

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA
İRÖNİNİN İFADE BİÇİMİ OLARAK İRDELENMESİ**

İlkem GÜNERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Umut KAYAPINAR

ANTALYA – 2021

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA
İRÖNİNİN İFADE BİÇİMİ OLARAK İRDELENMESİ**

İlkem GÜNERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Umut KAYAPINAR

ANTALYA – 2021



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../2021

İlkem Güneri

İmzası

ÖNSÖZ

İnsanlık tarihinin her döneminde, toplumun her kesiminde, sanatın her alanında, günlük yaşantımızdan konuşma dilimize kadar hayatımızın her köşesinde yer edinen ironi kavramı, Türk resim sanatında da yerini bulmuş ve birçok ressamımız tarafından kullanılmıştır.

Çağdaş Türk Resminde ironi kavramının yer almaya başladığı dönemler itibariyle, bu sözcüğün terimsel anlamını ve Türk resim sanatına katmış olduğu etkileri tüm yönleriyle incelemek zorunlu hale gelmiştir.

Türk resminin, Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinden 1980 sonrasına kadar geçirdiği süreçlerin, hükümetler tarafından izlenen politikaların, resimlerinde ironi kavramını kullanan sanatçıların belirlenmesi, belirlenen sanatçıların ortaya koyduğu ironik resim örneklerinin incelenmesi, ironinin nedenselliği ve hedef kitleye aktarılacak olan kompozisyonun araştırılması, bu çalışmanın nihai temelini oluşturmaktadır.

Sürreal bir biçimde ele alınan sanatsal çalışmaların birçoğunda bir takım ironi öğelerine rastlamak mümkündür. Bu çalışmanın tamamlanabilmesi amacıyla kullanılan birçok kaynak ironinin resim sanatı içerisinde ne denli yer edindiğine ışık tutmaktadır.

Araştırmanın her aşamasında yardımlarını esirgemeyen değerli kardeşim Gizem GÜNERİ'ye ve tezimin her aşamasında bana yardımcı olan değerli hocam Doç. Umut KAYAPINAR'a şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim.

İlkem GÜNERİ



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	İlkem Güneri
	Numarası	20185302001
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Umut KAYAPINAR
Tezin Adı		1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında İroninin İfade Biçimi Olarak İrdelenmesi

ÖZ

Hayatımızın hemen hemen her anında sıklıkla kullanmaya ihtiyaç duyduğumuz ironi, sanatın içerisinde de kendisine yer edinmiş ve sanatçılar tarafından yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Sözlükteki tanımı; ifade edilen herhangi bir şeyin kinayeli olarak tam tersini söylemek, karşıdakiyle alaycı bir şekilde konuşmak anlamına gelir. İronide temel amaç gerçekleştirilen eylemlerle ya da söylemlerde yer alan ifadelerin tam tersi ifade edilmeye çalışılmaktadır. Bu eylemlerin gerçekleştirilebilmesi bir beceri olarak yorumlanabileceksen karşı tarafın anlaması esas alınmaktadır. Çünkü karşıtlığın anlaşılır kılınması amaçlanmaktadır. Ayrıca kişi düşüncesini doğrudan söylemek yerine eleştiride bulunmak maksadıyla “söylemek istediği” üzerinden bir zıtlık oluşturarak düşüncelerini ifade etmektedir. İroni bahsedildiği üzere insan hayatının her alanında bulunmaktadır; günlük hayattan, edebiyata, tiyatrodan resim alanına kadar uzanan geniş bir alanda görülmesi mümkündür.

İroni, geçmişte olduğu gibi bugün de çağdaş sanatın vazgeçemediği bir ifade şekli olarak önemini sürdürmektedir. Sanatçılar, sanat tarihi boyunca en nadide eserlerini ironi kavramını kullanarak ortaya koymuşlardır.

‘1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında İroninin İfade Biçimi Olarak İrdelenmesi’ isimli inceleme, ironiyi bir kavram olarak tanımlayan ve ironinin resim sanatı içerisindeki etkileşimini inceleyen bir araştırma çalışmasıdır.

Birinci bölümde, ironi kavramının tanımı, resim sanatına katmış olduğu etkiler hakkında bilgiler verilmiş, ironik resmin dünya çapında bilinen temsilcilerinin en önemli eserleri, görsel olarak verilip, tarihsel sıralamasına göre yorumlanmıştır.

İkinci bölümde, ‘1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında İroninin İfade Biçimi Olarak İrdelenmesi’ başlığı altında, Cumhuriyet Dönemi resim sanatıyla ilgili önemli olaylar ve gelişmeler, Cumhuriyet Dönemi Türk resminde ironik eserler veren ressamların bazı eserleri ve eserler hakkında yorumlamalar, 1980 sonrası Türk resmine genel bir bakış ve çağdaş eğilim gösteren Türk sanatçıların en önemli eserleri ve eserlerin yorumlamaları konu edinmiştir.

Üçüncü bölümde ise İlkem Güneri’nin Çağdaş Türk Resim çizgisinde, ironik üslupta kaleme aldığı eserleri ve eserlerin yorumlamaları ele alınmıştır. Geçmişte yaşanan ve topluma mal olmuş olaylar, günlük hayatta karşımıza çıkan önemli gelişmeler, İlkem Güneri’nin eserlerinde yer verdiği başlıca konular olmuştur. Yaşanan bu önemli gelişmelerin farklı yönlerini izleyicisine göstermek amacıyla da ironik bir üslup kullanmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Resmi, İroni, Resim, Figür.



T.C.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	İlkem Güneri
	Number	20185302001
	Department	Painting
	Advisor	Doç. Umut KAYAPINAR
Thesis Name		Discussion Of Sarcasm As A Form Of Expression In Contemporary Turkish Painting Art After 1980

SUMMARY

The irony, which we often need to use at almost every moment of our lives, has also taken its place in art and has been widely used by artists. Its definition in the dictionary means to say the opposite of anything expressed in allusion, to speak sarcastically to the opposite. In irony, the main goal is to express the actions performed or the opposite of the statements contained in the discourses. While the ability to perform these actions can be interpreted as a skill, the understanding of the opposite party is assential Because it is aimed to make the contrast understandable. Besides, a person expresses his thoughts by creating contrast through “what he wants to say” in order to criticize rather than directly say his thoughts. As mentioned, irony exists in all aspects of human life; it can be seen in a wide range of areas ranging from daily life, literature, theater to painting.

Irony, as in the past, continues its importance today as a form of expression that contemporary art cannot give up. Artists have presented their rarest works throughout the history of art using the concept of irony.

‘Examination of Irony as a Form of Expression in Contemporary Turkish Painting Art After 1980’ is a research study that defines irony as a concept and examines the interaction of irony in the art of painting.

In the first chapter, the definition of the concept of irony is given information about the effects it has added to the art of painting, the most important works of the world-known representatives of ironic painting are given visually and interpreted according to their chronological order.

In the second chapter, under the title ‘Examination of Irony as a Form of Expression in Contemporary Turkish Painting Art After 1980’, important incidents and events related to the art of painting in the republican period, some works and interpretations of works by painters who gave ironic works in Turkish painting in the Republican period, an overview of Turkish painting after 1980 and the most important works and interpretations of works by Turkish artists.

In the third part, the works of the thesis writer İlkem Güneri, which she wrote about Contemporary Turkish Painting, in an ironic style, and the interpretations of the works are discussed. Past incidents and events rooted in society, and important developments in daily life are the main subjects that İlkem Güneri includes in her works. She also used an ironic style in order to show the different aspects of these important developments to her audience.

Keywords: Turkish Painting, Irony, Painting, Figure.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	I
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	II
ÖNSÖZ	III
ÖZ	IV
SUMMARY	VI
RESİMLER LİSTESİ	IX
KISALTMALAR LİSTESİ.....	XI

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
--------------------	----------

BÖLÜM II

1980 SONRASI BATI RESİM SANATINDA İRONİ KAVRAMI

1.1 Kavram Olarak İroni ve İroninin Doğuşu.....	3
1.2 İroni Kavramının Resim Sanatındaki Yeri	6
1.3 Günümüz Sanatında İroni Kavramını Ele Alan Sanatçılar	11
1.3.1 Neo Rauch	11
1.3.2 Yue Minjun	13
1.3.3 Banksy.....	14

BÖLÜM III

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA İRONİ KAVRAMI

2.1 Cumhuriyet Dönemi Resim Sanatı Hareketleri	20
2.2 Cumhuriyet Dönemi Türk Resminden İronik Örnekler	29
2.3 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Genel Bakış	33
2.4 Çağdaş Eğilim Gösteren Sanatçılar.....	34
2.4.1 Yüksel Arslan	35
2.4.2 Mehmet Güleriyüz	40
2.4.3 Alaettin Aksoy.....	55
2.4.4 Mevlüt Akyıldız.....	62
2.4.5 Ali Elmacı	74
2.4.6 Evren Sungur	80

BÖLÜM IV

İLKEM GÜNERİ RESİMLERİNDE İRONİK GÖNDERMELER.....	84
SONUÇ	93
RESİM KAYNAKÇA.....	95
KAYNAKÇA	103

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 220x389 cm. a.ü.y.b. 1504.....	7
Resim 2: Hans Holbein, Elçiler, 207x209.5 cm. Meşe üzerine yağlı boya, 1533.	9
Resim 3: Pieter Brueghel, Körler, 86x154 cm. a.ü.y.b 1568.....	10
Resim 4: Neo Rauch, Çember, 300x500 cm. t.ü.y.b. 2011.....	12
Resim 5: Yue Minjun, Senin Gülüşün, Güneşli Bir Gün, 90x110 cm. k.ü.l.b. 1996.	13
Resim 6: Yue Minjun, İnfaz, 150x300 cm. t.ü.y.b. 1995.....	14
Resim 7: Banksy, Bana Monet'i Göster, 2005.	15
Resim 8: Banksy, Gece Kuşları uyarlaması, 2005.	16
Resim 9: Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, 2002.	17
Resim 10: Banksy, Çöpteki Aşk, 2018.	17
Resim 11: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri, 2005.	18
Resim 12: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri, 2005.	18
Resim 13: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri, 2005.	19
Resim 14: Banksy, Kedi Yavrusu, 2015.	19
Resim 15: Levni Abdulcelil Çelebi, Uyuyan Genç Kadın.	23
Resim 16: Refik Fazıl Epikman, İlk Meclis, 100x142 cm. t.ü.y.b. 1960.....	25
Resim 17: Neşet Günal, Yaşantı, 185x140 cm. t.ü.y.b. 1958.	27
Resim 18: Adnan Çoker, Mor Ötesi Boşluk, 50x50 cm. t.ü.y.b. 1979.	28
Resim 19: Abidin Dino, Parmaklar, 38x38 cm.	29
Resim 20: Muhittin Sebati, Cennet ve Cehennem, Siyah Bahçe Yeşil Bahçe, 65x81 cm. t.ü.y.b. 1929.....	30
Resim 21: Neşet Günal, Dananın Ölümü, 99x188 cm. t.ü.y.b. 1962.	31
Resim 22: Cihat Burak, Nazım Triptiği, 125x200 cm. 1968.	32
Resim 23: Yüksel Arslan, Arture 159, Kapital 9 Kolonyalizm, 30x40 cm. Arture tekniği, 1971.	36
Resim 24: Yüksel Arslan, Arture 156, Kapital 6, 59x77 cm. Arture tekniği, 1971.	37
Resim 25: Yüksel Arslan, Arture 162, Kapital 12, 33.5x48.5 cm. Arture tekniği, 1972.....	38
Resim 26: Yüksel Arslan, Arture 166, Kapital 16, 28.5x36 cm. Arture tekniği, 1972.	39
Resim 27: Mehmet Güleryüz, Dansör, 73x60 cm. t.ü.y.b. 1965.	42
Resim 28: Mehmet Güleryüz, Manav, 118x93 cm. t.ü.y.b. 1966.....	43
Resim 29: Mehmet Güleryüz, Kuzu ve Çıplak, 17x82 cm. t.ü.y.b. 1967.	44
Resim 30: Mehmet Güleryüz, Dansöz, 82x71 cm. t.ü.y.b. 1967.....	45
Resim 31: Mehmet Güleryüz, Tutku, 82x71 cm. t.ü.y.b. 1967.	46
Resim 32: Mehmet Güleryüz, Çadır Tiyatrosu, 150x150 cm. t.ü.y.b. 1968.	47
Resim 33: Mehmet Güleryüz, Trolleybüs Biletçisi, 130x96 cm. t.ü.y.b. 1970.....	48
Resim 34: Mehmet Güleryüz, Bekleyiş, 90x100 cm. t.ü.y.b. 1974.....	49
Resim 35: Mehmet Güleryüz, Gazete Okuyan, 130x162 cm. t.ü.y.b. 1988.	50
Resim 36: Mehmet Güleryüz, Martı, 130x162 cm. t.ü.y.b. 1989.....	51
Resim 37: Mehmet Güleryüz, Turnuva, 90x90 cm. t.ü.y.b. 1996.	52
Resim 38: Mehmet Güleryüz, İçerisi, 55x69 cm. t.ü.y.b. 1999.....	53

Resim 39: Mehmet Güleriyüz, Bir Dakika, 54x65 cm. t.ü.y.b. 2006.	54
Resim 40: Alaettin Aksoy, Maske, 41.5x33 cm. t.ü.y.b. 1980.....	56
Resim 41: Alaettin Aksoy, Müselles, 130x162 cm. t.ü.y.b. 1988.	57
Resim 42: Alaettin Aksoy, Yapay Soyluluklar Üzerine 2, 130x62 cm. t.ü.y.b. 1988.	58
Resim 43: Alaettin Aksoy, Pilotaj Hatası, 89x116 cm. t.ü.y.b. 1991.	59
Resim 44: Alaettin Aksoy, Figüratif Kompozisyon, 54x65 cm. t.ü.y.b. 1998.....	60
Resim 45: Alaettin Aksoy, Yaşlı Fahişe, 90x117 cm. t.ü.y.b. 2011.	61
Resim 46: Mevlüt Akyıldız, Nargileciler, 90x100 cm. t.ü.y.b. 1980.	64
Resim 47: Mevlüt Akyıldız, Dümbük, 100x90 cm. t.ü.y.b. 1981.	65
Resim 48: Mevlüt Akyıldız, Şule (Kader), 65x45 cm. t.ü.y.b. 1982.	65
Resim 49: Mevlüt Akyıldız, Tijen Hanımefendi, 100x81 cm. t.ü.y.b. 1982.....	66
Resim 50: Mevlüt Akyıldız, Cim Bom Bomcular, 54x65 cm. t.ü.y.b. 1980.....	67
Resim 51: Mevlüt Akyıldız, Bokyedibaşı, 81x65 cm. t.ü.y.b. 1981.	68
Resim 52: Mevlüt Akyıldız, Deli Saraylılar, 81x100 cm. t.ü.y.b. 1991.	69
Resim 53: Mevlüt Akyıldız, Kulak Ziyafeti, 54x65 cm. t.ü.y.b. 1999.	70
Resim 54: Mevlüt Akyıldız, Dost Başa, Aysel Cüzdana Bakar, 65x81 cm. t.ü.y.b. 2003.	71
Resim 55: Mevlüt Akyıldız, Bindik Bir Alamete, Çıkıyoruz Selamete, 145x265 cm. t.ü.y.b. 2006.	72
Resim 56: Mevlüt Akyıldız, İnsan Beşer, Kuldur Düşer, 114x146 cm. t.ü.y.b. 2013.	73
Resim 57: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 1, 190x140 cm. t.ü.y.b. 2010.....	75
Resim 58: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 3, 190x140 cm. t.ü.y.b. 2011.....	75
Resim 59: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 4, 190x140 cm. t.ü.y.b. 2011.....	76
Resim 60: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 7, 190x140 cm. t.ü.y.b. 2011.....	76
Resim 61: Ali Elmacı, Onu Öldür Beni Güldür 4, 200x160 cm. t.ü.y.b. 2014.	78
Resim 62: Ali Elmacı, Yaralarım Yaşıyorum 5, 180x200 cm. t.ü.y.b. 2019.	79
Resim 63: Evren Sungur, İsimsiz, 160x140 cm. t.ü.k.t. 2019.....	81
Resim 64: Evren Sungur, İsimsiz, 160x140 cm. t.ü.k.t. 2019.....	81
Resim 65: Evren Sungur, İsimsiz, 160x140 cm. t.ü.k.t. 2019.....	81
Resim 66: Evren sungur, İsimsiz, 160x140 cm. t.ü.k.t. 2019.....	82
Resim 67: Evren Sungur, İsimsiz, 167x200 cm. t.ü.k.t. 2019.....	82
Resim 68: İlkem Güneri, Filler Tepişir, Çimenler Ezilir, 75x90 cm. t.ü.y.b. 2019.....	85
Resim 69: İlkem Güneri, Filler Tepişir, Çimenler Ezilir, 75x90 cm. t.ü.y.b. 2019.....	85
Resim 70: İlkem Güneri, Yorgunum, 60x55 cm. t.ü.y.b. 2020.	86
Resim 71: İlkem Güneri, Küçük Kadın Çeyizi, 53x53 cm. t.ü.y.b. 2020.	87
Resim 72: İlkem Güneri, Küçük Kadın Çeyizi, 53x53 cm. t.ü.y.b. 2020.	87
Resim 73: İlkem Güneri, Mustafa Kemal, 85x100 cm. t.ü.y.b. 2020.....	88
Resim 74: İlkem Güneri, Kiraz Çiçekleri, 60x55 cm. t.ü.y.b. 2020.	89
Resim 75: İlkem Güneri, Kiraz Çiçekleri, 60x55 cm. t.ü.y.b. 2020.	89
Resim 76: İlkem Güneri, Dünyada Buluşalım, 85x100 cm. t.ü.y.b. 2020.	91
Resim 77: İlkem Güneri, Amerikan Tarzı Özgürlük, 60x55 cm. t.ü.y.b. 2020.....	92

KISALTMALAR LİSTESİ

a.ü.y.b: Ahşap Üzerine Yağlı Boya

t.ü.y.b: Tuval Üzerine Yağlı Boya

t.ü.k.t. Tuval Üzerine Karışık Teknik

k.ü.l.b: Kâğıt Üzerine Litografi Baskı

k.ü.s.b: Kâğıt Üzerine Sepya Boya



BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu çalışma kapsamında resim sanatının Türkiye’de geçirdiği gelişim süreçleri özellikle 1980 sonrasında meydana gelen üslup değişiklikleri konu alınmıştır. 1980 sonrasında Türkiye’de hem siyasal hem de toplumsal anlamda değişen yaşam biçimleri resim sanatının farklı bir boyuta ulaşmasına neden olmuştur. İnsanların politik anlamda kendilerini ifade edecekleri ortamın ortadan kaldırılması korku ögesinin baskın gelmesi insanların iletişim biçimlerinde yeni diller geliştirmelerine yol açmıştır. Bu durum resim sanatına da yansımıştır.

Çalışmanın kavramsal boyutunda yer alan ironinin insan yaşamının her alanında zıtlıklardan yola çıkarak eleştirilerini gerçekleştirmek için kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda dönemsel olarak var olan korku ögesi çerçevesinde insanlar söylemek istediklerini ironi yoluyla dile getirme yoluna gitmişlerdir. Özellikle Türkiye’de 1980 sonrasında gelişen atmosferde ironinin resim sanatında kendisini gösterdiği görülmektedir.

1980 sonrasında Türkiye’deki farklılaşan siyasal ve toplumsal atmosfer resim sanatında özellikle ironi öğelerine yer verilerek gerçekleştirildiği dikkat çekmektedir. Bunun sebebi ise sanatçıların eserlerinde seçtikleri konuların toplumsal olayları işleme istekleriyle büyük bir ilişki bulunmaktadır. Sanatçılar, toplumsal olaylara eserlerinde yer verebilmek için ironik bir dil kullanarak eleştiri yoluna gitmeyi tercih etmişlerdir.

Çalışma kapsamında sadece toplumsal olaylar ironik bir şekilde anlatılmamıştır. Aynı zamanda sanatçıların içsel dünyalarında yer alan duyguların ve bireysel hayata dair bakış açılarının da yer aldığı sanat eserleri ortaya koydukları görülmektedir. Bu bakış açılarını sunarken ise özellikle ironi dilinden yararlandıkları dikkat çekici olmuştur. Konu olarak; ironinin kavram olarak değerlendirilmesi, Dünya’da ve Türkiye’de çağdaş resim sanatında ironiye eserlerinde sıkça yer veren, dönemlerinin öncü sanatçıları ve bu sanatçıların ironik eserlerinin yorumlanması ile sınırlandırılmıştır.

Yapılan bu çalışma ile Türk resim tarihinin Cumhuriyet Döneminden günümüze uzanan gelişim süreçleri ve 1980 sonrasında Türk resim dünyasında yaşanan gelişmeler ironi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ironinin varlığının gösterilebilmesi için Türk resminden örnekler sunularak yapılan eserler incelenmiştir.

Bu çalışmasının amacı; İroniyi kavram olarak tanımlayarak, resim sanatına katmış olduğu etkileri tespit edip, 1980 sonrası Türk resim sanatında ironi kavramını kullanan sanatçıları ve ortaya koydukları ironik eserleri belirleyip, incelemektir. Bu amaç çerçevesinde, Türk resim tarihinin geçmişten günümüze kadar uzanan gelişim süreçleri değerlendirilecek ve 1980 sonrası Türk resim dünyasında yaşanan gelişmeler ironi çerçevesinde ele alınacaktır.

Tez çalışması oluşturulurken, detaylı arşiv ve literatür çalışması yapılmış, teze konu olan resim, sanatçı ve dönemlerin sosyo-politik yapısını anlatan kitap, tez, makale ve söyleşilerden yararlanılmıştır.



BÖLÜM II

1980 SONRASI BATI RESİM SANATINDA İRONİ KAVRAMI

1.1 Kavram Olarak İroni ve İroninin Doğuşu

İnsanoğlu, geçmişten günümüze kendini ve dünyayı ifade edebilmek için kavramlar üretmiş, zaman geçtikçe de bu kavramları çeşitlendirmiş ve değiştirmiştir. Bu kavramlardan biri de hem günlük hayatımızda hem de sanatın içerisinde yaygın olarak karşımıza çıkan ironidir.

Dilimize Fransızcadaki ‘ironie’ kelimesinden geçen ironi, Türk Dil Kurumu tarafından 2005 basımı olan sözlüğünde yer verilen tanımına göre; gülmece, söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme anlamlarına gelmektedir. En genel ve en bilinen tanımıyla ironi, söylenenin ya da yapılanın tam tersini ifade etmeye çalışmaktır. Amaç söylenen sözün ya da yapılan eylemin ciddi görüntüsünün altında karşı düşünceye dikkat çekmeyi hedeflemektir. Yani ironi; bir vaziyetin, bir durumun olması gerektiğinden farklı biçimlerde olması şeklinde tanımlanabilir (Kierkegaard, 2009, s. 37). İroni hem doğrudan hem de dolaylı bir şekilde söyleneni ifade etme aracıdır. Sadece konuşma dilinde değil, yazılı bir metinde, yapılan bir eylem içerisinde veya birçok şekilde karşımıza çıkabilmektedir. Hemen hemen günlük hayatımızın her alanında bu kelimeye denk gelmemiz mümkündür. İş yerlerinde, okullarda, tiyatrolarda, kitaplarda vb. tüm yerlerde ironi kavramı karşımıza çıkabilmektedir. Bu yüzden ki ironinin tek bir tanımının yapılabilmesi oldukça güçtür. Her ne kadar yapılan en genel tanım kısa bir şekilde ifade edilmiş olsa da uygulama aşamasına gelindiğinde ironi kavramı farklı biçimlere bürünür ve genişler. Bu yüzden tek bir ironi tanımı üzerinden gitmek doğru değildir. İroni konuşma dilinde kullanıldığında ise söylenmek istenen şey jest, mimik ve tonlamalarla karşımıza çıkabilmektedir (Tuğluk, 2017, s. 441-467). İroni bir mizah değil, konuya eleştirel bir yaklaşım biçimidir. Türk Dil Kurumuna ironi birinci tanım olarak ‘Gülmece’ şeklinde geçmiş olsa da mizah ve ironi kelimeleri birbiri ile karıştırılmamalıdır. Süreç içerisinde ‘-miş gibi yapma’ anlamına da gelen ironi kişinin hayata karşı tutumunu da gösteren bir tavır olmuştur (Scott, 1979, s. 151).

İronist dediğimiz kişi ifade etmek istediği şeyin tam tersini dile getirdiğinin bilincindedir ve bunu isteyerek yapmaktadır. İronist ortaya koyduğu eserin, olduğu gibi görünmediğinin farkındadır. Vurgulamak istediğini şakalarla, şakalarını ise ciddi bir şekilde anlatmaya çalıştığı için nasıl algılandığını tahmin edemeyeceği durumlar ortaya çıkabilir.

İroni ile anlatılmak istenen durum iyi olmasına rağmen kötü algılanabilir. Çünkü ironi toplumun ahlaki değerleri için fazlasıyla somutluk ifade eden bir durumdur.

İroni oldukça etkili bir söz sanatıdır. İroni yaparken karşı tarafı iğneleyerek dikkati konu üzerine çekmiş oluruz. Anlatılmak isteneni doğrudan anlatmak yerine ironi yaparak aktardığımızda yani anlatmamız gerekeni tam tersi bir durumla anlattığımızda konuya daha fazla dikkat çekmiş oluruz. Doğru kullanıldığı zaman karşıdaki kişinin kendini anlamasını ve kendisini değiştirmesini sağlar. Bu da ironinin amacına ulaştığını gösterir (Güçbilmez, 2005a, s. 11-13).

İroni kelimesi insanlığın tarihi kadar eskidir. Bizim dilimizde nasıl varsa diğer dillerde de bu tür bir anlatım sanatı bulunmaktadır. Günümüze gelene kadar birçok kez değişim ve gelişim gösteren ironi kavramının doğuşu Antikçağda Sokrates'e dayanmaktadır.

Bu konuda Ünder şu ifadeleri kullanmıştır;

İroninin başlangıcı ve araştırmacılarında kabul ettiği ironi kelimesinin doğuş noktası Sokrates'in diyalogları olarak kabul görmektedir. Sokrates'in bu diyalogları her şeyi bildiğini sanan, kendini eğitilmiş ve oldukça bilgili gören insanları ele almaktadır. Bu noktada amaç her şeyi bildiğini sanan insanların aslında hiçbir şey bilmediklerini fark ettirmeye çalışmaktır. Bunun üzerine Sokrates'in meşhur olan "En iyi bildiğim şey, hiçbir şeyi bilmediğimdir" sözü akıllara gelmektedir. Sokrates'in düşüncesine göre bilgisizlikle başlayan şey yine bilgisizlikle son bulacaktır. Sokrates'in yaptığı bu diyaloglardaki asıl amaç, her şeyi bildiğini sanan insanları, sorduğu sorularla çelişkiye düşürmektir (Ünder, 1994a, s. 641).

Sokrates, karşısındakilere kendisini bilgisiz biri olarak tanıtır ve karşısındaki kişilere sorduğu sorularla onları konuşturmaya çalışır. Yani diyaloglar soru yanıt şeklinde ilerler ve verilen cevaba göre yeni soruların oluşmasıyla devam eder. Sokrates'in bu soruları sormasındaki amacı bilgi almak değil, tamamen karşısındaki kişiyi kendi içinde çelişki halinde bırakarak hiçbir şeyi bilmediğini göstermeye çalışmaktır. Sorularını buna göre oluşturmaktadır. Sorulan sorular ve tabii ki cevapları oldukça zorludur. Bunun sebebi ise soruyu cevaplayan kişiyi tuzağa düşürmek ve çelişkiye itmektir. Bu yüzden çoğu kişi bu diyaloglara girmekten kaçınmaktadır. Sokrates hayatı boyunca 'cahil insanı' oynamış ve insanları erdemli olmaya yönlendirmek için çabalamıştır (Sahakian, 1995, s. 39-40).

“Sokrates’in Savunması Kierkegaard’a göre tamamen ironik bir eserdir. Bu nedenle Kierkegaard’a göre soru sormak iki amaçla gerçekleştirilir: Bunlardan birincisi bildiğimiz gibi cevap almak istediğimiz için ikincisi ise zaten bilinen bir şeyi göz önüne alarak boşluk oluşturmak içindir. Buna göre: İlk yöntemde önceden bir içerik olduğu varsayılır, ikincisindeyse boşluk; ilk yöntem spekülâtif, ikincisi ironiktir. Sokrates’in uyguladığı da ikinci yöntemdir” (Kierkegaard, 2004, s. 11).

Sokrates’in geliştirdiği ve kullandığı ironi sanatı, devamın da birçok sanat dalında da kullanılmıştır. Antik Yunan’da Sokrates, Aristoteles sonrasında da Schlegeller, Kierkegaard, Hegel ironi kavramının gelişmesine katkı sağlamış önemli isimler olmuştur.

İroninin birçok çeşidinin bulunması ironi kavramını daha da anlaşılabilir hale getirmektedir. İroninin karşımıza çıkan çeşitlerini şu şekilde ele alabiliriz:

Sözel İroni: Sokrates’in ironi kavramıyla yakından ilişkisi bulunan ve en çok bilinen, söylenilen ya da gerçekleşen şeyin tersinin ima edilmeye çalışılması durumudur. Günlük hayatımızda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Tuğluk, 2019, s. 7).

Durumsal İroni: Bir durumun beklenilenden farklı şekilde sonuçlanması yani sonucun ironik olması durumudur (Gültekin, 2016, s. 152).

Dramatik İroni: Tiyatroda yaygın olarak kullanılan bu ironi türü, seyircinin durumu karakterden önce bilmesi durumudur ve seyircinin beklentisini arttırmaktadır. Oyuncu kendi sonunu bilmediği halde izleyici bilmektedir ve olaylara dışarıdan bakabilmektedir. Oyuncu için olumsuz bir durumu ifade ederken izleyici için üstün bir durum oluşturmaktadır. Dramatik ironi hem komedi hem trajedide önemli bir yere sahiptir (Güçbilmez, 2005b, s. 23).

Sokratik İroni: Karşıda bulunan kişinin bilgisizliğini veya kusurlarını ortaya çıkarmak için aptalca oynama durumudur (Ünder, 1994b, s. 639).

Kozmik İroni: Bu ironi türü talihsizliğe bağlanabilir. Yapılan bu ironi kaderin veya şansın sonucudur. Yani kişinin eylemlerinin sonucu değildir. Dışarıdaki etkilerin oluşan durumda etkisi olması durumudur (Bingöl, 2019, s. 9).

1.2 İroni Kavramının Resim Sanatındaki Yeri

Resim sanatının başlangıcı olarak kabul edilen ilkel insanların mağara duvarlarına yapmış oldukları resimler ve bir iletişim aracı olarak kullanılmaya başlandığı dönemlerden günümüze kadar gelmiş olan resim, bulunduğu tarihsel sürecin sosyolojik, ekonomik, teknolojik ve siyasal değişimlerine göre şekillenmiş ve bir ifade aracı olmuştur.

İçinde bulunulan çağda ise sanatçılar, dönemin tüm uygun koşullarını kullanarak söylemek istediklerini anlatmaya çalışmakta ve anlatma dili olarak ironi kavramına sıklıkla yer verdikleri gözlemlenmektedir. Özellikle ironi, günümüz sanatında da yaygın bir şekilde kullanılmakta olan ve gittikçe gelişen bir anlatım biçimi haline gelmiştir.

İroniyi kullanan sanatçılar toplumda oluşan ve ortak kabul gören, duygu ve düşüncelere, ahlak ve inançlara karşı çıkarken, yerleşmiş olan kabul görmeye, beğeniye bu değerlerin diliyle değil, kendi dilleriyle yeniden yaklaşmışlardır. Dünyanın saçma buldukları yönlerine yıkıcı bir tavır olarak ironiyi kullanmışlardır. Sanatçı yaptığı ironide dikkat çekilmek isteneni ön planda gösterirken ironiyi gülmeceyle ifade edilebileceği gibi soyutlaştırma, kötümseme ile de ele almayı tercih edebilmektedir. Bu görüş ortaya konulurken olduğundan daha büyük, daha küçük, daha önemli ya da daha önemsiz olacak şekilde de gösterilebilmektedir. Bu yüzden ironiyi kullanan sanatçılar, duygu ve düşüncelerinin tam tersini yansıtmaktadırlar. Ressamın resminde gök ve deniz mavi, ağaç yeşil olmak zorunda değildir. Bu yüzden yapıtlarda kullanılan imgelerin, yapıtlarda görünenin altında yatan anlamların, sanatçının hangi toplumsal süreçte olduğu ve hangi durumda olduğu da göz önünde bulundurularak incelenmesi gerekmektedir. Bir sanat eserini, bir resmi ironi kavramı içerisinde incelerken sembollerin ne anlam ifade ettiğini de bilmek ve dikkat etmek gerekmektedir; çünkü sanatçı yaptığı bu ironi de boşlukları izleyicinin doldurmasını istemektedir.

Sanatçılar ironiyi bilmezden gelme ve tersini anlatmaya çalışma gibi yöntemlerle söz sanatı ve felsefi bir düşünce biçimi olarak farklı yaratımlarıyla eserlerinde ortaya koymaktadırlar. Bu bağlamdan yola çıkarak sanatçılar, ironiyi ne kadar başarılı kullanırlarsa ulaştıkları amaç ve aldıkları hazzın seviyesi de o kadar yüksek olacaktır. Sanatçı bunu yaparken saldırmak istediği düşüncenin farkındadır ve saldırmak istediği düşünceyle bir zıtlık içerisinde. Bu zıtlığı öyle bir şekilde ortaya çıkarmalıdır ki görüntünün ifade etmek

istediğinin aslında tersi olduğu anlaşılmalıdır. Yani ironik bir ifade biçimi yalan değildir. İroniyi yapan kişi tarafından gerçekliği bilinmektedir (Kutluğ, 2005, s. 144).

Aydınlanma çağı olarak 15. ve 16. yüzyıl İtalya'sında ortaya çıkan Rönesans döneminin başlamasıyla sanat tarihi açısından birçok önemli gelişme yaşanmıştır. Bununla birlikte sanatçılar kendilerini geliştirmiş ve toplumda istedikleri saygınlığa ulaşmışlardır. İtalya'da başlayan Rönesans kısa sürede bütün Avrupa'ya yayılmış ve Avrupa sanattan zevk alan aydın bir kesim haline gelmiştir. Böylece Rönesans'ın yayılması önemli eserlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.



Resim 1: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 220x389 cm. a.ü.y.b. 1504.

Bosch 15. yüzyıl Rönesans döneminin Avrupa'daki en önemli temsilcilerindendir. Sanatçı hakkında çok fazla bilgi bulunmamakla birlikte 1450-1516 yılları arasında yaşadığı düşünülmektedir. Adını ise doğduğu şehir olan Hollanda'dan almaktadır. Bulunduğu dönemde dinsel fanatizm yaygın olduğu için resimlerinde konu olarak acı çeken, günah çıkaran, şeytana uyan insanları ele almış dini fantastik şekilde anlatan ilk ressam olmuştur. Doğuları anlatırken de ironiye başvurmuştur (Akat, 2020).

Bosch, Rönesans dönemiyle birlikte ortaya çıkan sanat anlayışına karşı gelen bir sanatçı olmuş ve sanatın belli kurallar çerçevesinde olmayacağını savunmuştur. İnsanoğlunun bilinçaltını kullanarak da anlatmak istediğini anlatabileceğini göstermiştir. Bunu gösterirken de resimlerinde Âdem, Havva'yı, şeytanları, zebanileri, iblisleri kullanmıştır.

Sanatçının ‘Dünyevi Zevkler Bahçesi’ (Resim 1) adlı resmi; sol, orta ve sağ pano olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Tablonun sağ ve sol panoları kapatıldığında ortaya bambaşka bir tablo daha çıkmaktadır. Sol panoda Âdem ile Havva karşımıza çıkmaktadır. Havva, Adem’e İsa tarafından sunulmakta ve tanıtılmaktadır. Çevrelerinde ise uçuşan kuşlar bulunmaktadır. Resimdeki tek boynuzu bulunan beyaz at saflığı, havuzun içerisinde yüzeye çıkan hayvanlar ise yayılan kötülüğü temsil etmektedir. Sol pano genel itibariyle cenneti anlatan pano olsa da detaylar günahı, kötülüğü, şeytanı simgelemektedir.

Orta panoda karşımıza çıplak figürler, hayvanlar ve bitkiler çıkmaktadır. Bu panoda da sol panoda olduğu gibi olağandışı, fantastik hayvanlar resmedilmiş ve her birine farklı anlamlar yüklenmiştir. Orta kısımda bulunan figürlerin hayvanlara binerek gezmeleri tutkuyu temsil etmektedir. Sol pano da şeytanı simgeleyen kurbağa bu panoda da kullanılarak kötülüğü temsil etmektedir. Saydam kürenin içerisine yerleştirilen figürler ve bitkinin içerisinde dışarıya uzanan figürlerle ise şehvete göndermeler yapılmıştır. Yine orta panelde kiraz taşıyan dansçılar bulunmaktadır. Ortada bulunan çıplak kadın figürünün başının üzerinde bulunan iki kiraz, gururu temsil etmektedir.

Sağ panoda cehennem resmedilmiş ve bu panoda günahkârlar, cehenneme düşen insanlar kullanılmıştır. Ancak figürler hallerinden memnun olmadıkları için ve utanç duydukları için saklanmaya çalışmışlardır. Yani ilk pano yoğunluklu olarak huzur dolu iken orta pano şehvet ortamını göstermekte son pano ise bu şehvete kapılan insanların geldiği son durumu yansıtmaktadır. Sağda bulunan son panoda şehvet yerini korkuya bırakmıştır. Pano genel olarak karanlık renklerden, yanan şehirden, savaş halinden oluşmaktadır. Bu panodaki nesnelerde diğer panolarda olduğu gibi belirli anlamları temsil etmek amacıyla kullanılmıştır. Kılıç, erkek cinsel organını, testi, kadın cinsel organını, kazanı bir şapka gibi ters şekilde takmış olan figür ise cehennemin prensini temsil etmektedir. Cehennem tasviri olarak tasvir edilen sağ panodaki en önemli nokta ise çıplak resmedilen figürün poposunda yazılı bulunan notalardır.

Dünyevi Zevkler Bahçesi, Bosch’un hayal dünyasının sınırlarının ne kadar derin olduğunu gösteren en önemli eserlerinden sadece bir tanesidir. Bosch’un diğer eserlerinde de ironik bir dil bulunmaktadır. Sanatçının diğer önemli eserleri; Yedi Ölümcül Günah, Deliliğin Tedavisi, Çarmıhı Taşıyan İsa, Cennet ve Cehennem şeklinde sıralanabilir (Akat, 2020).

Rönesans dönemini izleyen Barok dönemi ise 1580-1750 yılları arasında etkili olmuş ve sanatta yoğun bir etki bırakmıştır. 17. yüzyılda yeni bir boyut kazanan bu anlatım biçimi İtalya'dan sonra tüm Avrupa'ya yayılmıştır (Pişkin, 2018).

16. yüzyılın en önemli portrecilerinden biri Alman ressam Hans Holbein'indir. 16. yüzyıl Alman Rönesans resminde 2. kuşağı temsil etmektedir. Çizdiği portrelerle tanınan Alman ressamın en bilindik eseri Elçilerdir. (Durak, 2011)



Resim 2: Hans Holbein, Elçiler, 207x209.5 cm. Meşe üzerine yağlı boya, 1533.

Elçiler (Resim 2) tablosunda 2 figür bulunmaktadır. Soldaki figür dönemin Londra'daki Fransız elçisi Jean de Dinteville'yi temsil etmektedir. Sağdaki figür Dinteville'nin arkadaşı ve Fransa'da bir bölge olan Lavaur'un piskoposu olan Georges de Selve'dir. Gençlik yıllarında sarayın portre ressamı olarak görev yapan Holbein'in bu resmi sipariş üzerine çizdiği tahmin edilmektedir. Eser ismini çizdiği kişilerin elçilik mensubunda olmasından almaktadır (Bulut, 2018, s. 5).

Resimdeki iki figürde kendinden emin ve güçlü bir duruş sergilemektedir. Resimde kullanılan detaylar elçilerin zenginliklerini, mevkilerini simgelemektedir. İki figüründe kolları ortada bulunan büyük masanın üzerindedir. Masa iki katlıdır. Masanın üst katında gökküre,

güneş saati, zamanı ölçmeye yarayan iletke ve zeminine serilmiş bir Türk halısı bulunmaktadır. Masanın alt katında ise bir yerküre, bir teli kopmuş enstrüman lavta ve iki adet kitap bulunmaktadır. Kitaplardan biri açık diğeri ayraç ile kapatılmıştır. Masanın üzerinde bulunan eşyaların yurtdışından getirdikleri eşyalar olduğu tahmin edilmektedir. Çünkü Jean de Dinteville gibi Georges Selve’de birçok ülkede elçilik yapmak için bulunmuştur.

Resimde birçok detay bulunmaktadır. Masanın üst kısmında duran gökküre 11 Nisan 1533 tarihine göre ayarlanmıştır. Gökkürenin hemen yanında bulunan güneş saati de 11 Nisan 1533’ü göstermektedir. Resmin sol üst kısmında yeşil perdenin hemen alt kısmından görünen bir Haç işareti bulunmaktadır.

İki figürün tam ortasında masanın alt tarafında leke halinde, belli olamayacak şekilde yerleştirilen kurukafa sembolü ise resme ironik bir hava katmıştır. Bu lekeyle Holbein’in anlatmak istediği elçilerin şöhretlerinin, zenginliklerinin geçici olduğuna vurgu yapmak, ölümün her zaman aramızda olduğunu göstermektedir.

Resmin genelini iki figür kaplamış olsa da kullanılan eşyalar, resme derin ve gizemli anlamlar katmaktadır. Masanın iki katlı olması resmi üç parçaya bölmektedir. Üst kısım gökyüzünü, orta kısım yaşamı, canlıları ve yeryüzünü alt kısımda ise kurukafanın bulunması yer altını, ölümü temsil etmektedir (Yılmaz, 2012).



Resim 3: Pieter Brueghel, Körler, 86x154 cm. a.ü.y.b 1568.

Rönesans ressamının bir diğeri de Pieter Brueghel'dir. Yaşadığı dönemde çizdiği köy betimlemeleriyle tanınan Hollandalı ressama 'Köylü Brueghel' denilmektedir. Hollanda'nın en önemli Rönesans resim sanatçısıdır (Yıldırım, 2018).

Körler (Resim 3) resminde arka arkaya birbirine tutunarak birbirini takip eden 4 kör figür ve önlerinde elinde sopasıyla onlara yol gösteren yine kör bir figür bulunmaktadır. Brueghel'in bu resminde de bir köy manzarası hâkimdir. Figürler soldan sağa doğru birbirlerinden destek alarak bir yere gitmektedir. Ancak en önde ilerleyen öncü figür önündeki çukuru göremediği için çukurun içerisine düşmüştür. Arkasındaki figürde onu takip ettiği için onun da ayağı takılmış ve düşme pozisyonundadır. Yüzü izleyiciye dönük olan bu figürün yüzünde korku hâkimdir. Hemen arkasında bulunan üçüncü figürün sopasını ikinci sıradaki figür yol göstermek amacıyla tutmaktadır. Ancak durumu fark eden üçüncü figürün yüzünden panik içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. İlk figürler bu duygunun içerisine girmiş ve panik halinde olmuş olsalar da son sırada bulunan altıncı figür henüz durumun farkında değildir (Turani, 2003, s. 389).

Brueghel'in Körler tablosu düzen içerisinde yaşanan düzensizliği ironik bir üslupla karşımıza çıkarmaktadır. İlk figürün yaşadığı durum beraberinde uyumu ve arkasındaki tüm dengeyi bozmaktadır. Brueghel'de başka bazı körlerin öncü körün peşinden sürüklendiği bir zamanda yaşadığını göstermiştir.

1.3 Günümüz Sanatında İroni Kavramını Ele Alan Sanatçılar

1.3.1 Neo Rauch

Neo Rauch, 1960 yılında Almanya'da dünyaya gelen ve Almanya, Leipzig yakınlarında Markkleeberg'de yaşayan, sosyalist gerçekçi olarak tanınan çağdaş bir isimdir. Leipzig Görsel Sanatlar Akademisinde resim eğitimi almıştır (Erdoğan, 2015, s. 314).

Resimleri komünizmin sosyal gerçekliğine, sanayileşme ve yabancılaşma politikalarına dayanmaktadır. Salvador Dali'yi anımsatan eserleri bilinçdışı, soyut ve bir rüyanın devamı niteliğindedir. Resimlerinde kalabalık figür topluluklarını ve bu topluluk içerisinde başka zamandan gelmiş kadın ve erkekleri, üniformalı askerleri, hayvanları, çalışan insanları sanki tiyatro sahnesindeymiş gibi betimlemektedir. Resimlerindeki gizemli figürler, kültürel söylemler, hayaller kullanması resimlerini bir bulmacaya dönüştürmektedir. Özgürce

oluşturduğu kompozisyonlarında amacı, topluluğun içerisinde yer alan gürültülü bir sessizlik yaratmaktır¹ (Rauch, 2015).

Parlak renkler, doğal olmayan yeşiller, maviler ve kırmızılarla birlikte karanlık tonları zıt bir biçimde birleştirmektedir. Belirsiz mekanları, endişenin hüküm sürdüğü çelişkili evreni figürleriyle doldurmaktadır. Kalabalık figürlerini tarihsellik kavramı içerisinde yansıtarak romantik ve neo-ekspresyonist² bir tavır sergilemektedir. Tarihsellik kavramını resimlerinde derinlemesine irdeleyerek geçmiş ve şimdiki zamanı ele alan tablolar oluşturmaktadır. Geçmiş zamanın kültürüyle modern zamanı bir arada kullanmakta ve resimlerinde kullandığı objeler zamana dair ipuçları vermektedir. Yine aynı şekilde figürlerine giydirdiği garip kostümler de zamana ve mekâna ait ipuçları vermektedir.



Resim 4: Neo Rauch, Çember, 300x500 cm. t.ü.y.b. 2011.

Das Kreisen (Resim 4), resmin orijinal adı olup Almancada dönen, daire anlamlarına gelmektedir. Bu resimde sanatçı kendi atölyesini resmetmiştir. Bu yüzden resmin içerisinde tuvaler ve şövaleler bulunmaktadır. Rauch, iç ve dış mekânı birlikte kullanan ressamlardan biridir ve bu resminde de iç ve dış mekânı birlikte kullanmıştır. Sol üstte bulunan pencereden dış mekân görülmektedir. Kalabalık figürlü bir resimdir ve figürler birbirleriyle uyumlu kişiler değildir.

¹ **Röportaj:** Sabine Russ, Dünyayı Değiştirmek Hiç İstemezdim, Bomb Dergisi.

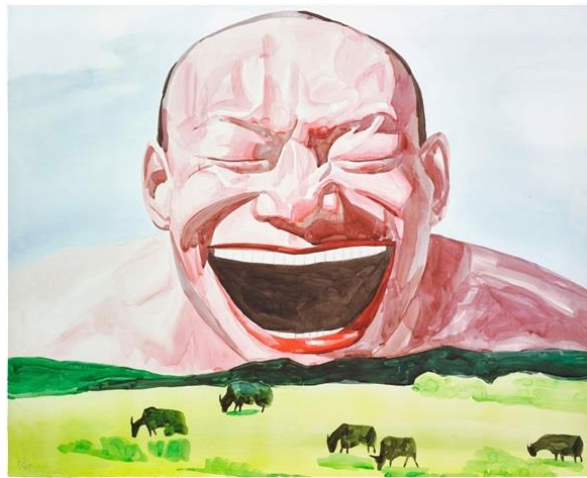
² **Neo-ekspresyonizm:** Resim ve heykeltçilik gibi alanlarında Modernizm akımının bir kolu olarak 1970'lerde gelişmiş ve 1980'lerin ortalarına kadar Batı Avrupa ve ABD'deki sanat piyasasında oldukça popüler olmuş bir sanat akımıdır. (Yeni-Dışavurumculuk)

Resimde dekolteli, turkuaz elbise giymiş, sehpanın üzerinde ayakta duran bir kadın figürü vardır. Elbisesinin etek kısmını elleriyle kaldırıp, bacaklarını açarak poz veriyormuş gibi durmaktadır. Hemen yanında ise uzun ceketli, sarı etekli, ellerini havaya kaldırmış erkek figürü dans ediyormuş gibi durmaktadır. Kahverengi uzun montu olan erkek figürü ise elinde büyük daire şeklinde çelenk tutmaktadır. Resmin sol tarafında yerde yüzüstü yatan ve sırtında kanat bulan bir figür ve figürün başında onu tutmak için ona doğru eğilmiş başka bir figür vardır. Sağ ön tarafta ise bir köpek vardır. Resimde birbirinden bağımsız olaylar ve kişiler bulunmaktadır. Figürler ve giydikleri kıyafetler bulundukları ortamla uyumsuzdur. Resimde parlak ve karanlık tonları bir arada kullanılmıştır. Resim iki bölüme ayrılmış ve sağ tarafta bulunan kompozisyonda küçük bir kız çocuğu ve ona doğru bakan ebeveynleri vardır.

1.3.2 Yue Minjun

Yue Minjun, 1962 yılında Çin’de dünyaya gelen, kendi portresini resimlerinde kullanan, çağdaş bir isimdir (Farthing, 2014, s. 476).

Minjun’un resimleri oto portresindeki gülümsemesinin üzerine yaptığı yorumlamalarından oluşmaktadır. Resimlerinde görünen ile anlatılmak istenen şey arasında bir tezatlık bulunmaktadır. Sanatçı resimlerinde hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını vurgulamaktadır. Bunu vurgularken de sembollerden ve betimlemelerden yararlanmaktadır. Sanatçı toplumsal sorunlara, ilişkilere eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. Konularını Çin tarihi üzerinden işlemektedir ve Çin hükümetine ironik göndermeler yapmaktadır. Figürleri oldukça parlak renklidir ve dramatik ironiktir. Sanatçı Pop Art ve Sürrealizmden etkilenmektedir.



Resim 5: Yue Minjun, Senin Gülüşün, Güneşli Bir Gün, 90x110 cm. k.ü.l.b. 1996.

Yue Minjun'un 'Senin Gülüşün, Güneşli Bir Gün' (Resim 5) resminde yemyeşil bir ovanın içerisinde bulunan kocaman bir figür bulunmaktadır. Her resminde kullandığı oto portresi bu resminde de vardır. Oldukça mutlu görünen bir maske kullanmaktadır. Bu maskenin altında aranması gereken başka bir duygu bulunmaktadır. Figürün rahatsız edici ve abartılı mutluluğu, altında tedirginlik, huzursuzluk gibi duygular barındırmaktadır. İnsan olmanın toplumsal olmakla eş tutulduğu düşüncesi doğrultusunda bu resimde Minjun, bireyin toplum üzerindeki varlık problemine değinmektedir.



Resim 6: Yue Minjun, İnfaz, 150x300 cm. t.ü.y.b. 1995.

1989 yılında Tiananmen Meydanında gerçekleştirilen protesto gösterilerinin şiddet kullanılarak bastırılmasından sonra kültürel kimlik kavramı sorgulanmaya başlanmıştır. 1989 yılında gerçekleşen Tiananmen Meydanı olayları sanatçıyı oldukça etkilemiş ve sanatçı Francisco De Goya'nın yapmış olduğu '3 Mayıs 1808' eserinden etkilenerek bu çalışmasını (Resim 6) oluşturmuştur (Farthing, 2014, s. 476). Her iki eserde de figürler yan yana dizilmiştir. Fakat Minjun'un figürleri oldukça neşelidir. Yan yana duran figürler yaşam ve ölüm arasında kalmış sanki ölmüyormuş gibi görünmektedir. Bu da figürlerin şiddete alışık durumda olduklarını yansıtmaktadır

1.3.3 Banksy

Banksy, sokak sanatı ve duvar resimleri denilince akla gelen en önemli isimlerden biridir. Aynı zamanda yönetmen ve ressamdır. Dünyanın dört bir yanında eserleri bulunan sanatçının gerçek kimliği bilinmemektedir. Resimlerinde 'Banksy' imzasını kullanmaktadır. Bu yüzden de gerçek isminin Robin Banks olduğu tahmin edilmektedir. 1974 yılında İngiltere'nin Bristol şehrinde doğduğu iddia edilmektedir. İngiliz olduğu dışında hiçbir bilgiye ulaşılamamaktadır.

Yaptığı çalışmalar sessiz bir protesto niteliğinde olmakla birlikte ironik olduğu için kimliğini gizlediği düşünülmektedir. Duvar resimleri, genellikle yasa dışıdır ve kendine özgü bir stili vardır. Sistemin çarpıklığına, popüler kültürün karşısında durduğuna, savaş karşıtı olduğuna, çevreci olduğuna eserleriyle dikkat çekmekte ve resimlerinde bu konular üzerinden mesaj vermektedir. Her zaman insanların, dünyanın yaşadığı problemlere dokunacak işler ortaya koymuş, koymaya da devam etmektedir. Tüketim çılgınlığına, insan ve hayvan haklarına yönelik konuları da ele almaktadır. Çalışmalarında kullandığı belli başlı imgeleri vardır. Bunlar çocuklar, yaşlılar, balonlar, polisler, askerler, maymunlar gibi imgelerdir. Mizahi bir anlayış kullanmaktadır. Çalışmalarında düşünsel bir yaklaşım sergilemektedir. Başta Amerika olmak üzere İngiltere, İsrail, Filistin gibi birçok ülkede ‘gerilla art’ adını verdiği duvar resimleri bulunmaktadır. Duvarları bir tablo gibi kullandığı için tek olmayı ve önemli olmayı başarmış, kendini diğer sanatçılardan ayırmıştır. Her zaman esrarengiz olmayı ve iyi resimler yapmayı istemiştir. Şöhretine rağmen gizliliğini korumaya hala devam etmekte ve kimliğini hiçbir zaman açıklamayacağını söylemektedir.



Resim 7: Banksy, Bana Monet'i Göster, 2005.

Nilüferler, Monet'in yaşamının son dönemlerinde yaptığı en tanınmış eserlerinden biridir. Yaşamının son 40 yılını küçük bir Kasabada geçiren Monet kaldığı yerin bahçesini dilediği gibi süsleyerek eserler oluşturmuştur.

Banksy'nin 'Bana Monet'i Göster' (Resim 7) adlı eseri Monet'in bahçe manzaralı resminin espri kopyası olarak kendi yorumunu katması ile oluşturduğu bir çalışmadır. Nilüfer Gölet'i resmindeki suda bulunan nilüferler yerine resimde alışveriş arabaları, trafik konisi ve çöpler kullanmıştır.



Resim 8: Banksy, Gece Kuşları uyarlaması, 2005.

Edward Hopper'ın 'Gece Kuşları' (Resim 8) resminde gece saatlerinde barda oturan birkaç insan bulunmaktadır. Bu insanlar birbiriyle sohbet etmektedirler. Resimde iç mekân ve dış mekân birlikte kullanılmakta ve Amerikan kent kültürü yansıtılmaktadır. Sakin bir bar ortamı vardır. Sokak karanlık gibi görünse de bar ortamının içi aydınlıktır. Bardaki takım elbiseli adam filmlerdeki dedektifleri, kırmızı elbiseli kadın filmlerdeki seksi kadınları yansıtmaktadır. Resimdeki dingin ortam yalnızlık duygusunu öne çıkarmaktadır.

Banksy'nin tablosunda bulunan figür ise restoranın camına plastik sandalyeler fırlatmış ve camı kırmıştır. Figürün üzerinde ise Birleşik Krallığın bayrağından oluşan şort bulunmaktadır. Figür yarı çıplak olacak şekilde resmedilmiştir.



Resim 9: Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, 2002.

‘Kırmızı Balonlu Kız’ (Resim 9) Banksy’nin Londra serisine ait en bilindik duvar resimlerinden biridir. Banksy resmi köprü’nün üzerine yapmış ve stencil³ tekniği kullanmıştır. Duvarda bir kız çocuğu vardır. Elini uçmakta olan kalp şeklindeki balona doğru uzatmaktadır. Kızın balonu az önce kendisi mi bıraktığı yoksa yakalamaya mı çalıştığı ise yoruma açıktır. Resmin sağ üst tarafında ‘THERE IS ALWAYS HOPE’ yani ‘her zaman umut vardır’ yazmaktadır (Özen, 2017a, s. 502).



Resim 10: Banksy, Çöpteki Aşk, 2018.

2018 yılında resmin çerçeveli hali açık artırma ile satışa çıkmış ve resim satıldığı an Banksy’nin çerçevenin içerisine yerleştirdiği mekanizma ile parçalara ayrılmıştır. Bu

³ **Stencil:** Birbirinden farklı şekillerin boya ile kolay şekilde yüzeylere uygulanabilmesi için tasarlanmış şablonlara stencil denir.

mekanizma resmin tamamını değil yarısını imha etmiştir. Balonun olduğu kısım tablonun içerisinde kalmış kız ise tamamen yok olmuştur. Banksy yeniden oluşan esere ise ‘Love is in the Bin’ yani ‘Çöpteki Aşk’ (Resim 10) adını vermiştir. Bu eser müzayede esnasında canlı olarak yaratılan ilk eser olarak tarihe geçmiştir. Tablonun ilk halinde balonunu kaçıran bir kız çocuğu varken tablonun son halinde kız çocuğunun tamamen yok olması savaşlarda ölen çocuklara yönelik olduğunu düşündürmektedir. Yok etme dürtüsünün izleyici de bıraktığı yaratıcılık hissi resmi oldukça değerli kılmıştır.



Resim 11: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri, 2005.



Resim 12: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri, 2005.



Resim 13: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri, 2005.

Banksy, 2005 yılında Ortadoğu'ya giderek 'Tatil Enstantaneleri' serisi oluşturmuştur. Bu seride, İsrail'in Filistin ile arasına ördüğü duvar üzerine 9 tane iş yapmıştır.

"Yukarıdaki üç eser Banksy'nin Batı Şeria'da İsrail'in intihar bombacılarına karşı güvenlik gerekçesiyle kurmuş olduğu 680 kilometrelik güvenlik duvarının üzerine yaptığı dokuz eserden üç tanesidir. Duvarın İsrail tarafında bulunan bu çizimlerle Banksy İsrail'in inşaatını tiye almıştır. İlk resimde duvara açılmış hayali bir deliğin içinden görünen cennetvari bir plaj resmi, bir diğerinde ise İsviçre'yi andıran türden bir dağ manzarası bulunmaktadır. Bu resimleri çizdiği sırada can güvenliği bulunmadığını ve İsrail askerleri tarafından silahla tehdit edildiğini sözcüsü aracılığıyla duyurmuştur" (Özen, 2017b, s. 504).



Resim 14: Banksy, Kedi Yavrusu, 2015.

Banksy'nin Gazze'de yapmış olduğu ve bulunduğu çevreye tezat olarak çizdiği bir duvar resmidir. Duvar resminde kedinin önünde birbirine karışmış metal parçaları bulunmaktadır. Yavru kedi bu metal parçalarla oynamaktadır. Banksy'nin savaş ortamına

tezat olacak şekilde yaptığı bu görselin amacı insanların sanal gerçekliği ile yaşanan gerçeklik arasındaki tezatlığa dikkat çekmektir. Çünkü Banksy sosyal medyanın insanları gerçeklikten uzaklaştırdığının, duyarsızlaştırdığının farkındadır ve internette en çok bakılan görsellerin kedi olduğunun bilincindedir. Banksy de Gazze’de yaşanan bu yıkımı sosyal medyada gösterebilmek amacıyla çevreyi, yavru kediyle birleştirerek ters köşe yapmıştır (Gen, 2013).

BÖLÜM III

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA İRONİ KAVRAMI

2.1 Cumhuriyet Dönemi Resim Sanatı Hareketleri

Türk, Arap, Fars ve Batı medeniyetleriyle etkileşim içerisinde olan Osmanlı Devleti’nin; zengin kültürü ve hâkimiyet kurduğu büyük coğrafyasıyla, kültür-sanat literatürüne önemli katkıları olmuştur. Monarşi ile yönetilen Osmanlı Devleti’nde yönetimin başında, sınırsız yetki ve güce sahip olan padişah yer alırdı. Bu sebepten dolayı imparatorluktaki tüm kültürel ve sanatsal gelişmeler padişahın politikalarıyla belirlenirdi.

Uzun süren savaşların sonucunda kötüye giden ekonomi, Batılı devletlerin hammadde arayışı sebebiyle başlattığı coğrafi keşifler, Fransız İhtilalinin Osmanlı Devleti’nin himayesi altında yaşayan uluslara verdiği cesaret ve bağımsızlık mücadeleleri için başlattıkları isyanlar gibi sorunların ortaya çıkmasıyla beraber Osmanlı Devleti ciddi anlamda güç ve otorite kaybetmiş, gerileme dönemine girmiştir. Gelişimin sekteye uğradığı bu dönemde Osmanlı yönetimi yüzünü; ekonomi, kültür, sanat ve bilim gibi alanlarda üstünlüğünü kabul ettiği Batılı devletlere çevirmiştir. Batılı devletlerle girilen diplomatik ilişkiler çerçevesinde Batıya, imparatorluk adına elçiler gönderilmiş, elçilerden Batının sosyal, ekonomik, kültürel alanda yaşadığı gelişmeler hakkında araştırma yapmaları ve rapor halinde sunmaları istenmiştir. İlerleyen süreçte Batı ve Osmanlı ilişkileri karşılıklı çıkarlara dayanarak devamlılığını sürdürmekle birlikte Batıdan da Osmanlı topraklarını birçok sanatçı, hekim, bilim insanı ziyaret etmiş ve bu uzun süren ilişkiler kapsamında İmparatorluk coğrafyasında kendi alanlarıyla ilgili başarılarını hissettirmişlerdir.

19. yüzyılın son döneminde uluslaşma hareketleriyle birer birer yıkılan Avrupa imparatorluklarının ardından Osmanlı İmparatorluğu da yerini; Anadolu’da kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’ne bırakıp, tarih sahnesinden çekilmiştir. Cumhuriyetin kurucuları, yeni

devletin kültür esaslarını çağdaşlık ve ulusçuluk prensipleri üzerine oturttarak, medeni Batı uygarlığını hedef olarak göstermişlerdir. Bu hedefler doğrultusunda art arda reformlar ve inkılâplar yapılmıştır. Türk toplumunun yenileşme ve çağdaşlaşma çabalarının fiili başlangıcı aslında Cumhuriyet'in ilanından çok daha öncelere, 18. yüzyıla kadar geri gitmektedir. Yaklaşık iki yüzyıllık bu reform çabaları başlangıçta toplumun her kesimini etkileyememiş, ancak Cumhuriyet'in getirdiği inkılâplar sayesinde hayata geçirilebilmiştir (Başkan, 2002a, s. 233).

İslam politikaları ve fikirlerinden arınmış olarak, devlet ve ulus kavramı çerçevesinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti, kültür ve sanat anlayışlarını da bu çerçeve içinde anlamlandırılabilir esaslar üzerine oturtmuştur. Bu hedefle sanat ve düşünce yaşamına yön verecek kuruluşlar açılmış, günümüze kadar sürecek faaliyetlere girilmiştir. Atatürk, Cumhuriyet'in ilanından bir yıl önce, “Milletimizin dehasının gelişmesi ve bu sayede layık olduğu medeniyet seviyesine ulaşması şüphesiz ki yüksek meslek erbabını yetiştirmek ve milli kültürümüzü yükseltmekle mümkündür” diyerek, yeni kurulan Türk devletinin temellerinin kültür ve sanata dayalı olacağını işaret etmiştir. Yine, insan aklı ve yaratıcılığının ortaya koyduğu eserlerin gelecek kuşaklara bırakılmasını kültür olarak yorumlayan Atatürk, sanat ve çağdaşlığın birbirinden ayrılamaz iki büyük unsur olduğunu önemle vurgulamıştır (Başkan, 2002b, s. 2).

Günümüz Türk toplumunun kültür ve sanat dağarcığında yer alan sanat dallarının büyük bir kısmı yukarıda da bahsedildiği gibi, son iki asırlık modernleşme sürecinin bir sonucudur. Yani yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinde olgunlaşan ve hemen hemen toplumun her zümresine mal olan sanat türleri aslında, Osmanlı imparatorluğun son dönemlerinde gösterilen modernleşme çabalarının bir kalıntısıdır. Resmin başta olmak üzere Batıdan örnek aldığımız neredeyse tüm sanat dallarının Cumhuriyet dönemindeki gelişmeler Osmanlı'nın son dönemde izlediği sanat politikalarının içerisinde yer alır. Bu nedenle yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinin sanat dalları hakkında konuşabilmemiz için bu sanat dallarının analogik⁴ mantığını daha şeffaf bir şekilde irdelememiz gerekmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat yaşamına tesir eden kuruluşların inkılâpların yanı sıra ilk çeyrek yüzyılda oluşmaya başladığı bilinmektedir.

⁴ **Analoji:** İki farklı şey arasındaki benzerlik veya benzerliklerden hareket edilerek birincisi için dile getirilenlerin diğeri için de söz konusu olduğunu ifade etmektir. (Çıkarım)

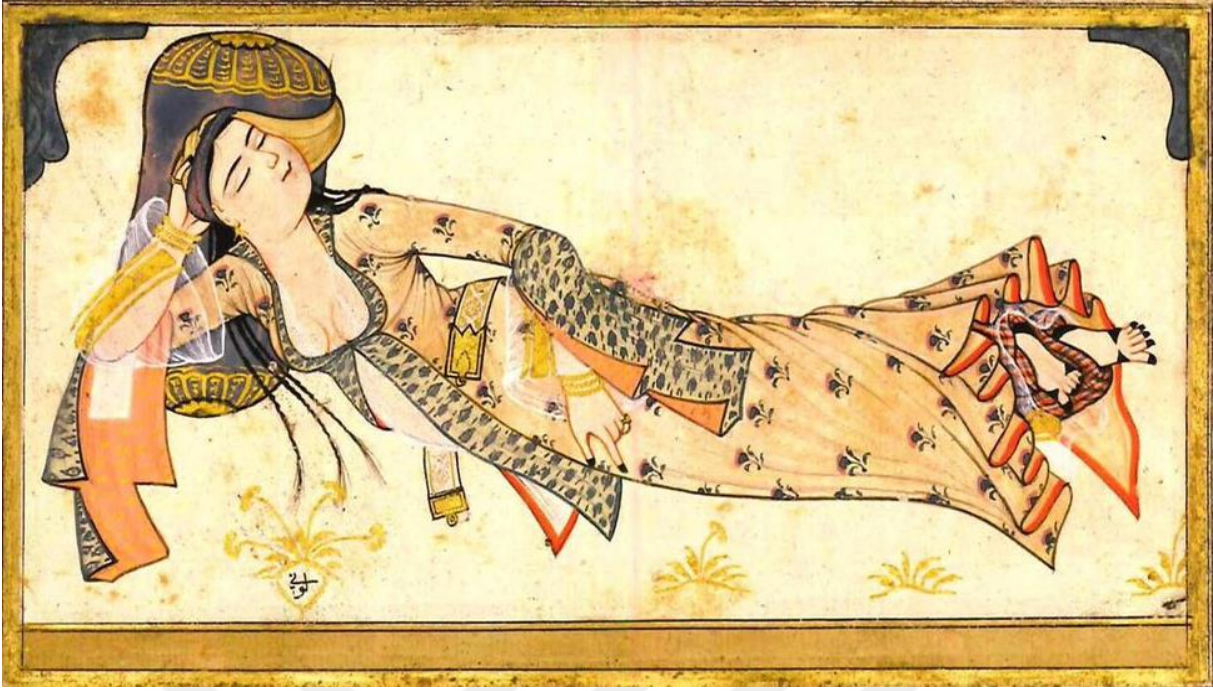
Türkiye Cumhuriyeti, geçmişindeki altı yüzyıllık bir imparatorluğun maddî ve manevî tecrübelerinden faydalanarak, çok sağlam temeller üzerine kurulmuştur. Bu durum, ülkenin kuruluşundan günümüze, birlik ve beraberliğe verdiği önemden, çağdaş medeniyetler düzeyi ve ötesi amaçlara odaklanmasından, tüm toplumun barış ve huzuru adına seçmiş olduğu tam demokrasi yolundan ve diğer ülkelerle barış üzerine temellendirdiği ilkelerden de anlaşılmaktadır.

Medeni dünyada sanat öğretimi, artık devlet yönetiminden öte ülkenin bir siyaseti(politikası) olarak desteklenmektedir. Çünkü sanat öğretimi, genel eğitim içerisinde mühim bir konuma sahiptir. Ulusların geçmişine bakıldığında da yine bu gerçek fark edilecektir. Bu sebeple günümüz insanların yaşam boyu eğitime gereksinimini belirtirken, sanat eğitimi bu eğitimin merkezinde düşünmek durumundayız.

Osmanlı Devleti'nde resim sanatı ortaya çıkmadan önce sanat dalları arasında en çok kendini gösteren tür süslemecilikti. İmparatorluk sanatında süslemecilik o kadar fazla ilerlemişti ki padişah 3. Selim döneminde Sebi adlı sanatçı tüm materyalleri lale motifleriyle süslemişti. Bu dönemde birçok sanat insanı, gördükleri her cismi resmederek süsleme yoluna gitmiştir. Uzun zaman sonra süslemeciliğin yerini alacak olan tuval üzeri resme geçiş de sanıldığı kadar kolay olmamıştır. Yıllar süren gelişmeler sonucunda, resmin kökeni olarak kabul edilen minyatür ve süslemecilik sanatı artık zamanını doldurmuş, yerlerini tuvallere ve çağdaş resme bırakmıştır.

Resim sanat tarihimizdeki ilk primitiflerle beraber pentür⁵, yağlı boya sanatçıları kendilerini göstermeye başlamış ve günümüze kadar sürecek olan çağdaş Türk resim sanatının temellerini inşa etmişlerdir. 15.yüzyılda Fatih Sultan Mehmet, İtalyan ressam Gentile Bellini'yi, şu an İstanbul Büyükşehir Belediyesi Saraçhane Başkanlık binasında halka açık olarak sergilenen portresini resmettirmek için İstanbul'a davet etse de Batı resmi Osmanlı ressamı tarafından benimsenememiş ve uzun yıllar minyatür sanatıyla kendilerini sınırlamışlardır. Yıllar sonra Batılılaşma döneminde imparatorluk topraklarına gelen Batılı ressamı saray ve soylular tarafından benimsenmiş ve geçen süre zarfı içinde Türk ressamı etkileyerek minyatür sanatına son verip resimde batılılaşma sürecini başlatmışlardır (İskender, 1988, s. 17).

⁵ **Pentür:** kadife kumaş üzerine guaj boyalarla yapılan, değişik hat ve resim sanatıdır. Bunu resmederken elinizi, kadife kumaş üzerine sürdüğünüz zaman hav tüyünün yumuşaklığı, boya yaptıktan sonra da aynı kalır.



Resim 15: Levni Abdülcelil Çelebi, Uyuyan Genç Kadın.

18. yüzyıl, İmparatorluk sanatı için büyük bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Bu yüzyılda ülkemizde yabancı sanatçıların resim ve mimari alanında faaliyetleri sürerken III. Selim (1789-1807) dönemi yenilikleri arasında Batı yöntem ve tekniklerine uygun eğitim veren askeri mekteplerin kurulması kararlaştırılmıştır. Bunlardan 1794 yılında eğitim vermeye başlayan Mühendishane-i Berûi Hümayun adı verilen askeri mektepte, askeri amaçlı ilk resim dersleri verilmeye başlanmış ve bu derslerin içeriğinde perspektif, ışık, gölge gibi kurallar da yer verilmiştir. III. Selim'in başlattığı yeniliklere II. Mahmut (1808-1839) devam etmiş ve yine çağdaş anlamda eğitim veren Harbiye, Tıbbiye, Bahriye gibi askeri mektepler açılmıştır. II. Mahmut, aynı zamanda kendi resmini çoğaltarak kamu kurumlarına astırıp yeni bir kültürün önderi olmuştur. Askeri mekteplerde eğitim gören ve resim sanatına ilgi duymuş olan sanatçılarımız çağdaş Türk resim sanatının bir bakıma öncülüğünü yapmışlardır. Genel olarak Asker Ressamlar Kuşağı olarak isimlendirilen bu dönem sanatçıları arasında en aktif olanları; Kolağası Hüsnü, Yusuf Bey, Ferik Tevfik Paşa, Osman Nuri Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır (Gören, 2001, s. 45). Eserlerine sık sık peyzaj, natürmort⁶ gibi konulara değinen askeri sanatçılardan Şeker Ahmet Paşa'nın kendi kendini, paleti ve fırçalarıyla resme aldığı 'Kendi Portresi' bu dönem için figür türünde yapılan en önemli çalışmaların başında

⁶ **Natürmort:** Konusu cansız varlıklar (ölü hayvanlar) veya nesneler (meyveler, çiçekler, vazolar, vb.) olan sanat eseri. Fransızca: Nature Morte "ölü doğa" anlamına gelen tanımlamadan Türkçeye geçmiştir.

gelmiştir. Genel olarak ilk resim sergisi Şeker Ahmet Paşa'nın üstün gayretleri sonucunda 27 Nisan 1873 tarihinde İstanbul'da açılmıştır (Işık, 2015).

Cumhuriyetin ilanından önce İmparatorluk politikalarına karşı çıktıkları gerekçesiyle birçok genç ressam gerek yurt dışına sürgün olarak gönderilmiş gerekse baskılara dayanamayıp kendi imkânlarıyla Avrupa'nın farklı sanat merkezlerine göç etmek zorunda kalmışlardır. Gittikleri ülkelerin ressamlarıyla tanışıp atölyelerinde çalışma fırsatı bulan genç ressamlar öğrendikleri farklı çizim teknikleri ve ilk kez karşılaştıkları çağdaş sanat kavramlarını tecrübe ederek batılı tarzda Türk resim sanatını yaratmak ve geliştirmek amacıyla cumhuriyet Türkiye'sine geri dönmüşlerdir. Bu noktadan sonra sanat camiası, sanatın estetik kaygılarını kaleme almak yerine, yaşanan ekonomik ve sosyo-politik sorunları, sınıfsal düzenin adaletsizliğini, pozitif ayrımcılığı konu alan göndermeli yani ironik tarzda eleştirel eserler ortaya koymaya başlamıştır. Eserlerinde ironi kavramına yer veren sanatçılar Cumhuriyet Türkiye'sini sanat alanında dünyaya tanıtmış ve Türk resminin, gelişmiş batı sanatına karşı uyum sürecini başlatmışlardır.

Yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinin tüm kurumları, yaşamın her noktasında yenilenme çalışmalarına başlayarak, halkın modernleşmesinde çok önemli adımlar atmışlardır. Cumhuriyetin ilk yıllarında düşünce yapısı olarak Milli Sanat Modeli temel olarak Türkçülüğü ele alır. Milli Sanat Modelinin anlayış olarak benimsediği konular genelde halkın ve devletin yaşadığı problemler, karşılaşılan zorluklardır. Süregelen savaşlar ve kurtuluş mücadelesinden önce, kültür olarak kendilerini batı sanatına daha yakın gören, bu kültürün tüm normlara karşı hayranlıkla bakan ve “sanat için sanat” ibaresiyle eserler veren sanatçılar, cumhuriyetin zorlu şartlarıyla birlikte eserlerini “toplum için sanat” anlayışına yöneltmişlerdir (Buğra, 2005, s. 147-151).

Yukarıda bahsi geçen dönem itibariyle, ülkenin işgalden kurtarılması ve Kurtuluş mücadelesi sonucunda yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'si için canları pahasına savaşan kahramanları, yenilikler, İnkılaplar, eğitim seferberliği, yoksulluk, toplumsal değişim vb. olaylar ortaya koyulacak eserlere konu olmuştur.

Yeni kurulan cumhuriyetin heyecanıyla ülkelerine dönmeye başlayan genç ressamlar, Avrupa'da geçirdikleri süre zarfında edindikleri tecrübeleri Türk sanatına aktararak, Türk resminin gelişim sürecini hızlandırmışlar ve ülkedeki sanatçılara ilham kaynağı olmuşlardır.

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında önemli bir yer edinen bu kuşak, yurtdışında edindikleri bilgi ve birikimleri gerek çalıştıkları eğitim kurumlarında gerekse kurucusu oldukları sanatsal topluluklarda öğrencilere ve sanatseverlere aktarmışlardır. Ancak buna rağmen Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet desteğiyle ayakta duran kısıtlı bir sanat ortamı vardır. Sanatçı sayısı az olmakla birlikte, boya, fırça ve tuval gibi resim malzemeleri bile kısıtlıdır. Üstelik yapılan eserleri sergileyecek mekân sıkıntısı ayrı bir sorundur. Bu kısıtlı ortamda sanatçılar yaşanan sorunlara karşı grup halinde ortak sergiler açarak mücadele etmeye çalışmışlardır (Üstünipek, 1999, s. 40).



Resim 16: Refik Fazıl Epikman, İlk Meclis, 100x142 cm. t.ü.y.b. 1960.

Cumhuriyetin ilanından önce çalışmalarına başlayan ve kuşak olarak 1914 sanatçılarının da aralarında bulunduğu Güzel Sanatlar Birliği, bir yandan gelenek haline getirdikleri Galatasaray sergilerine devam ederken diğer yandan da 1924 yılıyla beraber başkent Ankara'da resim sergileri düzenlemeye başlamışlardır. Mahmut Cuda, Refik Epikman, Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Ali Karsan gibi bazı genç ressamalar Galatasaray Sergilerinin dışında başka bir sergi açma gayesiyle 1924 yılında Yeni Resim Cemiyeti'ni kurmuşlardır. Bekledikleri gibi sanatsal bir çıkış yapamayan cemiyet açtıkları tek sergiden sonra üyelerinin büyük bir kısmının yurtdışına gitmeleriyle beraber dağılmıştır. Belli bir süre yurt dışında yaşayan bu ressamalar ülkeye döndüklerinde yeni bir sanat akımıyla birlikte Ankara Etnografya Müzesi'nde 1. Genç Ressamlar Sergisi'nin ardından Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği çatısı altında faaliyetlerine devam etmişlerdir. Müstakil Ressam ve

Heykeltıraşlar Birliği'nin faaliyetlerine devam ettiği 1933 yılında, Nurullah Berk, Abidin Dino ile Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu gibi ressamlar, Türk resim tarihi içerisinde kurulan dördüncü birlik olmaları sebebiyle. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden ayrılıp, D grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği kurmuşlardır. Sergilerinde, çağdaş sanatı tanıtmayı görev edinen ve bu sergilerde zaman zaman çağdaş sanat üzerine konuşmalar yapan D grubu üyeleri, çağdaş Türk resim sanatının modernleşmesinde büyük bir rol oynamışlardır. Kübizm akımının etkisinde kalan D grubu üyeleri, teknik yönlü, güçlü eserler ortaya koymuşlardır (Üstünipek, 1999, s. 40).

Abidin Dino, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Faruk Morel, Avni Arbaş, Selim Turan gibi ressamlar, D grubunun sanatsal etkinlikleri ve yaratılan tartışma ortamı devam ederken gruptan ayrılıp 1941 yılında Yeniler grubunu kurup, D grubunun şekilciliğine karşı sosyal içerikli eserler kaleme almışlardır. Dönemin ressamlarındaki kurgusal yaklaşımlara bakıldığında, bahsedilen sosyal içerikli resimlerin genel olarak ironik kompozisyon şeması güdüldüğü söylemek mümkündür.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde ustalaşan Orhan Peker, Nedim Günsür, Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız'ın aralarında bulunduğu ressamlar 1946 yılında Onlar Grubunu kurmuşlardır. Bu ressamlar Batı resmindeki soyut anlayışla geleneksel motiflerimizi sentezleme çabası içine girmişlerdir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, devletin bir siyaseti de halka sanatı öğretmek ve sevdirmekti. Halkın sanata bakış açısını değiştirmek amacıyla resim ve heykel çalışmaları açılan sergilerle topluma gösterilmiş ve tanıtılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde eğitim kurumlarında zorunlu resim dersleri, öğretmen okullarında resim öğretmenliği bölümü, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yüksek sanat eğitimi programları açılır. Halkevleri şubelerinde resim ve heykel atölyelerinin kurulması ve üretilen eserlerin sergilenmesi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması, 1926'da eğitime başlayan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün resim bölümünü bitirenlerin, ilk ve orta öğretim okullarında resim öğretmeni olarak atanması, 1927'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmesi, yabancı sanatçı ve eğitimcilerin akademide görevlendirilmesi, Halkevi Resim Sergileri ile Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin açılması, devletin sanata verdiği önemin göstergesidir (Tansuğ, 1991, s. 55-64).

Devletin bu sanat politikaları içinde çağdaş Türk resmi, bir yandan yenilenme çabası diğer yandan, kökeni geçmiş yüzyıllara kadar dayanan gelenek arasında bir süreç yaşar. Batı paralelinde çağdaş olma isteği ile hareket eden Türk Resmi, sadece estetik açıdan değil, yeni resim tekniklerini de öğrenmek zorundadır. Çağdaş Türk resmi, kısa geçmişine rağmen özgünlük arayışlarının yoğun olduğu bir süreç içindedir. Bir yandan resmin içeriği toplum sorunlarına yönelirken öte yandan Batılı tarzda resim yapma yönelimi de devam eder. 1950'lere doğru ulusal ve yöresel betimlemeli tablolarla daha Anadolu merkezli eğilimler Türk resim sanatında belirginleşir. Bir yandan geleneksel ile batılı tartışması sürerken, içten içe gerçek Türk üslubu arayışı yeni nesil sanatçılarda yüzeye çıkmaya başlamıştır (Özsezgin, 2000, s. 33-37).

1950'li yıllardan sonra soyut resim, Türk resminde etkili olmaya başlamıştır. Bunu takip eden yıllarda Türk resim sanatı içinde sosyal gerçekleri yansıtan natüralist eserlerle birlikte soyut üslupta resim yapan pek çok ressam yer alır. Yine 1970'li yıllardan sonra resim sanatçılarının bu iki alanda yoğunlaştıkları görülür. Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Aslan gibi figüratif alana yönelmiş sanatçıların yanında Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim soyut alanda çok nadide eserler meydana getirmişlerdir.



Resim 17: Neşet Günal, Yaşantı, 185x140 cm. t.ü.y.b. 1958.



Resim 18: Adnan Çoker, Mor Ötesi Boşluk, 50x50 cm. t.ü.y.b. 1979.

Atatürk düşünce sistemi, Cumhuriyetle beraber yeni bir kültür döneminin başlaması anlamına gelmektedir. Atatürk Türk insanının Batı dünyasınca kabul görmüş kültürel değerlere kavuşmasını istiyordu. Kültürleşme süresince güzel sanatlara önem veren Atatürk, 1923 yılında Cumhuriyet ilan edilişinden 1938 tarihine kadar son nefesini verinceye dek, 15 yıl Türkiye Cumhuriyeti’ni ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda her yönü ile medeni bir ülke olması için çaba sarf etmiştir.

2.2 Cumhuriyet Dönemi Türk Resminden İronik Örnekler



Resim 19: Abidin Dino, Parmaklar, 38x38 cm.

Türk resim sanatının bilinen isimlerinden olan ve 1984'te İstanbul'da yapmış olduğu “Eller, Parmaklar, Acılar, Acayıpler, Tedirginler, Domatesler” isimli sergisinde dikkat çeken resimlerden bir tanesi ‘Parmaklar’ (Resim 19) isimli tablosudur. Bu tabloda sadece iç içe geçmiş olan ellerin ve parmakların sadece görüntüden ibaret olduğu düşünülmemelidir. İronik bir anlam içeren bu resimde derinlemesine yaklaşıldığında olumsuz bir anlamın yattığı görülmektedir. Burada birleşerek yumruk olan parmakların esasında zorbaları ifade ettiği söylenebilir. Zorbalar ise güçsüzleri ezmesiyle gerçek dünyanın nasıl acımasız olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca parmakların diğer bir ironisi de “parmağında oynatmak” deyiminden yola çıkılarak ihtiyaç durumunda olup zor duruma düşen insanların zaaflarından yararlanan üçkâğıtçıların, dolandırıcıların bir ifadesi parmaklarla gösterilmektedir. Çünkü bu insanlar güçsüzleri parmaklarında oynatmaktadırlar (Eder, 2009, s. 155).

Dino, yaptığı ironik anlatımında parmakların işlevselliğinden yararlanmaktadır. Bu bağlamda parmakların doğal hareketi olan içe doğru bükülme hareketinin tam tersinin gerçekleştirilebilmesi insanın zaman içerisinde uzun çalışmalar sonrasında zor olanı

başarabileceklerini işaret etmektedir. Tıpkı parmakların geriye doğru bükülmesi nasıl zorsa ve idman gerekiyorsa insanlar da tıpkı bu idman gibi hayatlarında uzun çalışmalar sonucunda zor olana ulaştıklarını anlattığı söylenebilir.



Resim 20: Muhittin Sebatî, Cennet ve Cehennem, Siyah Bahçe Yeşil Bahçe, 65x81 cm. t.ü.y.b. 1929.

Müstakillerin 15 Eylül 1929 tarihinde İstanbul Türk Ocağı'nda açtıkları ikinci sergide ilk kez gün yüzüne çıkarılan 'Cennet ve Cehennem', 'Siyah Bahçe Yeşil Bahçe' (Resim 20) tablosu, Sebatî'nin en alegorik çalışması olarak düşünülebilir. Alegorik oluşu, tablonun çifte isimle tanınmasının başlıca nedenleri arasındadır. Tablonun alt bölümünde yer alan yılan ve zebanisiyle cehennem, üst kısmındaysa bitki örtüsü ve renklerinden anlaşıldığı gibi cennet tasvir edilmiştir. İki zıtlık iç içe kullanılmış ve ironik bir durum oluşturulmuştur.



Resim 21: Neşet Günel, Dananın Ölümü, 99x188 cm. t.ü.y.b. 1962.

Neşet Günel'in figüratif eserlerinden biri olan 'Dananın Ölümü' (Resim 21) adlı tablosu, yoksul ve köylü bir Anadolu ailesinin geçim sıkıntısını resmettiği sosyolojik bir eserdir. Resimde bulunan kadın ve erkek figürleri, şehir hayatıyla bağını kesen geleneksel köy halkının rolünü oluşturmaktadır. Kesilen dananın cılız ve zayıf olması, ailenin maddi sorunlar yaşaması sebebiyle danayı besleyemediklerinden kaynaklıdır. Resimde bulunan yetişkin erkek, yaptığı işle cinsiyete dayalı iş bölümünü anlatmaktadır. Kadının görevi ise kesilen hayvanı pişirip yemek haline getirmektir. Dana burada yoksulluğa bir cevap olarak kesilmiştir. Fakat asıl amaç kesilen hayvana üzgün bir ifadeyle bakan çocuk ve annenin kucağında bakıma muhtaç bebeğin karınlarını doyurup hayatlarına devam etmelerini sağlamaktır. Resimde aile üyelerinin hepsinin ayağı çıplaktır. Dolayısıyla bu aile hiçbir zaman şehir yüzü görmemiş ve hayatlarına ağır koşullarda yaşadıkları köylerinde devam edeceklerdir (Karnier, 2012, s. 219).



Resim 22: Cihat Burak, Nazım Triptiği, 125x200 cm. 1968.

Cahit Burak'ın 'Nazım Triptiği' (Resim 22) adlı triptik eseri ilk defa Kasım 1968'de Taksim Sanat Galerisi'nde sergilenerek sanatseverlerle buluşmuştur. Cahit Burak beş yıl önceki ölümünden kısa bir süre önce tanımış olduğu Nazım Hikmet'in sembolik ölüm sahnesi odağında memleketinin fikir, ifade, hürriyet, istibdat ve zorbalık yaşadığı macerayı sahnelemektedir. Burak triptikte, Nazım'ın düşünce suçlarından hapse atılmasından, yazar Şadi Alkılıç'ın düşünce yapısından dolayı mahkûm edildiği 1968 yılına kadar ülkede fikir özgürlüğünün olmadığını, 68 olayları ve şairlerin boşuna ölmediklerini anlatmaya çalışmıştır.

Nazım Triptiğinin sağ ve sol kısımlarındaki kemerli cezaevi çerçevesindeki saksıdaki küçük kırmızı çiçek, 1938-1968 sürecini birbirine bağlayan ve bazı grupların zihniyet olarak hiç değişmediğinin eleştirisi. Triptiğin soldaki bölümünde kucağında Ankara kedisini okşayan şair bulunmaktadır. Arkasındaki bu pencerenin üzerine onun 1938'de Ankara Merkez Komutanlığı Cezaevinde kaleme aldığı, 'Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektuplarının bir bölümü el yazısıyla beyaz boya ile işlenmiştir.

Triptiğin sağ kısmındaki parmaklıkların arkasında, pipolu Şadi Alkılıç'ın yanı başında çok küçük olarak yine aynı çiçeği görmekteyiz. Sol ve sağ panolarda hem Nazım Hikmet Ran'ın hem de Türkiye'nin resim sanatının icra edildiği zamanlardaki ortamın kısa bir özetini veren unsurlar iç içe örülmüşlerdir. Cezaevi içindeki bir hücre, çalışma masası, mürekkepli kalem ve kâğıtlar, beyaz bir yatak, dedesi Nazım Paşanın kucağında Nazım Hikmet ve annesi Cemile Hanım, 'Coca Cola' ve 'Go Home' dövizleri taşıyıp, protesto gösterisi yapan bir topluluk, Nazım Hikmet'in eşleri olan Piraye ve Münevver Hanım. Küçük çocuk Mehmet

Nazım, Nazım Hikmet'in genç hali, yakın dostu Vala Nurettin ve beyaz güvercinler triptiğin başlıca figürleridir. Ortadaki panoda sol eli avuç açmış, sağ elinde ülkesine özlemle haykıran “Memleketim, memleketim, memleketim” dizelerinin okunduğu sayfası yırtık bir defter tutan şairin, parkeyle döşeli bir sokağın tam ortasında, gözlerimizin içerisine bakan bakışları ve cansız bedeninin çıplak belden yukarısı resmedilmiştir. Saksının içindeki küçük kırmızı çiçek baskı altına alınmış özgür fikirlerin sembolüdür. Ağzından sızan kan taşların aralarına akmaktadır. Bir çift güvercin kanlı parke taşlarının üzerinde birbirlerine kur yapmaktadır. Güvercinlerin kur yapması hayatın devam ettiğinin göstergesidir (Gürel, 2016, s. 1).

2.3 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Genel Bakış

Temellerinin atıldığı dönemden günümüze kadar gelen süreçte Türk resim sanatı, batı merkezli fikir ve akımları benimsemiş, 1980’li yıllardan itibaren de globalleşme çatısı altında batıyla sıkı bir etkileşim içine girmiştir.

1980’li yıllar kişiselliğin, kapitalizmin ön planda olduğu ve hükümet politikalarının sanata müdahale etmediği yıllar olarak gözükmektedir. Sanat insanları, içinde bulundukları sanat dünyasını eleştirip, sorgulamaya başlamışlardır. Sanatın egemenliğinde artık devlet tekeli değil Postmodern düşünce mevcuttur. Postmodern düşüncenin gerçek anlamda hissedildiği bu yıllarda hem yerli hem de batı kaynaklı eserler karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde batı sanatı yakından takip edilmiş, ortaya koyulan eserlerde batı sanatıyla bir paralellik görülmüş ve yeni kavramlar sanat camiası tarafından benimsenmiştir.

Sanatsal faaliyetlerin önceki yıllara göre daha fazla yaşandığı 1980’li yıllarda; siyasi, iktisadi, sosyal ve kültürel alanlarla sanat arasında bir köprü kurulmuş ve aralarındaki mesafe ortadan kalkmıştır. Bu sanatsal faaliyetlerin başında 1980 yılında açılan ‘Günümüz Türk Sanatı Sergileri’, 1984’te ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi’ ve daha önce Uluslararası İstanbul Festivali bünyesinde gerçekleştirilen plastik sanat sergileri, 1987 yılından itibaren ‘İstanbul Biennial’ olarak açılmıştır. Bunların dışında Mustafa Kemal Atatürk’ün yüzüncü doğum günü sebebiyle, hükümet, ressam ve heykeltıraşlara Atatürk tabloları ve büstleri yapmaları için talimat vermiştir. Sergilenen eserlere olumsuz yorum yapanlar hakkında kamuoyu tarafından Atatürk ve Cumhuriyet karşıtı olarak değerlendirme yapılmıştır.

1981 yılında ‘Atatürk Resimleri Sergisi’ açılmıştır. Fotoğraflardan bakarak çizim yapmak zorunda kalan ressam, 1981 yılı içerisinde sanatsal içerik üretme konusunda gerileme yaşamışlardır. Bu dönemden sonra sanatçılar sanatı eleştirip sorguladıkça salt estetik diline mahkûm edilen sanatı, rahatlatma ve geliştirme yoluna girmişlerdir. 1980’li yıllarda

sanatçılar daha çok toplumsal olaylara ve sistemin aksaklıklarına yöneldikleri için siyasi içerikli resimler de ortaya çıkmıştır.

80’li yıllar için genel bir değerlendirme yapacak olursak, Avrupa etkisiyle ilerleyen sanattaki çağdaş yaklaşım, elitizmden Anadolu’ya yönelişi, özgün kimlik arayışlarını ve sanat içinde özgür olma gibi eğilimler gösterir. Grup veya akımlarla birlikte hareket etme fikri yerini bireyselliğe bırakmıştır. Sanatçılar bu dönemde herhangi bir akımın temsilcisi olmak istemişlerdir. Bu sebeple, sanatın; ekonomi, kültürel, siyasi ve sosyal alanlarla arasındaki uyumsuzluklar ortadan kalkmış, sanat alanında eserlere yansıtacak konuların malzemesi değişkenlik göstermiştir. Sanatçılar eserlerinde çeşitliliğe ve çok renkliliğe önem vermişlerdir. Bu sayede serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle resim sanatı bir kazanç ve yatırım aracına dönüşmüştür (Kıyar, 2018, s. 48).

İlk olarak 1977 yılında açılan ‘Yeni Eğilimler’, ‘Günümüz Sanatçıları’ (1980), ‘Öncü Türk sanatından Bir Kesit’ (1984) ve bu sergilerden ilham alan İstanbul Bienali’nin etkisiyle 1990’lı yılların başlarında sanatçılar, daha önceki yıllara ait olan gerçekçiliğe ironik bir ifadeyle yaklaşmaya başlamışlardır (Pelvanoğlu, 2005).

2.4 Çağdaş Eğilim Gösteren Sanatçılar

Türk resim sanatı çağdaşlaşma hedefi doğrultusunda birbirinden farklı geçiş evreleri yaşamıştır. Ressamların sanat anlayışlarını şekillendiren toplumsal olaylarla beraber yeni sanat akımlarından da etkilendikleri bir süreç yaşandığı dikkat çekmektedir. Özellikle 1980 sonrasında gerçekleşen siyasi ve ekonomik etkenler, iletişim alanındaki değişimler resim sanatına da yansyarak ironi çerçevesinde örneklerin çoğalmasına sebep olmuştur.

Bu başlık altında çağdaş eğilim gösteren ressamların Türk Resim sanatına katmış oldukları ironik eserler incelenmektedir.

2.4.1 Yüksel Arslan

Yüksel Arslan, 1933 yılında İstanbul'da dünyaya gelen, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren eserlerinde sürrealist yaklaşımlarıyla dikkat çeken, çağdaş Türk resim sanatında özgün eserler ortaya koyan isimlerinden biri olmuştur (Yıldırım, 2020).

Lise yıllarında resim öğretmeni olan Hakkı Anlı'dan aldığı dersler sayesinde resme olan ilgisi artmış 1953 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'ne girmiştir. Askere henüz gitmeden 1955 yılında açtığı ilk sergisi olan "İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü" sanat camiası tarafından büyük beğeni toplamıştır. Askerden döndüğünde açtığı ikinci sergisi "Phallisme" ise yine yankı uyandırmış ve önemli bir sergi olmuştur (Yılmaz L. , 2017, s. 3).

Paris'te bulunan Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'ne davet edilmesine rağmen dönemin içerisinde bulunduğu sıkıntılardan dolayı yurtdışına gidememiştir. Sonrasında yakın arkadaşı olan Ferit Edgü'nün daveti üzerine 1961 yılında Paris'e gitmiştir. Paris'e gittiği dönemde üç sergi açmıştır. Altı yıllık Paris deneyiminden sonra tekrar Türkiye'ye dönmüştür (Arslan, 2016, s. 28).

Yüksel Arslan resme başladığı ilk yıllarda geleneksel malzemeler kullanmıştır. Geleneksel malzemelerin yapaylığından sıkıldıktan sonra yeni bir arayışın içerisine girmiş ve resimlerini bulduğu malzemeleri ekleyerek, boyalar, renkler elde ederek oluşturmuştur. Bu malzemeler kolaylıkla bulunabilen taşlardan, tuğlalardan, çiçeklerden, yapraklardan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra resimlerinde toprak, bal, yağ, yumurta akı, idrar, kan, kemik iliği gibi malzemelerde kullanmıştır. Böylece ham malzemeye karşı gelmiş ve kendi oluşturduğu tekniğiyle resimlerini oluşturmuştur. Bunun yanı sıra sadece malzemeleri birleştirip ortaya bir çalışma çıkarmamış okuduğu şiirlerden, yazılardan, kitaplardan edindiği izlenimlerle de resimlerine derin anlamlar yüklemiştir. Düzenli olarak günlük tutmuş okuduklarından etkilendiği durumları not almıştır. Aldığı notlardan yola çıkarak resimlerini oluşturmuştur.

Kullandığı teknik malzeme ve içerik açısından farklı olduğu için isimlendirmede güçlük çekmiş ve yeni bir isimlendirmeye başvurmuştur. Tekniğini isimlendirmek için 'Art' sözcüğüne 'Ure' eki getirerek 'Arture' kelimesini oluşturmuş çalışmalarını bu başlık altında toplamıştır. Çünkü Arslan eserlerinde ne boya ne de fırça kullanmıştır. Doğal yollarla kendi adını verdiği Arture'lar oluşturmuştur. Bu yüzden resimlerine isimler değil numaralar vermiştir (Oygur, 2013).

Resimleri dönemsel olarak farklılık göstermekle birlikte ‘Kapital’ resimlerinde işçi sınıfını, kalabalıkları, fabrika hayatını ve fabrikalarla dolu şehirleri resmetmiştir. Bunları resmederken para babalarını ve işçi sınıfı üzerinde yapılan baskıları, yaşadıkları zorlukları, eleştirel bir tavırla anlatmıştır. Kapital resimlerinden önceki dönemde sadelikten yana olsa da Kapital resimlerinde detaya yönelmiştir. Kapital resimlerin de toplumsal düzene olan eleştirilerini ortaya koymuştur.



Resim 23: Yüksel Arslan, Arture 159, Kapital 9 Kolonyalizm, 30x40 cm. Arture tekniği, 1971.

Yüksel Arslan, baskı ve zorbalık üzerine kurguladığı resimlerinden biri olan ‘Kolonyalizm’ (Resim 23) resminde özel mülkiyete yapılan baskıya ironik bir gönderme yapmaktadır. Resimde çarpık bir kentleşme ve kentin üzerinde duran büyük bir el bulunmaktadır. Elin duruş şekli bulunduğu alana hakimiyetini göstermektedir. Bu da baskı altına alan kişinin karar alma yetisinin daha fazla olduğunu, baskı altına alınan halkın ise özgürlüğünün oldukça sınırlı olduğunu gözler önüne sermektedir. Kolonyalizm, halkın kendi emeğiyle kazandığı özel mülkiyetine yapılan sömürüleri göstermektedir. Bu da kimlikler arası farklılıkları ve haksızlıkları ortaya koymaktadır.



Resim 24: Yüksel Arslan, Arture 156, Kapital 6, 59x77 cm. Arture tekniği, 1971.

Yüksel Arslan sınıfsal ayrımcılığı gözler önüne sermek amacıyla Kapital 6'yı (Resim 24) resmetmiştir. Resimde üç figür bulunmaktadır. Soldaki figürün baş kısmı yumruk şeklinde, ortadaki figürün baş kısmı para şeklinde ve sağdaki figürün baş kısmı boğa kafasıyla resmedilmiştir. Yumruk kafası, üzerinde işçi kıyafeti ve elinde çekiciyle işçi sınıfını, para kafası, güzel giyimiyle, gömleği ve kravatıyla varlıklı kesimi, kilolu olan boğa kafası ise sistemi yöneten sınıfı temsil etmektedir. Yüksel Arslan bu eserinde de toplumsal gerçekliği ironik bir tavırla ele almıştır.



Resim 25: Yüksel Arslan, Arture 162, Kapital 12, 33.5x48.5 cm. Arture tekniği, 1972.

Yüksel Arslan'ın özel mülkiyete yapılan baskıyı resmettiği bir diğer resmi Kapital 12'dir. Resimde fabrikalaşmış bir alanın bulunduğu kasaba resmedilmiştir. Resmin üst kısmında uzanmış ve elini uzatmış bir figür dikkat çekmektedir. Tüm sermaye bu figüre ait ve figür bulunduğu işçi kasabasının hakimiyetini elinin altına almış durumdadır. Bu durum figürün rahat bir şekilde uzanmış olmasından anlaşılmaktadır.



Resim 26: Yüksel Arslan, Arture 166, Kapital 16, 28.5x36 cm. Arture tekniği, 1972.

Kapital 16, (Resim 26) Yüksel Arslan'ın işçi sınıfının beraberinde getirdiği iş kazalarındaki artışa dikkat çekmek amacıyla yaptığı bir çalışmadır. Sanayileşmenin artması işçilere olan ihtiyacı arttırmış bu da olumsuz çalışma koşullarında çalışan işçilerin kazalara maruz kalmasına sebep olmuştur. Yüksel Arslan bu resminde sol işaret parmağını iş esnasında kaybetmiş olan babasının elini resmetmiştir. Babası marangoz işçisidir. Elini hızara kaptırarak sol işaret parmağını kaybetmiştir. Bu da Yüksel Arslan'ı derinden etkilemiştir (Kırmızı, 2010, s. 7).

Resimdeki diğer el sol eli kavramış bir şekilde tutarak izleyiciye göstermektedir. İş güvenliğinin yeteri kadar sağlanmadığı ve insan hayatının sermayeden daha önemsiz olduğu bir çalışma hayatını ironik bir şekilde resmetmiştir.

2.4.2 Mehmet Güleryüz

Mehmet Güleryüz, 1938 yılında İstanbul'da dünyaya gelen, 1980'li yıllarda yeni dışavurumcu eğilimin temsilcileri arasında yer alan, çağdaş Türk resim sanatının önde gelen isimlerinden biridir (Pekiner, 2013).

İlkokula gittiği yıllarda babasının yanında kaldığı dönemlerde halası Bedia Güleryüz'ün resimleri ve akademide halasının hocası olan Hikmet Onat, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Şeref Akdik'in resimleri ile büyümüş bir ressamdır. Saint-Joseph Lisesi'nde okumasıyla da Fransız kültürü ile gelişmiş ve o yıllarda resme ilgi duymaya başlamıştır.

Çocukluğunda geçirdiği zorlu dönemler, yaşadığı acılar ve kendisine ters gelen durumlar, ileride yer alacağı sanat hayatını etkilemiştir. Hem Osmanlı gelenekleriyle hem de Avrupa kültürüyle iç içe büyümüş olan Mehmet Güleryüz, cinselliği, kentsel yaşantıyı ve insan ilişkilerini bayağılaştıran bir tavırla, toplumsal eleştiri yüklü yorumlar yaparak ortaya koymuştur. Cinsellik gibi tabulaştırılmış konulara girebilen ilk Türk ressamlardan birisi olmuş ve resimlerinde kadını hep ön planda tutmuştur. Askerlik döneminde yapmaya başladığı Kadın serisi, asker de yapılan moral gecelerin de gördüğü dansözlerin üzerinde yarattığı etkiyle, feminist çalışmalar yapmasını sağlamıştır.

1958 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde zamanının çoğunu Tıp Fakültesinde kadavraları inceleyerek geçirmiştir. Öğrencilik yıllarında incelediği insan bedeni, ölümle birlikte etin giderek koyulaşması, kuruması ve dönüşümü sanatının temelini oluşturmasına öncülük etmiştir. Akademi de eğitim gördüğü halde belli bir kalıba hapsolmaktan kaçmış, her zaman kendi istediği figürler ve ifade şekilleriyle karşımıza çıkmıştır (Mehmet Güleryüz, 2020).

Türk sanat tarihinin modernden çağdaşa geçiş serüvenini birebir yaşayan, 1970-1975 yılları arasında Paris'e giderek Yüksek Resim ve Litografi üzerine eğitim alan, eleştirel, aykırı ve dışavurumcu üslubuyla yaklaşık olarak yarım yüzyıldır sanat tarihine eşlik eden, üretmeye ara vermeyen bir isim olmuştur. Ressam, heykeltıraş ve tiyatro oyuncusu olarak Türk çağdaş sanatın önemli isimleri arasında halen yer almaktadır.

Mehmet Güleryüz resimlerinde sezgilerine öncelik vererek, içinden geldiği gibi doğaçlama resimler yapmaktadır. Resimlerinde düşündüklerini tuvale katman katman aktaran, sadece biçimsel değil resmin içeriğine de kafa yoran ve renk-desen ilişkisini bir arada kullanan, fantastik imgelere yer vererek çizgisel anlatımlar yapan, yoğun boya dokusu

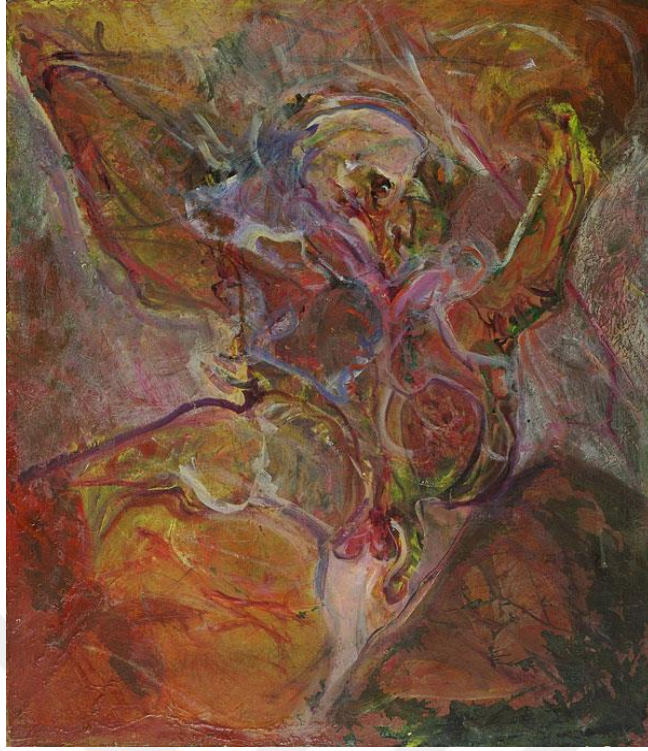
kullanan, biçimden çok rengin, desenin ön planda olduğu bir üslupla karşımıza çıkmıştır (Güleryüz, 2014, s. 1-3). Resimlerinde insandan yola çıkan, insana yine insanı anlatmaya çalışan ve insanı insana daha da yaklaştırmaya çalışan çalışmalar yapmıştır. Resimlerin de ‘Ben kimim?’, ‘Ben neyim?’, ‘Ben nereye kadarım?’ sorularına yanıt aramış, insana dair söylemek istediklerini hayvanlar üzerinden anlatmıştır. Bunları yaparken de abartıdan kaçmamış ve her şeyi en sarsıcı haliyle ortaya koymuştur.

Figür yorumlamalarında uzamı parçalara ayırarak, figürlerini değişik şekillerde eğretili bedenler kullanıp canavarımsı görünümler yaratarak anlatmak istediğini anlatmaya çalışmış, duygu ve düşüncelerini iğneleyici bir tavırla izleyicinin karşısına çıkarmıştır. Figürlerinde cinsel organları göstermekten kaçınmamış, cinsiyeti olan yaratıklar oluşturmuştur. Figürlerini ürkütücü hale dönüştürmüş ve abartılı organlar kullanmıştır. Hemen hemen her figürünü nesnelerle, objelerle ilişkiye sokmuş, figürün bedenini doğaya açmıştır. Figürlerinde kullandığı tuhaf biçimler, jestler ve mimiklere dönüşerek ironik bir dil oluşturmuştur. Yüksel Aslan’ı tanımaya başlaması ve onun çizmiş olduğu cinsellik içeren resimleri benimsemesi kendisini ifade etmesi açısından kolaylık sağlamıştır. Ortaya çıkardığı eserlerinde biçimi gerçeğe yaklaştırmayı değil, ortaya koyduğunu gerçeğe yaklaştırmayı hedeflemiştir (Burunsuz, 2018, s. 4).

Figürleri her zaman yenilgiyi bu dünyada yaşayan kişiler olmuştur. Toplumun ve kendisinin itildiği köşeleri resimlerinde kullanmıştır. Resimlerin de zaten var olan şiddet ve korku duygularını boyanın tuval üzerindeki kalınlıklarıyla belli etmiştir. Oyunculuk deneyiminin getirisi olarak insan vücudunun hareketlerini, mimiklerini, jestlerini gözlemleme fırsatı bulmuş yaptığı figürlerde sözlükler olmadan duyguyu çok başarılı bir şekilde izleyiciye aktarmıştır. Bazen ayrıntılara dikkat çekerek arka planı belirsizleştirmiş bazen de ayrıntıyı tüm tuval üzerine yaymayı tercih etmiştir.

1970 yılı Güleryüz İstanbul’dan ayrılmış ve o dönemler toplumsal çalkantıların yaşandığı yıllar olmuştur. Güleryüz ise yaşanan olayları arkadaşları ve gazeteler sayesinde takip etmiştir. 1970’li yıllar da sanatçı, sisteme dair eleştirilerini maymunlar üzerinden anlatmayı tercih etmiş, uzun süren bir Maymun Serisi oluşturmuştur. Desenlerle başlayan seri boyalarla ve heykellerle devam etmiştir.

2013 yılından itibaren İstanbul, Türkiye, Fransa ve Paris’te çalışmalarına halen devam etmektedir.



Resim 27: Mehmet Gülerüz, Dansör, 73x60 cm. t.ü.y.b. 1965.

‘Dansör’ (Resim 27), Gülerüz’ün 1965-1970 yılları arasında hayvan kafalı insan figürlerini çizdiği döneme ait eserlerinden biridir. Resimde iki kolunu da havaya kaldırmış, tek bacağı havada duran ve bir şeye karşı çıkmış hissi veren bir figür vardır. Figüre dikkatlice bakıldığında ironik bir yaklaşımın sergilendiği figürün baş kısmı, hayvana aitmiş gibi durmakta ve izleyiciyi ilk bakışta ürpertmektedir. Figür çıplak ve cinsel organı görünmektedir. Resimde genel olarak toprak kırmızısı, turuncu tonları, bu sıcak armoniye ek olarak kompozisyonda kontrastlık oluşturan soğuk maviliklerin kullanılması resmi daha etkili kılmıştır.



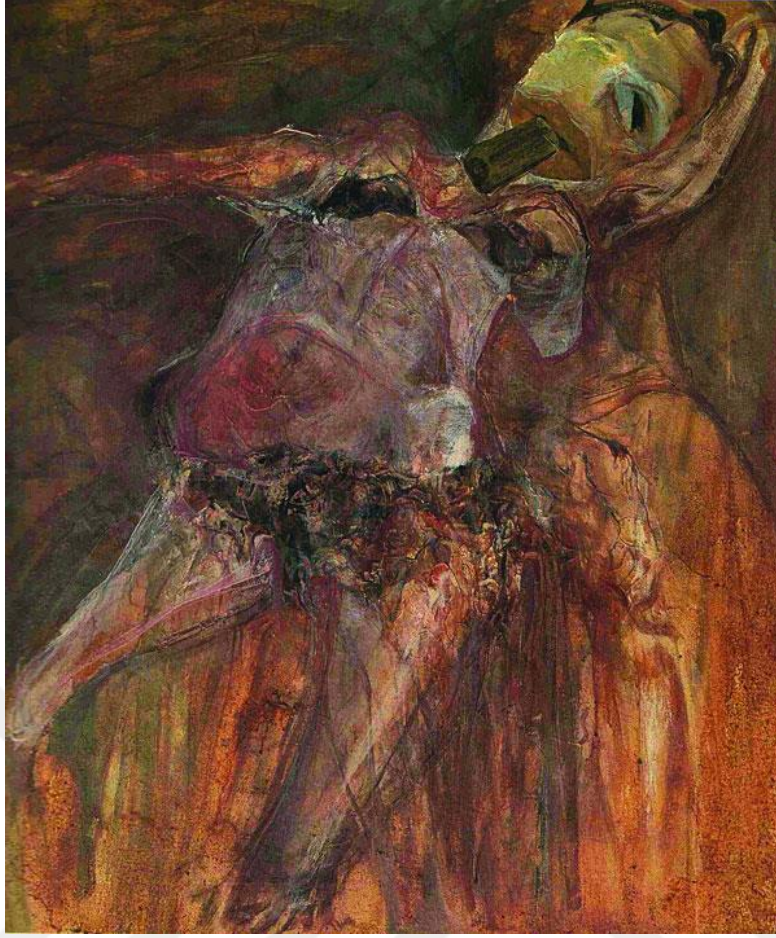
Resim 28: Mehmet Gülerüz, Manav, 118x93 cm. t.ü.y.b. 1966.

Mehmet Gülerüz, çizdiği 'Manav' (Resim 28) resminde gündelik hayattan bir kesiti figüratif bir üslupla ironik olarak ele almıştır. Resimde izleyicinin ilk dikkatini çeken figürün kendinden emin duruşudur. Satıcının tavırlarından dolayı resme ilk bakıldığında figürün satıcı olduğu anlaşılmamaktadır. Resim toplumun içerisinde gerçekleşen kaygıları ele almak amacıyla yine toplum içerisinde yer alan bir işçiyi ele alarak çizilmiştir. Arka planda kalan meyvelerin, sebzelerin belli belirsiz olması resimde dikkati figürün üzerine çekmiştir. Figür izleyiciye bulunduğu durum ile kendine özgü farklı kişiliği arasındaki farkı göstermektedir. Figürün takındığı tavır sınıfsal pozisyonu yok etmektedir. Mehmet Gülerüz 'Manav' resmini Akademiden mezun olabilmek için katıldığı yarışma için çizmiş ve bu yarışmada birinci olmuştur.



Resim 29: Mehmet Gülerüz, Kuzu ve Çıplak, 17x82 cm. t.ü.y.b. 1967.

‘Kuzu ve Çıplak’ (Resim 29) resmi Gülerüz’ün 1965-1970 yılları arasında hayvan kafalı insan figürlerini çizdiği döneme ait ve askerlikten önce yaptığı resimlerinden bir diğeridir. Mehmet Gülerüz, çizmiş olduğu ‘Kuzu ve Çıplak’ resminde iki adet figür kullanmıştır. Figürlerden birisinin üst bedeni kuzu, belden aşağısı kadın olarak yaratılmıştır. Figürün üzerinde giymiş olduğu iç çamaşırı ve topuklu ayakkabısı dikkat çekmektedir. Diğer figürün elinde ise sivri ve kesici bir alet bulunmaktadır. Erkek figürü elindeki cismi kadının kalçasına dayamaktadır. Mehmet Gülerüz resminde kadına yapılan toplumsal ve cinsel şiddeti eleştirel bir üslupla anlatmıştır. Yarı kadın, yarı kuzu olan figür şiddet gören kadını temsil etmek amacıyla kullanılmaktadır. Resimde kadın bedeninin üst kısmı ile erkek figürünün birbirine benzediği çok açık bir şekilde dikkat çekmektedir. Kadın figürü, izleyiciye yıkıcı cinsel dürtüleri anlatmaktadır.



Resim 30: Mehmet Gülerüz, Dansöz, 82x71 cm. t.ü.y.b. 1967.

Mehmet Gülerüz, askerlik döneminde yapılan moral gecelerin de gördüğü dansözlerin üzerinde bıraktığı etkiyle, cinselliğe ve kadın şiddetine yönelerek ‘Dansöz’ (Resim 30) resmini bu dönemde ortaya koymuştur. ‘Kuzu ve Çıplak’ resminde de olduğu gibi ‘Dansöz’ resmi de bu çalışmalarından birine örnektir. Askerlik döneminde yaptığı resimlerinde genellikle kadın figürü hakimdir. Bu resminde de ‘Kuzu ve Çıplak’ resminde olduğu gibi neredeyse çıplak diyebileceğimiz bir kadın figürü karşımıza çıkmaktadır. Kadının yüzü gizlenmeye çalışıyormuş gibi durmakta ve ağzında sıkıştırılmış bir kâğıt parçası dikkat çekmektedir. Mehmet Gülerüz bu resminde kahve ve toprak sarısı tonlarıyla birlikte üzeri kan kırmızısı renginde boyanmış bir kadın figürü kullanmıştır.



Resim 31: Mehmet Gülerüz, Tutku, 82x71 cm. t.ü.y.b. 1967.

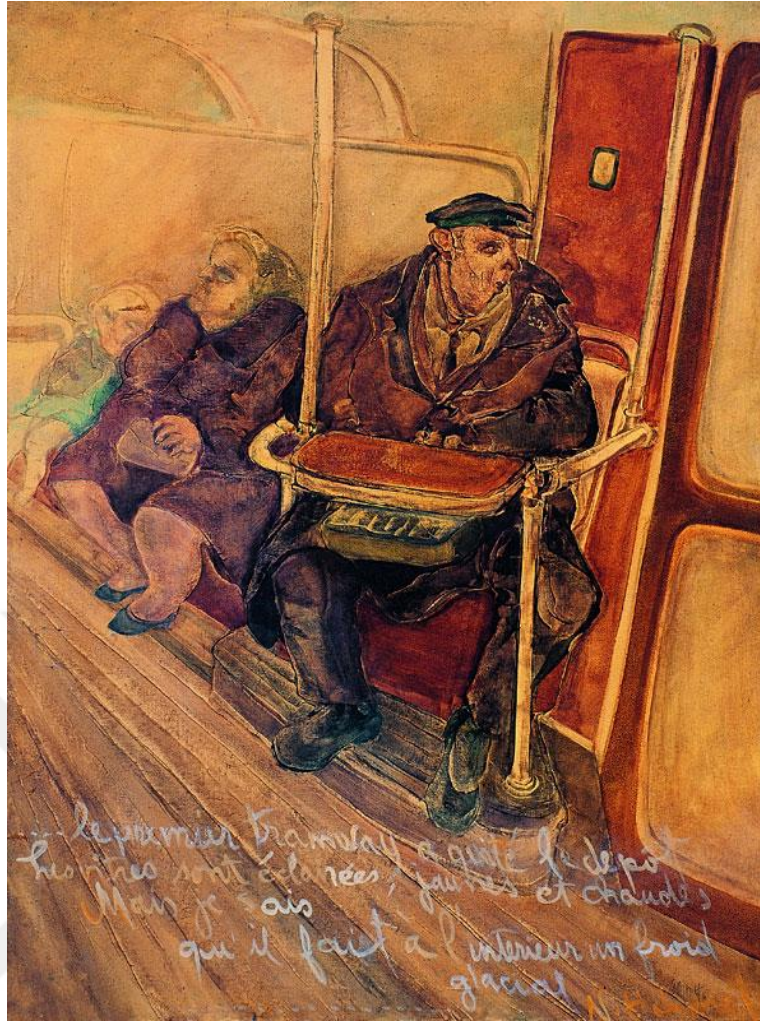
Mehmet Gülerüz'ün askerlik döneminde çizdiği 'Kadın Serisi' resimlerinden birisi de 'Tutku' (Resim 31) resmidir. İki figürden oluşan resimde iç çamaşırı giymiş, iri, kalın bacaklı, ayağına çorap giymiş devasa bir kadın figürü ve kucağında bulunan, kadından daha küçük bedene sahip bir erkek figürü bulunmaktadır. Erkek figürü kadının bacaklarının üzerinde yatmaktadır. Resim kadının erkeği yutacağı hissini vermektedir. Kadın figürünün suratı yana dönük ve kadın, erkekle ilgilenmemektedir. Bu da izleyiciye kadının cinsellikle ilgilenmediğini, erkekten etkilenmediğini ve dikkatinin başka yerde olduğunu göstermektedir. Resimde bulunan kadına ait olan diğer beden ise daha ılımlı duran, daha sevecen bir kadın bedenidir. Mehmet Gülerüz bu resminde de kişisel kaygılarına, toplumsal değerlere ironik bir üslupla yer vermiştir.



Resim 32: Mehmet Gülerüz, Çadır Tiyatrosu, 150x150 cm. t.ü.y.b. 1968.

Mehmet Gülerüz sanatsal duruşunu ispatlayabilmek amacıyla ‘Çadır Tiyatrosu’ (Resim 32) resmini 1968 yılında yapılan Atatürk Kültür Merkezi’nin açılış yarışması için hazırlamıştır (Giray, 2016, s. 193). Bu yarışmaya katılmasındaki asıl amacı toplum içerisinde geçerli olan sanat anlayışına tepki göstermek ve estetik algıya karşı gelmektir. Resim jüriler tarafından iğrenç bulunduğu için yarışmaya dahil edilmemiştir. Mehmet Gülerüz bu sonuca şaşırmamış çünkü Gülerüz bu resmi bilinçli olarak resmetmiştir. Gülerüz’ün isteği, resim yarışmalarının anlamsızlığını gözler önüne sermektir.

Resimde tanımlanamayan bir ortam ve bu ortam içerisinde çirkin, kötü, saldırgan görünen bir figür vardır. Figür keçi ayaklı ve koyun başlı bir yaratıktır. Karşısında ise birebir yansıması gibi görünen topuklu ayakkabı, iç çamaşırı ve kırmızı kostüm giymiş kadın figürü vardır. Kadın figürünün yaşı büyük ve oldukça kilolu görünmektedir. Figür alt tabaka bir fahişeyi temsil etmektedir. Gülerüz bu resminde sert ilişkileri, saldırgan tavırları, söylenemeyen ve resimlenemeyen sınırlarını zorlamıştır. Resimde zayıf ile güçlünün ironik bir yansıması vardır. Resimdeki kadın figürünün kıyafeti ve bulunduğu durum yarışmanın kurallarına uygun değildir.



Resim 33: Mehmet Gülerüz, Trolleybüs Biletçisi, 130x96 cm. t.ü.y.b. 1970.

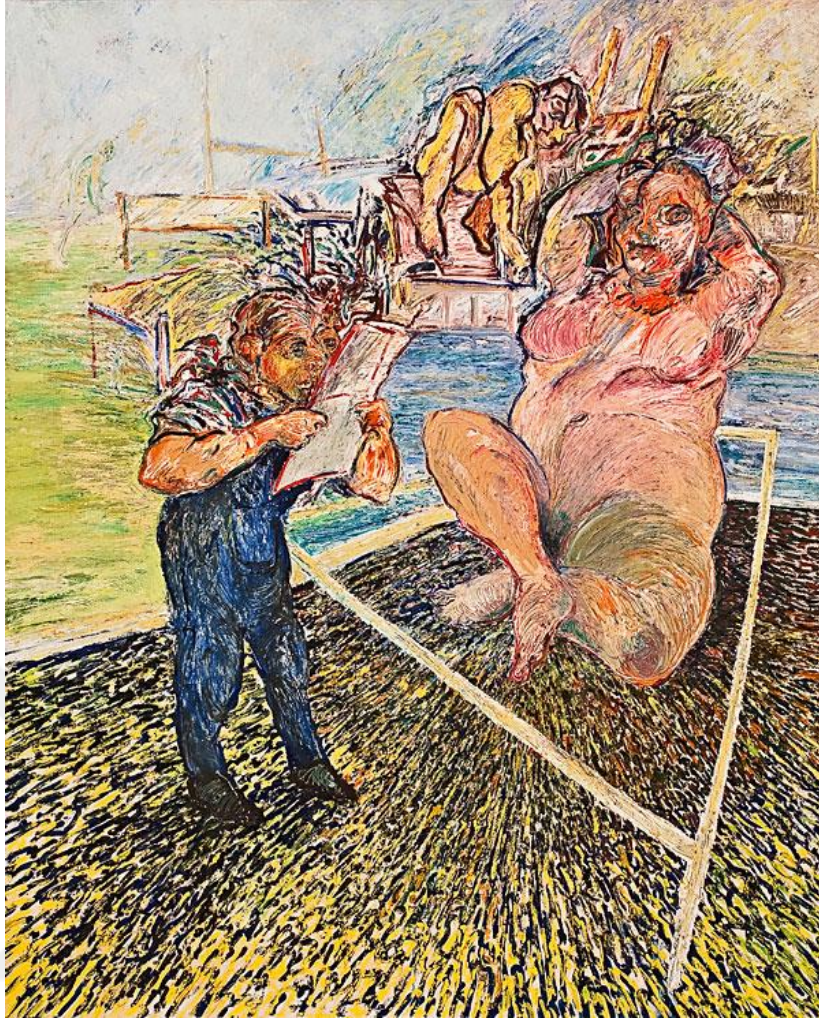
Sanatçının 1960'lı yıllarda yaptığı resimlerden oldukça farklı bir resimdir. Mehmet Gülerüz 'Trolleybüs Biletçisi' (Resim 33) resmini Paris'te dört yıllık bir eğitim alabilmek için Millî Eğitim Bakanlığı'nın düzenlediği bir yarışmaya katılmak amacıyla yapmıştır. Figürlerin gündelik hayat içerisinde yaşadıklarını, duygularını, ruh hallerini fiziksel olarak resmetmiş ve anlatmak istediğini fiziksel olarak, jestlerle aktarmıştır.

Resimde genel olarak sarı ve kahve tonlarını kullanmıştır. Resimde kadın, çocuk ve biletçi figürü bulunmaktadır. Sanatçı resimde basit bir anlatım kullanmış ve sınıfsal konumları ele almıştır.



Resim 34: Mehmet Gülerüz, Bekleyiş, 90x100 cm. t.ü.y.b. 1974.

Mehmet Gülerüz bir dönem Carol ile evlilik yaşamıştır. ‘Bekleyiş’ (Resim 34) resmini çizmeden bir yıl önce ise eski eşi Carol’un ailesini ziyarete gitmiştir. Bu ziyareti esnasında orada bulunan emekli insanları gözlemleme fırsatı bulmuştur. Yıllarca çalışan, hayatının büyük bir kısmını emekli olmak için uğraşlarla geçiren insanların fiziksel değişimleri, ağır işlerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Hayatının geri kalanını rahat geçirmek için ağır işlerde çalışmak zorunda kalan, beli bükülen insanları kirli görünümüyle resmine yansıtmış ve bu durumu yadırgamıştır.



Resim 35: Mehmet Gülerüz, Gazete Okuyan, 130x162 cm. t.ü.y.b. 1988.

Mehmet Gülerüz 'Gazete Okuyan' (Resim 35) resminde cinselliği, kentsel yaşantıyı ve insan ilişkilerini bir arada kullanmıştır. Resmin sağ tarafında bağdaş kurmuş, ellerini başının arkasına koymuş ve çıplak olduğunu fark etmeyen, önemsemeyen bir kadın figürü vardır. Resmin sol tarafında ise gazete okuyan ve tüm dikkati gazetede olan bir erkek figürü vardır. Resimdeki kadın insanın doğallığını simgelerken erkek figürü kent insanını simgelemektedir.



Resim 36: Mehmet Gülerüz, Martı, 130x162 cm. t.ü.y.b. 1989.

‘Martı’ (Resim 36) resmi Gülerüz’ün olgunluk döneminde çizdiği eserlerinden birisidir. Bu dönemde eleştirilerini çok renkli ve ritmik leke dengeleriyle tasarladığı resimleri oluşturmaktadır. Gülerüz her zaman doğanın huzurunu kaçıran şeylere karşı olmuş ve insanların umursamaz tavırlarından rahatsız olmuştur. ‘Martı’ resmi de doğa kirliliğini ve bu kirliliğin yarattığı katliamı gözler önüne sermektedir. Gülerüz rahatsız olduğu bu durumu en canlı renklerle ve lekelerle resmetmiştir.

24 Mart 1989 tarihinde Alaska Valdez kasabası açıklarındaki gemiden 42 bin ton petrol denize dökülmüştür ve dökülen zehirli petrol denizin yüzeyini tamamen kaplamıştır. Günlerce süren çalışmalar sonucu yarım milyon kuş ve birçok su canlısı zarar görmüştür. Bu kaza sonucu ölen kuşlar Gülerüz’ün eserinde ölümsüzleşmiştir (Giray, 2016, s. 198).



Resim 37: Mehmet Gülerüz, Turnuva, 90x90 cm. t.ü.y.b. 1996.

Mehmet Gülerüz'ün 'Turnuva' (Resim 37) adlı resmi, iç mekânda gerçekleşen bir oyun salonu resmidir. Renklerde keskin tonlarla birlikte çizgisel bir üslup kullanılması resme soğuk bir hava katmaktadır. Kat kat boya kullanması ise figürlerin daha çirkin ve sıkıntılı olduğunu göstermektedir. Figürlerin yüzlerinin hayvana dönüşüyormuş gibi görünmesi figürlere korkunç, saldırgan bir hava katmaktadır. Ortam oldukça gergindir. Herkesi kazanma hırsı sarmıştır. Buda figürlerin hırslarından dolayı giderek gerçeğe dönüşmesi ile resmedilmiştir. Yukarıdan oyun alanına vuran ışık, ortamı daha da gergin hale getirmektedir. Resimde yalnızlık, mutsuzluk, kıskançlık, yabancılaşma gibi insani duyguların kişide yarattığı saldırganlık hali ironik bir dille yansıtılmıştır. Gülerüz'ün Turnuva resminde göstermek istediği, görünenin arkasındaki görünmeyeni yani hayatın gerçeklerini yüzümüze vurmaktadır.



Resim 38: Mehmet Gülerüz, İçerisi, 55x69 cm. t.ü.y.b. 1999.

Mehmet Gülerüz'ün 'İçerisi' (Resim 38) adlı resmi, mekânsal kurgunun yarattığı güçlü etki ile karşımıza çıkmaktadır. Gülerüz bu resminde mekânı daha anlaşılır boyuta getirmek ve mekâna yönelik etkiyi arttırmak için nesne ve objelerden yararlanmıştır. Bu nesne ve objeler figürlerin etrafını sarmış durumdadır. Hareketsiz olmaları figürlerin hareketliliğini ön plana çıkarmaktadır. Figürler ve objeler arasındaki ilişki de izleyiciyi kendi görsel evreninin içine sokmak amacıyla tasarlanmıştır. Mekânın tam olarak anlaşılır olmaması izleyicide korku, endişe, huzursuzluk, bunaltı, sıkıntı gibi duygular uyandırmaktadır. Gülerüz, bu bilinmezlikle alakalı mekânsal etkiyi resminde bilinçli olarak kullanmış, izleyiciyi baskı altında bırakmıştır. Diğer sanatçılar gibi mekânı resme dâhil etme gibi bir kaygısı olmamıştır. Tersine olarak her resminde figür kullandığı için bu resminde de kendi mekân algısını oluşturmuştur.



Resim 39: Mehmet Gülerüz, Bir Dakika, 54x65 cm. t.ü.y.b. 2006.

Mehmet Gülerüz, ‘Bir Dakika’ (Resim 39) adlı resminde birbirleriyle iletişim halinde bulunan figürler kullanmıştır. Bu figürleri kullanırken de her şeyi açık bir şekilde göstermeyi tercih etmemiştir. Hareketli çizim tekniği kullanarak izleyiciyi resmi sorgulamaya yöneltmiştir. Çünkü Gülerüz, bir izleyicide görsel bilgi okuma kabiliyetinin bulunmasına önem vermektedir. Bu yüzden bu resminde spontane çizim yoğunluğuna dayalı bir kurgu yaratmıştır. Daha dikkatli izleyicilere ulaşabilmek amacıyla da sonraki çalışmalarında hareketi vurgulamaya devam etmiştir. Toplum içerisinde bedenin ve cinselliğin temsil edilmesinde sorunlar yaşanmasından dolayı kadın ve erkek arasındaki tensel ilişkiyi ironik bir şekilde göstermeye çalışmıştır.

2.4.3 Alaettin Aksoy

Alaettin Aksoy 1942 yılında Trabzon'da dünyaya gelen, insan ve mekân kavramlarını kurgusal bir düzlemde soyutlaştıran, figüratif resim sanatının ve soyut resmin çağdaş bir ismidir (Alaettin Aksoy, 2021).

Öğrencilik dönemlerinde İstanbul sokaklarında peyzaj çalışmaları yapan ressamın ilgisini çekmeye başlamış, çocukluğunda abisinin yaptığı yağlı boya resmine hayran kalmasıyla da resim sanatına ilgisi artmıştır. Resme ilk olarak o dönemlerde duralit üzerine çizdiği sonbahar, ilkbahar manzaraları ile başlamıştır (Çelik, 2017a). 1963 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde resim bölümüne girmiş, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olarak onun atölyesinde eğitim almıştır (Çelik, 2017b).

Alaettin Aksoy tablolarında kendine has sembollerle, insan ve mekân kavramlarını da kullanarak toplumun yaşadığı kargaşalara, ikiyüzlülüklere, cinsellik, ölüm, bunalım gibi psikolojik olaylara eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. İnsan ilişkileri üzerine yaptığı çalışmalarla ve kullandığı eleştirel üslubuyla Türk resim sanatına yön veren sanatçılar arasında yerini almıştır.



Resim 40: Alaettin Aksoy, Maske, 41.5x33 cm. t.ü.y.b. 1980

Alaettin Aksoy yapmış olduğu ‘Maske’ (Resim 40) adlı resminde insan psikolojisi olan bunalımın izlerine dikkat çekmek amacıyla resmin tamamında koyu tonları kullanmıştır. Çizdiği figürlerin ten renklerinin koyu renklerde olması, ayakta duran figürün boynunda tasmayı anımsatan aksesuar ve elindeki keskin cisim dikkat çekmektedir. Resmin sağ tarafında ise insan yüzüne sahip hayvan figürü dikkat çekmektedir. Ayaktaki figürün yüzünün yan tarafında takılı duran maske ikiyüzlülüğü temsil etmek amacıyla yapılmıştır. Aynı figürün boynunda tasmayı anımsatan aksesuar ise figürün hapsedilme duygusunu, bulunduğu ortamdan çıkamadığını seyirciye yansıtmaktadır. Elinde tuttuğu kılıca benzeyen cisim özgürlüğü için savaşmaya hazır olduğunu göstermektedir. Özellikle bakışlarının gökyüzüne doğru olması ufuktan gelen bir güce işaret etmekte ve savaşmaya hazır olduğu duygusunu güçlendiren bir izlenim yaratmaktadır. Bu esnada insan yüzüne sahip hayvan figürünün maskeli figüre alaycı bir bakış attığı görülmektedir. Bu resim günümüz şartlarında insanların içinde bulundukları ruhsal bozuklukları, psikolojik sorunları, yaşanan yalnızlıkları, güvensizlikleri ve bunlardan doğan bunalım halini dışavurumcu ve gerçeküstücü bir üslupla izleyiciye yansıtmaktadır.



Resim 41: Alaettin Aksoy, Müselles, 130x162 cm. t.ü.y.b. 1988.

Alaettin Aksoy ‘Müselles’ (Resim 41) resminde üç farklı kavramı anlatabilmek için üç farklı figür kullanmıştır. Ortadaki figür Şeytan’ı, izleyiciye göre sağda kalan figür Gılman’ı,⁷ soldaki figür ise Meleği temsil etmektedir (Giray, 2012, s. 214). Her figür farklı bir ruh hali sergilemektedir. Şeytan korkmuş, Gılman kızgın, Melek ise ne olup bittiğini anlamlandıramayan endişeli bir durumdadır. Bu üçlemenin içerisinde Gılman Şeytan’ın gerçek yüzünü ortaya çıkarmak için maskesini düşürmeye çalışmaktadır. Aksoy’un bu resminde de diğer resimlerinde olduğu gibi mekân belirsizdir. Figürler bu belirsizliğin içerisinde havada uçmakta ve birbirlerine karşı eylemde bulunmaktadır. Çıplak olmaları ise dünyanın ve zamanın ötesinde olduklarını göstermektedir. Resimdeki Gılman olayın cennette geçtiğinin göstergesidir. Sağ altta yer alan köpek, bulunduğu yerden kaçmak istediği için hareket halindedir. Aksoy bu resminde insanın var oluşundan bu yana hayatının içerisinde yer alan sahtekârlık üzerine kurulmuş düzenlerini ironik bir dille izleyiciye aktarmıştır.

⁷ **Gılman:** İslam’da, cennette hizmet gördüğü tasavvur edilen delikanlıdır.



Resim 42: Alaettin Aksoy, Yapay Soyluluklar Üzerine 2, 130x62 cm. t.ü.y.b. 1988.

Alaettin Aksoy, yapmış olduğu ‘Yapay Soyluluklar Üzerine 2’ (Resim 42) resminde toplumun psikolojik ve sosyo-kültürel davranışlarına eleştirel bir tavır kullanarak dikkat çekmiştir. 1980’li yıllarda yaptığı bu eserinde burjuvazi kesimine eleştirel bir üslupla yaklaşarak sınıf farkından dolayı ortaya çıkan bunalımın izlerini göstermiştir. Resmin tamamında sıcak renk tonları kullanılmıştır. Resimde dört tane nü olarak resmedilen figür ve bir tane de keçi bulunmaktadır. Tüm figürlerin nü olarak tasvir edilmesi izleyiciye özünde tüm insanların eşit olduğunu göstermektedir. Resmin bütününde genel olarak ahşap parçaları yer almaktadır. Resimde karşı karşıya gelmiş sağ tarafta bulunan üç ve sol tarafta bulunan bir figür ve keçi vardır. Üçlü figürler ve tekli figür üçgen bir kompozisyon oluşturmaktadır. Figürler gerçek boyutlarında kullanılmamış, oran ve orantılarında farklılıklar yaratılmıştır. Figürlerin tahta parçası üzerinde durmaları, elleriyle ve ayaklarıyla bir şeyler yapmaları resme hareketlilik kazandırmıştır. Resme bakıldığında ilk dikkat çeken figür elinde kırmızı bir mendil bulunan ve dil çıkaran bir erkektir. Tahta parçacıklarının birleşimi tahterevalliyi andırmaktadır. Tahterevallinin üzerinde tutunmaya çalışan figürler dengeyi sağlamaya çalışıyorlar gibi görünse de dengeyi sağlayamamışlardır. Sağ tarafta bulunan üç figür sosyal statüyü ve güçlü durumda olan kent sınıfını, solda bulunan figür ve keçinin çıkardığı dil ise yaşanan olayların farkında olduklarını, bulundukları durumu alaya aldıklarını göstermektedir. Tahterevallide ağır basan üç figürün üzerinde bulunan beyaz örtüler ve yeşillikler, yaşamakta

oldukları aykırılıkları kapatmaya çalışmalarına rağmen çabalarının boşa gittiğini göstermektedir. Tüm bu ahşap parçaları haricinde yukarıda tek başına, dengeli bir şekilde asılı duran ahşap parçası ise bu dengesizliğin bize asıl denge olduğunu göstermektedir. Alaettin Aksoy, sosyal denge bunalımına ve aykırılığa dikkat çektiği bu resimde biçimsel ve dışavurumcu bir üslup kullanmıştır.



Resim 43: Alaettin Aksoy, Pilotaj Hatası, 89x116 cm. t.ü.y.b. 1991.

Alaettin Aksoy 'Pilotaj Hatası' (Resim 43) resminde bilince karşı bilinçsizliği vurgulamak istemiş ve ironiyi resmin ayrıntılarındaki simgelerin içerisine gizlemiştir (Giray, 2012, s. 216). İlk bakıldığında bu kişi kim ve ne yapıyor soruları üzerinden başlayan izlenim simgelerdeki detaylarla devam etmektedir. Resmin içerisinde sınırları belirsiz bir mekân ve doğaya ait objeler bulunmaktadır. Erkek figürü şaşkın bir halde ve bedenine ters gelen bir pozisyonda durmaktadır. Arka planda hiçbir yapı kullanılmaması ve tersi olarak ağaçların, gökyüzünün, kedilerin ve kargaların kullanması ise uzaklarda insan eli değmemiş bir doğanın bulunduğunu, sınırsız bir mekânın içerisinde olduğunu izleyiciye göstermektedir. Figürün etrafında dağınık halde bulunan ağaç parçaları, sanki figürün bir şeyler yapmaya çalıştığını fakat başarılı olamadığını göstermektedir. Kolay olan bir işi beceremeyen ve parçaları etrafa dağıtan figür açıklanamayan kazaları ironik bir şekilde karşımıza çıkarmaktadır. İnsanın sakarlıklarının tuvalin içerisine taşındığı bu resimde durumu fark eden kedi kaçmaya çalışmaktadır.



Resim 44: Alaettin Aksoy, Figüratif Kompozisyon, 54x65 cm. t.ü.y.b. 1998.

Alaettin Aksoy yapmış olduğu ‘Figüratif Kompozisyon’ (Resim 44) resminde diğer resimlerinde olduğu gibi bunalımın izlerine dikkat çekmiş, her canlının bir gün ölümü tadacağını anlatmıştır. Resimde genel olarak kırmızı ve yeşil renklere yer vermiştir. Alaettin Aksoy kırmızı renkle ölümü temsil ederken yeşil renk ile yaşamı ele almış, iki zıt duyguyu bir arada işlemiştir. Bu da izleyicinin iki duyguyu aynı anda yaşamasını sağlamış ve bunalım duygusunu yansıtmıştır.

Resmin ön bölümünde ayakta duran bir figür ve sağ tarafta bulunan, yerde oturmuş üç figür bulunmaktadır. Resimde kırmızı tepecikler, arka bölümde yerde yatmış bir şekilde kollarını bacaklarını açmış nü bir figür bulunmaktadır. Figürün hemen üst kısmında ise havada asılı duran bir ağaç göze çarpmaktadır. Havada asılı duran ağaç, sağlığı temsil etmek amacıyla kullanılmıştır. Sanatçı resmin arka bölümlerinde kırmızı tonlarını kullanmış, sıcak tonlara ağırlık vermiştir. Sanatçı bu resminde de kendine has yapmış olduğu figürleri kullanmış ve seçmiş olduğu renklerle ölüyü uğurlama, ağıt yakma ritüellerini resmetmiştir. Türk inanışlarını ele aldığı bu resminde ölünün arkasında kalanların bu süreç içerisindeki tavırlarını izleyiciye aktarmıştır. Yerde oturan figürlerin siyah kostüm giymeleri, ölen kişi için

yas tuttuklarını ayakta duran, sadece yüzü görünen ve elinde kitap bulunan figür ise dini töreni gerçekleştirecek kişi olduğunu göstermektedir. Arka bölümde yerde yatan nü figürün üzerinde bulunan ve havada asılı duran ağaç, inanışa göre ölümden sonra hayatın devam ettiğini göstermektedir. Sanatçı günlük hayat içerisinde kişilerin duygularının kolay tükendiğini, aynı anda yaşanan iki duygunun sömürülmesini, duyguların kolay tüketilmesinin kişilerde yarattığı psikolojik sorunları, bunalımları anlatmıştır. Alaettin Aksoy bu resminde de dışavurumcu bir üslup kullanmıştır.



Resim 45: Alaettin Aksoy, Yaşlı Fahişe, 90x117 cm. t.ü.y.b. 2011.

Alaettin Aksoy, yapmış olduğu ‘Yaşlı Fahişe’ (Resim 45) resmini diğer resimlerinde olduğu gibi bilinmeyen bir mekân içerisinde tasarlamış ve yine figürleri gerçek boyutlarında kullanmamış, oran orantılarda bozulmalar yaratmıştır. Figürleri çirkinleştirerek ortaya koyan sanatçı, nü ve kilolu bir vücuda sahip kadın ile yanında hayvana benzeterek çizdiği bir erkek figürü kullanmıştır. Resminde kadın ve erkek arasındaki ilişkileri alaycı ve aşağılayıcı bir tavırla, ironik bir dil kullanarak yorumlamıştır. Gerçek olanla hayali, eleştirel bir tavırla insanın çelişkilerini de göz önünde bulundurarak tuvaline aktarmıştır.

2.4.4. Mevlüt Akyıldız

Mevlüt Akyıldız 1956 yılında Ankara'da dünyaya gelen, resimlerinde her zaman insanı ana malzeme olarak kabul eden, figüratif resim sanatının çağdaş bir ismidir (Akyıldız, 2016; Akyıldız, 2008). Sanatın elitlik ifade etmediğine, aksine hayatın içerisinde var olduğuna inanan bir sanatçıdır.

Neşe Erdok ve Mehmet Güteryüz'den aldığı eğitimler sayesinde figür geleneğini benimsemiştir (KültürSanatTv, 2019a).

Resimlerinde günümüz dünyası içerisindeki çelişkili ve kaotik durumları elen alan, kişilerin içerisinde bulundukları çevreyi ve etkilendikleri kültürel değerleri, toplum içerisindeki davranış biçimlerini, kadın erkek ilişkilerini eğlenceli ve ironik bir dil ile resmeden Mevlüt Akyıldız, günümüz koşulları içerisindeki karamsar ve olumsuz durumları komik görünümleriyle ortaya koyan özgün bir sanatçıdır.

Türk resmi içerisinde nesneye, algıya ve öze değil de dil oyunlarına dayalı bir geleneğin başlangıcı olarak kabul edilmiş, kullandığı her teknikte dilin olanaklarına alegorik anlatı olarak yer vermiştir. Resim yapmayı değil resim kurmayı amaçlamıştır. Resimlerine ille de ironik resim yapma üzerine başlamamış, yılların getirdiği birikim onu bu noktaya getirmiştir. Her ne kadar yaşamı ciddiye alan biri olsa da ciddiyetin altında yatan aptallıklara karşı tepkisini resimlerinde dile getirmiş, bu yüzden ironiyi ve mizahı resimlerinde sıklıkla kullanmıştır.

20'li yaşlarından itibaren, Beyoğlu'nun arka sokakları, sokak çalgıcıları ve satıcıları, dilenciler, üçüncü sınıf diye nitelendirdiği insanlar, pavyonlar, genelevler dikkatini çekmiş, sıradan olarak nitelendirdiği insanların hayata tutunma çabaları, hayalleri ilgi alanlarını oluşturmuştur (KültürSanatTv, 2019b). Magazin programlarında izlediği haberler, zenginlerin yaşam biçimleri, zengin düğünleri dikkatini çekmiştir. Yedek subay olarak gittiği Aydın'da izlediği deve güreşleri de sonrasında resimlerin de yer bulmaya başlamıştır.

Öğrencilik yıllarında eline geçen Sinop Cezaevi işi bir tepsiye ve camlara yazdığı yazılar, şarkı sözleri, resmettiği dansözler ve şarkıcılar cam altı serüveninin başlamasına sebep olmuş, öğrencilik yıllarında başlayan cam altı serüveni 40 yılı aşkın süredir devam etmiştir. Cam altı işlerinde çoğunlukla geleneksel motifler kullanmış olsa da Mevlüt Akyıldız bu teknikte de kendi resim dünyasını sergilemiştir. Kendi resim dünyasını camın arkasından izleyiciye yansıtmaya çalışmıştır. 'Terazi Lastik Jimnastik' adlı sergisinde geçmiş zaman

içerisinde, çocukluğumuzda öğrenmiş ve dinlemiş olduğumuz masallar daha sonraki süreçlerde öğrenmiş olduğumuz atasözleri, deyimler, bilmece, tekerlemeler ve oyunların günümüzdeki yansımalarını ele almıştır. Görüntüde çocuk motifi kullanmamış, genellikle yaşı büyük kişilerin günümüzde nasıl savrulduklarını, siyasi koşullardan nasıl etkilendiklerini ironik bir şekilde ‘Terazi Lastik Jimnastik’ sergisindeki işlerinde resmetmiştir.

Mevlüt Akyıldız’ın eserlerinde kültürel öğeler mizah ile birleşip bir absürtlük ortaya çıkarmaktadır. Resimlerinde ilk göze çarpan kullanmış olduğu detaylar ve yansıtmış olduğu renkli dünyasıdır. Yoğun olarak pembe tonlarını kullanmaktadır. Kendine has bir insan tiplemesi vardır. Bu tipleme iri bir surat ve çekik bir gözden oluşmaktadır. Karakterlerin gözlerinde sıklıkla muzip bir hal görülmektedir.

Yapıtlarında kullandığı mizahi simgeler, yapıtın ana fikrine veya adına dair gizli mesajlar oluşturmaktadır. Bu tarz çift anlamların resimlerini daha ilgi çekici kıldığını düşünmektedir. Örneğin yaptığı Cübbeli ‘Kurbağa Terbiyecisi’ Osman Hamdi Bey’in ünlü yapıtı olan Kurbağa Terbiyecisi tablosuna atıfta bulunur. Kullandığı en ikonografik öğeler kılıktan kılığa soktuğu kadınlardır. Kadınlar, resimlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bunun sebebi kadınların zenginliklerini gerek kullandıkları takılarla gerek giydikleri kostümlerle övünme duygularıyla erkeklere oranla daha çok belli etmeleridir. Erkekler ne kadar para kazansa da bunu kadınların gösterdiğine inanmaktadır. Yapılan zengin düğünlerinde giyilen gelinliğin konuşulması, damatlığın konuşulmaması, kadınların daha ön planda olması ve albenisi resimlerinin içerisine girmiştir.

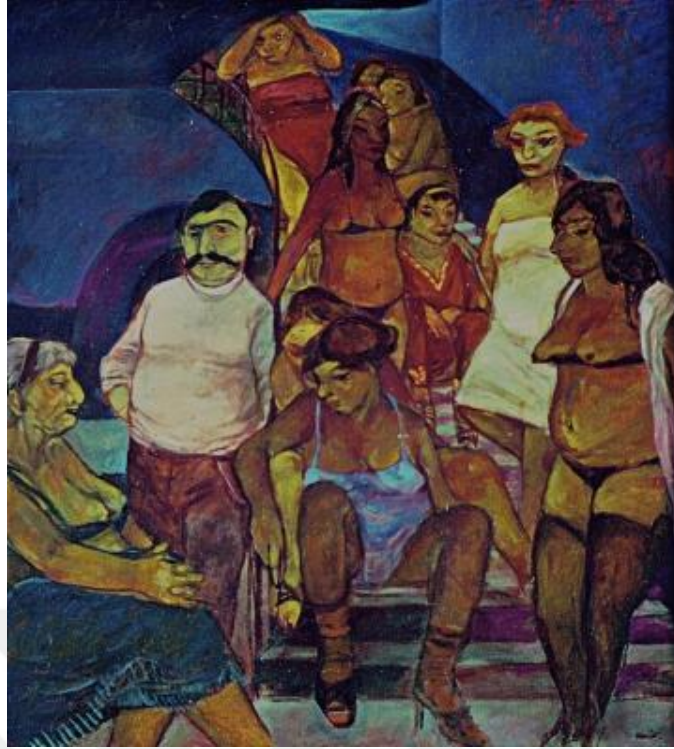
Türk resminin ironi ustalarından biri olan Mevlüt Akyıldız yaptığı yağlı boya, sulu boya, pastel boya, cam altı resimlerinde, heykellerinde ve tasarımlarında ana malzeme olarak her zaman insanı ve ironiyi kullanmıştır.

Yaptığı bir resmin, bir heykelin ancak izleyici ile karşı karşıya geldiği zaman kendi dilini oluşturduğuna inanmış, bu yüzden de resimlerini anlatmaktan pek hoşlanmamıştır. Çünkü sanatçı ne düşünürse düşünsün izleyicinin kendi almak istediğini aldığına inanan bir ressam olmuştur. Zaman içerisinde yaptığı resimler tazeliğini koruyorsa bu işlerini değerli, tazeliğini korumuyorsa çok da değerli olmadığını savunan birisi olmuştur. Süreç içerisinde henüz dünyaya gelmemiş kuşakların gelecek zaman içerisinde yaptığı işleri daha farklı ve daha doğru değerlendireceğine inanan bir sanatçıdır. Mevlüt Akyıldız’ın asıl çabası gelecek zamanda, göremeyecek olsa da resimlerinin gerçek ve doğru değerini bulmasıdır.

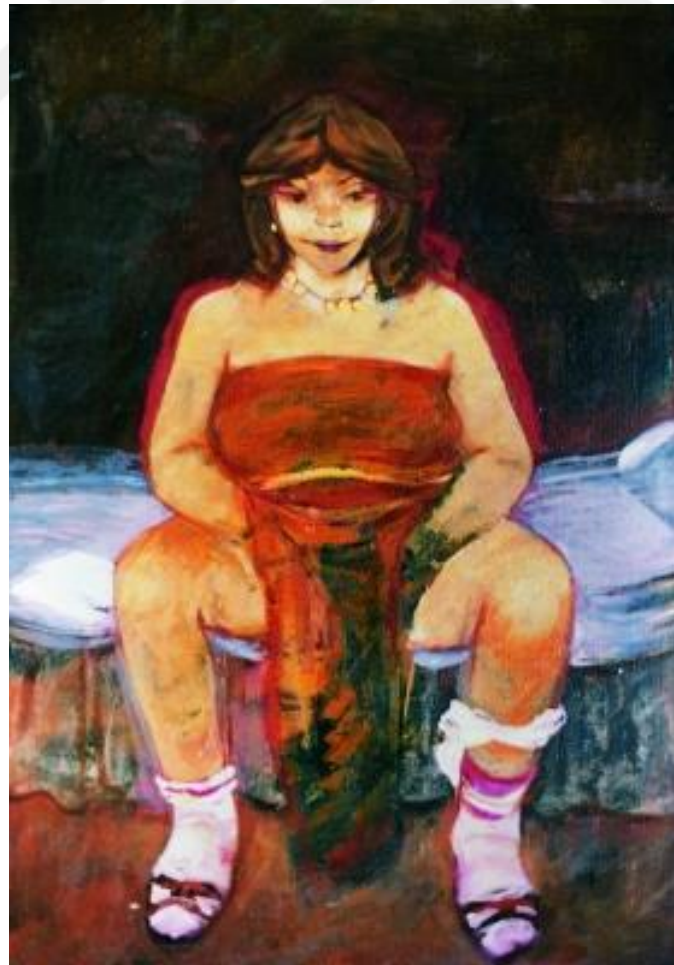
Resimlerinde özellikle isme çok önem vermektedir. Başka bir insana resmini anlatabilmesi, çizdiği resme nitelik kazandırabilmesi için resimlerine ilk olarak isim vererek başlamaktadır. Resmin isminden yola çıkarak resimlerini tasarlamaktadır.



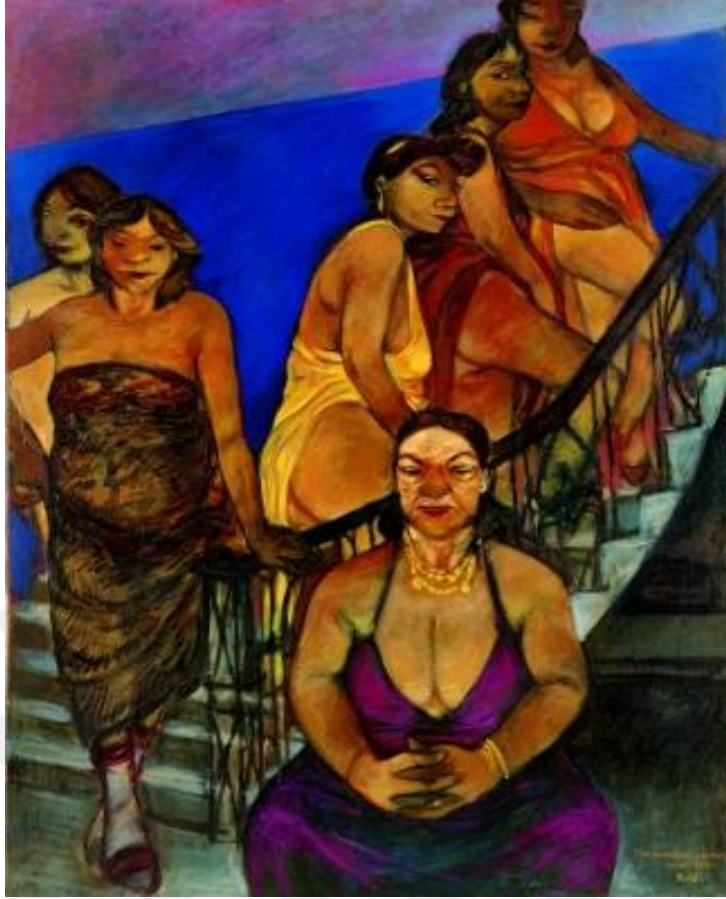
Resim 46: Mevlüt Akyıldız, Nargileciler, 90x100 cm. t.ü.y.b. 1980.



Resim 47: Mevlüt Akyıldız, Dümbük, 100x90 cm. t.ü.y.b. 1981.



Resim 48: Mevlüt Akyıldız, Şule (Kader), 65x45 cm. t.ü.y.b. 1982.



Resim 49: Mevlüt Akyıldız, Tijen Hanımefendi, 100x81 cm. t.ü.y.b. 1982

İçinde yaşadığı toplumun bir türlü çözilemeyen meselelerini tuval üzerine ironik bir dille aktaran Mevlüt Akyıldız, 80’li yıllardan bu yana eserlerinde arabesk olgusuna, kitsch’e, popüler kültüre ve sokak kültürüne yer vermektedir. Özellikle erkek egemen toplumun kadına olan bakış açısını tatlı-sert bir üslupla ele alan sanatçının eserleri, Türk toplumunun yaşadığı toplumsal çelişkileri ele akmaktadır.

Sanatçının 80’li yılların başında çizdiği ‘Nargileciler’ (Resim 46), ‘Dümbük’ (Resim 47), ‘Şule’ (Resim 48) ve ‘Tijen Hanımefendi’ (Resim 49) gibi resimlerinde toplumsal konular ve yaptığı gözlemleri, mezun olduğu atölyenin anıtsal figüre dayanan yaklaşımının izlerini net bir şekilde göstermektedir. Sanatçı bu resimlerinde toplumun alt kültüründe yer alan insanları ait oldukları gerçek mekânlarda betimlemiştir.



Resim 50: Mevlüt Akyıldız, Cim Bom Bomcular, 54x65 cm. t.ü.y.b. 1980.

Mevlüt Akyıldız'ın Abdi İpekçi Resim Yarışmasında ikincilik ödülü kazandığı 'Cim Bom Bomcular' (Resim 50) isimli tablosu için söyledikleri toplumun alışkanlıklarına ve yaşam tarzına olan eleştirel bakış açısını ortaya koymaktadır:

“Yarışmada ikincilik ödülü kazanan resmimde konu ve konuya yaklaşım biçimi kendi ilgi alanlarımın bir parçasıdır. Resmim, yalnız bir Galatasaraylı taraftarlar tribünündeki seyirciler olmaktan öteye potansiyel bir güce sahip kitle ile onları yönlendiren amigo arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır. Bu ilişkiyi sunarken, temel öğe, kendi heyecanlarım, sevincim ve duygularım olmuştur. Fanatik bir taraftar olduğumdan dolayı, olayı bu renklerde, bu biçimde ve psikolojide bir yaklaşımda bulundum. Bunu sağlarken de hiciv unsuru bir anlamda özeleştirimi beraberinde getirmektedir” (Anonim, 1981, s. 29).



Resim 51: Mevlüt Akyıldız, Bokyedibaşı, 81x65 cm. t.ü.y.b. 1981.

Sanatçı resimlerinde isme önem verdiği için ve resmini daha nitelikli kıldığı düşüncesiyle resimlerinde ‘Bokyedibaşı’ (Resim 51), ‘Sadrazamın Sol Yumurtalığı’ gibi argo sıfatlar kullanarak da adlandırma yoluna gitmiştir. Toplumun aksayan yönlerini eleştirebilmek için adlandırmayı yaparken de halk diline başvurmayı tercih etmiştir. Bokyedibaşı ismini toplumda her işe burnunu sokan kişi anlamında kullanmıştır. Resimde Bokyedibaşı diye adlandırılan kişi emirler veren ve yapılan işlere karar veren kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı bu resminde yönetici kesim ile gündelik kesimi bir araya getirmiştir. Mevlüt Akyıldız sokaktaki durumları, insanları eleştirirken yine sokak jargonunun kullandığı sıfatları ve deyimleri kullanmıştır. ‘Sadrazamın Sol Yumurtalığı’ resimde yine sokak jargonuna ait bir adlandırmaya örnektir.



Resim 52: Mevlüt Akyıldız, Deli Saraylılar, 81x100 cm. t.ü.y.b. 1991.

Sanatçının ‘Deli Saraylılar’ (Resim 52) adlı resminde tören geçidinde olan ve her biri Zadeğil’i temsil eden deliler bulunmaktadır. Saraya mensup bu deliler gerçekte yapılan ve oldukça ciddi olan bu ritüeli başlarında bulunun komik aksesuarlarla daha da gülünç duruma getirmişlerdir. Resimde yapılan tören geçidi imparatorluk dönemine göndermelerde bulunmaktadır.

Mevlüt Akyıldız bu resim üzerine şunları söylemiştir:

“Yaşamın tüm güzelliklerine kör, insana ve onun değerlerine sağır, küçük çıkarlar için küçülen ama kendini dev aynasında seyredenlerin bize sağladıkları bu çağdaşlığımızla sırtımızda kocaman bir kambur, ardımızda bin bir ayıbımızla ayrımımız yoktur içmeye ama hala tahtirevan ile gideriz biz Boğaziçi’ne” (Kalaycı, 1999, s. 49).

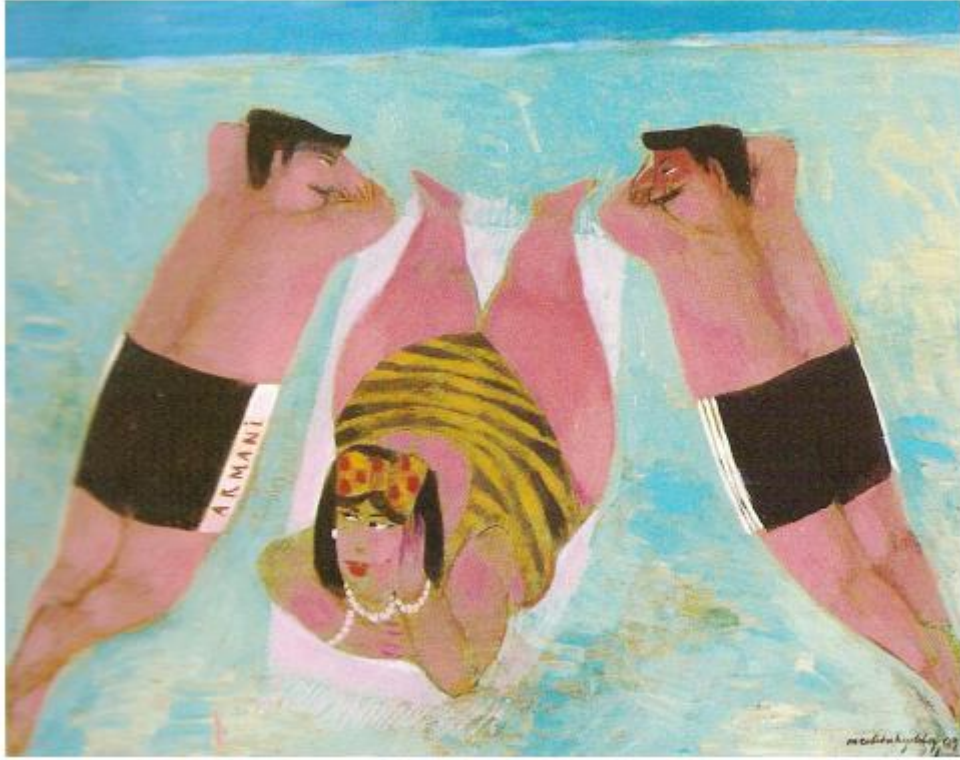


Resim 53: Mevlüt Akyıldız, Kulak Ziyafeti, 54x65 cm. t.ü.y.b. 1999.

Mevlüt Akyıldız ‘Kulak Ziyafeti’ (Resim 53) adlı eserini yakınlık-uzaklık bağlamında ele alarak, resme verdiği isimle, çizdiği resim arasında çelişki oluşturarak ironik bir görsellikle resmetmiştir. Toplam altı figür bir arada ve gramofon figürlere çok yakın durmaktadır.

1980 sonrasında Türkiye’de dışa açılmayla birlikte teknolojiye daha fazla önem verilmeye başlanmış ve özel televizyonculuğun giderek hız kazanması beraberinde gündelik yaşamın da değişmesini sağlamıştır. Akyıldız’ın bu eserinde 1980 sonrasında gündelik yaşamda oluşan değişimlerin hızla geliştiğini görmek mümkündür.

Resimde figürlerin kıyafetlerinden geçmişteki yaşam biçimlerine atıfta bulunduğu ve geçmiş dönemlerde toplanmalar yapılarak gramofon ile müzik dinletisi yapıldığı, günümüzdeki farklılıklarla ironik bir şekilde aktarılmıştır. Akyıldız bu resminde günümüzde gelişen teknoloji ve farklılaşan kültür ile geçmişteki kaliteli kültürel eylemlerin bayağılaştığını göstermiştir.



Resim 54: Mevlüt Akyıldız, Dost Başa, Aysel Cüzdana Bakar, 65x81 cm. t.ü.y.b. 2003.

Mevlüt Akyıldız, ‘Dost Başa, Aysel Cüzdana Bakar’ (Resim 54) resminde dost başa, düşman ayağa bakar atasözünü ironik bir ifadeyle resmetmiştir. Diğer resimlerinde olduğu gibi bu resminde de söylemsel bir ifadenin ironik görselliği yer almış ve biçimsel olarak figürler abartılı bir şekilde resmedilmiştir.

Eserde iki erkek ve bir kadın figürü bulunmaktadır. Figürler plajda uzanmakta ve güneşlenmektedir. Söylemsel olarak dost başa, düşman ayağa bakar ifadesi doğrudan aktarılmıştır. Buna ek olarak ise Aysel cüzdana bakar ifadesi kadın figürünün erkek figüründeki kıyafete ve kıyafette yazılı olan marka ibaresine yüzünü çevirmesiyle gösterilmiştir. Resimde genel olarak gündelik yaşam içerisinde samimiyetini ve içtenliğini yitirmiş ilişki biçimlerinin eleştirildiği görülmektedir. Değişen zaman içerisinde sosyo-ekonomik etkenlerin ilişkilerde belirleyici unsur olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 55: Mevlüt Akyıldız, Bindik Bir Alamete, Çıkıyoruz Selamete, 145x265 cm. t.ü.y.b. 2006.

Mevlüt Akyıldız'ın 'Bindik Bir Alamete, Çıkıyoruz Kıyamete' (Resim 55) resminde Cem Karaca'nın şarkısı olan 'bindik bir alamete, gidiyoruz kıyamete' şarkısına ve 'Titanik' filmine gönderme yaptığı görülmektedir. Film'de Titanik mevcut olan en iyi teknolojilerle hazırlanmış olmasına rağmen buz dağına çarparak iki saat kırk dakika içerisinde sular altında kalmıştır. Buda birçok insanın hayatını kaybetmesine sebep olmuştur. Akyıldız'da bu olaya istinaden insanların selamete varmak yolunda ümitlenmesinden yola çıkarak eserini oluşturmuştur. Cem Karaca'nın şarkısında da söylediği gibi kıyamete gidildiği, gemi içerisinde fazlaca yer verdiği figürlerle ironik olarak ifade edilmiştir.



Resim 56: Mevlüt Akyıldız, İnsan Beşer, Kuldur Düşer, 114x146 cm. t.ü.y.b. 2013.

Sanatçının ‘İnsan Beşer, Kuldur Düşer’ (Resim 56) resmi, ismini atasözünden almaktadır. Bu söz tanrının insanları eksiksiz yaratmadığı ve her insanın yanılma payının olduğunu anlatmaktadır. İnsanların yaptıkları hataların hoş karşılanması gerektiğini ve hatasız kul olmadığını vurgulamaktadır. Resimde güneşin doğmasına yakın bir zaman diliminde cami minaresinden aşağıya ters şekilde düşen iki tane imam bulunmaktadır. Caminin ön tarafında ise dans eden ve eğlenen insanlar, çalgıcılar, dansözler ve zenne bulunmaktadır. Resimde eğlenen kısım pembe renkte resmedilirken caminin bulunduğu alan mavi renk görülmektedir. Resimde iki alan net bir şekilde ayrılmaktadır.

2.4.5. Ali Elmacı

Ali Elmacı 1976 yılında Sinop'ta dünyaya gelen, resimleriyle renkli bir dünya yaratan, figüratif resim sanatının çağdaş bir ismidir (Elmacı, 2017a).

Resimlerinin özellikle ironik olmasına ve içerisinde mizah barındırmasına dikkat etmektedir. Çünkü Ali Elmacının isteği, sergilerinde ilk olarak izleyicinin resme baktığında gülümsemesidir. Sergilerini tanımlamasına yardımcı olması amacıyla ve resimlerle sergi ismi arasında bir bütünlük oluşturabilmesi amacıyla sergilerine verdiği isimlere özellikle dikkat etmektedir. 'Ateşinle Korum Beni', 'Miras Babadan Oğula Geçer', 'İnsanların Üzerinde Yürüyen Sandalye', 'Onu Öldür, Beni Güldür' gibi isimlerle açmış olduğu sergileri bulunmaktadır. İlk duyuştaki dikkat çeken bu sergi isimleri, izleyicinin görececeklerine dair bir kılavuz oluşturmasına yardımcı olmaktadır.

Ali Elmacı kompozisyonlarını oluştururken iktidarın, güç sembollerinin, otoritenin, şöhretin kutsandığı bir zamanda, bu sistemlerin kodları çerçevesinde ve resimlerinde özellikle yüzeyde yayılan güller, figürler, figürün ağzında bulunan ve keskin tarafı dışta kalan bıçaklar, kıyafetlerde ve kompozisyonun bütünleştirici öğelerinde görünen kitsch unsurlar, pembe yanaklar kullanarak, kişilerin maruz kaldığı koşulları tezat bir kompozisyonla, ironik bir dille karşımıza çıkarmaktadır (Elmacı, 2017b). Resimlerinde güncel olayları kendi tepkileriyle resim yüzeyinde anlatıya dönüştüren ve resimlerinin kurgusu için ana haber bültenlerinden yola çıkan bir sanatçıdır. Resimlerinde kendince çirkin bulduğu bir durumu ön plana çıkarmakta ve karakterlerin içsel dünyalarını tuvale yansıtırken, izleyiciyi de kendi inanç kaynaklarını sorgulamaya yöneltmektedir. Bıçağın mutfakta kullanılan bir alet olmasından, bir anda yaralayıcı bir alete dönüşmesi, söylenen bir sözün bıçak kadar keskin olması bıçak nesnesini sıklıkla resimlerinde kullanmasına sebep olmaktadır. Evrensel bir figür olarak iktidarı temsil etmesi amacıyla pembe yanaklara, mavi gözlere resimlerinde yer vermektedir.

Küçük ebatlı resimleri bulursa da genellikle çoğu resmi büyük ebatlardan oluşmaktadır. Resmin ön yüzeyinde imza kullanmamakta ve imzanın resmin dışında bir şey olduğunu düşünmektedir. Eski bir gelenek olarak gördüğü imzaya tuvalin arka kısmında yer vermektedir.



Resim 57: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 1, 190x140 cm. t.ü.y.b. 2010.



Resim 58: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 3, 190x140 cm. t.ü.y.b. 2011.



Resim 59: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 4, 190x140 cm. t.ü.y.b. 2011.



Resim 60: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 7, 190x140 cm. t.ü.y.b. 2011.

‘Miras Babadan Oğula Geçer’ serisinde Ali Elmacı toplumsal statüleri figürler üzerinden sorgulamaktadır. Bu serisinde, çocuklukta dayatılan öğretilerin ileriki yaşantımızı nasıl etkilediğine dair detaylar bulunmaktadır. Sahip olunan maddi ve manevi olguların ileriki yaşlarda da hayatımızın içerisinde yer alması, bu resimlerin konusunu oluşturmaktadır. Doğumun bir getirisi olarak gördüğü mirası yapay insanlar ve kişilikler üzerinden, oluşturduğu çevresiyle birlikte resimlerine yansıtmaktadır (Elmacı, 2011). Örneğin; ‘Miras Babadan Oğula Geçer 4’ (Resim 59) resminde ayakta duran iki figürden biri babayı temsil ederken, diğeri çocuğu temsil etmektedir. Resimde batılı resimlerde zenginliği temsil eden pembe yanaklar kullanılmıştır. Bulundukları ortam ise ofis ortamıdır ve dışarıda bulunan fabrikanın dumanlı bacaları göze çarpmaktadır. Dış mekânda fabrikanın bulunması, iç mekânda pahalı mobilyaların bulunması izleyiciye zengin bir aile ortamı göstermektedir. Ön kısımda ise masada bulunan çiçekler, çerez kâsesi, içki ve içki dolu kadehler bulunmaktadır. Bu resim bize servetin babadan oğula geçtiğini ve statünün bir yansıma olduğunu göstermektedir. Yine aynı şekilde ‘Miras Babadan Oğula Geçer 3’ (Resim 58) resminde de varlıklı olan bir kadın, yine statü sorgulaması üzerinden ele alınmaktadır. Genel olarak bu seride bakımlı kadınlar, güzel giyimli çocuklar, takım elbiseli erkekler, yüksek binalar veya bahçe içerisinde bulunan villalar, ofis ortamları bulunmaktadır. Resimler kişilerin kendi çabaları olmamasına rağmen doğuştan gelen statülere sahip olmaları sebebiyle devamında gelen servete sahip olmalarını yansıtmaktadır.



Resim 61: Ali Elmacı, Onu Öldür Beni Güldür 4, 200x160 cm. t.ü.y.b. 2014.

‘Onu Öldür Beni Güldür’ serisinde Ali Elmacı, kişisel ve toplumsal olayları harmanlayarak, otorite sahiplerinin toplumu ve bireyi şekillendirmedeki etkilerini, taktiklerini iktidar eğitim politikaları üzerinden anlatmaktadır. ‘Onu Öldür Beni Güldür 4’ (Resim 61) resimde arılar ve iki tane kız figürünün tuttuğu bal peteği göze çarpmaktadır. Ayakta duran erkek figürü ise bal peteğinden bir parmak bal almıştır. Aslında Ali Elmacı’nın diğer resimlerinde de olduğu gibi rengarenk olan bu resim yaklaştıkça iktidarın halkı kendi ideolojilerine göre şekillendirdiğini göstermektedir. Resimde uçuşan eşek arıları güvenlik birimlerini temsil etmektedir. Eşek arıları iktidara ait çiçeklerden beslenerek bal yapmaktadır. Erkek figürü ise iktidarı temsil etmekte ve eline aldığı balı göstermektedir. Bu durum da bal hak edilmeyeni ve sahte olanı temsil etmektedir. Yani balın hem üretim süreci hem de balın kendisi yapaydır. Bu da halkın sahtekarlıklar içerisinde de bir yaşam sürdüğünü, vaat edilen ile gerçek arasındaki yanılsamayı göstermektedir (Elmacı, 2014).



Resim 62: Ali Elmacı, Yaralarım Yaşıyorum 5, 180x200 cm. t.ü.y.b. 2019.

Resim son derece renkli ve kalabalık bir ortam içerisinde yerleştirilmiş olan, ana figür, kanguru, izleyiciler ve çevresi kordonla çevrilmiş ringden oluşmaktadır. Sanatçı masalsi bir betimleme kullanarak bir rüya ortamı kurgulamaya çalışmıştır. Resimde ring ortamı içerisinde yer alan figür ironik bir mesaj vermek amacıyla resmedilmiştir. Resimde yer alan figürün vücudunda oyuklar görülmektedir. Her ne kadar figür açık yaralarıyla memnun bir ifadeye sahip gibi görünse de resim iktidarın sürekli mağdur fakat daima güçlüyü oynayan yönlerine dikkat çekmektedir. Dramatik bir ironinin kullanıldığı resimde ring üzerinde karşı karşıya gelmiş bir kişi ve bir kanguru bulunmaktadır. Kişi umursamaz tavrı ve bakışlarıyla ruhsuz bir şekilde karşısındaki kanguruyla mücadele etmekte ve kanguruya yumruk atmaktadır. Kanguru dövüşü betimlemektedir. Etrafındaki seyirciler ise bir hayli mutlu ve bu duruma tepkisiz bir şekilde mücadeleyi izlemektedir. Buda bize insanların iktidar eleştirilerine ve sisteme karşı tepkisizliğini göstermektedir. Bu çirkin gösteri insanlık için bir utancı ve bu utancın her gün devam etse dahi artık fark edilmediğini yansıtmaktadır. Sanatçı diğer resimlerinde de olduğu gibi bu resminde de imzası haline gelen figürleri ve sembolleri kurgulayarak olayı ironik bir şekilde bize aktarmaktadır.

2.4.6 Evren Sungur

Evren Sungur 1980 yılında İstanbul'da dünyaya gelen, resimlerinde temel olarak insanı konu edinen, figüratif resim sanatının çağdaş bir ismidir. Resimlerinde eleştirel dil ve dışavurumcu bir üslup kullanan, güncel olayları takip eden ve çevresinde oluşan olaylardan yola çıkarak toplumsal ve siyasal olaylara tepkiyle yaklaşan bir sanatçıdır (Sungur, 2019).

Yaptığı işlerinde izleyiciyi resimle baş başa bırakarak onu uzun süre yalnızlaştırmak, kendi gerçeğini araması için izleyiciye fırsat vermek, izleyiciyi sorgulamaya itmek sanatçının asıl amacıdır. Bu yüzden çeşitli imgeleri, şok edici malzemeleri ve akıl dışı eylemleri resimlerinde kullanmaktan çekinmez. Sanatın trajedisiz olmayacağını düşündüğü için, figürlerini ve biçimlerini yansıtırken uzun zaman izleyiciyi besleyecek, sürekli yeni anlamların çıkarılabileceği konuları ele alır. Tuvalini dış dünyayla kurduğu ilişki için bir mücadele alanı olarak görür (Cansızoglu, 2019, s. 71; Bayındır, 2014, s. 64-66).

Resimlerinde insan ve hayvan karakterlerini, bitkileri, nesneleri, makineleri ve prizmaları kullanır. Resimlerinde kullandığı dinazor, yengeç, kartal figürlerini iktidarı ve evrimi temsil etmek amacıyla kullanır. Resminde tavşan, ördek, maymun, orantısız boylarda yapılmış kaktüsler ve bitkiler, oyuncak silahlar, sevimsiz insanlar kullanmaktan kaçınmaz. Tüm bunları bir arada kullanır ve izleyici yormayı tercih eder. Bu yüzden resimleri oldukça kalabalıktır. Resimlerinde yoğun katman, doku ve renkler kullanır. Sarı, mavi, yeşil, kırmızı gibi sert ve baskın renkleri kendini özgü tarzıyla birleştirir. (Sungur, 2019, s. 3)



Resim 63: Evren Sungur, İsimsiz, 160x140 cm. t.ü.k.t. 2019.



Resim 64: Evren Sungur, İsimsiz, 160x140 cm. t.ü.k.t. 2019.



Resim 65: Evren Sungur, İsimsiz, 160x140 cm. t.ü.k.t. 2019.



Resim 66: Evren sungur, İsimsiz, 160x140 cm. t.ü.k.t. 2019.



Resim 67: Evren Sungur, İsimsiz, 167x200 cm. t.ü.k.t. 2019.

Evren Sungur'un yukarıda bulunan 5 resmi de 'Tanrı Kompleksi' sergisine aittir. Bu sergisinde Evren Sungur, çok tanrılı inançlar etrafında gelişen toplum düzeninin üzerinde durmuştur. Her resminde tek başına, heybetli, dev bir figür bulunmaktadır (Cansızoglu, 2009, s. 70-72). Genellikle resimlerinde birden fazla figür kullanan Sungur, bu serisinde tek figür kullanarak tanrılaşan insanlara, devleşen bireyselliğe dikkat çekmiştir. Figürleri yaparken Anadolu Medeniyetlerinde var olan tanrılardan ilham almış ve hayvan benzetmeleri yapmıştır. Geçmişte tanrılar insanlar için daha önemliyken günümüzde liderlerin, bireylerin tanrılaştırılmasını ele almıştır. Figürlerde kısa, küçük kanatlar kullanması ise görüşlerine rağmen işlevlerini yapamadıklarını göstermektedir (Camuşcu, 2019).



BÖLÜM IV

İLKEM GÜNERİ RESİMLERİNDE İRONİK GÖNDERMELER

Sanatı hem bulunduğu dönemin bir yansıması olarak gören hem de günümüzde yaşanan birçok toplumsal olayın geçmişte yaşananların yansıması olduğunu düşünen İlkem Güneri, resimlerinde toplumu etkileyen önemli olayları ironik bir dille ele almaktadır. Genellikle eserlerinde konu olarak kadına yönelik yaşanan zorlukları, savaşları, yok etmeleri ve toplumu etkileyen önemli olayları işlemektedir. Güneri, hepimizin günlük hayatta, sosyal medyada ve haberlerde karşılaştığı olayları doğrudan anlatmak yerine ironik bir üslupla izleyiciye aktarmayı ve konuların farklı yönlerini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu konuları işlerken de farklı dönemlere ve farklı bölgelere ait figürler kullanmaktadır.

Resimlerindeki figürler çocuklardan oluşmaktadır. Kullandığı figürleri her zaman en temiz halleriyle resmetmektedir. Figürlerini, temiz kıyafetlerden ve temiz yüzlerden oluşturmaktadır. İşlediği konular ne kadar sert ve yoğun olsa da bu yoğunluk içerisinde figürler her zaman en masum halleriyle resmedilmektedir. Yani sanatçı toplumu etkileyen kötü olayları, sevimlilikle tezat oluşturarak vurgulamaktadır.

İlkem Güneri yaptığı tekli çalışmalarında figürlerini tuvalin merkezine almakta ve konularını figür üzerinden işlemektedir. Resimlerinde figür izleyici ile göz teması kurmakta ve figürün gözlerinde her zaman karşı tarafa aktarılmak istenen bir mesaj bulunmaktadır. Figürlerin etrafında ise çocuklara ait oyuncaklar kullanmaktadır. Bu oyuncaklara ek olarak genellikle füzeler, kitaplar, kiraz çiçekleri, oyuncak silahlar resimlerini oluşturan diğer öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 68: İlkem Güneri, Filler Tepişir, Çimenler Ezilir, 75x90 cm. t.ü.y.b. 2019.



Resim 69: İlkem Güneri, Filler Tepişir, Çimenler Ezilir, 75x90 cm. t.ü.y.b. 2019.

İlkem Güneri'nin 'Filler Tepişir, Çimenler Ezilir' serisi 3 adet resimden ve 30 adet el yapımı oyuncak füzelerden oluşmaktadır. Oyuncak füzeler ve resimler konu bakımından birbiri ile ilişkilidir. Bu çalışmada savaş ironik bir dil ile ele alınmıştır. Çocuklara ait olan masum ve yumuşak oyuncaklar bu çalışma da savaş yanlısı kişilerce tehlikeli bir oyuncak haline gelmiştir. Bu savaş oyuncaklarından yine masumlar ve çocuklar etkilenmiştir.



Resim 70: İlkem Güneri, Yorgunum, 60x55 cm. t.ü.y.b. 2020.

Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi ‘Yorgunum’ (Resim 70) resminde de figür tuvali ortalamaktadır.

Bu çalışmada melek olarak resmedilen kız çocuğu her ne kadar sevimli görünse de yorgun olduğunu söylemektedir ve kendi masal dünyasında yer alan figür seyirci ile göz teması kurmaktadır. Yorgunluğa terk edilmiş küçük kız iyilik yapmaktan yorulmuş bir melek olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 71: İlkem Güneri, Küçük Kadın Çeyizi, 53x53 cm. t.ü.y.b. 2020.



Resim 72: İlkem Güneri, Küçük Kadın Çeyizi, 53x53 cm. t.ü.y.b. 2020.

Evlilik yaşı giderek artıyor olsa da hala birçok kesimde toplumsal ve geleneksel sebeplerden dolayı küçük yaşta evlilikler devam etmektedir. Bu iki eserde de Türkiye’de hala sorun olan ve pek çok kız çocuğunun küçük yaşta zorla evlendirilmesine dikkat çekilmektedir.

‘Küçük Kadın Çeyizi’ serisi 2 eserden oluşmaktadır. Her iki figürde karanlığın içerisinde yer almaktadır. Kız figürlerinin etrafında her kızın hayali olan ve her kızın çeyizini süsleyen tığ işi işlenmiş danteller bulunmaktadır. Sevimliliği ile dikkat çeken figürlerin

gözyaşları çocuk yaşta zorla yapılan evliliklere dikkat çekmektedir. Artık küçük kadın çeyizi dantel değil küçük kızların gözyaşlarıdır.



Resim 73: İlker Güneri, Mustafa Kemal, 85x100 cm. t.ü.y.b. 2020.

İlker Güneri, ‘Mustafa Kemal’ (Resim 73) adlı resminde Cumhuriyetimizin kurucusu Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’ü çocuk yaşlardaki bir tasviri ile betimleyerek mavi gözlerine dikkat çekmektedir. Güneri, Mustafa Kemal’in toplumsal normların üzerine çıkma isteğini, yaşam standartlarındaki modernleşme girişimlerinin sinyallerini, çocukluk anısı üzerinden vurgulamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti’ni çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmadaki büyük rollerini ve gelecekteki başarılarını gözlerinden okuyabildiğimiz eserde Mustafa Kemal kendinden emin duruşu ve asilliği ile ön plana çıkmaktadır.

Resimde Mustafa Kemal, şık ve temiz giyimiyle, ilikli düğmesi ve şapkasıyla dikkat çekmektedir. Cumhuriyet’in kurulmasının ardından, Batı ülkelerindeki normların uygulanması ve şapka kanununa dikkat çekilmektedir.

Resimde Mustafa Kemal’in elinde sopası, yanında son köpeği olan Foks, etrafında ise kırmızı fesleri uçan kargalar bulunmaktadır. Çocukluğuna dair karga kovalama anısı üzerinden resmedilen eserde kargaları elindeki sopasıyla kovalayan Mustafa Kemal, fesleri düşürmeyi başarmış, Türkiye’de Cumhuriyet’i ilan etmiştir.



Resim 74: İlkem Güneri, Kiraz Çiçekleri, 60x55 cm. t.ü.y.b. 2020.



Resim 75: İlkem Güneri, Kiraz Çiçekleri, 60x55 cm. t.ü.y.b. 2020.

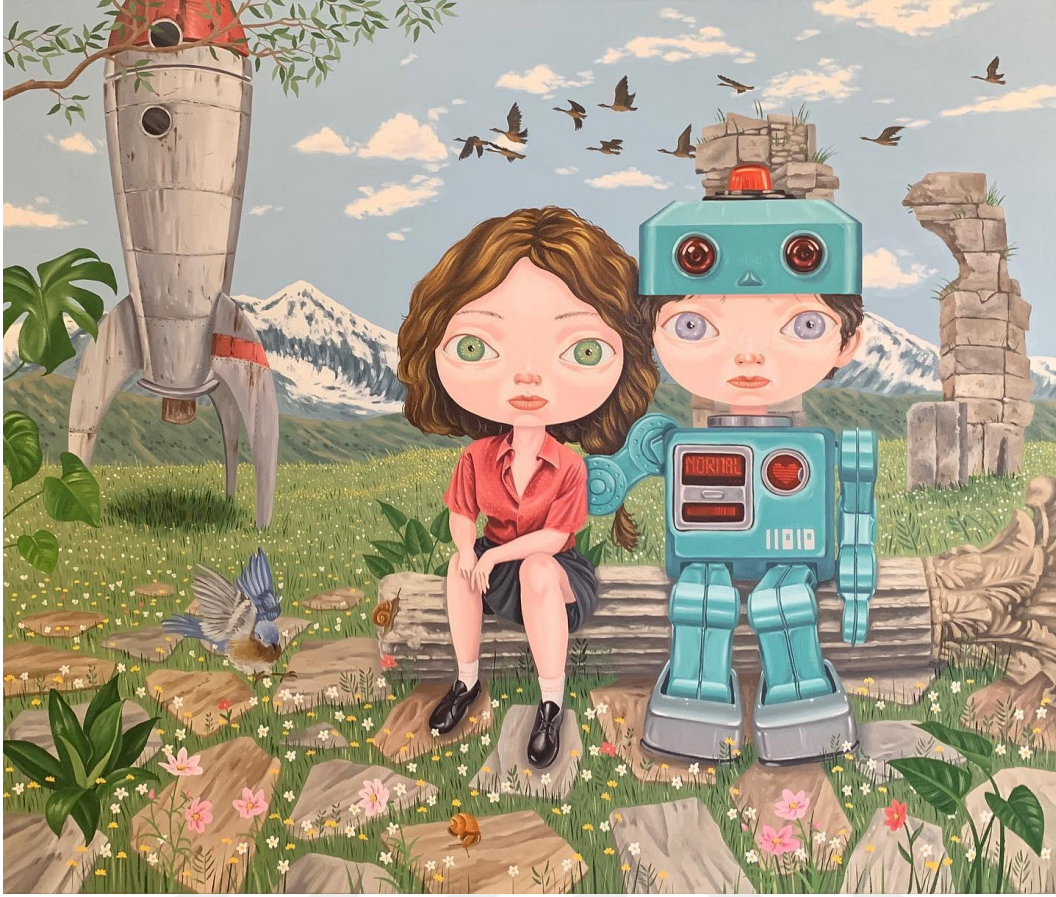
İlkem Güneri'nin yukarıda yer alan 'Kiraz Çiçekleri' adlı iki eserinde de kiraz çiçeklerinin içerisinde yer alan ve tuvali ortalayan temiz giyimli iki kız çocuğu bulunmaktadır. İkisinin elinde de füze bulunmaktadır. İlk figürün füzesinde 'hope' yani umut yazısı, ikinci figürün füzesinde ise barış sembolü bulunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'nın kaderini değiştiren 'Japonya Kamikaze Olayı' Japonlar tarafından 1944-1945 yılları arasında Amerika'ya karşı gerçekleştirilen bir intihar saldırısı tekniğidir (Kamikaze, 2021). Japonlar yaptıkları bu saldırı tekniği için yaklaşık 600'e yakın uçak tasarlamışlar ve tasarladıkları bu bomba yüklü uçaklar sayesinde birçok Amerikan savaş gemisinin ağır hasarlar görmesine ve batmasına sebep olmuşlardır. Pilotluk ve özellikle savaş pilotluğu her ne kadar zor ve eğitim gerektiren bir meslek olsa da konu kamikaze pilotluğu

olduğu için ilk olarak intihara uçacak gönüllüler seçilmiş, savaşın son dönemlerinde kayıpların artması ve pilotaj sayısının azalmasıyla ise yaş aralığı giderek düşmüştür. Kamikaze pilotu olarak intihar görevine seçilen pilotların yaş aralığı 20'nin altına kadar düşmüş ve 17-18 yaş aralığındaki çocuklar bomba yüklü uçaklarla düşmana saldırmışlardır. Ancak eğitimleri olmadığı için hedefe çoğu kez ulaşamamışlardır (Yakar, 2020; Gerçekler, 2016)

Japonya'nın Amerika'ya saldırmak için tasarladığı bu teknikte uçaklar füze görünümüne benzemektedir. Kamikaze adı verilen intihar pilotlarının son uçuşlarına çıkmadan önce uçaklarına figür olarak kiraz çiçekleri çizdikleri bilinmektedir. "İnanışa göre, ülkelerini korumak için intihar görevini tamamlayan kahraman pilotlar bir sonraki hayatlarında kiraz çiçeği olarak reenkarne oluyor" (Keykubat, 2014).

Bu yüzden kiraz çiçekleri Japonya kültürü için çok özel ve büyük bir yere sahiptir. Umudu, korkusuzluğu, yeniden doğuşu, canlılığı temsil etmektedir. Yukarıda yer alan iki resimde de figürler savaş için öne atılan masum çocukları temsil etmektedir. İlkem Güneri, İkinci Dünya Savaşı'nın kaderini değiştiren Kamikaze olayından yola çıkarak günümüzdeki savaşlara ve siyasi ortama bir gönderme yapmaktadır.



Resim 76: İllem Güneri, Dünyada Buluşalım, 85x100 cm. t.ü.y.b. 2020.

İllem Güneri'nin 'Dünyada Buluşalım' (Resim 76) adlı resmi, gelecek zamanda geçen bir çalışmadır. Başka gezegende yaşayan ve Dünya'dan göç etmiş bu iki figür yıllar sonra haberleşip Dünyada buluşmuşlardır.

Resimde iki figür bulunmaktadır. Bunlardan birisi mekanik insandır. Sol arkada bulunan uzay aracı, başka gezegenden geldiklerini göstermektedir. Arkada bulunan kuşlar ise göçü temsil etmektedir. Buluştukları mekâna ve tuvaldeki detaylara bakıldığında da Dünyada insan kalmadığı görülmektedir. Yapılardan ise birkaç tane kalıntı kaldığı, son binaların da yok olmaya başladığı dikkat çekmektedir.

İnsanın olmadığı bu yeni Dünyada her yer yeşillik olarak resmedilmiştir. Kirlilikler yok olmuş, savaşlar, cinayetler, aç gözlülükler bitmiş ve tertemiz bir Dünya oluşmuştur. Sanatçı bu çalışmasında İnsanın olmadığı bir Dünyada yaşamın doğal akışını ve işleyişini izleyiciyle buluşturmak istemiştir.



Resim 77: İlkem Güneri, Amerikan Tarzı Özgürlük, 60x55 cm. t.ü.y.b. 2020.

Özgürlük Heykeli, bilinen adıyla Dünyayı Aydınlatan Özgürlük, Amerika Birleşik Devletleri'nin New York şehrinde bulunan, Amerika'nın simgesi haline gelmiş Dünyanın en bilindik anıtlarından biridir (Karatekin, 2016).

Özgürlük Heykelinin sağ elinde meşale, sol elinde hitabe bulunmaktadır. Güneri'nin çizdiği resim de ise heykelin sağ elinde silah bulunmaktadır. Sanatçı çizdiği silah ile Amerika'daki bireysel silahlanmaya dikkat çekmektedir. Sol elindeki hitabenin üzerinde ise 4 Temmuz 1776, bağımsızlık bildirgesinin tarihi yazmaktadır. Tuvalin sol tarafında Rushmore Dağı Anıtı bulunmaktadır. Bu anıt Amerika Birleşik Devletleri'nin dört başkanını göstermektedir. Heykelleri bulunan bu dört kişi soldan sağa doğru: George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt ve Abraham Lincoln'dür.

Her yıl binlerce vatandaşını Bireysel Silahlanma sebebiyle kaybeden Amerika bu tutumuna hala devam etmektedir. Halk ise yapılan saldırılara karşı kendisini korumayabilmek adına silah bulundurmaktadır. Bütün Dünya'da etki yaratan bu saldırılar hem yurt içinde hem de yurt dışında birçok kişi tarafından eleştiri görmektedir. Sanatçıda 'Amerikan Tarzı Özgürlük' (Resim 77) çalışmasında Amerika'daki bireysel silahlanmayı ironik bir üslupla eleştirmektedir.

SONUÇ

Sanatçı, ortaya koyacağı eserlerin ilhamını birebir hayattan almaktadır. Hayatta karşısına çıkan tüm tuhaflıkların, zorlukların ve eleştiriye açık konuların üstesinden ironi kavramını kullanarak gelebileceğine inanmaktadır. İroni; toplumdaki adaletsizliğe, kötü düzene karşı gelme amacıyla kullanıldığı için birçok sanatçı tarafından tercih edildiği görülmektedir. İroni dolaylı yoldan en etkili anlatım biçimi olarak da bilinmektedir. Eserlerde kullanılan ironi, sanatsal bir anlatım biçimi olmaktan çok, sanatçının hayat felsefesini, dünya görüşünü ve özgür duruşunu temsil etmektedir.

İroni, tarihsel süreçten günümüze kadar incelediğinde, hayatın vazgeçilmez bir olgusu olarak karşımıza çıkmaktadır. İroninin hayatın her yerinde olması ve resim sanatındaki varlığı doğal bir sonuç olarak algılanmaktadır. Çünkü toplumsal-birey etkileşimlerinin yansıdığı resim sanatında ressamın eleştiri biçimlerini gerçekleştirebilmelerinde ironi çok önemli bir araç görevi görmektedir. Ressamların, daha önceki eserlerinde uygulamadıkları farklı teknik ve çizim yöntemleri, ironi sayesinde kullanılmaya başlanarak bu tarzda eserler ortaya koymaları Türk resim sanatının gelişmesine olanak sağlamaktadır.

Cumhuriyet döneminden 1980’li yıllara kadar süre gelen toplumsal olayların beraberinde getirdiği bireysel çabalar içinde ironi, tenkit ve varoluşsal endişeler besleyen yeni figüratif resmi oluşturmaktadır. Toplumsal hayatta yaşanan yolsuzluk, yoksulluk, adaletsizlik ve zengin-fakir arasındaki gelir uçurumu, ressamın eserlerine konu olmakla birlikte gördükleri kusurları, ironinin gücüyle eleştirmekten kaçınmadıkları gözlemlenmektedir. İronik eserleri yalnızca 1980 döneminde değil her dönemde ve her toplumda görmek mümkündür.

1980 öncesi ve sonrası yaşanan toplumsal sorunların görsel sanatları da tesiri altına aldığı görülmektedir. Dönemin ressamı, sanatın günlük hayattaki yeri, insanları eğitme rolü ve sanatçının topluma karşı görevleri gibi konuları eserlerinde sorguladıkları bilinmektedir. Cumhuriyet Türkiye’sinin kuruluşundan bugüne dek devam eden gericilik hareketleri, askeri darbeler, 80’li yılların sonunda nüksetmeye başlayan terör eylemleri ve genel olarak bu sebeplerden dolayı oluşan ekonomik sıkıntılar gibi sorunlar ressamın ironiyi kullanmalarında etken olarak gösterilmektedir. Yaşanılan trajediler, sonunda mutlaka olumsuzlamayı getirmektedir. Yüzyıllar boyu her dönem yaşanan sorunlar ve olumsuzluklar, eleştirilecek konuları beraberinde getirmekle birlikte sanatçılar için ironi kavramını

kullanmayı kaçınılmaz hale getirmektedir. Ayrıca ironi gerek lisans gerek lisansüstü öğrencileri tarafından da sıklıkla kullanılmaktadır.

Genel bir çıkarım yapacak olursak, dünyanın her yerinde sanatçı, hayatın tüm ikilemlerini ortaya çıkarma, sorgulama, mesaj verme, toplumun problemlerine değinme, insanoğluyla sanat arasında bir bağ kurma, sisteme karşı bir isyan ve hayatı yaşanılır kılma ideali gibi sebeplerden dolayı sanatta en etkili izah biçimi olan ironi kavramını kullanmaktadır. Şu ana kadar birçok sanatçı tarafından kullanılan ironi, hayat devam ettiği sürece varlığını devam ettirecektir.



RESİM KAYNAKÇA

Resim 1: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi

URL: <https://www.sanatabasla.com/2013/11/dunyeve-zevkler-bahcesi-garden-of-earthly-delights-bosch/>

Erişim Tarihi: 12.02.2021

Resim 2: Hans Holbein, Elçiler

URL: <https://www.sanatabasla.com/2014/07/elciler-the-ambassadors-genc-hans-holbein/>

Erişim Tarihi: 15.06.2021

Resim 3: Pieter Brueghel, Körler

URL: <https://torchwell.wordpress.com/2017/07/01/korun-kissasi/>

Erişim Tarihi: 15.06.2021

Resim 4: Neo Rauch, Çember

URL: <https://www.pinterest.pt/pin/353884483219912380/>

Erişim Tarihi: 14.02.2021

Resim 5: Yue Minjun, Senin Gülüşün, Güneşli Bir Gün

URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/contemporary-asian-art-hk0349/lot.1062.html>

Erişim Tarihi: 15.02.2021

Resim 6: Yue Minjun, İnfaz

URL: <https://istansanat.wordpress.com/2013/08/22/yue-minjun-infaz/>

Erişim: 15.02.2021

Resim 7: Banksy, Bana Monet'i Göster

URL: https://www.artdogistanbul.com/tumu/guncel_sanat/banksynin-monet-yorumu-acik-artirmada.htm

Erişim Tarihi: 15.02.2021

Resim 8: Banksy, Gece Kuşları uyarlaması

URL: <https://www.gzt.com/arkitekt/yalnizligin-en-carpici-hali-gece-kuslari-3548550>

Erişim Tarihi: 16.02.2021

Resim 9: Banksy, Kırmızı Balonlu Kız

URL: <https://www.franceculture.fr/peinture/de-banksy-a-hockney-les-salles-dencheres-et-lart-contemporain>

Erişim Tarihi: 16.02.2021

Resim 10: Banksy, Çöpteki Aşk

URL: https://dergice.com/sanat-tarihinde-gerceklestirilmis-en-cilgin-eserler?utm_campaign=Bundle&utm_medium=referral&utm_source=Bundle

Erişim Tarihi: 17.02.2021

Resim 11: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri

URL: <https://www.ensonhaber.com/galeri/utanc-duvarina-grafitilerle-isyan>

Erişim Tarihi: 17.02.2021

Resim 12: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri

URL: <http://tr.timesofturkey.com/foto-galeri/banksy-bu-kez-gazgede-cizdi.html>

Erişim Tarihi: 18.02.2021

Resim 13: Banksy, Filistin-İsrail sınırı, Tatil Enstantaneleri

URL: <http://www.duvarresmiboyamasanati.com/blog/banksynin-189-duvar-resmi-grafitisi-ve-sokak-sanati>

Erişim Tarihi: 18.02.2021

Resim 14: Banksy, Kedi Yavrusu

URL: <http://tr.timesofturkey.com/foto-galeri/banksy-bu-kez-gazgede-cizdi.html>

Erişim Tarihi: 18.02.2021

Resim 15: Levni Abdulcelil Çelebi, Uyuyan Genç Kadın.

URL: <https://www.tarihidakim.com/lale-devri-sanatcisi-levni-ve-eserlerindeki-kadin-tasvirleri/>

Erişim Tarihi: 21.02.2021

Resim 16: Refik Fazıl Epikman, İlk Meclis

URL: <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/refik-fazil-epikman>

Erişim Tarihi: 19.02.2021

Resim 17: Neşet Günal, Yaşantı

URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255687>

Erişim Tarihi: 19.02.2021

Resim 18: Adnan Çoker, Mor Ötesi Boşluk

URL: <https://www.salakfilozof.com/mor-otesi-bosluk-adnan-coker/>

Erişim Tarihi: 20.02.2021

Resim 19: Abidin Dino, Parmaklar

URL: <https://www.onlinemuzayede.com/urun/2331234/abidin-dino-parmaklar>

Erişim Tarihi: 20.02.2021

Resim 20: Muhittin Sebati, Cennet ve Cehennem, Siyah Bahçe Yeşil Bahçe

URL: <http://www.forumgercek.com/105299-post3.html>

Erişim Tarihi: 20.02.2021

Resim 21: Neşet Günel, Dananın Ölümü

URL: <https://arsizsanat.com/bakis-acisi-neset-gunal-i/>

Erişim Tarihi: 20.02.2021

Resim 22: Cihat Burak, Nazım Triptiği

URL: <https://www.istanbulmodern.org/en/photo-gallery/exhibition/cihat-burak-retrospective/32>

Erişim Tarihi: 21.02.2022

Resim 23: Yüksel Arslan, Arture 159, Kapital 9 Kolonyalizm

URL: <https://www.sandikblog.wordpress.com/2013/10/27/kapitali-resimleyen-adam/>

Erişim Tarihi: 15.06.2021

Resim 24: Yüksel Arslan, Arture 156, Kapital 6

URL: <https://www.sandikblog.wordpress.com/2013/10/27/kapitali-resimleyen-adam/>

Erişim Tarihi: 15.06.2021

Resim 25: Yüksel Arslan, Arture 162, Kapital 12

URL: <https://ozguruniversite.org/2020/10/02/153-yildonumunde-kapitali-yeniden-okumak/>

Erişim Tarihi: 15.06.2021

Resim 26: Yüksel Arslan, Arture 166, Kapital 16

URL:
https://www.okumaninsonunayolculuk.com/pdf/okuyarak_okumak/resim_okumak/yuksel_arslan.pdf

Erişim Tarihi: 15.06.2021

Resim 27: Mehmet Gülerüz, Dansör

URL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr>

Erişim Tarihi: 22.02.2021

Resim 28: Mehmet Gülerüz, ManavURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr>

Erişim Tarihi: 22.02.2021

Resim 29: Mehmet Gülerüz, Kuzu ve ÇıplakURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr>

Erişim Tarihi: 22.02.2021

Resim 30: Mehmet Gülerüz, DansözURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr>

Erişim Tarihi: 22.02.2021

Resim 31: Mehmet Gülerüz, TutkuURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr>

Erişim Tarihi: 23.02.2021

Resim 32: Mehmet Gülerüz, Çadır TiyatrosuURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr>

Erişim Tarihi: 23.02.2021

Resim 33: Mehmet Gülerüz, Trolleybus BiletçisiURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr>

Erişim Tarihi: 23.02.2021

Resim 34: Mehmet Gülerüz, BekleyişURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=20&lc=tr>

Erişim Tarihi: 23.02.2021

Resim 35: Mehmet Gülerüz, Gazete OkuyanURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=16&lc=tr>

Erişim Tarihi: 24.02.2021

Resim 36: Mehmet Gülerüz, MartıURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=15&lc=tr>

Erişim Tarihi: 24.02.2021

Resim 37: Mehmet Gülerüz, TurnuvaURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=13&lc=tr>

Erişim Tarihi: 24.02.2021

Resim 38: Mehmet Gülerüz, İçerisiURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=13&lc=tr>

Erişim Tarihi: 25.02.2021

Resim 39: Mehmet Gülerüz, Bir DakikaURL: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=11&lc=tr>

Erişim Tarihi: 27.02.2021

Resim 40: Alaettin Aksoy, MaskeURL: <http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/3>

Erişim Tarihi: 02.02.2021

Resim 41: Alaettin Aksoy, MüsellesURL: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=299

Erişim Tarihi: 02.03.2021

Resim 42: Alaettin Aksoy, Yapay Soyluluklar Üzerine 2URL: <http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/on-the-artificial-nobilities-sAWPKUPLsBI1jX0yOiId5A2>

Erişim Tarihi: 03.03.2021

Resim 43: Alaettin Aksoy, Pilotaj HatasıURL: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=2&modPainters_artistDetailID=299

Erişim Tarihi: 03.03.2021

Resim 44: Alaettin Aksoy, Figüratif KompozisyonURL: <http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/figurative-composition-3S1LomA204l7KNHI2GendQ2>

Erişim Tarihi: 04.03.2021

Resim 45: Alaettin Aksoy, Yaşlı FahişeURL: http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/n%C3%BC-Z3aCzjV5aS_nxhVc-8psrQ2

Erişim Tarihi: 04.03.2021

Resim 46: Mevlüt Akyıldız, NargilecilerURL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=591

Erişim Tarihi: 04.03.2021

Resim 47: Mevlüt Akyıldız, Dümbük

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=536

Erişim Tarihi: 04.03.2021

Resim 48: Mevlüt Akyıldız, Şule (Kader)

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=535

Erişim Tarihi: 05.03.2021

Resim 49: Mevlüt Akyıldız, Tijen Hanımefendi

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=534

Erişim Tarihi: 05.03.2021

Resim 50: Mevlüt Akyıldız, Cim Bom Bomcular

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=594

Erişim Tarihi: 05.03.2021

Resim 51: Mevlüt Akyıldız, Bokyedibaşı

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=595

Erişim Tarihi: 06.03.2021

Resim 52: Mevlüt Akyıldız, Deli Saraylılar

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=524

Erişim Tarihi: 06.03.2021

Resim 53: Mevlüt Akyıldız, Kulak Ziyafeti

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=581

Erişim Tarihi: 06.03.2021

Resim 54: Mevlüt Akyıldız, Dost Başı, Aysel Cüzdana Bakar

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=573

Erişim Tarihi: 06.03.2021

Resim 55: Mevlüt Akyıldız, Bindik Bir Alamete, Çıkıyoruz Selamete

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=381

Erişim Tarihi: 07.03.2021

Resim 56: Mevlüt Akyıldız, İnsan Beşer, Kuldur Düşer

URL: http://www.akyildiz.com/yagliboya_detay.php?no=365

Erişim Tarihi: 07.03.2021

Resim 57: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 1

URL: <https://www.artxist.com/Sergiler/Miras-Babadan-Ogula-Gecer/124>

Erişim Tarihi: 08.03.2021

Resim 58: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 3

URL: <https://www.artxist.com/Sergiler/Miras-Babadan-Ogula-Gecer/124>

Erişim Tarihi: 08.03.2021

Resim 59: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 4

URL: <https://www.artxist.com/Sergiler/Miras-Babadan-Ogula-Gecer/124>

Erişim Tarihi: 08.03.2021

Resim 60: Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer 7

URL: <https://www.artxist.com/Sergiler/Miras-Babadan-Ogula-Gecer/124>

Erişim Tarihi: 09.03.2021

Resim 61: Ali Elmacı, Onu Öldür Beni Güldür 4

URL: <https://www.artxist.com/Sergiler/Onu-Oldur-Beni-Guldur/136>

Erişim Tarihi: 09.03.2021

Resim 62: Ali Elmacı, Yaralarım Yaşıyorum 5

URL: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/kan-gorunce-ruya-bozulur-mu-i-17847>

Erişim Tarihi: 10.03.2021

Resim 63: Evren Sungur, İsimsiz

URL: <https://www.evrensungur.com/godcomplex?pgid=jb528h8e-5771d1cb-f30b-446a-98d1-ae8bc94651e7>

Erişim Tarihi: 11.03.2021

Resim 64: Evren Sungur, İsimsiz

URL: <https://www.evrensungur.com/godcomplex?pgid=jb528h8e-85dd6a27-4399-41f0-9ba1-2ad7f6a212d6>

Erişim Tarihi: 11.03.2021

Resim 65: Evren Sungur, İsimsiz

URL: <https://www.evrensungur.com/godcomplex?pgid=jb528h8e-172b4563-01c2-40ac-9e4c-d3fd6bff3e58>

Erişim Tarihi: 11.03.2021

Resim 66: Evren Sungur, İsimsiz

URL: <https://www.evrensungur.com/godcomplex?pgid=jb528h8e-dbc81a48-2493-4f0c-b1b7-e3ab5d36b0a3>

Erişim Tarihi: 13.03.2021

Resim 67: Evren Sungur, İsimsiz

URL: <https://www.evrensungur.com/godcomplex?pgid=jb528h8e-a8a26c43-1370-411b-93ef-c2f39f8c1f6e>

Erişim Tarihi: 13.03.2021



KAYNAKÇA

- Akat, B. (2020). *Hieronymus Bosch ve Dünyevi Zevkler Bahçesi*. 2021 tarihinde Tarihli Sanat: <https://www.tarihlisanat.com/bosch-dunyeve-zevkler-bahcesi/> (Erişim Tarihi: 12.02.2021)
- Akyıldız, M. (2016). *Mevlüt Akyıldız Biyografisi*. Akyıldız: <http://akyildiz.com/biyografi.php> (Erişim Tarihi : 03.03.2021)
- Akyıldız, M. (2008). 'Horozu çok olan köyde sabah geç olur' : Gazetevatan.: Röportajı Yapan: Tuğrul Tunalıgil.
- Alaettin Aksoy. (2021). Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Alaettin_Aksoy (Erişim Tarihi: 02.03.2021)
- Anonim (1981). Abdi İpekçi Resim Yarışması'nda Ödül Kazananlarla Konuşmalar. İstanbul: *Milliyet Sanat*. S: 29
- Arslan, Y. (2016). *İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere(1955-1970)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başkan, S. (2002a). Cumhuriyet Döneminde Sanat. S. Başkan içinde, *Türkler Ansiklopedisi* (s. 233). Ankara. (Erişim Tarihi: 18.02.2021)
- Başkan, S. (2002b). *Cumhuriyet Dönemi Sanat*. Altaylı: <http://www.altayli.net/wp-content/uploads/2019/06/CUMHUR%C4%B0YET-D%C3%96NEM%C4%B0NDE-SANAT.pdf> (Erişim Tarihi: 17.02.2021)
- Başkan, S. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Sanat*. Ankara: Gazi Üniversitesi. www.altayli.net. (Erişim Tarihi: 18.02.2021)
- Başkan, S. (2010). www.altayli.net. <https://www.altayli.net/cumhuriyet-doneminde-sanat.html>. adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 18.02.2021)
- Bayındır, H. (2014). Atolyede Mesai. *Forbes/Focus*, 64-66.
- Bingöl, U. (2019). Bir Kavram ve Bir Edebî Tür: İroni ve Roman. *MECMUA*, 9.
- Buğra, H. B. (2005). “1914’lerden 1940’lara Türk Resmi ve Romanında Gerçeklik”. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Bulut, Ö. (2018). “Hans Holbein”. Okan Üniversitesi. İstanbul. S.5
- Burunsuz, M. (2018). Mehmet Güleriyüz Eserlerinde Figür Ve Mekân Çözümlemeleri. *İdil Dergisi*, 4.
- Camuşçu, Z. (2019). Evren Sungur, Tanrı Kompleksi. *Life Dergisi -Art On İstanbul*.
- Cansızoglu, İ. (2009). Tanrı Kompleksi. *Unlimited*, 70-72.

- Cansızoğlu, İ. (2019). Evren Sungur'un Tanrı Kompleksi Sergisi Üzerine Bir Deneme. *Tanrı'nın Hissettikleri*. s: 71. İstanbul: ART ON.
- Çelik, O. (2017a). *Çağdaş Türk Ressamları - 4.Bölüm, Alaettin Aksoy*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aOvCU3yMb4c> Süre((02:30-03: 30) (Erişim Tarihi: 02.03.2021)
- Dinçer, S. (2019). *1980-1990 Arası Türk Resminde Figüratif Eğilimler*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Durak. (2011). *Hans Holbein*. Tarih Notları: <https://www.tarihnotlari.com/hans-holbein/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 16.06.2021)
- Eder, Ş. (2009). *“Abidin Dino ve Sanatı”*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Elmacı, A. (2011). *Miras Babadan Oğula Geçer*. artxist: <https://www.artxist.com/Sergiler/Miras-Babadan-Ogula-Gecer/124> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.03.2021)
- Elmacı, A. (2017a). Aksinin İddiası. (M. Golar, Röportaj Yapan)
- Elmacı, A. (2017b). Artfulliving. (Deniz Şenliler, Röportaj Yapan)
- Elmacı, A. (2014). Onu Öldür Beni Güldür. (B. Çarmıklı, Röportaj Yapan)
- Erdoğan, F. C. (2015). Neo Rauch. M. Wilson içinde, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur* (s. 314). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü. (G. Aldoğan, Çev., & M. Üsüntipek, Derleyici) İstanbul, Türkiye: Hayalperest Yayınları.
- Gen, E. (2013). Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları. https://www.e-skop.com/skopdergi/romantizmin-yankisi-eylemci-sanat-ve-burjuva-hayat-deneyiminin-sinirlari/1588#_edn27 (Erişim Tarihi : 16.02.2021)
- Gerçekler, S. (2016). *Profesyonel İntiharcılar; Japonların Kamikaze Uçakları*. mynet: <https://www.mynet.com/profesyonel-intiharcilar-japonlari-kamikaze-ucaklari-190101083388> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 13.04.2021)
- Giray, K. (2012). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Başyapıtlar*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.
- Giray, K. (2016). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonundan Başyapıtlar*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Gören, A. K. (2001). *Avni Lifij*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2005a). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*. (s. 11-13) Ankara: Deniz Kitapevi.

- Güçbilmez, B. (2005b). İroni ve Dram Sanatı. B. Güçbilmez içinde, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı* (s. 23). Ankara: Deniz Kitabevi.
- Güleryüz, M. (2014). *Resmi Geçit*. İş Bankası Yayınları.
- Gültekin, T. (2016). İroni Kavramı, Dil Ve Söylem Analizi. *İdil Dergisi*, 152.
- Gürel, H. (2016). Şairin Ölümü - Son 60 Yılın Eleştirisi. *Halkın Kurtuluşu*, 1.
- Hasol, D. (1995). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. İSTANBUL: İletişim Yayınları.
- Hasol, D. (2017). 20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı. İstanbul: YEM Yayın.
- İskender, K. (1988). *Türk Resminin Dünyu Bugünü ve Geleceği*. İstanbul: Gergedan Yayınları.
- Işık, A. (2015). *Cumhuriyete Döneminde Türk Resmi*. abdullahabdurrahman: <https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2015/01/09/cumhuriyet-donemi-turk-resmi-alintidir/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 21.02.2021)
- Kamikaze. (2021). <https://tr.wikipedia.org/>: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kamikaze>adresinden alındı. (Erişim Tarihi :13.04.2021)
- Kalaycı, L. (1999). Türk Resminde Hicivsel Örnekler Milliyet Sanat Dergisi Sayı: 39 S: 49
- Karatekin, E. (2016). *Özgürlük Anıtının Tarihçesi*. Makaleler: <https://www.makaleler.com/ozgurluk-anitinin-tarihcesi> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 16.04.2021)
- Karnier, N. (2012). Neşet Günel'in İzinde Türk Resminde Tarımda Kadın İmgesi. *CIU CYPRUS*, 219.
- Keykubat, B. (2014). *Kutsal Ağaç: Sakura*. Apelasyon: <http://apelasyon.com/yazi/121-her-an-olumlu-yasayan-kutsal-agac-sakura> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 14.04.2021)
- Kıbrıs, İ. (2004). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*. İstanbul: Anı Yayınları.
- Kırmızı, Z. (2010). *Yüksel Arslan*. İstanbul: Sanat İstanbul Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı Sokrates'e Yoğun Göndermeler*. (S. Okur, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Kierkegaard, S. (2004). *İroni Kavramı*. (S. Okur, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kıyar, N. (2018). Türk Sanat Ortamında 80'ler Ve Değişim Sürecinin Düşündükleri. *European Journal of Managerial Research Dergisi*, 48.
- Koçak, O. (2012). İroni mi Şaka mı?.. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kutluğ, N. (2005). Göstergebilim ve İroni. *Fotograf ve Sinema Dergisi İFSAK*, 144.

KültürSanatTv. (2019a). *Mevlüt Akyıldız*. Youtube:

https://www.youtube.com/watch?v=avBd72B_fBg Süre (0:42-1:00) adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 03.03.2021)

Mehmet Güleriyüz (2020). Wikipedia:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_G%C3%BClery%C3%BCz adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 27.02.2021)

Mehmet Güleriyüz Biyografi. (tarih yok). <http://www.mehmetguleryuz.com>:

<http://www.mehmetguleryuz.com/biography.php?lc=tr#:~:text=1938'de%20%C4%B0stanbul'da%20do%C4%9Fdu,n%C3%BC%201966'da%20birincilikle%20bitirdi.> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 27.02.2021)

Mevlüt Akyıldız Biyografi. (2016). Akyıldız: <http://akyildiz.com/biyografi.php> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 03.03.2021)

Oygur, B. (2013). Yüksel Arslan. Dirimart: <https://dirimart.com/tr/artist/yuksel-arslan/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 15.06.2021)

Özen, B. (2017a). Sokak Sanatının Gizli Sanatçısı, Banksy. *Art-Sanat*, 502.

Özen, B. (2017b). Sokak Sanatının Gizli Sanatçısı, Banksy. *Dergi Park*, 504.

Özsezgin, K. (2000). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk resmi. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Pekiner, S. (2013). *Biyografi*. Mehmet Güleriyüz:

<http://www.mehmetguleryuz.com/biography.php?lc=tr> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 27.02.2021)

Pelvanoğlu, B. (2005). *Sınır Deneyimleri Sergi Metni*. Demlenmeler:

www.demlenmeler.blogspot.com/2005_11_01_archive.html adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 26.02.2021)

Pişkin, S. (2018). *Barok Sanatı ve Özellikleri*. Bir Sanat Bir Kitap:

www.birsanatbirkita.com/sanat/sanat-tarihi/barok-sanati-ve-ozellikleri/ adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 12.02.2021)

Rauch, N. (2015). Dünyayı Değiştirmek Hiç İstemedim. (S. RUSS, Röportaj Yapan)

Sahakian, W. S. (1995). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: İdea Yayınevi.

Scott, B. (1979). *Picturing irony: A Concise Dictionary*. London: The Macmillian Press Ltd.

Sevengil, R. A. (1969). *Türk Tiyatrosu Tarihi* (s. 11). içinde İstanbul: MEB.

Sözen, M. (1996). M. Sözen içinde, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi* (s. Metin Sözen; Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1996). Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Sungur, E. (2019). Tanrı Kompleksi. (İ. Cansızoglu, Röportaj Yapan)
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanat*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuğluk, A. (2017). "İroni Nedir?". *İdil Dergisi*, 441-467.
- Tuğluk, A. (2019). A. TUĞLUK içinde, *İroni ve Roman* (s. 7). İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- Turani, A. (2003). "*Dünya Sanat Tarihi*" (s.389). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Ünder, H. (1994a). Sokratik Diyalog. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, s. 641.
- Ünder, H. (1994b). Sokratik Diyalog. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, s. 639.
- Üstünipek, M. (1999). 1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler. M. Üstünipek içinde, *Türkiye'de Sanat* (s. 40). İstanbul.
- Yakar, U. (2020). *Japonya'nın Kamikaze Pilotları Hakkında 4 Akıllamaz Bilgi*. Webtekno: <https://www.webtekno.com/kamikaze-pilotlari-ikinci-dunya-savasi-h80249.html> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 13.04.2021)
- Yıldırım, S. (2020). *Yüksel Arslan: "Uygarlığın Huzursuzluğunda" Bir Çizer-Yazar*. Tilkisanat: <https://tilkisanat.com/yazilar-yuksel-arslan-uygarligin-huzursuzlugunda-bir-cizer-yazar/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 15.06.2021)
- Yılmaz, M. (2012). *Ölüm'ün –E hâli (1): Heykel*. Derin Düşünce: <http://www.derindusunce.org/2012/04/09/olumun-e-hali-1-heykel/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 20.06.2021)
- Yılmaz, L. (2010). *Yüksel Arslan(1933-2017)*. Skop: Skop: https://www.e-skop.com/skopbulten/yuksel-arslan-1933-2017/3348#_ednref2 adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 16.06.2021)
- Yıldırım, Ö. (2018). *Pieter Bruegel Kimdir?* Sanatsal: <https://www.sanatsal.gen.tr/pieter-bruegel-kimdir/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 20.06.2021)