160634

T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT PROGRAMI

TÜRK SANATINDA YENİ ARAYIŞLAR

(1960-1980)

(Doktora Tezi)

CİLT I

Hazırlayan:
20026041 Ahu ANTMEN

Danışman:
Prof. Dr. Semra GERMANER

İSTANBUL - 2005

Ahu ANTMEN tarafından hazırlanan Türk Sanatında Yeni Arayışlar: 1960-1980 u çalışma jürimizce Doktora Tezi Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 17 / 06 / 2005

Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :	İmzası :
Üyesi : Prof.Dr.Semra GERMANER (Danışman)	.....
Üyesi : Prof.Dr.Zeynep İNANKUR (Tez İzl.Kom.Üy.)	.....
Üyesi : Prof.Dr.Ayla ÖDEKAN (Tez İzl.Kom.Üy.)	.....
Üyesi : Prof.Dr.Tarcan YILMAZ (İ.Ü Öğr.Üy.)	.....
Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Sinan GÜLER	.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ iii

ÖZET viii

SUMMARY ix

METİN İÇİNDEKİ RESİMLERİN LİSTESİ x

1. GİRİŞ 1

2. 1960'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT 19

2.1. 1960'larda Şekillenen Yeni Bir Kültürel Ortam 19

2.1.1. Siyasi Kültürün Dönüşümü ve 27 Mayıs'ın Yansımaları 23

2.1.2. Sanatın Kurumlarının Sorgulanması 40

2.1.3. Sanat Eğitiminde Yeni Öneriler 46

2.1.4. Sanat Ortamında Yeni Galeriler 50

2.2. Sanatçıların Yeni Arayışları 56

2.2.1. Soyut Sanatın Süregiden Etkisi 63

2.2.2. Toplum-Birey Eksenli Figüratif Yönelimler 84

2.2.3. Alternatif Yaklaşımlar 94

3. 1970'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT 102

3.1. 1970'lerin Toplumsal Değişim Koşulları ve Kültürel Etkileri 102

3.1.1. Kültür Bakanlığı ve Sanat Politikası Beklentisi 108

3.1.2. Cumhuriyet'in 50. Yılında Sanat Etkinlikleri ve Tartışmaları 114

3.1.3. Sanat Ortamının Alternatif Arayışları 125

3.1.3.1. Açıkhava Sergileri 128

3.1.3.2. Görsel Sanatçılar Derneği'nin Sergileri 131

3.1.3.3. Yeni Eğilimler Sergileri 133

3.1.4. Yoğunlaşan Galericilik Girişimleri ve Piyasa Oluşumları 144

3.2. Sanatçıların Yeni Arayışları 149

3.2.1. "1968 Kuşağı" ve Eleştirel Gerçekçilik 153

3.2.2. Pop Sanatın Etkisi ve Fotografik Gerçekçilik 162

3.2.3. Kültürel Çevrenin Yeni Gözlemcileri 167

3.2.4. Siyasal İçerikli Sanat ve Toplumcu Gerçekçilik 173

3.2.5. Soyut Resimde Çeşitli Yönelimler 176

3.2.6. Kavramsal Temelli Yaklaşımlar 179
4. DEĞERLENDİRME 184
5. EKLER 197
Turan Erol ile söyleşi 198
Adnan Çoker ile söyleşi 204
Özdemir Altan ile söyleşi 215
Ömer Uluç ile söyleşi 218
Yüksel Arslan ile söyleşi 222
Ali Teoman Germaner ile söyleşi 224
Devrim Erbil ile söyleşi 234
Füsun Onur ile söyleşi 241
Mehmet Güleryüz ile söyleşi 246
Sarkis Zabunyan ile söyleşi 260
Neş'e Erdok ile söyleşi 264
Nur Koçak ile söyleşi 271
Seyhun Topuz ile söyleşi 281
Cihat Aral ile söyleşi 285
Şükrü Aysan ile söyleşi 291
Gülsün Karamustafa ile söyleşi 298
Hüsamettin Koçan ile söyleşi 308
Balkan Naci İslimyeli ile söyleşi 315
Canan Beykal ile söyleşi 326
Ayşe Erkmen ile söyleşi 340
Filiz Başaran ile söyleşi 346
Yusuf Taktak ile söyleşi 350
Tablo 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödülleri: 1960-1980 355
Tablo 2. 1960-1980 Arasında Dikkat Çeken Sergiler 358
Tablo 3. 1960-1980 Arasında Dikkat Çeken Yabancı Sergiler 367
6. KAYNAKLAR 369
(A) Kitaplar 369
(B) Makaleler 376
7. ÖZGEÇMİŞ 393

ÖNSÖZ

Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel anlamda belki de en hareketli yıllarını oluşturan 1960-1980 arası dönem, Türk sanatında yoğun bir arayışlar süreci olarak belirmektedir. Başlı başına bir 'dönem' diyemesek de ayrıca ele alınması gereken kendine özgü bir evre olarak değerlendirebileceğimiz bu 20 yılda, Türk sanatçıları sanatın yerleşik kurumlarını sorgulamaya başlarken, sanatın içsel dinamiklerine de yansıyan arayışlar içine girmişlerdir. Resmi kurumların daha eleştirel bir gözle değerlendirildiği, devlet destekli sanatsal etkinliklerin ötesinde alternatiflerin arandığı, bağımsız ortamların yaratılmaya çalışıldığı bu süreçte Türk sanatçısı da daha bağımsız bir karakter kazanmış; varlığını gruplar içinde değil, bireysel çıkışlarla ortaya koymaya başlamıştır. Bu süreçte görülen arayışların bir yandan Batı sanatının gelişim dinamiğini izlediği, öte yandan yoğun bir kimlik arayışı ve kurgusu etrafında geliştiği gözlenebilmektedir. 1960'lı ve 70'li yıllarda öncelikle kültürel ortamlarda görülen dönüşümlerin izini süren bu çalışmada, sanat ortamının bu dönüşümlerden nasıl etkilendiği irdelenmiş, resim ve heykel alanında üreten sanatçıların bu etkileri nasıl yansıttığı saptanmaya çalışılmıştır.

Sürekli bir değişim dinamiği yaşayan bir kültürel ortam içinde belli arayışların, dahası 'yeni' olduğu iddia edilen arayışların izini sürerken karşılaştığımız temel sorunsalın, sonuçta bu çalışmanın ana meselesini oluşturduğunu söylemek mümkün görünmektedir: Bu temel sorunsal, Türk sanatında 'yenilik' kavramının çok farklı olgulara bağlanabilmesidir. Sanat eğitimini ve anlayışını Batı sanatının belli başlı modelleri ve ölçütleri üzerinden kurmuş bir ortam içinde 'yeni' olanın, genellikle Batı sanatına biçimsel düzeyde eklemlenebilir bir üretimi tanımlar hale gelmiş olması; Batı sanatını artzamanlı bir süreçte izleyen Türk sanatçısının bu birikime öykünen üretimlerinin 'yeni'yi ifade ettiğinin kabulü söz konusudur. Bu çalışmada ele aldığımız 1960-1980 arası süreçte yükselen toplumsal dinamiklerin de etkisiyle karşılaştığımız bir başka 'yenilik' ölçütü ise, sanatsal ifadeyle kendi kültürel kimliğini yansıtmak çabasında düğümlenir. Bu açıdan bakıldığında söz konusu 20 yıl içinde Batı sanatındaki gelişmeleri izleyerek Türkiye'ye benzer ifadeleri, konuları,

malzemeleri taşıyanlar; Batı sanatının gelişim dinamiğini toptan reddederek genellikle figüratif temelli gerçekçi anlatımlar üzerinden kendi kültürel kimliğinin uzantısı olan anlatımlara ve konulara yönelenler; ve, her iki tavrın da ulusal, kültürel ve toplumsal boyutta 'misyonvari' bir 'gereklilik' gibi içerdiği ya da dışladığı unsurları özgürce ve özgünce kullananların oluşturduğu oldukça çeşitli ve çok-boyutlu 'yeni arayışlar' bulunmaktadır.

Bu çalışmada, farklı temeller üzerinden de olsa 1960-1980 arasında 'yeni' olarak beliren belli biçimlere, yaklaşımlara dair bir bellek oluşturmak amacıyla söz konusu farklı tavırları örnekleyen çok sayıda sanatçı yer almaktadır. Bu sanatçıların, çok kalabalık bir listenin ancak çok küçük bir kesitini oluşturduğunu söylemekte fayda var: 1960-1980 arası süreçte Türkiye'de yayımlanmış gazete ve dergilere baktığımızda, tüm sıkıntılara karşın bulunabilen her türlü mekânda pek çok sergi açıldığını ve 1960'tan 1980'e uzanan süreçte yükselen bir ivmeyle sanat ortamına katılan galerilerin belki canlı bir sanat piyasası değil ama, canlı bir ortam oluşturmak yolundaki ilk adımları attığı gözlenebilmektedir. Bu çalışmada ele aldığımız sanatçılar, 1960-1980 arası süreçte açtıkları sergilerde yeni arayışlarıyla gündeme gelmiş ve dikkat çekmiş isimlerden oluşmaktadır. Sergilerinde, birkaç yıl arayla birbirinden oldukça farklı yaklaşımlarda yapıtlar ortaya koyabilen Türk sanatçıların biçimsel yenilenme ve değişim konusunda genelde son derece dinamik olduğunu da gösteren bu araştırma, ilk sergileriyle dikkat çeken sanatçıların kendi içindeki değişimleri ortaya koyan sergileriyle gündeme gelen sanatçıları da değerlendirmektedir. Dolayısıyla, sanat ortamında yeni arayışlarıyla gündeme gelen genç kuşak sanatçıların yanı sıra sürekli bir yeni arayış içinde olduğunu belli edecek değişimleri yansıtan sanatçılar da ele alınmıştır. Sözgelimi, Cumhuriyet döneminin Zeki Faik'i ile 1960'ların Zeki Faik'i, hem biçim hem konu anlamında adeta birbirinden farklı iki ressam olarak belirmektedir; 1950'lerde soyut resimleriyle adından söz ettiren Nuri İyem'in 1960'larda figüratif yönde keskin bir dönüşümü söz konusudur; öte yandan 1960'lı yıllardan 1980'lere uzanan süreçte kendi içinde belirgin değişimler yaşayan Adnan Çoker ve Özdemir Altan gibi sanatçılar da bulunmaktadır. Keskin dönüşümlerin yanı sıra daha yumuşak geçişlerin ve değişimlerin sürekli olarak saptanabilmesi, bu çalışmada incelenen sanatsal üretimin

kuşak birlikteliklerinden çok, belli biçimsel ve içeriksel yaklaşımlar temelinden ele alınmasının başlıca gerekçesini oluşturmaktadır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan sanatçıların bir kısmıyla yazılı ve sözlü olarak söyleşiler de gerçekleştirilmiş, nasıl bir ortam içinde yetiştikleri, ilgi alanları, kendi kuşaklarıyla bağlantıları saptanmaya çalışılmıştır. Bu dönemde beliren yeni arayışların itici gücüne dair ipuçları bulmayı amaçlayan bu söyleşilerin sanatçıların yetiştiği ortamlarla yoğun olarak ilgilenmesi, bu yeni arayışların çerçevesini, hayal edilebilen boyutlarını araştırmaya yöneliktir. Bu söyleşilerde anlatıldığı gibi, Türkiye sanat ortamı 1960-1980 arası süreçte dünyada olup biteni belli bir mesafeden izleyen, güncel sanatsal gelişmelerin ve kuramsal tartışmaların çok uzağına konumlanmış bir yer durumundadır. Bu çalışmanın eğitim ortamlarına, devlet destekli sergi etkinliklerine ve yarışmalara, resmi kurumlara ve yayınlara ve bu olgulara dair sanatçıların beklentilerine ve tepkilerine özellikle eğilmesinin ardında, bu 'yer'in nasıl bir yer olduğunu algılayabilmek çabası yatmaktadır. Bu dönemde siyasal ve kültürel ortamda görülen değişimlerin sanatın kurumlarına ve ortamlarına nasıl yansımış olabileceğine, bu değişimlere sanatçıların nasıl tepki vermiş olduklarına dair ipuçlarına da bu yoldan ulaşılmaya çalışılmıştır.

1960-1980 arası süreçte farklı arayışlarıyla gündeme gelmiş sanatçıların anlattıkları, ele aldığımız döneme ilişkin tanıklıklar oluştururken; bu çalışmada esas olarak dönemin kültür ve sanat dergileri, belli bir kronoloji içinde Türkiye sanat ortamının çetelesini tutabilmemizdeki en önemli kaynakları oluşturmuştur. 1960-1980 yılları arasında yayımlanan Varlık Yıllığı; Varlık, Yeni İnsan, Forum, Dost, Milliyet Sanat, Yeni Dergi ve Ankara Sanat gibi dergiler, çoğu resim ve heykel ağırlıklı olmamakla birlikte, sanat ortamının ilgi alanlarına ve sanatçıların ortak sorunlarına ilişkin ipuçları veren yayınlar olarak, bu çalışmada özellikle yararlandığımız kaynaklardır. Geriye dönük zengin bir bakış içeren 1980'lerin Yeni Boyut dergisinin de çağdaş Türk sanatıyla ilgili ciddi bir kaynak sıkıntısının yaşandığı bir ortamda çok büyük bir boşluk doldurduğunu söylemek gerekir. Bu çalışma, bu dergilerin sunduğu ortam içinde yolunu bulmaya çalışarak, o günlerin belki yeterince önemsenmemiş tartışmalarını yeniden gündeme getirmeyi amaçlamış; bir yandan da bugün de

tartışılan devlet-sanat ilişkisi, sanatçının özerkliği sorunu, müze sorunu, yayın sorunu, galerilerin kurumsallaşması ve sanat piyasası sorunu gibi bazı konuların gerçekte kırk yıl öncesinin kapanmamış, çözümlenmemiş tartışma konuları olabileceğini göstermeye çalışmıştır.

1960-1980 arası yıllar, sürekli olarak 'belleksiz bir toplum' olduğu söylenen Türkiye tarihi için aslında hem çok yakın, hem çok uzun bir geçmişi ifade etmektedir: Türk sanatının 'yakın dönemi'ne işaret eden bu süreç, araştırma zemini oluşturabilecek müzenin/müzelerin yokluğu, yayın eksikliği ve yetersiz sergileme/belgeleme ortamı nedeniyle günümüzden sanki birkaç kat daha uzaklaşmakta, dönemsel değerlendirmeler yapmaya yönelen araştırmacıların işini iyice zorlaştırmaktadır. Bu çalışmanın araştırma sürecinde karşılaştığımız zorlukların başında, görsel ve yazılı kaynak eksikliği gelmektedir ki bu da bir toplumda sanatsal algının niteliğine ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Görsel belleğin başlıca mekânı olan ve eğitici bir işlevi yüklenmiş olması beklenen 'müze' kurumunun yetersizliğinin yanı sıra geçmiş dönemlerde yaşamış ve üretmiş sanatçıların nitelikli retrospektiflerinin ve monografilerinin eksikliği, geçmişe yönelik değerlendirme yapabilmeyi son derece güçleştirmektedir. Bir sanatçının az sayıda belki müzede görebileceğiniz ya da hiç göremeyeceğiniz yapıtlarını orijinallerinden değil de genellikle –eğer böyle bir kitap basılmışsa- röprodüksiyonlarından görmek, izlemek ve yazmak ise, kısıtlayıcı engellerdir. Yakın döneme eğilmiş böyle bir çalışmada bile bu sıkıntının hissedilmesi, şaşırtıcıdır. Sanatçıların atölyelerini gezerek ellerinde kalmış yapıtları görmek olanağı elde etmiş olsanız bile, koleksiyonlara dağılmış yapıtların peşinden gitmek o kadar kolay olmamaktadır: Çoğu sanatçı, yapıtlarının hangi koleksiyonlarda bulunduğundan haberdar değildir. Koleksiyonlara dağılan ve bazen hemen hiçbir yerde kaydı bulunmayan yapıtların tarihlerini ve boyutlarını saptamak konusunda da sıkıntılar yaşanmaktadır. Kaldı ki koleksiyonlarda bulunan ve kitaplarla belgelenen pek çok yapıtın tarihi bile –sanat yapıtının sanki önemsiz bir öğesiymiş gibi- belirtilmemekte, sanat tarihçisinin işini birkaç kat daha zorlaştırmaktadır. Bu çalışma sırasında fark ettiğimiz en önemli nokta, dolayısıyla, Türkiye'de yakın dönem sanat tarihinin sıkıntıları olmuştur: Sanatçılarla ilgili yayımlanmış olan

birtakım kitapların araştırmalara kaynaklık edecek monografik birer sanat tarihi incelemesi olmaması, sanatçı kataloglarının gerçek birer belge oluşturacak verileri içermemesi, retrospektif sergilerin yetersizliği ya da 'retrospektif' tanımına gerçekte uymaması, belli sanatsal olgulara, oluşumlara ilişkin özgün bakışlar içeren belgesel nitelikli sergilerin ve kitapların azlığı, belli bir dönemi yorumlamaya yönelik çalışmalar önünde ciddi bir engel olarak durmaktadır. Çok sayıda sergiyi, sanatçıyı ve olguyu kapsayan bu tür çalışmalar için sanatçıların kendi arşivleri ise, yeterli olmaktan genellikle uzaktır. Tek bir sanatçının veya birkaç sanatçının tüm yapıtlarının izini süren retrospektif araştırmalar çoğaldıkça, belli dönemlere eğilen çalışmaların daha nitelikli olacağına hiç kuşku yoktur.

Bu tür sıkıntıların üstesinden gelmeye çalışarak gerçekleştirdiğim bu çalışmada bana yol gösteren ve büyük bir destek olan hocam Prof. Dr. Semra Germaner'e, tez izleme komitemde yer alan hocalarım Prof. Dr. Zeynep İnankur, Prof. Dr. Ayla Ödekan ve Yard. Doç. Dr. Sinan Güler'e, söyleşilere katılarak geçmişe dair tanıklık oluşturan ve arşivlerinden yararlanmamı sağlayan tüm sanatçılara, yardımlarından dolayı Cumhuriyet Gazetesi Arşivi'ne ve Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne ve bana hep destek olan anneme, babama ve eşim Sedat'a teşekkür ederim.

Mayıs 2005 Ahu ANTMEN

ÖZET

Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel anlamda hareketli bir dönemini oluşturan 1960-1980 arasındaki yıllar, Türk sanatında yoğun bir arayışlar süreci olarak belirmektedir.

Resmi kurumların daha eleştirel bir gözle değerlendirildiği, devlet destekli sanatsal etkinliklerin ötesinde alternatiflerin arandığı, özerk ortamların yaratılmaya çalışıldığı bu süreçte, Türk sanatçısı da daha bağımsız bir karakter kazanmış; varlığını bireysel çıkışlar ve yeni arayışlarla duyurmaya başlamıştır. Sanat eğitimini ve anlayışını Batı sanatının modelleri ve ölçütleri üzerinden kuran bir ortam içinde Batı sanatındaki gelişmeleri izleyerek Türkiye'ye benzer ifadeleri, konuları malzemeleri taşıyanlar; Batı sanatının gelişim dinamiğini reddederek kendi kültürel kimliğinin uzantısı olan anlatım biçimlerine ve konulara yönelenler ve her iki tavrın belli başlı unsurlarını birleştiren sanatçılar, 1960-1980 arası süreçte görülen yeni arayışlarında çeşitlilik içeren bir sanatsal ortam oluşturmuşlardır.

1960-1980 arası süreçte Türkiye'de soyut sanat ve figüratif sanat başlığı altında biçimsel anlamda çeşitli üslupsal arayışların yanı sıra, konu bağlamında toplum ve birey eksenli üretimler, ayrıca alternatif bir sanatsal dilin gündeme geldiği kavramsal nitelikli çalışmalar görülmektedir.

ANAHTAR KELİMELER: Türk sanatı, 1960-1980, yeni arayışlar, soyut sanat, figüratif sanat

SUMMARY

A dynamic period in terms of politics, society and culture, the years between 1960-1980 constitutes an intense phase of new pursuits in Turkish art.

During this phase, formal institutions came to be viewed more critically, while new alternatives were sought beyond state funded art events in the search for an autonomous environment; Turkish artists gained a more independent character, starting to make their presence felt through individualistic stances and new pursuits. In a setting where the understanding and education of art found its basis on Western art's models and criteria, those who shouldered the themes, tendencies and materials they had observed in Western art; those who displayed an interest in themes and tendencies in the denial of the developments in Western art and those who united certain aspects of both stances, all created an artistic milieu of variety in their new pursuits.

In this respect, the period between 1960-1980 in Turkish art includes stylistic pursuits with a formalistic basis within abstract and figurative art, socially and individualistically based approaches in terms of theme and conceptual works which point to an alternative artistic language.

KEY WORDS: Turkish art, 1960-1980, new pursuits, abstract art, figurative art

METİN İÇİNDE KULLANILAN RESİMLERİN LİSTESİ

		Sayfa no.
1.	Zeki Faik İzer, *İnkılap Yolunda*, 1933	7
2.	Cemal Tollu, *İstihsal*, 1954	14
3.	Nurullah Berk, *İstihsal*, 1954	14
4.	Sabri Berkel, *İstihsal*, 1954	14
5.	Aliye Berger, *İstihsal*, 1954	14
6.	Avni Memedoğlu, *Kelepçe*, 1960	31
7.	İbrahim Balaban, *İsimsiz*, 1961	31
8.	H. Krippl, *Samsun Anıtı*, 1932	37
9.	Nusret Suman, *Sivas Anıtı*, 1963-64	37
10.	Cihat Burak, *Samsun Atatürk Anıtı Önünde*, 1956	37
11.	Şadi Çalık, *Atatürk Anıtı*, 1966	38
12.	Tamer Başoğlu, *Ata ve Devrimler Anıtı*, 1966	38
13.	Orhan Tamer'in açtığı resim sergisi, 1959	50
14.	Mefkure Şerbetçi'nin açtığı Galeri 1	52
15.	1964 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi	58
16.	André Lhote'un atölyesi	59
17.	Cemal Tollu, *Mevleviler*, 1962	60
18.	Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Vagon Restoran*, 1954	60
19.	Adnan Çoker ve Lütfü Günay, "Sergi Öncesi", 1953	64
20.	Adnan Çoker, *Soyut Balıkçılar*,1952	64
21.	Fahrelnissa Zeid sergisinden görüntü	68
22.	Adnan Çoker müzik eşliğinde resim performansı	75
23.	Sadık Karamustafa Devrim İçin Hareket Tiyatrosu afişi	105
24.	1970'li yıllarda Türkiye'den kent görünümü	105
25.	Güzel Sanatlar Akademisi'nde modellerin çıplak direnişi, 1971	105
26.	Mehmet Aksoy'un halk şenliğinde gerçekleştirdiği heykel	106
27.	Gürdal Duyar, *Güzel İstanbul*, 1974	122
28.	Güzel İstanbul'un yerinden kaldırılışı	122
29.	Heykeltıraşlar Derneği'nin düzenlediği "Çıplak" sergisi, 1974	124

30. Füsun Onur, *İsimsiz*, 1976 131
31. Şükrü Aysan, *Pentür 1,2,3*, 1977 137
32. Tamer Akakıncı, *Kompozisyon*, 1977 138
33. Rahmi Aksungur, *İsimsiz*, 1977 138
34. Hüsamettin Koçan, *Karanlık Kafes*, 1977 139
35. Halil Akdeniz, *Kare Obje*, 1977 139
36. Canan Beykal, *Rölyeftablo*, 1977 139
37. Koray Ariş, *Draperi*, 1977 140
38. Füsun Onur, *Üç Kişiydiler: Bilinç, Sevgi, Barış*, 1977 140
39. Metin Haseki, *İsimsiz*, 1977 140
40. Seyhun Topuz, *Işık ve Devinim*, 1977 140
41. Serhat Kiraz, *Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçeklik*, 1979 .. 141
42. Ayşe Erkmen, *Sürekli Düzenleme*, 1979 141
43. Mehmet Güleryüz, *Gariplikler Müzesi*, 1979 142

1. GİRİŞ

"Batı, demir çubukları –gelişigüzel-büktü, 'heykel budur' dedi. Biz de demir çubukları büktük, heykel dedik. Batı, fırçayı tuval üzerine –içgüdü ile- serpiştirdi, 'resim budur' dedi. Biz de fırçayı tual üzerine sürdük, resim dedik. Batı, kelimeler arası lojik kuralları kaldırdı, 'şiir budur' dedi. Biz de kaldırdık, şiir dedik."[1]

"Şimdi bizden sonra gelenlerin eski tutumunu düşünüyorum, 1940'larda. Yeni bir grup kurmuşlar, daha Akademi öğrencisiyken sergiler açmaya başlamışlardı. Bizi suçluyorlardı. Onlara göre Batı akımlarını taklitten başka bir şey yapmamıştık. Memleketle, toplumla, gerçekle ilgimiz olmamıştı. Bugünün deyimiyle sanatın kompradorlarıydık."[2]

"Türk resminde bir çıraklık devresi zarurî idi elbet. Yüz yıllık geçmişi olan bir sanatta, Cumhuriyetin ilk devrelerinde Avrupalı ustaların etkisini görmek doğal sayılmalıdır. Ama azalmıştır bu etkiler. Cumhuriyet devrinin ilk ressamları emeklilik çağına gelmiştir şimdi."[3]

Türkiye'de halka açık ilk resim sergisinin 1873 yılında Asker Ressamlar kuşağından Şeker Ahmet Paşa (İstanbul 1841-İstanbul 1907) tarafından İstanbul'da gerçekleştirilmiş olması,[4] kendi içinde önemli ipuçları barındıran tarihsel bir veri olarak nitelendirilebilir. 1864-1871 yılları arasında Paris'te eğitim gören, oradaki resmi Salon sergilerini izleyen, hatta 1869 ve 1870 yılında gerçekleştirilen Salon'lara resimleri kabul edilen Şeker Ahmet Paşa, 1871 yılında Türkiye'ye döner dönmez Paris Salonu'na benzer bir serginin hazırlıklarına başlamıştır. Şeker Ahmet Paşa, Osmanlı devletinin yurtdışında sanat eğitimi görmesi için gönderilen ikinci kuşak ressamlar arasındadır; Paris'te bulunduğu süre içinde Boulanger ve Gérôme gibi akademik ressamların atölyelerinde Batı resminin temel ölçütlerini öğrenmiş, öğrendikleri temelinde manzara ve natürmortlar üretmiştir. Şeker Ahmet Paşa'nın İstanbul'da Türk ve yabancı sanatçıların katılımıyla düzenlediği halka açık ilk sergiyi 1875 yılında bir ikincisi izlemiş, hükümet ve aydınlar çevresinden olumlu tepkiler

---

[1] Celâl SILAY, "Yaratıcılık Yerine Taklitçilik", 8.
[2] Nurullah BERK, "Oktay'la Konuşmalar-Kendini Beğenmişlik", 8.
[3] Ercümend KALMIK, "Sanatçılarla Konuşmalar", 9.
[4] Mustafa CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, 398.

alarak İstanbul'da bir sanat okulunun açılması gerekliliğini gündeme getirmiştir.[5] Şeker Ahmet Paşa, sonraki yıllarda sanat eğitiminin sivil bir yapıya bürünmesi yolunda atılan en önemli adım olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1882 yılındaki kuruluşunda da Osman Hamdi Bey'le (İstanbul 1842-İstanbul 1910) birlikte çalışmıştır.[6] Her iki sanatçı da 19. yüzyıl sonunda Osmanlı devletinde görülen Batılılaşma hareketleri içinde sanatın sivilleşmesi ve yaygınlaştırılması yolunda önemli adımlar atmışlar; yalnızca kişisel düzeyde sanatsal bağlamda değil, bir sanat ortamının şekillenmesi yönünde önemli çabalar sarf etmişlerdir. Ve görüldüğü gibi, burada kerteriz alınan yer ya da 'olgu', Fransa merkezli olmak üzere, Batı dünyası olmuştur. Gerek İstanbul'da 1880-1881 yıllarda Elifba Kulübü'nde düzenlenen sergilerde, gerekse "İstanbullu Ressamların İlk Salonu" olarak nitelendirilerek 1901-1904 yıllarında gerçekleştirilen etkinliklerde yabancı kökenli sanatçıların çoğunlukta olması ise, Batı temelli sanatsal yaklaşımların toplum içinde yabancı bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır.

1908 yılında "Osmanlı ülkelerinde ressamlığın ilerlemesi ve Osmanlı ressamlarının geleceklerini sağlama koşullarının tamamlanması"[7] amacıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşu ise, Batı kökenli bu "yabancı unsur"un toplumsal düzeyde kabul görmesi yolunda atılan önemli bir adım olarak dikkat çeker.[8] Sanatı bireysel bir çalışmanın ürünü olmaktan çıkarıp toplu bir harekete dönüştüren tavrı[9] açısından önem taşıyan cemiyet, 1911-14 yılları arasında 18 sayı çıkan ve yazarları arasında Hoca Ali Rıza (İstanbul 1858-İstanbul 1930), Sami Yetik (İstanbul 1878-İstanbul 1945), Ahmet Ziya Akbulut (İstanbul 1869-İstanbul 1938) gibi sanatçıların bulunduğu bir dergi de yayımlamıştır. Cemiyetin en önemli etkisi ise, 1916 yılından başlayarak 35 yıl boyunca sürdürülen Galatasaray Sergileri'ni[10] örgütlemiş olmasıdır. Galatasaray Sergileri, Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine geçiş sürecinde

---

[5] Bkz. (4), CEZAR, 399.
[6] S. TANSUĞ, "Ahmed Paşa", 32-33.
[7] Seyfi BAŞKAN, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, 25-26.
[8] 1908 yılından itibaren Türkiye'de resim ve heykel alanındaki gelişmelerin tarihsel bir perspektif içinde değerlendirilmesi konusunda bkz. Ayla ÖDEKAN, "Mimarlık ve Sanat Tarihi 1908-1980", 505-590.
[9] Kaya ÖZSEZGİN, **Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi**, 19.
[10] Ömer Faruk ŞERİFOĞLU, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, 11-12.

önemli bir sanatçı gruplaşması olarak dikkat çeken ve yurtdışına gönderilen (ya da kendi olanaklarıyla giden) üçüncü kuşak ressamlardan oluşan 1914 Kuşağı'nın kurumsallaşmasını sağlayan başlıca etkinliktir. İbrahim Çallı (Denizli 1882-İstanbul 1960), Nazmi Ziya (İstanbul 1881-İstanbul 1937), Avni Lifij (Samsun 1889-1927), Feyhaman Duran (İstanbul 1886-İstanbul 1970), Hikmet Onat (İstanbul 1882-İstanbul 1977), Namık İsmail (Samsun 1890-İstanbul 1935), Ruhi Arel (İstanbul 1880-İstanbul 1931) ve Şevket Dağ (İstanbul 1876-İstanbul 1944) gibi sanatçılar, Türk resminin kendine özgü 'izlenimci' bir yaklaşım içinde manzara, natürmort, portre ve çıplak gibi türlerin yaygınlaşmasında rol oynamış, resim sanatının toplumsal düzeyde benimsenmesi yolunda etkili olmuştur. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yurda dönen bu sanatçıların bu dönemde eğitim gördükleri Fransa'da daha güncel olan kübizm ya da orfizm gibi akımlara ilgi duymamış olmalarını ise, herhalde doğal karşılamak gerekir. Türkiye'de resim ve heykelin bizatihi kendisinin bir yenileşme adımı olarak görüldüğü bir ortam içinde çıplak gibi türlerin denendiği, teknik anlamda oldukça serbest ve duyumsal bir yaklaşımı benimseyen resimlerin sergilenmesi bile ileri bir adım sayılmıştır.

Osmanlı döneminde Batılılaşma yönünde bir "yenileşme" hareketinin uzantısı olarak varlık göstermeye başlayan resim ve heykel gibi sanatların, Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllarda da devletin güdümündeki bir modernlik kurgusu üzerine temellendiği söylenebilir. Cumhuriyet ilan edileli belki henüz bir yıl bile olmamışken, tahmin edilebilir zor ekonomik koşullar altında bulunan bir ülkede sanat eğitimi için yurtdışına öğrenci gönderilmiş olması, başka şekilde açıklanabilir mi?[11] 1924 yılında Maarif Vekaleti'nin açtığı Avrupa sınavını kazanarak yurtdışına gönderilen Refik Epikman (İstanbul 1902-Ankara 1974), Şeref Akdik (İstanbul 1889-İstanbul 1972), Mahmut Cuda (Fethiye 1904-İstanbul 1987), Cevat Dereli (İstanbul 1900-İstanbul 1989), Muhittin Sebati (İstanbul 1902-İstanbul 1935), Hale Asaf (İstanbul 1905-Paris 1938), Zeki Kocamemi (İstanbul 1900-İstanbul 1959) ve kendi olanaklarıyla giden Ali Avni Çelebi (İstanbul 1904-İstanbul 1993) gibi sanatçıların 1927-28 yıllarında yurda dönerek Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı

[11] Kansu ŞARMAN, **Türk Promethe'ler-Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da**, 89, 142, 241.

derneği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmaları, Türk sanatında yeni bir atılımın ifadesi olmuştur. Çoğu İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan bu genç kuşak, 1914 Kuşağı ressamlarından farklı olarak konuyu bir ölçüde geri plana atmış,[12] nesne ve figürü doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alarak Cézanne temelli biçimbozmacı bir yaklaşımdan dışavurumculuğa uzanan çeşitli üslupsal arayışları Türkiye'ye taşımıştır. İlk sergilerini 1928 yılında Ankara'da Etnografya Müzesi'nde, İstanbul'da Türk Ocağı'nda[13] açan grubun biçimsel yenilenme bağlamındaki üslupsal arayışlarını, aynı yıl Latin alfabesini kabul eden Türkiye'nin Harf Devrimi'ne geçişiyle ilişkilendirenler de bulunmaktadır.[14]

Cumhuriyet dönemi Türk sanatının bir sonraki yenilikçi sanatçı gruplaşması olarak tarihe geçen D grubunun kuruluşu ise, Cumhuriyet'in onuncu yılına denk gelmektedir. 1933'te yine Avrupa'da eğitimden yurda dönen Cemal Tollu[15] (İstanbul 1899-İstanbul 1968), Zeki Faik İzer[16] (İstanbul 1905-İstanbul 1988), Nurullah Berk[17] (İstanbul 1906-İstanbul 1981) ve heykelci Zühtü Müritoğlu'nun[18] (İstanbul 1906-İstanbul 1992) yanı sıra Türkiye'de bulunan Abidin Dino[19] (İstanbul 1913-Paris

---

[12] Bkz. (9), ÖZSEZGİN, 30.
[13] Sezer TANSUĞ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 166.
[14] TANSUĞ, A.g.k., 167.
[15] Sanayi-i Nefise'de okurken Kurtuluş Savaşı'na katılan Cemal Tollu, savaştan sonra eğitimine devam etmiş, ardından yurtdışına çıkarak Münih'te Hans Hoffman, Paris'te Lhote, Leger, Gromaire ve heykelci Despiau'nun özel atölyelerinde çalışmış, 1932'de Türkiye'ye dönmüştür. E. DAL, "Cemal Tollu", 1799.
[16] 1923'te girdiği Sanayi-i Nefise'de İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan Zeki Faik İzer, 1928 yılında Paris'e giderek Lhote ve Friesz atölyelerinde eğitim görmüş, 1932'de Türkiye'ye dönmüştür. E. DAL, "Zeki Faik İzer", 899.
[17] Nurullah Berk 1924 yılına kadar Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerine devam etmiş, o yıl Paris'e giderek Ernst Laurens atölyesinde çalışmış, 1928 yılında Türkiye'ye dönerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşuna katılmıştır. 1932'ye kadar bu birliğin içinde yer alan Berk, aynı yıl yine Paris'e giderek Lhote ve Leger'nin özel atölyelerinde eğitim görmüş, 1933'te Türkiye'ye dönmüştür. E. DAL, "Nurullah Berk", 223.
[18] Heykelci İhsan Özsoy'un öğrencisi olarak 1928'de Sanayi-i Nefise'den mezun olan Zühtü Müritoğlu, aynı yıl Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiş, burada Colarossi Akademisi'nde Marcel Gimond'un öğrencisi olmuş, 1932'de yurda dönmüştür. N. ARSLAN-Z. RONA, "Zühtü Müritoğlu", 1318-1319.
[19] Robert Kolej'de okurken resim ve karikatüre yönelen ve okuldan ayrılan Abidin Dino, akademik bir resim eğitimi görmemiş ve bu yıllarda yurtdışında bulunmamıştır. Sanatçı, D Grubu'nun kuruluşundan sonraki yıl sinema konusunda eğitim görmek üzere 1934'te devlet bursuyla St. Petersburg'a gitmiş, 1938 yılında Türkiye'ye döndüğünde D Grubu'ndan ayrılarak Yeniler grubu içinde yer almıştır. K. GİRAY, "Abidin Dino", 458.

1993) ve Elif Naci'nin[20] (Gelibolu 1898-İstanbul 1988) kurduğu D grubu, yalnızca biçimsel kaygılar açısından değil, muhalif tavırlarıyla da önceki gruplaşmalardan daha ilerici bir duruşu temsil eder. İlk sergilerini herhangi bir resmi kurumda değil, sıradan bir şapkacı dükkânında açan, basına 'yeni resmin' ne olduğuna dair demeçler veren, o güne kadar Türk sanatında "ressamın atölyesinden dışarı çıkmayan"[21] deseni sergilenebilir bir ifade türü olarak öneren grup, Türk sanatında ciddi bir modernleşme hamlesi olarak görülmüştür. Türk sanatının bu dönemdeki dinamikleri içinde gerçekten de 'öncü' bir konuma sahip olan D grubunun sanatsal anlamda ne yaptığına baktığımızda ise, bu dönemde artık Avrupa'da etkisini büyük ölçüde yitirmiş olan kübizm temelli yaklaşımlarla karşılaşırız. İzlenimci sanatçıların resimde deseni yok eden anlayışına karşı çıkarak desen yapısını ve kütleselliği yeniden kurmak ve körü körüne doğa kopyacılığına karşı çıkmak[22] adına biçimci bir yaklaşımı benimseyen D grubu, kübizmin temelindeki problemleri araştırmaya yönelen ve deformasyon açısından doğrusu bu yaklaşımın çok ehlileşmiş bir yorumu olarak nitelendirebileceğimiz yapıtlarıyla Türkiye'de bu dönemde en ayrıksı görünen sanatsal yaklaşımı ortaya koymuştur. Grubun sözcüsü Nurullah Berk'e göre Türk sanatındaki bu dördüncü sanatçı gruplaşması[23] bu kez Müstakilleri akıllı uslu gösteren bir yaklaşımı sergilemiş ve Türk plastik sanatlarındaki gerçek devrimi başlatmıştır.[24] D Grubu, Berk'e göre, "Kemalist hareketin plastik sanatlar planında da kendini göstermesi"dir.[25]

---

[20] Elif Naci, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın öğrencisi olarak okumuş, 1928 yılında mezun olduktan sonra bir süre Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne girmiş, ardından 1933'te D Grubu'nun kuruluşuna katılmıştır. E. DAL, "Elif Naci", 514.

[21] Nizamettin NAZİF, "Yaşlı Ressamlar Dedikodu ile Uğraşadursunlar", **İkdam**, 1 Ekim 1933: aktaran, Adnan ÇOKER, **Cemal Tollu**, 65.

[22] E. DAL, "D Grubu", 416-417.

[23] Grubun adıyla ve karşılaştığı tepkileri Elif Naci şöyle anlatır: "Bir de bu D Grubu nedir diye başlıyorlardı. İşin bu yanı ayrı bir facia oldu, çünkü, efendim bir defa grubun adı dikkati çekti. Halbuki biz, Türkiye'deki resim teşekküllerinin dördüncüsü olduğumuz için milletlerarası alfabenin dördüncü harfi olan (a,b,c,d) bu 'D'yi isim olarak seçtik. Çünkü, 'Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' bir, 'Güzel Sanatlar Birliği' iki, 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' üç, 'D' Grubu dört. Onun içindir ki milletlerarası alfabenin dördüncü harfi olan 'D'yi kendimize isim olarak seçtik. İşte, ama bu konuda hakkımızda teşvik edici çok güzel yazılar da yazıldı, bu yeni gençler yepyeni bir hava getirdiler diyenler olduğu gibi bize adamakıllı hücum edenler de oldu. Bunlar nedir? 'D'alavericiler mi? 'D'üzenbazlar mı? 'D'âhiler mi? 'D'ensizler, 'd'insizler filân derken, 'd'elilere karar kıldılar ve tarihe biz 'd'liler olarak geçmiş bulunduk." Elif NACİ, **Anılardan Damlalar**, 124.

[24] Nurullah BERK, "Plastik Sanatların Bugünkü Durumu", 14.

[25] BERK, A.g.m.

Türkiye'de bu dönemde, Kemalist hareketin yönlendirdiği ulusal boyutta bir modernleşme süreci de tüm hızıyla sürmektedir. Devletin yurtdışına gönderdiği genç sanatçıların yurda dönüşlerinde yarattıkları yenilenmeci hareketler, bu sürecin bir uzantısı olarak görülebilir. Zaten yeni kurulan Cumhuriyet'in bayrağını taşıyacak önemli temsil alanları arasında sanatın da yer alacağına dair ilk ipuçlarını, cumhuriyet henüz ilan edilmeden de hissetmek mümkün olmuştur: Atatürk'ün 22 Ocak 1923'te Bursa'da "resim yapmayan, heykel yapmayan, fennin icabettirdiği şeyleri yapmayan bir milletin ilerleyemeyeceğini"[26] söylemesi; aynı yıl 16 Mart'ta Adana'da "sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından birinin kopuk olacağını"[27] vurgulaması, yeni şekillenen bir ulusun kuruluş dinamiğinde sanata ve sanatçıya yansıtılan bir sorumluluk bilincinin ifadesi olarak yorumlanabilir. Üstelik bu söylemleri uygulamada da destekleyecek girişimlerde bulunulmuştur. Örneğin, 20 Temmuz 1923'te açılan 5. Galatasaray Sergisi'nin açılışına Halife Abdülmecid Efendi adına Ekrem Bey, Mustafa Kemal Paşa adına Hamdullah Suphi Bey katılmış, sergi sonunda Mustafa Kemal Paşa hakem heyetinin seçeceği üç tabloyu satın alacağını belirtmiştir. Bunlar, Namık İsmail'in "Harman"ı, Sami Yetik'in "Kağnı"sı ve İbrahim Çallı'nın "Fecir" adlı resimleridir.[28] Tercih edilen resimlerin modern Türkiye'nin kuruluşu ve yapısına ilişkin bazı çağrışımlar taşıması ise, hiç kuşkusuz önemli bir noktadır. Bu tür simgesel söz ve eylemlerin, bu dönemde sanatçının, çağdaşlaşmanın bir ölçütü olarak sanat yapmasının ötesinde Türkiye'nin 'ulus imgesi'ne[29] katkıda bulunması beklentisini doğurduğu iddia edilebilir. Cumhuriyet döneminde biçimsel kaygıları ne olursa olsun Türk sanatçıların genel olarak ele aldığı konuların, "Kurtuluş Savaşı, devrimler, kalkınma ve çağdaşlaşma, gençlik, eğitim ve öğretim, kadın ve aile, köycülük/çiftçilik, Atatürk ve Cumhuriyet

---

[26] Zeynep ŞANLIER, "Sanat ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm", 105. Ayrıca bkz. ANONİM, **Atatürkçülük-Atatürk'ün Görüş ve Direktifleri**, 366-371.

[27] A.g.m.

[28] Bkz. (26), ANONİM, 107.

[29] Amerikalı yazar Benedict Anderson, "**Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**" adlı kitabında (1983) ulus ve ulusçuluğa dair saptamaları arasında bir ulus 'imgesi'nin yaratılmasının öneminden söz eder. 'Düşlenen toplum' aslında bir imgedir, soyut bir düzlemde var olur; toplum içinde bazı kesimlerin istismar edilmesine ve eşitsizliğe uğramasına karşın ulusal birliğin korunması, ulusun yatay düzlemde derin bir yoldaşlık zemini olarak düşünülmesinden kaynaklanır. Anderson'a göre son iki yüzyıldır milyonlarca kişi işte bu sınırlı düşlemler uğruna öldürmeyi olduğu kadar ölmeyi de göze alır. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin, geride bırakılan Osmanlı İmparatorluğu'ndan tümüyle farklı bir toplumsal yapılanmanın sürekliliğini sağlamak adına ulusçu bir söylemi destekleyecek imgelere gereksinim duymuş olduğunu söyleyebiliriz.

aydınlarının portreleri, Ankara ve Anadolu" olarak saptanmış olması[30] bu açıdan önemli bir göstergedir.

Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında sanatın, sanatçılar özelinde yaşanan bir estetik sorunu olması bir yana, bir yandan da çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimleri halka benimsetmek işlevini de yüklenen bir olgu,[31] bir tür örtük propaganda aracı olarak gündeme geldiğini söylemek mümkün görünmektedir. "İkinci derecede sanat eserleri"yle "birinci derecede inkılâp eserleri" gibi[32] ayırıcı yorumların bilinciyle gelişen Cumhuriyet dönemi sanatı, devletin sanatın tek koruyucusu, 'örgütleyicisi' olduğu bir ortam içinde, Cumhuriyet'in yaymak istediği yeni, ulusçu ideolojinin görsel temsilini yaratması için sanatçının ciddi anlamda gönüllü sorumluluk yüklendiği bir alan olarak gelişme göstermiştir. Nurullah Berk, D grubunun ilk sergisini duyuran bir gazete haberinde "San'at onlar için ne ticaret, ne ikbal mevkii, ne dalavere ocağıdır. Daha sonra vatanperverdirler. San'atlerinin memlekete yaramasını isterler"[33] derken, Türkiye'de modern sanatın gelişim dinamiğine ilişkin önemli bir ipucu vermektedir.

Resim 1. Zeki Faik İzer'in 1. İnkılâp Sergisi'nde yer alan "İnkılâp Yolunda" resmi (1933).

[30] Zeynep YASA YAMAN, "Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite", 217.
[31] Nilüfer ÖNDİN, "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat", 145. Ayrıca bu konularla ilgili ayrıntılı bir inceleme için N. Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-50,** 55-245.
[32] ÖNDİN, A.g.k. 148.
[33] Bkz. (21), aktaran ÇOKER, 68.

1933 yılında düzenlenen 1. İnkılâp Sergisi'nde yer alan Zeki Faik İzer imzalı "İnkılâp Yolunda" başlıklı resim, Türk sanatçısının kendine özgü "modernist" tutumunu –ve bu dönemde sanatçı psikolojisini- algılayabilmek açısından son derecede ilginç bir örnektir. Dönemin önde gelen genç sanatçılarından biri olan İzer'in bu resminde elini ileri doğru uzatmış olan Atatürk figürüne bakarak Türk bayrağını dalgalandıran çağdaş bir kadın figürü merkezi konumda bulunmakta; her iki yanında Batı'yı ve Doğu'yu simgeleyen kıyafetler içinde resmedilmiş olan çeşitli figürler yer almaktadır. Resmin en dikkat çekici figürlerinden biri, elinde yeni harflerle yazılmış çok büyük bir kitap taşırken ayağıyla bir padişah fermanını andıran kâğıt parçasını ezen kız çocuğudur. Ressamın Cumhuriyet öncesi geçmişe yönelik tutumu, askerler karşısında yenilgiye uğrayan, adeta yerlerde sürünen yaşlı sakallı figürleri 'eski'nin birer simgesi olarak temsil etmesiyle de belirginleşir. Cumhuriyet'in ilanından tam on yıl sonra gerçekleştirilen bu resimde Zeki Faik İzer, gerçekte Eugéne Delacroix'nın 1830 tarihli "Halka Öncülük Eden Özgürlük" adlı resminin kompozisyon şemasını tekrarlamış, bu resimde anlatılan öyküyü kendince modernist bir biçimsel deformasyonla kendi ulusuna ve zamanına uyarlamıştır.[34]

Bir yandan da Türk sanatındaki ilk kopyacılık tartışmasını başlatan yapıtlardan biri olarak değerlendirilen[35] bu resmin bu dönemde birbiri ardına gerçekleştirilen Şapka Kanunu (1925), Medeni Kanun (1926), Türk Ceza Kanunu (1926), Harf Devrimi (1928), Uluslararası Ölçüler Kanunu (1931), Soyadı Kanunu (1934), Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı (1935) gibi yeni düzenlemelerle radikal bir dönüşüm geçirmekte olan bir toplumun sanatçısı tarafından yaratıldığını unutmazsak, açıkça güdümlü bir tavırla karşılaşmaksızın bu tür yapıtların üretilmesinin ardındaki dinamikleri algılamamız daha kolay olabilmektedir. Batılı anlamda resim ve heykel yapmanın bizatihi kendisinin "modern" sayıldığı bir toplumda "modern"in, kendi koşullarını yaratırken sanatsal olguların ötesinde, ulusal ve toplumsal dinamikler temelinde kendine özgü şeklini bulduğu ortadadır. Öte yandan, modernleşmenin ve çağdaşlaşmanın Batılılaşma olarak algılandığı[36] bir ulusal söylem içinde henüz çok

[34] Zeynep YASA YAMAN, "Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu-1", 26-34.
[35] A.g.m., 26.
[36] Hilmi Yavuz, **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam,** 7-9.

yeni sayılabilecek görsel ifade biçimlerinin yaratılmasında sanatçıların Batı öykünmeciliğinin kıskacında kalması ve bir ikileme düşmesi de söz konusudur. Bu ikilemin, Türk sanatçısının başlıca sorunu olarak sonraki yıllara da taşındığını izlemek mümkündür.

1933-1937 yılları arasında Ankara'da gerçekleştirilen İnkılâp Sergileri[37], 1938-43 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri,[38] 1939 yılından başlayarak günümüze dek süren Devlet Resim ve Heykel Sergisi gibi çeşitli devlet destekli sanat projeleriyle ivme kazandırılmaya çalışılan Türk sanatının, 1930'lu yıllarda oldukça ulusçu ve halkçı eğilimler içinde olduğu yadsınamaz. Ancak bu tutumun, totaliter rejimlerde olduğu gibi, bir resmi güdümlülük sonucunda değil, bu yıllarda modernleşme yönündeki ilerici atılımları gerçekleştirmek adına sanatçı ile devlet arasında paylaşılan ortak bir ideal duygusuyla şekillendiğini belirtmekte fayda vardır.[39] Öte yandan, Türk sanatının gelişim evresinde sanatçıların bu tutumu belki de kaçınılmazdır: Bu dönemde sanatı yayma işlevini de satın alarak koruma işlevini de esas olarak devlet üstlenmiştir. Cumhuriyetin ilk sanat etkinliğinin bir sergi olması,[40]

---

[37] Bu sergilerle ilgili olarak Zeynep Yasa Yaman'ın gözlemleri şu şekildedir: "Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü günü Ankara'da açılan ve Atatürk'ün 'halkın sanata ve sanatçıya destek olması' dileğini belirttiği İnkılâp Sergisi, 1937 yılına değin sürmüştür. Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip'in girişimleriyle başlatılan İnkılâp Sergileri sanatçıdan, devrimlerin ve Kurtuluş Savaşı'nın destansı konularının canlandırılmasını istiyordu. İnkılâp Sergileri, baştan beri devrimlerden çok 'savaş' ve 'asker' konularını işlemesi, sanatçıların devrimlerin tinini yetirince yansıtamaması, konuların 'hamasi' olması yüzünden eleştirilmiş, seçici kurulsuz, her gönderilen yapıtı sergileyen tavrıyla niteliksiz bulunmuştur. 1936'da ilk kez konulara göre bir ayrıma gidilmişse de amatörler ve profesyoneller, yapıtlarını bir arada sergiledikleri için sergi bütününde, bir karışıklık ve düzeysizlik izlenmiştir. Ankara kalesi, fabrika bacaları, CHP'nin altı oku gibi simgelere sığınan sanatçıların devletçi satın alınan yapıtları, bu ısmarlamacı anlayış içinde hoşnutsuzluk yaratmıştır." Zeynep YASA YAMAN, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş", 36. Ayrıca Zeynep YASA YAMAN, **1930-50 Yılları arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu** (yayımlanmamış doktora tezi).

[38] Murat URAL, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-43)", 19-61.

[39] Zeynep Yasa Yaman'ın alıntıladığı bir yazıda Burhan Belge'nin sözleri, bir tür ipucu olarak nitelendirilebilir: İnkılap sergilerine katılan yapıtları eleştiren Belge, "Çünkü sanatkâr, inkılâp denince bunun ne olabileceği üzerinde derinleşmeden, hele seçtiği mevzuların heyecanını yaşayamadan, eserini vermiş ve bu eserinde, sanat heyecanı ve sanatta kalite yerine, mevzuun inkılâp bakımından olan şiddetli belâgatini (mesela büyüklerimizin portreleri yahut hâtıraları) ikâme ederek, demagojik bir fırça icat etmeye muaffak olmuştur. (...) İşte hürriyet bahsi bizce burada mühimdir. Sanatkâr, 'inanacaksın ve coşacaksın!' diye zorlanmamalıdır. Ona yalnız, bunları, kendiliğinden yapmasının imkânları verilmelidir. Akıllı cemiyet bu yoldan gider." Burhan Belge, "İnsan ve Kültür:Roosevelt'in Sanat telâkisi", 2: bkz. (37).

[40] Ömer Faruk ŞERİFOĞLU, "Cumhuriyet'in İlk Sanat Etkinliği/Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi", 231.

sonraki yıllarda bu sergilerin sürdürülerek adeta birer resmi 'salon' oluşturacak şekilde örgütlenmesi, kendi olanakları genellikle sınırlı olan sanatçıların yurt çapında gezilere gönderilmesi, sanatçının toplumsal yapı içindeki konumunun devlet tarafından sanatçıya adeta bir misyon gibi yansıtılmış olduğunu düşündürür. 1940'lı yıllara dek özel galerilerden yoksun[41], 1940'lı ve 50'li yıllar boyunca tek tük özel galerinin genellikle satışsız sergileriyle canlanamayan[42] ve 1960'lara da aynı sıkıntılarla giren bir sanat ortamında sanatla ilgilenen tek merciinin devlet olması, devlet desteğinde oluşmuş sanatla ilgili kurumları sorgulamayı değil, sahiplenmeyi gerektirmiş olabilir. 1933 yılında öncü bir tutumun ifadesi olarak ilk sergilerini resmi bir kurumda değil, bir şapkacı dükkânında açan D grubu sanatçılarının Vakit gazetesinde yayımlanan manifestosunda dendiği gibi, Türkiye'de daha çok biçime odaklı "sanat için sanat" temelli yaklaşımların bile ulusal bir ilerleme mantığıyla şekillenen bir boyut taşıdığı hissedilebilir. Zaten bu sergiden dört yıl sonra grubun hemen tüm üyeleri, Güzel Sanatlar Akademisi'nde uzun süreli memuriyetlerine başlamış, sonraki otuz yıl içinde Akademi'de görev yapmış, Türk sanatının etkin figürleri haline gelmişlerdir.[43] Akademi ise, Cumhuriyet döneminde yalnızca bir eğitim kurumu değil, Türk sanatına somut bir temel, bir 'ortam' oluşturan; devletin

---

[41] Türkiye'deki ilk özel galeri girişimi İstanbul'da, Beyoğlu semtinde açılan ve iki yıla yakın bir süre açık kaldığı sanılan İsmail Hakkı Oygar Galerisi'dir. İstanbul'da 1947 yılından sonra Fransız Konsolosluğu'nun salonu sanatçıların sergi açmaya başladıkları bir yer olarak önem kazanıyor; D Grubu'na alternatif bir tavırla ortaya çıkan Yeniler grubu da o yıl bu salonda sergi açıyor. Mehmet ÜSTÜNİPEK, **Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası**, 159-164.

[42] 1950'li yıllar boyunca İstanbul ve Ankara'da açılan galeriler şu şekilde saptanmıştır: 1950-55 arası Adalet Cimcoz'un işlettiği Maya Sanat Galerisi (İstanbul), 1952'de Fethi Karakaş'ın işlettiği Küçük Galeri (İstanbul), 1953'de bir grup sanatçı ve yazarın açtığı Helikon (Ankara), 1954'te Beyoğlu'nda İpek Sineması üstünde İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi (İstanbul), 1956'da İrfan Ertem'in açtığı Ertem Sanat Galerisi (İstanbul), 1957'de Milar Galerisi (Ankara). Mehmet ÜSTÜNİPEK, "Kronoloji", 234-237.

[43] Nurullah Berk 1939 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü şefi Leopold Levy'nin isteğiyle asistanlığa atandı, bu okulda 29 yıl öğretim görevlisi olarak çalıştı, 1968'de emekli oldu. Zeki Faik İzer 1930'ların başında Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde (sonradan Gazi Eğitim Enstitüsü) resim öğretmeni olarak çalıştı; 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir fotoğraf atölyesi kurdu; 1948-52 yılları arasında Akademi müdürlüğü yaptı, 1970'te emekli oldu. Cemal Tollu, 1930'ların başında bir süre Erzincan Lisesi'nde resim öğretmenliği yaptıktan sonra 1935'te Ankara Arkeoloji Müzesi'nde (sonradan Anadolu Medeniyetleri Müzesi) müdür yardımcılığına atandı, 1937'de de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü şefi Leopold Lévy'nin dikkatini çekerek Akademi'ye asistan olarak alındı. Akademi'de daha sonra atölye öğretmeni ve Resim Bölümü Başkanı oldu. Zühtü Müritoğlu, 1932'de bir süre Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalıştı, daha sonra Samsun Lisesi'nde resim öğretmenliği yaptı, 1936'da İhsan Özsoy'un istifasıyla boşalan İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin heykel ve mulaj atölyesi şefliğine getirildi. 1940'ta Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'ne öğretim görevlisi olarak atandı. D Grubu'nun diğer üyeleri Elif Naci ve Abidin Dino, sanat çalışmalarını bağımsız olarak sürdürdüler.

düzenlediği tüm sanatsal etkinliklerde bir tür danışma merkezi işlevi gören; yaşayan Türk sanatına dair söz sahibi tek merci olarak belli bir otoriteyi temsil eden başlıca resmi kurumdur.

Toplumsal ölçekte devlet destekli çeşitli girişimlerin ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin yarattığı ortamların dışında bir sanatsal çevreden söz etmek, 1940'lı yıllarda da hâlâ söz konusu değildir. Bu yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olan ressam Nuri İyem'in (İstanbul 1915) izlenimleri, genç kuşak sanatçıların sıkıntılarına ilişkin bazı ipuçları vermektedir:

> "Bizlerin Akademi'de öğrenci olduğu yıllarda, resim sanatı Akademi'nin bahçe kapısından dışarı çıkmıyordu. Bu gerçeği her gün yaşıyorduk. Akademi dışında neredeye giderseniz gidin resim sanatının adı bile geçmiyordu. Akademi'de öğreneceğim, ressam olacağım dediğimde beni zavallı bir kaçık olarak görüyorlardı. Ama, Akademi'nin kapısından içeri girince rahatlıyor, sevinç duyuyorduk. Oysa Akademi kendimizi içine hapsettiğimiz bir yerdi. Biz, bu mahpusta ressamcılık oynuyorduk. Dışarıda ise bu oyun hiç sökmüyordu. (...) Ressamlığın toplumun yararına bir meslek olduğunu, resim sanatının toplumun ufkunu genişleteceğini, giderek şöyle durup da resim seyretmenin çok keyif duyulacak bir yaşam gereksinimi olduğunu anlatmaya çalıştık. Biz böyle düşünüyorduk. Kendi macerasını yaşayan halkımız, bizi anlamaya dinlemeye mecbur mu? Resim sanatını Akademi'nin bahçesinden dışarıya taşıyıp, halkın yaşamına götürebilsek ne olurdu?
>
> Eskiden çok ilginç bir örneği Hoca Ali Rıza uygulamıştı. Üsküdar'da bir kahvede resimlerini duvara asarak halka sunmuştu ve bunu hep sürdürmüştü. Biz de böyle mi yapmalıydık?"[44]

Nuri İyem'in sorusunun karşılığının, 1940'lı yıllarda D Grubu'na muhalif bir tavırla ortaya çıkan "Yeniler"de ifadesini bulduğu iddia edilebilir. Batı'daki sanat akımlarının etkisiyle şekillenen yaklaşımlara tepki duyan Yeniler, toplumcu-gerçekçi bir yaklaşım benimseyerek "yerel" konulara eğilmiş, konularını halk yaşamından alan, halka açık bir tutum takınmıştır. Nuri İyem, Ferruh Başağa (İstanbul 1914), Avni Arbaş (İstanbul 1919-İzmir 2003), Selim Turan (İstanbul 1915-Paris 1994),

[44] ANONİM, **Dünden Yarına Nuri İyem 1**, 95.

Fethi Karakaş, Mümtaz Yener (İstanbul 1918), Turgut Atalay (Konya 1918-İstanbul 2003), Haşmet Akal (İstanbul 1918-Ankara 1960), Agop Arad (Eskişehir 1913-İstanbul 1986), Nejad Devrim (İstanbul 1923-Polonya 1995) ve Abidin Dino'dan oluşan Yeniler grubu, Türk sanatında o güne dek görülen gruplaşmalardan farklı olarak ilk kez, yurtdışından dönen gençler tarafından kurulmuş değildir. Grup üyelerinin önemli bir kısmı, 1937 yılında gerçekleştirilen bir reformla Akademi'ye getirilen yabancı hocalar arasında bulunan Fransız ressam Leopold Levy'nin öğrencisidir ve çoğu henüz yurtdışına çıkmamıştır.

Yenilikçi tavırlara açık olmasına karşın modern akımların gelip geçici olduğunu düşünen bir sanatçı olarak tanınan Levy'nin yanı sıra psikolog Mustafa Şekip Tunç, sosyolog Hilmi Ziya Ülken ve yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilgisini çeken ve desteğini kazanan Yeniler'in en önemli özelliği, Türk sanatında o güne kadar ulusal söylemler içinde eriyen toplumsal söylemlerden daha farklı bir toplumcu tavır taşımasıdır. İlk sergisini 1940 yılında İstanbul'da, Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde açan Yeniler, bu sergide bir liman kenti olan İstanbul'da yaşam mücadelesini denizde veren insanları ve kentin yoksul yaşam kesitlerini konu alan resimler sergilemiş[45] ve Türkiye'de sosyal boyutları ilk kez bu denli belirgin bir yaklaşım ortaya koymuştur.

Çok sayıda sergi açan Yeniler grubunun sergilerinde fırıncılar, köprüaltı çocukları, meyhaneler, pazarlar, genelev kadınları gibi daha önce pek değinilmemiş konular gündeme gelmiş, D grubunun biçimciliğinin sanat izleyicisi üzerinde yarattığı tepkiye karşılık, yenilikçi olmayan biçimsel üsluplarla, toplumla yakın bir bağ kurmak arzusu sergilenmiştir.[46]

---

[45] Sezer TANSUĞ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 227.

[46] Grubun öncülerinden Nuri İyem'e kulak verecek olursak: "Namık İsmail'in kurduğu kütüphaneden Moskova'daki çağdaş resmi tanıyorduk, Maleviç'i, Lissitzsky'i ve Sovyet toplumcu gerçekçilerin resimlerini görmüştük. Toplumsal gerçekçi resim nedir? Bizim amacımız öncelikle resim seyircini oluşturmaktı. Resim öyle bir halde ki bizim toplumumuzda olmasıyla olmamasının bir farkı yok. Her toplum biçime, renge karşı açıktır. Ama, bizim toplumumuzda resme karşı içimizde oluşması gereken ilgi dumura uğratılmış. Bu nedenle biz halkımızı bu yasaktan kurtarmaya, resmi sevdirmeye mecburduk. Daha sonra yağlıboya resmin gerçeği anlatmadaki gücünden yararlanabilirdik. Hıristiyanlar bu güçten yararlanmıştı. Osman Hamdi bu işe başlarken, halkı aydınlatmak için pentürden başka şansımızın olmadığının farkındaydı." Bkz. (44), ANONİM, 95.

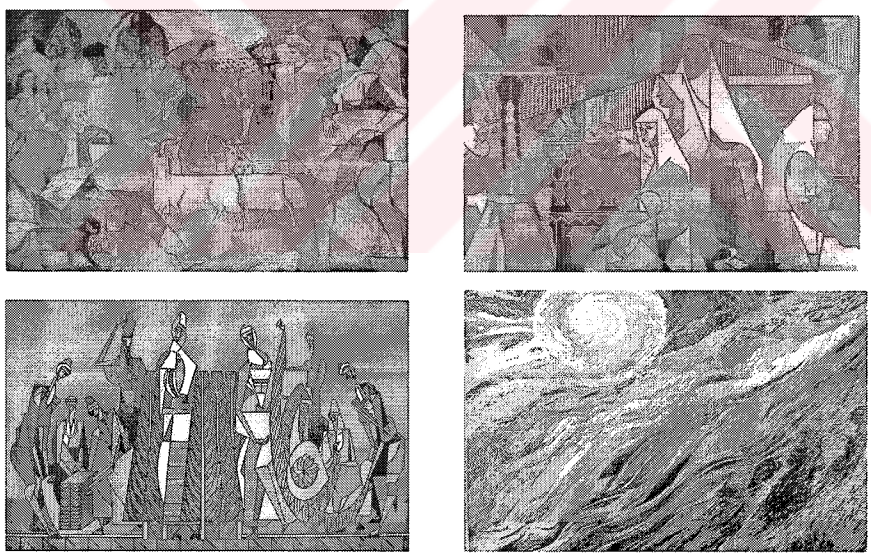
Yeniler'in, Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Burhan Toprak, D Grubu üyeleri ve Akademi çevresinin sert eleştirilerine hedef olması, 1940'lı yıllarda sanat ortamını yönlendiren bir kurum olarak Akademi'nin yapısına ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Yenilikçi ve modernist bir kurum olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin, belli bir akademik sistem benimsemiş olmasına karşın, katı bir eğitim anlayışı içinde kalmamak için gayret gösterdiği bilinmektedir. Bu çerçevede 1940'lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'ni ve genel olarak "resim dünyasını" Leopold Levy'nin etkisinden kurtarmak gerektiği yolunda tartışmalar yapılmış olmasını izlemek ilginçtir.[47] Levy'nin etkisinin, 'akademik' olduğu gerekçesiyle Türk resmini 'hasta ettiği'ni düşünenler de bulunmaktadır.[48] Sabahattin Eyüboğlu'nun değinmiş olduğu gibi, "Avrupa'da eskinin, bizde ise yeninin ocağıdır"[49] Akademi. Aynı konuyu Sezer Tansuğ da vurgulamıştır: "Yenilenme ve değişme dinamiklerini taşıyan öncü nitelikte sanatsal etkinlikler hiçbir zaman akademik kurumların tezgâhında biçimlenmemiştir. Bizde ise bu tür etkinliklerin öteden beri akademik kurumların çatısı altında tezgâhlanması ancak utanılası bir paradokstur."[50]

Öte yandan, Güzel Sanatlar Akademisi'nin yenilikçi yaklaşımına karşın kendine özgü biçim temelli modernist bir sanatsal anlayışın 'akademikleşmesinde' ve yaygınlık kazanmasında rol oynadığını ve belli bir otoriteyi temsil ettiğini de söylemek gerekir. Akademi, bu otoritenin sarsıldığı durumlarda kimi zaman tutucu bir kurum görünümüne de bürünmüştür. Bunun ilginç bir örneği, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği AICA'nın 1954 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen kongresi sırasında Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihsal" başlıklı resim yarışmasının etrafında kopan gürültüdür.[51] Bu yarışmaya dair hemen tüm ayrıntılar, dönemin kültür ve sanat dergilerinde ve gündelik gazetelerinde yer almış, sanat ortamının dışına taşan bir ilginin uyanmasına neden olmuştur.

---

[47] "Devlet Tiyatrosunu Kurtardığımız Gibi Akademinin Resim Şubesini de Kurtaralım", 20 Haziran 1947: bkz. (13), TANSUĞ, 192.
[48] Bkz. (21), ÇOKER, 17. Ayrıca EKLER, 204, 219, 261, 292.
[49] Sabahattin EYUBOĞLU, **Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler**, 501.
[50] Sezer TANSUĞ, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, 79: aktaran Ali ARTUN, "Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması", 56.
[51] Nihal ELVAN, **Resim Tarihimizden: İş ve İstihsal-1954 Yapı Kredi Resim Yarışması**, 17-31.

Akademi hocaları, Akademi mezunları ve çok sayıda tanınmış ressamın katıldığı bu yarışmayı akademik eğitim görmeyen, üstelik yarışmaya ilk yağlıboya resmiyle katılan gravürcü Aliye Berger'in kazanması, Akademi çevresinde büyük bir öfkeyle karşılanmıştır.[52] AICA'nın kongresine katılan dünyaca ünlü sanat tarihçileri arasında bulunan Herbert Read, Lionello Venturi ve Paul Fierens'in jüri üyesi olduğu bu yarışma, Türkiye sanat ortamının yaşadığı ilginç olaylardan biridir. Yarışmada, Cemal Tollu'dan Zeki Faik İzer'e, Nurullah Berk'ten Şeref Akdik'e, Sabri Berkel'den (Üsküp 1907-İstanbul 1993) Refik Epikman'a pek çok "Akademili" sanatçının yarışma konusuyla ilgili "önceden çizilmiş çerçevelerin dışına çıkamayarak belli klişelere saplanmış olmaları"[53], "soyut resimlerin bile bir nevi akademizm içinde sıkışıp kalması"[54] ve "fazlasıyla halk geleneğinden yararlanılmış olması"[55] gerekçesiyle eleştirilmesi, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki sanat anlayışının çağın gerisinde kaldığı hissini uyandırmıştır.[56]



Resim 2,3,4,5. Yapı Kredi Bankası'nın 1954 yılında AICA'nın kongresi sırasında düzenlediği, "İş ve İstihsal"de Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Aliye Berger'in yapıtları.

---

[52] Emel KOÇ, **Alyoşa-Aliye Berger Biyografisi**, 154-180.
[53] Ayşe NUR, "Üç sanat tenkitçisinin Türk sanatına dair görüşü", 38-39. (Yazının orijinali 16 Eylül 1954 tarihinde Yeni İstanbul gazetesinde yayımlanmıştır.)
[54] A.g.m.
[55] A.g.m.
[56] Adnan BENK, "Cemal Tollu'nun Tenkitçiliği", 19-20 (yazının orijinali 1 Ekim 1954'te Dünya'da yayımlanmıştır); Şevket RADO, "Hakeme İtiraz, Jüriye İtiraz", 25 (yazının orijinali 18 Eylül 1954'te Akşam'da yayımlanmıştır); Bülent ECEVİT, "Bir Jürinin Kopardığı Fırtına", 26-27 (yazının orijinali 18 Eylül 1954'te Halkçı'da yayımlanmıştır).

Yarışmada birinciliğin, yarışma konusundan "en çok uzaklaşan, böylece serbest düşünebilen" Aliye Berger'in (İstanbul 1903-İstanbul 1974) soyut dışavurumcu bir resmine verilmesi ise, Batı ölçütlerinde "yeni" ve "modern" olan soyutçu anlayışın Güzel Sanatlar Akademisi'nde benimsenen geometrik soyutlamacı anlayışlardan daha farklı olduğu düşüncesini doğurmuştur. Akademi hocalarından Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (Görele, Giresun 1911-İstanbul 1975) Aliye Berger'i "gönül eğlendiren bir kişi"[57] olarak nitelemesi, Cemal Tollu'nun ise "istihsal" konusunun salt bir güneşle anlatılamayacağı gerekçesiyle geçersiz olması gerektiği[58] yolunda demeçler vermesiyle günlük gazetelere de yansıyan bu sanat olayı, 1950'li yılların Türk sanatında ciddi bir kırılma noktası olarak nitelendirilebilir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanatsal öğretileri arasında bulunan gerçekçi betimlemeler, izlenimci sahneler ve figür soyutlamasına dayalı üsluplaşmış geometrik stilizasyonlara alternatif olarak soyut dışavurumcu bir anlayışın ödüllendirilmesi, Türk sanatına akademik otoritenin onayladığı yaklaşımların ötesinin arayışını doğuran yeni bir açılım getirdiği iddia edilebilir.

1960'lı yıllara uzanan süreçte Hakkı Anlı (İstanbul 1906-Paris 1990), Abidin Dino, Selim Turan ve Nejad Devrim gibi sanatçıların belli bir ulusal misyonu paylaşarak Batı'da izlenen sanatsal gelişmeleri Türkiye'ye taşımak adına değil, Fransız hükümetinin bursuyla 1950'li yıllarda Paris'te şekillenen kültürel ortama katılmak adına Türkiye'yi terk ettiklerini; sanatsal arayışlarını yurt dışında sürdürdüklerini görürüz. Zaman zaman Paris Ekolü'nün içinde anılmış olan bu sanatçılar, ulusal boyutta bir çağdaşlaşma dinamiğinin değil, bireysel arayışlarının bir uzantısı olarak sanat yapan bağımsız bir kuşak olarak dikkat çeker. Ulusal ve toplumsal kaygıların ötesinde bir sanatsal anlayışı belki de ilk kez bu kuşak taşımış, ancak bu mücadeleyi Türkiye'de değil, yurt dışında sürdürmüşlerdir. Sanat yaşamını genellikle Paris'te sürdüren bu sanatçıların sergileri, 1960'lı ve 70'li yıllar boyunca Türkiye'de açılmıştır.

---

[57] Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, "Bir, İki, Üç", 16 (yazının orijinali 20 Eylül 1954'te Cumhuriyet'te yayımlanmıştır).
[58] Cemal TOLLU, "San'at Tenkitçileri ve Bir Netice", 18 (yazının orijinali 15 Eylül 1954'te Yeni Sabah'ta yayımlanmıştır).

Bu tezin kapsamını oluşturan 1960-80 arası sanatsal gelişmelerin Türkiye'deki dinamiğini kavramak açısından göz ardı edilemeyecek başlıca olgulardan birisi, oluşum ve gelişim sürecinde Türk sanatçısının taşımış olduğu ulusal ve toplumsal sorumluluk boyutudur. Batı'da Avrupa kıtasının kendi ekonomik, kültürel ve tarihsel dönüşümleri çerçevesinde, egemen ideolojilerin uzantısı olan akademik sanatla yoğun bir çatışma dinamiğinden doğan, Baudelaire'in 'flâneur' ve 'dandy'[59] gibi simgeler kullanarak kuramsal çerçevesini çizdiği modern[60], Türkiye'de "san'atlerinin memlekete yaramasını isteyen"[61] ressam ve heykeltıraşların çabasıyla gelişme göstermiş, sanatın yalnızca kurumlarına değil, içsel dinamiklerine de yansıyan bir etki oluşturmuştur. Bu açıdan bakıldığında Türk sanatının, tıpkı Türk dili gibi, bir ulusal modernleşme atağının görsel kültür ayağını oluşturduğu iddia edilebilir. Batı'nın modern sanatçısı, kendi çağının dinamiklerini kavramak ve yansıtmak uğraşındadır. Türkiye'nin modern sanatçısı ise, kendi modernleşme sürecinin sancılarını yaşarken Batı modernliğinin biçimsel verilerini kerteriz alarak modernliğe giden kestirme yolları saptamak uğraşında görülür. Bu kestirme yol, gerçekte ciddi bir kimlik arayışının ve sorununun ifadesi olarak değerlendirilebilir.

1960 sonrası Türk sanatının gelişim çizgisine baktığımızda, Güzel Sanatlar Akademisi[62], Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, Güzel Sanatlar Galerisi gibi devlete bağlı resmi kurumların ötesinde bir varlık kazanmaya çalışan daha bağımsız sanatsal çabaların ve bu çabalar içinde Celal Esad Arseven'in

---

[59] "İşte gidiyor, koşuyor, arıyor. Peki ne arıyor? Benim resmettiğim şekliyle bu adamın, *büyük insan çölünün* ortasında durmaksızın gezen, canlı imgelem gücüne sahip bu yalnız adamın, basit bir *flâneur*'den daha yüksek bir amacı, rastlantıların getirdiği uçucu zevklerden daha genel bir hedefi vardır kuşkusuz. O, modernite adını vereceğim şeyi aramaktadır."; Charles BAUDELAIRE, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktay, 104.

[60] Baudelaire'e göre, modernliğin temsili üç temel dinamik çevresinde şekillenir: Birinci aşamada, gündelik yaşamın ikonografisinin yansımaları bulunur. İkinci aşama, modernliğin dış görünüşlerine, modernliğin deneyimine verilen öznel tepkidir. Burada sanatçı, genel bir ruh halini yansıtır. Üçüncü aşamada ise, daha sabit bir temelle, Baudelaire'in sanatsal gelenek olarak tanımladığı olguyla kurulan ilişkiydi. Sanatçı, kendi çabalarının ölçütü, sanatsal gelenek olacaktı. David BATCHELOR, "Modernity and Tradition: Warhol and Andre", 129-142.

[61] Nurullah Cemal BERK, "D Grupu", Vakit, 5 Ekim 1933: bkz. (21) aktaran ÇOKER, 68.

[62] 1883'te Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şâhâne adıyla açılan bu okul, 1927-28'de Sanayi-i Nefise Akademisi, 1928-68 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi, 1968-83 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak anılmış, 1983'ten itibaren Mimar Sinan Üniversitesi olmuştur. 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adını almıştır.

deyimiyle "vazifelerini yapabilmek için evvela yaşayabilmesi"[63] gereken sanatçıların yeni arayışlarıyla karşı karşıya kalırız. 1940'lı yıllarda devletin çeşitli sanatçılar belirleyerek onlara maaş bağlanmasını öngören bir tür devlet sanatçılığı önerisi getirmiş olan Arseven', 1960'lı yıllarda 'sanat ve devlet' konusu bağlamında bir kez daha yayımlanan bu yazısında oldukça karamsar bir tablo çizer:

> "Memleketimizin bugünkü iktisadî durumu halkın kendi sanatkârlarını beslemeğe imkân vermemektedir. Güzel Sanatlar Akademisi'nden yetişen ve ellerine birer ressam veya heykeltıraş diploması verilen sanatkârlarımız cemiyet içindeki vazifelerini yapabilmek için evvelâ yaşayabilmeleri lâzımdır. Mimarları bir dereceye kadar müstesna tutarsak ressam ve heykeltraşlarla tezyinat ressamlarının ne büyük sıkıntılar içinde yaşadıklarını bilmiyen hemen yok gibidir. Buna bir çare olmak üzere devlet tarafından yaptırılan binalarda inşa bedelinin yüzde beşi bu sanatkârlara sipariş edilecek duvar resimleri ve heykellere hasredilmesi kararlaştırıldığı halde bir türlü tatbik edilemedi. Her sene yaptıkları sergilerde bir veya birkaç resim –o da sanatkârın bir aylık iaşesine ancak yetişecek kadar bir para ile- satmak zaruretinde kalan ressamlarımız, yaşıyabilmek için bütün öğrendiklerini bir tarafa atmak ve beceremedikleri bir ticaretle uğraşmak mecburiyetinde kalmaktadırlar. Vâkıa bunlar içinde bazı kabiliyetler, bir resim hocalığı elde etmek veya bazı mecmualara resim yapmak gibi onların sanat heyecanını öldüren ve gelişmelerine imkân vermiyen işlere baş vurmak iseler de bir gün onlar da kendilerini bu ıstırablı hayata düşüren sanata lânet etmekte ve bir bakkal olmadıklarına teessüf eylemektedirler. Malûmdur ki sanatkârlar hiçbir zaman ticaret adamı olamazlar. Halbuki 25 milyonluk Türk milleti içinde hakikî sanatkâr olarak çıkabilecek 20 kişiyi beslemek için devletin sarfedeceği meblağ nüfus başına on parayı geçmez. Bu paranın yüzlerce mislini bundan daha faydasız nerelere sarfetmiyoruz? Milyonlarca lira sarfederek yetiştirdiğimiz bu gençlere birer diploma verdikten sonra bir daha onlarla meşgul olmuyoruz. Cemiyete artık bir faydası olmayan delilere, Hacizlere, canilere, katillere müesseseler yaparak yaşamalarını temin ediyoruz da bir cemiyeti yükseltecek ve ona güzelliği tanıtacak olan önderlere bigâne kalıyoruz. Vâkıa deniliyor ki sanatkâr kendi sanatiyle pekâlâ yaşayabilir. Fakat evvel emirde ona müsait bir saha hazırlamak icab eder. Biz ise 60 yaşına gelen bir ressamı hocalıktan tekâüd ediyoruz. Bir ressamın kartviziti altında 'Emekli ressam' sözünü okumak tutulan yolun ne kadar yanlış olduğunu göstermeğe kâfidir."[64]

---

[63] Celâl Esad ARSEVEN, "Sanat ve Devlet", 21,33.
[64] A.g.m.

Sanatın devletten beklentilerinin sona ermesi için gereken "müsait bir saha"nın hazırlanmasının 1960'lı yılların başında yine devletten beklendiğini söylemek mümkündür. Ancak, bu beklentinin giderek alternatif oluşumlara yöneldiği; Tük sanatçısının salt ulusal bir ilerleme mantığıyla değil, daha eleştirel toplumcu ya da bireysel tutumlar takınarak bir özerkleşme ve sivilleşme mücadelesi içine girdiğini gözlemlemek de mümkündür. 1970'li yıllarda bir yanda resmi kanalda Kültür Bakanlığı gibi girişimlerin sonuçlandığı görülürken, öte yanda sanat ortamının daha özerk girişimlerinin adımları da atılmaya başlanmıştır. Çok sayıda sanatçının katıldığı toplu sergiler bu dönemde Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne bir alternatif oluşturmuş, sanat ortamına katılan galerilerle sanatçıların önündeki seçenekler çoğalmaya başlamıştır. Hareketli bir sanat ortamının oluşumundaki temellerin atıldığı bu süreç, Türkiye'de 1980 sonrasında görülecek gelişmelere gebedir. Bu çalışma, hem kurumsal, hem sanatsal bir temelde yeni arayışlarla şekillenen bu sürecin izini sürme çabası içinde gerçekleştirilmiştir.

2. 1960'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT

2.1. 1960'larda Şekillenen Yeni Bir Kültürel Ortam

Türkiye'nin 1950'li yıllarda girdiği değişim süreci, belirgin sonuçlarını 1960'lı yıllarda hissettirmeye başladı. Sanayileşme atılımı ve özünde Amerika'ya yakın bir dışa açılma politikası üzerine temellenen bu süreç, çağdaşlaşmayı hedef almış kontrollü bir modernist çizgiyi terk eden, buna karşılık modernleşme deneyiminin kendine özgü sancılarını daha yoğun olarak hisseden bir Türkiye yarattı. Siyasal, ekonomik ve sosyal anlamda istikrarsız bir ilerleme süreciydi bu; ve belki de en belirgin göstergesini yeni kültürel ortamların şekillenişinde ortaya koyuyordu. Köylerden kentlere yoğun bir göç dalgasının yaşandığı bu dönemde Türkiye'nin yeni kültürel çehresini oluşturan etkenler, kentsel çevrenin –çarpık bir biçimde- değişmesinden, yeni eğlence biçimlerine uzanan bir çizgide yoğun bir dönüşüm içindeydi. Sözgelimi, 1950'li yıllara kadar kültür ve sanat ortamında beliren ana sorunsal Batılılaşma olgusuyken, 1960'lara uzanan süreçte artık kent, kasaba ve köy konuları, bu bağlamda Anadolu gerçeği ve kentlilik-köylülük ekseninde sınıf sorunsalının[65] çeşitli yönleri irdeleniyordu. Ayrıca Batı'yla daha hızlı bir yakınlaşma sürecine giren ülkede daha popüler, kitlesel eğlence türleri de toplum yaşamına nüfuz eder olmuştu. Dönemin gündelik dergilerinde dünya aktüalitesinin daha yakından izlenmesi, üst kültürün magazinleşmesi, gündelik mitosların yaratılması ve cinsellik olgusunun yükselişe geçmesi, bu dönemlerde başladı.[66] Bu çerçevede 1960'lı yıllarda Türkiye, farklı kültürel dinamiklerin iç içe geçmeye başladığı bir sürecin ilk adımlarını atmıştı.

1960'lı yılların kültürel yaşamından bazı ayrıntıları anımsayacak olursak:[67] Galasında mendil dağıtılan Türk filmi "Ayrılık"ın (1958) özellikle kadın izleyicileri etkisi altına alan formülü tutmuş olacak ki, 1960 yılında Memduh Ün'ün "Ayşecik" filmiyle başlayıp, "Sezercik", "Ömercik" diye süregiden bir ağlamaklı çocuk filmleri furyası başlamış, yoğun ilgi görüyordu. Sıradan yaşamları masallaştıran bu çocuk

---

[65] B. MORAN, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2-Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a**, 7-16.
[66] Ahmet OKTAY, **Türkiye'de Popüler Kültür**, 67-88.
[67] Türkiye'nin bu süreçte geçirdiği değişime ilişkin kronolojik veriler için ansiklopedik bilgilerden yararlanılmıştır; daha ayrıntılı bilgi için **Cumhuriyet'in 75 Yılı/1954-78**; **Varlık Yıllığı 1960-70**.

kahramanlı filmlere karşılık Türkiye'de toplumcu-gerçekçi sinemanın ilk örnekleri arasında sayılan "Yılanların Öcü" (1962) ise, yurtiçinde ve yurtdışında yasaklanıyor, ancak Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in filmi izleyip yönetmeni Metin Erksan'ı kutlamasıyla sansürün pençesinden kurtuluyordu! 1960'lar boyunca "Susuz Yaz" (1964) ve "Hudutların Kanunu" (1966) gibi başka gerçekçi Türk köy filmleri de yasaklanıyor; hatta "Susuz Yaz", yurtdışına kaçırılarak Berlin Film Festivali'nde gösterilip bir de büyük ödül alıyordu. Öte yandan ilk Türk film şenliği Altın Portakal'ın düzenlendiği bu yıllarda (1964) kitlesel eğlencenin odağı durumundaki Yeşilçam'a oyuncu kazandırmak için artist yarışmaları yapılmaya başlanmıştı.

1960'lı yıllar Türkiyesi'nin kültürel dönüşümüne dair ipucu veren diğer bir kitlesel eğlence türü de müzikti: 1961'de "Little Lucy" adlı şarkısıyla Batı kaynaklı müziğin ilk popüler yıldızı olan Erol Büyükburç'tan sonra bu tarzda müzik yapmaya başlayan birçok yeni isim, pop müziğin yaygınlaşmasında rol oynayan Altın Mikrofon (1965) adlı yarışmayla adını duyuracaktı. Çok geçmeden, 'aranjman' kültürüne karşılık 'Anadolu pop/rock' olarak ifade edilen bir müzik türü ortaya çıktı; Barış Manço, Cem Karaca, Fikret Kızılok, Selda Bağcan, Erkin Koray ve Edip Akbayram gibi şarkıcılar, daha özgün arayışlarla isimlerini duyurdu. 1960'lı yıllarda nostaljik tangoların yerini alan twist salgını da bir yandan sürmekteydi. Hatta kimi eleştirmenler, İstanbul Radyosu gibi kurumlara 'twist', 'cha-cha-cha' ve 'rock'n roll' salgınının 'musallat olmasından' rahatsızlığını dile getiriyordu.[68] Batı müziğinin ne olduğu yolundaki algı, toplumsal ölçekte büyük ölçüde şekil değiştirmiş, 'Cumhuriyet eliti'nin tercihi olan ve 1960'lı yıllarda belki de ilk kez Anadolu konserleriyle[69] farklı kitlelere yönelen klasik müzik olmaktan çıkmıştı.

1950'li yıllardan başlayarak dilde modernleşmenin olanaklarını bireyin varoluşsal macerası üzerinden irdeleyen İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Oktay Rifat, Metin Eloğlu gibi "İkinci Yeni" şairlerinin

---

[68] Faruk YENER, "1962'de Musikî Çalışmaları", **Varlık Yıllığı 1963**, 101.

[69] Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şef yardımcısı Hikmet Şimsek, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin ardından opera üyeleri ve konservatuvar öğrencilerinden kurulan bir orkestra ve koroyla Batı Anadolu'nun sekiz şehir ve kasabasında konserler vermişti. İlhan K. MİMAROĞLU, "1960 Yılında Musiki Hareketleri", **Varlık Yıllığı 1961**, 68.

etkinlikleri sürerken, edebiyat dünyası 1960'lı yıllarda Türkiye'nin geçirmekte olan değişimi siyasal ve ideolojik boyutlarıyla da ele almaya başlamıştı. İkinci Yeni'nin etkisi, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin 1965 yılında yeniden yayımlanmasına dek sürerken bu dönemde yalnızca şiirde değil, roman ve öyküde de toplumcu tınıları olan yazarlar dikkat çekmeye başlamıştı. Yaşar Kemal'in "Orta Direk" (1960), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1961), Attila İlhan'ın "Kurtlar Sofrası" (1963), Şevket Süreyya Aydemir'in "Toprak Uyanırsa" (1963), Melih Cevdet Anday'ın "Aylaklar" (1965), Fakir Baykurt'un "Amerikan Sargısı" (1967), Suat Derviş'in "Fosforlu Cevriye" (1968) gibi romanlarının köy/kent, toplum/birey ölçeğinde işledikleri konularda, toplumsal bir dönüşümün gözlemleri rol oynuyordu.

1960'lı yıllarda şekillenen yeni kültürel ortamın en belirgin özelliklerinden biri de 27 Mayıs 1960'taki askeri müdahalenin ardından siyasetle daha yakından ilgilenen bir aydın kesiminin ve gençliğin ortaya çıkmasıydı. Bilindiği gibi 1960'lı yıllar, 1968 öğrenci hareketlerine uzanan süreçte dünyanın pek çok ülkesinde toplumsal dönüşüm taleplerinin dile geldiği yıllardı. Türkiye'de de bu dönemde kültürel ortam, siyasetle daha organik bir ilişki kurmaya başladı. Sol yayınlarda patlama yaşanırken, temelde siyasi içerikli dergilerde kültür ve sanat çeşitli boyutlarıyla tartışılır oldu, hatta ilk sayısı 1961 yılında yayımlanan "Yön" dergisi, yayıncılıkta içeriği kadar biçimiyle ve bir afiş gibi tasarlanan kapak grafiğiyle de yeni bir çığır açtı.[70]

1960'lar süresince Türk tiyatrosuna yeni birer tür olarak girmeye başlayan kabare tiyatrosu -Haldun Taner'in "Devekuşu Kabare Tiyatrosu" (1967) anılabilir- ve müzikal tiyatro gibi izleyici kitleden yoğun ilgi gören oyunların yanında politik-taşlama türünde oyunlar ve sokak tiyatrosu etkinliklerin çoğalmaya başlaması da toplumsal yaşamın belirgin ölçüde siyasallaşmasının göstergelerinden biriydi. Halk Oyuncuları'nın Anadolu'nun birçok ilinde oynadıkları "Devr-i Süleyman" (1968) bu dönemin anımsanan oyunlarından biri olurken, çoğunlukla üniversite gençlerinden oluşan Devrim İçin Hareket Tiyatrosu da sokakta verdikleri temsillerle bir anlamda

[70] Ertuğrul KÜRKÇÜ, "Yeni bir fikir korsanlığı", 2007.

ortaoyunu geleneğine yeni bir boyut getiriyordu. "Tiyatronun sahne, salon ve duvarlarını aşıp sokaklarda, fabrika kapılarında ve gecekondu alanlarında temsiller vermek"[71] amacıyla kurulan bu tiyatro, "entipüften dekorlar ve karton maskeler"le[72] siyasi içeriği bir yana, sanata dair alışılagelmiş kalıpları yıkan, adeta birer performans gibi tasarlanan oyunlar sahneliyordu.

Türkiye'de sinema, müzik, edebiyat ve tiyatro gibi her zaman daha yaygın bir kitleye ulaşabilen kültürel etkinliklerin yanında resim ve heykel gibi daha sınırlı bir kitleye ulaşabilen sanatsal üretimler de 1960'lı yıllarda bir kabuk değiştirme sürecinin içine girmişti. 1950'li yıllara kadar çok belirgin bir biçimde resmi modernist ideolojiyi yankılayan bu alandaki gelişmeler, büyük ölçüde Güzel Sanatlar Akademisi'nin egemenliğinde sürdürülen etkinliklerle varlığını koruyordu. Akademi'li sanat çevresiyle 'sanat ortamı' neredeyse bir ve aynı şeydi. 1960'lı yıllarda bu durum yavaş yavaş değişmeye başlayacaktı: 1960'lı yıllarda özellikle yabancı kültür merkezlerinin etkinliklerinin yoğunlaşması, Güzel Sanatlar Akademisi'nin yanında yeni ortamların gelişmesine olanak sağlayacaktı.

Öte yandan, 1914 Kuşağı'nın öncüsü İbrahim Çallı'nın ölümü (1960) Türk resminde adeta simgesel bir yaprak dökümünün ifadesiydi.[73] Ratip Aşir Acudoğu (İstanbul 1898-İstanbul 1957) ve Nijad Sirel (Amasya 1897-İstanbul 1959) gibi Cumhuriyet dönemi heykeltıraşları, 1960'lara uzanan yıllarda tarih sahnesinden çekilmişlerdi. 1968'de D Grubu'nun öncü ressamlarından Cemal Tollu ölmüş; Ali Hadi Bara (Tahran 1906-İstanbul 1971), Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Zühtü Müritoğlu gibi diğer Cumhuriyet kuşağı sanatçıları ise emeklilik sürecine girmişlerdi. 1960'ların başında Akademi'nin kadrosunda artık Adnan Çoker (İstanbul 1927), Özdemir Altan (Konya 1931), Devrim Erbil (Salihli 1937), Ali Teoman Germaner (İstanbul 1934) ve İlhan Koman (Edirne 1923-Stockholm 1986) gibi yeni bir kuşağın sanatçıları da vardı.

---

[71] Selmi ANDAK, "1968'de Tiyatromuz", 123.
[72] Turhan ILGAZ, "Seyircinin Ayağına Giden Tiyatro", 6.
[73] Nurullah BERK, "Çallı İbrahim'in Mezarı Önünde", 7.

Güzel Sanatlar Akademisi'nden farklı bir eğitim modeli ve anlayışı üzerine temellenen Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun ilk mezunlarını vermesi de 1960'lı yıllara rastlıyordu. Bu okul, resim öğretmeni yetiştirmek üzere 1933 yılında kurulan Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nün Resim-İş Bölümü'nden farklı olarak, sanayileşme atılımına giren Türkiye'nin çağdaş endüstriyel gereksinimlerine yöneliyordu. "Tasarımcı" sözcüğünün henüz kullanılmadığı bu yıllarda Tatbiki, toplumda daha işlevsel bir rolü olan 'dizaynır'lar yetiştirecek, işlevsele yönelik bir sanatsal algının şekillenmesinde rol oynayacaktı.

1960'lı yıllar, Türkiye'de geçmiş dönemle belirgin kopuşların, ilginç değişimlerin, yeni atılımların yaşanacağı bir dönemin başlangıcıydı gerçekten de. 27 Mayıs'ta ordunun yönetime el koymasıyla Türkiye'nin siyasi tarihinde 'darbeler dönemi'nin başlangıcı olarak kimi tarihçilerin bir tür milat gibi algıladığı bu süreç, kültürel ortamdaki yansımalarını çeşitli arayışlarda ortaya koyan yeni bir sayfanın da başlangıcıydı.

2.1.1. Siyasi Kültürün Dönüşümü ve 27 Mayıs'ın Yansımaları

Türkiye, 1960'lı yıllara siyasi ve toplumsal anlamda bir dönüşüm rüzgârı içinde girdi. Gerçekte bu rüzgârın ilk esintileri, belki de geride bırakılan on-on beş yıllık süreçte başlamıştı: İkinci Dünya Savaşı'nın Türkiye'de de hissedilen gergin zamanları sonrasında çok-partili rejime geçilmiş, 1950'li yıllara damgasını vuran Demokrat Parti iktidarı ülkeye farklı bir çehre kazandıracak adımları atmıştı.

1800'lerden günümüze uzanan Türkiye tarihini özgün bir modernleşme süreci olarak ele alan Erik Jan Zürcher, Demokrat Parti'nin Mayıs 1950'deki 'ezici seçim zaferi'nin modern Türk siyasal tarihinde bir dönüm noktası olduğu konusunda tarihçilerin mutabakat içinde olduğunu söyler. Zürcher'e göre, DP milletvekillerinin toplumsal özelliklerine bakıldığında, Kemalist dönemdekilerden ayrılan birtakım farklılıklar göze çarpar: DP milletvekilleri ortalama olarak daha gençtir ama, üniversite eğitimi görmüş olanlar daha azdır; aralarında ticaret ve hukuk formasyonuna sahip olanlar çoğunluktadır. CHP'yle olan en çarpıcı farklılık, bürokratik ve/veya askeri formasyona sahip milletvekillerinin hemen hemen

olmayışıdır. Dolayısıyla, Türkiye seçkinlerinin farklı bir kesiminin iktidara gelmiş olduğu bellidir.

Devletçi, sıkı şekilde denetlenen ve kendi kendine yeterli olmaya yönelmiş bir ekonomiden liberal serbest pazar ekonomisine geçişi şiddetle savunan Demokrat Parti, iktidara gelir gelmez liberalleşme politikalarını gayretle uygulamıştır. 1951 yılında güçlü Amerikan etkisi altında Türkiye'de yabancı yatırımı teşvik etmek için bir yasa getiren DP'nin liberalizme ilişkin verilmiş sözüne rağmen yatırımların yüzde 40-50'sini çeşitli nedenlerle yine devletin yapmak zorunda kalmış olması ise meselenin bir başka boyutudur. Bu yatırımların yoğunlaşmış olduğu en önemli alanların karayolu ağı, inşaat sanayisi ve tarım olduğunu anlatan Zürcher, böylece yeni yolların ülkeyi ilk kez tam olarak birbirine bağladığını ve köyleri dışarı açtığını anlatır. Bu çerçevede 1950'lerde kırsal kesimden kasaba ve kentlere kitlesel bir göç başlamış, bir milyonun üstünde insan toprağını terk etmiştir. Zürcher, emek göçünün yeni bir olgu olmadığını, ancak göçün biçiminin değiştiğinin altını çizer: Eskiden mevsimlik göçler olurken, artık göç edenler yeni gelişen sanayilerde sürekli iş aramak için kente gelirler. 1960'lara uzanan süreçte kentlerde yoğun bir gecekondulaşma yaşanırken, 1950'lerin başındaki yoğun ekonomik canlanma dönemi de sona erer. 1960 yılında giderek artan bir enflasyonla karşı karşıya kalan Türkiye'nin bu dönemdeki toplam dış borcu, Gayri Safi Milli Hasıla'nın dörtte bir oranındadır – yani, 1,5 milyar dolar.[74]

DP, ayrıca, din olgusunu siyasal amaçlara alet ettiği ve Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkesi olan laiklikten saptığı gerekçesiyle de eleştirilir.[75] Bu partinin döneminde Arapça ezan yeniden yasallaştırılmış, din eğitimi genişletilmiş, imam-hatip okulları çoğalmış, cami inşasında belirgin bir artış olmuş ve dini yayınların satışına yeniden izin verilmiştir.[76] İşte bu yeni çehre, Türkiye'nin kuruluş dönemi idealleriyle ne kadar örtüşüyor ne kadar çelişiyor, aydınlar arasında yoğun bir tartışma konusu olmuştur. Dolayısıyla 27 Mayıs 1960'ta ordunun yönetime el koyması, geniş

[74] Erik Jan ZÜRCHER, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 321-339.
[75] A.g.k., 338-341.
[76] A.g.k., 338-341.

anlamda kültürel boyutlarıyla tartışılarak, bir tür "Atatürk'e dönüş" harekâtı olarak nitelendirilmiştir.

Bu dönemde ünlü aydın ve sanatçıların 27 Mayıs'a ilişkin görüşlerini gözden geçirmek, dönemin kültür ve sanat ortamının askeri müdahaleye ilişkin genel olarak hoşgörülü bir tavır içinde olduğunu ortaya koyar. Sözgelimi, Hasan Ali Yücel'e göre 27 Mayıs, "baskıya dayanan kötü bir idareye isyandır. Bir halk tepkisinden ziyade bir aydınlar davranışıdır. (...) 27 Mayıs, 14 Mayıs'ı deviren bir ikinci 19 Mayıs'tır."[77] Haldun Taner, 27 Mayıs'ı "hukuk düzenini çiğneyen, Anayasayı unutan, ulusu hiçe sayan, zorba bir gidişin, gençlik, basın, aydınlar ve subay tarafından bertaraf edilişi"[78] olarak yorumlar. Mahmut Makal'a göre, "27 Mayıs Devrimi'nin anlamı, memleketi uçuruma sürükleyen, ilmi, sanatı, insan haklarını, özgür düşünceyi çiğneyen ve yönetimi ellerinde tutan bilgisiz fakat hırstan gözleri kapanmış bir küme politikacıyı alaşağı edip milletçe kurtuluşu sağlamaktır."[79] Ceyhun Atuf Kansu, 27 Mayıs'la birlikte "yetişen Türk kuşaklarının Atatürkçü olduğunun anlaşıldığını" söyler ve ulusun kurtuluşunun temelleri olarak, "ulusal birlik, halk devleti, Atatürk devrimleri ve çağdaş ülkülere bağlı demokrasi"yi[80] gösterir. Attila İlhan'a göre 27 Mayıs, "Atatürk devrimciliğinin sürekliliğine inananların eseri"dir.[81] Zahir Güvemli, 27 Mayıs'ı "Cumhuriyet'in kuruluşundan beri ikinci kurtuluş hareketi"[82] olarak yorumlar.

Sanat çevrelerinde 27 Mayıs askeri müdahalesinin olumlu karşılanmasının arkasında özel olarak sanatçıları ilgilendiren bazı olguların bulunduğunu söylemek de mümkün görünmektedir. Bilindiği gibi Cumhuriyet döneminde sanatın temel, hatta tek destekçisi devlet olmuş, İnkılâp Sergileri, Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Yurt Gezileri gibi resmi sanat projeleriyle kısıtlı olanaklarla da olsa bir tür sanatsal kalkınma modeli izlenmişti. 1950'li yıllarda iktidarı Cumhuriyet Halk Partisi'nden devralan Demokrat Parti'nin benzer yaklaşımları sürdürdüğünü söylemek oldukça

[77] **Varlık Yıllığı 1961**, 168.
[78] A.g.k., 158
[79] A.g.k., 149.
[80] A.g.k., 144.
[81] A.g.k., 142.
[82] A.g.k., 139.

güçtür. Sözgelimi 1951 yılında düzenlenen İstanbul Sergisi'ne bağlı olarak açılan resim ve heykel sergisinden resmi makamlarca alınan kimi yapıtların bir süre sonra Sandal Bedesteni'nde müzayedeye konduğuna dair haberler, ciddi tepkilerle karşılaşmıştır.[83] Ayrıca 17. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ödül tutarları için yeterli ödenek bulunamaması sonucunda sanatçılara ikincilik ödülü tutarının ödenmesi gibi yaklaşımlar da eleştiri konusu olmuştur.[84] Genel bir çerçeve içinde bakıldığında 1950-60 döneminde devletin sanata olan desteğinin giderek azaldığı, ayrıca bu dönem süresince yaşanan göreceli ekonomik canlanmanın bağımsız bir sanat piyasasının oluşumuna hiçbir katkısı olmadığını söylemek mümkündür. Cumhuriyet'in ilk 50 yılında sanat piyasasındaki gelişmeleri araştıran Mehmet Üstünipek'e göre Demokrat Parti'nin devletçi politikaları bir yana bırakan yaklaşımı, bu dönemde sanatçıların farklı çıkış yolları aramaya başlamasında etken oluşturmuştur.[85]

Devlet-sanatçı ilişkisinin renginin değişmesi, 1950'li yıllara gelene dek resmi anlamda güdümlü bir sanat politikası izlemeden sanatçı ile devlet arasında adeta doğal, kendiliğinden bir tür işbirliği yaşandığını düşündürecek gelişmeler yaşanırken, 1950'li yıllarda sanatçının yaratma koşullarına ve ifadesine yönelen çeşitli müdahalelere de bağlanabilir. Demokrat Parti döneminde sanata devlet desteğinin sağlandığı koşullarda bile çeşitli sorunlar yaşanmıştır: 1956 yılında ülke sanatına ve sanatçısına destek amacıyla CHP'nin 1938-43 yılları arasında düzenlediği Yurt Gezileri programının bir benzerini gerçekleştirmek için kolları sıvayan Demokrat Parti'nin bu girişimi olumsuz bir şekilde sonuçlandırması, en çarpıcı örneklerden birisidir.[86] Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun seçici kurul başkanı olarak görev aldığı "Vilayet Resimleri" başlıklı bu girişim kapsamında Türkiye'de her ile sanatçı gönderilmesi kararlaştırılıyor, sanatçılara masraflarına karşılık 1000 lira verilmesi öngörülüyordu.[87] Bu çerçevede sanatçılar her biri en az 1 metrekare büyüklükte iki tabloyu Meclis Başkanlığı'na teslim edecek, bunların arasında jürinin beğendiği

[83] Mehmet ÜSTÜNİPEK, "Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası", 193.
[84] A.g.m.
[85] A.g.m.
[86] Turan EROL, **Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu-Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği**, 111-113.
[87] Söz konusu resimler, topluca sergilenmiştir. ANONİM, "İl Tabloları Sergisi", 23.

yapıtlar 500 liraya satın alınacaktı. Fakat proje tamamlanıp da resimleri seçmek aşamasına gelindiğinde, "resimden anladığı"nı iddia eden DP milletvekili Burhanettin Onat, seçici kurulun tercihlerinin yönünü belirleyen "yeni resim cereyanları"nı "soysuz sanat" olarak nitelendirip yalnız Meclis'e sokulmaması değil, Güzel Sanatlar Akademisi'nden de "kulağından tutulup kapı dışarı fırlatılana kadar" kininin sönmeyeceğini söyleyerek sanat çevrelerinde yoğun bir tartışma başlatmıştı.[88] Sanat ortamında devletin sanatın ve sanatçının özerkliğine doğrudan müdahalesi olarak algılanan bu tavır, büyük bir tepkiyle karşılanmıştı. O yıllarda Varlık dergisinde eleştiri yazıları yazan Zahir Güvemli'nin, "soylu ve soylu sanatın tasnifinin ancak totaliter rejimlerde, Hitler Almanyası ve Stalin Rusyası'nda görülen bir zihniyet" olduğunu söyleyerek, Atatürk'ün "Efendiler... mebus, hatta vekil de olabilirsiniz, ama sanatkâr olamazsınız!.." sözlerini anımsattığı yazısı[89] bu tepkilerin bir özeti niteliğindedir.

Türkiye'de sanat, büyük çapta devlet desteğiyle gelişmiş bir olgu olmasına karşın daha önce devlet katından bu tür bir müdahaleyle karşılaşmamıştı. 1950'li yıllara gelene dek devlet ile sanatçı arasında ulusal bir bilinç esasına dayanan karşılıklı anlayış, sanatçıların resmi güdümler sonucunda değil, içselleştirilmiş bir Cumhuriyet idealinin uzantısı olarak Atatürk, Kurtuluş Savaşı, devrimler gibi konuları kendi serbest üslup anlayışları içinde ele almasına, buna karşılık devletin de 1930'lu yıllarda ekonomik kriz sırasında sanatçılara destek olmak için Amerika'da uygulanan Federal Sanat Projesi'nin[90] çok küçük çaplı bir benzerini oluşturacak şekilde çeşitli sanat projeleri gerçekleştirmesine yol açmıştı. Bu açıdan Vilayet Resimleri olayı, Türkiye'de 1960'lı yıllara uzanan süreçte kabuk değiştirmeye başlayan devlet-sanat ilişkisinin önemli bir örneğini oluşturur. Bu dönemde gazete yazılarıyla sanatsal

---

[88] Demokrat Partili politikacıların 'sanat konularına, resme an yakın sayılanı' olan Dr. Burhanettin Onat ile Bedri Rahmi Eyüboğlu arasındaki söz düellosu için bkz. (86), EROL, 112-113.

[89] Zahir GÜVEMLİ, "Meclis Resimlerinden Çıkan Gerçekler", 21.

[90] ABD'de devlet başkanı Roosevelt hükümetinin "New Deal" programının bir parçası olan "Federal Sanat Projesi", 1935-43 yılları arasında ekonomik bulanım süresince sanatçılara destek olmak amacıyla uygulandı. Ülkedeki sanatçı potansiyelini kamusal alanlara aktaran ve kamusal yapıların süslenmesinde kullanarak bir yandan sanatçılara maaş sağlarken bir yandan da toplum duygusunu pekiştiren proje kapsamında bugün pek azı hâlâ korunmuş olan 2,566 duvar resmi, 100,000 tuval resmi, yaklaşık 17,700 heykel, 300,000 civarında özgünbaskı gerçekleştirilmiştir.: Ian CHILVERS, **A Dictionary of Twentieth-Century Art**, 206-207.

gelişmelerin kaydını tutan ressam Turan Erol (Milas 1927), Vilayet Resimleri'nin başına gelenleri 1950-60 döneminin devlet-sanatçı ilişkisi açısından en büyük olayı olarak nitelendirir. Erol'un "Cumhuriyet Halk Partisi'nin devletçi seçkinlerinin, Halkevleri ve partili yayın organlarının sanatsal etkinliklere gösterdiği ilginin, kayda değer parasal olanaklar sağlayamasa bile, sanatçılara toplumda gene de bir yerleri olduğu duygusunu tattırdığı için, sanatçı gözünde bir değeri vardı"[91] sözleri, CHP ile DP'nin sanatçıya yaklaşımındaki dönüşümün ardındaki nedenlere dair bir ipucu niteliğindedir.

Bu çerçevede 27 Mayıs'ın sanat çevresinde olumlu yankılar bulmuş olması, 1950'li yıllarda sanatçı ile devlet arasında giderek zayıflamış olan ilişkinin yeniden güçlendirilmesi arzusunun bir uzantısı sayılabilir. Devletin sanata bir temsil aracı olarak ilgisinin de azaldığı bir dönemde 27 Mayıs askeri müdahalesi, sanat ortamında adeta 'umutlu bir yarın'ın vaadi gibi algılanmıştır.[92] Ülkenin demokrasi deneyimini yine demokrasi adına kesintiye uğratan bu yeni gelişme, "ikinci bir Cumhuriyet"i[93] başlatarak, belli ki toplumun tüm kesimlerine yansıyacak bir tür restorasyon süreci olarak görülmüştür. Topluma yeni özgürlük alanları açan, daha sivil yapılanmaların temelini oluşturan 1961 Anayasası'nın da kabulüyle Türkiye, bir anlamda, yeniden yola çıkacaktır sanki.

1960-80 arası Türkiye siyasi tarihinin bir analizini yapan Hikmet Özdemir'e göre, 27 Mayıs 1960'taki askeri müdahalenin ardından düzenlenen 1961 Anayasası ile getirilen yeni siyasi mekanizmalar, Türkiye'nin egemenlik anlayışında önemli değişiklikler yapmıştır. Özdemir, parlamentonun egemenlik hakkını kullanan tek

---

[91] Bkz. (86), EROL, 112.

[92] ANONİM, "Düşünme Saati", 2.

[93] Yaşar Nabi'nin kaleme aldığı bir yazıda, "ikinci bir cumhuriyetin kuruluşu"ndan söz edilmektedir: "Demokrat Parti iktidarı ele alınca ulusa vaadettiği anayasa değişikliğini yapmamış olması, bu anayasada keyfi idareye bırakılmış açık kapıları iyice görmüş ve anlamış olmasından ileri gelmiştir. 1945'te çok partili rejime girmeye karar verdiğimiz zaman iktidar partisi için yapılacak ilk iş İkinci Cumhuriyeti o tarihte ilân ederek yeni bir anayasa hazırlanması için bir Kurucular Meclisi toplamak olmalıydı. Bu önemli iş ihmal edildiği içindir ki yeni girilen demokrasi düzeni teminatsız kaldı ve 1946 seçimlerinde geçirilen kötü imtihandan sonra 1950'de iktidarı ele geçiren Parti tarafından görülmemiş bir pervasızlıkla kullanıldı.(...) Kurulmakta olan İkinci Cumhuriyetimizin sağlam temeller üstünde oturtulması için bu hesaplaşmaya kesin ihtiyaç vardı."; Yaşar Nabi NAYIR, "1960'a Toplu Bir Bakış", 12.

organ durumundan çıkarak yetkili organlardan yalnızca birisi olmasını demokratik devlet anlayışı bakımından 1924 Anayasası ile 1961 Anayasası arasındaki temel fark olarak belirler.[94] Böylece 27 Mayısçılar, Türkiye'de rejimin demokratikleşmesi yönünde 1946'da açılan yolu genişleterek, 1961 Anayasası ile köktenci politikaları benimseyen aydınlar ve öğrencilerin, bütün engellemelere rağmen işçi sınıfı ile birlikte siyaset yapabilmelerine ortam hazırlamıştır.[95] Ülkede, böylece, geniş kesimleri etkisi altına alan toplumcu bir dalga oluşmuş; bu dalga görsel ifadesini dönemin sanatsal eğilimlerinde de ortaya koymuştur.

1950'li yıllar boyunca biçime odaklı soyutlamacı eğilimlerin yaygınlığı sanatsal ortamlarda yoğun etkisini sürdürmüş olmasına karşın, 1960'lı yıllar toplumcu-gerçekçi diyebileceğimiz yaklaşımların da filizlenmeye başladığı bir dönemdir. Çeşitli yayınlarda sanat eleştirileri yazan Bülent Ecevit'e göre, DP iktidarı döneminde sanatsal eğilimler 'kendi içine kapanmış', soyuta yönelmişti: Sanatçı ve edebiyatçı toplumdan ayrı, halktan uzak kaldığı yılları bir çeşit "laboratuvar çalışması"yla geçirmiş; sanatçı ve edebiyatçı bu devrede eskisinden çok daha içe dönük olmuş, soyutluğa (abstraction) yönelmiş; bu yüzden son yıllar, Türk şiirinin, musikisinin, Türk resminin hatta hikâyesinin, geniş ölçüde, soyut sanat devresi[96] olmuştu.

Dönemin ünlü yazarlarından Yaşar Nabi ise, bu 'soyut sanat devri'nin bittiğini ilan ediyordu: 27 Mayıs sürecinde çok sayıda yazar ve sanatçının görüşünü özetleyen bir yaklaşımla gençlere, "Genç sanatçıların yıllardır hasretini çektikleri özgürlük işte alabildiğine esiyor memlekette. Kolları sıvayıp işe başlayalım. Bütün suçu baskı rejiminde bulanlar için mazeret yok artık. Göstersinler kendilerini. Bunaltı edebiyatına da, soyuta da paydos!" diye sesleniyordu.[97] Aynı dönemde çeşitli kaynaklarda askeri müdahalenin sanat alanında bir 'sorumluluk havasının esmesine

---

[94] Hikmet ÖZDEMİR, "Siyasal Tarih 1960-80", 191-204.
[95] Özdemir ayrıca yeni anayasadaki düzenlemelerin rejimin sol düşünceye açılmasına da katkıda bulunduğunu belirtmektedir. A.g.k., 191-204.
[96] Bülent ECEVİT, "Karanlık Çağdan Çıkış", 8.
[97] Aktaran Memet FUAT, "1960'ta Şiirimiz", 21.

yol açtığı'[98] söylenirken, 'devrimle birlikte Türkiye'ye yeni bir ozan kadrosunun',[99] 'biçim oyunlarını, romantizmi, sanat için-kendim için çabasını yana koyup, şartlar gerçekleşinceye kadar kendini memlekete adamanın,[100] 'yazarların ve ressamların bayağı eğilimleri bir yana bırakıp memleket gerçeklerine daha içten, daha yakından eğilmesinin'[101] 'yazarların ve sanatçıların kendi kendilerini anlatmadan önce seslendikleri kitleyi anlatmaya çalışmasının'[102] gerekliliği üzerinde duruluyordu.

27 Mayıs süreci, sanatsal tartışmalarda yoğun bir karşılık bulurken, çok küçük ölçüde de olsa çeşitli imgelere de yansıdı: Devrim konulu resimler yapıldı, sergiler açıldı; geniş kitlelere yönelik afişler üretildi.[103] Bu dönemde ressam Orhan Tamer'in (İzmir 1928), 28 Nisan ve 27 Mayıs olaylarını temsil eden bir resmini Galatasaray Lisesi'nin girişinde sergilemesi dikkat çekti;[104] Erdoğan Munis adında bir resim öğretmeni devrim konusunda yaptığı resim çalışmalarını Konya Belediyesi Nikâh Salonu'nda sergileyerek 'ilgi uyandırdı',[105] ayrıca "1960: Uğurlu Yıl" başlığıyla yaptığı resimler, Varlık dergisinde kapak oldu.

27 Mayıs sürecinde dile getirilen demokratik söyleme ve esen özgürlük dalgasına karşın 'toplumcu' yaklaşımların belli ideolojik tavırları ifade edecek şekilde gündeme gelmesi ise hâlâ söz konusu değildi. Ressamlar İbrahim Balaban (Bursa 1921), İhsan İncesu (İstanbul 1925-İstanbul 1994), Kemal İncesu, Avni Memedoğlu (Erzurum 1924-İstanbul 1998), Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu'nun 1959'da kurduğu Yeni Dal adlı sanat topluluğunun, "27 Mayıs'ın getirdiği hava içinde"[106] 1961 yılının nisan ayında, Milli Birlik Komitesi'nin geçici yönetimde bulunduğu süreçte İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde açtıkları serginin kapatılması olayı, ilginç bir örnektir. Bu sanatçıların T.C.K.'nın 142. maddesi uyarınca tutuklanması ve

---

[98] A.g.m., 21.
[99] A.g.m., 32.
[100] A.g.m. , 139.
[101] A.g.m., 170.
[102] A.g.m., 170
[103] 27 Mayıs sigara paketini gösteren, "Milletçe eleleyiz", "Hepimizin sigarası" gibi ibarelerin bulunduğu afiş 27 Mayıs'ın kitlesel anlamda görsel kültüre ne şekillerde yansıdığını göstermesi açısından ilginçtir. ANONİM, "Türkiye'de Olup Bitenler-1960", 470.
[104] **Varlık Yıllığı 1961**, 60.
[105] ANONİM, "Devrim Resim Sergisi", 2.
[106] Çetin YETKİN, **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, 234.

yapıtlarının toplattırılması, olayın 27 Mayıs sürecinde gerçekleşiyor olması bakımından 'şaşkınlıkla' karşılanmıştır.[107] İşçileri, köylüleri betimleyen bu imgeler, stilize bir figür anlayışı içinde toplumcu mesajlar vermekte, köylü tiplemelerinin yanı sıra barış güvercini gibi simgesel öğeler de kullanmaktadır. Mahkemeye 'delil' olarak gösterilen resimlerin arasında bulunan Avni Memedoğlu'nun "Kelepçe"(1960) başlıklı resminde ise, kelepçeli bir işçi betimlenmiştir. Yine mahkemede tartışma konusu olan resimlerden bir diğeri de İbrahim Balaban'ın 28-29 Nisan olaylarını betimleyen resmidir. Bu resimle ilgili olarak mahkeme tutanaklarında yer alan görüşler, görsel verilerin hangi ölçütlere göre değerlendirildiğini örneklemesi bakımından ilginçtir: "Bu sanık da 10 numarayı taşıyan tablosu ile 29 Nisan talebe hareketini temsil ettiğini ifade etmiş ise de iki polisin yakaladığı şahsın talebeye benzer bir tarafı görülmemiştir. Sanık ressamın bu resmi ile memleketimizde işçiye hak ve hürriyet verilmediğini, polisin yakalayıp götürdüğünü, ancak polisin yani dolayısı ile rejimin (komünistlere göre memleketimizdeki idari bir polis rejimidir) ayağının kaymakta olduğunu, er geç yıkılacağını ve işçinin üzerinde bulunduğu zemini yıkmak üzere olduğunu ifade etmek istediği kanaati hasıl olmuştur. Öndeki polisle ortadaki beyaz gömlekli gencin kol hareketleri bir mengeneye benzemektedir. Ortadaki gencin talebe olduğuna delalet eden en ufak bir emare mevcut değildir. Bu bakımdan sanığın bu yoldaki iddiası yerinde görülmemiştir. Sanığın bu tablosu ile işçi sınıfının hareketini yani ayaklanmasını kastettiğini, bu itibarla T.C.K.'nın 142-1-4- fıkralarına uygun bulunduğu mütalaa edilmiştir."[108]

Resim 6,7. Avni Memedoğlu (Kelepçe, 1960) ve İbrahim Balaban'ın yargı konusu olan resimleri.

[107] Davanın dilekçeleri ve savunmalar için A.g.k. 234-261.
[108] A.g.k.,239.

Sınıf farkı ve istismarı, savaş aleyhtarlığı, komünizm propagandası gibi farklı gerekçelerle dava konusu olan bu resimlerin "menşei Sovyet Rusya'da olan sosyal realizm cereyanının esaslarına uygun"[109] olduğuna Güzel Sanatlar Akademisi'nden seçilmiş bilirkişiler tarafından karar verilmesi ise, komünizmin başlıca siyasi aleyhtarlık sayıldığı bu dönemde zaten yeterince geçerli bir yasaklama nedeni sayılabilmiştir. Bu sanatçıların konuyla ilgili ortak dilekçesi, Türkiye'de 1960'lı yıllarda eski kuşaklarla yeni kuşak arasındaki çatışmayı gözler önüne sermesi bakımından da ilginçtir:

> "Biz 28 Nisan'ı hazırlayan sebepler ve 27 Mayıs'ın heyecanıyla fırça ve boyalarımıza sarıldık. Sayın hocalarımızın da boş durmadıklarına, yine çiçek, manzara, çıplak kadın ve anlamsız resim yapmakta devam ettiklerine, mezkûr sergimizden evvel mensup guruplarla aynı galeride açmış oldukları sergide bir defa daha şahit olduk. Onlar sanki Türkiye'de değil, Kaf Dağı'nda Peri Padişahının sarayında yaşıyorlar."[110]

Burada da dile geldiği gibi 27 Mayıs'ın, Türk sanatında Cumhuriyet döneminde de yapılmış olan 'sanat sanat içindir/sanat toplum içindir' tartışmasını farklı bir bağlamda da olsa yeniden gündeme taşıdığı söylenebilir. Yeni Dal adlı sanat topluluğunun söylemleri, bu dönemde göreceli bir özgürlük rüzgârının estiğini ya da en azından askeri müdahaleyle gelen yeni atmosferin böyle algıladığını ortaya koyar. Siyasi bir gelişmenin, kültürel boyutlarıyla da gündeme gelerek farklı alanlardan sanatçılar düzeyinde yoğun bir tartışma başlatmış olması ise, bu dönem sanatçısının oldukça belirgin bir toplumsal bilinç taşımaya başladığını düşündürmektedir.

27 Mayıs'ın ardından 1960'lı yıllarda en çok gündeme gelen bir diğer tartışma konusu, sanat ve devlet ilişkisidir. Bu dönemde Türk Silahlı Kuvvetleri adına yönetime el koyan Milli Birlik Komitesi'nin Türk sanatının ve sanatçısının sorunlarını ortaya koyan bir rapor talebinde bulunması, sanat ortamında devletin sanata daha çok katkı üretmesi beklentisini doğurmuştur. M. Sunullah Arısoy'un hazırladığı bu raporda[111], sanatın tüm dallarında yaşanan çeşitli sorunlar dile

---

[109] A.g.k., 236.
[110] A.g.k., 240.
[111] ANONİM, "Türk Sanatının Dertleri", 3.

getirilirken Türk sanatçısının dernekleşmesi üzerinde özellikle durulmakta, Başbakanlığa bağlı bir kültür müsteşarlığı veya genel müdürlük kurulması ve 'Plâstik Sanatlar'ın da bu kapsamda değerlendirilmesi önerilmiştir. 27 Mayıs sürecinde oluşturulan Temsilciler Meclisi'ne sanatçıların kendi aralarından seçecekleri bir temsilciyi gönderebilmeleri için gerekli örgütlenme içinde olmamaları ise, bu süreçte tartışılan konulardan biri olmuştur. Bu dönemde Türkiye'de sanatın "henüz bir kuvvet olmadığını" belirten ressam Turan Erol, sanatsal örgütlenme eksikliğinin altını çizerek, "İlgililer, yasa hazırlayanlar, yasayı yürütenler, Temsilciler Meclisi'nde sanatçılara yer vermek isteselerdi, kime, hangi kuruma başvurabilirlerdi? Sanatçılar birleşip teşkilâtlanabilmişlerdir? Gerekince nasıl toplanıp temsilcilerini seçebilirlerdi?"[112] gibi sorularla, bu durumu ortaya koymaya çalışmıştır.

Sunullah Arısoy'un hazırladığı raporun yanı sıra, farklı sanat dallarından uzmanların oluşturduğu komisyonların hazırladığı çeşitli raporlar da 1960 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde dönemin Milli Eğitim Bakanı Bedrettin Tuncel'in himayesinde gerçekleştirilen toplantılarda gündeme gelmiştir.[113] Kültür müsteşarlığı konusu bu toplantılarda da tartışıldıysa da eğitim konularıyla kültür işlerinin birbirinden ayrılmaması gerektiği sonucuna varılmıştır: Bu toplantılara temsilci olarak katılan ressam Turan Erol, "Sanatın bütün bölümleri ve kademeleriyle milli eğitimin bir şubesi olduğu, sanatçının yetişmesi, yeni eserlerin yaratılması ve sanat çalışmalarında halk kitlelerinin eğitilmesinin amaç edinilmesi gerektiğinin prensip olarak kabul edildiğini"[114] anlatır. Bu anlayış çerçevesinde "Halk güzel sanatlarla nasıl ilgilendirilebilir"[115] sorusu etrafında Erol'un önerdiği Bölge Kültür ve Sanat Merkezleri Tasarısı ilgi görmüşse de sonraki yıllarda gerçekleştirilme olanağı bulamamıştır. Erol'un düşüncesine yakınlık taşıyan bir girişim olarak 1960'lı yıllar boyunca devlet desteğinde Balıkesir, İzmir, Antalya, Bursa, Mersin, Kütahya, Eskişehir, Erzurum ve Bolu'da küçük birer il galerisi açılmıştır.[116]

---

[112] Turan EROL, "Temsilciler Meclisi ve Sanatçılar", 2.
[113] EROL, "Sanat uzmanları toplandı...", 2.
[114] EROL, "Kültür Müsteşarlığı 1", 2.
[115] EROL, "Bölge Kültür ve Sanat Merkezleri tasarısı", 2.
[116] EROL, "İllerde açılan sanat galerileri", 2.

1960-61 yıllarında devletin sanatsal konulara belirgin ilgisini ortaya koyan bu yaklaşımların, olumlu ve olumsuz tepkilerle karşılaştığı söylenebilir. Sözgelimi Varlık dergisi, "Sanatın alıcısını, isteyicisini artırmadıkça suni yollardan yapılacak yardımlardan fazla hayır ummamalıyız"[117] diyerek, 1960'lı yıllarda Türkiye'de sanat ortamının devletten tümüyle bağımsızlaşamaması yolundaki en önemli sıkıntıyı dile getirmiştir. 1960'larda sanat ortamı, devletin desteğine bir anlamda mecburdur. Aslında 1950'li yıllardan başlayarak özel sektörün küçük çapta da olsa sanata destek verdiği çeşitli girişimlerden söz etmek mümkündür. Bu tür girişimlerin ilki, 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun onuncu yılı nedeniyle düzenlediği bir resim yarışması ve sergisidir. Toplam 16 bin liralık ödül dağıtılan bu etkinlikte konunun Türkiye'nin o sıralar tarım alanındaki atılımcı politikalarına ithafen "İş ve İstihsal" olarak belirlenmiş olması, ayrıca yarışmaya katılacak tabloların kamusal binalarda değerlendirilmek üzere 2x3 m ebadıyla koşullandırılması, devlete de katkı sağlamayı amaçlamış bir özel sektör girişimidir. Söz konusu yarışmada Yapı Kredi'nin 8, Denizcilik Bankası'nın 2, Şeker Fabrikaları'nın 2, İstanbul Belediyesi'nin 1, Etibank'ın 1, Sümerbank'ın 1, Ziraat Bankası'nın 1 ve iki özel kuruluşun birer tablo satın almış olması[118] etkinliğin amacına büyük çapta ulaştığının bir işareti, ayrıca çeşitli kurumsal koleksiyonların oluşturulmaya başlandığının da bir göstergesidir. İlki 1967 yılında Ege bölgesi kapsamında düzenlenen DYO Resim Yarışması da özel sektörün sanata katkısı bağlamında önemli bir etkinlik olarak nitelendirilebilir. Aynı yıl Türk Ticaret Bankası da bir sanat ödülü vermeye başlamıştır.[119] 1960'larda İstanbul ve Ankara'da açılan bazı galerilerin varlığı ise, sanat piyasasının oluşması yönünde kıpırdanmalar olduğunu düşündürebilir. Ancak özel girişim galerilerinin sürekli olmaması, piyasanın henüz oluşmadığını gösterir. Bu açıdan baktığımızda, 1960'lı yıllarda belirli atılımlar görülmeye başlandıysa da sanatın neredeyse tek koleksiyoncusu, hâlâ devlet ve çeşitli resmi kurumlardır.

Hemen hemen tek alıcısı, destekçisi devlet olan bir sanat ortamında sanatçıların da zaman zaman devlete katkı sağlamak amacıyla çeşitli etkinlikler düzenlediği

---

[117] ANONİM, "Düşünme Saati", 2.
[118] Nihal ELVAN, "50'ler Dönüşüm Yıllarıdır", 31.
[119] Türk Ticaret Bankası'nın yarışmasıyla ilgili bilgi için ANONİM, "15 Günün Olayları", 2.

görülür. Sözgelimi, 27 Mayıs sonrasında ekonomiye destek amacıyla ülke çapına yayılan kampanyaya[120] sanatçıların yapıtlarıyla katkıda bulunmak istemesi, sanat ortamının 27 Mayıs sürecinde devletle yeniden kurmaya çalıştığı bağa ilişkin bir ipucu olarak nitelendirilebilir. 1960 yılının sonbaharında Dost dergisinin "Bütün Sanatçılarımızı Hazineye Yardım Kampanyamıza Çağırıyoruz" başlığıyla yaptığı çağrı, bu türde bir etkinliktir. 10 Ekim 1960 yılında açılan sergiye sanatçılar, kitap, resim, heykel, seramik, fotoğraf, karikatür ve el işleri gibi yapıtlarıyla katılacak, sergide satılacak yapıtların geliri de Hazine'ye bağışlanacaktı. Aralarında Eşref Üren (İstanbul 1897-Ankara 1984), Melahat Üren (Midilli 1918-Ankara 1969), Turan Erol, Orhan Peker (Trabzon 1926-İstanbul 1978), Haşmet Akal, Selma Arel, Fikret Otyam (Konya 1926), Nuri Abaç (İstanbul 1926), Ara Güler'in (İstanbul 1928) de bulunduğu 22 sanatçı, bu çağrıya uyarak Ankara'da Sanat Sevenler Kulübü'nde bir sergi açtılar.[121] Ülke ekonomisine "sanatçıların da bir çam sakızı bulunsun" amacıyla gerçekleştirilen bu etkinlikte tek bir yapıtın satılmamış olması ise sanatçının durumuna ilişkin ayrı bir göstergedir.[122]

27 Mayıs sonrasında yürütülen bir diğer kampanya da daha 'kitlesel' bir nitelik taşıyan bir anıt heykel projesidir. Resim sanatının bireye yönelik boyutunu aşarak kamusal alanlara yerleştirildiği için anıt heykeller, 27 Mayıs'taki toplumcu dalganın daha doğrudan bir ifadesidir. Bu çerçevede Milliyet gazetesi, Türkiye'de heykeli bulunmayan illere heykel diktirmek için bir kampanya yapmıştır.[123] Amacı, "o tarihe kadar kendi olanaklarıyla bir Atatürk heykeli diktirememiş illerimize Atatürk heykeli

---

[120] 27 Mayıs öncesinde bozulan ekonomik durumu düzeltmek için hazineye yardım amacıyla 1. Zırhlı Tugay'ın subay, astsubay ve erleri ile aileleri 1960 yılının yaz aylarında alyanslarını hazineye bağışladılar. Zırhlı Tugay'ın başlattığı bu kampanya kısa sürede bütün yurda yayıldı. İstanbul Defterdarlığı'nda halkın bağışlarını kabul eden bir heyet 11 Haziran'da faaliyete geçtikten sonra diğer illerde de heyetler kuruldu. Kampanyaya yurtdışından da altın bağışları oldu: ANONİM, "Alyans kampanyası başladı", 465.

[121] ANONİM, "Bütün Sanatçılarımızı Hazineye Yardım Kampanyamıza Çağırıyoruz", 27; ANONİM, "Sergimiz Açıldı", 57.

[122] Bu sergiye dair izlenimler şöyledir: "Küçük, sevimli bir sergi oldu. 'Kokteyl' yoktu elbette. Yalnız bol sessizlik ve tenhalık vardı. İlk gün böyle, ikinci gün gene böyle, ondan sonraki günler artık hep böyle geçti. Sergiyi on onbeş kişi gezdi. Gazetelere çok ilgi gördüğü yazılarak –ayıptır söylemesi- bir daha duyuruldu. Üç beş kişi falan daha geldi. İşte hepsi bu. (...) Tablolar Dost yazıhanesinde duruyor."; "Sergi Serüveni", 57.

[123] Hüseyin GEZER, "Heykel", **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli** , 21.

hediye etmek"[124] şeklinde belirlenen bu yarışma, devletin sanata yaklaşımını yankılar niteliktedir. 1964 yılında jüri başkanlığını o sıralar İstanbul Teknik Üniversitesi'nde görevli bulunan Rudolf Belling'in yaptığı yarışmada başarılı bulunan sekiz maketin bir "devlet sanat jürisi"nin denetiminden geçirilerek yürürlüğe konması da bunu doğrular. Yarışma sonucunda Bingöl'e Nusret Suman'ın (Selanik 1905-Ankara 1978), Tunceli'ye Hüseyin Gezer'in (Mut 1920), Van'a Hüseyin Anka Özkan'ın (Dumurcalı 1909-İstanbul 2001), Bitlis'e Şadi Çalık'ın (Girit 1917-İstanbul 1984), Mardin'e İsmail Gökçe'nin, Muş'a Zühtü Müritoğlu'nun, Uşak'a Gürdal Duyar'ın (İstanbul 1935-İstanbul 2004) heykellerinin yerleştirilmesi kararlaştırılmıştır. Heykelini yapmaktan vazgeçtiği için Hakkı Atamulu'nun üstlenmesi gereken Giresun için bir kez daha düzenlenen kurayı ise İsmail Gökçe çekmiştir.[125]

Türkiye'de 1960-70 arasındaki on yıl, Atatürk heykel ve anıtlarının en çok üretildiği dönemdir. 1960'ta Çorlu'ya Nusret Suman'ın, Karabük'e Hüseyin Gezer'in; 1961'de Babaeski'ye Rahmi Artemiz'in, Samsun'a, Karacabey'e ve Kütahya'ya Nusret Suman'ın; 1962'de Akhisar'a Hüseyin Gezer'in, Diyarbakır'a Yavuz Görey'in (Cenevre 1912-İstanbul 1995), Düzce'ye Gürdal Duyar'ın; 1963'te Ayvalık'a ve Balıkesir'e Hüseyin Gezer'in, Antakya'ya Hüseyin Anka Özkan'ın, Kozan'a Muzaffer Ertoran'ın; 1964'te Antalya'ya ve Tunceli'ye Hüseyin Gezer'in, Beyşehir'e Muzaffer Ertoran'ın, İstanbul Büyükada'ya Zühtü Müritoğlu'nun, Edremit'e ve Manisa Saruhanlı'ya Tamer Başoğlu'nun (Nazilli 1938), Hayrabolu'ya Rahmi Artemiz'in, Sivas'a Nusret Suman'ın; 1965'te Niğde'ye Yavuz Görey'in, Aydın'a Hüseyin Anka Özkan'ın, İstanbul Bakırköy'e İsmail Gökçe ve Kenan Yontunç'un (İstanbul 1904-İstanbul 1995), İstanbul Kartal'a Hüseyin Gezer'in, Bingöl'e Nusret Suman'ın, Bitlis'e Şadi Çalık'ın, Erzurum'a Hakkı Atamulu'nun (Nevşehir 1912), İçel'e Kenan Yontunç'un, Mardin'e İsmail Gökçe'nin, Muş'a Zühtü Müritoğlu'nun, Soma'ya Tamer Başoğlu'nun, Uşak'a Gürdal Duyar'ın; 1966'da Adapazarı'na Nusret Suman ve Şadi Çalık'ın, Amasya Saraydüzü'ne Rahmi Artemiz'in, Ankara ODTÜ'ye ayrı ayrı Şadi Çalık ve Tamer Başoğlu'nun, Bilecik'e Kenan Yontunç'un, Denizli'ye İsmail Gökçe ve Hüseyin Anka Özkan'ın,

[124] A.g.k. , 16.
[125] A.g.k.

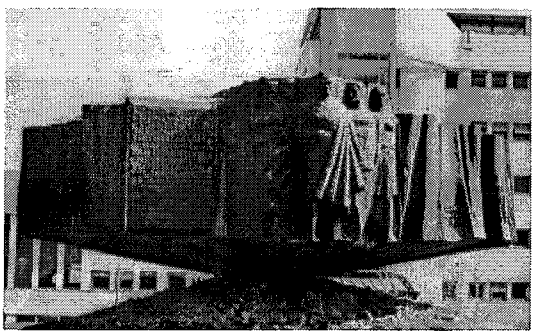
Diyarbakır'a Hüseyin Anka Özkan'ın, Eskişehir'e Şadi Çalık'ın, Giresun'a İsmail Gökçe'nin, Polatlı'ya Hüseyin Gezer'in, Sinop'a Nusret Suman'ın, Van'a Hüseyin Anka Özkan'ın; 1967'de Alaşehir'e ve Burhaniye'ye Gürdal Duyar'ın, Dumlupınar'a Hüseyin Gezer'in, Bursa Yenişehir'e Kenan Yontunç'un; 1968'de Bartın'a Yavuz Görey'in, Ordu'ya Hüseyin Gezer'in, Mardin Silopi'ye Haluk Tezonar'ın (Çorlu 1942-İstanbul 1994); 1969'da Afyon'a Namık Denizhan'ın (Gelibolu 1937), Mersin'e Kenan Yontunç'un, Söke'ye Nusret Suman'ın; 1970'te Gaziantep'e Nusret Suman'ın, Siverek'e Mete Demirbaş'ın anıtları yerleştirilmiştir.[126] Cihat Burak (İstanbul 1915-İstanbul 1994), 1956 tarihli "Samsun Atatürk Anıtı Önünde..." başlıklı resminde, Atatürk anıtlarını gündelik yaşamın bir parçası olarak ele almış, 1930'lu yıllardan itibaren H. Krippl gibi yabancı heykeltıraşların, 1960'larda ise yoğun olarak Türk sanatçıların ürettiği bu tür heykellerin adeta birer şablon haline gelişini ironik bir biçimde ele almıştır.

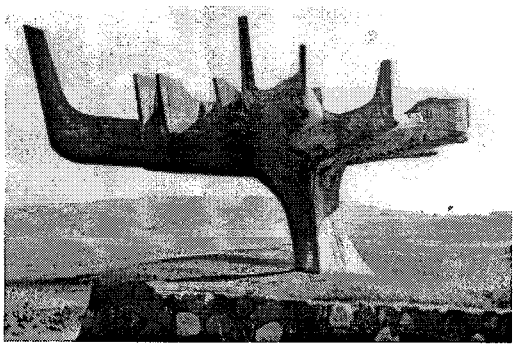
Resim 8,9,10. H. Krippl'ın Samsun Anıtı (1932), Nusret Suman'ın Sivas Atatürk Anıtı (1963-64) ve Cihat Burak'ın "Samsun Anıtı Önünde" (1956) başlıklı resmi.

1960'lı yıllarda gerçekleştirilen Atatürk heykel ve anıtlarında ise, kalıplaşmış bazı anlatımlarına rastlanmasına karşın özgün arayışlara da rastlanır. Şadi Çalık'ın ODTÜ Atatürk Anıtı (1966-68), Tamer Başoğlu'nun ODTÜ Ata ve Devrimleri Anıtı (1966), Hüseyin Gezer'in Hacettepe Üniversitesi Atatürk Anıtı (1970), bazı heykel sanatçılarının anıt olgusuna kalıplaşmış biçimlerin ötesinde arayışlarla yönelmek istediğinin bir göstergesi olarak nitelendirilebilir.

---

[126] Gültekin ELİBAL, **Atatürk ve Resim-Heykel**, 383-385.





Resim 11,12. Şadi Çalık'ın Atatürk Anıtı (1966), Tamer Başoğlu'nun Ata ve Devrimler Anıtı (1966) Ankara'da bulunan bu anıtlar Ortadoğu Teknik Üniversitesi'ndedir.

27 Mayıs sürecinde tekrar gündeme gelen bir sanat projesi de "Vilayet Resimleri" olayıdır. Yoğun tartışmalarla 1956'da kapanmış olan bu dosya, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinden üç ay sonra yeniden açılmış, TBMM'ye asılacak resimler konusu sanat ortamında yeniden gündeme gelmiştir.[127] Hatta bir sanat dergisi, bütün sanatçılara açık bir ankette meclis resimleri olayını topluma mal etmenin yollarını aramıştır: Türkiye Büyük Millet Meclisi için resim çalışacak olan sanatçılar, tanınmış olmalı mıdır? Teknik yetkinlik yeterli midir? Yarışma gerekir mi? Ressamları seçecek grup akademi üyelerinden mi, sanat gruplarından seçilen sözcülerden mi, yoksa Milli Eğitim Bakanlığı'nın seçeceği üyelerden mi belirlenmelidir? Jüri, tanınmış ressamlardan mı oluşmalıdır, yoksa estet ve sanat tarihçilerinden mi? Beğenilen resimlere nasıl bir ödül verilmelidir?[128] Bu gibi soruları tartışmaya açan Dost dergisinin düzenlediği ankete gelen karşılıklar arasında Eşref Üren'in yanıtı, daha önce yaşanan meclis resimleri olayını anımsatır: "Resimle hiç (teknik ve estetik yönden) ilgisi olmayan yüksek zevatın bu işe müdahale etmemesi gerektiğine inanıyorum."[129] Sonuçta söz konusu Meclis resimleriyle ilgili bir yarışma daha yapılmadığı gibi, Türkiye'de 1960 sonrasında –27 Mayıs'ın estirdiği ulusçu ve destekleyici havaya karşın- Yurt Gezileri programı veya Vilayet Resimleri yarışması gibi sanatçıların yurt çapında bir etkinlik içine girdikleri süreli devlet-destekli büyük sanat programları gerçekleştirilmemiştir.

---

[127] ANONİM, "Yeni Meclis İçin Yapılan Resimler", 24-29. Ayrıca Turan EROL, "Yeni Büyük Millet Meclisi Binası ve Resim Sanatımız", 2.
[128] ANONİM, A.g.m., 26.
[129] A.g.m.

27 Mayıs sürecinin sanat ortamında yarattığı heyecanın dinmesinin pek uzun sürmediğini söylemek mümkündür. 1960'lı yıllara girerken sanatsal yapılanmada somut bazı arayışların peşine düşen sanat ortamında devletten beklenen ilgi, çoğu zaman yalnızca tasarı aşamasında kalmıştır. Sözgelimi 1960 yılında 'yılın en önemli teşebbüsü' olarak gündeme gelen ve Milli Birlik Komitesi'ne sunulan raporda da önerilen "Güzel Sanatlar Vekâleti"nin kuruluşu gerçekleşmemiştir.[130] 1963 yılında "sanatçıları bir araya getirmek ve onları Toplum ve Devlet karşısında temsil etmek" amacıyla kurulan Türkiye Güzel Sanatlar Federasyonu'nun, 1. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın hazırlığında değerlendirilmesi amacıyla sunduğu, 1-Resmi yapılarda plastik sanatlara yer verilmesi, 2- Sanat eserinin vergiden muaf tutulması, 3-Büyük sanat yarışmalarında tarafsız jürilerin yer alması gibi konuların[131] değerlendirilmesi de günümüze dek uzanan tartışmaların odağında kaldıysa da 1. Beş Yılık Kalkınma Planı'nın kültür ve sanata daha genel çerçevede değinen maddeleri içinde yer almamıştır.[132]

27 Mayıs sürecinde devlet mensuplarıyla sanatçılar arasında gerçekleştirilen çeşitli toplantılarda kültür ve sanat işlerinin yeniden düzenlenmesi yolunda çok sayıda öneri dile getirildiyse de bu alanlar, esas olarak Milli Eğitim Bakanlığı'nın bir uzantısı olarak kalmış ve çok farklı düzenlemeler gerçekleştirilmemiştir. Kültür işlerini eğitim konularından ayrı bir alan olarak ele almak konusu 1960'lı yılların başında çeşitli kereler gündeme geldiyse de bu alanın bir müsteşarlık olarak hayata geçirilmesi, 1965 yılını bulmuştur. Fakat bu gelişmenin de büyük bir değişiklik yaratmadığı, dönemin çeşitli yayın organlarında dile getirilmiştir.[133] Bu açıdan bakıldığında devlet mensuplarının, Batılılaşmanın simgesel bir göstergesi olarak

---

[130] Zahir Güvemli'nin bir yazısında bu konuya değinilmektedir: "Nihayet, yılın en önemli teşebbüsü, Güzel Sanatlar Vekâleti'nin kurulmasıyla ilgiliydi. Gerçi bu vekâlet kurulmadı. Ama Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü halinden çıkarılarak sade plâstik sanatları değil, edebiyat, tiyatro ve müzik de dahil, tekmil güzel sanat çalışmalarını teşkilâtlandıracak, koruyacak ve geliştirecek bir bakanlık şekline getirilmesi için gerekli incelemelere girişildi." Z. GÜVEMLİ, "1960'ta Resim ve Heykel", 63.

[131] ANONİM, "Kalkınmada güzel sanatların yeri", 35.

[132] 1. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın (l) maddesi, "Batı sanatının yurtta, Türk sanatının da dünyada tanıtılması, plastik ve fonetik sanatlar alanında eleman yetiştirilmesi amaçlarının gerçekleşmesi için güzel sanatlara önem verilecektir" ve (m) maddesi, "Güzel sanatların her bölümünde Devlet Sanat Armağanları kurulacaktır."/ "Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planında Kültür", **Kalkınma Planları, Yıllık Programlar ve İcra Planlarında Kültür**, 9.

[133] Turan EROL, "Kültür Bakanlığı II", 1,27.

sanat ortamlarına bizzat katılımlarının 1960'lı yıllarda önemini yitirdiği[134] yolundaki gözlemler, ciddi bir doğruluk payı taşımaktadır. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren devlet desteğiyle sürdürülen sanat etkinlikleri, 1960'lı yıllara gelindiğinde artık aynı 'ruh'la sahiplenilen bir olgu olmaktan çıkmıştır.

Devlet-sanatçı ilişkisi açısından 27 Mayıs'ın yarattığı bütün umutlara karşın 1960'lar, devletin belirgin bir sanat politikası yürütmemesinin, sanatın kurumsallaşmasında yeterli rol oynamamasının, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin, devletle bağlantısı olan resmi bir kurum olarak Güzel Sanatlar Akademisi'nin ve Akademi bünyesinde çalışan sanatçıların ilk kez yoğun bir biçimde eleştirilmeye başlandığı yıllar olmuştur.

2.1.2. Sanatın Kurumlarının Sorgulanması

1960'lı yıllarda plastik sanatlar alanında hâlâ en önemli etkinlik, 1939'dan beri Ankara'da gerçekleştirilen, 1961 yılında İstanbul'da da tekrarlanan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ydi. Yerleşik bir mekânı olmayan ve sürekli yer değiştirmenin sıkıntısını yaşayan Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Türkiye'deki 'sanat ortamı'nın bir tür mikrokozmosu olarak 1960'lı yıllarda ilk kez önemli tartışmaların odağı olmaya başladı. Herhangi bir sınırlama olmadığı için herkesin katılabildiği sergide devlet, ödüllü yapıtları satın alıyordu. Akademi ve Tatbiki hocalarının, lise resim öğretmenleri ve sanat öğrencilerinin, profesyonel/amatör herkesin yapıtlarının bir arada sergilendiği etkinlikte seçici kurulu her yıl ya da her iki yılda bir değişiyor, ama genellikle dönüşümlü olarak aynı isimlere rastlanıyordu.

Sergilerin ilki, Ankara'da 1939 yılında, sonradan Opera binasına dönüştürülen Sergievi'nde Hasan Ali Yücel'in bir konuşmasıyla açılmıştı[135]. Amacı, başından beri, 'sanatçıların verimini arttırmak'tı.[136] Sabit bir mekânı olmadığı için, her yıl 'nerede düzenleneceği sorunu ilgililer ve bir taraftan da geniş sanatçı topluluğu için üzücü bir konu'ydu: 1960'lı yıllarda bu anlamda bir değişiklik olmamış, mekân sorunu

---

[134] Semra GERMANER, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", 8-25.
[135] Hasan Ali YÜCEL, "Açış nutku", 12.
[136] **Milli Eğitim Bakanlığı XXIV. Devlet Resim Heykel Sergisi,** 3.

sürmüştür. İlk sergilere sanatçılar kişisel sergi açmaya yetecek kadar çok sayıda yapıtla katılıyordu; sergide zaman zaman 500-600 yapıtın yer alması, serginin adeta bir 'bedesten' gibi göründüğü yorumlarının yapılmasına yol açıyordu.[137] 1960'lı yıllara gelindiğinde ise, 'daha titiz' bir inceleme ve eleme yöntemi önem kazanmıştır.

Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin içeriği, her yıl küçük boy, saman kâğıtlı broşürlerle duyuruluyor, önceki yıllarda ödül kazanmış olanlar, sonraki yılların broşürlerinde belirtiliyordu. Hemen her yıl farklı bir görsel formatta çıkan broşürlerin içeriğinde ise belli bir standart vardı: Sanatçının ismi, doğum yeri ve yılı, adresi, yapıt adı, tekniği ve ölçüleri yazılıyordu. 1960'lı yıllara gelindiğinde bu broşürlerde hâlâ görsel malzeme kullanılmamaktaydı. Yıllar yılı Türkiye sanat ortamının önde gelen tek büyük sergisi olarak varlığını sürdüren bu kurumun büyük ölçüde görselliğe dayalı bir etkinlikte görsel malzemeye yer vermemiş/verememiş olması, ayrıca belirgin bir 'kurum kimliği'nden yoksun oluşu etkinliğin yapısına ilişkin önemli bir ipucu olarak değerlendirilebilir.

1960-70 yılları arasında gerçekleştirilen Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni gözden geçirdiğimizde, seçici kurulda bulunan bazı isimlerin hemen hiç değişmediğine tanık oluruz: 1963'te Halil Dikmen (İstanbul 1906-Ankara 1964)(başkan), Cemal Tollu, Refik Epikman, Arif Kaptan (İstanbul 1906-Ankara 1979), Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Bingöl (Erzurum 1912-Ankara 1993) ve Şadi Çalık; 1964'te bir önceki yıl ile aynı isimler; 1965'te Turan Erol (başkan), Eşref Üren, Cemal Tollu, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Şadi Çalık; 1966'da Adnan Ötüken (başkan), Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu (Kahire 1895-Ankara 1971), Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, Cemal Tollu, Eşref Üren; 1967'de bir önceki yıl ile aynı isimler; 1968'de Hüseyin Cırıtlı (başkan), Ali Avni Çelebi, Adnan Çoker, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Şadi Çalık; 1969'da Hüseyin Cırıtlı (başkan), Mustafa Aslıer (Bulgaristan 1926), Hüseyin Bilişik (İzmir 1923), İlhami Demirci (İstanbul 1908-İstanbul 1976), Hüseyin Gezer, Fethi Kayaalp (Ezine 1923) ve Zühtü Müritoğlu; 1970'te Mehmet Önder (başkan),

[137] Arif KAPTAN, "Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri", 10-11.

Nurullah Berk, Eşref Üren, Arif Kaptan, Refik Epikman, Zühtü Müritoğlu ve Şadi Çalık seçici kurullarda görev almışlardır. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin seçici kurulları, "hassas"[138] bir konu olarak nitelendirilmiş ve 1960'lı yıllarda sık sık gündeme gelmiştir.

Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1963 yılında, yani kuruluşundan 24 yıl sonra ilk kez bir atılım yapmak gereğini duymuş ve 1960'lı yıllara yeni bir ivmeyle girmek arzusu çerçevesinde "ölü, duruk bir müessese olmaktan kurtarılmak, çağdaş sanat düzeyine itilmek istediği"ni duyurmuştur.[139] Böylelikle 24. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1963 yılında yeni bir yönetmelikle gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bu yeni yönetmeliği anlatan broşüründe, "çağdaş sanat düzeyine itilmek istendiği" söylenmiş ve "serginin aslında bir süredir bu yola girmiş olduğu" belirtilmiştir. Bunun gerekçesi olarak sergiye artık çoğunlukla genç sanatçıların katılması gösterilmiştir: "Aslında sergi, bir süreden beri bu yola yönelmiş bulunuyordu. Bugün çoğunlukla genç sanatçıların katıldıkları Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde, geleneğin devamını değil fakat kaynakları göz önünde tutan, araştırıcı, dinamik, yeni buluşların çabası içinde olan sanatçıların gayretleri ağır basmaktadır. Bu akış, çağımızın tam bir ifadesi olmak bakımından, sanatımızın geleceğine olan inancımızı kuvvetlendirmektedir." Söz konusu sergide yer alan 159 sanatçıdan yalnızca 26'sının 30 yaş sınırının altında olması ise Türkiye'de 'genç sanatçı' kategorisinin nasıl algılandığına dair bir ipucu vermektedir. Yine de bu atılım, serginin yapısı düşünüldüğünde, önemli bir adımdır. Ne var ki etkinliğin yapısında çok büyük bir değişiklik olmamış ve sergi, her geçen yıl daha sert eleştirilerin hedefi haline gelmiştir.

Türkiye'de 'sanatın durumunu topluca görme imkânı' verme iddiası taşıyan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne ilişkin eleştiriler, işte tam da bu noktada başlar: 1960'lı yıllar boyunca Dost, Varlık, Yeditepe, Sanat ve Sanatçılar gibi sanat ortamının nabzını tutan yayınlarda Devlet Resim ve Heykel Sergisi sık sık konu edilmiş, serginin Türkiye'deki sanatın durumunu göstermek açısından bir ölçüt

[138] Nüzhet İSLİMYELİ, "Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde Jüri", 11.
[139] **Milli Eğitim Bakanlığı XXIV. Devlet Resim Heykel Sergisi**, 4.

sayılıp sayılmayacağı tartışılmıştır: Sanat ve Sanatçılar dergisi, giderek daha çok tartışılan etkinliğe ilişkin 1965 yılında bir soruşturma başlatarak, sanat ortamına "1- Yurdumuzdaki plastik sanat çalışmalarını her yıl bir çatı altında toplamak amacı ile kurulan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin memleketimiz sanatını temsil ettiği kanısında mısınız? ; 2- Sergi, bu temsil kabiliyetinden uzak ise bunun nedenleri nelerdir?" gibi sorular yöneltmiştir.[140] "Günün Türk resmini bu sergiye bakıp değerlendirmenin en anlamsız işlerden biri olduğu"[141], "sergideki iyi resimlerin, sergiye alınmayanlarla birlikte sergilenmesinin devlet sergisine en iyi cevabı oluşturacağı"[142], "ödüllerin genellikle isabetsiz verilmesinden dolayı teşvik olacak yerde kızgınlıklar, güvensizlikler yarattığı"[143], "serginin sergiyi yöneten bir grubun küçük çıkarlarına hizmet etmekten başka bir faydası olmadığı"[144], "sanat görüşleri belirli bir aşamada tıkanıp kalmış jüri üyelerinin seçilmesinin yeni sanatçıların ortaya çıkmasına engel olduğu"[145] gibi konularda eleştirilen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin, 1960'lı yıllarda değil niteliği, gerekliliği gereksizliği tartışılan bir kurum haline gelmeye başladığı söylenebilir.

Sanat ortamında Devlet Resim ve Heykel Sergisi yerine Ankara'ya yeni bir müzenin ve Akademi'nin kurulmasının gündeme geldiği bu tartışmalarda sergiye her yıl ne kadar para harcandığı, devletin her yıl bu sergiden 5000-10.000 TL arasında değişen rakamlarda çok sayıda resim aldığı gibi ekonomik veriler de gündeme gelmiş, hatta zaman zaman çeşitli sanatçılar ve yazarlar devletten adeta hesap sormuştur: Sözgelimi, 'Devletin her yıl hatırı sayılır bir yatırım yapıyor olmasına ve devletin korumasına karşın bu sergi neden hâlâ yer bulmakta sıkıntı çekiyordu?'[146] Ya da 'Devlet her yıl Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden iyi para ödemek şartıyla

---

[140] ANONİM, "Sanat ve Sanatçıların İki Soruşturması", 2.
[141] Turgay Gönenç, "27. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Üzerine", 12-13.
[142] A.g.m.
[143] Cemil EREN, "Devlet Sergisi Türk Sanatına Yararlı Olmakta Mıdır?", 15-16.
[144] A.g.m.
[145] Duran KARACA, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", 16-17.
[146] DRHS'nin 'yersizliğiyle' ilgili ayrıca aynı yazıda şu yoruma rastlanıyor: "Şu Devlet Sergisi koskoca bir kurumdur; devlet her yıl hatırı sayılır bir yatırım da yapar bu sergiye; ama yıllarca Halkevinde barınmış, orası tiyatro olduktan sonra Dil Tarih Coğrafya Fakültesi vestiyerinde konukluk etmiş, orası da fakültenin vestiyere ihtiyacı olduğundan artık verilmeyince Hitit Müzesine sığınmak zorunda kalmıştır. Devletin koruduğu bir sergi bile yer bulmakta sıkıntı çekmektedir." Cemil EREN, "Ankara'ya plâstik sanatlar müzesi ve akademi gerekli", 9-10.

aldığı bir hayli resim, ne oluyordu?'[147] Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 'her yıl bir gelenek halinde açılıyor, ama memleket sanatına yeter derecede yön veriyor, sanatçı için doyurucu oluyor muydu?'[148] 'Açıldıktan sonra başına bir sergi komiseriyle bir de bekçi konularak öylece bırakılan bir devlet sergisi (...) halka hizmet edemez, sanatçıya yararı dokunmaz, öyleyse niye açılıp duruyordu?'[149] 'Bu işlere harcanan paralarla, hiç değilse büyük illerde müze, galeri, çalışma yerleri' yapılamaz mıydı?[150]

Türkiye'de üretilen sanatın ulusal boyutta temsil olanağı bulduğu tek kurum olması açısından Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne yöneltilen eleştiriler, zaman içinde sergi özelinde sanat ortamının genel durumuna ilişkin çeşitli konuları gündeme getirmiştir. Sözgelimi bu serginin seçici kurulunda yer alan sanatçılar da dikkat çekmeye başlamıştır. Bu bağlamda 1960'lı yıllarda Türkiye sanat ortamında en çok tartışılan olgulardan birisi, sanatçının 'devlet memurluğu' olmuştur. Resmi kurumlarda akademik eğitim veren sanatçıların 'memuriyetten artakalan zaman parçacıkları ile resim yapması' eleştirilmiş, bu resimlerin sonradan 'Devlet sergisi aracılığıyla yine Devlet'e aldırılması' yadırganmıştır.[151] 1960'lı yıllarda çeşitli yayınlarda bu konuda bazen eleştiri dozunu da aşan çok sayıda yazı yayımlanmıştır.

Ayrıca bu yıllarda İstanbul'da sanatçıların sergi açabileceği az sayıda mekândan biri olan Şehir Galerisi'nin yönetmeliğine Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne en az üç kez katılmış olmak şartının Güzel Sanatlar Akademisi hocaları tarafından önerilerek 1964'te kabul edilmiş olması da tepki alan konulardan biri olmuş; Akademili sanatçılar ile bağımsız çalışanlar arasında tartışma yaratmıştır.[152] 1960'lar boyunca Dost dergisinde Akademili hocalara tepkili yazılar yazarak bu kurumun hegemonik yapısına başkaldıran ressam Nuri İyem, Şehir Galerisi'yle ilgili bu gelişmeyi şu şekilde aktarır:

---

[147] A.g.m.
[148] Arif KAPTAN, "Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri", 10-11.
[149] Cemil EREN, "Devlet Sergisi Türk Sanatına Yararlı Olmakta Mıdır?", 15-16.
[150] Nuri İYEM, "Devlet Sergilerine Karşı", 6.
[151] Nuri İYEM, "Ressamlarımızın Tutum ve Davranışları Üstüne", 14-15.
[152] Nuri İYEM, "Şehir Galerisindeki Sergiler", 30.

"Nedense, diplomalı ressamlarımızla, profesör ressamlarımızı bir korkudur almış bulunuyor. Her önüne gelenin sergi açmaması için bir takım çareler de bulmuşlar, kendi düşüncelerine uygun. Bununla, (ayağa düşmüş olan) resim zevkini yüceleştireceklermiş! Şehir Galerisi'nin yöneticiliğini yapan Bn. Zerrin Bölükbaşı'nın söylemesine göre, bundan böyle, Şehir galerisinde sergi açabilmek için, en az üç kez, Devlet resim heykel sergisine katılmış olmak koşunu, yönetmeliğe kabul ettirmişler. Halkımızı en masım tutkularından yoksun etmenin yolunu, yordamını bulmuş oldular sonunda. Oysa ki, böylesine davranacaklarına; Radyo evinin yanında bulunan ve bir ara sergi yeri olarak kullanılan yapıyı, bu amatörlerin sergi açmalarına koşabilirlerdi. Bir çok insanın sergi açmasının önüne geçecekler de iyi mi olacak? Tam tersine, Halk da amatörler de, bu diplomalı ve profesör ressamlar, büyük bir küskünlük yaratacaklar. Sonuç şu olacak ki, gelişmekte olan bu sanat üzerindeki Halka özgü devinişi durduracaklar. Oysa ki ne güzel, halkımızda resme karşı bir hayranlık, bir resim yapma hevesi uyanmıştı. Bu heves giderek gelişecek ve bir ortamın doğmasını sağlayacaktı..."[153]

Fakat Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin 1960'lı yıllarda eleştiri odağı olmasında, 1966 yılında yaşanan bir olay da etkili olmuştur: Bunun nedeni, serginin seçici kurulunda yer alan Nurullah Berk'in birincilik ödülü almış olmasıdır. Bu sıralarda Resim ve Heykel Müzesi Müdürü olan Berk'in seçici kurul üyesi olduğu sergide ödül alması, sanat ortamında "tekelleşme"nin bir göstergesi olarak algılanmış; Varlık dergisinde Duran Karaca, "Eskiden beri plastik sanatların öncülüğünü ve temsilciliğini yapmakta olan Akademi hocaları, bu yılki resim dalı birinci ödülünü yine Akademi hocalarından birinin almasıyla her yıl yapılagelen şikâyetlere bir yenisi eklemiş oldular. (...) Hiçbir ülkede jüri üyelerinden birinin yapıtı yarışmaya girecek, hem de birinci ödülü alacak kadar gülünç duruma düşürülmemiştir" yorumunda bulunurken[154], Türkiye Güzel Sanatlar Federasyonu ödüllerin dağıtımı ve satışlarda bazı usulsüzlükler olduğu gerekçesiyle sergiyi kınayan bir bildiri yayımlamıştır.[155]

Devlet Resim ve Heykel Sergisi odağında 1960'lı yıllarda yapılan tartışmalar, Türkiye sanat ortamının eleştirel bir süreç içinde kendi olanaklarını, sınırlarını ve

---

[153] A.g.m.
[154] Duran KARACA, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", 16.
[155] ANONİM, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde usulsüzlük yapıldığı iddia edildi", 13.

etiğini sorgulamaya başlayacağı bir dönemin işareti olarak görülebilir. Bu sergi, bir yandan da Türkiye'de 1960'lı yıllarda sanatın ve sanatçının resmi kanallar tarafından nasıl algılandığının bir göstergesini oluşturur. Profesyonel/amatör herkesin aynı potada eritildiği bu göreceli demokratik sistemin sorgulanmaya başlaması, Türkiye'de devletin sanatçıya karşı rolü ve sorumluluk alanları, Güzel Sanatlar Akademisi'nin yapısı ve otorite alanı, bağımsız sanatçı olarak geçimini sağlamanın olanaklılığı olanaksızlığı gibi çeşitli konuların gündeme gelmesine yol açmıştır. Bütün bu eleştirilere karşın 1960'lı yıllarda sanatçıların Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne yoğun olarak katılmayı sürdürmesi ise, sanat ortamının alternatifsizliğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

2.1.3. Sanat Eğitiminde Yeni Öneriler

1963 yılından itibaren uygulanmaya başlanan devlet kalkınma planları çerçevesinde 1960'larda sanayiye büyük öncelik tanıyan Türkiye'de değişen gereksinimlere katkı üreten başlıca kurumlardan biri, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu olmuştur. 1957-1958 öğretim yılında endüstrinin gereksinimlerine yönelik bir eğitim kurumu olarak Almanya'nın Bauhaus eğitim modelinden esinle İstanbul'da kurulan okul, mobilya-iç mimarlık, dekoratif resim, grafik sanatları, seramik sanatları ve tekstil sanatları gibi bölümlerinde "dizaynır" yetiştirmeye yönelik yaklaşımıyla, "sanatçı" yetiştiren Güzel Sanatlar Akademisi'nden farklı olarak toplumda doğrudan karşılığını bulabilecek işlevsel bir boyut taşıyordu.

"Yeni bir anlayışın getirdiği modern bir kurum" olarak nitelendirilen Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun 1960'lı yıllardaki müdürü Safa Erkün, okulun işlevini, "Endüstrimizin ve el sanatlarımızın ihtiyacını karşılayan, memleket hammaddelerini işleyen ve değerlendiren, uygulanabilen ve piyasa ekonomisinde aranan nitelikte kumaş, seramik, grafik, dekor, mobilya ve iç mimarlık eserlerini modern anlayışa uygun biçimde yaratabilmek" şeklinde tanımlıyordu.[156] Türkiye'nin değişim geçirmekte olduğu yıllarda Almanya'dan getirtilen Prof. Adolf Schmerk

[156] Safa ERKÜN, "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu", 20.

yönetiminde yenilikçi Alman hocalardan oluşan eğitim kadrosuyla[157] Tatbiki, "yüzyıl başında bir çağdan daha yeni bir çağa atlamak durumunda kalan" bir ülkenin, bilim, teknik ve sanat alanında yeni çehresi olarak görülüyordu.[158] Ayrıca Tatbiki, piyasa koşullarının henüz yeterince oluşmadığı, sanatçı/tasarımcı ayrımının da henüz belirgin bir biçimde ayrışmadığı bir ülkede mezunlarının sanatla ilgili bir alanda iş bulmak güçlüğü yaşamamasıyla da övünüyordu. 1960'ların ikinci yarısında, okulun Mobilya-İç Mimarlık Bölümü'nde 25 kişiden 17'si, Dekoratif Resim Bölümü'nde 25 kişiden 17'si, Grafik Sanatlar Bölümü'nde 15 kişiden 12'si, Grafik Sanatlar Bölümü'nde 15 kişiden 12'si, Seramik Sanatlar Bölümü'nde 12 kişiden 8'i, Tekstil Sanatlar Bölümü'nde 42 kişiden 26'sının kendi branşındaki konularda "Türk milli ekonomisine üretici bir eleman olarak çalışmakta oldukları"[159] tespit edilmişti. 1960'lı ve 70'li yıllarda Tatbiki'nin "dekoratör ressamları"nın yeni kurulmakta olan Tarabya Oteli, Sheraton Oteli vb. büyük yapı projelerinde etkin görev alması, sanat olgusunun ülkede daha farklı anlamlarda, daha geniş bir çerçevede algılanmasına da yol açıyordu.

Mekân düşüncesi ve malzeme üzerine odaklanan bu dekoratif resim anlayışı, Tatbiki'nin diğer bölümlerinde olduğu gibi "Temel Sanat Eğitimi"nin bir uzantısı olarak gelişiyordu. Okulun müdürü Sefa Erkün, temel sanat eğitimini şöyle tanımlıyordu: "Temel sanat eğitimi çalışmalarıyla öğrencinin her çeşit özel yaratıcı kuvvetlerini geliştirecek geniş artistik ve insani temeller üzerine kurulur. Onun sanat yeteneklerinin yön ve kudreti meydana çıkarılır. Öğrencinin sanat yönündeki korkaklık ve tutukluğu, sahte zevk alışkanlıkları atılır, yaratılışında mevcut şekillendirici ve bulucu kuvvetler uyandırılır. Belli bir sanat dalında mesleki çalışmalara başlamadan önce öğrenciye şekil ve renklerin çok yönlü ifade imkânları tanıtılır. Temel sanat eğitimi çalışmaları her öğrenciye çalışma imkânı veren, serbest şekillendirme, serbest ve tabiattan resim, modelden resim atölyelerinde yapılır."[160] Temel sanat eğitimini içeren bu eğitim anlayışı, Fransa'da 17. yüzyıldan itibaren şekillenen klasik akademik sanat eğitimi geleneğini sürdüren Güzel Sanatlar

[157] ANONİM, "Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi kuruldu", 421.
[158] Sefa ERKÜN, "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu" , 23-27.
[159] A.g.m., 23.
[160] A.g.m., 23.

Akademisi'nden oldukça farklı bir temele dayanıyordu. Yeteneğin değil, geliştirilebilir bir becerinin ön plana çıktığı bir eğitim sistemiydi.

Mimari çevrenin ve büyük çaplı endüstriyel projelerin önem kazandığı bu dönemde bir gereksinim olarak beliren 'temel eğitim' disiplini, Güzel Sanatlar Akademisi'nde de gündeme geldi. 1969-70 öğretim yılında Ercümend Kalmık'ın[161] (İstanbul 1908-İstanbul 1971) asistanı Altan Gürman'la (İstanbul 1935-İstanbul 1976) birlikte kurduğu Temel Eğitim Kürsüsü, Güzel Sanatlar Akademisi'nin Heykel Bölümü'nde temel eğitim derslerini uygulamaya başladı. 1970-71 döneminde Kalmık'ın ölümünden sonra başkanlığına Zühtü Müritoğlu'nun getirildiği kürsüde temel eğitim, Altan Gürman'ın yanı sıra heykeltıraş Ali Teoman Germaner, mimar Erkal Güngören ve ressam Özer Kabaş (Mersin 1938-İstanbul 1998) tarafından sürdürüldü.[162] Bu kürsüde, 'basic design'ın karşılığı olarak 'temel sanat eğitimi' bir disiplin olarak değerlendiriliyor ve amacı şöyle belirtiliyordu: "Sözünü ettiğimiz disiplininin ana ereği ve saptırılmaması gereken amacı, eğitilenin, tasarlayabilme yeteneğinin geliştirilip kazandırılmasıdır. 'Basic' yani temelsel, temele özgü olan 'design' yani düşünmek, tasarlamak."[163] Bu oluşum, sonraki yıllarda, Akademi'nin modernist süreçle doğru bir ilişki geliştirmesinin koşullarını yaratmak açısından önemli bir yol ayrımı olarak değerlendirilmiştir.[164] Güzel Sanatlar Akademisi'nde Temel Eğitim Kürsüsü'nün kurulmasını çağdaş Türk sanatının gelişim sürecinde önemli bir adım olarak nitelendiren Aykut Köksal'a göre, Akademi'de temel sanat eğitimine geçilmesiyle sanatın 'grammaire' sorunlarının öğrenimi ilk yılında tüm bölümlerin ortak katılacağı bir temel ders bünyesinde işlenecek, böylece ileri yıllardaki sanat eğitimi çağdaş sanatın kendi retorik sorunlarına yönelik yeni bir

[161] Ercümend Kalmık, 1950'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Renk, Şekil ve Kompozisyon Kürsüsü'nü kurarak, kürsü başkanlığını yaptığı bu kurumda Renklerin Armoni Sistemleri (1950) ve Tabiatta ve Sanatta Doku (1965) adlı kitaplarını yazdı. 1952-54 yılları arasında temel sanat eğitimi üzerine incelemeler yapmak üzere Almanya ve İtalya'da bulunan sanatçı, 1965-66'da Kadıköy Özel Mimarlık ve Mühendislik Yüksek Okulu'nda da temel sanat eğitimi programını başlattı. Kalmık'la birlikte 1969'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde Temel Sanat Eğitimi Bölümü'nün kurulmasına katkıda bulunan Altan Gürman ise 1971'de bu bölümde doçent oldu; 1976'daki ölümüne kadar bu bölümün başkanlığını yürüttü. Z. RONA, "Ercümend Kalmık", 937-38.

[162] Ali Teoman GERMANER-Özer KABAŞ-Nuri TEMİZSOYLU, "Plastik Sanatlar Eğitiminin Toplumsal Gelişim Perspektifi İçinde Yöntem Olasılıkları", sayfa numarası yer almıyor.

[163] A.g.m.

[164] Aykut KÖKSAL, "Türkiye'de Çağdaş Sanat", 169-170.

yapılanma sürecine girebilecekti. Fakat temel eğitimle birlikte gelen, sanatın bir 'metodolojisi'nin olabileceği düşüncesi Akademi'de olumsuz karşılanmış, ilginç tartışmalara neden olmuştur. Köksal'a göre bu, eğitimin kendisini geleneksel sanat eğitimine eklemlenmiş modernist grammaire öğreniminden ibaret gören Akademi çevresinin bu yeni disiplininin kendi alanlarına müdahale ettiğini düşünmelerinden kaynaklanmıştır.[165] Bu yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olan sanatçı Canan Beykal'ın (Merzifon 1948) konuya ilişkin yorumu da bu yöndedir:

> "Çocukların bir yıl boyunca klasik desen eğitiminden mahrum kalarak nokta, çizgi, benek gibi birtakım tekstürel, dekoratif şeyler öğrenmelerine bir tüm yılın heba olması diye bakılıyordu sanırım. Sonraki yıl gelen çocuklara bir yıl boyunca yeniden desen öğretmek zorunda olduklarını hissediyorlardı. Tabii burada çok temel bir şey var aslında. Temel eğitimi öğrenen herkesin sanat yapabileceği düşüncesini de getiriyordu bu yeni model... yani, yetenekli/yeteneksiz/az yetenekli ayrımını bir şekilde azaltıyordu. Temel sanat, oraya gelen herkesi, hiyerarşisini yok sayarak kabul ediyor ve her birine sanat yapmanın metodolojisini veriyordu. Atölyelerde verilen eğitim metodolojik değildi, üstelik sanatın böyle metodolojik bir şey olmadığına inanılıyordu."[166]

1960'lı yıllarda Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda eğitim görenlerin bu okulu tercih nedenleri arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nin seçkinciliğini, 'sanat için sanat'çı tavrını ve klasik eğitim modelini sayanlar, bir yandan da bu yıllarda kentsel düzeyde bir dönüşümü dile getirmektedirler.[167] Hızlı bir sanayileşme atağı içinde olan büyük kentlerin yeniden yapılanması sürecinde sanatçı da rol almış, bu dönemde çok sayıda Tatbiki kökenli sanatçı gerek kamusal alanlarda, gerekse özel yapı projelerinde mekânsal boyutlu işler gerçekleştirmiştir. İşleyen bir sanat piyasasının hâlâ olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, genellikle yarışmalarla belirlenen bu tür yeni iş olanaklarının sanatçı için ne denli önem taşıdığı anlaşılabilir.

---

[165] A.g.m., 169.
[166] EKLER'de Canan Beykal ile söyleşi.
[167] Bu tez çalışması sırasında Tatbiki'den 1960 ve 70'li yıllarda mezun olmuş kişilerle konuşmalarımdan edindiğim bir veridir.

2.1.4. Sanat Ortamında Yeni Galeriler

Türkiye sanat ortamında sergiler 1960'lı yıllarda önceki on yıldan başlayarak belirgin bir biçimde çoğalmış, ama profesyonel anlamda galeriler o nispette çoğalmamıştı. Özellikle Ankara ve İstanbul olmak üzere iki büyük kentte yoğunlaşan etkinliklerle, bulunan her türlü mekânın galeri niyetine kullanılabildiği, bir süzgeçten geçmeden her türlü üretimin sergilenebildiği, satışlı-satışsız amatör bir 'Pazar ressamlığı' atmosferinde kendine özgü yoğun bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştı. Varlık dergisinde 'Ayın Sergileri'ni yazan Zahir Güvemli, şöyle diyordu daha 1955'te:

> "Bundan yirmi sene önce, yılda bir sergi açılmasını beklerdik. Yahut iki. O da, Güzel Sanatlar Birliği ile 'D' grupunun senelik sergileriydi. Üstelik yeri yurdu da belli değildi. Biri, ölü mevsimde, yani yaz ortasında, Galatasaray Lisesi'nde açılır, öbürünün nerede açılacağı bilinemezdi. Bugün çok şükür öyle değil. Hafta oluyor ki, şu tenha İstanbul şehrinde, hattâ yalnız Tünel'le Taksim arasında sekiz, dokuz serginin açıldığını görüyoruz."[168]

Resim 13. Orhan Tamer'in 1959 yılında Taksim Meydanı'nda açtığı resim sergisinden bir görüntü.

Güvemli'nin bu yazısında sözü geçen sanat mekânları, sırasıyla, bir sinema holü, dönemin en çok kullanılan mekânlarından Şehir Galerisi, Kadıköy Demokrat Parti merkezi, o yılların ciddi tek özel galeri girişimi Maya Sanat Galerisi ve pek çok serginin düzenlendiği Amerikan Haberler Merkezi'ydi. Hemen yandaki sütunda da o dönem Ankara'nın önde gelen galerisi olan Helikon'a ilişkin bir haber vardı. 1952'de

[168] Zahir GÜVEMLİ, "Ayın Sergileri", 23.

bir grup Ankaralı sanatçı, yazar ve müzisyenin kurduğu Helikon, 1950'lerin kültür ve sanat ortamında önemli bir yere sahipti.

27 Mayıs'ın getirdiği toplumcu heyecan içinde o yıllarda Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde şube müdürü olarak çalışan Turan Erol'un girişimiyle 'her ile bir devlet galerisi' projesi [169]kapsamında Anadolu'nun çeşitli kentlerinde de galeriler açılmaya başlamış, ancak devlet desteğiyle yürütülen bu gibi etkinlikler dışında sergiler yine iki büyük kentte, Ankara ve İstanbul'da yoğunlaşmıştı. Ayrıca 1960'lı yıllarda sergi etkinlikleri giderek hız kazanmaya başlayan bir ivmeyle İstanbul'a kaymaya başlamıştı.[170] Aslında, 1950'li yılların profesyonel bir galeri girişimi olarak dikkat çeken başlıca sanat mekânı olan Maya Sanat Galerisi'nin imece usulüne bile başvurmuş ama yaşatılamamış olması[171], yalnızca 1950'leri değil, 1960'ları da örnekleyen bir veri oluşturur. 1960'larda da özel girişim olarak sürekliliği olan galerilere rastlanmaz. Bu yıllarda Amerikan Haberler Merkezi, Fransız Kültür Merkezi ve özellikle Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi etkindir. Dönemin sanat eleştirmenlerinden Sezer Tansuğ'ya göre bu galeri, "1960'lı yıllarda bir sanat galerisinin nitelik yönünden gereklerini yerine getiren tek kurum"dur.[172] O yılları yaşayanların genel olarak anılarında yer etmiş tek özel girişim galerisi ise, dört yıl açık kalan Galeri 1'dir. Bu galeride, açık kaldığı yıllarda Adnan Çoker, Turan Erol, Orhan Peker, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Selim Turan, Hasan Kavruk (Akseki, Antalya 1919), Ömer Uluç (İstanbul 1931), İhsan Cemal Karaburçak (İstanbul 1897-Ankara 1970), Tiraje Dikmen (İstanbul 1925) ve Şadan Bezeyiş (Adapazarı 1926) gibi dönemin tanınmış ressamlarının sergileri açılmış, fakat bu mekân da satış yapamadığı için kapanmıştır.

---

[169] Turan EROL, "İllerde Açılan Sanat Galerileri", 2. Ayrıca Erol bu yıllarda Bölge Kültür Merkezleri adı altında çeşitli tasarılar üzerinde de çalışmış, bunu Milli Eğitim Bakanlığı programına aldırmıştı: aktaran Ferhat ÖZGÜR, **Günümüz Türk Ressamları-Turan Erol**, 48-49.

[170] Bu yıllarda kültür etkinliklerinin yoğun olarak İstanbul'da gerçekleştiriliyor olmasıyla ilgili olarak Çetin Altan "İstanbul Dükalığı' benzetmesini yapmıştır; aktaran: Oktay AKBAL, "Toplu Soruşturmamız", **Varlık Yıllığı 1966**, 144.

[171] 1954 yılında Maya Sanat Galerisi'nde daha önce sergi açmış pek çok sanatçı, galeriye yapıt bağışlayarak kapanmasını engellemek için girişimde bulunmuş, fakat galerinin kapanmasını engelleyememiştir. Galerinin kapatılmasına engel olmak için gerçekleştirilen "Kurtarıcı sergi"yle ilgili olarak Cemal Tollu'nun Yeni Sabah'ta 13 Haziran 1954'te yayımlanan bir yazısı bulunmaktadır. Aktaran: Mine SÖĞÜT, **Adalet Cimcoz-Bir Yaşamöyküsü Denemesi**, 76.

[172] Sezer TANSUĞ, "Şükriye Dikmen'in Üslubu ve Sanat Yaşamı Üstüne Bir İnceleme", 25.

Resim 14. İstanbul Galeri 1, 1960'lı yıllarda Türkiye'de açılan en modern galeri olarak nitelendiriliyordu.

Genel bir çerçevede 1960'lı yıllarda Türkiye'de saptanmış galerileri şöyle sıralayabiliriz: Akbank Sanat Galerisi (Ankara), Yapı Kredi Sanat Galerisi (İstanbul), Türk Ticaret Bankası Sanat Galerisi (İstanbul), Halk Bankası Sanat Galerisi (İstanbul) 1960'ların başında açık olan galerilerdir. Ayrıca 1962'de Vakko Sanat Galerisi (İstanbul), Gen-Ar Sanat Galerisi (İstanbul), 1965'te Devlet Güzel Sanatlar Galerileri (İstanbul, Kütahya, Bolu, Ankara, Bursa, Antalya), 1966'da Ferit Apa'nın açtığı Doğuş Galerisi (Ankara), 1967'de Taksim Belediye Sanat Galerisi (İstanbul) ve Modern Galeri (İstanbul), 1968'de Mefkûre Şerbetçi'nin açtığı Galeri 1 (İstanbul), 1969'da Darüşşafaka Sanat Galerisi (İstanbul) açılmıştır. Bu galeriler arasında banka galerilerinin aslında birer 'şube salonu' olduğu ve bir yan işlev olarak sanat sergiledikleri göz ardı edilmemelidir. 1960'lı yılların dikkat çeken sergilerinin, 1956'dan itibaren sergiler düzenleyen Türk-Alman Kültür Merkezi'nde (İstanbul) ve Amerikan Haberler Merkezi'nde (İstanbul) açıldığı gözlenmektedir.

1960'ların Türkiye sanat ortamında "galeri" düşüncesinin nasıl algılandığına ilişkin ilginç bir örnek, 1967'de sonradan Melda Kaptana Sanat Galerisi olacak mekânda düzenlenen Mübin Orhon (İstanbul 1924-Paris 1981) sergisinin öyküsüdür:

> "[Mübin Orhon], kısa bir süre sonra sergi açmak istedi İstanbul'da. Bizim kadın giyimiyle uğraştığımız mekâna adeta göz koymuştu. Gidip gelip sergisini bizim butikte açmayı inat ve ısrarla istiyordu. Sonunda razı oldum, 22 Nisan 1967'de ilk sergi açılmış oldu müstakbel sanat galerisinde. Mübin'in tabloları oldukça büyüktü, bir de trilojisi vardı, yan yana koymamız gerekiyordu. Böylece

> butik tamamıyle bir resim galerisi görüntüsü almıştı. Bu değişiklikten Mübin çok memnun kalmıştı ve galeri olarak kullanılabilecek bir mekân olduğunda ısrarlıydı. Pahalı olan resimlerden bir küçük çalışmasını satabilmiştik. Mübin'in sergi sonrası uzun süre bende kalan kocaman tablolarını kendisine veya kız kardeşine verebilmek için uğraşmış durmuştum."[173]

Satış olsun olmasın sanatçıların mekân arayışları ve buldukları çözümler, 1960'lı yıllarda sanat ortamının ilginç bir boyutunu oluşturur. Nurullah Berk'in 1968 yılında yayımladığı bir yazıda söylediği gibi: "Saydım geçenlerde, altıya yakın sergi yeri, en düşük hesapla her bir yerde iki sergiden ayda tam on iki sergi. Cabası da var: Enstitü vitrinleri, tiyatro girişleri, güzel havalarda kaldırımlar bile!" Aynı yazıda Berk'in, 1960'lı yıllarda Türkiye'deki sergilerle ilgili gözlemlerini 2000'li yılların koşullarıyla bir karşılaştırma olanağı sunması açısından olduğu gibi aktaralım:

(Nurullah Berk, bu yıllarda "Oktay'la Konuşmalar" başlığı altında bir dizi diyalog yayımlamıştı. Yazıda 'Ben' diye geçen yerler N.B.'nin kendisidir.)

> "BEN – Şu sergiler işini iyice kurcalayalım. Ama ilkin iki soru: Türkiye'de 'kolleksiyoncu', başka adıyla 'amatör' var mı? Sergileri bir bir izleyen, resimde belli zevk sahibi, eski olsun, çağdaş olsun tabloları satın alıp evinin duvarlarını bunlarla süslemekten hoşlanan, hoşlanmakta ne söz, bu işi içki, kumar, kadın, para sever gibi seven kişiler var mı?
> OKTAY – Bildiğim kadarı, ve Batı anlamında, yok öyle kişiler.
> BEN – İkinci soru: Türkiye'de bir 'resim piyasası var mı? Eski olsun, yeni olsun ressamların tabloları belli değerler taşır mı? Ve bu değerler bir piyasa oyununa, alış-veriş oyununa konu olur mu? Örneğin, Batıda, şu çapta bir Cézanne şu kadar, bu çapta bir Renoir, bir Picasso bu kadar eder. Bu değerler artar, eksilir, yıldırım hızı ile fırlar, yüz binlere, milyonlara varır. Adı üstünde, piyasadır bu. Bizim ressamlarımız konusunda böyle bir piyasa var mı?
> OKTAY – Bildiğim kadarı, yok bizde böyle bir tablo piyasası.
> BEN – Mersi. İki soru daha.
> OKTAY – Amma da çok sordunuz.

[173] Meldâ Kaptana, **Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm**, 262-263.

BEN – Sergiler konusunu inceliyoruz. İki soru daha: Bizde bilinçli, tarafsız, sergileri bir bir izleyen, değerliyi değersizden ayıran, halkı aydınlatan bir basın, bu basında çalışan sanat yazarları, eleştiricileri var mı?

OKTAY – Önemli sergilerin ertesi günleri gazeteleri yokluyorum. Ama sergiler üstüne hiç bir yankı göremiyorum sayfalarda. Örneğin on gün önce filânca ünlü ressamımızın pek ilginç bir sergisi vardı. Ertesi, daha ertesi, daha daha ertesi günlerde sinema yıldızları, sosyete kokonaları, şarkıcılar, bu gibi pestenkerani konular üstüne ayrıntılı 'inceleme'ler vardı. Ama ressamımız üstüne ne tek satır, ne tek kelime. Ha unutuyordum: son sayfada, sekiz yaşındaki bir çocuk 'Dâhi' ballandırıla ballandırıla tanıtılıyordu.

BEN – Günlük gazetelerin memleketimizdeki rolü büyük olması gerekir. Yirmi beş kuruşa bilgi, kültür, faydalı haberler yayabilir bu gazeteler. Fikir ve sanat dergileri pek bol olan Batı memleketlerinin günlük basını bile sanat olaylarına önem verir. Örneğin Raymond Cogniat, Jacques Lassaigne, Raymond Charmet gibi tanınmış eleştiriciler 'Le Figaro', 'Le Monde' gibi günlük gazetelerde yazarlar. Onun gibi, resim sergilerini günü gününe izlemek, bu sergilerin değerlilerini okuyucuya haber vermek günlük basınımızın ödevlerinden biri olması gerekir.

OKTAY – Ne yazık ki günlük basınımız plâstik sanatlarla, resimle hiç mi hiç ilgili değil. Kimi çok satışlı gazetelerin sosyete dedikodularına, spor ve sporcu haberlerine, sinema skandallerine, cinayet ayrıntılarına ayırdıkları sütunlarda plâstik sanatların ne yeri olabilir? Üstelik, o gazetelere sığınmış profesyonel 'eleştiriciler' kimseleri sokmuyor, kazara sokulup derli toplu yazılar yazanları kaçırmak için ellerinden geleni yapıyorlar. Ağırbaşlı sanat yazarı barınamaz bizim günlük gazetelerde.

BEN – Ya eleştiriciler? Bakıyorum güzel konuşuyorsun bu alanda.

OKTAY – Boyuna siz söylemiyeceksiniz ya. Eleştiriciler dediniz, bizde profesyonel eleştirici yok bir kere. Eleştirici, sanat yazarı bu yolda uzun bir okuma ve yetişme devresinden geçmiş olmalı. Sanat tarihinin peşinden sanat sosyolojisi, sanat felsefesi ve psikolojisi gelir. Ardından görgü tecrübesi, dünya müzeleri, çağdaş akımların izlenmesi, bu akımların eskilerle kıyaslanması gelir. Ve hepsinin üstünde, eleştiricinin başlıca özelliği, tarafsızlık, dürüstlük, temiz yüreklilik gelir. Oysa bizim eleştiricilerin hepsi amatör eleştirici, yani başka işleri var eleştiricilikten gayri, geçimlerini bu başka işlerden sağlarlar. Sanatı da sevdiklerinden sanat yazıları yazmaya, eleştiri yapmaya heveslidirler. Dedim ya, amatör işi bunlar."[174]

[174] Nurullah BERK, "Oktay'la Konuşmalar-Resim Sergileri Üstüne", 8.

Galerilerin, piyasanın veya eleştirmenlerin dolaylı olarak belirleyeceği belli ölçütlerden yoksun olan Türkiye sanat ortamında 1960'larda sergilerin çoğalmasıyla bir yandan da belirgin bir sanatsal nitelik sorunu yaşanmış ve tartışılmıştır. Bu konuda sürekli bir tartışma ortamını canlı tutan Nurullah Berk, Batı sanat ortamından da örnekler vererek "yaygın bir amatörizm"in yayılmakta olduğu uyarısını yaparak sanat dünyasına bir tür "resim psikozunun" egemen olduğunu iddia eder: "Neden doğdu bu Psikoz, neden bu kadar gelişti? Neden bu kadar çok yazar, bu kadar çok mimar, bu kadar çok besteci –kompozitör- hattâ romancı yok da bu kadar çok ressam türedi? Neden herkes resim yapabiliyor?"[175] Bu dönem yazdığı yazılarda Akademi dışında gruplaşan ressamların Akademi'ye karşı 'partizanca bir tutum' içinde olduğuna inanan ve 'Akademi öğrencilerini dışarıda bekleyen, tek amacı yetiştikleri ocağa karşı gelmek, onu yıkmak olan dışarıdaki ağabeylerin' etkisinden[176] de söz eden Berk'in yazılarından yola çıkarak Akademi'ye bağlı sanatçılar ile bağımsız çalışan sanatçılar arasında bir tür uzlaşmazlık olduğunu söyleyebiliriz. Aynı yıllarda Berk'in yazıları karşı söylemiyle dikkat çeken ressam Nuri İyem'in de konuyu bir tür akademililer/bağımsızlar çatışması halinde aktardığına tanık oluruz.[177] Ayrıca İyem, "sergi bolluğu"nun Türkiye sanat ortamı açısından zararına değil yararına inanmaktadır: "Gerçekte bu (sergi) bolluğunun şimdilik resim sanatını yüceltmek yönünden hiç bir değeri yok. Ne var ki, böylelikle resimle uğraşan kişilerin artması; resmin yaygınlaşmasını, bu sanat üzerine konuşan, görüşen düşünen insanların çoğalmasını sağlamaktadır. Bu ise küçümsenmiyecek bir kazançtır."[178]

Türkiye sanat ortamındaki bu ikililiğin, akademik sanatçılar-bağımsız sanatçılar zemininden giderek amatör bir piyasanın kendi koşullarını yarattığı bir alana kaydığını ve yansımalarını Türkiye sanat ortamında bugün de hissettirdiğini söyleyebiliriz. 2000'li yıllarda bir değil iki sanat fuarı gerçekleştiren Türkiye sanat ortamında bu fuarlar etrafında 1990'lı yıllar boyunca yapılan tartışmaları izlemek,

---

[175] Nurullah BERK, "Resim Psikozu", 8.
[176] Nurullah BERK, "Genç Ressama Mektup", 6.
[177] Nuri İYEM, "Bulanık Ortamın Asalakları",5-6 ; "Ressam Nurullah Berk'in Eleştirileri Üzerine", 14-15; "Resim Sanatımızın Bağımsızlığı Üstüne", 8-9; "Ressamlarımızın Tutum ve Davranışları Üstüne", 14-15.
[178] Nuri İYEM, "Şehir Galerisi'ndeki Sergiler", 30.

1960'lı yıllardan günümüze uzanan süreçte Türkiye'de galericiliğin niteliksel değil, niceliksel bir gelişim gösterdiğini düşündürür.

2.2. Sanatçıların Yeni Arayışları

1950'li yıllarda Türkiye ile dış ülkeler arasında daha yakın ilişkilerin kurulması, ülkeler arası kültürel antlaşmalar sonucu elçiliklere bağlı kültür merkezlerinde etkinliklerin düzenlenmesi, Batı ülkelerine giden sanatçıların çoğalması ve yabancı yayınların yaygınlaşmaya başlaması farklı bilgilenme kanallarının yolunu açarak, yerel sanat ortamına çeşitli açılımlar getirmiştir. Türkiye'nin 1950'lerden başlayarak uluslararası bienallere katılması sanat ortamına uluslararası arenadaki gelişmeleri daha yakından izleme olanağı sağlarken, bir yandan da çeşitli toplu sergilerle yurtdışına götürülen Türk sanatının aldığı eleştiriler yeni bakış açılarının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. 1960'lar, modern Türk sanatının Venedik Bienali, São Paulo Bienali, Tahran Bienali[179] gibi çeşitli uluslararası etkinliklere ilk kez yoğun ve düzenli olarak katıldığı yıllardır. Venedik Bienali'ne 1950'li yıllarda Ercüment Kalmık, Nuri İyem, Neşet Günal (1956) ve Şadan Bezeyiş (1958) gibi sanatçılar katılırken, 1962'de Şemsi Arel, Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Altan Gürman, Nuri İyem, Ercümend Kalmık, İhsan Cemal Karaburçak, Tülay Tura (İstanbul 1936)ve İlhan Koman gibi daha kalabalık bir sanatçı grubu Türkiye'yi temsil etmiştir. Türk sanatçılarının São Paulo Bienali'ne katılımı ise daha yoğundur: 1957'de Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hadi Bara, İlhan Koman, Sabri Berkel, Zühtü Müritoğlu; 1961'de Adnan Çoker, Ercümend Kalmık, Ferruh Başağa, Hadi Bara, Kuzgun Acar (İstanbul 1928-İstanbul 1976), Nuri İyem, Reşat Atalık (İstanbul 1937), Salih Urallı (İstanbul 1908-Ankara 1984), Şükriye Dikmen (İstanbul 1918-İstanbul 2000), Zeki Faik İzer, Zühtü Müritoğlu; 1963'te Abidin Elderoğlu (Denizli 1901-Ankara 1974), Cemal Tollu, Mustafa Ayataç (Urfa 1927), Nihat Akyunak (Zile 1922-İstanbul 1981), Nurullah Berk, Sabri Berkel; 1967'de Ali Teoman Germaner, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Fethi Kayaalp, Gündüz Gölönü (Çanakkale 1937), Hasan Kavruk, Mustafa Aslıer, Reşat Atalık, Zeki Faik İzer; 1969'da Adnan Çoker, Ali Teoman Germaner, Altan

[179] Tahran Bienali'ne katılan sanatçıların tam bir listesi bulunamamıştır.

Gürman, Ercümend Kalmık, Ömer Uluç ve Zühtü Müritoğlu gibi sanatçıların, uluslararası sanat ortamının önemli etkinlikleri arasında sayılan bu etkinliğe düzenli bir katılımı söz konusudur.[180] Türkiye'nin 1969-94 yılları arasında bu etkinliğe katılmamış olduğu düşünülürse, 1960'lı yıllarda çağdaş Türk sanatının uluslararası arenada tanıtımına ne denli önem verilmiş olduğu daha iyi anlaşılabilir.

Bienallerin yanı sıra çağdaş Türk sanatının bütünlüklü bir panoramasını yansıtmayı amaçlayan toplu sergiler de yurtdışına götürülmüş, bu sergilerin aldığı eleştiriler 1960'lı yıllarda Türkiye sanat ortamının gündeminden düşmeyen tartışmaların özünü oluşturmuştur. Bu tartışmaların temelinde, Türk sanatının 'ulusal bir karakter' taşıyıp taşımadığı sorunu yatar. 1963 yılında Brüksel'de açıldıktan sonra 1964'te Paris, Berlin, Viyana ve Roma'ya götürülen "Çağdaş Türk Sanatı" sergisi,[181] hemen hemen yalnızca bu bağlamda tartışılmıştır. Çağdaş Türk sanatının Avrupa kentlerini gezmesi, bir tür "sınav" olarak nitelendirilmiş, çeşitli dergilerde serginin yankılarını Türkçeye aktaran yazılar yer almıştır.[182]

Döneminin en önemli kültürel atılımı olarak değerlendirebileceğimiz bu sergiler, yurt dışında yayımlanmış yazılardan örneklerle[183] Türk sanatının yerellik-evrensellik ikilemini bir anlamda su yüzüne çıkarmıştır. Sergide temsil edilen sanatçılar arasında bulunan Ercüment Kalmık, serginin Brüksel'de eleştirmenler arasında uyandırdığı izlenimlerden yola çıkarak, "İmzaları Türk ama resimleri Avrupalı neden bunlarda şark havası sezilmiyor" gibi yorumların Batı'ya özgü bir "yanlış görüş" olduğu üzerinde durarak, "Biz Batılılığa özenen bir Doğulu muyuz, yoksa gerçekten Batılı

---

[180] Bu bilgiler, São Paulo Bienali'ni düzenleyen Fundação Bienal de Sao Paulo'nun arşivinden alınmıştır.

[181] Paris, Brüksel, Berlin, Viyana ve Roma güzergâhında gösterilen Çağdaş Türk Sanatı sergisinin yönetim kurulunda Hamit Batu (Dışişleri Bakanlığı), Halil Dikmen, Asım Mutlu, Turan Erol ve Nurullah Berk; seçme ve düzenleme kurulunda Şeref Çayıroğlu, Hamit Batu, Raymond Cogniat, Jacques Lassaigne, Cevat Dereli, Yavuz Görey, Nurullah Berk yer almıştır. Sergi komiserleri ise Nurullah Berk, Cemal Tollu, Ercüment Kalmık, Neşet Günal ve Sabri Berkel'dir. / **Arte Turca Contemporanea**, sayfa numarası yer almıyor.

[182] Avrupa'da yayımlanmış çeşitli yazıların bir derlemesi için Nurullah BERK, "Paris'te Çağdaş Türk Sanatı", 9. Ayrıca Nurullah BERK, "Çağdaş Türk Sanatı Avrupa'da", 12-17.

[183] Bu sergiyle ilgili olarak Fransız basınında çıkan yazılar çevrilerek Türk okuruna aktarıldı. Bunların çoğunda kaynak/tarih belirtilmiyordu ama kaynak belirtilenler arasında Les Arts dergisinde Raymond Charmet'nin, Le Figaro'da Raymond Cogniat'nın bulunmaktadır. / "Avrupa'da Çağdaş Türk Resim-Yontu Sergisi", 27.

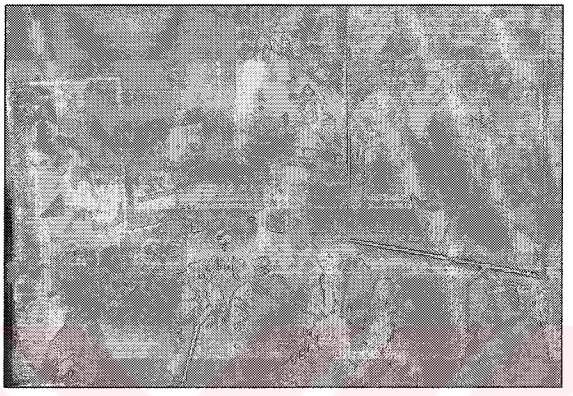
mı?" gibi soruları tartışmaya açmıştır.[184] Kalmık'a göre uluslararası fuarlara "sedef kakmalı hamam nalınları ve şiş kebabı ile katılan" bir ülke, Batılının bu "yanlış görüş"ünü oluşturan etkenlerden biridir. Kalmık ayrıca, "Tüm davranışlarımız Batılı iken, Avrupalının hoşuna gider diye Şark sanatı yapmıya özenilirse, işte o zaman gerçekten özenti sanat yapılmış olurdu" gibi değerlendirmeler de yapmıştır.[185]

Resim 15. 1964'te açılan Çağdaş Türk Sanatı Sergisi'nin, Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı'ndaki görünümü.

Türk sanatçıların bu dönemde yönelmiş oldukları soyutlamacı yönelimlerin gerisinde Batı sanat ortamının etkisi, elbette ki yadsınamaz: Bilindiği gibi, Cumhuriyet'in ilanından itibaren belirli aralıklarla yurt dışına gönderilen sanatçılar Paris'te Ecole des Arts Appliqués, Ecole Supérieure des Beaux-Arts, Ecole Nationale des Beaux-Arts gibi resmi okulların yanı sıra La Grand Chaumière, Académie Julian gibi özel atölyelerde ve Despiau, Friesz, Lhôte, Gromaire, Ranson ve Laurens başta olmak üzere dönemin tanınmış sanatçı atölyelerinde eğitim görmüş,[186] yurda döndüklerinde aldıkları eğitimin etkilerini yansıtmışlardır. Bunların arasında özellikle André Lhote, Cumhuriyet dönemi sanatçıları üzerinde Fransız ekolünün başlıca etkilerinden biri olarak değerlendirilebilir. Braque ve Picasso'nun analitik kübizminden daha renkli ve anlaşılır bir kübist yaklaşım benimseyen[187] Lhote, 1930'lu yıllarda Paris'teki atölyesine devam eden Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Hamit Görele (Giresun 1900-İstanbul 1980) gibi ressamlar aracılığıyla Türkiye sanat ortamında dolaylı olarak yoğun bir etkiye

[184] Ercüment KALMIK, "Avrupa'da Türk Resim Heykel Sergisi", 18.
[185] A.g.m.
[186] Necmi SÖNMEZ, "Türk Ressamları ve Paris Okulu", 14.
[187] ANONİM, "Andre Lhote Kimdi?", 13.

sahip olmuş; hatta Türkiye'de izlenimcilik karşıtı modern arayışların büyük ölçüde bu sanatçının yönlendirmesiyle şekillenmiş olabileceği düşünülmüştür.[188] Ancak Lhote'un etkisi, 1960'lı yıllarda ancak eski kuşak ressamların yapıtlarında yaşayan bir etkidir; genç kuşaklar, soyutlamada kübizm temelli inşacı bir yaklaşımı terk etmiştir.

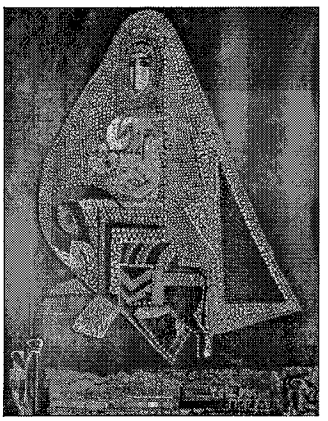


Resim 16. Ressam André Lhote'un Paris'teki atölyesinde çok sayıda Türk sanatçı eğitim görmüştür.

Sergi komiserliğini Nurullah Berk, Cemal Tollu, Ercüment Kalmık, Neşet Günal ve Sabri Berkel'in yaptığı "Çağdaş Türk Sanatı" sergisi, 1960'lı yılların çağdaş Türk sanatını oluşturan değerlere ilişkin önemli ipuçları verir. Resim dalında 59, özgünbaskı dalında 4, heykel dalında 6 sanatçının en çok üç yapıtla temsil edildiği bu serginin kataloğunu incelediğimizde, bu dönemin Türk sanatçısının ağırlıklı olarak soyutlamaya yönelmiş olduğunu görürüz. Bunların arasında geometrik soyutlamaların önemli bir kısmı, yerel kültürün çağrışımlarıyla örülüdür: Cemal Tollu'nun "Dervişler"i (1962), kendi etrafında dönen figürlerin ritmik hareketini resim yüzeyini lekesel alanlarla parçalayarak yakalarken, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Vagon Restoran"ı (1954) eşek üzerinde bir köylü anne-çocuk imgesini noktacı bir teknikle betimler. Eren Eyüboğlu'nun (Romanya 1913-İstanbul 1988) stilize bir figür anlayışıyla gerçekleştirdiği "Karavan" ya da Mustafa Aslıer'in geometrik figürlerin kompozisyonundan oluşan "Halk Dansı" gibi resimlerinde de görüldüğü gibi, yerel kültüre özgü konuları aktarabilmek için figüre bağlı kalan biçimsel düzeyde bir soyutlamacı yaklaşım söz konusudur.

---

[188]André LHOTE, **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, çev. Kaya Özsezgin, 7-10. Özsezgin, önsözde Lhote'un Türk ressamları üzerindeki etkisine kısaca değinmektedir.



Resim 17,18. Cemal Tollu'nun "Mevleviler"i (1962) ile Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Vagon Restoran"ı (1954), Çağdaş Türk Sanatı sergisinde yer alan yapıtlar arasında bulunuyordu.

"Çağdaş Türk Sanatı" sergisinde yer alan yapıtların önemli bir kısmı ise, dışavurumcu soyut, lirik soyut ya da lekesel soyutlama gibi başlıklar altında ele alabileceğimiz yapıtları bir araya getirir. Soyutlamacı yaklaşımların diğer kanadını oluşturan bu yaklaşımlar, 1960'larda Türk sanatçısının Batı sanatının modernizm serüvenine biçimsel düzeyde eklemlenme arayışının bir uzantısı olarak nitelendirilebilir. Biçimci (formalist) bir temelde sanatın renk, doku, espas gibi kendine özgü öğelerinin şekillendirdiği bu yaklaşımlar, herhangi bir yerel kültür ya da ulusal kimlik arayışını değil, bireysel düzeyde özgün üslupsal arayışların bir ifadesidir. Sabri Berkel'in ve Devrim Erbil'in bu dönemki çizgisel soyutlamaları; Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık ve Adnan Çoker'in enerjik fırça darbeleriyle şekillendirdiği dışavurumcu yaklaşımları; Nuri İyem'in dokusal soyut resimleri, İhsan Cemal Karaburçak ve Fethi Kayaalp'ın motifsel soyutlamaları ya da Zühtü Müritoğlu'nun ahşap, İlhan Koman'ın taş, Şadi Çalık'ın ahşap, Sadi Öziş'in (İstanbul 1923) metalle şekillendirdikleri soyut kompozisyonları, 1960'lı yılların Türk sanatında bir yandan da 'sanat için sanat'sal bir yaklaşımın oldukça hakim olduğunun göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Bu bağlamda "Çağdaş Türk Sanatı" sergisiyle ilgili olarak "Türkiye'de sanat alanında da peçenin kalktığı"[189] gibi yorumlara rastlanan yabancı basında, Türk

[189] Alman basınında "Lützowplatz'daki Türk Misafirleri" başlığıyla yayımlanan yazıyı Yeni İnsan dergisi kaynak belirtmeden çevirip yayımlamış. Yazının girişinde, "Türkiye'de sanat alanında da peçenin artık kalktığı anlaşılıyor. Orada da Batılı tarzda resimler ve heykeller yapılıyor" deniyor. Aynı

sanatçılarının büyük ölçüde "Paris'ten etkilenmiş olması"[190] en çok tartışılan konulardan birisi olmuştur. Aslında bu dönemde ve öncesinde çağdaş Türk sanatçılarının yurtdışında açtıkları sergilerde sık sık gündeme gelen bir konudur bu: 1957 yılında Edinburgh'a götürülen "Modern Türk Resmi" sergisi etrafında da aynı tartışmalar yapılmış, sergideki yapıtların seçimini üstlenen Derek Patmore, "Bugünün çağdaş Türk sanatçısının karşı karşıya olduğu sorun, bütün modern Türklerin yüzleşmek durumunda olduğu bir sorundur – Batı'da öğrenilen modern teknikleri, kendi gelenekleri ve tarihsel geçmişleriyle nasıl harmanlayacakları. Türk sanatçılar Paris'ten ve öteki Batı sanat merkezlerinden o kadar çok şey öğrenmişlerdir ki ulusal kimliklerini yitirmeleri gibi bir tehlikeyle karşı karşıya bulunmaktalar"[191] diyerek Batı sanat ortamının Türk sanatına dair beklentisini ortaya koymuştur. Sanatta ulusal bir kimlik arayışı, dediğimiz gibi, biraz da bu tepkilerin şekillendirdiği bir arayıştır. Sözgelimi bu tür düşünceleri yankılayan Nurullah Berk'e göre, "elli yıllık gelişmelerini Batı akımlarına borçlu olan çağdaş sanatımız, Avrupa'ya empoze edebilecek kudretli sanatçıyı daha yetiştirmemiştir ve bütün yerli megolamaniler Avrupa mihenk taşına çarpıp dağılmaya mahkûmdur" ama, "bir kısım ressamların Anadolu'ya, Anadolu konusuna ya da genel olarak Türk konularına yönelişleri, bu konuları işlemek için de Batı etkilerinden farklı tekniklere başvurmaları, Avrupalılar için yeni bir çeşni, yeni bir sanat tadı"dır.[192] Nurullah Berk, söz konusu serginin kataloğuna yazdığı giriş yazısında da bu noktaların altını çizerek, "soylu ve saf bir geleneği terk ederek, çağdaş evrensel estetiğin peşine düştükleri" gerekçesiyle genç kuşak sanatçıları adeta itham etmiş, yalnızca yaşlı kuşağın "milli" olanın peşine düştüğünü belirtmiştir.[193] Berk, bu anlamda "milli" bir karakter taşıyan sanatçılar arasında kendisi de dahil olmak üzere Cemal Tollu, Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Neşet Günal (Nevşehir 1923-2002 Ankara), Mehmet Pesen (İstanbul 1923), Ragıp Gökçen ve Mustafa Aslıer'i

---

yazıda, yine Alman basınından aktarılan "Lützowplatz'daki Türk Sanatı", "Türkler İlerleme Kaydediyor" ve "Türk Büyük Elçisi Bir Sanat Sergisinin Açılışını Yaptı" başlıklı yazıların çevirileri de yer alıyor./ "Çağdaş Türk Resim-Heykel Sergisi B. Almanya'da", 26-27.

[190] A.g.m.

[191] Derek PATMORE, **Modern Turkish Painting**, 3-6.

[192] Nurullah BERK, "Türk Sanatı Avrupa'da", 5.

[193] Nurullah BERK, **Arte Turca Contemporanea**, sayfa numarası yer almıyor.

gösterir.[194] "Çağdaş Türk Sanatı" sergisinde figür temelli yaklaşımları sürdüren bu sanatçılar, daha önce de değindiğimiz gibi, halk kültürünü çağrıştıran simgeleri kullanarak, Batı'nın kültürel otantizm beklentisini belki bir ölçüde doyuran yapıtlar üretmişlerdir.

Mehmet Pesen'in halk dansçıları, Ragıp Gökçen'in tütün işçileri, Neşet Günal'ın göçebe köylü ailesi, Cevat Dereli'nin balıkçı köyü, aynı sergide yer alan Cemal Bingöl'ün (Erzurum 1912-Ankara 1993) geometrik bir non-figüratif kompozisyonundan ya da Şükriye Dikmen'in boşlukta tek başına duran bir kadın figüründen elbette daha "yerel" birer manzara sunmaktadır. Ancak bu tür resimlerin de Batılıları pek memnun etmediğini anımsamak için 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihsal" yarışmasını anımsamak yeterlidir. Bu yarışmanın seçici kurulunda yer alan Belçikalı sanat tarihçisi Paul Fierens, çoğunlukla yerel kültürün verilerinden hareket eden tablolarla ilgili olarak, "Canlı bir sanat yaratmak için halk geleneğinden hareket edilemez" demiş, Fierens'in yanı sıra o dönemin dünyaca ünlü sanat yazarları Herbert Read ve Lionello Venturi'nin de seçici kurul üyesi olduğu yarışmada birincilik ödülü, "milli" karakterden en çok uzaklaşan yapıta verilmişti. Türk sanatının ilk kez uluslararası bir seçici kurul karşısında değerlendirildiği bu yarışmanın etrafında da Türk sanatının kendi özgün karakterinin ne olduğunun ötesinde, ne olması gerektiği yolunda yoğun bir tartışma yapılmıştı.[195]

"Kırk senelik cumhuriyet Türkiyesinde ilk defa olarak Devlet, kendi inisyatifi ile çağdaş Türk sanatını büyük bir sergi halinde Avrupa'da teşhir edilmek üzere tertiplemiş" olması[196] nedeniyle sanat ortamında 1960'lı yılların en çok önemsenen etkinliklerinden biri olan "Çağdaş Türk Sanatı" sergisi, bu tür tartışmaların Türk sanatının gelişim sürecinde ne denli büyük bir rol oynadığını göstermesi açısından ilginçtir. Cumhuriyet döneminde Batı'daki gelişmeleri üslupsal bir aktarmacılık düzeyinde izleyen Türkiye sanat ortamının, bu gibi sergiler etrafında dönen

---

[194] A.g.m.
[195] Nemci SÖNMEZ, "Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar-1954 Yapı Kredi Resim Yarışması'nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri", 41-53.
[196] Ercüment KALMIK, "Avrupa'da Türk Resim Heykel Sergisi", 18.

tartışmaların getirdiği yeni açılımlarla birlikte uluslararası düzeyde varlık gösterebilmenin yeni koşullarını araştırmaya başladığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında Türk sanatının 1960'lı yıllarda gösterdiği yoğun üslup ve içerik çeşitliliğini, "yerel" olanı belli, alışılagelmiş şablonlar üzerinden değil, yeni arayışların üzerinden üretmek çabasının bir sonucu olarak düşünmek mümkündür.

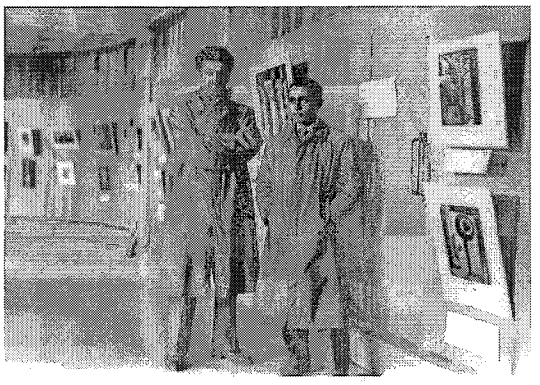
1950'li yıllardan itibaren Türk sanatçılarının yoğun ilgi alanına giren soyut ve soyutlamacı sanat, 1960'lı yıllarda da etkisini sürdürmüş ve bu dönem sanatçısının yeni arayışlarının temel çıkış noktasını oluşturmuştur. 1960'lar sanatının bir diğer yönü ise, figürasyonun yeniden, özgün arayışların bir ifadesi olarak gündeme gelmesidir. Figürasyon, bir yandan 1960'lardan itibaren gelişen toplumcu dalganın bir ifadesi olarak, öte yandan daha bireysel boyutta sanatçının iç dünyasına yönelen arayışların bir uzantısı olarak yeni bir atılıma girmiştir. Sanat ortamındaki genel eğilimlerin dışında değerlendirebileceğimiz bazı 'alternatif' yaklaşımlar da 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır.

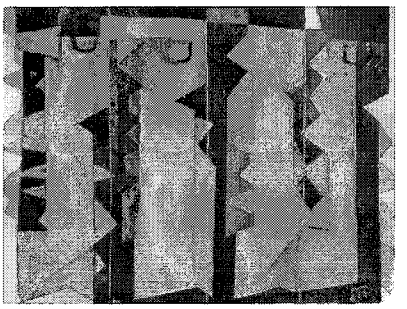
2.2.1. Soyut Sanatın Süregiden Etkisi

Türkiye'deki ilk soyut sanat sergisinin, 1953 yılında Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın (Çanakkale 1924) Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açtıkları "Sergi Öncesi" başlıklı etkinlik olduğu sanılmaktadır. Siyah-beyaz ağırlıklı geometrik soyutlama niteliğindeki bu çalışmaları modern resmin özelliklerine dair açıklamalar eşliğinde sunan Adnan Çoker ve Lütfü Günay, bu "sergi öncesi" sergide çizgi, yüzey ve renk uyumu gibi resimsel bir abc'nin gündeme geldiği bir yaklaşım benimsemişlerdi. 1954 yılında Ankara Helikon Galerisi'nde yeni bir sergi açan iki sanatçı, yine açıklamalar eşliğinde sundukları resimlerinde sanatı doğadan ayırıyor, "sanat için resmin kendi unsurları olan şekil, ton ve renk içinde kalmayı tercih ediyoruz" diyorlardı.[197] Söz konusu sergi, Ulus, Zafer, Kaynak, İstanbul, Devrim Gençliği gibi çeşitli gazete ve dergilerde de yankısını bulmuş, Bülent, Ecevit, İsmail Altınok, Eşref Üren ve İhsan Cemal Karaburçak'ın yazılarıyla tanıtılmıştır.

---

[197] ANONİM, **Adnan Çoker**, 27.





Resim 19,20. Adnan Çoker ve Lütfü Günay, "Sergi Öncesi" başlıklı sergi sırasında, 10-16 Şubat 1953, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Ankara. Bu sergide yer alan resimler arasında bulunan, Adnan Çoker'in "Soyut Balıkçılar"ı (1952) sanatçının Paris'e gitmeden önceki soyut dönemine ilişkin örnek oluşturmaktadır.

1954 yılında Cemal Bingöl'ün yine Ankara Helikon Galerisi'nde açtığı "non-figüratif" kolajlar sergisi de Türkiye'de soyut sanatın gelişimi içinde önemli bir yere sahip. Bu yıllarda figür soyutlamasına dayanmayan resimler "non-figüratif" olarak adlandırılıyor; daha çok soyutlama temelli resimleri tanımlamak için kullanılan "abstre", "mücerret", "soyut" gibi sözcüklerle birlikte, sanat eleştirilerinde de kendini belli eden bir tür kavram kargaşası yaşanıyordu.[198] Dönemin sanat eleştirmeni Bülent Ecevit'e göre, Cemal Bingöl'ün Helikon'daki sergisinin "Nafi Güratif adında bir ressamın sergisi"ymiş gibi algılanması,[199] henüz sanat çevresi için bile yeni olan bu eğilimlerin halka ne kadar yabancı olduğunun bir göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Yine 1954 yılında İstanbul'da Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde açılan bir sergide ise, yeni resim anlayışlarını halka benimsetmek için yerel el sanatlarıyla biçimsel benzerlikler kurmak çabası görülür. Bu sergiyle ilgili olarak bir grup sanatçının "Yirmi Yeni Türk Ressamı" başlığıyla yayımladıkları bildiride yer alan "Karagöz'ü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlüsünü bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye

[198]Adnan TURANİ, "Türk Resminde Soyut Eğilimler", 146.
[199]Bülent Ecevit, bu anekdotu 8 Aralık 2004 tarihinde Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) Türkiye Şubesi 50. yıl etkinliğinde anlatmıştır.

böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin"[200] çağrısı, 1950'li yıllarda soyut sanatın nasıl algılandığına ilişkin önemli bir ipucu olarak düşünülebilir. Buradan da anlaşılabileceği gibi soyut sanat olgusu, en azından bu başlangıç yıllarında temelde salt biçimci yönüyle ele alınmıştır. Semra Germaner'e göre bu tür bir yaklaşım, kendilerine sanatta bir kimlik arayan ve çoğunlukla köklü bir figüratif resim geleneği olmayan Güney Amerika, Kuzey Afrika, Mısır ve İran gibi ülkelerde de benimsenmiş ve soyut, "kendi geçmiş sanat biçimlerinin içine sokulacağı uygun ve kolay biçimlendirilir bir kalıp gibi düşünülmüştür."[201] Türk sanatındaki geometrik soyutlamacı eğilimleri haklı çıkarmak için eski hattat yapıtlarının soyut biçimlenişine değinen ilk yazarların Suut Kemal Yetkin ve Nurullah Berk olduğunu belirten Adnan Turani (İstanbul 1925), bu yazarların da soyutlamayı ilk planda biçimsel yönden anladığını ifade etmektedir.[202] Türk sanatının kökenlerinde büyük bir soyut gelenek olduğuna inanan Jale Erzen ise, bu geleneğin modern süreçte ortaya çıkan resim ve heykelin kendi kavramsal ivmesiyle soyut bir biçim dili geliştirecek düzeyde ilişkilendirilemediğini dile getirir.[203]

Sezer Tansuğ'nun 1961'de yayımlanan "Kilim Üzerine" başlıklı bir yazısında ise, biçim temelli yaklaşımları geleneksel hat sanatının yanı sıra yerel, folklorik motiflerin bir tür yansıması olarak değerlendirmek çabasının sorgulandığını görürüz:

> "Kilime modern Batı resmini aydınlatmaya yarayan bir resim açısından bakanlar, şüphesiz Avrupa resmini de uygun bir anlayışa varabilmek için bir çeşit kilim açısından göreceklerdi. Bu açı, bu görüş tarzı bütün bütüne yanlış olmayacaktı ama, çok defa dışta kalan, biçimleri özleriyle birlikte kavrayamayan bir eksikliği de ortaya koyacaktı. Bizde Batı'ya yönelen aydınların arasında en çok sivrilenler Türkiye toprağını bir Batılı gibi, Batı'yı ise son derece uyuşuk anlamında alaturka bir gözle görenlerdir."[204]

---

[200] Sezer TANSUĞ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 246.
[201] Semra GERMANER, "1950'den Günümüze Türk Resmi", 18.
[202] Adnan TURANİ, "Türk Resminde Soyut Eğilimler", 171.
[203] Jale N. ERZEN, "Soyut Sanat Üzerine", 3. Jale Erzen, ayrıca, soyut sanattaki gelişmelerin ulusal kimlik arayışları yanında bocaladığını düşünmektedir.
[204] Sezer TANSUĞ, "Kilim Üzerine", 32.

Sezer Tansuğ'nun yorumu, Türk sanatının önemli bir sorunsalına ilişkin ipuçları vermektedir. Bir yanda, Türk sanatının özellikle 19. yüzyıldan itibaren bir anlamda kerteriz aldığı Batı sanatının etkisi, öte yanda yerel kültürün yansımalarıyla şekillenen özgün üslupsal arayışlar söz konusudur. Türk sanatının "yerel ve ulusal" ile "soyut ve evrensel" şeklinde iki farklı yönelim içinde ele alınmaya başladığı[205] 1950'li yıllarda bu çatışma, görüldüğü gibi salt sanatsal ifadelerde değil, o sanatsal ifadelere anlam kazandırmaya uğraşan algılayışlara da yansımıştır.

Bu bağlamda, geçmişi asılında 1940'lı yıllara uzanan ve 'eski / yeni', 'klasik / modern', 'figüratif / non-figüratif', 'soyut / somut' başlıkları altında iki farklı eğilim,[206] 1960'lı yıllara uzanan süreçte de geçerliliğini korumuştur. Bu iki farklı eğilimi birleştiren çerçeve ise, sanatçıların seçtikleri ifade biçimi ne olursa olsun özgün bir kimlik arayışının belirgin bir biçimde ortaya çıkmasıdır. 1950'li yıllar boyunca soyutun anlamını sürekli tartışan,[207] soyutta kendine özgü bir karakter bulan,[208] geçmişin kültürel birikimine yeni bir gözle bakmayı öneren eğilimler,[209] 1960'lı yıllarda biçimsel temelli bir noktadan hareketle özünde bir kimlik, köken ve aidiyet arayışını da yoğun olarak hissettirmeye başlamıştır. Semra Germaner'in gözlemlemiş olduğu gibi 1960'lı yıllarda Türk sanatında Anadolu folklorunu konu edinen figüratif ressamlarda olduğu kadar soyut çalışan sanatçıların kompozisyonlarında da Hatti tunç alemlerine, cami stilizasyonlarına, hat ve fermanlardan esinlenen biçimlere, kilim, halı motifleri gibi öğelere rastlanması,[210] bu arayışı gözler önüne serer. Hatta bazı sanatçıların yönelimleri, bir kültürel kimlik arayışını duyuran, kimliğin adeta belli simgelerle ortaya konabileceği inancını taşıyan bir tür biçimsel kavrayışa dönüşür.

---

[205] Bkz. (202), GERMANER, 20. Germaner, Nurullah Berk'in 1958 yılında Türk ressamlarını eğilimlerine göre iki grupta toplayarak, bunları Türk sanatına yerli ve ulusal bir nitelik vermek isteyenlerle, soyut sanatı benimseyip evrensele yönelenler şeklinde ayırdığını belirtmektedir.
[206] Esin DAL, **1946-71 Yıllarında Türkiye'de Resim Eleştirisi**, (yayımlanmamış doktora tezi).
[207] Bu tartışmalar için: A.g.k. 54-78.
[208] Bkz. (202), GERMANER, 18.
[209] Ahmet Cemil TAN, "Non-figüratif ve Türk sanat hazineleri", 22-23.
[210] Bkz. (202), GERMANER, 18.

1960'lı yıllarda bir yandan Fahrelnissa Zeid (İstanbul 1901-Ürdün 1991), Selim Turan, Nejad Devrim gibi "Paris Okulu" etrafında birleşen sanatçıların soyutçu yaklaşımları sürerken, Türkiye'de Halil Dikmen, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Ercümend Kalmık, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Adnan Turani gibi olgunluk dönemini yaşayan sanatçıların soyut sanata olan ilgileri de açılımlar kazanmıştır. Anadolu'ya özgü geleneksel motiflere, İstanbul'un kültürel belleğine, gelişen yeni kent kültürüne ilişkin simgesel düzeyde biçim araştırmaları yaparak soyutlamacı bir yaklaşım içinde çalışan bu sanatçıların, soyutun öznel koşullarını yaratma mücadelesi verdikleri söylenebilir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasından 1960'lı yıllara uzanan süreçte, Fikret Mualla, Fahrelnissa Zeid, Nejad Melih Devrim, Selim Turan, Avni Arbaş, Mübin Orhon, Albert Bitran, Tiraje Dikmen, Abidin Dino, Hakkı Anlı gibi sanatçılar Paris'te de bir varlık kazanmaya çalışmış, Fikret Mualla (İstanbul 1903-Fransa 1967) ve Avni Arbaş dışındakiler bu dönemde Paris sanat ortamının genel eğilimini yansıtan daha serbest, dışavurumcu, lekeci, lirik soyut ve soyutlamacı yaklaşımları benimsemişlerdir. Dönemin Bazaine, Bissiere, de Stael, Manessier gibi Fransız ressamlarıyla bir yakınlık taşıdığını söyleyebileceğimiz bu sanatçılar, 1960'lı yıllar boyunca da sanatın biçim, renk, espas, ışık gibi kendi öz sorunlarından hareket eden bir yaklaşımı sürdürmüşlerdir.

Bu dönemde Paris'te yaşayan sanatçılardan Fahrelnissa Zeid, 1950'lerin sonundan itibaren yaptığı "Kâbus" (1958) **[Resim 1]** gibi resimlerinde renk, yüzey ve doku etkisine dayanan lekesel-soyutçu yaklaşımını, 1960'larda "Soyut Kompozisyon" (1963) gibi resimlerinde **[Resim 2]** görüldüğü gibi çeşitli kültürel çağrışımların simgeleriyle örmeye başlamıştır. Bu çağrışımsal etkiyi "Yeniden Doğuş" (1968) **[Resim 3]** gibi resimlerinde de sürdürün Zeid, dokusal etkileri dışlamaksızın yarı-şematik biçimlerin belirginlik kazandığı bir tavrı sürdürmüştür. Zeid'in sıcak tonlara olan ilgisini ortaya koyan "Kâbus"tan on yıl sonrasına tarihlenen "Yeniden Doğuş", (1968) 1970'lerden sonra figür resmine ve portreye yönelen sanatçının soyutçu üslubunun geldiği son aşamayı temsil eder. Zeid'in 1964 yılında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Ankara'da Hitit Müzesi'nde

açtığı ve yüze yakın yapıtını sergilediği büyük çaplı sergiler yılın önemli sergileri arasında nitelendirilmiş, Nurullah Berk tarafından "Büyük kompozisyonlarının coşkun renkleri tiz perdeden bir klavyenin notaları gibi öttüren tekniği lirik mizacını gözler önüne seriyordu" şeklinde yorumlanmıştır.[211]

Resim 21. Fahrelnissa Zeid'in Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki sergisinin Akademi dergisindeki fotoğrafı.

Nejad Melih Devrim'in resimleri de 1960'lı yıllarda yeni bir arayışı, bir dönüşümü görünür kılar: Bu yıllarda Rusya ve Orta Asya'da gezilere çıkan; Moskova, Taşkent, Semerkant, Buhara ve Alma-Ata gibi kentlerde eskizler yapan Devrim, "Buhara" (1960), "Semerkant" (1960) **[Resim 4]**, "Özbekistan" (1960) **[Resim 5]**, "Semerkant Nostaljisi" (1960-61) **[Resim 6]** gibi resimlerinde gözlemlerini soyutlamacı bir yaklaşım içinde eriterek renkçi bir tavırla kubbelerin, minarelerin seçildiği kent peysajları gerçekleştirir. Renk, ışık ve dokunun ön planda olduğu bu resimler, sanatçının 1960 öncesinde gerçekleştirdiği daha keskin ve sert hatlı soyutlamaları ya da sert fırça darbelerinin tuval yüzeyinde belirgin bir gerilim yaratan resimleri ile 1960 sonrası resimlerinin daha dingin atmosferi arasında bir tür geçiş sürecini görünür kılar. Devrim'in 1960 ve 70'ler boyunca resminde renkle ışığı arayan lekeci bir yaklaşım içinde biçimsel sınırlamalardan kurtulmuş daha özgür bir tavır içinde olduğu görülebilir.

II. Dünya Savaşı sonrasında Paris'in kültürel ortamı içinde bulunmuş, sergiler açmış, hatta Paris Ekolü içinde anılmış Türk sanatçılarının bu dönemki

[211] Nurullah BERK, "1964'te Plastik Sanatlar", 82.

yönelimleriyle Georges Mathieu, Hans Hartung **[Resim 7, 8]**, Henri Michaux gibi Doğu kültürünün izlerinden esinlenen sanatçıların yaklaşımları arasında yakınlık kurmak mümkündür. 1950'li yıllarda soyutlamaya yönelen Selim Turan'ın zaman içinde daha jestüel bir enerji patlamasını taşıyan resimlerinde kaligrafik bir etkinin ağırlık kazandığı görülür **[Resim 9]**. Turan'ın sonraki dönem soyut kompozisyonları ise, dikey bir kurgu üzerine temellenmiştir **[Resim 10]**. Bu dönem Paris'te bulunan diğer ressamlardan biri de Hakkı Anlı'dır[212]; Anlı'nın bir formu hep gizler gibi kompozisyonlar yarattığı koyu, 'girdap' resimlerinin **[Resim 11]** soyutlamacı bir figürasyona yönelerek peçe etkisi uyandıracak bir görüntü kazanır **[Resim 12]**. Bu dönüşüm, Anlı'nın sonraki yıllarda gerçekleştireceği çıplaklarının ilk adımı olarak düşünülebilir **[Resim 13]**. 1960'lı yıllarda Doğu sanatından esinle resminde fırça darbelerinin giderek belirginleştiği, jestüel renk katmanlarının şekillendirdiği bir yüzey anlayışı benimseyen Mübin Orhon'un yapıtları **[Resim 14]** ise, 1970'lerde bir yandan daha yoğun bir yüzey derinliği kazanırken, bir yandan resme simgesel bir boyut kazandıran kapı, pencere, tül gibi çağrışımlarla örülür **[Resim 15]**. 1960'lı yıllarda Paris'te yaşamaya başlayan Erdal Alantar (İstanbul 1932) ise kaligrafik biçimlerin ritminden yararlanır **[Resim 16]**. Bu dönemde kısa süreliğine soyuta yönelen sanatçılar arasında bulunan Abidin Dino'nun da 1950'lerin sonuyla 60'ların başına tarihlenen soyut düzenlemeleri ve "Mao'nun Uzun Yürüyüşü" (1960) ya da "Liman" dizisi gibi, siyah beyaz renk armonileri olarak gerçekleştirilmiş soyutlamacı çalışmaları bulunmaktadır **[Resim 17]**.

1960'lı yıllarda Paris'in eğitim ve sanat ortamıyla belli temasları olan Türkiye'deki sanatçıların soyut yaklaşımlarında da, değindiğimiz gibi, kendi özgün arayışlarını geniş ölçüde kültürel bir temel üzerine oturtmak arayışı sezilir. Bu arayışları somutlaştıran başlıca sanatçılardan biri, kaligrafik bir üslupçuluktan hareketle çizgisel bir enerjiyi motif araştırmasına yönelik lekeci bir yaklaşıma dönüştüren Sabri Berkel'dir. Berkel, 1960'ların başında gerçekleştirdiği "Göğe Doğru" (1960-61) **[Resim 18]** gibi resimlerinde çizgisel bir üslupla soyutlamacı bir yaklaşım benimserken, "Resimsel Motif" (1965) **[Resim 19]** ya da "Resimsel

[212] Hakkı Anlı'yla ilgili ayrıntılı bir kaynak yayın için Necmi SÖNMEZ, **Hakkı Anlı**, 7-52.

Kompozisyon" (1965) gibi resimlerde kaligrafik yazıyı bir yöntem değil, simgesel bir biçim olarak kullanmaya başlar. 1970'lere gelindiğinde ise "Yazı" (1970) **[Resim 20]** başlıklı resminde olduğu gibi soyutlamacı tavrının itici gücünü doğrudan açığa vuran yeni bir diziye başlar. Jale Erzen'e göre Sabri Berkel'deki kaligrafik ilgi, 1950'li yıllarda Türk kültür politikasının çağdaş olanda kendi kültürel kimliğinin ifadesini arayış kaygısının bir uzantısı olmakla sınırlı değildir; aksine bu ilgi, sanatçının çizgiye ve ritme verdiği önem ve önceliğe denk düşmüştür.[213]

Çağdaş olanla kendi kültürel kimliğinin ifadesini birleştirebilmek, ama bunu kendi sanatsal kaygılarının temelinde çözümleyebilmek çabasının bir diğer örneğini de 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği resimlerinde renkçi tutumunu daha enerjik bir dışavurumla sürdüren Zeki Faik İzer verir. 1960'lı yıllarda bir yandan "Çaylağın Pikesi" (1961) **[Resim 21]** gibi desenlerinde kaligrafik bir etkiyi duyuran, öte yanda "Tuğralı Emperyal Senfoni" (1964) **[Resim 22]** gibi resimlerinde kültürel simgeler kullanan Zeki Faik İzer, bu dönem soyutçu bir yaklaşım benimsemiş başka sanatçılar gibi kente yönelik bir ilgiyi de ortaya koyar **[Resim 23, 24]**. Bu dönemde ayrıca "Kuş" (1963), "Kendi Boşluğundaki Kuş" (1964) **[Resim 25]** gibi resimleriyle yeni bir temanın çeşitlemelerini de ortaya koyan İzer'in sanatında 1960'lı yıllar, büyük soyut başyapıtlarını yarattığı bir dönem olarak nitelendirilmektedir.[214] İzer'in bu döneminin 'hesaplaşması', 1968 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtığı büyük çaplı retrospektif sergisi olmuştur.

Kaligrafik yazı-resimlere yönelen Abidin Elderoğlu'nun "Minare" (1961) **[Resim 26]**, "İkili Kompozisyon" (1969) ya da "Suda Hayat" (1970) **[Resim 27]** gibi resimlerinde yine gelenekle örtüşen bir soyutlama arayışı vardır. Elderoğlu'nun 1930'lu yıllarda Paris'e giderek atölyesinde çalıştığı André Lhote'un görsel öğretisinin etkisinde gerçekleştirdiği kübizm temelli resimleri ile 1940'lı yıllarda eski yazının ritmik arabeskinde bulduğu soyut anlayışa yönelen[215] resimlerini karşılaştırmak bu ressamın dönüşümünü tüm zıtlıklarıyla ortaya koyar. 1930'lu

---

[213] Jale ERZEN, **Sabri Berkel**, 41.
[214] Gül İREPOĞLU, **Zeki Faik İzer**, 108.
[215] Kaya ÖZSEZGİN, "Bir Anma Sergisi", 49. Ayrıca Zahit BÜYÜKİŞLEYEN, "Çağdaş Türk Resminde Abidin Elderoğlu", 26-27.

yıllarda Batı'dan edindiği biçimsel dağarcığı kullanan Elderoğlu, 1940'lı yıllara doğru Doğu sanatının biçimsel sorunlarını çağdaş ifade olanaklarıyla çözümlemeye çalışmış, 1960'lı yıllarda bu arayışlarını olgunlaştırmıştır.

Bu yıllarda soyuta yönelen,[216] biçimden ziyade renk sorununa ve doku etkilerine odaklanırken geleneksel motiflerden soyutlamalar yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nda ise kültürel referanslar özellikle güçlüdür: Yerel kültürün önemini vurgulayan bir sanatçı olarak Bedri Rahmi'nin tavrı, "Düş Gemisi" (1966) **[Resim 28]** veya "Tophane" (ty) **[Resim 29]** gibi resimlerinde de görülebileceği gibi, belli kültürel simgelerin stilizasyonuyla varılan bir soyutlama anlayışı içinde, zaman zaman plastik tutkal, kum, talaş, buruşturulmuş kâğıt gibi öğeler de kullanarak[217] belirgin bir doku etkisi yaratmaya yöneliktir. "Gerek resimde gerek nakışta köylüden çok şey öğrendiğini, çeşitli köylü dokumalarından kesin renk ve biçim dersleri aldığını"[218] söyleyen Bedri Rahmi'nin soyut sanat ile yerel gelenekler arasında ilinti kurması, zaman zaman eleştirilmiş, sözgelimi Nurullah Berk tarafından bir tür "süslemeci bezemeci stilizm" olarak değerlendirilmiştir.[219] Bu dönemde "Paçavra Kilimden Abstraksiyona" (1960) **[Resim 30]** gibi resimleriyle Anadolu kilim motifleriyle soyut sanat arasında bağlar kuran bir başka sanatçı da Adnan Turani'dir. Aynı 'kilim'si etkiyi, 1960'lı yıllarda soyuta yönelen Refik Epikman'ın "Doku" (1966) **[Resim 31]**, gibi resimlerinde de görmek mümkündür. Bu yaklaşımın daha erken örneklerinden biri ise, Şemsi Arel'in "Hatay Kilimi" (1957) başlıklı resmidir.

---

[216] Soyut sanata karşı eleştirel tavrıyla dikkat çeken Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bu dönemde geçirdiği değişimi şu şekilde eleştirmiştir: "Sanatçıların psikolojik tutumuna bağlı olan böylesine değişmelerin nedenlerini aramak gereksiz. Sanatçı, değişmelerinde kendine karşı sorumludur. Ama halkına, kişiliğini alıştırdığı halkına karşı da sorumludur. Bu sorumluluk en büyük sanatçıları bile kendilerine çizdikleri yoldan ayrılmamak, verdikleri söze sadık kalmak kaygısına kaptırmıştır.", Nurullah BERK, "Bedri Rahmi Eyüboğlu", **Cumhuriyet,** 11 Aralık 1964; bkz. (86), EROL, 130-131.. Turan Erol'a göre bu eleştirinin nedeni, Batılı eleştirmenlerin, Türk ressamlarının Batı sanatına öykünmelerini eleştiri konusu ettiklerini yakından bilmesiydi. Oysa bilindiği gibi Nurullah Berk de 1960'lı yıllarda bir dönem soyut kompozisyonlar yapmış, hatta 1966'da Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde "Bulutlar" başlıklı soyut kompozisyonuyla ödül almıştı.

[217] Turan Erol'a göre Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resminde bir malzeme arayışına girmesi yeni renk arayışıyla ilgilidir: "'Bir renk döktürmek gerek / Melekler dahi bilmez ola!' dizelerini diline dolamış olan Bedri Rahmi, görülmedik, bilinmedik renkler bulabilmek için malzemeyi alışılagelenden başka yöntemlerle kullanmağa, bu yönde denemeler yapmağa başladı. Plâstik tutkal, plâstik boyalar, kum, talaş, buruşturulmuş kâğıt kullanıyordu." A.g.k., 125.

[218] A.g.k., 119.

[219] A.g.k., 120.

Soyut sanatın süregiden etkisini duyuran sanatçılar arasında soyutlamacı peysajlara belirgin bir yönelim görülür. Geometrik soyutlamaya lirik etkiler kazandırarak soyutlamacı kent manzaraları yapan Ercümend Kalmık'ın "Altın Şehir" (1967)) **[Resim 32]**, buruşuk kâğıtlar kullanarak doku araştırmaları da yapan Arif Kaptan'ın "Soyut Şehir" (1964) **[Resim 33]**, olgunluk döneminde soyut-figüratif bir anlayışa yönelen İhsan Cemal Karaburçak'ın "Kızılcahamam'dan") **[Resim 34]** gibi resimleri, nesneye dayalı bir temeli korumakla birlikte ağırlıklı olarak renk ve doku etkilerini araştırmaya yönelik tutumları gözler önüne serer.

Bu çerçevede değerlendirebileceğimiz bir diğer sanatçı, 1960'ların ilk yarısında ritmik bir çizgi düzenini dokusal etkilerle birleştiği resimlerinin **[Resim 35]** ardından, 1965 yılından itibaren "Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler" başlıklı dizisinde **[Resim 36]** Türk minyatürlerinin anlatım biçiminden yararlanarak çizgisel bir soyutlama üslubu geliştiren Devrim Erbil'dir. İsmail Tunalı'ya göre geleneksel Türk sanatının anlatım biçimini kullanarak ulusallık ve çağdaşlık değerlerini tam bir uzlaşım ve uyum içinde[220] resmine aktaran bir sanatçı olan Erbil, 1960'larda başlayan Anadolu kasabası soyutlamalarında ve doğa yorumlarında yabancı etkilerden arınmış özgün bir sanat arayışını duyurur. Resim yüzeyinin ikiboyutluluğunu vurgulayan ve tuval yüzeyinin tümüne yayılan bütüncül bir renk ve biçim etkisi yaratan Erbil'in çizgisel üslubu, lekesel ve dokusal soyutlama tarzında araştırmalarının devamında gelişmiş, kasaba ve kent görünümlerine odaklanmasıyla konularının da beslediği bir anlam çerçevesi bulmuştur. 1960'lardan 70'lere uzanan süreçte Devrim Erbil'in resimlerinin giderek daha stilize bir biçimsel anlayışla kurgulandığı görülür.[221] Sanatçının "Bayram Namazı" (1970) **[Resim 37a]** ya da "İstanbul" (1973) **[Resim 38a]** gibi manzara resimlerini çeşitli minyatür örnekleriyle **[Resim 37b, 38b]** karşılaştırmak, gerek renk, gerek kompozisyon gerekse konu bağlamında geçmişin geleneksel ifade biçimleriyle ne denli yakın bir bağ kurulduğunu gözler önüne serer.

---

[220] İsmail TUNALI, "Resimde Ulusallık", 31.

[221] Devrim Erbil'in resimleriyle ilgili geçmişten günümüze uzanan bir çerçevede yapılan yorumlar için: ANONİM, **100 Yüze Devrim Erbil**, 7-220.

1950'li yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi çevresinin dışında, bu okulun temsil ettiği 'akademizm'e tepki olarak Nuri İyem'in atölyesi etrafında toplanan "Tavanarası Ressamları"ndan biri olan Ömer Uluç da yeni bir arayışı duyuran bir sanatçı olarak, kendine özgü soyutlamacı üslubuyla 1960'ların dikkat çeken sanatçılarından biri olmuştur. Renkçi ve ifadeci bir yaklaşımla iç içe geçmiş renk sarmallarından oluşan 'arma biçimlerini' monokrom bir fon üzerine yerleştirerek resimsel espas sorununu irdeleyen Uluç, yine de özünde figürden ayrılmamış, özellikle 1960'lı yıllarda kadın figürünün soyutlanmasına dayanan bir dizi resim gerçekleştirmiştir. Kendi özgün üslubunu oluşturma yolunda Buhari'den Levni'ye, Praksiteles'in bir heykelinden Mısır kedisine[222] değin farklı etkilerin bileşiminden söz eden Ömer Uluç'un resmi, geçmişi sanatın modern problematikleriyle çözümleme çabasını ortaya koyar. Osmanlı sanatından parlak, düz ve camsal renkliliği[223] açısından etkilenen Uluç'un biçimi renkle ören "Küçük Kız" (1968) **[Resim 39]**, "Kaldırımda Çocuk" (1969) **[Resim 40]** resimlerinde bu etkiyi görmek mümkündür; ayrıca "Kadın" (1969) **[Resim 41]** gibi bazı resimlerinde salt renk etkisiyle değil, düz arkaplan üzerinde tuval yüzeyinin satıhsallığının vurgulanması ve kompozisyon şeması açısından da bir yakınlık sezinlenebilir. "Minyatürü düşündüğünü, minyatür yaparak düşündüğünü" ifade eden Uluç'un resimleri, 1970'lerden başlayarak adeta imzası haline gelen bu örme, ya da 'arma' figürlerin tuval yüzeyinde çok fazla biçim değiştirmeyen çeşitlemelerine dönüşmüş, daha yakın dönemde ise tuval yüzeyini aşarak üçboyutlu birer heykel olarak resmin dışına taşınmıştır. Ömer Uluç'un 1960'ların sonuna tarihlenen bazı resimlerinde resimsel sorunun ötesinde çeşitli konulara eğildiği de görülür. Toplumcu bir dönüşüm dalgasının sanatçılar üzerinde de etkisini hissettirdiği dönemin bir ürünü olarak "Devrimcinin Portresi" (1968) **[Resim 42]**, bu bağlamda ilginç bir örnektir.

1960'lı yıllarda "Krallar ve Kraliçeler" (1965-66), "Tepegöz ve Sinek Kralının Oğlu" (1966-70) başlıklı dizileriyle adından söz ettiren Özdemir Altan'ın bu dönem resimlerinde de figür temelli bir soyutlamacı yaklaşım görülür. Toulouse-Lautrec'in

---

[222] Ece AYHAN, **Şiirin Bir Altın Çağı**, 204.
[223] Catherine FRANCBLIN, **Ömer Uluç**, 20-22.

bir resminden yola çıkarak gerçekleştirdiği "Krallar ve Kraliçeler" dizisi kapsamında yer alan "Kral ve Kraliçe" (1965) **[Resim 43]** ya da "Kral" **[Resim 44]** (1966) gibi resimlerinde dokusal etkilerin ön planda olduğu, renk soyutlamasına dayalı bir yaklaşım benimseyen Özdemir Altan'ın bu resimlerde Batı sanatındaki portre geleneğinin bir tür parodisini yaptığı söylenebilir. Altan'ın bu dönemki resimlerinde karşımıza çıkan oldukça mizahi yaklaşımın bir uzantısı da ilk örneği 1966 yılında bir kolajda somutlanan "Tepegöz" (1966) **[Resim 45]** resimleridir. Bu yeni diziyle, önceki kral ve kraliçe figürlerinin renk soyutlamasına dayalı yaklaşımını bir ölçüde terk ederek, motifsel ve stilize bir üsluba varan Özdemir Altan'ın bu dönem gerçekleştirdiği "Sinek Kralının Oğluna Triptik" (1968) başlıklı yapıtı **[Resim 46]**, iki resim ve bir heykelden oluşan bir düzenleme olması bakımından Türk sanatında daha önce örneği görülmemiş bir sunum olarak dikkat çeker. Sanatçının da belirttiği gibi, geleneksel el sanatlarındaki saten üzerine işlemeler, paşa kokartları, çeşme alınlıkları, kapı üstü başlıklarındaki ışık huzmeleri, çapraz kılıçlar ve benzeri biçimleri çağrıştıran[224] "Tepegöz" resimleri, bu anlamda sanatçının yaşadığı coğrafyanın biçim dünyasından süzdüğü bir birikimin yansıması olarak değerlendirilebilir.[225]

Sözünü ettiğimiz ressamlar, soyut eğilimlerin Türk sanatında esas olarak nesnel verilerden yola çıkan, doğa soyutlamasına dayanan, ''konu' kaygısından uzaklaşmamış bir anlayışın ürünü olduğunu düşündürür. Bütün bu ressamları hem birleştiren hem ayıran çerçeve, farklı düzeylerde soyutlamacı, bezemeci ve üslupçu yaklaşımlarıyla ait oldukları coğrafyanın kültürel verilerini aktarma biçimleridir.

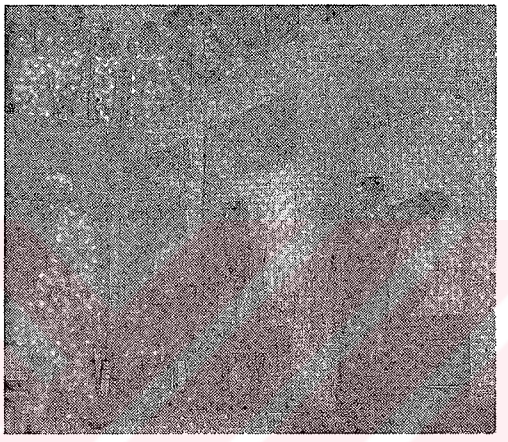
Bu açıdan bakıldığında, 1960'ların sonuna dek "Kompozisyon" (1960) **[Resim 47]**, "Soyut" (1961) **[Resim 48]** gibi resimlerinde dokuya odaklanan bir tavrın sınırlarını araştıran Nuri İyem; 1960'lar boyunca bir yandan geometrik soyutlamalarını da sürdürürken soyut araştırmalarının ağırlığını "Pentür" (1960) **[Resim 49]**, "Hiroşima III" (1962) gibi **[Resim 50]**, renk ve dokunun ön planda

---

[224] Özdemir ALTAN, **Özdemir Altan**, 37.

[225] Özdemir Altan, bu biçimlerin uygulanma nedenlerinin biçimlerin kendisiyle herhangi bir ilişkisi olmadığını vurgulamaktadır. A.g.k. 37.

olduğu resimlerini üreten Ferruh Başağa; 1960'ta Paris'ten döndüğü ilk yıllarda "Gerilim" (1960) **[Resim 51]** gibi resimlerinin de ortaya koyduğu gibi son derece serbest, soyut dışavurumcu[226] bir tavırla resim yapan, müzik eşliğinde resim performansları da düzenleyen Adnan Çoker gibi sanatçıların soyutta yerel kültür verilerinin bir yansımasını arayan eğilimlerin karşısına daha öznel bir tavırla çıktıkları, salt plastik öğelerin araştırılmasına yönelik bir tutum benimsedikleri söylenebilir.



Resim 22. Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen müzikli resim gösterisi, 18 Mayıs 1961.

Ne var ki aynı yıllarda, aynı sanatçıların, farklı soyutlamacı eğilimler içinde araştırmalara girdikleri de görülebilir. Sözgelimi Ferruh Başağa, 1960'ların ikinci yarısında "Sessiz Yürüyüş" (1967) **[Resim 52]** gibi resimlerinde figür çağrışımlı lekesel soyutlamacı bir tavır içinde dönemin özgürlük söylemlerine görsel bir yorum getirirken, 1970 ve sonrasının 'imza yapıt'ları haline gelen "Güvercin Mavi Kırmızı" (1979) **[Resim 53]** gibi resimleriyle geometrik soyutlamaya yoğunlaşmıştır.

Adnan Çoker ise "Jest 5" (1962) **[Resim 54]** gibi resimlerinde jestüel ifadenin sınırlarını kaligrafik bir etkiyle ortaya koyarken, "Eylem II" (1965) **[Resim 55]** gibi resimlerinde müzik eşliğinde gerçekleştirdiği performanslarının etkisini taşıyan dışavurumcu bir enerji sergilemiştir. Çoker, 1960'ların ikinci yarısında gerçekleştirdiği "Değişim" (1969) **[Resim 56]**, "Oryantal Nişler" (1969) **[Resim 57]**, ve

[226] Türk resminde soyut dışavurumculuğun seyri konusunda bir araştırma için bkz. Adnan TURANİ, "Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz Üzerine", 31-33.

"Sinan'a Saygı" (1970) **[Resim 58]** gibi resimlerinde ise, 1970 sonrası biçim dünyasının temel dinamiğini oluşturan Selçuklu ve Osmanlı mimarisi öğelerinden hareket etmeye başlamıştır. Çoker'in bu dönem resimlerinin en ilginç boyutu, o güne dek "Madde" (1960), "At ve Kutsal Kuş" (1963), "Eylem II" (1965) gibi resimlerinde de görüldüğü gibi jestüel dışavuruma odaklı bir resimsel enerjiyi son derece yapısal, simetrik ve durağan bir çerçeveye hapsederek temelden bir değişimi ortaya koymasıdır. 1969 yılında Galeri 1'de "Siyah Resimler" başlığıyla sergilediği resimlerini İlhan Mimaroğlu'nun elektronik müziği eşliğinde sunan Adnan Çoker, gelenek ile geleceği birleştirmeyi amaçlayan bir çerçevede geleneksel mimari biçimleri minimalize ederek şematik bir düzen içinde ortaya koymuştur. Bu dönüşümü, "Abstre ekspresyonizmin doğurduğu kaosu Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarisini ressamca incelemeye başlayarak sınırlandırdığı"[227] şeklinde ifade eden Çoker'in, günümüze dek çeşitlemelerini sergilediği bu tür yapıtlarının temel özelliği geleneksel kompozisyon anlayışına bir alternatif olarak gördüğü simetri ile espas etkisi yaratmak için resim yüzeyinde siyah renginin sürekli bir arka-plan olarak kullanılmasıdır. Bu siyah arka plan üzerine yerleştirilen şematik biçimler genellikle degrade mavi, pembe, mor ve yeşil tonlarıyla resim yüzeyinde üçboyutluluk yanılsaması yaratırlar **[Resim 59]**.

1960'lı yıllara damgasını vuran ressamlar arasında Orhan Peker ve Turan Erol da figür temelli eğilimlerine karşıt soyut sanatın süregiden etkisini duyuran yaklaşımlarıyla, Türk sanatında sürekli bir tartışma konusu olan figür-soyut karşıtlığının renkçi ve lekeci üsluplar içinde eritildiği bir resimsel anlayışı temsil ederler. 1960'larda Anadolu bozkırının etkisini yansıtmaya başlayan Orhan Peker ile Paris yıllarının soyut dışavurumcu resimlerinin yanı sıra köy temalarına da değinen resimleriyle dikkat çeken Turan Erol, yerel kültürün yansımalarını ortaya koyarken resimsel kaygıların ön planda olduğu, soyutlamanın biçimsel bir sorunsal olarak ele alındığı üslupsal yaklaşımlar göstermişlerdir. "Soyut Kompozisyon" (1961) **[Resim 60]**, "Mandalar", "Çayırda" **[Resim 61]** gibi resimlerindeki lekeci üslubunun da

[227] ANONİM, **Adnan Çoker**, 81.

gösterdiği gibi, "renkten önce leke düzenlemelerine dayalı"[228] bir resim yaptığını söyleyen Orhan Peker'in öncelikle resimsel ilkelerin 'doğruluğu'nu –başka bir deyişle 'resimdeki hakikat'i- arayan tavrı, sanatçının "Ama iyi bir resimde ilkin resim kurallarının yansıtılması ağır basar. Renk, çizgi, açık-koyu düzenlemeleri yerine oturmamış bir resimde istediğiniz kadar doğruyu, gerçeği yansıtmaya çalışın, sonuç başarılı etkili olamaz"[229] sözlerinde de ifadesini bulur.

Turan Erol'un bir yıl arayla gerçekleştirdiği "Büyük Mor" (1962) **[Resim 62]** ve "Boranhaneler" (1963) **[Resim 63]** gibi resimleri ise, 1960'lı yıllarda hem soyut hem figüratif anlamda sanatçıların içinde bulundukları arayış sürecini gözler önüne sermesi açısından ilginç bir karşılaştırma olanağı sunar. 1963 yılında ilk sergisini açtığında bu araştırma sürecini gözler önüne seren Turan Erol'un resimleri, bu dönemde sanat çevresinde "içinde bulunulan soyut sanat devrinin" bariz niteliklerini yankılayan çalışmalar olarak değerlendirilmiştir.[230] Erol'un sanatında soyutlama düzeyi sonraki yıllarda giderek azalmış, "Enginar Çiçekleri" (1993) , "Tekneler ve Çekek Yerleri" (1996-97) ve "Ağrı Dağı" (1996-98) gibi dizileriyle belli nesneler ya da yerler üzerine ressamca bir meditasyonu görünür kılan figüratif bir anlayış içinde sürmüştür.

Türkiye'de soyut sanat alanında çeşitli arayışlar yerel kültürün verilerinden yararlanırken, New York'ta yaşayan Burhan Doğançay 1960'lı yıllarda yaşadığı çevrenin nabzını tutan çalışmalar üretmiş **[Resim 64]**, öte yandan "Peeled Off" (1967) **[Resim 65]** gibi yapıtlarında soyutlamacı arayışlara da girmiştir. 1960'larda ayrıca zaman zaman kolaj yöntemiyle eski afiş yırtıkları, fotoğraf, yazı gibi öğeler kullanarak Batı sanatında etkili olan pop sanatı yankılayan bir yaklaşım içinde çalışan Doğançay, 1960'ların sonundan başlayarak 1970'ler boyunca bu görünümlerin ayrıntılarına odaklanarak çoğunlukla fotoğraf temelli olan görüntüleri kadrajlayarak soyut görünümler elde etmiştir **[Resim 66]**. Buradan da anlaşılabileceği gibi Doğançay, özünde temsili gerçeklikten ayrılmayan, ama görme biçimleriyle

---

[228] Önder KÜÇÜKERMAN, **Orhan Peker-İspanyol Defteri**, 39.
[229] A.g.k., 40.
[230] Adnan TURANİ, "Sözü Edilmeye Değer Bir Sergi", **Vatan**, 14 Ocak 1963; aktaran: Ferhat ÖZGÜR, **Günümüz Türk Ressamları-Turan Erol**, 47.

oynayan bir ressamdır. 1970'lerin ortasında başlayarak 'imza yapıtları' haline gelen "Kurdeleler" (1975-85) dizisinde de **[Resim 67]** çıkış noktası, kent duvarlarının yırtılmış, yıpranmış afişleridir. Bu resimlerdeki kaligrafik etkisi ise, Doğançay'ın kendi geleneğiyle kurduğu bir ilişki bağlamında da değerlendirilmektedir.[231]

1960'lı yıllarda heykel sanatçılarının da ağırlıklı olarak soyut eğilimler içinde oldukları gözlenebilir. 1961 yılında 6. São Paulo Bienali'nde (Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu, Kuzgun Acar), Paris Rodin Müzesi'nde açılan 2. Çağdaş Uluslararası Heykel Sergisi'nde (Zühtü Müritoğlu, Hadi Bara, İlhan Koman, Zerrin Bölükbaşı [İstanbul 1922], Şadi Çalık), 2. Paris Genç Sanatçılar Bienali'nde (Kuzgun Acar); 1962'de 31. Venedik Bienali'nde (İlhan Koman); 1963'te 3. Paris Genç Sanatçılar Bienali'nde (Ali Teoman Germaner); 1964'te Brüksel, Paris, Berlin ve Viyana'da açılan "Çağdaş Türk Sanatı" sergisinde (Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman, Şadi Çalık, Kuzgun Acar, Hakkı Karayiğitoğlu [Kırcaali 1926], Sadi Öziş) Türkiye heykelde soyut ve soyutlamacı eğilimleri ağır basan sanatçılarıyla temsil edilir; öyle ki heykel sanatı yurt içinde ne denli anıt mantığıyla özdeşleştirilmişse yurt dışında o denli tersi bir görünüm sergilenmektedir. Bunun bir nedeni, 1960'lara uzanan sürecin, Türkiye'de heykel sanatının 'anıt heykelciliği'nin dışında hızla değişim göstermeye başladığı, geleneksel figüratif heykel anlayışının ve teknik sorunların dışına çıkarak heykel sanatının kütle-mekân, hacim, yüzey, ışık-gölge, oran, denge gibi kendine özgü öğelerin sorunsallaştırılmaya başladığı bir dönem olmasıdır.[232] 1937-55 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nin heykel bölümünde eğitimci olan Rudolf Belling'in figüre dayalı ve klasik temel formasyonu esas alan anlayışının kırılmaya başladığı bu dönemde, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu, onların ardından sırasıyla İlhan Koman ve Şadi Çalık'ın akademide etkin görev almasıyla 1960'lı yıllarda etkileri belirgin bir biçimde hissedilen bir gelişme yaşandığı söylenebilir.[233]

---

[231] Thomas MESSER, "Introduction", 16.
[232] Adnan ÇOKER, "Soyut Heykel", 4-6.
[233] Türkiye'de heykel sanatının gelişimiyle ilgili Fatma AKYÜREK, "Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı", 48-59.

Adnan Çoker'e göre bu gelişmelerin odağındaki sanatçı, Ali Hadi Bara'dır.[234] 1949 yılında çeşitli gözlemlerde bulunmak üzere Paris'e giden ve orada İlhan Koman aracılığıyla yeni sanata ilgi duymaya başlayan Bara'nın Caddebostan Plaj Yolu'ndaki atölyesi, kuşak, hoca ve öğrenci ayrımı gözetmeksizin ressam ve heykeltıraşların birlikte tartıştıkları, yeni sorunları ortaya döküp, uyguladıkları bir ortam oluşturmuştur:[235]

> "... yurda dönen Bara, ayrıntılardan arınmış, plan, volüm, boş-dolu biçimlerle vurgulanmış birkaç yarı-soyut figür ve kompozisyon çalışmasından sonra tümüyle soyut heykele geçmişti. Bu yeni Bara heykelleriyle donanmış atölye bir ziyaret yeri olmuştu. Buraya kimler gelmiyordu ki? Cemal Tollu, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Hakkı Anlı, Arif Kaptan, Zeki Faik İzer ve daha genç kuşaktan Lütfü Günay, Ali Teoman Germaner gibi sanatçılar, Fikret Adil ve Gültekin Elibal gibi eleştirmenler... Ama asıl müdavimleri, Zühtü Müritoğlu, Adnan Çoker, Ali Durukan, Kuzgun Acar, Oktay Günday ve Kemal Bilensoy'du. [...] 1951'de Fransa'dan öğrenimden dönen ve o sıralar bu atölyeden hemen hiç ayrılmayan İlhan Koman da bu ortama ve dolayısıyla gelişen Türk heykeline büyük katkılarda bulunmuştur."[236]

Ali Hadi Bara'nın 1950 sonrası döneminin soyut kompozisyonları, kütlesel bir nitelikten arınmış, boşluk/doluluk, açıklık/kapalılık gibi kurgusal öğelerin araştırılmasına yönelik çalışmalardır. "Adana Anıtı" (1935) gibi heykellerinde 'anıtsal' ve kunt bir etki yaratan Bara'nın soyut metal heykellerindeki alçakgönüllü yalınlık, kaidenin zaman zaman heykelin bir parçası haline getirilmesiyle de vurgulanır. Soyut kompozisyonlarında **[Resim 68, 69]** heykel sanatının kendine özgü problematiklerini adeta ifadelendirerek çözümleyen sanatçı, yaşamının son yıllarında "Feza Çağı" başlığı altında uzay boşluğu, füze, yıldız, gezegen gibi fütürist öğelerin çağrışımlarıyla örülü ilginç bir dizi de gerçekleştirmiştir **[Resim 70, 71]**. 1971 yılında ölen Hadi Bara'nın yaşamının son yıllarında gerçekleştirdiği yenilikçi çalışmalarını sergilemediği, ancak yakın çevresiyle paylaştığı bilinmektedir. Yakın çalışma arkadaşı Zühtü Müritoğlu'na göre 1960'lı yıllara kadar birçok sergiye katılan Bara, 1960 yılından itibaren "kime göstereceğim" gerekçesiyle sanat ortamına küsmüş,

---

[234] Fatma CEYİŞAKAR AKYÜREK, "Hadi Bara ve Heykel Sanatında Bir Dönüşüm Süreci", 89-95.
[235] Bkz. (233), ÇOKER, 4-6.
[236] A.g.m.

bütün çalışmalarını "evde hapsetmiştir".[237] Hadi Bara'nın ölümünden sonra Yüksek Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin bir girişimi olarak öğrencilerinin katılımıyla 1971 yılında düzenlenen bir sergi, Türk sanatında kendine özgü bir yeri olan bu heykeltıraşın genç kuşaklar üzerindeki etkisini de gündeme getirmiştir.[238]

Ali Hadi Bara'yla birlikte Beşiktaş'taki "Barbaros Anıtı", Zonguldak'taki "Atlı Atatürk" ve "İnönü Anıtı"nı gerçekleştiren Zühtü Müritoğlu'nun soyut çalışmalarında da heykel sanatının kendi öz sorunlarına yönelik bir arayış söz konusudur. Malzeme olarak özellikle ağacı yeğleyen[239] Müritoğlu, figür soyutlamalarından kurumuş dalları andıran 'enformel' soyut kompozisyonlara uzanan bir çizgide ahşapla yapabileceklerinin olanaklarını araştıran bir tavrı sürdürmüştür **[Resim 72, 73, 74]**. Yatay ve dikey elemanlar arasında belli bir denge arayışını duyuran "Mezar Taşlarından Esinlenme" (1963-67) **[Resim 75]** başlığı altında demir ve çivi gibi malzemelere birleştirici öğe olarak yer verdiği heykellerinde ise, doğal malzemenin kullanımıyla vurgulanan doğal doku da önem kazanır.

1960'lı yıllarda olgunluk dönemini yaşayan bu sanatçıların yanı sıra gerek Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitim ortamında, gerekse sanat ortamında etkisini hissettiren sanatçılar arasında İlhan Koman, 1946-50 yılları arasında Paris'te bulunduğu süre içinde Sadi Öziş, Şadi Çalık ve Mübin Orhon ile birlikte "Soyut Sanat Atölyesi", 1955'te Ali Hadi Bara ve mimar Tarık Carım'la birlikte "Grup Espas" gibi oluşumlar içinde yer almış ve akademide çalıştığı 1951-59 döneminde Türkiye'de soyut sanatı 'besleyen' ortamı yaratan başlıca sanatçılardan biri olmuştur. 1956-65 yılları arasında, kendi deyimiyle "Demir Çağı"[240] olarak adlandırdığı

---

[237] Cengiz ÇEKİL, **Zühtü Müritoğlu ile Yaşamı ve Sanatı Üstüne Konuşmalar**, 41.

[238] Füsun ONUR, "Büyük Sanatçı Kıymetli Hoca Ali Hadi Bara", 10-11; Tamer BAŞOĞLU, "Sayın Hocam A. Hadi Bara'nın Anısına", 11, 23.

[239] Zühtü Müritoğlu, çeşitli malzemeler kullanmasıyla ilgili olarak, "Çeşitlilik bizim kullandığımız gereçlerin pahalı olmasından ileri geliyor. Biz Türk yontucuların konuya göre gereç seçme olanağı pek azdır; gerece göre birşeyler uygulamaya çabalarız. Kimi yontularımı bronza aktarmak isterim, buna da olanak yok" demiştir. ANONİM, "Zühtü Müritoğlu ile Görüşme", 4.

[240] Koman, özellikle 1950'li yılları kariyerinde "Demir Çağ" olarak adlandırıyor: "Bu dönemde her ne kadar demire biraz işkence edip, onu ateşte kızdırmış, şekle sokmaya çalışmış olsam da neticede

dönemi içinde adeta malzemenin dilini çözmeye yönelik soyut demir heykeller **[Resim 76, 77]** üreten Koman'ın, başka malzemelerden yapıtlarında da "her maddenin kendine has özelliklerinden kaynaklanan avantajları sonuna kadar kullanmaya"[241] çalışan bir yaklaşım içinde olması, sanatına ana karakterini veren özelliklerden biri olarak görülebilir. 1960'tan sonra İsveç'te yaşamaya başlayan Koman'ın 1965 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne gönderdiği "Soyut Yontu" (1964) gibi bu döneme özgü demir heykellerinde görüldüğü gibi, açık kompozisyon anlayışıyla gerçekleştirilmiş oldukça ifadeci bir biçimsel tavır sezilir. Koman sonraki yıllarda devingen heykeller de gerçekleştirmiştir **[Resim 78].**

Endüstriyel malzemeye bir dil verebilmek, üstelik ona ifade kazandırmak, 20. yüzyıl heykeltıraşının karşı karşıya kaldığı başlıca sorunlardan biri olmuştur. Koman'ın yanı sıra kullandığı malzemeyi bir duyguyla donatabilen sanatçılar arasında özgün bir yere sahip olan Kuzgun Acar, 1960'lı yılların ilk yarısında demir malzeme ve "alışılmış güdümlülüklere başkaldırışın türküsü"[242] olarak nitelendirdiği çivilerle gerçekleştirdiği yeni denemeleriyle **[Resim 79, 80, 81]** dönemin en çok dikkat çeken heykeltıraşları arasında yer almıştır. 1961 yılında Paris Uluslararası Genç Sanatçılar Bienali'nde birincilik ödülü alması nedeniyle 1962'de Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde açtığı sergide bu gibi malzemelerin yanı sıra kendi özgün buluşu olan gözenekli telden yaptığı heykelleri de **[Resim 82]** sergileyen Acar, bu yönüyle Fransız sanat ortamında da dikkat çekmiş, "Elek tellerini yamyassı yatırıp üstüne plastik bir maddeyi yer yer yakarak biçimlendirmesi ya da telleri kat kat büküp bulut gibi boşlukta sallandırması... Bu aslında yapısı kaba olan bir malzemeye örümcek ağı gibi bir zarafet kazandırması, araştırıcı bir kafa yapısının işareti mutlaka. Gabo'yu hatırlatıyor"[243] şeklinde yorumlanmıştır. Kuzgun Acar'ın 1960'lı yıllar boyunca sürdürdüğü diğer etkinlikler arasında Ankara Kızılay Meydanı Emek İş Hanı'nda gerçekleştirdiği "Türkiye" (1966) **[Resim 83]** başlıklı soyut rölyef ile yine aynı yıl İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'na yerleştirilen bir diğer duvar heykeli yer

---

heykellerimde demirin sertliğini yüceltip güzelliğini yansıtmaya çalıştım."; İlhan Koman, "Soyut Devingen Heykele Bakışım", 186.

[241] İlhan Koman, "Soyut Devingen Heykele Bakışım", 186.

[242] Kuzgun Acar'ın bir eskiz defterinde yer alan notlardan alıntı, aktaran: Murat URAL, **Kuzgun Acar**, 51.

[243] M.R., **Art**, S. 885, Ekim 1962; aktaran: Murat Ural, A.g.k., 59.

alır. 1967'den giderek tırmanan toplumsal olaylarla da bağlantılı olarak sokak tiyatrosuna ilgi duymaya başlayan Kuzgun Acar'ın bu tarihten sonra ağırlıklı olarak tiyatro için masklar üretmeye başladığı görülür. Kimi zaman papier mache, kimi zaman kaynak birleştirme yöntemiyle metalden gerçekleştirilen bu 'mask-heykelleri' **[Resim 84]** 1970'lerde de sürdüren Kuzgun Acar, bu primitif görünüşlü nesneleri, disiplinlerarası bir etkinliğin köprüsü olarak düşünmüştür: "Sokak tiyatrosunun oyunlarından biriydi. Ne güzeldi o insanlar. Sizin yaptığınız maskeleri taşıyor, çırpınıyor, hareket getiriyor, ruh getiriyor ve siz bir kere daha var oluyorsunuz. [...] Ne kadar iyi oluyor insan taşıdığı zaman bir heykeli. Heykel mi insan, insan mı heykel. Ama muhakkak ki insan. Yapan da insan, kullanan da insan."[244]

1957 yılında İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde açılan bir karma sergide yer alan, metal kaide üzerine dikilmiş siyah bir demir çubuktan oluşan "Minimumizm" (1957) **[Resim 85]** başlıklı heykeliyle sıradışı bir çıkış yapan heykeltıraş Şadi Çalık da 1960'larda soyut heykel alanında yenilikçi çalışmalarıyla etkin bir rol oynamıştır. Çalık'ın "Minimumizm"i, sanatsal bağlamda ele aldığı problem ve bunu dile getiriş –'minimumizm'- biçimiyle Türk heykel sanatında son derece ilerici bir aşamayı temsil eder. "Minimumizm" bu açıdan sanatçının 1960'larda gerçekleştirdiği diğer soyut kompozisyonlarından çok daha cesur bir atılımı ifade eder. Nitekim Çalık da bu yapıtla ilgili olarak, "1957 yılında Amerikan Haberler Bürosu'nda açılan karma bir sergide iki metre boyunda 5 milim kalınlığında dikel bir teli 'Minimumizm' adıyla sergiledim; ben bu yapıtımda boşluk içinde plastik elemanların en küçüğü olan bir çizgiyi değerlendirmek istedim. Bu yeni bir problemdi. O günlerin sanat anlayışı içinde ilgi görmedi. Sonra üzülerek gördüm ki 1964 yıllarında Amerika ve İngiltere'de Minimal Art diye bir akım çıktı"[245] demektedir. Çalık'ın "Pembe Demir" (1968) **[Resim 86]**, "Soyut Plastik 1" (1968) **[Resim 87]**, "Dörtlü Kompozisyon" (1969) **[Resim 88]** gibi yapıtları, sanatçının 1960'lı yıllarda paslanmaz çelik, alüminyum, ahşap, demir gibi gibi farklı malzemelerle girdiği biçimsel deneyleri gözler önüne serer. Bu yapıtlar arasında "Dörtlü Kompozisyon", 1950'lerde "Minimumizm"le minimalist sanatçıların biçimsel ve

[244] TRT için yapılan bir filmden alıntı; bkz. (243), aktaran URAL, 73.
[245] ANONİM, "Şadi Çalık", 6.

mekânsal kaygılarını paylaşan Çalık'ın 1960'larda da benzer kaygıları sürdürdüğünü gösterir. Dört adet tahtanın eşit aralıklarla yan yana yerleştirilerek bir araya getirilmesinden oluşan bir kompozisyon, öncelikle mekân içinde bir 'düzenleme' olarak dikkat çeker. Birbirini tekrar eden parçaların her mekân içinde yeniden kurgulanarak bir bütün haline gelmesi, başka bir deyişle değişebilir ve dönüştürülebilir olması, yapıtın en önemli özelliğidir. Çalık burada tekrar öğesine başvurmuş, ayrıca heykel sanatının doluluk-boşluk gibi problemlerini kütlesel bir biçimle değil, yarattığı kurgu aracılığıyla mekânın kendisinde boşluklu alanlar yaratarak çözümlemeye çalışmıştır. Figüratif ve soyut çalışmalarını bir arada yürüten Şadi Çalık, bu dönemde ayrıca "Eskişehir Anıtı" (1962), "Niğde Atatürk Anıtı" (1963) gibi anıtlara da imza atmıştır. Çalık'ın Ankara Ortadoğu Üniversitesi kampüsü için gerçekleştirdiği "Atatürk Anıtı"nın (1966) kütlesel yapısıyla yine ODTÜ Fizik Laboratuvarı için gerçekleştirdiği "Soyut Heykel"in (1968) **[Resim 89]** göğe uzanan füze çağrışımlı ince ve kırılgan görünümünü karşılaştırmak, sanatçının diğer yapıtları da göz önünde bulundurulduğunda Çalık'ın oldukça araştırmacı, hatta değişken diyebileceğimiz sanatçı tavrını gözler önüne serer.[246]

1960'lı yılların ikinci yarısında eğitimi için gittiği Paris'ten Türkiye'ye dönüşünde soyutlamacı tavrını sürdüren Ali Teoman Germaner ise, 1950'lerde öğrencilik yıllarında gerçekleştirdiği kütlesellikten uzak, hurda malzemenin işlenmesiyle elde edilmiş açık planlı soyut heykellerinin ardından kimi zaman "Napolyon'un Şapkası" (1965) **[Resim 90]** gibi çağrışımlarla yüklü, kimi zamansa kullandığı taş ya da ahşap gibi doğal malzemenin dokusal ve biçimsel özelliklerini hissettirecek ölçüde az müdahaleyle gerçekleştirdiği yapıtlarıyla **[Resim 91, 92]** dikkat çeker. 1970'lere uzanan süreçte "Güneşe Övgü" (1965-66) ve "Zümrüd-ü Anka" (1968-70) **[Resim 93, 94]** gibi kütlesel nitelikli ama küçük boyutlu heykel dizilerinde Orta Amerika sanatına olan ilgisini duyurmaya başlayan Germaner, bu yıllarda farklı bir kültürün görsel mitolojisinden esinle çalışan ve bunu kendi özgün yorumuyla ortaya koyan ilk Türk heykeltıraşı olarak değerlendirilebilir. Germaner'in zengin bir hayalgücüyle adeta gerçeküstü birer varlığa dönüştürdüğü kuş, at, yılan gibi

---

[246] Şadi Çalık'ın meslek yaşamı boyunca gerçekleştirdiği projelerin kronolojik dökümü için Siren ÇALIK, **Şadi Çalık**, 13-59.

hayvanlar, sonraki yılların "Söylengen Kuşları" dizisinde olduğu gibi, bir yanıyla yaşadığımız dünyanın somut gerçeklerine dair birer simgesel metafor gibi de algılanabilir. İnandırıcı öğelerle düşsel ya da simgesel varlıkların bu bir arada kullanımına ilişkin "şimdi, burada, her zaman, her yerde ya da hiçbir zaman, hiçbir yerde"[247] cümlesini kuran Germaner'in heykellerinin en temel özelliği- bu tarihsel temelli kategorilere kolaylıkla indirgenemeyen zamansızlık boyutudur.

1960'lı yıllarda soyuta ilgi duyan heykeltıraşları değerlendirdiğimizde karşımıza çıkan ilginç bir nokta, Türkiye'de soyut heykel yapan sanatçıların pek çoğunun kamusal alan projelerinde klasik anıt mantığı içinde figüratif çalışmaları ve özgün arayışlarını sürdürmemeleridir.[248] Sözgelimi Şadi Çalık'ın "Kuşlar" gibi soyut heykelleri ile Edremit'te gerçekleştirdiği "Atatürk Anıtı" gibi heykelleri arasında biçimsel anlamda, üslupsal bir sürekliliğin aranması bağlamında bir bağ kurabilmek oldukça güçtür. Bu durum, hiç kuşkusuz yerel yönetimlerin talepleriyle de ilgilidir; günümüzde dahi heykel, ülkemizde büyük ölçüde klasik anıt mantığı içinde değerlendirilmektedir. Öte yandan heykel sanatçılarının soyut/soyutlamacı çalışmalarının, ilk kez 1960'lı yıllarda kamusal alanlarda değerlendirilmeye başladığını söyleyebiliriz. Bu tür projeler kapsamında, 1960'lı yıllar boyunca Kuzgun Acar, Şadi Çalık, Ali Teoman Germaner gibi heykeltıraşların uygulamalarından da görülebileceği gibi, meydan gibi alanlara yerleştirilen özerk heykellerden çok, bina cephelerine uygulanan ve bezemeci bir yaklaşımla gerçekleştirilen rölyef uygulamaları yaygındır.

2.2.2. Toplum-Birey Eksenli Figüratif Yönelimler

1960'lı yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin sanat ortamında sürekli eleştiriye uğramasına karşın geniş katılımlılığı sayesinde Türk sanatındaki farklı eğilimlere ilişkin geniş bir görsel veri tabanı gibi bir işlev taşımayı sürdürdüğünü söylemiştik. Bu çerçevede 1960'lardan 70'lere uzanan süreçte bu sergide verilen ödülleri gözden geçirmek, bu dönemin bir tür panoramasını verir. Bu sergide 1960'larda birincilik ve ikincilik ödüllerinin soyut ve figüratif eğilimler arasında

[247] Özdemir ALTAN, "Ali Teoman Germaner (Aloş)", 27.
[248] Nilüfer Ergin ile özel görüşme, 7 Temmuz 2004.

dağıtıldığı ve bir denge gözetildiğini izlemek ilginçtir. Bununla birlikte, 1961'de Sabri Berkel'in soyut "1 no.lu Kompozisyon"u, 1962'de Adnan Çoker'in yine soyut bir kompozisyonu birincilik ödülü alırken, sonraki yıllarda figür temelli soyutlamacı eğilimlerin ödüllendirildiği, 1969 yılının ödülünü ise Neşet Günal'ın "Kör Hasan'ın Oğlu" (1969) başlıklı figüratif bir resminin almış olması, 1970'lere uzanan süreçte soyut sanatın süregiden etkisinin azaldığını düşündürebilir. Ayrıca 1960'ların özellikle ikinci yarısında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde yer alan resimlerin çoğunluğunun figür ağırlıklı olması da dikkat çekmeye başlar.[249] Sanatta 'ulusallık kavgası'nın[250] da yeniden yapılacağı bu yıllarda soyut sanatın sanatçıyı, 'kendi gerçeklerine yabancı kıldığı'[251] yorumları yapılır. 1969 yılında dönemin etkili sanat eleştirmenlerinden Sezer Tansuğ, Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanatta 'ulusallık' konusunu tartışmaya açarak,[252] bir sonraki yıl Yeni Dergi'de, "Halkı resim ve heykel sanatlarına karşı eni konu küstürmüş olanlar Paris-Münih ve de Amerikan okullarının Türkiye temsilcileridir. Türk halkı öğünülecek bir sağduyuyla, kendi toplumsal yapısına aykırı düşen, yabanın temsilcisi sanat türlerine karşı çıkmış, bunların temsilcisi olmaya kalkışanlara gerekli dersi vermişti"[253] diyerek, belli ki 'soyutçu'ları kast ederek belli bir tepkiyi dile getirmiştir.

Bu süreçte gündeme gelen, dahası 'bir tartışma ve çatışma ortamının doğmasına yol açan'[254] konulardan biri de soyut sanattan yeniden figüre doğru keskin (ve kesin) bir dönüş yapan Nuri İyem'in, tıpkı Türk dili gibi bir Türk resmi yaratmak amacı güden ve daha geniş bir izleyici kesimine yönelen yaklaşımıdır.[255] Nuri İyem'in dönüşümü, 1960'lı yıllarda Türk sanatında soyut sanatın yoğun etkisinin söndüğünü gösteren simgesel bir boyut taşır adeta: İyem'in gerekçesi, "biçim ve renklerle kurulan bir resmin bir yerde tıkanıp kaldığı"[256] ve "seyirciden koparak bir şey yapılamayacağı"dır.[257]

---

[249] Turan EROL, "Resim Üzerine Notlar", 145.
[250] ANONİM, "Resimde Ulusallık Kavgası", 610.
[251] Kaya ÖZSEZGİN, "Resim 1967-68", 18-20.
[252] A.g.m.
[253] A.g.m.
[254] A.g.m.
[255] Adnan BENK, **Çağdaş Eleştiri-Söyleşiler Yazılar**, 230-234.
[256] Bkz. (256), BENK, 226.
[257] Bkz. (256), BENK, 230.

Halkla bütünleşmek kaygısını, 1960'lı yıllarda Türk sanatçılarının figüre yöneliminin ardındaki nedenlerden biri olarak düşünmek mümkün. Ancak bu dönemde belirgin bir biçimde gündeme gelen daha önemli bir olgu, Türk sanatçısının kültürel kimlik arayışının keskinleşmesidir. Bu durumun belirgin karşılığı, yerel kültürün çağrışımlarıyla örülen yaklaşımlardır. Bu tür yaklaşımları belli bir bilinçle sürdüren ve sonuç olarak halk kültürünün alışılagelmiş yansımalarını aktaran sanatçılardan söz edilebilir. Öte yandan, kendi kültürünün verilerini daha geniş boyutlarıyla algılayan, yaşadığı coğrafyanın tarihsel birikimine ya da o birikimin tortusuyla şekillenen güncel kültüre özgün bakışlarla dokunmayı denemiş sanatçıların yansıttığı yeni bakışlardan ve bunun bir uzantısı olarak figüre dair alışılagelmiş kalıpları kıran irdeleyici tavırlardan da söz edilebilir.

Yerel kültürün verileriyle hareket eden sanatçıların başında, Nuri İyem'i anmak mümkündür. 1940'ların sonundan 1960'ların ortasına değin Türk sanatında soyut sanatın önemli temsilcilerinden biri olarak nitelendirilen Nuri İyem, 1960'lı yılların ikinci yarısında yerel kültürün yansımalarını taşıyan, Anadolu insanını ve özelde kadınını bir tipleme halinde ele alan resimler yapmaya başlamıştır. "Soyut" (1948) gibi resimleriyle 1950'lere uzanan süreçte geometrik bir soyutçu anlayışa yönelmiş olan İyem, 1950'lerdeki araştırmalarını daha dışavurumcu bir çizgide sürdürürken, 1960'ların başında resim yüzeyini lekesel müdahalelerle kırarak dokusal özelliklerin ön plana geçtiği bir resim anlayışını benimser. Sanatçının yeniden figüre dönüşü ise, "Yeniler" grubunun bir üyesiyken benimsediği toplumcu-gerçekçi tavrının bir uzantısı olarak değerlendirebileceğimiz, günümüze dek sürdürdüğü tekli veya grup portreleriyle olmuştur: Bu portrelerde İyem, Anadolu'ya ve Anadolu insanına dair izlenimlerini **[Resim 95, 96, 97]** zaman zaman çevresiyle bir bütünlük içinde, zaman zaman da "Mühür Gözlüm" (1968) **[Resim 98]** resminde olduğu gibi bir simge olarak, çevresinden tümüyle soyutlanmış bir biçimde tuvale aktarmıştır. Dolayısıyla İyem'in figüre dönüşü, aslında ağırlıklı olarak yerel kültüre yönelişinin de bir uzantısı olmuştur. Bir dönem soyut resim yapmasının bir gereksinme, bir dil öğrenme olduğunu belirten Nuri İyem'in soyut resimden koparak yeni arayışlara yönelmesinin

bir başka nedeni ise, daha önce de değindiğimiz gibi, "bu tarz resmin seyirciden kopuk oluşu"dur.[258]

Yine yerel kültürün yansımalarını kendine özgü bir biçimsel deformasyona uğratarak vardığı anıtsal figürleriyle 1960'lı yıllara damgasını vuran bir sanatçı da Neşet Günal'dır. Günal, Anadolu insanını dramatik bir kurgu içinde ele alan resimlerinde bir yandan 27 Mayıs'la birlikte gelen toplumcu dalganın sanata dair dönüşüm talebini yansıtmış, öte yandan tutucu olmakla suçlanmıştır: "1960'lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak 'anlatımı' baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım 'Toprak adamları'nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum. 'Çağdışı' dediler. 'Sefalet edebiyatı' dediler, aldırmadım; doğru değildi. İddiam yoktu; yaptığım resmi yaşamanın rahatlığı içindeydim. Güncel ve uydu girişimlerin ağır bastığı bir dönemde sorunlarımı çözmüş, sanatçı olarak bu toplumdaki sorumluluğumun katı sınırlarını çizmiştim."[259] Günal'ın Paris'te eğitimi için bulunduğu sırada devam ettiği Fernand Léger atölyesinin etkisini taşıyan "Dörtlü Güzellik" (1951) ya da "Yaşama Neşesi" (1951) **[Resim 99]** gibi resimlerindeki kunt figür ve oldukça canlı renk anlayışı, Kapadokya fonunda Anadolu köylülerini bir bağbozumunda gösterdiği "Bağbozumu" (1956) ya da "Yaşantı 1" (1958) **[Resim 100]** gibi resimlerinde de sürerken, 1960'ların "Mola" (1962) **[Resim 101]** ya da "Korkuluk" (1968) **[Resim 102]** gibi resimlerinde aynı 'neşeli' betimlemelere rastlanmaz. Günal'ın 'toprak insan'ları, Anadolu'nun sert yaşam koşullarını bünyesinde toplamış birer simge olarak hep aynı hikâyeyi yenilerler. Kendi döneminin büyük boyutlu resimleri olarak dikkat çeken bu insan betimlemelerinin anıtsal etkisi, Neşet Günal'ın resimlerinin temel özelliğidir.

Günal'ın toprak insanlarının yaşadığı çorak, çıplak coğrafya Anadolu'yla özdeşleştirilen bir görüntü sunarken, aynı kuşaktan ressam Nedim Günsür'ün (Ayvalık 1924-İzmir 1994) 1960'lı yıllardan itibaren gecekondu insanının yaşam

---

[258] Soyut resim konusunda "İşte ben o soyut resme kadar geldim. Kim anlıyor? Kimin umurunda? Bunlar sönmeye mahkum işler" diyen Nuri İyem'in sanatıyla ilgili kendi açıklamaları için bkz. "Nuri İyem ile Tartışma", söyleşiye katılanlar: Nuri İyem, Tahsin Yücel, Enis Batur, Osman Senemoğlu, Adnan Benk; bkz. (256), BENK, 211-248.

[259] Neşet Günal, aktaran Sezer TANSUĞ, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı / Turgut Zaim-Nuri İyem-Cihat Burak-Neşet Günal-Nedim Günsür**, 146-147.

savaşı üzerine odaklanan resimleri de Türkiye'de yerel kültürün bir başka gerçekliği üzerine odaklanır. Naif, yer yer fantastik bir görünüme bürünen resimleriyle Günsür, 1950'li ve 60'lı yıllardaki yoğun göç dalgasının yansımalarını sunan "Madenciler" **[Resim 103]** ve "Gurbetçiler" **[Resim 104]** gibi resim dizilerinde değişen Türkiye'nin yeni gerçekliklerine dair ipuçları verir. Günsür'ün bu resimlerinde stilize bir üslupsal yaklaşımla betimlenen figür, anlatılan konuya dair ressamın duygusunu ortaya koyan ifadeci bir tavrı da yansıtır. Sanatçının resmine dair açıklamalarında da ifadeye önem verdiği ortaya konur: "Figüratif-ekspresyonist yolun, kendimi ve çevrimi anlatabilmek için en olumlu yol olduğuna vardım. Armoni, sağduyulu bir deformasyon, biçimler arası geometrik denge, ekspresif olma, kendi kendime, çevre ve etkilerden hareket ediş, yapıtlarımda aradığım ve vermek istediğim şeylerdir."[260] Toplum gerçekliklerini işleyen işçi ve köylü resimlerinin yanında, kentlerin değişen yüzünü 1960'ların başına tarihlenen "Çatılar, Antenler" (1970'ler) gibi geometrik biçimci kaygılar da taşıyan oldukça betimlemeci resimleriyle de yansıtan Günsür, 1970'lerde "Gecekondular" **[Resim 105]** başlıklı bir dizi resimde gerçek konulara fantastik bir boyut kazandırmış, günümüze uzanan süreçte ise oldukça naif bir yaklaşım benimsemiştir.

Bu dönemde figüratif bir anlayışla resim yapan sanatçılar arasında eski ve yeni Türkiye'yi değişen ve değişmeyen yönleriyle ele alan Cihat Burak'ın kendine özgü bir yeri olduğu söylenebilir. Aslen mimar olmasına karşın resimle hep ilgilenen, ancak resim çalışmalarına ciddi anlamda 1960'lı yıllarda (40 yaşından sonra) ağırlık vermeye başlayan Burak, keskin bir mizahi anlatı boyutuyla yüklü resimlerindeki popüler kültür öğeleriyle bir dönemin görsel panoramasını verir; bu dönemde hep bir Anadolu ve köy çağrışımıyla gündeme gelen 'yerel' kavramına yeni anlamlar getirir. "Türk toplumunun kendi kişiliğinden saptırılma gayretleri, kültür emperyalizmine kurban edilme çalışmaları; bunlar beni Avrupa resminden uzaklaştırıyor, zaten Picasso'nun en sevdiğim tarafı elli bu kadar yıl Fransa'da yaşadığı halde İspanyolluğundan bir damga uzaklaşmamasıdır. Ben de resmimiz için çıkar yolu

[260] Turgay GÖNENÇ, **Nedim Günsür**, 20-21.

kendi kaynaklarımızı daha iyi tanımakta buluyorum"[261] diyen Burak'ın "Fıstıkçı İbrahim" (1967) **[Resim 106]**, "Cumhuriyet Meyhanesi" (1968) **[Resim 107]**, "Başkumandan ve Meydan Muharebesi" (1969) **[Resim 108]**, "Eylemlerimiz" (1971) **[Resim 109]** gibi resimlerinde gündeme gelen manzaralar 1960'lı yıllarda Türkiye'nin yaşadığı kentsel değişimi görünür kılar. İstanbul'un gündelik eğlence yaşamı, yeni mekânlar, şarkıcılar, politikacılar, işadamları gibi tiplemeler, kimi zaman fantastik bir kurgu içinde[262] yeniden hayat bulur, Burak'ın hep loş bir ışıkla kapalı mekân duygusu uyandıran resimlerinde bir tiyatro sahnesi etkisi uyandırır. Sezer Tansuğ'ya göre Türk resim sanatına kent yaşam ve atmosferinin ödünsüz bir biçimde girişi, Cihat Burak'la başlar.[263] 1961-65 yılları arasında Paris'te resim çalışmaları yapan Burak, bu dönemde gerçekleştirdiği "Tabarin Bar" (1962) ya da "Polis Bandosu" (1962) gibi resimlerinde Paris'in kent yaşamının da izini sürmüştür. Kent manzaralarında olduğu kadar natürmortlarında, destanları, masalları, şiirleri, şairleri konu alan resimlerinde ve portrelerinde; ziyafet sofralarını ya da bir kent berduşunun yalnızlığını gösterdiği resimlerinde mizahi bir anlatı boyutuyla zengin imgelem gücünü renk, biçim ve ifadenin yarattığı tümüyle kendine özgü bir üslupla buluşturan Cihat Burak, 1960'lı yıllarda Türk sanat ortamında pek çok sanatçıda gözlemlenen üslupsal kararsızlığın içinde özgün bir kararlılığı ifade eder. Bu kararlılığın temelindeki olgu, belki de –kişisel ve kültürel düzeyde- kendi olabilme sorunsalının aşılmış olmasıdır.

1960'lı yıllarda figüratif sanata yön veren olgu, yalnızca yerel kültürün çeşitli yansımaları değildir. Daha bireysel arayışların ifade bulmasında da figürlü anlatımlara başvurulmuş, hatta 1960'lı yıllarda bir yanda soyut sanatın, öte yanda toplumcu söylemlerle beslenen figüratif anlayışların karşısında figürü alışılagelmişin dışında yaklaşımlarla ele alan bazı sanatçılar dikkat çekmiştir. Akademik bir figür

---

[261] ANONİM, "Cihat Burak ile Söyleşi", 21.

[262] Cihat Burak, resimlerindeki bu fantastik boyutla ilgili olarak, "Resimlerimdeki şehir görünümlerinde bulunduğunu söylediğiniz düş alemi ve fantazya etrafımdaki çirkinlikleri görmemek içindir. Ama bu *fildişi kuleye* çekilmek, ya da devekuşu gibi başını kuma sokmak değildir, ben çirkinliğin de resmini yapmasını severim, ama içi kof gösterişli görünüşler, görmeden bakan gözler, betebe kaplı anlamsız ve de rahatsız binalar, içlerinde yaşayan nasipsiz insanlar beni fantazya âlemine itiyor" demiştir. A.g.m., 20.

[263] Sezer TANSUĞ, "Cihat Burak", 10.

anlayışını dışlayarak, özgün üslupsal arayışların şekillendirdiği bu yaklaşımların temelinde de zaman zaman yerel kültürün yansımalarını bulmak, ilginçtir.

1950'li yıllar boyunca Türkiye'de açtığı sergilerde resimlerinin erotik içeriği ve psikolojik çağrışımlarıyla dikkat çeken ve "nakış geleneğinin özlü bir yenileyicisi"[264] olarak değerlendirilen Yüksel Arslan (İstanbul 1933), bu bağlamda ele alabileceğimiz bir sanatçıdır. 1961'te Paris'te yaşamaya başlayan sanatçı, Türkiye sanat ortamında gündemde kalmayı sürdürmüştür. Sanatçının özellikle 1967 yılında Ankara Türk-Fransız Kültür Merkezi'nde, İstanbul Türk-Alman Kültür Derneği'nde açtığı sergiler, yoğun bir ilgiyle izlendiği gibi, çeşitli tepkilerle de karşılaşmıştır.[265] Gerçeküstücülerle karşılaştırılan sanatçının resimlerindeki dünya bir yandan "pentür sanatının gerektirdiği plastik unsurlardan hiçbirini"[266] taşımaması, öte yandan kendi hayal gücünün "tiksinti ve çirkinlik fikrini ilham eden monstr'lar"ı[267] yansıtmaktan ibaret olduğu yolunda sert eleştiriler de almıştır.

"Türkiye'de genel bir resim akımı içinde istisna teşkil eden bir sanatçı"[268] olarak değerlendirilen Yüksel Arslan, klasik ve akademik resme karşı tavrını resimlerinin içeriği ve biçimiyle olduğu kadar toprak, bal, yumurta akı ve kan gibi malzemeler kullanarak geliştirdiği kendine özgü tekniğiyle de ortaya koymuştur. Mazhar Şevket İpşiroğlu'na göre Yüksel Arslan'ın sanatı, "iradenin işe karışmadığı, başıboş kalan bilinçaltı güçlerinin insan kişiliğini devirip onu 'otomatizm'e sürüklediği yerde başlar."[269] Gerçekten de Yüksel Arslan, 1955 yılında İstanbul'da Maya Sanat Galerisi'nde "İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü" başlıklı ilk sergisini açtığında sergilediği "İnsanlı Günler, XI" (1955) ya da sonraki yıllarda gerçekleştirdiği "Phallisme, 1" (1958) gibi desenlerinde görülebileceği gibi, bu yıllarda Türk sanatının seyri içinde daha önce rastlanmamış ölçüde özgür bir içsel dışavurumu duyurur. Kırsal kesime özgü cinsel alışkanlıkların, tecavüzün, şiddetin ve cinsellikle ilgili tüm bastırılmış mekanizmaların gündeme geldiği bu yapıtlarda **[Resim 110, 111]**

---

[264] Sezer Tansuğ, **Sanata Yaklaşım-Eleştiride Duyarlık Çağı**, 40.
[265] Esat ERAR, "Bir Acaip Sergi", 17.
[266] A.g.m.
[267] A.g.m.
[268] Bkz. (265), TANSUĞ, 40.
[269] Mazhar Şevket İPŞİROĞLU, "Önsöz Yerine", 14.

Arslan, Türk sanatında o güne dek bir anlamda tabu sayılabilecek el değmemiş konulara değinmiş, üstelik bunları akademik bir biçimsel disiplinin çok uzağında bir ifadeyle –adeta Osmanlı minyatür geleneğinin mirasına getirdiği çağdaş bir yorumla gerçekleştirmiştir. Kendi deyimiyle "insanlaşmış bir hayvan dünyası"nı[270] gösteren Yüksel Arslan'ın figürlerinde **[Resim 112, 113]**, minyatürlerde betimlenen 'yaratık'ların çağrışımını ya da Siyah Kalem tiplemelerinin etkisini bulmak mümkündür. Sezer Tansuğ, ilk sergilerinden itibaren izlediği Yüksel Arslan'ın, "Mahalli bir ihtiyacı en kestirme yoldan, hat ve nakış geleneğine bağlı bir çizgi üslubu yoluyla gerçekleştirdiği" gerekçesiyle döneminin en çok dikkat çeken genç sanatçısı olduğunu belirterek, "mafsallı, oynak, hareketli gölge oyunu (Karagöz) figürlerini hatırlatın figüratif bir üslupla yazı (hat) geleneğinin sadeci bir çizgi kıvraklığı ve içten davranış haliyle günümüze kadar gelen esprisini bir araya getirdiğini" ifade etmiştir.[271]

Kendi bilinçlenmesinde önemli bir rol oynayan Freud'un düşünce dünyasının izlerini –betimlemeden- görselleştiren Yüksel Arslan'ın gençliğinden başlayarak tüm yaşamını çevreleyen okuma uğraşının da 1960'lı yıllardan başlayarak etkisini daha yoğun olarak hissettirmeye başladığı söylenebilir. 1961'ten itibaren Paris'te yaşamaya başlayan, 1960-67 yılları arasında Kafka, Michaux, Artaud, Jarry, Nietzsche, Bataille, Leiris gibi yazarların etrafında ördüğü 'küçük, özel dünya'dan 1967 yılında kendi deyimiyle "Marx'a vararak ve yeniden doğmuş olarak çıkan"[272] sanatçı, 1967 yılında Türkiye'de de sergilendiğinde kovuşturmaya uğramasına yol açan[273] "Arture" dizisi resimlerinin ardından 1969-74 yıllarını kapsayan süreçte "Kapital"i resimlemiştir **[Resim 114]**. "Kapital"e gelene dek resim zeminini boş bırakarak bu boş zemin üzerinde nakış sanatının çizgiselliğiyle biçimlendirdiği öğeleri yerleştiren Yüksel Arslan için "Kapital" dizisi, çeşitli düzeylerde bir dönüşümü de duyurur. Mazhar Şevket İpşiroğlu, "Kapital" dizisiyle boş bıraktığı resim zeminini insan yığınları, işçi konutları, fabrikalar ve makinelerle doldurmaya

---

[270] Yüksel ARSLAN, "Anılar", 40.
[271] Bkz. (265), TANSUĞ, 40.
[272] Bkz. (271), ARSLAN, 42.
[273] Ahmet OKTAY, **Gizli Çekmece-Basından, TRT'den, Bohemlerin ve Edebiyatçıların Dünyasından Resimli Hayatı Hakikiye Sahneleri**, 83-86.

başlayarak resim yüzeyinde yığmacı bir yaklaşım benimseyen Arslan'ın bilinçaltının çağrışımlarından uzaklaşarak sözün büyüsüne kapılmanın tehlikesine düştüğünü ifade eder.[274] Yüksel Arslan ise, "Resmin bir amaç değil, düşünce hizmetinde bir araç olduğunu"[275] savunarak, sanatsal pratiğinin özünü oluşturan dinamiğin ipuçlarını verir.

Bu dönemde yurtdışındaki yeni arayışlarıyla gündeme gelen Erol Akyavaş (İstanbul 1932-ABD 1999) ise, 1960'lara tarihlenen resimlerinde mimarlık temelini hissettiren bir mekânsal duyarlılığı yansıtmış, giderek daha gerçeküstü görünümler almaya başlayacak bir görsel dünya tasarlamıştır. Yüksel Arslan gibi Akyavaş da 1960'larda Jung ve Freud'un bilinçaltına ilişkin kuramlarından etkilenmiş, cinsel çağrışımlarla örülü bir simgesellik taşıyan resimlerinde figürü ve çıplaklığı Türk sanatında o güne dek görülenden oldukça farklı bir yaklaşımla ele almıştır. 1960'lı yıllarda Akademi'deki eğitimini sürdürmekte olan ressam Mehmet Güleryüz, Akyavaş'ın 1960'lı yıllarda İstanbul'da açtığı bir serginin genç kuşak üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

> "Erol hakkında hiçbir şey bilmiyorduk. O sergide, cinsel çağrışımları olan koyu enteryörler, stilize ve kopuk figürler, karyolalar vardı. Bizler üzerindeki etkisini, Komet'in de bu sergiyi hatırlamasından anladım. (...) Şablonlara karşı çıkan estetiğimizin, karşıtlığımızın kimi ressamlarla buluşması bizi mutlu ediyordu. 'Demek ki, düşündüğümüz gibi bir resim olabiliyormuş' dedirtiyordu bize."[276]

Erol Akyavaş'ın genç ressamlar üzerinde bu tür etkiler yaratan yapıtları arasında dokusal özellikleriyle olduğu kadar tuval bezi ya da kâğıt gibi malzemelerin kolaj mantığıyla kontrplak üzerine çağrışımsal biçimler oluşturacak şekilde uygulandığı "Kadınlar" (1964) **[Resim 115]** dizisi resimleri var mıydı? Belki. Bu resimler, Türk sanatında gerçekte o yıllarda örneği pek az görülen bir yaklaşımın ürünüdür: fiziksel bir nesne olarak resmin yalnızca kendine dair olmasıyla ilgili bir çıplaklıkları da vardır. Bu resimler, Erol Akyavaş'ın 1950'lerin başında geometrik soyutla başlayan,

---

[274] Mazhar Şevket İPŞİROĞLU, "Önsöz Yerine, 16-17.
[275] A.g.m., 18.
[276] Bu konuşmada Güleryüz'ün andığı bir diğer ressam Cihat Burak'tır. Ayşegül SÖNMEZAY, **Güldüğüme Bakma-Mehmet Güleryüz Kitabı**,172-173.

1959 yılında kendi coğrafyasının sanatsal geleneğiyle belli bağlar kurmaya yönelik bir tavrı hissettiren kaligrafik soyut resimlerinin ardından üçüncü bir aşamayı temsil eder. 1960'ların ikinci yarısında fotografik öğelere de başvuran yeni bir dizi 'çıplak' betimleme ise, Akyavaş'ın 1960'lar boyunca ne denli deneysel bir tavır içinde olduğunu ortaya koyar **[Resim 116]**. Bu resimlerde biyomorfik figürlerin cinsel organı olarak göz imgeleri kullanılmış, "Çift" (1967) **[Resim 117]** başlıklı resminde de görülebileceği gibi izleyen-izlenen ilişkisini tersine çeviren bir yaklaşım benimsenmiştir. Akyavaş'ın 1960'lardaki arayış süreci, bu resimlerle sınırlı değildir. 1960'ların ikinci yarısında olgunluk dönemine uzanan yapıtların temelini atmaya başlayan sanatçının düşsellikle gerçeklik arasında bir tür belirsiz alan duygusu yaratan "Odalar" (1965) **[Resim 118]** dizisi, 1970'li yıllarda gerçekleştireceği iç mekân resimlerinin ilk adımı gibi görünmektedir. 1965-66-67 yıllarına tarihlenen "Anıların Israrı" (1966-67) "Anılar 1" (1968) **[Resim 119]** gibi resimlerinde geçmişten bugüne hiç kuşkusuz kendine özgü ilgi alanlarına dayanan ikonografik bir temelde soyut resme olan bağlılığını kesin bir şekilde koparmış görünen Akyavaş, 1950-70 arasındaki 20 yıllık arayış ve dönüşüm süreci sonrasında sanatını minyatür ve nakış gibi geleneksel sanatların çağdaş yorumu üzerine temellendirmeye başlamıştır **[Resim 120]**.

1960'lı yıllarda figür temelli bir resimsel anlayışı benimseyen sanatçılar arasında akademik bir figür anlayışının uzağında, kendine özgü bir biçim dili kuran Şükriye Dikmen'in de özel bir yeri olduğunu vurgulamak gerekir. 1950'li yıllarda önce Paris'te açtığı sergilerle adından söz ettiren Şükriye Dikmen, başta portre olmak üzere natürmort ve manzara türlerinin dar sınırları içinde kalmış olmasına karşın, resimlerinin yansıttığı naif tavrın bir uzantısı olarak bazen mizahın, bazen kaygının, bazen hüznün resimlerini yapmıştır. Nurullah Berk, Şükriye Dikmen'i Türk resmi içinde tamamıyla kendine has görüş ve duyuşu, deseni, rengi, değişik biçimlerde tekrarlamaktan korkmadığı motifleriyle "orijinalliğe" kavuşmuş bir sanatçı olarak nitelendirir.[277] Şükriye Dikmen, 1960'lı yılların Türkiye sanat ortamında gerçekten de orijinal bir figürdür: Resimlerinden yansıyan dünya, gündelik yaşamının ve kişisel

[277] Nurullah BERK, "Doğu Minyatürünü Hatırlatan Bu Resimlerde Dikmen'in İç Dünyası Var", 7.

çevresinin şekillendirdiği özel bir dünyadır. Kişisel olanın bu denli vurgulandığı bir yaklaşım, bu yılların Türk sanatında pek rastladığımız bir özellik değildir. Figürün dış çizgilerinin belirgin bir biçimde hissedildiği, ince bir boya katmanıyla kontrplak üzerine gerçekleştirilen çoğu resminde Dikmen, çevresindeki kadınları resmetmiştir. Özellikle portrelerinde, ahşap dokusunun yüz çizgileriyle iç içe geçtiği bu resimlerde başta gözler olmak üzere yüz hatlarını ısrarlı bir naiflikle, adeta çocuksu bir saflıkla "çizen" sanatçı, birbirinin tekrarı gibi görünen tüm bu portrelerde gerçekte şaşırtıcı ölçüde zengin bir ifade çeşitliliği yaratmıştır **[Resim 121, 122, 123]**.

İlk kıpırtıları 1960'lı son yıllarında hissedilen yeni bir figür anlayışı da, Türkiye sanat ortamında 1970'li yıllarda yaşanan dönüşümü belirleyen temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir. 1960-70 arası dönemde öğrencilik yıllarını yaşarken Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde D grubunun üyeleri olan hocalarının bir etüd aracı olarak gördüğü figüre yönelik yeni anlatım biçimleri geliştiren bu kuşak, üçüncü bölümde irdelenecektir.

2.2.3. Alternatif Yaklaşımlar

1960'lı yıllara kadar Türk sanatında görülen gelişmeler, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin dışına çıkmayan, sanatçıların kişisel duyarlılıklarına –ve yeteneklerine- dayalı özgün biçim dünyaları etrafında dönen, sanatta düşünce boyutundan çok görsel estetik üzerine odaklanan bir çizgide ilerlemiştir. Tarih resmi, manzara, ölüdoğa, portre ve çıplak gibi temalar çerçevesinde bu coğrafyaya özgü görsel veriler üzerinden hareket eden sanatçıların soyut sanat yönündeki atılımları önemli bir adım, ve hatta yeterince yenilikçi bir eğilim olarak nitelendirilirken, bu süreçte post-modern bir kırılma yaşayan uluslararası sanat ortamında görülen kavramsal yönelimli eğilimler pek fazla dikkate alınmamış, oldukça uzaktan izlenmiştir.

Oysa aslında Türkiye sanat ortamı, modernizmin öldüğünü 1953 yılında Vatan gazetesinden dünya ile hemen hemen aynı anda duymuştur![278] Fakat tabii bu gibi veriler Türkiye'deki sanat üretimine ilişkin bir ölçüt oluşturmamaktadır: Zaman zaman yurtdışındaki yazıların çevirisini yayımlayan ya da yurtdışındaki gelişmeleri bir Türk sanatçının ya da yazarın yorumuyla sunan gazete ve dergilerde 1950'li ve 60'lı yıllarda çıkan yazı ve yorumlar belli bir tutarlı çizgiye sahip değildir. Sözgelimi Varlık dergisi 1959 yılında Jackson Pollock'un resimleri karşısında 'yumruktan yemişe dönen'[279] bir yazarın, "İşin garibi, bazı özel görüş sahibi kimseler de Pollock'un sanatını geri buluyorlarmış. Çünkü Pollock sanat için sanat yapıyor, dolayısıyle toplum için sanat prensibine ihanet ediyormuş. Bunun tartışmasını da meraklılarına bırakalım"[280] yorumuyla veriyordu. 1960'lı yıllarda 'Pop Art' ile ilgili yazılarda ise, "Anadolu'nun herhangi bir köşesinde malzeme alamıyacak kadar fakir ya da parası olsa bile öğretmenin söylediği malzemeyi bulamıyacak ve kullanamıyacak duruma düşen çocuklar, bunu bilen ve çocuğun iç dünyasını iyi tanıyan dirayetli ve pedagog resim öğretmenleri sayesinde bedava temin edilen çöp, saman, buğday, mercimek, mısır, çeşitli ağaç kabuk ve yapraklı, tel, teneke, çivi, çamur, ağaç zamkı, renkli çakıl taşları, çeşitli deniz kabukları ve buna benzer her türlü obje bulguları vs. gibi çeşitli şeylerin orjinal düzen araştırmalarıyle bugün (Pop Art) a cevap veren eserler yaratmaktadır"[281] gibi yorumlara rastlanabiliyor; 1965 Varlık Yıllığı'nda geçmiş yılın değerlendirmesini yapan Nurullah Berk, "otuz yıldır Batı'yı adım adım izlemiş olmasına karşın son üç dört yıldır ilgisinin gevşediğini, artık Avrupa'da galerileri değil müzeleri gezdiğini"[282] söylüyor ve "sanat modasının son cilvelerinden habersiz olmakla kendisinde büyük bir eksiklik görmediği"ni[283]

---

[278] Zeynep YASA YAMAN, "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu", 94-37. Yasa Yaman burada Stephen Spender adlı yazarın Vatan'ın ilavesinde 18 Temmuz 1953 yılında yayımlanan "Modernizmin Ölümü" başlıklı yazısından söz ediyor.

[279] Necdet SANDER, "Paris'te Sanat Hayatı", 11. Yazar burada Pollock'un resimlerini gördükten sonra 'eski dostları' olarak tanımladığı Braque, Dufy, Matisse, Picasso gibi ressamların yapıtlarıyla ilgili olarak, "Aman Yarabbi, ne bayat şekiller, renkler, çizgiler, ne cansız, basit, saf, iptidaî görüşler.(...) Birkaç saat öncesine kadar modern resmin öncüleri sayıp hayran olduğum sanatçılardan böyle birdenbire soğuyamam, bir yanlışlık olacak" diyor.

[280] A.g.m.

[281] Hasan KAVRUK, "Çocuk Resimleri ve Günümüz Sanatı", 10.

[282] Nurullah BERK, "1964'te Plâstik Sanatlar", 72-85.

[283] A.g.m.

belirtiyordu. Kısacası Batı'da bu yıllarda görülen yenilikçi, güncel yaklaşımların yansımaları Türkiye'de henüz kuramsal bir zeminde tartışılmıyordu.

Türkiye sanat ortamının Batı'daki gelişmeleri artzamanlı bir süreçte izleyerek aktardığı bilinirken, 1960'lı yıllarda Batı'da yaşanan sanatsal gelişmeleri kolayca içselleştirmek de eskisi kadar kolay değildi. Bu yıllarda sanatçı yetiştiren başlıca kurum olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin benimsediği kendine özgü biçimsel temelli modernist yaklaşım, Batı'da gelişme gösteren pop sanatı ve kavramsalcılık gibi post-modernist eğilimleri bünyesine alabilecek bir nitelik taşımıyordu. Ayrıca giderek gelişen yeni bilgilenme kanallarına karşın Türkiye sanat ortamı, Batı sanatını çeşitli yayınlar aracılığıyla aslında geriye dönük bir planda izliyordu.

1960'lı yıllarda yayımlanan bazı sanat-edebiyat dergilerini incelediğimizde, işlenen konuların güncel bir boyut taşımadığı görülür. İstanbul'da 1963-68 yıları arasında şair Celal Sılay'ın yayımladığı düşün ve edebiyat dergisi Yeni İnsan'ın 1963'te ele aldığı sanatçılar ya da konular şöyledir: Braque (2)[284], Delacroix, Matisse, Couturier, Klee ve Delaunay, Van Gogh (2); 1964'te Picasso (2), Pevsner, Van Gogh (2), Abstrenin Anlamı, Arp, Kandinsky (2), Matisse, Toulouse-Lautrec, de Chirico (2), Zeki Faik, Dali, Fovizm, Kübizm, Dadaizm, Empresyonizm, Pop Art, Miro, Henri Rousseau, Sürrealizm, Chagall; 1965'te Bauhaus, Modigliani, Hogarth, Yeni Realizm, David, Picasso, Goya, Michelangelo ve Sinan, Dufy, Ingres, Bellini, Leger, Gauguin, Cézanne, Degas, Afrika Sanatı, Bonnard, İran Sanatı, Calder; 1966'da Cézanne, Leonardo, Van Gogh (2), Bonnard, Michelangelo, Cellini, Morandi, Tiziano, Rafaello, Giotto (2), Tintoretto, Bellini, Botticelli, Carpaccio, Picasso; 1967'de Utrillo, Mondrian, Hokusai, Modigliani, Rodin, Courbet, Orozco-Rivera-Siqueiros-Tamayo, Devrimci Resim, Osman Hamdi, Fikret Mualla; 1968'de Japon Resmi, Venedik Bienali, 1969'da 20. Yüzyıl Fransız Resmi. Yeni İnsan'da 1967'den itibaren sanatla ilgili konuların azalarak yerini Yapısalcılık, Dilbilim ve Sembol, Dil, Kavramlar gibi başlıklar altında çeşitli incelemelere bıraktığı, Claude

[284] Belirtilen yıl içinde, özel makaleyle kaç kere ele alındığını göstermek için parantez içinde rakam kullandım. Sözgelimi Braque, o yılın hem haziran-temmuz, hem de eylül sayısında ele alınmış. Bu veriler için 1963-69 sürecinde yayımlanan Yeni İnsan dergileri incelenmiştir.

Levi-Strauss ve Marcuse gibi figürlerin tanıtımına bıraktığı görülmektedir. Türkiye sanat ortamıyla daha doğrudan ilişkili bir yayın organı olarak Adnan Turani'nin 1965 yılında yayımlamaya başladığı Sanat ve Sanatçılar dergisinin ele aldığı konulara baktığımızda da bazı Türk ressamlarının yanında modern Fransız resminin ağırlıklı yer tuttuğunu gözlemleriz. Güzel Sanatlar Akademisi tarafından yayımlanan Akademi dergisinin ele aldığı konular ise, Türkiye'nin mimari değerleri, Akademi'deki sanat olayları ve Akademi kökenli ressamların sanatsal anlayışları üzerine odaklanırken, örnek gösterilen yabancı sanatçıların hemen hepsi, yine Fransız ağırlıklı modernist bir sanatsal birikimi aktarmaktadır.

Bu yıllarda Türkiye'de "yapıtlarını imzalamayarak ona kişilik kazandıracak her tür damgayı yadsıyan; bunun yerine herkesin kullanabileceği lastik mühürleri kullanan"[285], bu anlamda "ressamlık oyunundan vazgeçen";[286] "sanat sözlüğüne kolaj, dekupaj, montaj gibi yeni sözcükler ekleyen, yeni araç-gereç ve yöntemlerle geleneksel resmin araç-gereç ve yöntemine karşı çalışan";[287] "savaş ve militarizm karşıtı görüşlere yakınlık duyan, Pop ya da Yeni Gerçekçilerle dünyanın sıradan görüntüsünün sanat olabileceği düşüncesinin en gerçek yansımasını yakalayan"[288] Altan Gürman, Türkiye sanat ortamının farklı bir figürü olarak ortaya çıkar. 1963-66 yılları arasında Akademi sonrasında eğitimini sürdürmek amacıyla Paris'te bulunan Altan Gürman'ın bu dönemde Fransa'da etkin olan Yeni Gerçekçiler'in 'neo-Dadaist' diyebileceğimiz tavırlarından etkilenmiş olması olasıdır; ancak Gürman'ın sanatına asıl karakterini veren, "militer bir tabana oturmuş, siyasal atmosferin her bozuluşunda sivilin ve demokrasinin rehatibilitasyonu için bu tabanın gücünün her an duyurulduğu (...) bir ülkenin sanatçısı"[289] olarak ele aldığı konularla 1960'lı yılların Türkiyesi'ni siyasal, sosyal ve kültürel boyutlarıyla sorgulayabileceğimiz düşünsel bir zemini yaratan görsel bir üretim sergilemiş olmasıdır. Altan Gürman'ın 1967 yılında Türk-Alman Kültür Merkezi'nde Galerisi'nde sergilediği 'manzaraları', geleneksel manzara türünü sorgulayan yapısı, anonim tavrı, kavramsal boyutu ve

[285] Canan BEYKAL, **Altan Gürman**, 48.
[286] A.g.k., 48.
[287] A.g.k., 22.
[288] A.g.k., 20.
[289] A.g.k.

yaşadığı topluma ilişkin eleştirel mesafesiyle Türk sanatında öncü bir tavrın ifadesi olarak nitelendirilebilir. Gürman'ın söz konusu sergisinin, "söylemek istedikleri bu gün için biraz müphem kalıyor (...) Genç sanatçı bu yolu seçerse sonraki sergilerinde bize daha belirli ve muhakkak daha başarılı hitaplarda bulunabilecektir"[290] yolunda bir eleştiri almış olması da sanatçının kendi dönemi içinde aykırı bir tavrı taşıdığını ortaya koyar.

Altan Gürman'ın "Kompozisyon No. 3" (1967) **[Resim 124]** ya da "Kompozisyon No.1" (1967) **[Resim 125]** gibi yapıtlarında görüldüğü gibi kamuflaj imgesini yapıtlarının rengi, çağrışımı ve simgesi olarak kimi zaman örtük, kimi zaman daha açık bir biçimde anlam aktaran bir öğe olarak kullanan Gürman, mekanik bir görünüm ve soğuk bir mesafelilikle kurgulanmış "Montajlar" (1967) **[Resim 126, 127]** dizisinde de militarizme ilişkin sessizce yorum yapmayı sürdürmüştür. Gürman'ın 'sessizliği', 1976 tarihli "Alçı Asker"inde **[Resim 128]** de görülebileceği gibi, eleştirel bir tavrı barındırmakla birlikte asıl yorumu izleyiciye bırakır. Kimlikten yoksun bu beyaz piyonların, satranç tahtasında ve yaşamda önce öne sürülen bu küçük askerlerin sessizliğine bir ses vermek, izleyiciye kalmıştır. Gürman'ın yine 1970'li yıllara tarihlenen "Kapitone"si (1976) **[Resim 129]** de bürokrasi sürecinde kimliğini yitirmiş, sistem içinde salt bir şekle, bir şablona dönüşmüş insanın durumunu dile getirir.

1960'lı yıllarda alternatif yaklaşımlarıyla dikkat çeken sanat sanatçılar, esas olarak sanatsal uğraşlarını yurtdışında sürdürenlerdir. 1960'larda Türkiye'de çeşitli sergilere katılan, 1964 yılında ise Fransa'ya yerleşen Sarkis (İstanbul 1938), yurtdışında daha farklı bir sanatsal pratiğe yönelmiştir. 1960'ta İstanbul Şehir Galerisi'nde, 1962/63'te İstanbul ve Ankara Türk-Alman Kültür Merkezi'nde açtığı sergilerde kendi deyimiyle "çabuk yapılmış, çabuk kuruyan, hırs taşıyan, iştahı, isteği, hastalığı, düşünceyi birdenbire patlatan"[291] kâğıt üzerine guvaş resimlerini **[Resim 130]** sergileyen Sarkis, 1964'te Paris'e yerleştikten bir süre sonra farklı

[290] Ahmet Cemil TAN, "Geçen Ayın Sanat Hareketleri", 26.
[291] Beral MADRA, "Sarkis: Yaşamdaki Sertliğe Cevap Veremezsek Yaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur", 100.

malzemelerden yararlanarak gerçekleştirdiği deneysel çalışmalarıyla Fransa'da da tanınmaya başlamıştır. İstanbul döneminde gerçekleştirdiği dışavurumcu, soyutlamacı yapıtlarıyla ilgili olarak, "... sağdan, soldan, arkadan, önden gelen etkiler söz konusuydu, paratoner gibiydim. Ters etkilere örnek olarak Hindistan'daki Ajanta mağara resimleri ile Munch arasında gidip gelen, belki halen de devam eden bir etki gidiş-gelişi yaşıyordum" diyen Sarkis, belki de Paris'te bu ressamca arayışlarını daha düşünsel bir temele yönlendirebileceği bir ortam bulmuştur. Bu yıllarda uluslararası sanat ortamında minimalizm, kavramsalcılık, performans sanatı gibi alternatif eğilimler yükselişe geçerken, Paris'te de pop sanatına Avrupa'nın verdiği bir yanıt olarak nitelendirilen Yeni Gerçekçilik yaygınlık kazanmaktaydı. Belli gruplar içinde yer alan bir sanatçı olmayan Sarkis'in bu süreçte ciddi bir adım olarak nitelendirebileceğimiz en önemli etkinliği, bugün tarihsel bir önem kazanmış olan "When Attitudes Become Form" (Tavırlar Biçime Dönüştüğünde) sergisine katılmış olmasıdır. 1967 yılında İsviçre'nin Bern kentinde, küratörlük olgusunun kurumsallaşmasında rol oynayan Harald Szeeman'ın düzenlediği bu sergide, Richard Serra, Claes Oldenburg, Robert Morris, Gilberto Zorio gibi dönemin çeşitli eğilimlerini yansıtan sanatçılar yer almış; Fransa'dan katılan tek sanatçı ise Sarkis olmuştur. Sarkis, 1960'ların ikinci yarısına rastlayan bu dönemde bellek ve savaş konularına göndermede bulunan enstelasyonlar yapmaya başlamış, "Bekleyiş Durumunda İki Küvet" (1968), "Bekleyiş Durumunda Bir Rulo" adlı yapıtlarında **[Resim 131, 132]** olduğu gibi, ısı rezistansı, elektrik kablosu, zift rulosu gibi farklı malzemeler kullanarak galeri mekânına ısıyla müdahalede bulunduğu türde yapıtlar üretmeye başlamıştır. Hemen bütün yapıtlarının otobiyografik bir boyut taşıması, Sarkis'in sanatının temel bir özelliğidir. 1961 yılında İstanbul'da sergilediği bir resmin üst köşesine "en iyi günüm"[292] yazan; yıllar sonra "Karartma" (1974) adlı işini 1974 yazında İstanbul'a geldiğinde Kıbrıs çıkarması sırasında yaşanan karartmanın etkisiyle yapan Sarkis, Türkiye'de 22 yıllık bir aradan sonra Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı "Çaylak Sokak" sergisinde (1986) de yaşamının –ve sanatının- izini süren bir enstelasyon gerçekleştirmiştir.

---

[292] A.g.m.

1960'lı yıllarda yurtdışında sanat yapan Türk sanatçılar arasında Tosun Bayrak (İstanbul 1926) da New York'ta gerçekleştirdiği sokak performanslarıyla anılan oldukça ayrıksı bir isim olarak dikkat çeker. 1959'da ABD'ye yerleştikten sonra önce soyut-kaligrafik tarzda resimler yapan, hatta İslam kaligrafisine olan ilgisini sanatsal pratikte olduğu kadar çeşitli araştırmalarla da sürdüren sanatçı, 1960'ların ikinci yarısında eleştirmenlerin 'şok sanatı' olarak nitelendirdiği bir dizi enstelasyon ve performans gerçekleştirmiştir. ABD'de Vietnam karşıtı protestoların toplumsal bir dönüşüm talebiyle gençlik tarafından radikal gösterilerle dile getirildiği süreçte gerçekleşen bu etkinlikler, temelde insanoğlunun bastırılmış doğasını gözler önüne sermeyi amaçlayan birer ayin gibi tasarlanmıştır.

Dönemin Amerikan sanatında yaygınlık kazanan performans türünün radikal birer örneği olarak algılanan bu etkinlikler arasında Bayrak'ın 1968 yılında Riverside Müzesi'nde gerçekleştirilen araba enstelasyonu **[Resim 133]** dönemin sanat dergilerinde olduğu kadar günlük gazetelerinde de yankı bulmuştur.[293] Söz konusu enstelasyon için eski bir arabayı çiğ etle dolduran Tosun Bayrak, "Sanatçılar artık insanların hiçbir şeye şaşırmalarından yakınıyor ama görüyorsunuz, bir arabaya birkaç parça çiğ et koyuyorsun, herkes çıldırıyor. Biz bugün savaş dönemi zihniyeti içindeyiz – insanlar bu tür şeyler görmekten rahatsız"[294] diyerek, bu tür bir sanatsal anlayışın izleyiciyi şok ederek bilincini yükseltmekle ilgili olduğunu dile getirmiştir. Bayrak'a göre, "insanlara görmeye koşullu oldukları imgelerin dışında imgeler göstermek, bastırılmış duyguların ve tabuların üstesinden gelinmesine yardımcı olmaktadır."[295] Tosun Bayrak'ın bu anlamda bir olay haline gelen bir diğer etkinliği de New York Prince St.'te Paula Cooper Galerisi önünde gerçekleştirilen ve daha radikal boyutlar içeren 1970 tarihli "Love America or Live" (Amerika'yı Ya Sev Ya Yaşa) adlı 'happenning'dir **[Resim 134]**. Bu tür etkinlikler, bilindiği gibi, halkın

---

[293] Konuyla ilgili günlük gazetelerde çıkan yazılar için bkz. Al Van STARREX, "Shock Art", 38-53; Al Van STARREX, "A Shocking Show But the Audience Stayed", 41-53; Grace GLUECK, "Is It Art? Garbage, Say Neighbors, Calling Police", **The New York Times**, 24 Şubat 1968; Gregory Batcock, "Napalm Art 1: Car with Animal Parts In Front of Museum", **The New York Free Press**, Mart 1968. Sayfa numarası bulunmayan gazete sayıları tarih olarak belirtilmiştir.

[294] "Health Hazard: Art Rancid, Aides Rules", 1.

[295] Grace GLUECK, "Malevich Through Minimal Eyes", **The New York Times Sunday**, 25 Şubat 1968

katılımıyla da şekillenen, yer yer doğaçlama da içeren çevresel performanslardır. Ünlü Alman sanatçı Joseph Beuys'un efsane haline gelen 1974 tarihli "Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı" adlı performansından birkaç yıl önce gerçekleştirilen bu etkinlikte Tosun Bayrak, bir sokağı boydan boya beyaz kâğıtla kaplamış, bu kâğıtların yırtılarak altından çıkan çıplak erkek ve kadın oyuncuların sokakta sevişmeleriyle, sokakta çırılçıplak koşmalarıyla, sokağın iki yanındaki apartmanlardan performansçılar ve oyuncular üzerine kova kova kan dökülmesi etrafa hayvan bağırsaklarının saçılması ve etrafta bir anda beliren fareler ve domuzlarla o güne dek New York'ta benzeri pek görülmemiş bir 'olay'ın orkestrasyonunu üstlenmişti. Ünlü sanat eleştirmeni Dore Ashton'a göre, Tosun Bayrak'ın performansı, et yığınlarını bir seyirliğe dönüştüren yönüyle uzaktaki katliamı çağrıştırması ve sokak gösterisi haline dönüştürülen sevişme sahnesiyle insan ilişkilerinin ne denli mekanikleştiğini düşündüren boyutlarıyla zamane Amerikan toplumunun çok ciddi bir eleştirisini içerir.[296] Tosun Bayrak'ın etkinlikleri, Türkiye'de geniş ölçüde Talat Halman'ın sanatçı üzerine Milliyet gazetesinde 1971 yılında yayımladığı yazı dizisiyle duyulmuştur.[297]

[296] Dore ASHTON, "Tosun Bayrak", **Studio International**, Ocak 1971. Ayrıca bkz. Ashton, "The Dionysiac Ditthyramb", **Art & Artists**, "American Rip-off" edisyonu, Şubat 1972.

[297] Talat HALMAN, "Amerika'da Herkesi Şaşırtan Bir Türk Var" genel başlığı altında, "Amerika'da Yepyeni Bir Sanat: Şok Sanatı", 5; "Tosun Bayrak'ın Türkiye Yılları", 5; "Şairlikten Hazır Elbise Fabrikatörlüğüne", 5; "Sanat Profesörlüğü: Tosun Bayrak Çağdaşlarını Geçme Çabasında", 5; "Tosun Bayrak Neyi Başarmak İstiyor, 5.

3. 1970'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT

3.1. 1970'lerin Toplumsal Değişim Koşulları ve Kültürel Etkileri

1970'li yıllar Türkiye'sinin belki de en belirgin özelliği, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel temeller üzerinden şekillenen farklı ideolojik yapıların çatışmasından doğan bir karmaşanın, yaşamın her alanına nüfuz etmiş olmasıdır. Ekonomik büyüme eğiliminin[298], sanayileşmenin ve hızlı kentleşme dinamiğinin[299] kültürel yaşam üzerindeki etkilerinin yoğun olarak hissedildiği bu süreçte, siyasi ve toplumsal plandaki gerginlikler son derece belirleyici bir rol oynamıştır. Ve ilginçtir; 1960'lara 28 Nisan gösterileriyle[300] giren Türkiye, 1970'li yıllara 15-16 Haziran olayları[301] ve sonrasında yine bir askeri müdahalenin[302] yarattığı koşullar içinde başlayacaktır. 1960'lara damgasını vuran toplumsal dönüşüm sürecinin yön değiştireceğine ilişkin en önemli ipucu ise, "Türk toplumuna bol geldiği" iddia edilen 1961 Anayasası'nın temel hak ve özgürlüklerle ilgili maddelerinde çeşitli değişikliklerin yapılmış olmasıdır.[303] Bu açıdan bakıldığında 12 Mart 1971 askeri müdahalesi, toplum, ekonomi ve siyaset alanlarında muhafazakâr bir çizginin pekiştirilmesi şeklinde yorumlanmıştır.[304] 12 Mart sürecinde yaşanan siyasi

---

[298] Ahmet İnsel'e göre 1970-77 yılları arasında ekonomi yüksek büyüme eğilimi gösterirken 1977-78 yılları arasında büyüme hızı önce yavaşlamış, ardından resesyona girmiştir. 1979'da yüzde 0,4 olan büyüme hızı, 1980'de yüzde 1,1 olmuş ve iktisadi büyümenin sürdürülemezliğini aşacak çözüm arayışları, 24 Ocak 1980'de uygulamaya konan iktisadi kararları getirmiştir. Bu süreçte, 1963-77 arasında altın çağını yaşayan ithal ikameci kalkınma modeli dünya ekonomisindeki değişimlerin de zorlamasıyla terk edilmiştir. Ahmet İNSEL, "Demokrasinin Sancılı Yılları", 478.

[299] Ahmet İnsel'in verdiği rakamlara göre, 1960'ta toplam nüfusun yüzde 31'i 10 binden büyük nüfuslu merkezlerde otururken, 1980'de bu oran yüzde 44'e yükseliyordu. A.g.m., 478.

[300] DP iktidarının otoriter eğilimleri ve 18 Nisan'da Tahkikat Komisyonu'nun kurulması nedeniyle İstanbul Üniversitesi öğrencileri 28 Nisan 1960'ta üniversitenin merkez binasında iktidarı protesto gösterileri düzenlemiş, gösterilere güvenlik güçlerinin müdahale etmesi nedeniyle olaylar çıkmıştır. Bu olaylar sırasında güvenlik güçlerinin üniversiteden ayrılmasını isteyen rektör Sıddık Sami Onar tartaklanmış ve Emniyet Müdürlüğü'ne götürülmüş; kısa sürede Beyazıt Meydanı'na sıçrayan çakışmalar sırasında Orman Fakültesi öğrencisi Turan Emeksiz kurşunlanarak öldürülmüştür. ANONİM, "Ordu Yönetime El Koydu", 462.

[301] 1970 yılında İstanbul'da 70 bin işçinin DİSK'in çağrısı üzerine Sendikalar Kanunu'nda yapılan değişikliği protesto etmek için gerçekleştirdiği direnişlerde olaylar çıktı, yürüyüşlerde üç işçi, bir esnaf ve bir toplum polisi öldü, yaklaşık 200 kişi yaralandı. ANONİM, "Türkiye'de Olup Bitenler-1970", 634.

[302] 12 Mart 1971'de Silahlı Kuvvetler hükümeti ve parlamentoyu suçlayan bir muhtıra verdi, dönemin başbakanı Süleyman Demirel istifa etti. ANONİM, "Türkiye'de Olup Bitenler-1970", 648.

[303] 22 Eylül 1971 yılında Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren anayasa değişiklikleri, birçok hukukçu tarafından 'yeni bir anayasa getirildi' şeklinde yorumlanmıştır. ANONİM, "12 Mart, 27 Mayıs'ı Değiştirdi", 640.

[304] Hikmet ÖZDEMİR, "Siyasal Tarih 1960-80", **Çağdaş Türkiye 1908-80**, 227.

yargılamalarda siyasi muhalefetleriyle tanınan avukat, mühendis, yazar, sanatçı, profesör, öğretmen, öğrenci, sendikacı ve işçilerin çoğunlukta olması ise, bu yorumu destekleyen başlıca göstergelerden biri olarak değerlendirilmiştir.[305]

1970'li yıllar, dünyada olduğu kadar Türkiye'de de toplumsal açıdan önemli bir dönüm noktası olarak nitelendirilen 1968 hareketinin yarattığı ivmeyle şekillenen bir döneme işaret eder. Türkiye'de, bir anlamda 'geri alınan' bazı özgürlüklere rağmen siyasi ve toplumsal temelde özgürlük arayışlarının daha sert yollarla talep edildiği ve toplumsal yaşamın adeta bir tür siyasi mücadele alanına dönüştüğü bir dönemdir bu. 1968'e uzanan yıllarda ve sonrasında sol tandansın çeşitli eğilimlerini yansıtan bir bilinçlenme süreci[306] yaşayan öğrenci gençliğin büyük bir rol oynadığı bu süreç, Türkiye'nin geleceğinde söz sahibi olmak isteyen yeni bir kuşağın eski kuşaklardan belirgin bir biçimde uzaklaşmasıyla da ayırt edilebilir. 1960'lı yılların 27 Mayıs sürecinde Türkiye'nin karakteristik özelliklerinden biri olarak beliren Atatürkçülük çizgisinin farklı ideolojik yönelimlere doğru evrilmeye başlamasıyla söz konusu kuşak çatışması daha da keskinleşmiştir. 1970'li yılların Türkiyesi'nde toplumsal bir değişim talebini dile getiren yeni kuşağın, Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllarda veya öncesinde dünyaya gözlerini açan ve Cumhuriyet ideolojisinin toplumsal projesini somutlaştıran kuşaktan daha sorgulayıcı olması, hiç kuşkusuz Türkiye'nin bir dönüşümü yansıtan ekonomik ve siyasi dinamikleriyle de ilgilidir. Ali Gevgilili'ye göre 1970'li yıllara adımını atarken Türkiye, "1960'ların ürkek ülkesinin yerine, benliğinin, tarihinin ve gelişme yollarının açık ve kesin tartışmasına girmiş bir toplum"dur.[307]

1960'ların özellikle ikinci yarısından itibaren toplumsal düzeyde yaşanan yoğun 'siyasallaşma' eğiliminin giderek yükselişe geçen bir şiddet dalgasına dönüştüğü

---

[305] A.g.m., 228.

[306] Batı'da '68 gençliğin geleneksel sol ile kopuşu anlamına gelirken, Türkiye'de bu hareketin gençliğin kitlesel biçimde sosyalizme yöneldiği bir dönem olduğu belirtilmektedir: "Bir yandan Latin Amerika ve Çin'den esen rüzgârlar etkisini gösterirken, bunlara ilişkin yayınlar okunurken, öte yandan Marksizmin klasiklerinin yaygın biçimde çalışılmasına girişiliyordu." Ragıp ZARAKOLU, "'68'in Mirası", 2099.

[307] Ali GEVGİLİLİ, **Türkiye'de 1971 Rejimi-Tarım Toplumundan Sanayi Toplumuna Geçiş Aşaması**, 57.

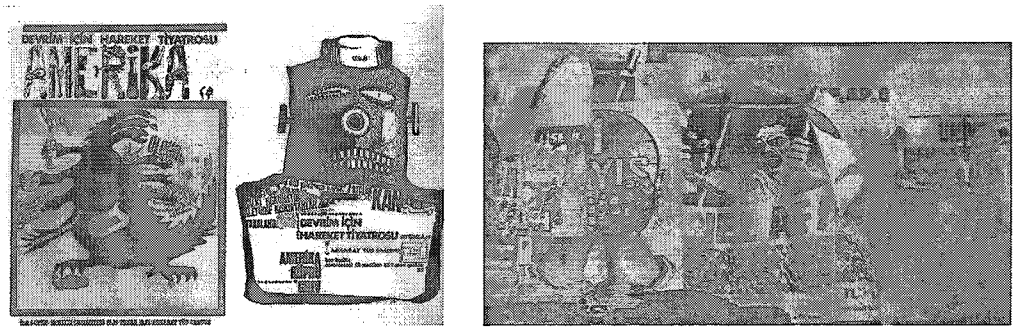
1970'li yıllar, Türkiye'de kültür ve sanat ortamının siyasetle yakın temas içinde olduğu bir dönemdir. Bu temasın en belirgin yansıması, çeşitli sanat dallarının daha sosyal boyutlar kazanmasında görülebilir. Kültür ve sanatın çeşitli alanlarında toplumsal bir yaklaşımın, hatta kimi zaman ideolojik içeriklerin belirleyici olmaya başlaması, meselenin bir yüzüdür. 1970'li yıllar, Türk sinemasında "Umut" (1970), "Arkadaş" (1974), "Otobüs" (1974), "Sürü" (1978) gibi toplumsal çelişkileri farklı açılardan, farklı düzeylerde irdeleyen çeşitli sosyal içerikli filmlerin yapıldığı bir dönem olarak dikkat çeker.

1970'li yılların siyasi atmosferiyle şekillenen bir dizi yazınsal yapıttan da söz edilebilir: Adalet Ağaoğlu'nun "Bir Düğün Gecesi" (1973), Erdal Öz'ün "Yaralısın" (1974), Sevgi Soysal'ın "Şafak" (1975), Füruzan'ın "47'liler" (1975) gibi romanlarının temel bağlamı, 1970'lerde Türkiye'de yaşanan olayların birey ve toplum üzerindeki etkileridir. 12 Mart'ın Türkiye'de yeni bir dönemi başlattığını düşünen Murat Belge'ye göre, temelde Cumhuriyet'in siyasi tarihinin araştırılmasına yönelen bu romanları kendine özgü bir çerçevede değerlendirmek mümkündür.[308] Sinema, edebiyat, müzik gibi alanların yanı sıra resim ve heykel gibi sanatsal ifade biçimleri de siyasi içerikli bir yaklaşımı benimseyen temsilcilerini yoğun olarak bu dönemde bulmuştur.

Devrimci harekete katılan genç sanatçıların bu süreçte ürettikleri görsel propaganda malzemesinin kendine özgü bir estetik yarattığı da düşünülmektedir.[309] Afiş, broşür, dergi kapağı gibi işlevsel bir boyutu olan görsel malzemenin mesajı destekleyen betimleyici bir öğe olarak gündeme gelmesi, figüre dayalı çarpıcı bir ifadenin ön plana çıkması, bu etkinin bir boyutu olarak nitelendirilebilir.

---

[308] Murat BELGE, "12 Mart Romanı", 2182.
[309] ANONİM, "Devrim İçin Hareket Tiyatrosu afişleri", 2080.



Resim 23,24. Sadık Karamustafa'nın afişleri ve 1970'li yıllarda çeşitli afişlerle dolu olan sokaklar...

Çeşitli sanat dallarında topluma bir mesaj iletmek kaygısının ön plana geçmesinin yanı sıra 1970'li yıllara damgasını vuran bir diğer olgu sanatçının kamusal alanda kendini savunmaya başlaması, sokaklara çıkması, kolektif hareket etmesi, kısacası, fildişi kulesini terk etmesidir. Kitlesel nitelik taşıyan toplumsal mücadele Türkiye'de 1970'li yıllarda giderek yaygınlık kazanırken, sanat ortamında da çeşitli talepler toplu protesto eylemleriyle dile getirilmeye başlanmıştır. İlginç bir örnek, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden atılan 15 modelin sosyal güvenlik talebiyle 6 Ocak 1971 yılında yaptıkları çıplak gösteridir.[310] "Kahrolsun halk düşmanı iktidar", "işçiyiz haklıyız, işçiyiz güçlüyüz" yazılı pankartlarla çıplaklıklarını örten modellerin eylemi, dönemin ruhunun simgesel bir göstergesi olarak okunabilir.

Resim 25. Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1971'te modellerin gerçekleştirdiği protesto gösterisi.

Kültür ve sanat ortamında çeşitli kesimlerin kendi "emekçi kimlikleri"ni fark etmeleri, dile getirmeleri ve savunmaları, 1970'li yılların en belirgin özelliklerinden biri olarak görünmektedir. Kolektif bir üretim süreci gerektiren sinema alanında bu

[310] ANONİM, "Çıplak Direniş", 649.

durum özellikle belirgindir. Sinemacıların 1970'li yıllara damgasını vuran gösterisi, Cüneyt Arkın, Aytaç Arman, Hakan Balamir, Tanju Gürsu, Necla Nazır, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk gibi farklı kuşaklardan sinema yıldızı ve yönetmenlerin isimsiz teknisyenlerle birlikte ant içerek 1977 yılında İstanbul'dan Ankara'ya yürümeleri eylemidir. Sinemacılar andı, "Biz, Türkiye sinema emekçileri..." sözleriyle başlar.[311]

Sanatçının toplumsal düzeyde daha katılımcı bir rol oynamaya başlamasının diğer bir göstergesi, sanat ve halk arasında köprü kurmaya yönelen sanatsal etkinliklerdir. Sanatın müze ya da galeri gibi geleneksel mekânlarının dışında, halk kitlesiyle daha yakın, daha bire bir ilişkinin kurulabildiği açık hava etkinlikleri, 1970'li yıllarda Türk sanatının kamusallık arayışının bir uzantısı olarak nitelendirilebilir.

Dönemin başlıca sanatçı örgütlenmesi olan Görsel Sanatçılar Derneği'nin 1976-77 yıllarında Kartal Maltepe'de düzenlediği açık hava sergisi gibi etkinlikler, bu tür bir çabayı duyurur. Bu etkinliklerde heykeltıraş Mehmet Aksoy'un (Hatay 1939) yoldan geçen sıradan insanların büstlerini yapması, heykel mefhumu Atatürk anıtlarıyla sınırlı bir kitlenin sanatın anlamına ilişkin dağarcığını genişletmeye yönelen bir çaba olarak dikkat çeker.[312] "Sokaktaki adam"a yönelen sanatın bu dönemde anlatımcı bir yaklaşım benimsemesi, hatta kimi zaman slogancı boyutlar kazanması da söz konusudur.

Resim 26. Görsel Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği şenliklerde Mehmet Aksoy'un çalışması.

[311] ANONİM, "Kitlesel Mücadeleler ve Sosyalist Hareket", 2276.
[312] Aydın ENGİN, **Heykel Oburu-Mehmet Aksoy Kitabı**, 100.

1970'li yıllarda çeşitli sanat dalları arasında kitleyle daha kolay bütünleşebilen yaygın bir tür olarak popüler müziğin gösterdiği gelişim de Türkiye'nin yaşadığı değişim koşullarına ilişkin ipuçları verir. Orhan Kahyaoğlu'na göre kente taşınan Anadolu kökenli kitlelerin getirdiği folklorik kültür 1960'ların sonunda canlı bir biçim kazanmaya başlarken, 1970'lerin başından itibaren yaygın bir kitleye ulaşabilmenin olanaklarını bulmuştur. Bu folklorik kültürün en belirgin yansımalarından biri, Âşık Veysel gibi halk ozanlarının genç müzisyenlerce yeni bir ışıkta keşfedilerek, çağdaş yorumlara temel oluşturmasıdır. Halk kültürüne ilişkin öğeleri kullanarak toplumsal mesajlar veren Fikret Kızılok, Hümeyra, Cem Karaca, Barış Manço'nun yanı sıra Modern Folk Üçlüsü, Üçhürel, Dadaşlar, Dönüşüm ve Moğollar gibi gruplar, bu dönem Anadolu'ya gerçekleştirdikleri çok sayıda turne sayesinde geniş kitlelere ulaşarak özellikle genç kesim arasında ilgiyle izlenmiştir.[313] 1970'lerin kültürel atmosferi içinde kitle beğenisinin yöneldiği bir tür olarak "arabesk" müziğin ortaya çıkışı ise, Türkiye'de müzik temelinde halkla kurulan bir köprünün başka bir ayağını oluşturur. 1970'ler süresince gerçekleştirdiği plaklarla Orhan Gencebay'ın geniş halk kitlelerinin ilgisini çekmesi, yoğun göç dalgasıyla kentlerde oluşan eklektik bir kültürün göstergesi olarak nitelendirilmiştir.[314]

Türkiye'de 'radyo günleri'nin geride kalmasıyla birlikte farklı sınıfsal/kültürel kesimleri çekim alanında buluşturan bir mecra olarak televizyonun giderek gündelik hayatın önemli bir parçası haline gelmesi de 1970'li yıllara rastlar. Türkiye'nin düşünce hayatında ve özellikle gençlik kesiminde Amerikan emperyalizmine karşı yoğun bir düşmanlığın açıkça dile geldiği bu dönemde, Amerika'nın Küçük Ev, Colombo, Charlie'nin Melekleri, Dallas gibi kültürel simgeleri gündelik yaşamın vazgeçilmez birer parçası olmuştur. 12 Mart askeri müdahalesinden sonra özerkliği kaldırılan ve bu dönemde öncelikle "milli kültürel bütünlük" üzerine temellenen bir program akışı benimseyeceğini ilan eden[315] TRT'de 1970'lerin ilk yıllarından

---

[313] Orhan KAHYAOĞLU, "Türkiye'de Pop ve Rock Müziğinin Doğuşu", 2095.
[314] Meral ÖZBEK, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 95-213.
[315] Özden ÇANKAYA, **TRT-Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: 1927-2000**, 121.

itibaren dış kaynaklı alımlarda Amerikan yapımlarına bağımlılığın artmaya başlamış olması,[316] resmi ölçekte tercih edilen yönelimlere ilişkin ipuçları verir.

1970'li yıllar, toplumsal yapıda farklı dinamiklerin ortaya çıktığı bir dönem olarak 1960'larda başlayan arayış sürecinin bir tür patlaması olarak değerlendirilebilir: 1970'lerde toplumcu-gerçekçi filmlerin yanında "Hababam Sınıfı" (1975) gibi Yeşilçam klasikleri de üretilmiş; Yücel Çakmaklı'nın "Kızım Ayşe ve Memleketim" (1974) gibi "İslamcı sinema" örnekleri verilirken öte yanda bir seks filmleri furyası da yaşanmıştır. Toplumsal çelişkileri ve 12 Mart'ın etkilerini işleyen yazarların yanı sıra bireyin iç çelişkileriyle ilgili romanlar yazdığı için o dönemde öznellikle eleştirilen[317] Selim İleri ya da ancak 1980'li yıllarda, ölümünden sonra ciddi olarak tartışılan "Tutunamayanlar" romanıyla Türkiye'de bireyin yaşadığı varoluşsal sancıları dile getiren Oğuz Atay gibi yazarlar da varlık göstermektedir.

Resim ve heykel gibi alanlarda ise, toplumcu-gerçekçi eğilimlerin yanı sıra yeni bir figür anlayışını ortaya koyan, bireyin iç çelişkilerini araştıran bir sanatçılar kuşağı da dikkat çekmektedir. Edebiyat, sinema, müzik gibi alanlarda çok bariz bir biçimde kendini belli eden bu arayışlar patlaması, sanatın içeriğinde olduğu kadar üretim süreçleri, sunumu ve yaygınlaşmasında da yeni beklentilerin doğmasına yol açmıştır. Bu gelişmeler, daha sonraki bölümlerde ele alınacaktır.

3.1.1. Kültür Bakanlığı ve Sanat Politikası Beklentisi

1970'li yıllar, toplumun "el yordamıyla devletten özerkleştiği"[318] bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Belki de bu nedenle, bu süreçte 27 Mayıs'ta olduğu gibi sanatçılar ile devlet arasında bir ilişkinin yenilenmesi girişimlerini görmeyiz. Bu süreçte ilk kez bir Kültür Bakanlığı'nın da kurulmasına karşın sanat ortamının kendi özerk alanlarını yaratma mücadelesini sürdürmeye başladığını söylemek, daha doğru görünmektedir.

---

[316] A.g.k., 130.
[317] Olcay ÖNERTOY, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, 208.
[318] Bkz. (299), İNSEL, 476.

Türkiye'de sanat ile ilgili örgütlenmenin resmi ölçekte düzenlenmesi için sürdürülen girişimler çerçevesinde 1965 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir müsteşarlık kurulduğunu ve bu müsteşarlığın, gelecekte kurulacak bir kültür bakanlığının temeli olarak düşünüldüğü bilinmektedir. Kültür Bakanlığı'nın bağımsız bir kurum olarak 1971 yılında hayatı geçirilmesi ise uzun zamandır beklendiği için sanat ortamında sevinçle karşılanmıştır. Bu haberi "Nihayet Kültür Bakanlığı Kuruldu" başlığıyla veren Ankara Sanat dergisi, kuruluşu gerçekleştiren Nihat Erim kabinesinin görevlendirdiği ilk Kültür Bakanı Talat S. Halman'ı yeni görevinde, "Önce karşı karşıya bulunulan bir kuruluş var. Sonra, oldum olası ihmale uğramış konular, çözüm bekleyen problemler... Ve nihayet tamtakır deyimi ile belirtilebilecek bir bütçe"[319] gibi konuları anımsatarak kutlamıştır.

"Anayasasının öngördüğü kültürel kalkınmanın daha etkin biçimde gerçekleştirilebilmesi"[320] amacıyla kurulan Kültür Bakanlığı'nın doğrudan resim ve heykel ile ilgili tasarıları, 1971 yılında sanat ortamının gündemine yerleşen konular arasında yer almıştır. Türkiye'nin ilk Kültür Bakanı Halman'ın verdiği bilgiye göre, resim ve heykel alanında yeni gelişmelere kılavuzluk edecek bir danışma kurulu[321] oluşturulacak; 'Geleneksel Türk Sanatları Kurumu' kurularak çinicilik, tezhip, minyatür, cilt, halı-kilim, hat sanatçıları usta ve çıraklık yoluyla öğretim ve üretim yapılacak; bir Güzel Sanatlar Ansiklopedisi yayımlanacak; güzel sanatlarla ilgili pek çok belgesel film hazırlanarak yurt içinde ve dışında okullarda, televizyonlarda gösterilecek; ressamlar ve heykeltıraşlarla ilgili Türkçe, İngilizce, Fransızca albümler, kitaplar, broşürler yayımlanacak; yeni büyük binalarda yatırım tutarının belirli bir orantısında maddi değer taşıyan resim ve heykeller bulunmasının şart koşulması yolunda girişimlerde bulunulacak; yabancı ülkelerde yeni büyük Türk sanatı sergileri açılacak; belli başlı yabancı sanat dergilerinde Türk plastik sanatlarına daha fazla yer verilmesi sağlanacak; ressam ve heykeltıraşların

---

[319] ANONİM, "Nihayet Kültür Bakanlığı Kuruldu", 4.
[320] Nüzhet İSLİMYELİ, "Kültür Bakanlığına Doğru", 4.
[321] Bu kurulun üyeleri Refik Epikman, Eşref Üren, Abidin Elderoğlu, Arif Kaptan, Turan Erol, Adnan Turani, Muammer Bakır, Şadi Çalık, Nevzat Akoral, Nüzhet İslimyeli, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Neşet Günal, Zeki Faik İzer, Zühtü Müritoğlu ve Fahir Aksoy olarak belirlenmişti. Nüzhet İSLİMYELİ, "Sayın Halman Sorularımızı Cevaplandırdı", 4.

gereksinimi olan araç ve malzemelerin daha kolay ve daha ucuz elde edilebilmesine çalışılacak; genç ressamlar için ulusal yarışmalar düzenlenecek; amatör ressamlara Kültür Bakanlığı'na bağlı galerilerde ders verilecek; büyük kentlerde yazın açık hava sergileri düzenlenecek; daha fazla sanatçının yabancı ülkelerde atölye çalışmaları yapması, seminerlere ve grup sergilerine katılması sağlanacak; güzel sanatlarla hiç ilişkisi olmamış kimselere okullarda, gönüllü kuruluşlarda ve parklarda hiçbir masrafa girmeksizin resim ve heykel yapmayı denemek olanağı verilecek; resim ve heykel yapma tekniğini öğreten halk-tipi kitap ve broşürler yayımlanacak; Ankara'da Devlet Resim ve Heykel Müzesi açılacak; 'Türk Plastik Sanatları Tarihi' yayımlanacak; yabancı müzelerin Türk ressam ve heykelcilerinin eserlerini çok sayıda satın almalarını sağlamak amacıyla girişimlerde bulunulacak; yetenekli çocuklara ve gençlere bedelsiz resim ve heykel malzeme ve araç gereç verilecek; Kültür Bakanlığı'na bağlı galerilerde resim ve heykel röprodüksiyonları, sanat kitap, dergi ve kart satışları arttırılacaktı.[322]

Bir yandan sanatçıya ve sanat ortamına; öte yandan halka, 'sokaktaki adam'a – potansiyel izleyiciye- yönelen bu program, Kültür Bakanlığı'nın plastik sanatlar alanında toplumu kökten eğitmek gibi bir misyon yüklendiğini, kültürel kalkınmanın bir koşulu olarak sanatsal açıdan bilgilenmiş bir toplum yaratmak gerektiği inancını ortaya koymaktadır. Söz konusu program ayrıca, devletin yıllık İcra Planları'nda da görüldüğü gibi, 1972'de yine Başbakanlığa bağlı bir Müsteşarlık haline getirilen, 1974'te Sadi Irmak hükümeti döneminde yeniden bağımsız bakanlık olan, 1977'de önce Milli Eğitim'e bağlı bakanlık, ardından bağımsız bakanlık olarak kurulan, 1981'de ise Turizm Bakanlığı'yla birleşen "Kültür Bakanlığı"[323] kurumunun, değişen hükümetlere karşın, genel bir çerçeve içinde sanat olgusuna iyi niyetli yaklaşımını gözler önüne sermektedir. 1973'ten 1980'e uzanan süreçte söz konusu İcra Planları incelendiğinde, dönem dönem bakanlık dönem dönem müsteşarlık adı altında anılan resmi oluşumun plastik sanatlar alanında "sanatçıların özendirilmesi için bir devlet ödülleri sisteminin tesis edilmesi"[324], "Ankara'da milli müze kurulması"[325], "ulusal

---

[322] A.g.m., 4-5.
[323] "Kültür Bakanlığı ile Turizm Bakanlığı'nın Birleşmesi...", **Türkiye Sanat Yıllığı 2003**, 160-161.
[324] **1973 İcra Planı'nda Kültür-Sektör ve Tedbirler**, madde 263.

müze kurulması"[326], "çağdaş sanat sergilerinin ve sanat eğitiminin yurt düzeyine yayılması"[327] gibi konulara öncelik verildiği görülür; ancak bu konular, genellikle birer tasarı halinde bir sonraki yıla aktarılmıştır. Kültür programlarında yer alan en somut tasarı olarak görünen Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması ise, 1980 yılını bulmuştur. 1970'li yıllar boyunca çağdaş sanat sergilerinin yurt dışına yayılması, sanat eğitiminin yurt düzeyinde yaygınlaştırılması gibi noktalarda belirgin bir ilerleme kaydedilmediği de göz önünde bulundurulursa, söz konusu iyi niyetli programların pratikte aynı iyi niyetle sürdürüldüğünü söyleyebilmek oldukça güçtür.

1970'li yıllar boyunca Kültür Bakanlığı'nın kuruluşu, dağıtılması, yeniden kuruluşu süreci yaşanırken sanat ortamında bu çerçevede gündeme gelen önemli konulardan biri de resmi boyutta şekillendirilmesi beklenen bir "sanat politikası"dır. 1970'li yıllar boyunca Türkiye'de kültürün bakanlığı, müsteşarlığı, siyaseti gibi konular gündem oluştururken, devlet ile sanat ortamı arasında hissedilir bir mesafe de giderek büyümüştür. 1975 yılında yayımlanan bir yazı, durumu, "Bugün Türkiye'de bir Kültür Bakanlığı vardır, fakat bir kültür politikası yoktur"[328] sözleriyle dile getirir. Yine aynı yıl, "Açık bir kültür politikasının saptanmamış olması, yüzeyde tedbirlerle yetinilmesi, plastik sanatlar dünyamızı sahipsiz ve başıboş bir görünüme sürüklemekte başlıca etken olmuştur"[329] değerlendirmesi yapılırken, ertesi yıl, "Büyük kent yaşamında, özellikle son yıllarda resim dünyamızı destekleyici ve özendirici çalışmaların devletten çok, özel kişileri ve kurumları ilgilendirmesi, devlet katkısının ise giderek yozlaşır bir duruma gelmesi, temel çelişkiyi yıldan yıla daha da derinleştirdiği"[330] yolundaki düşünceler tartışmaya açılmıştır. 1977 yılında, Türk sanatçısının "yalnız, umutsuz ve tutamaksız"[331] olduğu belirtilmiş, "kişisel ve sanatsal geleceğinin güvence altında olmadığı" yazılmıştır.

---

[325] A.g.k.
[326] **1978 İcra Planı'nda Kültür-Sektör ve Tedbirler**, madde 247.
[327] **1979 İcra Planı'nda Kültür-Sektör ve Tedbirler**, madde 778.
[328] Kaya ÖZSEZGİN, "1975, Plastik sanatlarda özgün bireşimlere ulaşma yılı oldu ama, bazı bürokratik engeller aşılamadı", 28.
[329] Kaya ÖZSEZGİN, "1976, Plastik sanatlar açısından eski değer yargılarının yeniden gözden geçirildiği bir yıldı", 27.
[330] Kaya ÖZSEZGİN, "Yeni sergi mevsimine girerken...", 24.
[331] Kaya ÖZSEZGİN, "Görsel sanatlar 1977'de gelişimini sürdürdü, ama temel sorunların çözümü bir kez daha ertelendi", 18.

1978 yılını değerlendiren bir yazıda ise, Türkiye'de sanatçının "kendi yolunu kendisi açan, kendi göbeğini kendisi kesen"[332] bir kişi olduğu söylenmiş, devletin yıllardır "devlet sergileri dışında yönlendirici bir katkısı olmadığını, (...) sanat ortamındaki canlılığı ve devingenliği sistemli bir program halinde koruyucu kanatları altına almaktan uzak"lığından[333] söz edilmiştir. Bütün bu tartışmalara ilişkin Turan Erol'un, "Günümüz sanatçılarının, sanki özlenecek, istenecek bir şeymişçesine, siyasal partiler sanat ve kültür işlerine programlarında yeterince geniş yer vermiyorlar diye yakınmalarına akıl erdirmek güçtür. Sanatçılar, yazıncılar doğal olarak özgür yaratıcılıktan yana olması gereken kişilerdir. İktidarlarca desteklenmenin karşılığı, bağımlılık ve suskunluktur"[334] diyerek, konuya başka bir açıdan yaklaşmıştır.

Bu konu, 1970'li yıllar boyunca belirli aralıklarla gündeme geldiğinde, zaman zaman "güdümlülük" olgusu etrafında da tartışılmıştır. Sözgelimi ressam Nurullah Berk, Cumhuriyet'in 50. yılı nedeniyle yazdığı bir yazıda, "Devlet planında sistemle uygulanan bir sanat politikasının yokluğu"nun[335] en büyük eksik olduğunu vurgularken, bir yandan da bunun "güdümlü sanata varması"na[336] karşı uyarılar yapmış, sanat politikasının yalnızca, "sanatın gelişmesi için gereken alanın hazırlanması, değerlerin korunması, sanatımızın dışa tanıtılması, gençliğin eğitilmesi, müzeler, akademiler açılması ve daha binbir hayırlı tedbire başvurulması"[337] olduğunu söylemiştir.

1977'de, Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği "2000'e Doğru Sanatlar" sempozyumunda "Atatürk İlkeleri Işığında Sanat Yönetimi ve Politikamızın Temelleri" başlıklı bir bildiri sunan İnal Cem Aşkun ise, "Devletin sanat politikasının, hükümet denetimine, başka deyişle birtakım bakanlıklara bırakılmasının, Cumhuriyet tarihimizde üzücü ve olumsuz etkilerinin görüldüğü

---

[332] Kaya ÖZSEZGİN, "Resim, Türkiye'nin çağdaş kültür koşullarını biçimlendirici işlevini biraz daha hızlandırdı", 18.
[333] A.g.m.
[334] Turan EROL, "Kültür Bakanlığı, özerk yönetim ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi", 21.
[335] Nurullah BERK, "Bir Mektup", 5.
[336] A.g.m.
[337] A.g.m.

çeşitli olaylara yol açtığını ve açmakta olduğunu"[338] söyleyerek, "özerklik" kavramını ortaya atmıştır: "Devlet yönetiminde sanatın çeşitli hükümet politikalarına alet edilmesi ya da söz konusu politikalarla sanata karışılması, birtakım baskılara başvurulması; sanatta devletçilik ilkesi uygulamasının odak noktalarının, üniversite, akademi gibi özerk devlet kuruluşlarında veya sanat kurumlarında oluşturulması gereğini ortaya çıkarmıştır. Eğer devletin toplumdaki sanat çalışmalarını yönetimi, sanat eğitimi politikaları böyle özerk ortamlarda saptanır ve uygulamaya yine özerk devlet kurumlarının yetkisi altında konulursa, o vakit devletin, sanatın toplumsal işlevlerini sürdürmesi, gelişme süreçlerini hızlandırması, sanatçıları özendirip (teşvik edip), desteklemesi çok daha tutarlı temellere dayandırılmış olacaktır."[339]

1978 yılında Ankara Türk-Alman Kültür Derneği'nin düzenlediği "Kültür ve Devlet" konulu bir açıkoturumda ise, "sanat politikası ve güdümlülük" konusuna değinilmiş, bu oturuma katılan Klaus von Bismark adlı konuşmacının, "Türkiye'de halen güdümlü bir kültür politikası bulunmamaktadır"[340] sözleri, -güdümlülük Nazi Almanyası'yla, faşist İtalya'yla özdeşleştirildiği için- olumlu karşılanmıştır.[341] Aynı oturumda Ekrem Akurgal'ın, Avrupa ve Amerika'da kültüre yardım eden vakıfları örnek göstererek, "oralarda devlet kültüre müdahale etmemektedir"[342] şeklindeki açıklamalarıyla, Bozkurt Güvenç'in "Devlet, teşvik edici ödüller verebilir ve verilmelidir de. Ancak sipariş verilmemelidir. Türkiye devleti karakter itibariyle sosyal bir devlet olduğuna göre ödüllerin geniş tutulması daha da yararlı sonuçlar verir"[343] yolundaki sözleri, konunun hangi boyutta tartışıldığına dair ipuçları verir. Bu açıdan baktığımızda aslında devletten ve devletin şekillendireceği bir "sanat politikası"ndan beklenen, Kültür Bakanlığı'nın kurulduğu yıl gündeme gelen atılımları pratikte gerçekleştirmesi, sanatın ve sanatçının yaşama daha çok katılımını sağlayacak tedbirlerin alınmasıdır.

---

[338] İnal Cem AŞKUN, "Atatürk İlkeleri Işığında Sanat Yönetimi ve Politikamızın Temelleri", sayfa numarası yer almıyor.
[339] A.g.m.
[340] Nüzhet İSLİMYELİ, "Kültür Bakanlığı Serüveni ve Beklediklerimiz", 10.
[341] A.g.m.
[342] A.g.m.
[343] A.g.m.

Bu süreçte tartışılan ilginç bir konu da 1974 yılında, Birinci Bülent Ecevit hükümeti döneminde gündeme gelen özerk bir sanat örgütü önerisidir.[344] İngiltere'de Arts Council örneğinden hareketle "kültür ve sanatların daha çok siyasal iktidarın temsilcisi bir bakan ve onun altında bürokratlardan oluşan bir bakanlıkla yönetilmesinin büyük sakıncalar getirdiğinin anlaşılmasıyla birlikte"[345] gündeme gelen bu yeni öneri, Birinci Ecevit Hükümeti döneminde Kültür Bakanlığı'nın kaldırılarak müsteşarlık haline getirilmesiyle bu yolda bir adım atılmışsa da sonraki yıllarda yürürlüğe girmemiştir.

3.1.2. Cumhuriyet'in 50. Yılında Sanat Etkinlikleri ve Tartışmaları

Cumhuriyet'in 50. yılında sanat ortamında genel bir hareket olduğunu ve bu hareketin geniş ölçüde devletin ön ayak olduğu bir dizi etkinlikle bağlantılı olduğunu görürüz. Müzik, opera, bale, tiyatro ve plastik sanatlar etkinlikleriyle farklı disiplinlerin birbiriyle ilişki içinde değerlendirildiği bir ortam yaratan ve ilki 21 Haziran-15 Temmuz 1973 tarihleri arasında gerçekleştirilen İstanbul Festivali de Cumhuriyet'in 50. yılında sanat ortamına katılan önemli bir girişimdir. "Plastik Sanatlar" çatışı altında Arkeoloji Müzeleri'nde "Cumhuriyet Çağında Müzelere Gelen Seçme Eserler", Topkapı Sarayı Müzesi'nde "16. Yüzyıl Türk Sanatından Örnekler", Ayasofya Müzesi'nde "Tarihsel İkonalar", Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde "Türk Kilimleri", Deniz Müzesi'nde "Tarihsel Kayıklar", Resim ve Heykel Müzesi'nde "Son Elli Yılda Türk Resim ve Heykel Sanatı", Taksim Galerisi'nde "Sanatta Atatürk" ve "Çağdaş Türk Gravürleri" gibi sergilerle[346] de bütünlenen bu festival, Türkiye'de devlet ile özel sektörün bu denli geniş kapsamlı bir sanatsal girişim için bir araya geldiği ilk örnektir. İşadamı Nejat F. Eczacıbaşı'nın kurduğu İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği festival programı için seçilmiş sergilerin kapsadığı alanlara baktığımızda, Türkiye'deki tarihsel birikimin gözden geçirilmesine yönelik bilinçli bir tavrın belirgin bir biçimde hissedildiği söylenebilir. Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri gibi farklı

---

[344] Metin AND, "Kültür Bakanlığı yerine özerk bir sanat örgütü düşünülürken: İngiltere'den Arts Council örneği", 6-9.
[345] A.g.m.
[346] Faruk YENER, "Cumhuriyetimizin 50. Yılında Büyük Bir Kültür ve Sanat Olayı-İstanbul Festivali", 208.

zaman dilimlerini içeren bu program, bu coğrafyada üretilen halk sanatlarını da gözden kaçırmamıştır.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde resim dalında 105, heykel dalında 51 sanatçının katılımıyla düzenlenen "50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi", bu etkinliklerin güncel sanata yer veren en geniş katılımlısı olarak dikkat çeker. Sergilenen resim ve heykellerin Nurullah Berk, Sabri Berkel, Adnan Çoker ve Zühtü Müritoğlu'ndan oluşan bir kurul tarafından seçildiği bu etkinlik, kuruluşundan itibaren müze için satın alınıp, demirbaş listesine geçirilmiş yapıtlardan oluşması[347] açısından oldukça bütünlüklü bir görsel manzara sunmuştur. Türkiye'de ölmüş ya da yaşayan hemen bütün sanatçıların temsil edilmesi arzusu, Cumhuriyet'in 50. yılında Türk sanatına ilişkin çağdaş ulusal birikimi ortaya koymak gibi bir kaygının hissedilmiş olabileceğini düşündürür.

Cumhuriyet'in 50. yılı bir yandan sanat etkinlikleriyle kutlanırken, bir yandan da çeşitli yayınlarda geçmiş dönemleri tarihsel bir süreçte değerlendirmek ve bir bellek oluşturmak çabası görülür. Sözgelimi Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı'nca yayımlanan "Kültür ve Sanat Dergisi"nin Ekim 1973 tarihli 50. Yıl Özel Sayısı, Türkiye'de sanat ve kültürün resmi boyutta önemsenen bir temsil alanı olarak gündeme geldiğini ortaya koyarken, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki kültür girişimlerinin nasıl bir ivmeyle güncel zamanlara taşındığını gözler önüne sermeye çalışır. Sırasıyla İstiklâl Marşı, 10. Yıl Marşı ve 50. Yıl Marşı'nın sözleriyle açılan bu kaynak yayında, Cumhuriyet'in resmi ideolojisinin uzantısı olan kültürel kalkınma modeli, ana hatlarıyla belirir: Zengin bir tarihsel birikime sahip olan Türk sanatçıları, 50 yıl boyunca, bir yandan ilerlemeci bir anlayışla beslenen çağdaş bir ulusal kültürün görsel karşılığını sunmak için uğraşmış; öte yandan ülkeyi yurt dışında da temsil edebilecek çapta özgün yapıtlar üretmek çabası içinde olmuşlardır. 1923-73 yılları arasına tarihlenen süreçte beliren kültürel manzara, yeni değerlerle şekillenmiş bir ulusun sanatını yaratmak adına sanatçıların yeni yaratıcı girişimlerinin görüntüsüdür.

---

[347] ANONİM, "İstanbul Festivali ile birlikte 10 önemli sergi açıldı", 9.

Cumhuriyet dönemi Türk romanı, şiiri, tiyatrosu, balesi, operası, müziği, müzeciliği gibi farklı alanlarda yaşanan gelişmeleri ele alan "Kültür ve Sanat" dergisinde yan yana getirilen görsel veriler de ayrıca bir öykü anlatır. Sultan II. Mahmud'a ait elmaslı askı, Roma devri mozaikleri, oyma ve kakma sanatından örnekler, bir Hitit kitabesi, Türk kitap kapakları gibi farklı dönemlere ait, farklı işlevler taşıyan bir kültürel birikim yan yana sıralanırken, çağdaş döneme Hadi Bara'nın dramatik anlatımı ve ulusçu vurgusuyla dikkat çeken Adana Anıtı'yla ve Türkiye'nin dört bir yanında yer alan başka anıt örnekleriyle geçilir. Resim sanatının seçilmiş örnekleri arasında Malik Aksel'in (Selanik 1903-İstanbul 1987) köylü "Kardeşler"i, İbrahim Çallı'nın "Mevleviler"i, Turgut Zaim'in (İstanbul 1906-Ankara 1974) "Halı Dokuyan Köylü Kadınlar"ı gibi örnekleriyle, Cumhuriyet'in 50. yılında Türkiye'de sanatçının kendi kendisini temsil etme uğraşısının sınırları gözler önüne serilir. Ayrıca bazı soyut sanat örnekleri de bulunur. Söz konusu yayında bir yazıdan diğerine bir leitmotif gibi taşınan konu ise Batı etkisi ve bu etkiden bağımsızlaşma çabasıdır. Çünkü, plastik sanatlarla ilgili yazılardan birini kaleme alan Arif Kaptan'ın değindiği gibi, "50. Cumhuriyet yılı içinde uzun bir geçmişi olmayan resim ve heykel sanatımız daima Avrupa sanatının, onun çeşitli akımlarının peşinde yürümek zorunda"[348] kalmıştır.

Söz konusu yayında 50 yıllık süreçte Türk resim sanatındaki gelişmeleri değerlendiren Nurullah Berk'in konuyu 'ulusal sanat' bağlamında ele alması, 1970'ler boyunca sık sık tartışma konusu olacak 'ulusallık-evrensellik', 'yerel kültür-evrensel kültür' gibi karşıtlıkları yankılar. Berk'e göre, 1973 yılında 50. yılını kutlayan Türk resminde "ulusal sanat" eğiliminin temsilcilerinin çoğalmış, üstelik bu eğilim artık, "Anadolu, köy ve köylü gibi temalar içine sıkıştırılamayacak anlam ve genişlikte"[349] bir olgu olarak gündeme gelmeye başlamıştır. Ulusal sanatın ilk temsilcisi Turgut Zaim olmuş, ardından bu eğilimin temelleri kısa sürede dağılan Yeniler grubuyla atılmış, sonradan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Neşet Günal, Nurullah Berk, Oya Katoğlu (İstanbul 1940) ve soyut çalışmalarına karşın

[348] Arif KAPTAN, "Plastik Sanatlarımızda 50. Cumhuriyet Yılı", 168.
[349] Nurullah BERK, "50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri", 111-116.

eski yazıdan yararlandıkları gerekçesiyle Şemsi Arel ve Abidin Elderoğlu gibi sanatçılarla sürdürülmüştür.[350] Berk, "ulusal" bir boyut taşımayan ressamlardan ise pek söz etmez.

Cumhuriyet'in 50. yılı etkinlikleri çerçevesinde ve sonrasında "ulusal sanat" olgusu etrafındaki tartışmaların "ulusal sanat"ın esas olarak ne olduğu/olması gerektiğinde düğümlendiğini izlemek ilginçtir. Bu dönemde yayımlanan kimi yazılarda bu olgu ulusal sanat, yerel sanat, yöresel sanat gibi farklı başlıklar altında ele alınmıştır. Sözgelimi Nurullah Berk'in yazısında "ulusal sanat" deyiminin yetersiz olduğu görüşü ortaya atılmıştır: "Ulusal sanat deyimi biraz yetersiz kalabilir ve aslında nitelendirmek istediği anlayış ve eğilimin ruhundan epeyi uzaklaşır. 'Yerli', 'Yersel', 'Bölgesel' ya da 'Halka yönelmiş' sanat gibi deyimler de kanımızca, konuyu dağıtır, kesinlikle anlatamaz."[351] Berk'in tanımına göre ulusal sanat, "Bir ulusun kültürünü canlandırmak, o ulusu ötekilerden ayıran duyguları, görüşleri değerlendirmek, konularda, temalarda bir toplumun yaşantısını anlatmak, kültür ve sanat geleneklerinden faydalanarak yeni teknikler yoluyla dünle bugün arasında köprü kurmak, evrensellik koşulları içinde bile sanat eserine özel bir karakter aşılamak"tır.[352]

1974 tarihinde Ankara Sanat dergisinde yayımlanan "Sanatta Yöresellik, Evrensellik, Özgürlük" başlıklı bir yazıda ise bu konuya yine çeşitli tanımlamalar getirilmek istendiği gözlenir: "Nedir yöresel sanat, evrensel sanat, bunu da yine resim sanatı sınırları içinde irdelersek yöresel sanat, halkın içinden gelen karakteristik konuları almak çizmek, renklendirmek, şekillendirmek yöresel yaşamı esin kaynağı olarak ele almak, yani halk için sanattır; çıkış noktası sadece sanata hizmet, yani sanat için sanat olan görüş ise evrensel sanattır."[353] Bu yıllarda yaptığı resimlerde "yerel" diyebileceğimiz temalara odaklanan ressam Turan Erol da 1970'li yıllarda Türkiye'nin resim ve heykel sanatında görülen en önemli gelişmenin, "özgün ve yabancı etkilerden arınmış bir Türk sanatının koşullarının düşünülmeye,

---

[350] A.g.m.
[351] A.g.m.
[352] A.g.m.
[353] Gönül DURANOĞLU, "Sanatta Yöresellik, Evrensellik, Özgürlük", 11.

araştırılmaya başlanmış"[354] olmasını göstermiştir. Erol bunu bir tür "bilinçlenme" olarak gördüğünü belirtmektedir: "15-20 yıl öncesine kadar sanatımızda bir sanatçının Batı'dan bize aktardığı herhangi bir akım veya Batı sanatının herhangi bir sorunu başlıca değer ölçüsü sayılmakta, daha açık deyimiyle sanatçılarımız Batı'dan bize birşey aktardıkları ölçüde değerli sayılmaktaydılar. Fakat son on yılda toplumumuzun geçirmekte olduğu değişiklikler, fikir akımları, ekonomik ve politik sorunların toplumumuza mal olmasının sonucu olarak sanatımızda da ulusallık sorunu ön plana çıkmıştır. Böyle bir eğilim 'bağnazlık' derecesine vardırılmazsa Türk sanatçısına çağdışı olmadan kendi kültür değerlerimizi tanıma, halkımızı tanıma ve bu yoldan 'özgün' bir sanata ulaşma yolunu açacaktır."[355]

1976 yılında yayımladığı bir yazıda "ulusallık" konusunu "yöresellik" konusundan ayıran İsmail Tunalı'nın ise, konuya ilişkin kuramsal bir temel oluşturmak girişiminde bulunduğu gözlenir: "... Yöresellik sanatın içeriği ile ilgidir, ulusallık ise anlatım ile ilgilidir. Ulusal resmin doğuşu, herşeyden önce bu iki kavramın birbirinden ayrılmasına bağlıydı. Bu da çok düşünmek ve emek isteyen bir işti. Ama şu da bir gerçekti ki, Türk resmi bu iki kavramın ayrılmasından sonra gelişecek ve ulusallık niteliği kazanacaktı. On yıllar ve on yıllar süren bu arayış ve çabanın giderek Türk resminde ereğine ulaşma yolunda olduğunu artık söyleyebiliriz."[356] Tunalı'nın yazısında örneklediği sanatçılar ise, "ulusallığı bize ait duygu ve beğenide, insan sevgisinde, bize ait içe-dönük, kaderci insan felsefesinde yakalayan"[357] Neşet Günal; "minyatürden esinlenerek, perspektifsiz, bize ait bir görme mantığını insan ve doğa görünümlerine uygulayan"[358] Hüseyin Bilişik; "yüzlerce yıllık Türk sanatının anlatım biçimini kullanan, (...) ulusallık ve çağdaşlık değerlerini tam bir uzlaşım ve uyum içinde"[359] resmine aktaran Devrim Erbil'di. Tunalı'ya göre özellikle Devrim Erbil'in yaklaşımı, "kendi duygu, düşünce ve

---

[354] Turan EROL, "Temel ilke yaratıcılığın korunmasıdır", 9.
[355] A.g.m.
[356] İsmail TUNALI, "Resimde Ulusallık", 31.
[357] A.g.m.
[358] A.g.m.
[359] A.g.m.

beğenimizin, kendi ulusal anlatımımızın çağdaş bir değer çizgisi içinde somutluk kazandığını"[360] göstermektedir.

Cumhuriyet'in 50. yılı çerçevesinde yeniden tartışma konusu olan ulusal sanat olgusu, bu dönemde Türk sanatçısının kimlik arayışını hâlâ ulusçu bir söylem içinde eriterek sürdürdüğünü ortaya koyması bakımından ilginçtir. Bu çerçevede 'ulusçuluk' adeta bir "kimlik tipi"[361] olarak belirir. Ulusal kahramanlıkları ve kahramanları ele alan tematik boyutta bir 'ulusal sanat'tan, yerel çağrışımlı temaları ve biçimsel esinlenmeleri içeren boyutuyla 'ulusal' olduğu varsayılan sanatsal yaklaşımlara değin bu konu, 1923-73 yılları arasında Türkiye'nin 50 yıllık sanat serüveninin önemli bir boyutudur. 1970'li yıllar, Türkiye'de sanatçıların içinde bulundukları bir tür "kimlik krize"ne çözüm yolu olarak yoğun olarak ulusçuluk söylemlerine başvurdukları[362] son dönem olarak nitelendirilebilir.

Ulusçuluk söyleminin en belirgin ifadesini bulduğu anıt heykel olgusu da Cumhuriyet'in 50. yılında yeniden gündeme gelen konulardan biri olmuş, ancak anıt heykelin ötesinde etkinliklerle ilginç bir noktaya varmıştır. Heykeltıraş Hüseyin Gezer'e göre, "Türkiye'de heykel sanatının diğer bütün entelektüel uğraşı dallarından farklı bir durumu vardır."[363] Gezer bunu, İslami geleneklere göndermede bulunarak, Türkiye'de heykel sanatının geçmişsizliğiyle açıklar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetişmiş "topu topu üç heykeltıraş"tan[364] –İhsan Özsoy (İstanbul 1867-İstanbul 1944), Mahir Tomruk (İstanbul 1885-İstanbul 1954), Nijad Sirel- 1973 yılına uzanan çizgide yaşanan yoğun gelişmeleri değerlendiren Gezer, bu dönemde

---

[360] A.g.m.

[361] Anthony D. Smith, ulusçuluğu bir "kimlik tipi" olarak tanımlamıştır: "Milliyetçilik, bir siyasi doktrin ve siyaset üslubu olmaktan ziyade tınısını yerküreye yaymış bir kültür –bir ideoloji, bir dil, mitoloji, sembolizm ve bilinç- biçimi ve millet de anlam ve önceliği bu kültür biçimi tarafından önvarsayılan bir kimlik tipidir." Anthony D. SMITH, **Milli Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, 147.

[362] Anthony D. Smith, popüler tezlerin milliyetçilikten, "entelektüellerin 'kimlik krizi'ne bir çözüm yolu olarak bahsettiklerini yazmaktadır: "Ben kimim? Biz kimiz? Hayattaki ve toplumdaki amaç ve rolümüz nedir? (...) Yanıtlardan biri, bireysel kimliği milletin yeni kolektif kültürel kimliğine garkeden ya da onda 'gerçekleştiren' türde, kesinlikle milliyetçi bir çözümdü ve hâlâ da öyledir. Bu çözümde birey kendi kimliğini kültürel bir kolektiften alır; o bir yurttaştır, yani aynı anda 'tarihi ve yazgısı' olan kültürel bir 'topluluk' da olan bir siyasi topluluğun kabul edilmiş ve hak sahibi bir mensubudur. Kimlik sorununa verilen bu yanıtta 'biz', nihai olarak 'bizim tarihi kültürümüzden ötürü' bizizdir." A.g.k., 155.

[363] Hüseyin GEZER, "Cumhuriyetimizin 50 Yıllık Döneminde Türk Heykeli", 39.

[364] A.g.m., 51.

Türkiye'de heykel sanatının "kendine özgü bir karakter kazanabildiğini iddia etmenin henüz mümkün olmadığını söylerken"[365] bunu yine, bu sanat dalındaki geçmişin yetersiz olmasına bağlar. Gezer'e göre 1970'lerdeki Türk heykel sanatının en uç noktasını simgeleyen sanatçılar, "geniş planlarla soyutlanmış figürlü çalışmalarıyla Namık Denizhan değişik türdeki duvar panolarıyla Servet Büyükbağcı; bakıra ve demire değişik yorumlar getiren yapıtlarıyla Ferit Özşen ; her tür malzemeyi kullanarak çok değişik biçim ve düzenler oluşturmaya yönelik çabalarıyla Metin Haseki; Amerikan minimal sanatından esinlenen çalışmalarıyla Füsun Onur; değişik malzemeyi, değişik anlayışta kullanarak başarılı bir gelecek vaat eden çalışmalarıyla Tülay Baytuğ, Saim Bugay, Mehmet Aksoy ve Koray Ariş"tir.[366] Bu sanatçıların hemen hepsi, Gezer'in açıklamalarından da anlaşılabileceği gibi, çoğunlukla soyutlamacı eğilimleri olan sanatçılardır. Hiç kuşkusuz akademik anlamda figüratif heykel eğitimiyle yoğrulmuş; ama bu anlayışın ötesinde donanımlar edinebilmiş yeni bir kuşaktır bu.

Cumhuriyet'in 50. yılında Türk heykelinin gelişim çizgisini değerlendiren Gezer'in özel bir önemle üzerine eğildiği bir konu ise, "Türk heykel sanatının 1925'lerden sonraki döneminde önemli yeri ve çeşitli etkileri"[367] olduğunu düşündüğü Atatürk anıtlarıdır. Gezer'e göre 50 yılda pek çok anıt, "bir gereksinme olarak ortaya çıkmış, ancak gerekli ve etkili denetim sağlanamadığından sonradan kaldırılması gereken birçok olumsuz işlerin meydanları, parkları doldurmasına engel olunamamıştır."[368] Öte yandan bu anıtlar, halkın "heykele ısınmasına"[369] bir vesile olarak da görülmüştür.

Bu çerçevede Cumhuriyet'in 50. yılı kutlamaları çerçevesinde gerçekleştirilen bir etkinlik, Türkiye'de heykel sanatının ulusal temalarla örülü anıt mantığının ötesinde bir atılımı ifade etmesi açısından önem taşımaktadır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve İstanbul Belediyesi'nin

---

[365] A.g.m., 48.
[366] A.g.m.
[367] A.g.m., 52.
[368] A.g.m.
[369] A.g.m.

ortak girişimiyle Cumhuriyet'in 50. Yılında İstanbul'a 50 heykel kazandırmak amacıyla düzenlenen bu etkinlik, "resmi söylemin dışında, salt kenti süslemeyi öngörmesi"[370] nedeniyle, 1960'lı yıllarda genellikle belediyeler tarafından yönlendirilen toplu anıt furyasına karşı sanatçıların inisiyatif aldığı özerk bir girişim olarak dikkat çeker. Maddi nedenlerle '50 yıla 50 heykel' yerine 20 heykelle sınırlandırılan bu etkinlik kapsamında İstanbul'a sanatçıların "serbest sanat eserleri"nin[371] konması kararlaştırılmış, herhangi bir tarihsel konu veya olay anlatma zorunluluğu ise getirilmemiştir.

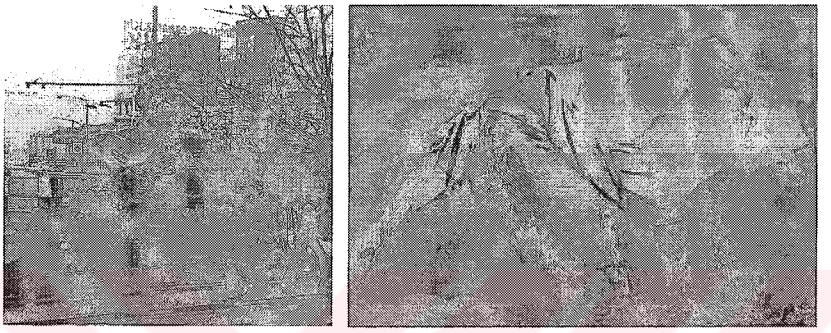
Türkiye'de sanat eğitimi veren kurumların kamusal alanlara yerleştirilecek heykeller konusunda açıkça söz sahibi olmak talebini de hissettiren etkinlikte aranan başlıca koşul, söz konusu heykellerin, "çağdaş Türk sanatını ve sanatçının sanat kişiliğini temsil edecek nitelikte"[372] olmasıdır. Elemeler sonucunda Kuzgun Acar, Hüseyin Anka, Tamer Başoğlu, Zerrin Bölükbaşı, Namık Denizhan, Gürdal Duyar, Muzaffer Ertoran, Ali Teoman Germaner, Yavuz Görey, Metin Haseki (Sıvas 1943), Hakkı Karayiğitoğlu, Bihrat Mavitan (İzmir 1948), Zühtü Müritoğlu, Füsun Onur (İstanbul 1937), Ferit Özşen (Taşkent 1943), Kamil Sonat, Nusret Suman, Haluk Tezonar, Seyhun Topuz (Balıkesir 1942) ve Mehmet Uyanık (Konya 1946) seçildi; heykeller İstanbul'da Taşlık, Maçka, Beşiktaş Parkı, Gümüşsuyu (2 heykel), Fındıklı Parkı (2 heykel), Taksim, Hilton önü, Harbiye Şehir Tiyatrosu yanı, 4. Levent, Akıntıburnu, Bebek Parkı, Yenikapı, Tophane, Gülhane Parkı (2 heykel), Belediye Sarayı Bahçesi ve Karaköy olmak üzere çeşitli mevkilere yerleştirilmesi kararlaştırılmıştır.[373]

Heykel sanatını 'anıt' mantığı dışında ele alması, sanatı kent ölçeğinde değerlendirmesi, kişisel üslupları belirginleşmiş sanatçıları yeğlemesi açısından 1970'lerin Türkiyesi'nde örnek bir proje olarak nitelendirebileceğimiz etkinlik, çok geçmeden ateşli tartışmaların odağı olmuştur. Projesi seçilen heykeltıraşlardan Ali

---

[370] Ali Teoman GERMANER, "Cumhuriyetimizin 75. Yılında, Ülkemizde 'Heykel' Olgusuna Genel Bir Bakış", 63.
[371] Cumhuriyet'in 50. Yılını Kutlama Kurulu Güzel Sanatlar Komitesi'nin hazırladığı yarışma şartnamesinden alınmıştır.
[372] A.g.k.
[373] Sennur SEZER, "50 heykel dikilecekti ama para sağlanamadı", 5.

Teoman Germaner'in gözlemlerine göre, "ilk günden güncel siyasa, hoyrat ve iyi niyetle açıklanamayacak yaklaşımlarla"[374] karşılaşan proje kapsamında Gürdal Duyar'ın Karaköy Meydanı'na yerleştirilen "Güzel İstanbul" başlıklı heykelinin 1974 yılında yerinden sökülmesi, Cumhuriyet'in 50. yılında çağdaşlaşma söylemleriyle geçilmeyen bir ülkede kamusal alanlara heykel yerleştirmenin bir sorun oluşturabileceğini göstermiştir.



Resim 27,28. Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" (1974) heykeli ve akıbeti. Heykel bugün Yıldız Parkı'nda bulunmaktadır.

İçişleri Bakanlığı'nca "Türk anasını hayâsızca teşhir ettiği" gerekçesiyle yerinden sökülen "Güzel İstanbul", sonradan çoğu tahrip edilen ya da çalınan diğer 20 heykelin arasında akıbeti en çok gündeme gelen yapıt olmuştur. "Güzel İstanbul" kaidesiyle bütünleşerek geriye doğru uzanmış bir çıplak kadın heykelidir. Bakanlığın belirttiği gibi, "Türk anasını" temsil gibi bir amacı veya misyonu da yoktur. Fakat, dönemin Belediye Başkanı Ahmet İsvan'a göre, "Nasıl çarmıha gerilmiş bir İsa heykeli sanat değeri olsa da İstanbul şehrine konamazsa, böyle bir heykel de İstanbul şehrine konmamalı"dır.[375] İsvan'ın "Heykelin sanat değeri varsa, yeri sanat galerileri olmalıdır. Orada halk eğitilir ve halkın sanat anlayışı bu heykeli kabul edecek düzeye getirildikten sonra heykel meydanlara getirilir"[376] şeklindeki açıklamalarının, bu heykellerin karşılaşmış olduğu vandal eylemler nedeniyle haklı bir zemin bulabilmiş

[374] Ali Teoman GERMANER, "Cumhuriyetimizin 75. Yılında, Ülkemizde 'Heykel' Olgusuna Genel Bir Bakış", 63.
[375] Nuri ÖZDENİZ, "Karaköy'deki Güzel İstanbul anıtı yerinden kaldırıldı", 1.
[376] A.g.m.

olması ilginçtir. Metin Haseki'nin bakırdan yapılan heykeli de yerleştirildikten kısa süre sonra çalınmış,[377] diğer heykellerin akıbeti de pek farklı olmamıştır.[378]

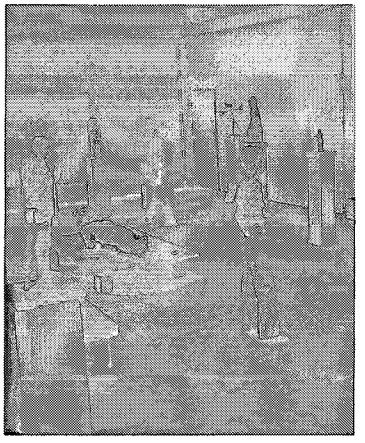
"Güzel İstanbul", yalnızca sanat ortamında değil, siyasi arenada da ateşli tartışmalara neden olmuştur. Melih Cevdet Anday, "Çıplak" başlıklı yazısında konuyu bu yılların gündemdeki konularından biri olan "güdümlülük" etrafında tartışarak, "Bir Başbakan Yardımcısı'nın beğenmediği sanat yapıtları hep böyle ortadan kaldırılacak, silinecek, susturulacak olursa, bunun anlamı, bizde sanata hükümetin beğeni ölçüsünü egemen kılmaktır. Ben bugüne değin Sayın Erbakan'ın herhangi bir sanat yapıtı üstüne hiçbir yazısını okumuş değilim. Ona bu cesareti veren hükümette bulunması mıdır?"[379] diye sormuştur. Bu tartışmalara Hıfzı Veldet Velidedeoğlu da katılmıştır: "Soyutla somutu niçin hep karıştırırız bilmem?" diye soran Velidedeoğlu, "Güzel İstanbul'u Cumhuriyet'in 50. yılında simgeleyecek olan bir kadın heykeli neden 'Türk anası' oluyormuş? Ankara'da Ulus Meydanı'ndaki Atatürk heykeli için Türk anası denilse buna bir diyecek olmaz. Ama İstanbul gibi şirin bir beldenin bir meydanına konulan çıplak kadın heykelini somut bir sanat eseri değil de soyut bir 'Türk anası' ve bir 'Utanç heykeli' olarak nitelemenin hangi sanat anlayışına girdiğini ben anlayamadım doğrusu..."[380] şeklinde bir yorum yapmıştır.

Heykeltıraşlar Derneği'nin 1974 yılının haziran ayında Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlediği "Çıplak" başlıklı bir sergi de sanatçıların tepkisini ortaya koymuştur. Kenan Yontuç, Nermin Faruki (İstanbul 1914-İstanbul 1991), Türkan Tangör, Şadi Çalık, Haluk Tezonar, Vedat Somay, Metin Haseki (Sivas 1943), İrfan Alkaya, Namık Denizhan, Bihrat Mavitan, Seyhun Topuz, Füsun Onur, Hakkı Karayiğitoğlu, Gürdal Duyar, Necati Kıvrak, İlhan Ündeğer, Şinasi Türküstü, Vehbi Şahin, Gülten Devres, Ferit Özşen, Mehmet Bilge, Nilay Kan (Ankara 1950), Aytül Kıpkürt ve Ali

---

[377] ANONİM, "Gümüşsuyu Parkı'ndan çalınan 50. Yıl heykeli 4,5 aydır bulunamadı", 1. Bu haberde, söz konusu heykelin hurda bakır olarak eritilip satıldığı da söyleniyor.
[378] Ahu ANTMEN, "Halka dayanıklı heykel", 3.
[379] Melih Cevdet ANDAY, "Çıplak", 2.
[380] Hıfzı Veldet VELİDEDEOĞLU, "Güzelliği Düşünme Sanatı", 2.

Rıza Eren gibi heykeltıraşların katıldığı bu etkinlikte her sanatçı kendi üslubunu yansıtan çıplak heykelleriyle yer almıştır.[381]



Resim 29. Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen "Çıplak" başlıklı karma heykel sergisi.

Cumhuriyet'in 50. yılı kutlamalarına gölge düşüren "Güzel İstanbul" olayı ve bir kısmı saldırıya uğrayan ya da çalınan diğer 20 heykelin başına gelenler, 1970'li yıllarda kamusal alanlara yerleştirilen sanat yapıtlarına karşı tavra ilişkin önemli ipuçları verir. Bir yanda resmi kanalları temsil eden yetkililer, bir yanda bu yapıtlara tutucu bir tutumla veya kâr amacıyla saldıran halk, Cumhuriyet'in 50 yılını geride bırakan Türkiye'nin bu süreçte taşıdığı zihniyeti ortaya koyar.

1970'li yıllarda sanat ortamının büyük tepkisini çeken bir diğer benzeri olay da Kuzgun Acar'ın 1966 yılında Ankara Kızılay Meydanı'ndaki gökdelenin cephesine uygulanan, 1975 yılında ise herhangi bir gerekçe gösterilmeksizin yerinden sökülüp hurdaya verilen "Türkiye" heykelidir.[382] 1976 yılında Mehmet Aksoy'un "İşçi Adam ve Kucağındaki Çocuk" adlı heykelinin de Antalya'da parçalanması, yeniden yapılan heykelin bu kez dönemin valisi Nihat Bor tarafından brandayla örttürülmesi de sanat ortamında büyük bir tepkiyle karşılanmış, bir grup sanatçı ortak bir bildiri yayımlamıştır.[383]

---

[381] ANONİM, "Heykeltıraşlar Derneği'nin 'çıplak' heykelleri", 22.
[382] Murat URAL, **Kuzgun Acar**, 70, 85.
[383] Altan DEMİRKOL, "Antalya Sanat Festivali için hazırlanan resim ve heykellere saldırı, bir kara leke olarak anılacak", 10-11.

3.1.3. Sanat Ortamının Alternatif Arayışları

1970'li yıllarda sanat ortamının en çok tartıştığı konuların başında, artık 30 yılını geride bırakmış olan Devlet Resim ve Heykel Sergisi gelir. İlki 1939 yılında gerçekleştirilen bu sergi, bilindiği gibi 1940, 50 ve hatta 60'lı yıllarda Türkiye sanat ortamının resim ve heykel alanında en geniş katılımlı, en büyük çaplı etkinliği olmuş; profesyonel-amatör, genç-yaşlı her sanatçıyı bünyesine alabilen bir yapıyı sürdürerek belirgin bir olumlu dönüşüm geçirmeksizin yıldan yıla taşınmış; belli bir sabit sergileme merkezi olmaksızın kısa vadeli çözümlerle bulunabilen mekânlarda gerçekleştirilmiştir. Sanat ortamının ciddi eleştirileriyle, hatta tepkileriyle ilk kez 1960'lı yıllarda karşılaşan bu etkinliğin, ortamın daha özerk yapılanma arayışları ile devletten bağımsız alternatif toplu sergi girişimleriyle –ve elbette giderek çoğalan galeriler seçeneğiyle- 1970'lerin özellikle son çeyreğinde giderek cazibesini yitirmeye başladığı söylenebilir.

1970'ler boyunca Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne yöneltilen eleştiriler, sanatçıların hâlâ yoğun katılımını sağlayabilen etkinliğin seçici kurulu, ödül sistemi, ödül tutarı, sergi düzeni, sergi mekânı gibi konulara odaklıdır. Bu bağlamda dile getirilen talepler, serginin her anlamda iyileştirilmesi için Devlet Resim ve Heykel Sergisi yönetmeliğinin tekrar ele alınması yönündedir.[384] 1970 yılında yayımlanan bir yazıda, sanatçıların "yönetim ve bilhassa değerlendirme dışında bırakılması"[385] ve yağlıboya resim dışında suluboya guvaş, özgün baskı resimler için ayrı değerlendirmeler getirilerek "sanatçılar arası ayrı bir rahatsızlık konusu olan bu duruma son verme yolunun aranması"[386] gerektiği söylenir; 1971 yılının sergisini değerlendiren bir makalede serginin amacı sorgulanarak, "Peki ne verebiliyor bu sergiler? Bir iki ödül, birkaç güçlü sanatçımızın satın alınan birer eserine verilen üç beş kuruş"[387] gibi yorumlar yapılır. 1972'de, ödüller yine söz konusu olur, "vardığı

---

[384] 1970-73 yılları arasında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni konu alan hemen tüm yazılarında yönetmelik konusuna değinen Nüzhet İslimyeli'nin Ankara Sanat dergisinde salt yönetmeliğe odaklanan yazıları: "Yönetmelik ve Jüri", 4; "Evet Yine Yönetmelik", 4; "Yeni Yönetmelikte Açık Kapı", 4.

[385] Abidin ELDEROĞLU, "Devlet Resim ve Heykel Sergisiyle Doğan Problem Üstüne", 9-10.

[386] A.g.m.

[387] Nüzhet İSLİMYELİ, "XXXII. Devlet Resim Heykel Sergisi Hazırlıkları ve Düşündürdükleri", 4.

noktada duraklamış, adı ünü belirli eskilere değil, taze ve genç kabiliyetlere ödül verilmesi"[388] gerektiği söylenir.

Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin 15 Nisan 1973 tarihinde Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren yeni yönetmeliği ise, yönetmeliği hazırlayan kurul üyelerinden ressam Turan Erol'a göre, sanatçı özgürlüğünü titizlikle koruyacak, resim ve heykelin yanı sıra (suluboyayı da kapsamına alan) grafik sanatları da kapsayacak, birincilik/ikincilik/üçüncülük gibi değerlendirmeler yerine 20'ye yakın başarı ödülü dağıtılacak ve sergiye katılan sanatçıların seçici kurul üyesi olmasını önleyecektir.[389] Yeni yönetmelik, bir yandan "bazı aksaklıklarına rağmen DRHS'nin işlevini sürdüreceği umudunun yeniden güç kazandığı"[390] şeklinde yorumlanırken, "açık kapılarla, boşluklarla"[391] dolu olduğu yolunda eleştirilerle hem olumlu, hem olumsuz karşılıklar bulmuştur. 1976 yılında önceki yıl kurulan İstanbul Görsel Sanatçılar Derneği'nin, "Bugüne dek devam eden olumsuz davranışların bu yılki sergide de sürmüş olduğundan" sergiye katılmama kararını Kültür Bakanlığı'na bildirmesi[392] ise, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin yeni yönetmeliğe rağmen sanat ortamı tarafından geçmişteki gibi benimsenmediğini ortaya koymuştur.

Aynı yıl, İstanbul ve Ankara'dan bir grup sanatçının sergiyi boykot etmesi de bunun bir göstergesi olarak nitelendirilebilir. Bu sanatçıların bir bölümünün, Milliyet Sanat dergisinin konuyla ilgili soruşturmasına verdiği yanıtlar, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin çok çeşitli nedenlerle tepkiyle karşılandığını gösterir. Sözgelimi Nazlı Ecevit (İstanbul 1900-Ankara 1985), bir önceki yıl katıldığı sergiye verdiği resmin kendisine "hırpalanmış olarak"[393] iade edilmesini gerekçe gösterirken, Cihat Burak, "Devletin satın almış resimler nereye gidiyor, nasıl korunuyor, orası da belli değil. Müellif olarak bana bir haber verilmediği gibi, gönül alma yolunda bir

---

[388] İhsan AKAY, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", 13.
[389] Turan EROL, "Temel ilke yaratıcılığın korunmasıdır", 9.
[390] Ahmet KÖKSAL, "35. Devlet Resim-Heykel Sergisi'ne 240 eser katıldı, 20 sanatçıya ödül verildi", 10.
[391] Nüzhet İSLİMYELİ, "Yeni Yönetmelikte Açık Kapı", 4.
[392] ANONİM, "Birçok sanatçı, mayısta açılacak Devlet Resim Heykel Sergisi'ne niçin eser göndermedi?", 5.
[393] A.g.m.

davranışta da bulunulmadı. Bu ve buna benzer olayları yarışmalara katılmamak için kâfi sebep olarak görüyorum"[394] demektedir. Turan Erol, "Gençler bu ortamda böylesine kırılırken böyle bir şenliğe katılmak benim içimden gelmiyor. Hiçbir arkadaş da katılmasın isterdim"[395] şeklinde bir açıklama yaparken, Nedim Günsür "artık inancını yitirdiğini"[396] söylemiştir. Duran Karaca (Adana 1934) seçici kuruldan şikâyet ederken, bir önceki yıl seçici kurulda yer alan ama "önerilerinin hiçbirinin gerçekleşmediğini"[397] belirten Mustafa Pilevneli (İstanbul 1940) ise, "Yapıtların hali... Yırtılan tablolar, kırılan heykeller... 1976'da pil bitti"[398] şeklinde sert bir tepki vermiştir.

1970-80 sürecinde Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin seçici kurullarında yer alan sanatçılar da tıpkı 1960-70 sürecinde olduğu gibi, genellikle fazla değişmeksizin aynı görevi üstlenmişlerdir: 1970 yılında Mehmet Önder (başkan), Nurullah Berk, Eşref Üren, Arif Kaptan, Refik Epikman, Şadi Çalık ve Zühtü Müritoğlu; 1971'de Mehmet Önder (başkan), Malik Aksel, Neşet Günal, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Eşref Üren ve Şadi Çalık; 1972'de Mehmet Önder (başkan), Mustafa Aslıer, Şefik Bursalı (Bursa 1902-Ankara 1990), Turan Erol, Adnan Çoker, Zühtü Müritoğlu ve Hüseyin Gezer; 1973'te Mehmet Önder (başkan), Mustafa Aslıer, Nurullah Berk, Arif Kaptan, Refik Epikman, Turan Erol, Hüseyin Anka Özkan ve ilk kez sanatçı olmayan bir kişi olarak Suut Kemal Yetkin; 1974'te Bozkurt Güvenç (başkan), Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Adnan Turani, Adnan Çoker, Mürşide İçmeli (İstanbul 1930) ve Hüseyin Gezer; 1975'te Mehmet Özel (başkan), Nevzat Akoral (Manisa 1926), Sabri Berkel, Devrim Erbil, Adnan Turani, Mustafa Pilevneli ve Şadi Çalık; 1976'da Bahattin Akay (başkan), Reşat Atalık, Halil Akdeniz (Antalya 1944), Dinçer Erimez (İstanbul 1932), Hasan Kavruk, Mustafa Ayaz (Trabzon 1938) ve Burhan Alkar (Filibe 1928); 1977'de Bahattin Akay (başkan), Reşat Atalık, Şefik Bursalı, Lütfü Günay, Hasan Kavruk, Güngör Taner (İstanbul 1941) ve Burhan Alkar; 1978'de Mehmet Özel (başkan), Özdemir Altan, Turan Erol, Veysel Günay

[394] A.g.m.
[395] A.g.m.,6.
[396] A.g.m.
[397] A.g.m.
[398] A.g.m.

(Trabzon 1948), Ergin İnan (Malatya 1943), Orhan Taylan (Samsun 1941) ve Tamer Başoğlu; 1979'da Dinçer Erimez, Halil Akdeniz, Cihat Aral (İstanbul 1943), Zafer Gençaydın (Elazığ 1941), Kaya Özsezgin, Erol Eti (İstanbul 1936), Kayıhan Keskinok, Güven Etkin ve Tamer Başoğlu; 1980'de Mehmet Özel (başkan), Özdemir Altan, Hüseyin Bilgin (Edirne 1942), Necdet Kalay (İstanbul 1932-İstanbul 1986), Turan Erol, Kaya Özsezgin, Namık Sevinç Arkun, Tamer Başoğlu ve Haluk Tezonar.

Zaman içinde "yavaş yavaş yozlaşmaya"[399] yüz tuttuğu, "kurtarılması gerektiği"[400] düşünülen, "sanat ortamına ilk adımlarını atmış bir bölük sanatçıyla, çoğunluğu amatörlerden oluşan yeni isimlerin toplamı"na[401], sanat ortamının "güncel ve kronik sorunu"na[402] dönüştüğü söylenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1970'lerin sonunda sanat ortamının çoğalan sergileme alternatifleriyle tek seçenek olmaktan çıkmış ve görünen o ki kendini yenileyemeyen bir kurum olarak sanatçıların beklentilerine karşılık veremez olmuştur. 1979 yılında seçici kurul, ödüller, sergi tarihi gibi konularda değişiklikler içeren bir yönetmelikle[403] yine bir değişim çabası duyuran Devlet Resim ve Heykel Sergisi, buna karşın günümüze değin her yıl giderek azalan bir ilgiyle sanat ortamının önemsenmeyen etkinliklerinden biri haline gelmiş, sanatçılar için hatırı sayılır bir ölçüt olmaktan çıkmıştır.

3.1.3.1. Açık Hava Sergileri

1970'li yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergisi sanat ortamının tek 'toplu' sergisi olmaktan çıkmıştır: İlk kez bu yıllarda sanatçılar, çeşitli resmi ve özel kuruluşların desteğiyle bir araya gelerek alternatifler üretmeye başlamışlardır. Bu etkinliklerin ilki, tıpkı Devlet Resim ve Heykel Sergisi gibi geniş katılımlı ve ödüllü bir sergi olan ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sevenler Derneği tarafından düzenlenen "Açık Hava Sergisi"dir.[404] İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesinde 23 Temmuz-6

---

[399] Nüzhet İSLİMYELİ, "XXXIX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", 4.
[400] Nüzhet İSLİMYELİ, "Devlet Resim, Heykel Sergileri Nasıl Kurtarılır", 4.
[401] Kaya ÖZSEZGİN, "39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", 28.
[402] A.g.m.
[403] Nüzhet İSLİMYELİ, "D. Resim ve Heykel Sergisi Yönetmeliği Üzerine", 14.
[404] Bu serginin ilki ve ikincisinden sonra yapılan değerlendirmelerde Devlet Resim ve Heykel Sergisi'yle karşılaştırıldığı görülür; ayrıca serginin Türkiye sanat ortamında önemli bir boşluğu

Ağustos 1974 tarihlerinde açık kalan bu sergiye 39 ressam, 20 heykeltıraş ve 11 seramik sanatçısı katılmış ve sergi, basında, "Arkeoloji Müzesi bahçesinde açılan, 70 sanatçının katıldığı sergiye 'Çağdaş Sanat Sergisi' niteliği kazandırılabilir"[405] sözleriyle değerlendirilmiştir. Açık Hava Sergisi, 1974-77 yılları arasında dört kez gerçekleştirilmiştir.

Zühtü Müritoğlu, Yavuz Görey, Sadi Diren, Füreya Koral, Mustafa Aslıer, Abdurrahman Hancı ve Muallâ Anhegger'in düzenlediği ilk sergi, dönemin güncel sanatını topluca gözler önüne seren, hatta zaman içinde alternatif eğilimleri de barındırabilen yapısıyla 1970'lerin ilk yarısında Türkiye sanat ortamının en canlı etkinliği olmuş, ayrıca "sanat ile tarihsel yapıtları halka götürme yönünden de ilginç bir girişim"[406] olarak değerlendirilmiştir. Sergi broşürünün Türkiye'nin en büyük özel bankalarından biri olan Akbank'ın katkısıyla[407] yayımlandığı bu etkinlik, Türkiye'de bugünkü anlamıyla 'sponsor' kullanan sergilerin de ilk örneği sayılabilir. 1975 yılında bu kez 3. İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen sergiye Akbank'ın yanı sıra Dr. Nejat Eczacıbaşı, Sahip Akosman, Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Osmanlı Bankası, Hans Von Aulock ve Muallâ Altınlı'nın katkıda bulunmuş olması,[408] serginin gördüğü ilginin göstergelerinden biri olarak düşünülebilir. Bu dönemde Türkiye'de sponsorluğun çok yeni bir olgu olduğuna dair bir ipucu, 1976 yılında düzenlenen 3. Açıkhava Sergisi'yle ilgili bir değerlendirmede karşımıza çıkar: "Arkeoloji Müzeleri Müdürü Necati Dolunay'la görüşmemizde, sergi düzeninin büyük ölçüde müze yönetiminin omzuna yüklenmiş olduğu izlenimini edindik. Ayrıca serginin hazırlanmasındaki doğal bazı güçlükler de festival yönetim kurulundan çok, özel bazı kurumların desteğiyle giderilmiştir. Sergi kataloğunun bile, bir bankanın girişimiyle bastırılmış olması dikkat çekiyor."[409]

---

doldurduğu yolunda yorumlar yapılır. Daha ayrıntılı bilgi için Güzin Fuat ORBAY, "2. Açıkhava Sergisi", 22; Lerzan ÖKE, "Yine 2. Açıkhava Sergisi", 113; Nüzhet İSLİMYELİ, "Açıkhava Sergileri ve Dolunay", 5.

[405] Ahmet KÖKSAL, "Arkeoloji Müzesi bahçesinde açılan, 70 sanatçının katıldığı sergiye, 'Çağdaş Sanat Sergisi' niteliği kazandırılabilir', 14.

[406] A.g.m.

[407] Necati DOLUNAY, **İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Sergisi 1974** (sergi broşürü,), 1.

[408] Necati DOLUNAY , **İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Sergisi 1975** (sergi broşürü), 1.

[409] Kaya ÖZSEZGİN, "Festival sergileri üzerine", 27.

İlk yıl 70, ikinci yıl 123, üçüncü yıl 150 sanatçı gibi rakamlarla, her yıl katılımı arttırarak ortamın her türlü sanatsal eğilimini temsil eden bir etkinliğe dönüşen Açık Hava Sergisi, "sanat hareketlerinin sona erdiği bir mevsimde toplu bir gösteri" ve "plastik sanat dallarında kişiliğini duyurmaya başlayan genç sanatçılara yeni bir çıkış olanağı" olarak değerlendirilmesine karşın yalnızca gençleri değil, ortamı bütünüyle kapsayan yapısıyla dikkat çeker. Başka kentlerden gelen sanatçıların yapıtlarına da yer veren serginin üçüncüsünden itibaren "maddi yetenekleri el vermediği gerekçesiyle"[410] yalnız İstanbul odaklı olacağını duyurması, serginin sanatçılardan ne denli yoğun ilgi gördüğüne dair bir ipucu olarak nitelendirilebilir. Serginin bir diğer özelliği, resim, heykel, özgünbaskı, yerleştirme ve fotoğraf gibi farklı ifade biçimlerine açık olması ve bu alanlarda görülen deneysel yaklaşımları da bünyesine almasıdır. İlk sergide kalabalık bir sanatçı kitlesini bir araya getirmesi açısından olumlu eleştirilerle karşılaşan, dördüncüsünde ise "genç sanatçılara yeni çıkış yolları sağlamasına karşın Türk resmini bütünü ile tanıtamadığı" gerekçesiyle olumsuz eleştirilerle de karşılaşan serginin bu yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne tek alternatif olması, belli ki sanat ortamının bu sergiye ilişkin beklentilerini çoğaltmıştır. Necati Dolunay'ın "Türkiye çapında bir sergiyi Devlet Resim ve Heykel Sergisi karşılıyor"[411] açıklamasından, sergiyi düzenleyenlerin böyle bir iddia içinde olmadıkları söylenebilir.

Açık Hava Sergisi'nin "çınar ve akasya ağaçlarının kalın gölgeler serdiği, mermer sütunlar, heykeller ve kırmızı porfirden Bizans imparator lahitlerinin oluşturduğu tarihsel atmosfer içinde" düzenlenmesiyle sanat ortamında "mekân" sıkıntısına yaratıcı bir alternatif oluşturmakla birlikte zaman zaman bu yönüyle de eleştiriye uğramış, "Arkeoloji Müzelerinin bahçesini dolduran Bizans, Roma ve antik dönem heykel, sütun ve mezar lahitleri arasında, daracık panolara ve sehpalara yerleştirilmiş resimlerin fazla bir etkinlik yaratacağının umulmaması"[412] gerektiği söylenmiş, bu açıdan sergide "çağdaş heykel dalındaki yapıtların belirli bir ağırlık taşıdığı"[413] belirtilmiştir. Arkeoloji Müzesi'nin 'antik havasında çağımız sanatını sergilemenin

---

[410] Lerzan ÖKE, "Yine 2. Açıkhava Sergisi", 28.
[411] A.g.m.
[412] Kaya ÖZSEZGİN, "Festival sergileri üzerine", 27.
[413] A.g.m.

orijinal"[414] bir girişim olarak değerlendirilmesine karşın, sergide bir tür eski-yeni kavgasının yaratıldığı yolunda yorumlar da yapılmıştır.[415]

Resim 30. Füsun Onur'un Açık Hava Sergisi kapsamında Arkeoloji Müzesi'nde yer alan mekân düzenlemesi.

3. Açık Hava Sergisi'nde eleştirmenlerin tavrına ilişkin bir eleştiri yayımlayan Füsun Onur ise bu sergilerin yeterince değerlendirilemediğini, çünkü bazı yapıtların gözden kaçtığını belirten bir yazı yayımlamıştır. 1976 yılının Açık Hava Sergisi'nde oldukça yenilikçi bir mekân düzenlemesi sergileyen Onur'un çeşitli yapıtlara olan yaklaşımların yanlış olduğunu dile getirmesi, genç kuşağın bu dönemdeki yenilikçi arayışlarının yeterince üzerinde durulmadığı, tartışılmadığını düşündürebilir.

3.1.3.2. Görsel Sanatçılar Derneği'nin Sergileri

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü öğretim üyeleri ve bağımsız sanatçılardan oluşan 17 kişilik bir grubun İstanbul'da 1975 yılında kurduğu Görsel Sanatçılar Derneği,[416] 1970'li yılların ikinci yarısında düzenlediği toplu sergiler ve genç sanatçılara verdiği ödüllerle Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne alternatif sergi olanakları yaratmıştır. "Sanatı ve sanatçının onurunu korumak, haklarını savunmak, aralarında dayanışmayı

[414] Güzin Fuat ORBAY, "2. Açıkhava Sergisi", 23.
[415] "Siz müzelerde klasik dönem şaheserleriyle 20. yy. soyutlamalarını yan yana, koyun koyuna gördünüz mü hiç? Onlar müzelerini bile ayırmışlar. Ayıramayanlar da ayrı ayrı galeri ve salonlar adamışlar. O kadar koyun koyuna ki, öylesine bir sarmaş dolaştı ki sergi düzeni; eski ile yenin handiyse bir kavgaya tutuşacakları duyusu uyanıyordu. İzleyicisini şaşırtan sonuçlar da doğmuştu bu ara. Antik bir altlık üstüne konmuş olan Nermin Faruki'nin, 'Bir Çift Güvercin' adlı yapıtını, şaşırtıcılık yönüyle bir örnek gösterebiliriz." Bkz. (405), ORBAY, 22.
[416] ANONİM, "Görsel Sanatçılar Derneği kuruldu", 31.

sağlamak, görsel sanatların çağdaş gelişimine katkıda bulunmak, galeriler açmak, seminer, açık oturum, konferans, yarışmalar düzenlemek; sanatçı toplum, devlet ilişkisindeki gerekli çabaları ve örgütlenmeleri gerçekleştirmek"[417] amacıyla kurulan Görsel Sanatçılar Derneği, 1970'lerin ikinci yarısında İstanbul'da kendi dernek merkezinde ve çeşitli kurumlarda açtığı toplu sergilerle oldukça hareketli bir ortamın yaratılmasına katkıda bulunmuştur.[418] Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden farklı olarak resim, heykel, grafik, seramik, fotoğraf gibi çok çeşitli dallara açık olan Görsel Sanatçılar Derneği, sergilerini, "İstanbul'daki tüm görsel sanat dallarını kapsayan" bir anlayışla düzenlemiştir.[419]

Görsel Sanatçılar Derneği ilk sergisini kurucu üyelerinin yapıtlarından oluşan bir karma sergiyle açmış, ancak hemen sonraki yıllarda daha kalabalık bir sanatçı kitlesinin katılımıyla gerçekleştirilen toplu sergiler düzenlemiştir. Derneğin Şişli Yılmazlar Pasajı'ndaki ilk merkezinin iyi bir sergi salonuna sahip olduğu da anlaşılmaktadır.[420] Mustafa Aslıer, Devrim Erbil, Şadan Bezeyiş, Selahattin Taran (Samsun 1918-İstanbul 1986), Gülşen Çalık Can, İsmail Avcı, Teoman Südor (İstanbul 1943), Erdinç Bakla (Erzurum 1939), Erol Eti ve Gültekin Çizgen (İstanbul 1940) gibi girişimci üyelerinin bir karma sergisiyle açılan Görsel Sanatçılar Derneği, aynı yıl ikinci karma sergisini Orhan Taylan, Asım İşler (Tirebolu 1941), Ramiz Aydın (Giresun 1937), Cuma Ocaklı (Siverek 1947), Yaşar Çallı (Denizli 1941), Yusuf Taktak (Bolvadin 1951), Nevbahar Aksoy (Divriği 1952), Gülgün Başarır, Mehmet Güleryüz (İstanbul 1938), Özer Kabaş, Adnan Çoker, Nejad Devrim, Şevket Arman (Urfa 1918-İstanbul 1979), Şükrü Aysan (Manisa 1945), Dinçer Erimez, Jale Yılmabaşar (Samsun 1939), Tankut Öktem (İstanbul 1941), Teoman Madra, Baha Gelenbevi (İstanbul 1907-İstanbul 1984) gibi çok farklı kuşaklardan ve eğilimlerden sanatçıların farklı ifade biçimleriyle gerçekleştirdikleri yapıtları bir araya getirmiş ve

---

[417] A.g.m.
[418] EKLER, 234, 285, 291.
[419] Ahmet KÖKSAL, "Görsel Sanatçılar'ın karma sergisi", 26.
[420] A.g.m. Köksal, Şişli Yılmazlar Pasajı'ndaki bu salonun, "geniş, rahat ve iyi aydınlatılmış bir sergileme olanağı" verdiğinden söz etmektedir. Bir başka kaynakta, bu salonun mimar Yılmaz Sanlı tarafından derneğe verildiği ve 180 metrekare olduğu belirtilmektedir. ANONİM, "Plastik sanatlar dalında iki ayrı dernek kuruldu", 20.

zamanın sanatının "çok yönlü, değişik anlayış ve eğilimlerindeki kişilik arayışlarını belirleyen"[421] bir sergi olarak nitelendirilmiştir.

1976 yılında "sanat hareketlenmesinin daha politik bir boyut kazanması yönünde karar alan" bir grubun yönetimine geçen Görsel Sanatçılar Derneği, 1976-78 yılları arasında dernek başkanlığını Orhan Taylan'ın gerçekleştirdiği süreçte Maçka'da yeni bir dernek merkezine taşınmış ve genç sanatçıların etkin katılımıyla bir dönüşüm geçirmiştir. 1981 yılında kapatılana kadar 1976, 1977, 1978, 1979, 1980 yıllarında Mayıs ayında toplu bir sergi düzenleyen Görsel Sanatçılar Derneği, bu sergileri bir gelenek halinde sürdürmeye çalışmıştır. [422]

3.1.3.3. Yeni Eğilimler Sergileri

1977 yılında, "Türk sanatına evrensel ilişki boyutları kazandırmak, sanat ortamına canlılık ve yoğunluk getirmek, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleşecek bir biçimde ortaya koymak"[423] amacıyla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin çeşitli sanat ve eğitim kurumlarıyla işbirliği yaparak düzenlediği İstanbul Sanat Bayramı, Türkiye sanat ortamında bir kırılma noktası oluşturur. Akademi'nin aynı tarihlerde evsahipliği yaptığı "2000 Yılına Doğru Sanatlar" sempozyumuyla eşzamanlı olarak gerçekleştirilen bu etkinlik ile yenilikçi tavırlar ilk kez kurumsal bir zeminde değerlendirilirken, genç sanatçılar için alternatif bir ortam yaratılmıştır. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında yer alan yarışmalı "Yeni Eğilimler" sergileri ise, gazetelere verilen ilanlarda da belirtildiği gibi, "ilerici, öncü, atılımcı"[424] girişimlerin ödüllendirildiği bir oluşum olarak Türkiye sanat ortamında farklı ifade biçimleri deneyen, alışılagelmişin dışında malzemelerle, yöntemlerle çalışan ve sanatta görsel estetiğin ötesinde anlamlar arayan sanatçılar için önemli bir temsil alanı oluşturmuştur.

Türkiye sanat ortamındaki çeşitli eğilimleri topluca yansıtmak çabası içinde olan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin 1970'li yıllarda etkisini giderek yitirmesiyle

---

[421] Bkz. (420), KÖKSAL, 26.
[422] EKLER, 285.
[423] İstanbul Sanat Bayramı'nın ilan metninden alınmıştır.
[424] 2. İstanbul Sanat Bayramı'nın ilan metninden alınmıştır.

gerçekleştirilen çeşitli alternatif etkinlikler arasında "Yeni Eğilimler", özellikle 'yeni'nin anlamını sorgulayan yapısıyla dikkat çeker. "Yeni" sözcüğünün vurgulanması, 1980'lere uzanan süreçte Türkiye sanat ortamının hiç kuşkusuz dünyayla eşgüdümlü bir sanatsal pratik temelinde buluşma arzusunun bir uzantısı olarak yorumlanabilir: "Yeni Eğilimler" sergileri, Batı sanatında 1960 sonrasında yaşanan postmodern dönüşümün ardındaki soruları ve sorunları Türkiye sanat ortamında ilk kez irdelemeye ve tartışmaya açan bir çerçeve oluşturur. Etkinlik kapsamındaki "2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu"nun sonuç bildirgesinde de okunduğu gibi, akademik sanatın sonu gelmiş;[425] sanatta güzel kavramını aşmak gereksinimi belirmiş;[426] sanatın işlevsel bir 'haber aracı' olma niteliği ortaya çıkmış;[427] tümel sanat kavramı içinde her şeyin sanat eseri olabileceği[428] düşüncesi geçerli bir tartışma zemini bulmaya başlamıştır.

1970'li yılların başında, Türkiye'de eski kuşaktan bazı sanatçıların dünya ölçeğinde 'yeni'nin –ya da güncelin- ifadesi olan sanatsal pratikleri benimsemekte güçlük çekmiş olduğu söylenebilir: Sözgelimi Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1971 yılında izlediği Paris Bienali'ni "günahı kadar sevmediği"ni[429] söylerken, 1972 yılında Resim ve Heykel Müzesi'nde açılan "Yeni Amerikan Heykel Sergisi"ni değerlendiren Nurullah Berk, "Yeni Amerikalı 'heykeltıraş'ların kullandıkları gereçlere bakalım: oksihidrojel aleviyle cilalama, sıvı plastiği, pleksiglas, pleksiglas ve kâğıt, plastik, akümülatör bakır bobinleri, polyester dökümü, alüminyum, beyzbol sopaları, akrilik vernik püskürtmeleri, piller, vinil, çuval bezi, makina parçaları. (...) Aşırı modern sandığımız Gargallo'lar, Brancusi'ler, Zadkine'ler mezarlarında sıkıntıdan kıvransalar yeridir"[430] yorumunda bulunmuştur. Bu gibi görüşler, Türk sanatında Cumhuriyet kuşağının sanatsal yenilenme anlamında uzanabildiği/uzanabileceği sınırları göstermesi açısından önem taşır. Cumhuriyet kuşağının yetiştirmiş olduğu kuşak ise, bu anlamda daha atılımcıdır. Cevat Dereli,

---

[425] 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu'nun sonuç bildirgesinden alınmıştır.
[426] A.g.k.
[427] A.g.k.
[428] A.g.k.
[429] Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, "1971 Paris İkiyıldabiri (Paris Biyenali)", 1.
[430] Nurullah BERK, "1972'de Plastik Sanatlar", 166.

Ali Avni Çelebi, Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk'in 1970'lerin başında, kısa bir süre sonra da Neşet Günal'ın akademideki görevlerinden emekli olmaları, 1975 yılında Bedri Rahmi'nin ölümüyle yine bu yıllarda doçent olan Özdemir Altan, Devrim Erbil, Adnan Çoker ve Dinçer Erimez ile akademide bir tür devir teslim yaşanmış, daha genç kuşak etkin rol oynamaya başlamıştır. Bu genç kuşak, kendi sanatsal yönelimlerinin de ötesine uzanan eğilimlerin ortaya çıkarılması, bir temsil alanı ve tartışma zemini bulabilmesi anlamında önemli bir rol oynamışlardır.

İstanbul Sanat Bayramı'nın Sergiler ve Yarışmalar Komitesi'nde görev almış olan Kemal İskender'e göre, "Yeni Eğilimler" sergisi Türkiye sanat ortamında bir gereksinim olarak çıkmıştır: "Bir yandan 1965/66 arasının baskın anlayışını oluşturan soyut ve soyut dışavurumcu eğilimler bu yıllarda tükenmeye yüz tutarken, öte yandan da yerel motif ve değerleri yüceltme amaçlı girişimler yoğun, ancak çoğu kez düzeyi düşük bir folklorculuk ya da 'resimleme'yle sonuçlanıyor; birkaç olumlu örneği dışındaki toplumcu ve gerçekçi yaklaşımlar ise 'slogancı' bir verimsizlik açmazında boğuluyordu. Çallı kuşağı izlenimciliğini ikinci elden yineleyerek ticari başarıyı sanatsal kaygılara yeğleyen 'arkaik'ler özel galerilerin yarattığı sanat pazarında yeni yeni türemeye başlayan koleksiyoncuların gözdesi haline gelirken, daha 'elitist' tavırlı sanatçılar ödünsüzlüğünü şiddetle vurguladıkları bir anlayışla pop-sanat, kavramsal sanat, foto-gerçekçilik vb. gibi Batı'da güncelleşen akımları olduğu gibi Türkiye'ye taşıyan 'ilk'ler arasında yer alabilmek için, yalnızlık duygusuyla 'narsistik' bir boyut içinde birbiriyle yarışıyordu. Bütün bunlar çok yönlü, çoğulcu çağdaş eğilimleri bir araya getiren tanıtıcı, yönlendirici ve eğitici büyük çaplı bir sergiye duyulan gereksinimi körükleyen etmenlerdi."[431]

Geleneğe, alışılagelmiş olana muhalif bir tavırla sanat üreten sanatçılara yönelen bu etkinliğin akademik sanat geleneğini sürdüren bir kurum olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenmiş olması ise, konunun ilginç boyutlarından birisi olarak düşünülebilir. 1977 yılındaki ilk Yeni Eğilimler sergisinde resim dalında birincilik ödülü alan Şükrü Aysan'a göre bu durumu

[431] Kemal İSKENDER, "Yeni Eğilimler ve 'Yeni'nin Kimliği", sayfa numarası yer almıyor.

yaratan, Akademi'nin Türkiye'deki sanatın yenilenmesi misyonunu üstlenmiş tek kurum olmasıdır.[432] Canan Beykal ise, "Yeni Eğilimler" sergisinin, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1970'li yıllarda sanat ortamında beliren bazı alternatif oluşumlara karşı hâlâ tek otorite olduğunu göstermek iddiasının bir uzantısı olduğunu belirtmektedir.[433]

"Yeni Eğilimler" sergilerinin ilki, resim-heykel, grafik-endüstri tasarımı-tiyatro dekoru, özgün baskı ve seramik-tekstil olmak üzere farklı dallara ayrılırken, ikincisinin, "avangard sanat, her türlü malzemeyi ve medyayı kullanmak durumuna geldiği için"[434] dal ayrımı kaldırılarak gerçekleştirilmiş olması, Türkiye sanat ortamında önemli bir açılımın işareti sayılabilir. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ve 1960'lı yıllardan itibaren gerçekleştirilen çeşitli yarışmalı sergilerde yıllar yılı resim ve heykel gibi iki temel kategorinin korunması bu sergiler dışında alternatifi olmayan sanatçıların üretimlerini bir ölçüde belirleyen etkenlerden biriyken, "Yeni Eğilimler" sergisinin ikincisi sanatçıyı çerçevesi belirli kategorilerin ötesine uzanabilme olanağı tanımıştır.[435] Mekân düzenlemelerinin tiyatro dekoru olmadığının, fotoğrafın resim ve heykel kadar öznel bir anlatım biçimi olabileceğinin ya da performansın bir tiyatro gösterisi olmadığının kabulü, 1970'lerin son çeyreğinde Türkiye'de sanatçıların yeni özgürlükler kazanmış olduklarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

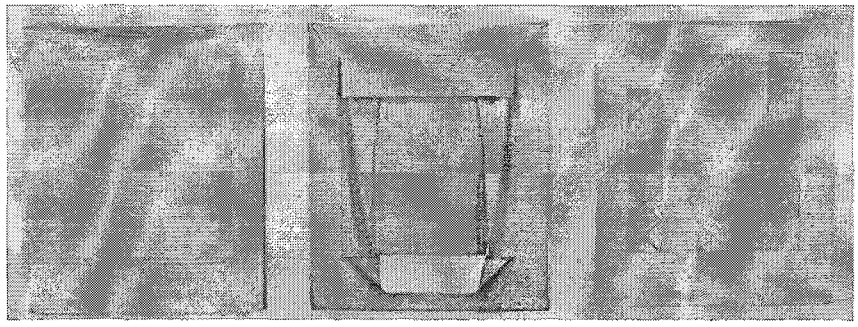
1977 yılındaki "Yeni Eğilimler" sergisi sanat ortamında "yenilik kavramına yeniden bakma olanağı"[436] vermiş olması açısından değerlendirirken, bu ilk sergiye resim ve heykel dallarında gönderilen yapıtların pek çoğunun elenmiş olması,[437] serginin salt bir 'yarışma sergisi' değil, zamanın görüntüsüne ilişkin titiz bir derleme

---

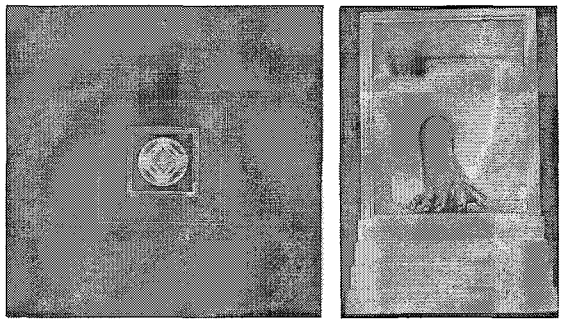
[432] Ahmet Öner GEZGİN, **Akademi'ye Tanıklık 1- Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar - Resim ve Heykel,** 289.
[433] EKLER, 326.
[434] Bkz., (433), GEZGİN, 289.
[435] A.g.k., 291.
[436] Kaya ÖZSEZGİN, "Resim, heykel, özgün baskı dallarındaki üç sergi, yenilik kavramına yeniden bakma olanağı verdi", 18.
[437] Resim dalında gönderilen 165 yapıttan 65'inin, heykel dalında ise 42 yapıttan 26'sının seçilmiş olduğu belirtilmektedir. Kaya ÖZSEZGİN, "Resim, heykel, özgün baskı dallarındaki üç sergi, yenilik kavramına yeniden bakma olanağı verdi", 18.

olarak ortaya konmuş olduğunu düşündürür. Figüratif resme yeni ifadeci boyutlar kazandıran Mehmet Güleryüz ve Alaettin Aksoy (Trabzon 1942) gibi ressamların yanı sıra daha genç kuşaktan Nur Koçak ve İbrahim Örs gibi sanatçıların değinilmemiş konulara değinen pop etkili resimlerinin yer aldığı sergide resim dalında birincilik ve ikincilik ödülü alan yapıtların geleneksel anlamda birer "resim" olmayışı dikkat çekicidir: Şükrü Aysan'ın Altın Madalya kazanan yapıtı "Pentür 1,2,3" (1977), bez ve yağlıboyayı geleneksel işlevlerini aşan bir düzenleme içinde 'pentür' olgusunun anlamını sorgulamaya yönelik bir yapıttır. Tamer Akakıncı'nın (İzmir 1942) Gümüş Madalya alan yapıtı "Kompozisyon" (1977) ise, geleneksel olarak resmin malzemesiyle ilişkilendirilmeyecek pleksiglas ve ayna gibi malzemeler kullanarak resim sanatının temel öğelerinden biri olan 'kompozisyon' olgusunu bir anlamda bağlamından koparak sorgulamaya yönelen bir tavır taşır. Akademik resim eğitimi veren bir kurumun düzenlediği bir etkinlikte altın ve gümüş madalyaların bu anlamda 'resim olmayan resim'lere verilmiş olması, Türk sanatının akademik ortam tarafından da desteklenen bir değişim içine gireceğinin işareti sayılabilir.

Bu dönemde hâlâ Türkiye'nin en büyük toplu sergisi olma niteliğini taşıyan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde suluboya ve özgünbaskı resmin bile uzun bir süre değerlendirme dışı bırakılmış olması, 1970'li yılların Türkiye sanat ortamında "Yeni Eğilimler"in neden kırılma noktası olarak nitelendirildiğine dair bir ipucu olabilir.



Resim 31. Şükrü Aysan'ın "Yeni Eğilimler" sergisinde ödül alan çalışması, "Pentür 1,2,3".



Resim 32,33. "Yeni Eğilimler"de Tamer Akakıncı'nın ve Rahmi Aksungur'un yapıtları.

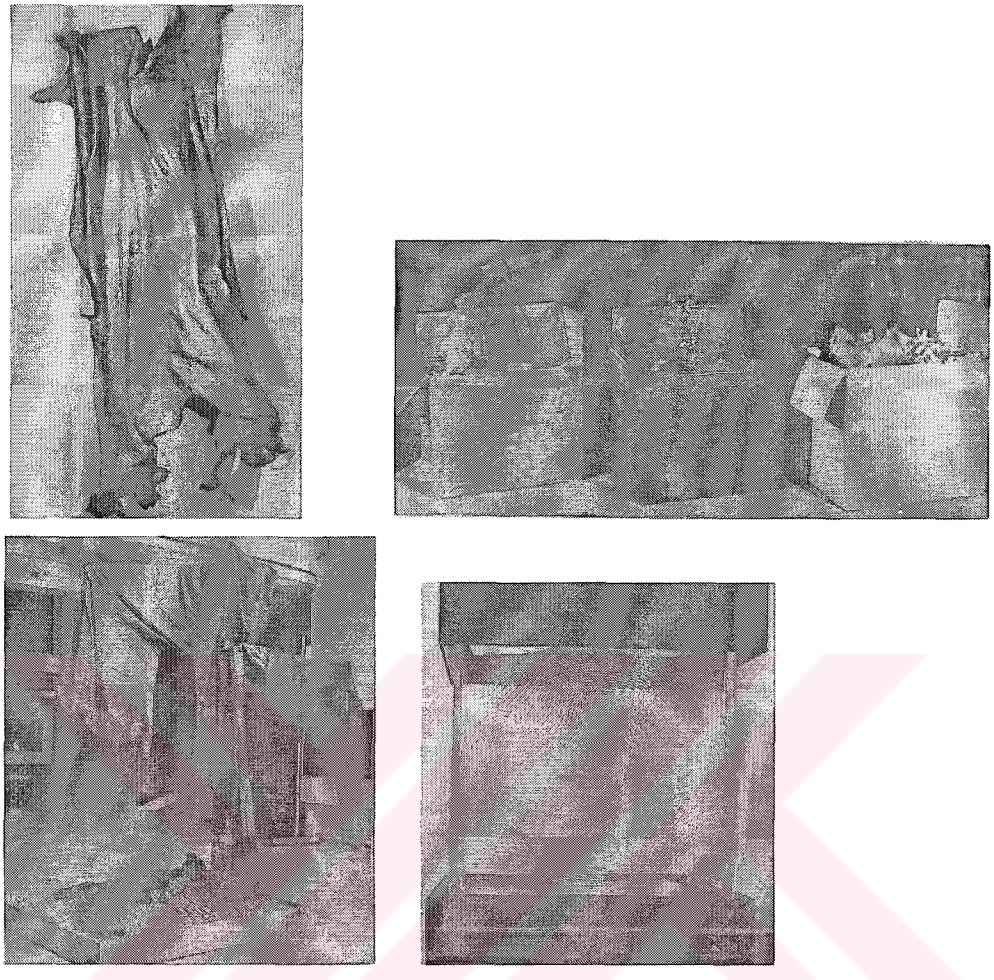
Heykel dalında Hakkı Karayiğitoğlu, Füsun Onur ve Kadrünissa Aydemir gibi sanatçıların yapıtlarının da yer aldığı ilk "Yeni Eğilimler"de Altın Madalya kazanan Hasan Safkan ile Bronz Madalya alan Hayri Karay'ın (Balıkesir 1952) malzeme estetiğinin ön plana çıktığı çalışmalarının yanında Gümüş Madalya kazanan Rahmi Aksungur'un (İzmir 1955) üç yanı kapalı bir kutunun içinden izleyiciye doğru uzanan bir eli gösteren düzenlemesinin ödüllendirilmesi de 'yeni eğilimler' konusundaki anlayışı ortaya koymaktadır.

"Yeni Eğilimler" sergisinin ilginç bir boyutu da "yenilik" kavramına yapılan vurgu bir yana, dönemin genç sanatçılarının eğilimlerini ortaya koyabilen bir manzara sunmuş olmasıdır. Bu açıdan "Yeni Eğilimler" sergisi, bir yandan 1970'li yılların eğilimlerini gözler önüne sererken, 1980'lere uzanan süreçte geleceğe yönelik ipuçlarını da taşır. Aydın Ayan'ın (Trabzon 1953) "Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor" (1977), Gökhan Anlağan'ın (Malatya 1943) "Dişliler" (1977), Seyyit Bozdoğan'ın (Kozan 1941) "Büyük Burjuva Banyoda" (1977), Nedret Sekban'ın (Trabzon 1952) "1 Mayıs 1977" (1977) gibi siyasi içerikli, toplumcu-gerçekçi resimleri dönemin en yaygın ifade türü olarak sergide yer almıştır. Mehmet Güleryüz'ün "Orhan Veli'ye Saygı" (1977) gibi daha bireysel tınılı başkaldırı resimleri de bu seçkinin içindedir. Figür temelli farklı yaklaşımların çeşitliliğini gözlemleyebilmek için Nur Koçak'ın (İstanbul 1941) "Hommage á Vasarely" (1977) resmiyle Hüsamettin Koçan'ın (Bayburt 1946) lirik bir etki uyandıran figür soyutlaması "Karanlık Kafes"i (1977) karşılaştırmak mümkündür. Yine farklı bir yaklaşım, Canan Beykal'ın resimselliği dışlayan, resim ve heykel ilişkisi üzerinden iki ve üç boyutluluğun araştırıldığı "Rölyeftablo"sudur (1977).

Resim 34,35,36. Yeni Eğilimler sergisi, çok çeşitli eğilimleri yan yana: Hüsamettin Koçan'ın "Karanlık Kafes"i, Halil Akdeniz'in "Kare Obje"si, Canan Beykal'ın "Rölyeftablo"su.

Heykel dalında da Koray Ariş'in (Adana 1944) katı biçimciliğin karşısına malzeme estetiğini de dışlamayan serbest bir yaklaşımı ortaya koyan "Draperi" (1977), Seyhun Topuz'un teknolojik bir merakı modernist bir biçimci tavırla ortaya koyan "Işık ve Devinim" (1977), Metin Haseki'nin toprak ve kumaşla gerçekleştirdiği düzenleme (1977), Füsun Onur'un "Üç Kişiydiler Bilinç, Sevgi, Barış" (1977) gibi çalışmaları, geleneksel anlamda heykel sanatının ölçütlerinin dışında kalan, heykelin anlamına ve sınırlarına ilişkin soru işaretleri açan çalışmalar olarak nitelendirilebilir.

Bu açıdan bakıldığında "Yeni Eğilimler" sergisi, 1970'li yıllarda heykel alanındaki yeni arayışların ve belli alışılagelmiş yöntemleri aşarak mekâna yayılan bir heykel anlayışına yönelik deneysel çalışmaların toplu bir biçimde gözler önüne serildiği başlıca etkinlik olmuştur.

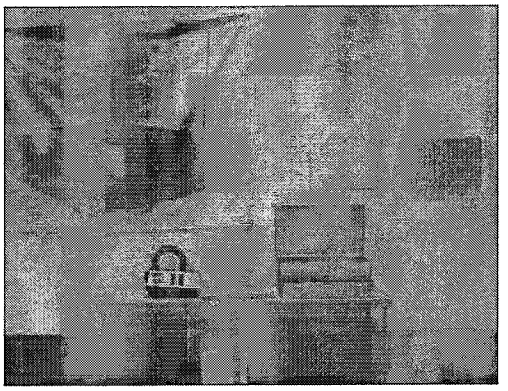


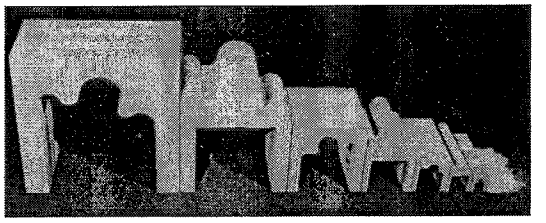
Resim 37,38,39,40. Yeni Eğilimler'in heykel sergisinde yer alan Koray Ariş'in "Draperi", Füsun Onur'un "Üç Kişiydiler Bilinç, Sevgi ve Barış"ı, Metin Haseki'nin düzenlemesi ve Seyhun Topuz'un "Işık ve Devinim"i geleneksel heykel kategorisinin sınırlarını sorgulayan yapıtları da bir araya getirmiştir.

İlk "Yeni Eğilimler" sergisinin kataloğunda da okuduğumuz üzere, sergide yer alan yapıtların "Türkiye ölçeğinde yeni eğilimler"i yansıttığı bilincinin vurgulanmış olduğunu da belirtmek gerekir. Dışavurumcu soyut, lirik soyut, toplumcu-gerçekçi tarzda resimlerin de yer aldığı sergiye ilişkin, "Yeni Eğilimler sergisi, ilk görünümü ile Avrupa ve ABD'nin geç 1960 dönemini anımsatıyor. Bu bakımdan 'Yeni Eğilimler' terimi genelde ancak Türkiye için geçerli"[438] yorumu yapılmıştır. "Yeni Eğilimler" sergisinin Türkiye'de "çağdaş sanatı başlatan bir milat noktası" olarak önerilmiş olması da dikkat çekicidir: "Akademi'nin sergisi, Batı kriterleri ile olmasa

[438] Jale ERZEN, "Türk Sanatında 'Yeni Eğilimler' ve Sanat Bayramı", 5-10.

da Türkiye için çok yeni olan çalışmalı ödüllendirerek, genç sanatçıları devreye sokarak, Türk çağdaş sanatı diyebileceğimiz bir dönem açmıştır."[439]





Resim 41,42. Yeni Eğilimler sergisinin ikincisinde yer alan Serhat Kiraz ve Ayşe Erkmen'in yapıtları.

1979 yılında gerçekleştirilen 2. İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki "Yeni Eğilimler" sergisinde de yoğun başvuruya karşın gönderilen yapıtların yarısı elenmiş[440] ve bu sergi de Türkiye sanat ortamındaki güncel eğilimleri ve alternatif tavırları yansıtan bir manzara sunmuştur. Daha önce belirttiğimiz gibi, ikinci "Yeni Eğilimler" sergisinde farklı dallar arasında ayrım gözetilmediği gibi ödül sisteminde de bir değişikliğe gidilmiş, altın-gümüş-bronz madalya yerine başarı ödülleri verilmeye başlanmıştır. 1979 yılında dağıtılan 13 başarı ödülünün verildiği yapıtlara baktığımızda, geleneksel kategoriler içinde ödül alan yapıtların azınlıkta kaldığını görürüz. Bu yapıtların arasında Ayşe Erkmen'in (İstanbul 1949) heykelde boş ve dolu alanların birbirini bütünleyecek şekilde bir araya gelmesi sorununa getirdiği biçimsel çözümle "Sürekli Düzenleme"si heykel sanatının kendi dinamiklerini irdeleyen bir yapıt olması açısından dikkat çekicidir. Serhat Kiraz'ın (İstanbul 1954) "Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçekçilik" başlıklı yapıtı ise, sanat olgusu bağlamında sürekli tartışma konusu olan yanılsama ve gerçekliği, biçimsel her türlü kaygının ötesinde bir noktadan tartışmaya açmıştır. Bu yapıtın bir mekân düzenlemesi şeklinde düzenlenmiş olması da dikkat çekicidir.

---

[439] A.g.m.

[440] Bu sergiye 117 sanatçının başvurduğu, ancak 60'ının yapıtlarının sergilendiği belirtilmektedir. O. Zeki ÇAKALOZ, "İstanbul Sanat Bayramı'nın İlginç Bir Sergisi: Yeni Eğilimler", 8.

Azade Köker'in (İstanbul 1949) "Seramik Figür"ü Mustafa Ata (Trabzon 1945) ile Şenol Yorozlu'nun (Trabzon 1950) resimlerindeki figür soyutlamaları ve Erol Kınalı'nın (İskenderun 1944) ip ve küçük figürlerle gerçekleştirdiği çalışmalarında ise, bu sanatçıların figür olgusuna yaklaşımlarında salt biçimsel değil, düşünsel düzeyde de belli anlamlar peşinde oldukları sezilir. Bu açıdan "Özgürlük" adlı düzenlemesinde küçük figürleri bir ağın içine hapseden Kınalı ile figürlerini adeta mumyalanmış gibi sarıp sarmalayan Ata arasında bir ilişki kurmak güç değildir. Söz konusu başarı ödüllerinden birini alan Mehmet Güleryüz'ün "Gariplikler Müzesi" başlıklı yapıtı ise, gerek açıkhavada gerçekleştirilen bir düzenleme olması, gerekse izleyiciyi de içine alması bakımından serginin ilgi uyandıran yapıtlarından biri olmuştur. 2. "Yeni Eğilimler" sergisinde başarı ödülü kazanan yapıtların yanı sıra Murat Sinkil'in (İstanbul 1952) kullanılmış eski paralardan oluşan düzenlemesi ya da İsmail Saray'ın (Kütahya 1943) konuşma bantları, zincir ve yazılı minderlerle gerçekleştirdiği "Proje"si de alternatif malzeme kullanımıyla "yeni" ifade biçimlerine ilişkin ilginç örnekler olarak nitelendirilmiştir.[441]

Resim 43. Mehmet Güleryüz'ün 2. "Yeni Eğilimler"de yer alan "Gariplikler Müzesi".

"Yeni Eğilimler" sergilerinde yer alan yapıtlar, 1980'lere uzanan süreçte Türkiye'de özellikle genç kuşağın sanatsal heyecanlarını görünür kılması açısından önem taşır. Alışılagelmemiş malzeme ve ifade biçimlerinin deneysel tavırlar içinde gündeme geldiği bu sergi, Batı'da özellikle 1960 sonrasında yaygınlaşan pop sanat, minimalizm, kavramsal sanat gibi eğilimlerin çeşitli açılımlarının Türkiye'deki

[441] Sergiyle ilgili genel bir değerlendirme içinde bu sanatçılardan özellikle bahsedilmektedir. A.g.m.

yansımalarına bir temel oluşturmuştur. Bu oluşum içinde 1970'li yılların başında burslu olarak Paris'e gönderilen, 1970'lerin ikinci yarısında Türkiye'ye dönen sanatçıların etkisi de aranabilir. Bu sanatçıların bir kısmı Sanat Bayramı'nın düzenlenmesinde bizzat görev almış, bir kısmı da söz konusu sergilerde yer alan yapıtlarıyla uluslararası sanat ortamının eğilimlerine yakın durduklarını göstermişlerdir.[442]

1977 ve 1979 "Yeni Eğilimler" sergileri, basından izlenebildiği kadarıyla "batılı yapıtlara ve kişilere öykünmek"[443] tehlikesine karşı uyarılarla karşılaştığı gibi, yeterince yenilikçi olmadığı gerekçesiyle eleştiriye de uğramıştır. Sözgelimi Cumhuriyet gazetesinde eleştirmen O. Zeki Çakaloz imzalı bir yazıda sergiye, "Bu iki sözcüğün sanırım, aslında ve içeriğinde genelde belli bir yaş sınırı içindeki genç kuşağa özgü Avant-Garde (öncü, atılımcı) bir tavır yatar ve bu tür sergilerden genelde yine bu tavır beklenir. Yoksa, ekspresyonist (dışavurumcu), fantastik gerçekçilik ya da eleştirel gerçekçilik, kimi geometrik soyutlamalar, çoktan denenmiş kimi çeşitli malzemeden op ya da pop sanata, hatta bir yerde Dadalara varan uyarlamalar yeni mi?.. Ve de 'Yeni Eğilim' mi?"[444] şeklinde bir eleştiri yöneltilmektedir.

---

[442] İlk "Yeni Eğilimiler" sergisinde Altın Madalya alan Şükrü Aysan, 1970'lerin ikinci yarısında Türkiye'ye dönen sanatçılar ile Sanat Bayramı arasında şöyle bir ilişki kurmaktadır: "1970'li yılların ikinci yarısında yurtdışından dönmüş kişilerin etkinlikleri söz konusu ülkede. Yani, yalnızca Akademi'den değil, Gazi Eğitim Enstitüsü'nden de kişiler gönderildi dışarıya. 1975'lerde onlar da dönmüşlerdi; çeşitli okullarda, eğitim enstitülerinde görev aldılar. Sonra ayrıldı bir kısmı ve yeniden yurtdışına döndüler. Mesela İsmail Saray bunların içindeydi. Osman Dinç bugün Fransız sanatçısı olarak geçiyor. Bunlar da avangard çalışmalar yapıyorlardı." Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (420), GEZGİN, 287-298.

[443] "Kaya Özsezgin, konuyla ilgili yazısında yeniliğin anlamını sorgulayarak, "Yeniliğin boyutları, günümüzün değişken toplumsal ve kültürel birikimlerinden kaynaklandığına göre, o birikimleri bütünüyle yaşamış ya da yaşamakta olan batılı yapıtlara ve kişilere öykünmek, özgünlüğü ve kişiselliği dar ve bağnaz kalıplar içinde düşünmek ve yorumlamak anlamına gelmez mi?" diye sormaktadır. Bkz. Özsezgin, "Resim, heykel, özgün baskı dallarındaki üç sergi, yenilik kavramına yeniden bakma olanağı verdi", 18.

[444] Bkz. (441), ÇAKALOZ, 8.

1987'de altıncı kez düzenlendikten sonra sona eren "Yeni Eğilimler" sergisi[445], 1980'lerde daha cesur atılımlarla Türkiye sanat ortamının en dinamik etkinliği olmuştur. 2. "Yeni Eğilimler" sergisiyle aynı yıl düzenlenen 40. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin bundan sonraki sergilerinde anlayış ve eğilim ayrımı gözetmeyeceğini, çağdaş sanatın ileriye dönük, itici güç taşıyan yapıtlarına öncelik tanıyacağını ve özgünleşme, yenileşme eğilimlerini ön plana çıkarma amacına yöneldiğini açıklaması[446], bir rastlantı sayılabilir mi? Bu anlamda "Yeni Eğilimler" sergisi, Türkiye sanat ortamına bir dinamizm getirmek işlevini yerine getirmiş, 1970'li yıllarda sanat ortamının dönüşüm talebini dile getirdiği alternatif bir ortam yaratmıştır.

3.1.4. Yoğunlaşan Galericilik Girişimleri ve Piyasa Oluşumları

Türkiye sanat ortamı, 1970'lere kadar bir sanat piyasası olgusundan büyük ölçüde yoksundu. Özel girişimler sonucu açılan galeriler bir piyasa oluşturmak adına etkili olamamakta; süreklilik ise hemen hemen hiç sağlanamamaktaydı. Güncel sanatı izleyen ve satın alan koleksiyoncu, yok denecek kadar azdı. Sanatın piyasasını hâlâ büyük ölçüde devlet oluşturuyordu ve bu piyasa, bir anlamda, yıllık Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde başarılı görülüp satın alınan yapıtlarla sınırlıydı.[447] Ressam Nurullah Berk'in söylediği gibi, "Türkiye'de 'sanat amatörü', 'sanat koleksiyoncusu' denilen yaratık yaşamaya başlamamıştı. Sanatın piyasası, kotaları yoktu. Eski ressamlara yarım yamalak fiyatlar biçilmişti ama yenilerin, canlıların eserleri sırasına göre, bilinçsiz değerlendiriliyordu. Bu kurallar içinde ne bir piyasa olabilir ne de galeriler ticaret yapabilirdi."[448]

1970'li yılların başında, bu manzarada büyük bir değişiklik olmamıştır. Hatta Mefkûre Şerbetçi'nin Beyoğlu Bekâr Sokak'ta 1968'de açtığı[449] Galeri 1'in –

---

[445] Sergi, bir kez daha olmak üzere 1994 yılında gerçekleştirilmiştir. Ahu ANTMEN, "Yeni eğilimler tuval üzerine yağlıboya", 3.

[446] **40. Devlet Resim ve Heykel Sergisi** (sergi broşürü), sayfa numarası yer almıyor.

[447] Ressam Nurullah Berk'in anlattığı bir anekdot, bu bağlamda oldukça ilginçtir: "Devlet sergisine verdiğim büyük çapta bir resmime yedi bin lira fiyat korum. Devlet pazarlık eder: Dört bine verirsen alırım, der. Paraya ihtiyacım olduğundan pekiyi der, satarım.", Nurullah BERK, "Bir Ankete Cevaplar", 12.

[448] Nurullah BERK, "1970 Yılında Plastik Sanatlar", 125.

[449] Mehmet ÜSTÜNİPEK, "Kronoloji", 236.

dönemin önde gelen sanatçılarıyla açtığı başarılı sergilere karşın- 1972'de kapanması[450], Türkiye'de özel girişime dayanan galericiliğin uzun ömürlü bir uğraş olmadığına dair yeni bir örnek oluşturmuştur.[451] Sanatçıların belediyeye ait Taksim Sanat Galerisi için "uzun bir kuyrukta"[452] bekledikleri ya da belediyeye yeni galeri alternatifleri önerdikleri[453] bu dönemde İstanbul, Ankara ve İzmir'de açılan galeriler[454] arasında sanat ortamında yönlendirici bir etkiye sahip olabilmiş bir kurum ise, 1971-77 yılları arasında Nişantaşı'nda Emlak cad. No. 6'da bulunan Melda Kaptana Sanat Galerisi'dir. 19 Şubat 1971 tarihli Milliyet gazetesinde "Yeni Galeri Modern Müze Görevini Görecek" başlığıyla[455] açılışı duyurulan bu galeri, önce bir süre karma, ardından kişisel sergilerle İstanbul sanat ortamının canlı mekânlarından biri olmuş, belli ölçüde satış da yapabilen bir kurum haline gelmiştir. Sahibi Melda Kaptana, bu galeride 1974 yılında açtığı Bedri Rahmi Eyüboğlu sergisini, İstanbul'da "resim satın alma patlamasının başlangıcı"[456] olarak nitelendirmektedir.

1975 yılında "avant-garde bir sergileme yeri yaratmak ve yetenekli genç kuşak sanatçılarına öncelik tanımak"[457] amacıyla açılan Galeri Baraz ise, özel galericilik alanında Türkiye'de 1970'lerin ikinci yarısında yaşanan hareketin önemli bir cephesini oluşturur. 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü'nden mezun olan, 1974 yılında gittiği New York'ta kısa süre bir galeride çalıştıktan sonra Türkiye'ye dönüp galeri açmaya karar veren Yahşi Baraz'ın girişimi olan Galeri Baraz, 1975 sonrası açtığı sergilerle Türkiye sanat ortamının ilgi çeken

---

[450] Nurullah BERK, "1972'de Plastik Sanatlar", 161.

[451] 1995 yılında üç büyük kentte bulunan yaklaşık 150 sanat galerisini kapsayan ve tesadüfi örnekleme yöntemiyle yapılan bir ankete göre, Türkiye'de bulunan galerilerin yalnızca yüzde 4'lük bir kısmı 1970'ten bu yana resim piyasasında faaliyet göstermektedir. Necla Yazıcıoğlu YAVİ, **İşletme Bilimi Gözüyle Türk Resim Sanatının Piyasa Araştırması**, 65.

[452] Mustafa ESİRKUŞ, "İnönü Gezisi, yeni galeriler yapımı için biçilmiş kaftandır", 26; ayrıca bkz. Nuri İYEM, "İstanbul'un galeri sorunu zaman geçirmeden halledilmelidir", 26.

[453] A.g.m.

[454] 1970'lerin ilk yarısında açılan galeriler Melda Kaptana Sanat Galerisi (1971), Er Sanat Galerisi (1972), Aydın Cumalı Sanat Galerisi (1973), Ankara'da açılan Tuzcuoğlu Sanat Galerisi (1973), Artisan Sanat Galerisi (1973) ve İzmir'de açılan Modern Sanat Galerisi'dir (1972). Bkz. Mehmet Üstünipek, 236; ayrıca 1970'li yıllardaki sergi etkinlikleriyle ilgili **Varlık Yıllığı 1970-80.**

[455] Zeynep ORAL, "Yeni Galeri Modern Müze Görevini Görecek", **Milliyet**, 19 Şubat 1971; aktaran: Meldâ KAPTANA, **Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm**, 266.

[456] A.g.k., 269. Kaptana'nın anlattığına göre bu serginin açıldığı gün satış rekoru kırılmış, yüksek fiyat (9000 TL) konan eski tarihli resimlerin hepsi hemen satılmıştır.

[457] Sezer TANSUĞ, **Tatavla-Kurtuluş ve Baraz Galerisi** (sergi broşürü).

mekânlarından biri olmuştur. Önemli bir nokta, Baraz'ın 1975-78 yılları arasında dönemin yaşayan sanatçılarıyla sergiler açarak modern resim satmaya çalışmasına[458] karşın, "sergi açıp kapatarak bu işi yürütemeyeceğini anlayarak"[459] 1978'den sonra klasik, izlenimci resimleri toplamaya başlamasıdır. Baraz, ancak bu yolla para kazanarak yaşayan sanata yatırım yapabildiğini belirtmiştir.[460] Bu yıllarda Galeri Baraz'ın gazete ve dergilere ilanlar vererek resim toplamaya çalıştığını görürüz.[461] Bu anlamda Yahşi Baraz'ı salt bir galerici olarak değil, 1970'lerde Türkiye'de belli bir sanat piyasası oluşturmaya yönelen ilk bilinçli sanat taciri olarak nitelendirebiliriz.

1970'lerin ikinci yarısındaki dengesiz ekonomik koşullar, varlıklı kişilerin birtakım yeni yatırım alanları aramasına yol açmış[462]; ancak bu yatırım arayışı, Yahşi Baraz'ın da belirttiği gibi güncel sanata değil, büyük ölçüde klasik yapıtlara yönelmiştir. Bu ilginin uyanmasında, 1940 yılından beri klasik resim ağırlıklı bir koleksiyon oluşturan Türkiye İş Bankası'nın 1971 yılında İstanbul, Ankara ve İzmir'de gerçekleştirdiği büyük çaplı koleksiyon sergilerinin etkisi de aranabilir.[463]

---

[458] Galeri Baraz'ın 1976 yılında Milliyet Sanat dergisine verdiği ilanda, portföyünde yalnızca yaşadığı dönemin sanatçılarının bulunduğu görülür. Bunlar sırasıyla, Oya Katoğlu, Fikret Mualla, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak, Nedim Günsür, Sabri Berkel, Neşet Günal, Nuri İyem, Balaban, Orhan Peker, Avni Arbaş, Abidin Dino, Burhan Uygur, Ömer Uluç, Gülşen Çalık Can, Gündüz Gölönü, Mehmet Güleryüz, Nedret Sekban, Devrim Erbil, Fethi Kayaalp, Dinçer Erimez, Adnan Çoker, Özdemir Altan'dır. Bu ilan, Milliyet Sanat dergisinin Temmuz 1976 tarihli 193. sayısında yer almaktadır.

[459] Beral MADRA, "Yahşi Baraz'la İle Bir Söyleşi", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, 7.

[460] A.g.m.

[461] Galeri Baraz'ın verdiği bu ilanda, isimleri belirtilen sanatçılardan resim satın alınacağı belirtilmektedir. Bu isimler şöyle sıralanmaktadır: Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Süleyman Seyyit, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Şevket Dağ, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Aliye Berger, Ali Çelebi, Fikret Mualla, Edip Hakkı Köseoğlu, Turgut Zaim, Zeki Faik İzer, Hale Asaf, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak, Nuri İyem, Avni Arbaş, İbrahim Balaban, Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker, Turan Erol, Adnan Çoker, Hüseyin Yüce, Oya Katoğlu.

[462] Bkz. (460), MADRA, 7. Ayrıca Kaya Özsezgin de 1978 tarihli bir yazısında, "Paranın değer yitirdiği, geleceğe ilişkin güvencenin daha çok taşınmaz mallar üzerinde yoğunlaştığı bir dönemde, ellerinde para bulunduranlar yıldan yıla değer kazanan resimlere yönelmek gereği duyuyorlar" demektedir. Daha ayrıntılı bilgi için Kaya ÖZSEZGİN, "Ankara'da 'sanat pazarlaması': Alıcı, ünü ve imzayı kültür çevresi açısından değerlendiriyor", 18.

[463] Türkiye İş Bankası ayrıca 1970'li yıllar boyunca belli aralıklarla çeşitli galerilerinde koleksiyonundan seçmeler sergilediği gibi, dönemin tanınmış resim koleksiyoncularından biri olan Kemal Erhan'ın koleksiyonundan seçilmiş resimler de sergilemiştir. Konuyla ilgili bkz. ANONİM, "T. İş Bankası ve Sanat", 17; Nüzhet İSLİMYELİ, "Bankalarımız ve Sanat Çabaları", 19; Nüzhet İSLİMYELİ, "T. İş Bankası Kolleksiyonundan Seçmeler Sergisinin Düşündürdükleri", 6; Ömer İstemi HATİPOĞLU, "Bir Resim Kolleksiyonu Sergisinin Türkiye'de İlk Defa Düşündürdükleri", 10.

1978'de yayımlanan bir araştırmaya göre, Türkiye'de Hoca Ali Rıza, Osman Hamdi, Hüseyin Zekai Paşa (İstanbul 1860-İstanbul 1919), Süleyman Seyit (İstanbul 1842-İstanbul 1913), Avni Lifij, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran gibi izlenimci kuşak ressamları "her zaman alıcı bulabilen"[464]; Cevat Dereli, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Turgut Zaim, Cemal Tollu, İhsan Cemal Karaburçak, Edip Hakkı Köseoğlu, Eşref Üren ve Fikret Mualla "son derece aranan ve koleksiyona alınan"[465]; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak, Nuri İyem, Orhan Peker, Turan Erol, Balaban, Neşet Günal, Abidin Dino ve Avni Arbaş gibi sanatçılar ise "ilgi gören"[466] sanatçılardır. Bu dönemde bu anlamda bir piyasası olan heykeltıraşlardan ise hiç söz edilmemektedir.

1980'lere uzanan süreçte bir piyasanın oluşumuna yönelik belirgin bir hareketin varlığı günlük gazetelerden de izlenebilirken[467], İstanbul ve Ankara'da art arda açılan galerilerde yıllık programlar yaparak sergiler gerçekleştirmek,[468] sanatçılarla düzenli ilişkiler kurmak[469] ve bu yıllarda hâlâ tartışmalı bir konu olan fiyat belirlemede dengeli bir tutum benimsemek[470] büyük bir önem kazanmaya başlamıştır. Türkiye'de 1970'ler boyunca açılan pek çok galerinin süreklilik sağlayamamasına karşın galericiliğin başlıbaşına bir meslek olarak belirmeye başlayacağı bu dönemde, bu uğraşın etik çerçevesini belirlemeye yönelik çabalar da gözlenir. 1976 yılında Rabia Çapa ve Varlık Sadıkoğlu'nun açtıkları Maçka Sanat Galerisi, bu anlamda bir çabayı

---

[464] Ahmet KÖKSAL, "Yeni sezona girerken: Resim satışları arttıysa da Türkiye'de henüz 'resim piyasası' oluşmadı", 20.
[465] A.g.m.
[466] A.g.m.
[467] Cumhuriyet gazetesindeki köşesinde İlhan Selçuk'un "Resim Piyasası" başlıklı bir yazı yayımlaması, sanat ortamının dikkatini çekmiş, Ahmet Köksal ve Kaya Özsezgin gibi eleştirmenler, Milliyet Sanat dergisinde bu konuya değinmişlerdir. Selçuk bu yazısında, "On yıl önce parayı değerlendirmek için ünlü Türk ressamlarının yapıtlarını satın almak kimsenin aklına gelmezdi. Şimdi bu alanda bir pazar kuruldu. (...) Bunalımlı siyasal ve ekonomik dönemlerde parayı doğurtmanın bir yolu da resim satın almak. Para kazanmanın yolları çeşitlidir. Dış alım-satımlardan karaborsaya değin geniş bir alanda iş tutan büyük sermayecinin ünlü ressamlara dönük bir ticarete el atması, sanatçı için yine de yararlı bir aşama sayılmalı. Hem bu yöneliş hızlı sermayecilerin evlerini daha zevkle ve tadla döşeme kesimine girdiklerini gösterir" demektedir. Aktaran: Ahmet KÖKSAL, "Yeni sezona girerken: Resim satışları arttıysa da Türkiye'de henüz 'resim piyasası' oluşmadı', 18. Ayrıca Kaya ÖZSEZGİN, "Ankara'da 'sanat pazarlaması': Alıcı, ünü ve imzayı kültür çevresi açısından değerlendiriyor", 18.
[468] Bkz. (468), KÖKSAL, 18.
[469] Bkz. (468), ÖZSEZGİN, 18.
[470] A.g.m.

duyurur. Açıldığı dönemde galeri-sanatçı ilişkisi temelinde belli ilkeleri benimseyen bu kurum[471], bir anlamda 1950'li yıllarda Adalet Cimcoz'un Maya Sanat Galerisi'yle başlayan, 1960'larda Mefkûre Şerbetçi'nin Galeri 1, 1970'lerde Melda Kaptana'nın galerisiyle süren bir dinamiğin 1980'li yıllara uzanan kanadını oluşturmaktadır. Farklı dönemlerde sanat ortamlarıyla sosyal anlamda yakınlığı bulunan bu dört kadının ortak bir özelliği, sanatla ilişkilerinde ticari kaygıyı ön plana almayarak hızlı bir değişim içindeki toplumun kültürel altyapı oluşumunda gönüllü bir rol oynamaya yönelik bir tutum benimsemiş olmalarıdır.

1970'li yıllarda yoğun bir sergileme etkinliği sürdüren kurumların arasında bankaların da özel bir yeri bulunmaktadır. Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Türkiye Emlak Kredi Bankası, Yapı Kredi Bankası, Akbank gibi kurumların genellikle banka şubelerinde gerçekleştirdikleri sergiler, 1980'lere uzanan süreçte belli bir boşluğu doldurmaya yönelik birer çaba olarak dikkat çeker.[472] Banka galerilerinin sanatçılara ücretsiz olarak yapıtlarını sergileme, tanıtma ve satma olanağı vermesi[473], kâr amacı olmayan bu kurumların sanat ortamında hızla benimsenmesine yol açmıştır. İlginç bir girişim de Türkiye İş Bankası'nın 1979 yılında başlattığı "Anadolu Sergileri"dir. Devlet bünyesinde Anadolu'ya yönelik çabanın bir ürünü olan il galeri girişiminin bir benzeri olan bu proje, Türkiye'de plastik sanatlara büyük kentler dışında da bir ilgi uyandırmaya yönelik iyi niyetli bir çaba olarak anılabilir.

---

[471] "Biz 1976'da kardeşimle birlikte galeriyi kurduğumuzda, İstanbul'da galerimizde sergi açan sanatçının başka bir galeride sergi açmayacağı kuralını getirmeye çalıştık, bu tür kurallarla çalışan ilk galeri olduk, zaten o zaman üç tane galeri vardı" diyen Rabia Çapa, o gün aldıkları kararın bugün de geçerli olduğunu belirtmektedir. ANONİM, **Kültür ve Sanat Ortamında Yanlış Doğrular/Doğru Yanlışlar İnteraktif Platform**, 132.

[472] 1979 yılında yayımlanan bir yazıda, özel galerilerin sayılarının gittikçe arttığı, bu anlamda sürdürülen çabalarda bankaların önde geldiği söylenmektedir. ANONİM, "Özel Galeriler Üzerine", 7.

[473] Türkiye İş Bankası'nın İstanbul'da açacağı galerinin duyurusunda yer alan koşullardır.

3.2. Sanatçıların Yeni Arayışları

1970'li yılların Türk sanatı, yeni yönelimlerin izlendiği bir süreç olarak belirgin bir dönüşümü yansıtır. Sanat ortamında yaşanan çeşitli gelişmelerin sanatçıya belli bir ivme kazandırdığı bu dönemde çoğalan ve çeşitlenen sergileme etkinliklerinin getirdiği bir üretim yoğunluğu ve çoğulluğundan söz edilebilir. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin sanat ortamının tek büyük sergisi olmaktan çıktığı –hatta protesto edilmeye başlandığı-, Görsel Sanatçılar Derneği gibi özerk sanatçı gruplaşmalarının alternatif sergi ve yarışmalar düzenlediği[474], Açık Hava Sergisi ve İstanbul Sanat Bayramı gibi etkinliklerle özellikle gençlere yönelik yeni seçeneklerin gündeme geldiği bu süreçte özel galerilerin de ciddi anlamda sahneye çıkışı, sanatın kendi özel üretim koşullarına yansıyan bir hareket sağlamıştır. 1970'ler ayrıca, Türkiye'de özellikle 1950'lerden itibaren Batı'ya daha açık olmanın sağladığı belli bir sanatsal birikim ve öykünmeciliğin yerel ölçekte irdelendiği bir dönemdir. 1970'ler boyunca yıllık sanat değerlendirmeleri yazan Kaya Özsezgin'e göre 1970'li yıllarda Türk sanatçıları, "Batı'daki çağdaş ve güncel sanat gelişmeleri karşısında dikkatli bir gözlemci tavrı korumakla beraber, bu gelişmelere, kendi kültür gelenekleri, yaşam deneyleri ve çevre olanakları açısından yaklaşmayı tercih etmişlerdir."[475]

1970'lere girerken eski ve yeni, Doğu ve Batı, ulusallık ve evrensellik gibi olgular etrafında süregiden tartışmalar çerçevesinde sanatsal olgulara ifade kazandırmak uğraşı veren Türk sanatçısının soyutçu eğilimlerden hızla uzaklaşarak figür temelli yaklaşımlara ağırlık vermeye başladığı görülür. 1970 yılında gerçekleştirilen 31. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Türk ressamlarının "yeni bir

---

[474] 1974 yılında kurulan İstanbul Görsel Sanatçılar Derneği, 1975-76 yıllarında üyelerinden oluşan sanatçılarla Şişli'deki Yılmazlar Pasajı'nda bulunan Görsel Sanatlar Merkezi'nde büyük çaplı sergiler düzenlemiştir. Dernek ayrıca 1976 yılında "Yılın Genç Sanatçısı Yarışması" düzenlemiş, resim, heykel, grafik ve seramik dalında ödüller dağıtmıştır. Ödül, bir plaket ve diploma ile birincilik ödülü kazanan sanatçının sergisini düzenlemesi şeklinde oluşturulmuştur. Bkz. Ekler, ayrıca "İGSD'nin düzenlediği 'Yılın Genç Sanatçıları ' yarışması sonuçlandı", 8-9; "Genç sanatçılar yarışması", 26-27.

[475] Kaya ÖZSEZGİN, "1973-83 Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem", **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi,** 118. Ayrıca bkz. "Geçen mevsimin sergileri: Türk resmi çok hareketli bir oluşma döneminde", 19.; Kaya ÖZSEZGİN, "1975, plastik sanatlarda özgün bireşimlere ulaşma yılı oldu ama, bazı bürokratik engeller aşılamadı", 28-32; Kaya ÖZSEZGİN, "1976, plastik sanatlar açısından eski değer yargılarının yeniden gözden geçirildiği bir yıldı", 27-33; Kaya ÖZSEZGİN, "Görsel sanatlar 1977'de gelişimini sürdürdü, ama temel sorunların çözümü bir kez daha ertelendi", 18-22; Kaya ÖZSEZGİN, "78-Plastik Sanatlar: Resim, Türkiye'nin çağdaş kültür koşullarını biçimlendirici işlevini biraz daha hızlandırdı", 18-22.

figüratif resim beğenisi"ne[476] yöneldiği gözlenirken, özellikle 1968 sonrasında –hiç kuşkusuz etkileri 1960'lar boyunca Türkiye'de de hissedilen ve yaşanan toplumsal değişim taleplerinin bir yansıması olarak- bir tür "toplumcu sanat yapma tasası"nın[477] varlığından da söz edilmeye başlanmıştır. Yerellik ve yöresellik gibi olguların 'toplumculuk' bağlamında yaratılır ve tartışılır olduğu bu süreç, siyasi ve toplumsal anlamda son derece bunalımlı bir evre geçirmekte olan ülkenin koşullarıyla da ilişkilendirilebilir.

1960'lı yılların sonuna dek çeşitli olgulara ve sorunlara daha çok biçimsel kaygılar üzerinden yanıt üreten Türk sanatçılarının 1970'lerde bir konu çeşitliliği içine girdikleri ve sanatta ayırt edici bir 'üslup' kadar öznel bir içerik arayışının da önem taşımaya başladığı açıkça gözlenebilmektedir. Semra Germaner'in Türk resmi açısından çok önemli bir yenilik olarak gördüğü bu dönüşüm[478], sanat ortamında özellikle 1970'li yıllarda kendini kabul ettiren Mehmet Güleryüz, Neş'e Erdok, Alaettin Aksoy, Komet ve Utku Varlık gibi figüratif resme eğilimli sanatçıların "toplumsal görüşleri kadar iç sorunları da yapıta katmaları"[479] ve "yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştiri, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm"[480] gibi temaları ele alışlarıyla belirginleşir. 1970'li yıllara tanınmış birer genç ressam olarak giren bu isimlerin yanı sıra Balkan Naci İslimyeli (Adapazarı 1947), Burhan Uygur (Giresun 1940-İstanbul 1992) ve Ergin İnan gibi bir sonraki kuşak ressamların yapıtlarında düş ve fantezi öğeleri[481] de önem kazanmış, bu dönemin sanatında önemli yansımalar bulmuştur. 1970'li yılların çalkantılı siyasi ortamında düşsel öğelerle de desteklenen yaklaşımların, içine kapanan bireyin kendi iç hesaplaşmasıyla ilgili olduğu söylenebilir. 1960'ların sonunda heykellerinde insan vücutlu fantastik varlıklara yer vermeye başlayan heykeltıraş Ali Teoman Germaner'in 1970'ler boyunca ve

---

[476] Turan EROL, "Resim Üzerine Notlar", 145.
[477] A.g.m.
[478] Semra GERMANER, "1968 Kuşağı Sanatçıları", 87-96.
[479] A.g.m.
[480] A.g.m.
[481] Germaner'e göre 1968 Kuşağı'nın sonradan gerçeküstücü ve bilinçdışına yönelen çağrışımlarla zenginleşmiş imgelemlerinin gelişmesinde edebiyat dünyasında "İkinci Yeni" adıyla tanınan İlhan Berk, Cemal Süreyya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Ülkü Tamer gibi yazarlar grubunun etkisi aranabilir. Bu etki, özellikle 1968 sonrasında belirginleşir. Germaner, bu sanatçıların konu seçiminde duyarlı davrandıklarına, ayrıca düş ve fantezi öğelerini ustaca değerlendirdiklerine değinir.

sonrasında gerçekleştirdiği yapıtlarıyla ilgili olarak dönemin siyasi ortamına göndermede bulunması[482], toplumsal eleştirinin örtük biçimleriyle de karşı karşıya olduğumuza dair bir ipucu sayılabilir. Özdemir Altan'ın 1971 tarihli "Vurulmuşlar" dizisi de sözgelimi, örtük bir soyutlamacı yaklaşımda ifadesini bulan bir 12 Mart yorumudur.[483]

1970'li yıllar, aslında sanatta farklı türde gerçekliklerin/gerçekçiliklerin sorgulandığı bir dönemdir. Düşsel ve gerçekçi öğeleri yan yana kullanan, fantastik görünümler oluşturan, bireysel imgeleme dayalı görsel dünyalar kuran yaklaşımların yanı sıra 1970'ler boyunca 'yeni-gerçekçilik' terimiyle niteleyebileceğimiz eğilimler de ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda belli simgelerle donattığı resimlerinde soyutlamacı bir yaklaşım benimsemiş olan Özdemir Altan'ın 1970'li yıllarda başladığı "Gerçek" dizisi, keskin bir sanatsal dönüşümü göstermesi açısından ilginç bir örnek sayılabilir. Daha genç kuşaktan Nur Koçak, Fatma Tülin Öztürk (İstanbul 1949), Yusuf Taktak gibi ressamların fotografik gerçekliği sorgulayan, sıradan nesnelerin ve olguların gerçekçi betimlemeleri aracılığıyla ifadeci yaklaşımların reddine dayalı sanatsal tavırlar taşıyan ve gündelik yaşamın gerçeklerinden beslenen bir anlayışla şekillenen sanatlarında zamanın pop ya da foto-gerçekçi akımlarının etkileri kadar, Türk sanatının kendi dinamiği içinde yeni bir gerçekçilik arayışının dürtüsü hissedilebilir. Yeni bir gerçekçilik, farklı figür anlayışlarını da beslemiş, gündelik yaşamın yansımalarını ele alan yaklaşımlarda figürün resimleyici bir yaklaşımla betimleyici bir öğe olarak gündeme gelmiştir.

Türk sanatında özellikle 1975 sonrasında gözlemlenen önemli olgularından biri olarak karşımıza çıkan siyasileşme eğiliminin[484] yansımaları da resim ve heykelde figür temelli ve oldukça dışavurumcu bir gerçekçiliğin egemen olması şeklinde kendini göstermiştir. Bu dönemde toplumcu-gerçekçi, hatta sosyalist-gerçekçi olarak nitelendirebileceğimiz bir yaklaşım içinde çalışan Seyyit Bozdoğan, Cihat Aral,

---

[482] EKLER, 224.

[483] Özdemir ALTAN, **Özdemir Altan**, 51.

[484] Semra Germaner, 1975-80 yılları arasında Türkiye'de yazın ve plastik sanatlar alanlarında gözlenen en önemli özelliğin politikleşme olduğunu söylemektedir. Germaner'e göre resim ve heykel sanatlarında politik konulu yapıtlar bu yıllarda üretilmiş, ancak fazla slogansı bulunarak yapılması sürdürülmemiştir. Bkz. (201), GERMANER, 18.

Kasım Koçak, Aydın Ayan ve Mehmet Aksoy gibi sanatçılar, madencileri ya da köylüleri temsil eden resimlerinde Neşet Günal, Nuri İyem ya da Nedim Günsür gibi önceki kuşak ressamlarla bazı yakınlıklar taşımış olsalar da bildiri dağıtan gençleri, 1 Mayıs gösterilerini ve işkence olgusunu konu alan yapıtlarıyla Türk sanatında daha önce ele alınmamış konulara değinmişlerdir. Bu, oldukça ilginç bir dönüşümdür; çünkü 1970'lere gelene dek "solcu sanatçının kimliği, sistem nezdinde kendini ancak politika sathında var edebilir"[485] bir durumdayken, bu yıllarda siyasi bir mücadele ilk kez açıkça sanatsal pratik üzerinden yapılmıştır.

1970'li yıllarda Türk sanatında görülen bir diğer yeni yönelim de hiç kuşkusuz bu dönem gerçekleştirilen yeni birtakım etkinlikler içinde bir temsil zemini bulabilen kavramsal temelli yaklaşımlardır. 1974'ten itibaren Arkeoloji Müzesi'nin bahçesinde düzenlenen Açık Hava Sergileri, 1977'ten itibaren İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen "Yeni Eğilimler" gibi sergilerle özellikle gençlerin deneysel yaklaşımlarının desteklenmeye başladığı bir süreçte Batı'daki gelişmelere koşut olarak kavramsal sanata yönelik bir ilgi başlamıştır. Resim alanında pentürün sınırlarının sorgulandığı, mecranın kendi iç meselelerinin eleştirel bir boyutta sorunsallaştırıldığı bu süreçte heykel alanında da benzer bir irdeleme sürecini duyuran yaklaşımlar görülmüş, klasik anlamda heykelin malzemesi ve anlatım biçiminden uzaklaşan yapıtlar üretilmeye başlanmıştır.

1970'li yıllar ayrıca, Milli Eğitim Bakanlığı'nın 1416 sayılı yasasıyla sanat alanında ihtisas yapmak üzere yurtdışına çok sayıda genç sanatçının gönderildiği son dönemdir. Bu yasa kapsamında başta Fransa olmak üzere Almanya ve İngiltere'de eğitim gören sanatçılar arasında bulunan Mehmet Güleryüz, Nur Koçak, Şükrü Aysan, Utku Varlık (Bolu 1942), Cihat Aral, Komet (Çorum 1941), Alaettin Aksoy gibi sanatçıların sonraki yıllarda Türkiye sanat ortamında görülen yeni arayışların şekillenmesinde rol oynadıklarını söylemek mümkün görünmektedir.

---

[485] Akif KURTULUŞ, "'70'lerde Devrimci Politika, Devrimci Sanat", 2366.

3.2.1. "1968 Kuşağı" ve Eleştirel Gerçekçilik

Türk sanatında özellikle 1968 sonrasında hissedilen en belirgin dönüşüm, dönemin genç kuşak sanatçılarının figüre olan yönelimidir.[486] Sanat ortamının 1970'li yıllarda tanımaya başladığı bu genç kuşak sanatçıların temel özelliği, her birinin kendine özgü ifade biçimleri ve etki alanlarına karşın, soyut sanata bir alternatif olarak figüre yönelmeleri ve kendi iç dünyaları kadar toplumsal eleştiriye yönelik bir tavrı yansıtmalarıdır.[487] 1960'lı yıllarda bu anlamda erken bir çıkış yapan ressam Mehmet Güleryüz'ün yanı sıra Alaettin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık ve Neş'e Erdok (İstanbul 1940) gibi sanatçıların öncülüğünde gelişen bu yeni figür anlayışı, beraberinde imgesel gerçekliğe dair yeni bir anlayış da getirmiştir. Semra Germaner'in "1968 Kuşağı" olarak nitelendirdiği bu sanatçılar, 1960'lı yıllardaki toplumsal dönüşümü birey ekseninden hissettiren eleştirel bir gerçekçilikle ortaya koymuşlardır. Semra Germaner, Türk sanatında o güne dek daha çok bir etüd aracı olarak görülen figürü ilk kez plastik ifadenin başlıca öğesi olarak kullanan bu sanatçıların iç dünyalarını yansıttıkları tuvallerinde düşlem ve gerçekliğin bir arada kullanıldığının altını çizer.[488]

Türkiye'de genç kuşağın siyasal bir uyanış içinde bulunduğu bir dönemde içsel dünyalarını yansıtan öznel anlatımlara başvuran bu sanatçılar, Germaner'in değindiği gibi, siyasal olandan çok eleştirel olanla, ulusal olandan çok evrensel olanla ilgilenmişlerdir. [489] Belki bu tavrın bir sonucu olarak, yapıtlarında ince bir toplumsal hiciv sezilir.[490] 1940'lı yılların başında dünyaya gelen bu genç sanatçıları "1960 Kuşağı" içinde değerlendiren İpek Aksüğür Duben ise, bu kuşağın üyesi çoğu sanatçının ortak bir özelliği olarak "toplumsal bilinci içermiş olmayı" gösterir: "Bu ressamlar, konuları ile atmosferleri ile toplumdaki değişimi, bunalımı, geleneksel değerlerin ve iyimserliğin yıkılmaya yüz tutuşunu yansıtırlar. Resimleri karanlıktır, umutsuzdur, hüzünlüdür. (...) Bu kuşağın ikinci önemli niteliği ise, konuyu işlerken tek anlamcılıktan, propagandacılıktan ve öykücülükten kaçınmak istemeleridir. Eğer

---

[486] Bkz. (201) GERMANER, 18.
[487] Bkz. (480), GERMANER, 87-96.
[488] A.g.m.
[489] A.g.m.
[490] A.g.m.

resim devrimci olacaksa, gerçeği anlatacaksa ve onu değiştirecekse, bu gerçeği akıl yolu ile nesnel düzeyde işlemez; çünkü gerçeğin özü çok yönlüdür, çok katlıdır, karmaşıktır ve akıldışı (imgelem) dünyasında kalan yanları vardır. Sanat yapıtında mantık-dışı anlamı 'fantastik' yansıtır. Sanatçılar fantastik anlatımı değişik alanlarda aramışlardır. Figürleri biçim yönünden çarpıtarak, gerçeküstüyü çağrıştıran bir atmosfer yaratmışlardır."[491] Bu yeni ifade, Mehmet Güleryüz'ün vurgulamış olduğu gibi, esas dinamiğini "akademik estetiğe karşı olmak"tan[492], "Akademi'de istenen figürün çok ötesinde bir figür"[493] yaratmak çabasından alır.

Henüz öğrenciyken açtığı sergilerde toplumsal eleştiriyi ön plana alan, bazı yapıtlarında Cihat Burak'ın etkisini hissettiren[494] mizahi bir anlatımcı yaklaşımı ve dışavurumcu bir resimsel tavrı benimseyen Mehmet Güleryüz, 1960'ların ikinci yarısından başlayarak figürde yeni bir anlatımı benimseyen bu genç kuşak sanatçılarının en çok dikkat çeken ismi olmuştur. Güleryüz'ün "Yırtan, parçalayan, tekrar alıp bir araya getiren, müthiş enerjik, başkaldıran bir figür"[495] olarak tanımladığı bu yeni anlayışın ürünü olan figürlü resimleri, gerçekte bir varoluş mücadelesinin, belki yeni bir kimlik arayışının uzantısıdır. Öyle ki, "hocalar

---

[491] İpek AKSÜĞÜR DUBEN, "Karma Sergi", 25-27.

[492] Bkz. (277), SÖNMEZAY, 192. Güleryüz ayrıca, "Bence Akademi'nin kalıplarını kıran, bizim kuşağın öğrencileridir" demektedir.

[493] ANONİM, "Mehmet Güleryüz ile Görüşme", 25.

[494] Mehmet Güleryüz'ün gençlik yıllarında etkilendiği başlıca ressamlar arasında Cihat Burak'ın özel bir yeri olduğunu düşündürecek verileri sanatçının kendi söylemlerinde de görüyoruz: "O dönem, yurt dışında yaşayan iki ressamın sergisi önemlidir. Paris dönüşü Cihat Burak'ın Türk-Alman Derneği'nde açtığı sergi naratif üslubuyla epeyce etkili oldu. Paris Polis Bandosu resmini hatırlıyorum. Büyük bir tabloydu; nahif, ifadeden sakınmayan figürler, Paris, rıhtımlar, fareler yer alıyordu. Marazi, garip bir dünya!" (172); "O dönemin öncüsü Bacon'dı; 1960-61 yıllarında Bacon'ın resmini tanıdım. Peşinden koştuğumuz pek ressam yoktu. Ama Türk ressamlardan Orhan Peker, Cihat Burak'ı kabul etmesem de gıpta ediyorum." (188); "Cihat Burak sıradanlığı, popüler kültürü, küçük insanları, zafiyetleri, tatları, hak ettiği küçük sevgileri yansıttı; sevgili kedisini, aileden kalan konağı resmetti. Birçok sanatçı bunları sanatın konusu yapmaya tenezzül etmeyebiliyor. İnsani alanları ele almaktan kaçınıyor. O yönlerini gizleyip kendince pür, üst sorunlarla uğraştığında resminin de yükseklere çıkacağını zannediyor. Oysa sanatçının gücü, hayatın halleriyle ilgili kendine müsaade alanları yaratmasındadır. Böyle bir alanda, elbette yeni önerilerle oluşturduğu resim dili önem kazanır. Yapay entelektüel kurmacadan ne kadar uzaklaşırsanız metaforik, yeni ve kendinize has resim aklına denli yaklaşmış olursunuz." (193-194); "... Cihat Burak'ın önerileri daha farklıydı; o herhangi bir problemin üzerine gitmeksizin göçle birlikte değişen şehir hayatını anlatıyordu. Daha çok kolaj niteliğinde olan, absürdü içeren, popüler değerleri ve tatları bir araya getiren, kitsch ile halkın saf beğenilerini sakınmaksızın koyan, bir kediyi sırf güzelliği için anlatan, onun yanına bir gül koyabilen resimler yapıyordu. Saf, yürekli bir ressamın gezintileri gibi... O yıllarda Cihat Burak'ın ismi revaçtaydı." (216) bütün alıntılar: Bkz. (277), SÖNMEZAY, sayfa numaraları yukarıda belirtildi.

[495] Bkz. (495), ANONİM, 25.

tarafından müstekreh, iğrenç bulunan"[496] bu tür resimler, yine "hocaların banal bulduğu şeyleri üstlenip o nesnelere dokunma"[497] çabasıyla gerçekleştirilir.

Güleryüz'ün Akademi mezuniyet sergisinde belirlenmiş konu dahilinde gerçekleştirdiği ve birincilik ödülü aldığı "Manav" (1966) **[Resim 135]** başlıklı resmi,[498] dokusal öğelerin ön planda olduğu daha soyutlamacı erken dönem çalışmalarıyla kendine özgü yeni bir figür anlayışını belirgin kıldığı yapıtları arasında bir tür köprü olarak nitelendirilebilir. Güleryüz'ün aynı dönemde gerçekleştirdiği "Dansöz" (1967) **[Resim 136]** başlıklı resminde ise, radikal bir biçimsel deformasyon söz konusudur: Burada kadın, sanki Soutine'in "Derisi Soyulmuş Öküz"üne ya da Willem de Kooning'in "Kadın" serisine göz kırpan bir ressamın elinde etten bir yaratığa dönüşmüş; Güleryüz'ün giderek kalınlaşan doku katmanının içinde yüzüne yapıştırılan 20 dolarlık banknotla ölgün bedeninde hapsolmuş şiddeti duyurmaktadır. Güleryüz'ün böylesi resimsel bir atmosfere kolajla müdahalede bulunmuş olması da dikkat çekicidir. Bu dönemin vurucu bir diğer örneği, tenselliğin tersyüz edildiği, cinselliğin yine yoğun bir şiddet duygusuyla ifade bulduğu "Abazan"dır (1967) **[Resim 137]**. Yine aynı yıla tarihlenen "Aynanın İçinden" (1967) **[Resim 138]** başlıklı bir resminde yeşil takkeli bir adamı bir hayvana tecavüz ederken resmeden Güleryüz, bu dönemin erotizm ve şiddetle yüklü diğer resimlerinde olduğu gibi belli belirsiz göndermeler aracılığıyla içinde yaşadığı topluma dair eleştirel bir tavır içindedir. Güleryüz'ün "Kuzu ve Çıplak" (1967) **[Resim 139]**, "Çadır Tiyatrosu" (1968) "Aile" (1968) **[Resim 140]** gibi resimleriyle belirlenen bu dönem resimlerinin temel özelliği, belirgin bir anlatı boyutuyla[499] şekillenmiş olmalarıdır. Düş ve gerçekliğin yeni bir gerçeklik, bir "hakikat"[500] oluşturmak adına buluştuğu bu resimlerde kimi zaman belli simgeler aracılığıyla varılmış örtük toplumsal yergi, sanatçının bu gibi resimleriyle ulusal ölçekli bazı

---

[496] A.g.m., 25.
[497] A.g.m., 27.
[498] Güleryüz'ün erken dönem yapıtlarıyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için Nan FREEMAN, **Mehmet Güleryüz**, 14.
[499] Nan Freeman'a göre, Güleryüz'ün 1960'ların ortasında gerçekleştirmeye başladığı resimleri, birer masal işlevi görmektedir. Anlatımcı sahnelerle donanmış olan bu resimlerde Güleryüz eğretilemeye başvurarak çoğul anlamlar üretmek peşindedir. Daha ayrıntılı bilgi için A.g.k., 15.
[500] Bkz. (495), ANONİM, 28.

resmi yarışmalara katılmasıyla da desteklenerek, toplumsal yapıya muhalif bir avangardist sanatçı tavrını da ortaya koymaktadır.[501]

Mehmet Güleryüz'le yapılan bir söyleşide, sanatçının bu bağlamda söyledikleri resmine dair önemli ipuçları vermektedir:

> "Ben *demistifiye* ediyorum (gizemini kaldırıyorum). Çirkinin de bir gücü var. Ben figürden hareket ediyorum, ama ona olduğu gibi yaklaşmaktan daha doğru bir yoldan yaklaştığım kanısındayım. Bu zorlamadan gelen bir olay değil, ben enteresan bir figür yapayım diye yola çıkıyorum. Aslında benim söylediğim, saçmasapanlıktan etkilenen insanların deforme olanlar olduğu, lanet ettiğim, kızdığım ve küfür ettiğim insanlar da bundan muzdaripler, belki bu sistemi de yapan onlar, bunlar birbirini doğuran durumlar. Kendi doğurduklarının kurbanı da onlar. Hem kurtarılması gereken, hem de lanetlenmesi gereken aynı kişiler, bir yerde sistem de öyle. Gerçeğin yansıması bu, ben bir güzelleme yapamam, benim güzellemem bu aslında, bana sorarsan bunlar güzel çünkü hakiki. Her gün gördüğüm insanın ürettiklerinden bir insan çizmeye kalktım, onun için hakiki. İnsanın ortaya koyduğundan, ürettiğinden insanı çiziyorum, bu da bir güzelleme." [502]

1960'lı yıllarda "Sen de Vur" (1965) gibi resimlerinde toplumsal düzen içinde giderek yoğunlaşan bir siyasi hareketlenmenin yansımalarını da duyuran Mehmet Güleryüz, 1970'lerde siyasi içerikli desenler yapmaya başlamıştır. Bu yıllarda ekonomik nedenlerle boya resminin yanında daha çok desene yönelen Mehmet Güleryüz'ün Paris'te geçirdiği 1970-74 yılları ile Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştığı 1975-80 yılları arasındaki üretimi, dönemin artan siyasi hareketliliğiyle de bağlantılı olarak -"Lenin de Çocuktu" (1973) **[Resim 141]**, "Operasyon Militer" (1973) gibi yapıtlarında da görüldüğü gibi-, eleştirel göndermeleri daha yoğunlaşmış bir çerçeve oluşturur. Bu çerçeve içinde desenin ağırlığı, ayrıca bir anlam taşır. Türk sanatında ilk kez D Grubu'nun 1933 yılında açtıkları sergide bilinçli bir tavır olarak desenlerini de sergileyerek "ilk hamlede

---

[501] Nan Freeman, Mehmet Güleryüz'ün 1968 yılında yeni açılan Atatürk Kültür Merkezi için gerçekleştirilen ulusal yarışmaya katıldığı "Çadır Tiyatrosu" başlıklı resminin özellikle şok edici olduğunu ve ulusal yarışmaların aşırı ciddiyetini ve banalliğini yerdiği değerlendirmesini yapmaktadır. Freeman bunu, Manet'nin Paris Salonu'na "Olympia"yı göndermesi eylemine benzetmektedir. Bkz. (500), FREEMAN, 15.

[502] Bkz. (495), ANONİM, 28.

resim sevenlerle resim sanatı arasındaki duvarlardan birini yıkması"[503] gibi, Türk sanatında genellikle salt akademik bir yetkinleşme aracı olarak kabul edilen desen Güleryüz'de "sanatçıya egemen olan başlıca enstrüman"[504] işlevi görerek, "tablo resmine bir hazırlık değil, bir ifade aracı olarak başlı başına bir sanat"[505] olmuştur. Güleryüz'ün 1970'li yıllarda desenlerinde olduğu kadar resimlerinde de daha belirgin bir varlık kazanan hayvanlar âlemi ise, hiç kuşkusuz örtük bir ajitatif tavrın ifadesidir. Çağdaş bireyin varoluşsal serüvenini ele alan sanatçının 1970'ler boyunca domuz, maymun, köpek figürlerine ya da hayvansılaştırılmış insan figürlerine yer vermesi, "tüketim toplumunun sevgisizliği, bencilliği ve içtenliksiz tutumu"nun[506] bir temsili olarak değerlendirilmiştir. Mehmet Güleryüz'ün 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği heykelleri ve düzenlemeleri de bu bağlamda ilginç birer örnek oluşturur.

Güleryüz'ün 1970'li yıllarda desenlerinde olduğu kadar resimlerinde de daha belirgin bir varlık kazanan hayvanlar âlemi ise, hiç kuşkusuz yine örtük bir ajitatif tavrın ifadesidir. Çağdaş bireyin varoluşsal serüvenini ele alan sanatçının 1970'ler boyunca domuz, maymun, köpek figürlerine ya da hayvansılaştırılmış insan figürlerine yer vermesi, "tüketim toplumunun sevgisizliği, bencilliği ve içtenliksiz tutumu"nun[507] bir temsili olarak değerlendirilmiştir. Mehmet Güleryüz'ün 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği heykelleri ve düzenlemeleri de bu bağlamda ilginç birer örnek oluşturur. Güleryüz'ün bu dönemden "İşkence" (1972) **[Resim 142]**, "Sıkışmış Maymun" (1974) gibi kâğıt hamuru ve karışık malzemeyle gerçekleştirdiği yarı-düşsel ve oldukça grotesk düzenlemelerin yanı sıra "Entelektüel" (1977) gibi, Baconvari bir figür parçalanmasını akla getiren bronz heykelleri de bulunmaktadır.

---

[503] Nizamettin NAZİF, **İkdam**, 1 Ekim 1933; bkz. (21), aktaran ÇOKER, 65.
[504] Canan BEYKAL, **Mehmet Güleryüz-Desenler**, 19.
[505] A.g.k.
[506] Güleryüz'ün resimlerinde çirkin insan yüzlerinin duyarsızlığı simgelerken, hayvan portrelerinin "ahmak insanı" simgelediği belirtilmektedir. Daha ayrıntılı bilgi için. N. ARSLAN, Z. RONA, "Mehmet Güleryüz", 725.
[507] Güleryüz'ün resimlerinde çirkin insan yüzlerinin duyarsızlığı simgelerken, hayvan portrelerinin "ahmak insanı" simgelediği belirtilmektedir. A.g.m.

1969 yılında açtığı ilk sergisinde düşsel öğelerle ördüğü resimlerinde yeni bir figür anlayışının ipuçlarını veren Alaettin Aksoy da 1970'li yıllarda yeni bir figür anlayışını temsil eden sanatçılar arasında yer alır. 1972-76 yılları arasında bulunduğu Paris'ten dönüşünde Görsel Sanatçılar Derneği'nin Yılın Genç Sanatçısı ödülünü alan sanatçı, "İçeridekiler ve Dışarıdakiler" (1968) **[Resim 143]**, "Koğuş" (1976) **[Resim 144]**, "Asker Tiyatrosu" (1976) gibi resimleriyle pek değinilmemiş konuları işlemiş, bu çerçevede figürü temel bir anlatı öğesi olarak yansıtmıştır. Aksoy'un bu gibi resimlerinde figür, bir yandan gündelik gerçekleri dile getiren bir unsur olurken, öte yandan düşsel bir sahnenin kendine özgü karakteri olarak belirir **[Resim 145]**. Güleryüz'de olduğu gibi Aksoy'un resimlerinde de biçimsel bir deformasyonla çirkinleştirilen insan, başı ve bedenindeki orantısızlıklarla, teninin gri ve kahverengi tonlarıyla hastalıklı bir görünüme sahiptir; yabancı bir dünyanın tekinsiz varlığı gibi görünür. Ancak Aksoy'un resimlerinde, Güleryüz'deki dışavurumcu ajitasyona rastlanmaz. Aksoy'un yarattığı düşsel âlemde bu figürler, gökyüzü, dağlar, ağaçlar, göller ve bulutlarla donanmış manzaralar içinde tek başlarına ya da ikili-üçlü gruplar halinde genellikle uçuşan bir konumda bulunurlar; doğal, ama özellikle güzel olmayan bir çıplaklıkları vardır.

Figürlerini düşsel mekânlarda, düşsel bir olaylar örgüsü içinde belirgin bir yalnızlık duygusu içinde yansıtan Komet (Gürkan Coşkun), genellikle büyük veya orta boy tuvalle çalışan bu dönem ressamları arasında daha çok küçük boyutlarda gerçekleştirdiği çalışmalarla dikkat çeker. 1970'lerin başında gerçekleştirdiği resimlerden 42x50 cm boyutlarındaki "Bindik Bir Alamete" (1972) **[Resim 146]** adlı yapıtındaki kalabalık sahneden de anlaşılabileceği gibi gündelik hayattan tiplemeleri kompozisyon içine beklenmedik biçimlerde konumlandırdığı hayvanlar, nesneler ya da figürler aracılığıyla bir gerçek-dışılık duygusuyla donatan sanatçı, Güleryüz ve Aksoy gibi ressamlarından farklı olarak figürü deforme etmez. Bu anlamda Komet'in resminde figür, Güleryüz'ün adeta tensel bir cebelleşmenin dışavurumu gibi görünen ya da Alaettin Aksoy'un resim yüzeyinde anıtsal bir varlık kazanan figürleriyle hiçbir yakınlık taşımaz. Aksine Komet'in resimlerinde figürler –belki de figüranlar- puslu gri manzaralar ya da iç mekânlar içinde olanca sıradanlıkları içinde varolurlar; siyah elbiseleri, beyaz gömlekleri, kravatları ve gözlükleriyle alelade görünen bu

tiplerin, yaşamdan bir an için koparılmış gibi bir halleri vardır, yalnızca. Komet'in düşsel bir olaylar örgüsüyle izlencelik bir sahneyi andıran resimlerinde farklı bir figür anlayışını görünür kılan özellik, hiç kuşkusuz insandaki bu yabancılaşmış halin ifadesini yansıtabiliyor olmasıdır. "Kırmızı Strüktür" (1977) **[Resim 147]**, "Fil Üstünde" (1980) **[Resim 148]**, "Merdivenli Kompozisyon" (1979) **[Resim 149]** gibi resimleri, Komet'in özellikle 1970'lerin ikinci yarısıyla 1980'lerin başında yetkinliğe kavuşan üslubunun örnekleri olarak değerlendirilebilir. Kendisini bir "gölge ressamı"[508] olarak adlandıran bu tür yapıtlarıyla gerçeküstücü bir anlayışın kapısını da aralar. Komet'in bu resimlerindeki boya sürüşünün yarattığı pastelimsi dokunun da bir tür gölge atmosferi yarattığı söylenebilir. Mehmet Güleryüz ya da Alaettin Aksoy'un figürleriyle karşılaştırıldığında daha sıradan görünen Komet tiplemelerinin yine de son derece düşsel bir etki taşımasının ardında, Komet'in yarattığı silik boya katmanın etkisi aranabilir. Komet'in figürlerinde, boyayla şekillenmişliğin gelip geçiciliğini taşıyan bir kırılganlık sezinlenir.

1970'li yılların başında toplumsal temalara öncelik verirken, 1975 sonrasında düşsel yönelimli, mitoloji esinli[509] resimler yapmaya başlayan Utku Varlık da bu dönemde yeni bir figür anlayışını duyuran sanatçılar arasında yer alır. Varlık'ın bir diğer özelliği, 1960'lı yıllarda katıldığı sergilerin yanı sıra 1967'de İstanbul Türk-Alman Kültür Merkezi'nde açtığı ve oldukça ilgi gören[510] ilk kişisel sergisinde de gravür, litografi ve desen ağırlıklı çalışmasıdır; resimde anlatımcılığa önem veren Varlık için bu, "siyah-beyazın etkileyici ve vurucu gücü nedeniyle en uygun"[511] ifade biçimini oluşturduğunu söylemiştir. Bu dönemde eski taşbaskılardaki halk

---

[508] Komet'in kendine dair söyledikleri, ilginç ipuçları vermektedir: "Gölge ressamı. Yerlerin mühürlendiği zamanların, Anadolu'nun kara duygululuğunun, yetim olanların ve şahika olanların, karşılıksız ve karşılıklı aşkların, unutulmamış arkadaşlıkların ressamı. Irmakların, dağların ve ovaların da arkadaşı. Unutulmamış şarkıların da ele geçmiş mutlulukların... Bütünleyici ve Anadolu'nun gizemci örtüsünün altında, çok bilmişlikten sıyrılmış bir köylü, *uzaklara düşmüş bir uçurtma.* Bulutlardan, kitaplardan, Boğaz'dan da eytişimsel özdekçilikten, Paris züppeliklerinden geçmiş bir Çorumlu. Ne tasvirci bir çalışkan, ne de nakışçı bir tembelim. Alçakgönüllü şarkılar ve ezgiler üretmeye çalışan bir arkadaşınızım. İnsanları özlüyorum ve ölümcül gitmelerle başarısız başarılarla, ince inceliklerle, vurdumduymazlıklarla doluyum." ANONİM, "Komet-Gürkan Coşkun", 14.

[509] ANONİM, "Utku Varlık ile Söyleşi", sayfa numarası yer almıyor.

[510] Mine KOÇ, "Geçen Ayın Sanat Hareketleri", 26.

[511] Mustafa KÜÇÜK, "Utku Varlık'la Bir Konuşma", 63.

resimlerinden de etkilendiğini belirten[512] Varlık, "Anılarımızın Penceresi III" (1977) **[Resim 150]** ya da "Ouverture II" (1979) **[Resim 151]** gibi resimlerinde sağlam bir mekân kurgusu içinde figürlerin adeta birer silüet halinde belirlediği manzaralar gerçekleştirmiştir. Burada da manzara, bu kuşağın diğer ressamlarından Alaettin Aksoy ya da Komet'te olduğu gibi figüre adeta varlık kazandıran bir öğe olarak gündeme gelir ve gökyüzü, ağaç, dağ, deniz gibi doğal öğelere karşın doğallıktan uzak, düşsel bir izlenim gibi algılanır. Doğadaki dingin su birikintilerini gerçeğin ya da yalnızlığın bir aynası, figürlere dolanan tülleri ve çarşafları insanın üzerine çöken bir zaman örtüsü gibi kullanan[513] Utku Varlık'ın figürleri, sürekli yinelenen bir kadın imgesi olarak "eski fotoğraf albümlerindeki silik yitmiş güzelliklerin tozlu anıları"nın[514] çağrışımını taşıyan ve kendi kendine işaret eden bir simge boyutu taşır. Sanatçının özellikle 1980'li yıllardan sonraki resimlerinde ise, karışık teknik uygulayarak fotografik görüntüler kullandığı ve 'gerçek'le örülmüş düşsel atmosferler kurguladığı görülür.

Gündelik yaşamdan figürleri psikolojik bir iç gözlem çabasıyla ele alan Neş'e Erdok ise, düşselliği ve simgeselliği dışlayan[515] bir gerçekçilik anlayışını savunması bakımından burada saydığımız diğer ressamlarından bir ölçüde ayrılır. Erdok'un konusu, kent sokaklarıdır. Bu sokaklarda gözlemlediği sıradan tipleri –kendi deyimiyle, boşta gezenleri, baldırıçıplakları, dilencileri, simit satan, kurabiye satan, su satan çocukları, insanları- resmeden sanatçı, bilinçli olarak büyük boyutlu çalışarak, resim sanatında konunun önemi ölçüsünde büyüyen ölçek geleneğini tıpkı bir Courbet gibi, sıradan olanı anıtsallaştırmak adına tersyüz eder.[516] Erdok'un figüre yaklaşımındaki en önemli özelliklerinden biri, resimde üç boyutluluk yanılsamasına önem vermemesine karşın figürlerinde üç boyutlu kütle izlenimi veren bir biçimleme kullanması, bu şekilde dikkati figürün kendisine çekmesidir.[517] Fakat figür burada

---

[512] A.g.m.
[513] A.g.m.
[514] A.g.m.
[515] Neş'e Erdok, simgelerden yararlanmadığını özellikle belirtmekte ve "İnsanın kafasındaki fikirler berrak ve açık seçik olmadığı zaman onları simgelerle donatır diye düşünürüm" demektedir. ANONİM, "Neş'e Erdok ile Görüşme", 13-16.
[516] Neş'e Erdok'un sanatına dair kendi anlattıklarıyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için A.g.m.
[517] A.g.m.

salt bir dış görünüş olarak yer almamaktadır: Neş'e Erdok'un gözlem çabasının ürünü olan bu resimlerde özünde çıplaklıkla ele alınan konuların topluma yönelik olması onlara toplumsal yapıya ilişkin eleştirel bir boyut kazandırırken,[518] yer yer biçimsel deformasyonla varılan ifadeci bir yaklaşım da söz konusudur. Bu figürler de, tıpkı Güleryüz ve Aksoy'da olduğu gibi, bilinçli olarak çirkin görünürler. Oysa çirkin, Erdok'a göre, "varoluşun gerçeği gösterildiği zaman"[519] karşımıza çıkan şeydir. 1970'lerin ikinci yarısında "Saltanat" başlığı altında üretmeye başladığı bir dizi resim arasında "Dilenci" (1977) **[Resim 152]**, Erdok'un toplumsal boyut taşıyan, "acı, hasta, katı, mutsuz, bazen küstah yüzler aracılığıyla" göstermek istediği 'gerçeğe' dair ipuçları taşıyan bir resimdir. Aynı yıl, aynı diziden gerçekleştirdiği bir diğer resimde **[Resim 153]** figürü/figürleri yine bir el arabasına hapsederek ölüm çağrışımı uyandıran Erdok'un "Banliyö Treni" (1982) **[Resim 154]** gibi sonraki dönem yapıtlarında da öncelikle hissedilen duygu, figürlerin yüzlerindeki donmuş ifadelerden kaynaklanan geçmiş, ölmüş bir an izlenimidir.

Erdok'un resimlerindeki adeta durağan desen anlayışı ile Güleryüz'ün resimlerindeki hareketli desen duygusunu karşılaştırmak ya da her iki sanatçının boya ile ilişkilerindeki farklılıkları düşünmek, bu sanatçıları birbirlerinden ayrılan yönleriyle de değerlendirebileceğimizin ipuçlarıdır. Erdok'un anıtsal bir figür anlayışıyla gerçekleştirilen tiplemeleri ile Komet'in küçücük figürleri arasında bir ilinti kurmak da güç olabilir. Gerçekte her biri, farklı biçimsel üslupları ve teknik arayışları olan sanatçılardır.

Aynı dönemde tanınmaya başlayan bu beş sanatçının yapıtlarında sezilen ortaklık duygusu, Germaner'in vurguladığı gibi, yeni bakış açılarıyla figüre yaklaşımlarında ve farklı yönlerden gerçeklik olgusunun araştırılmasına yönelik bir tutumda aranabilir. Resimsel gerçekliği görünenin aktarılmasının ötesinde bir olgu olarak ele alan bu sanatçıların, Türkiye'de toplumsal düzeyde acı, şiddet ve ölümle deneyimlenen 1970'li yılları sezgisel düzeyde yansıtan görsel dünyalar kurdukları

[518] Erdok bu konuyla ilgili olarak, "Hiç de toplumsal gerçekçi olarak tanımlayamayacağımız bu resimlerin toplumsal içeriği, burjuva fikirlerinin protesto ve eleştirisiyle belirginleşiyor" demektedir. A.g.m.
[519] A.g.m.

söylenebilir. Güleryüz'ün absürd sahnelerinin, Aksoy'un zincirden boşanmış figürlerinin, Varlık'ın yitik zaman yakınışlarının, Komet'in gerçek dışı atmosferinin, Erdok'un çıplak donukluğunun ardındaki temel itici güç ise, hiç kuşkusuz bireysel düzeyde ruhsal yüzleşmelerini sakıncasızca ortaya koymak arzusudur.

1970'li yıllarda figüre yönelen sanatçıların pek çoğunda 'ruhsal' bir derinliğin arayışını sezinlemek mümkündür. Simgesel ve çağrışımsal öğelerden yararlanan Ergin İnan'ın resimlerinde, bu arayışın karşılığı yine düşsel bir atmosferle kurgulanır. Böceklerin, sineklerin, kabuklu deniz canlılarının, anatomik figürlerin ve biyomorfik biçimlerin bir renk cümbüşüyle buluştuğu bu sahnelerde sanki sanatçının bilinçaltına bir pencere aralanmıştır. Ferit Edgü'yü göre, resimlerini her geçen gün artan bir yoğunlukla "İslam hattı ve Yıldızname, Falname, Tılsım mühürlerinde yer alan figürler, istifler ve sihirli formüllerle"[520] kaplayan İnan'ın resimleri, bir yandan da kültürel verilerle örülen, adeta kolektif bir bilinçaltının yansıması olarak da algılanabilir. Ergin İnan'ın "Irmak İçin" (1973) **[Resim 155]** gibi resimlerinde de görüldüğü gibi, bu düşsel manzaranın içinde figür öğesi bazen pek seçilemese bile, imgesel yansımasıyla resmin çok temel bir öğesi olmayı sürdürür. Figürden vazgeçmeyen ama onu un ufak eden, resim yüzeyini dolduran bir yazı, leke gibi kullanan Burhan Uygur'un 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği resimlerinde de düşsel bir gerçeklik arayışı görülür **[Resim 156]**. Bir yandan gündelik yaşamın bir tür kişisel güncesini tutan Uygur, bir yandan da zamanlar ötesi bir varoluşsal serüvenin yansımalarını verir.

3.2.2. Pop Sanatın Etkisi ve Fotografik Gerçekçilik

Türk sanatında 1970'li yılların en belirgin dönüşümü, figüre yönelimle birlikte gerçekliğin irdelenmesine yönelik çeşitli arayışların ortaya çıkmış olmasıdır. Yeni bir figür anlayışını getirmiş olan bu dönüşüm, yalnızca Türkiye'de değil, uluslararası sanat ortamında da ivme kazanmaya başlayarak 1980'li yıllarda özellikle dışavurumcu bir temelde ifadesini bulan yoğun bir üretim sürecini getirmiştir. Ancak, figür temelli resimsel bir anlayış aracılığıyla gerçeklik olgusuna bireysel

[520] Ferit EDGÜ, "Ergin İnan: İnsan/Kozmos/El-Ayak ve Mektuplar", 147.

düzeyde farklı yorumlar getiren, anlatımcılıktan, ifadecilikten, öznellikten ve 'ressamca' bir tavırdan kaçınmayan bu gibi ressamların yanında gerçekliğin daha nesnel boyutta yansıtılabilmesinin olanaklarını araştıran ressamlar da 1970'li yıllarda Türkiye sanat ortamının dikkat çeken bir kesitini oluşturmuşlardır. Görsel imge teknolojisinin yoğun bir gelişme göstermeye başladığı bu yıllarda sanatçıların fotografik olandan kaçınmak yerine bir olgu olarak fotoğrafı ve fotografik gerçekliğin sınırlarını sorgulayan bir tavır içinde çalışmaya başlamaları, hiç kuşkusuz bu tür eğilimlerin Batı sanatındaki uzantılarıyla da ilişkilendirilebilir. 1960 sonrasında Batı sanatında gelişimini izlediğimiz pop sanat, yeni gerçekçilik, foto-gerçekçilik gibi yaklaşımların etkisini duyuran bu tür tavırlar, Türkiye'de sanatçıların Batı sanatına daha bilinçli bir ilgi duydukları bir döneme rastlamaktadır.[521]

Bu gibi yaklaşımlar akademik resim disiplinine aykırı bir duruşu ortaya koyarken, bir yandan da Türkiye'de özellikle 1950 sonrasında yaşanan yoğun sanayileşme ve kentleşmenin etkisini hissettirirler. Değişen bir sanat anlayışı kadar dönüşüm geçirmekte olan bir çevrenin değişen çehresini yansıtan bu sanatçılar, kendi bireysel çıkışları doğrultusunda mekanik bir gözlemciliğin nesnelliğinden, espri gücüyle örülmüş eleştirel-mizahi tavırlara uzanan bir çizgide 1970'lerin Türkiye sanat ortamında yeni bir gerçekçilik arayışını ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda sözünü edebileceğimiz sanatçılar arasında, 1960'lı yıllarda soyutlamacı bir yaklaşımla renk tuşlarına dayalı dışavurumcu bir üslupla çalışırken "Gerçek" (1972) başlıklı serisinde yarı soyut mekanik görüntüler aracılığıyla gelişen teknolojiye göndermede bulunan Özdemir Altan'ı anabiliriz. Altan'ın "Bir zamanlar elmalara, sofra örtülerine veya sandalyeye oturtulmuş kadınlara bakarak, onlardan algılanmalarla resim yapılırdı. Şimdi ben bütün bunların foto ve baskı aracılığı ile eriştikleri yeni anlamları model olarak alıyorum"[522] sözleri, akademik resim geleneğiyle olan bağına bilinçli bir mesafe koyarken gelişen görsel imge teknolojiyle kurmaya çalıştığı yeni bir bağın işareti olarak algılanabilir. Resimlerindeki gerçeğin çağ teknolojisinin fotoğraf ve

---

[521] Semra Germaner, Türk resim sanatçılarının 1975'ten sonra Avrupa ve Amerika gibi dış ülkeler sanatlarına çok daha bilinçli bir duyduklarını ve çok daha dışa açıldıklarını belirtmektedir. Germaner, Türk resminin çağdaş Batı resmiyle bütünleşme çabaları verdiği bu dönemde gerek yeni malzemeler, yeni boyutlar, gerekse yeni akımlarla beslendiğini gözlemlemiştir. Bkz. (202), GERMANER, 20.
[522] ANONİM, "Özdemir Altan ile Görüşme", 19.

baskı yoluyla aldığı yeni görünümlerin soyutluğu olarak düşünülmesi[523] gerektiğini belirten Altan'ın, "Haber" (1972) **[Resim 157]**, "Öforion" (1974) **[Resim 158]** gibi teknolojinin simgeleştirildiği resimlerinde çağdaş yaşam içinde insan bedenin aslında yakın bir ilişki olduğu mekanik aygıt parçalarının fetişleştirildiği duygusu hakimdir. "Gelenekselle olan bağı"nı[524] ancak 1970'li yıllarda koparabildiğini söyleyen Özdemir Altan'ın aynı zamanda birer hazır-imge kolajı olan bu resimlerini birer duvar halısı olarak dokuma yöntemiyle büyük boyutlarda uygulamış olması ise, yerel gelenekle olan özgün bir hesaplaşmayı da gündeme getirir **[Resim 159]**.

1976 yılında burslu olarak gittiği Paris'ten dönüşünde foto-gerçekçi tarzda resimleriyle önce İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açtığı sergiyle, ardından 1977'de "Yeni Eğilimler" sergisinde yer alan bir resmiyle dikkat çeken Nur Koçak ise, gerek resimlerindeki teknik, gerekse sanatının popüler kültüre yaslanan içeriği bağlamında dikkat çeken başlıca isimlerden biri olarak nitelendirilebilir. Kendisini "kitle iletişim araçlarının çocuğu"[525] olarak nitelendirilen sanatçı, 1974 yılında kendi sanatında bir milat noktası[526] olarak gördüğü "Vivre-Parfüm Şişesi"nden (1974) **[Resim 160]** başlayarak bu yıllarda Batı sanatında pop sanatın bir uzantısı olarak ifadesini bulan foto-gerçekçi bir tarzı benimsemiş ve Türk sanatında daha önce yer verilmemiş çeşitli konulara değinmiştir. Bu konular arasında Paris'te başlayıp bitirdiği yıl Ankara'da sergilenen[527] söz konusu parfüm şişesi ve ruj gibi, popüler kültür dergilerinde kadınların tüketimine sunulan birtakım nesnelerin yanı

---

[523] ANONİM, "Özdemir Altan ile Görüşme", 22.

[524] Akademi eğitimi sonunda Siena Ekolü, Botticelli ve Vermeer gibi eski ustalarla ve geleneksel Batı resminin son temsilcileri olarak gördüğü Matisse ve Bonnard gibi ressamlarla yoğun ilişkilerini ancak 1970'lerde kesebildiğini belirten ve Dada, Duchamp öncülüğündeki yönlenmelerin günümüz sanatçılarının anlatım dünyasının özellikleriyle daha güçlü ilişkiler içinde olduğunu inanan Özdemir Altan, Türkiye'de sanatçıların gelenekle olan bağları konusunda şöyle diyor: "...ready-made, objet trouve gibi kavramları, bu ülkenin ilerici sanatçılarından biri olan ben, ancak 1968'lerde kavrayabiliyorsam, sorunlarımızın ciddiyetini koruduğu daha kolay anlaşılır." Daha ayrıntılı bilgi için A.g.m, 18.

[525] Canan Beykal ile yaptığı söyleşide yapılan bir alıntıdır; daha ayrıntılı bilgi için Canan BEYKAL, "Sergi Değerlendirmeleri-Nur Koçak", 29.

[526] Nur Koçak, Paris'te gerçekleştirdiği bu resmiyle ilgili olarak, "Parfüm şişesinin resmi olan 'Fetiş Nesneler 1'i 1974'te yapmıştım. Kendi 'milad'ım olarak kabul ediyorum o resmi. Foto-gerçekçiliği, yani fotoğrafı kaynak olarak alıp püskürtme tabancasıyla akrilik boya kullanarak yaptığım resimlerin ilki çünkü." Murat BELGE, "Nur Koçak: Sonunda 'milad'ım dediğim parfüm şişesi bitti", 37.

[527] Söz konusu resim, Ankara'da Ortadoğulu Öğrencileri Ağırlama Merkezi'nde açılan bir toplu sergide yer almıştır. Feriha BÜYÜKÜNAL, "Ressam Nur Koçak'la Söyleşi", 35.

sıra aynı tarz yayınlarda sergilenen yarı çıplak kadın bedenleri yer almaktadır. Kadın bedeninin ve kadının kullanımına sunulan çeşitli nesnelerin büyük boyutlu tuval yüzeylerinin tümüne yayılarak anıtsallaştırıldığı bu resimler, Türk sanatında kadının bir meta olarak ele alınmasının çağdaş yaşamdaki görsel karşılıklarını irdeleyen ilk örneklerdir. 1970'li yıllar boyunca gerçekleştirdiği bu resimlere "Fetiş Nesneler" ve "Nesne Kadınlar" **[Resim 161, 162]** gibi başlıklar veren Nur Koçak, akrilik boyayla püskürtme yöntemiyle bu tür imgelerin yer aldığı dergilerdeki yapay parlaklık duygusunu da yansıtmış, bu yıllarda Türkiye'de gündelik yaşamın vazgeçilmez popüler kültür mecralarından biri olan Hayat Mecmuası gibi yayınlarda[528] ifadesini bulan "Batı tarzı" bir reklam anlayışının anlamını sorgulamıştır **[Resim 163a, 163b]**. Benimsediği temsil anlayışının, çağdaş dünyaya bir teslimiyeti değil, dünyanın bayağılığını vurgulamak adına bir tür protesto eylemi[529] olarak düşünen Nur Koçak'ın fotoğrafla kurduğu ilişki de bu dönemde Türk sanatında son derece yenilikçi bir sanatsal yaklaşımı ifade eder. "Resim sanatı elin, fotoğraf ise gözün ürünüdür. Fotoğrafta akıl, resimde ise el araçtır"[530] diyen sanatçının pistolet kullanarak gerçekleştirdiği resimlerindeki anlamı yaratan araç olarak aklı önermesi, resimsel algıda göz ve duygunun hakimiyetinin düşünce ve us temeline taşımak arzusunun bir uzantısı olarak algılanabilir. Nur Koçak, 1980'den sonra da zaman zaman bu temalara dönmüş, ancak ağırlıklı olarak aile albümü ya da başkalarının anı fotoğrafları gibi imgelerden yararlanmıştır **[Resim 164]**. Öte yandan, Koçak'ın 1980 sonrası resimlerinde de esas olarak 1970'li yılların kültürel atmosferini yansıtmayı sürdürdüğü gözlenebilir. Sözgelimi "Mutluluk Resimleriniz" dizisi, sanatçının 1970'li yıllarda Paris'te öğrenci olarak bulunduğu yıllarda kendisine gönderilen Türk gazetelerinden kesilmiş fotoğraflardan yola çıkarak gerçekleştirilmiştir **[Resim 165]**.

1970'li yılların ilk yarısında fotoğrafın sunduğu olanaklardan yararlanan bir diğer sanatçı, daha sonraki yıllarda soyutlamacı bir anlatımı benimseyen Yusuf Taktak'tır. 1973 yılında gerçekleştirdiği "Otoportre"sinde **[Resim 166]** hiper-gerçekçi bir tavırla

---

[528] Nur Koçak'ın bu konuyla ilgili açıklamaları da bulunmaktadır: "... önce Batı'nın renkli kadın dergilerine bakıyordum, şimdi bizim boyalı basınımızdan esinleniyorum.". Canan BEYKAL, "Sergi Değerlendirmeleri-Nur Koçak", 29.
[529] Bkz. (528), BELGE, 37.
[530] Bkz. (527), BEYKAL, 29.

çalışarak Taktak'ın bu resmi, Türk sanatında örnekleri görülen diğer otoportrelerde genellikle olduğu gibi resmedilen kişinin kimliğine dair simgelerle donatılmamış, aksine ressamın teknik bir ustalıkla kendi yüzüne dair ayrıntılarla ördüğü bir tür vesikalık fotoğraf özelliği kazanmıştır. Kimliğin adeta kimliksizleştirildiği, ressamca bir tavrın fotografik bir görüntünün elde edilmesiyle ironik bir biçimde tersyüz edildiği bu yaklaşım, bir dönemin genç kuşağı üzerinde bu dönem Batı'da da yaygın olan foto-gerçekçi yaklaşımların ne denli etkili olduğunun bir örneğidir. Türkiye'de sanatçıların Yusuf Taktak'ın yine bu dönem gerçekleştirdiği "Motosikletli" (1973) **[Resim 167]**, "Aynalı Gerçek" (1974) **[Resim 168]** ve resimlerini bir düzenleme içinde sunduğu "Yarış" (1974) **[Resim 169]** gibi yapıtları ise, bu yıllarda genç sanatçılarının konu dağarcığının nasıl değişmiş olduğuna dair bir ipucudur. Foto-gerçekçi tarzda olmasa da Yusuf Taktak'ın bu dönem gerçekleştirdiği "Paralar" (1974) **[Resim 170]** başlıklı işi ise, pop art'ın bir uzantısı olarak foto-gerçekçiliğin yalnızca bir üslup olarak değil, ele alınan konular bağlamında da genç sanatçıları etkilemiş olduğu düşünülebilir.

1970'li yılların başından itibaren yağlıboya ve geleneksel yöntemlerle yaptığı bir dizi natürmortta keskin bir gözlem yeteneğini ortaya koyan Fatma Tülin Öztürk'ün resimleri ise, foto-gerçekçi yaklaşımları çağrıştırmasına karşın andığımız diğer ressamlardan bir ölçüde ayrılır. Sözünü ettiğimiz diğer ressamların fotoğraf ile zamanın kitle iletişim araçlarının görsel etkisi bağlamında kurduğu semantik ilişki, Fatma Tülin Öztürk'ün yine fotografik imgeler yaratmasına karşın bir nesnenin uzun uzun incelenmesiyle psikolojik bağlamda varoluşsal bir anlam kazanmış; ressamın kendi sözleriyle, "evrenin, oluşumun, yok oluşun arayışı"nı[531] duyuran bir boyutta ifadesini bulmuştur. 1970'li yıllar boyunca "Elma" (1971) **[Resim 171]**, "Biber" (1971), "Soğan Ekmek" (1972) **[Resim 172]**, "Şeftali Çekirdeği" (1975) **[Resim 173]** gibi resimlerinde soyut bir boşluk duygusu veren monokrom fon önünde söz konusu organik nesnelerin birer 'portre'sini çok ayrıntılı bir görsel düzeyde gerçekleştiren sanatçı, buna karşın fotografik olanla ilişki kurmamış, bu dönemde yeni bir gerçekçilik temelinde çalışan diğer sanatçılar gibi sanat ortamında pop sanatla

[531] Sezer TANSUĞ, "Fatma Tülin Öztürk ile Söyleşi", 10.

ilişkilendirilmesine karşın bu ilişkiyi reddetmiştir.[532] 1975 yılında Melda Kaptana Galerisi'nde açtığı sergi nedeniyle Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı bir yazıda söz konusu resimleri "fotoğraf olmaktan kurtaran",[533] onlara "resim tadı veren"[534] özelliklerin üzerinde durması ise, bu yıllarda resim ve fotoğraf ilişkisine pek olumlu bakılmadığına dair göstergelerden biri olarak değerlendirilebilir. Fatma Tülin Öztürk, Türk resminde önemli bir yer tutan natürmort temasına gelenekselin ötesinde bir anlam ve ifade yükleyen yaklaşımıyla 1970'lerde özgün bir tavır ortaya koymuş, foto-gerçekçi yaklaşımların güncel olgulara dayanan içeriğini reddederek belli bir zaman ya da mekânda temellendirilmez olanı yeğlemiştir. Bu yaklaşım, tıpkı Van Gogh'un ayakkabılarının temsil ettiği "gerçeklik"le pop sanatta ortaya konan "gerçekliğin" farklı birer olgu[535] olarak gündeme gelmesini çağrıştırmaktadır.

3.2.3. Kültürel Çevrenin Yeni Gözlemcileri

1970'li yılların Türk sanatında figür temelli yeni bir gerçekçilik arayışının diğer bir cephesini, bu arayışı yerel kültürün çeşitli verileri üzerinden araştıran ressamlar oluşturur. Zaman zaman geleneksel halk kültürüne özgü öğelere, zaman zaman da kitle kültürünün yeni simgelerine çağdaş yorumlar getiren bu sanatçılar, gelişen kent yaşamının değişen boyutlarını yansıtırlar. Bu kapsamda değerlendirebileceğimiz sanatçıların figür anlayışlarının, 1960 Kuşağı'nın figüre yönelik ifadeci tavrından tümüyle uzak olduğunu söyleyebiliriz. Kültürel çevrenin bu yeni gözlemcileri, resimlerinde bilinçli olarak betimlemeci, hatta naif figür ve mekân betimlemeleri içinde resimlerinin içeriğindeki anlatıyı güçlendirirler. 1970'li yıllarda resim sanatının hâlâ yalnızca biçimsel ve renksel özelliklerinin tartışılmaya değer

---

[532] Fatma Tülin Öztürk'ün bu konuya ilişkin bir açıklaması bulunmaktadır: "Söylenecek herşey her türlü yol denenerek söylenmiş, mükemmele erişilmişti. Böyle düşünüyordum. Bir turpun ayrıntısıyla uğraşmak kalmıştı sanki bana. Bir soğanın cücüğünde mükemmel yakalanamaz mıydı? Nesneler hep büyülemiştir beni. Onların resmime konu olması böyle çok doğal bir ilgiden ileri geliyordu. Amerikan pop sanatının çıkış noktasından, amacından tümüyle farklı bir yaklaşımdı bu. Hiperrealizmle de bağlantılı görüldü resimlerim. Oysa ben bu tavrı hiçbir zaman benimsemedim, uzak buldum kendime. Hiperrealist bir teknik kullanmıyorum; ayrıntılarla uğraşmak bu anlama gelemez. Bana ait, benden kaynaklanan, naif bir yaklaşım benimki. Herhangi bir akımdan etkilendiğimi söyleyemeyeceğim." A.g.m.

[533] Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, "Kara turpun ressamı Öztürk'ün eserleri 'resim tadı' veriyor", 19.

[534] A.g.m.

[535] Brendan PRENDEVILLE, **Realism in 20th Century Painting**, 166.

görüldüğü bir ortamda resimleriyle hikâyeler anlatan bu sanatçılar, bir resmin nasıl olması gerektiğine dair kabul edilmiş kodlara aykırı bir tavrı ortaya koyarlar.

1971 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde ilk kişisel resim sergisini açtığında "yaptıkları halktan, halkın içinden"[536] nitelemesiyle karşılanan Balkan Naci İslimyeli'nin resimleri, çağdaş bir yorumla yeniden ifade bulan geleneksel bir dünyanın izini taşır. Ayrıca İslimyeli'nin 1970'li yıllara tarihlenen resimlerinde ironiyle ortaya konmuş belirgin bir siyasi tavır ve bu yıllarda özellikle müzikte yaygın olan Anadolu pop olgusunun halk ve kitle kültürüne olan ilgisini çağrıştırır **[Resim 174, 175, 176]**. Bu açıdan bakıldığında İslimyeli'nin resimleri, Türkiye'nin bu dönem yaşadığı güncel olguları çeşitli simgeler aracılığıyla yansıtarak, popüler kültür olgusunu gündeme getirir. İslimyeli'nin bu tür resimlerinin tuval üzerine yağlıboya yerine kâğıt üzerine karışık teknik ve kolaj gibi yeni anlatım biçimleri içinde gerçekleştirilmiş olması da dikkat çekicidir.

İsilmyeli'ye göre 1970'li yıllara tarihlenen resimleri, "Eski taşbaskılar, camaltı resimlerimiz, minyatürlerimiz ve hat sanatımızın estetik ölçütlerini belli bir tortu halinde taşıyan çalışmalardır."[537] Sanatçının bu ilk dönem resimlerinde, çadır tiyatrosu, halk eğlenceleri, şahmaran imgeleri gibi çeşitli öğeleri geleneksel halk resminin naif ve renkçi ifade biçimini adeta yeniden kurgulayarak buluşturduğu görülür. Toplumsal boyutta halk kültürüne ilişkin yeni bir ilginin uyanışını yansıtan bu resimlerde, toplumsal bilinçaltına yönelen çağrışımsal bir yaklaşımla kurgulanmış fantastik bir boyut da vardır. 1970'li yılların Türkiye sanat ortamında yapıtlarını tekil örnekler üzerinden değil, belli kültürel sorunsalları içeren çeşitli diziler halinde sunan yaklaşımıyla da dikkat çeken Balkan Naci İslimyeli, 1974-80 arası resimlerini "Suya Çizilmiş Şeyler" başlığı altında toplarken, 1978-80 arası dönemini "Bir Yıkımın Mimarisi" olarak adlandırmıştır. Bu diziler, sanatçının ilk dönem çalışmalarındaki daha 'kaba' anlatıyı aşarak, ayrıntıların ve atmosferin ön planda olduğu bir görsel yaklaşımı duyurur.

---

[536] ANONİM, "Balkan Naci İslimyeli", 21.
[537] Neyyire ÖZKAN, "Figürleriyle Evrenselliğe Ulaşan Sanatçımız: Balkan Naci İslimyeli", 40.

"Güncel gerçeklerin tarihsel katlarını, yaş halkalarını görmeye ve göstermeye düşkün"[538] olduğunu söyleyen sanatçının "en güncel konuyu bile mistisize eden tavrı"[539], yapıtlarının ana karakterini oluşturur. "Suya Çizilmiş Resimler"inde gördüğümüz gibi bu etkiyi sağlayan yalnızca anlatı boyutu da değildir: Minyatürleri andıran bir yüzey etkisi içinde hacimsellikten uzaklaştıkça daha sıkışık, adeta klostrofobik mekânlar yaratan sanatçının resimlerinde, geçmişine hapsolmuş figürler, düne ve bugüne ait simgelerle donanmış düşsel bir âlemin odalarında birer masal kahramanı gibi yer alırlar **[Resim 177, 178]**. Sanatçının "Bir Yıkımın Mimarisi" başlıklı dizisindeki resimler ise, doğrudan doğruya geçmiş zamanların izleri üzerine kurgulanmıştır: İslimyeli'nin yıllarca topladığı eski kartpostallar, gravürler, halk resimleri ve çeşitli kitaplarından elde edilmiş hazır imgelerle gerçekleştirdiği bu kolajlar dizisinde, "Hazin Bir Lodos" (1977) ve "Son Kalan" **[Resim 179]** gibi yapıtlarında görüldüğü gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkımını hazırlayan nedenler ve eski İstanbul ele alınmıştır. Yüzyıllarca varlığını sürdürmüş bir düzenin parçalanmaya yüz tutmuş yapısını kolaj tekniğinin parçalı kurgusuyla da çağrıştıran sanatçının bu dizisi, Türk resminde daha önce irdelenmemiş bir konuyu gündeme getirmiştir. Kaya Özsezgin'e göre, "Birinci ve İkinci Meşrutiyet, Osmanlı aydınları, jöntürkler, saray entrikaları, kısaca yakın tarihimizin tüm oluşum grafiğinin, hasta bir İstanbul silüeti ve saray görkemiyle, batan bir güneşin kızıllığında simgesel anlama ulaştığı"[540] bu resimler, bir yandan eğildiği konu, öte yandan 1970'lerde hâlâ ciddi boyutta resimsel uğraş sayılmayan kolaj tekniğiyle gerçekleştirilmiş olması açısından atılımcı örneklerdir.

Yaşadığı, yetiştiği kültürel çevrenin gözlemlerini daha güncel boyutlarıyla yansıtan bir sanatçı ise, 1970'li yıllarda köyden kente göç olgusunun yarattığı kültürel mozaiği ele alan Gülsün Karamustafa'dır (Ankara 1946). Karamustafa'nın bu dönem gerçekleştirdiği naif resimlerde biçimsel anlamda halk resimlerinin güncel bir yorumunu bulabiliriz; bu resimlerin içeriği de özellikle köy kökenli halkın yaşam biçimidir. Sanatçının canlı bir renk cümbüşü içinde "yüzeyde kalmaya yönelik

---

[538] ANONİM, "Balkan Naci İslimyeli: Ne Yapıyorum", 4.
[539] ANONİM, "Balkan Naci İslimyeli ile Görüşme", 9.
[540] Kaya ÖZSEZGİN, "Bir Yıkımın Mimarisi", 29.

derinliksiz figürler"le[541] yarattığı imgeler, teknik anlamda "gerçekçi davranmaktan kaçınması"nın[542] bir sonucudur. Oysa, betimleyici olmaktan kaçınmayan bu imgeler, toplumsal gözlem anlamında ciddi bir gerçekçi boyut taşırlar. Sözgelimi sanatçı için "özel bir gözlem alanı" oluşturan kitsch olgusu, değişen kültürel çevrede gerçekten gözlemlenebileceği biçimlerde ifadesini bulan öğelere dönüşmüştür: Basma kumaşlarla, çiçekli tabaklarla, oyalı perdelerle, dantel örtülü televizyonlarla, duvarları süsleyen halı resimler ve kedi yavrulu takvimlerle bu dünya, sanatçının yaşadığı kentte izlediği kültürel değişimin simgeleridir. Karamustafa, 1970'ler boyunca gerçekleştirdiği "Kıymatlı Gelin" (1975) **[Resim 180]**, "Örtülü Medeniyet" (1976) **[Resim 181]**, "Kapıcı Dairesi" (1976) **[Resim 182]** gibi resimlerinde, toplumun sınıfsal katmanları içinde alt kültürü oluşturan bir çevreyi ve insanlarını görselleştirir. Bunlar kentin yeni manzaraları, bir anlamda 1970'li yıllar Türkiyesi'nin *genre* resimleridir. Halk sanatının anlatım biçimlerinden, İstanbul'da çevresini saran Bizans yapıtlarına ya da "Eski Galata'da, bir Art Nouveau apartmanın artık çöküntü haline gelmiş bir katında yaşayan Doğu Anadolulu bir kadının"[543] gözlemine uzanan görsel bir yelpazeden yararlanarak imgeler yaratan Karamustafa, yan yana gelmiş farklı kültürlerin güncel yaşamda yarattığı yeni bir beğeninin ipuçlarını vermiştir. Yapıtlarında Türkiye'de var olan "kitsch", ya da kötü beğeni estetiğini bilinçli olarak kullanan,[544] hatta bunu bir anlatım biçimine dönüştüren Karamustafa, bu açıdan bakıldığında yaşadığı dönemde akademik anlamda savunulan resimsel anlayışlara tümüyle aykırı bir tavır sergilemiştir.

Gülsün Karamustafa'nın 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği resimler arasında dönemin siyasi dalgalanmalarına değindiği yapıtlar da bulunmaktadır. Sanatçının 1970-72 yılları arasına tarihlenen ve hiç sergilenmemiş bir hapishane resimleri dizisi

---

[541] ANONİM, "Gülsün Karamustafa ile Görüşme", 26.
[542] A.g.m.
[543] A.g.m.
[544] "Türkiye'de kitsch'in peşine düşmek müthiş bir serüven. Pek çok alanda önemli değişimleri çok kısa bir sürede, büyük bir koşu içinde yaşıyor insanımız. Bulunduğu ortamı, yaşadığı zorluklar içinde 'yoz'luklarla donatıp kendine yeni bir estetik yaratmasının sonucu ortaya neler çıkmıyor ki! Ben olayla yaklaşım kurarken yeni bir kitsch uygulaması yapıyor değilim. Kendi uygulamalarımda Türkiye'de var olan kötü beğeni estetiğini kullanıyorum. Yeni birleşimler ortaya koyarak sürekli burun buruna yaşadığımız bu yeni estetiğin yorumunu değil, sergilemesini yapıyor ve izleyicimi durum karşısında bir an durdurmaya çalışıyorum." A.g.m.

bulunmaktadır; bu resimlerin yanı sıra sanatçı, "Gergef" (1974) **[Resim 183]**, "Pencere" (1974 ve 1978), "Görüş" (1978) gibi resimlerinde mahkeme salonu, asker, demir parmaklıkların ardında kalan sevgili ya da çocuklar gibi temalar çerçevesinde yaşadığı dönemin gündelik gerçeklerine naif yorumlar getirmiştir. Bu naif yorum, sanatçının aynı süreçte resmettiği "Sabahattin Ali" (1977), "Nazım Hikmet" (1977), "Sevgi Soysal" (1977) gibi yazarların portrelerinde de ortaya koyduğu gibi, bir masumiyet ya da saflık duygusunun görsel yolla ifade edilmesiyle de ilgili görünmektedir.

Türkiye'de 1970'li yıllarda gündelik yaşamı büyük ölçüde etkisi altına alan siyasi dalgalanma, farklı toplum katmanlarının daha yakından gözlemlenmesi, yoksulluk-varsıllık olgularının karşılaştırılması ve toplumsal çelişkilerin irdelenmesi sürecini de beraberinde getirmiştir. Bu atmosferi yorumlamak ve bir anlamda simgelerle örmek, bu dönem sanatçılarının ortak bir kaygısı gibidir. 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği resimlerde "İnsan Manzaraları" başlığı altında Türkiye'nin değişen kültürel dokusuna ilişkin ipuçları veren bir sanatçı da İbrahim Örs'tür (Tercan 1946). Örs'ün bu dönem resimlerinde zaman zaman yaşadığı çevreyle birlikte, zaman zaman resim yüzeyine sığmayan bir çerçevede betimlenen figür, resim yüzeyine adeta yapıştırılmış gibi derinlikten yoksun, kişiselliği elinden alınmış bir tipleme, bir stereotiptir. Bu açıdan bakıldığında dönemin genç sanatçılarının etki alanına giren pop art'ın etkisini taşıyan İbrahim Örs, foto-gerçekçi olmayan ancak keskin bir gözlem yeteneğine ve biçimsel ayrıntıcılığa dayanan yaklaşımıyla ayırt edilebilir. Sanatçının "Bürokratlar" (1978) **[Resim 184]**, "Kravatlı Figürler" **[Resim 185]**, "Oyun" **[Resim 186]** gibi resimlerinde de görülebileceği gibi, figürün kendisinden çok figürleri tanımlayan çanta, bilezik, kol düğmesi gibi ayrıntılar simgesel birer öğe olarak ön plana çıkarılır. Örs'ün esas konusu, yaşadığı zamanların yeni kültürel simgeleridir; insan, giderek daha çok bireysellik ve yalnızlık getiren kent ortamında giderek silikleşmekte, hatta bulunduğu kültürel katmanı tanımlayan simgesel öğeleri taşıyan boş bir kabuğa dönüşmektedir. Örs'ün yaklaşımı, kent yaşamının sıradan görüntülerini resmettiği "Boyacı Sandığı" **[Resim 187]**, gibi resimlerinde de görülür. Burada da kaldırımda öylece duran bir boyacı sandığı, boyacı sandığını süsleyen kartpostallar, buruşturulmuş bir Samsun paketi, kanalizasyon ızgarasının

çevresindeki yenmiş çekirdekler yaşam belirtisinin hissedilmediği bir atmosferde gündelik yaşamı betimleyen simgelere dönüşürler. İbrahim Örs, tıpkı Batılı pop sanatçıları gibi belli stereotipler üzerine odaklanmış, gündelik yaşamı konu almış, sıradan nesneleri anıtsallaştıran bir yaklaşım benimsemiştir. Onu kendi döneminde ilginç kılan özelliği ise, bu pop art etkisinin bir öykünme boyutunun ötesinde özellikler taşımasıdır. Örs, kendine özgü ayrıntıcı biçimsel yaklaşımı ve adeta buğulu bir renk kullanımıyla yerel çevrenin kodlarından hareket etmiş, 1970'li yıllar Türkiyesi'nin gündelik yaşamına ilişkin özgün bir görsel yorum geliştirmiştir.

1970'li yılların Türkiye'sinde yaşadığı çevreye ilişkin gözlemci bir yaklaşımla dikkat çeken diğer sanatçılar arasında Filiz Başaran'ı (Edremit 1951) da anmamız mümkündür. "Talih Kuşu" (1975) **[Resim 188]**, "Yorgancı" (1976) **[Resim 189]**, "Düğün" (1976) **[Resim 190]** ve "Göç" (1976) gibi resimlerinde kent yaşamının sıradan sahnelerini, toplumsal yaşantıyı ve kültürel dönüşümü naif bir bakış açısıyla yansıtan sanatçı, 1970'li yılların Türkiyesi'nin fotoğraflarını çekmiştir: Başaran'ın resimlerindeki insanlar, sanki hep ona poz vermiş gibi dururlar. "Yaşlı Kadın" (yks. 1976) gibi nostaljik sahneler kurgulayarak çevresindeki hızlı değişime ayak uyduramayan bireyin sıkıntısını da dile getiren Başaran'ın yaklaşımında, karakterlerin donmuş bakışlarından yansıyan karamsar bir ruhsal boyut vardır.

Kültürel çevrenin yeni gözlemcileri olarak düşünebileceğimiz bu sanatçıları, her biri kendine özgü ilgi alanlarına odaklanarak, ama genel bir çerçevede Türkiye'de 1970'li yılların kültürel değişimine işaret eden yönleriyle bir arada düşünmemiz mümkün görünmektedir. Bu sanatçıları birleştiren diğer bir çerçeve, 1970'li yıllarda figüre yeniden yoğun bir ilginin yaşandığı dönemde, yerel kültürün etkilerini içselleştiren yaklaşımlarla özgün arayışların peşinde olmalarıdır. Yapıtlarının akademik figür anlayışından ayrılan biçimsel temeli, naif ve alçakgönüllü görünümü, kitle kültürünün öğelerini içselleştirmesi ve anlatımcı boyutu, akademik sanatın tabularına ciddi bir başkaldırı niteliği taşımaktadır.

3.2.4. Siyasal İçerikli Sanat ve Toplumcu Gerçekçilik

1970'li yılların Türkiye'sinde gündelik yaşamda siyasetin oynadığı rol, bu dönemde ülke sanatında figürasyonun yeniden ağırlık kazanmasının ardındaki etkenlerden biri olarak görülebilir. 1960'lı yılların özellikle ikinci yarısından itibaren Türk sanatında daha çok yerel kültürün yansımalarında ifadesini bulan 'toplumcu' yaklaşımların etkisi giderek artarken, on yıllık bir süreçte özellikle gençlik kesiminin toplumsal değişim talepleriyle ülke siyasetine çeşitli eylemlerle katılması Türk sanatında da yankılanmış; doğrudan toplumsal mesaja yönelik bir sanatsal anlayış, en yoğun ifadesini figüratif sanatta bulmuştur. Bu çerçevede 1970'lerin ikinci yarısında -Türkiye'nin yaşadığı üçüncü bir askeri müdahalenin hemen öncesinde- özellikle genç sanatçıların yoğun üretiminde hissedilen bir toplumcu gerçekçi dalgadan söz edilebilir. Gerçekliğin çeşitli boyutlarının irdelendiği bu dönemde 'toplumcu' bir tavır taşıyan sanatçılar, toplumsal gerçekleri temsili yollarla anlatmaktan yana olmuşlar, içeriğin ön planda olduğu bir tavır benimsemişlerdir.

Bu dönemde Türk sanatçıların yapıtlarında gördüğümüz yaklaşımları toplumcu-gerçekçi olarak nitelerken, bu yaklaşımın 1930'lı yıllarda Sovyetler Birliği'nde sanatın toplumsal rolüne dair bir doktrin olarak ortaya çıkan sosyalist gerçekçilikten ayırmamız gerektiğini belirtmemiz gerekir. Georg Lukacs gibi bazı önemli düşünürler tarafından sanatın sosyal işlevi temelinde olumlu bir yönde değerlendirilen sosyalist-gerçekçilik, bilindiği gibi Stalin'in kültür komiseri Andrei Zhdanov gibi bürokratların elinde katı bir dogmaya dönüşmüştür.[545] Sanatın yalnızca içeriğini değil, biçimsel özelliklerini de belirleyen bu dogmatik tutum, bazı olguları anlatmakta daha doğrudan etkisi olan temsili bir figürasyonu, ya da gerçekçiliği yeğler. 1930'larda İtalya ve Almanya gibi totaliter rejimlerle yönetilen Avrupa ülkelerinde benimsenen başlıca sanatsal ifade biçimi de özellikle soyut sanatın çeşitli yönelimleriyle özdeşleştirilen "burjuva avangardizmi"ne karşı duran figürasyon temelli bir "gerçekçilik" olmuştur. Sanat, bu çerçevede bir yandan "toplumcu" bir boyut taşır, fakat totaliter rejimlerin denetiminde resmi söylemi görsel yolla yayma

[545] Paul WOOD, "Realisms and Realities", **Realism, Rationalism and Surrealism-Art Between the Wars**, 263.

işlevi üstlenen bir tür propaganda aracına dönüşme tehlikesine de düşer ve düşmüştür.[546]

Türkiye'de 1970'li yıllarda özellikle genç kuşak sanatçıların benimsediği toplumcu-gerçekçi hatta "sosyalist gerçekçi" yaklaşımlar ise, resmi söyleme karşı siyasi tavırlarla şekillenmiştir. Bu siyasi tavrın sanatsal ifadeye dönüşmesindeki başlıca esin kaynakları arasında ise, oldukça geleneksel temaları, geleneksel anlatım biçimleriyle aktaran Sovyet sosyalist gerçekçiliği değil, 1960'lı ve 70'li yıllar boyunca Türkiye'de yayımlanan çeşitli dergilerde gündeme gelen Meksikalı duvar ressamlarının ifadeci tavrının bulunduğunu söylemek mümkündür. Meksika sanatının "üç büyüğü"[547] olarak anılan Diego Rivera, Jose Clemente Orozco ve David Alfaro Siqueiros'un 1930'lu yıllarda kendi ülkelerinin sınırlarını aşan bir ünleri vardı: Toplumsal temalara öncelik veren bu ressamlar, her biri figür temelli farklı üslupsal arayışlar içinde yerel kültürün verilerinden yola çıkan bir sanatsal anlayış benimsemişti. Bu sanatçılar, devrimci sanatçılardı ve yapıtları, belli ideolojik görüşler temelinde şekilleniyordu. Türkiye'nin genç kuşak devrimci sanatçıları, 1960'lı yıllardan itibaren çeşitli dergilerde yayımlanan ve sanatta konunun önemi[548] ya da duvar resminin etkisi[549] gibi meselelere değinen yazılarda işçi sınıfına yönelen bir sanatın özellikleri ve öncelikleri konusunda fikir sahibi olabiliyordu. Kendi özgür iradeleriyle devrimci bir sanatsal anlayış benimsemiş olan bu üç Meksikalı'nın figürün abartılı yorumlarına dayanan oldukça dışavurumcu ifade biçimlerinin de bu dönemin genç sanatçılarını etkilemiş olduğunu düşünebiliriz.

Cumhuriyet tarihinin belki de en çalkantı yıllarının yaşandığı 1970'li yıllarda belli mesajlar iletmeye yönelen genç sanatçılar toplumsal mücadelenin sanat ortamındaki cephesini oluştururken, akademik figür anlayışından uzaklaşan bir tavrı ortaya koymalarına rağmen sanatsal bağlamda yenilikçi olduklarını söylemek mümkün değildir. 1950'li ve 60'lı yıllarda ilk temsilcilerini İbrahim Balaban ve Avni

---

[546] A.g.k.
[547] Edward LUCIE-SMITH, **Visual Arts in the 20th Century**, 159.
[548] Diego RIVERA, "Resim Sanatında Devrim", çev. Evinç Dinçer, 52.
[549] Jose Clemente OROZCO, "Sanatım Üzerine", çev. Evinç Dinçer, 54.

Memedoğlu gibi sanatçıların figürü deforme ederek el, kol, ayak, kelepçe, orak, dikenli tel, güneş gibi öğeleri simgesel göndermeleriyle aktardıkları resimlerinde bulan bu anlayış, 1970'lerin genç sanatçılarında özellikle içerik düzeyinde sürdürülmüş, abartılı bir figür anlayışı ve çarpıcı renk kullanımıyla çeşitli ifadelerini bulmuştur.

Türkiye'de toplumcu-gerçekçi bir eğilimin ortaya çıkmasında sosyal koşullar kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nde hoca olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal gibi ressamların etkisini aramanın mümkün olduğunu belirten Funda Berksoy'a göre, bu tarzda çalışan genç kuşak sanatçıların pek çoğunun bu sanatçıların atölyelerinde eğitim görmüş olması da bu yorumu doğrular.[550] Berksoy'a göre, bu dönemde toplumsal temalar içeren gerçekçiliğin iki farklı boyutu bulunmaktadır. Bunların ilki, toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısından ele alan sanat, diğeri ise ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçiliktir.[551]

Bu dönemde toplumcu-gerçekçilik şemsiyesi altında bir araya getirebileceğimiz sanatçıların kendilerine özgü temel özellikleri, siyasi ve toplumsal mesajlar vermek güdüsüyle hareket ettikleri için oldukça ham bir dışavurumcu enerjinin şekillendirdiği ortak bir ajitatif tavırdır. Nedret Sekban'ın "Ayaklar" (1976) **[Resim 191]**, Seyyit Bozdoğan'ın "Büyük Burjuva Banyoda" (1977) **[Resim 192]**, Aydın Ayan'ın "Patron ve Elektrik İşkencesi" (1978) **[Resim 193]**, "Bildiri Dağıtan Genç" (1977) ve "Karanlıktan Aydınlığa" (1979), Hüsnü Koldaş'ın "Kızıldere" (1976) ve "1 Mayıs" (1978) **[Resim 194]**, Kasım Koçak'ın "Madenciler" (1979), Cihat Aral'ın "Kompozisyon" (1979) **[Resim 195]** resimlerinde görülebileceği gibi, bu sanatçıların ortak tavrı, mesajı güçlendirmek ve yaymak için başvurdukları figür deformasyonudur. Bu sanatçıların betimlemeci yaklaşımında, dönemin propaganda amaçlı grafik ürünleriyle de bir yakınlık kurulabilir. Bu dönem siyasal temalara öncelik sanatçıların figür anlayışında, çoğunun eğitim gördüğü Neşet Günal atölyesinin izini de sürebiliriz.

---

[550] Funda BERKSOY, 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, 128. Ayrıca Kemal İSKENDER, "80'li Yılların Türk Resim Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri", 21.
[551] A.g.k.

Dönemin genç heykeltıraşlarından Mehmet Aksoy'un "İşsiz" (1977), "Düşenler" (1977-79) **[Resim 196]**, "1 Mayıs 1977" (1979) **[Resim 197]** ve "İllegal Radyo Dinleyenler" (1980) **[Resim 198]** gibi yapıtları ise, Türkiye'de heykel alanında üretilmiş az sayıdaki siyasi içerikli yapıta örnek oluşturur. Aksoy'un bu heykellerinin yanı sıra halka açık mekânlarda sokaktan geçen sıradan kişilerin büstlerini yaptığı etkinlikleri de toplumcu yaklaşımının ve siyasal tavrının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Aksoy'un "Düşenler" ve "1 Mayıs 1977" gibi heykelleri, yaşanmış toplumsal olayların dramatik bir boyutta canlandırılması temeline dayanır.

3.2.5. Soyut Resimde Çeşitli Yönelimler

1970'li yıllarda Türk sanatına damgasını vuran figüratif ağırlıklı ve temelde gerçekçi yaklaşımların yanı sıra soyut sanat alanındaki arayışlar da sürmüş, birbirinden bağımsız çalışan sanatçıların ortaya koyduğu üretimlerde soyut temelli sanatın farklı açılımları ifade bulmuştur. Türkiye sanat ortamında 1960'lı yıllarda yoğun bir üretime sahne olan soyut/soyutlamacı sanat, Ferruh Başağa, Adnan Çoker, Adnan Turani, Devrim Erbil, Ömer Uluç gibi temsilcileriyle 1970'li yıllarda da varlığını sürdürürken, bu isimlerin yanı sıra gündeme gelen Güngör Taner, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen (Adana 1946) ve Tomur Atagök (İstanbul 1939) gibi sanatçıların yapıtlarında bazı arayışlar ortaya konmuştur. Dışavurumcu lirik soyutlamadan geometrik soyutlamaya uzanan çeşitli yaklaşımların etkisini taşıyan bu arayışlar, 1960'lı yılların soyutçu anlayışından malzeme, teknik ve hatta bazen de konu yönünden ayrılır.

1970'li yıllarda, Batı sanat ortamında Kenneth Noland ve Jules Olitski gibi sanatçıların sürdürdüğü, Clement Greenberg gibi eleştirmenlerin etkili bir biçimde savunduğu modernist resmin otoritesinin giderek azaldığı görülürken[552], soyut resim alanında görülen alternatif bazı arayışların Türkiye'deki sanatçıların pek azının ilgi alanına girdiğini gözlemlemek ilginçtir. Robert Ryman'ın metal ve plastik gibi alternatif malzemeler kullanarak boya sürüş ediminin kendisine yönelik bir

[552] Charles HARRISON- PAUL WOOD, **Modernism in Dispute-Art Since the Forties**, 226-231.

araştırmanın görsel karşılığı olarak tasarlanan resimleri, Gerhard Richter'in resimde pentür duygusunu tümüyle yok etmeye yönelen renk çizelgesi resimleri, Alan Charlton'un galeri mekânına farklı biçimlerde yerleştirilen gri resimleri gibi, resim sanatının tarihsel bağlamını irdelemeye, sorgulamaya yönelik kavramsal boyutlu yeni arayışları[553], Türk sanatçıların soyuta yönelik yaklaşımlarından oldukça uzaktır. Batı'yla iletişimin arttığı bir süreçte bu gibi kavramsal yönelimlerin yanı sıra Jackson Pollock (1912-56), Mark Rothko (1903-70), Barnett Newman (1905-70), Morris Louis (1912-62), Franz Kline (1910-62) ve 1970'li yıllarda hâlâ etkin olan Willem de Kooning, Kenneth Noland ve Jules Olitski gibi sanatçıların yeğlediği büyük boyutlar ve tuval yüzeyinin tümüne yayılan bütüncül kompozisyon etkisinin yansımalarını da Türk sanatçılarının soyuta yönelik arayışlarında saptamak oldukça güçtür. 1960'lı ve 70'li yıllarda Amerikan sanatının 'pop', 'hipergerçekçilik' gibi figüratif temelli yaklaşımlarının etkisinin, Türkiye de dahil olmak üzere tüm dünyada daha yoğun olarak hissedilmiş olduğunu gözlemlemek mümkündür.

Türkiye'de 1970'li yıllarda soyutta yenilik arayışının bir açılımını, 1960'lı yıllardan itibaren müzik sanatıyla bağlantı kurarak düz bir yüzey üzerinde hareketli fırça vuruşlarının yarattığı coşkun enerji anlarını görünür kılan resimleriyle dikkat çeken Güngör Taner getirir. Taner'in ritm ve müzikalite ile ilgisi, 'çeşitleme' gibi müzikal öğelerle kurulduğu izlenimini veren resimlerinde göz için müzik yaratmak çabasına dönüşür. Sanatçının "Ateş Kuşu" (1980) başlıklı resmi **[Resim 199]**, 1960'lı yıllarda müzik aletlerinden soyutlamasına dayalı çağrışımsal bir biçim dağarcığından, 1970'li yılların daha serbest bir soyut ifade taşıyan resimlerine uzanan süreçteki araştırmalarının geldiği noktayı örnekler.

Eğitimlerinin bir bölümünü yurtdışında sürdüren Zahit Büyükişleyen, Zafer Gençaydın ve Halil Akdeniz gibi sanatçılar da 1970'li yıllarda yurda dönüşlerinde soyut sanat bağlamında bir yenilenme arayışını gözler önüne seren yaklaşımlar sergilemişlerdir. Her üç sanatçının yapıtlarında da insan-doğa çelişkisinin ele alınması ve doğal çevrenin kirlenmesine yönelik bir kaygının ifade bulması, ilginç

[553] A.g.k.

bir noktadır: Soyut ve figüratifin iç içe geçtiği "Toplu Gömüt" (1976) gibi resimlerinde **[Resim 200]** dışavurumcu bir enerji sergileyen Zafer Gençaydın, resimlerindeki atik fırça darbeleri, renk zıtlıkları ve bir anlamda 'işçiliği' dışlayan tavrıyla insana ve doğaya dair psikolojik bir algının resimlerini yapar.[554] Boyasal renk alanlarının karşılaşmasına dayalı etkinin ön planda olduğu "Bir İç Anadolu Yaşantısı Üzerine" (1979) gibi resimleriyle **[Resim 201]** Zahit Büyükişleyen ise, doğadaki espas duygusu ve renk çeşitliliğini soyutlamaya dayalı çağdaş bir manzara resmine dönüştürmek uğraşı içindedir. Türk resminin geleneksel olarak eğildiği konulardan biri olan manzara, Büyükişleyen'in "Ankara'nın Taşına Bak" (1982) ve "Ankara" (1982) gibi resimlerinde Ankara bozkırının resimlerini yapmış olan ressamları da akla getirir. Resimlerinde renksel ve çizgisel dokuyla kolaj, montaj ve serigrafi gibi teknikleri kaynaştıran[555] sanatçının pek çok resminde manzara, aynı zamanda çarpık kentleşme ve sanayileşmenin etkilerinin irdelendiği bir zemindir. Soyut dışavurumdan geometrik soyutlamaya uzanan bir çizgi içinde 1970'li yıllarda "Uzay Üzerine" (1975) gibi resimlerinde **[Resim 202]** yanılsamadan arınmış bir resimsel mekân kurgusu üzerine odaklanan Halil Akdeniz de 1978 yılından itibaren "İzmir İçkörfez Kirlenmesi" dizisi resimlerinin ortaya koyduğu gibi, soyut resimde bir konuyu irdelemeye yönelmiş ve çevre kirlenmesini ele almıştır. Seçtiği konunun ilk akla gelen ve alışılmış ifade biçimleriyle bir deniz kirliliği atmosferini anlatmayı değil, izleyicinin sanat olgusu-görsel düşünce-iletişim ilişkisi içinde düşüncesini harekete geçirmek[556] yönünde kurulduğunu belirten Akdeniz'in bu dönem resimlerinde sayılar, şemalar ve çeşitli ölçüm aletleri, çağımız insanının sorunlarına yönelik analitik bir çözümleme yönteminin metaforları olarak gündeme gelir.

1970'li yıllarda soyut ve figürü bir arada kullanan resimlerinde parlak ve mat yüzey karşıtlıklarına ilgi duyarak elişi kâğıtlarına altın ve gümüş rengi boyalarla gerçekleştirdiği resimlerinin yanı sıra metalik kâğıtlara uyguladığı serigrafi tekniğiyle farklı malzemelere yönelmiş olan[557] Tomur Atagök de soyut sanatta bir yenilenme arayışını duyuran sanatçılar arasındadır. Atagök'ün 1970'li yıllarda farklı

[554] ANONİM, "Zafer Gençaydın-Görüşme", 16.
[555] E. ŞAHİN, "Zahit Büyükişleyen", 310.
[556] ANONİM, "Halil Akdeniz ile Görüşme", 32.
[557] Zeynep RONA, "Tomur Atagök", 160.

malzemelere ve tekniklere yönelik ilgisinin, 1980'lerden itibaren tuvalin yanı sıra alüminyum ve çelik gibi malzemeler kullandığı resimlerine bir açılım sağlamış olabileceği düşünülebilir. Gerçekten de 1970'li yılların metalik kâğıtlara yapılmış serigraf baskıları, 1980'lerde "Kurul" (1981) gibi resimlerinde **[Resim 203]** gördüğümüz, metal yüzeylere geçişte bir köprü olarak nitelendirilmiştir.[558]

1970'li yıllarda soyut sanatta yenilenme arayışlarının figüratif sanatta gözlemlediğimiz ölçüde yoğun bir çizgide gerçekleşmemiş olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Ne var ki kullanılan tekniklerin değişmeye başlaması, resimlerinin boyutlarının büyümesi ve soyut sanat üzerinden güncel sorunlara yönelik ilgilerin ifade bulması söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında 1970'li yıllarda soyut çalışan sanatçıların bazı yeni arayışlarına karşın Türk sanatçıları için soyutun salt bir biçim olgusu olarak gündeme geldiğinde bile 'soyutlama' düzeyinde kalmış olduğunu, figürden ve doğadan tam olarak kopamamasını gözlemlemek ilginçtir.

3.2.6. Kavramsal Temelli Yaklaşımlar

1967'de Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı sergiyle Türk sanatına yeni bir açılım getiren Altan Gürman'ın 1970'li yıllara tarihlenen "Kapitone" (1976) ya da "Alçı Asker" (1976) gibi yapıtları, bu dönemin diğer sanatsal üretimleriyle karşılaştırıldığında oldukça sıradışı örneklerdir. Gerçekte Fransız yeni gerçekçiliğinin izlerini taşıyan bu yapıtları Türkiye'de kendi dönemi içinde sıradışı kılan temel özellikleri, göze değil düşünceye yönelmeleridir. Deri bir fon kullanarak gerçekleştirdiği "Kapitone", bürokrasi sürecinde kimliğini yitirmiş, sistem içinde salt bir şekle, bir şablona dönüşmüş insanın durumunu gündeme getirir. "Alçı Asker" (1976), toplumsal istikrarını askeri müdahalelerle sağlayan bir toplumun önüne konmuş bir ünlem ya da soru işaretidir gibidir. Altan Gürman, ne resim ne de heykel olan bu işlerinde, belli kategorilerin ötesine uzanarak, anlam kurmanın yeni biçimlerini araştırmıştır. Düşünsel bir kavrayışın ön planda olduğu işleriyle Gürman, kavramsal sanatın mesafeli nesnelliğinden uzak olmasına karşın, Türk sanatında

---

[558] ANONİM, **Tomur Atagök**, 16-17.

1970'li yılların sonunda gündeme gelen bu tür yaklaşımların bir tür öncüsü sayılabilir. Aykut Köksal'a göre Gürman, 1960'larda hazır malzeme kullandığı "Montajlar" dizisiyle birlikte, Türkiye'nin sanat ortamına yeni bir retorik çerçeve sunmuştur.[559]

1970 yılında yine Taksim Sanat Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açan heykeltıraş Füsun Onur'un heykel sanatının sınırlarını genişletmeye yönelik tavrını da bu yeni retorik çerçevenin içinde değerlendirmek mümkündür. Bu sergisinde geleneksel heykel anlayışının kütle-mekân, hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi sorunlarını zaman zaman ironik bir yaklaşımla ele alan Onur'un 1970'li yılların sanat ortamında "yenilik arayışçısı" olarak nitelendirilmesinin ardında, kullandığı mecra olan heykelin alışılagelmiş ifade biçimlerini sorgulayarak, üçboyutlu bir kütleyi heykel yapan öğeleri ayrıştırarak görünür kılma çabası yatar. Heykelde kütle sorununun üzerine giden Onur, bu yoldaki araştırmalarıyla "Boyalı Tahta" (1971) **[Resim 204]** gibi mekânsallığın araştırıldığı yapıtlar üretmiş, geometrik ve organik biçimsel yaklaşımları yan yana kullanarak sanat yapıtının doğasına ve sanatçının yapıt üzerindeki denetimine ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. Aynı yıllarda gerçekleştirdiği "Şekilsiz Biçim"de (1971) izleyicinin müdahalesine açık yapıt kavramını da sorgulayan Onur, bu yapıtında izleyicinin bir ayak pompasıyla şişirebildiği kalın bir hortum tasarlayarak işlevsel ile işlevsel olmayanın sınırında sanat yapıtı olgusunun sınırlarını da ele almıştır **[Resim 205]**. 1974 yılında Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" heykelinin resmi kanallarca yerinden kaldırılmasını protesto etmek amacıyla düzenlenen "Çıplak" sergisinde yer alan düzenlemesinde oldukça farklı bir yaklaşım sergileyen Onur, burada da görüldüğü gibi hazır malzeme de kullanmaya başlamış; ayrıca bu küçük boyutlu yapıtıyla **[Resim 206]** Türk sanatında çıplaklık konusunu o güne dek görülmemiş ölçüde çarpıcı bir ifadeyle ele almıştır. Cam kesikleriyle parçalanmış bedeniyle aynalardan yansıyan görüntüsünü seyreden bu küçük, seksi oyuncak bebek, erkek egemen toplumlarda kadın bedenine uygulanan manevi şiddetin bir simgesi gibidir.

[559] Aykut KÖKSAL, "Türkiye'de Çağdaş Sanat", 169.

1970'lerin ikinci yarısında "Çerçeve, Taş, Toprak, Çiçek" (1977)) **[Resim 207]** gibi işleriyle gündelik hayattan çeşitli malzemeler kullanarak mekân düzenlemeleri gerçekleştirmeye başlamıştır. "Çerçeve, Taş, Toprak, Çiçek", Türk sanatında sanat ve hayat arasındaki sınırların sorgulanmasında bağlam olgusunu gündeme getiren ilk yapıtlardan biri olarak dikkat çeker. 1970'li yıllarda minimalizmin kaygılarını duyuran işlerinde sanat yapıtının tekilliğini, kalıcılığını ve özerkliğini korumuş olan Onur, 1980'li yıllara uzanan süreçte bunları terk etmiş, "Çerçeve, Taş..." adlı işinde gördüğümüz gibi, bağlamsal çerçevenin sanat yapıtını ontolojik açıdan sorgulamaya başlamıştır. Füsun Onur ayrıca, Aykut Köksal'ın da altını çizdiği gibi, heykelin alışılagelmiş 'maddi' gerçekliğinin karşısında duran kırılgan işleriyle kalıcılık/geçicilik sorunsalını Türk sanatına sokan ilk çağdaş sanatçı olmuştur.[560] Onur, çoğu yapıtının bu gelip-geçici özelliğini, "Çok kalabalık edince, iyi birer fotoğraflarını alıyor ve denize atıyorum" sözleriyle de vurgulamıştır.[561]

Birbirinden oldukça farklı iki figür olmalarına karşın Altan Gürman ve Füsun Onur,[562] sanatsal ifadenin düşünsel temeline, sanat yapıtının statüsüne ve sergilenme bağlamına ilişkin sorular soran yapıtlarıyla 1970'li yılların Türkiye sanat ortamında ortak bir zeminde buluşabilen sanatçılardır. Amerikan pop sanatı, Fransız yeni-gerçekçiliği, minimalizm ve kavramsal sanat gibi Batı'da etkili olan farklı akımların yankılarını taşıyan sanatsal yaklaşımlarında Türk sanatında alternatif arayışlara temel oluşturan yeni önermeler bulunmaktadır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eski-yeni, yerel-evrensel, soyut-figüratif gibi tartışmaların kısır bir tekrara dönüştüğü bir dönemde bu tür önermeler, kavramsal temelli yaklaşımların ilk adımları olarak nitelendirilebilir.

Türkiye'de tanımlı bir kavramsal yaklaşımın ilk kez ortaya çıkışını ise, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk "Yeni Eğilimler" sergisinin gerçekleştirildiği 1977 yılına tarihlendirebiliriz. Sanata yaklaşımlarındaki benzerlikleri nedeniyle o yıl bir araya gelen genç sanatçılar Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem (Karabük

---

[560] A.g.m., 170.
[561] Feriha BÜYÜKÜNAL, "Füsun Onur", 210.
[562] Onur'un yapıtlarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için Margrit BREHM, **Füsun Onur**, 13-58.

1951) ve Avni Yamaner (İzmir 1940), bir grup oluşturarak sanatın doğası ve yapısı üzerine uzun bir araştırma sürecine girmişlerdir. Sanata kavramsal bir yaklaşımın zihinsel, düşünsel ve dilbilimsel yönünü vurgulayan bir "düşünme pratiği" gerçekleştiren bu genç ekibin toplantılarının, aslında başlı başına alternatif bir sanatsal pratik oluşturduğu söylenebilir. "O günlerdeki sanat anlayışlarının belirsizliğine, tuval yüzeyindeki anlatımcı, dışavurumcu öğelerin hayli geçerli olduğu döneme tepki olarak"[563] bir araya gelen bu genç sanatçılar, 1978 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtıkları ilk sergide çözümlemeci, minimalist ve kavramsal yaklaşımlardan oluşan bir anlayışı görünür kılmışlardır.[564] Grup üyelerinden Şükrü Aysan'ın bu sergide yer alan "Pentür" (1978)) **[Resim 208]** dizisi, geleneksel 'pentür' anlayışının anlamını ve doğasını sorgulayan yönüyle dikkat çekmekle kalmaz, Türkiye'de kavramsal eğilimlerin öncelikle belli bir disiplinin kendi doğasını araştırmaya yönelik bir süreçte geliştiğini ortaya koyar. Şükrü Aysan'ın galeri mekânının dışına uzanan ve sanat yapıtının olgusallığını araştıran "Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale" (1979) **[Resim 209]** başlıklı işi de kendi dönemi içinde Türkiye sanat ortamında yeni soru işaretleri getiren bir yapıt olarak nitelendirilebilir. 1979 yılında Sanat Tanımı Topluluğu[565] adını alan grup, geleneksel sergileme biçimlerine de karşı çıkarak betikler hazırlamaya başlamış, bu anlamda ilk üretimini 1980 yılında "Sanat Olarak Betik" (1980) başlığıyla gerçekleştirmiştir. Sanat üzerine metinler ile sanat olarak metinlerin yer aldığı 32 sayfalık bu "betik", Türk sanatında resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesine uzanan ve sanatın ne olduğuna ya da nasıl sergilenmesi gerektiğine dair alışılagelmiş algıya meydan okuyan ilk alternatif sunumlardan birisidir **[Resim 210]**. Sanat Tanımı Topluluğu'nun metinlerinde "betik" ya da "anlık" gibi yeni Türkçe tanımlar kullanmaları da yenilikçi tavırlarının bilinçli bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

1980 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtıkları sergide üçboyutlu araç gereçler, yazılı metinler, fotoğraflar ve dosyaların yanı sıra "Sanat

---

[563] STT, "Sanatın Koşullarına Bir Yaklaşım", 24.
[564] A.g.m.
[565] Bu dönemde Avni Yamaner topluluktan ayrılmıştır.

Olarak Betik"i de sergileyen Sanat Tanımı Topluluğu, sonraki yıllarda çalışmalarını daha kapalı devre bir sistem içinde, genç kuşak sanatçılarla paylaşılan düşünsel pratik düzeyinde sürdürmüştür.

4. DEĞERLENDİRME

Türkiye'de 1960-1980 yılları arasındaki süreç, pek çok açıdan "arada" kalan bir dönemi tanımlamaktadır. Bilindiği gibi 27 Mayıs 1960'ta bir askeri müdahaleyle başlayan bu dönem, 12 Mart 1971 yılındaki askeri muhtırayla kendi içinde de bir 'ara dönem'i içine alarak, 12 Eylül 1980'de yine bir askeri müdahaleyle kapanır. 20 yıl gibi görece kısa bir dönemin iki ucunda iki farklı anayasanın şekillenmiş ve yürürlüğe girmiş olduğu da düşünülürse, buradaki "aradalık" kavramının anlamı açıklık kazanır. Bu 20 yılda, Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel kimliğine ilişkin çeşitli alternatif arayışları görünür kılan ve bunların çatışmasından doğan bir dinamik süreç yaşanmıştır. Toplumsal yapıda ve kültürel ortamda demokratik düşünce taleplerinin güçlendiği, sınıf olgusunun gündeme geldiği, köy-kasaba-kent ayrımının tartışıldığı, sol yönelimlerin yoğunlaştığı, çeşitli sosyal grupların ve gençliğin örgütlendiği bu "ara süreç"te Türkiye, son derece sarsıntılı yıllar geçirmiştir. Ülkenin sanki dağılıp yeniden şekil bulduğu bu süreç, hiç kuşkusuz sanayileşme ve kentleşme sancılarının da etkisiyle bütünleşerek, kültür ve sanat ortamında bir dönüşüm başlatmıştır: Türkiye'nin yeni bir düzen arayışı içinde olduğu bu dönemde, Türk sanatçısı da kurumsal ve sanatsal düzeyde çeşitli yeni arayışların peşine düşmüştür.

Cumhuriyet döneminde sanatçıyla resmi ideoloji arasındaki belirgin uyumun bozguna uğradığı sürecin başlangıcı, hiç kuşkusuz 1950'li yıllarda, Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanata ve kültüre devletçi yaklaşımlarını paylaşmayan Demokrat Parti iktidarı dönemine tarihlenebilir. Artık arkasında resmi söylemin itici gücünü ve pratik desteğini bulamayan sanat ortamı, bu nedenle 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin yarattığı ulusçu ve toplumcu dalgayla resmi kanallarla yeniden bir tür dayanışma ruhu içine girmiş, ancak büyük ölçüde hayal kırıklığına uğramıştır. Aslında 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi, Türkiye'de sanatçının sanat olgusuna ulusal bir söylemle eğildiği son dönemdir. Bu süreç sonrasında sanat ile resmi kanallar arasında giderek bir kopukluk yaşanmaya başlamış ve bu, sanatın kendi iç dinamiklerine de yansıyan bir dönüşüm yaratmıştır.

Cumhuriyet'in 50. yılında Kültür Müsteşarlığı'nın yayımladığı resmi bir bültende yeniden gündeme gelen ve övgüyle söz edilen 'ulusal' temelli sanatsal arayışların, artık miadını doldurmuş bir dönemin yansıması olduğunu algılamak hiç güç değildir. Heykel sanatının neredeyse yalnızca bir tür 'anıt' olgusuna indirgendiği; resim sanatındaki gelişmelerin ise yerellik-evrensellik tartışmasının kıskacında kaldığı söylemler ve pratikler 1960-1980 sürecinde son aşamasını yaşamış, özellikle 1970'li yıllarda daha bağımsız bir karakter kazanan sanat ortamında sanatın ve sanatçının özerkliği konusu ön plana geçmiştir. Bu açıdan bakıldığında Türk sanatçısının 1960-1980 arası süreçteki yeni arayışları, sanatın neyi, nasıl temsil etmesi gerektiğinin ve bunun temsil alanlarının belirleyici ölçütlerini oluşturan Güzel Sanatlar Akademisi ya da Devlet Resim ve Heykel Sergisi gibi resmi kurum ve oluşumların etkisinin azalmasıyla da ilişkili olduğu gözlemlenebilmektedir.

1950'li ve 60'lı yıllarda Türkiye'nin daha çok dışa açılması, uluslararası etkinliklerde bulunması, uluslararası sergileri İstanbul ve Ankara gibi kentlerde izleme olanağına kavuşması, çoğalan yabancı yayınlar aracılığıyla yurtdışında olmuş bitmişi ve olanı biteni daha çok izleyebilmesi gibi olgular da 1960-1980 sürecinde görülen çeşitli yeni arayışları belirleyen etkenler arasındadır. 1950'li, 60'lı ve 70'li yılları yaşamış olan sanatçı kuşakların ortak söylemi, bu dönemdeki yeni arayışların bilgi ve deneyim yetersizliğinin yarattığı bir çekince duygusuyla şekillenebilen içgüdüsel çabalar olduğu yolundadır. Yetersiz bir röprodüksiyon kültürüyle yetişen Türk sanatçısının yenilik arayışının ölçütü olarak Batılı kaynakları göz önünde bulundurması ise, Türk sanatçısının içine düştüğü başlıca ikilem olarak 1960-1980 arası süreçte de etkili olmuş ve Batı modernizmini kendi modernizminin ölçütü olarak kabul eden başka az gelişmiş ülkelerde olduğu gibi, Türk sanatının kaçınılmaz bir artzamanlılık sorunuyla karşı karşıya kalmasına yol açmıştır.

Öte yandan, Batı modernizmine eklemlenme ideali taşıyan çağdaş Türk sanatının 1950'li ve 60'lı yıllarda katıldığı bazı uluslararası sergilerde kendi kültürüne ilişkin verileri yansıtmaktan uzak olduğu gerekçesiyle eleştiriye uğramasının yarattığı bir ikilem de söz konusudur. 1964 yılında çeşitli Avrupa ülkelerini dolaşan "Çağdaş Türk Sanatı" sergisi sonrasında iyice su yüzüne çıkan bu ikilemin, Türkiye'de çağdaş

sanata dair yeni arayışların şekillenmesindeki başlıca etkenlerden biri olarak belirdiğini söylemek mümkün görünmektedir. 1960'lı yıllarda Batı sanat çevrelerine "fazla Batılı" görünen çağdaş Türk sanatı, tam da bu yıllarda yoğun bir kültürel kimlik arayışı içine girmiştir. Çok kabaca belirtmek gerekirse evrenselin Batı, yerelin Doğu gibi algılandığı ve bu iki kavramın zıt kutuplar olarak ele alındığı 1960'lı yıllarda bu çift-kutupluluğu aşabilmek çabasının, Türk sanatçısının yeni arayışlarının temel dinamiğini oluşturduğu gözlemlenebilmektedir. Kültürel kimlik eksenli olup 'yerel'i dışlamayan bu arayışlar, Batı'da özellikle 1945-1960 arasındaki 'geç modern' dönemde egemen olan soyut sanatın etkisiyle birleşerek kültürel simgelerin, motiflerin soyutlamasına dayalı bir biçim ve içerik kurgusuna dönüşmüştür.

Batı modernizminin Batılı olmayan kültürlerin görsel verilerinden yararlanmış olması gerçeğinin bir tür kilit noktası olarak gündeme geldiği bu süreçte Türk sanatçıları, soyut sanatı adeta sahiplenerek yeni arayışlarının çıkış noktası olarak kullanmışlardır. Bu arayışların şekillendiği düşünsel çerçeve, İslam sanatının soyutlamaya dayalı doğasına Türk sanatçısının (ve izleyicisinin) zaten alışık olduğudur; bu düşüncenin biçimsel düzeyde karşılığını ise, hat ve minyatür gibi geleneksel sanatların soyutlamasına dayalı yaklaşımlar oluşturmuştur. Mazhar Şevket İpşiroğlu ile Sabahattin Eyuboğlu'nun "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu"nda altını çizdikleri gibi, "Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını bulmuşsa" o halde, bu eskilerde, bu bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz renk ve çizgi oyunlarında muhakkak ki bir hikmet bulunmalıdır! Aynı yazarların bu bağlamda "eskinin yeniye mal edilmesi sorunu" olarak tanımladıkları olgu, 1960'lı yılların Türk sanatında çeşitli arayışların nasıl şekillendiğinin bir ipucudur.

Bu açıdan bakıldığında soyut dışavurumcu, lirik soyut, geometrik soyutlama gibi çeşitli yaklaşımlar altında bir araya gelen soyutlamacı eğilimlerin hemen tümünü, sözünü ettiğimiz bu "eskinin yeniye mal edilmesi sorunu" etrafında düşünmemiz mümkün görünmektedir. 1960'lı yıllarda Türkiye sanat ortamında farklı kuşaklardan ve farklı eğilimlerden pek çok sanatçıyı etkisi altına alan bu eğilim, bu coğrafyaya

özgü verilerin biçimsel düzeyde yeniden gözden geçirilmesine neden olmuştur. Bu biçim temelli yeni arayışın özünde içeriği dışlamaması, ayrıca hemen her kuşaktan/eğilimden sanatçıyı bünyesinde toplayabilmesi, 1960'lı yıllarda soyut sanatın Türkiye'de nasıl algılandığının da bir göstergesidir. Türkiye'de soyut sanatın, sanatçının bireysel ve özgün kişiliğinin saf bir dışavurumla kendine özgü bir biçim yaratarak şekil bulmasıyla değil, sanatçının 'kültürel kimliği'nin Batı sanatının dinamiklerini de dışlamayan bir sentez arayışı etrafında gelişme gösterdiği gözlemlenebilmektedir. Figüratif sanat yaparken keskin dönüşümlerle soyuta, soyut sanat yaparken yine keskin dönüşümlerle figüratife yönelen sanatçıların varlığı da Türkiye'de bu dönemde soyut sanatın sanatçının kişiliğine veya öznel duyarlılığına değil, kültürel atmosferin yarattığı bir etkinin sonucunda geliştiği düşüncesini doğurur. Bu dönemde Sabri Berkel, Ercümend Kalmık, Zeki Faik İzer gibi sanatçıların soyuta yönelirken bu yönelimlerini kültürel bir zemine oturtmak istedikleri görülürken, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu'nun kültürel verilerinden yararlanmak gereğinin hem düşünsel hem görsel bir temelde savunuculuğunu yapmıştır. Eyüboğlu, doku etkisi yaratmak için plastik tutkal, kum, talaş, buruşturulmuş kâğıt gibi öğeler kullandığı resimleriyle, kendi döneminin oldukça dar malzeme dağarcığını genişletmeye yönelen bir sanatçı olarak da dikkat çekmiştir. Dönemin Adnan Çoker ve Devrim Erbil gibi genç sanatçıları ise, farklı derecelerde de olsa özünde soyutlama mantığına dayalı yaklaşımlarında eskinin yeniye mal edilmesinin yaratıcı çözümlerini geliştirmek istemişlerdir.

1960'lı yıllarda heykel dalındaki arayışların ise, sözü edilen bu kültürel kimlik ekseninden daha farklı bir zeminde geliştiğini söylemek mümkündür. Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Şadi Çalık ve Ali Teoman Germaner gibi heykeltıraşların arayışları, herhangi bir ulusal veya kültürel kimlik kurgusunun ötesinde, heykel sanatının kendi içsel sorunları temelinde gelişme göstermiştir. Taş, ahşap, metal gibi farklı malzemelerin olanaklarının araştırıldığı bu süreçte paslanmaz çelik gibi malzemelerin ilk kez kullanılması, ahşabın yontulmaksızın birleştirme yöntemiyle biçimlendirilmesi, malzeme dokularının lirik etkilerinin görünür kılınması, heykelde hazır malzeme kullanımı gibi olgular, öncelikli olmuştur. Bu açıdan bakıldığında 1960'lı yıllarda Türkiye'de heykel alanında görülen yenilikçi

arayışların esas olarak geleneksel anıt mantığından uzaklaşan, soyut veya soyutlama temelli yaklaşımlarda temellendiği ortadadır. Ali Hadi Bara'nın ölümünün hemen öncesine rastlayan "Feza Çağı" heykelleri ya da Ali Teoman Germaner'in Orta Amerika kültürüne olan ilgisini hissettiren yapıtları ise, Türk heykel sanatçılarının farklı ilgi alanlarını ortaya koyması bakımından ilginç örneklerdir.

1960'lı yıllarda resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırları içinde kalarak soyut ve figüratif temelli olmak üzere iki koldan ilerlemiş olan çağdaş Türk sanatında 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin bir etkisi, sanatın toplumsal işlevinin de sorgulanmaya başlamasıdır. Soyut sanat alanındaki arayışların Batı'yla ilişkilendirildiği bu süreçte toplumsal bir işlevi figüratif sanatın yüklenmiş olduğu yolunda genel bir kanı vardır. Bu dönemde figüratif sanatın önde gelen isimleri, gerçekten de böyle bir işleve soyunmuş görünürler: Nuri İyem ve Neşet Günal gibi sanatçıların Anadolu insanına yönelmesi, bir yandan da sözü edilen kültürel kimlik arayışının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Köylü tipinin adeta anıtsallaştırıldığı bu çalışmalar, aynı yıllarda sinemada veya edebiyatta görülen toplumcu-gerçekçi dalganın kapsamı içinde düşünülebilir. Öte yandan, her iki sanatçı da bu dönemde yoğun bir ifade alanı bulan toplumcu dalganın düşünsel temelleriyle ilişkilendirilebilse de özünde resmi söylemin ötesinde bir kültürel algıyı ortaya koymayan bir sanatsal tavrı benimsemişlerdir. "Köylü milletin efendisidir" söylemi, sanki bu tip resimlerin temelini oluşturmuş; bu resimlerin yoksulluk, göç, yaşam koşullarının güçlüğü gibi konularla gündeme gelen eleştirel boyutları, köylü tipinin yüceleştirilmesi ve anıtsallaştırılması çabasının gerisinde kalmıştır.

1960-1980 sürecinde figür temelli yeni arayışların öteki ucunda ise, farklı bir gerçekçilik anlayışıyla şekillenen ve kültürel olgulara daha farklı bir gözle bakan yeni ifadeler yer almıştır. 1960'lı yıllarda bu anlamda kilit isim olarak nitelendirebileceğimiz bazı sanatçıların varlığından söz edilebilir. 1950'li yıllardan itibaren açtığı sergilerde resimlerinin cinsel içeriğiyle o güne dek tabu kabul edilen konulara değinen, boyanın dışında toprak, bal, yumurta akı ve özellikle kan gibi malzemeler kullanarak resimlerinin içeriğine de yansıyan ayrıksı bir tavır benimseyen Yüksel Arslan, bu isimlerden biridir. Bir diğeri, 1960-1980 sürecinde

toplumsal ve kültürel bir dönüşüm geçirmekte olan Türkiye'nin yeni gelişmekte olan eklektik kent kültürüne dair gözlemlerini kendine özgü bir ifadeyle görselleştiren Cihat Burak'tır. 1960-1980 arası dönemde genç kuşak sanatçıların etkilendiği iki figür olarak beliren bu sanatçıların akademik bir resim eğitimi görmemiş olmaları dikkat çekicidir. Ayrıca bu dönemde bu sanatçıların yapıtlarını Batı'daki sanatsal gelişmelerin bir uzantısı, bir yansıması olarak değerlendirmek de mümkün görünmemektedir. Yüksel Arslan'ın kendi kültürünün simgesel ve biçimsel verilerini de dışlamayarak bireyin ruhsal ve cinsel çelişkilerine; Cihat Burak'ın ise, içinde yaşadığı toplumun kültürel çelişkilerine ilişkin gözlem ve yorumları, 1970'lere uzanan süreçte Türkiye'deki soyut-figüratif çatışması içinde sanat ortamında yeni birer tavır olarak belirdiği söylenebilir. Varoluşsal sorular etrafında birey ve toplum ekseninde yaşanan çelişkilerin itici gücüyle şekillenen yeni arayışlarda bu sanatçıların etkisini saptamak mümkündür.

1960-1980 sürecine damgasını vurmuş genç kuşak sanatçıların öncü bir tavrın ifadesi olarak soyuta değil, figüre olan yöneliminin arkasında, hiç kuşkusuz bu dönemin yoğun siyasi hareketliliğinin ve kültürel dönüşümünün etkilerini de aramak söz konusu olabilir. 1968 olaylarının bütün dünyada yarattığı değişim talebinin genç kuşak Türk sanatçıları üzerindeki etkilerine baktığımızda, yeni arayışları şekillendiren dinamiğin öncelikle akademik bir figür anlayışının ötesine uzanabilmek çabasında düğümlendiğini görürüz. Bu yeni figür anlayışı, Türk sanatındaki kurumsal otoriteyi temsil eden Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki nesnel figür anlayışına bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Ete kemiğe bürünen bu figür, artık salt yapısal ve anatomik özellikleriyle ele alınan bir kompozisyon öğesi olmaktan çıkmış, sanatçının çizgisinin ritmine, renginin ve boya sürüşünün şiddetine yansıyan bir gerçekliğe kavuşmuştur. Semra Germaner'in "1968 Kuşağı" olarak nitelendirdiği Mehmet Güleryüz, Alaettin Aksoy, Komet, Utku Varlık ve Neş'e Erdok gibi sanatçıların yapıtlarında farklı boyutlarıyla algılayabileceğimiz bu yeni figür anlayışının ifadesinde eleştirel, hicivsel ve düşsel unsurlara rastlanır. Toplumsal yapı içinde üstü örtülen, sansürlenen, bastırılan ve görmezlikten gelinen olguları içsel çelişkilerinin aynasından yansıtan bu sanatçıların tavrı, bu dönem Türk sanatında bir tür başkaldırı olarak gündeme gelmiştir. Bu başkaldırının bir diğer boyutu, deseni

başlı başına bir ifade biçimi olarak kullanan ya da resimlerindeki tiplemeleri kâğıt hamurundan heykellere dönüştüren Mehmet Güleryüz'ün anlatımını güçlendirecek olan farklı malzemelere/tekniklere açık bir tavır sergilemesidir. Alaettin Aksoy ve Utku Varlık'ın taşbaskıları da bu bağlamda değerlendirilebilir.

Genç kuşakların gelecekteki ilgi alanlarına yönelik ipuçları veren tavrıyla Altan Gürman da 1960'lı yılların ayrıksı bir figürü olarak Türk sanatında toplumsal bir dönüşümün yansımalarına ilişkin ilginç yorumlar getirmiş; geleneksel resim sanatının sınırlarını aşan yapıtlarıyla anlatım olanaklarının genişletilmesine çeşitli açılımlar getirmiştir. 1960'lı yıllarda Paris'te bulunan Gürman'ın sanatsal ifade biçimi bu dönemde Fransa'da etkili olan Yeni-Gerçekçilik akımının etkisini taşımakla birlikte, Gürman'ın sanatında tümüyle kendi kültürüne ilişkin ilginç gözlemlere rastlanır. Kamuflaj yüzeyler, dikenli teller, barikatlar ve askerler, Gürman'ın vazgeçemediği konular ve kimi zaman da malzemeler olarak 1960'lardan 80'lere uzanan süreçte Türkiye'nin siyasi kaderinin belirlenmesinde askeri müdahalelerin rolünü sorgulamaya yönelik soru işaretleri açan yapıtlardır. Gürman'ın yapıtlarının düşünsel temelde açtığı yeni soru işaretleri yanında malzemede ve yöntemde resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesine uzanması, Türk sanatında görülecek yeni atılımların ilk adımları olarak nitelendirilebilir. Gürman, yurtdışından 'yeniliklerle' gelen pek çok Türk sanatçısının aksine, güncel bir sanatsal dili salt biçimsel düzeyde aktarmakla ilgilenmemiş, bu yeni sanatsal abc'den kendi kültürel ve bireysel bağlamı içinde bir söz söylemek adına yararlanmıştır.

Aynı yıllarda yurtdışında ilginç performanslar gerçekleştirilen ve New York sanat ortamını dahi şaşkınlığa uğratan Tosun Bayrak ya da Bern'deki ünlü "Tavırlar Biçime Dönüştüğünde" sergisinde kavramsal yapıtlarını sergileyen Sarkis'in Türkiye sanat ortamında herhangi bir etki yarattığından ise söz edilemez. Bu sanatçıların etkinliklerinin Türkiye'de değerlendirilmesi, sonraki yıllarda olmuştur.

1960'lı yıllarda Türk sanatında görülen yeni arayışların resim ve heykel gibi geleneksel kategorileri aşmadığı ve esas olarak soyut-figüratif olmak üzere iki

kanada ayrılabildiği gözlemlenirken, 1970'li yıllarda bu arayışların çeşitlendiğini söyleyebiliriz. Aslında 1960-1980 sürecinde yaşanan yeni arayışların bir süreklilik arz ettiği de söylenebilir: Sözünü ettiğimiz 1968 Kuşağı sanatçılarının asıl etkinliği 1970'li yıllara rastlarken, 1960'lı yıllarda toplumsal içeriğin ön planda olduğu yapıtlarıyla Neşet Günal'ın etkisi, 1970'lerin yoğun siyasi dalgası içinde toplumcu-gerçekçi bir tavırla sanat üreten sanatçılarla sürmüştür. Bu siyasi dalganın, ifadesini yalnızca toplumcu-gerçekçi yaklaşımlarda bulduğunu da söyleyemeyiz: Özdemir Altan'ın "Vurulanlar", Abidin Dino'nun "Mayıs 68", Yüksel Arslan'ın "Kapital" gibi dizileri; Mehmet Güleryüz'ün "Sen De Vur", Ömer Uluç'un "Devrimcinin Portresi" gibi resimleri, farklı eğilimleri olan sanatçıların toplumsal bir dönüşüm dalgasının etkilerini hissettirdiği söylenebilir.

1960'lı yıllarda resmi söylemin "ulusal kimlik" vurgusunu kültürel değerlerin gün ışığına çıkarılması bağlamında dolaylı da olsa bir şekilde bünyesinde barındıran ve yansıtan eğilimlere hâlâ rastlanabilirken, 1970'li yıllardaki yeni arayışların bu çerçeveden tümüyle ayrıldığı görülür. 1970'li yıllara gelindiğinde Türk sanatçısının kültürel ya da toplumsal arayışlarının 'ulusal' tınısı artık tümüyle yok olmuştur. Toplumsal değişim taleplerinin yoğun olarak gündeme geldiği bu süreçte siyasi dalgalanmanın etkisiyle ortaya çıkan dinamikler, değindiğimiz gibi, toplumsal bir boyut taşır. Bu siyasi dalgalanma sürecinin etkisiyle toplumsal olgulara daha sorgulayıcı bir gözle bakmaya başlayan sanatçıların 'yerel' olanı değerlendirme biçimlerinin ilginç bir dönüşüm geçirdiği de gözlenebilmektedir: 'Yerel', artık 'köy' olmaktan çıkmış; tıpkı Cihat Burak'ın resimlerinde rastladığımız gibi, toplumsal çelişkilerin dile geldiği ve köyü de içinde barındıran 'kent'e dönüşmüştür. Bu bağlamda yine figür temelli arayışlarla ortaya konan bir kitle kültürü yansımasından söz etmek mümkün görünmektedir. Müzikte 'Anadolu pop' ve rock müziğinin yaygın olduğu bir dönemde ortaya çıkan bu yaklaşımlar, yoğun göç olgusunun yarattığı gecekondulaşmanın etkisiyle şekillenen yeni bir kitle kültürünün gözlemleriyle oluşmuştur. Balkan Naci İslimyeli, İbrahim Örs, Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların 1970'li yıllardaki üretimi, bu dönemde resmin kültürel çevrenin yeni bir gözlem alanı olarak şekillendiğini ortaya koyar. Kalantör tipler, yeni zenginler, yoksul kesimler ve gecekondu kültürü üzerinden toplumsal motiflerin işlendiği

yapıtlarında akademik bir figür anlayışını dışlayan, özellikle betimlemeci bir tavır benimseyen bu sanatçıların yapıtlarında 'kitsch' olgusu da ilk kez bilinçli olarak ifadesini bulmuştur. İslimyeli ile Karamustafa'nın tuval üzerine yağlıboyayla değil, kâğıt üzerine karışık teknikle ve küçük boyutlarda çalışmış olmaları ise, ele aldıkları konulara uygun bir ifade biçimi arayışı olarak yorumlanabilir.

Toplumsal değer yargılarına yönelik eleştirel bir tavrın gündeme geldiği bu gibi resimlerin yanı sıra daha propagandacı bir siyasi içerikle toplumsal bir gerçekçiliği hedefleyen yapıtlar da 1970'li yıllarda gündeme gelmiş, bu dönemde kültürel ve sosyal ortamın da etkisiyle açıkça siyasi bir içerik kazanmıştır. Yeniler'den başlayarak, İbrahim Balaban, Neşet Günal ve Nuri İyem'e uzanan bir çizgide düşünebileceğimiz toplumcu-gerçekçi yaklaşımların Türk sanatındaki seyri, 1970'lerde genç kuşak sanatçıların resimlerindeki siyasi konular ve ajitatif ifadeyle daha farklı boyut bir kazanmıştır. Aydın Ayan, Seyyit Bozdoğan, Hüsnü Koldaş gibi sanatçılar, grev, işçi yürüyüşleri, darağacı, patron tiplemeleri gibi dönemin siyasi hareketliliğini yansıtan resimler yapmışlardır. Bu açıdan bakıldığında, 1960'lı yıllarda görülen toplumcu-gerçekçi eğilimlere karşılık 1970'li yıllarda sosyalist-gerçekçi bir yaklaşımın hakim olduğu söylenebilir.

Türkiye'de bu yıllarda siyasal ve toplumsal bir dönüşüm talebini sanat aracılığıyla ifade etmek isteyen sanatçılar, Batı sanatında görüldüğü gibi, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesine uzanmamışlardır. Bilindiği gibi 1960'lı yıllarda Amerika'da ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı ve savaş karşıtı protestolarla, Avrupa'da 1968 öğrenci hareketleriyle gündeme gelen toplumsal çalkantılar sanatın yalnızca içeriğine değil geleneksel biçimine, malzemesine ve tekniklerine de yansımış, pek çok sanatçı, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilere yönelik ikonoklastik bir tutum benimsemiştir. Müzeleri, galerileri protesto etmeye veren bu tür avangardist tavırlar, Türk sanatına yansımamıştır.

1970'li yıllarda farklı yönelimleriyle gerçekçi ve figür temelli bir sanatın yanı sıra soyut sanatta da çeşitli yenilenme arayışları olmuş, ancak soyutçu eğilimler 1960'lı yıllardaki ivmesini büyük ölçüde yitirmiştir. 1960-1980 sürecinde Batı sanatında

biçimci modernizmin ve soyut dışavurumculuğun egemenliğine karşı yoğun bir başkaldırının sonucunda kavramsalcı eğilimlerin gerisinde kalan soyut sanatın Türkiye'de bu anlamda bir bilinçli tepki sonucunda ivmesini yitirdiği söylemek güçtür. Dönemin siyasi konjonktürünün ve kültürel ikliminin gündeme getirdiği insan öğesinin ön plana çıkması, daha olasılıklı görünmektedir.

1970'li yıllarda Türk sanatının izlediği seyir içinde uluslararası sanat ortamında bu dönemde yaşanan gelişmelere eklemlenme çabalarının şekillendirdiği yeni arayışlar da esas olarak figür temellidir. Yurtdışında eğitime gönderilen son kuşak Türk sanatçıları arasında bulunan Nur Koçak'ın yurda dönüşünde sergilediği hiper-gerçekçilik, 1970'li yılların Türk sanatında görülen yeni eğilimler arasındadır. Nur Koçak'ın pistolet kullanarak fotografik bir keskinlikle gerçekleştirdiği "Kırmızı ve Siyah ya da Nesne Kadınlar" gibi resimleri, erkek-egemen dünyada kadının metalaştırılmasına yönelik eleştirel bir tavır taşır. Resimlerine koyduğu başlıklarla biçimsel temelli modernist yaklaşımların bir tür eleştirisini de yapan Koçak'ın Amerikan pop sanatına son derece yakın duran bu işleri, bir yanıyla yine Amerikan kültürünün yaygın etkisini duyuran Hayat Mecmuası gibi popüler kültür dergilerinde rastlanan görüntüleri çağrıştırır. Aynı yıllarda Koçak'tan önceki ve sonraki kuşaklar içinden Özdemir Altan ve Yusuf Taktak gibi sanatçıların yapıtlarında da pop sanatının etkilerini duyuran, fotografik temsilin olanaklarını ve anlamlarını sorgulamaya yönelik tavırlara rastlanabilir. Bu gibi gelişmeler, Batı'da güncel olan bir akımın Türkiye'de farklı kuşaklardan sanatçıları etkileyebilme gücünün bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Türkiye'de alternatif sanatsal arayışların kurumsal bir çatı altında birleştirildiği ilk "Yeni Eğilimler" sergisinde "resim" olgusunun sınırlarını sorgulayan yapıtıyla Altın Madalya kazanan Şükrü Aysan ise, eğitim gördüğü Fransa'dan dönüşünde minimalizm ve kavramsalcılık gibi yaklaşımların etkisini duyuran yeni arayışlar içinde olmuştur. Aysan, bu yönüyle, dil ve felsefe kökenli bir sanat tanımı arayışı içinde sanatın ne olduğunu, nasıl olduğunu sorgulamaya yönelik araştırmalar çerçevesinde Türkiye'de resim ve heykel olgusunun ötesinde bir sanatsal pratiğin olanaklılığını tartışmaya açmıştır. Dilin sanatsal bir malzeme olabileceği yolundaki

ilk adımlar da Şükrü Aysan'ın da kurucuları arasında bulunduğu Sanat Tanımı Topluluğu'nun sergileriyle gündeme gelmiştir. Batı'da 1960-1980 sürecinde egemen olan kavramsal temelli yaklaşımların Türkiye'de daha yaygın bir ifade alanı bulması ise, 1977 yılından itibaren Güzel Sanatlar Akademisi'nin İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlediği "Yeni Eğilimler" sergileriyle olmuştur.

Nur Koçak ile aynı dönemde Paris'e eğitime gönderilen ve Koçak'ın hiperrealizmine karşılık, aynı yıllarda Paris'te etkili olan minimalist ve kavramsal sanatın izini süren Şükrü Aysan'ın söylemlerinde, en yeni eğilimleri Türkiye'ye taşımak gibi bir misyon ifadesine rastlanabilmesi, oldukça dikkat çekicidir. Bu misyon, Türk sanatının Batı sanatıyla eşzamanlılığı yakalayabilmesi misyonudur. 1970'lerde Türk sanatının hâlâ Batı'yı yakalayabilme çabası içinde olduğu anlaşılabilir. Bu açıdan bakıldığında tıpkı 1960'larda olduğu gibi 1970'li yıllarda da Türk sanatında gözlemlediğimiz en 'yeni arayışlar', büyük ölçüde Batı sanatının bir yansıması olarak şekillenmekte ve ifade bulmaktadır. 1970'li yılların en yeni ifadesi olarak beliren pop temelli hiper-gerçekçilik ve dil odaklı kavramsalcılık, 1960'lı yıllardan itibaren Batı sanatında görülen başlıca eğilimler olarak Türk sanatçıların yapıtlarına bilinçli olarak yansımıştır: Koçak da Aysan da Paris Bienali'nde görülen bu iki temel eğilimi Türkiye'ye taşıyarak, Türk sanatının her zaman yaşamış olduğu artzamanlılık sorununa bir son verdiklerine inanmaktadırlar. Buradan da anlaşılabileceği gibi Türk sanatı için 'yeni'nin anlamı, bir yönüyle de Batı sanatının çağdaş Türk sanatına nasıl mal edilebileceği sorunu olarak belirmektedir.

1970'li yılların sanatsal gelişmelerinin izini sürerken karşımıza çıkan bir diğer olgu, 1960'lı yıllarda heykel alanında görülen yoğun arayışın 1970'li yıllarda azalmış olduğu gerçeğidir. Bu yıllarda Zühtü Müritoğlu ve Ali Teoman Germaner gibi heykeltıraşların yenilikçi bir çaba içinde oldukları gözlenirken, heykel sanatının sınırlarını aşarak kavramsal bir temelden hareket eden Füsun Onur'un kendine özgü bir figür olarak belirdiğini söylemek mümkün görünmektedir. Heykellerinde gündelik malzemeler kullanan, sanat ve hayat arasındaki sınırları sorgulayan Onur'un, birer mekân düzenlemesi olarak sunduğu yapıtlarıyla yeni bir ifade alanına dair önemli açılımlar getirdiği söylenebilir. Aynı yıllarda "Yeni Eğilimler" sergisinde

yapıtlarını sergileyen Metin Haseki gibi sanatçıların cam, ışık, deri, kösele, kumaş gibi malzemelerle gerçekleştirdikleri yapıtlarında da heykel sanatının geleneksel tanımlarından uzaklaşan tavırlara rastlanabilmektedir.

1960-1980 aralığında Türkiye'de sanat, hiç kuşkusuz dönemin yoğun toplumsal dönüşümüyle de paralel olarak yeni ifadelerin, yeni malzemelerin ve yeni anlamların peşinde dinamik bir yeni arayışlar süreci geçirmiştir. Bu süreç, özünde bir kimlik arayışıdır. Ancak kimlik, 1960 öncesinde sanatçının dağarcığında yalnızca "ulusal" olanı tanımlarken, 1960 sonrasında "kültürel", "toplumsal" ve "bireysel" arayışları da kapsamaya başlamış, resmi söylemin yönlendirici etkisinden uzaklaşarak daha özerk bir karakter kazanmaya başlamıştır.

Bu açıdan bakıldığında, 1960'lı yıllara kadar sanatçının toplumsal rolüne ilişkin belli işlevler tanımlanmışken, 1960-1980 arası süreçte sanatçının toplumsal rolünün tayini, sanatçının kendisine geçmiştir. Bu süreçte dikkat çeken en önemli gelişme ise, sanatçı bireyin ortaya çıkışıdır: 1960'lı yıllara kadar 1914 Kuşağı, Müstakiller, D Grubu, Yeniler gibi şemsiyeler altında bir araya gelen sanatçılar, 1960 sonrasında benzer eğilimlerine karşın kalıcı gruplar kurmamış, arayışlarını bireysel bir eksende sürdürmüşlerdir. Bu durum, 1960-1980 sürecinde sanatın teşhir olanaklarının önceki döneme kıyasla göreceli olarak çoğalmış olmasıyla da ilişkilendirilebilir. 1960-1980 sürecinde sanatçıları bir araya getiren nedenler değişmiştir. Hiç kuşkusuz dönemin siyasi ve düşünsel atmosferinin etkisiyle sanat ortamı da kendi koşullarına ilişkin daha bilinçli olmaya başlamış; Devlet Resim ve Heykel Sergisi gibi kurumsallaşmış resmi yapıların iyileştirilmesine, müze sorununun çözülmesine, sanatın teşhir olanaklarının tüm yurtta arttırılmasına, sanatçının sosyal güvenlik haklarına yönelik taleplerde bulunmaya başlamıştır.

Bu taleplerin çoğunlukla karşılıksız kalmış olduğu görülürken, resmi olmayan ortamların oluşmaya başlaması 1960-1980 sürecinde Türk sanatının gelişim seyrini etkilemiş; özellikle 1980 sonrasında şekillenecek dinamik ortama ilişkin ipuçları vermiştir. 1970'lerin ikinci yarısında açılan galeriler ve yeni yeni beliren bir sanat alıcısı kitle, Türk sanatının sanat olgusunun ticari yönüyle ilk kez ciddi anlamda karşı

karşıya gelmesine yol açmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi dışında bir ortam tanımayan eski kuşak sanatçıların pek çoğunun ilk kişisel sergilerini açtıkları bu dönemde genç sanatçılar kendilerini doğrudan bir sanat ortamı içinde bulmuş; özellikle 1980 sonrasında gelişecek piyasa dinamiklerinin etkilerine açılacak bir çevrenin ilk adımlarını deneyimleme olanağını bulmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında 1960-1980 sürecinde birbirinden oldukça farklı yeni arayışlarıyla gündeme gelen pek çok sanatçının, 1980 sonrasında gelişme gösteren bu dinamik ortam içinde bazen olgunlaşarak, bazense tekrara düşerek günümüze değin etkinliklerini sürdürdüğü görülür.

5. EKLER

Çağdaş Türk sanatının temsilcileriyle gerçekleştirilen söyleşilerden oluşan bu bölüm, 1960-1980 dönemini yaşamış kişilerin tanıklıkları üzerinden Türkiye'nin sanat ortamına ilişkin ipuçları edinmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. 1927 ve 1951 doğumlu olmak üzere, en yaşlı ve en genç temsilcileriyle bu tezde incelenen sanatçılar arasında yer alan bu kişiler, kendi koşulları çerçevesinde bu söyleşilere yazılı ya da sözlü olarak katkıda bulunmuşlardır.

Söyleşilere katılan sanatçılar, kendi sanatsal yaşamları, görüşleri ve üretimleri üzerine değil, en başta yetiştikleri eğitim ortamına ve genel olarak 1960-1980 yılları arasındaki 20 yılda Türkiye sanat ortamına ilişkin izlenimleri üzerine konuşmuşlardır. Sanatçıların nasıl bir eğitim ortamında yetiştiklerini belirleyebilmek, yetiştikleri bu ortam içinde aşılabilen ve aşılamayan biçimsel, teknik, içeriksel ve kültürel sınırları saptayabilmek ve yaşadıkları dönemde bir önceki, kendi ve bir sonraki kuşakla olan ilişkilerini algılayabilmek hedefiyle sorulan soruların tümü, sanatçıların bireysel yönelimlerinden çok, içinde yaşadıkları ortamı kavrayabilmek amacıyla sorulmuştur.

Sonuç olarak ortaya çıkan malzeme, bir tür kolaj niteliğindedir. 1960'lı yılları hazırlayan nedenlerden, bu yıllardaki toplumsal yapıya, toplumsal yapının sanata dair yansımalarından biçim odaklı yaklaşımların arka planındaki dinamiklere, Güzel Sanatlar Akademisi'nin Türk sanatı üzerindeki etkisinden Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun farklı yapısının yarattığı etkiye, yayınlardan ve galerilerden yoksun bir ortamın güçlüklerine değin dile getirilen ipuçları, bu çalışma sırasında bir dönemi çeşitli yönleriyle tahayyül edebilmem açısından ipuçları edindiğim ek kaynaklar arasında yer almıştır.

TURAN EROL (1927, Milas)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü /1947-51]

1950'li yıllardan bu yana Türkiye sanat ortamının içinde yaşayan bir sanatçısınız. 1950'lerden günümüze uzanan süreçte kaydettiğiniz bazı gözlemleri, çeşitli karşılaştırmalar da yaparak sunabilir misiniz?

Bizim öğrencilik hayatımız, 1944-1945 tarihleriyle başlatılabilir. O tarihlerde ne vardı? Neler yapılıyordu? O yıllarda sanat hayatının kapsamı neydi? Sanat hayatı deyince aklımıza neresi geliyordu? Güzel Sanatlar Akademisi diye bir kurum vardı, o geliyordu. Sanatçı olmak isteyen her gencin kafasında önce Güzel Sanatlar Akademisi uyanıyordu. Bu imkânı bulamayanlar –yatılı bir kurum değildi- ve özellikle benim gibi, Anadolu'dan kalkıp gelerek sanat öğrenimi yapmak isteyen gençlerin karşısında evvela bir geçim sorunu vardı. Bu yükün altından kalkabileceğini kestiren her genç, Akademi'de öğrenci olmak isterdi. Kendi hesabına bir öğrenimi göze alacak durumda olmayanlar da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne başvururlardı. Birçok yetenekli gencin böyle bir seçim yapmak durumunda kaldığını biliyorum. Ama ben Akademi'nin resim bölümünde öğrenim yapacağımı kafama koymuştum, bunu gerçekleştirmek için ne gerekiyorsa yaptım. Benim dışımda Anadolu'dan gelip de böyle sıkıntılı bir öğrenim hayatını göze alabilen kimseler de yok değildi. Mesela Orhan Peker... Ama Orhan Peker lise öğrenimini zaten Alman Lisesi'nde yapmaktaydı. Ben İzmir'de İnönü Lisesi'nde okurken, babama Akademi'ye gitmek istediğimi söyledim. Babam gitmeyim diye bana 100 bin lira sermaye vermek istedi. Bu o zaman önemli bir paraydı. Düşünün ki bir öğretmen maaşı, 50-55 liraydı. Babamın bu kadar parası var mı diye şaşırmıştım ama hiç önemsemedim. Sonunda babam bana bir miktar para verdi, ne halin varsa gör dedi. Ben de kalktım geldim İstanbul'a. Salı Pazarı apartmanında, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu buldum. Bedri Rahmi'yi önceden tanıyordum: 1943 yılında resim öğretmenimiz Zeki Boran, bizim ortaokuldayken yaptığımız resimleri getirip, İstanbul'da Eminönü Halk Evi'nde sergilemiş, Milas çocuklarının bu resim sergisi basında epey yankı da bulmuştu. Bizi de İstanbul'a götürmüştü. Ben bu arada Bedri

Rahmi'nin telefonunu bulup aramıştım. 15-16 yaşlarındaydım o sıra. "Reis" demişti, "serginizi işittim ama gelemeyeceğim, sen gel tanışalım." Çekinmiş, gidememiştim. Fakat liseyi terk edip İstanbul'a gelince yine aradım. Bu defa kalktım gittim. Sene 1944'tü galiba. O yıl Bedri Bey 33 yaşında. Akademi'ye girmeden önce, bir süre misafir talebe olarak onun atölyesine devam ettim. O zaman atölyede iki yıllık öğrencileri vardı. Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Mehmet Pesen, Fahrünissa Sönmez, Saynur Kıyıcı gibi... Daha sonra bu gençler "Onlar" grubu oldu. Bedri Bey'in atölyesine devam etmeye başladığımda, sanata olan merakımdan dolayı epey hazırdım diyebilirim. Hatta bir hatıram var onu anlatayım. Benim İzmir'de lisedeyken yakından görüp incelediğim kitaplardan biriyle geldi bir gün. Zannediyorum Sovyet müzelerindeki seçme eserleri toplayan bir kitaptı. Bizim eğitim dönemimizde röprodüksiyondan başka bir şey yoktu. Hoca kitabı önümüze yaydı, biz de yarım ay biçiminde dizildik. Ben ta Milas'tan gelmiş köylü bir çocuk olduğum için bu resimleri bilebileceğimi düşünmemişti ama ben başladım sıralamaya - bu Cézanne, bu Renoir, bu Gauguin... Bir sessizlik oldu. Bedri Bey, "Yahu," dedi, "Milas'tan dün gelmiş bu çocuk biliyor, siz iki yıldır buradasınız daha bilmiyorsunuz..." Tabii böyle bir hatıra unutulmuyor. Ama beni böyle övdüğü gibi, uyardığı bir anım da var. Bir gün bir yağlıboya natürmort getirdim atölyeye. Bedri beyin 3. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde üçüncülük ödülünü Arif Kaptan'la birlikte kazanan bir resmi vardı. Güzel Sanatlar mecmuasının ikinci sayısında o renkli basılmıştı, ben de Milas'ta dergileri takip ettiğim için o resmi biliyordum. Resmin fonunda perde gibi bir şey vardı, ben de resmimde onu hatırlatan bir öğe kullanmıştım. Bedri Bey baktı baktı, "Sen," dedi, "Benim etkimde kalmışsın. Bir daha yapma böyle şeyler!"...

Bedri Rahmi Eyüboğlu bu dönemde Akademi'nin genç hoca kuşağı içinde değil mi?

Evet. Onun gibi genç hoca kuşağı içinde yer alan Nurullah Berk vardı. Cemal Tollu onlardan daha yaşlıydı, 10-12 yaş daha yaşlıdır Bedri beyden. Leopold Levy bölüm başkanıydı. Biz, sanata az çok bulaşmış, az çok bilgi sahibi olmuş, Akademi'ye bilerek gelmiş öğrenciler, genç hoca kuşağına yönelirdik. Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi başta olmak üzere, bizim eğitici olarak idollerimizdi. Kocamemi biraz daha arka plandaydı, biraz daha ağabey kaldığı için belki de. Kocamemi, bu saydığım isimlerden daha evvel alınmıştı Akademi'ye, biraz daha kıdemli,

tecrübeliydi. Dediğim gibi, Akademi'ye bilerek gelenler, genellikle genç kuşağa yönelirdi. Benim kalkıp Bedri Rahmi'yi bulmam gibi sözgelimi. Ben de nereden tanıyordum Bedri Rahmi'yi? Halk Evi Kütüphanesi'ne gelen Ülkü ve Ses gibi dergilerde yazılarını okuyordum.

Tabii bu genç kuşak da ileriki yıllarda Türkiye sanat ortamını yönlendiren belli başlı isimler haline gelecekler... Fakat o etkiye epey erkenden sahip olduklarını söylemek mümkün mü?

Bizim öğrenciliğimizde Akademi'de bir de eski hocalar kuşağı vardı tabii. Çallı, ben daha mezun olmadan emekli olmuştu. Ondan sonra Hikmet Onat, daha sonra da Feyhaman Duran emekli oluyorlar. Fakat bizim öğrencilik yıllarımızın kayıp hocaları gibiydi bu isimler. Atölyeleri vardı ama atölyeler, o atölyedeki arkadaşlara teslim edilmişti. Yani bunlar aslında kayıp, unutulmuş isimlerdi. Hatta örneğin Nazmi Ziya, aslında 1937'de ölmüş, üzerinden çok fazla zaman geçmemiş ama 1944-45'te çok eski bir sanatçı ya da yok gibiydi. Bir Namık İsmail ya da Avni Lifij için de aynı şey söylenebilir. Yok gibiydiler...

Bu durum, Nurullah Berk'in yazılarında bir tür pişmanlık halinde dile geliyor. Nurullah Berk, kendi döneminin genç sanatçılarının kendi kuşağına yeterince saygı göstermediğini yazıyor ama bir yandan da "Biz kendi hocalarımıza daha beterini yapmıştık" diyor...

Mesela, Hikmet Bey, atölyesini galiba Kocamemi ile paylaşıyordu ama sonra Kocamemi kendi atölyesini kurdu. Ayrıca Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Bedri Rahmi atölyeleri vardı. Bu dört atölye en gözde atölyeler olarak bilinirdi. Bir de biraz eski kafalı öğrencilerin gittiği Hikmet Onat ve Çallı atölyeleri vardı. Gerçi Çallı biraz daha iddialıydı, bir şöhreti vardı tabii. Akademi müdürü olan Levy zaman zaman atölyeleri ziyaret ederdi ama eski hocaların atölyesine pek uğramazdı. Bizim hocalardan daha farklı bir tavrı vardı. Mesela Çallı öğrencisinin resmini mi düzeltecek, alır başlardı yapmaya. Eski hocalarımızın kuşağı yaparlar, ama fazla söz söylemezlerdi. Levy ise katiyen öğrencinin işine dokunmaz, başka bir kâğıda ne demek istediğini gösterirmiş. Bu eğitimde bir şoktur herhalde. Benim Levy'le ilgili bir anım var onu anlatayım: Akademide jüri olan öğretim üyeleri grubu periyodik olarak topluca atölyeleri gezerlerdi. Öyle günlerden birinde Levy, bizim dersimize de girdi, bazı şeyler anlatmaya başladı. O konuşuyor, Bedri Bey de tercüme ediyordu.

Mesela Levy, "Nispet ne kadar önemli, Parthenon'a bakın" mı diyor, Bedri Bey onu "Mısır Çarşısı'na bakın" diye çevirirdi! Levy ile bir defa da gravür atölyesinde karşılaşmıştım. Benim çalışmamı izlemişti. Yıllar sonra, 1961 ya da 62 senesinde Remzi Raşa ve ben Levy'nin bir sergisine, sonra da onu alıp bir kafeye gitmiştik. Levy, yaşlanmıştı tabii o zaman, herhalde şimdi benim olduğum yaşlardaydı. Çok heyecanlandı beni görünce... İstanbul'a 1936 yılında gelmiş, 1949'da ayrılmıştı. Akademi'de resim bölümünün başındayken adeta bir hükümdar gibiydi. İstanbul'da çok geniş bir çevre edinmişti. Açıkçası İstanbul döneminden sonra Paris'te unutulmuştu. Bir keresinde de –sanıyorum 1963 yılıydı- Cemal Tollu'yla birlikte Paris'te birtakım galeriler gezmiştik, bir tanesinde de Levy var mı diye sormuştuk. Depolarında varmış, çıkardılar. Fiyatını sorduk, çok ucuz bir şey söyledi. Bizim tabii alacak gücümüz olmadığı için alamadık ama Tollu'yla bunları aslında toplamak lazım diye konuşmuştuk. Levy Akademi'ye bölüm başkanı olarak getirildiği yıllarda adı duyulmuş, az çok bilinen bir sanatçıymış, özellikle gravür alanında çok iyi bir usta olarak tanınırmış. Aslında kendi kuşağı içinde başta Derain olmak üzere, Segonzac gibi ressamların da aralarında bulunduğu bir grubun içindeymiş o da. Bazı yayınlarda onlarla birlikte görülebiliyor.

1960'lı yıllara geldiğimizde ne gibi değişiklikler oluyor Akademi'de?

1960'lı yıllarda gene sözünü ettiğimiz eski D Grubu hocaları etkindi. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde de onların etkisi artmıştı. Zaten yaşlı hocalar da emekli olmuşlardı.

Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden söz edebilir misiniz?

Ben Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde çalıştığım için Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin düzenlemesinde etkin görev almaya başladığımda, hors-concour'luk kurumu vardı. Bu, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran gibi yaşlı kuşak sanatçıları için düşünülmüş bir konuydu; ayrıca devlet sergilerinde bir kere birinci olmuş sanatçılar da gene hors-concour, yani yarışma dışı sayılıyordu. Oysa eski kuşak hocalar sergiye katılırken zaten yapıtlarını yarışma dışı tutulması şartıyla veriyorlardı. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin jürisi ise bu dönemde eski D grubu üyeleri, yani Akademi'nin genç kuşak hocalarıydı. Bunlar jürilerde her zaman bulunurdu – bu aslında yönetmelik gereği böyleydi çünkü Akademi'den belli bir sayıda temsilci almak gerekiyordu. Bir tane de sanat alanında yazılarıyla tanınmış bir kişinin olması

gerekiyordu. Mesela Suut Kemal Yetkin gibi birisi ya da Sabahattin Eyüboğlu tarzında birisi jüriye çağrılabilirdi. Ben zaman içinde devlet sergisi yönetmeliğini değiştirdim. Hors-concourluğu kaldırdım. Her sanatçının her zaman ödüle aday olmasını sağladım. Tabii kendisi ödül dışı olmak isterse, bu da mümkün olabiliyordu hâlâ. Bir sanatçı sanatını devamlı geliştiriyorsa veya her yıl çok güzel resimler yapıyorsa jüri onu dikkate almalıdır diye düşünmüştük. Bakanlıktan ayrıldıktan sonra danışman olarak etkili olduğum bir konu da birincilik, ikincilik gibi derecelendirmelerin kaldırılıp onun yerine başarı ödüllerinin verilmesiydi. Böylece daha çok kişiye ödül verilebiliyordu. Zaten birincilik ve ikincilik gibi konular sık sık tartışma konusu da olabiliyordu.

Güzel Sanatlar Akademisi'nin, sanat ortamında yalnızca bir eğitim kurumu değil, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ndeki ağırlıklı temsili nedeniyle sanat ortamını bir başka açıdan da yönlendirdiğini söylemek mümkün mü?

Akademi'nin ağırlığı, gerek kurum olarak gerekse oradan çıkmış sanatçılarla sanat hayatımızda her zaman hissedilirdi. Bunda da aslında bir yanlışlık yoktu. Çünkü zaten başka bir kurum yoktu. Müzeler olsa, galeriler olsa, hiç kuşkusuz onların etkinlikleri ağır basmaya başlardı bir süre sonra. Ama yoktu ki... Olmayınca, kurum olarak Akademi ön plana çıkıyordu. Ayrıca Resim ve Heykel Müzesi de ona bağlıydı.

1960'lı yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergisi sanırım hâlâ en prestijli sergiydi. Peki ödülleri bir sanatçı için tatmin edici miydi?

Ben bakanlıktaki görevime başladığımda, yalnızca devlet sergisi değil devletin gerçekleştireceği tüm yurt içi ve yurt dışı sergiler için ayrılan kaynak 40 bin liraydı. 40 bin liraya devlet sergisinin birincilik (üç bin lira), ikincilik (iki bin lira) gibi ödül tutarları ve diğer masraflar (beş bin lira kadar); dış sergilerin tutarları (genellikle yirmi bin liraya yakın) gibi bütçeler ayrılıyor, üç bin lira birinci, ikibin lira ikinci, on beş yirmi bin lirası dış sergiler için, geriye kalan yirmi yirmi beş bin lira da yıl içinde olabilecek herhangi bir etkinlik için ayrılıyordu. Benim ilk başarılarımdan biri, 1961 veya 62 yılında bu 40 bin lirayı yanlış hatırlamıyorsam 100 bin liraya çıkarmaktı.

1960'lı yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ayrıca yapıt alımı da söz konusuydu değil mi?

Tabii, satın alınan yapıtlar da vardı. 1965'te benim bakan adına başkanlık ettiğim jüri, ilk defa toplu olarak 105 yapıt satın alma kararı verdi. Bu çok önemli bir olay. Sonra bu 105 yapıtla İzmir Fuarı'nda bir sergi de düzenlendi, hatta kataloğu da vardır. Devlet sergisine sanatçıların ilgi duyması için, serginin önemli bir olay haline gelmesi için yapıt satın alınması önem taşıyordu. Bakanlıkta çalıştığım altı yıl boyunca meclis bütçe komisyonuna da girdiğim için biliyorum, satın alma giderlerini Akademi bütçesine dayandırıyorduk çünkü Akademi bir eğitim kurumu olduğu için bütçesine daha rahat para konuyordu. O paraların önemli bir kısmıyla da müzeye yapıt alınıyordu. Ayrıca bu dönemde devlet sergisinin yedi kişilik jürisinin çoğunluğundan oy kazanmış yapıtların devletçe satın alınmasını gerektiren bir madde vardı. Devlet böylece yapıt satın almaya zorunlu oluyordu.

Satın alınan resimler hemen birtakım devlet dairelerine asılıyor muydu?

Asılıyordu. Daha sonra Ankara'da Resim ve Heykel Müzesi kurulurken, üç dört kişilik bir komisyonla bütün bakanlıkları dolaşıp birçok resim toplamıştık. Fakat bulamadığımız, izini süremediğimiz yapıtlar da oluyordu. Mesela benim Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik kazanan "Tırpan" adlı resmim hâlâ kayıptır.

ADNAN ÇOKER (1927, İstanbul)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü /1944-51]

1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'de yaşanan yoğun değişim sürecinin sanat ortamına yansımalarından söz edilebilir mi?

Bana kalırsa 1960'lı yıllarda yaşananların kaynağını 1950'li yıllar teşkil eder. Sanat ortamında asıl kırılma noktası, 1950'li yıllardır. Mesela 1954 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) Kongresi, çok büyük önem taşır. Bugüne kadar bile yapılmamıştır öyle bir şey. Düşünebiliyor musunuz yaklaşık 150 sanat eleştirmeninin İstanbul'da olduğunu? Üstelik hepsi de çok değerli kişiler. 1950'li yıllarda mesele, İkinci Dünya Savaşı yıllarından sonra ne olacağı meselesiydi. İkinci Dünya Savaşı bitecek, tekrar figürasyon önem kazanacak diye düşünülüyordu. Neden? Çünkü 1935-38 yılları arasında yeni hümanizm gibi birtakım cereyanlar çıkmıştı, hatta bizimkiler de kapılmışlardı bu hümanizme. Ben, bizimkilerinkine 'ne menem hümanizm' diyorum açıkçası, çünkü dünyaya kapalıydık bir kere. Sanat ortamında iki kapalılıktan söz edilebilir: Bir, savaş dolayısıyla bir kapalılık durumu var; iki, Leopold Levy olarak kapalısın zaten dünyaya. O da bir engeldi açıkçası. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra beklenen olmadı neticede; aksine çağdaş sanat, geometrik soyut ve hafif lirizm etkisiyle yeniden şekillenmeye başladı. Bu dönemde Türkiye'nin artık tanınmış sanatçıları, Kâbe'ye gider gibi tekrar Paris'e gittiler. Sabri Berkel, Hadi Bara gibi bir kısmı, orada olup bitenleri daha iyi anladı... Derken Zühtü Müritoğlu'dan bir hareket geldi; buradan oraya gidenler arasında Nejad Devrim iyi bir yürüme yaptı... Ama diğer gidenler arasında sözgelimi Arif Kaptan gibi ressamlar, meseleyi gerçekte kavramadan bir başka sanat yapar oldular... Nurullah Berk biraz kendini yeniledi, eskiler biraz kendilerini yeniledi... Biraz daha kendimize bakmaya, birkaç açıdan bakmaya başladık. Diyebiliriz ki kendini bulmak meselesi, önem kazandı.

Bu kendini bulmak meselesi, 1960'lı yılların en büyük sorunsalını oluşturuyor gibi. Ve nedense hep bu, bir tür kültürel kimlik yansımasında buluyor kendini. Yerel olanın ifadesinde buluyor...

Evet ama bunun yolunun bu olmadığı anlaşıldı. İki şekilde olmadığı anlaşıldı. Bir, Turgut Zaim'le. İki, Bedri Rahmi'yle. Birisi minyatürcü; öbürü ise nakışçı, yani kilimciydi. Bence kendini bulmak, ikisiyle de olmadı. Üçüncü bir yol oldu belki ama, önce bunların neden olmadığını anlatmak gerek. Bu birisi figüratif, öbürü yarı-figüratif resimlerde öncelikle hayalperestlik vardı. Siz Anadolu'yu nasıl tarif edersiniz? Walt Disney'in tipleri gibi sevimli sevimli tipleri Rönesans piramitleri içinde sunarak mı? Turgut Zaim'in resimleri ayrıca çok ilüstratifti. 1978 yılında ben Resim Heykel Müzesi Müdürü'yken, müzeyi yeniden düzenliyordum. Cevat Dereli hocayla çok şakalaşırdık, "Hocam," dedim, "müzeyi yeniden düzenliyorum, Turgut Zaim'i nereye koyacağımı bilemiyorum, söyler misiniz bana" diye sormuştum. Kasti olarak soruyordum tabii. "Yeni bir Resim bölümü açıyorsan müzede, oraya koy," dedi bana. Bunu ben söylemiyorum bakın, kendi akranı söylüyor. Bence Turgut Zaim kadar çok şanslı bir ikinci kişiye rastlayamazsınız Türk sanatında. Ne zaman Türkiye'yi temsilen uluslararası bir sergi yapılsa Turgut Zaim muhakkak eklenir oraya, bu kadar şanslı bir kişiydi. Oysa bir yanlışlık vardı; çünkü bir opera dekoratörünün yapacağı iş değildi o. Bedri Rahmi'ninkiler ise bilimsel değil, kilimsel çalışmalardır. Bilgileri eskidir. Bakın 1945-46'lara geliyoruz, Salon de Mai açılıyor, Bazaine, Tal Coat gibi yeni sanatçılar çıkıyor, bizimkiler hâlâ Picasso'da, Matisse'te... Bu sanatçılara küçük demek istemiyorum, hayır, bunlar dev. Ama biz neredeyiz? Bedri Rahmi Rothko'yu görmüş etkilenmiş, Gauguin'e ait bir söz olan 'bir kilo mavi bir gram maviden daha etkilidir' sözünü söylüyor. Rothko'yu görüp, 'renk alanı resmi' dese, şapka çıkaracağım. Ama onu suçlayamam tabii, onlar da öyle bir kuşaktı işte. Aslında 1950'lerde Nuri'ler (İyem) bir hareket getirdi bu meseleye; Yeniler grubu vardı, Hilmi Ziya Ülken'ler etrafında toplanan sanatçılar... Ama onlar da dayanamadılar.

Neye dayanamadılar?

Türkiye'nin Batı'ya tekrar açılmasına dayanamadılar. Baktılar Batı'da soyut hakim. Haydi, Yeniler grubu şıp diye dağıldı, o bakkal, hamal konulu resimler kalmadı. Geçtiler soyuta. Ama nasıl bir soyut sanat? Bu, röprodüksiyon kültürlü bir soyut

sanattı. Turan Erol'a göre, soyut sanatı etüd eden iki kişi vardır Türk sanatında, Ankara'da Adnan Turani, İstanbul'da Adnan Çoker. Aslında soyut sanat İstanbul'da pek bilinmiyordu. Soyut sanat görüntü demek değildir. Türkiye'de biliyorsunuz bu konularda yeterince bilinç yoktur. Başlangıcından beri belki bir Osman Hamdi bilinçlidir, onun dışında birçok kişi bilinçsizdir. Bizim döneme gelindiği zaman da böyle oldu. Kimse olayı düşünsel olarak yakalayamadı. Bugün de öyle. Bir zincir yok çünkü. Bir Picasso varsa, çevresinde Apollinaire'i, Erik Satie'si de vardır. Size soruyorum, hangi edebiyatçı, müzikçi benimle dost, ben onunla dostum? Bunlar yok Türk sanatında, herşey birbirinden kopuk. Böyle olunca, diyelim bir genç sanatçı birtakım duygularla, iyi niyetlerle yaklaşımlarla kendi dönemine angaje oluyor, kendinden öncekilere de yeterince bakmadan az buçuk Batı kitaplarını karıştırıyor, ama sonuç bol kopya oluyor. Neden? Çünkü merkezde değil. Merkez deyince, Londra, Paris, New York, Berlin'i kast ediyorum ve şöyle tarif ediyorum: Bir genç sanatçıysam eğer, giderim merkeze bir taş atarım. Taş sonsuza gitmeyecektir. Bir zaman sonra bir duvara çarpıp bana geri gelecektir. Demek ki bu yol değilmiş diyeceğim, başka bir yol deneyeceğim. Bu değiller o kadar fazlalaşacak ki bir tortu bırakmaya başlayacak, işte bu, kendinizi bulma olayının tortusudur. Bulmayabilirsiniz de tabii. Türkiye'de ise ne oluyor, buradan taşı atıyor, taş sonsuza gidiyor, ama sanatçı tamam buldum yolu diyor. İşte o zaman olmuyor.

1950'li yıllarda bir kırılmadan söz ettiniz ve bunu büyük ölçüde Batı'ya daha çok açılmaya bağladınız. Bunu biraz açar mısınız?

1950'lere gelindiğinde, Türkiye yavaş yavaş Batı'ya açılıyor ve bizim sanatçılarımızın bir kısmı kendi paralarıyla, bir kısmı devletin parasıyla Batı'ya gidiyorlar. Bazıları hâlâ André Lhote'a gidiyor. Olabilir... Ben küçümsemiyorum, üstelik André Lhote'un son Türk öğrencisi benim. Ama ben kasti olarak gittim. Nedir bu André Lhote merak ediyordum. Geldiğim zaman buraya, ağızlarını tıkamak için gittim. André Lhote'un *Traité du paysage* gibi kitaplarını okumuştuk biz, daha doğrusu bize tercüme edilmişti hocalarımız tarafından, biz de yutmuştuk. Tabii bunun içinde iyi şeyler vardı. Nurullah Berk gibi sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1946'da yine gittiler André Lhote'un atölyesine, oysa bu bir yanlış seçimdi, başka birşeyler gerekiyordu. Ama Sabri Berkel, demin de söylediğim

gibi biraz daha iyi görmeye başladı, Hadi Bara da daha uyanık bir beyinle geldi Türkiye'ye, abide yapmayı bıraktı.

Hadi Bara'nın heykel alanının dışında sanatçılar üzerinde etkisi oldu mu sizce?

Bakın burada önemli bir nokta var. Mesela, D Grubu'nda şu kadar ressam vardır, bir de heykeltıraş vardır değil mi? Fakat o heykeltıraşın, o ressamların sancılarıyla bir ilgisi yoktur, bunların da onun sancılarıyla ilgisi yoktur; biri Charles Despiau olur, öbürleri André Lhote olur, bu öyle bir kutuptur. Fakat 1950'lere geldiğimizde iş değişti. Hadi Bara ile kendimi ele alayım. Hadi Bara hoca, ben öğrenciyim. Bir kere bir hoca-öğrenci ilişkisi başlıyor. İkincisi, ressam-heykeltıraş ilişkisi daha sıklaşıyor. Bu yoktu önceden. Tümüyle kopuktu birbirinden. Ne oluyor? Bizler Hadi Bara'nın atölyesine gidiyoruz –tabii o dil biliyor- ona birtakım kitaplar götürüyoruz, o sıralarda yeni yeni duyulmaya başlanan Kandinsky, Maleviç gibi sanatçılardan söz ediyoruz... Bunlar hep ilkler...

Kandinsky'yi, Maleviç'i 1950'li yıllarda mı duyuyorsunuz?

Tabii, 1950'lerin başında hem de! Bir dergide yarım sayfa bir şey çıkacak da oradan elde edebilirsek edineceğiz bilgileri... Ama Hadi Bara'nın atölyesinde hocalar ve öğrenciler bir arada başka türlü tartışmalar yapardık. Buradaki bu çapraz olay enteresandır. Mesela Hadi Bara'nın atölyesine Kuzgun Acar gelirdi, gerçi o heykeltıraş-heykeltıraş ilişkisi. Fakat bir ressam olarak ben de giderdim. O uzaklık artık kalkmaya başlamıştı. Hatta Ömer Uluç da uğrardı oraya. Grup halinde konuşurduk. Grup deyince, mesela Bedri Rahmi'nin hoca olarak en güçlü döneminde ortaya çıkan Onlar grubu, aslında fos bir olaydır. Öğrencilerine bir grup olursanız daha güçlü olursunuz diyor, Akademi'nin yemekhanesinde sergi açtırıyor, Şevket Rado'ya yazı yazdırıyor... O gruba mensup kişiler daha sonra iyi ressam olmuş olabilir ama grup olarak hiçbir şey yoktur Onlar'da. Biz Hadi Bara'nın atölyesinde Kandinsky'yi, Jacobsen'i tartışırken, onlar saftirik bir biçimde El Greco'dan kopyalar yapıyorlardı. Bunları D grubuyla karşılaştırmak da ayıptır bana kalırsa. Sonra da zaten çözülüp gitti.

1950'lere gelirken yeniden yurtdışına gidenler arasında belli açılımlar kazanmış olanlardan söz ediyorsunuz, peki diğerleri?

Bakın 1939'dan sonra, 1946'ya kadar kimse çıkamamış zaten. Savaş yıllarında kimse çıkamadı. Mesela Cemal Tollu gidiyor, ama bakıyor Paris aynı Paris değil, hemen

dönüyor. Dönerken de kimisi hümanizm diyor dönüyor, kimisi kararıyor. Mesela Cemal Tollu, karanlık bir Renoir gibi şeyler yapmaya başladı. Öbürlerinin öğrendikleri de bir Cézanne. Sonra 45'lerde gidenlerde Picasso'nun etkisi var. Picassovari resimler yapılır oldu.

Bunun dışında örneklerden söz edilemez mi?

O dönemde Bedri Rahmi'nin "Çorum Kahveleri" diye bir dizisi vardır, o resimler ilginçtir. Dufy'nin etkisini taşır ama olsun, gençtir bir kere sanatçı. O resimlerinde hayali bir atmosfer vardır. Dünyaya kapalı olduğumuz halde...

Dünyaya açılmakla soyut sanatın başlamasını hemen hemen aynı döneme tarihlendiriyorsunuz...

1948'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne iştirak eden Ferruh Başağa'nın ilk soyutu yaptığı söylenir. Ama o soyut değildir, iki tane aşığı gösteren soyutlama bir resimdir. Bir de 1947-48 tarihlerinde "Taksim Meydanı" diye Sabri Berkel'in yaptığı resimler vardır. Ama onlar da soyutlamadır. Zaten soyut birden olmaz ki, Batı'da da böyle olmamıştır bu. Aslında Berkel'i iyi etüd edemediler bizde, Berkel iyi yoldan ilerliyor, bir Picasso'dan, bir Matisse'ten. Mesela çok renkli resimler yaptığı dönemde, siyah-beyaz resimler de yapıyor. Bir yandan geometriden vazgeçemiyor, öte yandan natürmortlar yapıyor. Sabri Berkel'in 1953 yılında Filarmoni Derneği'nde açtığı sergisine baktığımızda, birkaç tip şeyi bir arada sergilediğini görüyoruz. 1950'lerin başında bir hastalık var sanki Sabri Bey'de. Ben onu da yaparım, bunu da yaparım hastalığı... 1950'lerde açılan başka sergilerde de bu durum var. Mesela Nuri İyem Maya Galerisi'nde bir sergi açıyor, farklı tarzda resimlerini yan yana sergiliyor. Yani birkaç eğilimi varsa o sanatçının, o eğilimlerin hepsini aynı dönemde sergiliyor.

Filarmoni Derneği'nin galerisi, 1950'li yıllarda sık sık sergi açılan yerlerden biri miydi?

Evet. Maya vardı, Filarmoni Derneği vardı, başka da pek bir şey yoktu. Belediye'nin galerisi tam olarak ne zaman açılmıştı hatırlamıyorum ama 1955'te vardı, çünkü orada Norbert Kricke'nin sergisi açılmıştı. Burada Baykam Küçük, Oktay Günday, Kuzgun Acar gibi gençler o sergiden çok etkilenmişlerdi. Bir de Amerikan Haberler Merkezi vardı. Orada enteresan şeyler olurdu. Hatta serigrafinin ne olduğunu, ilk kez

orada açılan bir sergi sayesinde tanıdık, sanat hayatımıza yeni bir teknik kavram girdi o sergiyle.

Sanatla ilgili yabancı yayın izleyebiliyor muydunuz?

Bizim bir röprodüksiyon kültürümüz vardı. Röprodüksiyonların Türkiye'ye gelmesi de aslında bir kırılma noktasıdır. Brown edisyonları vardı, bunlar çeşitli röprodüksiyonlar içeren kitaplardı. Sonradan küçük kitaplar da çıkarmaya başladılar. Bir de Skira'nın kitapları vardı. Bu kitaplarda genellikle yazı yoktu, yalnızca röprodüksiyonlar. Genç kuşak entelektüelleri arasında bir rekabet vardı, kimin elinde daha fazla röprodüksiyon varsa, onun burnu biraz daha havada olurdu! Düşünün o zaman resimlerin küçük röprodüksiyonlarını bile göremiyorsunuz, onun için bunlar çok özel şeylerdi. Benim bir Braque, bir Cézanne bir de Utrillo'm vardı. Sonradan içinde 60 adet küçük siyah-beyaz resim olan kitaplar da çıktı. Onlar da önemliydi, bir ressamın 60 ayrı resmini öğrenirdik. Üstelik ne sanatçılar vardı, bugün bile bulamazsınız. Mesela Constantin Guys, Berthe Morisot... sonra o zaman yeni yeni gelişen Meksika resmi, Amerikan moderni... Tabii Bonnard'lar, Picasso'lar, Delacroix'lar zaten vardı. Sonradan 1950'li yıllara doğru Skira bu röprodüksiyonları kitap haline getirmeye başladı. Picasso'dan sürrealizme, Munch, Rouault, ekspresyonizm... Gerçekten hayran kaldığımız kitaplar gelmeye başladı Türkiye'ye. Böyle kitaplarla başladık biz. O zaman iş değişmeye başladı. Zaten röprodüksiyon sergileri de yapılırdı. Mesel Fransız Kültür Merkezi'nde bir röprodüksiyon sergisi yapılmıştı, Picasso'lar, Braque'lar, André Marchand'lar öyle sergilenmişti... Kapısında da çağdaş sanat hikâyesine karşı olanlar için bir yazı yazılmıştı: Dostlar, içimizde istek yoksa girmeyelim!

Hep bakarak edinilmiş bir Batı görsel kültür birikimi oluşmuş denebilir...

Yine de bu kitaplarla iş epey değişmeye başladı. Mesela ben 1953 ya da 1954'te Maya Galerisi'nde bir sergi yapıyordum, henüz evli olmadığım ilk eşim bana *Dictionaire de la peinture abstre* diye bir kitap hediye etti. O kitaptaki birçok konuyu sanatçı dostlarla tartışmaya başladık. Terminoloji değişmeye başladı. Mesela herkes 'non-figüratif' derken, ben 'non-objektif' demeye başladım. Zahir Güvemli non-figüratifin ne olduğunu öğrendik, şimdi non-objektifi araştırıyoruz demişti...

Peki bunlar, soyut sanatın gelişimi için yeterli miydi sizce?

Şimdi Batı'da oluşmuş bir sanatı tek başına röprodüksiyonlardan izleyerek uygulamak olanaksız tabii. Olamazdı. Ben Paris'e gitmeden önce de soyut yapıyordum, ancak bu yaptığımız soyut geometrikti, ayrıca matière'li değildi. Ama Paris'e gidişimin daha birinci haftasında başka bir resim yapmaya başladım. Matière'le birlikte döndüm ben Türkiye'ye. 1956'da Paris'te yaptığım resme bakın. Böyle bir resim yoktur Türkiye'de o sıralar.

1950-60 dönemini Türkiye'de soyut sanatın araştırıldığı yıllar olarak düşünebiliriz belki. 1960'lı yıllarda bu süreç devam ediyor mu sizce?

1960'larda soyut sanat yine devam ediyor Türkiye'de. Sabri Berkel, Zeki Faik, Abidin Elderoğlu, Ercümend Kalmık, Şadan Bezeyiş, Şemsi Arel var. Ayrıca 1960'ların Cemal Tollu'suna, Cevat Dereli'sine bakarsanız, onlar da daha yumuşak, daha rahat olmaya başlıyorlar. Ayrıca sembolik bir dille soyutlama yapan Bedri Rahmi yok mu? Hatta Turan Erol'un 1960, 61, 62'de yaptığı da budur. Sonra o değişti. Ankara'da Adnan Turani var... Liste kabarık. Kuzgun Acar var.

1960'larda bu kendini bulma süreci devam ederken bu dönemde gündeme gelen yerellik, ulusallık gibi konular alternatif bir açılım olarak değerlendirilebilir mi?

Ulusallık, yerellik meselesinden ziyade figürasyonla ilgili bir mesele var. Ulusallık farklı bir olay. Ben Paris'ten döndükten bir iki yıl sonra, yani 1962 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödülü aldım. 1960'ta gelmiştim. Neşet Günal ise Paris'ten 1955'te gelmişti. Neşet Günal'ın Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ndeki ödülü ya 1970'tir ya 1971'dir. Reşat Atalık, 1965 gibi döndü, Özdemir 1966'da gitti, Altan Gürman 1966'da döndü, 1960-70 arasında bir grup sanatçı sınavla Avrupa'ya gittiler, onlar da 1972-73-74 yıllarında döndüler. Bu gidip gelenler, Türkiye sanatına bir şey getirmiş kişiler oluyorlar. Şimdi bu dönenler, neden yerel sanat diye girsinler ki ortama? Önce yapılacak olay, doğru dürüst resim ve çağdaş sanattır. Çağdaş sanat demek de soyut sanat demek değildir tabii. Dolayısıyla figüratif ve non-figüratif diye iki şey çıkıyor. Non-figüratifin kendi içinde ayrı bir gelişmesi var.

1960'lı yıllarda figür alanında Neşet Günal ve Nuri İyem gibi ressamların yoğun üretimiyle karşılaşıyoruz...

Bakınız, diyelim Neşet Günal... Onun şöyle bir görüşü vardır: Resminin, empresyonizmden bu yana geliştirilen sanatların dışında kaldığını söylüyor. Yani empresyonizmden bir çizgi çekiyorsunuz, bütün izmleri yok ediyorsunuz. Peki ne

kalıyor geriye? François Millet kalıyor... Veyahut Le Nain kalıyor. Şimdi, bunun figürasyonu yeni mi sizce? Figürasyon içinde de bir yenilenme vardır, bakın devleri alalım. Mesela Matisse'in de Picasso'nun da bir figürasyonu vardı, etkileri oldu. Biçim olursa içerik olmaz diye düşünülüyor ama ben buna katılmıyorum. Biçimin de içeriği var. Maleviç'in içeriği yok mu? O bakımdan figür yenilemesi derken, başka bir açıdan bakmak lazım. Mesela Willem de Kooning, 1950'lerde, "Yüzyılın başında bir teni mavi, kırmızı, sarı boyamak meseleydi, ama şimdi bir teni kendi renginde boyamak meseledir" diyor ve bir figür yenilenmesi getiriyor. Mesela Ed Keinholz bir figür yenilenmesi değil midir? Bacon da sayılabilir tabii. Şimdi bu anlamda bir figür yenilenmesi içinde bakıldığında, bir Neşet Günal'ın ya da bir Neşe Erdok'un ne kadar figür yenilemesi vardır? Peki Alaettin'e bakın, yeniliği var mı onun? Bir de Mehmet Güleryüz... Güleryüz bir kere kâğıt ressamı kalsaydı daha iyi olurdu. Figür ressamı değil. Tuval ressamı değil. Ressam değil, ilüstratör. Bana görülmeyeni gösterin, benim sloganım bu. Bu toprağı kazıyarak öğrenin. Yalnız Türkiye'de değil bu. Bölgesel bir olay da var. Sen Akdeniz çocuğusun. İsveçli gibi düşünemezsin. Bu toprağı kazın dediğimde bunun içinde yerel var, ayrıca görmeyeni gösterin dediğimde de yaratıcılık arayışı var.

Türkiye'de sanatçıların cumhuriyetin kuruluşundan itibaren devletle ilişkisini nasıl tarif edebiliriz sizce?

Bakın size bir şey anlatacağım: Sabri Berkel, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu... Hepsinin ayrı ayrı söyledikleri şeyler var. Diyorlar ki Türk resminin önünün açılması ve halk tarafından benimsenmesi için daha çok sergiler açılmalı, konferanslar verilmeli. Nurullah Berk böyle söylüyor, bu arada Bedri Rahmi'nin kamusal yapılarda Türk resmi sergilenmelidir görüşüne de katılıyor. Kısacası, hepsinin birbirine yakın görüşleri var. Ben hiçbirinin ileriyi göremediğine inanıyorum. Göremedikleri de Türkiye'nin sınıfsal meselesi, yani burjuva sınıfının gelişim süreci. Şimdi diyelim ki Bedri Rahmi'nin dediği olsa. Ne olacak? Devlet dairelerine bir sürü resim asılsın. Yine gelişmiyor... Niye gelişmedi? Çünkü bir sınıfın gelişmesi gerek. O sınıfın bugün biz adlarını bile biliyoruz, koleksiyon yapıyorlar artık, hatta sergi bile açıyorlar. 1950'lerde, 60'larda koleksiyoncu mu vardı? Antikacılıkla o bizim bildiğimiz öbür koleksiyonculuğu da birbirine karıştırmamak lazım tabii. Osman Hamdi, Halil Bey, Hoca Ali Rıza antikadır... Bunu

alan da bellidir zaten. Bu arada Cemal Tollu'lar ne yapıyorlardı? O kuşak da resimlerini hep hediye ederdi. Sonra mini mini resim satın almalar başladı. Ben Maya Galerisi'nde yalnızca bir tane resim satmıştım, iki üç tane de hediye etmiştim. Onu da Hadi Bara'nın bir dönem arkadaşı almıştı, biraz da ricayla doğrusu, silah zoru vardı yani!

1950-60 döneminde devlet sanat ilişkisi zayıflıyor mu sizce?

Zayıflıyor, zayıflaması da iyi. Tabii devletin katkısını da muhakkak bir himaye gibi düşünmeyelim. Galatasaray sergilerinin Ankara'da açılması, Devlet Resim ve Heykel Sergisi, yurt gezileri, evet bunlar devlet emirleridir. 1956'da Vilayet Resimleri olayıyla mesele fosladı. Fakat 1950'lerin başından itibaren bir hür sanat gelişmeye başlıyor. Olay Menderes'le ilgili değil. Olay, sanatın hürleşmesi...

Paris'ten döndükten sonra 1961 yılında Akademi'de gerçekleştirdiğiniz müzikli resim performansları, bu hürleşmenin bir uzantısı mı? O tür etkinlikler Akademi'de nasıl karşılanıyordu?

Hocalar arasında özellikle Hadi Bara çok iyi bakıyordu bu performanslara. Hatta ilk günü o kadar heyecanlanmıştı ki "Adnan siz bunu hocalara yaptırın hocalara!" diye bağırmıştı. Bir de Ercümend Kalmık gelip oturup seyretmişti. Ali Çelebi yoktu, Cevat Dereli yoktu, Zeki Faik yoktu... Zeki Faik'in adı geçer ama yanlıştır, yoktu. Nurullah Berk de yoktu, o zaten istemezdi bu tür şeyleri. Tabii her insan yaşlandığı zaman tutucu olabilir, öyle de bakmak lâzım. Nurullah Berk gençliğinde hiç de öyle değildi, ileriyi savunuyordu. Fakat 1960'lı yıllara gelindiğinde Akademi'de böyle şeyler olsun istemiyordu hocalarımız.

Bir dönemin D grubu üyeleri, ilerici sanatçıları Akademi'nin tutucu hocaları haline mi geldi? Ve sizce bu neden böyle oldu?

Bu dönemin önde gelen hocaları, biliyorsunuz Leopold Levy'nin asistanıydılar. Levy 1951'de gitmeden önce 1948'de bu hocalar atölyelerini açmaya başlamışlardı yavaş yavaş. Mesela Zeki Faik 1948'de Akademi müdürü olduğunda kendisine kompozisyon atölyesi diye bir atölye açtı. Bu hocalar, aşağı yukarı 1970'lere kadar Akademi'de kaldılar. Hocalıkta tabii önemli etkenler oluyor. Mesela, araya savaş girerse hocalığınız zayıflar, yurtdışına çıkamazsınız çünkü, elinize kitap geçmez, işin bir de bu tarafları var. İyi niyet kâfi değildir. Yurtdışına çıkıp dünyayı göremezsiniz

olmaz. Akademide durum biraz böyleydi. Dünya sanatının ne olduğuna aldırdıkları yoktu hocaların.

Siz hoca olduğunuzda tavrınız daha farklı mıydı?

Bir örnek vereyim. Bedri Rahmi Amerika'ya gittiğinde atölyeyi Neşet Günal'a bırakmış, sonra döndüğünde atölyeyi bozdu diye aleyhine konuşmaya başlamış. Benim durumum biraz daha farklı oldu, çünkü 1966'da Paris'e gittiğinde atölyesini bana bırakan Zeki Faik beni takdir ederdi. Ve işte ilk defa 1966'da iş değişmeye başladı Akademi'de. Nedir bu değişim? Hamal, bakkal kompozisyonları bitti. Ben girdim atölyeye, öğrencilere bu konuları ve boyaları bırakmalarını söyledim. Kolaj yaptırdım. Konu mu? Trafik. Çağdaş bir konu. Böylece atölyede ilk kez resmi olarak kolajlar yapılmaya başlandı. Benimle başlamıştır bu. Hatta Nurullah Berk tepki göstermişti, "Nedir bunlar Adnan bey" demişti, "yüzyıl başında yapılıyordu bunlar..." Hocam demiştim, kübist kolaj değil bu, başka bir şey... Kolaj dedim artık bir langage, moda değil. Yani böyle mücadelelerden geçtik.

Bu dönemde Akademi'de çeşitli değişimler yaşanırken, sanat ortamında da hareketlenmeler oluyor değil mi? 1960'larda bazı galeriler açılıyor...

1960'larda hâlâ pek bir galeri yok. Beyoğlu Devlet Güzel Sanatlar Galerisi açılıyor, bir de Alman Kültür Merkezi gündeme geliyor. Alman Kültür aslında bir galeri değil, yabancı müesseselerin kendi propagandaları çevresinde açtıkları bir merkez. Benim görüşüme göre, İsmail Hakkı Oygar'ın 1945-47'de açtığı galeri önemli, neden önemli çünkü bir başlangıç... 1950'lerin başında Adalet Cimcoz'un Maya'sı var. Sonra bekliyoruz. 1969'a kadar... O yıl Mefkûre Şerbetçi Galeri 1'i açıyor. Yere halılar koymuş, öyle herkesin gireceği bir yer olsun istememiş. Bir de Melda Kaptana Galerisi var. Fakat esas olay, 1974-75'te Galeri Baraz'la başlıyor. Ondan sonra ciddileşiyor iş. Bir de yıldızı parlayıp sönenler var. Mesela Süha Öztartar Galerisi vardı...

1970'li yılların ikinci yarısında ciddi bir hareketlenme var sanat ortamında. Bir yandan da Akademi Sanat Bayramı'nı düzenliyor. Alternatif eğilimleri de barındıran bu tarzda bir etkinliği neden Akademi düzenliyor sizce?

Paris'te gittiğim Goetz atölyesinde vaktiyle şövalelerle çalışılırdı. Aradan zaman geçti, Paris'e bir gidişimde ben şu eski çalıştığım atölyeyi bir ziyaret edeyim dedim, bir baktım şövaleler kalkmış, masalar konmuş. Atölye değişmiş. Masalarda fikirler

tartışılır olmuş. O değişikliği Akademi de yapabilirdi. Yeni Eğilimler aslında bu tip bir etkinliktir ama Yeni Eğilimler'i yeni eğilimi olmayan kişilerin tertip etmesi çok tuhaftır.

1969'da kurulan Temel Eğitim Kürsüsü, Akademi'nin bu anlamda bir değişim geçirmesi yolunda önemli bir adım değil miydi? Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Temel Eğitim Kürsüsü pat diye kurulmadı. Bir süreçtir bu, önce bir ressam üye mimarlık bölümünde desen dersi vermeye başlamıştı, sonra o desen dersi temel eğitim dersi gibi bir şey oldu. Amacı da şuydu: Mimarın acelesi var, bazı şeyleri hemen öğrenmek zorunda çünkü ertesi yıl kendi bölümünün derslerine yetişecek. Evet mimarın acelesi var ama benim öğrencimin acelesi yoktu. Benim öğrencim bazı şeyleri uzun uzun öğrenebilirdi. Dolayısıyla benim görüşüme göre temel eğitim bize gerekmiyor.

ÖZDEMİR ALTAN (1931, Konya)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü / 1949-56]

1950'li yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciydiniz. Eğitmenleriniz kimdi? Onların yaklaşımları, kendi sanatsal yönelimlerinizi ne kadar etkiledi?

Galeri adı verilen ilk desen sınıfında Halil Dikmen, atölyede ise beş yıl Zeki Faik İzer'le çalıştım. İzer sanatçı ve hoca olarak mizacının gerekenlerini dışarı vuran bir kişilikti. Ben de onun özelliklerinden ve seçimlerinden etkilendim. Klasik dönemlerin ustalarına hayranlıkla bağlıydı. Atölyeye röprodüksiyon kitabıyla giren ilk hoca odur. Yani sanatın öğrenilme yerinin müzeler olduğunu iyi anlamıştı. Türkiye'nin ilgisini çekmemiş olan sanatın en dikkate değer bölümlerini temsil eden İtalyan Primitifleri ve Ön Rönesans, Alman Rönesansı, Ingres... Özellikle bu ilk iki döneme ben de farklı bir yer veriyorum.

Eğitim gördüğünüz yıllarda okuduğunuz kurum dışındaki sanatsal çevreyi oluşturan faktörler neydi?

Çok kısır ve kıt bir sanat ortamı vardı. Müze ve vasıflı sanatın olmadığı Türkiye'de ben Yunan, Roma ve diğer Avrupa edebiyat ve felsefesini içeren kitapların yüzlercesini okuyup, yine yüzlerce klasik müzik başyapıtlarını ıslıkla, sesle tekrar edebilecek kadar iyi bir amatör (radyoda birkaç saniyelik bölümünü duyunca "Brahms'ın Dördüncü Senfonisi" diyebilecek kadar) oldum. Klasik sanat müzesinin olmadığı Türkiye'de o dönemlerin sanatını iyi kavrayabildiğimi sanıyorum.

Eğitiminiz sırasında yurtdışındaki etkinlikleri hangi kanallardan, ne ölçüde izleyebiliyordunuz?

Eğitim yıllarımda yurtdışından önemli bir giriş yoktu. Ben *L'Oeil* ve *Art News* dergilerini muntazaman alıyordum. Galiba hepsi bu.

Yurtdışına ilk ne zaman çıktınız? Çıktığınız gezide sanatla ilgili gözlemleriniz oldu mu?

1965 yılında ilk gittiğimde bir yıl kaldım Paris'te. Tabii ki burada anlatamayacağım kadar gözlem, etkilenme, değişim, hepsi oldu.

Sanat eğitimi gördüğünüz kurumda sanatta disiplinlerarası yaklaşımlar özendiriliyor muydu?

Bu konu hiç gündemde değildi. Heykel Bölümü hocası Hadi Bara serbest ve programsız oturumlar yapardı; galiba ilk kez "espas" sözcüğünü ondan duydum. Bir daha da Türkiye'nin hiçbir sanat ortamında tekrar edilmemek üzere. Ben sonra, gelecekte (1970; Doçentlik deneme dersim, konu: Sanatta Espas) bu konu üzerine bir kavram ve sanat geliştirdim.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda "modernizm", "avangard", "kavramsal" gibi terimler, hangi bağlamlarda tartışılıyordu?

O yıllarda 'kavramsal' sözcüğünden Batı'nın bile yeni haberi oluyordu. Modernizm de öyle. Yani bir davranış adı olarak. Herhalde sanatta 20. yüzyılda kullanıma giren avant-garde ise bizde hiç geçmezdi. Benim öğrencilik yıllarımda Çallı Picasso'ya "İspanyol nezlesi" derdi. Diğer hocalar ise oldukça temkinli idiler Picasso'ya.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda sanatla ilgili okuduğunuz üç kitabı belirtebilir misiniz?

Çok kitap okumama rağmen sanatla ilgili olan çok az kitap vardı. İpşiroğlu ve Burhan Toprak'ın ders kitaplarını sayabilirim. Daha sonra gene de mükemmel olmayan dil öğrendikten sonra René Huyghe (*L'Art et l'homme*), Pierre Francastelle, André Malraux'nun kitaplarını okumuştum. Daha sonra Türkçeye çeviriler arka arkaya sökün etti. Gene de derim ki sanatın gelmişi geçmişi, sorunları vs. üzerine bildiğim ve öğrencilerime aktardığım bitmez tükenmezleri kendime borçluyum.

Takip ettiğiniz bir sanat eleştirmeni var mıydı? Sanatsal gelişiminizle ilgili aşamalarda bir eleştirmenin rolünden söz edilebilir mi? Yoksa, yapıtlarınızla ilgili özeleştirel bir tutum daha mı belirleyici?

Sanat eleştirmeni hiçbir zaman bir avangardı biçimlemez, hatta hiçbir sanatçıyı. Uygulayıcı evet. Yani sopranoyu, piyanisti demek istiyorum. Zaten bizler kendimizin bile anlamakta zorlandığımız şeylerin peşinde isek...

Öğrenciliğiniz toplumsal ve politik olaylarla ilgili miydiniz?

Bu konuda çok sessizdi ortam. Ancak asistanlığımda bilinen siyasal, toplumsal olgulardan çok etkilendim. Bu durum sanatıma da yansıdı, 1971 civarında.

Sanatçı olduğunuz için toplumsal olaylarla ilgili bir sorumluluk duygusu taşıdınız mı?

Fena halde ve biraz aşırı. Türkiye'nin sorunları umurlarında olmayan yakın çevreme, arkadaşlarıma biraz imreniyorum desem yanlış olmaz.

Öğrencilik yıllarınızda ve mezun olduktan hemen sonraki yıllarda Türkiye'de izlediğiniz en ilginç üç sergiyi, bunları nerede gördüğünüzü de yazarak belirtebilir misiniz?

Teknik Üniversite'de açılan müthiş bir Fransız Dekoratif Sanatlar sergisi, Resim ve Heykel Müzesi'nde (kataloğunu benim yaptığım) Fransız Resmi sergisi, ayrıca Müze'de Günther Uecker sergisi.

Belli bir kuşak/yaklaşım birlikteliği hissettiğiniz başka sanatçılar var mı? Varsa bu kuşağı nasıl adlandırırsınız?

Türkiye'de böyle şeyler ciddiye alınabilecek kadar oluşamıyor.

Peki 'bir önceki kuşak' ve 'bir sonraki kuşak' olarak düşündüğünüz bazı sanatçılardan örnekler verebilir misiniz? Bu sanatçılar, sanatsal yaklaşım bağlamında, hangi açıdan sizden farklı?

Bir değil ama iki önceki kuşaktan İzer'den etkilendiğimi söylemiştim. Özellikle "Soyağaçları"nın bir döneminde. Belki bugün de bizlerden sonraki kuşaktan ise tercihlerim Bubi, Baykam (gereksiz şeylerle zamanını harcamadığında) ve Zekai Ormancı. Ayrıca, ben de gözlemliyorum, böyle düşünen de çok (Baraz, Büyükişleyen gibi): genelinde Türk resminin yarısına yakınının benden etkilendiği konusunda birleşirler. Ayrıca "sanatçı referans verir, etki kaçınılmazdır, yöntem değil sonuç önemlidir." Ancak bu toplumun sanatçısı da her zaman çocuk kaldığından, her çağın sanatçılarının verdikleri açık örneklere rağmen bizimkiler bu konuda pek alıngandırlar.

Türkiye'deki sanat ortamını yönlendiren belli odaklardan söz edilebilir mi? Bunları önem sırasına göre sıralayabilir misiniz?

Türkiye azgelişmişlikle gerikalmışlık arasında bir yerlerdedir ve doğal olarak sanatı da aynı çizgidedir. Modern müzik bestecileri dışında (toplumun hiçbir kesiminden ilgi görmemeleri dolayısıyla) bütün sanat ve hafif sanat mensuplarının aklı fikri "ün eşittir para"da. Odaklara gelince; a) cahillik b) kıskançlık c) zekâ eksikliği d) belki onursuzluk (iyi eğitilmemiş olmak) e) çıkarcılık yani para...

ÖMER ULUÇ (1931, İstanbul)

[1949-53 yılları arasında Robert Kolej'de mühendislik eğitimi gördü]

1950'li yıllarda, henüz öğrenci olduğunuz yıllarda sanat olan merakınızın gelişmesinde içinde yaşadığınız ortamın ne kadar etkisi var?

Çocukluğumun geçtiği Ankara'da Eşref Üren'den kaynaklanan bir resim merakım vardı. O mendebur, çorak Ankara'yı bana sevdiren kişidir. Ankara o zamanlar tek partili, yeni Demir Perde dediğimiz bir yerdi, her şey sanki bir modeldi. Ben Bahçelievler gibi model bir semtte oturuyor, model bir okula gidiyordum. Her şey bir modeldi, belli bir modernist modele uygun olarak tasarlanmıştı Ankara'da. Fakat bir taraftan da Orhan Veli, Nurullah Ataç gibi çağdaş bir sanat dünyası söz konusuydu ve bu dünyanın içinde Eşref Üren'in kendine özgü bir yeri vardı. Ankara'da bir sanat akademisi yoktu ama bence o iki adamın etkisi kültür hayatında çok önemli bir fark yaratıyordu. Sonra kolejde okumak üzere İstanbul'a geldim ve İstanbul'a geldiğimde ben bir ressam olmaya karar vermiştim. Ama işte o zamanki şartlar, beni mühendislik eğitimi almaya doğru itiyordu. Kolejde mühendislik okumaya başladım. Kolej o zaman, bugünün ne kadar holdingi varsa hepsini kurmuş adamların okuduğu bir yerdi. Bölgesel zenginlerin çocukları çok vardı... Kolejin avantajı tabii, İngilizceydi. Dil insanı hemen yeni bir dünyaya açıyordu. Mesela biz kimse okumadan James Joyce'ları falan okuyorduk, öğreniyorduk. Arkadaşlarla bir dergi de çıkarmıştık. O sıralarda bohem bir hayat içindeydik. Benim birlikte zaman geçirdiğim arkadaşlarım da resme merak saldılar, boyalar aldık, resim yaptık birlikte. Nuri İyem ile o sıralarda tanıştık.

1950'li yıllarda Tavanarası Ressamları adıyla anılan grup böyle mi oluştu? Ve bu grubun Akademi ile ilişkisi ne düzeydeydi?

Nuri İyem o sırada Akademi'ye çok karşıydı. Kendi atölyesinde dersler veriyordu. Çok farklı mesleklerden kişiler de geliyordu atölyeye. Mesela Atıf Yılmaz da geliyordu. Atölye, şimdiki Asmalımescit'teydi. O dönemde Asmalımescit'te bir birahaneden başka bir şey yoktu. Asmalımescit, Beyaz Ruslar döneminden meşhur bir yerdi. Hatta Fikret Adil'in "Asmalımescit 1974" diye bir kitabı da vardır. Dediğim gibi, Nuri İyem Akademi'ye karşıydı ve birtakım şeylere kızdığı için de solcuydu. Resmi, Balkan sosyal realizmine dönük bir tarzdaydı. Sonra soyut resimler

yapmaya başladı. Tavanarası Ressamları diye bir grup kurun mu dedi, kuralım mı dedik, nasıl oldu tam hatırlamıyorum şimdi, öyle kendiliğinden oldu aslında. Nuri İyem, Akademi'yi karşı tavrında gençleri de yanına almak istiyordu sanırım. Hatırlıyorum, Nurullah Berk'in André Lhote'tan, Zeki Faik'in Delacroix'dan nasıl taklitler yaptıkları yolunda bir broşür yapılmıştı Tavanarası Grubu olarak, atölyedekilere de imzalatılmıştı. Nurullah Berk'ler, kim bu amatörler diye tepki göstermişlerdi. Yani, Tavanarası Grubu biraz dağınık bir oluşumdu. Kısacası, Akademi'den yılmış Kuzgun Acar, Oktay Günday gibi adamlar vardı, onlar bizim atölyelere gelirdi, bir muhalefet oluşurdu. Sanırım iki sergi açtık. iki tane sergi açtık. Sonra zaten ben Amerika'ya gittim.

Amerika dönüşünüz, 1960'ların hemen öncesinde. Sanat ortamında herhangi bir değişim hissediliyor muydu?

Ben 1960'lara doğru döndüğümde, Yüksel Arslan, Sezer Tansuğ, Ferit Edgü, Demir Özlü gibi birtakım insanlarla görüşmeye başladım. Akademi artık otoritesini yitirmeye başlamıştı. Tabii bunun nedeni, bizim kafalarımızın da değişmeye başlamış olmasıydı hiç kuşkusuz. Mesela ben Amerikan soyut sanatını görmüştüm, soyutun Doğu sanatıyla yakından ilişkisini gözlemlemiştim. Bu açıdan baktığımda burada Akademi'nin kendi çevresindeki iki büyük kültüre, Bizans ve Osmanlı kültürüne hiç değmemesinin yarattığı çok büyük bir kayıp vardı. Mesele, yazıyı modernize etmek meselesi değildi. Buranın çılgın bir kitsch dünyası da vardı. Ama Akademi, Leopold Levy gibi hocaların etkisinde boya sanatına dönük çalışıyordu. Yazıyı modernize etmek meselesi değildi mesele. Buranın çılgın, kitsch dünyası da hep buna bağlı. Bu adamlar, Leopold Levy gibi adamların etkisine dönük çalışıyordu. Ayrıca Lhote'çuydu Akademi, yani aşırı formalist ve akademikti.

Peki 1960'lı yıllarda Adnan Çoker'in Akademi'de gerçekleştirdiği müzik eşliğinde resim performansı gibi etkinlikler, yeni bir açılım, bir dinamizm getirmiyor muydu sizce?

Adnan Çoker ve Sabri Berkel soyut sanata girmiş akademikler olarak dikkat çekiyor. Çoker önce taşistti ve Fransa etkisindeydi. Daha sonra, Selçuklu sanatını arşitektürel bir kurguyla ele almaya başladı ama o da değişmez bir kuralcılığa dönüştü. Akademik tandans hep kuralcıdır, ben buna karşıyım baştan beri. Kuralcılığa ve hatta öğretime.

1960'lı yıllarda Akademi'ye olan muhalif tavrınız bilinçli bir karşı duruş muydu? Karşı durduğunuz noktaları dile getiriyor muydunuz?

Evet, bilinçliydi. Ayrıca bir örnek de verebilirim. Biliyorsunuz o zamanlar Yaşar Nabi'nin Varlık'ı vardı; 1967 yılında "Plastik Sanatlarımızın Bugünkü Sorunları" başlıklı bir açık oturum düzenlemişlerdi. Beni de oraya –ki o sıralarda neyim, gencecik bir adamım- muhalif olarak çağırmışlardı. Karşımda Sabri Berkel, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Ercüment Kamlık... Başkaları da vardı. Sezer Tansuğ vardı, Nuri İyem, Zahir Güvemli, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Özdemir Altan... Benim orada tartıştığım temel mesele, devletin Batılılaşma politikasına dayanan bir sanatsal anlayışın gerçeklikle ilgisini koparan bir sanat olduğuydu. Devlete dayanan bir sanatçılar grubu vardı ve bunu en çok Akademi temsil ediyordu. Yani Akademi sanatçıları, baştan beri Türkiye'nin gerçeğine oturamama durumuyla karşı karşıya kalıyordu. Bana göre, devletin yardımı, desteği yönünü şaşırıyordu.

Sizin o açık oturumda özellikle üzerinizde durduğunuz bir konu da çeşitli kültürlerin sanatlarının batılılaşmadan nasıl etkilendikleriydi sanırım...

Evet, ben bir kere orada tartışılan, Doğu sanatlarının geri olduğu izlenimini uyandıran düşüncelere katılmıyordum. Doğu sanatlarının Batı sanatına etkilerinden söz etmiştim uzun uzadıya. Batı sanatının sıkıştığı tarihsel bir süreçte, yani 19. yüzyıl girilen çıkmaz sonrasında Doğu sanatının oynadığı çok açık bir rolden bahsettim. Ayrıca her ülkenin sanatında halk sanatı kadar şehir sanatı da vardır, biraz da onu vurgulamaya çalışmıştım. Ayrıca batılılaşmanın yalnızca Türkiye'nin sorunu olmadığına da belirtmiştim. Bu kavramın, insanların kendi kaynaklarına dönme istediğini bir anlamda engelleyen bir şeye dönüştüğünü söylemiştim.

1960'lı yıllarda soyut sanata yönelimin arkasında ne gibi dinamikler var sizce?

Öyle ki o yıllarda yurtdışından dönen herkes, her yerde soyut sanat gördüklerini anlatıyorlar. O yıllarda Nuri İyem de soyut yapmaya başladı. Ama aslında soyut sanat nedir bilmiyordu. Bir natürmort, bir peysaj, bir nü yapıyor, arada bir de soyut yapıyordu. Soyutu bir konu olarak görüyordu. Bu konuda onunla epey tartışmıştık. Bir sergide soyut resimlerinin hepsini sattığı için bir süre soyut yaptı. Ondan sonra zaten figüre döndü. Bunlar mesele değil tabii, asıl mesele Türk sanatının inanılmaz mimetizmi. Türk sanatı her zaman dışarıyı taklit etme psikolojisi içinde olmuş. Ben

buna 'ara psikolojisi' diyorum, burada Doğu'yla Batı'nın ara noktasında olmanın getirdiği korkunç bir arada olmak durumu var.

Bu yıllarda Doğu sanatına ilgi duyan eleştirmen Sezer Tansuğ'nun size ve sizin gibi birkaç sanatçıya yönelik çok belirgin bir olumlu tavrından söz edilebilir... Bunu neye bağlıyorsunuz?

Cihat Burak, Yüksel Arslan, Orhan Peker ve bana yönelik çok belli bir ilgisi vardı Sezer'in. Bence Cihat konusunda da Yüksel konusunda da –ve inşallah benim konumda da- haklıydı. Ama Orhan Peker'i de saymıştı, halbuki Peker doğrusu bence bayağı akademikti. Ben Cihat Burak'ı çok büyük bir sanatçı olarak kabul ediyorum bugün. O dönemde çok etkilendiğim bir sanatçı değildi, çünkü o çok dokucuydu, ben o doku meselesini öyle görmüyordum. Fakat kitsch meselesini ele alarak, ilk defa Türk sanatının çok çok önemli bir alanına el attı. Yüksel Arslan da çok çok iyi bir sanatçı, fakat onun da başına bir felaket geldi bence, Paris'e gitti. Orada kendisine çok tanıdık olmayan bir dünya içinde bir figür temsil işine girdi. Oysa Ortam uygun olsaydı ve burada yaşayabilseydi bence çok enteresan bir resim çıkardı.

Sezer Tansuğ'nun yakın çevresindeki kişileri son derece etkisine alan bir eleştirmen olduğu anlatılır. Siz ondan etkilendiniz mi?

Bence biz Sezer'e çok şey öğrettik. Bakın kendime çeviriyormuş gibi olsam da kusura bakılmasın, ben Fransa'yı da Amerikan sanat ortamını da herkesten önce görmüştüm burada, bir de mühendislik geçmişim nedeniyle bazı şeyleri biraz daha geniş düşünüyordum açıkçası. Örneğin Sezer dışarıda olup bitenle hiç ilgilenmezdi, hatta dışarıya bakılmaması gerektiğini düşünürdü. Bence bu yanlıştı. En büyük çatışmamız buradan oldu. Benim sanatım üzerinde konuştuklarının etkisi oldu mu, bilmiyorum, fakat onun Doğu sanatı için söylediği bazı şeylerin sonradan doğru olduğunu düşündüğümü söyleyebilirim. Yani aslında Doğu sanatına bakmam açısından bir faydası oldu. Ama Sezer Tansuğ kadar Turgut Cansever'in, hatta daha fazla Turgut Cansever'in etkisi oldu.

YÜKSEL ARSLAN (1933, İstanbul)

[İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'ne girdi, mezun olmadı]

1950'li yıllarda Türkiye sanat ortamına ilişkin izlenimlerinizi öğrenebilir miyim? Bu yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nin dışında bir sanatsal ortamdan ne ölçüde söz edilebilir? Farklı bir ortam yaratmak isteyen genç sanatçılar için herhangi bir alternatif oluşum söz konusu mu?

1950'de ben İstanbul Erkek Lisesi'nde öğrenciydim. Liseyi bitirmekte güçlük çekmeye başlamıştım. Çünkü elimde büyükçe bir defter, sokakta, oturduğum kahvehanelerde durmadan desen çiziyor, ressam olmaya çabalıyordum. Amerikan, Fransız, Alman sanat merkezlerindeki ve Adalet Cimcoz'un yeni açılan Maya Galerisi'ndeki sergileri izliyordum. Guvaş, suluboya, pastel karışımı ilk eserlerimi, resim hocamın desteği ile lise koridorunda camekânlar içinde sergilemiştim. Liseli arkadaşım Fuat Menali'nin bana aldığı malzemelerle 10-15 arası yağlıboya resim yapmış, odamın duvarlarına asmıştım. Liseyi zar zor bitirince, Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmeyip, Edebiyat Fakültesi'nin Sanat Tarihi Bölümü'ne yazılmıştım. Bu garip seçmenin sebebi şu: resim, ressam olmadan da yapılabilir!..

1955'te Maya'da açtığınız ilk serginizde yer alan yapıtlarınızın Türkiye sanat ortamı içinde oldukça ayrıksı bir yerde durduğunun ne kadar farkındaydınız? Ne tür tepkiler aldınız?

Çalışmalarımı Adalet Cimcoz ve galerisindeki jüri sevince, ilk sergimi 1955'te Maya Galerisi'nde "İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü" adıyla açtım. Bu sergiye sanat çevresinin tepkileri olumlu oldu. Sabahattin Eyüboğlu, Ferit Edgü, Sezer Tansuğ ve birkaç yıl sonra Adnan Benk, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Selahattin Hilav gibi yazarların eleştirilerini ansıyorum.

Bu ilk dönem yapıtlarınızın önemli bir özelliği, Türk sanatında ilk kez farklı malzemeler kullanmanız... Ne tür malzemeleri, nasıl kullanıyordunuz? Bunun nedeni neydi? Bunun yapıtlarınızın anlamına katkıda bulunan yönünü göz önünde bulunduruyor muydunuz?

Yapay boyalardan iğrenince yeni bir teknik aramaya başladım. Tarih öncesi sanatçıları, minyatür ustaları, Anadolu'da yünlerini renklendiren kadınlar boyalarını kendileri bulup imal ediyorlardı. Bu olay, beni doğal boyalar bulmaya yöneltti.

İstanbul'da açtığınız ikinci sergiyle ilgili olarak bir eleştirmenin sizi Avrupalı bir ressam olarak selamlamasından söz ediyorsunuz bir yerde. Kendinizi bugün, Avrupa kültürünün Marx gibi, James Joyce, Mallarmé gibi dev figürleriyle bu kadar uğraşmış bir kişi olarak, Avrupalı bir sanatçı olarak tanımlar mısınız?

1959'da Türk-Alman Kültür Merkezi Galerisi'nde yeni çalıştığım Phallisme dizisi yapıtlarımı sergiledikten sonra, Amerikalı ozan ve sanat eleştirmeni Edouard Roditi'yle tanıştım. Paris'e gitmeme aracı olan, sürrealistlerin Papa'sı olan André Breton'a beni öven o oldu. O gün bugün dizi dizi Arture'leri Asya, Afrika, Avrupalı, Amerikalı bir sanatçı değil de Yüksel Arslan olarak oluşturup sürdürüyorum.

ALİ TEOMAN GERMANER (1934, İstanbul)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü / 1949-57]

Okuduğunuz yıllardaki eğitim ortamından söz edebilir misiniz?

Eğitmen olarak resmi ve gayri resmi çok kişiden yararlandığımı söylemem doğru olabilir. Ortaokul resim öğretmenimin adını bile hatırlamakta güçlük çekiyorum ama herhalde katkısı oldu, aile içi destekler oldu, aile dostları arasında Rıza Bedii, Şadi Çalık gibi isimler de söz konusu edilebilir. Ondan sonra okul geliyor - İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi. Ortaokul biter bitmez hiç sene kaybım olmaksızın akademiye girdim. Çocukluğumdan beri heykel benim rüyamdı. Herkes öyle der ama! Üç ay kadar Rudolf Belling'in öğrencisi oldum -çok fazla yararlandığımı söyleyemeyeceğim- zaten üç ay çok uzun bir zaman dilimi değildi. Ondan sonra atölye hocamız Zühtü Müritoğlu oldu. Kısa bir zaman sonra Zühtü Müritoğlu'nun yanına Ali Hadi Bara katıldı, o da atölye hocamız oldu. Bir dönem Halil Dikmen de desenlerime bakardı, ama bu ders dışı, bir tür ahbap ilişkisi içindeydi, herhalde ilgisini çekerdi. Ondan sonra Maya Galerisi'nde 1952 yılına açılan sergimde çok insan tanıdım. Bunlardan biri de Nuri İyem'di; 1955 yılına kadar onun atölyesine devam ettim. Hocalıktan çok ahbaplık gibi bir tavrı vardı ama ondan çok şey öğrendiğimi söylemeliyim.

Nuri İyem'in atölyesi nasıl bir yerdi?

Nuri İyem'i 1952'de tanıdım. O dönemde resim satarak yaşayan, benim bildiğim tek profesyonel sanatçıydı. Kısa zamanda kaynaştık, zaten soğuk bir insan değildi. Aramızdaki yaş farkına rağmen dostları arasında yer aldım. Atölyesi Asmalımescit'te bir apartmanın çamaşırlığıydı, en üst kattı. Camlı bir atölyeydi. Oraya kaç yılında girdiğini tam hatırlamıyorum ama, 1950'li yıllardan itibaren kendisini duyuyordum. O atölyede sanat yatar sanat kalkılırdı. Nuri İyem'in hayattaki tek meşgalesi buydu. Geleni gideni çok olurdu; çok çeşitli dostları vardı, sanatçı, entelektüel, sanatsever insanlar...

Orada sergiler de açılır mıydı?

Hayır. Sergi açmaya yetecek yer yoktu. Aynı atölyede benden bir süre önce Tavanarası Grubu yer almıştı. Dağılmış olmasına rağmen, yine birkaç çalışanı da

vardı hâlâ atölyede. Örneğin Dr. Güngör Güven, Ömer Uluç, adını yanlış hatırlamadıysam Hamit Muradoğlu, Seta Hidiş...

Bu atölyede ders de veriliyor muydu?

Hayır. Özel bir atölyeydi. Nuri İyem'in şahsi ortamıydı. Resmi hiçbir tarafı yoktu. İlişkimiz uzun yıllar sürdü, sonra 1957'de benim okulum bitti ve askere gittim. 1960'ta da yurtdışına çıktım, 1965'e kadar kaldım. Yurtdışında bir dönem Stanley William Hayter atölyesine devam ettim. Ecole des Beaux Arts'da atölyede çalışacak yerim olmadığı için bir dönem de Collamarini atölyesine devam ettim, taş yonttum. İyi bir imkândı benim için.

1965'te Paris'ten İstanbul'a döndünüz. Orada geçirdiğiniz beş yıldan sonra, bir karşılaştırma yapma olanağınız oldu belki. O yıllarda bir öğrenci yurtdışında eğitim görmeye gittiğinde ne kadar farklı bir ortamla karşılaşıyordu?

Çok farklı da değil... Yani çok siyahla beyaz değil. Benden önceki kuşaklar için, örneğin benim hocalarımın kuşağı için dediğiniz çok doğru. Hatta hatta belki Batı'ya karşı bir kompleksten de söz edilebilir. Benim kuşağımda bu kompleksler çok çok daha törpülenmişti. Bugünkü kuşaklara bakıyorum, galiba artık yok. Bu durum, birey açısından avantaj mı dezavantaj mı bilemiyorum. Belki biraz avantaj, biraz dezavantaj. Nereden yola çıktığımızı da unutmamak lâzım. Fazla mistifiye etmeye de gerek yok, çünkü aramızda çok büyük bir zaman farkı var. Batı türü sanattan söz ediyorsak, Rönesans'la yola çıkmadık biz. 1882 değil mi okulumuzun resmen kuruluşu?

Kendi kuşağınızın Batı karşısında o kompleksi hissetmemesi, 1960'lı yıllarda Türk sanatının Batı'ya daha çok açılmasıyla ilgisi olabilir mi? Türkiye, o yıllarda uluslararası sanat ortamının temsil edildiği bienal türü etkinliklere sık sık katılıyor...

Hissetmiyorduk çünkü, beni yetiştiren kuşak deyince Birinci Dünya Savaşı'nı yaşamış, yokluğu çekmiş, işgali görmüş, ondan sonra da zaferi görmüş insanlardan söz ediyoruz. Onların misyonuydu Batı'ya ulaşmak, Batı'yı aşmak... Neden arıyorsak çeşitli nedenler söz konusu edilebilir. Bir defa onların zamanında İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği kopukluk vardı, sadece Batı'yla değil Doğu'yla da... Birçok ülke gibi bizimki de bir kapalı kavanozun içinde kalmıştı. Sonra birden bire kapıların açılışı... Birden bire mi açıldı, tam yaşamadığım bir şey gerçi, ama herhalde birtakım alışlar verişler söz konusu oldu. Öte yandan, toplumda bir değişim oldu.

Sanatçıdakinden biraz daha fazla... 1950, bir dönüm noktasıdır Türkiye'de; siyasal bir değişimdir. 1950'yle beraber devlet, hiç hissettirmeden kültürü domine etmekten geri çekilmeye başladı. Yerini de bu kadar zaman içinde yavaş yavaş özel sektör doldurmaya başladı. Benim gençlik yıllarımda sanat festivalleri pek söz konusu değildi; sadece yurt dışı sergilere katılınırdı devletin desteğiyle. Ama işler yavaş yavaş değişti, başkalaştı.

Peki, eğitmenlerinizin sanatsal yaklaşımları sizin kendi sanatsal yönelimlerinizi ne kadar etkiledi? Öğrenciliğinizin sürdüğü dönemde Türk sanatında soyut sanata karşı bir ilgi uyanmaya başlamıştı sözgelimi, bu hocalarınızın teşvik ettiği bir yaklaşım mıydı?

Benim büyük bir şansım oldu; eğitmen olarak kimle karşılaştımsa, hiçkimse frenime basmadı. Gerek Zühtü, gerek Hadi hoca, gerekse Nuri İyem daima teşvik ettiler beni. Ama diyemem ki Güzel Sanatlar Akademisi tümüyle aynı çizgideydi. Tutucu atölyeler de vardı. Tutuculuk neydi? Önce figür yap, ondan sonra soyut yaparsın gibi bir tavırdı. Bu sözünü ettiğim hocaların ise hiçbir şekilde öğrencilerini dizginleyen, durduran yaklaşımlarını görmedim.

O dönemde Akademi'nin dışında bir etken olarak Nuri İyem'in atölyesi demek ki çok önemli sizin için?

Çok. Kendisi farkında mı bilmiyorum. Türkiye'nin fukaralığında bir ışık merkezi miydi? Bir resim atölyesiydi ama, şairler gördüm orada, sinemacılar, sosyologlar... Maya Sanat Galerisi de çok önemli bir merkezdi. Mesela orada merhabalaştıklarım arasında Sait Faik, Yaşar Kemal, Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi, Haldun Taner gibi isimler vardı. Yoğun bir ortamdı. Fakat Maya deyince sakın gözünüzde büyütmeyin, aslında küçücük, ufacık bir yerdi.

1952'de orada sergi açtığınızda yapıt satabilmiş miydiniz?

Evet.

O dönemde pek koleksiyoncu yoktu, daha çok sanat ortamındaki kişiler birbirinden mi alıyordu?

Her ikisi de söz konusu oluyordu. Fakat benim ilk sergimde yaptığım resim veya heykel değil, tahta tabaktı. Elimde hiç örnek kalmadı. İçini yakarak desenlediğim tabaklar yapardım. Hocalarımdan bir tanesine borçlu olduğum bir konudur bu; Zühtü Müritoğlu Mezopotomya mühürlerini keşfetmişti; o mühürleri kopya ederdim. Asıl

hocam daima müze oldu. Yani dürtü kaynağım. O Paris yıllarında da galerilerde çağdaş sergilerden daha çok müzeleri gezerdim. Gernuchi, Louvre ikide birde nefes aldığım yerlerdi. Gariptir, İstanbul bana Akademi ve diğer çevreler bütün olayın Türkiye'de başlayıp bitmediğini öğrettiler, Avrupa kompleksiyle büyüdüm doğru, Fransa'da ise olayın Fransa'da da bitmediğini öğrendim ve Uzakdoğu, Orta Amerika gibi tiryakiliklerim başladı orada. Çok daha evrensel, geniş zamanlara yayılan...

1950'li yıllarda yurtdışına gitmeden önce dışardaki etkinlikleri izleyebildiğiniz yayınlar var mıydı?

Yayın olarak çok fukaraydı. Ayrıca ben hiçbir yabancı dili doğru dürüst bilmezdim. Hâlâ da bilmiyorum. Kırık dökük bir Fransızcam vardı, o da gün geçtikçe unutulmakta. Maalesef.

Öğrenciliğiniz sırasında ve sonrasında özellikle ilgi duyduğunuz bir akım ya da bir sanatçı var mıydı? Atölye eğitiminiz sırasında dünya sanatındaki güncel eğilimlerden söz ediliyor muydu?

Evet, söz ediliyordu, ama çevremdeki arkadaşlarım, benim kuşağımın insanları, benden çok farklı insanlar değillerdi. Biraz gözü kapalı bir kuşak olarak yetiştiğimizi söylesem yalan olmaz. Fransa'dayken hatırlıyorum, o zaman genç bir sanatçı olan Christo'nun adı duyulmuştu. Ben tepkiyle karşılamıştım. Yves Klein mesela hayattaydı. Benim gördüğümün çok dışında bir sanat yapıyordu. Hanımları boya içinde yuvarlatıp da resim yapmak... Madrabazlık gibi geliyordu bana. Ben müzelerin yolunu tutuyordum.

Öğrenciliğiniz döneminde farklı sanatsal malzemelerle çalışmak söz konusu olabiliyor muydu?

O dönemlerde heykel bölümünde söz konusuydu. 1949'da Akademi'ye girdim, 57'de mezun oldum. Bu evre içerisinde önce ahşap atölyesi kuruldu ardından da demir atölyesi.

Peki 1965'te Paris'ten döndükten sonra ahşap veya metal gibi heykelin daha geleneksel malzemeleri dışında kalan birtakım malzemelerle çalışmak özendiriliyor muydu?

Tabii. O yıllarda Zühtü Müritoğlu, Hadi Bara ve kısa bir zaman sonra da onlara asistan olarak katılan İlhan Koman vardı. Koman tenekeciden iyi tenekeci,

demirciden iyi demirci olan, gayet garip marifetleri olan bir sanatçıydı. Çok da yaratıcı bir insandı.

Peki hazır malzeme kullananlar oluyor muydu?

Hazır malzemeye demir atölyesinde bir bakıma mahkûmduk. Türkiye ithal de etmiyordu, imal da etmiyordu o zaman hurdacılar kalıyordu bize.

Ne yapıyordunuz?

Perşembe pazarından hurda demir alıyorduk! Makas artıkları, sac parçaları... Atölyeye getirip, birleştiriyorduk.

Peki bu dönemde Akademi'de modernizm, avangard gibi konuları tartışıyor muydunuz? Sanatsal tartışmalarda kullanılan terminoloji neydi?

Hayır tartışmıyorduk. Hocalarımız genellikle Fransa'da yetişmiş insanlardı. Ne anlama geldiğini pek bilmeden biz de onları taklit ediyorduk. Abstre'ydi cicim!.. Akşam kursu değil, cour de soire'dı. Cour de soir, öğlen vakti de olsa cour de soir olabilirdi! Tartışma deyince, asıl ağırlıklı tartışma konusu figüratif ile non-figüratifti. Non-figüratif kaka. Kübizm moderndi. Modeli dört köşe çiziyorsan moderndin. Ama ona da öyle hemen geçilmezdi. Sürrealist kaka. Picasso da fazla oluyor hani. Rodin idare eder, orada kalsak iyi. Yaygın sohbetler aşağı yukarı bunlardı. Bunun dışına çıkan, öğrenciye kendi sözünü söylemeyi özendiren hocalardan biri ise Bedri Rahmi'ydi. Hocaların genel tavrı, öğrencinin bir kere öncelikle sağlam bir desen bilgisi edinmesiydi. Okulumuz, sanatsal eğitim veren tek okuldu ülkede. Onun verdiği şımarıklık da vardı. Kuşaklar değişti belki ama o algılama biçimi hâlâ sürüyor. Gazi Eğitim Enstitüsü öğretmen yetiştirirdi. Sonradan kurulan Tatbiki'nin başka bir işlevi vardı.

Gençliğinizde izlediğiniz bir sanat eleştirmeni var mıydı?

Zahir Güvemli'yi hatırlıyorum. Benim için çok övgülü bir eleştiri yazmıştı 1952'de; Chagall'ı kıskandırırmışım... Sefa Yurdanur vardı, ne oldu bilmiyorum. Cim Dal imzasıyla Sabahattin Eyüboğlu... Çok fazla takip etmiyordum aslında. Gençliğin verdiği umursamazlık vardı. Çok merakla bakıyor değildik.

Hakkınızda çıkan eleştiriler belirleyici olmuştur sanatsal gelişiminizde? Yoksa özeleştiri daha mı önemli?

Özeleştiri belirleyici. O yıllarda değer verdiğim bir İlhan Şevket vardı, ama hiçbir yerde yazı yazmazdı. Eleştirmenin o anlamda bir gücü yok Türkiye'de. Hiç gücü

yok. Avrupa'yla ölçersek ne o anlamda bir galeri var, ne de eleştirmen çok önem taşıyor.

Sizin 1965 yılında Paris'ten Türkiye'ye dönerek Akademi'de çalışmaya başladığınız dönem çeşitli açılardan bir dönüşüm dönemi. Gençlikte yoğun bir siyasallaşma eğilimi var... 1970'li yıllarda ortam daha da sertleşiyor. O yıllarda bu ortamın yarattığı sıkıntının yapıtlarınıza yansıdığını söyleyebilir miyiz? Bu dönemde gerçekleştirdiğiniz 'fantastik' etkili heykellerin arka planında bu tür gerçekler yatıyor mu?

Bendeki çoğu şeyler siyasal olaylarla ilgilidir ama insanlar hep fantastik yönüyle algıladılar. 1980'de Süleyman Saim Tekcan'la Şehir Galerisi'nde ortak bir sergimiz oldu. Orta yaşlı meraklı bir zat uzun uzun baktı heykellere, sonra gelip bana bir bunalım içinde olup olmadığımı sordu. Meğer Bakırköy'de çalışan bir hekimmiş. Kâbus görüp görmediğimi merak etti. "Hayır," dedim, "pek görmem, ben yaşamı seven bir adamım..." Peki bu heykeller nereden kaynaklanıyordu öyleyse, merak etmişti. Masanın üzerinde bir Cumhuriyet, bir de Milliyet vardı. "Gazeteye bakmıyor musunuz doktor?" dedim. "Siz çok şenlikli hissediyor musunuz?"... Sanatın bir iletişim aracı olduğunu pek kavramadı galiba. Ya da kavradı da tepki göstermedi bilmiyorum. Benim hastalığımdan emindi ama konuşmaya başladığında!

Heykelleri sizin şahsi karabasanlarınız olarak düşünmüş.

Gerçekten karabasandı; yaşam karabasandı. Bir fotoğraf hatırlıyorum, hiçbir şeyle ilgisi olmayan Karafakioğlu'nun cesedi yerde yatıyor, gazetelere sarılmış...

Peki ifade biçimi olarak da bir değişim söz konusu işlerinizde o dönem, daha içine kapanan, kütleselleşen bir yapıya bürünüyor heykelleriniz...

Kalabalığın içinde yalnızlık, o muydu acaba? Dertleşecek kimse de pek yoktu. Akademi Reformu için temsilciler kurulu toplantılarında sürekli not tutardım ama notlarım hep heykellerimdeki biçimler gibi çıkardı nedense. Bir gün yine öyle bir toplantıda karşımdaki kişi abes bir şey savunuyordu, ben de dalmışım çiziyorum... Şadi Çalık beni anlamış, "Kaşı öyle değil ama" demişti...

Tabii 1970'li yıllarda Türkiye'de yoğun bir biçimde siyasi içerikli bir sanat da üretiliyordu...

Evet. Ama ben partizanca bir sanat anlayışına hiçbir zaman saygı duymadım. Bir Ayzenştayn filmi gördüğüm zaman bayılırım, ama o başka bir şey. Demek ki bir

ustalık arıyorum. Türkiye'de 1960'lı yıllardan itibaren çeşitli etkiler görülmeye başlandı. Mesela 1965'te o dönemin öğrencileri Nâzım'ı yeni tanıyorlardı. Bu, ciddi bir değişimdi. 1960'ların getirdiği bir özgürlük vardı, 1970'in getirdiği kepazelik ise onun bir tepkisi olsa gerek. Gençliğin apolotize edilmesi, potansiyel suçlu ilan edilmesi... Tuhaf bir dönemdi. Sanat açıdan bakarsak, ben sanatın kalıcılığına inanırım. Sanatın yerel olduğu kadar evrensel olduğuna inanırım. Güncel olduğu kadar çok geniş zaman dilimlerine yayılabileceğine inanırım. O yüzden herhangi bir akımın yanında değilim, içinde yer almadım şimdiye kadar. Bugün söylenen sözün dünü ve yarını ilgilendirmesi gerektiğine inanıyorum. Özellikle sanatsal açıdan. Burasıyla orası ve ötesiyle ilgili olması gerektiğine inanırım. Yani bir evrensellik de var bireyselliğin içinde. Doğrudan doğruya güdümlü sanata pek yanaşmak istemedim. Eğer devrim için sanat yapıyorsak, devrim başarıldıktan sonra ne olacak? Sanat ve güncelliği yan yana koyamıyorum.

Kendi sanatsal gelişiminiz açısından en önemli olgular nelerdir?

Benim için bu müze... Kitaplardan kopyalar... Mesela desen hocam diye söyleyebileceğim Botticelli, Cranach gibi isimler. Bir dönem ezbere çizebiliyordum Cranach'ın Venüs'lerini. Ama sonra unutuyor insan. Etine kemiğine işliyor ve kalıyor... Şu andaki resmimde, eğitimimde kimin payları olduğunu söylemem çok zor.

Belli bir kuşak veya yaklaşım birlikteliği hissettiğiniz sanatçılar var mı?

Gençlik yıllarımda dört arkadaştık bir dönem. 1954-55 gibi. Kuzgun Acar, Oktay Günday, Bayram Küçük ve ben. Dört kişi olarak birkaç sergi açmıştık ama hepimiz birbirimizden farklı insanlarız ve yaptıklarımız da farklıydı.

Dolayısıyla bir grup olarak hareket etmiyordunuz aslında, yalnızca birlikte sergi açıyordunuz?

Evet. Grup olarak hareket etmek için anlaşmak lazım. Atatürk'ün bir sözü vardır. Kimin anısında okuduğumu hatırlamıyorum: Bir Türk dünyaya bedeldir, sözü vardır... Bir gün Atatürk'ün yanında baş sallayanlardan biri galiba, paşam, demiş, iki Türk beş para etmez, birbirlerini yerler... Maalesef öyle. Fena gözlem. Aşırı bireyciyiz ve bizi ancak felaketler birleştirebiliyor. Bunu da hiç temenni etmiyorum.

Peki bu saydığınız sanatçılarla bir yaklaşım birlikteliği olmasa da bir kuşak birlikteliği mi hissediyorsunuz?

Kader birlikteliği. Türk sanatçıları bir kuşak birlikteliği içinde de gruplamak pek mümkün olmamasının ardında da bu bireysel arayışlar var galiba.

Sizin bir dönem de içinde bulunduğunuz Temel Eğitim Kürsüsü var. Orada da aslında alternatif önerileri olan bir grup oluşturuyorsunuz. O dönemden söz edebilir misiniz?

Temel Tasarım Kürsüsü'nden önce İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni gündeme getirelim. Yıl 1968, öğrenci hareketi. İstanbul Üniversitesi'nin yanı sıra Güzel Sanatlar Akademisi de aynı rüzgâra yelken doldurdu. Ama bundan biraz daha öncesi, zamanını tam bilemiyorum, bir Akademi Reform hareketi vardı. Projeler hazırlanıyordu, projenin başını çeken rahmetli Utarit İzgi'ydi. Sanırım onu yüreklendiren Zühtü Müritoğlu, Asım Mutlu –yani Mimarlık Bölümü- ve o dönemin ilerici sayacağımız hocalarıydı. Benim asistanlık dönemimdir bu. Hazırlanan projede Temel Tasarım, "basic design" anlamında bir sözcük olarak geçer. Proje, aklımda kaldığı kadarıyla iki yıl intibak sınıfı olarak bütün bölümlerin öğrencilerini alan bir "basic design" eğitimini kapsıyordu. Öğrenci bölümünü ondan sonra seçecekti. Bunun bir nedeni, lisedeki eğitim düzeyinin yeterli olmayışıydı. Temel tasarım eğitimi bir hazırlık süreci gibi tasarlanmıştı, ayrıca iki yıldan sonra yine bir eleme söz konusuydu. 1968 öğrenci olaylarıyla çatışınca bu iş biraz değişti. Okul zaten beş yıl olduğu için temel tasarım eğitimine iki yıl ayırmak yerine bir yıl ayırmaya karar verildi. Bu proje, öğrencinin da katkısıyla şekillenen bir projedir. Öğrenci ayaklanmaları başladığı sırada yürütülen bu projeye öğrenci temsilcisi de katılıyordu. Ben de asistan temsilcisi olarak katılmıştım. 1970 yılına gelindiği zaman ben doçent olmuştum, Ercümend Kalmık başkanlığında temel eğitimi dersi bir yıldır başlamıştı. Projenin öncüsü heykel bölümüydü, ders ertesi yıl bütün okula yayılmak üzere önce heykel bölümünde başlamıştı. Ertesi yıl bütün okula yayıldığında Ercüment Kalmık ve Altan Gürman'a ben de katıldım, üç kişilik bir kadro olduk. İkinci yıl Ercümend Kalmık vefat edince temel tasarım doğrudan doğruya biz gençlere kaldı. Erkal Güngören, ardından Özer Kabaş ve daha başka arkadaşların katılımıyla sonraki yıllarda on kişilik bir kadro olduk. Ve Akademi'nin o zamana kadar görmediği bir tempoda paldır küldür kendi öğrencilik yıllarımızdaki ölü zamanlarımızın öcünü almak için bir kuantum medeniyet olarak yola çıktık. Bizi beğenmeyenler tabii ki vardı. Sürekli bir itişme kakışma da oldu. 10 yıldan fazla bir dönem, yorgunlu, acılı,

tatlı bir süreçti. Altan Gürman'ı kaybettikten sonra kürsü başkanlığını 1982'de kapanana kadar ben üstlendim. Kalan öğrencileri mezun edene kadar... Sonra fakülte ortada kaldı – kürsü fakülteleşmişti o sırada. Bugünkü Fen ve Bilimler Fakültesi onun devamıdır. Benim 1986'da heykel bölümüne görevim verildi ve ben orada emekli olana kadar bekledim.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde temel tasarım eğitimine geçilmesinin Tatbiki'de o dönemde bu tür bir eğitimin veriliyor olmasının ne kadar etkisi var? Etkisi var denilebilir mi?

Hayır, sanmıyorum, o okulun etkisi var denemez. Temel tasarım dünyada yaygın modeldi, Utarit İzgi'nin modelleri de yurt dışından alınmıştı. Zaten Tatbiki'yle Akademi rakiptiler. Fakat Akademi'deki uygulama Tatbiki'deki uygulama değildi, Bauhaus'tan hareket etmiyordu. Biz öğrencide gördüğümüz açığı kapatmaya çalışıyorduk bir, kendi gençlik dönemimizde ziyan edilen zamanı ziyan etmemeye çalışıyorduk iki.

Nasıl bir yöntemle?

Sıkı disiplin. Her dersin eleştirisi ödev üzerinden yapılırdı, ertesi hafta gelen öğrenci eleştirisini ödevinin üzerinde görürdü. Bizler öncelikle çok ağır bir mesaiye katlanmayı göze almıştık. Dosyalar birikirdi, korkunç bir kâbustu. Ama öğrencimiz hoşnuttu. Heyecanlanıyordu çocuklar, kendileriyle çok ilgilenildiğinin farkındaydılar. Mesela sözel eleştirisi sırasında uygulama yapılırken dördümüz beşimiz birden girer, gruplarla konuşurduk. Herkesin bir grubu vardı. Yoğun bir programdı ama herkes hoşnuttu.

Bu sistemin Akademi'de bazı kesimlerin eleştirisi de aldığını biliyoruz. Niye tepki çekti bu yeni sistem?

Galeri sistemini kaldırıyordu. Gereksiz kılıyordu. Öğrenciye verilenle, birinci sınıf atölye hocası çok daha fazla çalışmak, bir kademe daha yukarı çıkmak zorunda kalıyordu. Bu da hoşlarına hiç gitmedi. Bir gelenek dinamitleniyordu bir kere. Gelenekse, şöyle bir gelenek: Benim öğrencilik yıllarımda galeri diye bir terbiye vardı. Bu terbiye türü, David akademisinden kalma bir terbiyeydi. Yani nedir, Yunan heykelini doğru dürüst ezberlersin onun dışında atölyeye çıkmak, yani boya yapmak söz konusu değildir. Galeriye kaç kişi gelirse, 50 kişi diyelim, 10 kişi 15 kişi atölyeye tırmanabilir. Bunun Fındıklı'ya adapte edilmesi şöyleydi: 15 gün içinde

70x100 heykel kopyası yaparsın, yılda toplam sekiz tane desen çizersin, ondan sonra sınıfı ya geçersin ya geçmezsin, genellikle geçersin. Yani David'in suyunun suyunun suyu. Öyle bir yöntem yok ki. Galeriyi bitirdikten sonra atölyeye girdiğin zaman da akademik bir terbiye almıyorsun, tam tersi birtakım insanlar öncülük taslayarak kendi bildiklerini okuyorlardı. Yani bir Ingres yetişmeyecekti! Böyle bir yöntem yok. Bir defa bunu tersine çevirmiş olduk. 15 günde bir desen, hayır efendim, her hafta bir desen. Her hafta sanata yeniden başlıyormuş gibi ve bunun sanat olmadığını bilerek. Birtakım renk raporları, biçim raporları hazırlayarak. Bunun sanatla ilgisi yok, bu alfabe. Bunu öğrenirsin ondan sonra ne yapacaksan yaparsın. Gençliğimizde ne zoka yuttuksa onu tersine çevirmeye çabalamaya çalışmıştık. Disiplinin kaynağı oradan geliyordu. Ve disiplin de tekyönlü değildi. Birimiz heykelci, birimiz ressam, birimiz mimar öyle bir ekiptik. Aramızda bulunan Özer Kabaş, Albers'in öğrencisiydi... Biliyorsunuz Albers'i Almanya kovaladı Amerika yakaladı. Akademi, usta-çırak gibi bir kavramın peşindeydi, oysa ben çağımızda usta bilmiyorum. Bizler, mistifiye edilmeye çalışılan ne varsa onu yok etmeye çalışıyorduk.

DEVRİM ERBİL (1937, Salihli)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü / 1955-1959]

1970'li yıllarda Türkiye sanat ortamında devletten bağımsız çeşitli sanat etkinlikleri gerçekleştirilmeye başlanıyor. Arkeoloji Müzesi'nde düzenlenen Açıkhava Sergileri, Akademi'nin Sanat Bayramları gibi etkinliklerin yanı sıra genç sanatçılar örgütlenerek Görsel Sanatçılar Derneği'ni kuruyorlar, çeşitli sergiler düzenliyorlar. Siz, bu tür etkinliklerin hemen hepsinde etkin görev alıyorsunuz...

Ben özellikle sanatçılar arasında örgütlemenin gereğine içtenlikle inanmış bir insanım. Demokratikleşmenin Türk kamuoyuna yeni girdiği dönemlerde ben lisede ilginç bir deney yaşadım, nedeni belki de bu. Akademi 1883'te açılmış, benim Balıkesir'de okuduğum lise 1884'te açılmış. Benim okuduğum yıllarda orada çok değerli insanlar yetişmiş, İkinci Cihan Savaşı öncesinde öğretim üyesi olmak üzere gönderilen sonra dönen birçok kişi orada öğretmenlik yapmış. Türkiye'de demokratikleşmenin ilk yıllarıydı. Sınıflarda temsilciler seçiliyor, öğrenciler grup oluşturuyorlar, tam demokratik hayata hazırlamayı öngören bir ortam yaratılıyordu. Radyosu vardı, yayınlar yapılıyordu. Böyle bir ortam içinde yetiştim... Daha sonraki yıllarda bu katılımcı, paylaşımcı, toplumcu yaşamı daima yaşamımın bir ilkesi olarak aldım. Bir sanatçının kendi bencil dünyasında eserleriyle yaşaması çok güzel bir şey. Ama ben Türkiye'de bir sanatçı için bunu lüks olarak gördüm. Liseden gelen bu birikimden dolayı olsa gerek, daha sonra Akademi yıllarında Öğrenci Derneği'nde, Milli Talebe Federasyonu'nda, Yüksekokullar Birliği'nde ve çeşitli başka oluşumlarda toplumsal yarar için çalıştım.

Sanatçının kendi alanıyla ilgili daha örgütlü etkinlikler içine girdiği bu dönem, 1960'lı yılların toplumcu değişim dalgasıyla ne kadar ilişkili sizce?

Bakın 1960'lı yıllar Türkiye'de ekonomisiyle, siyasetiyle, kültürüyle bir değişimin başlangıcıydı ama bu pek fark edilmeden oldu. 1960'lı yıllarda girdiğimiz ilk düzenli oluşum, Ercümend Kalmık'ın başkanı olduğu Türkiye Yüksek Ressamlar Cemiyeti'ydi. Biz gençler, ressamın yükseği mi olurmuş diye tepki göstermiş, ilk mücadelemizi böyle vermiştik. 1961'de adı Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti oldu. Bu cemiyetin 1960'lı yılların Türk sanatına önemli katkıları olmuştur. O zaman bir de Türkiye Ressamlar Cemiyeti vardı, bu iki dernek adeta yarış halindeydi.

Bu iki cemiyet arasında ne gibi bir fark vardı?

Türkiye Ressamlar Cemiyeti, bir anlamda Müstakiller grubunun uzantısıydı. O dönemin zevki ve estetiği içinde bir çalışma içinde olan Ali Karsan, Hüseyin Bilişik, Ayetullah Sümer gibi sanatçılar o dernekteydi. Biz ise daha çağdaş, yenilikçi, atılımcı eğilimlerin içinde toplandığı ve girişimleriyle, etkinlikleriyle daha yeni bir düşünceyi paylaşan bir ressamlar derneğinin içindeydik. Anadolu'da sergiler düzenlerdik; Mimarlar Odası'yla toplantılar yaparak mimari yapılara girecek sanat eserlerinin kriterlerini tartışırdık. Ayrıca Çağdaş Ressamlar Cemiyeti 1965-66'larda ödüller de veriyordu. Mesela 50 altın ödülü vardı, yılın en başarılı ressamına bu 50 altın verilirdi. 50 altın bayağı büyük paraydı o zaman. Bu ödüllerden ilkini galiba Cihat Burak almıştı. Ayrıca yılın genç ressamı da seçiliyordu. Bunu da zannediyorum 1966 veya 1967'de Altan Gürman almıştı. 1968'de de ben almıştım. Zaman zaman da toplantılar Türkiye Ressamlar Birliği, Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti ve birkaç benzeri dernekten oluşan bir üst kuruluş olan Türkiye Güzel Sanatlar Federasyonu bünyesinde de yapılırdı.

Türkiye Güzel Sanatlar Federasyonu, zannediyorum 1960'lı yıllarda sanatın yaygınlaştırılması yolunda yoğun çaba harcayan bir oluşum...

Türkiye Güzel Sanatlar Federasyonu bir dönem kamusal yapılarda sanat eserlerinin yer almasına yönelik bir yasa taslağı hazırlayarak milletvekilleri aracılığıyla Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde gündeme getirilmesini sağlayan bir kuruluş haline geldi hatta.

Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti sonra ne oldu?

Benim üye, genel sekreter ve sonra başkan yardımcısı olarak çalıştığım o dernek, sonradan kapandı. Zannediyorum dernekler yasasındaki değişiklikten ötürü formalitelerin zamanında tamamlanamamış olmasından dolayı kapatıldı.

Siz o dönemin genç kuşak sanatçıları olarak Akademi'de de daha etkin görev almaya başlıyorsunuz bu dönemde...

Aslında 1970'li yıllar, bizim kuşağın etkin rol almasıyla birlikte akademik eğitim açısından da önemli bir dönüm noktasıdır bence. 1970 yılında Cevat Dereli, Ali Çelebi, Zeki Faik ve Nurullah Berk gibi dört önemli Akademi hocası, 65 yaşını doldurdukları için emekli oldular. Aynı yıl ben, Adnan Çoker, Özdemir Altan ve Dinçer Erimez doçent olduk. Onlar emekli olur olmaz ben Nurullah Berk'in,

Özdemir Altan Zeki Faik'in, Adnan Çoker zannediyorum Cevat Dereli'nin, Dinçer Erimez de Ali Çelebi'nin atölyelerinin sorumluluğunu aldık. Adnan Çoker 1927 doğumludur, ben 1937 doğumluyum, dolayısıyla en gençleri bendim. 33 yaşındaydım. Gerçi Bedri Rahmi ben onun doçenti olarak kalayım istemişti, ama ben diğer arkadaşlarım atölye sahibiyken bunu istemedim, doğrusu orada bir kırgınlığımız oldu...

1970'lerin yeni bir sanatçı gruplaşması olarak dikkat çeken Görsel Sanatçılar Derneği o yıllara denk geliyor...

1970'li yıllarda Türkiye Çağdaş Ressamlar Derneği de kapandığı için bir boşluk olduğunu hissetmiştik. Akademi'den, Tatbiki'den, Eğitim Fakültesi'nden ve bağımsız arkadaşlarla Görsel Sanatçılar Derneği'ni kurduk. Zannediyorum 1974'tü. Derneğin ilk başkanlığını ben yapmıştım. Dernek olarak çeşitli grup sergileri düzenledik. Benim dernek başkanı olduğum sırada toplumcu bir anlayışla sanatın kamuya mal olması, sanatçıların ekonomik ve sosyal güvencelerinin iyileştirilmesi yolunda çalışmalar yaptık. Ben sonradan başkanlığı devrettim. Sonraki yıllarda dernek oldukça siyasi bir yapıya büründü.

O yıllarda genç sanatçıları bünyesinde barındıran bir derneğin siyasi bir tavır içinde olmaması mümkün müydü?

1967'de Paris'te başlayarak dalga dalga gelen olay, tabii ki bize de yansıdı. Fakat benim dernek başkanı olduğum süre içinde benim anladığım toplumculuk, salt sanatın yaygınlaşması yolunda saf bir düşünceydi. Birçok sanatçının ekonomik ve sosyal durumuyla ilgili projeler üretiyorduk ama bunun politik bir yönü yoktu. Bu belki de benim yapımdan kaynaklanıyordu. Ben sosyal demokrat bir çizgide oldum hep, hiçbir zaman kavgacı Marksist bir çizgi taşımadım. Dernek benim dönemimde 1 Mayıs şenliklerine katılmazdı. Bunu kendimi aklamak için söylemiyorum ama Türkiye'de gerçekten çok büyük bir çalkantı ve karışıklık vardı. Asistanlığım sırasında da birtakım olaylar yaşanmıştı, öğrenci boykotları olmuştu, hatta bizim de o zaman asistanlar olarak sendikamız vardı, öğrencilere çok yakındık. Öğrenciler, artık o eski hocaların yorgun, kendi dünyalarındaki sorunlardan ya da sanat anlayışlarından ötürü öğrencisine çok fazla bir şey veremedikleri bir dönemde coşkulu, dinamik, heyecanlı bir akademik eğitim kadrosunu gördükleri zaman buna çok sıcak bakıyorlardı. Bir şey hâlâ belleğimde; "Türk sanatını gerçek yörüngesine

oturtacağız" diye bir bildiri hazırlamışlardı. Türk sanatını gerçek yörüngesine oturtmak... Bu pek kolay bir şey değildi tabii!

Türk sanatının yörüngesi derken... 1960'lı yıllarda bir yandan soyut sanatın süregiden bir etkisi olduğunu, öte yandan toplumcu bir dalganın etkisiyle figüre de belirgin bir yönelimin olduğunu söylemek mümkün görünüyor. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

O yıllarda soyutun ciddi bir etkisi olduğunu belki de söyleyemeyiz. Düşünüyorum da, o yıllarda ben daha Akademi'de öğrenciyim, "Soyutçu Yediler" diye bir grup kurmuşuz ama, biz çok gençtik, az kişiydik... Halbuki soyut sanatın çok büyük savunucusu olan Nuri İyem, o dönemde tam tersi şeyler yapmaya başladı. O dönemde etkili olan Turan Erol'lar, Orhan Peker'ler bir mesajı olsun olmasın, zevkli, kaliteli, iyi resim yapıyorlar. Tabii bir de mesaj getiren ressamlar var... İşte o dönemin Nuri İyem'i ya da Neşet Günal'ı gibi. Ferruh Başağa samimi bir soyutçudur ama onun dışında kimleri söyleyebiliriz ki? Sabri Berkel belki, sıçramalarla... Zeki Faik, fantastik, sürrealist derken birden lirik abstraksiyona geçti... Bedri Rahmi'ninki soyut değildi... Akademi dışında Ömer Uluç soyut yapardı. Paris Ekolü'nü saymıyorum, onlar zaten Türkiye'de değil.

Abidin Elderoğlu gibi sanatçıların soyuta yönelimi söz konusu...

Abidin Elderoğlu önemli bir isimdir, o da emekli olduktan sonra... Eşref Üren akademik empresyonist, Refik Epikman...

Epikman'ın da 60'larda soyut bir dönemi var...

Evet ama bunlar inandırıcı değil hiçbir bakıma, dışarıda yapılıyor diye burada soyut yapılıyor... Yeni bir Türk resmi oradan çıkamazdı. Kaliteli resim, resmin sadece teknik özelliklerini bilmekle olmuyor. Bu bir kafa meselesi, bir kültür meselesi. Türkiye'nin geçirdiği sosyal, ekonomik, kültürel ilişkiler sürecinden etkilenme süreci. Türkiye'deki ressamlar her zaman çok kültürlü ve bilinçli değil. Bunu birkaç nedenden söylüyorum. Bu yüzden Türkiye'de soyut çok inandırıcı bir boyuta ulaşmadı. Şemsi Arel yaptı, Maide Arel yaptı, ama ne yaptı? Eski yazının bazı benzerliklerini yapmakla soyut olmuyor ki... Öylesi soyut da olmuyordu, figüratif de olmuyordu. Bu eğilimler Batı'dan aktarılan, oradaki akımların buraya yansıması şeklinde beliren kültürel bir yaklaşımdı. Belli bir dünya görüşüne, bir felsefeye temelden dayalı olmayan, yenilik olsun diye yapılan şeylerdi. Bakıyorsunuz Türk

resminin bütün tarihi içinde empresyonizm şu kadar yıl sonra geliyor, kübizm geliyor gelmiyor, konstrüktivizm de öyle...

1960'larda hâlâ dünyayı geriden izleyen bir sanat ortamında soyut sanatı bunun bir uzantısı olarak mı görüyorsunuz?

Farklı kültür değerlerinin çok önemli olduğunu, sanatın temelinde bütün uygarlıkların kültür değerlerinin bulunduğunu, bu değerlere bakarak yaratmanın inancına ulaşmıştık biz, soyuta yaklaşmamız belki böyle oldu ama bence tam soyut değildi. Şu anda da ben lirik soyutlama temelli bir sanat yapıyorum. Ama tam soyuta Türk insanı hiçbir zaman ulaşamadı, bunu hiçbir zaman kökleştiremedi ben öyle düşünüyorum. Bakın Orhan Peker'ler, Turan Erol'lar, Nedim Günsür'ler, hep figüratif temelli ressamlardır. Bu saydığım ressamlar için söylemiyorum ama, Türk sanatçıları soyutu yaşamı yönlendirici, insan biçimlendirici bir kültürel olgu olarak değil de sadece dekoratif bir unsur olarak aldılar.

1970'li yıllarda sizin de içinde bulunduğunuz bir etkinlikler kurulu, Akademi'de Yeni Eğilimler başlıklı bir sergi düzenliyor. Bu sergide, Batı sanatının güncel eğilimlerini yankılayan çalışmalar yer alıyor. Bu dönemde bu sergiler Türkiye sanat ortamının, soyut-figüratif tartışmasını aşarak, hızla zamanı yakalamak isteği miydi? Akademi yeni eğilimleri neden kurumsallaştırmak gereği duydu?

O dönemde Akademi sanat dünyasına küsmüş, sanat dünyası da Akademi'ye küsmüştü. Bu süreçte mesela bir Mahmut Cuda'yı yeniden ortaya çıkardık, onlarla barıştık... Biz genç kuşak, bazı şeylerin yanlış olduğunu anlamıştık. Bazı mücadeleler vermemiz gerektiğini anladık. Akademi hep elit bir topluluk olmuştur biliyorsunuz, hatta bugün bile kendini böyle bir havada görür. Bu toplumun dışında bir topluluktur. Yenilikçidir. Onun öyle olduğunu anlamak için akademi balolarına bakmak lazım, gazetelere bile yansırdı o balolar...

Peki alternatif bir sanatsal potansiyeli bir çatı altında toplamayı amaçlayan Yeni Eğilimler sergileri?

Orada aslında Akademi'nin değil de dışarıdaki bir grubun yapması gereken bir şeyi Akademi üstleniyor tabii. Ama belirtmek gerekir, Akademi topyekün buna inanmış ve bunu yapmış değildir, bu tür etkinliklerin bir grubun öncülüğünde geliştiği söylenebilir. Bizim orada bulunmamızla da ilgili olabilir. Bizim çok genç yaşta doçent olup sanat eğitimini elinde tutan bir kuşak olmamız etkili olmuş olabilir.

Bizimle beraber o dönemde Neşet Bey ve Bedri Rahmi vardı. Bedri Rahmi 1975'te öldü. Neşet bey 80 olaylarından çok etkilendi o da hemen emekliliğini istedi. Biz tam yetkiyle Akademi'de hem sanat eğitiminin hem de kültürel etkinliklerin içinde bulduk kendimizi. Dergiler, konferanslar, etkinlikler... Ayrıca müzenin sorumluluğu da bize verilmişti. Biz bu gibi görevleri halkını seven kişiler olarak gerçekleştirmek istedik. Çok tepki de aldık. Zamanında Yalçın Pekşen Yeni Eğilimler'i yeren yazılar yazmıştı.

Peki Yeni Eğilimler sergilerinin gerçekleştirildiği dönemde Türkiye'de bir yandan da çok sayıda galeri açılmaya başlanıyor. Galerilerin çoğalmasının sanat ortamında nasıl bir etkisi oldu?

Bir defa galeriler olayı bence Türkiye'de artık Akademi'nin merkez olmaktan çıkmasını süratlendiren bir olay olmuştur. O dönemde galeriler tartışması çok yapıldı. Mesela Özdemir Altan galeriyi bir dükkân olarak görür ama bence bir kültür kurumudur galeri, ben öyle görmek isterim. Galeriler bir boşluk doldurdu. Bizim öğrencilik günlerimizde bir Şehir Galerisi vardı, Yeni Melek sinemasının karşısındaki pasajın içindeydi. Daha sonra Taksim Belediye Galerisi olarak Taksim'e taşındı. Bu boşluğu daha önceki yıllarda yabancıların kültür merkezleri dolduruyordu. Mesela bizden önce, yani 1955'lerden önce Fransızların çok büyük bir etkinliği var. Büyük sergiler orada açılıyor. Bizim öğrenciliğimizle birlikte Amerikan kültür merkezleri, hem İstanbul'da hem Türkiye'nin büyük kentlerinde çok büyük bir etkinlik gösterdiler. Düşünün, Balıkesir'de 1959 yılında Amerikan Haberler Merkezi vardı, bizim sanatla yakınlaşmamız ve dünyada olup biteni öğrenmemiz o Amerikan Kültür Merkezi'ndeki yabancı dergileri okuyarak oluşuyordu... Düşünün Amerikalı, 50 küsur yıl önce Ankara, İzmir gibi büyük kentlerin dışında Anadolu'nun kentlerine kadar ulaşıyor! Üstelik o zaman Balıkesir'in nüfusu 36 bin kadardı... Biz hiçbir yerde bulamayacağımız yayınları, röprodüksiyonları orada görürdük. Bu yabancı kültür merkezlerinin önemli bir kültür boşluğunu kendi çıkarlarıyla doldurduklarını söylemek lazım, ama biz de Türk insanı olarak bundan yararlanıyorduk tabii.

1960'lı yıllarda İstanbul sanat ortamının en önemli sanat merkezlerinden biri de Türk-Alman Kültür Merkezi değil mi? Pek çok sergi orada açılıyor...

Türk Alman Kültür Merkezi, çok önemli bir olgudur. İstanbul'da 1960-70 döneminde kültür etkinliklerine damgasını vuran bir merkezdi orası. İlk açıldığı

yıllarda Yeni Melek sinemasının yanındaki bir apartmandaydı. Konferanslar, etkinlikler yapılırdı. Başında bulunan Dr. Anhegger'in eşi Mualla Hanım, Bedri Rahmi'nin kardeşiydi. Anhegger gerçekten çok sıcak bir insandı, Türk dostuydu, çok büyük bir içtenlikle kültüre hizmet eden bir kişiydi. Yabancıların Türk kültürünü etkileme boyutları yer yer çok önemlidir.

FÜSUN ONUR (1937, İstanbul)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü /1957-62]

Akademi'yi bitirdikten sonra çoğu sanatçı gibi Fransa'ya değil, Amerika'ya gidiyorsunuz...

1960'ta Hadi Bara'nın öğrencisi olarak Akademi heykel bölümünü bitirdikten sonra Fullbright bursu kazandım. 1962'de Fullbright'la Amerika'ya gittim; Maryland Institute College of Art'tan Master of Art aldım, 1967'de yurda döndüm.

Hadi Bara, nasıl bir hocaydı? Akademi'de heykel eğitimi gördüğünüz yıllarda hocalarınızın sanatsal eğilimleri sizin kendi eğilimleriniz üzerinde ne kadar etkiliydi?

Hadi Bara çok iyi bir hocaydı. Okula her gün gelmezdi. Bir gün bir bakardınız, öğle yemeği vaktinde giriverirdi içeri. Ondan sonra atölyede kalmasını sağlamak bize bağlıydı. Eğer enteresan bir iş yapan olmuşsa veya enteresan sorular yöneltirsek akşama kadar kalır, hatta atölyesine davet eder orada devam ederdi. Ama eğer biz o gün miskin veya uyuşuksak, çıkar giderdi. Alçı dökümdü falan, öyle şeylere bakmazdı, birbirinizden öğrenin, büyükler küçüklere öğretsin derdi. Heykellerin etrafında dolaşırken benim kalbim atardı ne diyecek diye... Sonra o hastalandı, Zühtü Müritoğlu geldi. Müritoğlu heykelin etrafında dolaştığında öyle olmazdı bana. Ama Hadi Bara öyleydi. Bir heykel niye iyi, niye kötü anlatırdı. Havadan sudan, satrançtan, hayattan, günlük olaylardan bahsederdi... Hep çağının ilerisindeydi. Fakat dediğim gibi sonra hastalandı, ameliyat oldu, daha az gelir oldu. O gelmediği zaman Zühtü Müritoğlu bakardı işlerimize. Fakat Müritoğlu Hadi Bara gibi değildi. İşlere bakar, bu kimin işi diye sorar, beğenirse döküme götürün derdi ama gerekçelerini söylemezdi. İyi derdi, veyahut şurasını değiştir derdi, ama niye öyle yapalım anlatmazdı. Hadi Bara ise anlatırdı – dikeyler yataylar, teknik meseleler, hep anlatırdı. Ama ben onun dediklerine de uyamazdım, çünkü dedikleriyle kafamı yorarsam –ona o kadar güvendiğim halde- yatay dikey diye gidersem forma kaptırırdım kendimi. Kendi yöntemimi uygulardım daha çok. Hadi Bara bir gün yaptığım bir torsun göğüs kısmını göstermiş, bilerek yapıp yapmadığımı sormuş, yakında soyuta geçeceğimi söylemişti. Dikkat et demişti. Ben sonra konkur için

soyut bir heykel yapmıştım. Sonra zaten Amerika'ya gittim. Önce Washington'a. Ama orada mutlu olamadım. Sonradan Maryland Üniversitesi'ne.

Çok genel hatlarıyla karşılaştıracak olsanız, burada sanat eğitimi gördükten sonra ABD'deki sanat eğitimi sistemi size yabancı geldi mi?

Çok genel hatlarıyla olanakların genişliği açısından bir fark olduğu söylenebilir. Ne malzeme istersem sağlanıyordu. Gece gündüz çalışma olanağı veriliyordu. Tabii en önemli fark, kuramsal bilgi konusundaydı. Akademi'nin kütüphanesi çok yetersizdi. Sanat tarihi çok basit, lisede okuduğunuz bir sanat tarihiydi. Amerika'da ise önce felsefesinden edebiyatına kadar okuyor, sonra branşlara ayrılıyorlardı. Ayrıca iyi hocalar da vardı. Fakat ben Hadi Bara'dan sonra oradaki hocalara pek güvenmiyordum.

Peki, orada daha güncel eğilimleri yakından izleyebilmek bir açılım getiriyor muydu öğrenciye? Eğitim gördüğünüz kurum, yeniliklere ne kadar açıktı?

Ben yüksek lisans öğrencisi olduğum için daha özgürdüm. Lisansüstü öğrenciler kendi yoluna bırakılıyordu daha çok. Küçüklere neler anlatılıyordu bilmiyorum. Biz kendimiz çalışır, ayda bir kere de eleştiri isterdik. İşler üzerine uzun uzun konuşulurdu. Ben o dönemde çok çalışmaktan sergilere pek gitmezdim. Özgürlük konusuna gelince, evet özgürdük, istediğimiz her türlü malzemeyi kullanabiliyorduk, ne istersek yapabiliyorduk. Hatta bu teşvik ediliyordu. Mesela desen dersinde ben standart ağaç çizimleri verir, kendi kendime de kâğıda espası bölen çizimler yapardım. Bir gün hoca kendim için yaptığım desenleri gördü, neden bana içinden gelmeyen şeyleri gösteriyorsun da bunları göstermiyorsun diye sordu. Herkesin yaptığına benzer desenler yapmak için, dedim. Bunlar belki anlaşılmaz dedim. Hoca sen ne istiyorsan yap, ben seni takip edeceğim dedi. Onun üzerine bu desenlerden beş tanesini gösterdim ona, iki tanesini beğendi, üç tanesini eleştirdi. O zaman güvenmiştim o hocaya. Tabii Hadi Bara bambaşkaydı. Beni yola çıkartan oydu, herşeyle ilgilenirdi... Önümün açıldığını hissederdim.

Peki, Hadi Bara'nın kendi sanatı ne kadar örnekti size?

O zamanlar o bizim ötemizdeydi... Ben daha soyuta geçmemiştim. Yani o zamanlar örnek olamazdı. Ben daha figüratif çalışıyordum.

Akademi'de okuduğunuz yıllarda Akademi'nin dışarıda bir sanat ortamının varlığından söz edilebilir mi?

Yoktu. Akademi'yi bitirdiğim yıllarda bile yoktu. Sergiler Akademi'de açılırdı. Amerika'dan döndükten sonra bazı sergileri izlemeye başladım. Mesela Amerikan Kültür'de sergiler olurdu.

Akademi'de okuduğunuz yıllarda heykel bölümünde herhalde çok az öğrenci vardı?

Evet, talebeleri azdı. Ben kayıt olduğum zaman, doğrudan heykele yazılan ikinci öğrenci olduğum söylenmişti. Çoğu mimarlık istiyor, resim istiyor, olmayınca heykele geçiyordu. Birçok kızın da amacı zaten bir mimar bulup çıkmaktı!.. Tırnaklar, ökçelerle okula gelirlerdi, tabii öyle heykel yapacak halleri olmazdı.

Kaç kız vardı?

Bir tane Lale vardı sonra Atatürk Lisesi'nde öğretmen oldu. O bitirdi. Onun dışında bir kız vardı bitiremedi. Bir Dilek vardı o evlendi... Kız olarak fazla yoktu...

Erkek hocalar arasında –zaten kadın hoca yok o sıralarda- kız erkek öğrenci ayrımı yapılır mıydı?

Hayır. Öğrenciyken yoktu. Ama bitirdikten sonra asistan seçecekleri zaman erkek tercih ederlerdi. Çünkü bir anıt alıyorlar, onların çoğunu asistanlar yapıyor, erkekler yapıyor... Ama öğrencilikte bir ayrım yoktu.

Heykeli bilinçli olarak seçtiğinizi söylediniz. Peki neden?

Bilmiyorum, küçüklüğümden beri uğraşırdım. Babam küçükken kilden bana küçük objeler yaptırırmış. Pasta hamuruyla oynardım, pişirirdim...

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda özellikle ilgi duyduğunuz bir düşünce, akım var mıydı? O dönemi genel olarak etkileyen, sizin de hissettiğiniz...

Aklıma kimse gelmiyor. Ama sanat tarihi, edebiyat ve felsefeye ilgi duyardım... En çok da felsefeye meraklıydım. Tabii Amerika'da kaynaklar hep elimin altında oluyordu. Varoluşçuluk okudum çok... Aslında ben daha çok kendimle doluydum. Hatta Hadi Bara bazı sanatçılara bakın, birini seçin, ama ondan ne bakımdan ayrılmak istiyorsunuz, nesini beğendiniz, niçin onu takip ediyorsunuz, ne bakımdan ondan ayrılacaksınız... biraz taklit edebilirsiniz ama ayrılma noktanızı, niye onu seçtiğinizi söyleyin, derdi... Ben onu da hiç yapmadım. Çok heyecanlanıyordum etki altında kalırım, hep onun gibi yaparım diye. Onun için sergi de pek dolaşmazdım. Hatta Amerika'da bile pek az sergi dolaştım. Hatırlıyorum, okul yakınında bir sergi gelmişti, bir arkadaşım çok anlattı, benim de kafamda bir şey canlandı, koşa koşa gittim göreyim diye. Kafamdaki sergi çıkmadı. Onun anlatmasından bambaşka bir

şey düşünmüştüm. Fakat buraya döndükten sonra Akademi'deki arkadaşlarım, benim yaptığım işler üzerinde yorum yaparken "Füsun'un Amerika'dan getirdiği küçük kara defterdeki çizimleri ne zaman bitecek acaba?" diye konuşurlardı. Amerika'da gördüklerimi bir deftere çizip burada kopya ettiğimi düşünüyorlardı. Ben beslenmeyi en çok kitaplardan aldım. Eleştiri okumak da hoşuma giderdi. Yapıtı görmeden eleştirisini okumak, yapıtı gözümde canlandırmak hoşuma giderdi.

Okurken bir görsel imgelem mi yaratıyorsunuz?

Öyle oluyor. Ve kendimi yeniliyorum, kendime olan inancımı.

Siz son derece farklı, kişisel malzemeler kullanan bir sanatçısınız. Akademi'de heykel eğitimi gördüğünüz yıllarda bu gibi eğilimleriniz var mıydı? Genel olarak ne tür malzemeler kullanılıyordu?

Çamur, alçı gibi geleneksel malzemeler kullanılırdı. Ayrıca benim dönemimde kaynak da pek yoktu. Ahşap vardı...

Alçı, ahşap dışındaki malzemelerle çalışmak özendirilmiyordu öyleyse?

Özendirilmiyor, ama tabii yaptığımız da sonuçta akademik çalışmalardı.

O yıllarda modern, avangard gibi terimler tartışılıyor muydu?

Tartışmalar soyut-somut kavramları etrafında yapılıyordu. O da ancak Hadi Bara'nın dersinde tartışılıyordu çünkü sanat tarihinde bir şey yoktu, lisede okutulan kitaptan okuyorduk ve patırtı gürültü geçiyordu.

İzlediğiniz dergiler var mıydı?

Yeni İnsan. O sıralar ayrıca Varlık vardı...

Bu yıllarda sizin özellikle takip ettiğiniz bir sanat eleştirmeni var mıydı?

Eleştiri olarak hatırlamıyorum, yalnız Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hasan Ali Yücel'in yazıları çıkardı... Melih Cevdet'in denemeleri... Onları okurduk.

Sizin hakkınızda yazılmış olan yazılara ne ölçüde önem verirdiniz? Yoksa özeleştiri daha mı belirleyici oldu?

Özeleştiri daha belirleyici oldu benim için. Amerika'dan geldiğimde eleştiri pek yoktu zaten. Bir tane kritiğimiz, Sezer Tansuğ vardı 67'de döndüğümde–buna sevindiğimi hatırlıyorum. Fakat Sezer Tansuğ'nun yazısına bakıyordum, birini methederken birini yerin dibine sokuyor. Bir gün bunu ona söyledim. O da bana, ben sana konu vereyim –ki bu konular, savaş, şenlikname ya da mezartaşıydı- bunları yaparsan burada başarılı olursun, benden de çok güzel eleştiri alırsın demişti! Ben de

teşekkür ettim, bundan sonra iyi de yazsan kötü de yazsan umurumda değil dedim. Yıllar sonra bunları ona söylediğimde inkâr etmişti.

Amerika'dan döndüğünüz yıllarda genç bir sanatçısınız ve toplumsal ortam ciddi bir hareketlilik içinde... Toplumsal ve politik olaylarla ne kadar ilgiliydiniz? Üstelik siz Amerika'ya gitmeden önce bir de askeri müdahale olmuştu...

İhtilal olduğu zaman çığlık atmıştım... Çok baskılı bir dönemdi. Şimdi gene o baskılara dönüyoruz ama kimsenin sesi çıkmıyor. O zaman karınları yağlılar, yani bu sermaye sınıfı yoktu. Sonradan bir gün, Amerika'dan döndükten sonra, bir gün Barış Derneği'ne gittim baktım orada Orhan Taylan, Aydın Ayan gibi sanatçılar oturmuş, gülen adam mı yapalım ağlayan adam mı yapalım diye tartışıyorlar. Oraya da bir daha gitmedim. O sıralar Politika dergisinde bu tür konularla ayrıca Akademi'yle ilgili yazılar yazdım. Bunlardan bir tanesi de "Sözde Toplumcu Gerçekçilik"ti. O yazıda o dönemde plastik sanatlarda toplumcu gerçekçilik adı altında geçinmenin moda olduğunu yazmıştım.

MEHMET GÜLERYÜZ (1938, İstanbul)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü / 1958-1969]

1958 yılında Akademi'ye girdiğinizde nasıl bir eğitim ortamıyla karşılaştınız?

Akademi'ye geç girdim ben. 20 yaşında girdim, liseyi yeniden okumak pahasına. Fakat girdiğim zaman Neşet Günal'ın galeri dersi verdiği yıldı. Heykelden siyah-beyaz çizim yapılan sınıfa galeri denirdi. 19 kişilik bir galeri sınıfıydık. Ve 15'er günde bir desen yapıyorduk. Bir antik torsu 15 gün yapıyorduk! 15 günde bir değişiyordu, düşünebiliyor musunuz? Bu, nefret ettirici bir şeydi. 15 günde bir, 50x70 kartona... 15 gün! Bu bizi öldürürdü. Yıl boyunca 10-12 tane yapıyorsun, onunla yılı bitiriyorsun. Bir de dışarıda ağaç, kedi, köpek çizersen çizersin. O dönem ben buna çok kızmıştım. Hocaya da çok kızmıştım. Biz o seneyi bitirdiğimizde hocayla ben konuşmuyordum. Sonra aradan iki üç yıl geçti; Cemal Tollu atölyesine girdim. Oraya da şöyle girdim; Bedri Rahmi çok fazla karışıyor dediler, Cemal Tollu fazla karışmaz, ayrıca öğrencisini korur dediler. Öyle girdim. Bir de arkadaşlarım vardı. Atölyeyi öyle seçtim.

Akademi'ye girdiğiniz dönemde eski D Grubu'nun hocaları, yani Cumhuriyet dönemi kuşağı hâlâ etkin.

Cemal Tollu var, Bedri Rahmi var, Cevat Dereli var, Ali Çelebi, Nurullah Berk... Zeki Kocamemi benim girdiğim yıllarda ölmüştü galiba, 1959 yılında. Bir de Zeki Faik var.

Bu sanatçıların o dönem Akademi'de ve Türkiye sanat ortamında nasıl bir otoritesi var? İzlenimlerinizi anlatır mısınız?

Birincisi, D Grubu kuşağı, Çallı kuşağı denilen kuşağın üstüne gelmiş. Çallı, resmiyle halleşmiş biridir, fakat D Grubu tarafından reddedilir bir noktada. Fakat Çallı'nın büyük popülaritesi var, Çallı öyle karşısında kolay durulur bir hoca değil, Akademi'de uzun bir geçmişi var. Feyhaman Bey daha erken bir kuşaktaydı; İnas Mektebi'nden... Sonradan Hikmet Bey de gelmiş. Benim jenerasyonumdan, eski diyebileceğim, Cemal Tollu'yla aynı kuşaktan olup da biraz resim açısından daha geri planda kalmış olan Şefik Bursalı var. Şefik Bursalı'nın Akademi'de hocalığı var, fakat Şefik Bursalı'nın ta öğrenciliğinden itibaren hep bir itilmişliği vardı. Atölye verilmeden devam eden, gelip giden bir hocaydı o. Fakat Türk resmine, Türk

resminin toplamına hâkim grup buydu. Bir de tabii buna ilave olarak Sabri Berkel vardı. Şimdi şöyle bir durum vardı. Bedri Rahmi, en heyecanlı, en açık, en denemeye fırsat veren, denemeyi zorlayan, klasik, içine kapanıklığın dışına çıkmayı mümkün kılmak isteyen biri. Zaten hayatıyla da daha farklı ötekilerden, daha bohem, ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu, ablası Mualla Anhegger dolayısıyla da başka bir çevreyle de daha sosyal bir bünye içinde. Şair yönü de var. Sosyal içerikli bir folklor, Anadolu rengi, biçimi peşinde. Hakikaten alıp kilimi tuvale yapıştırabilen bir sanatçı... Böyle bir yapı. Ve öğrencisini bir anlamda birbirine kenetleyen ve kendi etrafında kenetlenmesini isteyen yapıda bir kişi. Bir baba hoca vaziyetinde. Evi de çocuklarına açık. Onlar onun herhangi bir işinde çalışabilirler. Mozaik yapar oradan para kazanabilirler. Beraber toz boya alınır, atölyede yağla karıştırılır, boya yapılır, doku araması yaptırılır. Bir çeşit daha aktif atölye sistemi. Araştırmacı, öbür atölyelerde olanın çok dışında, fokurdayan bir atölye. Fakat buna rağmen de hocanın adeta kendi kanunları var. "Hoca Dedi Ki" defteri tuttururdu, mecburdu herkes hocanın dediklerini yazarlardı. Mesela hoca diyor ki, aynı koyuluktaki renkler renk tadı verir... Onu yazıyorsun. Mesela öğrencilerden biri Paris'te resimler görüyor, hocam diyor, ben öyle düşünmüyorum o zaman da böyle bir öğrencim yok, gözüme gözükmesin, derdi. Böyle bir durumdu. Bir de o atölyede Bedri Rahmi öğrencisi olmak bir tekkeye mürit olmak gibi bir şeydi. Öte yandan Cemal Tollu çok fazla bir şey söylemezdi ve onun kendi ağır bir bakışı vardı, artık tabii biz son zamanlarına yetiştiğimiz için... O dönemlerde asistanlar henüz yok, en son noktaya kadar asistan yok. Masyelik sistemi var, atölye mümessili gibi bir şey. Bunların da hoca hükmü vardı. Tam otorite. Yeni giren öğrenciye bir anlamda ağabeylik, ablalık yapar, onun ilk boyayı alışında kılavuzluk eder, sonra atölye adabı öğretir, hocanın karşısında nasıl davranılır... Mesela ben hocanın çok büyük açılımlar getirdiğini bilmem. Perşembe günleri gelir, 9-12 arasında herkes işini gösterir, şöyle bir bakar giderdi. Çok az bir şey söyler. Ben ilk boya almaya kalktığımda, sarı alma hoca sevmez dediler! Böyle bir şey mümkün değil tabii, hoca herhalde bir resme bakarken o sarıyı sevmemiştir ama ağızdan ağza nakillerle böyle laflar da çıkardı. Fakat hocanın bana çok önemli bir katkısı oldu. 1964 senesinde nüden desen çiziyoruz, fakat bu nü desenleri de anlattığım gibi, Allah kahretsin diye çiziyoruz. Alışılmış biçimde çiziyoruz işte. Sadece nüye fikse olmuşuz, dışarıyla hiç ilgimiz yok ve biliyor

musunuz hâlâ Akademi'de aynıdır, o günden bugüne hiçbir şey değişmez. Bizde nesnelere hep tekil bakılır; genel bir yüzeyde bakılmaz. Bu biraz Türk düşüncesiyle paralel bir şey. Ben onu kendi eğitim sürecimde ve daha sonrasında da gördüm. Türk insanının meseleye tekil bakışı, bütünlük içinde görememesi diye bir husus var diyebilirim ben. Ve bu mekânla da ilişki kurmayı son derece zorlaştıran bir şey. Ben bunu biraz erken fark ettim. Akademideki resim, mezunların resmi, istenilen resim, o sırada örnek olan resim, beni resimden soğutmaya yetti. Bu resimlerin genel rengi griler, gri yeşiller, en açık renk ocre sarıları, Sienna kahverengileri falan... ve köşelere doğru direksiyonlar, diyagonallar ve kompozisyon konuları da genel olarak bayram yeri, kasap, manav, harman yeri, dönme dolap... Tabii bunlar kerhen yapılan şeylerdi ve ben bu şekilde tiyatroya döndüm.

Bir kaçış olarak?

Tabii. Çünkü beni orada boğan ve sanat duygumu yok eden bir şey vardı. Ve ben bıraktım.

Peki, kasap, manav, bayram yeri gibi artık klişe haline gelmiş konuları işlerken, sizin 1966 tarihinde yaptığınız mezuniyet resmi, "Manav" var. O resim farklı bir resim gibi görünüyor, zannediyorum o dönem Akademi'de yapılan resimden farklı bir resim, mekân algısı, figür anlayışı, dokusallığı açısından...

Evet, benim yaptığım resimden de farklı ama o sıra. Benim o sırada yapmakta olduğum resimden de farklı. Mecbur olduğum şeyler var çünkü.

Sizin o sırada yaptığınız resim daha soyutlamacı bir resim. "Manav"la 1966'da başlayan ve 1967-68'de devam eden süreçte ise figürle ilgili bir problem beliriyor ve ilerde yapacağınız resimlerin temeli ortaya çıkıyor sanki. Figür, bir ruhsal durumun ifadesi olarak gündeme gelmeye başlıyor. Bu resimlere önem verdiğinizi zannediyorum, çünkü bir kısmını hiç elden çıkarmamışsınız, kendi koleksiyonunuzda duruyor. Neden önemli bu resimler?

Daha erkene gelirsek, üçüncü senenin sonunda Akademi'ye ara verdim, gittim tiyatro yaptım, Türk tiyatrosunun en önemli tiyatrolardan biri olan Arena'nın kuruluşuydu, Arena Tiyatrosu'nda politik hicivsel oyunlarda oynadım. Ben tiyatroda tekrar, bir başka öğrenim gördüm. Orada Türk tiyatrosunun ve Türk entelijensiyasının insanlarıyla tanıştım, beraber çalıştık. Onlardan bir tanesi Selahattin Hilav, çeviriler yapıyordu. Sermet Çağan, Atilla Tokatlı, daha sonra arkadaşlarım Başar Sabuncu,

Tunca Yönder, Genco Erkal falan... Biz daha çok Frankofon bir gruptuk, Galatasaraylılar dolayısıyla. Oyunların çoğu da Fransızcadan tercümeydi. Politik, karamizahi, dışavurumcu bir tiyatro anlayışıydı. Ve o günkü Türk tiyatrosu için çok farklıydı, gençler üzerinde ciddi bir etki yarattı. O dönem zaten gençlik tiyatrosunun en parlak dönemiydi, genç oyuncular, genç amatör tiyatrolar en yüksek dönemlerini yaşıyorlardı ve müthiş bir iletişim vardı. Bunun ardından resim ihtiyacım yeniden belirdi. Tiyatroda da anlaşmazlıklar belirince bir turnede bıraktım ve resme döndüm. Çünkü aslında ben resimde ne yapmam gerektiğini anlamıştım.

Yani tiyatronun çok büyük etkisi var o dönem resimlerinizde?

Çok. Çünkü resmin anlatılanıyla, gösterileniyle, var olanıyla benim dünyam uymuyordu. Ve bunun ben böyle bir şey olduğunu bilmiyordum. Ben ona yetmiyorum gibi geliyordu. Veyahut ben onu anlamıyorum gibi geliyordu. Fakat tiyatroda, önümdeki meseleler açıldı. İfade meselesi ortaya çıktı. Uzun bir süredir amatör oyunculuk yapıyordum, Beklan Algan'ın kurslarına gidiyordum. Ondan şunu öğrendim; en çok neye ihtiyaç duyuyorsan onu anlatmak, en çok neyi değiştirmek istiyorsan onun üzerine gitmek... İşte orada çaktı mesele benim için. O zaman benim anlatmam gereken bir şey olduğunu ve bunun kararını da benim vereceğim meselesi belirdi.

Peki, bu en çok anlatmak istediğiniz şeyin ne olduğunu somut olarak biliyor muydunuz?

Hayır, o zaman ne demek istediğimi bilmiyordum ama heyecanım, enerjim ve resim sevgim bunu bulmam için hareket etmeme neden oldu.

Peki, 1960'lı yıllardaki toplumsal dönüşüm süreciyle sizin kendi dönüşüm süreciniz ne kadar ilgili? Bir ilgisi var mı?

Var. Ben tiyatroya başlamadan önce, 1962 yılında, bir müzikle resim yapma meselesi olmuştu Akademi'de Adnan Çoker'le. O zamanlar boyayla çeşitli denemeler yapıyordum ama abstraksiyonu da çakmaya başlamıştım... Bunun Akademi'deki tercihe karşı bir şey olması ilgimi çekiyordu. Ve sınava soyut resimlerle giriyordum.

İnadına olsun diye mi?

Evet. İlk doğru dürüst açılımım benim, bu 1962'deki resimli müzik sergisinde oldu. Ve de daha enteresan bir şey oldu. Bunu sergiledik Akademi'de, sonra Gen-Ar diye bir galeri vardı bir seans da orada yapıldı. Ve Akademi'de yapılan resmi tesadüfen

bir Amerikalı çift satın aldı. Bu belki dışarıya satılan ilk Türk resmidir, gayet garip bir şey! Ve tabii bu bir olay oldu çevremde.

1960'lı yıllarda soyut sanatın süregiden bir etkisi olduğundan söz edebiliriz...

Soyut daha başlıyor. 1958-59 yılında Nuri İyem'in soyutları var. Nuri İyem soyut yapıyor.

O resimleri ben seviyorum, araştıran resimler olduklarını düşünüyorum.

Araştıran değil, kusura bakmayın. Niye? Bizim resimlerimizin sorunu şuydu; biz röprodüksiyondan resim gördük. Ve tabii Batı resmini gördük. Kötü röprodüksiyonlardan ve az imkânla. Röprodüksiyon resmi birleştirir. Yüzeyi birleştirir. Dolayısıyla çok ileri bir tarihe kadar, birçok ressam arkadaşım yurtdışına gidip resim gördüğünde, yahu bunlar boya sürmeyi bilmiyor diye dönmüştür... Çünkü biz boya sürmeyi az tuval, az boyayla olur sanırız, öyle bir karıştırırsın ki artık macun olur boya! Bunlar böyle ifadeci resimler veya resmin bütün o klasik kurgusuna karşı başkaldıran bir boyanın resimleri değildir. Adeta öyle güzel, çatlamış yara resmi gibi bir şeydir. Nuri İyem'in resmi de öyledir. Adeta yapılmış bir tekstürdür o. Bir kararın ve tekmenin resmi değildir o. Ve bu adeta özenli, makyajlı bir tekstürdür. Ve oradan da figüre aynı biçimde geçmiştir İyem. Türk resminde yüzeyi çok iyi boyamanın önemli olduğu bir dönemdi o. *Lache* dedikleri... Buna bir de 'mutfak kokuyor' denir. Resmin mutfak kokması. Fakat tabii bunlar da yine de bizim Akademi'de konuşulan şeylerdi. Çok enteresan bir dönem yaşadık biz. Dışarıdaki problematik, tartışma, Akademi'ye karşı bir tartışma vardı. Bir karşıtlık vardı Akademi'ye. Çünkü Akademi, D Grubu'yla bir kalenin içindekileri ifade ediyor. Herşeye hâkimler. Eğitime hakimler, seçmeye hakimler, sergilere hakimler, müzeye hakimler, herşeye sahipler. Lordlar Kamarası veyahut ne bileyim Asiller Meclisi gibi... Veya kardinaller! Bunun ardı da buna çok takıldı. Adnan Çoker de Özdemir Altan da aynı şeyden kafayı yardılar daha sonra. Bu tür bir yaklaşım onlara da aynı türde yanlışları yaptırdı. Bir de bunun dışında ressamlar var. Mesela Hamit Görele var. Hamit Görele, yazıp çiziyor ve o günün durumuna göre ters bir şey yapıyor. Gayet garip, anlayamadığım, ama sonra takip ettiğim birisi. bugünkü uzun zamanki sessizliğine bakıp kanmamak lazım, Akademi dışında Nuri İyem de çok uzun bir mücadele yapıyor. Politik duruşuyla da öyle. Fakat çok büyük bir şey söylemiyor. Ama muhalif.

Peki, o dönem içinde değerlendirdiğinizde sanatıyla muhalif mi?

Şimdi tabii o dönemde o yaptığı abstraksiyonlar muhalif sayılabilir. Çünkü abstre resim Akademi içinde kabul görmüyor. Nurullah Berk stilizasyon yapıyor, Sabri Berkel hem figüratif, hem non-figüratif. Devlet Sergileri için "Sinan" yapıyor, "Simitçi" yapıyor, öbür taraftan başka şeyler. İlginç olan Zeki Faik. Zeki Faik abstre bir resim yapıyor ve de bayağı ekspresyonu olan bir resim yapıyor fakat bünye olarak tutucu. Bünyesi şöyle tutucu, bir kere sola karşı. Ciddi olarak sol karşıtlığı var. Akademi'deki müdürlüğünden itibaren de Akademi'deki kımıltıyı başından sezip bertaraf etme rolünü üstlenmiş vaziyette, fakat hocalığı iyi. Hocalığı şöyle iyi, çok geniş bir kültürü var, bir kere Fransızcayı çok iyi biliyor ve de burada bir resim kalitesini önerebiliyor. Kendi yaptığı resim tartışılabilir ama tabii soyut ve renkçi bir resim olması açısından da atölyesinde birtakım kımıltılar oluyor ama oradan da çok ilginç bir şey çıkmıyor. Çünkü Zeki Bey bir anlamda da biraz basan birisi. Fakat Komet oradan çıkıyor, atılıyor, bir daha giriyor. Metin Talayman var... Kısacası öğrenciye resmin kültürel bağlamlarından da söz edebilen bir hocaydı Zeki Faik, bu önemliydi. Akademi'nin toplamı –bu kadro- işte bunu sağlıyordu size: resmin en üst noktadaki yerini anlatabilirlerdi. Bu çok önemli bir şey. Resmi saydırırlardı. Ve resme ihanet etmemek bizim için önemliydi. Resmin ucuzluklarından kaçmak.

Tabii tümüyle biçim üzerinden yaratılmış ölçütler, değil mi?

Buna mecbur oldukları noktalar var, bunu unutmamak gerek. Görgü, görme imkânı olmayan bir öğrenci söz konusu. Müzeyi kendi kurduklarıyla yapıyorlar öte yandan, çünkü kendilerinden öncekilerle moderniteyi anlatmalarına imkân yok. Alıp kendi resimlerini koydular ama onların yaptıkları zaten Türk resminin son dönem resimleriydi. Bu sanatçıların rolü, resmin bir kere ne olduğunu anlatmaktı. Tabii resmin ne olduğunu anlatmada bugünkü açık kapılar yoktu. Resim daha dardı. Resmi ister istemez siz belli klasik değerleri göz önüne alarak anlatacaktınız. Rönesans düşüncesini anlatmanız Türkiye için çok önemliydi. Türkiye için bir nesneyle mücadele etmek, nesneyi analiz etme meselesi çok önemliydi. Nesneyi parçalama meselesi çok önemliydi. Türkiye'deki o günkü eğitim içinde yapıyı anlatmak çok önemliydi. Fakat tabii ister istemez belli öğretilere dayalıydılar, bir kısmı Leger'ye, bir kısmı da -ki daha fazla- André Lhote'a... André Lhote tabii büyük bir hoca değil, ama o dönemin bir hocası. O zaman Paris'e gidildiğinde gidilebilecek atölyelerden

biri. En yakın dayanak, en büyük dayanak Cézanne'dı bu anlayışta. Bugün de Cézanne anlaşılmadan resmin ardı anlaşılamaz, önünü de belki anlamak zordur. Cézanne gerçekten de bir büyük dayanaktır. Cézanne'cı bir meseleyi anlatırken eksik şuradan çıkıyor. Siz Cézanne'ın hangi sosyal yapı, hangi tarih içinde, hangi kültürün üstüne ve hangi kültürün yanına gelip Cézanne meselesi olduğunu ancak orada yaşarsanız anlarsınız. Veyahut da Avrupa kültürü içinde. Şimdi bunların hepsinden çok uzak bir yerde birdenbire siz resmi anlayacaksınız, Cézanne'ı anlayacaksınız, öncesini anlayacaksınız, bir de bunun sosyal yönünü ve filozofik yönünü anlayacaksınız... tabii bu yanların hiçbiri olmadığı zaman bugün de işte Lyotard'ı, Deleuze'ü anlayanlar gibi oluyor. Lyotard'ı ve Deleuze'ü nasıl anlıyorlarsa bu körkütük cahiller, öyle anlıyorlar. Birincisi sizin Avrupalı olmanız ve bütün tarihsel, sosyal ve filozofik problematiklerden haberdar olmanız gerek... Biz bunun sadece biçimlerini anladık. Benim bir şansım vardı, tiyatro. Tiyatroda ben Jarry'den Sade'a dolayısıyla dönüp Freud'a, Jung'a gezdik tabii oyunları anlamak için. Oyunları anlamak için bunları anlamak gerektiğini gördük. Ben Akademi'ye 1958'de ilk girdiğimde Sartre'ın "Gizli Oturum"u elden ele dolaşıyordu. Egzistansiyalistti Akademi. Ama egzistansiyalizmi sadece siyah bere, siyah dik yakalı kazak sanıyorlardı. Tanrıtanımazlık filandan da söz edenler vardı ama hepsi şekliydi. Resimde nasıl ki Nuri İyem reddederken o reddedişin bir kültürel yanı yok, öyleydi. Zaten İyem'in resim bu biçim çemberinden veya cenderesinden çıkmalıdır derken dönüp düştüğü yer, o abstraksiyonu ciddi biçimde anlayamadığın göstergesidir. Tabii o günkü Akademi'ye karşı olan mücadele haklı bir mücadeledir ama yine de bu bir yer mücadelesiydi. Bir erk mücadelesiydi. Soyutçulardan o dönem gelen Ömer Uluç var, Tavanarası Ressamları Grubu içinde yer almış... Şimdi figürle, kişiliğinin yeteneğiyle yani bir biçim peşine takılan bir yetenek vardır. İster istemez sizi biçimle halleşmeye zorlar. Eğer o tür bir yeteneğiniz yoksa akılla başka bir şey yapabilirsiniz. Ressamca dürtülerle mücadele etmek zorundasınız. Benim hayatım ressamca dürtülerle mücadele etmekle geçti. O yüzden ben figürü binlerce kere değiştirmek, binlerce kere karşısına geçmek durumunda oldum.

Peki, kendi dönüşümünüzün 1960'lı yıllardaki toplumsal dönüşümle bir ilgisi olabileceğinden söz ettiniz. O yıllarda en azından Akademi'de bir karşı duruşun

ifadesi olarak soyuta yöneldiğinizi anlattınız. Soyuta böyle bir anlam yüklemenize karşın o dönüşüm esas olarak neden figür üzerinden oldu peki?

Birincisi, ben 1958 Akademi'ye girdiğim yıllardan itibaren tiyatro öğrenimine başladım. Türk tiyatrosunda Haldun Dormen kurslarına başladım, Güner Sümer'in tiyatrosunda oynadım, ardından Beklan Algan'ın oyunculuk stüdyosuna iki yıl devam ettim. Bu arada Henry Miller'ın *Satıcının Ölümü*'ne çalıştık mesela. Burada ilk defa politik bir meseleyle karşılaştım fakat doğrusu ilk başta bunu yerine koymakta zorlandık hepimiz. Biz apolitik bir durumdaydık. Çünkü inanılmaz bir baskı vardı daha önce, 1960'ta darbe oldu ve 1960'ta Akademi politik olaylara en geç katılan okul oldu. Biz sürekli polis takibinde tutulmuş bir okulduk. Bizden biraz kımıldayanı hemen bastırmışlar. Zeki Faik döneminde bu tür şeyler söz konusu. Ve ortam da buna müsait. Ve 1960 olayı, üniversiteler ayağı kalktı, biz de gittik katıldık, ordu, millet, gençlik el ele falan, dalgamızı geçtik biz açıkçası. Fakat aynı yıllarda ben Baylan'a devam ettim. Baylan'a bir arkadaşım vasıtasıyla gidiyordum, etrafta tabii bir sürü adam vardı. Attila İlhan gelmiş bir ara. Ben orada Yüksel Arslan'ı tanıdım, Ömer Uluç'u tanıdım, tanıdım ama öyle ahbap olmadık, tanıştık. Sezer Tansuğ'yla ahbap olduk. Sinan Bıçakçı vardı karikatürist. Onat Kutlar gidip geliyor. Böyle bir grup var. Ben orada Yüksel Arslan'ı mitik bir kişi olarak görüyorum...

Öyle miydi gerçekten Yüksel Arslan genç sanatçılar için? Ve neden?

Genç sanatçı diyorsunuz, ama kimse yok ki. Bir ben varım. Baylan'da o 15 kişilik çevrede Yüksel'in bir etkisi var. Neden, çünkü Eyüp'te oturuyor, palabıyıklı, kötü işçi keteni elbiseler giyiyor, kafasında bir şapka... İlginç bir adam. Ama Fransızca Sade okuyor.... Ondan sonra resmini gördüm. Resmini görünce şaşırdım. Çünkü böyle bir resmin ben farkında değildim. Öyle bir resim görmemiştim ben. Kâğıt üzerine küçük, ezik büzük figürler... Aslında reddediyorum da çünkü benim duyguma göre farklı, bize söylenenlere göre de farklı. Fakat ben o resmi kafamın kenarına koydum. Bunu anlatmak çok zordur... Bir sanatçı neyi kaydeder? Bir yandan bir şeye takar bir yandan onun zevki ve kalbi başka bir yere gider. Ailenin beğenmediği adama âşık olan kız gibi yani. Takılırsın bir kenardan. Yüksel Arslan resmi kafamı zorlamaya başladı ve biçimin aslında çözülememiş bir yanı vardı ama bunun bir ifade gücü vardı, mesela o en çok kafamın kenarına takıldı. 1960'lı yıllarda abstraksiyon yapıyorum. Bir de sattık falan. Fakat onun ardında resme ara verdim,

anlattığım gibi. Fakat döndüğüm zaman resimde ne yapacağıma kararlıydım. Bu karar, çok garip, figür resmi oldu.

Evet. İşte bunu sormak istiyorum. Neden?

Çünkü ben şunu anladım. Ben bana zevk veren bir şeyden mahrum oluyorum.

Soyutlama yaparak?

Evet. Çünkü o, *à la mode* bir olay. O günlerde iki tane olay vardı sanatta. Bir Brecht oynamak vardı, bir soyut resim yapmak vardı. Türk tiyatrosunda Brecht oynanamıyor çünkü anti-komünist bir yaklaşım var ve biz gizli gizli Brecht okuyoruz. Mesela Sander Kitabevi var gidip Fransızca Brecht çalıyoruz. Ondan sonra tercüme ediliyor o. Ve ben 1964'te tekrar resme başladığımda *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nden desenler çıkmaya başladı. Brecht üzerine. Ve mesele artık benim için figür veya abstre resim değildi. Resimdi. Bunu anlamıştım. Hiç umurumda değildi. Ve de deseni çok ciddiye almaya başladım. Bu arada Akademi'de bizim atölyede bir değişim oldu, benim birinci yıl hocam Neşet Günal, Cemal Tollu'nun yerine onun ölmesiyle Tollu atölyesini aldı ben de o sene dönmüştüm ve masye olmuştum. 1965'te Neşet Bey gelmeden önce hocaya iş gösterdimdi; demişti ki "Kabul ettirebilirsen olur..." Bana tek söylediği ve benim de Tollu'ya hocamdır dememin nedeni bu cümledir. O zaman atölyenin dışında bir iş yapıyordum. O resim bende hâlâ. O zaman şeker çuvalları vardı Akademi'nin karşısında bir yerden alırdık. Bakın tarihini de atmışım. Benim için tarih atmak çok önemlidir, en çok önem verdiğim konulardan birisidir.

Bu gerçekten ciddi bir sorun, Türk sanat tarihinde. Pek çok resim tarihsiz.

Ama neden?

Neden?

Bağlamak ister mi kendini? Niye tarih atsın? Bir dönem hiç önemi yoktu o yüzden tarih atarlardı.

Peki bu dönemde figüre yönelen diğer ressamlarla aranızda bir yakınlık görüyor muydunuz?

Bir de başka bir ikilem var, ondan bahsetmek isterim. Akademi eğitimi, figüratif resim yaptırıyor. Eğitim figüratif. Non-figüratif yaparsanız not kırıyorlar. Ben konkurlara non-figüratifle giriyorum, ancak beş veriyorlar. Böyle haller de var. Bir şey de diyemiyor, biliyorlar yetenekliyim, ama beş veriyor. Öte yandan figür resmi

yaptırıyorlar, ama anlatıma karşılar. Şöyle diyorlar; literer olmasın. Bak neler olmayacak: Jolie olmayacak – güzellikten kaçının. Mutfak kokmayacak, gerçi bu biraz dışarının lafı. Edebi olmayacak. Trükten kaç. Ben 1965 başlarken, bir iki ara konkur vardır – o zamanlar konkurlar vardı üç ayda bir, peysaj, natürmort, nü, portre gibi konularda. Bir nü koyarsın muhakkak, ondan sonra konu neyse konu, bir de portre. Bu bir yarışmadır, o yarışmaya jüri gider resim satın alır Akademi arşivine. Birinci, ikinci, üçüncü karşılığında 250, 200, 100 lira gibi para da verir. Bu çok önemli bir katkıydı öğrenci için. Yavaş yavaş da en önemli şey bölümde öğrencilerin arasında varlık olmaktır. Nasıl hapishanede ağa olmak önemlidir, böyle bir hal vardır Akademi'de. Çok mühimdir öğrenci yıldızı olmak. Bunlara bakılırdı. Bir konkurda, beni çağırttılar. Jüri ayrı gezerdi biz koridordan bakardık, yanlarına gitmek mümkün değildi. Ali Çelebi vardı, Nurullah Berk, Cevat Dereli... Sizi çağırdık çünkü verdiğimiz notu niye verdiğimizi anlatacağız, senin notunu biraz kırdık, dediler. Sen yeteneklisin ama çok trük var resminde, dediler. Trük nedir biliyor musun dediler, ben de Fransızca biliyorum diyerek ukalalık ettim. Sonra onlar konuşurken ben çektim gittim.

Nedir hakikaten bununla kast edilmek istenen? Daha doğrusu siz trük görüyor musunuz o resimlerde?

Boyanın bir ifade gücü taşımasını kabul etmiyorlar. Bunu bir oyun olarak görüyorlar. Bence o resimde trük yoktu. Numara olmasın demek istiyorlar.

Peki bu çok öznel bir değerlendirme olamaz mı? Biraz soyut bir şey değil mi?

Soyut değil, somut bir şey. Gayet doğru bir şey söylüyorlar bir yanıyla, endişeleri çok doğru. Ama bana değil! Onu bana söylememesi lazım. Mesela bahsettiğimiz şey Nuri İyem'de var. Alıyor, biriktiriyor boyayı, volkan gibi yapıyor... Yara gibi, üstünde maviler, altından kırmızılar. İşte trük bu. Sadece bir harç yapıyorsun. Resmin esas kurgusuyla ilgisi yok bunun. Şimdi benim resmime karşı da adam aslında gayet dürüst, gayet düzgün, gayet saygıdeğer bir açıklamada bulunuyor, ama sen de ukalasın, o açıklamayı hak etmediğini biliyorsun... Ben kabul etmedim.

O dönemde 1960'lı yıllarda yerel kültürün birtakım motiflerini, imgelerini kullanmak son derece yaygın. Bazı sanatçılarda bunun çok şablon bir düzeyde ifade bulduğunu görüyoruz. Ama bir de Yüksel Arslan gibi, bu coğrafyaya özgü göndermeleri de olan

bir yaklaşım içinde üretmiş olanlar var. Sizin zamanınızda sıkça tartışılan bu yerellik, özgün kimlik arayışı gibi konularda ne düşünüyorsunuz?

Bakın, bütün bunlar oluşurken yurtdışına Türkiye'den sergiler gidiyor sonra bu sergiler tartışılıyor. Açıkoturumlar oluyor, Nurullah Berk o açıkoturumlarda yurtdışında bu sergilerle ilgili yabancılar ne dediler, ne konuşuldu, aktarıyor. Hep konuşulan şey, bir Türk resminin olmadığının söylenmesi, resmimizi Avrupa resmine benzetmeleri... Dolayısıyla, Türk resmi nasıl olmalıdır? Yazılıyor çiziliyor, herkes folklordan bahsediyor, kilimden bahsediyor. Akademi'de eski sanatlar dersi vardı. Beni iki şey çok ilgilendirmişti. Bir tanesi dokumalar, yani halı, kilim ve Kopt dokumaları. Ardından, bir de ebru. Ve ebruyla ben mermeri karıştırıyorum, mermer yüzeylerinde çatlakları okumak hoşuma gidiyor... hatta giderek desenimdeki o dürtüsel şeyi buluyorum onda. Bunların dayanağı figürdü tam o sırada, yıl 1964'tü sanıyorum. O sırada bir resmim tekrar okula gelen bir Amerikalı tarafından satın alındı. Etraf çalkalanıyor. Ben etkileniyorum falan. Fakat resimle ilgili bir korkum var, açıklayamıyorum, kafamdan önce gidiyor resim. Bunların tam altlarını bulamıyorum. Nedir? Bir gün biri bana sorarsa anlatamam, diye düşünüyorum. Seziyorum ama anlatamam. O sırada çevremizde bulunan ve o sıra aslında hepimizi etkilemiş olan Ömer Kaleşi vardı; bizden daha büyükçeydi. Sakin bir arkadaştı. Bir yaz Bedri Rahmi'nin evinde mozaik yapmıştık birlikte. Vapurla gidip geliyoruz, bana yaptıklarını gösteriyor, o zaman nüler yapıyor, onlar iyi değildi. Sonra, boyalara başladı, kırmızılar kullanmaya başladı. Kırmızı boyalarla bütün yüzeyi kırmızı boyuyor, kan etkisi elde ediyordu. Resimlerinde doku vardı; kopuk uzuvları andıran biçimler veyahut ipe dizilmiş çirozlar çünkü hoca çiroz yaptırıyor... Hoca mesela bir renk seçin demiş. Tek renk. Kaleşi kırmızıyı seçmiş çünkü kan görmüş Yugoslavya'da. Resim Bölümü çok etkilendi. Boyayı sürüşü, katmanları... Benim çok canımı da sıktı. Çünkü karşımda bir şey gördüm. Hafif kıskandım da içimden. Ve o bana resim yapma dürtüsü verdi. Ama öbür taraftan da seviyordum, sevgi duymuştum resmine resmine. Sakin, tatlı bir adam da Ömer Kaleşi. Yapacağım figürü durmadan ararken, boyanın sürüş tadı da beni ilgilendirmeye başlamıştı. Spatül meselesi. Bir kere parasızdım zaten, fırça mırça almama imkân yoktu, bir tane spatülüm, iki üç tane boyamla idare ediyordum.

Akademi'de öğrencilik yaptığınız dönemde hep belli renklerin kullanımının özendirildiğini söylediniz. Gençlik dönemi resimlerinizde bir yandan muhalif olmaya çalışıyorsunuz ama bir yandan da renk konusunda size söylenenleri dinlediğiniz görülüyor. Koyu renkler...

Tabii mesela Bedri Rahmi'nin renk konusunda söylediklerini o atölyede olmasam da dinlerdim. Ama ben deneyen bir adamım. Zaten benim atölyemde söylenmiyor bunlar, öbür atölyede söyleniyor. Ben böyle havada giden bir lafı alıp, dert ediniyorum. Bedri Rahmi'ye benim hakkımda ne düşündüğünü sormuşlar, o daha ziyade heykeltıraş demiş. Bu laf bana gelmişti, ben tabii köpürüyorum, üzülüyorum. Fakat adamın bana ne dediğini yıllar sonra anlıyorum. Resimlerimdeki biçim meselemle ilgili konuşuyordu. Çünkü o beni heykele itti. O heykelden sonra da yine beni renk meselesi kurcaladı. Zaman zaman ne yapmadığımı ve neyin eksik olduğunu kavradığımda on kilometre gitmişsem on kilometre geri gidip yine alabilirim.

Siz resimde figürden soyuta değil de soyuttan figüre gidiyorsunuz, tersine...

Şimdi ben eğitimimde de bunu yaptırıyorum. Bu daha doğru.

Neden daha doğru?

Çünkü evvela resmi anlıyor. Resmi anladıktan sonra biçim istediği yere gidebilir. Önce biçimle giderse biçime bağlı kalıyor. Akademi eğitiminin yanlışı budur. Ben şimdi atölyemde, Yıldız'da bunun tam tersini yaptırıyorum.

1967-68 yıllarında yaptığınız "Çadır Tiyatrosu", "Kuzu ve Çıplak" gibi resimler, biçime, figüre, renk ve dokuya Akademi'de öğrendiğinizi söylediğiniz yaklaşımlardan daha farklı arayışları ortaya koyan resimler. Az önce de değinmiştik ama, sizdeki dönüşümü duyuran resimler...

Bu ikisi tam dönüşüm resimleridir...

Peki, ne oluyor tam bu noktada? Çünkü burada mesele artık sadece biçimbozmacı bir tavır değil. Bir içerik kazanıyor resminiz.

Akademi, öğrenci için düzenlenmiş bir sistemdi, sanatçı için değil. Ben sanatçıydım. O dönemde iki tane olay oldu. Ben bu figürleri yaparken, o sırada bir anatomi sınıfı İstanbul Üniversitesi'ne teşrihe gitti. Ben de onlarla gittim. Müthiş etkilendim. Bedenin açılmış halini gördüğüm zaman önce hasta oldum, dışarı çıktım, sonra tekrar girdim. Ondan sonra baktım. O an kafamda bir mesele belirdi. Biz çıplakla

uğraşıyoruz değil mi? Bedenle. Demek ki beden içine girilecek, dağıtılacak ve parçalanacak... Müthiş bir resimsel zenginlik, dehşet bir zenginlik gördüm bedende. Ve şunu fark ettim: Biz aslında sadece yüzeye bakıyoruz. Biz çıplağa öyle bir gözle bakıyoruz ki onu aslında giyimli görüyoruz. Ben bedeni çıplak görecek noktaya yıllar sonra, bütün cinselliğimin önüne geçtiğim, bedenle ilgili varlığımın farkına vardığımda, 1968'deki o resimlerle girdim. Baktım müthiş sansürler var üzerimde. Müthiş bir cinsellik giriyor çünkü burada. Fallik semboller var... Ve tamamen estetik bir reddediş var. Oysa o gün yapılan nülere baktığınızda etrafta, bir masadan veya bin sandalyeden farkı yoktur. Hiçbir ressam, cinselliği bu kadar imajiner, duygusal, hissi, hatta pervers olacak resme katacak, resmi bu kadar ufuklara itecek kadar davranmıyordu. Zaten bunları dile getirseniz dağa kaçarlardı hepsi. Benimse o zaman ne bir resim satma derdim var zaten, ne bir şey! Fakat Akademi'ye asistan olma meselem var, onu istiyorum bir yandan da.

O dönemde figür resmi yapan başka ressamlara da baktığımızda doğrudan politik bir tavır aslında hiçbirinde yok, ama özellikle sizin bu dönem resimlerinizdeki tavır kendi içerisinde politik olanı barındırıyor gibi.

Evet politik bunlar.

Ne anlamda politik, bunu konuşabilir miyiz?

"Sen de Vur" mesela. Ya da "Abazan", bedeni gösteren bir resim. Temelde bunlar politik resimleridir. Bunların altı, dayanakları, bir kere sosyal yapıdaki bütün o bastırılmıştık. Bu resimler bir kere bir kişinin başkaldırısıdır. Bir birey meselesidir. Evvela ressamın bir birey olarak başkaldırısıdır. Ressam kendine sansür koymadan söylüyor. Benim resmim için mesela Zeki Faik müstekreh diyor, tiksindirici diyor, ama buna rağmen Akademi mezuniyetinde birincilik veriyorlar. Evet, müstekreh çünkü bu resim; böyle bir olay yok tabii o dönemde.

Bunu bilinçli bir politik tavırla mı yapıyordunuz?

Bunun bilinçsiz olabileceğini düşünemezsiniz. "Sen de vur" ne demek? Başka bir şey de var. Öngörü var. Benim resimlerimin çoğunda bu öngörü vardır. "Sen de vur" aslında 70 sonrasını önceden gösterir. Sonradan çocuklar birbirini öldürmeye başladı. Ben 1965-66'da bu resmi yaptığımda böyle bir olay yoktu. Bu resimde direğe bağlanmış, etrafında hayvanların cirit attığı bir figür var, o bendim, o bizdik, bizim gibi, benim gibi olanlardı. Bütün sistemin en fazla soyulmuş, derisi yüzülmüş,

dokunduğun zaman sinirine dokunacak kadar hassas kişileri... Aslında "Abazan" da bu resimden farklı değil. Ben bu başkaldırı duygusunu, o günkü mücadelemi hiç kaybetmedim.

SARKİS ZABUNYAN (1938, İstanbul)

[1957-1960 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarlık Bölümü]

1950'li yıllarda Akademi'de okuduğunuz yıllarda eğitim ortamına ilişkin ve daha genel olarak, sanat ortamına ilişkin izlenimlerinizi öğrenebilir miyim?

1957-58'de ben Akademi'nin Dahili Mimarlık Bölümü'ne girdim. Baştan resme niye girmediğimi pek hatırlamıyorum. Belki aile durumlarıyla ilgiliydi, çünkü bizim peder benim eczacı olmamı istiyordu ve 10-11 yaşındayken bizim evimize yakın olan Taksim Eczanesi'nde çalışmıştım. Akademi'ye girdiğimde ise, aslında resim yapmaya başlamıştım. Fakat yapmakta olduğum resimleri, bir üç sene kadar, hiçkimseye göstermedim Akademi'de. Çünkü aslında o zamanlara göre ters işler yaptığımın farkındaydım. Gençliğimde bir Munch devrim olmuştu benim için, bir de ondan altı ay sonra Ajanta Mağara resimleri çarpmıştı beni. Ve bu keşiflerin tabii İstanbul'da olması... Kuzey Avrupa'nın soğuk bir diyarında Munch gibi bir adamın çıkmış olması; birkaç ay sonra da o erotik diyeceğim mağara resimlerini keşfetmem ve bu ikisinin burada, İstanbul'da, iç içe girmiş olması, benim için bir uyanış gibiydi.

Bu anlattıklarınızdan, eğitim ortamıyla çok da ilgili olmadığınız sonucunu mu çıkarmalıyız?

Akademi'nin ilk yılında desen dersine Sabri Berkel geliyordu, onu hatırlıyorum, fakat açıkçası ben o atölyede yaptıklarımızı hiç sevmiyordum. Yani neyi sevmediğimi erken bir zamandan itibaren biliyordum diyebilirim. Kübizmden hiç hoşlanmıyordum mesela, hiç yaklaşmadım kübizme. Oysa akademik terbiye içinde kübizm, örneğin bir André Lhote üslubu çok önemsiyordu. Bana göre bu, Picasso'nun 1907'de yaptığı *Avignon'lu Kadınlar*'ın ıcığının cıcığının çıkartılması ve deli gömleği gibi giydirilen katı bir formalizmdi. Bir baskı oluşturuyordu. Eğitimin bir başka yönü de -ki bunu sonradan fark ettiğimi söyleyebilirim- Akademi'nin çevresinde bile dört beş tane Sinan yapıtı varken, hocalarımızın bizi bu tür eserlere yöneltmeyişiydi. Yani, röprodüksiyonla yaşama hastalığına yakalamış bir öğreti tarzı vardı.

Resimlerinizi, Akademi'yi bitirdikten sonra mı sergilediniz?

Evet, Akademi'yi bitirir bitirmez bir sergi yaptım. Beyoğlu'nda bir Şehir Galerisi vardı, oraya götürülür, işler bırakılır, beğenilirse de sergilenirdi. Hatırlıyorum, bütün

imkânları insanın kendisinin yaratması gerekiyordu. Ben de öyle yaptım. Zaten ailem okula gitmiş bir aile değildi, evde hiç kitap yoktu. Davetiyeyi, çerçeveleri her şeyi kendim yapmıştım, o dönemde insan kendi kendine öğreniyordu bu tür şeyleri.

Kendi çevrenizde hangi sanatçıları izliyordunuz, beğeniyordunuz?

O devirlerde ve hâlâ da sevdiğim bir Yüksel Arslan vardı mesela... Resimlerinin korkusuzluğu ve çılgınlığı hoşuma gitmişti. Bir de resimlerimi gördükten sonra benimle tanışmak isteyen Aliye Berger vardı, o da değişik bir sanatçıydı. Onun da işlerinin deliliği hoşuma gitmişti. Ben bu gibi, genel ortama ters diyebileceğimiz kişilere yöneliyordum. Yani hiç formalist olmayan... Türk sanatında, birtakım hocaların kötü etkileri vardı, bunları o dönemde bilinçli olarak kavrayamasam da hissediyordum. Mesela bir Leopold Levy. Bu kadar renkli, bu kadar çılgın bir kentte sen kalkıp grilerle çalışıyorsun. Evet, İstanbul'un grileri var, ama bir çarpışma yoktu o resimlerde. O çarpışmayı ekemiyorlardı bence Akademi'de. Ve bu anlamda pek ürün göremiyordum etrafımda. Mesela biraz önce *Avignon'lu Kadınlar*'dan söz ettim. 1907'de yapıldı, 20 yıl Picasso'nun atölyesinde kaldı biliyorsunuz. O resim, resimdeki illüzyonizmi ilk kıran işlerden biridir. Mesela biz bu meseleyi nasıl ele aldık? Bu gibi meseleleri birisinin kalkıp, ekip, yapıp ortaya koyması gerekiyor. Belki acı olur bunu söylemem ama bizim Türk resminde -heykelde belki daha fazla var- ters şaheserler pek yok. Bence bunlara ihtiyacımız var. Mimari dediğimizde, gidiyoruz tekrar tekrar Sinan'a çarpıyoruz. Bunu sormak abes belki ama Sinan acaba, Ayasofya olmadan olur muydu? Kılıç Ali Paşa'da sanki Ayasofya'ya yönelik bir son söz söylüyor Sinan. Biz şimdi kime gidelim, kime dokunalım? Sanat aslında bir dalga gibi gelişen bir şeydir.

Peki sizin 1960'ların başında Fransa'ya gitmenizin temel nedeni neydi? Burada aradığınız gibi bir ortam bulamamakla bir ilgisi var mıydı?

Ben sıkıntı çekmeye başladım biraz. Ankara'da askerlik yaparken burada Alman Kültür'de bir sergi yapmıştım, orada guvaşlarımı sergilemiştim. Üzerinde yazılar da olan resimlerdi. Yağlıboya zaten ben pek yapmadım, yapamadım açıkçası, tuvalin esnekliğini sevmedim... Guvaşlarımı yaparken, tahtaya kâğıt geriyordum, öyle yapıyordum. Bu tür resimlerimi sergiledikten sonra burada korkunç saldırılar, kötü eleştiriler aldım. Mesela bir resmimin üzerine kişisel bir yazı yazmıştım, bir Nuri İyem bile o kim oluyor da kalkıp resim üzerine yazı yazıyor diye tepki göstermişti.

Oradaki o 'kim oluyor' sanatçının özgürlüğüyle ve bunun nasıl algılandığıyla çok doğrudan ilişkili bir şeydi. Ve hiç beklemediğim bir tepkiydi. O sıralar zaten çok sıkıntı içindeydim. Hem yedek subay olarak askerlik yapıyordum Ankara'da, hem Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nin mimarlık bürosunda çalışıyordum, hem de geceleri sabaha karşı resim yapıyordum. O sıralarda Ankara'da bir sergiye katıldım. Werner Hoffman Ankara'ya gelmiş, o nedenle bir sergi düzenlenmişti. Bana o sıralar çok güzel beyaz resimler yapan Cemil Eren haber vermişti. Sergi çok doluydu, ben de resimlerimi işportacı gibi yere sermiştim. Hoffman görmüş, resimleri beğenmiş, yerlerde sergilendiği için çok kızmış. Tanıştığımızda, bienallere katılıp bu resimleri göstermem gerektiğini söyledi. Ayrıca o resimlerde sonradan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde mansiyon da aldım. Tabii bir yere gitmeye karar vermede bu gibi etkiler kadar, dil de büyük rol oynuyor. Dilin seni nasıl sürüklediği önemli. Ben Fransızca biliyordum. Bir de tabii şu var: Bakıyorsun, Picasso Paris'e gitmiş, Miro Paris'e gitmiş, Mondrian'ın gidip de kalmadığını bilmiyordum, galiba Munch birkaç kere gitmiş...

Fransa'ya gittikten sonra sanatınızda büyük bir değişim oluyor... Farklı malzemelerle çalışıyorsunuz, alternatif bir anlatım biçimi benimsiyorsunuz. Bunun ortamla ilgisi ne ölçüde?

Buradan gitmeden önce başlamıştı bu. Galiba 1963 yılında, Ankara'daki sergimden sonra, neyi gördüm de böyle oldu pek söylemeyeceğim ama, birşeyler değişti. Örneğin askerliğini yapıyorsun, hayata katılıyorsun, yani bir kabuktan dışarı çıkıyorsun ve dünya çarpıyor. Hayat seni çarpıyor. İşte resmime yazdığım o yazı öyle girmişti, ayrıca kolaj yapmaya başlamıştım. 1963 yılıydı. Sonra Paris'e gittim ve aslında bir süre keşke gelmeseydim diye de düşündüm. Çünkü Paris sanat ortamında inanılmaz derecede Amerikan etkisi gördüm. Restany Yeni Gerçekçilik'in farklı bir şey olduğunu göstermeye çalışıyordu ama gizli bir pop etkisi vardı. Ben o sırada tamamen kolajlara geçmiştim ve kişisel haykırışlarım yerini dıştan gelen, bana çarpan politik etkilere bırakmaya başlamıştı. Görsel mesajların bir yerden bir başka yere ulaşmasındaki hız ilgimi çekmeye başlamıştı mesela. Bir de mesela Mao gibi kült kişilerin etkisini irdelemeye başlamıştım. 1967'de Paris'teki bienale iki kolajımı verdim ve hayret bir şekilde birincilik ödülü aldım. O sırada bir galeriden sergi teklifi geldi, sergi çok iyi sattı, derken aynı türde yapıtlardan yoğun bir şekilde siparişler

almaya başladım ve birkaç ay sonra bu yoğun talepten dolayı depresyona girdim. Altı ay sonra da tam tersi işler yapmaya başladım. 1967'nin sonu, 1968'in başıydı... Bu dönem, zamanda Beuys'la rastlaşmama denk geliyor. Bugün o şuurda olsaydım, belki Fransa'ya değil, Almanya'ya giderdim diyorum. Ama dilim yoktu. Kısacası Beuys'un sanatı bana dokundu ve ona bir karşılık verdim diyebilirim.

NEŞ'E ERDOK (1940, İstanbul)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü, 1958-1963]

1960'lı yılların başında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrenciliğiniz sırasında eğitmenleriniz kimdi, eğitmenleriniz sanatsal yaklaşımları ne yöndeydi?

O dönem galeri denen bir yıllık bir eğitim vardı. Orada hocam Neşet Günal'dı. O zaman asistandı kendisi. O bir yıl sonunda atölyelere dağılıyorduk. Ben de hangisine gideyim diye küçük resimlerimle birlikte atölyeleri dolaştım. Benim aklımda hep aslında Bedri Rahmi atölyesine gitmek vardı. Çünkü Bedri Rahmi'yi ben ağabeyimle birlikte ortaokuldan itibaren Cumhuriyet gazetesinde çıkan yazılarından, Varlık dergisindeki yazılarından tanımıştım. Hatta ağabeyim yaptığı ufak resimleri Bedri Rahmi'ye yollardı, o da ona cevap verirdi, en azından bir kartpostal yollardı. Hatta biz sizin yaşınızdayken daha kötü işlerle başladık, diye bir mesaj da yazmıştı ağabeyime. Ressam olarak Bedri Rahmi'yi tanırdık. Okula gelince de onun atölyesine gitmek istedik. Fakat Bedri Rahmi burslu olarak Kanada'daydı ve sonra da bir süre Amerika'daydı sanırım. Bir yıllığına gitmişti. Gittiğimde eski öğrencileri gördük. Onlara resimlerimi gösterdim. Bir tane Oral diye bir öğrenci vardı mesela, o hiç beğenmedi, Tunç Tüfekçi vardı, şimdi kendisi okulun fotoğraf bölümünün başında, sende iş var demişti... Sonra o atölyeye gittim. Fakat Bedri Rahmi olmadığı için yerine geçici olarak Neşet Günal bakıyordu. Bedri Rahmi, ben mezun olmadan bir yıl önce geldi. Artık mezun olmak üzereydim. Birtakım şeyler yaptırmak istedi ama bizim için çok geçti. Mesela birtakım renk denemeleri, doku denemeleri yaptırırdı. Ben yapmadım hiçbirisini. Benim için çok geçti. O geldi, Neşet Günal yine kendi atölyesine döndü, daha doğrusu sonradan Neşet Günal atölyesi oldu. Ben esas hocam Neşet Bey olduğu için Bedri Rahmi atölyesinden mezunum demiyorum. Mesela döndüğü o yıl ben büyük bir resim yapıyordum. Bir pazaryeri resmiydi. Çok figürlü. Gelip bakmadı resmime. Böyle bir tepki gösterdi. Sonradan gördüğü bazı resimlerimle ilgili de sen git heykel yap dedi bana. Üçüncü boyutu biraz abartılmış resimleri pek sevmezdi. Daha ikiboyutluluğa, daha yüzeye önem verirdi. Kötü bir şey söylemiyordu, sadece fikrini o biçimde söylüyordu.

Siz sonradan aynı kurumda hocalık da yaptınız. Sizin kuşak da bazı sanatsal ölçütler konusunda bu denli keskin miydi? Sanatsal ölçütlerle sanatsal beğenilerin iç içe geçtiği noktalar olur mu? Ve bu, bir anlamda örtük bir baskı mı?

Bu tip şeyler aslında gitgide yumuşadı. Son dönemde pek öyle bir şey yok. Tamam mesela bizim atölyede figür resmi yapılıyor ama, biri kalksa da öyle değil böyle yapacağım dese hiçbir engelle karşılaşmaz. Evvelden biraz öyle bir şey vardı. Biraz değil bayağı vardı. Ama tabii belli tercihler doğrultusunda seçimler yapılıyordu. Mesela şu atölyede bu tür bir eğitim veriliyor, bu eğilimler var, ona göre seçmek mümkündü. Belki bu o kadar da fena bir şey değildi. Mesela İspanya'da 1965 yılında Madrid Akademisi'ne gittiğimde akademinin ne olduğunu ben orada gördüm. Bir atölyede modeli durdurmuşlar, arkasına mor bir kumaş koymuşlar, herkes aynı boyutta tuvallere, aynı moru bularak resim yapıyordu. O zaman, demek böyle de öğrenilebiliyor diye düşünmüştüm. O ülkeden çok ressam çıktığına göre... Akademik bir temel veriyor. O bir disiplindir. Aşabiliyorsun aşarsın, aşamıyorsun da aşamıyorsundur. Başka bir şey zaten öğretilemez zannediyorum, değil mi? Başka bir şey öğretmeye kalktığınızda zaten kendi dünya görüşünüze göre yönlendirmeye başlamış oluyorsunuz.

Neşet Günah'ın keskin yönlendirmeleri var mıydı?

Ben asistanlığımın geç dönemlerine kadar Neşet Bey'in resimlerini görmedim. Kendisini örnek olarak hiçbir zaman vermezdi. Müzeyi de pek görme şansımız olmadı. Ancak asistanken bir kere Neşet Beyin'in Fransa'da Lagar etkisiyle yaptığı resimleri görmüştüm. Öğrenciye kendi resmini örnek göstermezdi. Ayrıca benim resimlerimi de biraz taklit eden bir öğrenci vardı, onu da çok azarlardı... Hocaların işlerini öğrenciler kesinlikle taklit etmeyecekti... Ama diğer taraftan, insancıl bir kişiliği var. Onu hissediyorsunuz. İnsan merkezli, ön planda olan bu. O gibi şeylerde etkilenirdiniz. "Eller, ayaklar" derlerdi bizim atölyeye, biz de çok kızardık. Bendeki eller ayaklar farklıdır, diyelim bir Nedret Sekban'ınki farklıdır... Ama insan olunca eli ayağı olacak, belli duruşları olacak. Bence farklıdır öğrencilerinin işleri dikkatli bakınca. Aslında birbirini etkileyen, öğrencilerdir. Mesela birisi iyi bir şey çıkarmıştır, onu taklit edersiniz... Bir atölyede ortak bir şey çıkması biraz ondandır. İyi öğrenciler hemen örnek alınır.

1960'lı yıllarda öğrenciliğiniz sırasında Neşet Günal dönemin en ünlü sanatçılarından biri olduğu anlaşılıyor. O yılların toplumcu dalgası içinde slogancı bir tavırla değil ama resimlerinin konusuyla yer bulmuş bir kişi. Sonradan tanınan öğrencilerinin pek çoğunda da toplumcu diyebileceğimiz bir tavır var... Burada Neşet Günal'ın etkisi olabilir mi yoksa dönemin koşulları mı daha büyük etken sizce?

Neşet Günal o yıllarda hoca olarak da ünlü bir kişi. Atölyesindeki genç sanatçıların çoğunda toplumcu bir yaklaşım söz konusu, evet. Sorunuzun yanıtı ise her iki koşulun bir araya geldiği... Mesela bir öğrenci vardı, asılmış adam resimleri yapardı. Neşet Hoca, bu resimler zamanında Fransa'da yapıldı sonra unutuldu diye o çocuğu uyarmıştı. Veyahut diyelim köy kökenli bir çocuk küvet içinde bir kadın yapmış, sen nereden bunu yapıyorsun diye ona da söylenirdi. Herkesin kendi gerçeğini yansıtmasını isterdi. Ama bu gibi şeylerden çok, resimle ilgili şeyler söylerdi. O dönemin öğrencisi de çok farklıydı. Ben çok özlerim o dönemi. Çok dinamik bir dönemdi. Neşet Bey'i de zorluyorlardı. Mesela bir ara bir grup öğrenci, biz ortak resim yapmak istiyoruz dediler. Neşet Bey, farklı sınıflardan olanlar var, nasıl sınava gireceksiniz, ben size nasıl not vereceğim, diyerek önce kabul etmedi. Fakat onlar hayır yapacağız dediler, sizin eğitimini doğru bulmuyoruz, biz kolektif resim yapacağız diye tutturdular. Sonunda peki dedi Neşet Bey, ama iyi yapamazsınız bir dönem kaybedersiniz diye de uyardı. Bunlar çalışmaya başladılar, herkes geliyor bir şey yapıyor ama aslında beceriksiz olanlar çok az yapıyor, iyiler çok çalışıyor... gerçekte bir iki kişi götürüyor resmi. Olmadı tabii. Ama öyle bir deneyime de izin verdi Neşet Bey. O dönemin öğrencileri, eğitimin nasıl olması gerektiğine dair raporlar yazarlardı. Mesela Kasım Koçak, natürmort yapıyorum burjuva zevkine hitap ediyorum diye beni eleştirmişti. Oysa natürmort eğitimin bir parçasıydı, zaten sonra pek çoğu natürmortlarla hayatını kazandı. Mesela Çinlilerin beyaz heykelleri vardı, onlara eleştiri getirirsem kıyamet kopardı! O zamanlar öyle birşeyler oluyordu ama bu hoştu. Bir alışveriş vardı. Yani her türlü öğrenci vardı. Ama Neşet Bey'in de toplumsal olaylara duyarlı olduğunu bildikleri için o atölyeye giderlerdi muhakkak.

Eğitiminiz sırasında, Akademi dışındaki ortamdan bahsedecek olursak?

Aslında benim durumum biraz özel. Kişi ve çocuk olarak. Çok içine kapanık bir çocuktum. Birtakım şeyler belki vardı ama hep uzak dururdum. Mesela birtakım öğrenciler vardı keman çalan, şiirle ilgili... Öyle grupları çok severdim ama yine de

giremezdim pek aralarına. 27 Mayıs'ı iyi hatırlıyorum, bayrağı alıp yürümüştük. Sonra birtakım konserlere gitmiştik, gençlik el ele. Okula gelen konferanslar olurdu, Murat Belge, Hilmi Yavuz onlar gelirdi, çok iyi olurdu. Herşey hemen hemen okulda oluyordu zaten. Çok güzel konserler olurdu. Sinema seyretmek çok zevkliydi, Sami Şekeroğlu öğretirdi resmen, Fransızca filmler gösterirdi, dili anlamıyorduk ama filmi anlıyorduk. Tartışıyorduk. O fimleri ben çok sonra Fransa'da tekrar seyretmiştim, gördüm ki gençliğimde anlamışım nasıl anlamışsam. Mesela Truffaut gelmişti. Utangaçmış ya, en arka koltukta oturmuştu. Sami Şekeroğlu onu davet etmiş, getirmiş. Sami Şekeroğlu, aslında çok önemli bir adamdır o dönem. Resim konusundaki tartışmalar ise daha çok sanat sanat içindir - sanat halk içindir şeklindeydi.

Bu dönemde resim alanında tartışmalardan biri de zannediyorum yerel-evrensel tartışması... Bu tartışma bağlamında özgün bir sanatsal üretim içinde olmak ne anlama geliyordu?

Neşet Bey, bu pazarın ipliği başkadır demişti. Bize ait şeyleri vurgulardı. Üstüne basa basa Anadolu'yu vurgulardı mesela... Bu çerçevede nasıl bir sanat yapmalı, bunu hep düşünürdük.

Sizin kuşağınızla birlikte yerel kültür ve Anadolu olgusu biraz daha geriye itilmiyor mu? Mesela sizin resimlerinizde kültürel bir kimliğin ötesinde kendi benliğinizin, ruhsal durumunuzun ifadesi daha ön planda değil mi?

Neşet Bey, her öğrencinin ayrı bir kimliği olduğu ve onu geliştirmesi gerektiğine inanan bir hocaydı. Karşı çıktığı şeyler, illüstratif özellikli, grafiğe yakın çalışmalardı. Figür resminde Resim dozu vardır ama baştan bunu vermek istemezdi. Onun dışında bazı kesin tavırları vardı. Mesela öğrenciye örnek olarak Rubens'i göstermezdi, Rubens'i beğenmediğinden değil, öğrenci yanlış anlar diye. Caravaggio'yu veya Tiepolo'yu da göstermezdi başlangıçta. Daha ayağı yere basan sanatçıları gösterirdi.

1970'li yıllara uzanan dönemde ve sonrasında resimleriniz belirgin bir psikolojik boyut kazanıyor. Belki bunun bir sonucu olarak figüre yaklaşımınızda da farklı bir tavır seziliyor...

Öyle tabii. O dönem sevdiğim ressamları düşünüyorum, çok çeşitliydi. Giotto'ya da bakmışım, Japon estamplarına da bakmışım... Fakat şu var: Bendeki aşırı ifadeci

tarafı ben de biraz dizginlenmeye çalışmışım. Mesela Piero Della Francesca'yı da çok sevmişim. Benim figürümdeki deformasyonlar hiçbir zaman çok abartılı değildir. Figürümü, kompozisyonumu kurarken sezgiler, duygular ve aklım aslında birlikte hareket ediyor. Fakat resmimde zaman zaman kendimin bile açıklayamadığı şeyler olur. Kontrollüyümdür ama bir Neşet Bey kadar değil. Neşet Bey gerçekten kontrollü bir resim yapardı. Her noktasının hesabını verebilirdi. Ben verememe. Bazen, 'işte öyle!' diyebilirim. Mesela ışık-gölgeci bir ressam değilimdir ama zaman zaman ışık-gölgeye başvurduğum olur. Bunlar işte o psikolojik şeylerin yansıması olarak ortaya çıkıyor. Bazı etkileri vurgulamak için deformasyona başvurduğum olur. Aynı kuşaktan Alaettin Aksoy'un figürüne veya bir Komet'in figürüne bakarsanız, onlar benden farklıdır. Alaettin'in figürleri daha şematiktir, daha birbirlerine benzerler. Sanki masalı anlatabilmek için o figürü kuruyor. Komet'e baktığımda ise sanki koyu soyut bir biçim sürmüş de sonradan o biçimleri insanlara benzetiyor gibi bir duyguya kapılırım.

Gençlik döneminizde ilginizi çeken sanatçılar kimdi? O dönemde Türkiye'deki sanatçıların ilgisini çeken Francis Bacon'ın figüratif resimdeki ayrıksı tavrı sizi de çekiyor muydu?

Ben Paris'te Francis Bacon'ın çok büyük ve kapsamlı bir sergisini görmüştüm. Etkilenmemek mümkün değildi. Fakat Bacon bir uç kişilik, o resmi yapmak için Bacon olmak lazım. Onun gibi yaşıyor, duyuyor, heyecanlanıyor olmak lazım. Neşet Bey öğrenciye, Bacon'a bakma, baksan da fazla etkilenme derdi. Yapacağınız olsa olsa soğuk, durgun bir Bacon taklidi olur, derdi. Resimle hayatı son derece özdeşleştirirdi.

Gençlik yıllarınızda sanat ortamında modernizm, modernizmin sonu, avangard sanatın durumu gibi olgular tartışılıyor muydu?

Ben ilk asistan olduğumda avangard sanatla ilgili bazı küçük çeviriler yapmıştım. Demek ki ileri geri konuşuluyordu, ben de bu yüzden tartışmalara katkı sağlamak istemişim. Öğrenciler de yardım ederdi, teksir eder dağıtırdık. Fakat bir de şöyle bir şey yaşadım: Bir söyleşi yapmışım herhalde, gazetede benim söylediğim bir söz çıktı. "Sanatta ilerleme yoktur" demişim. Yeni doçent olmuştum hatırlıyorum. Ertesi gün okuldaki bir toplantıda, diğer hocalar beni yargılamaya başladılar. Ne demek istediğimi uzun uzadıya sorguladılar. Farklı görüşlerin olabileceğini bir tür kabul

etmiyorlardı! Ben Akademi'de hoca olarak böyle bir şeyi nasıl söylermişim! Bunu ben söylemiyorum ki, pek çok kişi söylemiştir üstelik. Bunlar sanatsal çerçevede tartışılabilecek olan olgular. Sonunda iş bana hakaret etmeye kadar vardı. Sağolsun Dinçer Bey (Erimez) janti bir adamdı, sakinleşeyim diye bana su getirmişti. Adnan Bey'in (Çoker) damarları çıkıyordu bana bağırırken! Bir şikâyetiniz varsa dilekçe yazın diyerek toplantıyı terk etmiştim sonunda.

Akademi'deki hocaların farklı sanatsal yönelimleri zaman zaman bu tür sorunlara mı yol açıyordu?

Bazı sanatçılar için sanatta en son yapılan neyse, o en iyiydi. Mesela bir konuşmada Giotto'dan örnek verdim diye Özdemir Altan tepki göstermişti. 20. yüzyılda Giotto'ya bakılır mıydı? Ama ben figürleri gruplandıran kompozisyon yapmayı, Giotto'dan öğrenmedim mi? Eski olması değerini değiştirmez ki. Son yapılan iyidir gibi bir tavır vardı. Oysa avangard sanatın öğretilmesi zaten kendi içinde sorunlu bir konu. Avangard okulda öğretilebilir bir şey değildir ki. Avangard öğretilebilir bir şey haline gelirse zaten avangard olmaktan çıkıyor! Okulda, daha önce avangard olmuş şeyler öğretiliyordu. Bu gibi tartışmalar benim asistanlığımla başlayıp sonradan daha da büyüdü, şu atölye eski işler yaptırır, bu yeni işler yaptırır gibi cepheler oluştu.

Sizin kuşağınız da dahil olmak üzere Türkiye'de sanatçılar sanat kitapları konusunda ciddi sıkıntıların yaşandığı dönemlerde yetişti... Neler okuyordunuz?

Okul öncesinde Milli Eğitim Bakanlığı'nın klasikleri, Dostoyevski'ler, Turgenyev'ler... Sonra Varlık Yayınları vardı, Sait Faik'ler, Orhan Veli'ler... Sait Faik'i hâlâ çok severim. Geçen gün elime Baudelaire'in "Modern Hayatın Ressamı" geçti, yeni basılmış. Orada avare avare dolaşan flaneur'lerden bahsediyor... Düşünüyorum da işte Orhan Veli öyle bir kişilikti. Herhalde İstanbul'u, Beyoğlu'nu dolaşıyor, biliyordu. Bugün öğrencilere İstanbul konulu bir proje verdiğimizde pek bir şey çıkmıyor. O kuşak farklı...

Sanatın farklı alanlarına da daha çok ilgi varmış sanki?

Kalabalık gruplar halinde tiyatroya çok giderdik. Geçmiş yıllarda öğrencileri ayakları alışsın diye alıp tiyatroya götürdüm ama artık öyle ortak heyecanlar yok galiba.

Gençlik döneminizde katıldığınız sergiler arasında en önemlisi hangisiydi?

Devlet sergisi önemliydi. Şimdi de devam ediyor ama o zamanki kadar önem taşımıyor. Bizim gençlik dönemimizde yapıtları devlet tarafından satın alınmış olmak veya sergilenmiş olmak önemliydi. Ödülün parasal anlamda çok önemli olduğunu zannetmiyorum ama prestiji önemliydi. Herkes katılabiliyordu... Katılmak önemliydi o sergiye, ödül kazanamayacağımızı düşünsek bile katılıyorduk. Bugün artık gençler jüride kimler var, ödül parası ne kadar, bunlara bakıyorlar. Bizim zamanımızda bu tip şeylere hiç bakılmazdı. DYO Sergisi de önemliydi, ama o da sonradan etkisini yitirdi.

Belli bir kuşak birlikteliği hissettiğiniz sanatçılar var mı? Mesela Semra Germaner, siz, Mehmet Güleryüz, Alaettin Aksoy, Komet ve Utku Varlık'ta sanatsal yaklaşım bağlamında 1968 Kuşağı olarak nitelendiriyor.

Fakat resimler farklı. Aslında tavırlar da farklı.

Nasıl bir fark?

Ben biraz keşiş gibi yaşayan bir insanım!.. Aslında hep merak ederim Mehmet Güleryüz'ün neler yaptığını, sergilerini takip ederim. Eminim o da izliyordur, dikkatlidir çünkü. Yahut Komet ne yapmış, izlerim. İlgimi çeker. Fakat herhalde dünyaya bakışımız o kadar benzer değil. Ben çok içine kapanık yaşıyorum.

NUR KOÇAK (1941, İstanbul)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü / 1960-68]

1960 yılında Akademi'ye girdiğiniz yıllarda eğitim ortamından söz edebilir misiniz?

Benim Akademi'ye girişim, 1960-61 ders yılı. Biz Akademi'ye lise mezunu olarak giren ilk kuşağız. Bizden önce, Akademi'ye genelde ortaokul mezunu öğrenciler alınıyormuş ve çoğu kez de lisede başarılı olamayanlar alınıyormuş çünkü normal liselere göre daha hafif bir eğitim varmış. Eli biraz çizgi çizmeye –resim yapmaya demeyeceğim- yatkın olan, genellikle de erkek öğrenciler giriyorlarmış. Kız öğrencilerin büyük bir bölümü de enstitü mezunu kızlar. Lise mezunu öğrenci hemen hemen hiç yokmuş daha öncesinde, belki tek tük. 1960-61 ders yılında yönetmelik değişiyor, liseden sonra beş yıl okumak üzere giriyoruz okula... Bizden öncekiler Akademi'den mezun olduktan sonra lise dengi bir diploma alıyorlar, sonra iki ya da üç yıl yükseğini yapıyorlar sanırım. Sonra üniversite mezunu olarak mezun oluyorlar ve askerliklerini de yedek subay olarak yapma şansını kazanıyorlar, erkek öğrenciler için cazip olan bu. O nedenle de Akademi'ye girenler de var. Ben başka hiçbir okula müracaat etmeden doğrudan Akademi'ye başvurdum. Lisede iki yıl Washington'da okudum, müzelere gittim, hiç orijinal resim görmemişken resim gördüm, tabii bunların hep etkisi oldu. Fakat öncesi de var; Ankara'da okurken de çok iyiydi eğitimim, orada da resim öğretmenim Turgut Zaim'di. Ben sınıfın ressamı diye geçiniyordum. Lisede diğer resim öğretmenimiz ise Eşref Üren'di. Amerika'daki resim öğretmenim de Leon Berkowitz'di, kendine soyut dışavurumcular arasında yer edinmiş bir kişiydi. Beni okulun en iyi resim öğrencisi seçmişti ki tabii bu da olağanüstü bir şeydi bir çocuk için... Çocukken de Akademi'ye ilgim vardı, orada okuyanlara gıptayla bakardım, onun için döndüm geldim, hiç düşünmeden Akademi'ye başvurdum, sınavlarına girdim ve dokuzunculukla kazandım. Birinci galiba Fahri Sümer'di. Darüşşafaka çıkışlı, bol bol yağlıboya çalışmış, onları alıp gelmiş, biraz da ondan birincilikle kazandı... Jüride Zeki Faik, Cemal Tollu, Nurullah Berk vardı; o dönemin hocaları... Yetenek sınavı var, bir de sözlü sınav var, sözlü sınava girdiğimizde Zeki Faik, Amerika'dan geldiğimi duyunca Amerikalı sanatçılar

kim diye sordu... Amerikalı sanatçıları o kadar fazla bilmiyordum ama biraz biliyordum. Bizi sergilere götürüyorlardı. Oradan hatırlıyorum biraz, Pollock diye bir adam var. De Kooning diye bir adam var... Tam gündemde oldukları yıllar. De Kooning Amerikalı değil ki dedi, ben Hartung falan da demiş olabilirim, o da Amerikalı değil dedi. Ben 17-18 yaşlarında bir çocuğum tabii aslen Hollandalı falan diyemedim, zaten orada köylü bir çocuğu alsalar onu bile sayamayacak, ama ben biraz tökezledim orada. Neyse dokuzuncu olarak girdim. Fakat sonradan Zeki Faik'le karşılaştığımızda, beni hatırladığını, resimlerimin o kadar iyi olmadığını ama bilgimin çok iyi olduğunu söyledi! O sayede girdiniz okula dedi. Ben de o nedenle çuvalladım zannediyordum. İlk yıl, iki galerimiz vardı birisi Adnan Çoker, diğeri Halil Dikmen galerisiydi. Adnan Bey, beş yıllık burs süresini tamamlayarak yeni dönmüştü Paris'ten. İlk öğrencileri bizdik. Halil Bey aynı zamanda müze müdürüydü. Adnan Çoker'in öğrencileri neredeyse bütünüyle kız, Halil Dikmen'in öğrencileri ise neredeyse bütünüyle erkekti.

Eğitimden biraz bahseder misiniz?

Atölyede gördüğümüz, antik modelden kurşun kalemde desen çizmek. Büstler, heykeller, antikiteden bakarak, her on beş günde bir değişen heykeller üzerinden... Galeri eğitiminde bunu yapıyorduk. Ayrıca cour de soir vardı, Adnan Bey özellikle gitmemizi istiyordu, o yıllarda bir iki yıl yapıldı sonra yok oldu, canlı modelden krokiler çiziyorduk. Ona daha büyük öğrenciler gelirdi. Fakat çıplak model olduğu için mimari öğrenciler de gelirdi, doluşurlardı, bakar giderlerdi. Biz arkadaşım Nuray'la çok yararlandık cour de soir'dan. Zaten Adnan Bey'in en çalışkan öğrencileriydik. Ben sonra atölyede Cemal Tollu'yu seçtim ve canlı modelden desen çalışması, siyah-beyaz sonra renk, yağlıboya gibi bir program uygulanıyordu. Biz bu kalan sürede içinde Cemal Tollu'yu çok az gördük atölyede, onu söylemem lazım, kendisi aynı zamanda Resim Bölümü Başkanı'ydı zaten.

Neden Cemal Tollu atölyesini seçmiştiniz?

Bizim atölyeyi seçmemiz –bütün atölyeleri dolaşmıştık, Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Zeki Faik, Ali Çelebi, Cevat Dereli ve Tollu vardı, toplam altı hoca- bizi mizacımıza en uygun olan Cemal Tollu dedik çünkü öğrencisine karışmaz dediler, ayrıca Resim Bölümü Başkanı olduğu için öğrencisini bırakmaz geçirir, dediler! Bundan daha iyi ne olabilir dedik tabii! Biz Cemal Tollu'ya gidiyoruz dedik, sonra da yüzünü hiç

görmedik neredeyse. Atölyeye girdiğimizde bir sürü enstitü mezunu kız köşede örgü örüyorlardı, resimle pek ilişkileri yoktu, biz bir hışımla ve hevesle peş peşe ne zaman hoca gelse çalışmalarımızı yığmaya başlayınca onlar da kendilerine çekidüzen verdiler, atölyede bir toparlanma oldu. O yıl gene canlı modelden desen çalıştık, 15 günde bir poz değişiyordu. Aslında bizim geleneksel akademik eğitim aldığımız söylenemez. En azından ben kendim için söyleyebilirim bunu. İyi iyi devam et diyen bir hocadan akademik eğitim aldığınızı söyleyemezsiniz. Bizim bütün öğrendiğimiz Cemal Tollu atölyesinde, bizden önceki öğrencilerin bize öğrettikleriydi. Daha yaşlı öğrencilerin bize öğrettikleriydi. Çünkü kıdemlilik olayı vardı atölyede, neredeyse bir kışla düzeni gibi yaşıyorduk. Büyük öğrenciler söylerdi, hoca şundan hoşlanmaz, hoca şundan hoşlanır... Ona göre resim yapacaksınız, sonuçta not veren o, hocaya beğendirmek gerek. Neden hoşlanır hoca? Hoca pembe sevmez, hoca kahverengi sever. İyi tamam bol kahverengi, bej, gri resimler yapacağız anlaşıldı.

Cemal Tollu'nun resimlerini biliyor muydunuz?

Hayır, hocanın resimlerini de görmemiştik. Öyle bir şey de yok. Hocayla öğrenci arasında o kadar büyük bir mesafe var ki hocaların ne yaptığını bilmenize imkân da yok. Zaten müzeyi de bilmiyoruz. Kimse bize bir müzemiz var gidin demiyor ve belki de o dönemde müze kapalıydı. Zaman zaman kapalı olur ya Resim ve Heykel müzesi, belki de kapalıydı diyorum. Müzede sonraki yıllarda Cemal Tollu retrospektif sergisi oldu da ben o zaman gittim ve gördüm hocanın resimlerini. Ve de bakıyordum da bol bol pembe kullanmış bir insandı Cemal Tollu. Yani hoca pembe sevmez lafı da doğru değil! Doğru dürüst bakmamışlar hocanın resimlerine. Neyse sonuçta biz başka öğrencilerin ne yaptığına bakıyoruz, atölyenin genel bir havası var... Cemal Tollu'nun deseni kuvvetli hakikaten... o dönem kendi akranları yanında ve atölye hocalarının yanında en güçlü deseni olanlardan bir tanesi. Mesela Bedri Rahmi desenci değil, zaten öğrencilerinin desen çizmesini de istemiyor, aynı şekilde Zeki Faik de desenci değil, o da öğrencilerinden öyle zorlayıcı bir desen çalışması talep etmiyor. Ama Cemal Tollu desene önem verirdi. Benim desenim de çok güçlüydü. Yalnız boyaya geçince iş karıştı. Boya yapmak kolay iş değil. Atölyede genel eğilim boyayı çok sulandırarak deseni yok etmeden neredeyse suluboya tadında yağlıboyalar yapmaktı. Cemal Tollu bundan hiç hoşlanmıyordu, gelirdi söylerdi, biraz daha cesur olun, nedir bu sulandırılmış boyalar diye... Fakat nasıl? Bir

teknoloji dersimiz var sadece not aldırırdı hoca, pratik olarak öğrenmezdik. Sonuçta o notlara bakarak yaptığımız boyalar çatlayıp dururdu. O zaman hazır tuvaller, bugünkü gibi boyalar yoktu. Zorlanırdık. Malzemeyle ve teknikle boğuşuyorduk.

Bu dönemde yurtdışında gelişmeleri izleyebiliyor musunuz? Sanat ortamında ne tür şeyler ilginizi çekiyor?

Yurtdışındaki gelişmeler hiç izlenmiyor. Bir Çin estampları sergisi hatırlıyorum. Kitaplara bakılması gerekirdi tabii. Ama kütüphane kapalıydı tamir ediliyordu. Kendimiz minik minik cep kitapları alabiliyorduk onlara bakarak kopyalar yapıyorduk. Bir de Dada sergisi gelmişti, çok iyiydi. Çok etkileyici bir sergiydi. Kurgusu falan da hoştu. Bir spiralin içine giriyordunuz. Fahrelnissa Zeid retrospektif sergisi oldu Akademi'de, büyük boyutlu resimleri etkileyiciydi.

Modernizm, avangard gibi olguların tartışıldığı bir ortam mı o yıllarda Akademi?

Avangard ne demek, hiç haberimiz yok, bir Rönesans biliyoruz, empresyonistleri biliyoruz, kübistleri biliyoruz, Picasso, Matisse... Konstrüktivistleri falan bilmiyoruz. Fakat Bedri Rahmi kendine bir usta seç git onun resimlerine bak, dermiş. Üç yıl ara vermiştim döndüğümde, 67-68 ders yılında, Neşet Günal da söyledi. Sen git Permeke'ye bak, demişti. O zaman kütüphanedeki tadilat bitmişti. Fakat esas olarak 60-64 arasında ne kütüphane, ne Resim ve Heykel Müzesi... Sadece Akademi'deki sergiler.

Biz sinema çocuklarıyız. Bir de tiyatro derneği vardı, onun etkinliklerine de giderdik. Yönetmen olarak yardımcı olmam için beni çağırmışlardı... Yani tiyatroya da ilgi var.

Tartıştığınız sanatsal ve toplumsal meseleler nelerdi?

Ne sanatsal ne toplumsal hiçbir şey tartıştığımızı hatırlamıyorum, benim aklım başka şeylerdeydi. Bu tür tartışmalar daha sonra yapılacaktı, benim öğrencilik yıllarımda değil. Ben Lozan'da üç yıl kaldım döndüm öğrenciliğimde, 67-68 yıllarında, o zaman birçok şeyin değişmiş olduğunu gördüm. Bunu da şöyle gördüm, yakın arkadaşlarımdan birisi, herkesin silahlanmakta olduğunu söyledi. Silahlanmak, mecazi anlamda mı silahlanmak, sözlük anlamda mı silahlanmak bunu da pek çıkaramamıştım doğrusu.

Peki gelip bu değişim, sanatsal anlamda da bir değişim getirmiş miydi sizce?

Yok. Sanatta onu göremiyorum. Akademi yine bıraktığım yerde duruyordu, Cemal Tollu emekli olmuştu. Tek değişim buydu. Atölyelerin içine asma katlar ilave ettiler, bir başka değişim bu. Çevrenin fiziksel değişimi ve okulun giderek çirkinleşmesi diyebilirim...

Akademi'den mezun olduktan sonra bir süre Karayolları'nda teknik ressam olarak çalışıyorsunuz, sonra da Avrupa bursu sınavını kazanarak Paris'e gidiyorsunuz... Sanırım Paris'e sanat eğitimi için gönderilen son kuşak arasındasınız. Ne gibi amaçlarınız var o dönemde?

Karayolları'nda çalışmaya başlamadan önce Akademi'nin seramik bölümünün asistan aradığı duyup başvurmuştum ayrıca. Çünkü o yıllarda resim bölümüne asistan olmak, bizim için bir düştü. Gerçekleşmeyecek bir hayaldi. Çok zordu. Seramik bölümünün sınavında boya kimyasıyla ilgili sorular da sordukları için kâğıdı boş verdim. Onun arkasında Avrupa konkuru açıldı ona girdim. 1970'te Paris'teydim. Paris'e indiğimde resim yapacak mıyım yapmayacak mıyım ne tür resim yapacağım, sanatçı olacak mıyım olmayacak mıyım bütün bunlar bir soru işaretiydi benim için. Geleceğimi hiç göremiyordum. Eğer bir şey olursam bu dört yıl içinde olacağım demiştim. İlk yıl Sorbonne'da dil öğrenimiyle geçti. Beni çok mutlu etti o ilk yıl. Paris'e indiğimde aslında bayağı bir Fransızcam vardı, ilk yıl dil eğitimi olacak denince ben de Fransız Dili ve Uygarlığı derslerine devam ettim. Ertesi yıl, Güzel Sanatlar Akademisi'ne gittim. Oranın güzel sanatlar akademisi bizimkiyle eş düzeyde değil, bir tür lise aslında, yani bizim Akademi'nin eskiden olduğu gibi orta bölümü düzeyinde. Yani ortaokul öğrencisi alıyor, eğitimden sonra lise düzeyinde bir sertifika veriyor. Böyle bir okul. Neyse onun sınavına girdik, kabul edildik ben bir süre devam ettim. Bir bakıma Akademi'deki eğitimin tekrarı gibi. Açıkçası ben bir süre sonra bu eğitimi gereksiz gördüm. Ama giden arkadaşlarımız oldu onlar gravüre falan gittiler, daha çok yan atölyelere devam ettiler. Ben bir şey alamayacağımı hissettim ve bıraktım. Fakat bunun dışında başka ülkelere gitsek de kültür ataşesi bursumuzun dışında masrafımızı karşılıyordu.

Peki, okula devam etmeden nasıl bursunuz sürüyor?

Burs, şöyle: Senelik bir program veriyoruz müfettişe, yapacaklarımızı taahhüt eden bir şey. Ondan sonra müfettiş pek kontrol etmiyor. Kontrol etse belki açığınızı yakalar. Ben de ilk yıl gayet iyi geçirdim, hatta ödül aldım. İkinci yıl akademinin

duvar atölyesi cazip geldi, bir iki devam ettim ama hoca bana yeni baştan desen çizmeyi öğretecek nerdeyse, böyle olamayacağına karar verdim ve vazgeçtim. Aslında sakıncalı bir olay tabii. Gitmek lazım. Fakat ben onun yerine çeşitli geziler yaptım. Bütün sergileri takip ettim. Çevredeki ülkelere, İngiltere'ye, İspanya'ya, Hollanda'ya gitme şansım oldu; oradaki müzeleri gördüm. Benim için önemli olan bunlar diye düşündüm. Galerileri izledim. O dönemde Paris Bienali'nde beni çok etkileyen hiperrealistlerle karşılaştım. 1971 senesiydi sanırım. Bu tür şeylerle, -kavramsal sanat bölümü de vardı- burada karşılaştım ilk ve çok etkilendim. Eskiden beri desenlerimde çok ayrıntıcı bir insandım, dolayısıyla hiperrealist resimleri görmek beni çok etkiledi. Ayrıca bu tür resimden haberim olmadığı gibi, zaten Akademi'de fotoğraf gibi resim yapmak hiç arzu edilmeyen bir şeydi. Hatta hatırlardım bir iki desenime de Nurullah Berk, Cemal Tollu gibi hocalar grup halinde bakarlarken, fazla gerçekçi, aynen fotoğraf gibi olduğunu söyleyerek biraz küçümseyerek bakmışlardı. Sonuçta 1974 yılında kesin kararımı verip bu türde büyük boyutlu resimler yapmaya karar verdim. Ayrıca sinemaya ilgim de vardı, büyük boyutlu sinema afişleri de çok ilgimi çekiyordu.

Dolayısıyla 1974 yılı aslında kişisel bir dönüm noktası?

1974 yılında ilk denemem oldu dediğim gibi, yağlıboyaya alerjim olduğu için akrilikte karar verdim, pistole diye bir aletin kullanıldığını duydum, gittim aldım, odama kapandım ve bir altı ay cinnet getirir derecede o ilk parfüm şişesini yaptım.

Nasıl bir resim yapacağınız konusunda kararlı olarak Türkiye'de döndüğünüzde nasıl bir ortamla karşılaştınız?

O da uzun maceradır okula alındık alınmadık, orada burada süründük. Burslu gitmiş olduğumuz için sınava girmeden Akademi'ye alınacağız diye biliyorduk, oysa bunun bize sınava girme garantisi vermediği söylendi. Yeniden sınava girmemiz istendi. O sırada Bakanlık'tan tayinlerimiz çıktı, hepimizi bir yerlere göndereceklerdi. Kısacası tam bir karmaşaydı. Bizden önce Selçuk Tollu'yu almışlar okulu hem de sınavsız – Cemal Tollu'nun yeğeni- bize ise imtihan diyorlar. Biz sınava girmiyoruz dedik. Kimimizin tayini İstanbul Sicil Kayıt Memuru olarak çıktı... Toplam 12 kişiydik. Aramızda Seyyit Bozdoğan var, Saim Bugay var Şükrü Aysan, ben, Mehmet Güleryüz, Asım İşler, Utku Varlık Paris'te kaldı dönmedi. Zor bir dönemdi.

Peki, bu dönemde bu gençlerin yurda dönüşü sanatsal anlamda bir kıpırtı yaracak mı sizce?

Nerede? Biz kendi derdimize düşmüşüz, sanatın peşinde koşacak halimiz yok. Değil sanat ortamını değiştirmek, biz ekmek paramızın peşindeyiz. Bize birtakım sözler verilmiş, biz kalkmış gitmişiz, o kadar yıl eğitim görmüşüz sonra dönüp geliyoruz sicil kayıt memuru mu olacaktık? Derdimiz bu bizim. Davalar açıyoruz, Danıştay'a gitmeye kalkışıyoruz, Orhan Apaydın'ı kendimize avukat olarak seçiyoruz, anlaşsanız ne olur diyor sınava giriverin, meğerse Neşet Günal'ın yakın arkadaşıymış... Sonuçta her memurun sekiz saat ders verme hakkı vardır dendi, yeriniz burası olur, orada ders verirsiniz. Ders vermeye başladık 1975'te. Bu arada fire verdik aramızda – birtakım arkadaşlar sınava girdiler, bunlardan bir tanesi Asım İşler, bir başkası Seyyit Bozdoğan. Birliği bozdular ve 12-13 kişi yavaş yavaş bozuldu. Direnen ben, Mehmet Güleryüz, Cihat Aral ve Şükrü Aysan. Dört kişi kaldık. Kadromuz yok diyorlar. Nasıl olur, bizim geri döneceğimizi biliyordunuz... Bu kararları alan kişiler – eski hocalar emekli olmuşlar, Cemal Tollu ölmüş, Nurullah Berk hayatta, Bedri Rahmi de hayattaydı galiba 75'te öldü, Ali Çelebi hayatta, Cevat Dereli hayatta, Zeki Faik hayatta ama bunların hepsi emekli- onların yerine, Adnan Çoker, Dinçer Erimez, Devrim Erbil, Özdemir Altan ve Neşet Günal. En başta da Neşet Günal ve bütün kararları aldıran o. Resim Bölümü Başkanı o. Bizden sonra gidenler de var. Köksal Önem, Zehra Kaptan (Aral), Komet, Nevhiz, Neveser, Alaettin Aksoy bizden sonra dokuz kişi daha gitti. Hüseyin Kasap diye bir arkadaşımız kazanmış ama bursu almamış. Avni Yamaner. Arkasından bir üç kişi daha gitmiş. Aralarında Kemal İskender var. Öbürlerini hatırlayamadım.

Bundan sonra başka da yollamıyorlar.

Peki, döndünüz, 1974-75 yılları... Sanat ortamına ilişkin izlenimleriniz neler?

Yurtdışıyla bağlantı gene yok, hele hele 70'li yılların sonunda parasızlıktan dergi de gelmiyor, bırakın sanat dergisini, Elle dergisi bile gelmiyor. Sanat eleştirmeni olarak bir tek Sezer Tansuğ var. Etkili bir kişi. Milliyet Sanat'ta Ahmet Köksal var, Ankara'dan da Kaya Özsezgin yazıyor. Sezer Tansuğ aslında daha önce daha etkiliymiş. Ben kendisiyle ilk tanıştığımda cazip bir tarafı vardı, fakat kendisini tanıdıktan sonra eleştirilerinin eleştiri olmadığını, hiç nesnel davranmadığını, doğrudan doğruya kendi insani beğenileri, insani sevgileri doğrultusunda hareket

ettiğini, sevdiği insanı gökyüzüne çıkarttığını, sevmediğini yerin dibine batırdığını keşfettim. Bunu zaman içinde keşfettim.

Hangi mekânları izliyordunuz?

Mekân olarak Taksim Sanat Galerisi var, bir de Beyoğlu'nda Güzel Sanatlar Galerisi var – o da sonradan Adnan Bey'in ve o zamanki eşi Canan Çoker'in (Beykal) girişimiyle oldu. Köhne bir yerken orayı hoş bir galeri haline getirdiler. AKM de var.

Bu süreçte artık farklı sanatsal yaklaşımlar da görülüyor değil mi?

Kavramsal sanat olayı Şükrü'yle (Aysan) geliyor. Paris'ten dönüyor geliyor kavramsal sanatı getiriyor, ben dönüyorum geliyorum hiperrealizmi getiriyorum ve ikimiz birlikte, 1976 yılında Akademi Mimar Sinan Salonu'nda aralık ayında bir sergi açıyoruz. Ve bu bir olay. Bu önemli çünkü dışarıya gidip de yurda dönenler arasında en yeni yaklaşımları getirenler biz ikimiziz, geri kalan arkadaşlar giderken ne yapıyor idiyseler, döndüklerinde de aynı şeyi yapıyorlar. O arada da Akademi'de kimler var? Asistan olarak Mustafa Ata var, İbrahim Örs var; Temel Sanat Eğitimi kurulmuş, orada da Altan Gürman var, onun yanında Aloş var... Bu ilk serginin ardından Milliyet Sanat'ta yazı çıkması için uğraştık çünkü başka bir dergi yoktu. Orada yazan Ahmet Köksal yaptığım resmi hiç beğenmedi, agrandize edilmiş fotoğraflar olarak nitelendirdi. Hiç yorum taşımamasını eleştiriyordu. Nur Koçak, agrandizman işlevini sürdürüyor diye bir yazı yazdı.

Paris"ten döndükten birkaç yıl sonra Akademi'nin Sanat Bayramları kapsamında düzenlediği Yeni Eğilimler sergisi ciddi bir soluk oluyor öyleyse? O sergide bu tür eğilimler özendiriliyor...

Türkiye'de sanat olayını hızlandıran, ortalığa bayağı bir harekete getiren etkinlik, Yeni Eğilimler sergisi oldu, bu kesin. Ondan önce bir şey hatırlayamıyorum. Akademi'de daha önce de sergiler düzenleniyordu ama bu farklıydı. Tatbiki'deki sergilere gitmiyordum, onun için bilemeyeceğim. Zaten bizim genel tavrımız, Tatbikililerin bu işten anlamadığı, onların dekorasyon yaptığı şeklindeydi. Oradaki sergilerle ilgili aklımda bir şey kalmamış. Yaratıcı resim dersi yok onlarda dekoratif resim dersi var, malzemelerle oynuyorlar, Almanların getirdiği bir gelenek var tabii onu da iyi öğreniyorlar, iyi biliyorlar...

Yeni Eğilimler sergisiyle ilgili izlenimleriniz nedir?

Yeni Eğilimler sergisi önemli tabii, ilkini ben astım o serginin – katılım çoktu, acayip bir katılım vardı mesela heykelden çok katılım vardı, o kadar çok heykel yapan da yok, sergilere heykel bulmakta güçlük çekiyorduk... Jüride Akademi hocaları vardı genelde, eleştirmenler... Oluşum serüvenini bilemiyorum, birden bire ortaya çıktı. Fakat galiba Mimarlık Bölümü'nün ön ayak olduğu bir etkinlikti. Bülent Özer vardı, onu hatırlıyorum.

Sizin ilk Yeni Eğilimler sergisinde yer alan resminiz, o dönem için herhalde oldukça cesur bir resim olarak değerlendirilebilir?

Sütyenden taşan göğüsler... Epey olay olmuştu. Provokatif bir resimdir.

Neden bu konuyu seçmiştiniz?

Ben özellikle bu konuları seçiyordum ama bakanların ne kadar farkında oldukları soru işaretedir. Kadınlar böyle nesneleştiriliyorlar bakın. Kadınlar bu tür parfüm şişesi gibi nesnelere tapınıyorlar, bakın, siz erkekler onları bu tür yollara itiyorsunuz... Reklam fotoğrafları sürekli kadınların genç, güzel, cinsel açıdan çekici olmasını istiyor, aslında erkekler istiyor bunu. Feminist bir tavır var ama ben bu tavrın feminist olduğunu bile bilmiyorum o sıralar, el yordamıyla ilerliyorum. Tamamen içgüdüsel. Ben erkeklerin yaptığı resmi yapmayacağım, tek bildiğim bu. Kadın olarak sanat dünyasında var olmak istiyorum. Tüketim dünyasında bir sürü mal ve görüntüyle karşı karşıyayım, bunlardan çıkaracağım konularımı, gündelik yaşamımdan çıkaracağım diye düşünüyorum. BU konuda yazılar yazıp Milliyet Sanat'a götürüyordum ama basmıyorlardı. Öte yandan, yaptığım şeylerin çok cazip olduğunun da farkındaydım, çok bıçaksırtı bir konumda olduğunun farkındaydım. Bir ambuigite var ama zaten işin aslını bu oluşturuyor.

Paris dönüşü sizin hiperrealizmi, Şükrü Aysan'ın kavramsal sanatı Türkiye'ye getirdiğini belirttiniz. Böylece Türk sanatı günceli yakalamış oluyor muydu sizce?

Türkiye'de uluslararası sanat ortamımın seyrini ben, açıkçası, Şükrü'yle birlikte 1976'da yaptığımız o sergiyle yakaladığımız kanısındaydım. Yani Avrupa'da ne yapılıyorsa idiyse biz Türkiye'ye getirdik kanısındayım. Hâlâ o kanıdayım. Daha önceki giden kuşaklar, geriden izlemişlerdir. D grubu sanatçıları kübizmi bayağı geriden izlemişlerdir. Onlardan önce giden Çallı kuşağı empresyonizmi bayağı geriden izlemişlerdir, hep bir otuz kırk yıl hatta kimi zaman 50 yıl fark var. Ama bizim olayımızda, 60'ların sonunda 70'lerin başında ne yapılıyor idiyse biz onu

Türkiye'ye getirdik. Sonraki dönem içinde mesela yeni-dışavurumculuk olayı var 1980'li yıllarda, Bedri Baykam da eşzamanlı olarak bunu Türkiye'ye taşıdı. Hiç oraya gitmeden burada mı yapmamız gerekirdi? Bu mümkün değil... Bir ortam gerekiyor bu tür şeyler için. Görgüsüz bilgisiz olamaz ki. Herşey kendisinden bir önceki üzerine inşa ediliyor Batı'da. Hiç yoktan bitmiyor ki akımlar, cereyanlar, eğilimler...

SEYHUN TOPUZ (1942, Balıkesir)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü / 1962-71]

Akademi'nin heykel bölümünde okurken eğitmenleriniz kimdi?

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne 1962 yılında girdim. Heykel Bölümü'nde öğrenim gördüm. Özel nedenlerle üç yıl ara verdim. 1971 yılında mezun oldum. Prof. Hüseyin Gezer beş yıl süreyle hocam oldu. Ancak Şadi Çalık, Zühtü Müritoğlu gibi hocalarla da sürekli diyalog içindeydim.

Eğitmenlerinizin sanatsal yaklaşımları, kendi sanatsal yönelimlerinizi etkiledi mi?

Hayır, böyle bir etkilenme olmadı, özellikle kil atölyesi eğitiminden sonra bizi rahat bırakırlardı. Diğer uygulama atölyelerini kast ediyorum.

Eğitim gördüğünüz yıllarda okuduğunuz kurum dışındaki sanatsal çevreyi oluşturan faktörler neydi?

1960'lı yıllar İstanbul'da galerilerin pek az olduğu dönemlerdir. Melda Kaptana, kısa bir süre Galeri 1, Belediye Şehir Galerisi ve Alman Kültür Merkezi. Ama Şehir Tiyatroları çok etkiliydi. Özellikle yanan Tepebaşı Dram Tiyatrosu – ilk operayı orada seyrettiğimi hatırlıyorum. Ayrıca Dormen Tiyatrosu vardı. Küçük Sahne vardı. Ama en iyi etkinlikler okulumuzda olurdu. Asım Mutlu Akademi müdürüydü. Hemen hemen her Cumartesi konserler vardı. Klasik müzik, oda müziği, caz konserleri gibi. Yurt dışından belli aralarla sergiler gelirdi. Konferanslar düzenlenirdi.

Yurtdışına ilk ne zaman çıktınız? Çıktığınız gezide sanatla ilgili gözlemleriniz?

Yurt dışına ilk kez 1965 yılında çıktım. Budapeşte, Belgrad ve Venedik'e gittim. Bu yıllarda sanıyorum Peşte ve Belgrad'da Sovyet işgali sürüyordu. "Pahalı ama çok eskimiş kürk" gibiydi, özellikle Budapeşte. Mimari güzelliğine ve şehrin şehir gibi olmasına hayran kaldığımı hatırlıyorum. Tabii bunların üzerine, ki aynı seyahatin devamı ve sonuydu, Venedik olağanüstü gelmişti bana, hâlâ da öyle gelir. Orada hem müze ve saraylar hem de şehrin çok farklı yapısı, Rönesans'a uzanan tarihi ben çok etkilemişti. Orijinal resimleri ilk defa kitapların dışında orada gördüm.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda özellikle ilgi duyduğunuz bir sanatçı/akım veya bir düşünsel oluşum var mıydı? Bunlar eğitiminiz bağlamında edindiğiniz izlenimlerin sonucu muydu yoksa bağımsız yollarla ulaştığınız veriler mi?

Benim sanat eğitimi gördüğüm yıllarda "egzistansiyalizm" modaydı. Kafka, Sartre, Bertrand Russell okurduk. Yeni Dalga Fransız filmlerini ve pek çok İtalyan filmini izlerdik. Zühtü Müritoğlu dışında diğer hocalarımız farklı disiplinlerden pek söz etmezlerdi. 60'lı yılların en moda akımları neydi onu da bilmiyorum. Bir anımı anlatayım. Zincirlikuyu'da oturuyorduk. Orada Amerikalıların "Tuslog" diye bir alışveriş yeri vardı. Büyük bir çuval dolusu Campbell çorbalarının atılmış kutularını okula götürdüm. Onlarla bir heykel yapmak istedim. Üzerlerindeki etiketleri çıkarmamıştım, heykeli öylece yapmıştım, ama eleştiri aldım. Böyle çorba etiketleri ile heykel yapılamayacağı söylendi, ben de üzerine alçı döktüğümü hatırlıyorum. Yıl 1963-64 olabilir. Meğerse o sırada Pop Art diye bir akım varmış. Bunu çok yıllar sonra başka örnekleri gördükten sonra hatırladım ve düşündüm.

Sanat eğitimi gördüğünüz kurumda sanatta disiplinlerarası yaklaşımlar özendiriliyor muydu?

Benim öğrencilik yıllarımda Akademi bu kadar kalabalık değildi. Mimarlık Bölümü, Resim Bölümü ve Heykel Bölümü'nün ortak dersleri vardı. Kantinimiz, konferans salonumuz, hafta sonu danslı partilerimiz beraber olurdu. Ayrıca atölyelerimize başka bölümlerden öğrenciler gelirdi. Sanırım bu bir eğitim politikasıydı. Çok da yararlıydı. Bugünkü durumu bilmiyorum.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda "modernizm", "avangard", "kavramsal sanat" gibi terimler hangi bağlamlarda tartışılıyordu?

Modernizm, avangard gibi sözcükleri hocalarımız da biz de kullanırdık. "Kavramsal" sözcüğü ise o yıllarda elbette ki söz konusu değildi. Ama bu sözcüklerin içlerinin doldurulup tartışıldığını hatırlamıyorum.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda sanatla ilgili okuduğunuz üç kitabı belirtebilir misiniz?

Sanatla ilgili Türkçeye çevrilmiş kitaplarımız pek yoktu. Ama az sayıda da olsa ressamlara ait kitaplar bulurduk. Akademi'nin ilk yılına galeri denirdi ve bütün birinci sınıflar aynı mekânlarda ders görürdü. Akademi beş yıldı. Adnan Çoker

benim galeri hocamdı. Kitaplar almamızı o isterdi bizden. Matisse, Botticelli, Rodin, Gauguin, Giacometti, Henri Moore, Picasso, Empresyonist ressamlar, Büyük Ressamlar ve Hayatları, hep o dönemde bulabildiklerimizdi.

Gençliğinizde izlediğiniz sanat dergileri hangileriydi?

Yalnızca Varlık dergisini hatırlıyorum. Plastik sanatlarla ilgili bir dergi çıktığını hatırlamıyorum. Milliyet Sanat, sanıyorum çok sonraki yıllarda çıktı.

Takip ettiğiniz bir sanat eleştirmeni var mıydı? Sanatsal gelişiminizle ilgili aşamalarda bir eleştirmenin rolünden söz edilebilir mi? Yoksa yapıtlarınızla ilgili özeleştirel bir tutum daha mı belirleyici?

O zaman sanat eleştiri Nurullah Berk, Elif Naci gibi kimseler tarafından yapılırdı. Galeri yoktu ki sergi olsun ve eleştiri yazıları çıksın. Sanat yazıları da haber niteliğindeydi, açılan az sayıdaki sergilerin haberleri. Dolayısıyla Devlet Sergileri çok önem taşırdı. Kendi gelişimimle ilgili olarak elbette bir eleştirmenden söz edemem. Ama çalışmalarımla ilgili konuştuğum hocalarım vardı. Mezun olduktan hemen sonraki ilk işim için son derece iyi bir eleştiri Şadi Çalık'tan geldi. Kendimizden hiç emin olmadığımız bir dönemde böyle bir teşvik anlatamayacağım kadar olumlu oldu üzerimde. Daha sonraki yıllarda (çünkü Şadi Çalık ben Amerika'dayken ölmüştü, sonraki çalışmalarımı hiç görmedi) Adnan Çoker, Sabri Berkel, işlerimi her zaman tartıştığım, beni destekleyen hocalarım ve yakın dostlarım olmuştur. Çalışma sırasında işlerimi pek kimseyle paylaşmıyorum ve danışmıyorum. Karar verme ve üretme aşamasında benden başka belirleyici ya da etkileyici olmasından hoşlanmıyorum. Ama herşey bittikten sonra Sabri beyle uzun uzun konuştuğumuzu hatırlıyorum.

Öğrenciliğinizde toplumsal ve politik olaylarla ilgili miydiniz?

1959-61 yılları arasında babamın isteği ile Hukuk Fakültesi'ne gittim. 1960 ihtilali bizim sınıfta anayasa dersinden sonra öğrencilerin Beyazıt Meydanı'na dökülmesi ile başlayan bir süreçti. O gün bütün olayları yaşadım, mitinglere katıldım. Hukuk Fakültesi öğrencisi olduğum için de Yassıada duruşmalarına gittim. Yani 18'li yaşlarımda politika ile bir biçimde ilgilendim. Ama bugün baktığımda bunun bir grup psikoloji olduğunu anlıyorum. Hukuk Fakültesi 1. sınıf anfisi 1000 kişiliktir. Kişisel davranışlar çok zordur, hele o yaşlarda. Ben ise bireysel olmayı seviyorum,

kararlarımı kendim vermeyi seviyorum, bunu anladığımda iki yıl geçmişti. Eskiden beri düşlediğim okuluma yani Akademi'ye biraz gecikerek ama çok isteyerek girdim. Orada politik ve toplumsal olaylar biz öğrenciyken pek olmadı. Akademi'de öğrencilerin böyle şeylerle ilgilenmesi 1968 yılından sonra başladı.

Sanatçı olduğunuz için toplumsal olaylarla ilgili bir sorumluluk duygusu taşıdınız mı?

Toplumsal olaylarla elbette ilgileniyor ve hatta çok da etkileniyorum. Ama sormak istediğiniz buysa, işlerime, çalışmalarıma direkt olarak yansımıyor.

Öğrencilik yıllarınızda ve mezun olduktan hemen sonraki yıllarda Türkiye'de izlediğiniz en ilginç üç sergiyi, bunları nerede gördüğünüzü de yazarak belirtebilir misiniz?

Öğrencilik yıllarımda Rudolf Belling heykel sergisi Teknik Üniversite Taşkışla salonlarında; Fahrelnissa Zeid Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında; bir de gene Akademi'ye bir seramik sergisi gelmişti yurt dışından, hangi ülkeden geldiğini hatırlamıyorum ama gerçekten etkileyiciydi. Hâlâ hatırladığım bir etkinlik de Adnan Çoker'in öğrencilerine müzik eşliğinde yaptırdığı resimlerdi. Osman Hamdi Salonu'nda bütün bir gün üst balkondan izlemiştik.

Sanatsal gelişiminiz açısından etkili olan en önemli olguları belirtebilir misiniz?

Doktora yaptığım yıllarda konstrüktivistleri yakından tanımak beni etkilemişti. Zaten işlerimi yapıyordum ama onları temellendirmek açısından yararlı oldu. Amerika'da kaldığım yıllarda pek çok solo veya toplu sergi gördüm, dünya devlerinin sergilerini izledim, minimalistlerden Richard Serra'nın ve daha sonrakilerin bana etkileri oldu mu bilmiyorum. 1970'li yıllarda hiçbirini görmemişim, ama benim karelerim benimleydi, bugün hâlâ benimle.

Belli bir kuşak/yaklaşım birlikteli hissettiğiniz sanatçılar var mı? Varsa bu kuşağı nasıl adlandırırsınız?

Türkiye'den mi bahsediyoruz? Eğer öyleyse doğrusu böyle bir sanata yaklaşım birlikteliği hissetmiyorum. Ama beğendiğim pek çok sanatçı var. Yaklaşım birlikteliği sadece Şükrü Aysan'la görebiliyorum. O buna ne der bilemem.

CİHAT ARAL (1943, İstanbul)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi / 1964-69]

Türkiye'de toplumsal bir dönüşüm sürecinin yaşandığı dönemde sanat öğrencisi olmak, ne anlama geliyordu? 1969 yılında Akademi'den mezun olana kadarki dönem içindeki izlenimlerinizden söz eder misiniz?

Aslında bu dönem, 27 Mayıs'la başlayan bir süreçtir. 1960 sonrasındaki siyasi demokratikleşme süreci içinde dönemin genç kuşak insanları aslında bir bakıma bilinçlenmişti. Duyarlılık noktaları, siyasi bağlamda, bir değer kazanmış gibiydi. 27 Mayıs sonrası süreçlerde Türkiye'deki gençlik hareketlerine baktığınız zaman, Demokrat Parti iktidarı düşünüşü karşısında gençliğin aldığı rol bence önemliydi. Sonradan yaşananlar, bilinçli bir politik hareketin bir sonucu gibi görünüyordu. Ordunun ve gençliğin birlikte davranması söz konusuydu bu süreç içinde. Yani ilk aşamada, gençliğin iktidarın düşürülmesi konusunda çok bilinçsiz olarak bir provokasyonla şekillendirdiği bir şey değildi. Bir hareketlenme zaten vardı. Fakat bunun tam anlamıyla kuramsal bir bilinçlenme olduğunu söylemek de doğru değil, ama bir rahatsızlık söz konusuydu 1960'lı yıllarda. Bunu takip eden yıllarda, yani 1968'lere geldiğimiz zaman sanıyorum Fransa'daki öğrenci hareketleri Türkiye'deki gençlik üzerinde ciddi bir etki oluşturdu. Çünkü o dönemde bizler de boykotlar yapıyorduk, özellikle İstanbul Üniversitesi'ndeki boykotlara katılıyorduk. O sıralarda karşı gruplaşmalarda insan kayıpları olmaya başladı, o kayıplar nedeniyle gençlik daha da hareketlenerek bir çözüm yolu arayışı içine girmişti. Aslında gençlik kendi konumunu ve durumunu bir oranda daha iyi algılamaya çalışıyordu. Bu dönemde üniversite öğrencisi olmak, üniversiteli olarak sosyal güvencelerimizin ne olduğu, olması gerektiği; yeni üniversiteler sistemindeki reformların ne olması gerektiği gibi konularda ciddi tartışmalar yapılıyordu. Fakat üniversite, bu gibi sorulara cevap üretemiyor, mevcut sistemin sürdürülmesi konusunda dayatıyordu. İşte böyle bir ortamda, özellikle büyük metropollerde gençlik, dediğim gibi Fransa'da 68'in de etkisiyle hareketlenmişti. Kendini arıyordu bir bakıma gençlik, bence aslında bu

hareket gençliğin kimliğini arayışıydı. Gençlik kendi kimliğini ve varlığını ortaya koymaya çalışıyordu.

Akademi'nin de içinde olduğu çeşitli kurumların kendi içsel yapısının tartışılması da söz konusu oluyor muydu? Ve Güzel Sanatlar Akademisi, bu süreçte ne kadar etkilendi?

Tabii asıl öğrenci hareketlenmesinin merkezi İstanbul Üniversitesi ve Teknik Üniversite'ydi. Bizler de Akademililer olarak oralara giderdik. Yürüyüşlere, boykotlara katılırdık. Bizim görevimiz daha çok o boykotlarda yazılacak yazılar ya da çizilecek resimlerin yapılmasına ilişkindi. Akademi'nin temel amacı, tabii ki sanatçı yetiştirmekti, biz de o amaçla Akademi'ye gittiğimizin farkındaydık. Fakat daha sonra bu hareketlenme içinde yaşamın başka gerçekleriyle de karşı karşıya kalınca bazı düşünceler temellenmeye başladı. Yani kendi şeklinizi, biçiminizi, formunuzu almaya başlıyorsunuz. Sonradan 1968 olaylarının 70'e ve 80'e dönüşmesinin asıl nedenleri, buradaki politik ve siyasi bilinçlenmenin getirdiği sonuçlardır aslında. O süreçlerin devamı ve sürekliliğidir. Sanatta da bu böyleydi. Biz birçok sanatçı, 1968-69 yılları içerisinde Akademi'nin sorunlarını da gündeme getirdik. Akademi'de boykotlar yapıldı. Hüseyin Gezer o zaman Akademi müdürüydü, çok iyi hatırlıyorum, öğrenci taleplerini İstanbul Resim ve Heykel Müzesi içinde tartıştılar, öğrencilere bazı hakların verilmesini kararlaştırdılar.

Ne gibi taleplerdi bunlar?

O dönemdeki dokümanlar elimizde olmadığı için ne gibi talepler olduğunu bugün tam olarak hatırlamıyorum. Ama şunu söylemek lazım, bizim kimlik kazanma süreçlerimiz 1968-69-70 yıllarının birikimleriyle oluştu. O dönemde gençliğin dur durak bilmez bir eforu ve gücü ve yığınsallığı vardı ve bu, bazı şeyler üzerinde ciddi bir yaptırım gücü oluşturuyordu.

Siz tam bu dönemde burslu olarak Fransa'ya gidiyorsunuz...

Evet, 1971 yılında biz 17-18 kişilik bir grup genç burslu olarak yurt dışına gönderildik. Ben, Nur Koçak, Mehmet Güleryüz, Alaettin Aksoy, Nevhiz Tanyeli, Zehra Aral, Komet... Tam da o sıralarda 15-16 Haziran olayları olmuştu, çok iyi hatırlıyorum. Fransa'ya gittiğimizde orada bir gençlik hareketinin oturmuş biçimiyle karşılaştık, herşeyin örgütsel bir yapı içerisine girdiğini gördük. Türkiye'deki

olayların yankıları dışarıya çok daha farklı geliyordu. Türkiye'deki hareketlenmeyi ancak uzaktan izleyebiliyorduk ama bir araya gelerek sergiler yaptığımız oluyordu, hatta bazı protestolarda bulunuyorduk. Mesela Cumhuriyet'in 50. yıl kutlamalarının afişinin o kadar Türk sanatçısı varken Fransız ressam Mathieu'ya yaptırılmasını protesto etmiştik. Ayrıca Türkiye'de o kadar kan dökülürken böyle kutlamaların yapılmasını da protesto etmiştik. Ayrıca Allende'nin devrilmesi, Nazım Hikmet'in ölüm yıldönümü gibi çeşitli nedenlerle de bir araya geliyor, etkinlikler düzenliyorduk. 12 Mart ve Deniz Gezmiş'lerin öldürülmesi sonrasında yavaş yavaş bir sessizliğe girdik. Türkiye'ye döndükten sonra, 1970'lerdeki ivmenin giderek yükseldiğini, karşı kamplaşmaların oluştuğunu, bir yandan sol kesim, diğer yandan sağ kesim derken her gün kan dökülen bir ortama girildi, sonuçta 12 Eylül belki de hazırlanmış bir senaryonun son perdeleri gibi görünmeye başladı. Sonra zaten herşey darmadağın edildi.

Peki bütün bu hareket içinde sanatın konumu neydi sizce?

Sanatsal ve kültürel hareketlenmeler, bu büyük olaylar içinde çok daha farklı bir bakış açısı, farklı bir algılama kazanmıştı. Siyasi hareketlenmenin getirdiği insani çıkışlarla birlikte sanatçı dış dünyaya yabancı kalamıyordu. Kendini bu politik yapının içinde hissediyor, adeta tamamlayıcı bir unsur olarak görüyordu. Yaşamdan kopuk olamıyorsunuz... 1968'in beslediği duygu buydu. 1970'li yılların genel eğilimi bu yöndeydi. Aslında 1970'li yıllar, 1968 hareketinin olgunluk ve meyve verme süreciydi. Çok iyi hatırlıyorum, 1977'deki 1 Mayıs Şenlikleri için Maden-İş görsel sanatçılara destek vermişti, bu kapsamda Görsel Sanatçılar Derneği o yılki şenliklerin genel portresini hazırlayacaktı. Akademi'den birçok arkadaş bir araya gelerek, sabahlara kadar çalışarak bir festival gibi tasarlamıştı o etkinliği. Amacımız, 1 Mayıs şenliklerine bir renk gelmesiydi. Fakat tabii polisin engellemesi nedeniyle istediklerimizi gerçekleştiremedik. 1977 öncesinde, 1976'da Maçka'daki dernek merkezinde de bir 1 Mayıs sergisi yapılmıştı. Sanatçılar dayanışma içinde toplumsal bir harekete katkıda bulunmak istiyorlardı o dönemde. 12 Eylül sonrası süreçte ise sanatın kendisi ve sanatın pazarı tartışılır oldu daha çok.

Görsel Sanatçılar Derneği'nden söz ettiniz... Bu dernekle ilgili bilgi verebilir misiniz?

Dernek 1974'te kurulmuştu. Kurucuları arasında Devrim Erbil de vardı. Şişli'de bir merkezi vardı. O merkezde bir galerisi vardı, orada sergiler düzenlenirdi. Mesela 1975 yılında "DGM'ye Hayır" başlıklı bir sergi düzenlemiştik. Bu sergiye genç sanatçıların yanı sıra hocalarımız da katılmıştı. Zaten 1975 yılında biz bir grup idealist arkadaş bir araya gelerek sanat hareketlenmesinin daha politik bir boyut kazanması yönünde karar aldık ve Görsel Sanatçılar Derneği'nin yönetimini aldık. Önceki yönetim karşımızda durmadı açıkçası. 1976'da Şükrü Aysan'ın oturduğu evin altındaki garajı kiraladık, etkinliklerimizi bu yeni dernek merkezinde sürdürmeye başladık. 1979'da Union Française binasına taşınana kadar orada kaldık, birçok sergi yaptık. 1977, 1978, 1979, 1980'de 1 Mayıs sergileri düzenledik. 1980 yılında Kartal Uluslararası Kültür ve Sanat Şenliği'ni Kartal Belediyesi ile işbirliği yaparak düzenledik. 12 Eylül sonrasında dernek kapatıldı.

Görsel Sanatçılar Derneği'nin temel amacı sanatı yaygınlaştırmak mıydı? Amacımız, o dönemde yapılan bütün festivallere sanatsal bir boyut getirmekti. Temel ilkemiz, geniş halk kitlelerine sanatsal ve kültürel etkinlikleri bilinçli olarak aktarılmasıydı. O zaman buna 'halka inmek' deniyordu. Halka inmek nasıl olur? Bu belki bugün bize çok popülist bir söylem gibi gelebilir. Aslında bu, sanat olgusunu, sanatın varlık nedenini, sanatsal gelişmenin boyutlarını bu alana yabancı olan, ya da yabancılaşmış bir kesime aktarabilmek anlamına geliyordu bizim için. Böyle bir idealimiz vardı. Bir ütopyamız vardı. Halka inmek derken aslında bizim ifade etmek istediğimiz, halkla bütünleşmekti. Çünkü sanat aslında varsıl, elit bir kesimin elindeydi o yıllarda. Öyle yönlendiriliyordu. Bizim amacımız kapitalizmin sanattaki egemenliğini, burjuva egemenliğini kırmak ve halkın kendi gücünü, varlığını daha geçerli kılmaktı.

Görsel Sanatçılar Derneği üyeleri, bu görüşleri tümüyle paylaşıyor muydu? Ressamlar, heykeltıraşlar ve fotoğrafçılardan oluşan bir yönetim kurulu vardı. Orhan Taylan, Nevhiz Aksın, ben, Mehmet Aksoy... Daha sonra kopmalar ve dağılmalar oldu. Akademi'den ve Tatbiki'den birçok genç sanatçı da vardı aramızda, zannediyorum Hüsamettin Koçan da sonradan dernek yönetimine katılmıştı. Aslında orada genç insanlar toplumsal bir bilincin cilalanma sürecini yaşıyorlardı. Toplumsal gerçekliğin anlamını belki de tam anlamıyla bu süreçler içerisinde anlamaya, kendi varlığımızla bütünleştirmeye başladık. Fakat tabii bu, burada görev alan sanatçıların

tümünün aynı bağlamda bu hareketin içinde olduğu anlamına gelmiyor. Dönemin getirdiği hava içinde yabancılaşmamak için kendilerini bu hareketlerin içinde görmek isteyen birçok sanatçı da vardı. Yani eylemin içinde bizatihi olmak için değil de ortama yabancı olmamak için katılanlar da vardı.

Peki, bu görüşler etrafında üretilen sanat konusunda neler söyleyebilirsiniz? Görsel Sanatçılar Derneği'nin etkinliklerinde sergilenen yapıtlara baktığımızda bunların belli temalar etrafında dönen ve geleneksel anlatım biçimlerine yönelen yapıtlar olduğunu görüyoruz. Bu belki de sözünü ettiğiniz 'halkla bütünleşmek' amacı kapsamında şekillenen bir durum. Özetle, nasıl bir sanatın üretileceği, bu sanatın biçiminin ne olacağı konusunda bir konsensüs mü vardı?

Biz sanatın kendi içindeki özgürlüğün bilincinde olan insanlardık. Dolayısıyla sanatçıları yönlendirmek ya da onun kendi iç dünyasını farklı bir yapıya dönüştürmek gibi bir durum söz konusu olamazdı. Farklı sanatsal üretimler arasında bir ayrım yoktu, hangi tarzda üretimin makbul olup olmadığı konusunda baskı yoktu. Önemli olan örgütsel bir çalışmanın içinde sanatçı kimlikli insanların toplumsal bir bilinç kazanmasıydı. Yani toplumsal olgulardan sanatçının uzak kalmaması, toplumsal olgulara sanatçının yabancı olmamasıydı. Sanatçıların, yaşadıkları zamanın en azından tanığı olmalarına büyük önem veriliyordu. Sayısal olarak ne kadar çok sanatçı olursak, nitelikli bir yapılanmanın içine de o kadar kolay girebileceğimiz inancındaydık. Bunu sanatçı illa ki sosyalist gerçekçi bir tavırla yapabilir ya da ancak sosyalist gerçekçiler bunun içinde olabilir gibi kuralcı bir tavrımız kesinlikle yoktu. Derneğin düzenlediği sergilere katılan yapıtlar arasında soyut nitelikli olanlar da vardı. Jüri üyelerimiz demokratik bir dağılım içinde çeşitli kurumlardan gelen üyelerden oluşuyordu. Amaç birlik olabilmekti. Biliyorsunuz Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden beri sanatçılar hep gruplaşmalar içinde olmuşlar. Bunun nedeni elbette bir güç oluşturmak.

O dönem birlik oluşturan sanatçıların yine de ağırlıklı olarak toplumcu-gerçekçi bir yaklaşım içinde olduğunu söylemek mümkün sanırım?

Bakın, aslında o dönem çok ilginç bir dönemdir. Bizim derneğin oluşum süreçlerinde rol almış arkadaşımız Şükrü Aysan, kavramsal sanatın o dönemde gelişmesi için çaba göstermiş bir arkadaşımızdı. 1 Mayıs sergilerinde derneğin etkinliklerinde

kullanılmak üzere "nicelik niteliğe dönüşüyor" başlıklı kavramsal nitelikli afişler yapmıştır. Bence bunlar, sanatsal niteliği ön planda olan çalışmalardır. Biz olaya bir ayrım gözetmeksizin herşeyi sanatsal bir boyut içerisinde görmeye, algılamaya ve geniş kitlelere de bunun böyle olması gerektiğini göstermeye çalışıyorduk. Bizim derneğimizde sanatın her anlamdaki ifadesi toplumsallaşabiliyordu. Sanata tuval, kavramsal, performans gibi ayrımlar içinde bakmak, sonraki dönemin söylemidir ve sanat piyasasına egemen olma anlayışının bir uzantısıdır diye düşünüyorum. Biz öyle bakmıyorduk bu ayrımlara.

Sanatın yaratıcı süreçlerinin bir bütün olduğuna inanıyorduk. Aksi, sanatın kendi varlık nedenine ters düşer zaten.

Bir dönemin toplumsal anlamda etkin genç sanatçı olarak Türk sanatına nasıl bir katkınız oldu sizce?

Bizim bu süreçlerdeki hareketlenmemiz, kendini yetiştirmekte olan genç sanatçı adayları üzerinde bir etki oluşturmuştur diye düşünüyorum. Bugün hâlâ figür resminin bazı temsilcileri varsa, o dönemde kendilerini yetiştirmişlerdir. Dolayısıyla figür resminin varlığını sürdürmek, sanatsal ifadeyi toplumsal bir platformda üretmek bağlamında katkıları olmuştur. O dönemin getirdiği bir sonuçtur bu.

Sizden önceki kuşakta yakın bulduğunuz sanatçılar kimlerdi? Mesela 1960'lı yıllarda toplumcu-gerçekçi bir yaklaşım bağlamında Neşet Günal ön plana çıkan bir isim. Ayrıca zannediyorum bu yıllarda figür resmi yapan birçok sanatçı da onun atölyesinden mezun.

Neşet Günal kendi atölye öğretisinde hiçbir zaman öğrencilerine kendi resim anlayışı doğrultusunda bir uygulama koymamıştır. Ben mesela Neşet Günal atölyesinden mezunum, benim resimlerim çok farklıydı. Ben resme doğrudan doğruya boyayla başlarım, oysa o atölyenin öğretisinde herşey önce desenle çizilir sonra boyanırdı. Dolayısıyla Neşet Günal bize hiçbir zaman bir yönlendirme yapmadı. Ama şüphesiz ki etkilenmeler olmuştur. Aslında 1970'lerin bence en büyük etkisi, Meksika duvar resmi hareketinin sonuçlarıdır. Siqueros'lar, Rivera'lar, ortaya koydukları anlam ve ideoloji bizi o günlerde etkilemişti. Ama biz bunun da katı kuralcı uygulayıcıları haline gelmedik, bundan özellikle sakındık. Ama etkilenme süreci mutlaka olmuştur. Ve figür resminin bugünkü sonuçları da o dönemden gelmiştir.

ŞÜKRÜ AYSAN (1943, Manisa)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü / 1963-1969]

1960'lı yıllarda Akademi'yi girdiğiniz yıllarda nasıl bir ortamla karşılaştınız? O yıllarda Akademi'de bir yandan Ali Çelebi, Cevat Dereli gibi hocalar varken, öte yandan Adnan Çoker ve Özdemir Altan gibi daha genç kuşak da etkin olmaya başlamıştı. Bunun yeni bir dinamizm getirdiği söylenebilir mi?

Ben Akademi'de Ali Çelebi'nin öğrencisi oldum bir süre, ondan sonra Zeki Faik atölyesine geçtim. 1966-67 yıllarında Cevat Dereli emekli olduktan sonra onun atölyesini Adnan Çoker aldı. Benim girdiğim yıllarda Cemal Tollu vefat etmişti, onun yerine de Neşet Günal geçti. Yani genç olarak bunlar vardı. Daha sonra, Altan Gürman da yurtdışından döndü. Fakat onun Akademi'ye asistan olarak girişi aslında bizim öğrenciliğimizin son sıralarına rastlar. Altan Gürman'ın o yıllarda Avrupa yeni gerçekçiliğinden kaynaklanan çalışmaları vardı. Bu arada tabii soyut resim de vardı Akademi'de. Sabri Berkel, Zeki Faik gibi sanatçılar, soyut resim bağlamında çalışmalar yapıyorlardı. Tabii bir de Adnan Çoker. Fakat Adnan Çoker'inki biraz farklıydı, o dışavurumcu bir yaklaşımla soyut yapıyordu.

1960'lı yıllarda bir yandan soyut sanat çıkış yaparken, öte yandan figür de yeniden bir ilgi odağı haline geliyor. Fakat öyle anlaşılıyor ki muhalif tavrın ifadesi, yine de soyut sanatta. Soyut sanat, o dönem için öncü bir tavrın ifadesi miydi?

Tabii. Bunlar, özellikle Fransız soyutlaması çerçevesinde değerlendirilebilecek çalışmalardı.

Bu çerçevede Altan Gürman ise tümüyle ayrıksı bir figür müydü?

Altan Gürman farklı bir figürdü. Altan Gürman'ın anlayışı o sıralarda Akademi'de yerini bulmuyordu. Yoktu. Soyut çalışmalar, Amerikan soyut dışavurumculuğunun etkisinden, diyelim ki Pollock'ta bitiyordu. Amerikan soyut dışavurumculuğunun gündeme gelmesi söz konusuydu. Fakat daha çok Avrupa'da 1945 sonrası soyut çalışmalar; örnekse Manessier, Bazaine gibi sanatçıların etkileri söz konusuydu.

Daha önce yaptığınız bir söyleşide, burslu olarak sanat eğitimi görmek üzere 1970'te Paris'e gittiğinizde orada karşılaştığınız en yenilikçi yapıtlar karşısında önce şok

olduğunuzu, ancak sonra etkilendiğinizi anlatırken Akademi eğitiminin buna olanak tanıdığını anlatıyorsunuz... Bu nasıl oluyor? Akademi'deki akademik eğitim ve belli yaklaşımlar, o yıllarda sizin etkilendiğiniz kavramsal sanata olanak sağlayacak bir yer miydi?

Akademi, akademik değildi. Akademi'nin karakterinde başından beri akademik olmayan bir yaklaşım vardı. Ali Çelebi'yle Zeki Kocamemi'nin yurtdışından dönmesiyle Akademi, daima yenilikçiliğe açık bir konumda oldu. Bu iki sanatçı, yurtdışında Hoffman atölyesini tercih etmişler, orada eğitim görmüşlerdi sözgelimi. Biliyorsunuz Hoffman sonradan Amerika'ya giderek oradaki sanatın seyrini etkileyen bir kişi oldu. Akademi, aslında şimdi daha kapalı. O dönemde çok daha açıktı. Yenilikçiliğe açıktı. Ve eğitim de buna göre veriliyordu. Zeki Faik, Bedri Rahmi atölyeleri son derece açıktı. Tamam, daha gelenekçi atölyeler olabilir, mesela Nurullah Berk atölyesi daha Fransız kübizmi bağlamında eğitim veriyordu. Ama dediğim gibi, eğitim genelde açıktı, daha sanatsaldı. Mesela benim hocam olan Zeki Faik İzer çok iyi bir hocaydı, onun eğitimi her türlü yeni hareketleri daha özünden yakalamamıza olanak sağlayan bir eğitimdi.

Bunu neye bağlıyorsunuz?

Akademi köklü bir kurum ama 1937 yılında baştan aşağıya yenileniyor. Osman Hamdi'nin akademisi değil. Cumhuriyet'in belirli bir aşamasında, onuncu yılından sonra o sırada üniversitelerdeki değişim bağlamında Akademi de yeniden organize edildi. Bu organizasyonda aslında en tutucu denilen kişi, Leopold Levy. Bizim hocalarımız André Lhote eğitiminden geliyor ve Fransız kübizmi eğilimi taşıyorlar, onun için hiçbir tutuculukla ilişkileri yok zaten, dışarıdaki avangard hareketlerin uzantısında yetişmişler. Hoffman atölyesi de öyle. Bir de cumhuriyet programı çerçevesinde Akademi'nin ilerici, atılımcı olması gerekiyordu zaten. Yani aslında Leopold Levy bizim hocaları geriye çevirmiş, frenlemiştir aslında. Mesela Ali Çelebi'nin "Balo" gibi resimleri aslında sonraki resimlerinden çok daha yenidir. Fakat o yıllarda bütün dünyada genel ideoloji çerçevesinde avangard hareketlerden bir dönüş söz konusudur. O dönemde mesela Rudolf Belling de buradaki eğitiminde çok klasik bir eğitim veriyor. Klasik eğitim farklı, akademik eğitim farklı. Klasik ve akademik eşanlamlı değil. Zaten bizim eğitimimiz, Rönesanstan itibaren müze geleneğinin aktarılmasına dayanıyor. O bir sağlam baz oluşturuyor, ondan sonra

empresyonizm, kübizm ve daha yenilikçi akımlar izleniyor. Kısacası eski akademi öncü bir kurum. Türk resminin, Türk sanatının oluşması da özgün bir hareketin oluşturulması ve bunun evrensel düzeyde kabul görmesine çalışıyor. Biz o şekilde öğrendiğimiz için yurtdışına gittiğimizde avangard hareketlere ilgi duyduk.

Yani doğrudan en yeni olana yöneldiniz... Önceki kuşaklar, en yeni olana değil, daha kabul görmüş olana mı yöneliyorlardı sizce?

Öncekiler Beaux Arts bağlamındaki akademik atölyelere gitmişler ama sonrakiler, hep özel akademilere gitmiştir. Mesela Ali Çelebi'yle Zeki Kocamemi Hoffman atölyesini seçmişler. Sonradan gidenlerin büyük bir kısmı da André Lhote atölyesini seçmiş. Bunlar özel atölyeler. Bakın bunları seçmiş olmaları, yani resmi kurumlara gitmemiş olmaları önemli. Bunu seçebiliyorlar çünkü bir eğitim programı yapıyorlar, sonra bunu onaylatıyorlar. Onu onaylayan da Akademi. Dediğim gibi, bir dönem Akademi gerçekten Akademi'ydi. Türkiye'de sanatın otoritesiydi. Sadece bir okul değil, Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatsal otoritesi konumundaydı. Herşey buradan geçerdi. Yurtdışına gidecek sergiler buranın onayıyla olurdu, yurtdışından gelen sergiler burada olurdu. Akademi bu konumu kabul ediyordu, ki bunu kabul etmek yalnız bizim hocalarımızın değil, bizim hocalarımızın hocalarının yani Çallı'ların kuşağının da açık olduğunu gösteriyor.

Sizinle aynı yıllarda burslu olarak Paris'te bulunan Nur Koçak, sizin kavramsal sanata, kendisinin de hiperrealizme yönelmesi ve Türkiye'ye dönüşünde bu yönde uygulamalar yapmasını, Türkiye sanat ortamının uluslararası ortamla eşzamanlı bir sürece girdiğinin bir göstergesi olarak değerlendiriyor. Sizin bu konudaki görüşünüz nedir?

O sırada, 1970 ya da 71 yılında Paris Genç Sanatçılar Bienali yapılmıştı ve oradaki iki avangard eğilim hiperrealizm ve kavramsal sanat olarak görünüyordu. Ben daha entelektüel çalışmalara ilgi duyduğum için kavramsal sanata yöneldim. Türkiye'de o sıralar sanatta sadece aktarma yapıldığı, özellikle biçimsel düzeyde bir aktarım uygulandığı yolunda bir görüş vardı. Ki bence aslında öyle değildi – alınan eğitim, sahip olunan donanım belki birtakım şeylerin özünü kavramaya yetmiyordu ama genelde öyle salt aktarmacılık diye bir şey yoktu. Ama öyle düşünülüyordu. Bizim misyonlarımızdan biri, sanatsal hareketlerin düşünsel temeline inip, sadece formel bir aktarım düzeyinde değil, düşünsel anlamda da bunları temellendirebilmekti. Ben otuz

senedir kavramsal sanat bağlamında hâlâ bunu yapmaya çalışıyorum. Fakat tabii burada resim dışındaki her türlü eğilime kavramsal sanat deniyordu.

Peki, böyle bir misyonla döndüğünüzde, Türkiye'de nasıl bir ortamla karşılaştınız? Ayrıca dönemin sanata da yansıyan toplumsal çalkalanması içinde bu görüşlerinizi aktarabileceğiniz bir ortam bulabildiniz mi?

O zamanın ideolojisi sol ideolojiydi ve herşey ona oturtulmaya çalışılıyordu Avangard hareketin de bu ideolojiyle bağlantısı kuruluyordu.

Nasıl?

Biz buraya geldiğimizde biraz zorlandık ama sonuçta Akademi kucak açtı, uygun bir ortam oluşturdu. Akademi orada yine ilerici tavrını gösterdi. Özellikle Adnan Çoker ve Özdemir Altan gibi hocalar bize imkân tanıdılar. Şimdi olsa belki Akademi'ye alınmazdım. O zaman aldılar.

Şimdi olsa neden almazlar? Uğraştığınız sanat pratiğinin resim temelli olmayışından mı?

Bir tepki de vardı tabii o dönemde. Mesela Neşet Günal, başka bir anlayışı temsil ediyordu. Ve Günal'ın kendisi açısından kadrolaşması sonucunda Akademi daha çok figüratif resme yöneldi. Hatta ben diyorum ki bugün artık resim bölümünün adı, Amerika'da bazı kurumlarda olduğu gibi 'figüratif resim bölümü' olarak değiştirilmeli... Eskiden resim bölümünde her türlü şey yapılabiliyordu, buna üç boyutlu çalışmalar da dahildi. Fakat zaman içinde bu dediğim kadrolar tarafından sadece resim ve figüratif resme çekildi eğitim. Ben 1975-80 arası dönemde son derece etkin bir konumdaydım, Türkiye'deki pek çok çalışmadan ve sanatsal hareketten haberdardım, hepsinin içinde yer alıyordum. İstanbul Festivali'nde görevliydim, Yeni Eğilimler'de etkin bir konumum vardı. Fakat sonra, biraz benim ilkelerim nedeniyle biraz da ambargo konması nedeniyle resmi olarak oldukça izole edildim. Bu yüzden çalışmalarımı özel olarak sürdürmek durumunda kaldım. Sanat Tanımı Topluluğu, tamamen kendi finanse ettiğimiz ve otuz yıl sürdürdüğümüz bir oluşum olarak kurum dışında sürdürüldü. Ayrıca bir başka konu da şudur: Akademi'de hoca olmak üzere yurtdışına gönderilen kişiler, dönüşte formasyon atölyelerinden uygulama atölyelerine kaydırıldılar. Mesela ben serigrafi atölyesini kurdum. Mehmet Güleryüz istifa etti. Nur Koçak işten çıkarıldı. Cihat Aral vitray atölyesine kaydırıldı. Ve esas olarak sanat öğretmek üzere yetiştirilmiş kişiler sanat

formasyonu veren atölyelerden uzaklaştırıldı. Neşet Günal'ın tavrı nedeniyle yurtdışı görmemiş, o sırada asistan olan kişilerin eline geçti atölyeler. Eskiden resim bölümünde çeşitli eğilimlerde atölyeler vardı ve her türlü şey yapılabiliyordu. Akademi çok daha yenilikçi, serbest ve sanatsaldı. Tabii 12 Eylül'ün de büyük etkisi oldu. 12 Eylül'de üniversitelerin devlet kurumları haline getirilmesi sonucunda birçok şey engellenmeye başladı. Mesela benim düzenlediğim ve 12 Eylül'ün sonrasına rastlayan Yeni Eğilimler sergisinde birtakım şeyler rektörlükçe engellenmeye çalışıldı. Ben de bir rapor yazarak bu serginin artık üniversite bünyesinde yapılamayacağını söyledim.

Sergilenecek yapıtlara mı itiraz vardı?

Yapıtlara müdahale edilmek istendi. Mesela birincilik alan yapıt sergilenmek istenmedi. Burası, dediğim gibi, sonradan bir devlet kurumu haline geldi. Eskiden sanat ve sanatçılık önemliyken, kurum sonradan bürokratların egemenliğine girdi ve sanat geriledi. Burası eskiden sanatçı yetiştirmek konusunda son derece etkin bir kurumdu. Sergileriyle, film gösterimleriyle, konserleriyle bir ortam sunuyordu. Zaten o yıllarda başka bir ortam da yoktu. Buranın sergi salonu olmak özelliği de yitirildi, yozlaştırıldı. Eskiden bizim salonumuz çok önemli bir salondu, orada sergi açmak bir sanatçı için bir nevi tescil edilmek anlamına geliyordu. Akademi'nin o gerçek sanat akademisi olmak niteliği ortadan kalktı.

Yeni Eğilimler sergileri sözünü ettiğiniz anlamda Akademi'nin öncü rolünün altını çizmek için mi gerçekleştirildi?

Ben size söylüyorum, yeniden organize edildiği 1937 yılından ve hatta kuruluşundan beri Akademi hep ilerici, yenilikçi bir kurum olmuştur.

Yurtdışından Türkiye'ye döndüğünüzde Yeni Eğilimler sergileri kendi sanatsal pratiğinizin değerlendirilebileceği tek ortam konumunda mıydı?

Ben buraya geldiğimde sıfırdan başladım. Hiçbir şey yoktu Türkiye'de. Kopukluk vardı. Öte yandan, Adnan Çoker ve Özdemir Altan gibi sanatçılar tarafından destekleniyordum. Adnan Çoker o sıralarda dışavurumcu soyut resimden çıkıp, daha minimalist işler yapmaya başlamıştı. Biliyorsunuz kavramsal sanat minimalizmin devamında yer alan bir yaklaşımdır. Özdemir Bey de daha çok pop ve foto-gerçekçilik bağlamında çalışmalar yapıyordu. Onlar bizi etkilerken, biz de onları

etkiledik. Yurtdışındaki olaylar da etkiliyor. Akademi yurtdışına kapalı değildi. Etkin görev alan kişiler Türkiye'yi sanatsal olarak geliştirme misyonunu üstleniyordu.

Bir yandan da bu yıllarda siz Görsel Sanatçılar Derneği içinde de etkin olarak çalışmıştınız, değil mi?

Görsel Sanatçılar Derneği olarak Mayıs sergileri düzenlerdik. Biraz Salon de Mai'den etkilenmiştik. Bunlardan en büyüğü Spor ve Sergi Sarayı'nda yapıldı, bir kısmı Taksim Sanat Galerisi'nde, bir kısmı da derneğin Şişli'deki merkezinde oldu.

Bu yıllarda Görsel Sanatçılar Derneği'nde olduğu kadar Yeni Eğilimler sergilerinde de yoğun olarak toplumcu-gerçekçi eğilimler de sergileniyordu sanırım. Bu resimler, o zaman yenilikçi bir eğilim olarak mı değerlendiriliyordu?

Bir Neşet Günal bağlamlı bir figürasyon vardı. Bir hiperrealizm bağlamında yapılan figürasyon vardı – ki biz ona yeni figürasyon diyorduk. Bir de Alaettin Aksoy, Mehmet Güleryüz, Komet, Özer Kabaş gibi sanatçıların Yüksel Arslan bağlamlı bir figürasyonu vardı, o dönemde çok etkiliydi bu, biraz D grubuna karşı olarak görülen bir figürasyondu bu. Buna eleştirel gerçekçilik diyorduk. Bir de resim dışında çalışmalar yapanlar vardı. Bizimle birlikte yurtdışına gönderilmiş sanatçılar arasında Gazi Eğitim Enstitülü kişiler de vardı ve bu kişiler sadece resim eğitimi almamaları, mesela demir atölyesinde de çalışmış olmaları, kaynak yapmayı, lehim yapmayı bilmeleri nedeniyle yurtdışında o dönemin çalışmalarına daha kolay adapte oldular. Mesela bunlardan bir tanesi İsmail Saray. Bir diğeri Osman Dinç. Cengiz Çekil... Bunlar, Türkiye'ye dönüşlerinde çeşitli yerlerde görevlendirildiler. İsmail Saray Samsun Eğitim Enstitüsü'nde, Osman Dinç Bursa Eğitim Enstitüsü'nde, Cengiz Çekil Ankara'da görevlendirildi. Ben onları toparlamak için elimden geleni yaptım, İstanbul'da etkinlik yapmaları için onlara imkân tanıdım. Sanat Tanımı Topluluğu'nun sergileri konuk sanatçı olarak çağırdım.

Bu alternatif eğilimleri buluşturabilecek bir ortama ciddi bir ihtiyaç vardı hiç kuşkusuz?

Evet, işte o ortamı oluşturmaya çalıştım. Kendim sanatçı olarak egoist davranmayıp böyle hareket ettim çünkü Türkiye'de bu ortamın yaratılması gerekiyordu. Bunu yapmam, tabii kendi çalışmamı da daha anlamlı kılmam için gerekliydi çünkü çok büyük bir kopukluk vardı. Hem kuramsal, hem kılgısal olarak çok büyük bir boşluk vardı. Yani birden bire gelip de bir şey yapmanız bir anlam ifade etmiyordu, onun

anlamlandırılması için bir ortam oluşturulması gerekiyordu. Onun için yazı da yazdık, çeviri de yaptık, sergi organizasyonu da yaptık – kendimize küratör falan demeden sergiler oluşturduk! O kopukluğu gidermeye, o ortamı oluşturmaya çalıştık. Bir misyon üstelenerek, yurtdışındaki sanatsal çalışmalarla Türkiye'deki sanatsal çalışmaların bir eklemlenmesini oluşturmaya çalıştık. Sözünü ettiğimiz bu sanatçılar, Yeni Eğilimler sergilerinde de yer aldı.

Peki, Görsel Sanatçılar Derneği'nin sergilerinde, derneğin oldukça belirgin siyasi tavrı nedeniyle belli eğilimlere öncelik verilmesi söz konusu oluyor muydu?

İdeoloji öyle bir şeydir ki o ideolojiye herkes kendi düşünsel temelini o ideoloji çevresinde oluşturmaya çalışır. Avangard da yapsanız, yine ona oturtmaya çalışırsınız. Mesela Fransız Surface grubu Maocu bir gruptu, ama yaptıkları şeyler minimalist, soyut çalışmalardı. Yani bu çerçevede sadece realizm-sosyalist hakim olmuyordu. Çok çeşitli fraksiyonlar var, sanat görüşleri de değişik. Hatta realizm-sosyalist eleştirilen bir şey oluyor. Biz o sıralar sergilerimizde bütün Türkiye bağlamında çeşitli eğilimleri sınıflama çalışmasına girmiştik. Yeni gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, soyut eğilimler, pop bağlamı gerçekçilik ve kavramsal sanat başlıklarını uygun görmüştük.

GÜLSÜN KARAMUSTAFA (1946, Ankara)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü / 1963-66]

1960'lı yıllarda Akademi'yi giriyorsunuz. Eğitim ortamıyla ilgili izlenimlerinizi anlatır mısınız?

Akademi'ye girdiğim yıllarda, bildiğimiz karakalem çizimlerle bir giriş sınavı yapılmaktaydı. Ben Ankara'daydım o sırada, halbuki İstanbul'da bu konuda kurslar varmış, bunların hiçbirini bilmiyordum. Bir gün önce geldim, sınava girdim ertesi gün de zaten tekrar Ankara'ya döndüm, ondan sonra da iyi bir dereceyle –hatta üçüncüydüm galiba, Güngör Taner, Mustafa Şener ve ben ilk üçteydik- girdim Akademi'ye.

O yıllarda güzel sanatlara hazırlık kursları mı vardı?

Varmış, varmış. Hatta geçen gün Sadık'la (Karamustafa) konuşuyordum, o mimari bölüme girmek için kurs almış.

Kaç kişi alınıyordu o yıllarda Akademi'ye?

Heykel bölümüne 10 kişi, resim bölümüne 20 kişi, dekoratif sanatlara 30 kişi alınırdı. Dekoratif sanatlar, kendi içinde dallara ayrılırdı. Grafik, tekstil gibi... Okula girdikten sonra çok sevinçle, heyecanla hatırladığım şeyler var, çünkü çok sağlam bir eğitimin temelleri atılıyordu orada. İki yıl galeri adını verdiğimiz bir sistemle okuduk. Hatta galerinin bizi üzen bir tarafı vardı, dersler ana binada değil, Salı Pazarı'nda birtakım bürolar vardı, onlarda görülürdü. Ama okuldan Sabri Berkel, Adnan Çoker gibi hocalar gelirdi. Benim galeri hocam Özdemir Altan'dı. Beş yaşından beri iyi resim yapan birisi diye alkışlanan, Akademi'yi de iyi bir dereceyle kazanan biri olarak heykelden çizimle karşılaştığım anda inanılmayacak derecede bocaladığımı söyleyebilirim. Oradaki değerlerin, bir heykeli çizerken bana anlatılan değerlerin benim kafamda anlaşılabilmesi için çok büyük bir zaman geçmesi gerekti, çünkü herşey çok yüceltilerek anlatılıyordu. Işık, planlar, değerler... Ve ben çöktüm o zaman. Birinci devrede altı gibi bir notu zar zor alarak, ancak ikinci devre meseleyi anlamış olarak –dokuz almıştım galiba- geçtim. Birinci sene boyunca anatomi, perspektif, sanat tarihi, estetik gibi dersler okuduk. Ahmet Kutsi Tecer estetik dersine

gelirdi fakat o ölünce ders de yok oldu; Akademi'de herşey böyle birinin varlığının ortadan kalkmasıyla yok olarak devam etti bizim hayatımızda. Birinci yılın anatomisi kemik anatomisiydi ve inanılmaz bir önem verilirdi. Bir kemiğin en ufak ayrıntısına kadar... Perspektif aynı derecede önem taşırdı. Mimarlık bilgisi öğrenirdik, plan yapmayı, rölöve çıkarmayı bilmek zorundaydık. Üslup-kostüm tarihi diye bir ders vardı, yüzyıllar boyu üslup değişimlerini anlatan bir dersti, çizimlerle öğrenirdik, o ders aslında fevkalade dejenere olmuştu, çizimleri birileri yapar, öyle birtakım yutturmacalarla sınıfları geçerdik. Ama mesela anatomiden veya perspektiften sıkıysa geç! Sanat tarihi de çok sıkıydı, Burhan Toprak gelirdi. Mitolojiye Belkıs Mutlu gelirdi, en keyifli dersimizdi. Dünya güzeli bir kadındı, çok gençti o zaman Belkıs Mutlu. Paris modasına uygun dolaşırdı. Zaten okul acayip bir moda ortamıydı. Dünya güzeli kızlar ve erkekler. Ve de bunun yanı sıra cour de soir dediğimiz, dışarıdan hayran olunan birtakım adamların akşamları pipoları elinde gelip bir ritüel gibi katıldığı akşam kursları vardı. Tüm bunlar büyük bir ciddiyetle yürütülürdü. Hiçbir zaman bir hoca baskısı ve müdahalesi olmadan. Cour de soir'da masye dediğimiz, hocanın yerine geçen, sonsuz saygı duyduğumuz kişiler vardı, atölyelerin de masyesi vardı, onlar ne dese yapılırdı, hocalar ise haftada bir iki kere ziyaret ederlerdi. Galeride öyle değildi. Galerinin ikincisinde daha komplike işlere giriliyordu. Ama yine heykelden çizimler devam ediyordu. Bütün bunların içinde ben Özdemir Altan'ın da Adnan Çoker'in de Sabri Berkel'in de çok önemli bir temel eğitim yaptıklarını hatırlıyorum. Ve bu temel eğitimin içinde bana Rönesans öncesi resmi sevdiren Özdemir Altan'dır. Kendisi ne kadar hatırlıyor bilmiyorum ama, o yeni gelmişti Avrupa'dan ve durmadan Pierro della Francesca'ları, Giotto'ları, vs.yi anlatırdı. Okulda panolar vardı, onun üzerine büyük boyutlu röprodüksiyonlar asılırdı, onun üzerine konuşulurdu. Orada müthiş bir figüratif resim sevgisinin aşılandığını söyleyebilirim. Ama belki şahsen ben çok ilgi duyuyordum – o duyguyu ben Özdemir Altan'ın galeri sırasında güzel konuşmalarla sunduğu Rönesans öncesi İtalyan resminden aldım. Oraya çok şey borçluyum.

İtalyan primitifleri aslında Akademi'de öğretilen figür anlayışının öncesinde yer alan, biçimsel düzeyde daha yüzeysel, ayrıca daha betimleyici olması bakımından aslında sizin resim anlayışınıza daha yakın...

Ayrıca orada hikâye var. Ben de sonraki yıllarda bir sırt çantasıyla Avrupa'ya gidip kilise kilise gezdiğimde ve o kiliselerde mesela Pierro della Francesca'nın resmindeki o olağanüstü meleğin rahibin girdiği kapının arkasında olduğunu ya da Simone Martini'nin bir figürünün belediye sarayının girişinde olduğunu gördüğüm zaman, bunun bir fonksiyon resmi olduğunu gördüm. İsa'nın hayatı bir fonksiyonu cevaplayan resimdi, dolayısıyla o hikâyeye insanların ihtiyacı vardı. Dolayısıyla bu hikâye anlatma ve insanların hikâyeye olan ihtiyacını bana aslında İtalyan primitifleri öğretti. Özdemir de adını öyle koyardı: 'Primitif' resme bakalım... Bu büyük bir aşktı benim için ve büyük bir ihtimalle ondan sonraki anlatma isteğimi ben ilk defa Özdemir'in bize anlattığı o primitif resimden aldım. Bunu çok net hatırlıyorum. İtalya aşkım da oradan kaynaklanmıştır.

Sonra atölye seçiyorsunuz...

Evet, ikinci galeride atölye seçerdik, atölye seçerken Zeki Faik atölyesiyle Bedri Rahmi atölyesi arasında çok bocaladığımı hatırlıyorum. Bu seçimi yaparken, herşeyi çok sağlıklı değerlendirdiğimi ve seçimimi çok doğru yaptığımı biliyorum, öte yandan. Bedri Rahmi çok popülerdi ama Bedri Rahmi böyle alaylı, her zaman gülümseyerek konuşulan, aman canım mercimek patates yapıştırtıyor tuvallere, gibi bir hava vardı. Öte yandan Cemal Tollu, hemen benim girdiğim senenin arkasından emekli oldu zaten, Neşet Günal'a devretti atölyeyi. Onun atölyesi ağır bir atölyeydi. Cemal Tollu'nun atölyesinin bir stili vardı, herkes Tollu gibi resim yapardı. Ali Çelebi ve Cevat Dereli vardı, yan yanaydı atölyeleri, şimdi gözümün önüne geliyor... Oraya hep kızlar giderdi, önlük giyerlerdi, yemek sepetleriyle gelirlerdi, bir köşede soba yanardı, modelle sohbetler yapılırdı... Onların atölyelerinde devamlı kurallara uygun, doğru resim üretilirdi. Zeki Faik atölyesi, hakikaten en dinamik atölyeydi. Fakat orada bir tehlike olduğunu sezdim – işte o yıllarda yaptığım seçim de bununla ilgiliydi. Orada o kadar ağır bir sanat meselesi bastırılıyordu ki, orada gördüğüm kişileri sonradan ya başka alanlarda gördüm, ya da görmedim. Komet yırttı. Öyle bir şey ki, ben buraya girersem, bu adamın bana sunduğu mesele o kadar büyük olacak ki o büyüklüğün altında ben ezilirim diye düşünmüştüm. Karakterim de ona çok yatkın. Dolayısıyla bu ezilmenin benim kendimi ifade etmeme izin vermeyeceğini düşünmüştüm. İki atölyeye de birer hafta gittiğimi hatırlıyorum. Sonra Bedri Rahmi'yi seçip, orada kendimi daha iyi ifade ederim diye bir karar verdiğimi

hatırlıyorum. Ayrıca Zeki Faik'in atölyesine de dışardan katılabilirim, o şekilde onun o engin bilgisinden yararlanabilirim diye düşünmüştüm. Öbür tarafta o yoktu. Bedri Rahmi'de direkt olarak aksiyon, aktivite vardı. Bir de çok özgür bir ortamdı orası. Ayrıca benim çok önemli bir meselem daha vardı, ben çalışıyordum. Birinci yıldan itibaren radyoda da çalışmaya başlamıştım. Haftanın üç günü beni bağlayan bir devlet işine girmiştim, ondan sonra ne yaptım ettim spikerlik kursuna da girdim, çünkü spikerlik bana zaman açıyordu. Sabah altıda başlayıp ona kadar çalıştığım zaman bütün günü okulda geçirebiliyordum. Bütün akademi hayatım radyoda gece nöbetleriyle açtığım gündüz hayatı olarak geçmiştir, fakat radyo da benim için ayrıca bir okul olmuştur. Benim akademi hayatım bu açıdan, tekyönlü değildi. Beni çok yıprattı bu, ama çok kazançlı da kıldı çünkü Akademi kalıbı içinde kalmamı engelledi.

Bedri Rahmi, yerel kültüre önem veren, sanatçının kendi coğrafyasına bakmasına, kendi toprağında kazı yapmasına inanan bir sanatçı. Fakat bu dönemde yerel kültüre olan ilgi daha çok biçimsel düzeyde karşılık buluyor; işte kilimler, yazmalar ve bu gibi kaynaklardan kaynaklanan simgeler, stilizasyonlar... Diyebiliriz ki daha imgesel ve yüzeysel düzeyde bir kültürel algı var. Siz, bu atölyeden çıkmış biri olarak belki burada tarif edilen olgulara bakmadınız ama hep kültürel çevrenizden beslenen bir sanatsal pratik içinde oldunuz. Bu ilgiyi, ifadesini çok farklı biçimlerde bulsa da, Bedri Rahmi atölyesi sağlamış olabilir mi?

Bedri Rahmi'nin bir tek lafının beni çok etkilediğini biliyorum: Elinin altında olan malzemeyi babanın malı gibi kullan, derdi. Bu çok önemli bir şeydi. Picasso Çin'i kullanmış, Hint'i kullanmış, onu bunu kullanmış. Bak bu adam, bütün bir sanat tarihini kendi adına kullanmış, sömürmüş, koymuş... Matisse, hepsini almış koymuş. Bunları öğretirdi... Şimdi sen gel, bak, kilimin var, çanak çömleğin var, Hitit senin, Siyahkalem senin... Bunların hepsini de takdim ederdi. Bu çok önemli. Mesela Siyahkalem'i 1960'larda keşfetmiş, gider bulur getirir, atölyeye getirir, masaya atar. Bakın! Bunlar senin. Babanın malı gibi kullan... Bu "babanın malı gibi kullanma" işini ben yaptım, diyebilirim. Bir resim yapmaya kalkıştığımda bunun altında bir Bizans ikonası veyahut bir kahve resmi gibi farklı kültürel öğeler bir arada görülebiliyorsa işte onun verdiği cesaretledir. Ama tabii bunu bütün öğrenciler nasıl kavrıyorlarsa, nasıl algılıyorlarsa ona göre yaptılar. Benim kafamdaki o "babamın

malını kullanma" biçimi beni buraya doğru getirdi. Ama herhangi bir başka arkadaşımın kullanma biçimi, resmindeki kilim motifi halinde kaldı. Bir ikincisi; ben hiçbir zaman pentür denen hikâyenin içine girmedim ve atölyede çok kötü bir öğrenciydim. Hiçbir zaman Bedri Rahmi'nin resmini devam ettiren biri değildim. Hiç sevmedi resimlerimi. Bakardı, "bu yol çıkmaz" derdi. Bir sene sınıfta da kaldım.

Neden "çıkmaz yol"du peki resimleriniz?

İşte gene figür meselesi giriyor içine fena halde. Bir ikincisi, onun sevdiği şeyler vardı, aynı koyulukta renklerle tonlar, doku... Ben de onların hiçbirini beceremedim açıkçası. Kesinlikle beceremiyordum. Ama mesela bir gün bir baskı yaptım, o sırada sokakta öldürülmüş bir katilin fotoromanı gibi bir şeydi. Sabri Berkel'e gösteriyor not alıyorduk. "Göstermeyiniz bu pislikleri bana efendim, gidiniz, geçtiniz" derdi. Bu tür şeyleri Bedri Rahmi'ye gösterdiğim zamansa, çok iyi hatırlıyorum, "kız sen ressam olmayacaksın" demişti. Sen git sinema yap, gazeteci ol, röportaj yap ama ressam olma! Bedri Rahmi'nin tepkisi buydu. Hem bir şey olacağımı söylüyor, mutlaka bir şey olacağımı, ama tarif edemiyordu ne olacağımı! Sen git, sinema yap, şunu yap bunu yap, resim yapma Allah aşkına! Mezuniyetim de son derece dramatiktir, bir sömestr kaybettim, moralim son derece bozuktu, en sonunda Burhan'la (Uygur) birlikte iki kişilik bir mezuniyet oldu 1969'un şubat ayında. Burhan da tabii reddedilen biriydi. Zeki Faik'ten atıldı, şövalesiyle falan kovdu onu Zeki Faik...

Resmi nedeniyle mi?

Resmi nedeniyle.

Davranışları nedeniyle değil?

E tabii o da vardı, hepimiz serseriydik! Gerçi ben pek öyle değildim. Bu işler çok karışık. Burhan o atölyeden atılınca, ben tavassut ettim, Bedri Rahmi bu oğlanı senin tavassutunla alıyorum, bir şey olursa ikinizi birden atarım demişti. Sonra biz Burhan'la beraber girdik sınava ve ikimiz de birer altı alarak geçtik. Benim kötüydü resimlerim hakikaten; onunkiler belki iyiydi... Burhan'ı sevdi sonra Bedri Rahmi. Beyazı en iyi kullanan adam diye çok sevdi hatta sonra. Ama benden hiç umudu yoktu.

Bu dönemde atölyede sizden beklenen çalışmaların dışında ne tür çalışmalar yapıyordunuz?

Mesela kesyap yapmaya çalışıyordum. Hatırlıyorum, CHP Guevera öldürüldüğünde gazetede ölü resmini görmek bana o kadar acı gelmişti ki, o sabah oturmuş bir kolaj yapmıştım. Gazeteden Che Guevera'nın resmini keserek yaptığım, etrafını koyu yeşile boyadığım, altına da doğum ve ölüm tarihlerini yazdığım küçücük bir tuvaldi. O sabah atölyeye Altan Gürman gelmişti, gördü, sordu. Şu an böyle bir acı var içimde diye anlattığımı, bunu onunla konuştuğumuzu hatırlıyorum. Altan'ın müdahalesi çok önemlidir benim hayatımda. O sıralar çok yeni gelmişti Paris'ten Altan Gürman ve çok başka şeyler yapıyordu. Sanatla ilgili meseleleri konuşabileceğimiz, yapmak istediklerimizi anlatabileceğimiz bir kişiydi. Hocaya anlatamadığın şeyleri ona anlatmak mümkündü.

Tabii sizin okuduğunuz yıllar aslında Akademi'de bir tür devir teslim sürecine denk geliyor. Bir yanda Zeki Faik, Bedri Rahmi gibi eski hocalar, öbür tarafta daha yeni eğilimleri temsil eden Adnan Çoker, Özdemir Altan ve Altan Gürman gibi daha genç bir kuşak... Gerçi genç kuşak arasında, Altan Gürman ayrıca ayrıksı bir isim...

Çok heyecan verici bir dönemdi. Altan Gürman gerçekten de çok taze bir antreydi. Kuralları yıkan herşeyi bana anlatan Altan'dır aslında. Ve bu yıkışın zararlı bir şey olmadığına beni inandıran ve belki o çok acı çektiğim ve bir türlü kendimle buluşturamadığım ortamda bana gerçekten, korkmamamı, bulunduğum ortamdan daha farklı şeyler yapılabileceğini, farklı açılımların olabileceğini anlatan kişiydi. Ama bunu bir hoca olarak değil, bir ağabey olarak yapıyordu. Onun ötesinde Özdemir (Altan), özellikle kültür açısından bana çok cazip gelmişti, Zeki Faik'in öğrencisi olmaktan kaynaklanan çok derin bir kültürü, bir sanat tarihi birikimi vardı. Çoker'in de o müzik eşliğinde yaptığı performansı, onunla birlikte o ekstazın yükselişini hatırlıyorum. Osman Hamdi Salonu'nu çepeçevre sardığımızı, müzikle birlikte boyalarımızla resimler yaptığımızı çok iyi hatırlıyorum. Hatta ben yeşillerle bir peyzaj yaptığımı ve Adnan Çoker'in hayatımda ilk defa benim bir resmimi beğendiğini de... Çok mutlu olmuştum.

1960'lı yıllarda Akademi'de ve genel olarak Türkiye sanat ortamında muhalif bir tavrı, bir tür karşı duruş aslında soyut sanatta ifadesini buluyor. Öte yandan, 1960'lı yıllardaki toplumcu dalganın yükselişiyle figüre de bir dönüş var; işte Nuri İyem'in soyuttan figüre keskin dönüşümü söz konusu, sonra dönemin en ünlü sanatçılarından

biri olarak Neşet Günal var... Ayrıca bir de yoğun bir siyasallaşma süreci, 1968'in etkisi... Bu bağlamda, o dönemki ilgi alanlarınızı nasıl bir temele oturtuyorsunuz?

Aslında benim Akademi'ye girdiğim yıllar tam da soyutun en yüksek yılları olduğu kadar, figürcülerin de bastırdığı bir zaman gerçekten de. Dolayısıyla çok aktif bir dönem. Alaettin (Aksoy), Mehmet (Güleryüz), Komet vesaire onların müthiş bir mücadelesi var. O önemli bir kontrasttır. Ondan sonraki dönemde de yoğun bir politizasyon girmiştir hayatımıza. Şimdi, o yoğun politizasyon dönemleriyle ilgili - o döneme bugün geriye dönüp baktığımda- bazı düşüncelerim var. 1990'ların ortasında post-koloniyel tartışmaların içinde alternatif ortamlarla birlikte çalışırken Batı'da 1970'lerde yoğun politik ortamlarda nasıl işler yapıldığını izleme şansına sahip oldum. Martha Rosler'in işleri, Group Material, Demokrasi Projesi, If You Were Here projesi gibi konularda sonradan bilgi sahibi olmak, o dönemin politik ortamında çaresiz bir biçimde çırpınmış olduğumuzu düşündürdü bana. Hiçbir bilgimiz olmadan, hiçbir iletişim kanalı olmadan, içinde bulunduğumuz klostrofobik durumda sanatçılar olarak neyi yapmak istediğimizi, ama ne yapamadığımızı sonradan anladım. O dönemde somut bir ürün verilmemiştir. Ne yapılmıştır? Aksiyona yönelik işler yapılmıştır. Teknik Üniversite'de bir afiş atölyesi kurulmuş, gündelik afiş basılmış, biraz Atelier Populaire'in uzantısı bir hareket örgütlenmiştir.

Teknik Üniversite bu afiş atölyesine izin mi veriyor?

Ne izni?! Okullar işgal edilmiş... Ne izni? Sanatçılar olarak biz o sırada Devrimci Sanatçılar Birliği diye bir grup kurmuşuz, her gün yoğun bir biçimde toplantılar yapıyoruz, başka devrimci gruplarla buluşuyoruz. Devrime hizmet ediyoruz, ama hizmet ediyoruz. Yani, devrimi yorumlamak, devrimle ilişkili daha farklı bir sosyal alana girip orada bir çalışma yapmak gibi bir fikir yok kafamızda. O olmadığı için, herşey aksiyon halinde kalıyor, agit-prop meselesi olarak kalıyor onun dışında hiçbir çözüm getiremiyoruz. Ne oluyor? Eğitimlerimiz kötü diyoruz, bunları yeni baştan alalım diyoruz, kendimizi eğitelim, birbirimizi eğitelim. Öte yandan, o dönemde bir Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun ortaya çıkması ise bence çok önemlidir. Onun doğru bir alanda, tartışmasız sanatsal bir konumda ürün veriyor oluşu çok önemli. Evet agit-prop tiyatrosudur ama onu sanat kategorisinde değerlendirebiliriz. Ama bizim yaptıklarımızın hiçbirinin yeri yok. Hepsi havada. Aslında Paris'te de böyle bu. Onlar da Atelier Populaire'lerini kuruyorlar falan ama sonuç yok. Ama aynı

dönemde Amerika'ya gittiğiniz zaman, 1972'de işte bu Group Material'ı görüyorsun, Hans Haacke'nin işlerini görüyorsun. Catherine David'in Documenta'sı da etkin oldu bunu keşfetmemde. 1970'li yılları anlatan bu sergide kalakalmıştım. Geçmişe yönelik bazı şeyleri yeniden düşünmemde çok önemli bir kapı açtı bana.

Tabii Amerika'da o dönemdeki sanatsal hareket içinde feminist sanatçıların da büyük bir etkisi, örgütleyici gücü var...

Evet, ama bizde feminist hareket de vardı. Feminist harekete biz afiş yapıyorduk. Bak bu önemli. Feminist hareketin içinde sanatçı olarak ne yapacağımızı bilmiyorduk. Düşünüyorum da ben bugünkü projelerde meseleleri kıvrak bir şekilde toparlayabiliyorsam eğer, bu aslında o dönemle ilgilidir. Ve ben bunu bugün yaparken öyle bir haz duyuyorum ki, 1970'te keşke bu hazzı duyabileceğim işleri yapabilmiş olsaydım diyorum. O günlerde yapamadık. Hiçbirimiz anlayamadık. Fakat özünde, onu oluşturabilecek bütün verileri yaşadık. Çözümü, şimdi görebiliyorum, bugün. Eğer o günlerde bütün bu sosyal alandaki sanatsal pratiği oluşturan sanatla küçük bir bağlantımız olabilseydi, bir bilgi iletişimimiz olabilseydi, bilmiyorum ama herhalde çok müthiş açılımlar olabilirdi.

İlginç bir nokta, o yıllarda Bedri Rahmi'nin size resim dışında 'başka bir şey yapmayı' önermiş olması. Mesele tabii o dönemde, bu 'başka şey'in biçimini bulmaktı. Türkiye'de o dönemde sanat hâlâ büyük oranda resim ve heykel gibi geleneksel kategoriler bağlamında üretiliyordu.

Evet. İşte ben o biçimi o gün bulduğumu söylemiyorum. Yani 70'lerde o biçim yoktur. 70'lerde bir hizmet biçimi vardır ve bu hizmet biçimi de kafamızda şekillenen başka biçimlerdir. Mesela benim bir projem vardı, şimdi düşünüyorum: Fransız trubadurlarının bir meydana gidip çeşitli resimleri açıp şarkı söyleyerek Fransız tarihini anlattıkları bir form vardır. Kafamda hep öyle bir proje vardı o zaman, 1968-69 olması lazım. Neden ben, işte öyle resimler çizip, bir meydana gidip, şarkı söyleyerek bu resimler üzerinden bir devrim tarihi anlatmayım diye bir proje vardı kafamda! Bunu yapamadım çünkü o günlerde bunu gerçekleştirebileceğim koşullar yoktu. Aynı yıllarda Amerika'nın göçmen bölgesinde Group Material bir meydanda çadır kurup, halkın getirdiği çeşitli nesnelerle müzeler oluşturuyordu. Bence benim kafamdaki o proje, bu projeyle yarışabilecek bir fikirdi oysa. Yani,

bütün bunları o gün anlayamamış ve yapamamış olduğumu görüyorum, bana kalırsa bunun nedeni iletişimsizlikti.

Ki, Türkiye'nin Batı'ya daha çok açılmaya başladığı bir dönemdi nispeten...

Elbette. Ve ondan sonraki döneme göre o dönem çok daha açıktı. Ama bilmiyorduk. Biz en son pop art'ı biliyorduk.

Zamanın dergilerine baktığımızda empresyonizm başta olmak üzere Picasso ve Matisse ile ilgili yazılar ağırlık taşıyor. Pollock'tan bile pek fazla söz edilmiyor.

Pollock deyince, bakın Bedri Rahmi'nin ilerici tavrı biraz da bunlardan söz etmesindendir. Hoca Amerika'dan yeni gelmişti, bize Pollock'u, Rothko'yu çok iyi anlattı. Pop art'ı da anlattı. Pop art'ı ayrıca Altan (Gürman) da anlatıyordu. Bunlar, sözgelimi bir Ali Çelebi gibi atölyelerde yaşananların ötesinde bir şeydi. Ama öbür tarafta Zeki Faik'in çok yoğun bir bilgiyle aktardığı, sonuna kadar ağır, modernist bir bilgiyle aktardığı dersler de vardı.

Bedri Rahmi'nin bu açık tavrına karşın Paris'te izlediği bir bienaldeki yenilikçi işlerle ilgili çok eleştirel, hatta alaycı bir yazısı var...

O da gitmeler gelmeler içinde. Ben geçenlerde en sevdiğim resimlerinden birini gördüm müzede, o resmi ben 1935 tarihli zannediyordum, bir de baktım 1973 tarihli. Demek ki Amerika'dan döndüğünde yine o eski resimlerini yapmış diye düşündüm. Bence herkesin kafası karışıktı. Bir önceki neslin kafası karışık değildi yalnız, onlar netti, çünkü ne yapmak istediklerini biliyorlardı. Bedri Rahmi'nin ise kafası karışıktı, bizim da kafamız karışıktı.

1970'li yıllarda siyasi bir tavrın uzantısı olarak sanat yapmanın biçimine dönersek, sizin o yıllarda pek çok sanatçıyla paylaştığınız ifade biçimi, figür resmi oluyor. Fakat bunu, figür resmine dair belli alışılagelmiş kodlarla yapanların aksine, siz akademik kodların karşısında bir resim yapıyorsunuz o yıllarda. Naif diyebileceğimiz, oldukça betimleyici ve hikâyeli resimler bunlar. O yıllarda yaptığınız resim, akademik çevrelerde belki resimden bile sayılmıyor. Fakat sizin o gün için bulduğunuz 'biçim' o resimlerdi. Onlar, o kadar yapabildiğiniz için mi öyle, yoksa bilinçli olarak mı öyle bir biçimsel tavır taşıyarak yaptınız o resimleri?

O, aslında tamamen bir kararlı tavır. Ben pentür yapmadığımı başından beri itiraf ediyorum. Akademi'yi bitirirken dahi bu konuda işkence çektim, pentür yapmadan bitirdim diyebilirim. Yaptıysam da altı alabilecek kadar bir pentür yaptım, çünkü

pentür yapmadan oradan çıkmak imkânsız. Nefret ederek, ağlayarak zırlayarak, orayı bitirdik, kapattık. Ondan sonra, kendimi çok iyi hissettiğim agit-prop işler, meydan mücadeleleri geldi. Orada çok rahattım, ama kendimi yine de bir sanatçı olarak sorguluyordum. 1970'li yıllardan beri aslında üretimimin bir süreklilik taşıdığını ise, bugün fark ediyorum. Mesela 1970'lerin başında hapishanede yaptığım resimlerimi aslında bir vakanüvis gibi yaptığımı görüyorum. Onların birtakım notlar olduğunu, hiçbir şekilde bir resim endişesiyle yapılmadığını biliyorum. "Kıymatlı Gelin" gibi resimlerle 1970'lerin ortasında başlayan devre gelindiğinde ise yaptıklarım yine pentür değil, bunlar birer –İngilizce olarak ifade etmek çok daha kolay- "picture". Yani "painting" değil, "picture".

Buna belki "resim" ve "resimleme" diyebiliriz...

Evet, onlar çok bilinçli yapılmış "picture"lar, resimlemeler... Benim o dönemim tamamıyla bir resimleme dönemidir. Bunun bizim sanat tarihimizde tanımı yok. Bunlar bilinçli olarak, çok seçilmiş bir biçimde hikâye anlatan, figür ağırlıklı resimler. O dönemde, o noktada ben bunu seçtiğim zaman kendimi çok rahat hissettim çünkü onlarda Özdemir Altan'ın bana ilk gösterdiği Rönesans öncesi kilise resimlerinde olduğu gibi bir anlatım meselesi buldum. O anlatım nedir? O anlatım, ressamın bir fonksiyon üstlenerek geri çekildiği ve mecburen insanların o hikâyeyi paylaştığı bir resimdir. Dolayısıyla benim o dönem resmim, tekstil kolajlarıma gelene kadar tümüyle bu bağlamda, bu anlamda "picture"dır ve öyle değerlendirilmelidir. Şimdi bugün bunu koyabiliyorum çok net olarak. Daha yakın dönemimden "Vaat Edilmiş Resimler'e geldiğimde, yine bir ressamca tavırla değil, bana vaat edilen birtakım imgeleri bir sanatçı olarak olabildiğince geri çekilerek yaptım. O da resim değil, o da bir proje. Dolayısıyla dünden bugüne baktığımızda hiçbir şekilde birbirinden kopuk bir sürece bakmıyoruz aslında. O dönemle bugün yaptıklarımın arasında önemli bağlantılar var.

HÜSAMETTİN KOÇAN (1946, Bayburt)

[Devlet Tatbiki Güzel Yüksek Okulu Dekoratif Resim Bölümü /1964-1970]

1960'lı yıllarda Tatbiki'li olmak ne anlama geliyordu?

Benim okuduğum yıllarda Tatbiki'de şimdiki gibi Türk öğretim üyeleri çoğunlukta değildi, her bölümün başında bir Alman öğretim üyesi vardı. Bu Alman öğretim üyeleri, Almanya'da kariyer sahibi insanlar değillerdi. Bauhaus sisteminde mezun olmuş yetenekli master sınıfı öğrencilerinden önerilmiş kişilerdi. Çünkü okul 1957'de Türk Alman işbirliği ile kurulmuş bir okul. Bu nedenle de bizim eğitim ortamımız aslında tipik bir Türk eğitim ortamı değildi, bu genç insanlar Almanya'daki eğitim sistemine yönelik eleştrilerini burada başka bir ortam yaratarak, yeni bir sistem oluşturarak ifade etmek fırsatını ele geçirmişlerdi. Öğretim üyesi ve öğrenci ilişkisi bu anlamda çok bire bir bir ilişkiydi, üstelik dil sorununa rağmen. Okulda o sıralarda her öğretmen için bir çevirmen bulunması söz konusu değil, dil bilen bir iki asistanın dışında dil bilen öğrenciler çeviri yapardı. Buna rağmen biz bizim hocalarımızla bir bakıma arkadaşlık ilişkisi kurmuştuk. Bana sorarsanız bu insanların Türk eğitim sistemine yeni alternatifler getiren bir yapısı vardı. Bizim bölüm temsilcilerimiz, öğrenci temsilcilerimiz vardı, üstelik müdür seçiminde de öğrenci olarak oy kullanırdık, yani öğrencinin yönetime katılması açısından son derece önemli bir okuldu. Okulun kendisi aslında küçüktü, 300 öğrencisi vardı, her sene 12 öğrenci alınırdı.

Türk hocalar kimlerdi?

O dönemin, sonradan önemli hocaları olacak olan Erol Erol Eti, Mustafa Pilevneli ve Mustafa Aslıer o sırada hocalık yapıyordu. Onlar da o dönemde Türkiye'de kendi kimliklerini kanıtlamış ve tanınan isimler değillerdi; bu açıdan Akaretler'de belki Batının da biraz ilerisinde olmayı amaçlayan küçük bir kurum inşaatı içinde yetiştik diyebilirim. Hatırlarım, Temel eğitim hocamız Schlamminger, bölüm başkanımız Herr Schmidt'te, Schlamminger Batı'daki deneysel yaklaşımları çok iyi takip eden birisiydi. Buluş-kompozisyon hocam Ungerberg de öyleydi. Bunlar gerçekten Batı'da yetişmiş parlak insanlardı ve işte belki o da bizim şansımızdı. Çok kronikleşmiş akademik formatı oturmuş insanlar yerine, gençlere kendilerini ifade

etme alanı tanımış olmaları büyük şeydi. Biz o dönemler boykotlar yaptığımızda mesela, Alman hocalar bize bir ihtiyacımız var mı diye sorarlardı. Yani öğrenci hareketlerine de o denli toleranslı bakıyorlardı. Böyle bir ortam yetiştik. Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olduğumuz halde bir anlamda kendi özerkliğimizi kazanmış bir kurumduk. Bunda tabii Mustafa Aslıer ve Hakkı İzzet gibi o dönemin Türk öğretim üyelerinin de etkisi olduğunu düşünüyorum. Böyle bir yapı içinden geldik.

Tatbiki'nin kuruluşunda endüstriyel bir topluma yönelik amaçları ön plana alınmış, dolayısıyla nasıl bir işlev kazanması gerektiği önceden belirlenmiş bir kurum. Öğrenciler bunu bilerek mi geliyordu?

Şimdi ben eski, benim okuduğum Tatbiki'yi hatırlıyorum o dönemler Sanat Enstitüsü mezunları da alıyordu bu okul. Türkiye'de yetenekli insanların Yüksek öğrenim şansı elde edebilmeleri için iki okul kurulmuştu 1957'de; bir tanesi bizimki, bir tanesi de Yıldız Teknik Üniversitesi. Sanat enstitülerinden buralara öğrenci süzülüyordu. Hatta Tatbiki ilk kurulduğunda lise mezunu şartı da aramamışlar. Bu anlamda daha rahat ve biraz da kafası karışık bir sistem olduğu söylenebilir. Mesela Resim Bölümü'nün adı Dekoratif Resim'di. İşte biraz Demokrat Parti'nin endüstri toplumu olma adımlarını karşılayabilecek bir eğitim tasarlanmış; tasarımcı, "dizayner" eğitimi yapan bir yapıydı burası ve eğitimi son derece sistematik ve pratiğe dayalı bir eğitimdi onun için de bir şeyin perfeksiyonu, tekniği çok önemliydi. Bizde bugün de hâlâ biraz el emeği göz nuru ön plandadır. Bugün de burada yetişmiş sanatçının hemen hemen hepsinin tekniği önemseyerek, sanatsal hiyerarşi içerisinde önemli bir yere koyarak ürettiğini görürsünüz. Bu bir Tatbiki geleneğidir.

Bu anlamda Tatbiki'ye özgü başka örnekler verilebilir mi?

Bizim etrafımızda çok bol miktarda malzeme söz konusuydu, o nedenle bizim kurumdan çıkanların bir deneysel boyutu da olduğunu düşünüyorum. Bizde malzeme kullanımı oldukça deneysel, hatta cüretkârdır. Schlamminger'in verdiği temel eğitim dersini hatırlıyorum; doğada ve çevremizde bulunan herşeyin bir malzeme ve bir sebep olabileceğini anlatırdı. Bütün sistem bunun üzerine kuruluydu. O eski, kronikleşmiş tutuculuğumuzu ve belki bir bakıma estetik alanda yanlış yönlenmemizi değiştiren, dünyaya taze bir enerji ile bakan çok önemli bir yapıydı.

Peki, adı üstünde uygulamanın ağırlıklı olduğu bir sistemdi değil mi bu?

Biz aslında öğrenciler olarak bir teori eksikliği hissetmiştik o dönemlerde. O zamanlar tabii Güzel Sanat Akademisi'nin geçmişe dayalı bir bilgi birikimleri vardı, Bizde ise teorik birikim yoktu. Fakat başka bir şey vardı diyebilirim. Almanlar, o dönemde bize bakıp bizim kendi değerlerimizi, yerel değerlerimize olan beğenilerini bu okula yansıttılar bana. Bakarsanız, Tatbiki'li sanatçılar genellikle folklor kullanırlar, Anadolu uygarlıklarıyla, yani kültür ve coğrafya ile ilişkilerimiz bence Almanlar nedeniyle vardır. Biz kilim estetiğini kovarken, etrafımızdaki Almanların Almanların o kilim estetiğini beğenmeleri ve hatta onları toplamaları bize ilginç gelmiştir. O anlamda Tatbiki geleneği içinde bir yerellik oluşmuştur. Bizde Batı'ya bakan bir bakış varken Batılıların Doğu'ya bakışı bizi etkilemiştir. Ben Herr Schmidt'in evine gittiğimde çok şaşırmıştım. Minyatürlerden aldığı figürlerle bir sürü şey yapmıştı ve etrafında tamamen bu coğrafyaya ait nesneler vardı. Halbuki bizde o dönemlerde Batı'dan bir şey getirip onu ayrıcalık olarak sunmak modası vardı. Bu gibi hocaların etkisiyle Tatbiki geleneği, geleneğe bakan, coğrafyaya bakan, toprağa bakan bir gelenek oluşturdu bana kalırsa. Bunun çok önemli bir nokta olduğunu düşünüyorum.

Peki, bu dönemde köklü bir Akademi geleneği var ve anladığımız kadarıyla o yıllarda iki kurum arasındaki rekabet oldukça belirgin. Bir karşılaştırma yapmanız mümkün mü? Bir de tabii sonraki yıllarda Akademi'de biraz Tatbiki geleneğindeki temel eğitimi andıran bir temel tasarım kürsüsünün kurulması söz konusu oluyor. Bununla Tatbiki'nin herhangi bir ilgisi olabilir mi?

Bizde temel eğitimin yaygınlaşmasının sebebi Schlamminger'dir. Ben hayatımda onun bir projesinde ilk kez heykel rolü oynamıştım, onu hatırlıyorum! Schlamminger hep deneysellik üzerine yürüyen bir adamdı. Bir gün Mimar Sinan'ın konferans salonunda bir enstelasyon ve performans yapmıştık; aynı gösteri Teknik Üniversite'de de tekrarlanmıştı. Kocaman harflerle konstrüksiyonlar yapmış, bu arada öğrencilerden de canlı heykel olarak yararlanmıştı. Biz tümüyle beyaza boyanmış, sahnede yerimizi almıştık, bizim üzerimize slaytla birtakım görüntüler yansıtılmıştı. Ayrıca yeri geldiğinde, "Özgürlük istiyoruz! Sanat istiyoruz!" diye bağırıyorduk. Benim ilk ve son tiyatro deneyimim odur. Kısacası, çok ilginç işler yapmıştır Schlamminger burada. Ayrıca gerek Teknik Üniversite, gerekse

Akademi'yle çok iyi ilişkiler kurdu ve zaman içerisinde bu temel eğitimin çok gerekli olduğu kanaati oluştu. Teknik Üniversite'de temel eğitim zaten veriliyordu. Temel eğitim Bauhaus sisteminin bir sonucudur, biliyorsunuz. Fransız tarzı akademiler temel eğitimi kullanmaz. Bizim sistemimizde bir alt birikimin oluşturulması önemlidir.

Akademi'yle bizim ilişkimize gelince... Zannediyorum hocalardan aldığımız elektrik, böyle biraz itişme kakışma olduğu yolundaydı. Akademililer bizimkileri zanaatçı bulurlardı. Bizimkilerse aslında Alman teknolojisini ve dünyadaki yeni gelişmeleri çok daha iyi öğreniyorlardı. Bir kere o genç Almanlar aracılığıyla müthiş bir teknik öğreniliyordu. Yeni teknoloji anlamında dünyada ne olup bitiyor çok daha iyi takip ediliyordu. Akademi ise yalnızca Fransa akademizmi ve kanalı ile besleniyordu. Bizim kurumumuz bu anlamda da daha çağdaş bir kurumdu. Çünkü bu yüzyılın kurumuydu, Bauhaus kaynaklıydı. Dolayısıyla insancıl duyarlıkları daha önde bir kurum, çünkü yaşama cevap üretmek için kurulmuş bir kurum. Bu nedenle de yaşamı kavrayıp mimarlığa kadar uzanan, fabrikaya, üretime uzanan ve onları dönüştüren bir sisteme uzanıyordu, bu nedenle de teknoloji zaten doğal olarak çok yakından izleniyordu. İki kurum arasındaki temel fark buradan kaynaklanıyordu. Akademi, Türkiye'de Batı anlamındaki sanatın ilk kurumsallaştığı alan; bu açıdan müthiş bir birikimi var ve o birikimden kopmak istemiyordu tabii ki. O birikimden memnundu, hâlâ memnun bana sorarsanız. O bir sürekliliktir tabii. Fakat ben hatırlıyorum, bizim atölyelerimizi Bedri Rahmi, Neşet Günal, Özdemir Altan gibi hocalar ziyaret ederlerdi. Bazı ısınmalar olmuştu. Fakat tabii çekişme de vardı.

Çekişmeler yalnızca farklı geleneklerden mi kaynaklanıyordu?

Benim anladığım kadarıyla o dönemler bazı uygulama alanlarında ciddi işler yapılmaya başlandı ve bu anlamda da bir rekabet ortamı oluştu. Onun getirdiği bir gerilim de vardı.

Peki, neler izliyordunuz bu dönemde? Etkilendiğiniz bazı sergileri hatırlıyor musunuz?

Teknik Üniversite'de bir Meksika sergisi açılmıştı, hiç unutamadığım müthiş büyük bir sergiydi. Zanaattan çağdaş sanata varana dek herşey sergileniyordu. Sanıyorum 1967 ya da 1968 senesiydi. Sonra Resim ve Heykel Müzesi'nde Çağdaş Fransız

Resmi sergisi açılmıştı yine o yıllarda. Picasso, Utrillo görünce başka türlü oluyorsunuz tabii, başka bir realiteyle yüz yüze geliyorsunuz.

Nasıl bir realite?

Küçük ölçekte gördüğünüz, baskı halinde gördüğünüz bir şeyi pigmentiyle dokunabilir hale getiriyor... Onun karşısında durup baktığınızda ölçü değişiyor. Size daha yakın oluyor. Öteki sizin daha uzağınızda bir şey. Tam bir realiteyle karşı karşıya geliyorsunuz: işte bu, işte böyle yapmış... Diğeri sadece bir izlenim, bir hayal bence. Onlar sanatın bizatihi kendisiyle bizim sanat ortamımızı yüz yüze getirmiştir. Şimdi orijinal sanat yapıtıyla sizin aranızdaki bire bir ilişki farklıdır, o bir yere basıldığı zamanki ilişki farklıdır. Bir kez boyut farklıdır. Sanatçı çünkü onu tasarlarken, onun boyutuyla da ilgilidir. Onun karşısındaki davranışı ona göre oluşur. Siz bunu gördüğünüz zaman minimalize edilmiş bir şey görüyorsunuz. İnsan davranışının dışında bir yerde görüyorsunuz; onun için herşey biraz yapaylaşıyor, daha sentetikleşiyor ve sanat kendi realitesinin dışına çıkıyor. Onun realitesi o ölçüler içinde oluşuyor. Bu sergi dışında ayrıca Dada sergisini görmüştüm. Önemliydi. İngiliz heykeli sergisi AKM'de; önemliydi. İlk kez Henry Moore'lar falan gördük. Fakat sonraki dönemde esas etkili olan olay, esas olarak Sanat Bayramı'dır. Sanat Bayramlarıyla çok önemli bir şey canlanmaya başladı Türkiye sanat ortamında. O yıllarda akademik planda organize edilmiş en boyutlu etkinlikti. Ve biz böylece Akademi'de orada Nesin'leri de dinledik, politikacıları da dinledik, farklı alanlarda teorisyenleri ve sanatçıları dinledik. Sanat Bayramlarının iki tane önemli yanı vardı, bir tanesi yeniliği sanatsal arayış açısından ödüllendirmek ve işaret etmek. İkincisi teoriyi oluşturabilmek. Bu açıdan bakıldığında, bence bu toplumun iki ayıbı vardır. Bir tanesi, Resim ve Heykel Müzesi'nin sürdürülememesi, bir diğeri de Sanat Bayramı'nın kesintiye uğramasıdır. Akademi, Sanat Bayramı aracılığıyla avangard olanı da desteklemiş oluyordu.

Akademi gibi aslında köklü bir geleneği olan, adı üstünde sanatta akademizm temelli bir kurumun bu girişimi başlatmış olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Akademi'nin yenilenme refleksinin bir sonucu olarak görüyorum. Akademi tabii, Türkiye'nin en köklü kurumu. Ama bence dünyadaki akademilerin kaderiyle Türkiye'deki Akademi'nin kaderi çok aynı değil. Şimdi geçtiğimiz yüzyılın başına doğru Batı'da akademinin gücü bitti. Çünkü hayat farklı yapılanmaları diretti.

Türkiye'de hâlâ bu kurumların gücü var. Bence sorun da buradan kaynaklanıyor. Sanat Bayramları, yeteri kadar alternatifin olmadığı ortamlarda kendine böyle bir misyon, böyle bir rol biçmesiydi Akademi'nin. Zaten hayatın kaçınılmaz yanı da bu. Ya yenileneceksin ya da yenileceksin. Akademi bu etkinlikle öncü rol oynamak istedi. Türkiye'de biliyorsunuz bir de bu tür kurumların Cummhuriyet devrimlerine bağlı bir yanları var. Öncü rolü oynamak, toplumsal değişimde bir pay sahibi olmak misyonları gereğiydi. Modernist yaklaşımdır bu, hayatı dönüştürmektir. Akademi de bunu kaçınılmaz olarak hissetti. Bence iyi ki de öyle hissetmiş. Sorun, bu yapının sürdürülememesidir, o da belki kadrolarla ilgili bir şeydir. Bakın Devlet Resim ve Heykel Sergileri de Türkiye'nin sanat ortamında en eski, en köklü geleneklerden bir diğeridir. Bizim dönemimizde oradan ödül alırsanız –ki ödül miktarı bir şey değildi- bir şey olurdunuz. Bakın kendini hiç yineleyemedi ve etkisini yitirdi.

Sanat Bayramları'nın avangard misyonundan söz ettiniz. Gençlik yıllarınızda bu gibi konular, kavramlar tartışılıyor muydu?

Hiç tartışılmıyordu Bizim önümüzde deneysel eğitim diye bir şey vardı, konu buydu. Modernizm, avangard gibi kavramlarla benim karşılaşmam okuldan sonra olmuştur. Kavramlarla karşılaşmam okuldan sonra olmuştur. Bizim önümüze yalnızca malzeme konmuştu. Önemli olan malzemenin dilini keşfetmek, malzemeyle deney yapabilmekti. Bu bir hesaplaşma gibiydi bizim için. Onun için bir malzeme çılgınlığı olduğunu söyleyebilirim o dönemde. Ve de bu malzeme deneyimi ile yeni bir şey yapmak söz konusuydu bizim eğitimimizde. Belki onun için de biraz sanatçı kimliğiyle ilgili bir sorun vardı gibi geliyor bana –şimdi öyle geliyor tabii. Daha çok teknik ağırlıklı bir eğitimdi ve mutlak bir biçimde teoriye kapalıydı.

Gençlik döneminizde etkilendiğiniz sanatçılardan akımlardan söz edebilir misiniz?

Ben Meksikalılardan çok etkilenmiştim. Rivera'lar, Siqueiros'lar, Orozco'lar... Onlardan etkilenme nedenim şuydu, biz o dönemlerde Türkiye'de sosyalist bir iktidar olsun istiyorduk. Toplumun dönüşümü için sanatın payı önemliydi. Bu da Cumhuriyetin ilk ideolojisiyle ilgili bir şeydir. Bununla en iyi örtüşen bu Meksikalı gruptur. Onlar çünkü biliyorsunuz iktidarla çok yakın ilişki kuruyorlar ve kaynaklar sağlıyorlar ve sanatı çok da yaygınlaştırıyorlar. Onların o meşhur üniversite mozaikleri çok etkilemiştir bizi. Ve o gelenek meselesini de onlar bir bakıma işin içine katmaya çalışmışlar. Sonra yıllar geçince, Herbert Read'in *A Concise History of*

Modern Art kitabını okurken, bunlarla ilgili bir paragrafı vardı, şak diye önüme düştü hepsi... Onlar sadece toplumu değiştirmek istiyordu, sanat yapma güdümleri çok daha gerideydi... Ama toplumu değiştirmek isteyen birisi için onlar önemlidir. Ben Michelangelo'dan da çok etkilendim... Sebebi de Sistine Şapeli'ndeki büyük freskolardır. Orada hayatı kucaklaması, hayata yönelmesi... Daha sonraki dönemlerde Picasso çok etkileyici oldu. Bizim okulda ayrıca Chagall o süslü tarafıyla çok sevilirdi... Fakat o dönem açısından genel olarak bakarsak, sözünü ettiğim Meksikalılar bence Türkiye'de genç insanın kahramanları olmuştu.

Sizin gençlik döneminizde yavaş yavaş ortamın hareketlendiğini, yeni galerilerin açıldığını görüyoruz. Neler izliyordunuz? Bu sergilerde izlediğiniz daha önceki kuşak sanatçılardan etkilendikleriniz var mıydı?

Melda Kaptana Galerisi vardı. Alman Kültür Merkezi vardı, Fransız Kültür Merkezi vardı. Kültür merkezleri çok önemliydi o dönemlerde. Beyoğlu'nda Olgunlaşma Enstitüsü'nün bir galerisi vardı. Başka... Resim ve Heykel Müzesi faaliyetteydi, alt galeri sergiler için kullanılabiliyordu. Benim ilk planda hatırladığım bunlar. Alman Kültür Merkezi'nin galerisinde bir Yüksel Arslan sergisi görmüştüm, çok etkilenmiştim. Adamın dünyasından, cesaretinden... Hatta Türkiye'de tartışma konusu olmuştu o sergi. Bizim estetik hocamız, sanatın bu olmadığına dair bir konuşma yapmıştı.

Tatbiki'den mezun olan bir sanatçı, daha çok sanatçı mı hissediyordu kendini yoksa 'dizaynır' mı?

Sanatçı kimliğini, bizim okul vermiyordu açıkçası. Onun için ben kendimi sanatçı gibi hissetmiyordum. Hatta bizim mezunlar kart bastırıyorlardı, "ressam-dekoratör" diye. Onun için öyle bir kimlik verdiğini düşünemem. Ben "ressam" diye bir kart bastırdığımda çoğu arkadaşım yadırgadı. Dekoratörlük toplumda daha prestijli bir şeydi. Ve bizim diplomamızda da ressam-dekoratör yazıyordu. Bu kimlik sorunu ilginç bir meselemiz bizim. Tatbiki konusunun dışında, daha genele yayılan bir konu. Türkiye'de sanatçılar eskiden dünyayı 100 yıl geriden izliyorlardı, sonra o 40 yıla, 30 yıla, 20 yıla, 10 yıla, 5 yıla indi. En azından 1980'lere kadar bu böyle devam etti. Şimdi günü gününe izliyoruz. İzlemeyi kısa sürelerle yapıyoruz. Yani Tatbiki'de nasıl ilk dönemlerde bir kimlik sorunu vardı, bana sorarsanız aslında Türk sanatının sorunu da buydu ve budur. Batı'ya baktığımız için bütün kriterler oradan üretiliyor.

BALKAN NACİ İSLİMYELİ (1947, Adapazarı)

[Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu / 1968-72]

Nasıl bir eğitim ortamında yetiştiniz, bunlardan söz edelim önce.

1967 yılının yazında, hem Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu hem de Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavlarına katılmak için İstanbul'daydım. İki okulun da yıl sonu sergileri teşhir edilmekteydi salonlarında, bu bana giriş sınavlarından önce bir izlenim edinme fırsatı verdi iki kurum hakkında. Doğrusu bu sergiler tercihimi açıkça etkileri ve ağırlık Tatbiki Güzel Sanatlar'dan yana oldu. Çünkü Akademi'deki sergi deyim yerindeyse, tam anlamıyla akademik bir sergiydi. Benim için fazla mesafeli, fazla öğretici, fazla kuralcı bir yapı içeriyordu. Antik çalışma serileri, modelden resimler, korka korka yapılmış kompozisyon denemeleri... Beni, o zamanki aklımla, rahatsız eden bir kuralcı sistem gözümün önünde canlandı o sergiyle beraber. Tabii deniz kıyısındaki binaya hayran kalmıştım, o ayrı bir şey. Tatbiki Güzel Sanatlar'da ise düzenlenmesinde Schlamminger isimli bir Alman'ın ağırlıklı olduğu bir yıl sonu sergisi vardı; o zaman için, bugün bile Türkiye açısından şok olabilecek düzeyde işler vardı. Mesela öğrenciler canlı heykeller halinde, kostümlerle sarıp sarmalanmış, serginin köşelerine obje olarak yerleştirilmişlerdi. Gözleriyle ziyaretçileri yönlendiriyorlardı, böyle olağanüstü bir happenning, performans atmosferi beni çarptı açıkçası. Çok daha canlı ve genç bir atmosfer gördüm orada. O sergi, beni etkiledi ve Tatbiki'den yana kullandım, hatta öbür sınavı yarım bıraktım. Yani riski girdim. Kazanamamış da olabilirdim ama kendime güveniyordum ve nitekim de kazandım. Fakat o serginin açıldığı yıl Schlamminger'in de yurduna dönüş yılıymış. Ondan sonra o efsanevi dönem Tatbiki Güzel Sanatlar'da yaşanmadı maalesef. Anı olarak anlatıldı. İzleri bir süre sürdü. Başka Alman hocalar geldiler; bir tanesi Winterfeld adında Alman'dı, ben onun asistanlığını yaptım, yurduna dönerken bana çok övücü de bir rapor vermişti eğitime katkılarım için. Çok iyi arkadaş olmuştuk. O çok genç ruhlu, çok deneyci bir adamdı. Sanatçı ağırlığı yoktu ama beyni çok tazeydi. Yeni işlere yatkınlığı vardı. Bu benim asistanlık dönemimdi. Hocalık dönemimde daha kuralcı bir iki Alman gelip geçti – biliyorsunuz öyle bir ekol de var, modernist fakat modernistin tutucusu, kuralcısı. Boyada, malzemede, kafada biçimci, aşırı şekilci bir ekol. Onlardan pek bir şey

alamadım. Doğrusu hocalar açısından, öğretimde Mustafa Pilevneli, Erol Eti, Metin Şahinoğlu, Nevzat Yüzbaşıoğlu vardı o dönem Resim Bölümü'nde, bunların içinde en canlı kişi, en İstanbul çocuğu diyebileceğim genişlikte kafası olan, bu kenti kıyı köşe tanıyan ve öğrenci kalbini kente açan, buna hedefler gösterebilen, açılımlar yapabilen tek insan Mustafa Pilevneli'ydi. Mustafa Pilevneli sanatçı kimliğiyle benim örnek alabileceğim birisi hiçbir zaman olmadı; o uçarı kişiliğinin bir tür izdüşümünü yansıtan parıltılı, şirin, albenili işler yapardı. Usta bir teknikçi. Ondan teknik olarak çok şey alabilirdiniz, ama vizyon olarak çok fazla şey almanıza imkân verecek bir donanımı –bence- yoktu. Ama çok severdim, hakikaten hoca olarak en çok faydalandığım insandır. Bir sanatçı nasıl yaşamalı, kenti nasıl taramalı, neresinden neler almalı, malzemeleri nerededir, nasıl satılır nasıl kullanılır, nasıl öznelleştirilir, bu gibi konularda hakikaten çok coşkulu bir kişiydi. Erol Eti daha kuralcı, daha formel bir yapıya sahipti, soyutçuydu o. Pilevneli figüratifti. Gelen giden Almanlar da daha çok soyut-figüratif karışımı ara deneyler sürdüren kişilerdir.

Peki, bu yıllarda yeni birtakım projeler var, Tatbiki'nin öğrencisi işleve yönelik bir yapı içerisinden geliyor, ressam değil de dekoratör ressam denirmiş onlara, bölümün adı da Dekoratif Resim Bölümü'ymüş.

O isim beni çok rahatsız ederdi. Bir defa Dekoratif Resim Bölümü ne demek?

Evet, dolayısıyla aslında Güzel Sanatlar Akademisi'nden farklı bir işleve, farklı bir amaca yönelen bir yanı da var Tatbiki'nin. Böyle bir yapının içinde daha bireysel arayışlar içinde olmak bir mücadele miydi? Tatbiki'de tam da o yıllarda, her iki kurum arasında bu anlamda bir rekabet varken genç sanatçının geleceğe ilişkin görüşlerinde nasıl bir etki yaratıyor.

Tatbiki Güzel Sanatlar'ın kuruluş amacı, ileri endüstrisi olan bir toplumun, kreatif şablonları üzerine kurulmuş bir şeydi. Bauhaus ekolünün bir devamı, tekrarıydı. Ama, Türkiye'de Bauhaus'un uygulama alanını zenginleştirecek o büyük endüstrileşme hareketi yoktu. Çok yavaşça ilerliyordu, darbelerle kesiliyordu, sık sık kesintiye uğruyordu, garip ileri geri hareket eden mehter marşı gibi, çaresiz bir ekonomik yapı içinde, sanatın endüstriye katkısı, dizayn alanının son yıllarda olduğu gibi güçlenmesi, palazlanması, çok çelimsiz hareketle ayakta durmaya çalışan bir süreçti, onun için okul, ikiye bölünmüştü, Tatbiki Güzel Sanatlar. Bir kısmı, tamamen bu yapılanma içinde otellerde yer, alan kapmaya çalışan, oralarda sadece

teknik bilgisini kullanarak, yaratılmış bir sanatçı kişiliğini, kimliğini kullanmadan – zaten öyle bir şey yaratılmamış- daha uygulamaya yönelik, sığ işler, yani deyim yerindeyse dekoratif işler yapılıyordu. Genellikle figüre çok az buluşmuş daha soyutçu eğilimli, vitraya, skrafitoya, rölyefe, bakır rölyefe, mozaiğe – mozaikte biraz daha figür eğilimi ağır basıyordu- böyle bir şablon süreç vardı. Bu mekânları kapışırdı hocalar ve asistanlar. Ben bunların dışında hissettim kendimi hep. Ve yanlış mı yaptım sorusu yerleşti bir süre sonra kafamda. Acaba Akademi'yi dışlamakla ben büyük bir hata mı yaptım? Bir işadamı gibi yetişmek istemediğime göre, onlara hiç özenmediğime göre, benim halim ne olacak? Öğrenim kadrosuna baktığım zaman, Pilevneli başta olmak üzere birşeyler aldığım hocam olmasına rağmen, benim kafamdaki soruları cevaplandıracak bir kimlik, bir örnek maalesef yoktu. O zaman kendi göbeğimi kendim kesmem gerektiğini düşündüm. Çünkü Akademi'deki örnekler de çok parlak değildi ama – Akademi'yi de dikkatle izliyordum, iki kurum arasındaki rekabet beni ilgilendirmiyordu, temaslar başlamıştı, ilk çıkışlarımı, resimlerimi yapmaya, göstermeye başlayınca oradaki genç figüratif hareketle aramızda bir temas doğmuştu. Mesela Adnan Çoker'in ilk sergileri, Fransa'da yeni dönmüştü, performanslar yapıyordu, genç bir asistandı, onun o öncü tavrı ilgimi çekiyordu. Cihat Burak'ı, Çoker'le taban tabana zıt olmasına rağmen hayranlıkla izliyordum. O başka bir bilgelik düzeyinde bir şeydi, yani siparişle edinilmiş bir şey değildi, bir misyoner tavrıyla kazanılmış bir şey değildi, o Doğu'yla Batı'nın, gerçek bir İstanbul senteziydi. Ona çok hayrandım. Orhan Peker'i de çok severdim o zamanlar, boya ustalığını. Burak, Çoker ve Peker benim o sıralarda Türkiye'de önemli bulduğum ressamlardı. Benim ağabeylerim, ablalarım diyebileceğim Neşe Erdok'larla da yakınlığım vardı, onların da resimlerini izlerdim. Neşet Günal'ı çok severdim insan olarak, ama resimleri bana biraz demode bir toplumculuk ekolunun devamı, bir Köy Enstitüsü ruhunun o düzlemdeki bir geleneği, devamı gibi gelirdi ve tehlikeli bulurdum bizim kuşaklara yansımasını onun. Bir şekilde onun kırılması gerekiyordu; kendi içinde mükemmeldi zaten, ondan sonra o resim yapılmamalıydı. Neşe bu transformasyonu mükemmel yaptı kendi içinde...

Onlardan sonraki, sizden önceki kuşağa gelirsek... Semra Germaner onları "1968 kuşağı" olarak nitelendiriyor, İpek Aksüğür Duben ise sizi ve Altan Gürman'ı da bir biçimde içine alarak "1960 Kuşağı" diyor. Dolayısıyla 1960'lı yıllarda toplumsal

dönüşüm süreciyle birlikte gelen başka bir tür figüratif anlayış var- daha bireye dönük bir ifade türü söz konusu. Onlarla ne kadar yakın, ne kadar uzak görüyorsunuz kendinizi? Neş'e Erdok'tan söz ettiniz ama sizin ifade biçiminiz çok farklı. Ayrıca Neşet Günal geleneğinden zaten çok daha farklı bir toplumsal anlayış taşıyor sonraki kuşak.

Çünkü o gelenek, Türkiye için de bir açmazdı. Resmi, asık suratlı bir ilericilikti. Gerçekten bireysel değerler taşıyan, özgürleştirici bir ilericilik değil; devlet eliyle edinilmiş, güdümlü bir ilericilik. Yani kitlelere devlet diyor ki siz merak etmeyin, ben onu da yaparım. Ben onu da yaparım. Siz oturun oturduğunuz yerde, ben sanatı da biçimlendiririm, ilerici hale getiririm, modeller öneririm. Nasıl Köy Enstitülerini kurduysam, bunun meyvelerini topluyorsam, bunun sonrasını da yaparım... Bu bana biraz baskıcı geliyordu. Hatta totaliter rejimlerde hedefinizi, düşmanınızı somut olarak görürsünüz, bunda ikircikli, şaşırtan, gözden kaçıran bir şey vardı. Bu daha da kafa bulandırıcı bir şeydi. Benim kanaatime göre Neşe'ler bunun farkındaydı. Hocaları Neşet Bey'e çok saygı duymalarına rağmen aynı şeyin sürmemesi gerektiğini düşünüyorlardı, bunda Paris'in, Fransa'yla yüzleşmenin, hele 1968 sancıları döneminin içinde... Çünkü ben öğrenciyken, onlar mezun olup bursla Fransa'ya yollanmışlardı. Ben daha bir veya ikinci sınıftaydım, burs kazandıkları için kutlama yaptıklarını hatırlıyorum. Onlar Fransız varoluşçu felsefesini depresif figürasyonuyla yüzleştiler orada, distorsiyon, biçimbozma, kent sancıları çeken, bir tür 'underground' alanlara itilmiş çarpık tipleme üretme ihtiyacı duydular. Bu kendi toplumlarının gerçekliğiyle ne kadar yüzleşiyordu, ne kadar yan yana gelebiliyordu? Onun hesabını da döndükten sonra ve belli bir şaşkınlık yaşadıktan sonra vermeye çalıştılar. O denklemi kurmaya çalıştılar. Oradaki bireysel sancılarla burada toplumsal olguyu nasıl formüle edilebileceği, nasıl bir araya getirebileceğini yaşatmaya çalıştılar kendi içlerinde. Ve bundan da başarıyla çıktılar diyebilirim. Çünkü ayakta kaldılar.

1968...

Sanatta da zor bir denklemdi. Onların Türkiye'ye gelişleriyle beraber yüzleştikleri tablo buydu. Bunu bir tür o figürasyonu toplumsal gerçekliğe nasıl oturtabiliriz sorunu oluştu ve onun peşinden gittiler. Bizse, onların dışarıdan izlediği toplumsal travmaları Türkiye'de biz fiilen yaşadık, kuşatmalar olarak, sorgulamalar olarak ben

mesela diplomamı alamadım tutuklandım son sınıfta, dört ay içeride kaldım, dayak yedik, işkencelere maruz kaldık, ben bunları fiilen yaşadım hayatımda, bir sene gecikmeyle mezun olabildim. Ve Türkiye'deki o darbe şokundan sonra bütün şeyler zaten değişmişti. Şimdi 1968 Kuşağı de idealleriyle, riskleriyle, bu riskleri canlı olarak yaşamasıyla resimsel düzeyin çok üstünde bir deneye sahip oldular, genç olmalarına rağmen. Çünkü o gerçekliğin içindeydik ve o gerçekliğin içinde kalmak zorunda kaldık. Mesela ben dört burs kazandım, hiçbirine gidemedim çünkü yurtdışına çıkamıyordum. Vermiyorlardı için, kâbus gibiydi. Bu cehenneme mahkûmsunuz diyorlardı ve tek yapacağımız şey ayakta kalmak ve mümkünse iş üretmekti.

Biz dediğinizde kimi kast ediyorsunuz? Kuşak birlikteliği hissettiğiniz veya sanatçı olarak ay problematikleri hissettiğini düşündüğünüz sanatçılar kimler bu dönemde?

Ben düşündüğüm zaman pat diye bir isim gelmiyor aklıma. Demek ki benim duyduğum endişeleri aynı şiddette aynı yoğunlukta paylaştığım birileri pek olmamış. Yine de bu gruba kendimi yakın görmemin nedeni zaten onların beni aralarına çağırmalarıydı. Neşet'in, Mehmet'in, Komet'in, Utku'nun... Yani gel bizle ol deyip, çünkü üç tane sergi açtık o zaman, çok önemli bir dönemdi o sergiler açısından. Melda Kaptana'da açtık, Tiglat'ta açtık ve Maçka Sanat Galerisi'nde açtık. Aşağı yukarı firesiz, tam bu grupla ve bu dikkati çekmiş bir şeydir o zamanda. Hatta İpek Aksüğür'ün yazısı da o sergilerle bağlantılı olarak yazılmıştır.

Hatta o grubun içinde Altan Gürman'ı da sayıyor...

Altan Gürman evet, ya bir kısmında yaşıyordu ya da o yıllarda ölmüştü. Tam o yıllarda kaybettik.

Aslında bir dönüşüm sürecinin hissedildiği bu yıllarda akademik olarak resmin literer olmaması, betimleyici olmaması gibi kurallar hala geçerli. Bunun karşısında da Mehmet Güleryüz kuşağının akademik bir figür anlayışına karşı kodlar geliştiren resimleri... Sizin de o dönem resimlerinizde de sanki bilinçli bir karşı duruş var, şöyle ki, diyelim betimleyici olmamak gerekiyor ama betimleyici bir resim yapıyorsunuz, hikâye anlatıyorsunuz. O açıdan 1968 kuşağıyla bir yakınlığınız kurulabilir belki?

Tabii, bizi birleştiren oydu ve ben onlardan daha dikine bu şeylerin üzerine gittim. Çünkü beni o kadar rahatsız ediyordu ki bir sanat eğitiminde şunları yapabilirsiniz,

şunları yapamazsınız meselesi. Şu kadar odaya girebilirsiniz, kırkıncı odanın kapısını açamazsınız gibi kurallar, kurallar sistemi beni çok rahatsız ediyordu, bir. İkincisi de bir ikiyüzlülük görüyordum burada. Şimdi Resim, hikâye anlatmaz deniyor ama, koca bir Batı sanatına bakıyorsunuz üç tane kutsal kitabın hikâyeleriyle dolu. Hepsi. Caravaggio'sundan, Botticelli'sinden Piero della Francesca'sına kadar hepsinin anlattığı 50'yi geçmeyen İncil temaları veya mitoloji temaları. Hepsi bir hikâye. Şimdi bunların karşısında el pençe divan duran adamlar size parmaklarını sallıyorlar, şunu yapamazsın, bunu yapamazsın... Yahu benim bir hikâyem varsa ben onu niye anlatmayıyım? Benim için sanat her zaman bir şey söylemek, bir şey açıklamak, deklare etmek, bir şey itiraf etmek, bir şeye karşı koymak, özetle konuşmak anlamına geliyordu... Bundan men edilmek beni son derece rahatsız ediyordu. Ve bunun çok dikine gittim. Ve süreç de zaten bizi doğruladı. Bırakın hikâye anlatmayı, metin olanca şiddetiyle alana girdi. Kapıdan içeri girdi. O zaman söyleyecekleri birşeyleri kalmadı ama o yasaklarla törpülenmiş, sanattan uzaklaştırılmış men edilmiş pek çok gencin zaiyatı oldu. Bu çocuklar bir şekilde kırıldılar. Onun için ben eğitimde her zaman hoca olarak ona dikkat ettim. Men etme eğitimi olmaz. Yasaklama eğitimi olmaz. Sakıncalarını belli şeylerin göstererek, hata yapmasına izin vererek açıklayabilirsiniz, ikna edebilirsiniz ama sanat yasak alanı değildir. Yasaklara boğulan bir ülkede sanat sığındığımız bir alandır, aynı kâbusu yaşamaya...

O dönemde ressamca olanın ne olduğuna dair çok keskin kurallar var, akademi hocaları bu anlamda ciddi bir otorite değil mi?

Evet, bir ruhban sınıfı!

Peki, 1971 yılında ilk serginizi açtığınızda geleneksel halk resminden esinlenen bir biçimsel yaklaşım içinde, toplumsal kültürle ilişkisi olan resimler yapmaya başlıyorsunuz. Aynı yıllarda, toplumcu-gerçekçi eğilimler de var Türk sanatında. Sizin bu toplumcu temalara ilginizi yansıtma biçiminiz farklı belki ama içerikte bir ortak yaklaşımı paylaşıyorsunuz o dönemin sanatçılarıyla...

Şimdi bunun bir kısmı o sosyalist söylemin, solcu dünya görüşümüzün bir parçası. İtilip kakılan gözden uzak tutulmaya çalışılan kesimlerin, insanların gerçekten geçmişte de bugün de belli değerlere sahip oldukları, belli değerler ürettikleri, üretebilecekleri duygusunun üzerine gitmek, bu bir tanesini, bizi rahatlatan bir şeydi. İkincisi, gerçek bir boyutu da vardı bunun, ben o sıralarda tasavvufla falan da

ilgilenmeye başlamıştım, mesela Malik Aksel'in *Türklerde Dini Resimler* gibi kitaplarını da okumaya başlamıştım, Türk yazı resim geleneği, Türk halk resimleri konularındaki kitaplarını büyük bir heyecanla okumuştum ve oradan bir çıkış yapılabileceğini düşünüyordum çünkü bunlar sadece Türkiye'ye ait şeyler değildi. Bu topraklardan geçmiş üç dört kutsal kitabın içinden süzülmüş hikâyelerdi ve varoluşçu bir yanı vardı. Arayış teması, bir türlü bulamama hikâyesi, bir de sanatçının dramıyla özdeşleşen bir şey vardı onlarda. Sadece popülist, etnografik bir teşhir düzeyinde değildi benimkisi, hakikaten oradan birşeyler çıkarabileceğim sezgisi vardı... Ve çok boyutlu bir okumayla bunların hakikaten büyük bir kaynak olduklarını fark ettim ve o kaynakta derinleştikçe çok büyük sergiler hazırlayabildim sonunda. Ama o sadece bir halkçılık modası, bir popülizm yaklaşımı değildi, sezgisel bir yaklaşımdı, onların beni bir yere götüreceğini düşünüyordum, seziyordum.

Peki, sizinle hemen hemen aynı dönemde Tatbiki'de okumuş bazı sanatçıların şöyle bir yorumu var: Yabancı hocalar aracılığıyla kendi kültürümüze bir ilginin uyanması...

Yok yok, hayır, bence çok yanlış. Kesinlikle onların ilgileri, bir misyoner gibi varılma yaşama şeyi veren insanlar, ölene kadar yaşayanları da vardı hakikaten buraya âşık olan, mesela Herr Schmidt tekstil bölümünden, böyle bir adamdı istisnai bir adamdı burada yaşadı burada öldü, karısından ayrıldı burada yaşamak için. Tamamen bireysel bir serüven. Bir tür aşk ilişkisi bu ülkeyle. Almanların Türkiye'ye bakışı son derece oryantalist bir bakıştı. Beni hiç etkilememiştir mesela, Winterfeld'e yol gösterirdim gezdirirdim mesela, evine bir iki obje alır asırdı ama hiçbir zaman çok derinlemesine bir ilgileri olduğunu sakın düşünmeyin. Genellikle sığ bir düzeydedir.

1960'lı yıllarda, soyut sanatın etkisi sürüyor ama bir yandan Anadolu kültürüne ait motiflerde kilimde soyut biçimler arama... Hep böyle yüzeyde daha biçim olarak bir etkilenim söz konusu belki de sizinle, bu başka bir şeye dönüşüyor.

1970'li yıllardan sonraki, 80'e kadar olan süreç içinde çok kaba, isteri düzeyinde bir toplumcu resim tansiyonu vardı. Sert kalıpları olan, sert söylemleri olan. Bense o bireyci-toplumcu ayrımına hiç inanmıyordum. Hiçbir zaman inanmıyordum. Dünya görüşüm tamamen sosyalistti, birşeylerin düzeltilmesi gerektiğine inanıyordum ama sanat söz konusu olduğunda böyle bir kategorik şemaya hiç tahammülüm yoktu. Bir

insanın yalnızlığı bireysel olduğu kadar toplumsaldı, bence, öyle görüyordum. Sanat da bir yalnızlık işiydi, bir yalnızlığı değerlendirmek, zenginleştirmek işiydi. Özellikle resim söz konusu olduğunda. Yani 80'lere kadar birey ve toplum karşılıklı tercihler gibi görünürken, 80 sonrası bireysel üslupta toplumcu bir ifadenin mümkün olabileceği düşünülmeye başladı ki ben ona inandım. Mesela dekadans teması, çökme teması, o Yıkımın Mimarisi gibi seride, bunlar çok özel çok ayrıcalıklı insanların, belki nevrotik düzeyde, hastalıklı düzeyde ayrıksı insanların dramıydı, biçimlendirmesiydi. Ama ben bunun aynı zamanda toplumsal olduğunu düşünüyordum, Çünkü o dramı, o çöküşü, o yıkıcı resimlerde, lodosçu resimlerinde hep bir çöküşün nedenleri üzerinde durmanın. Çünkü duramadığımız için on yılda bir darbe yiyorduk! Yani, irdeleyici sistemin acaba biçim diliyle de mümkün olup olamayacağını sağlayamaz mıydık? Bu düşünceler içinde çalıştım. Ve bu tercihleri kullanmadım, bireysel olmanın sonuna kadar gittim hatta hedef olarak kendimi bedenimle resmin içine koyarak gittim. Şaşırtmaca olmasın diye. Hedef gösterileyim. Sertçe, kasten yaptım, öykünün üzerine nasıl gittiysem, öyküyle resim yapılabileceğini kanıtlamak için kanırttıysam da öbüründe de aynı şeyi yapmaya çalıştım.

Bunlar farklı bir gerçekçilik boyut taşıyor. 1970'li yıllarda yeniden figüre bir yönelim var, toplumcu gerçekçilikten düşsel gerçekçiliğe, fotografik gerçekçiliğe çeşitli yaklaşımlarla karşı karşıya kalıyoruz. Sizin resimlerinizde topluma dair birtakım gerçekliklerin ifadesiyle fantastik boyut yan yana. Gerçek mekânların düşselleşmesi, sözgelimi Bir Yıkımın Mimarisi dizisinde olduğu gibi... Bunlar acaba bir tür toplumsal bilinçaltının yansımaları olarak mı gündeme geliyor?

O fantastik boyut aslında gerçeği daha tahrik edici, daha şoke edici, daha etkili bir biçimde kılma çabasından ileri geliyor bence. Gerçeklik duygusundan vazgeçme, kaçak bir alan arama duygusundan çok, gerçekliğin ve fantezinin ayrımlarını reddetme, aynı birey ve toplumu ikilemini reddetmek gibi... Düşler bence bir gerçek. Siz bunu istediğiniz kadar değilmiş sanın -o zaman simülasyon kavramı bile yoktu- düşleri ben hakikaten yaşadığım gerçekten daha etkili bulurdum her zaman. Uyandığınız zaman size yapılanı hissetmeniz, gördüğünüz şeyi kavramanız, izlediğiniz şeydeki dikkatiniz ve canlılığınız, duyularınızın işleyişi, gerçek hayattan daha etkili. Ve onlar bedeninizin imal ettiği şeyler olduğu için... Ama toplumsal bir

bilinçaltının olduğunu ve o halk sanatı dediğiniz şey de ben aslında orada bir de pop arayışı içindeydim, halk sanatıyla... bir Anadolu kitsch'i, bir yerli pop yaratma sevdasındaydım.

Sizi, kültürel çevrenin yeni bir gözlemcisi olarak da yorumlamak mümkün belki?

Ama kendimi soyutlamadım hiçbir zaman. Bir çevre tasvircisi, bir anlatıcı gibi davranmadım; hikâyenin içinde oldum, bireysel anlamda o da önemli bence. Bir dünya kurmaya hepsinden çok önem verdim. Değindiğim sosyolojik gerçeklik, bunun vicdani boyutları, dünya görüşüme etkisi falan onlardan çok daha önemli olan şey benim için, bir dünya kurabilmekti. Bunların bana ait olması bu toplamın, bu farklı gibi görünen şeylerin benim imzamı taşıması, benim gücümle bir araya gelmesine çok önem verdim. Bireysel üsluba çok önem verdim.

Anadolu kitsch, bir yerli pop yaratmak, bunları açar mısınız?

Orijinal malzemeyle, bu halk evinde sanat eseri yerine, güzellik duygusunu tatmin edici şey olarak ne kullanıyor? Neye bakıyor? Hangi resimleri asıyor? Bunları hakikaten merak ediyordum. Ve bunların ortam sembolik anlamları nelerdir? Toplumun bilinçaltını taramama yardım edecek bir ipuçları, değeri var mıdır bunların? Ve bunların çok büyük sembolik ağırlıkları olduğunu bu süreç içinde de öğrendim. Mesela Suret sergisi bunların bir dökümüdür sonuç olarak. Kolektif bilinçaltının biçimsel şemalarını kullandığım, yüksek teknolojiyle kullandığım en önemli sergilerimden biri oldu. Ama o bir süreçtir işte, o toprağı kazıyordum, mezuniyetten sonra.

Peki, o dönemde kendinizi bu anlamda yakın gördüğünüz...

Cihat Burak... Bir de Yüksel Arslan, fakat Arslan çok uzağımızdaydı bizim, ben maalesef o travmaları çok kendi kendime atlattıktan sonra onu tanıdım. Keşke daha önce tanısaydım. Daha önce bana, dediğim gibi, Cihat Burak çok yardımcı olmuştur. Yani orijinal malzemeyle çağdaş bir vizyona sahip olunabileceği ve bu ülkenin taşıdığı şeylerin lokal olmadığı, kendiliğinden evrensel bir boyuta sahip olduğu bilinci... Bence bu sanat yapmada çok önemli bir şeydir. Bu özgüvene erken sahip olmak çok önemli. Ben böyle bir şeyi erken kavradığımı söyleyebilirim. Erkenden silkindim, uyandım. Ve beni uyandıran, işte böyle adamlar oldu. Hem Galatasaraylı, hem Fransa'da okumuş, hem de Osmanlıcayı da bilen, bu ülkenin, İstanbul'un yerinin altını üstünü bilen, her köşesinden haberdar ve bunu gündelik gazete

kupürleriyle de harmanlayıp masal anlatabilen, büyük anlatıcılar, Cihat Burak gibi... Yüksel Arslan'ı da çok beğenirim ama onu maalesef çok geç tanıdım. Çok önemli bir figür. Bir etkiyi bir uyarıyı öznelleştirmek zaten yeteneğin kendisi. Yoktan bir şey yapılamayacağına göre, bütün yaratıcılık bir uyarıyı, bir dürtüyü alıp kendi haline getiriyor. Hele böyle katmanlar, hem düşey anlamda hem yatay anlamda dikey anlamda katmanlarla dolu bir ülkede, bu katmanların her biri diğeriyle derin çelişkiler yaşarken öte yandan, bunlardan bir armoni oluşturmak veya iyi bir hikâye anlatmak önemli. Ben Cihat Burak'la Yüksel Arslan'ı söylerken, bunların da o hakikilik atmosferi hem görselliği açısından hem hakikiliği açısından bana örnek olabilecek düzeyde. Başka isim veremiyorum dikkat ederseniz. Öbürlerini yok saydığımdan değil. Dünyada da az.

Türk sanatında aslında gerçeküstücülüğün olmadığı söylenir. Toplumla aslında ciddi bir meselesi olan gerçeküstücülüğün taşıdığı o eleştirel tavır, aslında belki sizin yapıtlarınızda var.

Tabii, şimdi gerçeküstücülüğün çeşitli boyutlardaki basınçlarla güç kazandığı dönemler olmuştur. Kimi, siyasal baskıdan, totaliter baskıdan bir kaçış yolu olarak farklı projeksiyonlar denemiştir. Sembollere başvurarak, biçimleri bozarak, kodları değiştirerek, gizli bir anlatım, bir kaçak dil boyutunda gerçeküstücülük vardır. Bir de ben tanıdıkça bu kültürü, bu kültürün gerçekten efsaneci bir kültür olduğunu, masal anlatmaya, fanteziye çok yatkın bir kültür olduğunu fark ettim. Bir sığınma, bir kaçma veya bir psikanalitik süreç taraması şeklinde değil de genetik olarak kültürün bütününde bir mistifikasyon, bir yüceltme, fanteziye yükleme, kaydırma, alan değiştirme güdüleri var. Efsaneci bir kültür.

Kolaj kullanımınızdan da söz edelim. ... Bunun da özellikle bir karşı duruş olarak kullanıldığını söyleyebilir miyiz o dönemde?

Tabii. Ben bunları yaparken, mesela o 'readymade' kültürü falan yok Türkiye'de... Sanat kitapları siyah beyaz basılıyordu ve hiçbirinden haberimiz yoktu doğru dürüst. Kübistlerin birtakım şeyleri kesip yapıştırdığını bilirdik ama kapsamlı bir anlamda kolajın bir hazır imge, hazır obje kullanımı sürecinin bir parçası olduğunu, bununla aynı anlamda, aynı derinlikte şeyler ifade ettiğini düşünmüyorduk. Tamamen içgüdüseldi. Düşler gibi... Düşlerinizde birtakım imgeler bir araya geliyor, bunun hesabını yapmıyorsunuz sihirli bir makas onları kendi bağlamlarından ayırıp sizin

alanınıza, boşluğunuza, kafanızdaki geceye savuruyor ve orada onlar kendiliğinden ilişkiler, anlamlar yürüten... Niye sanat böyle yapılmasın? Ve onun absürd bir şey olduğunu düşünmüyorum. Bütün o anlamlarda, kendiliğinden gibi görünen şeyin altında bilinçaltının çok hakiki, şifreleri açıklamaları, vurguları var. Onlar rastgele şeyler değil. Onun için düşlere ben her zaman çok alıcı gözüyle baktım.

CANAN BEYKAL (1948, Merzifon)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Resim Bölümü / 1966-1972]

Akademi'deki eğitmenleriniz kimdi? Eğitim ortamından söz eder misiniz?

Benim dönemimde Resim Bölümü'ne giren tüm öğrenciler galeri adı verilen, heykelden desen çalıştığımız bir yıllık eğitim görürlerdi. Bu atölyede Dinçer Erimez ve Adnan Çoker görevliydiler. Ancak asıl hocası Sabri Berkel'di sanırım. Aynı dönemde Ali Çelebi, Nurullah Berk, Cevat Dereli (ki bir yol sonunda benim seçtiğim atölyeydi), Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Neşet Günal gibi hocalar atölye sahibiydiler. Sonra emekliye ayrılınca Ali Çelebi'nin atölyesini Dinçer Erimez, Cevat Dereli'ninkini Adnan Çoker aldı. Mezuniyetimin sonuna kadar Neşet Günal, Bedri Rahmi ve Zeki Faik İzer Akademi'de görevliydiler. Ancak bu hocaların asistanları da atölye eğitimine katılıyorlardı. Yeni atölyeler olan gravür, vitray, fresk gibi atölyelerden ben Sabri Berkel'in yönettiği gravür ile Kemal Bilensoy'un yönettiği fresk atölyesine devam ettim. Ayrıca cour de soir, yani akşam kursunda modelden desen çalışmak için dönemimde Şefik Bursalı'nın eğitimiyle serbest bir çalışma ortamı oluşturuyordu. O dönemde galeri eğitiminden sonra resim bölümü öğrencileri atölyeleri seçer ve orada devam ederlerdi eğitimlerine. Bu atölyelerde sabah modelden (canlı model) öğleden sonra ise genellikle natürmort, enteriyör gibi daha serbest konulu bir eğitim yapılırdı. Atölyelerde yeniler ile eskiler bir arada eğitim alırlardı. Klasik Fransız akademilerindeki atölye sisteminden farklı değildi.

Nasıl bir eğitim sistemi benimsenmişti? Bütüncül bir sistem var mıydı, ayrı ayrı görüşler, yöntemler bütünü müydü?

Her birinin öznel tercihleri vardı ama ayrıştırılmış bir eğitim gibi değildi aslında. Meseleyi daha genelleştirirsek, akademinin eğitimi 1883'te kurulmasından itibaren aynı tarzda sürmüş bir akademik eğitimdi. Bu günün koşullarına göre bir dönem "akademizm", bir dönem "empresyonizm" olmuş – yani 20-30 yıl öncesinden yerleşmiş olan yöntemlerin öznel tercihlerle ve tam anlamıyla usta-çırak biçiminde yürütüldüğü bir eğitim tarzıydı.

Kuramsal eğitim nasıl veriliyordu?

Sanat tarihi ve mitolojinin dışında herhangi bir kuramsal eğitim yoktu. Sanat tarihi hocamız Nermin Sinemoğlu, Türk sanat tarihi hocalarımız Nejat Diyarbakırlı ve

Kerim Silivrili'ydi. Mitoloji dersine de Belkıs Mutlu gelirdi. Tabii Belkıs Mutlu'nun kişilik olarak çok hoş bir yanı vardı gerçekten, biraz alışılagelmiş hocanın dışında bir kimlik sunardı, ama tabii orada da bilgiyi veren ve bilgiyi alan, sonra da sınavda o bilginin sorulduğu bir eğitim uygulanırdı. Sanat tarihi de sanat tarihçilerinin kitaplarından edinilmiş bilgilerin aktarıldığı, hatta burada çok fazla hiyerarşinin de olmadığı, mesela Leonardo'nun yanında Nanni de Banco diye bir adamı da öğrenmek zorunda olduğumuz bir dersti. İşte, yapılagelen sanat tarihi eğitimi nasılsa öyleydi. Ama önemli olan atölye dersleriydi ve atölye derslerinde de hocalar usta-çırak geleneğine sahip çıkarlardı. Örneğin Nurullah Berk, hocası André Lhote üzerine kuruyorsa meselesini, bizim atölyemizde ne kadar çağdaş sayılsa da temelinde aynı inanç egemendi. Örneğin atölye duvarında şu yazı asılıydı: "ibadet eder gibi desen çizmek", Ingres'ın sözüydü bu. Biliyorsunuz Ingres Fransız Akademisi'nin en azman ve en tutucu hocalarından, Akademi dışı sanata da son derece tutucu yaklaşan biriydi. Cézanne'ın yanında Tiziano'nun röprodüksiyonları yan yana asılırdı. Kısacası görgüye dayalı, yani görerek resmetmeye dayalı bir eğitimdi. Hem ampirik hem de hocanın öznel tercihlerine dayanıyor. Kendi hocalarından aktarılmış hikâyeler bize iletilirdi. Ben zaman zaman yukarıya kaçıp Zeki Faik hocanın dersini izlerdim, gerçekten çok iyi ders anlatan bir kişiydi Zeki Faik. Atölyesine kimseyi kabul etmezdi ama ben gizlice girip izlerdim ve aynı şeyleri bir süre sonra aynı sözcüklerle kendi atölyemde de duyardım demek ki bu hocalardan diğerlerine aktarılan bir bilgiydi. Aynı şekilde aktarılıyor ve bir taraftan çok da hayattan kopartılmış gibi geliyordu. Sanat öyle bir şey ki "bu çok zor", "bunu yapabilmek çok uzun emeklere bedeldir" gibi, gerçekten mistifiye edilmiş bir sanat bize iletilmekteydi. Ama bütün bu eğitimin çok öznel tercihler olduğunu düşünüyorum. Neden'in hiçbir zaman verilmediği dersler... Neden 'iyi', neden 'iyi değil'in yanıtı, "bunun reçetesi verilmez ki"... Tamamen mistifiye edici bir şey ve sanki ancak dehaysan yapabilirsin. Batı'da kabul edilmiş olan Ingres'a temellenmiş, Cézanne'a Picasso'ya yani kübizme ve post-kübizme kadar gelebilen biçimsel bir eğitim tarzıydı.

Sanat tarihi dolayısıyla Picasso'da mı bitiyordu?

Mesela mezun olacağım yıllara kadar (başka hocaların konferansları ve sergilerle biraz aralıyoruz ama) genel müfredatı buydu açıkçası. Desen ağırlıklı, biçim ağırlıklı

bir eğitim tarzı. Sanat tarihi de bu tarzdı. Ama mezun olacak bazı öğrenciler – mesela Komet'lerin falan döneminde, biraz pop işler sergilenmişti- hocalar pek başarılı bulmamıştı ama hafif hafif böyle şeyler başlıyordu. Lale adlı bir öğrenci sanırım, çok boğaz sularında giden Amerikan bayrağı asılı bir sahil güvenlik botu resmi gibi çok güncel işaretleri olan resimler yapmıştı... Ve bunlara, çağdaş olduğunu söyleyen atölyelerdeki hocalar karşı çıkıyordu açıkçası... Biz o dönemde en çağdaş akım olarak pop sanatını biliyorduk.

Ama kendi olanaklarınızla mı biliyordunuz?

Tabii kendi olanaklarımızla biliyorduk, yapıyorduk da. Çünkü 1970'lere doğru pop sanatıyla ilgili kitaplar satılmaya başlamıştı. Ben mesela Tom Wesselman'ı atölye geleneğindeki canlı modele uygun olduğu için seçmiştim. Ama yine de şu kadar nü, şu kadar natürmort, şu kadar enteriyör yapılması koşulları vardı. Bir anlamda eğitimin kenarından köşesinden, gencin istekleriyle de biraz kapıların aralanması söz konusuydu ama genel yapı çok değişmezdi açıkçası.

Peki, yurtdışındaki etkinlikler nasıl izleniyor? Ve "yurt dışı" deyince neresi orası?

Son seneme kadar Paris ekolü egemendi. Paris ekolünde de Picasso'lar, özellikle Cézanne... Yavaş yavaş da Kandinsky ve Mondrian'ın birşeyleri var. Soyut resim pek yapılmazdı. Çünkü öğretecekleri eğitime aykırı bir şey. Mondrian'ın hangi desenini öğretecekler? Felsefesiyle öğretmedikleri için, uydurma şeyler çıkabileceği düşüncesiyle ne kadar çağdaş görünen atölyeler olsa da sonuçta soyut resim öğrencinin deneyeceği bir yol değildi.

Türk sanatında "soyut" başlı başına bir konu!

Genel olarak benim öğrencilik dönemimde heykellerden desenler çalışılır sonra atölyeye geçerdiniz. Bizim atölyemizde renk diye bir şey yoktu bir yıl boyunca tonal resim yaparsınız, burada da üç rengin dışında bir şey yok, toprak renkleri ve siyah beyaz grileriniz... Çok klasik bir eğitim biçimidir, tonal değerlerin öğretilmesi. Renkçi atölye olan Bedri Rahmi atölyesinin karşısında olan bir atölyeydi ve renk konusunda oldukça tutucuydu. Soyut resimle ilgilenen bir atölye hocası olmasına rağmen, hocanın da soyut resminin tonal değerlere bağlı yapısı gereği sanırım, renk karşıtı bir eğitim üzerine temelleniyordu. İki karşılaştırma söz konusuydu; barok ile Rönesans arasındaki temel fark neyse sanat tarihinde, bütün sanatlarda da hatta sanatçı üsluplarında da bu farklılık önemseniyordu. Kopuk desen-sürekli desen gibi...

Barok ve Rönesans arasında ruh ve kafanın ayrılması gibi iki temel biçim meselesine dayalı bir eğitimdi açıkçası. Klasik akademik eğitim yani. Bunu analiz ettiğiniz zaman çağdaşmış gibi olan, çağdaş işler üretiliyormuş gibi olan bir görünümün ardında, ne kadar biçimsel ve aslında ne kadar akademik bir tarz olduğu çıkıyor meydana. Ve hatta bütün çağdaş sanata bu anlamda, yani Wölfflin'ci bir bakışla öğretiliyordu bence. Sanat tarihinde Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun bakışı burada da egemendi kanımca. Çağdaş sanatı kavrayabilmek çok zor bir şeydi bu bakışla. Kandinsky ve Mondrian yanında ancak 1970'ler sonrasında Maleviç önemsenmeye başlamıştır.

Maleviç'in 1970'lerde önemsenmesi biraz geç bir tarih değil mi? Peki ya Konstrüktivizm?

Konstrüktivizm gerçekte Türkiye'ye uzak olmaması gerekirken Tatlin, Rodçenko gibi adları hiç duymadık öğrenciliğimizde. Ancak mimarlar elbette konstrüktivizmden haberdardılar. Gabo adı Tatlin'in yerine geçiyordu. Çünkü Batı sanat tarihi de Gabo'yu Tatlin'den daha çok önemsemiştir. Sanırım Gabo'nun Batı'ya göçmüş, Tatlin ideoloji olarak komünist rejimi seçmiş ve bir radikal olması nedeniyle önemini geç fark etmişlerdir. Ben konstrüktivizmle gerçek ve ciddi anlamda 1974 yılında tezimle ilgili çalışmalar sırasında tanıştım diyebilirim. Ondan önce elbette adını öğrenmiştim, Sinematek günlerinde Ayzenştayn'ın *Potemkin*'i kapsamında ilgilenmiştim ve devrimci sanatçılarla. İdeoloji olarak da ilgimi çekmiş bir akımdı. 70'ler sonrasında konstrüktivizm ve Tatlin, Rodçenko, Lissitzsky hakkında epey yazı da yazdım. Hayata geçirilmiş siyasi bir içeriği olan tek akım olarak o dönemdeki siyasi düşüncelerimle son derece önemsediğim bir akımdı. Ve bu akım ancak Rusya oluşabilirdi. Nitekim orada doğdu ve Avrupa'ya oradan yayıldı.

Başka ilgi alanlarınız?

Ben Dadacıları seviyordum... Çünkü 1968 yılında Akademi'de bir Dada sergisi görmüştüm. Orijinal Dada işleri de vardı. Marcel Duchamp'ın rotorölyefleri, Man Ray'in fotoğrafları olan son derece büyük bir sergiydi. Ben üçüncü sınıftım o zaman. Bununla ilgili Bülent Özer bir konferans verdi, Marcel Duchamp'ın adını ve pisuarını o zaman duydum. Öyle bir eserin -1917 gibi çok eski bir tarihte yapılmış oluşundan şaşırmıştım, ilk defa duymuştum. Bülent Özer, akademinin hocaları

arasında farklı, modern sanatı takip eden, akademi içindekilerle kıyaslanınca çok kültürlü bir adamdı. 1968-69 yıllarında Werner Hoffman'ın verdiği konferansın da benim üzerimde çok önemli etkisi vardır. Hatta benim tezimin konusu açısından da önemi vardır – "Modern sanatın gerçeklik karakteri" üzerine bir konferanstı. O konferansta çağdaş sanatçıların, özellikle nesnenin işin içine karıştırılmaya başladığı andan itibaren sanatın karakterinin nasıl değiştirildiğini Kandinsky'den Dada sanatçılarına, nesne sanatına kadar getirilen bir konferanstı.

Bu dönemde güncel sanattaki gelişmeleri izleyebileceğiniz yayınlar var mı?

Yabancı dergilerden takip ediyordum. Sander ve Hachette gibi kitapçılardan. Sander'de ilk gördüğüm şey, Lucy Lippard'ın, Camilla Gray'in Thames and Hudson yayınlarından çıkan kitaplarıydı. Yurtdışına gidemediğimiz için haberdar olamıyorduk olan bitenden, herşey el yordamıyla oluyordu. Pop sanatının bittiği dönemde biz pop sanatı yeniymiş gibi algılıyorduk mesela. Ben de pop resimler yaparak mezun oldum.

Bütün bir kuşak olarak mı böyle algıladınız, böyle diyebilir miyiz?

Evet, sanıyorum öyle. Tabii popu neden bu kadar sevdik? Bir kere popta, tam o öyle siyasi atmosfer var bir taraftan. Figüratif birşeyler de var. Çok hayatımıza dair şeyler de var. Pin-up'lar var, güzel kızlar var, arabalar var, Coca Cola'lar da var, bir de ayrıca siyasi söylemiyle de çok uygun – başta verdiğim örnekteki gibi, sularımızda Amerikan botları, Amerikan filolarının gezdiği bir dönem... Bu söylemleriyle de çok uygun. Bunu Cézanne yöntemli bir resimle yapmanız biraz zor. Orada ne yapılıyordu, işte manav konusu veriliyordu, trafik konusu veriliyor vb. Çok figürlü kompozisyonlarla mezun olmaları için veriliyordu bu gibi konular öğrencilere sanıyorum. Biraz el yordamı, biraz sezgisel, sağdan soldan duyduklarımız, birilerinin anlattıkları ve bir de gidip, kitapçılarda, daha çok dergilerde gördüğümüz şeyler...

Sizinle Yapı Kredi'deki Andy Warhol sergisini birlikte gezmiştik, bunları öğrencilik yıllarınızda görmüş olmayı çok isterdim demiştiniz...

Dediğim gibi, Akademi'deki öznel tercihler rol oynuyordu. Eğer biraz ilgiliyse bir hoca, aldığı bir kitabı öğrencileriyle paylaştığı zaman görebiliyorsunuz. Çağdaş sanat akımlarını zamanında tüketemiyorsunuz ki, gelişmeye katılabilesiniz. Müfredat dahilinde olmayan bir şey sizin için de ancak öznel bir tercih olabiliyor.

Disiplinlerarası bir eğitime yönelik herhangi bir sanatsal pratik yapılıyor muydu, yaptırılıyor muydu?

Asla, böyle bir şey söz konusu değildi. Tam tersine hatta. Çok daha tikel formların kendi öz yapılarının korunması, kollanmasının üzerinde durulur, hatta yan atölyeler de o yüzden –mesela gravürdü, freskoydu, mozaikti, daha sonra halı da girdi işin içine- minör şeylerdi... Hatta deseniniz biraz geleneksel anlamın dışına çıktığı anda Resim olmakla suçlanmak ya da daha sade, yalın, biraz daha mesajı olan biçimler kullanıldığı zaman dekoratif resim... Bu tabirler, ciddi biçimde eleştirel anlamda kullanılan tabirlerdi. Figürasyonunuzda eğer bir şey anlatıyorsanız -ki figürasyon anlatı üzerine kurulu zaten- orada dahi küçültücü anlamda edebiyat koktu denirdi. Fotoğraf kullanımı falan söz konusu değildi. Alanların ayrımı üzerine kurulu bir yaklaşım vardı.

Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'nün kurulması bu sisteme bir açılım getirebildi mi sizce?

Benden sonra oluşan bir şeydir Temel Sanat'ın kurulması... Ve resim bölümünün karşı olduğunu da biliyorum.

Neden?

Sanıyorum onun temeli şuydu. Bir yıl boyunca çocuklar orada klasik anlamda desen eğitiminden mahrum kalarak, nokta, çizgi, benek gibi tekstürel, dekoratif şeyler öğrenmekteler, o yüzden bir yılları heba oluyor diye bakmaktaydılar. Ve oradan gelen çocuklara da bir yıl boyunca desen öğretmek zorunda kalıyorlar, yani atölyenin eğitimine adaptasyonlarının olmadığını söylemekteydiler, resim ve heykel bölümü. Özellikle Resim bölümünün bundan yakındıklarını biliyorum açıkçası. Modern eğitimle geleneksel atölye eğitimi çatışıyordu sanırım. Hatta bunun Tatbiki'ye uygun olduğu söylenirdi. O zaman bu iki okul arasında ciddi bir çekişme vardı.

Burada bir çelişki yok mu? Amaçlanan, özünde, modernizm temelli bir eğitim değil mi?

Temel bir nedeni vardı bunun, Temel sanat eğitiminin amacı, bunları öğrenen her öğrencinin sanat yapabileceği düşüncesini de getiriyordu... yani, yetenekli, yeteneksiz, az yetenekli çocuklar... Ama temel sanat oraya gelen her öğrenciye

hiyerarşiyi yok ederek sanat yapabilmenin metodolojisini veriyor. Atölyelerde verilen eğitim metodolojik olmadığından dolayı, sanatın da böyle metodolojik bir şey olabileceğine inanılmıyordu. Temel sanat daha başka teknik sanatlar için geçerli olabilir belki ama sanat gibi doğrudan "yeteneğe" dayalı bir dala uygun değildir deniliyordu. Birden bire "model" ve "modelden resim" ortadan kaldırılıyordu. Mesela modele karşı geliyor temel eğitimciler, yani klasik akademik eğitim tarzına aykırı bir tarz olarak düşünüyorlardı açıkçası.

Bu dönemde temel eğitimi savunan ve öncülüğünü de yapan Altan Gürman'ın kendi sanatsal üretimi de çok farklı genel üretimden.

Tabii. Mesela ben Altan Gürman'ın bir işini müzedeki bir öğretim üyeleri sergisinde görmüştüm, en iyi iş oydu bana göre. Altan'ı biliyordum ama o işin Altan'ın olduğunu bilmiyordum gördüğümde. Bir kere Altan'ı ressam ve sanatçıdan saymazlardı, kendi atölyem açısından konuşursam. O yüzden Altan Gürman'ı o dönemde bir ressam olarak önemsediklerini söyleyemem ve yaptığı işlere ciddi biçimde karşı olduklarını biliyorum. 1974'te Paris'te yapılan bir Türk sanatı sergisine Altan Gürman'ın "artık resmi bıraktı" diye alınmaması olayına Altan Gürman çok kızmıştı. Sergi komiseri olan Adnan Çoker'e kızgınlığını Akademi koridorlarında öfkeyle dile getirmişti. Onlara çağdaş sanatı hiç anlamadıklarını, onu hele hiç anlayamadıklarını söylemişti. Altan Gürman hocam olmadı ancak yaptıklarını öğrenciliğim sırasında da çok beğenmiş ve önemsemiştim. Biliyorsunuz onun kitabını yazmak da bana düştü.

Öteki sanat dalları ne ölçüde izleniyordu gençliğinizde?

Genel olarak bir şey söylemem çok zor ama benim dönemimde, "gençlik rönesansı" dediğim bir dönem yaşanıyordu. Hocaların etkisinden daha fazla gençler gençleri eğitiyordu. Sorgulayan bir kesimdi gençlik. Eğitimi de sorguluyorlardı o dönemde. Forumlar yapılmaktaydı. Belki bu forumları çok siyasi bir şey gibi algılamışlardı ama akademi eğitimini de sanatı da sorguluyorlardı gençler. O dönemde gençliğin birbirini yetiştirdiği, daha önce mezun olmuşların çok rahatlıkla akademiye geldiği ve genç olan öğrencilerle yakın ilişki kurulduğu bir dönemdi. Mesela falanca kitabı okumamak biraz ayıp sayıldığı için okuma bugünden daha fazlaydı. Tabii bunun içine belki biraz daha siyasi kitaplar da dahil olmak üzere hemen hemen edebiyatla,

tarihle, felsefeyle ilgili pek çok yayın okunmaktaydı. Özellikle felsefe o günün gençliği için vazgeçilmez okuma alanıydı.

"Modernizm", "avangard", "modernizmin sonu", "postmodernizm" gibi olgular tartışılıyor muydu? Mesela Greenberg'in etkisini yitirmesi, anti-modernizm...

Bu kavramlar pek öyle tartışılmazdı. Modernizmi ve avangardı biliyorduk ama postmodernizmden öğrencilik döneminde haberdar değildik. Greenberg diye bir adam var, biliyoruz, çünkü Greenberg bizim atölyede önemsenen bir adamdı. Çok bilinçli olmasa bile Greenberg'in savunulduğu bir atölyeydi. Ne de olsa Paris'teyken Greenberg hocanın resimlerini beğenmişti. Soyut sanatı savunuyordu. Bunun üzerinden Greenberg'i tanımıştık. Bahsettiğiniz bu kavramları tartışabilecek düzeyde genel olarak akademi hocaları kadrosunun yeterli olmadığını açıkça söyleyebilirim, temel tartışma, o dönemde, Akademi içinde ve dışında sanat için sanat, toplum için sanat veya Batı sanatı-evrensellik-ulusal sanat-yerellik gibi kavramlardı. Aslında başlayan ulusal sanat oluşturma tartışmaları bağlamında, içerik değişiklikleri olmuş ama temel mesele bu. Ulusal sanat yerellik, evrensel sanat batıcılık ve sorun, nasıl bir sentez oluşturmalı. Bundan daha ötede bir tartışma söz konusu değil. Evrensel Batı sanatı avangard, yerel ulusal sanatın karşılığı da Doğu... Türk, bize ait olan bir şey. Bunun içine bazen soyut somut kavramları giriyor. Aslında hepsi de temelde ulusal sanatı yapmak çabasındadır. Ama şu yolla ya da bu yolla yaparım. Türk sanatının uzunca süre sanatı algılayışı ve uygulayışı sentezci bakışa dayandığı için kavramlardan daha çok ideolojiler tartışılıyordu.

Akademi bünyesinde öğrencilerin boykotları, protestolarıyla yaşanan siyasi olayların eğitim üzerinde herhangi bir etkisi oldu mu?

Bir kere o dönemin öğrenci kesimi hocalarını zorladılar siyasi bilinç açısından. O dönemin zaten gençliği gerçekten de bütün kurumlarda yerleşmiş, tabii daha farklı görüşlü hocalar da var her kurumda olduğu gibi ama nihayetinde burası Türkiye Cumhuriyeti'nin bir kurumu, ister siyasal bilgiler ister akademi. Her zaman da siyasi devlet erkinin sanatçı kadrolarının oluşturduğu bir kurum. Böyle tek iktidara oynamış bir kurum muhalif olabilir mi? Orada da 68 gençliği, bütün dünyada olduğu gibi, en ileri gençlikti, okuyan çocuklardı bunlar, pek çok konuda bilgi sahibiydiler, o yüzden akademiyi de bir anlamda zorlamış olan bu öğrencilerdir. Akademi hocalarının içinde belki birkaç tanesinin haricinde, genellikle siyasi anlamda gelişmiş bir

zihniyetin olduğunu sanmıyorum açıkçası. Hocalarını sorguluyorlardı. Çünkü ilgi alanları genişti.

Sanat peki ne denli politize oluyor? Bu söylemleri savunan sanat, kendi içinde yenilikten uzak, geleneksel ifadeye dayalı tutucu bir üretim olmuyor mu?

Bence bu olaylar oldu da bunlar o yüzden işlerindeki anlamı daha siyasallaştırdılar, politize ettiler diye düşünmüyorum açıkçası. Bu tür işleri yapanların zaten yaptıkları sanat figüratifti ve sosyal içerikliydi -siyasal içerikli demiyorum bakın, sosyal içerikli şeylerdi-. Çünkü bunun içine ben Nedim Günsür'ü da katabilirim, Neşet Günal'ı da katabilirim –ki Neşet Günal bilinçli bir siyasi tarzı olan bir hocaydı- Figüratif yapan biraz daha batıcı tarzın belki üzerine buranın meselesini katmak isteyen bir sanat yapıyorlardı ve o sanatı da belki en fazla Courbet'de buluyorlardı. Ama sanatın politize olması belki de bu kamplardaki sert yapı –yani çok kolaylıkla bazı kavramlarla suçlamaların olduğu bir dönemdi- iki sözcük sizi hemen o ya da bu kampa koyabilecek bir şeydi. İşte figüratiflerin daha sosyal ve siyasal içerikli olduğu ötekilerin ise tam tersi oldu... Aslında her ikisi de bence siyasi anlamda o konsepti özümsemiş, ve hakikaten çok ileri bir siyasi bilinç olsaydı, çok daha ileri bir avangardizm olabilirdi. Yani o ulusallık ve evrensellik arasındaki problemler biçim değiştirdi, öz ve biçim –özcüler ve biçimciler haline geldi, bence temelde aynı şeydi, ulusal ve evrensel kavramların yeniden sunulmasıydı. Mesela Turgut Zaim de siyasal veya sosyal içerikliydi halbuki yerel birtakım verilerle çalışıyordu, Malik Aksel de onu yapıyordı, birbirlerinden çok çarpıştırabilecekleri derinlemesine düşünsel farklılıklarının olabileceğini düşünmüyorum açıkçası.

Peki, Akademi'de kadın ve erkek öğrenciler arasında bir ayrım gözetiliyor muydu sizce?

Tabii, ciddi biçimde gözetiliyordu. Ben, bu ayrımların var olduğu bir aile ortamı içinde büyümüş bir kız çocuğuydum, hocalar arasında da bu ayrımların ciddi biçimde yapıldığının farkındaydım. Mesela sadece erkek-kız diye değil, güzel kız-çirkin kız diye de yapılıyordu bu tür ayrımlar. İlginçtir, kız çocuklarının sanatla ilgilenmesine aileler fazla set çekmezlerdi. Erkek çocukların sanatı seçmiş olması daha ciddi bir durumdu çünkü hem yoksulluğu hem de hayatını şanslıysa bu kuruma asistan olmak ya da en fazla bir öğretmenlikle sürdürebileceğinin farkındaydılar. Ama kız çocuklar

için ailelerin çok fazla set çektiklerini sanmıyorum. Nitekim bütün erkek sanatçıların gözünde sanatla uğraşan kadın, tıpkı hemşirelik, öğretmenlik gibi feminen bir şeyle uğraşıyorlar diye düşünülür ancak bir "meslek" olarak hiyerarşide üstün bir yer verilmezdi. Mesela atölyenin 'as'larının çoğu erkekti. Onlar geleneği devam ettirecek olanlardı. Diğerleri de diğer işlerinin yanında resim yapan, belki onların eşleri olabilirlerdi. Akademi'de sadece sanat tarihi hocaları kadındı. Atölye hocalarının tümü erkekti, erkek asistanları vardı, bir tek Neş'e Erdok vardı. Sonra Nur Koçak asistan oldu ama onun önünü kestiler.

Akademi, uzun yıllar sanat ortamının hemen hemen tek yönlendirici kurumu olarak varlığını korurken, 1970'li yılların sonunda sanki bir dönüşüm geçiriyor. Kendi bünyesinde, son derece yenilikçi yapıtların sergilenmesine, kurumsallaşmasına olanak tanıyan İstanbul Sanat Bayramları'nı yapıyor, bu çerçevede Yeni Eğilimler sergilerini düzenliyor. Bu tür öncü bir etkinliği, neden Akademi düzenliyor peki? Bu sergilere katılmış bir sanatçı olarak izlenimlerinizden söz eder misiniz?

İstanbul Sanat Bayramı'nın ortaya çıkışı, galiba Devrim Erbil'in fikriydi. Ve Yeni Eğilimler sergisi bunu bekliyorlar mıydı bilmiyorum ama birden bire gerçekten yeni eğilimlerin temsilcileri de ortaya çıkmaya başladı. Yeni Eğilimler, bütün bu sanat bayramının en baskın etkinliği haline geldi. Yeni Eğilimler, Güzel Sanatlar Akademisi'nin hâlâ ne kadar tek otorite olduğunun bir simgesi, yaparsa orası yapıyor, yeni eğilim budur. Bu da dışarıda yavaş yavaş gelişmekte olan bir şeye karşı, kurum da bir şeyin stratejinin içine dahil olmak ve bunu da bir tür kurumsallaştırmak adına yaptı bunu tabii. Çünkü gerçekten akademi yavaş yavaş, herhalde bunun farkına vardılar, galerilerde birden bire genç birtakım insanların sergileri var ve galeri bir karma sergi yapılıyor, o galerici, genç bir kişinin işiyle, Akademi'deki hocayla veya çok ünlü bir kişiyi yan yana getiriyor. Falanca şu kadara satıyor feşmekan bu kadara satıyor. Birden bire Akademi'nin dışında birtakım oluşumlar başladı. 1960larda dışarıda birtakım oluşumlar var zaten. Orhan Peker gibi, Yüksel Arslan gibi Ömer Uluç gibi sanatçılar, Sezer Tansuğ gibi eleştirmeni de var. Kurumun eleştirmeni Nurullah Berk ama artık onlar bitmişler, birdenbire dışarıdan gelen birtakım olaylar var, galeriler açılmış, özel yerler açılmış orada canı isterse bir galeri genç birisinin işini de dahil edebiliyor sergisine rahatlıkla. Bunlar önce bundan çok yakındılar tabii. Çünkü devlet sergisinde bile falanca ressamla yan

yana gelmeyiz derken, sergi yapar mıyız derken, birden bire bir galerici çıkıyor ve bunu gerçekleştiriyor. Sergiler yapılıyor, yazılar yayımlanıyor ve eser satılıyor. Tiglat Galerisi'nde birtakım oluşumlar oluyor. Galeri Baraz ortaya çıkmış. 1976'da yurtdışından dönenler var, sergiler açıyorlar, dışarıda bir aktivite var... Resmi kurumlarla özel kesimin uzlaşımı adına yapıldı bence sanat bayramı. Galerilerle kurum arasında ilişkiler kuruldu.

Bu dönemden Akademi'nin eski hocaları da dışarıda sergiler açıyorlar mı?

Açılan bazı galerilerde akademi hocalarının hiyerarşileri var ama pek çok kişinin ilk sergileri bile çok genç tarihlerdedir aslında. Mesela Neşet Günal'ın eserlerini sergilemek, satmak gibi dilekleri yok. Bazı kişiler aracılığıyla resimler satılıyor. Mesela Galeri Bir var... Fakat galeri sayısının arttığı yıl, 1975 yılıdır. Akademinin çok iyi bir öğrencisi olmasa da bir kişi hocasından icazet almadan sergi açıyor ve satıyor, yazılar yazılıyor böyle bir özelleşme harekâtının içinde Akademi erkinin nasıl muhafaza etsin? O zaman sanatçı icazet almazsa, galeri alsın diyerek Akademi hocaları galerilerin danışman, jüri üyesi gibi olular. Galerilere yol göstermeye başladılar. Özelleşme Akademi için cazip bir tehdit çünkü aynı koşullar kendileri için de hem satabilme hem tanınabilme olanağı sağlıyor. Sonra kavga çok satan, az satan hocaya dönüştü.

Yeni Eğilimler sergilerinde işlerinizi sergilediniz, genel izlenimleriniz neydi? Bu tür yapıtların yeterince tartışıldığı kanısında mıydınız?

Yaşımız artık genç sanatçılığı geçmiş olsa bile dikkate alınmayacak bir yaş olarak bakılıyordu Türkiye'de. Benim katıldığım ilk iş galiba David'in profiliydi; heykelleri iki boyutlu hale getirdiğim bir dönemin işlerindendi. O dönemde Yeni Eğilimler sergilerinde resimler de vardı. Ben bir de kolaj verdiğimi hatırlıyorum. Fotoğraflar sergilenirdi, Ahmet Öner Gezgin'in fotoğrafları o dönem ilginç işlerdi. Kız kardeşim Fatoş Beykal'ın işini Yeni Eğilimler'de sergilenmiş en iyi işlerden biri olarak anımsıyorum. Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Handan Börüteçene'yi hatırlıyorum. Onların hepsi çok genç işlerdi, birbirimizi ismen cismen tanıyorduk ama yakın bağlarımız yoktu. Yazıyı sanat yapmak, duvar kâğıtlarını kullanmak, sesi kullanmak gibi hem de çok ilkel koşullarda böyle düşüncemi aktarmaya çabalarken sanata hakaret ettiğim düşünülüyordu herhalde... Kabul veya destek görmedik. Eleştirmenler zaten pek azdı, bizim sergilerimize gelmiyorlardı.

Takip ettiğiniz eleştirmenler var mıydı?

Akademi'deki sanatçıları daha çok Gültekin Elibal, dışarıdaki sanatçıları da Sezer Tansuğ yazıyordu. Bu eleştirmenler arasında çok ciddi farklar vardı. Bizleri eleştirmiş olsalar bile Sezer eleştirmen olarak iyi bir yazardı.

Sizin döneminizin etkili galerileri hangileriydi?

Maçka Sanat Galerisi, 1976'da kurulduğu andan itibaren ayrıcalıklı bir elit çizgiyi getirmeye çalışmıştır. Belli bir kalitede addettiği sanatçılarla sergiler yaptı. Tuval ağırlıklı resimlerle. Ancak 1990'lardan sonra farklı sanatçılara yer vermeye başladı. Maçka Galerisi'nin bir örneğini daha önce Galeri Bir vermişti, 1969'larda. Fakat o kapris uğruna açılıp kapris uğruna kapatılan bir galeriydi. Orta halli veya üst seviyedeki kişilerin evini dekore etmek anlamında satış yapan galerilerle, belli bir koleksiyoner oluşturma uğraşı içinde olan galeriler 1970'lerde ağırlık kazandı. Bunların en önemlisi Baraz'dır. Baraz'ın bence galerilerden bir önemli ayrım noktası, iyi bir 'art dealer' olarak sanat eserinin bir günlük satışını değil de koleksiyoncu kitlesi oluşturmaya yönelmesiydi. Tiglat daha farklı bir galeriydi. Yayına da girerek içi daha ciddi tutmaya çalıştı. Ben 1983'e kadar Devlet Galerisi'ndeydim, orada ise daha avangard sergiler yapıyorduk 1978-79 yıllarında. Mesela Şükrü Aysan'ların ilk sergisi bende olmuştu. Nur Koçak, STT, İpek Aksüğür, Gülsün Karamustafa'nın sergilerini de düzenledik 1980-83 arasında. Bunlar satılmıyordu, izleniyordu. Akademi hocaları, özel galericiler pek gelmiyordu ama Beyoğlu'na gelen kitle, benim dostlarım, aralarında Semiha Berksoy'un da olduğu, Papirüs'e gelen entelektüel kesim o sergilere de geliyordu. Bir devlet galerisi, kendi milieu'sünü oluşturmuştu. Sonra 1983'te istifa edip ayrıldım. Galeri de gerçek anlamıyla bir "devlet galerisi" oldu.

Az önce Yeni Eğilimler'e katılan sanatçılardan söz ettiğinizde birbirinizi tanımasanız da bir yakınlık duyduğunuzu söylemiştiniz. Belli bir kuşak/yaklaşım birlikteliği hissettiğiniz sanatçılar, bu sanatçılar mı? Eğer öyleyse, bu kuşağı nasıl adlandırırsınız?

Bu kuşağı, benim de içinde olduğum 80'ler kuşağına, kavramsal öncüler mi diyeceğiz. Bilmiyorum. Çok ilginç. Kavramsal sanatı oturup tartıştığımızı hiç hatırlamıyorum. Kavramsal sanat lafının çok fazla kendi aramızda bizi belirleyici bir konsept olarak geçtiğini de söylemem mümkün değil. Mesela Sanat Tanımı

Topluluğu, çok daha söylemini belirginleştirmişti. Ama kapalı bir gruptu ve o şekilde devam ettirmek yandaşıydı ama bizim aramızda böyle bir şey hatırlamıyorum. Ama şunun farkındaydı biçimi farklı da olsa konseptin odak noktaları vardı. Hem Öncü Türk Sanatından Bir Kesit içindekilerden hem Akademi'deki genç asistanlardan hem galerilerin genç sanatçılarından bizi ayıran bir şey olduğun farkındaydık. O yüzden omuzlarımızı birbirimize sürttüğümüz anda bu farklılık çıkıyordu meydana. Ortak söylemler vardı. Mesela sanatın satın alınan veya parayla kurulan ilişkisini sorgulamak açısından ortak bir noktada buluşuyorduk. O yüzden bir galeri aramak problemimiz haline gelmedi. AKM, müzenin Hareket Köşkü gibi birtakım yerlerde sergiler yaptık. Sanatın mülkiyet sorunlarını tartışan bir kadroydu bu. Hiçbirisi kurumlara dahil olmayı düşünmüyordu.

Bu anlamda, bu yeni avangardın başka ortak noktaları var mıydı?

Çok genel olarak bakarsak eğer, içlerinde siyasi bilinçlenmişler var veya yok, hiç hesaba katmasa ben bir değerlendirme yapacak olsam... Öncelikle 80'ler kuşağının yapmış olduğu sanatın bağlamlarını sorgulanması bakımından çok ileri bir sanat olduğunu düşünüyorum. Neden, bir sanatçı ne yapar, çok usta olur, yeteneklidir, sanatçılıkla donanmıştır, eserini üretir, birileri alır, şöhret olur, müzeye girer... Bir kere bizim böyle bir kaygımız yok, bu ilişkiler, bizim için söz konusu olmayan ilişkilerdi. O yüzden siyası anlamda dahi bu daha ileri birtakım ideolojilerle yakınlık kurulabilir, sanatın parayla olan ilişkisi, sanatın hitap ettiği sınıfla olan ilişkisi... Mesela burjuvazinin beğendiği bir sanatın çok dışında algılandığı için, belki genel anlamda buraya oturtmamız mümkün. Dünyayla belki de ilk defa çok paralel bir ruhu yakalamış olması da önemliydi. Mesela soyut sanat gerçekten geç bir tarihte Türkiye'de estirilmiş bir rüzgâr. Bir de hepimizde kurum dışı olmak diye bir şey var kurumların beğeneceği bir şey yapmak değil, bir de kendimizin geldiği geleneğe aykırı bir şey yapmak... Kırılma noktasıdır tabii. Sanatın biçimsel meselesi değil, sanatın düşünsel yapısının sorgulanmaya başlaması açısından – sanat kavramı tekrardan sorgulanabilir ve nasıl okunması gerektiği konusunda da yeni söylemler geliştirildiği için kırılma noktasıdır. Ciddi, daha entelektüel ve söylemsel bir hareket görülüyor Türkiye'de Batı'daki 80'lerde olan bitenle kıyasla. Mesela Vasıf (Kortun) buna asık suratlılık diyor. Biz gerçekten daha ciddi bir kuşaktık, ciddi birtakım kavramlar bizim için dertti. Müze kavramı dertti. Sanat eğitimi dertti galerilerin

parasal sanatla ilgileri dertti, sanatçı gibi yaşamak dertti, sanata atfedilen her kavram dertti karşısında durulacak bir dertti. Söylemsel bir sanat yaptığımız için daha ciddi daha entelektüel boyutu olan bir şey gibi görülüyor. 90'larda o entelektüalizmi göremiyorsunuz, dünyada da pek yok.

AYŞE ERKMEN

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü / 1970-1977]

1970-77 yılları arasında okuduğunuz Akademi'de eğitim ortamından söz edebilir misiniz?

Ben akademiye girdiğimde temel eğitimin ikinci yılıydı. Yani temel eğitimi gerçek anlamda ilk kez okuyan kuşak bizdik. Altan Gürman ve Ercüment Kalmık temel eğitim derslerini birlikte veriyorlardı, ben bu açıdan kendimi çok şanslı sayıyorum çünkü ikisinden öğrendiklerimi önemli buluyorum. Özellikle de Altan Gürman'dan öğrendiklerimi önemsiyorum. Fakat ondan da önce lisedeyken, hatta ortaokuldayken hocam olan Seniye Fenmen'in de adını anmam gerekir. Ben aslında Akademi'de temel eğitimde öğrendiklerimi ortaokuldayken bir ölçüde Seniye hanımla öğrenmiştim zaten, Seniye Fenmen gerçekten çok iyi bir hocaydı, ondan çok şey öğrendim. Akademi temel eğitimden sonra Şadi Çalık hocam oldu. Maalesef Akademi'deki hocalarım aniden genç yaşta öldüler ve Akademi onlarsız kaldı. Ercümend Kalmık, Altan Gürman ve Şadi Çalık'la birlikte okuduğun için Akademi'de çok şanslı bir döneme yetiştiğimi düşünüyorum.

Altan Gürman'ı özellikle vurguladınız. Biraz daha açar mısınız?

Eğitmen olarak çok önemli bir kişiydi. Bir kere öğrencisini kıskanmayan bir hocaydı, çok heyecanlıydı. Bir "koç" gibiydi. Bu mesela Şadi Çalık'ta da vardı; öğrencinin yaptığı yeni bir şeyi onaylamasa da deneyselliği adına, yeniliği adına destekleyen bir hocaydı. İşlerini son derece ciddiye alan heyecanlı üç kişiydiler saydığım isimler. Üçünün de değişik heyecanları vardı. Ercümend Kalmık'ın romantik bir heyecanı vardı, Altan Gürman'ın çok enerjik bir heyecanı vardı, Şadi Çalık da çok komik bir insandı. Çok canlı bir insandı. Çok canlı bir atmosfer yaratıyorlardı.

Peki, bu yıllarda bu hocaların yapıtlarını izleyebiliyor muydunuz? Yapıtlarıyla ilgili bir değerlendirme yapıyor muydunuz?

Çok bilinçli olduğumu zannetmiyorum ama Şadi Çalık hep şunu anlatırdı: Minimal sanatı ilk ben başlattım, bilmem kaç yılında "Minimum" diye bir heykel yaptım... Bunu sık sık anlatırdı. Minimal sanattan çok bahsederdi. Altan Gürman'ın işleri biraz daha ortalıktaydı. Fakat maalesef bu üç kişinin de Türkiye sanat ortamının kurbanları

olduğunu düşünüyorum bazen. Şadi Çalık gerçekten de o işle ilk defa bir şeyi başlatmış olabilir ama ikincisini yapmayınca olmuyor ki! Bu bir süreklilik işi çünkü. Bir tane iş yapmakla olmuyor. Öbürleri onun felsefesini de yapıyor, ayrıca devam ettiriyor... Onun için kendi sanatları açısından çok da hayranlık uyandırmıyorlardı bende. Onların hocalığını da ben şimdi, bugünün penceresinden değerlendiriyorum, o zaman çok bilinçsizdik. Kitap yok, kaynak yok, dergi gelmiyor... Ne yaptığımızı fark etmeden birşeyler yapıyorduk... Kendini özdeşleştirebileceğin hemen hiç kaynak yoktu. Ortam yoktu çünkü. Bir tek "Yeni Eğilimler" sergileri vardı...

Bu kişilerin sanatsal yaklaşımları kendi sanatsal yaklaşımınız üzerinde ne kadar etkili oldu? Altan Gürman'ın birtakım meseleleri daha kavramsal açıdan tartışmasının sizin işleriniz üzerinde bir etkisi var mıydı?

Çok fazla bağ olduğunu söyleyemem. Öyle çok felsefi tartışmalar da olmuyordu. Dediğim gibi daha çok birer koç gibiydiler. O dönemde öğrencilerin katılabileceği Ahmet Andiçen sergileri vardı, gençlerin bu tür sergilere bir şey verme imkânı vardı. Ben Ahmet Andiçen sergilerinden bir ödül de aldım, daha birinci sınıftaydım. Plastikten birşeyler yapmıştım. O heykeli yapıp da sergiye koyma cesaretini herhalde bana Altan Gürman vermiştir.

Eğitim gördüğünüz yıllarda akademi yavaş yavaş sanat dünyasının önde gelen ortamı, tek otoritesi olma özelliğini yitiriyor sanki... Bu yıllarda dışarıda neler olup bitiyor? Siz neler izliyorsunuz?

Arada bir Taksim Sanat Galerisinde Füsun Onur sergi açardı. Senede bir kere. Onu ilginç bulurdum. Onun dışındaki herşey bronz heykel ya da resim gibi daha klasik alışılagelmiş şeylerdi. Füsun Onur'da en azından değişik bir malzeme kullanıyordu.

Bu yıllarda yurtdışını ne ölçüde izleyebiliyordunuz?

Çok izleyemiyorduk tabii.

Peki, 1960 sonrasında Batı sanatındaki müthiş kırılma, sanat eğitimine ya da sanat ortamına yansıyan bir şey miydi? Güncel sanatsal gelişmeler size aktarılıyor muydu?

Aktarılmıyordu. Sanat tarihi dersinde Floransa'daki heykeller, kabartmalar okutulurdu. Bir tek Mimarlık'ta Bülent Özer'in dersine gittiğimi hatırlıyorum çünkü en yeni şeyleri onun dersinde görüyorduk. Mesela kamusal alanda sanat meselesi. Mimariyle bağlantılı sanat... Richard Serra, Carl Andre gibi sanatçıları Bülent Özer'in dersinde görebiliyorduk.

Demek ki bu tür olgular o zamandan ilginizi çekmeye başlıyor.

Evet. Çünkü o dönemde kamusal alanda heykel hâlâ anıt mantığı içinde düşünülüyordu. Hocalar yapardı, biz de yardım ederdik.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda özellikle ilgi duyduğunuz bir akım, sanatçı, oluşum var mıydı?

Ben o zamanlar Robert Morris'i çok severdim. Belki onu da yine Bülent Özer aracılığıyla tanımıştım.

Peki, o yıllarda Morris'in sanatını tartışabileceğiniz bir çevre var mıydı?

Yok canım kimseyle konuşulabilecek meseleler değildi bunlar. Ama bugün de konuşulmuyor zaten.

O dönemde Robert Morris'e ilgi duymanız ilginç değil mi? Sonuçta Morris de minimalist içinde alternatif bir isim. Mekânla son derece bağlantılı işler yapıyor, bu açıdan sizin yaptıklarınızla yakınlık taşıyor. Akademi'de okuduğunuz yıllarda bu tür ilgileri olan, bu tür açılımları olan başka öğrenciler var mıydı?

Hasan Safkan vardı, ama o da sonradan sanatla pek ilgilenmedi. Ama öğrencilik döneminde ilginç işler yapardı.

Bu yıllarda Akademi'de temel eğitimin öneminden söz ettiniz, peki sonraki yıllarda farklı malzemeler kullanmak, disiplinlerarası yaklaşımlara olanak tanımak söz konusu muydu?

Hocalar o açıdan çok desteklerlerdi bizi. Mesela ben polyesterden bir heykel yapmıştım, hatırlıyorum, sınıftaki diğer öğrenciler çok kokuyor diye kıyameti koparmışlardı ama Şadi Çalık beni devamlı destekledi.

Ne tür işler yapıyordunuz öğrenciliğinizde?

Kumaş kullanıyordum, polyester kullanıyordum... Paslanmaz çelikleri sökerek birşeyler yapıyordum. Öğrencilik döneminde yapılması gereken şeyleri yapıyordum ama onun dışında başka şeyler de yapmaya çalışıyordum. Mesela okulun imkânı olmadığı zaman Çağlayan'da bir İsmail usta vardı, alıp metalleri ona götürüyordum onda büküyordum. Bu da okulda kötü karşılanıyordu – işini dışarıda yapıyor diye.

Sizin öğrencilik döneminizde Hüseyin Gezer de Akademi'de ve anlaşılan Şadi Çalık'a kıyasla, sanatsal anlamda daha tutucu bir kişi?

Hüseyin Gezer daha tutucu bir yapıyı temsil ediyordu ama Hüseyin Gezer çok demokratik bir insandı. Kendi işi tutucuydu, öğrencileri de tutucu işler yaparlardı

ama Gezer tutuculuğun promosyonunu yapan birisi değildi. O öyle oluyordu nedense. Daha geleneksel çalışmak isteyen öğrenci ona gidiyordu.

Yine bu yıllarda modernizm, avangard kavramsal gibi olguları tartışıyor muydunuz?

Bu terimlerden hiç haberimiz yoktu. Belki modernizm. Hatırlamıyorum. Teorik bir dersimiz yoktu zaten. Perspektif, ışık-gölge, canlı modelden çalışma gibi konular etrafındaydı her şey. Yani daha çok form üzerine. Ve ben de hiçbir zaman anlayamamışımdır iyi bir form nasıl olur. Bunu öğrenemedim yani.

Sonuçta biçimci bir yaklaşımın egemenliğinden söz ediyorsunuz anladığım kadarıyla.

Bu form konusunda bir tek şey öğrendim Şadi Çalık'tan; derdi ki her zaman formları patlatın. Formlar dışarı doğru olmalı, içeri çökmemeli derdi. Ve bunun çok doğru olduğunu düşünüyorum. Bu hep kafamda yer etmiştir. Dışarı parçalanır form. İçinde sanki bir şey varmış gibi itmeli dışarı kendisini derdi. Bunun enteresan bir şey olduğunu düşünüyorum ve bu benim hep kafamdadır. Yani formun içinde bir şey varmış gibi olmalı. Biz bu tür söylemleri cımbızla ayıklar gibi alırdık hocaların söyledikleri arasından. Bu çok felsefi bir şey. Sanatın etiği gibi bir şey.

Peki, neler okuyordunuz? O yıllarda sanat okuyan bir öğrenci nelere meraklıydı? Varoluşçuluk modası sürüyor muydu?

Ben de okuyordum varoluşçuları. Ayrıca Beckett okuyordum, Beckett'e çok meraklıydım. O dönemde Genco Erkal'ı çok izliyordum tiyatroda. Epik tiyatro ilgimi çekiyordu. O yıllarda tiyatro çok önemliydi, daha enteresan bir şeydi. Arena Tiyatrosu vardı mesela.

İzlediğiniz dergiler var mıydı?

Pek dergi gelmiyordu ama. Arada bir Artforum'un geldiğini hatırlıyorum okulun kütüphanesine. Milliyet Sanat daha çok izleniyordu.

Takip ettiğiniz bir eleştirmen var mıydı?

Hiç hatırlamıyorum eleştirmen. Sezer Tansuğ vardı ama onu çok tutucu buluyordum, bir de ne dediği belli olmazdı açıkçası, ayrıca arkadaş çevresiyle bağlantılı olarak yazılar yazardı. Aslında enteresan bir insandı ama bana göre güvenilir birisi değildi o açıdan.

Sanatınızda özeleştiri daha mı belirleyici oldu?

Bir kere eleştiri hiç belirleyici olmadı. Çünkü hiçkimse benim hakkımda doğru dürüst bir şey yazmadı. Bugün de öyle. Bir tek Maçka Sanat Galerisi'nde açtığım

sergide o sıralar henüz öğrenci olan Necmi Sönmez bir yazı yazmıştı, hakkımda yazılan iyi yazılardan biri odur.

Gençliğinizde toplumsal olaylarla ilgili miydiniz?

O ortam açısından şanslı bir dönemdi. Çünkü öğrencilerin başkaldırdığı ve askeri yönetimin henüz gelmediği bir dönemde okudum ben. 68 değil ama 68 sonrasındaki dönem. Türkiye'de problemli, çalkantılı fakat daha demokratik bir ortamın olduğu bir dönemdi. Okulun kapısında polis beklerdi, ama öğrenci daha karşı gelebilen bir öğrenciydi.

Bu dönemde sanatta bir toplumcu-gerçekçi dalga izleniyordu bir yandan da...

Tabii çok vardı. Çok bilinçli değildim ama onların işlerinin çok direkt olduğunu düşünüyordum, yaptıkları mücadelenin resmi gibi görüyordum. Mümkün olduğu kadar Resimden uzak durmak gerektiğini düşünüyorum. Bugün için de öyle. Sanatsal açıdan olanı olduğu gibi göstermek çok güçlü bir şey değil bana göre. Belki o dönemde Türkiye'nin koşullarında öyle birey yapmak önemli olabilir, ama o zaman pek beğenmiyordum yaptıklarını. Çok bilinçsiz de olsam, sanatın böyle olmaması gerektiğini duygularımla düşünebiliyordum belki.

70'li yıllarda Türkiye'de izlediğiniz en ilginç üç dört sergiyi hatırlıyor musunuz?

Amerikan heykel sergisinden çok etkilenmiştim. Dediğim gibi Füsun Onur sergileri, Yeni Eğilimler, sonra bir de hangi dönemde hatırlamıyorum ama Günümüz Sanatçıları.

O daha sonradan. Peki, 1979'da Yeni Eğilimler'de bir başarı ödülünüz var. O sergi neden daha farklı ve sizce neden Akademi içinde bu sergi yapılmak istendi?

Onu çok bilmiyorum, nasıl organize olunduğunu. Belki o dönemin havasıyla ilgili bir şeydi... Belki bugün yapmazlar böyle bir şey. Ama sonuçta Yeni Eğilimler sergisi, ne istersek yapabileceğimiz bir sergiydi.

Yeni Eğilimler sergisinde yer alan öteki işlerle, sanatçılarla aranızda bir yakınlık buluyor muydunuz? Doğru bir ortamda bulunduğunuzu hissettiğiniz bir sergi miydi?

Bazılarıyla. Doğru ortamdayım duygusu oluyordu tabii, çünkü başka bir ortam yoktu. Doğru ortam bu oluyordu.

Belirli bir kuşak birlikteliği hissettiğiniz sanatçılar var mı? Mesela birlikte daha sonra aynı sergilerde bulunduğunuz Canan Beykal, sizleri 'kavramsal öncüler' olarak nitelendiriyor...

Doğru aslında. Ama bu belki Türkiye için öyle. Ben kendimi yurtdışında heykel yapan birisi olarak görüyorum, ama Canan Beykal'ın dediği de doğru çünkü sanatı sanat olarak düşünen, sanatın kendi meselesiyle uğraşan ufak bir gruptu o. Onunla uğraşan daha başkaları yoktu, tabii eğer buna kavramsal denebiliyorsa.

Peki, sizden bir önceki kuşak olarak izlediğiniz sanatçılar kimdi?

Mesela Füsun Onur bir önceki kuşaktır. Ama aynı kuşağa de denk geldik, birlikte sergiler yaptık. Mesela Sarkis de öyle, onunla da sergiler yaptık. Seyhun Topuz da bir önceki kuşak bana göre. Bir sonraki kuşakla böyle birlikte iş yapma fırsatı fazla olmadı. Onlar biraz daha doğru ortamlarda buldular kendilerini, galeriler oluşmuştu, küratörler vardı.

Türkiye'de aykırı bir sanat yapmak büyük bir cesaret gerektiriyor mu sizce?

Bu aslında cesaretten değil, hiç ilgilenilmemekten ve sanatçıdan hiçbir şey istenmemesinden kaynaklanıyor bence. O zaman niye cesur olmayacaksın ki? Kaybedecek bir şey yok. Kimse ilgilenmiyor, bunun verdiği müthiş bir özgürlük var. Galerici yok, koleksiyoncu yok, eleştirmen yok, küratör yok, ortada bir insan, korkacak nesi olabilir? Ben bunu hep yurtdışında da söylüyorum yurtdışındaki sanatçıdan daha şanslı bir konumum oldu çünkü ilk işlerimi yaptığımda sonsuz bir özgürlüğüm vardı.

FİLİZ BAŞARAN (1951, Edremit)

[Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü, 1969-73]

Tatbiki'de okuduğunuz yıllarda eğitmenleriniz kimdi? Eğitim ortamıyla ilgili genel izlenimlerinizden söz eder misiniz?

Erol Eti, Mustafa Pilevneli, Nevzat Yüzbaşıoğlu, Metin Şahinoğlu, Oktay Maral, Sevim Eti, İsmail Türemen, Zahide Gökberk ve bazı Alman eğitmenler derslerimize girerdi. Eğitmenlerimiz, Bauhaus örnek alınarak kurulmuş Tatbiki Güzel Sanatlar'da Alman eğitmenlerce yetiştirilip, mezun olmuş genç elemanlardı. Temel sanat/tasarım ve uygulama atölyeleri, buluş kompozisyon (resim-model), duvar resmi-teknikleri (mozaik, fresko vb.), cam sanatı (çeşitli vitraylar ve cam üstü çalışmalar), mimaride resim, teknik resim, fotoğraf dersleri sürdürülürken, malzeme tanıma ve uygulama yöntemlerine eğitmenlerimizce çok önem verilirdi. Akademi anlayışından uzak, iş içinde eğitim, sanat üreten, deneyen bir ortamda eğitmenlerimiz bize yardımcı oldular.

Eğitim gördüğünüz yıllarda okuduğunuz kurum dışındaki sanatsal çevreyi oluşturan faktörler neydi?

Sanat eğitimimi sürdürdüğüm yıllarda okul arkadaşlıkları (sosyal çevre) çok güçlüydü. Sınıfça devamlı sinema, tiyatro, sergi gezme alışkanlığımız vardı. Bugün klasik olmuş çok iyi filmler, tiyatro oyunları izlerdik. "Asiye Nasıl Kurtulur" (Zeliha Berksoy), "Rosenbergler Ölmesin" (Genco Erkal), "Keşanlı Ali Destanı" vb.; "Dr. Jivago", "Love Story", "İrlandalı Kız", "Kabare" ve daha birçokları unutamadıklarımızdandır. Sınıfça bize en yakın çevre Beyoğlu idi. Sinema, tiyatro ve sergi izleme olanağımız, arada bir eski (yanan) Çiçek Pasajı'nda oturma şansımız vardı. Cihat Burak'la geçirdiğimiz bir günü tüm sınıfça unutamamışızdır. İstanbul'u çok gezerdik. Müzelerini, çarşılarını, köprü altlarını yaşardık ve iyi gözlemlerdik.

Eğitiminiz sırasında yurtdışındaki etkinlikleri hangi kanallardan, ne ölçüde izleyebiliyordunuz?

Tatbiki döneminde yurtdışındaki etkinlikleri az sayıdaki sanat dergilerinden, basından izleme şansım oldu.

Yurtdışına ilk ne zaman çıktınız? Çıktığınız gezide sanatla ilgili gözlemleriniz oldu mu?

Orta eğitimim sırasında, liseye başlamadan önce, annemin aldığı bir bursla Londra'ya gittik. Bir yıl Londra'da kaldık. Annem Londra'daki tüm müzeleri, galerileri gezmemi sağladı. Her hafta bir operaya, belaya veya konsere gidiyorduk. Şehri, kültürünü tanıyorduk. British Council'in etkinliklerinden de oldukça yararlandık. Çevreyi gezme şansımız oldu. Shakespeare'in doğduğu yeri, Stonehenge'i ve çeşitli sahil kasabalarını gezdik. Bir kültür ve sanat gezisiydi.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda özellikle ilgi duyduğunuz bir sanatçı/akım veya bir düşünsel oluşum var mıydı? Bunlar eğitiminiz bağlamında edindiğiniz izlenimlerin sonucu muydu yoksa bağımsız yollarla ulaştığınız veriler mi?

Tatbiki döneminde tüm sanatçılara, yapıtlarına ilgim büyüktü. Bedri Rahmi aile dostumuzdu (çok sıcak anılarımızı paylaşmıştık), Eren Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Nedim Tör, Eflatun Cem Güney ilgi duyduğum kişilerdi.

Sanat eğitimi gördüğünüz kurumda sanatta disiplinlerarası yaklaşımlar özendiriliyor muydu?

Tatbiki'de disiplinlerarası yaklaşımlar özendiriliyordu. Eğitimimiz bu yöndeydi.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda "modernizm", "avangard", "kavramsal" gibi terimler, hangi bağlamlarda tartışılıyordu?

Tatbiki yıllarında "modernizm" konuşuluyor olabilir... O sıralar biz, gözlerimizi Batı'ya çevirmiş, ne aşırabiliriz diye bakmak yerine, gerçek sanatçı olabilmenin yolunu yordamını arıyorduk. Öğrenci hareketleri çok hızlanmıştı. Hepimizin kanı kaynıyordu. "Sanat için sanat" veya "toplum için sanat" tartışmaları, bize "avangard" veya "kavramsal"dan çok daha yakındı.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda sanatla ilgili okuduğunuz üç kitabı belirtebilir misiniz?

İz bırakanlar: "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu", Sevim Eti'nin "Modern Sanat Tarihi (daha sonra Köln'de kitapta uzun uzun baktığım işlerin gerçeklerini gördüğümde çok sevinmiştim...) Daha vardı elbet, ama tam hatırlamıyorum.

Gençliğinizde izlediğiniz sanat dergileri hangileriydi?

Milliyet Sanat, Gösteri ve daha ne bulursak.

Takip ettiğiniz bir sanat eleştirmeni var mıydı? Sanatsal gelişiminizle ilgili aşamalarda bir eleştirmenin rolünden söz edilebilir mi? Yoksa, yapıtlarınızla ilgili özeleştirel bir tutum daha mı belirleyici?

O sıralar pek sanat eleştirmeni yoktu. Bazen ressamlar, bazen yazarlar birşeyler yazarsa okurduk...

Öğrenciliğiniz toplumsal ve politik olaylarla ilgili miydiniz?

Öğrenciliğimde toplumsal ve politik olaylarla ilgiliydim. Bence sanatçı, yaşadığı toplumun kültürünü, kültür katmanlarını, rengini, biçimini, duyarlıklarını bilip, toplumun sosyal yaşantısını, acılarını, sevinçlerini özümseyerek kendi süzgecinden geçirdikten sonra, kendince ifade eden bireydir. Ben bu sorumluluğu taşıdığıma inanıyorum.

Sanatsal gelişiminiz açısından etkili olan en önemli olguları belirtebilir misiniz?

Doğuştan kalp hastası bir bebek olduğum tespit edildikten sonra ailem özel bir yaşantı sürmemi sağlamış. Fazla yorulmamam, koşmamam, diğer çocuklardan farklı bir yaşantı sürmem gerekmiş. Ailem çeşitli kalemler, kâğıtlar vb. ile destek vererek resme yönlendirmiş. Çocukluğum bahçeli evlerde, kırlarda, Edremit ve çevresinde geçti. Mahalle arkadaşlarımla, saklambaç, mendil kapmaca, bezirgânbaşı oynayamadım ama oyunları iyi bilirim. Resimlerini yapardım. Daha sonra 12 yaşında Türkiye'de ilk defa İngiliz doktorlarca yapılan 5 açık kalp ameliyatından birini geçirdim. İki kız yaşadık. Uzun ve zorlu bir hastane dönemim oldu. Ölümle karşılaşıp, yaşam-ölüm, yokluk-kalıcılık muhasebesi yaptım. Ressam olmaya o zaman karar verdim. Sabahattin Eyüboğlu slaytlarını hastaneye bana göndermişti, bakıp oyalanmam için... Ayrıca bazı etkenler; ilkokula İstanbul'da başlamıştım. Doğan Kardeş dergilerini alırdım. Ciddi, çocuklara çok saygılı, önem veren dergilerdi... Onun resim yarışmaları oldu, onlara katıldım. Yapı Kredi'de sergimiz oldu. Vedat Nedim Tör ile tanıştım. Bana destek ve moral veriyordu. Annem babam öğretmendi. Babam şair yazar. Evimizde büyük bir kütüphane; babamın edebiyatçı-sanatçı yakın dostları vardı... Anneannem çocukluğundan itibaren Avşar kilimleri dokumuş, okuma yazması olmayan ama nakışları, renkleri, biçimleri ezbere bilen, dokuyan bir kadındı... Babaannem sandıklar dolusu müzelik Trakya nakışları işlemişti... Bu açıdan sanatsal gelişimimde doğanın etkisi, ailemin yapısı-katkısı, genetik yapının etkilerinin en önemli olgular olduğunu söyleyebilirim.

Belli bir kuşak/yaklaşım birlikteliği hissettiğiniz başka sanatçılar var mı? Varsa bu kuşağı nasıl adlandırırsınız? 'Bir önceki kuşak' ve 'bir sonraki kuşak' olarak

düşündüğünüz bazı sanatçılardan örnekler verebilir misiniz? Bu sanatçılar, sanatsal yaklaşım bağlamında, hangi açıdan sizden farklı?

Bir önceki kuşak veya bir sonraki kuşak diye ayrım yapmak istemiyorum. Yaşam, gelişmeyi. Değişmeyi, ilerlemeyi gerektirir. Her sanatçı, yaşadığı sosyal ve toplumsal etkilenmeler doğrultusunda geliştirdiği dünya görüşü, olaylara bakış açısı ve kişisel özellikleri doğrultusunda işler üretir. Burada söz konusu olması gereken, sanatçının özgürlüğüdür. Kendini özgürce, istediği gibi ifade edebilmesidir.

YUSUF TAKTAK (1951, Bolvadin)

[İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü, 1969-1974]

Akademi'de okuduğunuz yıllarda eğitmenleriniz kimdi?

Galeri adıyla bilinen ilk yıl Reşat Atalık'ın öğrencisi oldum. İkinci yılın sonu tüm öğrenciler beş hocanın yönlendirdiği ve kendi adlarıyla bilinen atölyelerden birini seçmekle yükümlüydüler. Ben, Adnan Çoker'in öğrencisi olmayı seçtim. Bu seçimde, kendi isteğimin yanı sıra galeri hocamın ve Mustafa Ata'nın etkisi oldu. Çoker atölyesi, ciddi, çağdaş, bilgili olarak belirtiliyordu.

Bu yıllarda eğitim ortamıyla ilgili genel izlenimleriniz nedir?

12 Mart öncesiydi, başta İstanbul olmak üzere Türkiye çok gergin bir süreçten geçiyordu. İşçi ve öğrenci olayları bitmek bilmiyordu. Grevler, cinayetler toplumsal morali sıfıra indirmişti. İkide bir egitime ara verilip forumlar yapılıyor, öğrencilerin protesto amacıyla yürüyüşe çıkması isteniyordu. Kaldığım öğrenci yurdunu ise bir süre sağcılar kontrol ediyordu. Akademi solcuların elindeydi. Forumlardan, yürüyüşlerden kaçıp atölyede resim yapıyordum. Nurullah Berk, Ali Çelebi, Cevat Dereli, Zeki Faik İzer gibi hocaların emeklilikleri gelmişti. Akademide ve tabii ki resim bölümünde Bedri Rahmi Eyüboğlu havası esmekteydi. Onun atölyesinde ulusal motifleri, örneğin halı ve kilimi, minyatürü resme yerleştirmek, yararlanmak, esinlenmek gerekliliğinden söz ediliyordu. Kısacası önce ulusal olup ardından uluslararası olunmalıydı. Öte yandan Neşet Günal atölyesi abartılı gerçekçiliğini dönemin politik havasıyla bütünleştirip toplumsal konulu resimler yapıyordu. İçlerinde Adnan Çoker, Amerikancı gibi kalıyordu. Özdemir Altan atölyesi de ve Çoker atölyesi birlikte davranıyor gibi bir görünüm vardı biraz. Gerilimin doruk noktası sınavlarda oluyordu. Öğrencilerin önünde Bedri Rahmi'yle Çoker'in tartışmayı kavgaya dönüştürdüklerine tanık olmuşumdur. Elbette kavgalar sınav sonuçlarına yansır ve kayırmalarla not verilirdi.

Eğitiminiz sırasında yurt dışındaki güncel sanatsal gelişmeleri izleyebilme olanağınız var mıydı?

Akademi kütüphanesi çağdaş sanat bakımından fakirdi. Bir arkadaşımla birlikte konsoloslukların kütüphanelerinden yararlanırdık. Hem periyodik yayınlar, hem de

çağdaş sanat kitaplarını görme fırsatımız olmuştu. İş yoğunluğuyla izleyemeyen hocalarımıza kimi kitaplar aracılığıyla dünyada neler olup bittiğini gösterdiğimiz de olmuştur. Ayrıca Fransa, Amerika, İngiltere, Avusturya, Almanya gibi ülkelerden büyük sergiler geliyordu. Bunlar kimi zaman Akademi'de, kiminde de müzede açılıyordu. Örnekse; Picasso ve Matisse'in de içinde olduğu Fransız sergisi, müzede büyük bir Henry Moore sergisi, Akademi salonunda çağdaş Amerikan sanatı sergisi gibi...

Yurt dışına ilk ne zaman çıktınız? Çıktığınız gezide sanatla ilgili gözlemleriniz oldu mu?

Yurt dışına ilk kez Akademi'yi bitirir bitirmez burslu olarak Salzburg Yaz Akademisi'ne, oradan da Münih ve Paris'e gittim. Büyük sanat müzelerini görmek o dönem hayalimdi, İstanbul'a dönerken bulutlardaydım. Nereden bilirdim dönüşte yakama askerliğin yapışacağını. Öyle bir yere çakıldım ki Türkiyeli olduğumu, sanatçı olmanın zorluklarının başlangıcı olduğunu iyi anladım.

Sanat eğitimi gördüğünüz yıllarda özellikle ilgi duyduğunuz bir sanatçı/akım veya bir düşünsel oluşum var mıydı?

Sanat eğitimi yıllarının başlarında pop sanat, sonlarına doğru ise hiperrealizm ve konseptüel sanat ilgimi çekti. Görselliğin keyfini henüz bitirememiş, boya kullanmayı çok seven biri olarak kavramsal sanata çok ilgi duysam da kavram öğesini yayarak kullanmayı yeğledim. Örnekse; tuvali yere indirmek, geleneksel dikdörtgen ve kareyi bozmak, işin içine ses yerleştirmek, akademi öğrencilerinin işlediği konuların dışında makina (motorsiklet) resmi yapmak, teknik olarak da kolaj, asemblaj denemek gibi... Şimdi dönüp geriye baktığımda yukarda bir cümle içinde tanımladığım denemelerin, Türkiye için ilk, benim açımda da "özgün" olduklarını düşünüyorum. Bu öznel değerlendirme, elbette gelecekte nesnel açıdan ele alınmalıdır.

Akademi'de bu tür farklı tavırlar, disiplinlerarası yaklaşımlar özendiriliyor muydu?

Yüksek resim bölümü atölyeler sistemiyle eğitim veriyordu. Atölye ise, kurallarını hocasının koyduğu bir krallıktı. Kazara atölye değiştirmeye kalkan öğrenci eğitim boyu hocanın dışlamasıyla karşılaşırdı. Bu nedenle atölyeler ya göz ucuyla izlenir ya da ortak sınavlarda arkadaşların yaptıklarına tanık olunurdu. Hatta uygulama

atölyelerinde kendi seçtiğin uygulama atölyesi dışında farklı bir atölyeden ders almak, teknik öğrenmek mümkün değildi. Örneğin ben gravürü bilmiyorum!
Neler okurdunuz? Gençliğinizde okuyup da unutmadığınız sanat kitapları var mı?

Wölfflin'in "Sanat Tarihinin Temel Kavramları", Picasso'nun yaşamı ve sanatı ve pop sanatla ilgili kitaplar.
Takip ettiğiniz bir sanat eleştirmeni var mıydı? Sanatsal gelişiminizle ilgili aşamalarda bir eleştirmenin rolünden söz edilebilir mi? Yoksa yapıtlarınızla ilgili özeleştirel bir tutum daha mı belirleyici oldu?

Eleştirmenler bizim tarafımızdan eleştirilirdi. Zaten yok denecek kadardılar. Sezer Tansuğ'u ve Gültekin Elibal'ı söyleyebilirim. Eleştiri daha çok sanatçılar arasında yapılırdı. Ya da hocaların yazdığı yazılardan söz edilirdi. Tahmin edeceğiniz gibi, değerlendirmeler, eleştirmeden çok övgü yazıları niteliğindeydi. Beni ilgilendiren, güzel-kötü diye eleştirmeden yapılanların yerine oturtulması, neyin yenilik, neyin buluş olduğunun saptanmasıydı.
Gençliğinizde son derece hareketli bir siyasi ortam vardı Türkiye'de. Siz toplumsal ve politik olaylarla ilgili miydiniz?

Öğrenciliğimde, tam ortasında olmama karşın politikayla hiç ilgilenmedim. Sağcı ve solcular benim "neci" olduğumu merak ediyorlardı. Politik merak, askerlik sonrası başladı. Askerdeyken yurdun çeşitli yörelerinden gelen kişileri tanıdım. Resmin dışında düşüneceğim çok şey ve zaman vardı. Tezkereden sonra Antalya'da duvar resmi yapmaya gidince sorumluluk duygum çoğaldı. Resmim dertlere çare olmasa da bir üst yapı kurumunu halka indirmek, onlarla resmi tartışmak hoşuma gitti. Üstelik farklı fraksiyonlar duvar resimlerinden korkup saldırılar başlayınca ben daha motive olup yaptığıma inanmaya başladım. Mezbaha kokusu içinde, duvarına işçilerinin portrelerini yapmıştım.
Sanatsal gelişiminiz açısından etkili olan en önemli olguları belirtebilir misiniz?
Öğrenciyken, Picasso ölmüştü. Çok üzüldüğümü anımsıyorum. Bir devi göremesem de yaşadığında, soluduğu havayı ben de almıştım. İlk başlarda Matisse'e tutkundum, ayrıca Picasso'nun yerinde durmayan deneyci tavrı, beni çok etkilemişti. Sonra öğrenciliğimin dördüncü yılında kapsamlı bir Rauschenberg kitabı aldım, hayran oldum. Malzeme kullanımında beni epey özgür hissettirdi. Askerlik bitimi,

rahatlayacağımı ve çok çalışacağımı düşünürken, tersi oldu: Toplumsal olaylar beni şaşırttı! Keşke ülkemizde sosyo-politik kargaşa yaşanmasaydı da ben de aynı doğrultuda sanatımı sürdürseydim.

Belli bir kuşak/yaklaşım birlikteliği hissettiğiniz başka sanatçılar var mı?

1976-77, toplumsal konuları ele almaya başladığım yıllardı. Akademi'de etkilendiğim foto-gerçekçilik tekniğiyle toplumsalcılığı bağdaştırmaya çalıştım. Bir yandan da belli bir sanat akımına bağlı olmanın sıkıntısını yaşıyordum. Kendime, kendimize ait birşeyler olmalıydı... Sonunda bugüne doğru geldim. Akademi'deki arkadaşlarla atölye farklılığı nedeniyle uyuşmak olası değildi. Atölyemizdeki birkaç arkadaşla grup kurma çabası sarf ettik, tutmadı. Askerlik sonrası politik uyumlu sergiler açtık, ama hiç mutlu olamadım! İstediğim sanat olamıyordu. Müze'de ve Akademi'de çalıştığım yıllar çevrenin dinginliğine, yoğun olarak bienal açılsın istemi de eklendi, yanı sıra Akademi'nin düzenlediği Yeni Eğilimler sergileri de yapılmıyordu. İşte bu ortamda "Öncü Sanat" sergilerini başlattık. Arkamızda devlet yoktu. Tamamıyla sanatçıların girişimi oldu. Bir çeşit gruptu... Bu sergileri tabii ki topluca yaptık, arkadaşlar olmasaydı gerçekleşemezdi. Ancak bu sergilere öncülük edip ismini koyduğum için de çok memnunum. İşte sorunuza yanıt. Bu kuşakla birlikte hissettim kendimi.

Peki, nasıl tanımlarsınız bu kuşağı? Ve önceki kuşakla aranızdaki fark nedir sizce?

Önceki kuşak, Adnan Çoker, Altan Gürman, Özdemir Altan ve Sarkis ile başlar. Sonra, Komet, Alaettin Aksoy, Şükrü Aysan, Mustafa Ata, Neş'e Erdok gelir. Bizim kuşak, onlardan sonra. Bienaller, uluslararası sergiler etkilenmeli yoğunlaştırır ve farklı eğilimler çıkmaya başlar. İşte bu grubu da bizden sonraki kuşak olarak niteleyebiliriz. Bizden önceki kuşağın anlayışı ifadeci, anlatımcı ve kendini tuvalle sınırlar. İnsan ruhunu inceler; bireyseldir. Resim alım satımıyla ilgilenirler. Bunu olumlu anlamda söylediğimi belirtmem gerek. Çünkü sanat yapıtının para etmeye başlaması da sanatımızın gelişmesi açısından önem taşır. Bizim kuşak diyebileceğim dönemde sanatçı kendi ruhuyla savaşmayı bireysel çerçevede ele almaz. Sanatın kendi sorunlarıyla uğraşmayı yeğler. Multimedyanın varlığını ve önemini bildiği için işlerinde bu etkilenmeye kucak açar. Ancak bu başlangıcın semeresi, ileriki kuşakta kendini gösterecektir. Mekân düzenlemelerinin, resim, heykel, enstelasyon, fotoğraf birlikteliğini bu dönemdeki sergilerde görmemiz olası. Şıklıktan öte, serginin

tümünün sanatçının fikrini ortaya çıkardığı etkinliklerdi bunlar. Düşünsel sanat tezinin tanıtılmaya, etkinleştirilmeye başlandığı bir dönemdi. Nasıl ki bu dönemle birlikte İstanbul'da bienal ve uluslararası sergiler yoğunlaştı, bizden sonra gelenler de rahatlıkla bizim ortaya koyduklarımızı değerlendirebildiler.

TABLO 1.

		DEVLET RESİM	HEYKEL	SERGİSİ
(Resim Dalı)	Yıl	BİRİNCİLİK ÖDÜLÜ	İKİNCİLİK ÖDÜLÜ	ÜÇÜNCÜLÜK ÖDÜLÜ
1	1939	Zeki Kocamemi	Turgut Zaim	Arif Kaptan- B.R. Eyüboğlu
2	1940	Cevat Dereli	Cemal Tollu	Hamit Görele
3	1941	Cemal Tollu	Hamit Görele	.....
4	1942	Zeki Faik İzer	B.R. Eyüboğlu	Eşref Üren
5	1943	Edip Hakkı Köseoğlu	Halil Dikmen	Ercümend Kalmık
6	1944	Ali Avni Çelebi	.....	Refik Epikman
7	1945	Şeref Akdik	Eşref Üren	Ziya Keseroğlu
		8.-16. sergilerde ödüller kaldırılmış, beğenilen yapıtlar Milli Eğitim Bakanlığı tarafından İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için satın alınmıştır.	.....	.....
17	1956	.....	Arif Kaptan	Bu yıldan itibaren üçüncülük ödülü kaldırılmıştır.
18	1957	Zeki Faik İzer	Turgut Zaim	
19	1958	Turgut Zaim	Refik Epikman	
20	1959	.....	.....	
21	1960	Cemal Tollu	İsmail Altınok	
22	1961	Sabri Berkel	Turan Erol	
23	1962	Adnan Çoker	Reşat Atalık	
24	1963	Nedim Günsür	Dinçer Erimez	
25	1964	Eşref Üren	Abidin Elderoğlu	
26	1965	Orhan Peker	Cemal Bingöl	
27	1966	Nurullah Berk	Şefik Bursalı	
28	1967	Reşat Atalık	Fethi Kayaalp	
29	1968	Turan Erol	İ.Cemal Karaburçak	
30	1969	Neşet Günal	Mustafa Esirkuş	
31	1970	Hasan Kaptan	Lütfü Günay	
32	1971	Ercümend Kalmık	Özdemir Altan	
33	1972	B.R. Eyüboğlu	Mustafa Ayaz	
		Devlet Sanat Sergisi Başarı Ödülleri		
34	1973	Nevzat Akoral, Malik Aksel, Mustafa Ayaz, Şadan Bezeyiş, Cihat Burak, Şefik Bursalı, Aslan Gündaş, Hasan Kavruk, Kayıhan Keskinok, Hikmet Onat, Osman Zeki Oral, Adnan Turani, Hüseyin Yüce, Eren Eyüboğlu, Cemal Güvenç		
35	1974	Hikmet Onat, Refik Epikman, Nevzat Akoral, Tülin Öztürk, Güngör Taner, Nejat Akkan, Özdemir Altan, Mehmet Yücetürk, Abidin Elderoğlu, R. Şentuna Avcıgil, Ergin		

		İnan, Altan Gürman		
36	1975	Ünsal Toker, Arif Kaptan, Ergin İnan, İsmail Altınok, Halil Akdeniz, Hamza İnanç		
37	1976	Silva Areketyan, İbrahim Örs, Güngör Taner, O. Basri Ersoy, Fikri Cantürk, İbrahim Bozkuş, İhsan Şurdum, Adnan Turani		
38	1977	Ahmet Keskin, Aslı Titiz, Cihangir Vefa Öztürk, Cavit Atmaca, M. Zahit Büyükişleyen, Nurgün Güney, Numan Arslan, Orhan Kırangil,		
39	1978	Balkan Naci İslimyeli, Devrim Erbil, Hayati Misman, Hüsamettin Koçan, Hüseyin Yüce, Kayıhan Keskinok, Kadri Özayten, Osman Dinç, Tamer Akakıncı		
40	1979	Aydın Ayan, Hüseyin Bilişik, Cemal Bingöl, Seyit Bozdoğan, Adem Genç, Veysel Günay, Mürşide İçmeli, İbrahim Örs		
41	1980	Sabri Akça, Mustafa Ayaz, Şefik Bursalı, Yusuf Çöloğlu, Hamit Görele, Fikri Cantürk, Zafer Gençaydın, Hamit Görele		

		DEVLET RESİM	VE HEYKEL	SERGİSİ
(Heykel Dalı)	Yıl	BİRİNCİLİK ÖDÜLÜ	İKİNCİLİK ÖDÜLÜ	ÜÇÜNCÜLÜK ÖDÜLÜ
1	1939	.....	.....	Heykel dalında üçüncülük ödülü verilmiyor.
2	1940	Zühtü Müritoğlu	.....	
3	1941	Nusret Suman	Kenan Yontuç	
4	1942	.....	.....	
5	1943	.....	.....	
6	1944	.....	.....	
7	1945	.....	.....	
		8.-16. sergilerde ödüller kaldırılmış, beğenilen yapıtlar Milli Eğitim Bakanlığı tarafından İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için satın alınmıştır.	.....	
17	1956	.....	Zühtü Müritoğlu	
18	1957	.....	Şadi Çalık	
19	1958	.....	.....	
20	1959	.....	.....	
21	1960	Nusret Suman	.....	
22	1961	.....	Hakkı Karayiğitoğlu	
23	1962	.....	.....	
24	1963	Alım Karamürsel	Sadi Öziş	
25	1964	Günseli Aru	.....	
26	1965	.....	.....	
27	1966	.....	Mehmet Aksoy	
28	1967	.....	.....	
29	1968	Ali Teoman Germaner	Tamer Başoğlu	
30	1969	Saim Bugay	Zerrin Bölükbaşı	
31	1970	Mehmet Aksoy	İsmail Hakkı Öcal	
32	1971	Sadi Öziş	Şahin Özyüksel	
33	1972	Turgut Pura	Mete Demirbaş	
		Devlet Sanat Sergisi Başarı Ödülleri		
34	1973	Sevinç N. Arkun, Hayrullah Batmaz, Hakkı Karayiğitoğlu, Mehmet Uyanık		
35	1974	Metin Haseki, Seyhun Topuz, Nevide Gökaydı, Füsun Onur, Y. Sami Gökgöz		
36	1975	Koray Ariş, O. Mete Demirbaş		
37	1976	Erol Kınalı, Ahmet Karakaş		
38	1977	Ali Suat Kızıltuğ		
39	1978	Erol Kınalı, İbrahim Abay		
40	1979	Mehmet Aksoy, Remzi Savaş		
41	1980	Ödül verilmemiştir		

* Bu bilgiler, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nden alınmıştır.

TABLO 2. 1960-80 YILLARI ARASINDA DİKKAT ÇEKEN SERGİLER

1960	D Grubu Resim ve Heykel Sergisi	Türk Ressamlar Derneği Galerisi	İstanbul
	İhsan Cemal Karaburçak	Beyoğlu Şehir Galerisi	İstanbul
	Ferruh Başağa	Beyoğlu Şehir Galerisi	İstanbul
	Adnan Turani	Türk Ressamlar Derneği Galerisi, Ankara Türk-Amerikan Derneği, Ankara Galeri Milar	İstanbul - Ankara
	Soyutçu Yediler	Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi	İstanbul
	Akıl Hastalarının Resimleri	Fransız Konsolosluğu Galerisi	İstanbul
	Aliye Berger	Amerikan Koleji Galerisi	İstanbul
	Zühtü Müritoğlu	Beyoğlu Şehir Galerisi	İstanbul
	Hoca Ali Rıza	Beyoğlu Şehir Galerisi	İstanbul
	Nuri İyem	Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi	İstanbul
	Bedri Rahmi-Eren Eyüboğlu	Kalamış Atölyesi	İstanbul
	Şeref Akdik	Kadıköy Kitapçısı	İstanbul
	Orhan Tamer	Galatasaray Lisesi	İstanbul
	Tülay Tura	Türk Ressamlar Derneği	İstanbul
1961	Adnan Çoker "Paris Çalışmaları"	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Hakkı Karayiğitoğlu	Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü	İstanbul
1962	Aliye Berger	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Nuri İyem	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Arif Kaptan "Paris Çalışmaları"		Ankara
	Adnan Çoker "Guaşlar"	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Sarkis	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
1963	Aliye Berger	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Kuzgun Acar	Türk Alman Kültür Merkezi Galerisi	İstanbul
	İhsan Cemal Karaburçak	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Nuri İyem	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	

	Ferruh Başağa	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Mehmet Güleryüz	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Mavi Grup (Çoker-Altan-Devrim-Sarkis-Tülay)	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
1964	Ömer Uluç	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Adnan Turani	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Cemal Tollu Atölyesinden Yetişenler Sergisi (Gencay Ataseven, Dinçer Erimez, Mehmet Güleryüz, Nuray Ataş, Birsen Bosut, Ersin Satganoğlu, Nur Koçak, Remzi İpek)	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Alaettin Aksoy	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Erol Akyavaş	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Cemal Tollu Retrospektif Sergisi	Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	Fahrelnissa Zeid	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Bedri Rahmi Eyüboğlu	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Eren Eyüboğlu	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Ferruh Başağa	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Ankara Ressamları Sergisi (Turan Erol, Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Abidin Elderoğlu, Cemal Bingöl, Orhan Peker, Arif Kaptan, İ.C. Karaburçak, Lütfi Günay, Eşref Üren, Turgut Zaim, Orhan Çetinkaya, Fethi Arda, Selma Arel, Adnan Turani...)	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Halil Dikmen Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Devrim Erbil	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Nedim Günsür	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
1965	Nejat Devrim	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Şeref Akdik Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Kopyalar Sergisi (Batı Sanatından Örnekler)	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Beş Akademili Ressam Sergisi (Turan Erol, Neşet Günal, Devrim Erbil, Özdemir Altan, Dinçer Erimez)	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Ömer Uluç	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Özdemir Altan	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Özer Kabaş	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Aliye Berger	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Erdal Alantar	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul

	Cihat Burak	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Şükriye Dikmen	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Paris'te Yaşayan Türk Ressamları Sergisi (Anlı, Abraş, Burak, Dikmen, Dino, Günday, Mübin, Yeniceli, Nejad)	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
1966	Orhan Peker	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Cihat Burak	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Adnan Çoker "Kolajlar"	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Paris Ekolünden Bir Grup Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Tomur Atagök	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul
	Mehmet Güleryüz	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
1967	Orhan Peker	Butik A	Ankara
	Yüksel Arslan "Korku Sanatı ve Erotik Resimler" Sergisi	Türk-Fransız Kültür Merkezi, Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	Ankara, İstanbul
	Zühtü Müritoğlu	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Utku Varlık	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Leopold Levy	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Altan Gürman	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Devrim Erbil	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi, Doğuş Galerisi	İstanbul, Ankara
	Cihat Burak	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	İhsan Cemal Karaburçak	Türk-Amerikan Kültür Enstitüsü Galerisi	Ankara
	Eşref Üren	Doğuş Galerisi	Ankara
	Gündüz Gölönü	Beyoğlu Şehir Galerisi Doğuş Galerisi	İstanbul, Ankara
	Halil Paşa'dan Bedri Rahmi'ye	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Kütahya
	Hoca Ali Rıza	Sanat Severler Derneği	Ankara
	Şadan Bezeyiş	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Fethi Kayaalp	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Mustafa Aslıer	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul

	Hasan Kavruk	Beyoğlu Şehir Galerisi	İstanbul
	Şeker Ahmet'ten Bedri Rahmi'ye	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Kütahya
	Oya Katoğlu	Doğuş Galerisi	Ankara
	Hüseyin Bilişik	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Ömer Uluç	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
1968	Hüseyin Avni Lifij Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Zeki Faik İzer Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Erol Eti	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Heykeltıraşlar Birliği Sergisi	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	İhsan Cemal Karaburçak	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi, Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul, Ankara
	Bedri Rahmi Eyüboğlu	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Özdemir Altan	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Mehmet Güleryüz	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Nuri İyem	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	Ankara
	Kuzgun Acar	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
	Hamit Görele	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Çağdaş Hollanda Sanatı Sergisi	İmar ve İskan Bakanlığı Galerisi	Ankara
	Chagall Röprodüksiyonları Sergisi	Türk-Fransız Kültür Merkezi Galerisi	Ankara
	Abidin Elderoğlu	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Dada Sergisi	Alman Kütüphanesi, Güzel Sanatlar Akademisi	Ankara, İstanbul
	Nurullah Berk-Cemal Tollu	Modern Mefruşat Galerisi	İstanbul
	Cemal Tollu "Desenler"	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Orhan Peker	Ak Sanat Galerisi	Ankara
	Cihat Burak	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Turan Erol	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	Ankara
	Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Öğrencileri	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Kütahya

1969	Zahit Büyükişleyen	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Fikret Mualla	Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	Adnan Çoker "Siyah Resimler"	Galeri 1	İstanbul
	Selim Turan	Alman Kütüphanesi	Ankara
	Özdemir Altan	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	Ankara
	Turan Erol	Galeri 1	İstanbul
	Ömer Uluç	Galeri 1	İstanbul
	Adnan Turani	Alman Kütüphanesi	Ankara
	Alaettin Aksoy	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	İstanbul
1970	Malik Aksel Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Zahit Büyükişleyen	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Hamit Görele Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Cevat Dereli karikatür sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Feyhaman Duran Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Yedi İngiliz Heykeltıraşı Sergisi (Henry Moore, Kenneth Armitage, Barbara Hepworth...)	Kültür Sarayı	İstanbul
	Avusturyalı Ressamlar Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Füsun Onur Heykel Sergisi	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Mehmet Güleryüz	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Adnan Çoker	Galeri 1	İstanbul
1971	Henry Moore Heykel Sergisi	Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	Nurullah Berk	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Zahit Büyükişleyen	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Balkan Naci İslimyeli	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
1972	Balkan Naci İslimyeli	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Aliye Berger	Fransız Kültür Merkezi	İstanbul
	Turan Erol	Galeri 1	İstanbul
1973	Balkan Naci İslimyeli	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Nedim Günsür	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul

	Adnan Çoker "Siyah Simetri"	Amerikan Kültür Merkezi	İstanbul
	Balaban	Beyoğlu Şehir Galerisi	İstanbul
	Eren-Bedri Rahmi Eyüboğlu	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Tülin Öztürk	İngiliz Kültür Merkezi	İstanbul
	Özdemir Altan "Resimler ve Goblenler"	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Burhan Uygur	Melda Kaptana Galerisi	İstanbul
	Cihat Burak	Darüşşafaka Sanat Galerisi, Cumalı Sanat Galerisi	İstanbul
	Füsun Onur	Beyoğlu Şehir Galerisi	İstanbul
	Bedri Rahmi Eyüboğlu	Melda Kaptana Galerisi	İstanbul
	Balkan Naci İslimyeli	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
1974	Arif Kaptan	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Neş'e Erdok	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Cihat Burak-Nuri İyem-Nedim Günsür	Cumalı Sanat Galerisi	İstanbul
	Avni Lifij	Yapı Kredi Galatasaray Şubesi	İstanbul
	Nusret Suman	Türk-Amerikan Kültür Merkezi Galerisi	İstanbul
	Devrim-Gülsün Erbil	Melda Kaptana Galerisi	İstanbul
	Cihat Burak-Nuri İyem-Nedim Günsür	Cumalı Sanat Galerisi	İstanbul
	Elif Naci	Alman Kütüphanesi	Ankara
	Balkan Naci İslimyeli	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Tomur Atagök	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
	Mustafa Aslıer-Cihat Burak-Hüseyin Bilişik	Taksim Sanat Galerisi	İstanbul
1975	Aliye Berger	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Mehmet Güleryüz	Galeri Baraz	İstanbul
	Füsun Onur	Türk-Amerikan Kültür Merkezi	İstanbul
	Cihat Burak	Melda Kaptana Galerisi	İstanbul
	Orhan Peker	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	Ankara
	Abidin Dino	Taksim Drugstore	İstanbul

	Gündüz Gölönü	Melda Kaptana Galerisi	İstanbul
	Orhan Taylan	Beyoğlu Şehir Galerisi	İstanbul
	Orhan Peker	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	Ankara
	Turan Erol	Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi	Ankara
	Halil Akdeniz	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Neşet Günal "Toprak Adamları"	Galeri Baraz	İstanbul
	Tomur Atagök	Cumalı Sanat Galerisi, Amerikan Kültür Merkezi Galerisi	İstanbul
	Burhan Uygur	Künmat Sanat Galerisi	İstanbul
1976	Nur Koçak "Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar"	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Zühtü Müritoğlu Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Burhan Doğançay	Galeri Baraz	İstanbul
	Balkan Naci İslimyeli	Melda Kaptana Galerisi	İstanbul
	Şükrü Aysan	Devlet Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Beş Gerçekçi Türk Ressamı (Cihat Burak, Nedim Günsür, Neşet Günal, Nuri İyem, Turgut Zaim)	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Aliye Berger	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Kuzgun Acar	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Altan Gürman	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Komet	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Turan Erol	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Eşref Üren Retrospektif Sergisi	Vakko Sanat Galerisi	Ankara
	Bedri Rahmi Eyüboğlu Retrospektif Sergisi	Vakko Sanat Galerisi	Ankara
	Fikret Mualla Retrospektif Sergisi	Vakko Sanat Galerisi	Ankara
	Şükrü Aysan	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Nuri İyem	Galeri Baraz	İstanbul
	Tülin Öztürk	Galeri Baraz	İstanbul
	Cihat Burak	Galeri Baraz	İstanbul
	Turan Erol	Artizan Sanat Galerisi	Ankara
	Koray Ariş	Güzel Sanatlar	İstanbul

		Akademisi	
1977	Yeni Eğilimler Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	"Türkiye Dışında Yaşayan Türk Ressamları" (Hakkı Anlı, Tiraje Dikmen, Selim Turan, Bilge Alkor, Abidin Dino, Erdal Alantar, Müzehher Bilen, Memet Nazım, Komet, Atilla Bayraktar, Adnan Varınca, Burhan Doğançay, Ömer Kaleşi, Avni Abraş, Oktay Günday, Behçet Sefa, Utku Varlık, Erol Akyavaş)	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Utku Varlık	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Zahit Büyükişleyen	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Mehmet Güleryüz	Akdeniz Sanat Galerisi	Ankara
	İbrahim Balaban	Galeri Baraz	İstanbul
	Karma Sergi (Sabri Berkel, Burhan Doğançay, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Mualla)	Galeri Baraz	İstanbul
	Neş'e Erdok	Galeri Baraz	İstanbul
	Halil Akdeniz	Alman Büyükelçiliği	Ankara
	Aydın Ayan	Künmat Sanat Galerisi	İstanbul
	Burhan Doğançay	Galeri Baraz	İstanbul
	Balkan Naci İslimyeli	Akdeniz Sanat Galerisi	Ankara
	Sabri Berkel Retrospektif Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
1978	Arif Kaptan	Cumalı Sanat Galerisi	İstanbul
	Mehmet Güleryüz	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Ömer Uluç	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Balkan Naci İslimyeli	Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Galerisi	İstanbul
	Çağdaş İstanbul Resmi	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Karma Resim Sergisi (Alaettin Aksoy, Neş'e Erdok, Mehmet Güleryüz, Altan Gürman, Balkan Naci İslimyeli, Komet, Utku Varlık)	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Halil Akdeniz	Evrensel Sanat Galerisi	Ankara
	Sabri Berkel	Galeri Baraz	İstanbul
	Tomur Atagök	Galeri Baraz	İstanbul
	Özdemir Altan "Halılar"	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul

	Sanat Tanımı Topluluğu	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul
1979	Yeni Eğilimler Sergisi-2	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Sanat 78	Atatürk Kültür Merkezi	İstanbul
	Bugünkü Türk Resminde Gerçekçilik Sergisi	Tünel Kültür ve Sanat Evi	İstanbul
	Adnan Çoker	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul
	Nur Koçak	Hilton Oteli	İstanbul
	Mehmet Güleryüz	Vakko Sanat Galerisi	Ankara
	Balkan Naci İslimyeli	Vakko Sanat Galerisi	Ankara
	Zahit Büyükişleyen	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
	Karma Sergi (Nuri İyem, Orhan Peker, İbrahim Balaban, Nedim Günsür, Neşet Günal)	Galeri Baraz	İstanbul
	"Başlangıcından Bu Yana Türk Resminden Bir Kesit"	Galeri Baraz	İstanbul
	Sabri Berkel	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Mübin Orhon	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Komet	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Karma Litografi ve Desen Sergisi (Alaettin Aksoy, Mehmet Güleryüz, Balkan Naci İslimyeli, Komet, Utku Varlık, Şenol Yorozlu)	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
1980	Günümüz Sanatçıları Sergisi	Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	Sanat Tanımı Topluluğu Sergisi	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul
	Zühtü Müritoğlu	Galeri Baraz	İstanbul
	Sanat Tanımı Topluluğu	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul
	Balkan Naci İslimyeli	Vakko Sanat Galerisi	İzmir
	Nurullah Berk	Galeri Baraz	İstanbul
	"Türk Resminde Natürmort"	Galeri Baraz	İstanbul
	Sabri Berkel	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Alaettin Aksoy	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
	Kuzgun Acar	Galata Sanat Galerisi	İstanbul
	Aliye Berger	Bedri Rahmi Galerisi	İstanbul
	Arif Kaptan	Cumalı Sanat Galerisi	İstanbul

TABLO 3. 1960-80 YILLARINDA DİKKAT ÇEKEN YABANCI SERGİLER

1960	Amerikan Grafik Sanatları	Amerikan Haberler Merkezi	İstanbul
	Alman Grafik Sanatları	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
1963	Çağdaş Amerikan Ressamları Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
1964	Türk-Macar Münasebetleri Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Polonyalı Sanatçılar Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Le Corbusier Resim ve Çizim Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	İtalyan Sanatçılar Gravür Sergisi	Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	Romen Sanatçılar Gravür Sergisi	Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	Avusturya Grafik Sanatları Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
1965	19. ve 20. Yüzyıl Macar Resim Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Çağdaş Alman Sanatı Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	20. Yüzyıl İngiliz Resimleri Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Avrupa'nın Kalbi Resimlerle Belçika Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
1966	Çağdaş Alman Grafik Sanatı	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Bulgar Resim, Heykel, Gravür Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Polonya Grafik Sanatları Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Çağdaş Çekoslavak Grafik Sanatları Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Adolf Loos Mimari Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
1967	Macar Grafik ve Küçük Heykel Sergisi	İmar ve İskan Bakanlığı Galerisi	Ankara
	Sovyetler Birliği Grafik, Heykel, Seramik Sergisi	İmar ve İskan Bakanlığı Galerisi, Belediye Salonu	Ankara, İstanbul
1968	Çağdaş Amerikan Sanatı Sergisi	Türk-Amerikan Kültür Merkezi Galerisi	Ankara
	Çağdaş Hollanda Sanatı Sergisi	İmar ve İskan Bakanlığı Galerisi	Ankara
	Chagall Röprodüksiyonları Sergisi	Türk-Fransız Kültür Merkezi Galerisi	Ankara
	Polonya Gravür ve Afiş Sergisi	İmar ve İskan Bakanlığı Galerisi	Ankara
	Dada Sergisi	Alman Kütüphanesi, Güzel Sanatlar Akademisi	Ankara, İstanbul
	Çağdaş Fransız Gravürleri Sergisi	Fransız Kültür Merkezi Galerisi	Ankara

1969	Çağdaş Fransız Resmi Sergisi	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Ankara Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul, Ankara
1970	Yedi İngiliz Heykeltıraşı Sergisi (Henry Moore, Kenneth Armitage, Barbara Hepworth…)	Kültür Sarayı	İstanbul
	Avusturyalı Ressamlar Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
	Kanada Eskimoları Grafik Sanatlar Sergisi	Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	İngiliz Grafik Sanatçıları Sergisi	Güzel Sanatlar Akademisi	İstanbul
1971	Henry Moore Heykel Sergisi	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
1972	Meksika'nın Aynası	İstanbul Teknik Üniversitesi	İstanbul
	Yeni Amerikan Heykel Sergisi	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	Wolf Speeman Heykel Sergisi	Alman Kitaplığı	Ankara
1973	Vasarely, Ustaları ve Dostları Sergisi	Fransız Kültür Merkezi	Ankara
	Meksika'nın Aynası	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
1974	İran Minyatürleri Sergisi	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
	Çağdaş Alman Grafik Sanatı Sergisi	Alman Kitaplığı	Ankara
	Alman Sanatında Sentetik Figürasyon Sergisi	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul
	Empresyonizmin 100. Yılı Sergisi	Fransız Kültür Merkezi	Ankara
1975	Ansel Adams Fotoğraf Sergisi	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	İstanbul

KAYNAKLAR

Kitaplar

AKŞİN, Sina (1989), **Türkiye Tarihi 4-Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul.

ALTAN, Özdemir (1989), **Özdemir Altan**, Der. Tülin Onat-Server Demirtaş, Derimod Kültür Merkezi Yayınları 2, İstanbul.

ANDERSON, Benedict (1983), **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**, Verso, London.

ANONİM (1988), **Atatürkçülük-Atatürk'ün Görüş ve Direktifleri**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

ANONİM (1972), **Maya ve Adalet Cimcoz,** Yenilik Matbaası, İstanbul.

ANONİM (2002), **Dünden Yarına Nuri İyem 1**, Der. Soner Özdemir, Evin Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.

ANONİM (1961), **Varlık Yıllığı 1961**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1962), **Varlık Yıllığı 1962**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1963), **Varlık Yıllığı 1963**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1964), **Varlık Yıllığı 1964**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1965), **Varlık Yıllığı 1965**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1966), **Varlık Yıllığı 1966**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1967), **Varlık Yıllığı 1967**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1968), **Varlık Yıllığı 1968**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1969), **Varlık Yıllığı 1969**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1970), **Varlık Yıllığı 1970**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1971), **Varlık Yıllığı 1971**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1972), **Varlık Yıllığı 1972**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1973), **Varlık Yıllığı 1973**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1974), **Varlık Yıllığı 1974**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1975), **Varlık Yıllığı 1975**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1976), **Varlık Yıllığı 1976**,Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1977), **Varlık Yıllığı 1977**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1978), **Varlık Yıllığı 1978**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1979), **Varlık Yıllığı 1979**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1980), **Varlık Yıllığı 1980**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1963), **Milli Eğitim Bakanlığı XXIV. Devlet Resim Heykel Sergisi,** Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

ANONİM (1964), **Milli Eğitim Bakanlığı XXV. Devlet Resim Heykel Sergisi,** Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

ANONİM (1965), **Milli Eğitim Bakanlığı XXVI. Devlet Resim Heykel Sergisi,** Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

ANONİM (1966), **Milli Eğitim Bakanlığı XXVII. Devlet Resim Heykel Sergisi,** Ayyıldız Matbaası, Ankara.

ANONİM (1967), **Milli Eğitim Bakanlığı XXVIII. Devlet Resim Heykel Sergisi,** Ayyıldız Matbaası, Ankara.

ANONİM (1968), **Milli Eğitim Bakanlığı XXIX. Devlet Resim Heykel Sergisi,** Ayyıldız Matbaası, Ankara.

ANONİM (1969), **Milli Eğitim Bakanlığı XXX. Devlet Resim Heykel Sergisi,** Ayyıldız Matbaası, Ankara.

ANONİM (1970), **Milli Eğitim Bakanlığı XXXI. Devlet Resim Heykel Sergisi,** Ayyıldız Matbaası, Ankara.

ANONİM (1971), **Milli Eğitim Bakanlığı XXXII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

ANONİM (1972), **Milli Eğitim Bakanlığı XXXIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Mars Matbaası, Ankara.

ANONİM (1973), **Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı XXXIV. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Mars Matbaası, Ankara.

ANONİM (1974), **Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı XXXV. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Mars Matbaası, Ankara.

ANONİM (1976), **Kültür Bakanlığı 37. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Mars Matbaası, Ankara.

ANONİM (1977), **Kültür Bakanlığı 38. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Mars Matbaası, Ankara.

ANONİM (1977), **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu**, Der. Mehmet Çubuk, (Sempozyum Kitabı), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Planlama Programa Araştırma Grubu No. 2, İstanbul.

ANONİM (1978), **Kültür Bakanlığı 39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

ANONİM (1979), **Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Ongun Kardeşler Matbaacılık, Ankara.

ANONİM (1980), **Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü 40. Devlet Resim ve Heykel Sergisi,** Tisa Matbaacılık Sanayii, Ankara.

ANONİM (1974), **İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Sergisi**, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ANONİM (1975), **İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Sergisi**, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ANONİM (1982), **Kalkınma Planları, Yıllık Programlar ve İcra Planlarında Kültür**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma Planlama ve Koordinasyon Kurulu Başkanlığı, Ankara.

ANONİM (1989), **Adnan Çoker**, Der: Tülin Onat-Server Demirtaş, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1991), **Tomur Atagök**, Derimod Kültür Merkezi Yayını, İstanbul.

ANONİM (2004), **Kültür ve Sanat Ortamında Yanlış Doğrular/Doğru Yanlışlar İnteraktif Platform**, Der. A. Antmen-E. Aliçavuşoğlu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İstanbul.

ANONİM (2004), **100 Yüze Devrim Erbil**, Türkiye İş Bankası Yayını, İstanbul.

AYHAN, Ece (1993), **Şiirin Bir Altın Çağı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BAŞKAN, Seyfi (1994), **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Çardaş Yayınları, Ankara.

BAUDELAIRE, Charles (2003), **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktay, İletişim Yayınları, İstanbul.

BENK, Adnan (2001), **Çağdaş Eleştiri-Söyleşiler Yazılar**, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

BERK N.-TURANİ A. (1981), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tiglat Yayınları, İstanbul.

BERKSOY, Funda (1998), **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Baskı Bakışlar Matbaacılık**, İstanbul.

BEYKAL, Canan (1991), **Altan Gürman**, Derimod Kültür Merkezi Yayını, İstanbul.

BEYKAL, Canan (1994), **Mehmet Güleryüz-Desenler**, Galeri Nev Yayını, İstanbul.

BREHM, Margrit (2001), **Füsun Onur**, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.

BÜYÜKÜNAL, Feriha (1992), **Sordum**, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları 8, İstanbul.

CEZAR, Mustafa (1971), **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

CHILVERS, Ian (1998), **A Dictionary of Twentieth-Century Art**, Oxford University Press, Oxford / New York.

ÇALIK, Siren (2004), **Şadi Çalık**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ÇANKAYA, Özden (2003), **TRT-Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: 1927-2000**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÇEKİL, Cengiz (1980), **Zühtü Müritoğlu ile Yaşamı ve Sanatı Üstüne Konuşmalar**, İzmir.

ÇOKER, Adnan (1996), **Cemal Tollu**, Galeri B Yayını, İstanbul.

DAL, Esin (1980), **1946-71 Yıllarında Türkiye'de Resim Eleştirisi**, (yayımlanmamış doktora tezi), Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sonrası Eğitim Fakültesi, Ankara.

EDGÜ, Amelie (yay. haz.) (1998), **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.

ELİBAL, Gültekin (1973), **Atatürk ve Resim-Heykel**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ENGİN, Aydın (2002), **Heykel Oburu-Mehmet Aksoy Kitabı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

EROL, Turan (1984), **Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu-Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği**, Cem Yayınevi, İstanbul.

ERZEN, Jale (1995), **Sabri Berkel**, Enlem 80 Yayınları, Ankara.

EYUBOĞLU, Sabahattin (1997), **Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler**, Cem Yayınevi, İstanbul

FRANCBLIN, Catherine (1990), **Ömer Uluç**, Der. Tülin Onat-Server Demirtaş, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.

FREEMAN, Nan (1988), **Mehmet Güleryüz**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.

GEVGİLİLİ Ali (1973), **Türkiye'de 1971 Rejimi-Tarım Toplumundan Sanayi Toplumuna Geçiş Aşaması**, Milliyet Yayınları, İstanbul.

GEZER, Hüseyin (1984), **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

GEZGİN, Ahmet Öner (2003), **Akademi'ye Tanıklık 1- Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar - Resim ve Heykel,** Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

GÖNENÇ, Turgay (1993), **Nedim Günsür**, Ada Yayınları, İstanbul.

HARRISON, Charles-WOOD, Paul (1993), **Modernism in Dispute-Art Since the Forties**, Yale University Press, London.

İREPOĞLU, Gül (2005), **Zeki Faik İzer**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KADARE, İsmail (2001), **Ömer Kaleşi**, Çev. Alaxandre Zotos-Babür Kuzucuoğlu, Tem Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.

KAPTANA, Melda (2003), **Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KOÇ, Emel (2004), **Alyoşa-Aliye Berger Biyografisi**, Can Yayınları, İstanbul.

LHOTE, André (2000), **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev. Kaya Özsezgin. Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara.

LUCIE-SMITH, Edward (1996), **Visual Arts in the 20th Century**, Laurence King Publishing, London.

KÜÇÜKERMAN, Önder (1995), **Orhan Peker-İspanyol Defteri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

MORAN, Berna (1990), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 – Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a**, İletişim Yayınları, İstanbul.

NACİ, Elif (1981), **Anılardan Damlalar**, Karacan Yayınları, İstanbul.

OKTAY, Ahmet (1993) **Türkiye'de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

OKTAY, Ahmet (2004), **Gizli Çekmece-Basından, TRT'den, Bohemlerin ve Edebiyatçıların Dünyasından Resimli Hayatı Hakikiye Sahneleri**, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

ÖNDİN, Nilüfer (2003), **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-50**, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

ÖNERTOY, Olcay (1984), **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

ÖZBEK, Meral (1991), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÖZGÜR, Ferhat (1999), **Günümüz Türk Ressamları-Turan Erol**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (1998), **Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

PATMORE, Derek (1957), **Modern Turkish Painting**, Scottish Committee of the Arts Council, Edinburgh.

PRENDEVILLE, Brendan (2000), **Realism in 20th Century Painting**, Thames and Hudson Ltd., London.

SMITH, Anthony D. (1994), **Milli Kimlik**, İletişim Yayınları, Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul.

SÖĞÜT, Mine (2000), **Adalet Cimcoz-Bir Yaşamöyküsü Denemesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

SÖNMEZ, Nemci (1998), **Hakkı Anlı,** Galeri Nev Yayınları, İstanbul.

SÖNMEZAY, Ayşegül (2004), **Güldüğüme Bakma-Mehmet Güleryüz Kitabı,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ŞARMAN, Kansu (2005), **Türk Promethe'ler-Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (2003), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1976), **Sanata Yaklaşım-Eleştiride Duyarlık Çağı**, Künmat Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1986), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (ty), **Beş Gerçekçi Türk Ressamı / Turgut Zaim-Nuri İyem-Cihat Burak-Neşet Günal-Nedim Günsür**, Gelişim Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1997), **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

URAL, Murat (1997), **Kuzgun Acar**, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet (1998), **Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası**, (yayımlanmamış doktora tezi), MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

WOOD, Paul (1993), "Realisms and Realities", **Realism, Rationalism and Surrealism-Art Between the Wars**, The Open University-Yale University Press, London.

YASA YAMAN, Zeynep (1992), **1930-50 Yılları arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu**, (yayımlanmamış doktora tezi), Ankara: H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YAVUZ, Hilmi (2000), **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**, Büke Yayınları, İstanbul.

YAZICIOĞLU, YAVİ Necla (1996), **İşletme Bilimi Gözüyle Türk Resim Sanatının Piyasa Araştırması**, Yazıcı Yayınevi, İzmir.

YETKİN, Çetin (1970), **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

ZÜRCHER, Erik Jan (1995), **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul.

Makaleler

AKAY, İhsan (1972), "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Varlık**, 779, Ağustos:13.

AKSEL Malik (1943), "20 Yıllık Sanat Hareketleri", **Ülkü**, 51, Kasım: 25.

AKSÜĞÜR DUBEN, İpek (1978), "Karma Sergi", **Milliyet Sanat**, 297, Kasım: 26.

AKYÜREK, Fatma (1999), "Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Der. Ayla Ödekan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

AKYÜREK CEYİŞAKAR, Fatma (2004), "Hadi Bara ve Heykel Sanatında Bir Dönüşüm Süreci", **Dipnot**, 2, Kış-Bahar: 89-95.

ALTAN, Özdemir (1984), "Ali Teoman Germaner (Aloş)", **Yeni Boyut**, 3/26, Kasım: 27.

AND, Metin (1979), "Kültür Bakanlığı yerine özerk bir sanat örgütü düşünülürken: İngiltere'den Arts Council örneği", **Milliyet Sanat**, 323, Mayıs: 6-9.

ANDAK, Selmi (1969), "1968'de Tiyatromuz", **Varlık Yıllığı**, Varlık Yayınları, İstanbul.

ANDAY, Melih Cevdet (22 Mart 1974), "Çıplak", **Cumhuriyet Gazetesi.**

ANONİM (20 Haziran 1947), "Devlet Tiyatrosunu Kurtardığımız Gibi Akademinin Resim Şubesini de Kurtaralım", **Son Posta Gazetesi.**

ANONİM (1956), "İl Tabloları Sergisi", **Forum**, 53, Haziran: 23.

ANONİM (1960), "Düşünme Saati" , **Varlık**, 533, Eylül: 2.

ANONİM (1960), "Devrim Resim Sergisi" , **Varlık**, 533, Eylül: 2.

ANONİM (1960), "Düşünme Saati", **Varlık**, 533, Eylül: 2.

ANONİM (1960), "Yeni Meclis İçin Yapılan Resimler", **Dost**, 36, Eylül: 24-29.

ANONİM (1960), "Bütün Sanatçılarımızı Hazineye Yardım Kampanyamıza Çağırıyoruz", **Dost**, 37, Ekim: 27.

ANONİM (1960), "Türk Sanatının Dertleri", **Dost**, 37, Ekim: 3-15.

ANONİM (1960), "Sergimiz Açıldı", **Dost**, 38, Kasım: 10.

ANONİM (1960), "Sergi Serüveni", **Dost**, 39, Aralık: 57-58.

ANONİM (1963), "Kalkınmada güzel sanatların yeri", **Yeni İnsan**, 1/9, Eylül: 35.

ANONİM (1964), "Avrupa'da Çağdaş Türk Resim-Yontu Sergisi", **Yeni İnsan**, 2/1, Şubat: 27.

ANONİM (1964), "Çağdaş Türk Resim-Heykel Sergisi B. Almanya'da", **Yeni İnsan**, 2/4, Nisan: 26-27.

ANONİM (1965), "Sanat ve Sanatçıların İki Soruşturması", **Sanat ve Sanatçılar**, 2, Ocak: 2.

ANONİM (1966), "Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde usulsüzlük yapıldığı iddia edildi", **Dost**, 20, Haziran: 13.

ANONİM (1967), "T. İş Bankası ve Sanat", **Ankara Sanat**, 10, Şubat: 17.

ANONİM (1967), "15 Günün Olayları", **Varlık**, 702, Eylül: 2.

ANONİM (24 Şubat 1968), "Health Hazard: Art Rancid, Aides Rules", **Newark Evening News**.

ANONİM (1971), "Balkan Naci İslimyeli", **Ankara Sanat**, 61, Mayıs: 21.

ANONİM (1971), "Nihayet Kültür Bakanlığı Kuruldu", **Ankara Sanat**, 64, Ağustos: 4.

ANONİM (1973), "İstanbul Festivali ile birlikte 10 önemli sergi açıldı", **Milliyet Sanat**, 39, Haziran: 8-10.

ANONİM (1974), "Heykeltıraşlar Derneği'nin 'çıplak' heykelleri", **Milliyet Sanat**, 83, Haziran: 22.

ANONİM (1974), Şadi Çalık, **Milliyet Sanat**, 64, Ocak: 6.

ANONİM (1975), "Görsel Sanatçılar Derneği kuruldu", **Milliyet Sanat**, 39, Temmuz: 31.

ANONİM (1976), "Birçok sanatçı, mayısta açılacak Devlet Resim Heykel Sergisi'ne niçin eser göndermedi?", **Milliyet Sanat**, 182, Nisan: 5.

ANONİM (1977), "Genç sanatçılar yarışması", **Milliyet Sanat**, 214, Ocak: 26-27.

ANONİM (1977), "GSD'nin düzenlediği 'Yılın Genç Sanatçıları' yarışması sonuçlandı", **Milliyet Sanat**, 213, Ocak: 8-9;

ANONİM (1979), "Özel Galeriler Üzerine", **Ankara Sanat**, 154, Şubat: 7.

ANONİM (1982), "Utku Varlık ile Söyleşi", **Yeni Boyut**, 1/2, Nisan, sayfa numarası yer almıyor.

ANONİM (1982), "Cihat Burak ile Söyleşi", **Yeni Boyut**, 1/4, Haziran: 20-21.

ANONİM (1983), "Halil Akdeniz ile Görüşme", **Yeni Boyut**, 2/10, Şubat: 29-32.

ANONİM (1983), "Mehmet Güleryüz ile Görüşme", **Yeni Boyut**, 2/11, Mart: 25-28.

ANONİM (1983), "Balkan Naci İslimyeli ile Görüşme", **Yeni Boyut**, 2/12, Nisan: 8-12.

ANONİM (1983), "Neş'e Erdok ile Görüşme", **Yeni Boyut**, 2/12, Nisan: 13-16.

ANONİM (1983), "André Lhote Kimdi?", Medecine de France dergisinin 1950 tarihli ve 11 sayılı yayınından yapılmış çeviri: **Yeni Boyut**, 2/15, Eylül: 13.

ANONİM (1984), "Özdemir Altan ile Görüşme", **Yeni Boyut**, 3/22, Nisan: 18-22.

ANONİM (1984), "Gülsün Karamustafa ile Görüşme", **Yeni Boyut**, 3/24, Haziran: 26.

ANONİM (1984), "Komet-Gürkan Coşkun", **Yeni Boyut**, 3/24, Haziran:14-15.

ANONİM (1984), "Zafer Gençaydın-Görüşme", **Yeni Boyut**, 3/27, Aralık: 14-17.

ANONİM (22 Aralık 1979), "Balkan Naci İslimyeli: Ne Yapıyorum", **Aydınlık Gazetesi.**

ANONİM (1998), "Resimde Ulusallık Kavgası", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, yay. yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (21 Mart 1974), "Gümüşsuyu Parkı'ndan çalınan 50. Yıl heykeli 4,5 aydır bulunamadı", **Cumhuriyet Gazetesi.**

ANONİM (1982), "Zühtü Müritoğlu ile Görüşme", **Yeni Boyut**, 1/5, Eylül: 4-8.

ANONİM (1998), "Ordu yönetime el koydu", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, Yay. Yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1998), "Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi kuruldu", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, Yay. Yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1998), "Türkiye'de Olup Bitenler-1971", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, Yay. Yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1998), "12 Mart, 27 Mayıs'ı değiştirdi", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, Yay. Yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1988), "Devrim İçin Hareket Tiyatrosu afişleri", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Yay. Yön. Ertuğrul Kürkçü, İletişim Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1998), "Çıplak Direniş", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, Yay. Yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1998), "Alyans kampanyası başladı", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, Yay. Yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1998), "Resimde ulusallık kavgası", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, Yay. Yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANONİM (1988), "Kitlesel Mücadeleler ve Sosyalist Hareket", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Cilt 6, Yay. Yön. Ertuğrul Kürkçü, İletişim Yayınları, İstanbul.

ANONİM (21 Mart 1974), "Gümüşsuyu Parkı'ndan çalınan 50. Yıl heykeli 4,5 aydır bulunamadı", **Cumhuriyet Gazetesi.**

ANTMEN, Ahu (5 Ocak 1993), "Halka dayanıklı heykel", **Cumhuriyet Gazetesi.**

ANTMEN, Ahu (15 Mart 1994), "Yeni eğilim tuval üzerine yağlıboya", **Cumhuriyet Gazetesi.**

ARTUN, Ali (1998), "Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması", **Toplum ve Bilim**, 79, Kış: 56.

ARSLAN, N.-RONA, Z. (1997), "Zühtü Müritoğlu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

ARSLAN, N.-RONA, Z. (1997), "Mehmet Güleryüz", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

ARSEVEN, Celal Esad (1964), "Sanat ve Devlet", **Yeni İnsan**, 2/12, Aralık: 21,33.

ASHTON, Dore (1971), "Tosun Bayrak", **Studio International**, Ocak: sayfa no. yer almıyor.

ASHTON, Dore (1972), "The Dionysiac Ditthyramb", **Art & Artists**, Şubat: sayfa no. yer almıyor.

AŞKUN, İnal Cem (1977), "Atatürk İlkeleri Işığında Sanat Yönetimi ve Politikamızın Temelleri", **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul.

BAŞOĞLU, Tamer (1971), "Sayın Hocam A. Hadi Bara'nın Anısına", Ankara Sanat, 68, Aralık: 11, 23.

BATCHELOR, David (1996), "Modernity and Tradition: Warhol and Andre", Investigating Modern Art, Ed. L.Dawtrey...(et al.), The Open University, Florence.

BATCOCK, Gregory (1968), "Napalm Art 1: Car with Animal Parts In Front of Museum", **The New York Free Press**, Mart: sayfa no. yer almıyor.

BELGE, Burhan (12 Mayıs 1939), "İnsan ve Kültür: Roosevelt'in Sanat telâkisi", **Ulus Gazetesi.**

BELGE, Murat (1984), "Nur Koçak: Sonunda 'milad'ım dediğim parfüm şişesi bitti", **Yeni Gündem**, 12, Ekim: 37.

BELGE, Murat (1988), "12 Mart Romanı", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Cilt 7, Yay. Yön. Ertuğrul Kürkçü, İletişim Yayınları, İstanbul.

BENK, Adnan (1 Ekim 1954), "Cemal Tollu'nun Tenkitçiliği", **Dünya Gazetesi.**

BERK, Nurullah Cemal (5 Ekim 1933), "D Grupu", **Vakit Gazetesi.**

BERK, Nurullah (1960), "Plastik Sanatların Bugünkü Durumu", **Varlık**, 528, Haziran: 14.

BERK, Nurullah (1964), "Türk Sanatı Avrupa'da", **Varlık**, 614, Ocak: 5.

BERK, Nurullah (1964), "Çallı İbrahim'in Mezarı Önünde", **Varlık**, 613, Ocak: 7.

BERK, Nurullah (1964), "Resim Psikozu", **Varlık**, 618, Mart: 8.

BERK, Nurullah (1964), "Genç Ressamı Mektup", **Varlık**, 622, Mayıs: 6.

BERK, Nurullah (1964), "Paris'te Çağdaş Türk Sanatı", **Varlık**, 621, Mayıs: 9.

BERK, Nurullah (1964), "Çağdaş Türk Sanatı Avrupa'da", **Akademi Mimarlık ve Sanat**, 2, Temmuz: 12-17.

BERK, Nurullah (11 Aralık 1964), "Bedri Rahmi Eyüboğlu", **Cumhuriyet Gazetesi.**

BERK, Nurullah (1965), "1964'te Plastik Sanatlar", Varlık Yıllığı, Varlık Yayınları, İstanbul.

BERK, Nurullah (1965), "1964'te Plâstik Sanatlar", **Varlık Yıllığı 1965**, 72-85.

BERK Nurullah (1968), "Oktay'la Konuşmalar-Kendini Beğenmişlik", **Varlık**, 715, Nisan:

BERK, Nurullah (1968), "Oktay'la Konuşmalar-Resim Sergileri Üstüne", **Varlık**, 713, Mart: 8.

BERK, Nurullah (1971), "1970 Yılında Plastik Sanatlar", **Varlık Yıllığı 1971**: 125.

BERK, Nurullah (1973), "1972'de Plastik Sanatlar", **Varlık Yıllığı 1973**, 161.

BERK, Nurullah (1973), "50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri", **Kültür ve Sanat**, 2, Ekim:111-116.

BERK, Nurullah (1973), "Bir Mektup", **Ankara Sanat**, 90, Ekim: 5.

BERK, Nurullah (1976), "Bir Ankete Cevaplar", **Varlık**, 828, Eylül: 12.

BERK, Nurullah (1986), "Doğu Minyatürünü Hatırlatan Bu Resimlerde Dikmen'in İç Dünyası Var", **Şükriye Dikmen**, Ezgi Ajans Reklamcılık, Yayıncılık, İstanbul.

BEYKAL, Canan (1984), "Sergi Değerlendirmeleri-Nur Koçak", **Yeni Boyut**, 3/26, Kasım: 29.

BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit (1983), "Çağdaş Türk Resminde Abidin Elderoğlu", **Yeni Boyut**, 2/10, Şubat: 26-27.

BÜYÜKÜNAL, Feriha (1984), "Ressam Nur Koçak'la Söyleşi", **Sanat Çevresi**, 174, Nisan: 35.

ÇAKALOZ, Zeki O. (24 Ekim 1979), "İstanbul Sanat Bayramı'nın İlginç Bir Sergisi: Yeni Eğilimler", **Cumhuriyet Gazetesi.**

ÇOKER, Adnan (1982), "Soyut Heykel", **Yeni Boyut**, 1/8, Aralık: 4-6.

DAL, Esin (1997), "Cemal Tollu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 3, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

DAL, Esin (1997), "Zeki Faik İzer", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

DAL, Esin (1997), "Nurullah Berk", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

DAL, Esin (1997), "Elif Naci", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

DAL, Esin (1997), "D Grubu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

DEMİRKOL, Altan (1976), "Antalya Sanat Festivali için hazırlanan resim ve heykellere saldırı, bir kara leke olarak anılacak", **Milliyet Sanat**,190, Haziran:10-11.

DEMİRTEPE, Ülkü (1992), "Füreya Koral ile Söyleşi-Alyoşa Efsanesi", **Sanat Dünyamız, 46**, Kış: 29-36.

DURANOĞLU, Gönül (1974), "Sanatta Yöresellik, Evrensellik, Özgürlük", **Ankara Sanat,** 95, Ay: 11.

ECEVİT, Bülent (18 Eylül 1954), "Bir Jürinin Kopardığı Fırtına", **Halkçı Gazetesi.**

ECEVİT, Bülent (1960), "Karanlık Çağdan Çıkış", **Dost**, 34, Temmuz: 8.

EDGÜ, Ferit (2003), "Ergin İnan: İnsan/Kozmos/El-Ayak ve Mektuplar", **Görsel Yolculuklar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ELDEROĞLU, Abidin (1970), "Devlet Resim ve Heykel Sergisiyle Doğan Problem Üstüne", **Ankara Sanat**, 51, Temmuz: 9-10.

ELVAN, Nihal (2004), "50'ler Dönüşüm Yıllarıdır", **Resim Tarihimizden: "İş ve İstihsal" 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ERAR, Esat (1967), "Bir Acaip Sergi", **Ankara Sanat**, 2/15, Aralık: 17.

EREN, Cemil (1964), "Ankara'ya plâstik sanatlar müzesi ve akademi gerekli", **Dost**, 38, Mayıs: 9-10.

EREN, Cemil (1965), "Devlet Sergisi Türk Sanatına Yararlı Olmakta Mıdır?", **Sanat ve Sanatçılar**, 9, Ağustos: 15-16.

ERKÜN, Sefa (1966), "Tatbiki Güzel Sanalar Yüksek Okulu", **Yeni İnsan**, 4/9, Eylül: 20.

ERKÜN, Sefa (1967), "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu" (1966-67 yılsonu sergisi üstüne Safa Ş. Erkün'ün açış konuşması), **Yeni İnsan**, 5/7, Temmuz: 23-27.

EROL, Turan (24 Şubat 1961), "Temsilciler Meclisi ve Sanatçılar", **Ulus Gazetesi.**

EROL, Turan (23 Nisan 1961), "Yeni Büyük Millet Meclisi Binası ve Resim Sanatımız", **Ulus Gazetesi.**

EROL, Turan (6 Ağustos 1961), "Bölge Kültür ve Sanat Merkezleri tasarısı", **Ulus Gazetesi.**

EROL, Turan (22 Kasım 1966), "Her ilde bir sanat müzesi", **Ulus Gazetesi.**

EROL, Turan (1966), "Kültür Bakanlığı II", **Dost**, 22, Ağustos: 1, 27.

EROL, Turan (30 Mayıs 1967), "Kültür Müsteşarlığı 1", **Ulus Gazetesi.**

EROL, Turan (1970), "Resim Üzerine Notlar", **Yeni Dergi**, 71, Ağustos: 145-148.

EROL, Turan (6 Ocak 1971), "Sanat uzmanları toplandı...", **Ulus Gazetesi.**

EROL, Turan (1973), "Temel ilke yaratıcılığın korunmasıdır", **Milliyet Sanat**, 23, Mart: 9.

EROL, Turan (1978), "Kültür Bakanlığı, özerk yönetim ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi", **Milliyet Sanat**, 264, Şubat: 21.

ERZEN, Jale (1977), "Türk Sanatında 'Yeni Eğilimler' ve Sanat Bayramı', **1. İstanbul Sanat Bayramı Sergiler** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ERZEN, Jale N. (1983), "Soyut Sanat Üzerine", **Yeni Boyut**, 2/10, Ocak: 3.

ESİRKUŞ, Mustafa (1974), "İnönü Gezisi, yeni galeriler yapımı için biçilmiş kaftandır", **Milliyet Sanat**, 93, Ağustos: 26.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (1972), "1971 Paris İkiyıldabiri (Paris Biyenali)", **Sanat**, 5, Şubat: 1.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (1975), "Kara turpun ressamı Öztürk'ün eserleri 'resim tadı' veriyor", **Milliyet Sanat**, 125, Mart: 19.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (20 Eylül 1954), "Bir, İki, Üç", **Cumhuriyet Gazetesi.**

FUAT, Memet (1961), "1960'ta Şiirimiz", **Varlık Yıllığı 1961**, 21.

GERMANER, Ali Teoman (1999), "Cumhuriyetimizin 75. Yılında, Ülkemizde 'Heykel' Olgusuna Genel Bir Bakış", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Der. Ayla Ödekan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

GERMANER, Semra (1987), "1950'den Günümüze Türk Resmi", **Sanat Çevresi**, 102, Nisan: 18-20.

GERMANER, Semra (1999), "1968 Kuşağı Sanatçıları", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları 5, İstanbul.

GERMANER, Semra (1999), "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Der. Ayla Ödekan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

GEZER, Hüseyin (1973), "Cumhuriyetimizin 50 Yıllık Döneminde Türk Heykeli", **Kültür ve Sanat**, 2, Ekim: 39.

GİRAY, Kıymet (1997), "Abidin Dino", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

GLUECK, Grace (24 Şubat 1968), "Is It Art? Garbage, Say Neighbors, Calling Police", **The New York Times.**

GLUECK, Grace (25 Şubat 1968), "Malevich Through Minimal Eyes", **The New York Times Sunday.**

GÖNENÇ, Turgay (1966), "27. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Üzerine", **Dost**, 20, Haziran: 12-13.

GÜVEMLİ, Zahir (1955), "Ayın Sergileri", **Varlık**, 417, Nisan: 23.

GÜVEMLİ, Zahir (1956), "Meclis Resimlerinden Çıkan Gerçekler", **Varlık**, 442, Kasım: 21.

GÜVEMLİ, Zahir (1961), "1960'ta Resim ve Heykel", **Varlık Yıllığı 1961**, Varlık Yayınları, İstanbul.

HALMAN, Talat (3 Nisan 1971), "Amerika'da Herkesi Şaşırtan Bir Türk Var", **Milliyet Gazetesi.**

HALMAN, Talat (4 Nisan 1971) "Amerika'da Yepyeni Bir Sanat: Şok Sanatı", **Milliyet Gazetesi.**

HALMAN, Talat (5 Nisan 1971), "Tosun Bayrak'ın Türkiye Yılları", **Milliyet Gazetesi.**

HALMAN, Talat (6 Nisan 1971), "Şairlikten Hazır Elbise Fabrikatörlüğüne", **Milliyet Gazetesi.**

HALMAN, Talat (7 Nisan 1971), "Sanat Profesörlüğü: Tosun Bayrak Çağdaşlarını Geçme Çabasında", **Milliyet Gazetesi.**

HALMAN, Talat (8 Nisan 1971), "Tosun Bayrak Neyi Başarmak İstiyor", Milliyet Gazetesi.

HATİPOĞLU, Ömer İstemi (1971), "Bir Resim Kolleksiyonu Sergisinin Türkiye'de İlk Defa Düşündürdükleri", **Ankara Sanat**, Özel Sayı, Temmuz:10.

ILGAZ, Turhan (28 Mart 1970), "Seyircinin Ayağına Giden Tiyatro", **Cumhuriyet Gazetesi.**

İNSEL, Ahmet (1998), "Demokrasinin Sancılı Yılları", **Cumhuriyet'in 75 Yılı,** Cilt 2, Yay. Yön. Feridun Aksın, Cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket (1978), "Önsöz Yerine", **Yüksel Arslan / Bir Dönem: 1951-61**, Ada Yayınları, İstanbul, 9-20.

İSKENDER, Kemal (1987), "Yeni Eğilimler ve 'Yeni'nin Kimliği", **6. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

İSKENDER, Kemal (1991), "80'li Yılların Türk Resim Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri", **Sanat Çevresi**, 149, Mart: 21.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1967), "Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde Jüri", **Ankara Sanat**, 2/15, Temmuz:11.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1970), "Bankalarımız ve Sanat Çabaları", **Ankara Sanat**, 48, Nisan: 19.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1970), "Yönetmelik ve Jüri", **Ankara Sanat**, 54, Ekim: 4.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1971), "Evet Yine Yönetmelik", **Ankara Sanat**, 60, Nisan: 4.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1971), "Kültür Bakanlığına Doğru", **Ankara Sanat**, 61, Mayıs: 4.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1971), "Sayın Halman Sorularımızı Cevaplandırdı", **Ankara Sanat**, 68, Aralık: 4.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1971), "T. İş Bankası Kolleksiyonundan Seçmeler Sergisinin Düşündürdükleri", **Ankara Sanat**, Özel Sayı, Temmuz: 6.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1971), "XXXII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Hazırlıkları ve Düşündürdükleri", **Ankara Sanat**, 59, Mart: 4.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1973), "Yeni Yönetmelikte Açık Kapı", **Ankara Sanat**, 87, Temmuz: 4.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1975), "Açıkhava Sergileri ve Dolunay", **Ankara Sanat**, 114, Ekim: 5.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1978), "Kültür Bakanlığı Serüveni ve Beklediklerimiz", **Ankara Sanat**, 149, Eylül: 10-11, 22.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1978), "XXXIX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Ankara Sanat**,146, Haziran: 4.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1979), "D. Resim ve Heykel Sergisi Yönetmeliği Üzerine", **Ankara Sanat**, 160, Ağustos: 14.

İYEM, Nuri (1963), "Devlet Sergilerine Karşı", **Yeditepe**, 88, Ağustos: 6.

İYEM, Nuri (1963), "Bulanık Ortamın Asalakları", **Dost**, 12, Ekim: 5-6

İYEM, Nuri (1964), "Şehir Galerisi'ndeki Sergiler", **Dost**, 36, Mart: 30.

İYEM, Nuri (1964), "Şehir Galerisindeki Sergiler", **Dost**, 36, Mart: 30.

İYEM, Nuri (1964), "Ressam Nurullah Berk'in Eleştirileri Üzerine", **Dost**, 38, Mayıs: 14-15.

İYEM, Nuri (1966), "Resim Sanatımızın Bağımsızlığı Üstüne", **Dost**, 20, Haziran: 8-9.

İYEM, Nuri (1966), "Ressamlarımızın Tutum ve Davranışları Üstüne", **Dost**, 24, Ekim: 14-15.

İYEM, Nuri (1974), "İstanbul'un galeri sorunu zaman geçirmeden halledilmelidir", **Milliyet Sanat**, Ağustos 1974, 26.

KAHYAOĞLU, Orhan (1988), "Türkiye'de Pop ve Rock Müziğinin Doğuşu", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Yay. Yön. Ertuğrul Kürkçü, İletişim Yayınları, İstanbul.

KALMIK, Ercüment (1963), "Avrupa'da Türk Resim Heykel Sergisi", **Yeni İnsan**, 1/11, Kasım 1963, 18.

KALMIK, Ercüment (1966), "Sanatçılarla Konuşmalar", **Varlık**, 677, Eylül:9.

KAPTAN, Arif (1965), "Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri", **Sanat ve Sanatçılar**, 6, Mayıs: 10-11.

KAPTAN, Arif (1965), "Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri", **Sanat ve Sanatçılar**, 6, Mayıs: 10-11.

KAPTAN, Arif (1973), "Plastik Sanatlarımızda 50. Cumhuriyet Yılı", **Kültür ve Sanat**, 2, Ekim: 168.

KARACA, Duran (1966), "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Varlık,** 671, Haziran: sayfa no.

KAVRUK, Hasan (1967), "Çocuk Resimleri ve Günümüz Sanatı", **Yeni İnsan**, 5/6, Haziran: 10-11, 30.

KOÇ, Mine (1967), "Geçen Ayın Sanat Hareketleri", **Ankara Sanat**, 10, Şubat: 26.

KOMAN, İlhan (2002), "Soyut Devingen Heykele Bakışım", **Sanat Dünyamız**, Kış 2002, 186.

KÖKSAL, Ahmet (1974), "35. Devlet Resim-Heykel Sergisi'ne 240 eser katıldı, 20 sanatçıya ödül verildi", **Milliyet Sanat**, 79, Mayıs 1974: 10.

KÖKSAL, Ahmet (1974), "Arkeoloji Müzesi bahçesinde açılan, 70 sanatçının katıldığı sergiye, 'Çağdaş Sanat Sergisi' niteliği kazandırılabilir', **Milliyet Sanat**, 90, Temmuz:14.

KÖKSAL, Ahmet (1974), "Geçen mevsimin sergileri: Türk resmi çok hareketli bir oluşma döneminde", **Milliyet Sanat**, 93, Ağustos: 19, 26.

KÖKSAL, Ahmet (1976), "Görsel Sanatçılar'ın karma sergisi", **Milliyet Sanat**, 172, Şubat: 26.

KÖKSAL, Ahmet (1976), "Plastik sanatlar dalında iki ayrı dernek kuruldu", **Milliyet Sanat**, 171, Şubat: 20.

KÖKSAL, Ahmet (1978), "Yeni sezona girerken: Resim satışları arttıysa da Türkiye'de henüz 'resim piyasası' oluşmadı", **Milliyet Sanat**, 288, Eylül: 20.

KÖKSAL, Aykut (1999), "Türkiye'de Çağdaş Sanat", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Der. Ayla Ödekan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

KURTULUŞ, Akif (1988), "'70'lerde Devrimci Politika, Devrimci Sanat", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Cilt 7, İletişim Yayınları, İstanbul.

KÜÇÜK, Mustafa (1970), "Utku Varlık'la Bir Konuşma", **Yeni Dergi**, 70, Temmuz: 63-64.

KÜRKÇÜ, Ertuğrul (1998), "Yeni bir fikir korsanlığı", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Cilt 7, İletişim Yayınları, İstanbul.

MADRA, Beral (1987), "Yahşi Baraz'la İle Bir Söyleşi", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Galeri Baraz Yayını, İstanbul.

MADRA, Beral (1991), "Sarkis: Yaşamdaki Sertliğe Cevap Veremezsek Yaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur", **Arradamento Dekorasyon**, 11, Kasım:100-114.

MESSER, Thomas (1986), "Introduction", **Dogançay**, Hudson Hills Pres, New York, 15-16.

MİMAROĞLU, İlhan K. (1961), "1960 Yılında Musiki Hareketleri", **Varlık Yıllığı 1961**, 68.

NAYIR, Yaşar Nabi (1961), "1960'a Toplu Bir Bakış", Varlık Yıllığı 1961, Varlık Yayınları, İstanbul.

NAZİF, Nizamettin (1 Ekim 1933), "Yaşlı ressamlar dedikodu ile uğraşadursunlar…", **İkdam Gazetesi.**

NUR, Ayşe (16 Eylül 1954), "Üç sanat tenkitçisinin Türk sanatına dair görüşü", **Yeni İstanbul Gazetesi.**

İSLİMYELİ, Nüzhet (1978), "Devlet Resim, Heykel Sergileri Nasıl Kurtarılır", **Ankara Sanat**, 148, Ağustos: 4.

ONUR, Füsun (1971), "Büyük Sanatçı Kıymetli Hoca Hadi Bara", **Ankara Sanat**, 68, Aralık: 10-11.

ORAL, Zeynep (19 Şubat 1971), "Yeni Galeri Modern Müze Görevini Görecek", **Milliyet** Gazetesi.

ORBAY, Güzin Fuat (1975), "2. Açıkhava Sergisi", **Ankara Sanat**, 112, Ağustos: 23.

ORBAY, Güzin Fuat (1975), "2. Açıkhava Sergisi", **Ankara Sanat**, 112, Ağustos: 22

OROZCO, Jose Clemente (1965), "Sanatım Üzerine", Çev. Evinç Dinçer, **Yeni Dergi**, 9, Haziran: 53-54.

ÖDEKAN, Ayla (1989), "Mimarlık ve Sanat Tarihi 1908-1980", **Çağdaş Türkiye 1908-80**, Yay. Yön. Sina Akşin, Cem Yayınevi, İstanbul.

ÖKE, Lerzan (1975), "Yine 2. Açıkhava Sergisi", **Ankara Sanat**, 113, Eylül: 28.

ÖNDİN, Nilüfer (2003), "Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat", **Sanat Dünyamız**, 89, Güz: 144-157.

ÖZDEMİR, Hikmet (1989), "Siyasal Tarih 1960-80", **Çağdaş Türkiye 1908-80**, Yay. Yön. Sina Akşin, Cem Yayınevi, İstanbul.

ÖZDENİZ, Nuri (20 Mart 1974), "Karaköy'deki Güzel İstanbul anıtı yerinden kaldırıldı", **Cumhuriyet Gazetesi.**

ÖZKAN, Neyyire (1984), "Figürleriyle Evrenselliğe Ulaşan Sanatçımız: Balkan Naci İslimyeli", **Hayat**, 7, Şubat: 40.

ÖZSEZGİN, Kaya (1968), "Resim 1967-68", **Dost**, 46, Ağustos: 18-20.

ÖZSEZGİN, Kaya (1975), "1975, Plastik sanatlarda özgün bireşimlere ulaşma yılı oldu ama, bazı bürokratik engeller aşılamadı", **Milliyet Sanat**, 164, Aralık: 28.

ÖZSEZGİN, Kaya (1975), "1975, plastik sanatlarda özgün bireşimlere ulaşma yılı oldu ama, bazı bürokratik engeller aşılamadı", **Milliyet Sanat**, 26 Aralık 1975, 28-32;

ÖZSEZGİN, Kaya (1975), "Yeni sergi mevsimine girerken...", **Milliyet Sanat**, 150, Eylül: 24.

ÖZSEZGİN, Kaya (1976), "1976, Plastik sanatlar açısından eski değer yargılarının yeniden gözden geçirildiği bir yıldı", **Milliyet Sanat**, 212, Aralık: 27.

ÖZSEZGİN, Kaya (1976), "1976, plastik sanatlar açısından eski değer yargılarının yeniden gözden geçirildiği bir yıldı", **Milliyet Sanat**, 164, Aralık: 27-33;

ÖZSEZGİN, Kaya (1976), "Festival sergileri üzerine", **Milliyet Sanat**, 193, Temmuz: 27.

ÖZSEZGİN, Kaya (1977), "Görsel sanatlar 1977'de gelişimini sürdürdü, ama temel sorunların çözümü bir kez daha ertelendi", **Milliyet Sanat**, 257, Aralık: 18-22;

ÖZSEZGİN, Kaya (1977), "Resim, heykel, özgün baskı dallarındaki üç sergi, yenilik kavramına yeniden bakma olanağı verdi", **Milliyet Sanat**, 249, Ekim:18.

ÖZSEZGİN, Kaya (1978), "Ankara'da 'sanat pazarlaması': Alıcı, ünü ve imzayı kültür çevresi açısından değerlendiriyor", **Milliyet Sanat**, 289, Eylül:18.

ÖZSEZGİN, Kaya (1979), "39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Milliyet Sanat**, 277, Mayıs: 28.

ÖZSEZGİN, Kaya (1979), "78-Plastik Sanatlar: Resim, Türkiye'nin çağdaş kültür koşullarını biçimlendirici işlevini biraz daha hızlandırdı", **Milliyet Sanat**, 304, Ocak: 18-22.

ÖZSEZGİN, Kaya (1979), "Bir Yıkımın Mimarisi", **Milliyet Sanat**, 345, Kasım: 29.

ÖZSEZGİN, Kaya (1979), "Resim, Türkiye'nin çağdaş kültür koşullarını biçimlendirici işlevini biraz daha hızlandırdı", **Milliyet Sanat**, 304, Ocak:18.

ÖZSEZGİN, Kaya (1982), "Bir Anma Sergisi", **Milliyet Sanat**, Yeni Dizi 42/15, Şubat: 49.

ÖZSEZGİN, Kaya (1983), "1973-83 Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem", **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

RIVERA, Diego (1965), "Resim Sanatında Devrim", Çev. Evinç Dinçer, **Yeni Dergi**, 9, Haziran: 51-52.

RONA, Zeynep (1997), "Ercümend Kalmık", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

RONA, Zeynep (1997), "Tomur Atagök", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

SANDER, Necdet (1959), "Paris'te Sanat Hayatı", **Varlık**, 497, Mart: 11.

SEZER, Sennur (21 Mart 1974), "50 heykel dikilecekti ama para sağlanamadı", **Cumhuriyet Gazetesi.**

SILAY Celal (1964), "Yaratıcılık yerine taklitçilik", **Yeni İnsan**, 2/8, Ağustos:8.

SÖNMEZ, Nemci (2000), "Türk Ressamları ve Paris Okulu", **Paris Okulu ve Türk Ressamları-Paris: 1945-1960**, Der. Barış Tut, Yapı Kredi Yayınları, 13-66.

SÖNMEZ, Necmi (2004), "Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar-1954 Yapı Kredi Resim Yarışması'nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri", **Resim Tarihimizden: İş ve İstihsal-1954 Yapı Kredi Resim Yarışması**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

SPENDER, Spender (18 Temmuz 1953), "Modernizmin Ölümü", **Vatan Gazetesi.**

STARREX, Al Van (1971), "A Shocking Show But The Audience Stayed", **Mr.**, 15/9, August: 41, 52-53.

STARREX, Al Van (1969), "Shock Art", **Mr.,** 13/4, January: 38-41, 53.

STT (1982), "Sanatın Koşullarına Bir Yaklaşım", **Yeni Boyut**, 1/5, Eylül: 24.

ŞAHİN, E. (1997), "Zahit Büyükişleyen", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

ŞANLIER, Zeynep (2003), "Sanat ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm", **Sanat Dünyamız**, 89, Güz: 105-143.

ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (2003), "Cumhuriyet'in İlk Sanat Etkinliği/Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi", **Sanat Dünyamız**, 89, Güz: 231.

TAN, Ahmet Cemil (1967), "Non-figüratif ve Türk Sanat Hazineleri", **Ankara Sanat**, 13, Mayıs:22-23.

TAN, Ahmet Cemil (1967), "Geçen Ayın Sanat Hareketleri", **Ankara Sanat**, 2/15, Temmuz: 25-26.

TANSUĞ, Sezer (1984), "Fatma Tülin Öztürk ile Söyleşi", **Yeni Boyut**, 3/22, Nisan: 10.

TANSUĞ, Sezer (1997), "Ahmed Paşa", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, Yay. Yön. Zeynep Rona-Müren Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1991), "Cihat Burak", **Cihat Burak**, Ada Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1986), "Şükriye Dikmen'in Üslubu ve Sanat Yaşamı Üstüne Bir İnceleme", **Şükriye Dikmen**, Ezgi Ajans Reklamcılık, Yayıncılık, İstanbul.

TOLLU, Cemal (15 Eylül 1954), "San'at Tenkitcileri ve Bir Netice", **Yeni Sabah Gazetesi.**

TUNALI, İsmail (1976), "Resimde Ulusallık", **Milliyet Sanat**, 179, Nisan 1976: 31.

TURANİ, Adnan (14 Ocak 1963), "Sözü Edilmeye Değer Bir Sergi", **Vatan Gazetesi.**

TURANİ, Adnan (1981), "Türk Resminde Soyut Eğilimler", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tiglat Basımevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan (1982), "Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz Üzerine", **Yeni Boyut**, 1/4, Haziran:31-33.

URAL, Murat (1998), "Cumhuriyet'in Romansı:Ressamlar Yurt Gezisinde (1938-43)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943),** Yay. Haz. Amelie Edgü, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet (1999), "Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Yay. Haz. Ayla Ödekan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet (1999), "Kronoloji", **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**, Yay. Haz. Ayla Ödekan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

VELİDEDEOĞLU, Hıfzı Veldet (24 Mart 1974), "Güzelliği Düşünme Sanatı", **Cumhuriyet Gazetesi.**

YASA YAMAN, Zeynep (1996), "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş", **Toplumbilim**, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, 4, Haziran: 36.

YASA YAMAN, Zeynep (1998), "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu", **Toplum ve Bilim**, Kış 1998, 94-37.

YASA YAMAN, Zeynep (2003), "Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite", **Sanat Dünyamız**, 89, Güz: 217-229.

YASA YAMAN, Zeynep (1994), "Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu-1", **Türkiye'de Sanat**, 14, Mayıs-Ağustos:26-34.

YENER, Faruk (1963), "1962'de Musikî Çalışmaları", **Varlık Yıllığı 1963,** Varlık Yayınları, İstanbul.

YENER, Faruk (1973), "Cumhuriyetimizin 50. Yılında Büyük Bir Kültür ve Sanat Olayı-İstanbul Festivali", **Kültür ve Sanat**, 2, Ekim: 208.

YÜCEL, Hasan Ali (1965), "Açış nutku", **Sanat ve Sanatçılar**, 6, Mayıs: 12.

ÖZGEÇMİŞ

Ahu Antmen 1971 yılında Mersin'de doğdu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun oldu, Londra Üniversitesi Goldsmiths Kolej'de "20. Yüzyıl Sanatı" konusunda yüksek lisans yaptı. Cumhuriyet gazetesi kültür-sanat bölümünde plastik sanatlar muhabiri olarak çalıştı, TRT'de "Atölye" başlıklı bir sanat programı hazırladı, Sanat Dünyamız dergisinin editörlüğünü üstlendi. 1999-2004 yılları arasında Zeynep Rona'yla birlikte "Türkiye Sanat Yıllığı"nı hazırladı. 1. Uluslararası Tiran Bienali'nde Türkiye bölümünün küratörlüğünü üstlendi; Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 3. Uluslararası Öğrenci Trienali'nin düzenleme kurulunda yer aldı. Flash Art International dergisinin Türkiye temsilciliğini yapmakta, Radikal gazetesinde sanat eleştirileri yazmakta ve Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği AICA'nın Yönetim Kurulu'nda yer almaktadır.

1999 yılından itibaren iki yıl süreyle konuk öğretim görevlisi olarak, 2001 yılından itibaren kadrolu öğretim görevlisi olarak Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sanat Kuramları Anabilim Dalı'nda çalışmakta ve "20. Yüzyıl Sanatı", "Çağdaş Sanat Pratiği", "Sanat Çözümlemeleri" derslerini vermektedir.

160634

T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT PROGRAMI

TÜRK SANATINDA YENİ ARAYIŞLAR

(1960-1980)

(Doktora Tezi İçin İncelenen Yapıtlar-Katalog)

CİLT II

Hazırlayan:
20026041 Ahu ANTMEN

Danışman:
Prof. Dr. Semra GERMANER

İSTANBUL - 2005

Resim 1

SANATÇI: Fahrünissa ZEİD
YAPITIN ADI: Kâbus
TARİH: 1958
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 76x102 cm
KOLEKSİYON: Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu

Resim 2

SANATÇI: Fahrünissa ZEİD
YAPITIN ADI: Soyut Kompozisyon
TARİH: 1963
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 89x145,5 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Resim 3

SANATÇI: Fahrünissa ZEİD
YAPITIN ADI: Yeniden Doğuş
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 121x181 cm
KOLEKSİYON: Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu

Resim 4

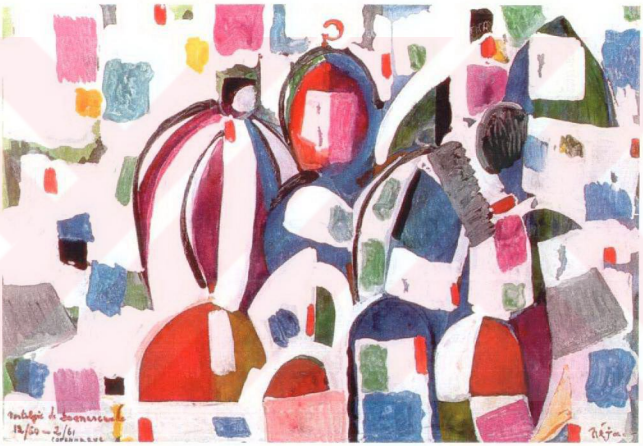
SANATÇI: Nejad DEVRİM
YAPITIN ADI: Semerkand
TARİH: 1960
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 81x100 cm
KOLEKSİYON: M. Devrim Koleksiyonu

Resim 5

SANATÇI: Nejad DEVRİM
YAPITIN ADI: Özbekistan
TARİH: 1960
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 192x297 cm
KOLEKSİYON: Son bulunduğu koleksiyon İktisat Bankası Koleksiyonu

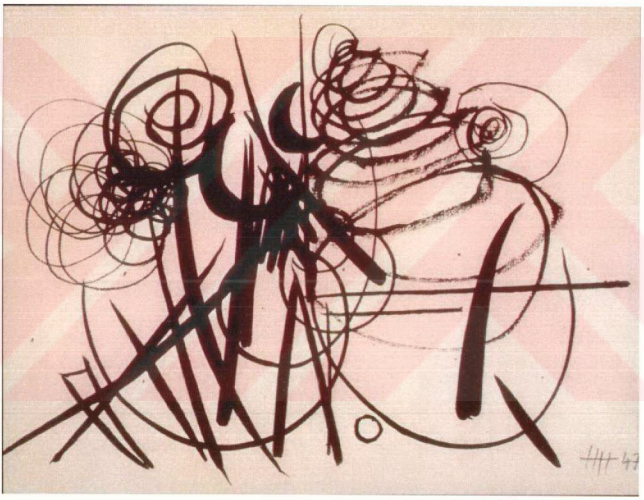
Resim 6

SANATÇI: Nejad DEVRİM
YAPITIN ADI: Semerkand Nostaljisi
TARİH: 1960-61
MALZEME: Kâğıt üzerine guvaj
BOYUTLARI: 30x44 cm
KOLEKSİYON: -



Resim 7

SANATÇI: Hans HARTUNG
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1947
MALZEME: Kâğıt üzerine çini mürekkebi
BOYUTLARI: 18,5x22,6 cm
KOLEKSİYON: Galerie France Koleksiyonu, Paris, Fransa



Resim 8

SANATÇI: Hans HARTUNG
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1952
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Kunsthammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya

Resim 9

SANATÇI: Selim TURAN
YAPITIN ADI: Soyut
TARİH: -
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 80x100 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 10

SANATÇI: Selim TURAN
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1970
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 130x200 cm
KOLEKSİYON: T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu

Resim 11

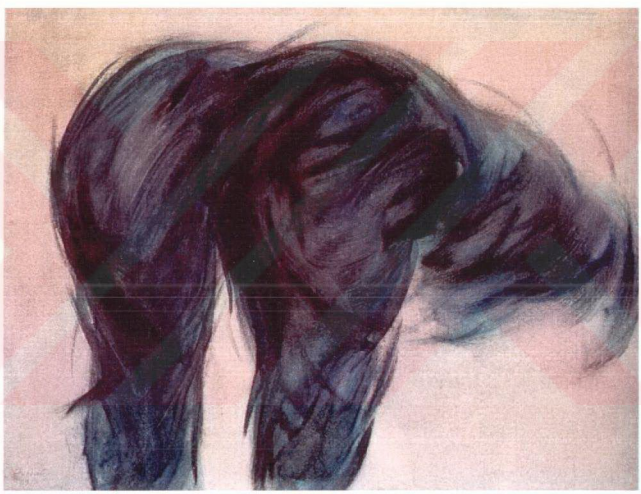
SANATÇI: Hakkı ANLI
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1967-68
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 92x115 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 12

SANATÇI: Hakkı ANLI
YAPITIN ADI: Diptik
TARİH: 1969
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 128x172 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 13

SANATÇI: Hakkı ANLI
YAPITIN ADI: Sabah Tuvaleti
TARİH: 1969
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 90x116 cm
KOLEKSİYON: Besi Cecan Koleksiyonu

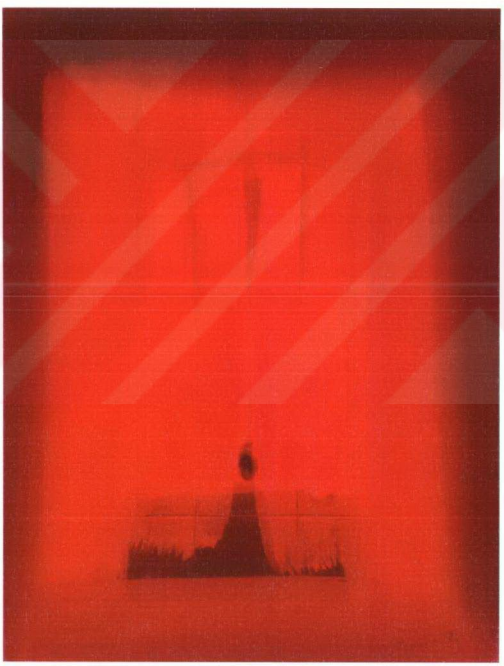


Resim 14

SANATÇI: Mübin ORHON
YAPITIN ADI: Ölüm Zaferi III
TARİH: 1962
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 188x199 cm
KOLEKSİYON: Robert-Lisa Sainsbury Koleksiyonu, Norwich, İngiltere

Resim 15

SANATÇI: Mübin ORHON
YAPITIN ADI: Kırmızı Kompozisyon
TARİH: 1978
MALZEME: Kâğıt üzerine guvaj
BOYUTLARI: 31x39,5 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu



Resim 16

SANATÇI: Erdal ALANTAR
YAPITIN ADI: Kompozisyon
TARİH: 1965
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 100x100 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 17

SANATÇI: Abidin DİNO
YAPITIN ADI: Mao'nun Uzun Yürüyüşü
TARİH: 1960
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 123x205 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 18

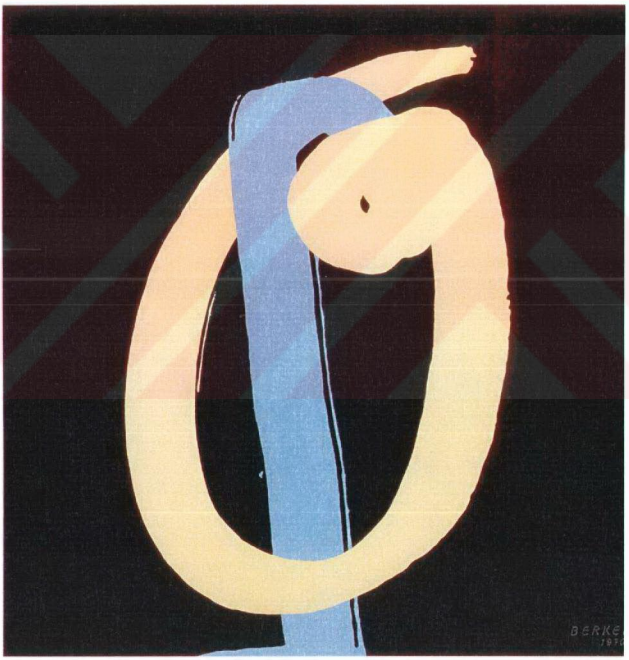
SANATÇI: Sabri BERKEL
YAPITIN ADI: Göğe Doğru
TARİH: 1961-62
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 130x220 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 19

SANATÇI: Sabri BERKEL
YAPITIN ADI: Resimsel Motif
TARİH: 1965
MALZEME: Renkli serigrafi
BOYUTLARI: 46x50 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 20

SANATÇI: Sabri BERKEL
YAPITIN ADI: Yazı
TARİH: 1970
MALZEME: Kontrplak üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 50x50 cm
KOLEKSİYON: -



Resim 21

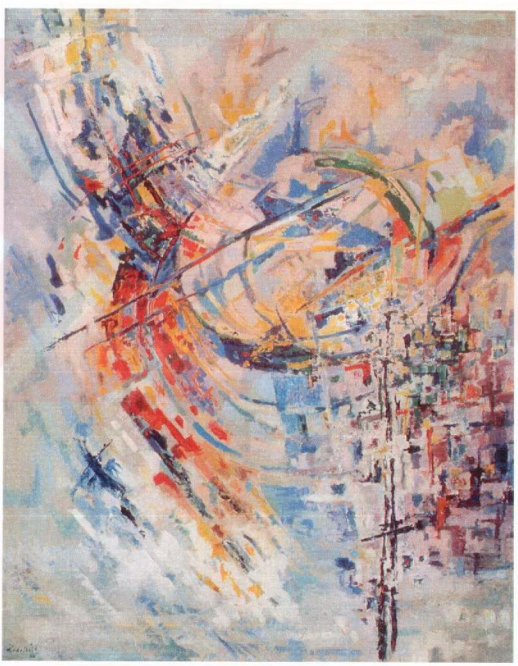
SANATÇI: Zeki Faik İZER
YAPITIN ADI: Çaylağın Pikesi
TARİH: 1961
MALZEME: Kâğıt üzerine çini mürekkebi
BOYUTLARI: 23x50 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 22

SANATÇI: Zeki Faik İZER
YAPITIN ADI: Tuğralı Emperyal Senfoni
TARİH: 1964
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 130x162 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 23

SANATÇI: Zeki Faik İZER
YAPITIN ADI: Sultanahmet Camii Camları
TARİH: 1960
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 120x170 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 24

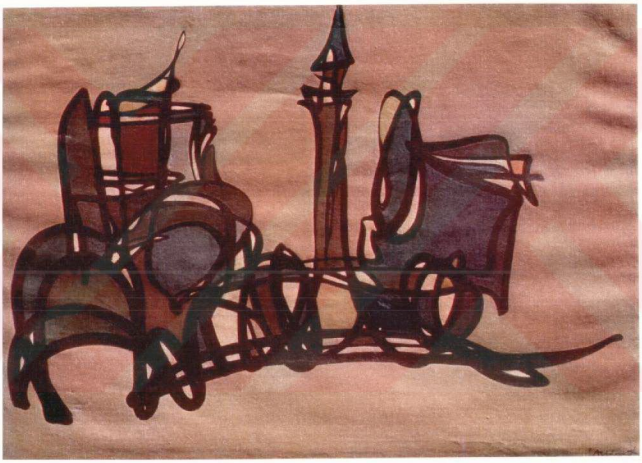
SANATÇI: Zeki Faik İZER
YAPITIN ADI: Gece Cihangir'den Üsküdar
TARİH: -
MALZEME: Duralit üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 34x41 cm
KOLEKSİYON: Sadi Faik İzer Koleksiyonu

Resim 25

SANATÇI: Zeki Faik İZER
YAPITIN ADI: Kendi Boşluğundaki Kuş
TARİH: 1964
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 100x130,5 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 26

SANATÇI: Abidin ELDEROĞLU
YAPITIN ADI: Minare
TARİH: 1961
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 93,5x130 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 27

SANATÇI: Abidin ELDEROĞLU
YAPITIN ADI: Suda Hayat
TARİH: 1970
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 73x92 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 28

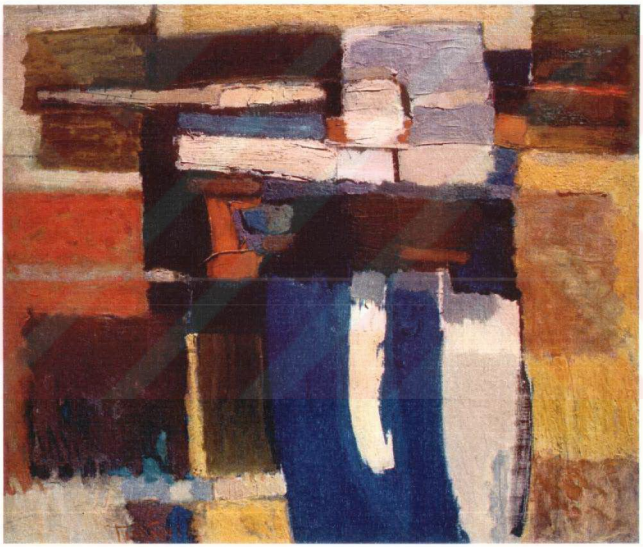
SANATÇI: Bedri Rahmi EYÜBOĞLU
YAPITIN ADI: Düş Gemisi
TARİH: 1966
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 120x120 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 29

SANATÇI: Bedri Rahmi EYÜBOĞLU
YAPITIN ADI: Tophane
TARİH: -
MALZEME: Duralit üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 40x47,5 cm
KOLEKSİYON: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 30

SANATÇI: Adnan TURANİ
YAPITIN ADI: Paçavra Kilimden Abstraksiyona
TARİH: 1964
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 120x140 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

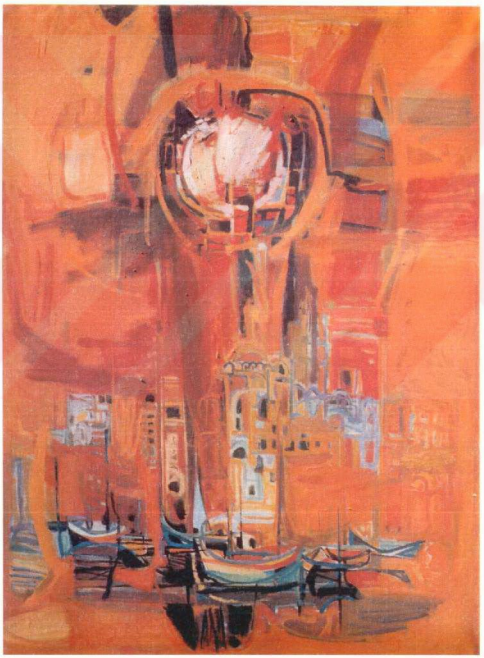


Resim 31

SANATÇI: Refik EPİKMAN
YAPITIN ADI: Doku
TARİH: 1966
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 140x158 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 32

SANATÇI: Ercüment KALMIK
YAPITIN ADI: Altın Şehir
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 137,5x180 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 33

SANATÇI: Arif KAPTAN
YAPITIN ADI: Soyut Şehir
TARİH: 1964
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 130x161,5 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 34

SANATÇI: İhsan Cemal KARABURÇAK
YAPITIN ADI: Kızılcahamam'dan
TARİH: -
MALZEME: Duralit üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 69x98 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 35

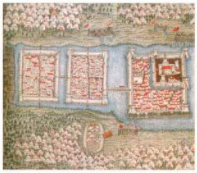
SANATÇI: Devrim ERBİL
YAPITIN ADI: Çizgisel Ritm
TARİH: 1964
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 60x73 cm
KOLEKSİYON: Nadide Erbil Koleksiyonu

Resim 36

SANATÇI: Devrim ERBİL
YAPITIN ADI: Anadolu Çeşitlemeleri
TARİH: 1966
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 85x95 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 37a

SANATÇI: Devrim ERBİL
YAPITIN ADI: Bayram Namazı
TARİH: 1970
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 81x100 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon



Resim 37b. Osmanlı ordusunun kuşattığı Sigetvar'ın üçlü kalesi, Nüzhet (el esrâr) el ahbâr der sefer-i Sigetvar (TSM, H1339)

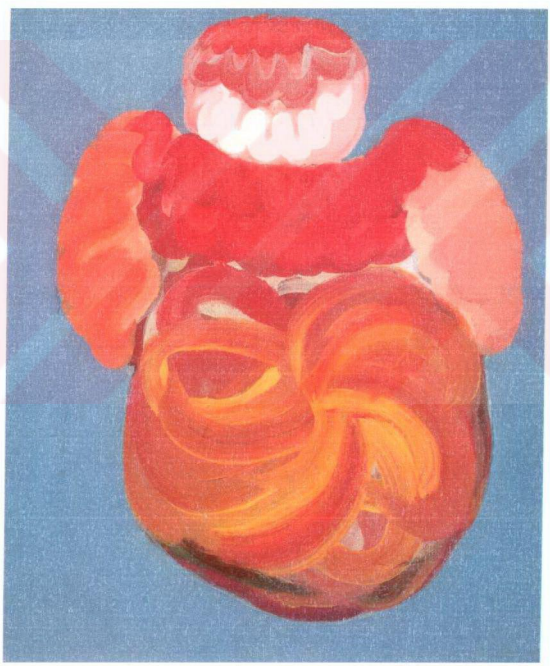
Resim 38a

SANATÇI: Devrim ERBİL
YAPITIN ADI: İstanbul
TARİH: 1973
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 65x85 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 38b İstanbul. Hünernâme (TSM, H1523)

Resim 39

SANATÇI: Ömer ULUÇ
YAPITIN ADI: Küçük Kız
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 60x73 cm
KOLEKSİYON: -

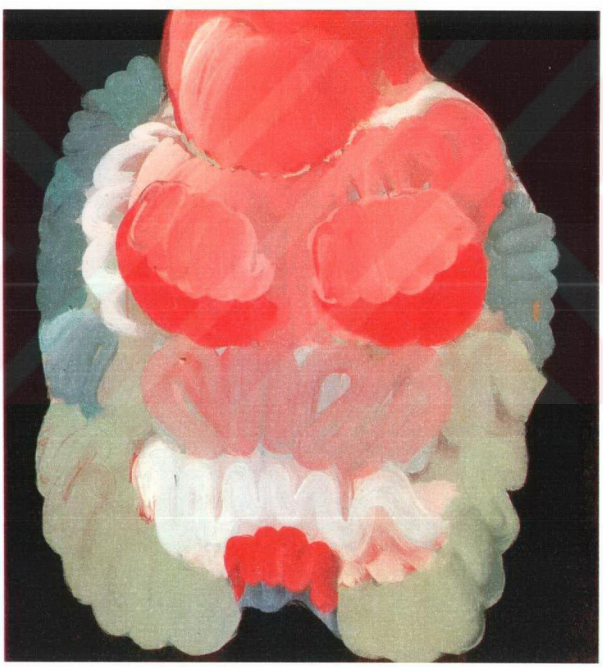


Resim 40

SANATÇI: Ömer ULUÇ
YAPITIN ADI: Kaldırımda Çocuk
TARİH: 1969
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 90x100 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 41

SANATÇI: Ömer ULUÇ
YAPITIN ADI: Kadın
TARİH: 1969
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 80x100 cm
KOLEKSİYON: -



Resim 42

SANATÇI: Ömer ULUÇ
YAPITIN ADI: Devrimcinin Portresi
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 60x76 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 43

SANATÇI: Özdemir ALTAN
YAPITIN ADI: Kral ve Kraliçe
TARİH: 1965
MALZEME: Karton üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 37x39 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 44

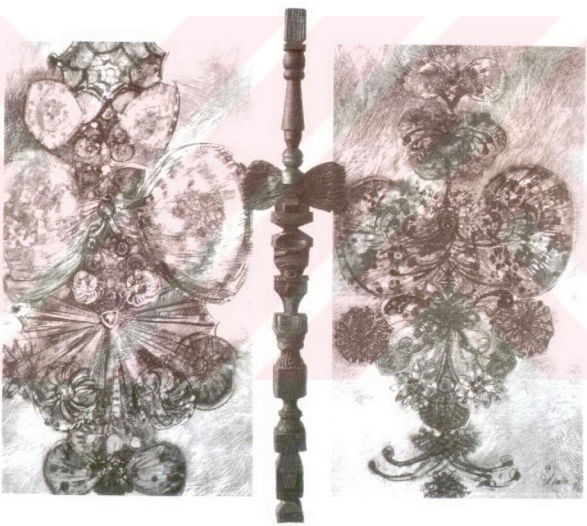
SANATÇI: Özdemir ALTAN
YAPITIN ADI: Kral
TARİH: 1966
MALZEME: Duralit üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 20x34 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 45

SANATÇI: Özdemir ALTAN
YAPITIN ADI: Tepegöz
TARİH: 1966
MALZEME: Kolaj
BOYUTLARI: 25x35 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 46

SANATÇI: Özdemir ALTAN
YAPITIN ADI: Sinek Kralının Oğluna Triptik
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya ve ahşap
BOYUTLARI: Resimler 99x150 cm, heykel 36x181 cm
KOLEKSİYON: Hasan Yelmen Koleksiyonu

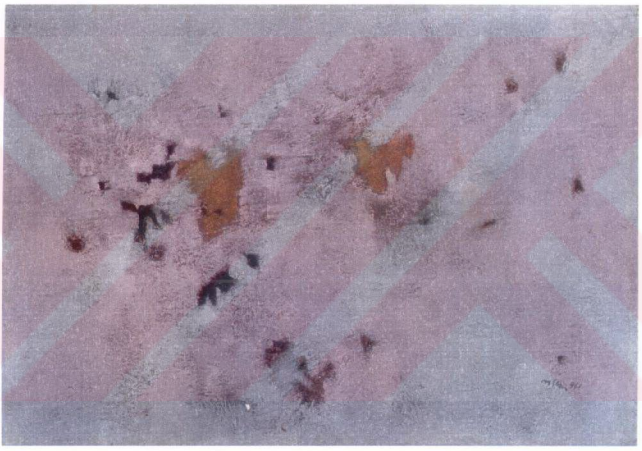


Resim 47

SANATÇI: Nuri İYEM
YAPITIN ADI: Kompozisyon
TARİH: 1960
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 97x119 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 48

SANATÇI: Nuri İYEM
YAPITIN ADI: Soyut
TARİH: 1961
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 54x74 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu



Resim 49

SANATÇI: Ferruh BAŞAĞA
YAPITIN ADI: Pentür
TARİH: 1960
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 64,5x81 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 50

SANATÇI: Ferruh BAŞAĞA
YAPITIN ADI: Hiroşima III
TARİH: 1962
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 102x124 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 51

SANATÇI: Adnan ÇOKER
YAPITIN ADI: Gerilim
TARİH: 1960
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 140x160cm
KOLEKSİYON: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 52

SANATÇI: Ferruh BAŞAĞA
YAPITIN ADI: Sessiz Yürüyüş
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 90x105 cm
KOLEKSİYON: Lale-Ahmet Esener Koleksiyonu

Resim 53

SANATÇI: Ferruh BAŞAĞA
YAPITIN ADI: Soyut Kompozisyon
TARİH: 1965
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 75x75 cm
KOLEKSİYON: Leon Kandiyoti Koleksiyonu

Resim 54

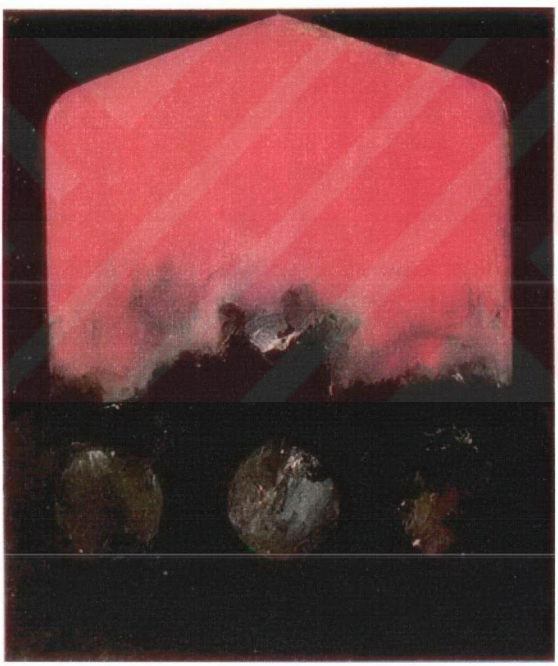
SANATÇI: Adnan ÇOKER
YAPITIN ADI: Jest 5
TARİH: 1962
MALZEME: Kâğıt üzerine çini mürekkebi
BOYUTLARI: 35x50 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 55

SANATÇI: Adnan ÇOKER
YAPITIN ADI: Eylem II
TARİH: 1965
MALZEME: Kâğıt üzerine tutkallı boya
BOYUTLARI: 77x112 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

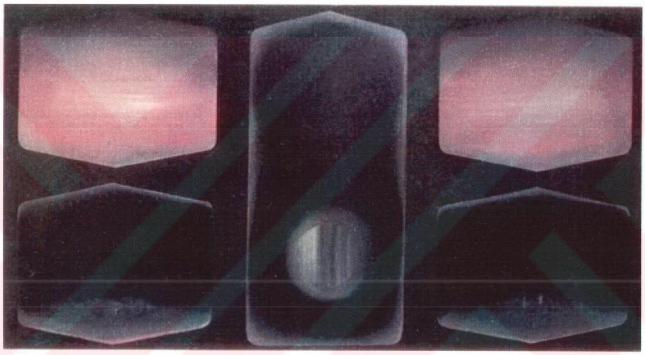
Resim 56

SANATÇI: Adnan ÇOKER
YAPITIN ADI: Değişim
TARİH: 1969
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya ve karton kolaj
BOYUTLARI: 46x56,5 cm
KOLEKSİYON: Necla Bingöl Koleksiyonu



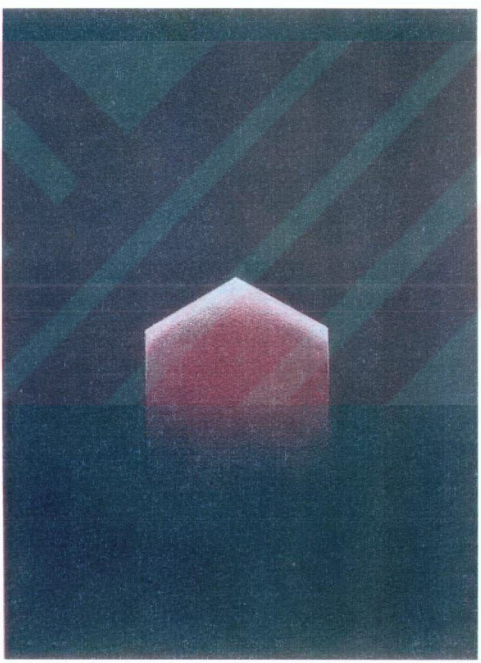
Resim 57

SANATÇI: Adnan ÇOKER
YAPITIN ADI: Oryantal Nişler
TARİH: 1969
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



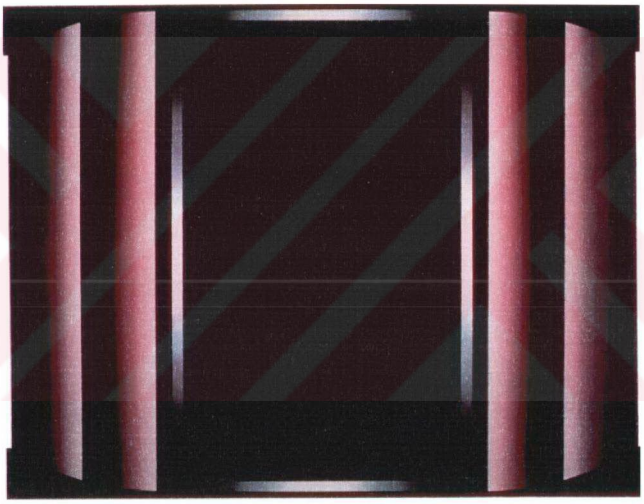
Resim 58

SANATÇI: Adnan ÇOKER
YAPITIN ADI: Sinan'a Saygı
TARİH: 1970
MALZEME: Kâğıt üzerine renkli kalem (yağlıboya versiyonu da bulunmaktadır)
BOYUTLARI: 24,8x33 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu



Resim 59

SANATÇI: Adnan ÇOKER
YAPITIN ADI: Açık Simetri II
TARİH: 1975 / Aynı resmin 1988 tarihli versiyonu bulunuyor; boyutları 150x200 cm
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 60x80 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon



Resim 60

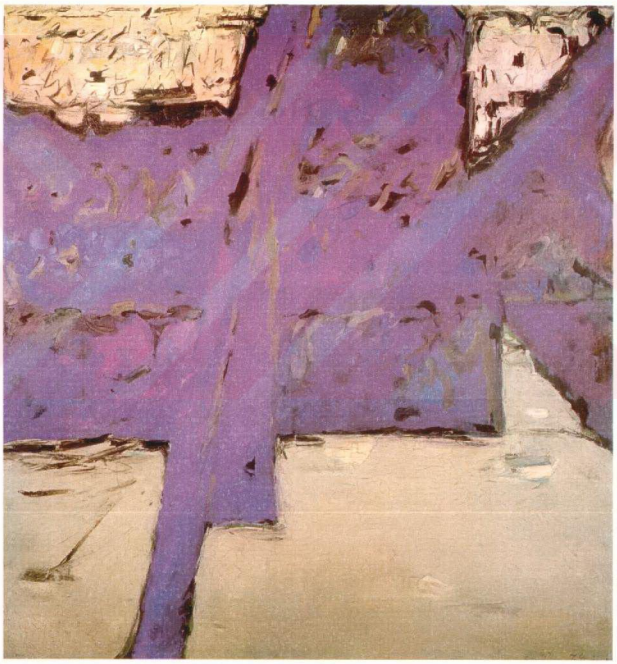
SANATÇI: Orhan PEKER
YAPITIN ADI: Soyut Kompozisyon
TARİH: 1961
MALZEME: Özgünbaskı
BOYUTLARI: 48x65 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Resim 61

SANATÇI: Orhan PEKER
YAPITIN ADI: Çayırda
TARİH: 1961
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 89x91 cm
KOLEKSİYON: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

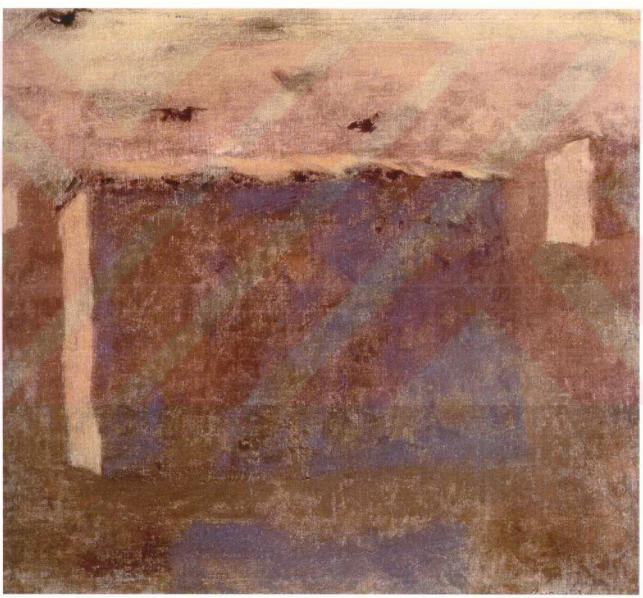
Resim 62

SANATÇI: Turan EROL
YAPITIN ADI: Büyük Mor
TARİH: 1962
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 125x130 cm
KOLEKSİYON: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



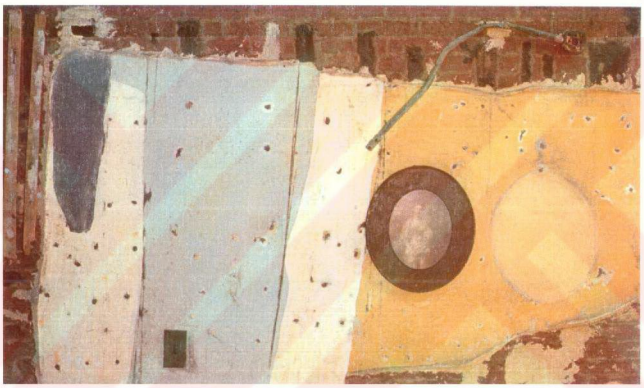
Resim 63

SANATÇI: Turan EROL
YAPITIN ADI: Boranhaneler
TARİH: 1963
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 50x60 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon



Resim 64

SANATÇI: Burhan DOĞANÇAY
YAPITIN ADI: Off
TARİH: 1966
MALZEME: Masonit ve tuval üzerine yağlıboya ve karışık malzeme
BOYUTLARI: 122x203,5 cm
KOLEKSİYON: The Snite Museum Koleksiyonu, Notre Dame, Indiana, ABD

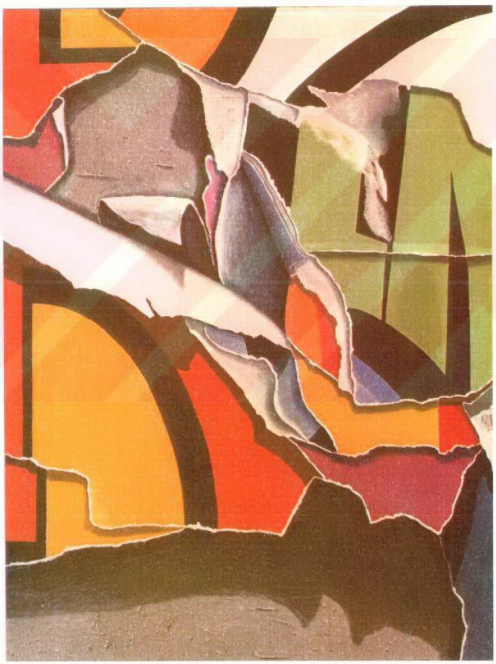


Resim 65

SANATÇI: Burhan DOĞANÇAY
YAPITIN ADI: Peeled Off
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 101,6x101,6 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 66

SANATÇI: Burhan DOĞANÇAY
YAPITIN ADI: Kompozisyon: Yırtık Afiş
TARİH: 1971
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 127x152,4 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon



Resim 67

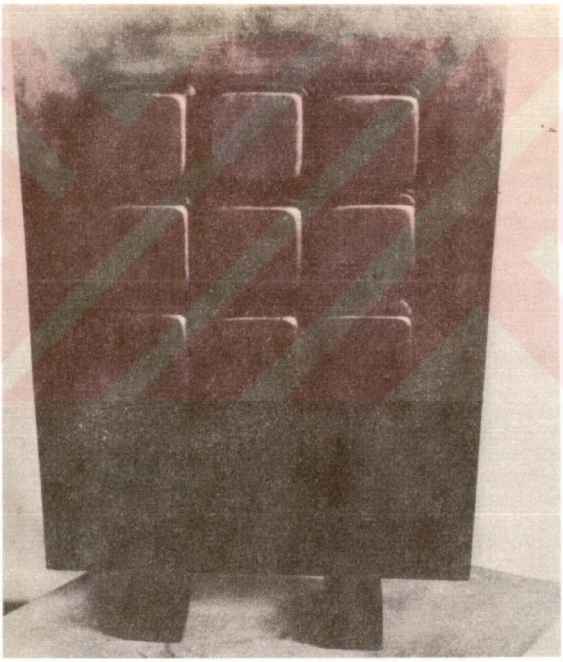
SANATÇI: Burhan DOĞANÇAY
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1975
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 127x127 cm
KOLEKSİYON: Newark Müzesi Koleksiyonu, Newark, New Jersey, ABD

Resim 68

SANATÇI: Ali Hadi BARA
YAPITIN ADI: Soyut Kompozisyon
TARİH: 1957-60
MALZEME: Bronz
BOYUTLARI: 41x34x12 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

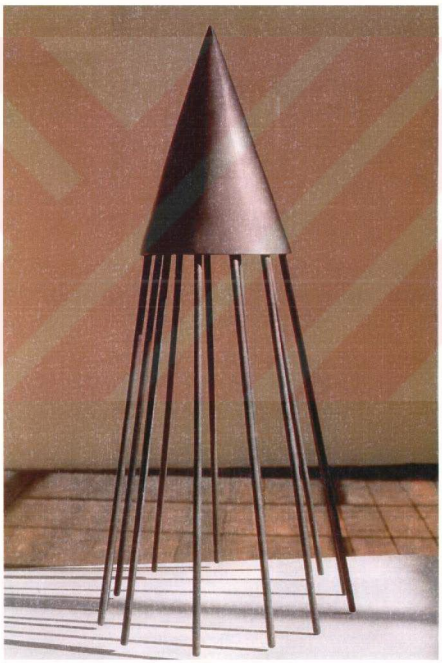
Resim 69

SANATÇI: Ali Hadi BARA
YAPITIN ADI: Kompozisyon
TARİH: 1969
MALZEME: Bronz
BOYUTLARI: 75x55x20 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 70

SANATÇI: Ali Hadi BARA
YAPITIN ADI: Soyut Heykel
TARİH: ykş. 1970
MALZEME: Bronz
BOYUTLARI: 44x20x20 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 71

SANATÇI: Ali Hadi BARA
YAPITIN ADI: Feza Çağı
TARİH: -
MALZEME: Bronz
BOYUTLARI: 51x51x32 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 72

SANATÇI: Zühtü MÜRİTOĞLU
YAPITIN ADI: Bilinmeyen Siyasi Mahkum 3
TARİH: 1967
MALZEME: Ahşap
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 73

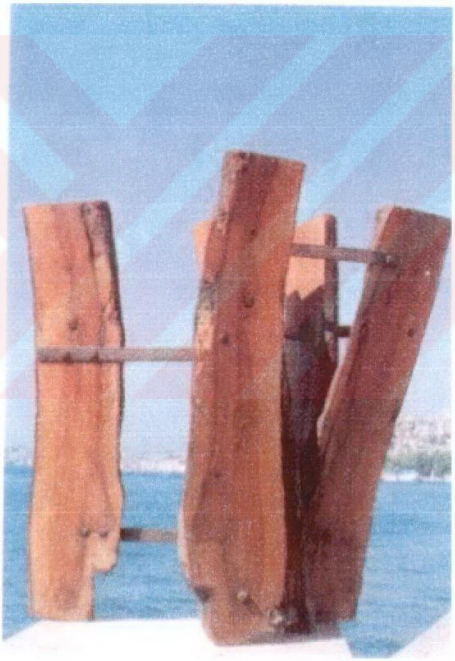
SANATÇI: Zühtü MÜRİTOĞLU
YAPITIN ADI: Figür
TARİH: -
MALZEME: Ahşap
BOYUTLARI: 7x88x65 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 74

SANATÇI: Zühtü MÜRİTOĞLU
YAPITIN ADI: Soyut Kompozisyon
TARİH: -
MALZEME: Ahşap
BOYUTLARI: 65x100x120 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 75

SANATÇI: Zühtü MÜRİTOĞLU
YAPITIN ADI: Mezar Taşlarından Esinlenme
TARİH: 1963-67
MALZEME: Ahşap ve demir
BOYUTLARI: 46x83x89 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 76

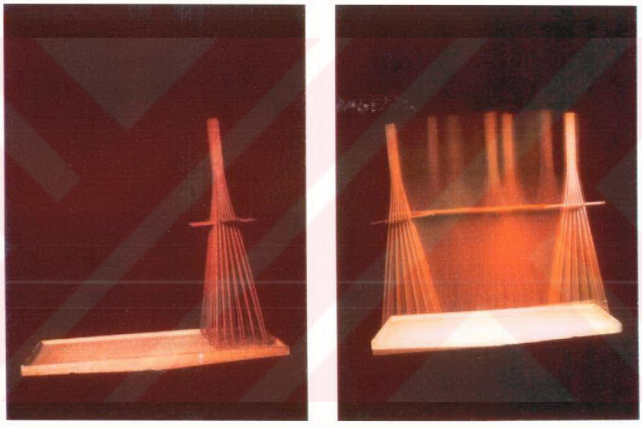
SANATÇI: İlhan KOMAN
YAPITIN ADI: Yaratık
TARİH: -
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: 52x33x28 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 77

SANATÇI: İlhan KOMAN
YAPITIN ADI: Umacı
TARİH: 1961
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -

Resim 78

SANATÇI: İlhan KOMAN
YAPITIN ADI: Yürüyen Derviş
TARİH: 1970
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -

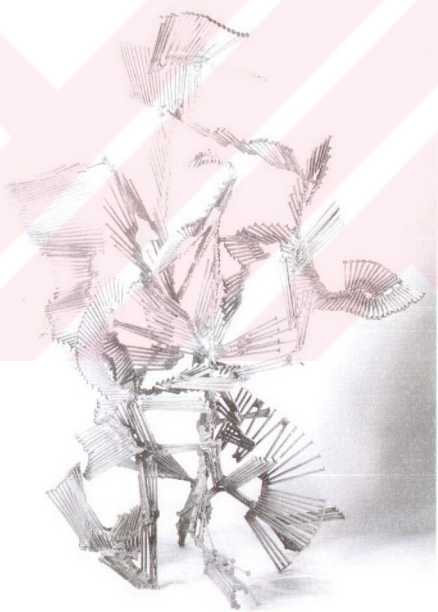


Resim 79

SANATÇI: Kuzgun ACAR
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: -
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: 87x77x72 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

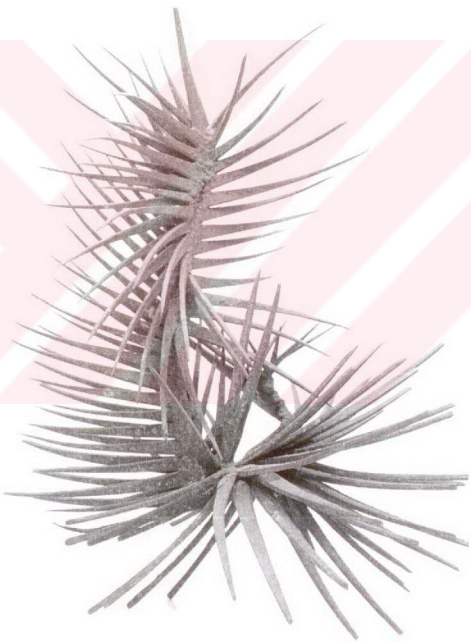
Resim 80

SANATÇI: Kuzgun ACAR
YAPITIN ADI: Elésie á l'Homme
TARİH: 1962
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Paris Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu



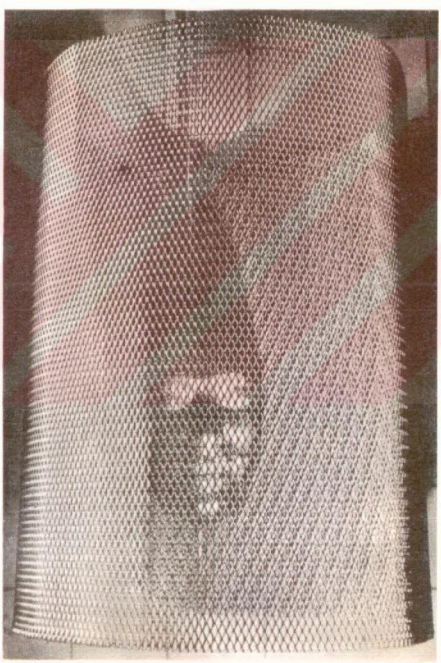
Resim 81

SANATÇI: Kuzgun ACAR
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: -
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: 92x63x63 cm
KOLEKSİYON: Orhan-Tayfun Yumak Koleksiyonu



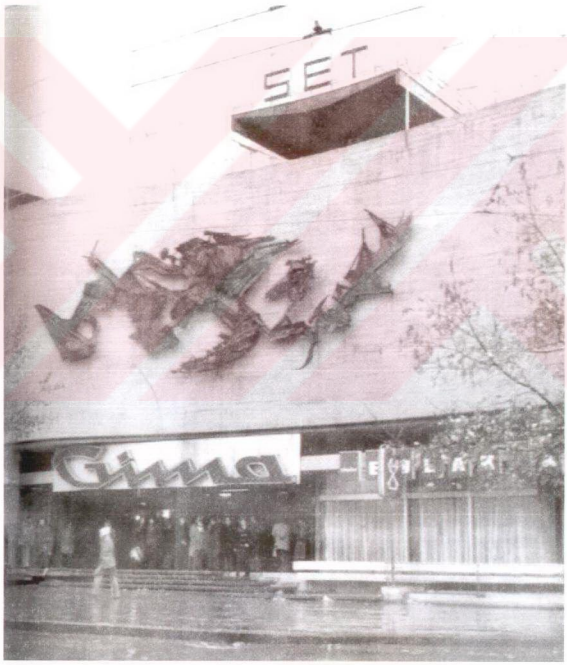
Resim 82

SANATÇI: Kuzgun ACAR
YAPITIN ADI: Soyut
TARİH: 1955-60
MALZEME: Gözenekli tel
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -



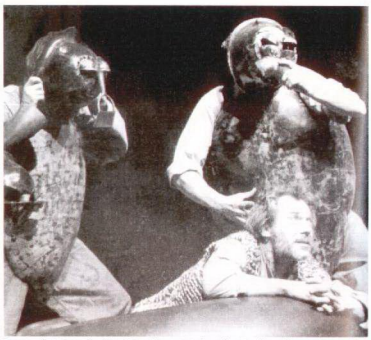
Resim 83

SANATÇI: Kuzgun ACAR
YAPITIN ADI: Türkiye
TARİH: 1966
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Kızılay Emek İş Hanı, Ankara (yerinden kaldırıldı)



Resim 84

SANATÇI: Kuzgun ACAR
YAPITIN ADI: Masklar
TARİH: -
MALZEME: Metal, hazır malzeme
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -



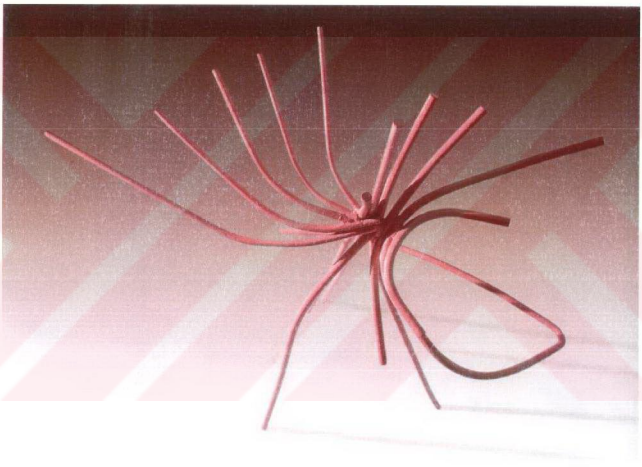
Bertolt Brecht'in Kafkas Tebaşir Dairesi oyununda
kullanılan masklar, sahneleyen Mehmet Ulusoy, 1975, Paris, Fransa.

Resim 85

SANATÇI: Şadi ÇALIK
YAPITIN ADI: Minimumizm (Orijinali kayıp, 2004 versiyonu)
TARİH: 1957
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: 1,6x200 cm
KOLEKSİYON: Aile Koleksiyonu

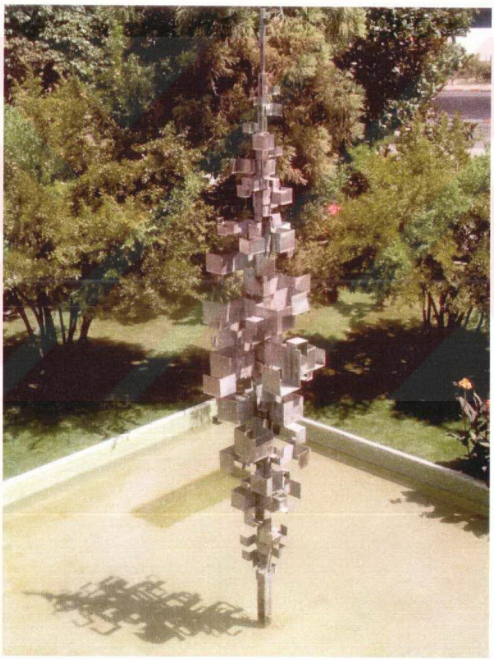
Resim 86

SANATÇI: Şadi ÇALIK
YAPITIN ADI: Pembe Demir
TARİH: 1968
MALZEME: Demir
BOYUTLARI: 96x89x37 cm
KOLEKSİYON: Aile Koleksiyonu



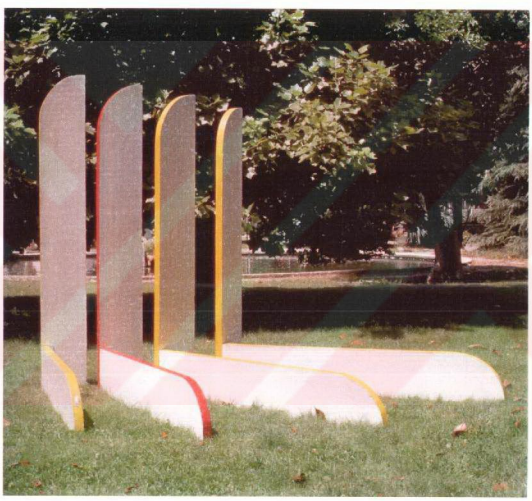
Resim 87

SANATÇI: Şadi ÇALIK
YAPITIN ADI: Soyut Heykel
TARİH: 1969
MALZEME: Paslanmaz çelik ve bakır
BOYUTLARI: 1100x620x1,90 cm
KOLEKSİYON: Vakko Genel Müdürlüğü Koleksiyonu



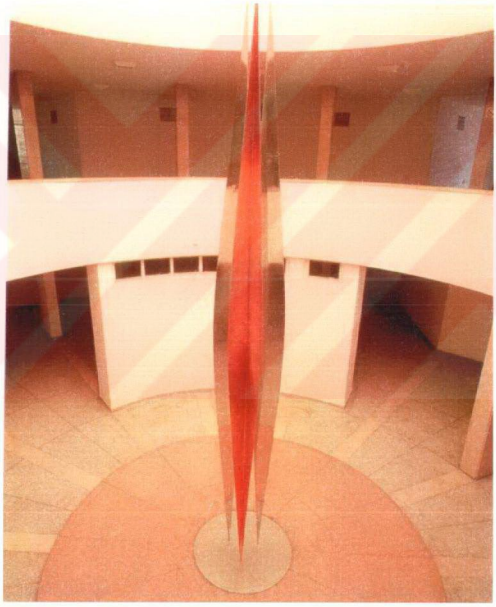
Resim 88

SANATÇI: Şadi ÇALIK
YAPITIN ADI: Dörtlü Kompozisyon
TARİH: 1969
MALZEME: Ahşap
BOYUTLARI: 200x200x30 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



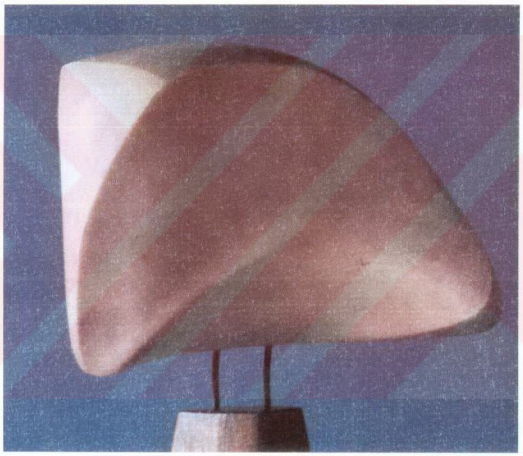
Resim 89

SANATÇI: Şadi ÇALIK
YAPITIN ADI: Soyut Heykel
TARİH: 1968
MALZEME: Paslanmaz çelik ve bakır
BOYUTLARI: 614x76x76 cm
KOLEKSİYON: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Fizik-Kimya Anfisi, Ankara



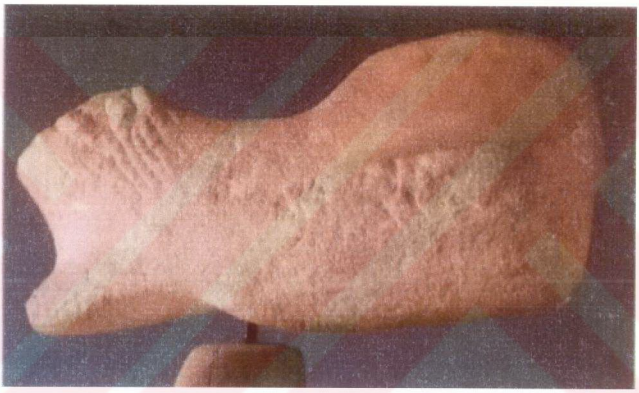
Resim 90

SANATÇI: Ali Teoman GERMANER
YAPITIN ADI: Napolyon'un Şapkası
TARİH: 1965
MALZEME: Mermer
BOYUTLARI: 42x33x31 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



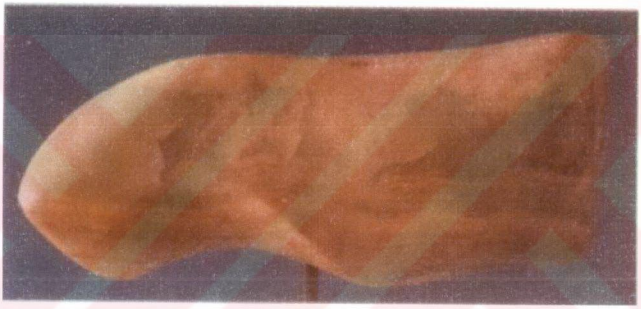
Resim 91

SANATÇI: Ali Teoman GERMANER
YAPITIN ADI: Ölü Çocuk
TARİH: 1968
MALZEME: Taş
BOYUTLARI: 68x25x22 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 92

SANATÇI: Ali Teoman GERMANER
YAPITIN ADI: Yavru Kuş
TARİH: 1969
MALZEME: Mermer
BOYUTLARI: 45x35x27 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 93

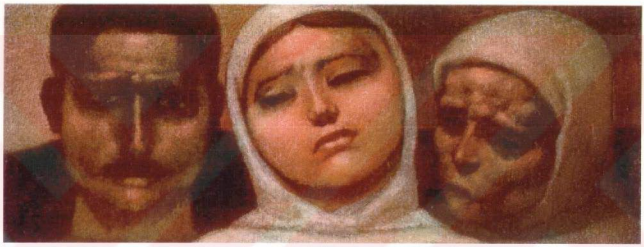
SANATÇI: Ali Teoman GERMANER
YAPITIN ADI: Zümrüt-ü Anka
TARİH: 1968
MALZEME: Pişmiş toprak
BOYUTLARI: 34x21x16 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 94

SANATÇI: Ali Teoman GERMANER
YAPITIN ADI: Zümrüt-ü Anka
TARİH: 1970
MALZEME: Pişmiş toprak
BOYUTLARI: 52x20x20 cm
KOLEKSİYON: -

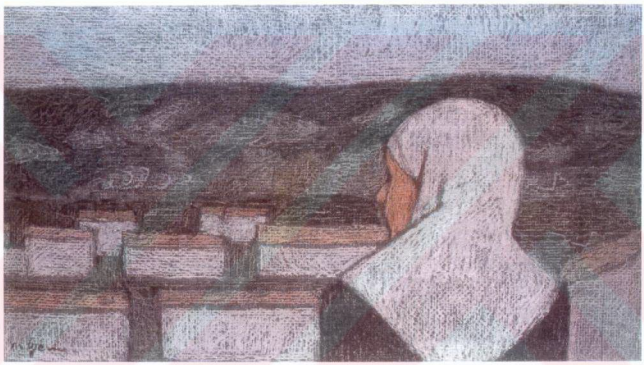
Resim 95

SANATÇI: Nuri İYEM
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1967
MALZEME: Duralit üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 22x55 cm
KOLEKSİYON: Vedat Özsan Koleksiyonu



Resim 96

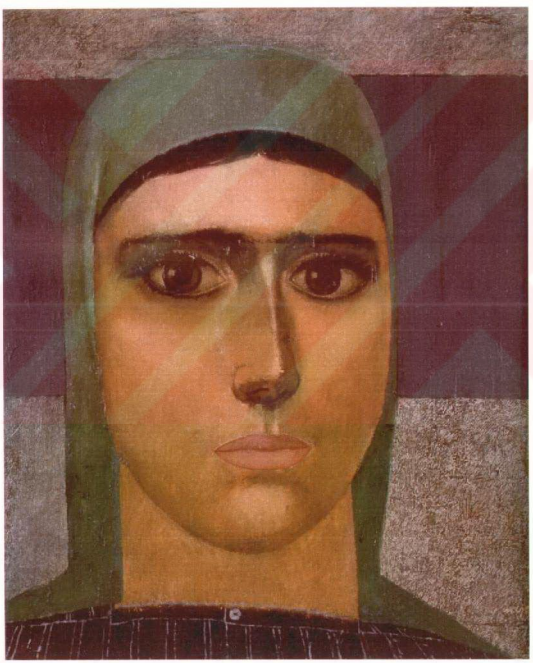
SANATÇI: Nuri İYEM
YAPITIN ADI: Kadın ve Peysaj
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 19x33 cm
KOLEKSİYON: Müjde-Bülent Tanla Koleksiyonu



Resim 97

SANATÇI: Nuri İYEM
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1973
MALZEME: Duralit üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 38,5x59,5 cm
KOLEKSİYON: Serap ve Mehmet Küçük Koleksiyonu

Resim 98
SANATÇI: Nuri İYEM
YAPITIN ADI: Mühür Gözlüm
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 95x113 cm
KOLEKSİYON: Nilgün Arıkan Koleksiyonu

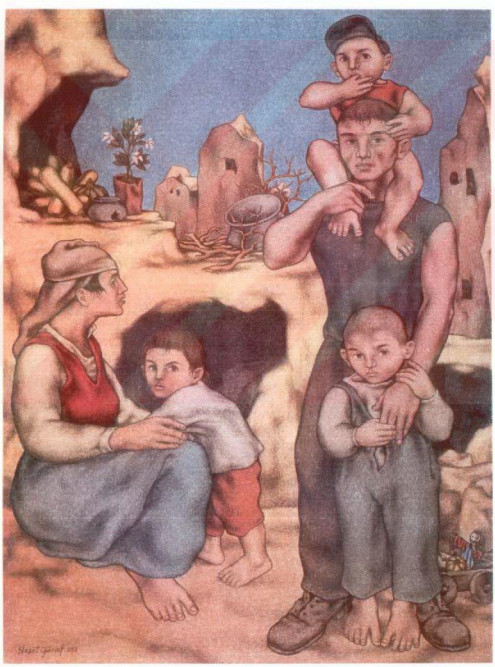


Resim 99

SANATÇI: Neşet GÜNAL
YAPITIN ADI: Yaşama Neşesi
TARİH: 1951
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 78x148 cm
KOLEKSİYON: Bursa Güzel Sanatlar Galerisi Koleksiyonu

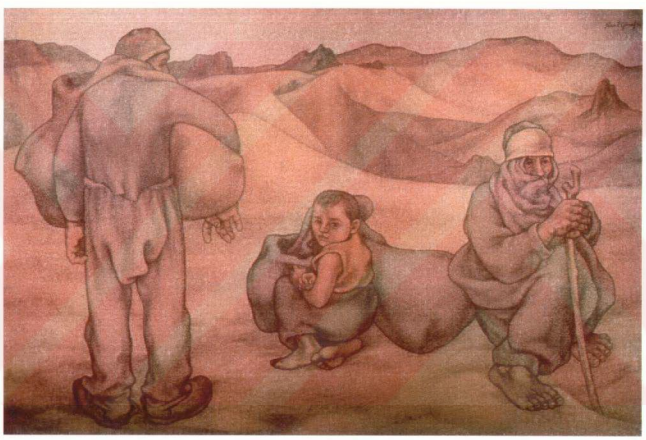
Resim 100

SANATÇI: Neşet GÜNAL
YAPITIN ADI: Yaşantı 1
TARİH: 1958
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 140x185 cm
KOLEKSİYON: Sabancı Koleksiyonu



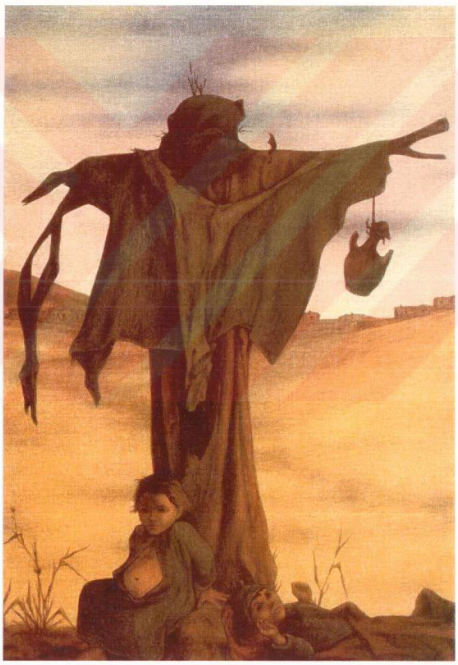
Resim 101

SANATÇI: Neşet GÜNAL
YAPITIN ADI: Mola
TARİH: 1962
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 139x210 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 102

SANATÇI: Neşet GÜNAL
YAPITIN ADI: Korkuluk
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 165x220 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 103

SANATÇI: Nedim GÜNSÜR
YAPITIN ADI: Madenci Sofrası
TARİH: 1960'lar
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 47x68 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 104

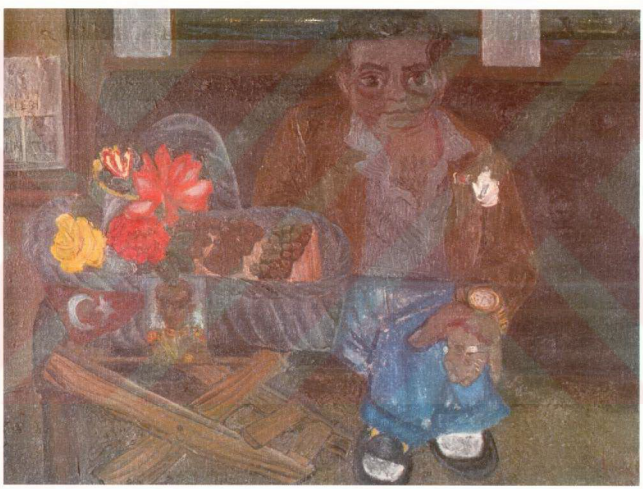
SANATÇI: Nedim GÜNSÜR
YAPITIN ADI: Gurbetçiler
TARİH: 1960'lar
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 49,5x184 cm
KOLEKSİYON: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 105

SANATÇI: Nedim GÜNSÜR
YAPITIN ADI: Gecekondular ve Çomak Üzerinde Uçan Adamlar
TARİH: 1970'ler
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 19x32,5 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 106

SANATÇI: Cihat BURAK
YAPITIN ADI: Fıstıkçı İbrahim
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 60x81 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu



Resim 107

SANATÇI: Cihat BURAK
YAPITIN ADI: Cumhuriyet Meyhanesi
TARİH: 1968
MALZEME: Kontrplak üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 88x116 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Resim 108

SANATÇI: Cihat BURAK
YAPITIN ADI: Başkumandan ve Meydan Muharebesi
TARİH: 1969
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 100x200 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 109

SANATÇI: Cihat BURAK
YAPITIN ADI: Eylemlerimiz
TARİH: 1971
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 140x140 cm
KOLEKSİYON: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 110

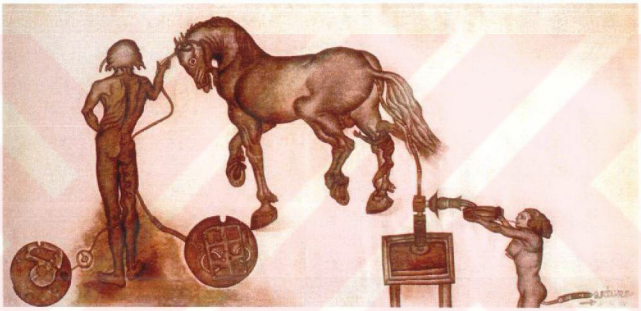
SANATÇI: Yüksel ARSLAN
YAPITIN ADI: Arture 96
TARİH: 1966
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -

Resim 111

SANATÇI: Yüksel ARSLAN
YAPITIN ADI: Arture 39
TARİH: 1965
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -

Resim 112

SANATÇI: Yüksel ARSLAN
YAPITIN ADI: Arture 86
TARİH: 1965
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: 41x82 cm
KOLEKSİYON: T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu

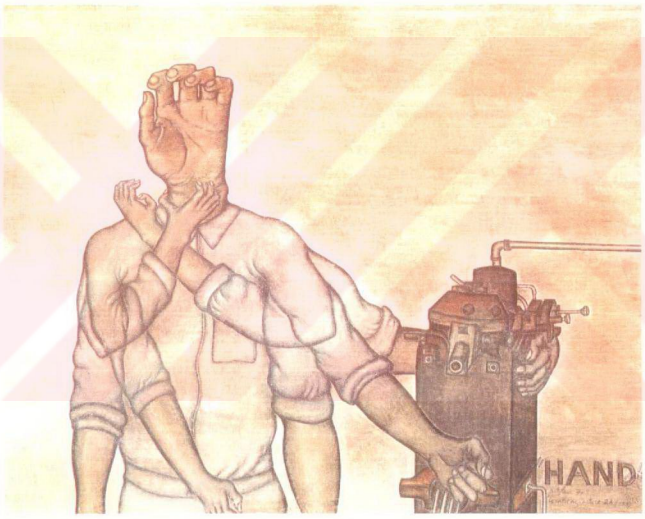


Resim 113

SANATÇI: Yüksel ARSLAN
YAPITIN ADI: Arture 64
TARİH: 1965
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: 46x65 cm
KOLEKSİYON: T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu

Resim 114

SANATÇI: Yüksel ARSLAN
YAPITIN ADI: El - Kapital (Arture II A-153)
TARİH: 1970
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: 38,5x49 cm
KOLEKSİYON: -



Resim 115

SANATÇI: Erol AKYAVAŞ
YAPITIN ADI: Kadınlar
TARİH: 1962-64
MALZEME: Kontrplak üzerine yağlıboya ve kolaj
BOYUTLARI: 60x82 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 116

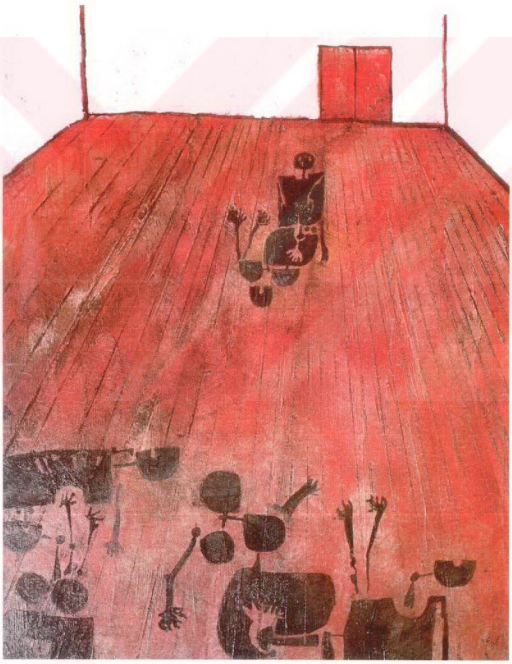
SANATÇI: Erol AKYAVAŞ
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1966
MALZEME: Kontrplak üzerine akrilik
BOYUTLARI: 76x101 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 117

SANATÇI: Erol AKYAVAŞ
YAPITIN ADI: Çift
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI: 28x36 cm
KOLEKSİYON: -

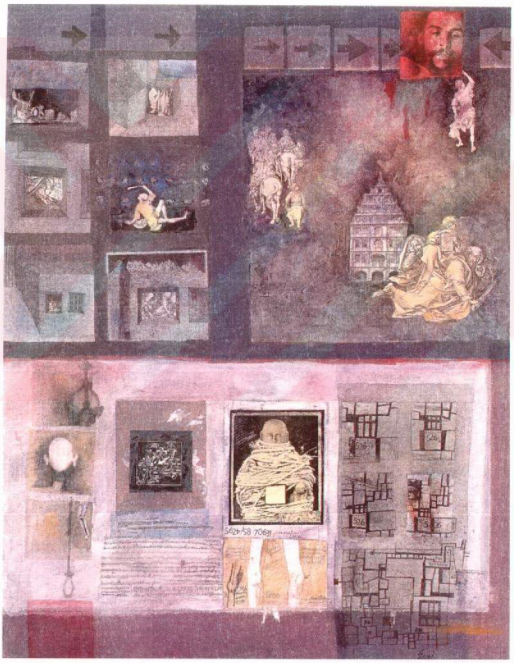
Resim 118

SANATÇI: Erol AKYAVAŞ
YAPITIN ADI: Odalar I
TARİH: 1965
MALZEME: Ahşap üzerine karışık teknik
BOYUTLARI: 50x60 cm
KOLEKSİYON: -



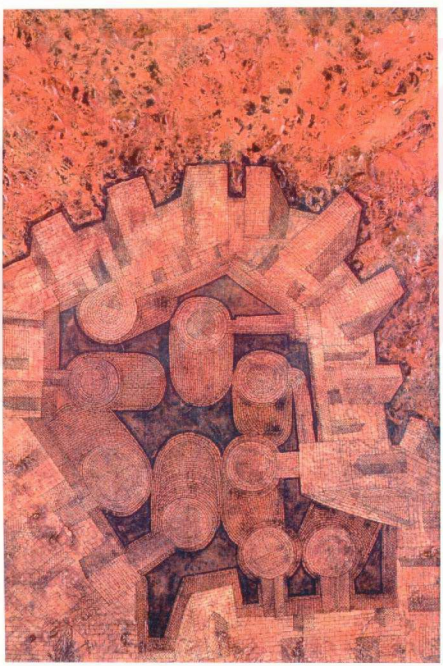
Resim 119

SANATÇI: Erol AKYAVAŞ
YAPITIN ADI: Anılar I
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine karışık teknik
BOYUTLARI: 66x92 cm
KOLEKSİYON: -



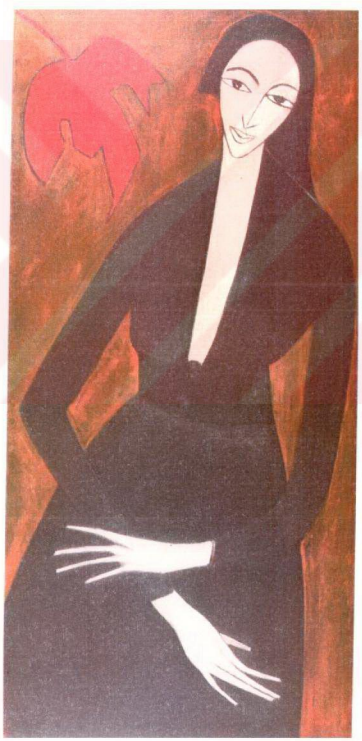
Resim 120

SANATÇI: Erol AKYAVAŞ
YAPITIN ADI: Antik Kent
TARİH: 1975
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 48x72 cm
KOLEKSİYON: -



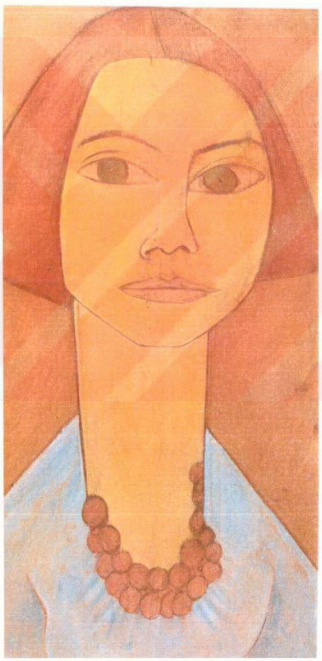
Resim 121

SANATÇI: Şükriye DİKMEN
YAPITIN ADI: Portre
TARİH: 1960
MALZEME: Kontrplak üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 54x115 cm
KOLEKSİYON: -



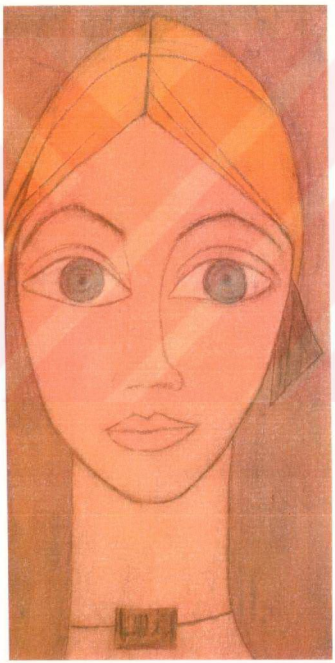
Resim 122

SANATÇI: Şükriye DİKMEN
YAPITIN ADI: Tülin Zambakoğlu Portresi
TARİH: 1965
MALZEME: Kontrplak üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 50x100 cm
KOLEKSİYON: -



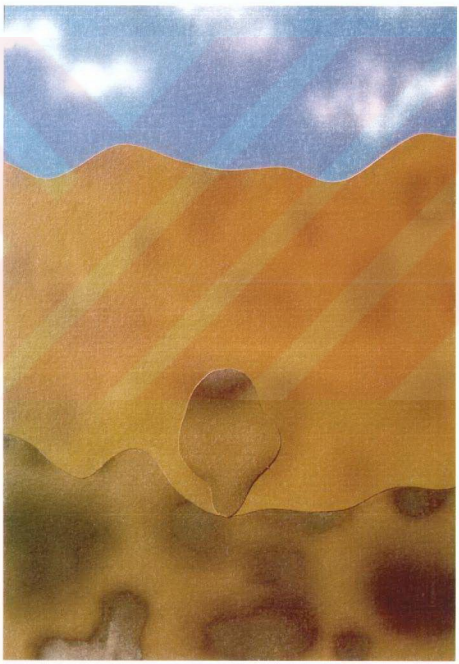
Resim 123

SANATÇI: Şükriye DİKMEN
YAPITIN ADI: Portre
TARİH: 1968
MALZEME: Kontrplak üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 36x72 cm
KOLEKSİYON: Ayşe Ataman Koleksiyonu



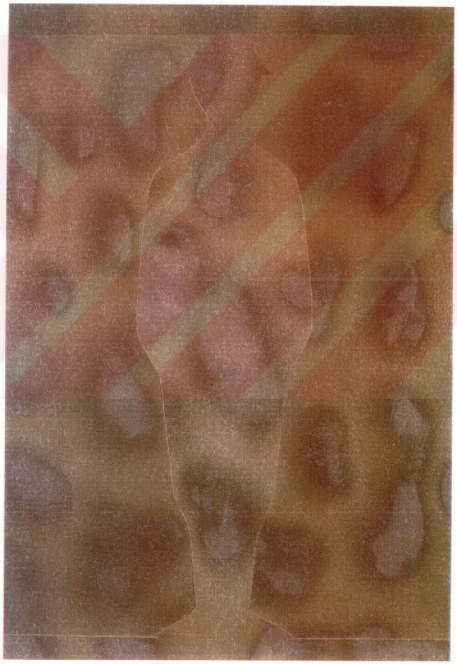
Resim 124

SANATÇI: Altan GÜRMAN
YAPITIN ADI: Kompozisyon No.3
TARİH: 1967
MALZEME: Karton üzerine sülolozik boya
BOYUTLARI: 70x100 cm
KOLEKSİYON: Bilge Gürman Koleksiyonu



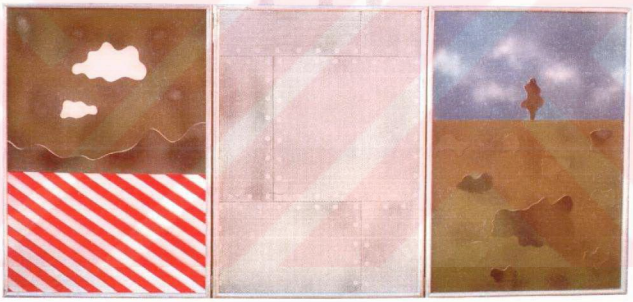
Resim 125

SANATÇI: Altan GÜRMAN
YAPITIN ADI: Kompozisyon No.1
TARİH: 1967
MALZEME: Karton üzerine sülolozik boya
BOYUTLARI: 70x100 cm
KOLEKSİYON: Bilge Gürman Koleksiyonu



Resim 126

SANATÇI: Altan GÜRMAN
YAPITIN ADI: Montaj 1 (triptik)
TARİH: 1967
MALZEME: Karton üzerine sülolozik boya
BOYUTLARI: 100x210 cm
KOLEKSİYON: Bilge Gürman Koleksiyonu (ayrıca bu yapıtın sağ ve sol panolarının yer değişmiş ikinci bir versiyonu İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'nda bulunmaktadır)



Resim 127

SANATÇI: Altan GÜRMAN
YAPITIN ADI: Montaj 4
TARİH: 1967
MALZEME: Tahta üzerine sülolozik boya ve dikenli tel
BOYUTLARI: 9x123x140 cm
KOLEKSİYON: Bilge Gürman Koleksiyonu

Resim 128

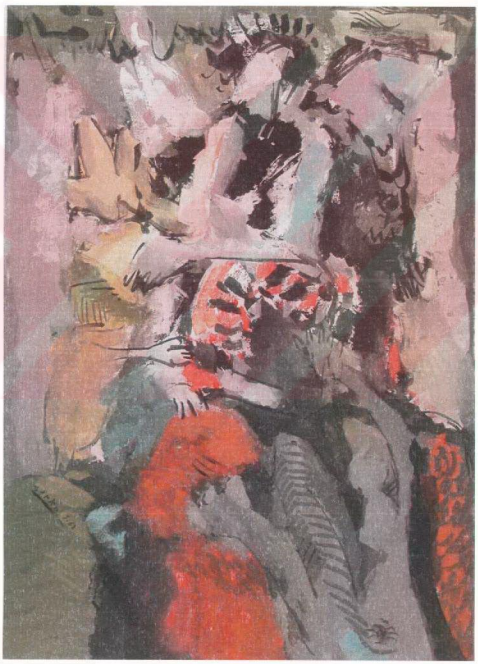
SANATÇI: Altan GÜRMAN
YAPITIN ADI: Alçı Asker (tamamlanmamış)
TARİH: 1976 (2004'te 9 adet çoğaltılmıştır)
MALZEME: Alçı
BOYUTLARI: 90 cm
KOLEKSİYON: Bilge Gürman Koleksiyonu

Resim 129

SANATÇI: Altan GÜRMAN
YAPITIN ADI: Kapitone
TARİH: 1976
MALZEME: Tahta üzerine yapay deri ve selülozik boya
BOYUTLARI: 120123 cm
KOLEKSİYON: Bilge Gürman Koleksiyonu

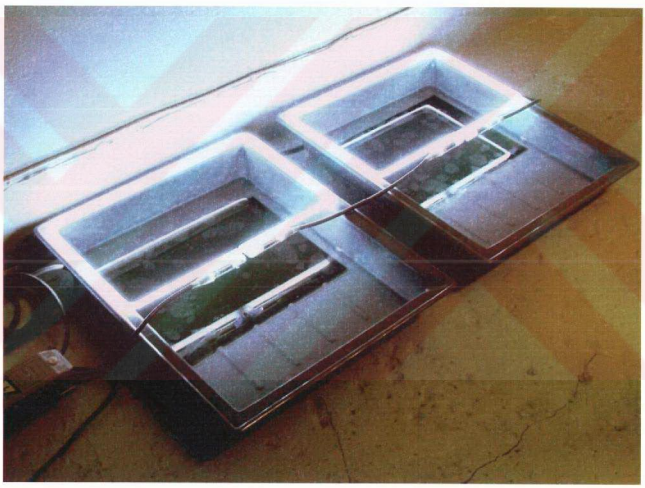
Resim 130

SANATÇI: SARKİS
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1962
MALZEME: Kâğıt üzerine guvaj
BOYUTLARI: 46x67 cm
KOLEKSİYON: -



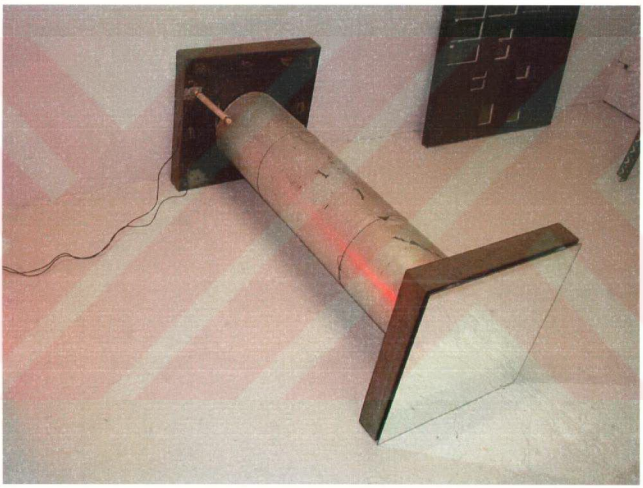
Resim 131

SANATÇI: SARKİS
YAPITIN ADI: Bekleyiş Durumunda İki Küvet
TARİH: 1968
MALZEME: Plastuk fotoğraf küveti, su, 1968 olaylarını ihtiva eden plastiklenmiş negatifler ve neon
BOYUTLARI: 50x60 cm
KOLEKSİYON: -



Resim 132

SANATÇI: SARKİS
YAPITIN ADI: Bekleyiş Durumunda İki Rulo
TARİH: 1969
MALZEME: Alüminize katran rulosu, 1,000 Wattlık ısıtıcı rezistans, çelik ve ayna
BOYUTLARI: 113x45x45 cm
KOLEKSİYON: -

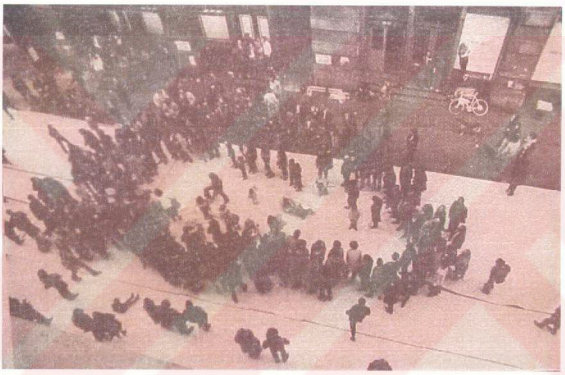


Resim 133

SANATÇI: Tosun BAYRAK
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1968
MALZEME: Hurda araba ve sakatat
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -

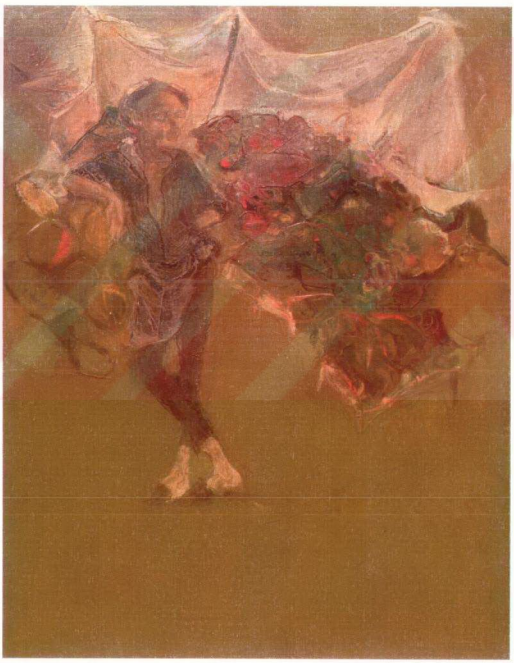
Resim 134

SANATÇI: Tosun BAYRAK
YAPITIN ADI: Amerika'yı Ya Sev Ya Da Yaşa
TARİH: 1970
MALZEME: Kâğıt, kan, sakatat (performans)
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -



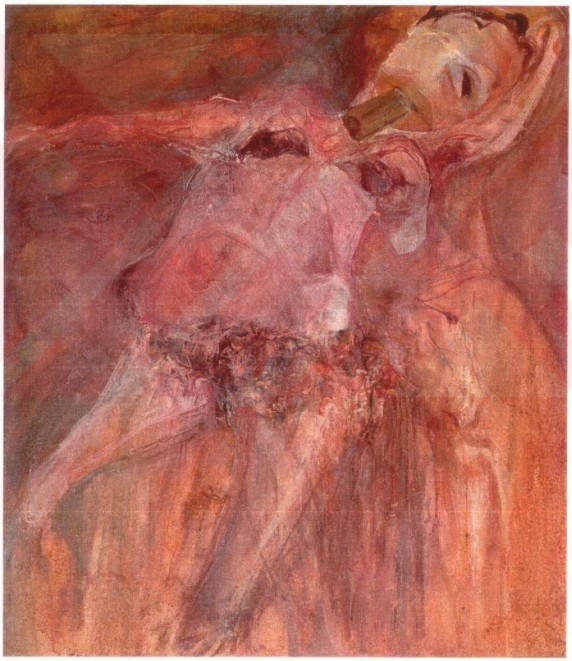
Resim 135

SANATÇI: Mehmet GÜLERYÜZ
YAPITIN ADI: Manav
TARİH: 1966
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 93x118 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu



Resim 136

SANATÇI: Mehmet GÜLERYÜZ
YAPITIN ADI: Dansöz
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 71x82 cm
KOLEKSİYON: Naciye Williams Koleksiyonu



Resim 137

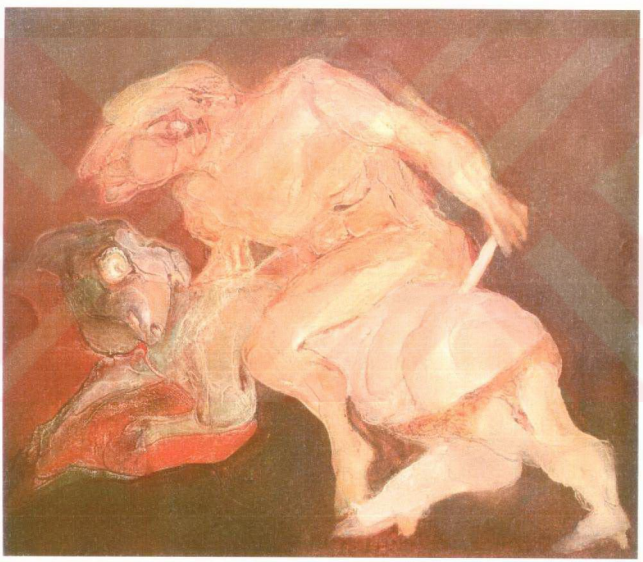
SANATÇI: Mehmet GÜLERYÜZ
YAPITIN ADI: Abazan
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Galerie Therese Roussel Koleksiyonu, Fransa

Resim 138

SANATÇI: Mehmet GÜLERYÜZ
YAPITIN ADI: Aynanın İçinden
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 71x82 cm
KOLEKSİYON: Don Peres Koleksiyonu, ABD

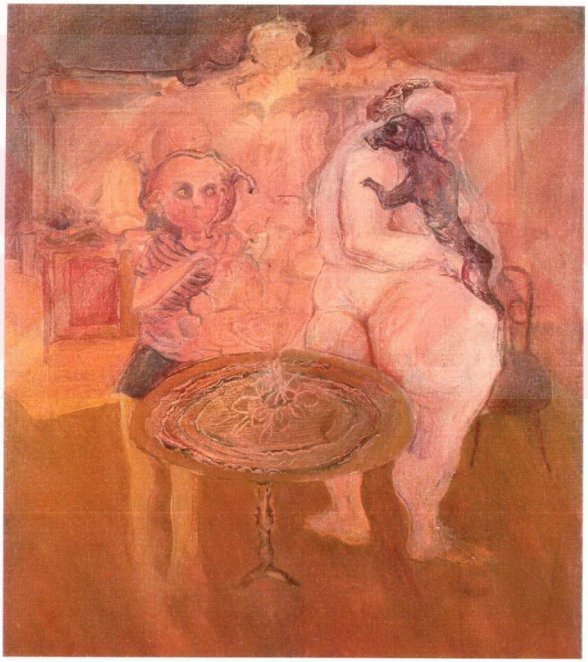
Resim 139

SANATÇI: Mehmet GÜLERYÜZ
YAPITIN ADI: Kuzu ve Çıplak
TARİH: 1967
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 71x82 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 140

SANATÇI: Mehmet GÜLERYÜZ
YAPITIN ADI: Aile
TARİH: 1968
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 92x105 cm
KOLEKSİYON: Balâ Hodo Koleksiyonu

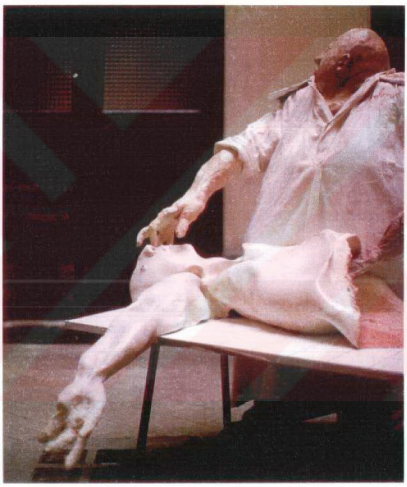


Resim 141

SANATÇI: Mehmet GÜLERYÜZ
YAPITIN ADI: Lenin de Çocuktu
TARİH: 1973
MALZEME: Kâğıt üzerine renkli ecoline
BOYUTLARI: 50x65 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 142

SANATÇI: Mehmet GÜLERYÜZ
YAPITIN ADI: İşkence
TARİH: 1972
MALZEME: Kâğıt hamuru ve karışık malzeme
BOYUTLARI: 120x130x160 cm
KOLEKSİYON: Yapıt tahrip olmuştur

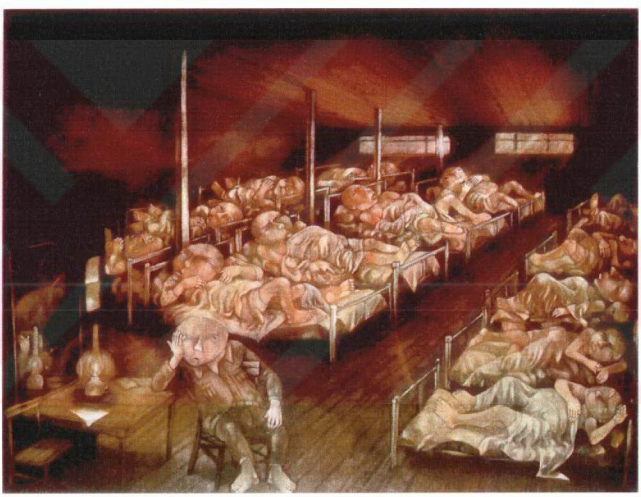


Resim 143

SANATÇI: Alaettin AKSOY
YAPITIN ADI: İçeridekiler ve Dışarıdakiler
TARİH: 1968
MALZEME: Kâğıt üzerine çini mürekkebi
BOYUTLARI: 40x60 cm
KOLEKSİYON: Ayla Sevant Koleksiyonu

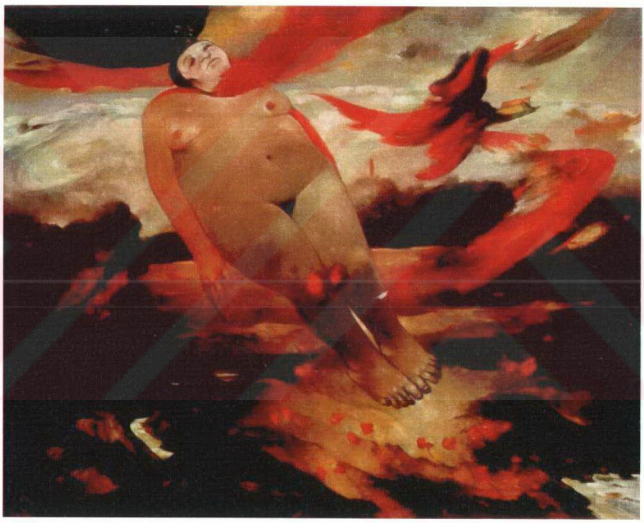
Resim 144

SANATÇI: Alaettin AKSOY
YAPITIN ADI: Koğuş
TARİH: 1976
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 89x116 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu



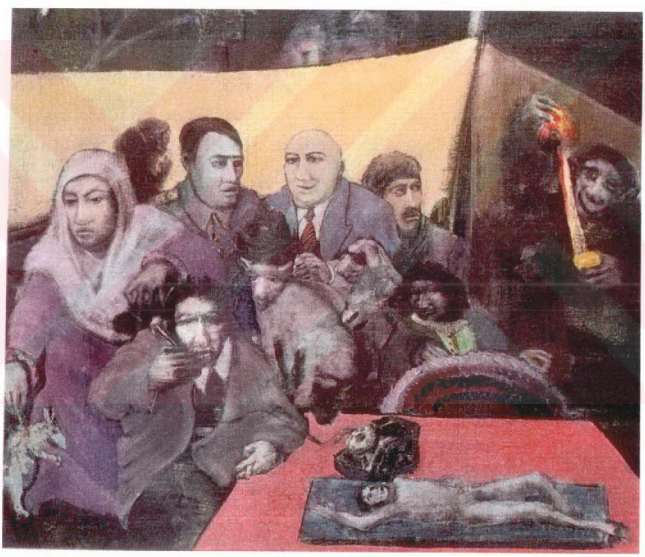
Resim 145

SANATÇI: Alaettin AKSOY
YAPITIN ADI: Göğe Çekiliş
TARİH: 1974
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 130x162 cm
KOLEKSİYON: Can Elgiz Koleksiyonu



Resim 146

SANATÇI: KOMET (Gürkan Coşkun)
YAPITIN ADI: Bindik Bir Alamete
TARİH: 1972
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 42x50 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu



Resim 147

SANATÇI: KOMET (Gürkan Coşkun)
YAPITIN ADI: Kırmızı Strüktür
TARİH: 1977
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 46x61 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 148

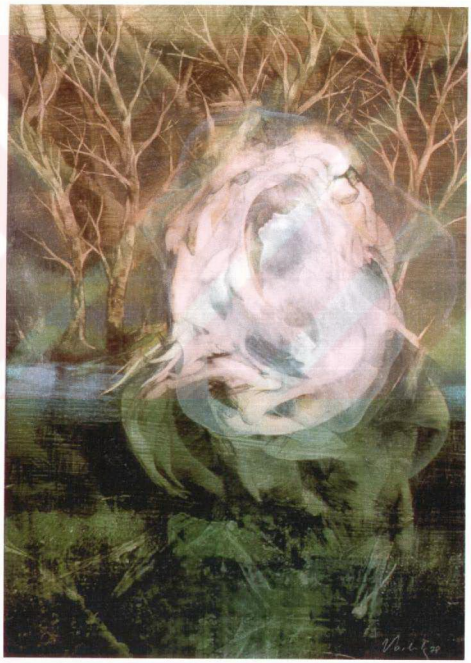
SANATÇI: KOMET (Gürkan Coşkun)
YAPITIN ADI: Fil Üstünde
TARİH: 1980
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 54x65 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 149

SANATÇI: KOMET (Gürkan Coşkun)
YAPITIN ADI: Merdivenli Kompozisyon
TARİH: 1979
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 50x61 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

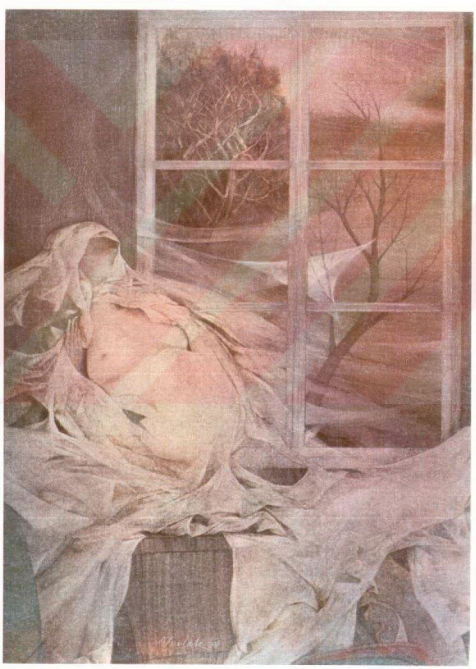
Resim 150

SANATÇI: Utku VARLIK
YAPITIN ADI: Anılarımızın Penceresi III
TARİH: 1978
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 52x71 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



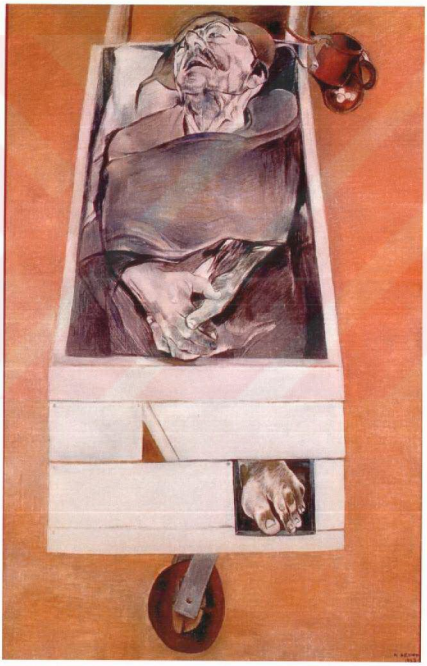
Resim 151

SANATÇI: Utku VARLIK
YAPITIN ADI: Ouverture II
TARİH: 1979
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -



Resim 152

SANATÇI: Neş'e Erdok
YAPITIN ADI: Dilenci ("Saltanat" Dizisi)
TARİH: 1977
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 104x170 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon



Resim 153

SANATÇI: Neş'e Erdok
YAPITIN ADI: Saltanat
TARİH: 1977
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 130x190 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 154

SANATÇI: Neş'e Erdok
YAPITIN ADI: Banliyö Treni
TARİH: 1982
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 135x200 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 155

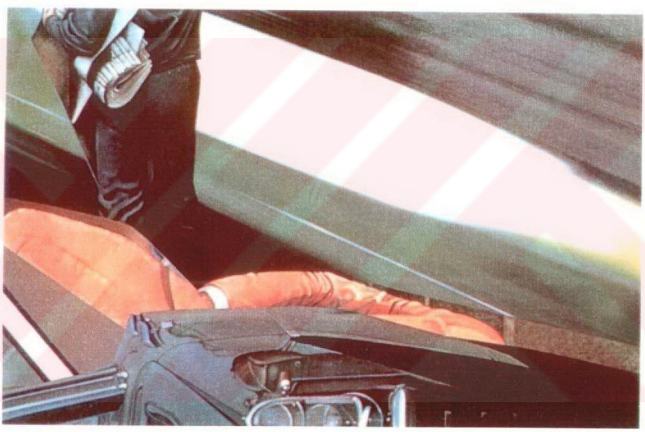
SANATÇI: Ergin İnan
YAPITIN ADI: Irmak İçin
TARİH: 1973
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 62x85 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 156

SANATÇI: Burhan UYGUR
YAPITIN ADI: Kompozisyon
TARİH: 1974
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Resim 157

SANATÇI: Özdemir ALTAN
YAPITIN ADI: Haber
TARİH: 1972
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 91x116 cm
KOLEKSİYON: Nevhiz Pak Koleksiyonu

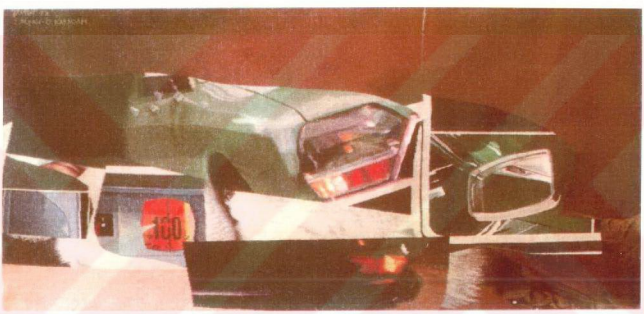


Resim 158

SANATÇI: Özdemir ALTAN
YAPITIN ADI: Öforion
TARİH: 1974
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 130x195 cm
KOLEKSİYON: Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

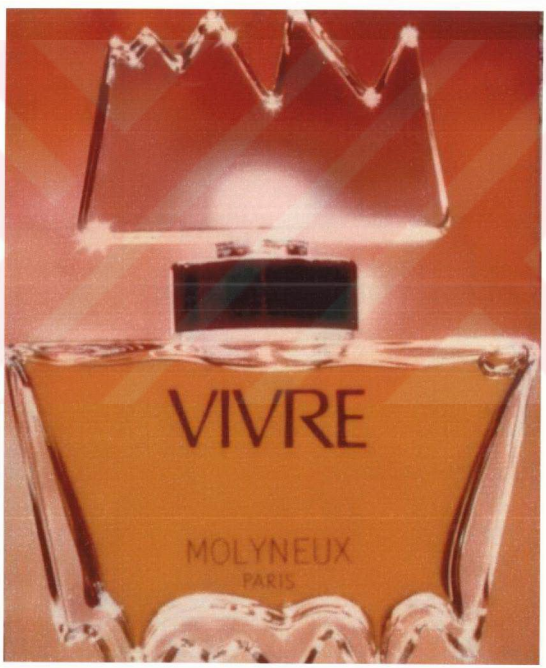
Resim 159

SANATÇI: Özdemir ALTAN
YAPITIN ADI: Gerçek
TARİH: 1973
MALZEME: Halı
BOYUTLARI: 98x200 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu



Resim 160

SANATÇI: Nur KOÇAK
YAPITIN ADI: Vivre ya da Fetiş Nesne 1
TARİH: 1974
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 130x162 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu



Resim 161

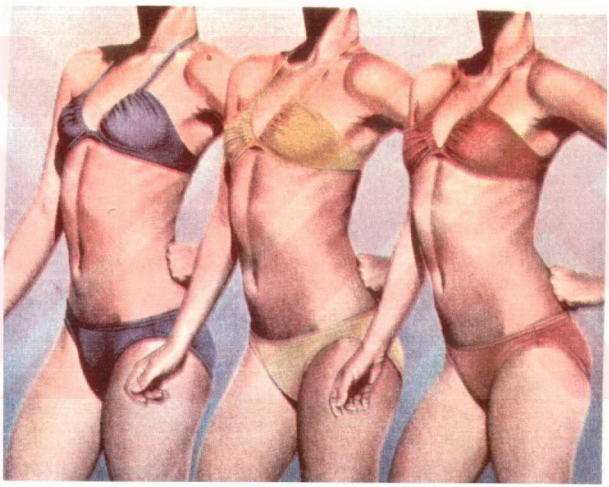
SANATÇI: Nur KOÇAK
YAPITIN ADI: Hommage á Vasarely ya da Nesne Kadın 1
TARİH: 1977
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 89x116 cm
KOLEKSİYON: Erol Aksoy Koleksiyonu

Resim 162

SANATÇI: Nur KOÇAK
YAPITIN ADI: Kırmızı ve Siyah ya da Nesne Kadınlar II
TARİH: 1976
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 130x162 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 163 a

SANATÇI: Nur KOÇAK
YAPITIN ADI: Mavi, Sarı ve Kırmızı ya da Nesne Kadınlar III
TARİH: 1976
MALZEME: Kâğıt üzerine karaboya
BOYUTLARI: 67x71 cm
KOLEKSİYON: Üsküp Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu



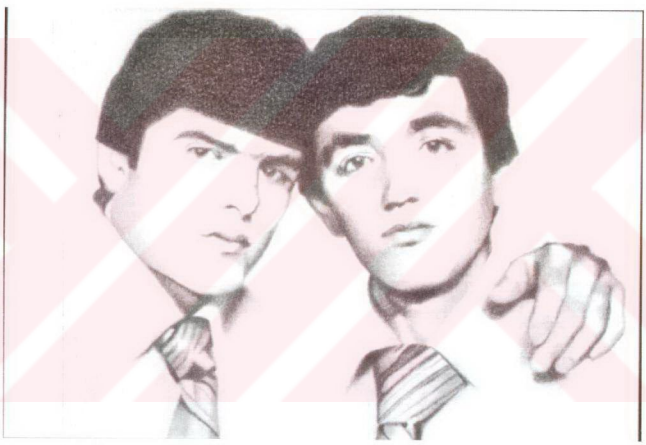
Resim 163 b. Hayat Mecmuası'nın 1960 ve 70'li yıllardaki kapakları.

Resim 164

SANATÇI: Nur KOÇAK
YAPITIN ADI: Pınar ve Ben 1 ("Aile Albümünden" Dizisi)
TARİH: 1976
MALZEME: Kâğıt üzerine kurşunkalem
BOYUTLARI: 70x100 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 165

SANATÇI: Nur KOÇAK
YAPITIN ADI: İsimsiz ("Mutluluk Resimleriniz" Dizisi)
TARİH: 1981
MALZEME: Kâğıt üzerine kurşunkalem
BOYUTLARI: 10,4x14,6 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu



Resim 166

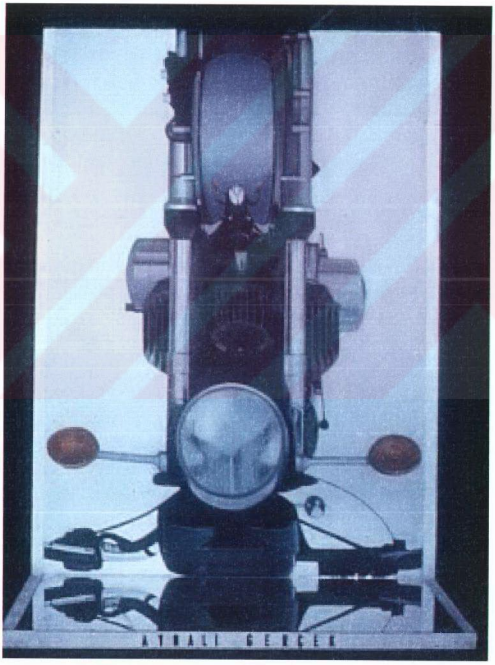
SANATÇI: Yusuf TAKTAK
YAPITIN ADI: Kendi Portrem
TARİH: 1974
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 100x100 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 167

SANATÇI: Yusuf TAKTAK
YAPITIN ADI: Motosikletli
TARİH: 1973
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 100x140 cm
KOLEKSİYON: Yapıt kaybolmuştur

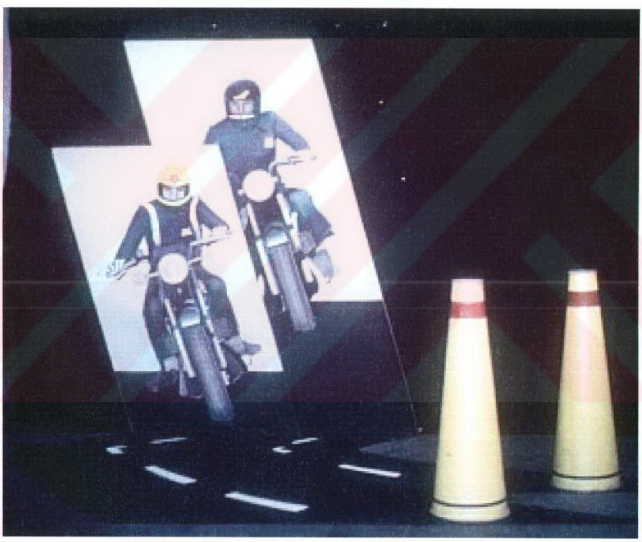
Resim 168

SANATÇI: Yusuf TAKTAK
YAPITIN ADI: Aynalı Gerçek
TARİH: 1974
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya ve ayna
BOYUTLARI: 50x100x200 cm
KOLEKSİYON: Yapıt kaybolmuştur



Resim 169

SANATÇI: Yusuf TAKTAK
YAPITIN ADI: Yarış
TARİH: 1974
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya / ayrıca duralit, saç levha, ses
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -



Resim 170

SANATÇI: Yusuf TAKTAK
YAPITIN ADI: Paralar
TARİH: 1974
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 89x116 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 171

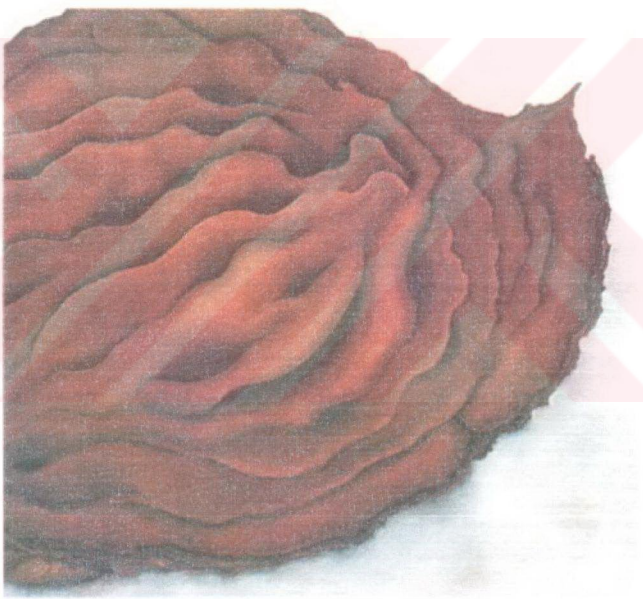
SANATÇI: Fatma Tülin ÖZTÜRK
YAPITIN ADI: Elma
TARİH: 1971
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 65x90 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 172

SANATÇI: Fatma Tülin ÖZTÜRK
YAPITIN ADI: Soğan ve Ekmek
TARİH: 1972
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 80x150 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 173

SANATÇI: Fatma Tülin ÖZTÜRK
YAPITIN ADI: Şeftali Çekirdeği
TARİH: 1975
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 70x85 cm
KOLEKSİYON: İlhan Berk Koleksiyonu



Resim 174

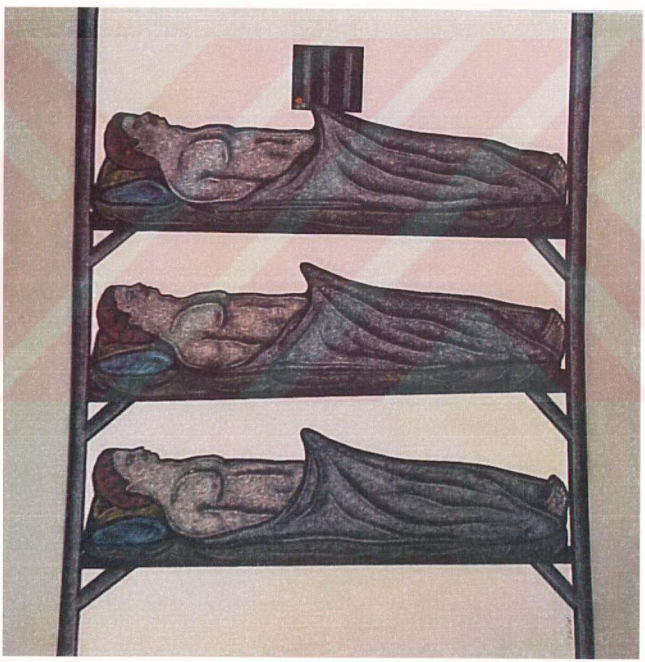
SANATÇI: Balkan Naci İSLİMYELİ
YAPITIN ADI: Bir Aile Faciası
TARİH: 1973
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: 50x50 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 175

SANATÇI: Balkan Naci İSLİMYELİ
YAPITIN ADI: Cop
TARİH: 1973
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: 50x50 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu

Resim 176

SANATÇI: Balkan Naci İSLİMYELİ
YAPITIN ADI: Ranza
TARİH: 1973
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık teknik
BOYUTLARI: 50x50 cm
KOLEKSİYON: Sanatçının Koleksiyonu



Resim 177

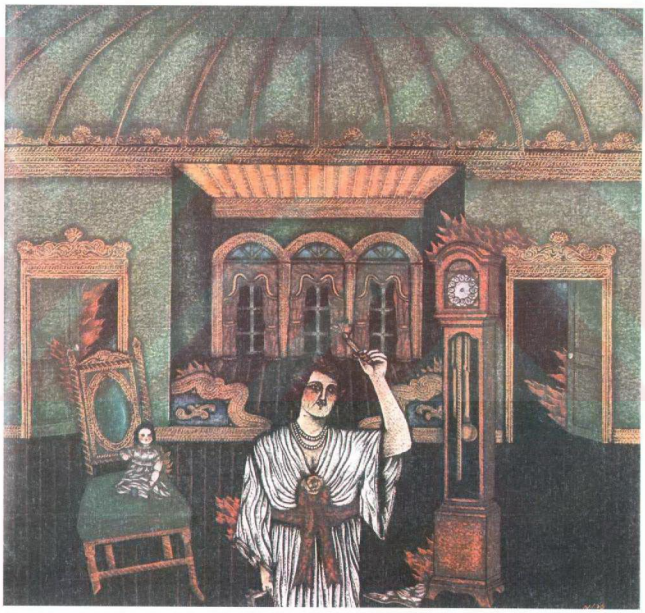
SANATÇI: Balkan Naci İSLİMYELİ
YAPITIN ADI: Huzur Evi
TARİH: 1978
MALZEME: Kâğıt üzerine pastel ve çini mürekkebi
BOYUTLARI: 50x50 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 178

SANATÇI: Balkan Naci İSLİMYELİ
YAPITIN ADI: Lodosçu
TARİH: 1978
MALZEME: Kâğıt üzerine pastel ve çini mürekkebi
BOYUTLARI: 50x50 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 179

SANATÇI: Balkan Naci İSLİMYELİ
YAPITIN ADI: Son Kalan
TARİH: 1977
MALZEME: Kolaj
BOYUTLARI: 22,5x30 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon



Resim 180

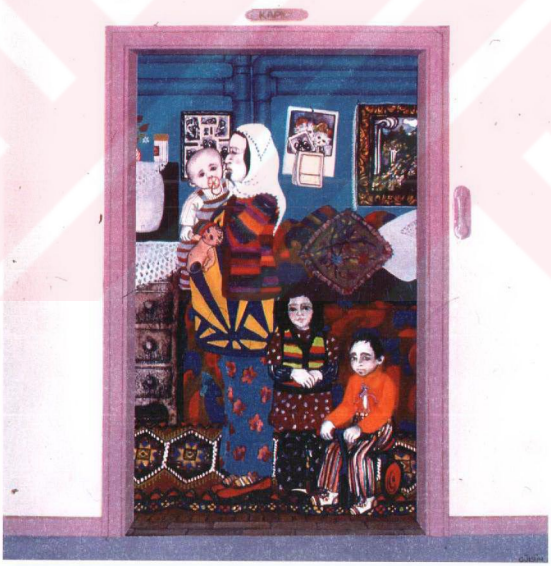
SANATÇI: Gülsün KARAMUSTAFA
YAPITIN ADI: Kıymatlı Gelin
TARİH: 1975
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 181

SANATÇI: Gülsün KARAMUSTAFA
YAPITIN ADI: Örtülü Medeniyet
TARİH: 1976
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık malzeme
BOYUTLARI: 30x45 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 182

SANATÇI: Gülsün KARAMUSTAFA
YAPITIN ADI: Kapıcı Dairesi
TARİH: 1976
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık teknik
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

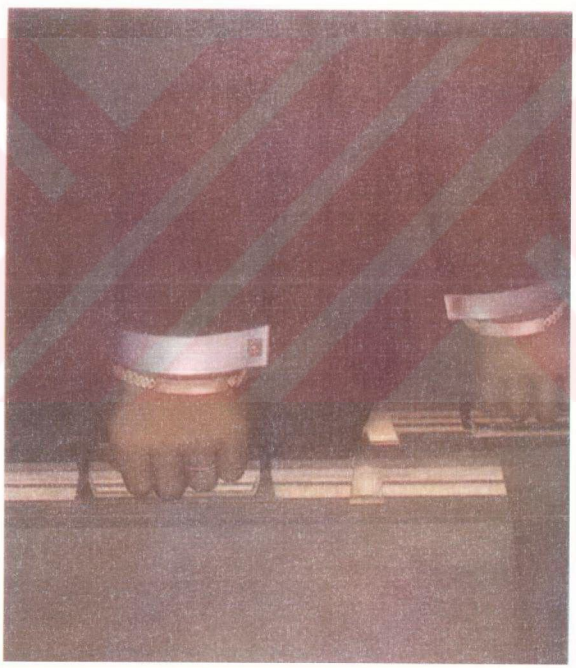


Resim 183

SANATÇI: Gülsün KARAMUSTAFA
YAPITIN ADI: Gergef
TARİH: 1974
MALZEME: Kâğıt üzerine karışık teknik
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

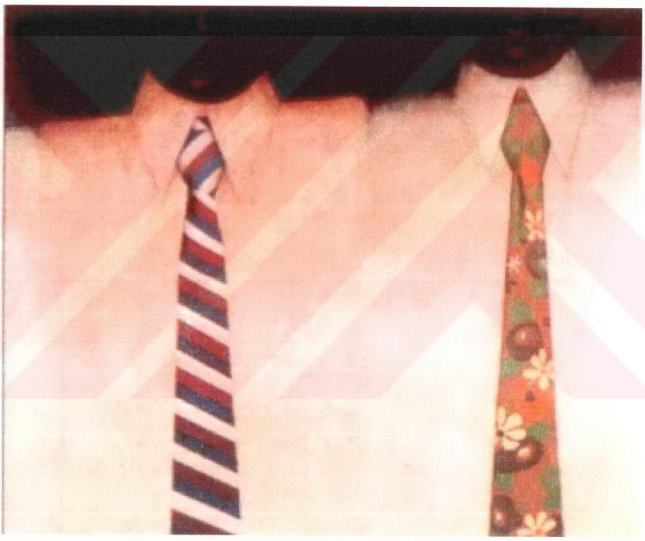
Resim 184

SANATÇI: İbrahim ÖRS
YAPITIN ADI: Bürokratlar
TARİH: -
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON:-



Resim 185

SANATÇI: İbrahim ÖRS
YAPITIN ADI: Kravatlı Figürler
TARİH: -
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 100x120 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

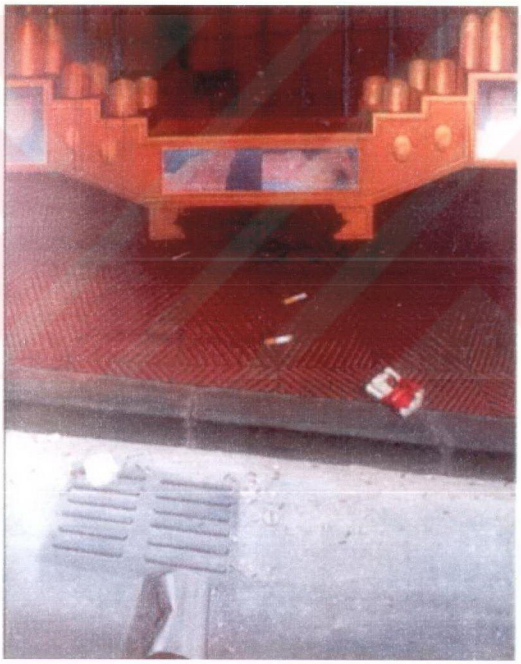


Resim 186

SANATÇI: İbrahim ÖRS
YAPITIN ADI: Oyun
TARİH: -
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 81x116 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 187

SANATÇI: İbrahim ÖRS
YAPITIN ADI: Boyacı
TARİH: 1982
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 100x130 cm
KOLEKSİYON: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

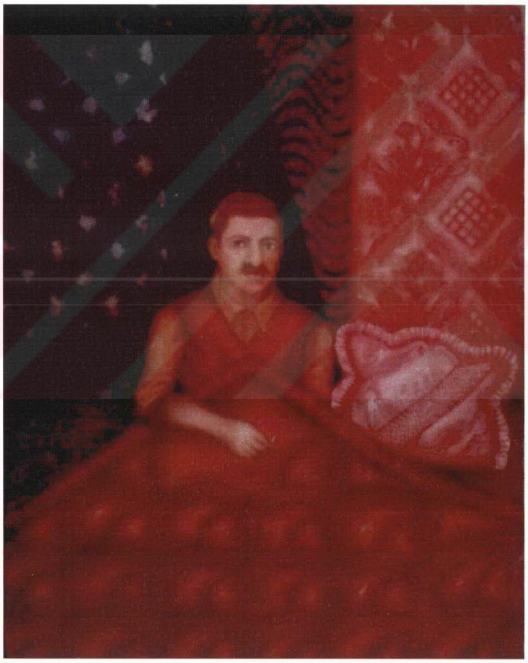


Resim 188

SANATÇI: Filiz BAŞARAN
YAPITIN ADI: Talih Kuşu
TARİH: 1975
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 40x60 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 189

SANATÇI: Filiz BAŞARAN
YAPITIN ADI: Yorgancı
TARİH: 1976
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 25x30 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

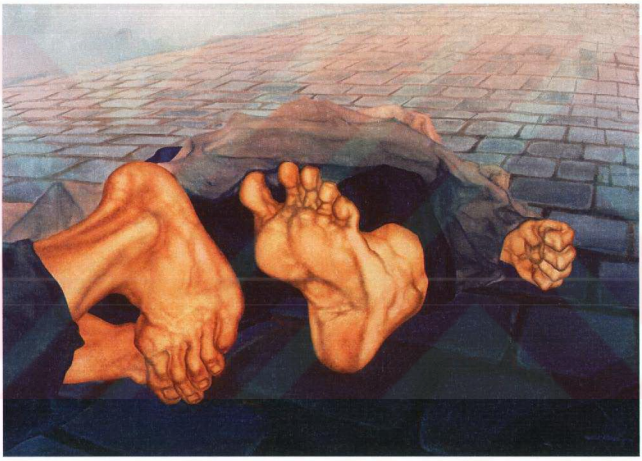


Resim 190

SANATÇI: Filiz BAŞARAN
YAPITIN ADI: Düğün
TARİH: 1976
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 45x60 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

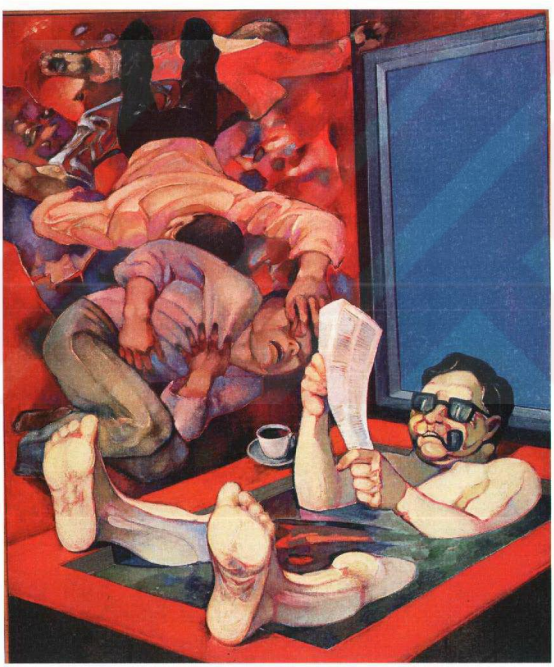
Resim 191

SANATÇI: Nedret SEKBAN
YAPITIN ADI: Ayaklar
TARİH: 1976
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 100x120 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon



Resim 192

SANATÇI: Seyit BOZDOĞAN
YAPITIN ADI: Büyük Burjuva Banyoda
TARİH: 1977
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 120x145 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon



Resim 193

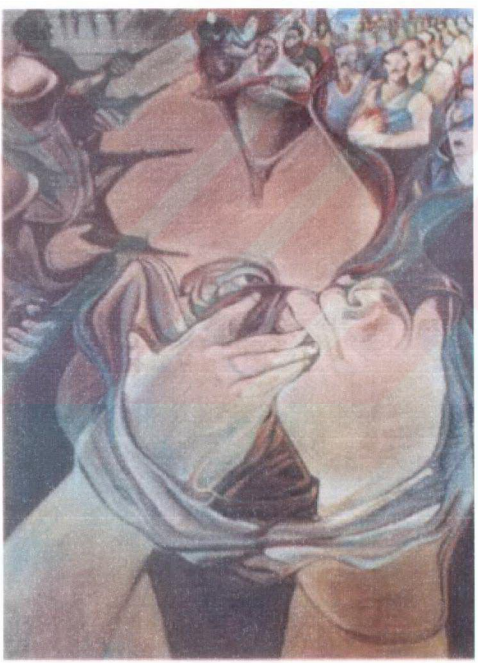
SANATÇI: Aydın AYAN
YAPITIN ADI: Patron ve Elektrik İşkencesi (diptik)
TARİH: 1978
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 2(100x160)cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

Resim 194

SANATÇI: Hüsnü KOLDAŞ
YAPITIN ADI: 1 Mayıs (Diptik)
TARİH: 1978
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 178x267 cm
KOLEKSİYON: Özel Koleksiyon

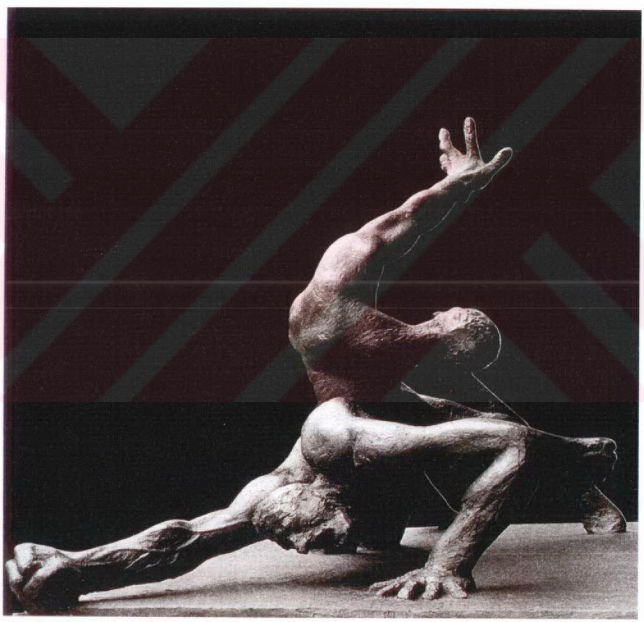
Resim 195

SANATÇI: Cihat ARAL
YAPITIN ADI: Kompozisyon
TARİH: 1979
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 97x129,5 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



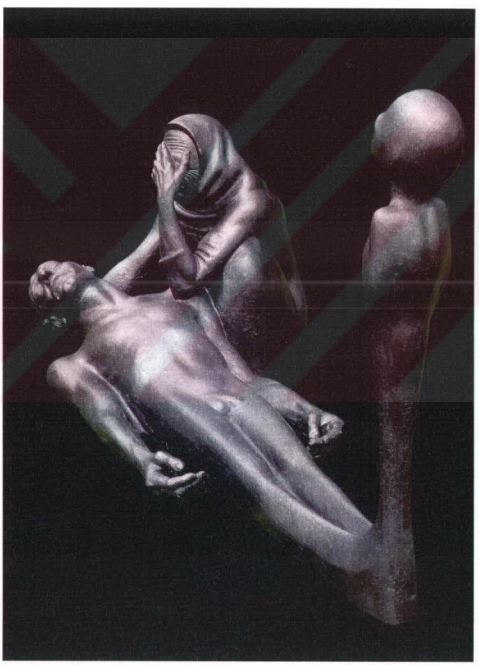
Resim 196

SANATÇI: Mehmet AKSOY
YAPITIN ADI: Düşenler
TARİH: 1977-79
MALZEME: Alçı
BOYUTLARI: 100cm
KOLEKSİYON: -



Resim 197

SANATÇI: Mehmet AKSOY
YAPITIN ADI: 1 Mayıs 1977
TARİH: 1979
MALZEME: Polyester
BOYUTLARI: 150 cm
KOLEKSİYON: -

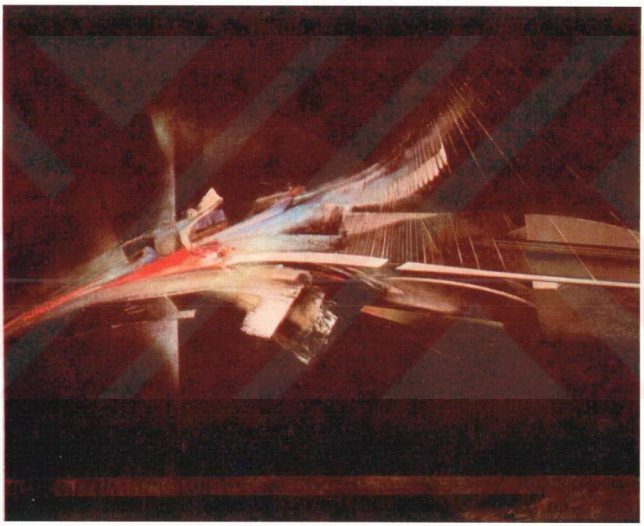


Resim 198

SANATÇI: Mehmet AKSOY
YAPITIN ADI: İllegal Radyo Dinleyenler
TARİH: 1980
MALZEME: Alçı
BOYUTLARI: 20 cm
KOLEKSİYON: -

Resim 199

SANATÇI: Güngör TANER
YAPITIN ADI: Ateş Kuşu
TARİH: 1980
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 81x120 cm.
KOLEKSİYON: -

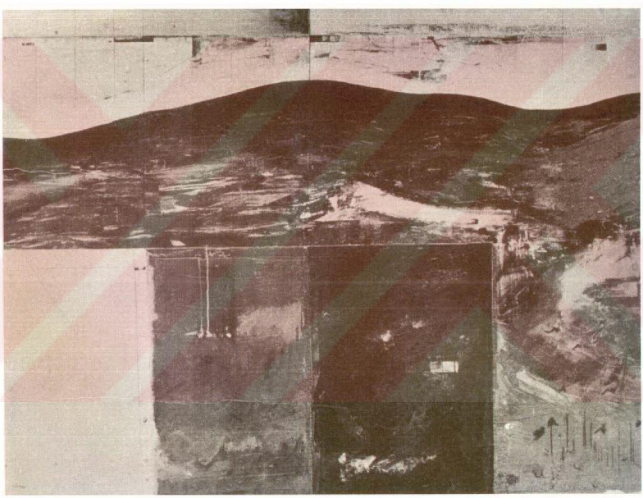


Resim 200

SANATÇI: Zafer GENÇAYDIN
YAPITIN ADI: Toplu Gömüt
TARİH: 1976
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya
BOYUTLARI: 150x200 cm.
KOLEKSİYON: -

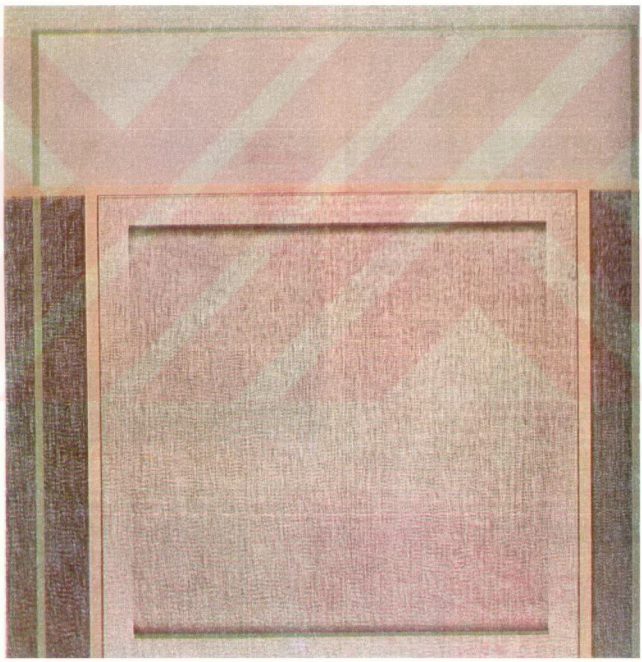
Resim 201

SANATÇI: Zahit BÜYÜKİŞLEYEN
YAPITIN ADI: Bir İç Anadolu Yaşantısı Üzerine
TARİH: 1979
MALZEME: Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik
BOYUTLARI: 143x203 cm.
KOLEKSİYON: -



Resim 202

SANATÇI: Halil AKDENİZ
YAPITIN ADI: Uzay Üzerine
TARİH: 1975
MALZEME: Tuval üzerine akrilik
BOYUTLARI: 115x115 cm.
KOLEKSİYON: Ankara Resim ve Heykel Müzesi

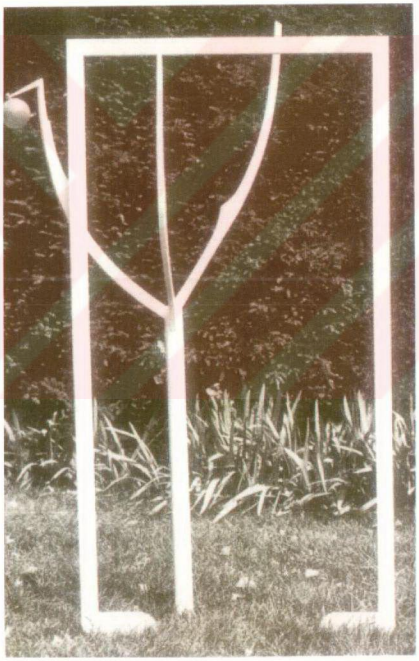


Resim 203

SANATÇI: Tomur ATAGÖK
YAPITIN ADI: Kurul
TARİH: 1981
MALZEME: Metal üzerine boya
BOYUTLARI: 100x200 cm.
KOLEKSİYON: -

Resim 204

SANATÇI: Füsun ONUR
YAPITIN ADI: Boyalı Tahta
TARİH: 1971
MALZEME: Ahşap ve plastik top
BOYUTLARI: 200x106 cm
KOLEKSİYON: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 205

SANATÇI: Füsun ONUR
YAPITIN ADI: İsimsiz
TARİH: 1971
MALZEME: Lastik boru ve pompa
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: Yapıt tahrip olmuştur

Resim 206

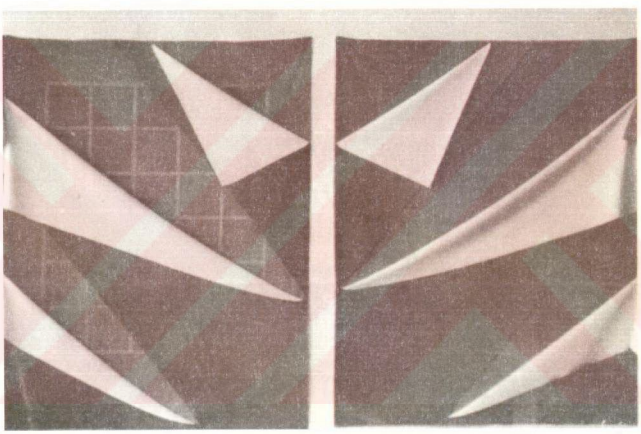
SANATÇI: Füsun ONUR
YAPITIN ADI: Çıplak
TARİH: 1974
MALZEME: Plastik bebek, cam, ayna
BOYUTLARI: 15x25x15 cm
KOLEKSİYON: Roger Canover Koleksiyonu, ABD

Resim 207

SANATÇI: Füsun ONUR
YAPITIN ADI: Çerçeve, Taş, Toprak
TARİH: 1977
MALZEME: Çerçeve, taş, toprak
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -

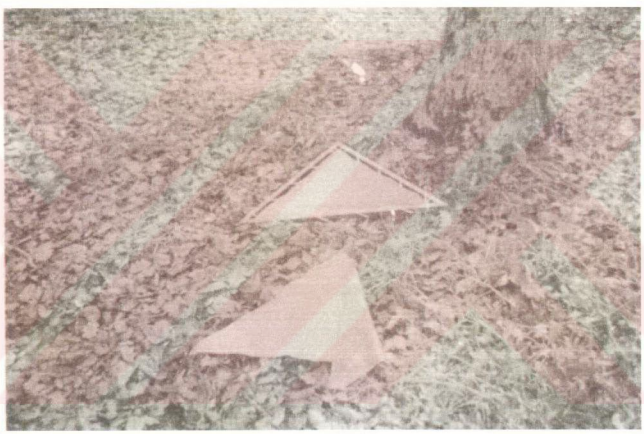
Resim 208

SANATÇI: Şükrü AYSAN
YAPITIN ADI: Pentür No. 5, 8
TARİH: 1978
MALZEME: Bez üzerine akrilik
BOYUTLARI: 2(130x162) cm
KOLEKSİYON: -



Resim 209

SANATÇI: Şükrü AYSAN
YAPITIN ADI: Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale
TARİH: 1979
MALZEME: Bez
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -



Resim 210

SANATÇI: Şükrü AYSAN
YAPITIN ADI: Sanat Olarak Betik
TARİH: 1980
MALZEME: Dil ve betik
BOYUTLARI: -
KOLEKSİYON: -