

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE KONU VE SEMBOL

Merve GÜVEN

**İzmir
2012**

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE KONU VE SEMBOL

Merve GÜVEN

**Danışman
Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR**

**İzmir
2012**

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**1980 Sonrası Türk Resminde Konu ve Sembol**” adlı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

.../.../2012

Merve Güven

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-iş Eğitimi Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

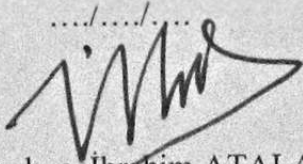
Başkan :Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR

Üye :Prof. Dr. Zafer ÖZDEN

Üye :Yrd. Doç. Turan ENGİNOĞLU

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.....

Prof. Dr. h. c. İbrahim ATALAY
Enstitü Müdürü

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	430191
Yazar Adı / Soyadı	Merve Güven
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 20975228308
Telefon / Cep Telefonu	0232 420 46 26 05545777391
e-Posta	mrvgyn@windowslive.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	1980 Sonrası Türk Resminde Konu ve Sembol
Tezin Tercümesi	Subject and Symbol in Turkish Painting Art After 1980's
Konu Başlıkları	
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2012
Sayfa	144
Tez Danışmanları	Prof. Bedri Karayağmurlar
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Konu= subject Sembol=symbol Türk Resim Sanatı= Turkish Painting Art
Yayımlama İzni	☒ Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum ☐ Ertelenmesini istiyorum

a. Yukarıda başlığı yazılı olan tezinin, ilgilenenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezime ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

23.05.2012

İmza:

Yazdır

ÖNSÖZ

1980 sonrası Türk resminde konu ve sembol adlı yüksek lisans çalışmasının bu alanda yapılacak ve yapılmakta olan çalışmalara katkıda bulunan güncel bir örnek olmasını, muhtemel hata ya da eksiklerinin yeni çalışmalar ile aşılarak Türk resmine dair literatüre katkıda bulunmasını temenni ediyorum.

Büyük bir merak ve heyecan ile başladığım bu araştırmanın her aşamasında, bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan danışmanım sayın Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca fikirlerimin oluşmasında bana yol gösteren sayın Prof. Dr. Zafer ÖZDEN' e, sayın Arş. Gör. Eda ER' e, çeviri ve yardımlarından dolayı sayın Dr. Berrin Pınar ALGÜL' e, hocalarım Yrd. Doç. Turan ENGİNOĞLU' na, Yrd. Doç. Dr. Emine KUTLU HALIÇINARLI' ya, araştırmamın şekillenmesinde ihtiyaç duyduğum, sosyoloji alanındaki kuramsal eksikliklerimi kapatmama yardımcı olan sayın Ahmet Melih GÜVEN' e, araştırmamın her aşamasında bana destek olan sayın N. Ömer CARUŞ' a, dostlarım Melis OĞUZER' e, Pelin BAŞ' a ve öğrenim hayatım boyunca maddi manevi desteklerini benden esirgemeyen, sabır, özveri ve sevgiyle koşulsuz yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim...

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
DEĞERLENDİRME KURULU ÜYELERİ	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM ve TABLO LİSTESİ.....	vi
ÖZET	xi
ABSTRACT	xii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1 Problem Durumu	2
1.2 Amaç ve Önem	5
1.3 Problem Cümlesi	6
1.4 Alt Problemler	6
1.5 Sayıtlar.....	6
1.6 Sınırlılıklar	6
1.7 Tanımlar.....	7

BÖLÜM II

2.1 Başlangıcından 1980’li Yıllara Kadar Türk Resminde Konu.....	7
2.1.1 Minyatür ve Duvar Resminde Konular.....	7
2.1.2 Batı Resmine Geçiş Sürecinde Konular	13
2.1.3 1914 Dönemi ve İlk Gruplaşma Eğilimleri.....	16
2.1.4 D Grubu’nda Konular.....	18
2.1.5 1950- 1980 Yılları Arasında Türk Resminde Konu.....	22

2.2	1980’li Yıllar ve Sonrası: Dünya’da Sanat Ortamına Genel Bakış.....	30
2.2.1	Sanatsal Gelişmelere Etki Eden Toplumsal Olaylar	30
2.2.2	Modernizm ve Postmodernizm Söylemleri Ekseninde Sanatsal Gelişmeler.	31
2.2.3	1980’den Günümüze Resim Sanatındaki Gelişmeler.....	48
2.3	1980’li Yıllardan Günümüze Türkiye’de Sanat Ortamı.....	55
2.3.1	1980-1990’lı Yıllar Arası Dönem.....	56
2.3.1.1	Ekonomik ve Siyasi Değişimlerin Sanat Üzerindeki Etkileri	58
2.3.1.2	Galeriler ve Koleksiyonerler Dönemi.....	62
2.3.2	1990- 2000’li Yıllar Arası Dönem.....	65
2.3.2.1	Bienaller ve Küratörlük Kavramı	65
2.3.3.2	2000’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Ortamı.....	67
2.4	1980 Sonrası Türk Resminde Konu ve Sembol.....	68
2.4.1	Konu ve Sembol Kavramlarına Genel Bakış.....	69
2.4.2	1980 Sonrası Türk Resmi: Sanat Yapıtları ve Sanatçılar Üzerine Bir Değerlendirme	72

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1	Araştırma Modeli	113
3.2	Evren ve Örneklem	114
3.3	Veri Toplama Araçları	114
3.4	Veri Çözümleme Teknikleri	114

BÖLÜM IV

ALT PROBLEMLERE İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

- 4.1 Türk Resminde konu seçimi ve sembol kullanımı 1980 sonrası nasıl bir değişim yaşamıştır ?.....115
- 4.2 1980 sonrası dünyadaki sosyal, ekonomik kültürel ve sanatsal olayların Türk resmine yansımaları nelerdir ?.....118
- 4.3 Sembol üretimi açısından 1980 sonrası Türk resmi, hangi inanç ve mitolojilerden etkilenmiştir ?.....120

BÖLÜM V

- SONUÇ.....123
- TARTIŞMA.....125
- ÖNERİLER126
- KAYNAKÇA127

RESİM VE TABLO LİSTESİ

Resim no:

Sayfa no:

Resim 1: “Hz. Hasan’ın Ölümü”. Lami’i, Maktel-i Al-i Resul, minyatür.....8

Resim 2: “Lala Mustafa Paşa’nın İznikbend’ de ziyafet vermesi”, Gelibolulu Mustafa Ali, Nusretname.1584, minyatür.....9

Resim 3: Zeynelabidin’in Şam’da Cuma hutbesini okuması, Fuzuli, 159410

Resim 4: Abdullah Buhari, iki kadın 18. yüzyılın ortaları, minyatür.....11

Resim 5: Natürmort, Başmabeyinci Konağı Beşiktaş II. Abdülhamit dönemi, duvar üzerine yağlı boya.....12

Resim 6: “Danyal Aşık Evi Kayseri” 19. yüzyıl sonları, duvar resmi.....13

Resim 7:Namık İsmail, “Çıplak”, 1935, 50x60 cm, tuval üzerine yağlı boya.....15

Resim 8: İbrahim Çallı, “Tefli Kadın”, 20.yy, 73x100cm, tuval üzerine yağlı boya.....16

Resim 9: Feyhaman Duran, Başlıksız, 23x29cm, tuval üzerine yağlı boya.....17

Resim 10: Nurullah Berk, “Nargile İçen Adam”, 60x 93 cm, tuval üzerine yağlı boya.....19

Resim 11: Cemal Tollu, “Ana Toprak”, 95x130 cm, tuval üzerine yağlı boya.....	20
Resim 12: Sabri Berkel, “Yoğurtçu”, 130x162 cm, tuval üzerine yağlı boy.....	21
Resim 13: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Akademi Bahçesi”, 35x 50 cm, tuval üzerine yağlı boya.....	22
Resim 14: Ferruh Başağa, 1949, “ Aşk”, 60x85 cm, tuval üzerine yağlı boya.....	25
Resim 15: Neşet Günal, “Bunalım”, 144,5x 178 cm, tuval üzerine yağlı boya.....	27
Resim 16: Nuri İyem, “Güvercin Uçuranlar”, 40x56cm, tuval üzerine yağlı boya.....	28
Resim 17: Nedim Günsür, “Balıkçı Pazarı”, 45x54cm, tuval üzerine yağlı boya.....	29
Resim 18: Resim: yves klein, 108x 156cm, 1961, antropometries.....	36
Resim 19: Robert Barry, “Telephathic Piece”, 1969,28x21 cm, kağıt üzerine yazı.....	37
Resim 20: Frank Stella , “Atvatabar”, 1996, 65x65 cm, karışık teknik.....	38

Resim 21: Andy Warhol, “ Bottles”, 1962, baskı resim	39
Resim 22 : Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, porselen.....	40
Resim 23: Eduardo Paolozzi, “I was a Rich Man’s Plaything” 1947, kolaj.....	42
Resim 24: Richard Hamilton, “Bugün Evlerimizi Böylesine Farklı ve Çekici Kılan Nedir?”, 1956, 25x22,5 cm, kolaj.....	43
Resim 25: Nam June PAİK, “Muma bakan Buda”, 1992, video yerleştirme.....	45
Resim 26: Joseph Beuys. “Güneş Evresi”, 1974, Tahta Üzerine Tebeşir.....	46
Resim 27: Jeff Koons, Auto, 2001, 259x350 cm, tuval üzerine yağlı boya.....	47
Resim 28: Carlo Maria Mariani, Eclipse4, 1998, tuval üzerine yağlı boya.....	48
Resim 29: Stephen McKenna, Stone Map 1991, 80x 100 cm, tuval üzerine yağlı boya.....	49
Resim 30: John Swihart, Başlıksız,1992, 80x160, tuval üzerine yağlı boya.....	50
Resim 31: Susan Rothenberg, “Three Masks” , 2006, tuval üzerine yağlı boya.....	51

Resim 32: Walter de Maria, “The Lightning Field”, 1977, enstalasyon.....	52
Resim 33: David Hockney “iPad” , 2011, dijital art (sergiden bir görünüş)	54
Resim 34: David Hockney “iPad” , 2011, dijital art (sergiden bir görünüş)	54
Resim 35: Altan Gürman “Montaj 4/ Montage 4”, 1967, 123 x 140 x 9 cm, tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel.....	73
Resim 36: Özdemir Altan, “Reality”, 1974, 100 x 130 cm, tuval üzerine akrilik boya.....	74
Resim 37: Sarkis “Çaylak Sokak” 1984, enstalasyon.....	75
Resim 38: Yüksel Arslan, “Arture”, 1989, tuval üzerine yağlı boya.....	76
Resim 39: Nevin Çokay, İsimsiz, 1998, tuval üzerine yağlı boya.....	78
Resim 40: Füsün Onur, “Nü”, 1974, 30*20*15 cm, ready made (Tahta cam ayna bebek)	80
Resim 41: Nil Yalter, “Türk göçmenleri”, 1977, karakalem ve fotoğraf.....	82
Resim 42: Tomur Atagök, “Robotların Dansı ve Koşucu”, 1986, 200x300 cm, metal üzerine boya.....	83

Resim 43: Nur Koçak “ Oto portre (ben II)”, 1984,195x114 cm, tuval üzerine akrilik.....	84
Resim 44: Nur Koçak, “Yeni İnci II”, 1997, 50x 50 cm, tuval üzerine yağlı boya.....	85
Resim 45: Nur Koçak, “Yeni İnci I”, 1995, tuval üzerine yağlı boya, 50x50 cm.....	86
Resim 46: Gülsün Karamustafa, “Arabesk” 1989, baskı resim.....	87
Resim 47: Yusuf Taktak, İsimsiz, 2003, 50x70, kağıt üzerine pastel.....	88
Resim 48: Mustafa Ata, “Figürlü Kompozisyon”, 2000, 115x146 cm, karışık teknik.....	89
Resim 49: Ömer Uluç, “ Kadın, Kedi ve Savaş Uçağı”, 150x150 cm, 1997,tuval üzerine akrilik boya.....	90
Resim 50: Kemal Önsoy, “Soyut” 155x170 cm, 1989 tuval üzerine yağlı boya	91
Resim 51: Bedri Karayağmurlar “ Düşlem”, 90x100 cm, 2008, tuval üzeri akrilik boya.....	92
Resim 52: Mehmet Gün, “Soyut Kompozisyon”, 155x258 cm, 2008, tuval üzerine yağlı boya.....	96
Resim 53: Aydın Ayan, “Trio/ Aynadakiler”, 100x130 cm, 1992, tuval üzerine yağlıboya.....	97

Resim 54: Neş' e Erdok, “Bekleyiş”, 76x 120 cm, 1999, tuval üzerine yağlı boya.....	100
Resim 55: Nes'e Erdok, “Kadıköy Vapurunda Sabah”, 180x150cm, 1993, tuval üzerine yağlı boya.....	101
Resim 56: Nedret Sekman, “ Çiçekçi Kız” 160x205 cm, 2003 , tuval üzerine yağlı boya.....	102
Resim 57: Halil Akdeniz “Anadolu Uygarlıkları- Zamansal Kültür Simgeleri”, 2006, 180x500 cm, tuval üzerine akrilik.....	104
Resim 58: Halil Akdeniz, “Resimsel Şeyler”, 2007, 50*10,5 cm 2 parça, tuval üzerine akrilik.....	105
Resim 59: Ergin İnan, “Yazı Damla İçinde”, 1993, 30 x 25 cm, ahşap üzerine kolaj ve yağlı boya.....	106
Resim 60: Ergin İnan, “Portre ve Böcek”, 40x30, 1997, karışık teknik.....	107
Resim 61: Ergin İnan, “Eldiven”, 1998, 80x70 cm, el yapımı kağıt üzerine karışık teknik.....	108
Resim 62: Taner Ceylan, “1881”, 2010, 140x20 cm, tuval üzerine yağlı boya.....	110
Resim 63: İsmet Doğan, Eating the Others Series, 160x210 cm, 2011, tuval üzerine karışık teknik.....	111

Resim 64:İsmet Doğan, Throw Up Series, 180x 180 cm, 2009, tuval üzerine
karışık teknik.....112

Tablo : Erol Çankaya, 1950-1975 Yılları arasında farklılaşan köy ve kent
nüfusu.....23

Özet

Bu çalışmada 1980 sonrasında günümüze kadar olan süreçte Türk resim sanatında konu seçimi ve sembol kullanımı sanat yapıtları ve sanatçılar üzerinden incelenmiştir. Tarihsel süreç göz önünde tutularak yapılan bu incelemede öncelikle Türk resim sanatının kökeninde ele alınan konular ve kullanılan semboller, ardından dünyada eş zamanlı gelişmeler ve bu gelişmelerin 1980 sonrası Türk resmine yansımaları incelenmiştir.

1980’li yıllar Türk toplumunun, yeni kültürel kimlik oluşturma sürecinin en yoğun yaşandığı dönem olarak nitelendirilebilir. 20. Yüzyıl’ın sonunda politik ve ideolojik yöntemlerin başarısızlığa uğradığı ve bu yolla yeni arayışlara gidildiği bir dönemdir.

Bu dönemde düşünsel ve sanatsal alanda tartışılan postmodernizmin Türk resmini konu ve sembol açısından yeni bir döneme taşımaktadır. Bu anlamda 1980’lerin sonundan itibaren daha yoğun bir şekilde kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok konu, geçmiş ile ilinti kuran fakat günümüz dünyasında anlamını değiştiren farklı semboller ile kullanılmaktadır.

Ayrıca geçmişten günümüze değin; sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri, filozoflar ve sanatçılar tarafından en çok sorgulanan kavramlar içinde yer alan “konu” ve “sembol” kavramları kuramsal çerçeve içinde ele alınmıştır. Bu bilgilere dayanarak; çalışma kapsamında benzeşik öğretim yöntemiyle seçilmiş resimler konu ve sembol açısından çözümlenmiştir.

Abstract

In this study, it has been studied on the subject choice and the symbol use in Turkish art works which belong to the term of the beginning 1980s up to our date and their effects on the artists. Firstly the main subjects in the roots of Turkish painting and the symbols used have been investigated by considering historical process. And secondly synchronized improvements from all around the world and their effects o on Turkish painting are also taken into consideration.

The 1980s can be thought as the most influential years on the foundation of the cultural identity of the Turkish people. Following these years, the end of the 20th century is considered as the term that political and the ideological methods have failed and therefore the search of new methods appeared.

In this term, postmodernism which is discussed intellectually and artistically has moved Turkish painting into a new era by means of subject and symbol. By this manner, after the end of 1980s, various kind objects spanning many different subjects has been correlated with a wide variety of symbols.

In addition to; it has been focused on the subject and the symbol which are the two of the most discussed concepts by art critics, philosophers and art historiographers, by considering the frame of theoretical concepts. In the light of the information obtained from the chosen paintings have been analyzed by means of subject and symbol using homogeneous sampling method.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Türkiye’de resim; kimi zaman toplumsal gelişmelerle eş zamanlı, kimi zaman ise toplumsal gelişmelerin ötesinde bir yol izlemektedir. Her iki durumda da resim sanatı toplumsal yapı ile etkileşim içinde olmuştur. Bu nedenle Türk resmine etki eden önemli toplumsal değişimlerin yaşandığı 1980’li yılların dikkatle okunup, doğru çözümlenmesi koşuluyla günümüz dünyasındaki toplumsal ve sanatsal alanda birçok soruya yanıt olabileceğini düşünmekteyim.

Bu bağlamda, köklerini minyatür geleneğinden alan Türk resminin yakın tarihi ile birlikte 1980 sonrası konu ve sembol açısından bir değerlendirme yaparken; aynı dönemde Türk resmine etkide bulunan Batı resmindeki dikkat çeken gelişmelerle ilişkilendirilmesi önem taşır.

Beş bölümden oluşan bu çalışmada bu ilişkiler doğrultusunda bir değerlendirme yapılmaktadır. Çalışmanın tamamlayıcı ve açıklayıcı kısmını kuramsal çerçeve içinde betimleyen birinci bölümde sırasıyla, araştırmanın literatürde ele alınış biçimini belirten problem durumu, araştırmanın gerekçelerini ortaya koyan araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, problem cümlesi, alt problemler, sayıtlar, sınırlılıklar, tanımlar ve kısaltmalar bulunmaktadır. Çalışmanın ana metninin yer aldığı ikinci bölümde; konu ve sembol bakımından Türk resminin tarihsel kökeni, 1980 sonrası dünyada ve Türkiye’de sanat ortamı, bu dönemde yaşanan toplumsal olaylar ve düşünsel yansımaları, konu ve sembol kavramlarının ışığında sanat yapıtları ve sanatçılar üzerine değerlendirmeleri ele alınmaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünde araştırmaya dair yöntem; evren, örneklem, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri açıklanmaktadır. Dördüncü bölümünde açıklanan yöntem ve araştırmanın ana metni doğrultusunda, giriş bölümünde sorgulanan

alt problemlere ilişkin bulgular ve yorumlar yer almaktadır. Çalışmanın son bölümü olan beşinci bölümde ise; önceki bölümlerde elde edilen nesnel bilgiler, çalışmanın bütününde kurulmaya çalışılan bakış açısı yardımıyla daha öznel bir ifadeye dönüşerek, sonuç tartışma ve öneriler kısmını oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, 1980 sonrası yeni bir anlam, nitelik ve içerik kazanan Türk resmini konu ve sembol bakımından irdeleyen bu çalışmada söz konusu olguya tarihsel süreç içinde yaklaşılabilecek, kuramsal çerçevede ele alınan modernizm ve postmodernizm karşılaştırmaları üzerinden bu dönem Türk resminin yeni kimliği tartışılmaktadır.

1.1 Problem Durumu

Bir resmin konusunun ne olduğunu düşündüğümüzde, o resmin içeriği ile ilgili bir düşünce sürecine girmiş oluruz. Dolayısıyla problem durumunu betimlediğimiz bu bölümde 1980 sonrası Türk resminde konu ve sembol ile ilgili özel bir incelemeden önce, genel anlamda konu ve sembol kavramının ne olduğuna bakmamız, problemi tanımamız açısından önemlidir.

Öncelikle geçmişten günümüze değin birçok düşünür, sanat tarihçisi, sanat eleştirmeni tarafından farklı yönleriyle ele alınan resimde konu kavramı ile ilgili görüşlere kısaca göz atalım. Kınay, (1993:5) konu sorunsalı ile ilgili olarak, her eserin bir şeyi tasvir ettiğini ve bir konusu olduğu görüşüne yer verirken, Mülâyim, (1989:150) Kınay'ın aksine her resimde konu bulunmayacağını belirterek, resmin konusunun çoğu kez tablonun adı olduğunu belirtmektedir. Fischer, (1985:140) bu görüşlerin yanında sanatçının tutumunu anlamamıza yardım eden önemli öğelerden birinin, konu seçimi olduğunu önemle vurgulamaktadır.

Bu noktada konusallığa değinmekte yarar var. Resmin içeriği ile ilgili bir değerlendirme yaparken konusal bir yaklaşımdan uzak durmak gerekmektedir. Çünkü sadece konuya bağlı kalmak oldukça yüzeysel bir değerlendirmeye neden olabilmektedir. Eroğlu (2006:215) konusallıkla ilgili olarak, konu derinleşebiliyorsa mesele yoktur, fakat derinleşemeyip sadece kendine bağlıyorsa, o noktada konusallığın eleştiriyi yanlış bir yöne çekeceğini ifade etmektedir.

Öte yandan Eroğlu' nun (2006:316) araştırmanın diğer değişkeni olan sembol ile ilgili tanımı ise şöyledir; "Bir kavramı, bir düşünceyi belirten onun simgesi niteliği amblemi olan işaret, canlı varlık ya da nesne." Bu genel tanımlamanın ardından sanatsal yapıtlar hakkında yapılacak yorum ve incelemeleri yaparken, sanatçıların kullandığı sembolleri bilmenin zorunlu olduğunu belirtmektedir.

Yunan İlkçağı'ndan beri " kanatlı kadın" zafer simgesidir. Bu figür bir kürenin üzerine yerleştirilirse "talih" simgesi olabilir. Antik tanrıların niteliklerinin de simgesel imgeleri vardır. Neptunus' un üç dişli çatalı, Jüpiter'in Yıldırımı gibi. Bu simgeler çağlar boyunca yalnız sanatçıların düş gücüyle değil, aynı zamanda plastik yaratılarıyla karşılıklı iletişim içinde olan edebi geleneğe de bağlı olarak gelişmiştir. Kutsal kitap metinleri ve zengin bir dinsel edebiyat üzerine kurulu edebiyat üzerine kurulu simgesel imgeler bilinmeden Ortaçağ sanatını anlamak mümkün değildir. Bu sanatta erdemler ve günahlar gibi soyutlamalar, insan biçimini almıştır. Erdemler, gerçek (günahın simgesi; maymun) ya da düşsel (haz düşkünlüğünün simgesi; siren) hayvanlarla simgelenen günahlara karşı silahlı ve miğferli olarak savaşırken canlandırılmıştır.(...) Simgeci sanatçı, esin kaynağı olarak düşe yönelen, gören kişi olmak istiyordu. Sanat eseri yokluğunda, sanatçının hiçbir şey yaratamayacağı görünmez güçlerin simgesel bütünüydü. Gerçeküstücüler, özellikle simgeciler için simge, yalnızca imgenin gerçek anlamına dayalı bir kodlama değildi. Çünkü aralarında görünürde bir bağ bulunmayan simgeleri yan yana getirdiği oluyordu. Fakat o zaman simgeciliğin insanın ruh yapısının temel öğelerini dile getireceği düşünülüyordu. Bazıları için tüm sanatsal yaratı, soyut bile olsa simgeseldi." (Eroğlu, 2006, 317).

Bir nesne ya da kavramı adlandıran imge dolaysız bir anlatımla bilgi aktarırken, sembol bu kavramın yerini tutar ve nesne, tasarıma açık bir duruma gelir. Durand' a göre (1998); sembol, iki yarım parçanın, işaret ve gösterilenin bir araya getirilmesini her zaman gerekli kılmaktadır. O halde sembol, başka bir şeyin yerini alan, onu temsil eden olarak da tanımlanabilir.

Bu nedenle sembol, bir duygu ya da bir düşüncenin yerine geçebilme özelliğine de sahiptir. İmge benliğin dışını yansıtırken, simgelenen duygu, yerine geçen sembolün anlamı ile içte saklıdır. Fromm (1983); "Sembol dilinin farklı mantığını anlatırken, özelliğinin, yoğunluk, anlam ve çağrışım" olduğunu belirtmiştir. Freud'a göre ise; "Sembol, dolaylı bir şekilde, mecazlı ve çözülmesi çok kolay olmayan arzu ve çatışmanın ifadesidir". Sembol, bir sözün, bir düşüncenin, bir anının gizli kalmış anlamını, duyguları temsil eden imge ile bağlayan ilişkinin bütünüdür.

İmgenin kendisi ile simgelediği şey arasındaki ilişki açısından bakıldığında, Erich Fromm'a göre (1998); üç tür sembolden söz edilir. Bunlar; geleneksel, rastlantısal ve evrensel nitelikli sembollerdir. Evrensel sembol, simgeleyenle simgelenen arasındaki doğrudan ve sürekli bir ilişkiyi kavrayan tek semboldür ve herkesçe anlaşılabilir özellikler taşıdığı için evrenseldir. Geleneksel semboller kültürlere göre aynı anlamı taşıırken, rastlantısal sembollerin, anlamları sadece ressamın kendisi tarafından bilinmektedir. Sembolik imge, soyut olan bir algıya somut tasvirin eslik etmesini sağlarken, gizli bir anlamı da ortaya çıkarır.

Geçmişten günümüze resim sanatında birçok sanatçı tarafından kullanılan; işaret, alegori, sembol gibi göstergeler, sanat eserinin ortaya çıktığı zamanın, mekânın ve sanatçısının sembolü olma özelliğini taşımakla birlikte, kimi ressamlar resimlerinin temel dilini sembolik göstergeler üzerine kurgulamışlardır. Bu resimlerde sembolik imgeler, bilinçaltı, bilinçdışı ve çocukluğa dair yaşanmış anılar ile önemli yer tutarlar. Bu nedenle semboller söz konusu olduğunda çevresel etmenler olduğu kadar, ressamın kişiliği ve hayatı da önemlidir.

1.2 Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, 1980 sonrası Türk Resmini konu seçimi ve sembol kullanımı açısından; geçmişi ile bağını koparmadan ve evrensel yansımaları göz ardı etmeden betimlemektir.

Türk resmini geçmişten günümüze getirdiği birikim; edebiyat, müzik şiir, felsefe, mitoloji, din gibi farklı disiplinlerden etkilenmiştir. Bu disiplinlerden yararlanarak sembol çözümlemeleri denemek, bu çalışmanın diğer amacıdır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Bu çalışma yakın dönem Türk resim tarihi bilgilerimizi tazelemesi açısından önem taşımaktadır. 1980 sonrası Dünya'da ve Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylar ve değişimler bu süreç içinde oluşmuş sanat eserlerine yansımaları açısından bir problem oluşturmaktadır.

Bu çalışma resim sanatı ile ilgili bir problem aynı zamanda sosyolojik, psikolojik, felsefî bir problem olarak ele alınmaktadır. Erinç'e göre resimde konu (2009,54); bizim yaşamımızla, yaşantılarımızla sanat eserinin kesişen noktasıdır. Yani sanat eseri ile karşılaşmadan önce bildiğimizdir. Aştır, savaştır, düşmanlıktır, nefrettir. Sanat bu olguları, alıcısına bir süreç içinde işleyerek bir form nakletmektedir. Bir sanat eseriyle kurduğumuz en sıradan ilişkide algıladığımızdır: peyzaj resmidir, portredir, figürdür. Araştırma kapsamında Türk resminin konuları kategorize ederken, geçmiş yayınların ışığında, özgün yorumları da katarak, güncel çalışmaları da göz önünde tutmaktadır.

1.4 Problem Cümlesi

1980 sonrası Türk resminde konu seçimi ve sembol kullanımı açısından nasıl bir süreç yaşanmıştır?

1.5 Alt Problemler

1. Türk Resminde konu seçimi ve sembol kullanımı 1980 sonrası nasıl bir değişim yaşamıştır?
- 2.1980 sonrası dünyadaki sosyal, ekonomik kültürel ve sanatsal olayların Türk resmine yansımaları nelerdir?
- 3.Sembol üretimi açısından 1980 sonrası Türk resmi, hangi inanç ve mitolojilerden etkilenmiştir?

1.6 Sayıtlar

- 1.Türk resmi tarihsel süreç göz önünde tutularak, 1980 sonrası konu ve sembol bakımından incelenecektir.
- 2.1980 sonrası dünya sanatının aynı dönemdeki Türk resmine yansımaları incelenecektir.
- 3.Sembol üretimi açısından; Anadolu topraklarında doğmuş ya da etkide bulunmuş, dinlerin ya da mitolojilerin Türk resim sanatına yansımaları incelenecektir.

1.7 Sınırlılıklar

Çalışma, literatür taraması yoluyla ulaşılan kaynaklar, konu ile ilgili güncel yayınlar, makaleler, tezler, haberler ve internet erişimi ile sınırlıdır. Araştırma bu çerçevede 1980 sonrasında günümüze değin Türk Resim sanatındaki sanatçılar ve sanatçıların çalışmalarında seçilen örnekler ile sınırlandırılmıştır

1.8 Tanımlar

Konu: Bir yapıta temel olan duygu, düşünce, durum, yargı, olay
(<http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=konu&kategori=terim&hng=md>).

Sembol: Bir kavramın uzlaşımsal ya da üzerinde uzlaşma varılmış gösterimi.
(<http://www.tdkterim.gov.tr/?kategori=terimarat&kelime=simg>)

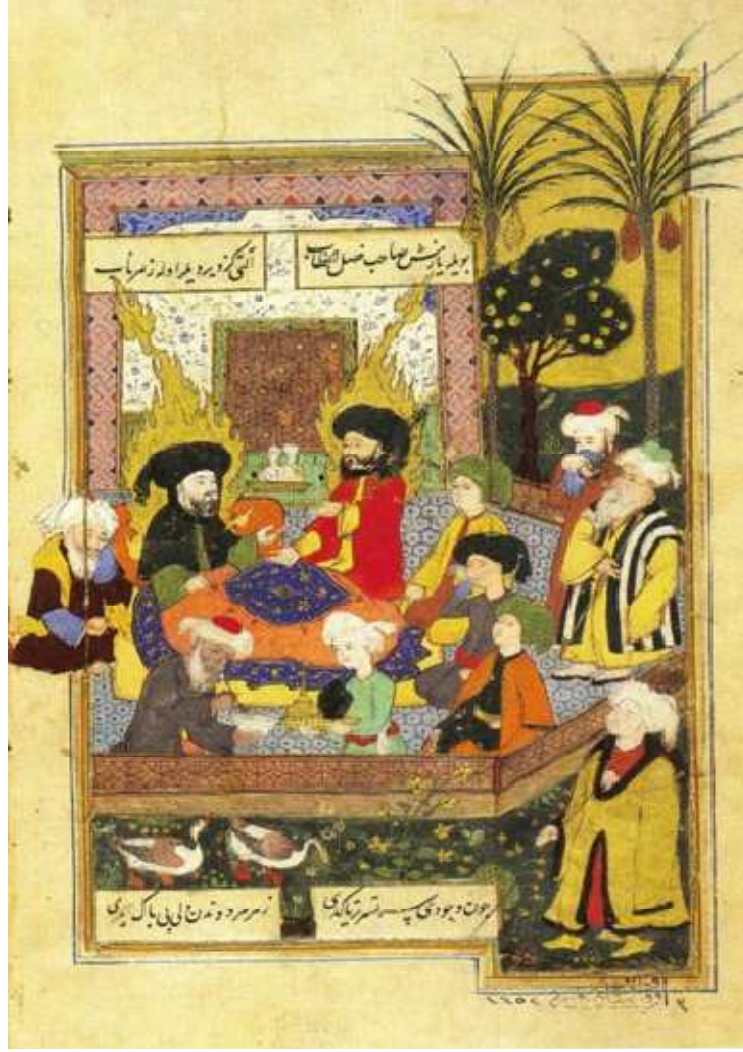
BÖLÜM II

2.1 BAŞLANGICINDAN 1980'Lİ YILLARA KADAR TÜRK RESMİNDE KONU

1980 sonrasında günümüze değin Türk resim sanatındaki konu seçimi hakkında bir değerlendirmeye başlamadan önce Türk resminin oluşumuna bakmak gerekmektedir. Araştırmanın ana metninin verildiği bu bölümde öncelikle Türk resminin başlangıcından seksenli yıllara gelene kadar - özellikle konu seçimi kapsamında - nasıl bir süreçten geçtiği irdelenecektir.

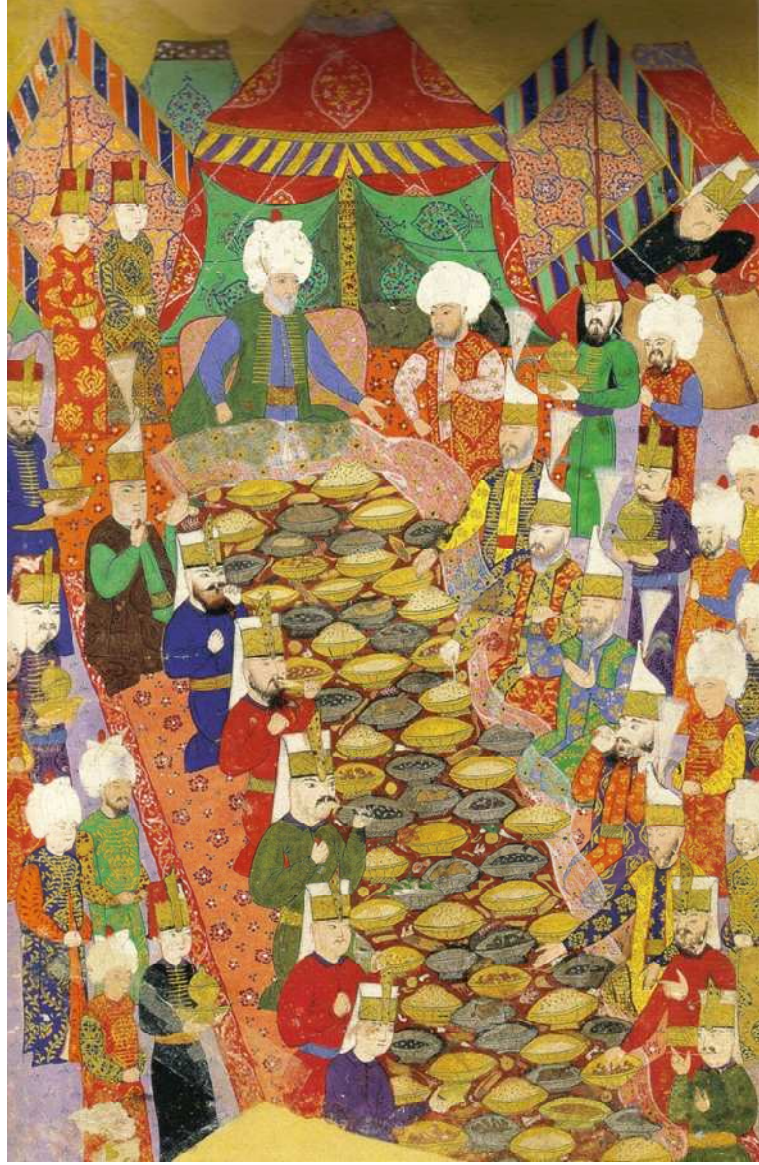
2.1.1. Minyatür ve Duvar Resminde Konular

Günümüz Türk resim sanatının geleneksel kökenine baktığımızda minyatür ile karşılaşmaktayız. Bu nedenle Türk resmine konu ve sembol açısından yaklaşırken; geleneğe dair kültürel verileri edinmemiz açısından minyatür sanatında konu ve minyatür sanatında rastladığımız sembollerin, bugünün sanatını anlamamız açısından önem taşıdığını düşünmekteyim.



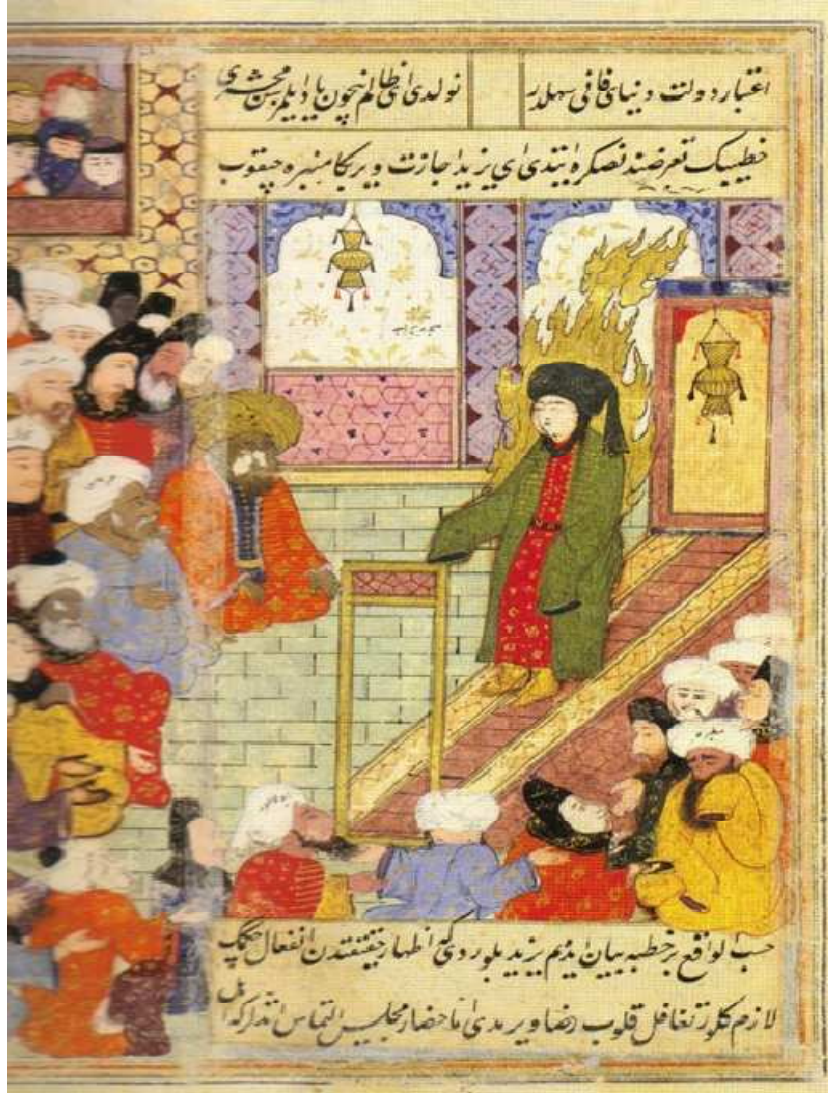
Resim1: “Hz. Hasan’ın Ölümü”, Lami’i Maktel-i Al-i Resul, minyatür

Türk resim sanatı XVII. Yüzyılın sonuna dek örneklerini minyatür dalında vermiş ve kökünü Türk - İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından almaktadır.



Resim 2: Nusretname, “Lala Mustafa Paşa’nın İznikbend’ de ziyafet vermesi, Gelibolulu Mustafa Ali”, 1584, minyatür

Türk resim sanatının temelini oluşturan minyatürde konu önem taşımaktadır. İşlenen konu bakımından minyatüre baktığımızda edebiyat, tarih, dinsel konular ve saray hayatı sahneleri ön plana çıkmaktadır. XVIII. yy ortalarına doğru figürü konu alan denemelere rastlanır.



Resim 3: Fuzuli “Zeynelabidin’in Şam’da Cuma hutbesini okuması”, 1594, minyatür

Minyatür süsleyici bir anlayışa sahiptir. Figürde ve renkte bir stilizasyon hakimdir. Bu nedenle ifade net ve güçlü, resimlediği kültürlerin estetik yapılarını, sosyal-ekonomik hayat anlayışını yansıtmaktadır. Farklı üsluplara sahip olan minyatür, genel olarak dinsel altyapılara sahip olsa da yaratıcı, kendine özgü simgesel anlatımlarıyla metni açıklamakta ve metni desteklemektedir.



Resim 4: Abdullah Buhari, “iki kadın” 18. yüzyılın ortaları, minyatür

18 ve 19. Yüzyılda batıda gelişen bilim ve kültürün Osmanlı sanatına etkileri gözlemlenmektedir. Bu etkilerin başında matbaanın bulunması ile elyazması kitapları tamamlayan minyatürün işlevini yitirerek sadece geleneksel bir kimlik kazandığını söylemek mümkündür.

Buna bağlı olarak, özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren minyatür sanatı yerini duvar resmine bırakmaktadır. Batı etkileriyle mimaride de yeni biçimler denenmiş Barok ve Rokoko üslupları iç mekân düzenlemelerinde uygulanmıştır. İç mekânların sıvaları üzerine tutkal ve su ile karıştırılmış toprak boyalarla yapılan resimler yeni bir resim türü oluşturmuştur.



Resim 5: “Natürmort”, Başmabeyinci Konağı Beşiktaş II. Abdülhamit dönemi, duvar üzerine yağlı boya

Batı kaynaklı yeni motifler arasında manzaralar, sepet ve saksı içinde çiçek ve meyvelerden oluşan natürmortlar yerleştirilmiştir. Bu tür konular fresko veya yağlıboya tekniğinde manzara veya figürlü kompozisyonlar Batı'da da uygulanmaktadır. Oysa ülkemizde XIX. y.y. Sonuna dek figürlü kompozisyonlara pek rastlanmaz XIX. Yüzyılın sonlarında figürlü resimler dikkati çekmeye başlar. Geometrik bölmeler madalyonlar içine yerleştirilmiş manzara kompozisyonları Kız Kulesi, Göksu Kalamış koyu, boğaz ve yelkenliler gibi konularla çeşitlilik kazanmıştır. Bunların yanı sıra av sahneleri ve av hayvanları, avcı figürleri birçok duvara konu olmuştur.



Resim 6: “Danyal Aşık Evi Kayseri”, 19. yüzyıl sonları, duvar resmi

Duvar resmi teknik olarak batı kaynaklı olmakla birlikte, konu ve işleyiş bakımından değişime uğramış ve Türk- İslam inancına uygun bir şekil almıştır. Bu gün İstanbul, Rumeli ve Anadolu’da birçok duvar resmi görmek mümkündür. Rumeli ve Anadolu duvar resimleri şematik ve primitiftir. İstanbul’da bulunan duvar resimleri diğerlerine göre daha olgun eserlerdir.

Konu açısından bu dönemdeki duvar resimlerine baktığımızda, manzaranın ön plana çıkmasına rağmen minyatürde rastladığımız tüm konuları görebiliriz. Bu durum teknik anlamında batıya geçiş sürecini yaşayan Türk resminin konu bakımından geleneği sürdürdüğünü göstermektedir.

2.1.2. Batı Resmine Geçiş Sürecinde Konular

Bu bölümde minyatür sanatı ve daha sonra süslemeciliğin ön planda olduğu duvar resminden sonra ülkemizde Batı anlayışı ile yağlıboya resme geçiş sürecini konu bakımından inceleyeceğiz.

Bu bağlamda, batılı anlayışta Türk resmi teknik olarak duvar resmi ile başlamış görünse de, konu ve işleyiş bakımından Asker Ressamlar ile başladığını belirtmemiz gerekmektedir. Bu dönemde Topçu, İstihdam veya haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar perspektif dersi amacıyla Avrupa'ya gönderilmiştir.

Türkiye de ilk resim faaliyeti Mühendishane-i Bahri Hümayun (1795) ile başlar. II. Mahmud'un kendi resmini yaptırarak devlet dairelerine astırması, 1834 de Harbiye'nin programında resim derslerine yer verilmesi, Abdülaziz'in resim sanatına duyduğu ilgi ve bizzat resimle uğraşması bu oluşumundaki önemli etkenlerdendir (Demirsar, 1989:9).

Konu açısından bu döneme baktığımızda, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, Batının etkisi altına giren Türk resminde figüre ve toplumsal konulara rastlamayız. Bu dönem resimleri daha çok doğa, natürmort ve peyzaj resimlerinin önemli bir yer tutar.

Osman Hamdi'de ise dönemin özelliklerinden farklı olarak, meslek konuları önemli bir yer tutmaktadır. Osman Hamdi ile Türk resmine figürün girmesi ve yurt dışında eğitim alıp daha sonra yurda dönen ressamlarımızın, etkilendikleri birtakım üslupları yöresel ve toplumsal konulara uyarlamaları, toplumun kültürünü, sorunlarını yansıtmak üzere meslek resimlerinin Türk resmine tekrar girmesine öncülük etmiştir (Yerli, 2007: 45).

Bu dönemde Avrupa ya gönderilen asker ressamı ve Osman Hamdi'nin resimleri incelendiğinde klasik Fransız resminden etkilendiği görülmektedir. Aynı dönemde İstanbul'a gelen " Boğaziçi ressamı " burada atölye kurarak Türk resmi ile batı resmi arasındaki etkileşimi arttırmaktadır.

Çağdaş Türk resminin ilk gelişim evresi olarak, Fransız sanat yazarı Renee Huygue'nin önerisi ile " Türk primitifleri" olarak adlandırılan, Ahmet Bedri, Tefik Beşiktaş, Hüseyin Karagömrük, Darüşşafakalı Hüseyin v.b sanatçıların, eserleriyle örnekledikleri üslup dönemi incelenir. Büyük bir kısmının içinden yetiştikleri Darüşşafaka Lisesi'nin adı ile "Darüşşafakalılar" olarak da adlandırılan bu sanatçıları duru, mistik fakat basit bir izlenim

uyandıran doğa ve mimari konulu resimler yapmışlardır (Başkan, 1990:3). Türk Primitifleri teknik anlamda bazı eksiklere sahip olsalar da daha sonra yaşanacak bir dizi gelişmeye öncü olmalarından ötürü oldukça önemlidirler. Bu anlamda Türk izlenimcileri olarak alınan Çallı kuşağının çalışmalarına da zemin hazırladıklarını söylemek mümkündür.



Resim 7: Namık İsmail, “Çıplak”, 1935, 50x60 cm tuval üzerine yağlı boya

Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılında Avrupa'da çalışan ressamlar yurda dönmek zorunda kalmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin katkılarıyla bu ressamlar bir çatı altında toplanmışlardır. İbrahim Çallı ve arkadaşlarından (Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifiş, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Ruhi Arel, Şevket Dağ, Sami Yetik, M. Ali Lağa, Vecih Bereketoğlu, Mühri Müşfik, Ömer Adil, İsmail Hakkı) oluşan bu kuşak

ressamları peyzaj, natürmort, portre ve nü gibi farklı konuları izlenimci bir biçimde resmetmişlerdir. Bu dönemi konu bakımından özetleyecek olursak; batıda görülen, dini konular dışında hemen her konu ayrıca yerel motiflerle bütünleşmiş İstanbul görünümleridir.

2.1.3.1914 Dönemi ve İlk Gruplaşma Eğilimleri

Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde 1914 Çallı Kuşağı'nın ve dünyadaki modernizmin Türk resim sanatına yansıması olan grupların önemi büyüktür. Bu dönemde başta İbrahim Çallı olmak üzere Feyhaman Duran, N. Ziya Güran, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ruhi Arel, Şevket Dağ, Sami Yetik, Vecih Bereketoğlu ilgi çeken sanatçılardandır.



Resim 8: İbrahim Çallı, “Tefli Kadın”, 20.yy, 73x100 cm , tuval üzerine yağlıboya



Resim 9: Feyhaman Duran, 23x29 cm, tuval üzerine yağlı boya

Çallı kuşağının Sanayi-i Nefise'de ilk hocalıkları sırasında yetiştirdiği ve Avrupa'ya gönderdiği bir grup sanatçı Cumhuriyetin ilk yıllarında Avrupa'da hâkim olan Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi çağdaş akımları benimseyerek Atatürk'ün çağdaşlaşma politikasına uygun olarak bu akımları yurda taşımış ve uygulamışlardır. Böylece daha önce yalnızca izlenimciliğin egemen olduğu sanat ortamına birden fazla yeni akım katılarak sanat yaşamını zenginleşmiştir. Türk resminde çağdaş sanatın oluşumunu sağlayan ressamlar Batıdan öğrendikleri, uyguladıkları ve yurda taşıdıkları çeşitli sanat akımları ile bu oluşumu gerçekleştirmişlerdir (Ersoy, 1998: 16).

Türk resminin gelişim süreci gruplaşma ve topluluklarla devam eder bu dönemde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti isim değiştirerek önce 1921'de " Türk Ressamlar Cemiyeti " adından 1926' da " Türk Sanayi-i Nefise Birliği " son olarak da " Güzel Sanatlar Birliği " adını almıştır. Bu topluluğun ardından 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ' kurulmuştur. Bu grup üyeleri hakkında bir konu ve üsluptan bahsetmek mümkün olmasa da bir süre konstrüktivist kaygılardan hareketle resim yaptıklarını söylemek mümkündür. Müstakiller dağıldıktan sonra 1933

yılında bazı Müstakil ressamalarında bulunduğu sanatçılar D grubunu kurmuşlardır. D grubu sanatçılarında da üslup bakımından bir bütünlükten bahsedilemese de kübizm ve soyut sanata eğilimli sanatçılardan oluşmuştu. Teknik ve üslup olarak batının sanat akımlarından oldukça etkilenen D grubu ressamlarının işlediği konu yerel semboller barındıran manzara, portre, figür, natürmort gibi geniş bir yelpazeye sahiptir. ... Cumhuriyet'in ilk on yılında sanatçılar milli mücadele konularını ele alan çalışmalarıyla devrime katkılarını ortaya koyan yapıtlar sergilemişlerdir. Ulusal savaş ve inkılâp resimleri ilk birkaç yıl hoş karşılanmış, ancak konu daha sonraki yıllarda güdümlü sanat anlamında değerlendirilmeye başlanmış, İnkılâp Sergileri'nin ne devrime ne sanata hizmet ettiğini ve sanat açısından tehlikeli olduğu yolunda eleştirilerde bulunulmuştur. Sanat eleştirmenleri ve sanatçılar inkılâp konularını işlemekten çok yapıtın inkılâpçı olması gerektiğini savunmuşlardır ve serbest konulara yönelmişlerdir (İndirkaş, 2001: 30).

Ayrıca bu dönemdeki konu seçimine baktığımızda figür, anıtsal mimari, manzara, natürmort, nü gibi çok çeşitli konulara rastlarız. Türk empresyonistleri dediğimiz genç ressamların İbrahim Çallı önderliğinde başlattığı oluşum süreç içerisinde Türk resim sanatını öteye taşıyacak bir dizi grubun oluşmasında öncü olmuştur. Bu oluşum Türk resim sanatında devrim niteliği taşıyan müstakil ressamlar birliğinin kurulmasına zemin hazırlamıştır. Kübizm, Fovizm gibi modern sanat akımlarının yerel konular yorumlandığı bu dönem Türk resim sanatının kendi modernizm serüvenini yazması açısından büyük önem taşımaktadır.

2.1.4. Gruplaşma Sürecinde Konular

Türk resim sanatı tarihinde sıkça rastladığımız Batı'ya eğitim amaçlı ressam gönderme durumunun halk ve sanatçı arasında yarattığı kopukluğun bir sorun yarattığı bu dönemde farklı bir politika ile bu sorun çözülmeye çalışılmıştır.1932'de kurulan halkevlerinin desteğiyle 1938- 1943 yılları arasında Anadolu'nun çeşitli yerlerine ressamlar gönderilmiştir.

Bu yolla hem ressamların folklorik araştırmalar yapabilmesi hem de ressam- halk arasındaki ilişkinin geliştirilmesi amaçlanmıştır. D grubu sanatçılarının çalışmalarına baktığımızda bu amaca uygun bir yol izlediklerini görmekteyiz. D Grubu sanatçıları, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Abidin Dino,

Elif Naci, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Sabri Berkel, Salih Urallı, Halil Dikmen, Eşref Üren, Şükriye Dikmen gibi sanatçılar yerel konuları fovist, kübist, konstrüktivist anlayışta yorumlamışlardır.



Resim 10: Nurullah Berk, “Nargile İçen Adam”, 60x 93, tuval üzerine yağlı boya

D grubunun kurucularından biri olan Nurullah Berk, Çallı kuşağın izlenimci tavrını eleştirmektedir. ‘Nurullah Berk Kübizm’i çalışmaları ve yazıları ile savunur. Resimlerinde Picasso’nun ve Braque’ın konularını çalışır. Konu benzerliği yanında biçim benzerliğini izleyebiliriz (Karayağmurlar,2001).’



Resim 11: Cemal Tollu, “Ana Toprak”, 95x130, tuval üzerine yağlı boya

Başlangıçta klasik ustaların resimlerini kopyalayarak işe başlayan D Grubu, körü körüne tabiatı taklit etmeye alışmış akademizmi reddederek yerel konular ve Anadolu görünümüleri resmedilmiştir.



Resim12: Sabri Berkel, “Yoğurtçu”, 130x162 cm tuval üzerine yağlı boya

Öte Yandan, Bu dönemde ‘Yeniler’ Türk sanatı sahnesine, sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla çıkan grupların ilki ve en önemlisidir. D grubunu halkın sorunlarını yeterince yansıtamadığı ve Batı yanlısı oldukları konusunda eleştirmektedirler. Ancak II. Dünya Savaşı’ndan sonra gelişen soyut sanat akımlarından etkilenmişler ve bunların etkisinde yapıtlar vermeye başlamışlardır.



Resim 13: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Akademi Bahçesi”, 35x 50 cm tuval üzerine yağlı boya

1947 yılının çok partili döneme geçiş sancıları içinde Yeniler grubu sanatçıları gündemdedir. Grup üyelerinin çoğunluğu nonfigüratif resimler üretmeye başlamışlardır. İlerici, çağdaş ve devrimlere bağlı yazarların ilgi odağında bulunmaktadır.

Bu dönemde gruplar ve sanatçılar Türk resim sanatına yerel konular ile yaklaşıp, halkın ve devletin desteğini kazanma amacındaydılar. Görüş ayrılıkları, modernizm önerdiği sürekli yenilik ve ilericilik fikri ile birlikte halk arasında bir anlaşmazlık yaratsa da yerel ve evrensel konuları Türk resmine katmıştır.

2.1.5.1950-1980 Yılları Arasında Türk Resminde Konular

1950'li yıllara gelindiğinde Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yeni başlangıçlardan yeni düşünme biçimlerinden bahsetmek mümkündür. “1950’lere gelindiğinde ülkemizde resim sanatıyla uğraşanların sayısı arttığı gibi sanatçılarımızda da düşünsel manada bir alt yapının oluştuğunu görüyoruz. Bu dönemde siyasal ekonomik değişimlerin Türk resim sanatı üzerinde

yarattığı değişimler açısından önemlidir. Günsel İnan'ın Bir dönemi okumak adlı makalesinde 1950 tarihinin önemine dikkat çekmektedir.

İki büyük dünya savaşını geride bırakan Avrupa ve Dünya toplumlarının büyük yıkım sonrası ayağa kalkma sürecini başlatma ve Dünya'yla yepyeni bir ilişki kurma yöntemlerini geliştirme çabalarını içermesidir. 1950'den sonra toplumsal, bireysel, kurumsal kültür alanlarında yaşanan başkalaşım ve uzay- zaman kavramlarının değişmesi sanat yaratısına da yeni bir yön vererek hiç şimdiye dek yaşanmadığı kadar sanatsal ifade alanı zengin bir yaratı alanına dönüşecekti ve estetik ifade de dil bütünüyle değişime uğrayacaktı (İnal, 2006: 57).

Resimde konu seçimi, devlet politikalarından, toplumsal olaylardan ve değişen değerlerden etkilenmektedir. Türk resminde 1950'li yıllara kadar gözlediğimiz bu değişim 1950 sonrası da çok partili demokratik dönemin ve değişen siyasal yapıların etkisi ile değişimi sürdürmektedir. Erol Çankaya'nın Bizim Köy'ün 60. Yılında Köy Edebiyatında Toplumsal Değişme adlı makalesinde 1950'lerde kırdan kente göçün yaygınlaşmaya başladığını ve tarımda kapitalist ilişkilerin geliştiğini belirtmektedir. Aşağıdaki tabloda bu durumun sayısal verileri bulunmaktadır:

Tablo1:

<i>Sayım Yılları</i>	<i>Kentli Nüfus (10.000)</i>	<i>Kentli Nüfusun Dönem Başına Artışı</i>	<i>Köylü Nüfus (10.000)</i>
1950	18.5	-	81.5
1955	22.1	32.5	77.9
1960	26.3	32.5	73.7
1965	29.9	33.5	70.1
1970	37.7	36.3	64.3
1975	41.7	31.9	58.3

Buna bağlı olarak, ankaya; yukarıdaki süreci yaşıyan köy'ün otonom yapısının özölüp üretim düzeyinde de kentle ve metropoller ile ilişkiye girerken buna bağlı olarak içsel dönüşümleri de yaşadığını belirtmektedir (ankaya, 2011: 17). ankaya' nın tablosunda açıkça gördüğümüz köyden kente göç olgusu sanatsal gelişmeleri yakından ilgilendiren bir sosyolojik gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. 1950 ile 1975 yılları arasında yaşanan bu toplumsal özölme ileriki bölümlerde ele alacağımız ki olgusunun temel nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatı ve kültürü insan yaşamı ve devlet politikasından ayırmayan Ersoy'a göre 1950 sonrası toplumsal yapıya baktığımızda Türk burjuvazisinin gelişmesini sağlayan çok partili dönemin, güçsüz kalmış bir burjuvaziye dayanarak kalkınma zorunluluğu dikkatimizi çekmektedir. Bu çelişkili durum 1950 sonrasında da devam ederek, halkın da desteğiyle burjuvaziye tek başına iktidar yapmıştır. Bu dönemde toplumsal yapıda dinamik bir hareketlilik vardır. 1965- 1970 yılları arası Türkiye'nin hem sosyal hem de ekonomik açıdan en hızlı geliştiği yıllardır. 1950 yılı hem siyasal hem de kültürel yönden farklı bir dönemin başlangıcıdır. Dinin çok partili dönemde siyasi bir araç olarak kullanılmasının Dilde ve kültürde genel bir geriye dönüşü de beraberinde getirmektedir. 1960'lı yıllarda ise 1950'ler de atılan filizlerin bütün alanlarda birden bire serpilmesine yol açmıştır (Ersoy; 1998: 30). Bir yanda İslamcı- Osmanlıcı görüş diğer yanda sosyalist düşünce sosyal, siyasal ve kültürel yapıyı beslemektedir.

Resim sanatımızın 1950'li yıllardan bu yana gelişmesi diğer sanat alanlarıyla bir paralellik göstermektedir. Garip ve özellikle İkinci Yeni hareketleri, şiir sanatı alanında çarpıcı örneği oluşturmaktadır. Kırdan kente göç ile artan kentleşme olgusu modern teknoloji yardımıyla ağdaş kompozisyonları hedeflemektedir. Mimarideki bu işaret çizgi ve rengin belirli form klişelerinden sıyrılarak yeni düzenler ortaya koyduğu grafik ve illüstratif yaklaşımlar bu gelişmenin paralelinde bulunurlar.

Bu dönemde ülkenin yaşadığı değişimler ve sosyal farklılaşma, giderek ekonomik yapıda görülen Amerikan merkezli örgütlenme şeması, görece ülkenin toplumsal yapısını, giderek de sanatsal durum ve organizasyonunu etkilemiş, hatta belirlemeye de başlamıştır. Ellili yıllara gelinceye dek bir yandan, özellikle 1910'lardan itibaren hem izlenimci akım veya bu doğrultudaki anlayışlar egemenliğini sürdürmüşler ve hem de şematik Kübizm ve buna bağlı eğilimler kendini hissettirmeye başlamıştır. 1949 yılında düzenlenen Devlet Resim Sergisinde Ferruh Başağa "Aşk" adlı çalışmasıyla ödül almıştır. Bu resim Türk resim tarihi içinde soyuta yönelişin ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.



Resim 14: Ferruh Başağa, 1949, “Aşk”, 60x85 cm, tuval üzerine yağlı boya

Yine aynı dönemlerde Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Malik Aksel, Halil Dikmen, Fahrünnisa Zeyd gibi birçok sanatçı da yine soyut ve soyut eğilim içerisindedir. Bu eğilimdekileri Ayla Ersoy, kaligrafiden hareket edenler, geometrik non-figüratif, lirik non-figüratif, doğadan soyutlama yapanlar, figüratif soyutlama yapanlar ve Akatünvel grubu olmak üzere altı başlık altında toplamaktadır.

1950'li yıllarda, çok partili dönemle birlikte Türkiye'nin sanat gündemine nonfigüratif resimlerin katılması rastlantı olmamalıdır.

Bu yıllarda daha önceki tartışmaların tek tek hedefini oluşturan 'modern' sözcüğü yerini 'nonfigüratif' e bırakırken 'ulusal' sözcüğü de 'milli'ye dönüşür ve her alanda sıkça kullanılmaya başlar. Topluma hitap etmeyen, anlaşılması imkânsız hatta seviyesiz, gereksiz, kof sözcükler nonfigüratif sanat yapıtlarını eleştiren yazıların vazgeçilmez sözcükleri olacaktır. Oluşturulan olumsuz ortama karşın, Türk sanatçıları soyut anlatımlara hızla yönelerek bu anlayışta özgün yollar aramaya özen göstereceklerdir. Bu günlerin yılmayan atılımları, günümüze kadar gelişerek süren soyut uygulamaların benimsenmesi için verilen mücadeledir (Ödekan(ed.) Giray, 1999: 112).

Öte yandan, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iki kutuplu dünya konjonktüründe Amerika'nın daha soyut eğilimleri seçip, kendi sanat felsefesini buna göre kurgulaması buna karşı olarak Sovyetler Birliği'nin de bir toplumsal gerçekçi figür grubu içinde kendini konumlandırması doğrudan doğruya bu ülkelerin ideolojik referanslarına dayanıyordu. Türk resminde ise figür ile birlikte Sovyetlerin etkisi, kendisini toplumcu gerçekçi üslupta göstermektedir. 1959' da kurulan "Yeni Dal Grubu" ise bir bakıma 1940' lar da ortaya çıkan toplumcu gerçekçi anlayışın bir devamı niteliğindedir. Toplumcu gerçekçilere baktığımız da Neşet Günal'ın yaptığı köylü figürleri ve Türk insanının sefaletini ortaya koyan yaklaşımıyla büyük boyutlu resimleri ilgisini çekmektedir.



Resim 15: Neşet Günel, “Bunalım”, 144,5x 178 cm, tuval üzerine yağlı boya

Akademik bir yapı içinde, desen gücüne dayanan, adeta desenin dramatik kurgusundan ve can alıcı yaklaşımından büyük oranda istifade eden bu yapı, Türk resminde bir kırılma ve bakış açısı değişikliğini de beraberinde getirmektedir. Nuri İyem de yine böyle bir toplumsal duyarlılık, köye yönelik ilgi biçimleri üzerine resimlerini kurmaktadır ama daha çok da portrenin evrensel karakteri içinde, kadınlara odakladığı fırçasını, sefaletin bakışlarında gezdirtiyor; bu gezdirmeyeyle yoğun bir bireysel ve toplumcu duyarlılık hissettiriyordu.



Resim 16: Nuri İyem, “Güvercin Uçuranlar”, 40x56cm, tuval üzerine yağlı boya.

Toplumsal gerçekçi üslubu benimseyen; Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Mehmet Pesen, Nedim Günsür gibi sanatçılar ilerleyen yıllarda da Türk resmine konu açısından değişik örnekler teşkil etmişlerdir.



Resim 17: Nedim Günsür, “Balıkçı Pazarı”, 45x54cm, tuval üzerine yağlı boya.

1970'lerden sonra ise sanatçılar kendi sanat anlayışlarını bireysel olarak sürdürmektedir. Bu dönemde Türk resmi, ülkenin içinde bulunduğu politik kargaşa ve toplumsal çalkantıların etkisiyle bir duraklama dönemi yaşamaktadır. 1970'de Amerika'da ve Avrupa'da oluşmaya başlayan ve yankı uyandıran; Pop-Art, Happening, Kavramsal sanat, Body-Art, Yeni Dışavurumculuk, Grafiti gibi akımlar varlığını ancak Türkiye'de 1980 sonrası gösterebilmiştir. 1980'li yıllara giden yol da ve sonrasında Türk resim sanatındaki gelişmeleri ileriki bölümlerde inceleyeceğiz. Buraya kadar kısaca ele aldığımız Türk resminin oluşum aşaması günümüz Türk resmini anlamlandırma açısından önem taşımaktadır.

2.2. 1980'Lİ YILLAR VE SONRASI: DÜNYA'DA SANAT ORTAMINA GENEL BAKIŞ

Önceki bölümlerde ele aldığımız Türk resminin oluşum sürecinde açıkça gözlemlenen bir durum olan Türk resim sanatının Batı merkezli fikir ve akımlardan etkilendiğidir. Bu etkileşim 1980 sonrasında da devam etmektedir. 1980'li yıllardan günümüze kadar olan süreçte sanat ortamı küreselleşme çatısı altında yoğun bir etkileşim içindedir. Dolayısıyla 1980 sonrası Türk resmini anlayabilmek için öncelikle Batı merkezli fikir ve uygulamaların yetiştirdiği sanatsal ortamı anlamak gerekmektedir.

Günümüzde ise gerek konu bakımından gerekse teknik bakımdan bu etkileşim 1980 sonrası değişen dünya düzeni ile Batı'ya eğitim amaçlı sanatçı gönderme ile sınırlı kalmamaktadır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve teknolojinin gelişmesi sanatsal gelişmelere ortam hazırlayan durum ve olayların tüm dünya da olduğu gibi ülkemizi de yakından ilgilendirmektedir. Bu nedenle 1980 sonrası Türk resim sanatını konu ve sembol açısından daha iyi anlamak amacıyla dönemin sanat ortamına zemin hazırlayan koşulları inceleyeceğiz.

2.2.1 1980'li Yıllarda Sanatsal Gelişmelere Etkide Bulunan Toplumsal Olaylar

1980'li yıllar dünyada toplumsal olayları tetikleyen bir dizi siyasi gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde politik gelişmelere baktığımızda, İngiltere'de Thatcher, Amerika' da Reagan' ın liberal ve muhafazakâr politikalarının hâkim olduğu, vatan, millet, aile değerlerini öne çıkardığı yıllardır. Bu politik gelişmelerin yansımaları Türkiye'de de gözlemlemek mümkündür. 1980'li yıllarda Türkiye'deki politikanın özeti "Özalizm"dir. Yani Tüm Dünya'yı etkisi altına alan yeni-liberalizm ve yeni muhafazakârlığın bir karşımı olan politikadır.

12 Eylül dönemi Türkiye'nin küresel ölçekte etkili olan kültürel, ekonomik, politik değişimlerden en çok etkilendiği dönemdir. 12 Eylül darbesinin gerçekleşme gerekçesi de bu etkinin hızlanmasıdır. Türkiye belki de ilk defa, batıyla eş zamanlı olarak benzer özellikleri gösterdiği bir dönemdir. Bu sebeple, Türkiye'de birçok alanda, birçok çelişkinin aynı anda bir arada olduğu bir kültürel ve toplumsal kaos ortamı yaşanmıştır.

Bu dönemde dünyada yaşanan ve Türkiye'ye etkide bulunan olaylara bakacak olursak; Çernobil faciası, İran- Irak savaşı, Tito'nun 1980'de ölümü ve sonrasında 1990'larda Bosna savaşı, Yugoslavya'nın parçalanması gibi bir dizi trajedi ile karşılaşmaktayız. Bu trajediler modernizmin determinist ilerleme anlayışı sona erdirmiştir.

Ayrıca 1989'da Berlin Duvarı yıkılır. Amerika'nın ise 1960' ların ikinci yarısında, Vietnam savaşı sonrası izlediği muhafazakâr politikaya karşı, 1980'lerde ACT-UP, Art Workers Coalition gibi gruplar ve Krzysztof Wodiczko gibi sanatçılar bu baskıcı ortama karşı seslerini duyurmaya çalışmışlardır. (Duban ve Yıldız 2008:13,18) Tüm bu olaylar yeni sanatsal gelişmeleri de doğurmuş, düşünce ve uygulama alanında modernizm ve postmodernizm tartışmalarını farklı boyutlarıyla ele alınmasını sağlamıştır.

2.2.2.Modernizm ve Postmodernizm Söylemleri Ekseninde Sanatsal Gelişmeler

Türk Resminin seksenli yıllar ve sonrasında modernizme getirdiği eleştiri, aslında önceki bölümde incelediğimiz bir takım olayların tetiklediği, postmodernizmin yansımalarıdır. Bu nedenle Türkiye'de özellikle 1980'li yıllarda birçok alanda etkisini gösteren modernizmden postmodernizme geçiş süreci, konu ve sembol bakımından incelediğimiz Türk resmini anlamlandırmamıza yardımcı olacaktır.

Bu anlamda modernizm ve postmodernizm kavramlarını sorgulayan Hasan Bülent Kahraman modernitenin, 16. Yüzyılda başlamış, 1789'da

siyasallaşmış, sanayi devrimi ile birlikte kurumlaşmış olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Kahraman'ın modernizm tanımı şöyledir:

... modernizm, insanların kendi iradelerinden başka her türlü aşkın otoriteyi reddederek, özgürlüklerinin önüne yine kendilerinin koydukları engelleri aşma kararlılığı ve kişisel özgürlükle bir arada yaşamanın gereklerinin birbirlerini kısıtladığı değil, zenginleştirdiği bir toplum, daha doğrusu bir dünya yaratma hayalidir (Kahraman,2004:2).

Modernizmin teorisyenleri sanatın, sadece kendisi ile ilgili olması gerektiğini düşünmekteydiler ve özellikle özeleştirici kavramı üzerinde yoğunlaşmaktaydılar. Clement Greenberg Modernist Resim adlı makalesinde, eleştirinin yürütüldüğü aracın kendisini ilk sorgulayan kişi olduğu için Kant'ı ilk gerçek modernist olarak tanımlamaktadır.

Rosalind Krauss, Hal Foster, Douglas Crimp gibi October dergisi eleştirmenleri yazılarıyla sanatın içkinliği ilkesini, modernist estetikteki “mutlak orijinallik kültürünü” Duchamp'ı izleyerek yıkmaya çalışıyorlardı. Bunun öncesinde sanatta postmodern teorilere zemin hazırlayan düşünürlerden Michael Foucault 1969' da yayımlanan " Qu'est-ce qu'un auteur ?" (Auteur/ Yaratıcı Nedir?) yazısında, metinle ilgili olarak "otantik olma" , "orijinallik" konularıyla ilgili tartışmaların ve metni oluşturan tek bir kişinin - yazarın- metin üzerinde egemenliğinin sona erdiğini metinde "kimin" konuştuğunun önemli olmadığını vurguluyordu. Roland Barthes "La mort de l' auteur" (Auteur'ün / Yaratıcının Ölümü, 1968) makalesinde ise bir eseri açıklama yolunun eseri üreten kişide aranmaması gerektiğini, metnin tek bakış açısına göre değerlendirme anlayışının sona erdiğini, yapının her okuyucuya göre yeniden şekilleneceğini belirtiyordu. Hal Foster Althusser' in Marx'ı, Lacan'ın Freud'u ve Ferdinand de Saussure'u 1950'li, 1960'lı yıllarda yeniden okumalarına dikkat çeker. (Duban ve Yıldız, 2008: 15). Aynı dönem için Foster, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika Sanatının 1910'lu, 1920' li yılların kolâj, asamblaj tekniğinin ve monokrom resimlerinin gündeme getirilerek modernist söyleme bir alternatif oluşturduğunu belirtmektedir.

Küreselleşme süreci öncesinde, sanatçıların büyük çoğunluğu yaşadıkları ülkenin ve hatta bazen yaşadıkları şehrin sanatçılarıyla, sanat etkinlikleriyle kendilerini ‘kıyaslama’ durumundaydılar. Kendi yerlerini bu çevrenin sınırları içindeki sanatçılara göre farklı, özgün, yenilikçi, gelenekçi, başarılı ya da başarısız sayarak belirtiyorlardı. Sınırları daha kolay çizilen ve belirlenebilen bir konuma, yapıt üretimine ve bir sanatçı profiline sahiptiler.

Günümüzde özellikle internet aracılığıyla, dünya, yaşanılan ülke, yaşanılan şehir kadar küçülmüştür. Kişilerin kendini sadece yaşadığı şehirle, ülkeyle sınırlı tutması, kıyaslaması söz konusu değildir. Bazen aynı ülkede yaşayan bir sanatçının sergisinden haberdar olunmazken, dünyanın bir başka köşesindeki bir sanat etkinliğinden haberdar olmak mümkün hale gelmiştir. Küreselleşen dünya içerisinde sanatta biçim değişikliklerine yol açan Güncel Sanat’ı anlamak için Çağdaş Sanat ile Modern Sanat arasındaki farklarını anlamak gerektiğini söyleyen Ali Akay’a göre öncü diye adlandırılan, fovistler, kübistler, dadaistler, sürrealistler ve fütüristlerin, her türlü yeninin, yeninin de yenisinin arandığı bir dönemin ismidir. Modern Sanat; 2. Dünya Savaşı’na kadar süren ve birbiri ardına gelen bir sürü akımın adıdır. 1937 yılında Nazi Almanyası’nda yapılan bir sergi ile Dejenere Sanat sergisiyle alay edilen sanatın kendisi de modern sanattır. Avrupa merkezli Modern Sanat, 2. Dünya Savaşı (1939) sonrasında New York merkezli yeni bir girişim içerisine girmiştir. Çağdaş Sanat, Amerikan Soyut Ekspresyonizmi ile başlayan, sonra Minimalizm’le ve Kavramsal Sanat’la genişleyen ve Avrupa’dan beslenen bir sanat akımıdır. 1945 sonrası, modern sanattan sonraki dönem olarak adlandırılmaktadır. 1950’li yıllara gelindiğinde Çağdaş Sanat bir tıkanma noktasına girmiştir. Bu dönem Postmodern anlayışın başlangıcı ve avangart, arayışlarının sona erdiği bir süreç olarak değerlendirilmiştir. 1979’da Achil Oliva Bonita’nın desteklediği, Transavantgarde İtalyan sanatçılarından Alman Yeni Dışavurumcu sanatçılara kadar geçen bir süreç içinde ‘yenilerin yenisi’ olarak adlandırılan bir dönem olan postmodernizm çağdaş diye adlandırılan sanatın tıkanmış yer olarak kabul edilmiştir.

Güncel Sanat ise şu ana ait bir sanat anlayışıdır. Bu anlamda kendisini modern sanattan da, çağdaş sanattan da ayırmaktadır. Güncel sanatın kendine ait bir dili vardır. Çağdaş sanat, modern sanattan malzemelerle zenginleşmiştir. Çağdaş sanatın içinde birinin bitip yerine başka bir şeyin gelmesi olarak nitelendirilen bir mantık vardır. Çağdaş sanat malzemeleriyle işlenirken ve gelişirken aslında bu mantığı sürdürmektedir. Aşma yani saklayarak başka bir aşamaya, başka bir merhaleye geçme çağdaş sanatların içinde hala mevcut gibidir; ama bu neolar, yeni diye adlandırılan sanat, (yeni dışavurumculuk, yeni geometri vs.) bütün bir süreç bu ilerleme mantığına bir sekte vurduğunda da malzemeler çeşitlenmeye devam etmiştir. Boya ile tuval ile yapılan sanatın dışında objelerle, nesnelerle, fotoğraflarla, dijital malzemelerle, videolarla ya da bilgisayarlarla yapılan ve elektronik sanat diye adlandırılan sanatın hepsi güncel sanatla yan yana gelmeye başlamıştır.

80'lerde başlayan ve 90'lara doğru giden bir çizgi içinde bütün malzemelerin yan yana ve aynı sanatçı tarafından kullanılmaya başlandığı bir süreçten bahsedilebilir. Modern sanatın pek fazla yenililiğe açıklığı kalmamıştır. Modern sanat anlayışı içerisindeki tüm akımlar (kübist, dadaist, sürrealist, fütürist vb.) tüm meşruluğu ile müzelerde, koleksiyonlarda, kurumlarda ya da evlerde mevcut bulunmaktadır; ama güncel sanat bu mevcudiyetini şu an hala deneysel bir ortamda sürdürmektedir (Akay, 2001:34). Modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde genel anlamıyla iki anlayıştan söz edilebilir. Bunlardan biri postmodernizmi modernizme getirilmiş bir eleştiri olarak kabul ederken diğeri modernizmin devamı ya da özel bir durumu olarak ele almaktadır.

Bu anlamda Bauman önemli bir isimdir. Postmodernizm ifadesinde Zygmunt Bauman avangart maceranın doğal sınırına ulaştığını iddia eder. Bauman'a göre; postmodernist perspektiften bakıldığında, modernlik her şeyden çok kesinlik çağı olarak görülmekteydi. Bu kesinlik çağı içerisinde modern felsefecilerin, batı akılcılığı, mantığı, ahlakı, estetiği, kültürel ilkeleri, uygar yaşam koşulları, vb.nin nesnel üstünlüğünün temellerini herkesi tatmin edecek biçimde dile getirmiş olup olmadığı belki de tartışmaya açık bir

noktadır. Ancak gerçek şu ki, böyle bir şeyi dile getirme arayışları kesintisiz olarak sunmuş ve felsefeciler bu arayışın başarı getireceğine -getirmesi gerektiğine- olan inançlarından hemen hiçbir zaman vazgeçmemişlerdir. Postmodern dönemin ayırt edici özelliğı ise, bu arayışı bir yana bırakması, bu arayışın boşuna olduğı kanısına varmış olmasıdır. Bunun yerine, postmodern dönem kalıcı belirsizlik koşulları altındaki bir yaşama, kendisiyle birlikte yarış halindeki sınırsız sayıda yaşam biçiminin var olduğı bir yasama uyum sağlamaya çalışır (Bauman, 1996:145). Bauman'ın düşüncesinde postmodernlik, ideal anlamda bizlere çoğul ve çoğulcu dünya tasarımı sunar ve bu dünya da ilke olarak bütün yaşam biçimlerine kendi özerk alanları içinde yasama hakkı tanınır. Başka bir ifade ile söylenirse post modern dönemde hiçbir yaşama biçimi, herhangi bir yaşam biçimini izinsiz kılacak kadar bariz değildir.

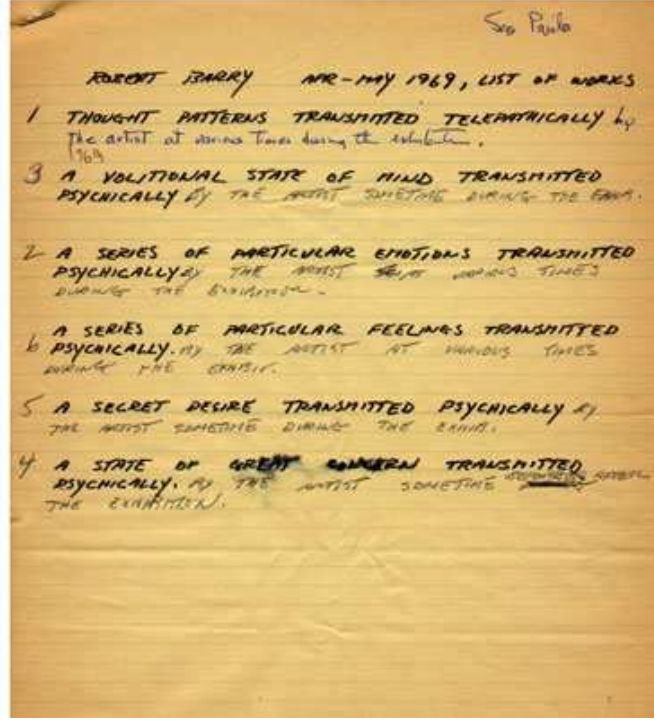
Bauman sanatın sürekli devrim sürecinde evirilerek kendi öz yıkımına neden olacağını iddia eder ve örnek olarak, Eco' yu izleyerek, silinmiş Rauschenberg resimlerini, Yves Klein'in boş New York Galerisi'ni "sergi" olarak göstermesini, Cage'nin sesiz piyano kompozisyonu, Robert Barry'nin "telepatik sergisini" gösterir.



Resim 18: Yves Klein, 108x 156cm, 1961, antropometries

Zygmunt Bauman, Arthur Danto gibi sanatın ve anlatıların sonunun geldiğini iddia edenlerin aksine Nobert Lynton Postneoizmler ve Sanat adlı yazısında bu sorunların modernizmin iyi anlaşılmamış olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. 1980'li yılların önemli ve büyük sanat yapıtları çıkardığını ifade etmektedir ve bu dönemde yapılan sanatın 1945 sonrası ve

modernizmle sıkı ilişkide olduğunu belirtmektedir. Ancak Lynton'un vurguladığı bir başka noktada sanatın halka sunuluş açısından hiçbir zaman Pazarlama yasalarına seksen sonrası olduğu kadar uymak zorunda kalmadığıdır.



Resim 19: Robert Barry, “Telepathic Piece”, 1969, 28x21 cm, kağıt üzerine yazı

1980'li yıllardaki en iyi sanat yapıtlarının belirgin özellikleri, renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği, bazı durumlarda da dramatik etki sağlamak için başvurulmuş anlatım yalınlığıdır. Bu özellikler birçok başyapıtın ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dönemin en güçlü sanat yapıtları karşıt ideolojiler ve bağımlılıklarla bölünmüş ve çirkin bir geçmişin yükünü taşıyan Almanya'dan çıkmıştır. Dolgunluğa bu geçiş yalnızca 1980'li yılların "yeni" sanatçıları (yani 80'li yıllarda yıldızlaşan ya da 1980'den sonra ün yapanlar) değil daha önceki dönemin tanınmış sanatçıları da görüldü. Bunlara en iyi örnek, Frank Stella'dır (Lynton, 2009: 340).



Resim 20: Frank Stella, 1996, “Atvatabar”, 65x65 cm, karışık teknik

Bu dönemde yaşamları ve sanat anlayışlarıyla çağdaş sanat pratiğinin önemli figürleri olarak öne çıkan; Andy Warhol, Nam June Paik, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Jeff Koons ve Sherrie Levine gibi isimler ön plana çıkmaktadır. Düşünsel anlamda ise Duchamp sonrası estetiğin sorunsallaştırdığı kuramsal metinler ve günümüz sanatını öne çıkaran tartışmalar üzerinde yoğunlaşmaktadır. 1960'lı, 1970' li yıllarda performans, happening, kavramsal sanat, minimalizm ile tuval resminin sonunun geldiği görüşünün ardından seksenli yılların başlarındaki gelişmeler, bu tezlerin haklı olmadığını göstermeye başladı. Bununla birlikte Andy Warhol ölümü olan 1987 yılına kadar dönemin en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmekteydi.



Resim 21: Andy Warhol, 1962, “Bottles”, Baskı

Warhol'un yapıtlarında onun sosyal saptamaları, dönemi ve toplumu iyi tanımalarının payı büyüktür. Ona göre hiçbir şey özel değildir. Sıradanlaştırdığı kişi ve nesneleri yeni paketlerinde kitlelere sunar. Her şeyi yüceltebilir aynı zamanda yerebilir.

Pop imajlarını kendine mal ederek eleştirel bir tutumla kullanan Warhol, o yıllarda Amerika'nın 'Yüksek Kültürü'nü oluşturan ve kişisel ekspresyona dayalı resim yapan Soyut Dışavurumcuların kültürel balayını sona erdiren bir tavır sergiler (Şahiner,2008: 18).

Warhol'u yaşadığımız dünyanın görsel algısını değiştiren bir dahi olduğunu öne süren fikirlerin temelinde Marchel Duchamp'ın önerisi vardır. Duchamp bir Pissior'i 1917'de ilk kez sergilediğinde skandal yaratmıştı. Bunu

yaparken sanata ait kutsal değerleri yıkmak ve endüstri'yi yüceltmek istemişti. Duchamp'ta gördüğümüz sanatçının ölümüdür. Genie (deha) artık makinedir. Artık değerli olan bir şey yapmak değil bir şey düşünmektir.



Resim 22: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, Porselen

Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmış, bunu yaparken de endüstrinin karşısına "ready made" i çıkarmıştır. Andy Warhol yaklaşık kırk yıl sonra ünlü kişilerin portrelerini yüzlerce kez çoğaltırken, insan imajını da mekanik bir imaj haline dönüştürmüştür. Bu özellik Duchamp'ta yoktur. Diğer bir yandan Duchamp'ın seçtiği ready made'leri Warhol'un ki gibi Brillo ya da Omo kutusu değil, bir kahve makinesi,

bir pisuar ya da bisiklet tekerleği gibi, içinde makine estetiği bulabileceğimiz saf biçimleri barındıran nesnelerdir. Warhol, Duchamp'ın uygulamasını uç noktaya taşımıştır. Ünlü düşünür Baudrillard'ın 1970'lerde ortaya attığı Simülasyon evreni yani görünümle evreni bir caydırma evrenidir. Caydırmanın en önemli silahıysa görüntüler ve sözler yani medyadır.

Adem Genç aynı tarihsel köklere değinirken kolaj ve fotomontaj tekniklerinin pop sanattaki kullanımına dikkat çekmektedir. Ticari görsellerin ya da pop imajlarının sanat eserlerinde kullanımı oluşturulan yeni toplum zihniyetinin bir parçası durumundadır.

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

İngiltere ve Amerika başta olmak üzere kapitalist ülkelerde yaşanan geçici ekonomik refahtan doğan pop sanat çalışmaları, gösterişli yaşamlar, cinsel özgürlük hareketi, hızlı beslenme tarzı, otomobil ve teknolojik ürünleri yeni ve alternatif bir yaşam tarzını sembolize etmektedirler. Aynı zamanda bugün çılgınca tüketen insana arka plan oluşturmaktadır.

Bu anlamda teknolojinin insan yaşamı üzerindeki etkilerini inceleyen Eduardo Paolozzi ve tüketim kültürünün putlaştırılmış nesnelerinin günlük yaşamı standartlaştırmasını sorgulayan Richard Hamilton popüler kültüre eleştirel bir bakış açısı getirmişlerdir.



Resim23:Eduardo Paolozzi, “I was a Rich Man’s Plaything” 1947, kolaj

Richard Hamilton popüler imgelerden oluşturduğu bu resimde, “İdeal bir yaşam nasıl olmalıdır?” Şeklinde bir sorgulama söz konusudur. Resmin ortasında gösterişli vücudu ve elinde “pop” yazılı devasa lolipop şekeri ile bir

erkek, sağ taraftaki rahat koltukta şimdi uzanacakmış gibi oturan ve seksapeli ni ortaya çıkaran çıplak bir kadın vardır. Bu iki figür, insanın bu ideal ölçülerde olması gerekiyormuşçasına ve özellikle kadın davetkâr bir şekilde sunulur. Evin bir hizmetçisi olduğuna göre olasılıkla bir zengin evidir. Elektrik süpürgesi, kasetçalar, televizyon vs son model tüm ev aletlerine sahiptirler.

Resim 24:Richard Hamilton, “Bugün Evlerimizi Böylesine Farklı ve Çekici Kılan Nedir?”, 1956, 25x22,5 cm, Kolaaj

gazete, televizyon duvarda asılı bir pembe rüyalar afişi ve pencereden dışarıya bakıldığında görülen bir tiyatro ile sahne tamamlanır. Hamilton Pop Sanat'ın belirleyici öğelerini sıralarken dönemin ruhunu vurgulamaktadır; popüler, tüketilebilen, genç, seksapelli, para ile ilişkili. Richard Hamilton'ın bu yapıtı kendi zamanın varsıllık ölçütlerini sergiler ve satın alıyorum öyleyse varım sloganını yüksek perdeden seslendirir.

Ayrıca sanatın son elli yılda ilgilendiği bilişimsel imgeler, teknolojinin sunduğu araçlarla zenginleşirken günümüz sanatçısı teknolojik ve bilimsel verileri kendi düşünsel yargılarıyla bütünleştirerek, bugünün sanatını sunar. Akay; “Postmodern” denilen kavram, hem modern anlamında, hem de modernin kendisini geçmişle ve ötekilerle yeniden bağdaştırması, bağlaması, bütünleştirilmesi, birleştirilmesi anlamında bir kavram olduğunu öne sürmektedir.

İdeolojik olan bu kriz sonucu, ‘Modernite’, ‘yeni’ kendisini 1960’lı yılların sonrasında ‘Postmodern’ kavramına doğru terk etmeye başlıyor. Bunu ilerleyen bir tarih olarak yani ‘modern’ bitti de ‘post modern’ geldi diye düşünmemeliyiz. Ama post modern ve modern arasındaki tartışma aynı Boileau ve Perrault arasında Fransa’da yaşanan eskiler ve yeniler gibi bir tartışmayla başlıyor. Yani modernler her zaman yeniler, ama post modernler eskiyle bir bağ kurmaya çalışanlar. Boileau’nun hayaleti, postmodernite içinde gözükmeye başlıyor. İşte bu anlama doğru eğildiğimiz zaman ‘avangart’ sözcüğü yerini 1970’lerin hemen başında İtalya’da gelişen bir sanat akımına bırakıyor. Achille Benito Oliva’nın desteklemiş olduğu ‘Transavantgarde’. İtalyan transavangardları modern olarak gelişene bir darbe daha vuruyor. Performanslar, Fluxus’lar, sessizlik ifade eden John Cage’nin performansları, Beuys’un ekoloji ile kurmuş olduğu bağlar vs. derken birdenbire geri dönüş yaşanır İtalya’da. 1970’li yılların sonunda transavangardlar tentüre dönüşü ortaya çıkarıyorlar. Pentür, Duchamp’ la birlikte krize girmişti. Daha sonra enstalasyonlarla, performanslarla terk edilmişti. Öldüğü söylenmişti. Ama çok modern bir kriz tentürü yeni baştan ortaya çıkarıyordu böylece (Akay,2001: 33).

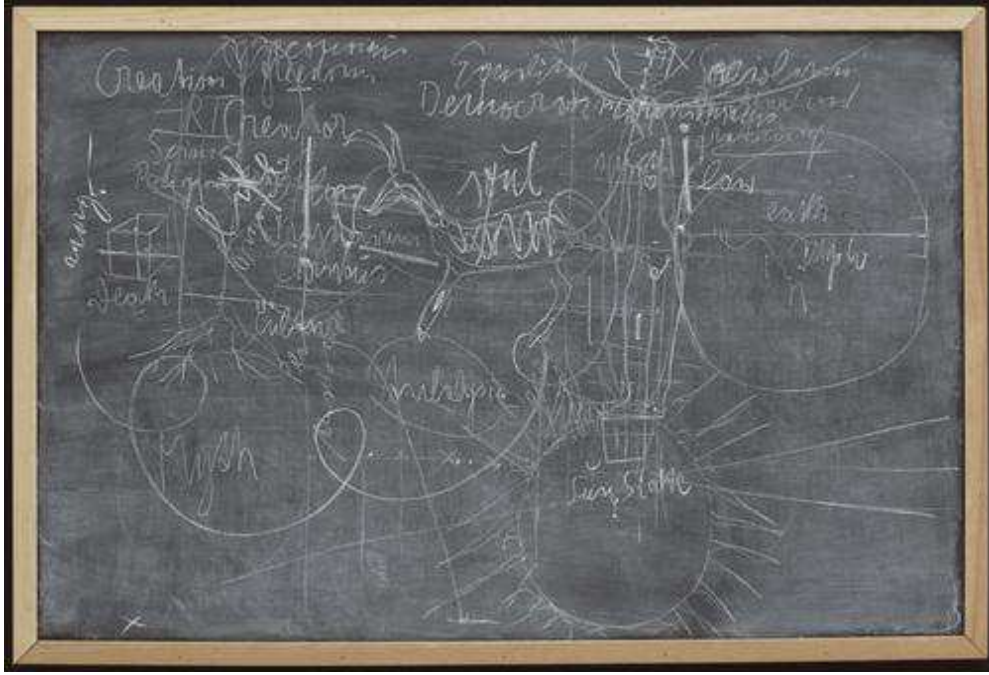


Resim 25: Nam June PAİK, “Muma bakan Buda”, 1992, Video Yerleştirme

Fluxus akımının önemli temsilcilerinden Nam June Paik, elektronik görüntü üzerindeki görüntü ve ses kaydırma yöntemleriyle izleyici üzerinde şaşkınlık yaratmayı amaçlar. Şahiner; Postmodernizmin önde gelen kuramcılarından Jameson kendi kültürel sınıflandırmasıyla, Ernest Mandel'in insanlığı son gelişmeler ışığında yaşanan üç teknolojik devrimi şöyle açıklar: 19. Yüzyılın ortasında bulunan "Buhar Makinesi" ile "Modernizm " ve 1940'lerden bu yana "Elektronik ve Nükleer Enerji" ile "Postmodernizm". Post modern dönemin iki önemli aracının "Video Sanatı" ile olan bağlantısı belirgindir: Bilgisayar, imaj üretici bir araç, televizyon ise video için vazgeçilmez bir unsurdur. Jameson, Paik'ı, Andy Warhol'la birlikte Post modernizmin özelliklerini yansıtan simge sanatçılar olarak nitelendirmiştir (Şahiner,2008: 44). Bu anlamda Nam June Paik' in çalışmalarını postmodern olarak nitelendirmek mümkündür.

Bu dönemde öne çıkan diğer bir isim ise Beuys dur. Alışılmış sanatçı görüntüsünden tümüyle ayrı bir kişiliği olan Beuys, Fluxus akımı sanatçılarından. Sanatçı çalışmalarında genellikle hümanizm, sosyal psikoloji ve antropoloji ile ilgili kavramları sorgulamaktadır.

Oluşumları'nda ve Gösteri Sanatı bağlamında gerçekleştirdiği eylemlerinden genellikle politik görüşlerine yer vermiş, gösterilerinde izleyicinin dek atılımını sağlamıştır. Beuys'un yapıtlarını ve performanslarını oluşturduğu dönemde, 1960'larda 70'lerde ve 80'lerin sonuna kadar süren Soğuk Savaş ve dünyadaki kutuplaşma sürecinin farklı bağlamlarda sorgulayan sanatçı, iletişim ve bilgilenme süreçlerine ilişkin bir dizi etkili iş üretmişti. Bunların, iletişimin bugünkü kadar hızlı ve güçlü olmadığı dönemde üretilmiş olduğunu düşünürsek, Beuys'un imlediği kavrama ve anlamlandırma biçimlerinin önemine ilişkin önemli döneler elde edebiliriz (Şahiner, 2008: 62) .



Resim 26: Joseph Beuys, “Güneş Evresi”, 1974, Tahta Üzerine Tebeşir

Dünya savaşı'ndan sonra Dada ve Duchamp ne ise II. Dünya Savaşı'ndan sonra Fluxus ve Beuys odur. İkisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğe karşı çıkar. Bu akımla birlikte öne çıkan Nam June Paik, John Cage, George Maciunas, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Jeff Koons günümüzde de devam etmekte olan ve kitle kültürünün bir parçası haline gelen harekete dönüştürmüşlerdir.



Resim 27: Jeff Koons, “Auto”, 2001, 259x350 cm, tuval üzerine yağlı boya

Öte yandan, bu dönemde Jackson Pollock gibi bazı sanatçının yaratım sürecinin izlenmesi gibi özel amaçlarla ürünler vermektedir. Aynı yıllarda Avrupa'da Body Art'la ilgilenen sanatçıların işleriyle paralellik gösterir. Marie-Jo Lafontanie, Catherine Ikam ve zamansal unsurları vurgulayan, Dan Graham, Bruce Nauman, John Baldessari, Bruce Wegman, Vito Acconci ve Joan Jonas 1970'lerde ön plana çıkmaktadır. Türkiye’de ise İstanbul bienali Batıdaki güncel sanat yansımalarının açıkça gözlenebileceği uluslararası bir sanat festivali olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak, sanat ortamı olarak ele aldığımız bu dönemde öncelikle üretim-kapitalizm daha sonra tüketim-neo kapitalizm ilişkileri öne çıkmaktadır. Bu anlamda ticari televizyona karşı bir tepki olarak 1960'ların başında ortaya çıkan video sanatı görsel sanatlara eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Ancak sanatçıların bireysel tutumlarının kitle kültürünün değişimini engellemesi mümkün olmamıştır. Dikkat çeken bir diğer gelişme de teknik anlamda uygulanan sınırsız özgürlüktür, artık sanatçı yapıtlarında görsel sanatların farklı disiplinleri bir arada sunabilmekte ve teknolojinin sınırsız imkânlarından yararlanabilmektedir.

2.2.3. 1980’den Günümüze Resim Sanatındaki Gelişmeler

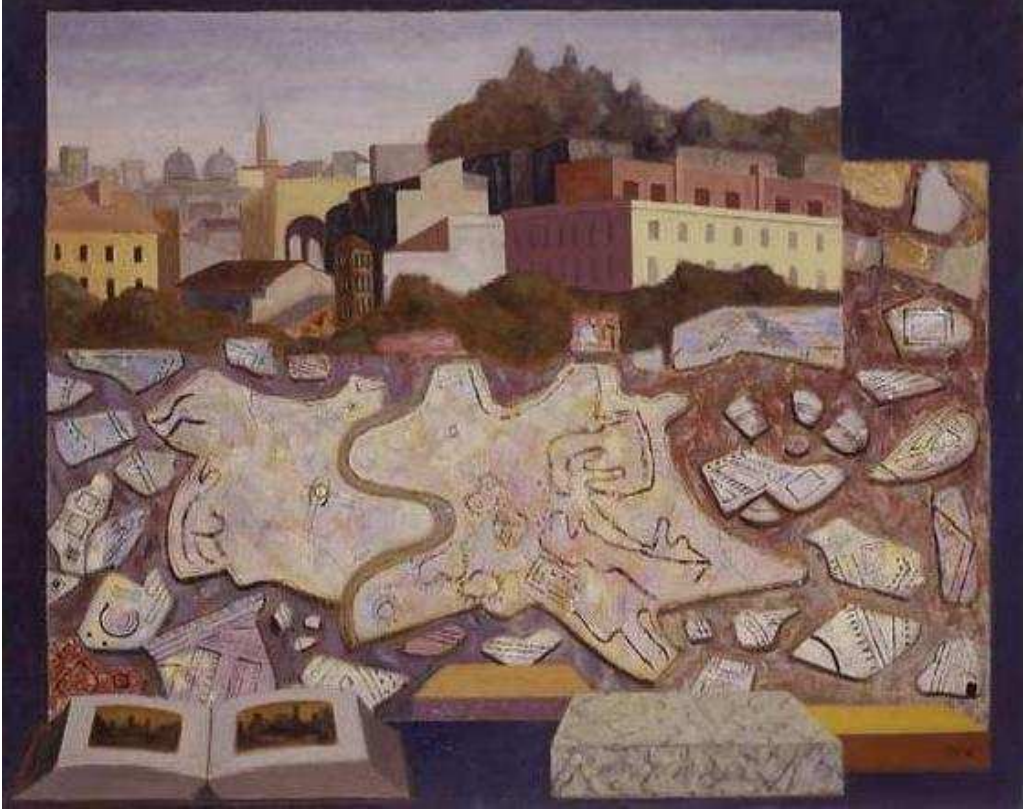
1980’li yıllardan sonra düşünsel ve sanatsal alanda birçok tartışmanın merkezinde bulunan postmodernite; 1970’lerin sonunda bir mimari üslup olarak ortaya çıkmış daha sonraki yıllarda özellikle plastik sanatların her alanına etki eden bir anlayıştır. Çoğulcu ve çok kültürlü bu yeni anlayış bir birine taban tabana zıt iki kavram olan özgürlük ve iktidar kavramlarının çelişkisini barındırmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde gerek biçim gerekse içerik açısından yeni oluşumlar söz konusudur.

1980 sonrası resim sanatındaki gelişmelere baktığımızda, postmodern söyleme uygun olarak yeniden yorumlanan mitlerin; geçmiş ile bağlarını koparmadan, bilim ve teknolojinin bakış açısıyla yoğrulup, güncel uygun sembolik anlam kazandığını görmekteyiz.



Resim 28: Carla Maria Mariani, “Eclipse4”, 1998, tuval üzerine yağlı boya

Bu duruma örnek olarak gösterebileceğimiz, Millet Andrejevic, David Lagare, Stephan McKenna, Alfred Leslie, Carlo Maria Mariani gibi, birçok sanatçının yapıtların da dikkati çeken antik, mitolojik konuları farklı üsluplarla ele almaktadırlar.



Resim 29: Stephen McKenna, “Stone Map” 1991, 80 x 100 cm, tuval üzerine yağlı boya

McKenna ya da Mariani gibi konu anlamında geçmişe yönelen sanatçılardan biri de John Swihart’tır. Günümüz Amerikan kültür ve yaşam biçimi sahnelerini, eski çağ mitoslarına gönderme yaparak anlatan Swihart, resimlerinde geçmiş ile günümüz arasında sıkı bir bağ kurmaktadır.



Resim 30: John Swihart, Başlıksız, 1992, 80x160 cm tuval üzerine yağlıboya

Eskiye bağlı izleri, günümüz konularına uyarlayan, John Swihart'ın yapıtlarında altın yaldızlı çerçevelere rağmen hünerli şekilde resmedilen ahlaksız kombinasyonları, 14. yüzyıl tarzı ışık halelerini, ileri Rönesans kompozisyonlarını ve Ortodoks Hristiyanların dindar resimlerinde görünen içtenliği, 19. yüzyıl sonlarının akademik realizmini ve katolizmini, 20. yüzyıl izlenimcilerinin arka planlarını, günlük nesnelerin haddinden fazla yükseltilmiş boyları ile aşırı çizimlerini; modern hayattan bir sahnenin içinde görebilmek mümkündür.

Postmodernizm çoğulcu tavrı, cinsel ayrımcılığı ortadan kaldırmayı hedeflemiş, bunun sonucunda feminist sanata güç kazandırmıştır. Susan Rothenberg ve Rose Garrard gibi sanatçıların yetişmesine öncü olmuştur. Postmodernizm ile yalnızca feministlere değil, etnik kimliğinden dolayı dışlananları, gay ve lezbiyenleri , “Öteki” kavramına vurgu yaparak Robert Mapplethorpe, Gran Fury, Nan Golden bu konulara vurgu yapan sanatçılarla, ACT UP, General Idea gibi toplulukların farklı ses ve görüşlerini seslendirmesine meşruiyet tanıyan bir atmosfer ortaya çıkmıştır.



Resim 31: Susan Rothenberg, “ Three Masks”, 2006, tuval üzerine yağlı boya

Bu dönemdeki sanatı yalnızca sanatçıların bireysel aktiviteleri ve düşünceleri olarak düşünmemiz büyük bir yanılgı olacaktır. Özellikle 1970’lerden sonra Sanat sektörü, sanatçıları ve kurumları kendine katarak güçlenmiştir. Çoğunluğa ulaşan, izleyiciyi içine alan, Devasa projeler, enstalasyonlar, heykeller, dünyayı dev bir tuval olarak görmekte, onu bir araç olarak kullanmaktadır. Amy Dempsey ‘Destination Art’ adlı kitabında bu dönemle ilgili olarak şunları söylemektedir:

1980’lerde sanatçılar, mimarlar, organizatörler ve finansmanlar arasındaki anlaşmaları kolaylaştırmak amacıyla çok sayıda kamu sanat kurumu kuruldu. ‘ Sanat için yüzde’ kanunu ile - ki bu kanun yeni binaların bütçelerinden düzenli ödenek ayrılması zorunluluğunu ya da sanat için kamu alanları tahsis şartını kapsıyordu- Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’yı artan bir grafikte kamulaştırdı. Devlet politikasındaki bu gelişme toplumsal alanlardaki heykellerin ve özel çalışmaların birçok şehirde yaygınlaşmasını sağladı. (Demsey, 2006: 6)

Ayrıca, bu dönemde görsel sanatlarda disiplinler arası yeni bir ifade biçimine rastlamaktayız. Fotoğraf, heykel, resim, video, baskı iç içedir. Sanat eserlerinde yaratılan kurgusal evren teknik becerinin ötesine geçmiştir.



Resim 32: Walter de Maria, “The Lightning Field”, 1977, enstalasyon

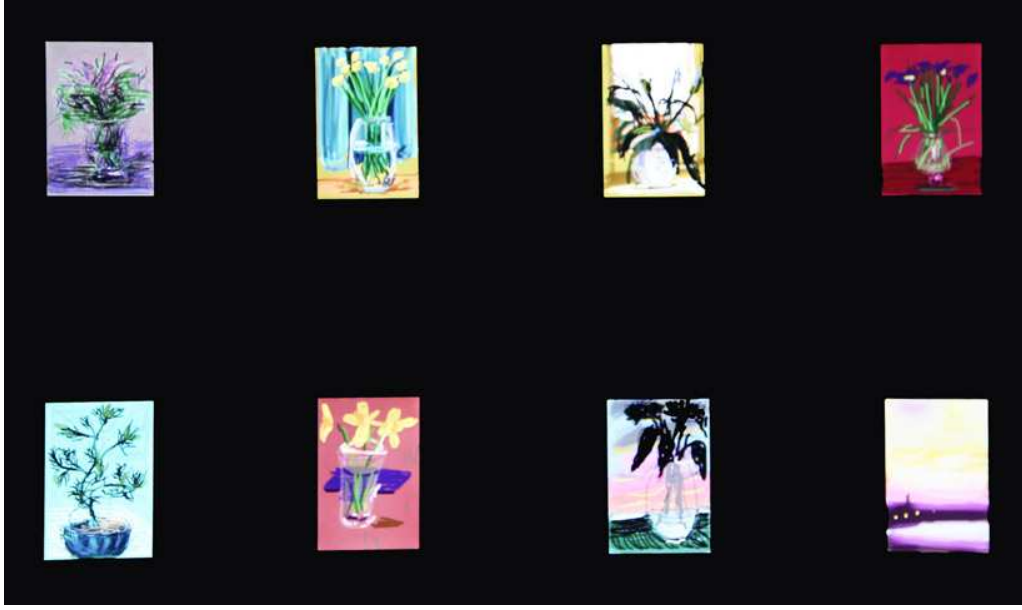
Walter De Maria tarafından 1977’de yapılmış, The Lightning Field adlı bu çalışmayı incelediğimizde Amy Dempsey’in İfadesindeki projeleşmiş yapıtlardan birini görmüş oluruz. Bize bir fotoğraf olarak ulaşan bu çalışma, bir heykel, enstalasyon ya da mimari bir çalışma olarak yorumlanabilir. Estetik değerler açısından baktığımızda; içinde renk ve kompozisyona dair resimsel

özelliklere de rastlarız. Yıldırımı çeken çubukların, fizik ya da mühendislik bilgisi gerektirdiği aşikârdır. İnsan ve doğa arasında bir ilişki kuran bu çalışma; sanat, doğa, bilim ve mühendisliğin büyüğü ve şiirsel bir ifadesidir ya da De Maria'nın ifadesi ile “ Görünmez gerçektir.” Özellikle 1970'li yıllardan sonra artan bir grafikte, bu çalışma gibi devasa projelerin, disiplinler arası uygulamalarıyla, batı sanatında önemli bir artış gösterdiği aşikârdır.

Bu durum Dempsey'in belirttiği gibi devlet politikası yoluyla teşvik edilmektedir ayrıca sanat turizmini arttırmakta, özellikle çöl, dağ ya da kırsal gibi bölgelerde inşa edilmektedir. Sanatçı kadar, finanse eden kurumunda ön plana çıktığı devlet destekli projeler sanatın yeryüzündeki fiziki ve ekonomik etkinliğinin artırma amacındadır. Demsey bu konuyu şöyle açıklar;

1990'lardan sonra, 1960'lar ve 1970'lerin tartışmalarını ileriye taşıyan yeni açılımlar gündeme geldi, yeni çalışmalar sıklıkla kozmopolit şehirlerde bulunmuyordu aksine kültürel, endüstriyel, politikal anlamda daha çok ilgi çeken alanlarda, yenilenme ve sosyal değişim için, sanat kasıtlı bir biçimde bir kurum olarak kullanıldı. Aynı zamanda öncekileri koruma çabası gösterilerek, ulaşılabilir olması için olanaklar sağlanırken, dünya'ya dahil sanat parçaları yeni sanat eserleri yaratıldı (Demsey, 2006:9)

Bu konuda son zamanlardaki ilginç gelişmelerden biri de küratör Charlie Scheips'in organize ettiği David Hockney'in “iPad” sergisidir. Hockney'in Bilgisayar tabletlerini teknolojik tuvallere dönüştüğü bu sergi, teknik ve malzeme açısından yeni tartışmaları gündeme getirmektedir.



Resim33:David Hockney “iPad” , 2011, dijital art (sergiden bir görünüş)

Günümüzde geline nokta Hockney’in bu çalışmasında açıkça görülmektedir. iPad bilim teknolojinin yardımıyla üretilmiş bir pazar nesnesidir. Hockney bu nesnenin özelliklerini ve nesnenin kendisini sanatsal üretimde bir araç olarak kullanmıştır.



Resim 34: David Hockney “iPad” , 2011, dijital art (sergiden bir görünüş)

Sanatsal gelişmeler dünyanın hiçbir yerinde hiçbir zaman siyasal ve ekonomik gelişmelerden kopuk gelişmediler. Bu yazı kapsamında ele aldığımız modern, postmodern kavramlarını ve resim sanatıyla ilgili birçok yeni akımı (Neo Ekspresyonizm, Neojeolar, Neofütürizm...) , siyasal örnekleri ile bir arada sunmamız kaçınılmaz olmuştur. Batı kökenli bu gelişmeler, Türk resmini postmodernizmin söylemleri olan disiplinlerarasılık ve küreselleşme yoluyla doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemektedir. Türk resmi ile ilgili bir değerlendirme yaparken; kendi iç dinamiklerinin yanında bu etkileşimi de göz ardı etmemek gerekmektedir.

2.3.1980'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL YAPI BAĞLAMINDA SANAT ORTAMI

Bu bölümde 1980'li yıllardan günümüze kadar olan süreçte toplumsal yapı bağlamında sanat ortamını onar yıllık bölümler halinde inceleyeceğiz. Bilindiği gibi sosyal bilimler alanında toplumsal olguların gelişimi onar yıllık süreçler halinde incelenmektedir. Çünkü modern toplumlarda belirli toplumsal değişimler onar yıllık dönemler içinde meydana gelmektedir. Her on yıllık dönem bir sonraki dönemin tohumlarını taşımakta, aynı zamanda bir önceki dönemin etkilerini barındırmaktadır. Sosyal bilimciye ya da sanat tarihiyle uğraşan kişilere düşen görev bu etkilerin ortaya çıkarılması yoluyla söz konusu dönemin tüm yönleriyle ele alınması ve dönem içinde üretilen sanatı besleyen kaynakların ortaya koyulmasıdır. Erinç'in de belirtmiş olduğu gibi, sanatla sosyal yapının ilişkisi, insanla sosyal yapının ilişkisinde ilk süreçlerden birini oluşturur. Bu nedenle sanat ve sosyal yapının ortak dinamiklerinde gerçekleşecek herhangi bir değişimin, sanata biçim ya da içerik yönünden yansımaları kaçınılmazdır (Erinç, 2009: 24). Çalışmamızda seksenli yılların sanatı bu bakış açısıyla değerlendirilecektir. Bu şekilde önceki bölümde ele aldığımız gelişmelerin öncelikle Türkiye'nin toplumsal yapısına daha sonra da sanat ortamına ve sanatsal alandaki ürünlere nasıl yansıdığı incelenecektir.

2.3.1.1980-1990 Yılları Arası Dönem

Türk resminde seksenli yıllarda öne çıkan, modernizm ve postmodernizm kavramlarına yönelik eleştirilere, batı merkezli düşünce akımları ve Türkiye'nin iç dinamikleri, toplumsal, siyasal, kültürel yapısı etki etmektedir. “21. yüzyıl Türkiye'si esas olarak, dünyadaki tek, laik ve demokratik Müslüman toplumdur.”(Kongar,1999: 15). Batı resim sanatı, geçmişte önemli adımları Hristiyanlık dininin maddi ve manevi desteğiyle atmış, resim sanatını kültürel, görsel semboller üretme amacıyla kullanılmıştır. Türkiye’de modernleşme batılılaşma ile eş anlamlı olmasına rağmen özellikle toplumsal alanda, resim sanatının geniş kitleler tarafından ne kadar benimsenmiş olduğu hala tartışma konusudur. Tansuğ bu konuya eleştirel yaklaşmaktadır:

Batı ya da Avrupa dünyasına yönelen değişim süreçleri, özellikle İslam inancına bağlı kültürel kaynaklar açısından problematik bir görünümündedir. Türkiye'nin bir resim geleneğine sahip olmadığı hakkında düşünceler de bu sorunsala dayanmaktadır. Rahmetli ressam Nurullah Berk'in, bu geleneksizliği ülkemizde resmin bir tapınma aracı olmayışına bağlaması da bu yöndeki çelişkileri su yüzüne çıkaran bir yaklaşımdır. Çiniler, hatlar, minyatürler ve benzerlerinin tümüyle resim sanatının kapsamı içinde irdelenmesini öngören yaklaşımlar ve düşüncelerse, tapınma olgusuyla resim geleneği arasında hiçbir ilişki bulunmadığı gerçeğinin delillerini ortaya koymaktadır. Avrupa kültüründe pek çok atıflar taşınmasına rağmen, tümüyle ondan farklı, özgün bir oluşum edinme çabasının izleri ve bunun temsilcilerine özgü değer sistemlerini içeren çağdaş Türk resminin, kendi geleneğine bağlılıktan hiç ayrılmamış olduğuna dair bir sezgi ve inanç da “resim sanatımıza kurucu yakıştırmak” gibi anlamsız yaklaşımları ortadan kaldırabilir (Tansuğ,1997: 113).

Öte yandan, ulus devlet biçiminde örgütlenmesi, çağdaşlaşma çabası yoluyla Hristiyanlıktan beş yüz yıl sonra, İslam dinini laikleştirmiş, Müslüman bir toplumda din ve devlet bir birinden ayrılmıştır. Çağdaşlaşmanın bir koşulu olarak görülen, resim sanatı başlangıçta devlet politikası yoluyla desteklenmiş daha sonra sanat piyasası kendi ekonomisini oluşturmuştur. “ 21. Yüzyıldaki Türkiye, toplumsal ve kültürel olarak, Osmanlının mirası ile Batı uygarlığının bir birleşimidir.” (Kongar, 1999: 15) Kongar, Osmanlı mirasının bugünkü

topluma, bir yandan imparatorluğun görkemli kültürünü aktardığını, öte yandan ürettiği altı yüz yıllık deneyim birikimiyle İslami unsurlarında, çağın gereklerine göre reforme etme şansı verdiğini belirtmiştir (Kongar, 1999: 15). Bu anlamda Türkiye, postmodernizmde vurgulanan geçmiş ile ilinti kurma, doğu imajlı öğeleri öne çıkarma ya da “öteki” kavramı üzerine yoğunlaşan tartışmaların yürütülebileceği uygun koşullara sahip tek ülke olma özelliği ile de ilgi çekmektedir. “ 21. Yüzyıl Türkiye’si bütün bu öğelerin “küreselleşme olgusu” nun potasında sanayi devrimini izleyen, “bilgi ve bilişim devrimi” çerçevesinde yeniden biçimlenmesine tanık oluyor” (Kongar, 1999: 15). Kongar’ ın belirttiği bu değişim özellikle 1980 sonrasında kendisini göstermiş bir gelişmedir. Kapitalizmin etkilerinin eş zamanlı olarak Türkiye’de gösterdiği etki aynı zamanda yeni bir insan zihniyetini doğurmuştur.

Sanat yapıtı kimliğine sahip olsa da, olmasa da herhangi bir eşya, toplumun tanımlanabilen bir gereksinimine cevap vermek üzere ortaya çıkar. Bu gereksinme tanımı, toplumun ekonomik ve sosyal yapısına, kültürel eğilimlerine bağlı olarak değişmektedir. Bu genel bileşkeyi tam bir açıklıkla ortaya koyma olanağı şüphesiz yoktur. Çünkü kişi ve toplum psikolojisinin, açıklanması güç yönlerini de kapsar. Bu gereksinmelerin sanal biçimde ifade edilmesi, yine toplumun ekonomik ve teknolojik olanakları ve yerel malzeme sınırları içinde olur. Üstelik insan topluluklarının, bölgesel koşullarının etkisi altında etkisi altında, bazı tekniklerin kullanılışında uzmanlaştığı da açıktır (Kuban, 2005: 210).

Bu dönemde yeni liberalizmin Türkiye’ye etkisi sanat piyasasının oluşumu açısından önem taşımaktadır. Ekonomik program değişiklikleri toplumsal yaşamın her alanını etkilediği gibi, kültürel ve sanatsal alan üzerinde de söz sahibi olmaktadır. Dolayısıyla Türkiye’de 1980’lerde yaşanan, ekonomik program değişikliği, geçmişten farklı toplumsal, siyasal ve kültürel gelişimlere yol açmıştır. Türkiye’de de hemen her alanda hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. “Her şey bir yana postmodern dönem bir siyaset ve toplumsal süreç olarak asıl düğümünü iki noktada atmıştır. Bunlar demokrasi ve kimlik olgularıdır”(Kahraman, 2004:4). Bu durumun bir sonucu olarak toplumsal yaşamda koşullar değişmiş, yeni bir değerler dizgesi ortaya çıkmıştır. Bu değerler dizgesi bir birine zıt iki kavram olan özgürlük ve iktidar kavramlarını yaratırken bu kavramların kendi çelişkilerine engel

olamamaktadır. Ortaya çıkan yeni dönemin ihtiyaçlarına bağlı olarak sanat alanında da bir takım değişimler görmek mümkündür.

Ayrıca doksanlı yılların sonuna gelindiğinde; teknolojik gelişmeler üretim ve tüketim alışkanlıklarını yeni bir yaşam biçimi önerecek kadar farklılaştırmış, bazı bilim insanlarının tanımladığı gibi, teknolojik gelişme bağlamında insanlığın yaşadığı üçüncü büyük devrim olan internet kullanımı toplumda yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu değişim tüm alanlarda olduğu gibi sanatsal alana da doğrudan etkide bulunmakta ve sonraki yıllarda artan bir ivme kazanarak İki binli yılların sanatsal ve düşünsel ortamına zemin hazırlamıştır.

2.3.1.1. Ekonomik ve Siyasi Değişimlerin Sanat üzerindeki Etkileri

1980’li yıllar, Türkiye yakın tarihi çerçevesinde önemli dönüm noktalarındandır. Ekonomik ve siyasi anlamda değişmelerin yoğun olduğu bu yıllarda, sanatsal alandaki birçok gelişmenin temelinde bu değişimler vardır. Bu bölümde 80’li yıllara giden yoldan başlayarak günümüze değin ekonomik ve siyasi değişimlerin sanat üzerindeki etkilerini inceleyeceğiz.

Öncelikle, 70’li yıllara baktığımızda siyasal bunalımlar, ekonomik çöküntü, toplumsal bölünmeler, şiddet olayları sonucunda 12 Eylül 1980’de gerçekleşen askeri darbeyle karşılaşmaktayız. 12 Eylül Darbesi veya 1980 Darbesi, Türkiye’de, Türk Silahlı Kuvvetleri’nin 12 Eylül 1980 günü gerçekleştirdiği askeri müdahaledir. Bu askeri müdahalenin doğal bir sonucu olarak Türkiye düşünsel alanda bir duraklama dönemine girmiştir.

1980’lerde uygulanmaya başlayan yeni liberal ekonomi- politikaları, Türkiye’nin dış piyasaya açılması ve yabancı devletler ile piyasa ilişkilerinin gelişmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemde ‘24 Ocak Kararları’ ve 12 Eylül Askeri Darbesi gibi biri iktisadi diğeri siyasal bağlamlı olaylar etkileri günümüzde halen görülen, sosyo-ekonomik değişimlere yol açtığı gözlemlenmektedir.

1980’li yıllar sadece ekonomik alanda yapılan değişim ve düzenlemeler ile sınırlı olmayıp, siyasal partiler ve liderlerinin de büyük ölçüde yenilendiği bir döneme işaret eder. Yeni siyasal düzenin, baş aktörü olan siyasal parti ise Anavatan Partisi (ANAP) olur ve ANAP iktidarı dönemi partinin liderinin adıyla “Özal dönemi” olarak tarihe geçer. 1950’lerde nüveleri atılan, devlet bürokrasisinin sosyal sınıf bağlamındaki orijin değişimi bu dönemde de devam ettiği görülmektedir. Dolayısıyla bu siyasal görüş çerçevesinde ANAP’ın tavrı sağı birleştirep bir çatı altında toplamak olmuştur. Özal’ın 80’lerdeki siyasal çıkışı o dönemin koşulları içinde sermayenin dünya ekonomisiyle bütünleşme yolunda atılan adımların “doğal” bir sonucu olmuştur. Çünkü 1970’lerin sonuna gelindiğinde iyice ağırlaşan ve taşınamaz hale gelen kamu maliyetleri sermaye açısından karlılık bunalımına yol açıyordu. Bu sürecin kaçınılmaz bir sonucu olarak öncelikle 24 Ocak Kararları alınmış, ardından bu iktisadi kararları uygulamak üzere siyasi bir değişime gidilmiştir. Türkiye söz konusu olduğunda, bu gibi bir siyasi müdahaleyi, bir askeri darbe ile gerçekleştirmek mümkün olabilmıştır.

Aynı zamanda 1980’li yıllarda Türkiye’de sendika, dernek ve üniversitelerin yetkileri kısıtlanmış, basın üzerindeki baskı artmış, köyden kente göçün artması ile büyüyen gecekondu nüfusu arabesk kültür yaratmıştır. Kültür politikasının oluşturulmasından ve uygulanmasından sorumlu kuruluşlar arasında sayılan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, devlet başkanının, darbeyi gerçekleştiren zümrenin, başbakan ve bakanların konuşmaları, "açık oturumlar", "tartışma" programları dışında, bu temaları işleyen, özellikle seçilmiş filmler sergilemiş, "eğlence programları" düzenlemiştir. Bu eğlence programlarından biri, 1981 yılbaşı gecesi Kibariye’nin sunduğu yılbaşı programıdır. Kibariye, o akşam için rastgele seçilmemiştir; "yoksulluğun ve düşürülmüşlüğün en derin, en karanlık köşelerinden geliyordu. Basında, günlerce anlatılanlara bakılırsa, çingeneydi, okuma yazma bilmiyordu" (Çubukçu, 1996: 839). 12 Eylül yönetiminin aydınlara karşı açtığı savaşta yeni bir içerik kazanmıştır. İbrahim Tatlıses’in ekranlarda ön plana çıkarılmasından hemen önce, Kibariye, taşralılaşımaya özendirmenin bir aracı olarak

kullanılmıştır. Medya’da ki bu yeni sanatçı modeli köyden kente göçün bir sonucu olmakla birlikte, siyasetçiler ve medya patronları tarafından bilinçli olarak yaratılmışlardır. Yüceltilmiş arabesk kültür birçok sanat alanına etki etmiştir. Resim sanatı da bu sanat alanlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal belleğe yerleşen imgeler, bireyler tarafından kanıksanmış birer sembole dönüşürken, sanatçılar kimi zaman toplumsal belleğe hitap etmek için kimi zaman da bu duruma eleştiri getirmek için bu ifade biçimini kullanmaktadırlar.

Toplum daima bir değişim süreci içindedir. Toplumsal yapılar, kurumlar ve ilişkiler sürekli olarak değişmektedir. Bu değişimin hızlı ve yavaş olduğu dönemler olduğu gibi, çoğu zaman değişimin yönü de açık değildir. Değişimin hızlı olduğu dönemler, özellikle devrimler ve rejim değişikliklerinin olduğu dönemlerdir. Politik, ekonomik ve toplumsal yapıdaki önemli değişiklikler, politik grupların, toplumsal güçlerin etki ve baskılarının sonucu gerçekleşen reformlar bazen ileriye bazen de geriye doğru toplumsal değişimler üretebilmektedir. Toplumsal değişmeyi sağlayan nedenler çeşitlilik gösterdiği gibi, bu nedenlerden bazılarının ön plana çıkması toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Toplumun yapısı kurumların belirlediği toplumsal ilişkilerden meydana geldiğine göre değişme, ilişkilerin değişmesidir. Bir başka deyişle bu ilişkileri belirleyen kurumların değişmesidir. Bütün bunların ardında da toplumsal bireylerin, yani aktörlerin davranış değişimleri yatmaktadır.

Toplumsal gelişme süreci içerisinde oluşan bilgi birikimi, ekonomik, politik ve sosyal olaylar sanatı, sanatçıyı etkileyen faktörlerin başında gelir. Sanatçı, toplumda kuşaklar arası bilgi iletişimine önderlik etmiş, aynı zamanda toplumsal olaylardan da en çok etkilenen olmuştur. Yaşanılan çağın olumlu dönüşümü yönünde toplumu sürükleyen ve yer yer kalıplaşmış değer yargılarıyla çatışan sanatçı, insan yaşamını riske eden sosyal, ekonomik, dinsel ve politik olaylar karşısında ürettiği sanat yapıtları, düşünceleri ve özel davranışlarıyla tepkiler göstererek tarihsel süreç içerisinde toplumun bilinçlenmesi yönünde büyük bir rol oynamıştır. Elbette ki toplumdaki bu

değişim ve gelişmeler sonucunda sanatın içeriksel biçimsel yapısında da değişimler kaçınılmaz olmuştur (Elitsoy, 2008:6).

Siyasal gelişmeyle paralel olarak varlıklı yeni bir kesimin gelişmesine de zemin hazırlayan bu dönem, bir taraftan da kültürel deformasyonu ve toplumsal sınıflar arasında kopukluğu arttırmıştır. Sürekli olarak artan yeni teknolojik ve bilimsel verilerin, iletişim olanaklarının yeni ufuklar açtığı sanat ortamında, farklı kuşaklardan sanatçıların üslup ve konu zenginliğiyle beraber üretimlerinin çeşitliliğe gitmeye başladığı söylenebilir. 80'lerde sanatçı, kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok sorunu kendisine konu edinmektedir. Bu yaklaşımlar, sanatçıların kendilerini toplumla ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirme ve iletişim kurma isteklerinin bir göstergesidir. Bu bağlamda "Postmodern dönemin sanatçıya sağladığı tüm çevresel, tarihsel imge ve simgelerin özgürce kullanılmaya başlaması, Türk sanatında da gözlemlenmektedir. Sonuç olarak eleştirel ve sorgulayıcı bir tavırla Türk sanatında da görsel kültür ile ilgili her şeyin yeniden sorgulanıp yorumlanması sürecine girilmiştir. Artık sanatsal üretimde, her şey bireysel ve toplumsal yaşamda bir öğenin işareti, simgesi ve göstergesi olarak görülmekte ve sanat olabilmektedir.(Sağlam, 2004: 51.)

Resim sanatına döndüğümüzde 1970 ortalarında ortaya çıkan ve 1980 başlarında güçlenen galericilik olgusu da bu dönemin dominant yapısını belirler. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle resmin meta ve yatırım aracına dönüşmesi, sanat yapıtına etkileri bu güne uzanan yeni bir kültürel boyut kazandırır. Buna karşılık, sanat adına risk alan sanatçılar, piyasanın zaman zaman yanlışlara yönlendirici tavrı karşısında, kendi seçeneklerini kabul ettirmekte gizli bir söz birliğine varırlar (Öcal, 2009: 25) .

Özellikle doksanlı yıllara gelindiğinde modernizmin önerdiği yüksek sanat, alçak sanat kavramları yadsınarak seçkin sanat ve kitle sanatı kavramları üzerinde tartışmalar yoğunlaşmaktadır. Türkiye gibi köyden kente ani göçün yaşandığı dolayısıyla kent yaşamına yerleşmemiş ve onunla çatışan bireylerin nüfusun büyük bir kısmını oluşturduğu ülkelerde, tüketim- neokapitalist ilişkilerin bir sonucu olarak kiç (kitsch) olgusu ön plana çıkmaktadır. Görsel imgelerin bilinen ve kabul edilen materyallerden ya da bellek bankalarından bir kez daha üretilmesi doğaya uzak ve gerçekten daha gerçek kiç ürünleri meydana getirmektedir. Güzel ya da çirkin gibi bir estetik değer olan kiç, toplumsal yaşamla iç içe geçmiş yani kültüre dair her alanda etkisini

göstermektedir. Kiçi bir edip eyleme biçimi olarak düşündüğümüzde, onun yüksekgerçek (hyperreal) ve yenidençevrim (recycling) olmak iki temel değişkeni olduğunu görmekteyiz. 1980 sonrası Türk resminde sıkça karşılaştığımız kiçi ürünler, ekonomik ve siyasal durumların sanat eserlerine nasıl etkide bulunduğuna dair örnek teşkil etmektedir. Bu duruma bağlı olarak kimi çevreler tarafından bir aşağılama sıfatı olarak da kullanılan kiçi olgusunun temelde arabesk kültürün işaret eden bir sosyolojik gerçek olduğunu ve kiçi nesnel boyutlarda ele aldığımızda kişisel beğenilerimizde dahil olmak üzere yaşamın her alanına etkide bulunduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla kiçi diye tanımlanan sanat nesnesine yönelik eleştirinin özünde neokapitalist tüketim toplumlarına yönelik bir eleştiri olması gerektiği açıktır.

2.3.1.2.Galeriler ve Koleksiyonerler Dönemi

Yeni ekonomik koşullar ile birlikte, devletin ihmal ettiği müzeler yerini 1970’li yıllardan itibaren İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük şehirlerde kurulan ve serbest ekonomi ile örtüşen galerilere bırakmaktadır. Ancak galeriler tam anlamıyla müze görevi göremeyeceğinden bir takım sorunlar ortaya çıkmıştır.

Cumhuriyetin ilk elli yılında büyük ölçüde Devlet Resim Heykel Sergileri ile izlenen sanat üretiminin devlet himayesinden çıkması, ancak son 25 yılda mümkün olabilmıştır. İlk elli yılda, sanat eserinin müşterisi de devletin kendisidir. Devlet sergileri veya Devlet Güzel Sanatlar Galerileri sanatçı ile toplum arasındaki bağın kurulabildiği tek ortam olagelmıştır. Son yirmi beş yıla girmemizle birlikte kurulan galeriler bu ortamı devlet himayesinden çıkarıp sivil alana taşımış, resmi himayeye alternatif oluşturmuşlar; bu yolla bir yandan sanatçılara ekonomik bağımsızlık sağlarken, bir yandan da resmi denetimin kırılmasına neden olmuşlardır. Aynı zamanda galeri sayısının artmasıyla sanatçının temsil alanı da genişlemiştir. Galeriler son yirmi beş yılda kendi piyasa koşullarını, eksikleri veya yanlışlarıyla, el yordamıyla örgütlemeye başlamışlar; sanatçılar eserlerini düzenli sergilerle kamuya gösterme kolaylığı edinmişlerdir (Ödekan (ed.), Dostoğlu,1999:202)

Maya, Galeri1, Melda Kaptana gibi galerilerin ardından yerleşik sanat kavramını sorgulayan sergiler düzenleyen Maçka Sanat Galerisi (1976), Galeri Baraz, Siyah Beyaz Sanat Galerisi, Cumalı Sanat Galerisi, Urart Sanat Galerisi, Ankara ve İstanbul’da sergiler düzenleyen Galeri Nev ve sayıları gitgide artmakta olan banka galerileri ve diğer aracı kurumlar bir yandan Türkiye’de

Çağdaş sanata olanaklar açarken, öte yandan kapitalizmin beraberinde getirdiği olumsuzluklar ile karşı karşıya bulunmaktaydılar. Dostoğlu bu olumsuzlukları şöyle açıklıyor;

(...)Galeri sayısı hızla artmış günümüzde 100'ün üzerine çıkmıştır. Ancak toplumla sanatçı arasındaki en kapsamlı ortamı oluşturan galerilerin pek azı kendilerinin bu kültürel kimliğinin farkına varabilmişlerdir. Zaten galerilerin oluşması, Batı'da görüldüğü gibi; müdahaleciliğe, akademizme karşı çıkış gibi çabalar ve öncü motivasyonlarla donanmamıştır. Hatta aksine tutucu bir zevkin yerleşmesine yol açan bir tutumla, popüler zevke yönelmiş; bu nedenle de sığ bir zevk, hakim zevk haline gelmiştir. Gelişen ülke ekonomisine paralel olarak sanat üretiminin de artması ile birlikte, bu alanda adından daha önceleri söz edilmeyen sanat piyasası kendi ilişkilerini kurmaya, örgütlenmeye ve tüketicisini de örgütlemeye başlamıştır.

Öte yandan, galerilerin kendi aralarında örgütlenmemeleri, mesleki kuruluş ve etiklerini belirleyememeleri, bu alanda yaşanan problemlerin günümüze kadar sürmesine neden olmuştur. Sahtecilik olgusuna karşı herhangi bir tüzel organizasyon veya bir kurum oluşturulamamıştır. Aynı şekilde ekspertiz konusunda da aynı sıkıntı yaşana gelmiştir. Böylece bu boşluk piyasada özellikle son yıllarda, yapıtlara güveni sarsmaya başlamıştır (Ödekan (ed.), Dostoğlu,1999:202-203).

Yüzyılın ilk yarısında Batı'da karşımıza çıkan yaratıcı / sanatçı, koleksiyoner / para, seçiciler/sezgi sahipleri (müze ve galeriler) üçgeni, geliştirilen ilişkiler sonucu Türkiye'de 80'li yıllarda oluşmaya başlamıştır. Ancak tüketim- neo kapitalist ilişkiler içinde sadece bir meta ilişkisine dönüşen yapıtların niteliği konusunda bir takım sorunlar ortaya çıkmıştır.

Bu yılların bir başka özelliği ise sanat piyasasının diğer dinamikleri olan müzayede ve sanat fuarlarının piyasada ağırlıklı yer almaya başlamasıdır. Ülkenin önde gelen üç müzayede kuruluşu olan Portakal, Antik AŞ ve Maçka Mezat'ın organize ettiği müzayedelerde, günümüz resmi daha çok yer almaya hatta piyasayı etkilemeye başlamıştır. Gerçi gerek niteliksel, gerek niceliksel değerler hala ağırlıklı olarak galerilerde oluşmaktadır; ama müzayedelerde alınan sonuçlar bu değerlerin tesadüfî olmadığını kanıtlamıştır. Burada müzayede organizasyonlarının tabiatı itibariyle modernizme karşı olduklarını da unutmamak lazımdır. Bu organizasyonlarda satışa çıkan eserlerin antika statüsünde pazarlama olgusunu da göz ardı etmemek gerekir. Bu satışlarda desteklenen estetiğin günümüz estetiği olmadığı, dolayısıyla günümüz sanatının ve sanatçısının güçlenmesine dolaylı olarak karşı olduğu da gözden kaçmamaktadır (Ödekan (ed.), Dostoğlu,1999:202-203).

Bu bağlamda küresel anlamda bir sanat ortamının vazgeçilmezlerini oluşturan bu öğeler, sanat eserini üretildiği noktadan koleksiyondaki yerine ulaşmadan önce kitlelerce izlenip kamuya mal olması bakımından günümüzde de önemli bir yer teşkil etmektedir. Haşim Nur Güler, Görsel sanatlarda bellek sorunu ve Muhayyel müze kavramı veya platformu adlı yazısında 1970- 1980 arası yılları “Galericiler ve Koleksiyonerler Dönemi” olarak adlandırmıştır. 1980’den günümüze kadar olan dönemi ise; “12 Eylül’den 2000’lere Sanat” olarak isimlendirerek, 12 Eylül Askeri Darbesinin, yaratım süreci ve izleyiciyle buluşma açısından sanat eserlerine etkisini vurgulamıştır. Güler, “ Muhayyel Müze” projesinin sanatsal anlamda bir ölçme birimi yaratacağını “Mihenk Taşı” veya “Kıstas Alınacak” başyapıtlar ortaya koyacağını, böylelikle “Koleksiyonerler” in yani sanat yatırımcısının sanata yaklaşması ve sanata ciddi bir iş olarak bakacağını ifade etmektedir. Aksi halde kişilerin belleği sadece çarpıcı ve sansasyonel olana öncelik tanıyacak, sanatsal bellek yanlışlar üzerine inşa edilmeye devam edecektir (Çiftçioğlu, İ. Kantürk, T.(ed.), 1988; 96).

Sonuç olarak, çoğunluğu ticari sirkülasyonu sağlamak amacıyla kurulmuş galerilerin, 1980’li yıllarda sanat eserlerini korumak, onları belgelemek, yurtdışına sergiler götürüp, yurtdışından sergiler getirmek gibi Müzelerin sorumluluğu olan faaliyetleri yürütmesi, Müzelerin eksikliğini gidermesi açısından önemli bir gelişme olsa da bazı galerilerdeki esnafçı tutum nedeniyle donanımsız bir seyirci kitlesinin oluşmasına neden olmuşlardır. Kültürel politikalar oluşturabilme bilincinden yoksun bu tip galeri sahipleri yalnız sanat alanının yeteri kadar derinleşememesine yol açmamışlar, aynı zamanda derinleştirme çabalarının da hızını yavaşlatmışlar, çalışma alanlarını daraltmışlardır. Eğer ticari kaygılar geriye atılabilseydi, bugün, 90’ların sonunda, farklı bir sanat piyasasından söz etmek mümkün olabilecekti.

2.3.2.1990-2000 Yılları Arasında Türkiye’de Sanat Ortamı

2.3.2.1.Bienaller ve Küratörlük Kavramı

90’ların en önemli özelliklerinden biri, İstanbul sanat ortamının Batı sanat çevresinin ilgisini çekmeye başlamasıdır. Bienaller ve uluslar arası sergiler birçok sanat adamının İstanbul’a gelmesine neden olmuş, bu yolla ülkemiz sanat üretimi daha yakından izlenme ve fark edilme olanağı bulmuştur.

Çağdaş sanatta; temaya yaklaşımın ve sergilemenin nasıl olması gerektiğı konusunda günümüzün en önemli modellerinden birini oluşturan Bienal sergilemelerinin gelişimi  lkemizde“Uluslararası İstanbul Bienali” ile başlar.İlki 1987’de Beral Madra küratörlüğünde organize edilen İstanbul Bienali’nin beşincisi1997’ de Rosa Martinez küratörlüğünde gerçekleşerek dünya bienalleri arasında hatırı sayılır bir konum edinmiştir. Dünyada 1950’li yıllardan sonra ortaya çıkan Türkiye’de ise 1980’lerin ortalarından başlayıp günümüze değ n süregelen postmodernizm tartışmaları doksanlı yıllarda Türkiye’deki sanat ortamını etkilemektedir.

Postmodernizm, modernitenin topluma önerdiği projelerin eksikliklerini gidermek üzere, moderniteyi ve onu oluşturan öğeleri en başından başlayarak anlama yoluna gider. Bunun için yapısalcı bir yöntem kullanılır. B t n  oluşturan parçaları birbirinden ayırıp, parçaları tek tek ele almak suretiyle, onların “ne olduğuna” bakmaya ve giderek yapıyı yeni baştan kurmaya çalışır. Gerçekte postmodernizm modernizmden kopuş değ l, modernizmin olgularına tepki olarak ortaya çıkan paradoksal bir ilişki biçimidir.

1980’lerle birlikte modernizm kavramı yerine postmodernizm kavramının yaygın olarak kullanılmaya başlanması, onun, sanki modernizmin ardından gelen farklı bir evre olarak anlaşılmamasına neden olmuştur. Bana göre, post modern dönem, tarihsel bir evre değ l, modernitenin tadil edilmeye çalışıldığı bir restorasyon sürecidir (Hakan,2011: 118).

Batı’da Fluxus, Happening, Kavramsal Sanat gibi hareketlerin etkin olduğı 1950’li ve 1960’lı yılların sanata yeni bir boyut getiren anlayışın

ardından, bu duruma paralel olarak 80’lerde Türkiye’de çağdaş sanatta paradoksal bir özgürleşmeden söz edilebilir. Postmodernitenin periferi kültürlerine fırsat tanınması, farklı kültürlerin kendi meselelerini ön plana çıkartarak, “yeni”, “ilginç”, “çağdaş”, “güncel” değerler kazanmasına olanak sağlamıştır.

Bu bağlamda Türkiye’de seksenlerden sonra özellikle 1990’larda sanatta özgürleşme duygusunun arttığı ve buna bağlı olarak kurum dışı ya da kurumlara karşı duruşların ve etkinliklerin arttığı gözlemlenmektedir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977-1987 arasında, iki yılda bir gerçekleştirdiği İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki “ Yeni Eğilimler Sergileri ”, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılından itibaren düzenlenen “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, 1984 yılında birincisi yapılan ve belirli aralıklarla devam eden tuval dışı sanatı benimseyen sanatçılara yer veren “ Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” sergileri (1984-1988), ve kavramsal sanat temelindeki çalışmaların ağırlıkta olduğu A,B,C,D (1989-1993) sergileri ile etkileri 1990’lı yıllarda daha fazla hissedilecek olan ve 1987 yılında ilki düzenlenen “I. Uluslar arası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi” bugünkü adı ile Uluslararası İstanbul Bienali Türk sanatına yeni bir soluk getirmeye çalışan etkinliklerdi.

Bienallerle birlikte bu yıllarda Türkiye’ye giren bir başka kavram da küratörlük kavramıdır. Burada Türkiye sanat üretiminin, uluslararası sanat üretimine eklemlenmesinde önemli bir yer teşkil eden küratörlük olgusunu ilk kez icra edenlerden ve bu mesleğinin gündeme gelmesine öncülük etmesi bakımından, sanat eleştirmeni ve galerici Beral Madra’dan söz etmekte yarar var. Beral Madra’nın üstlendiği ve halen devam ettirdiği bu görev, başlangıçta adı konmasa ve olumsuz tepkiler çekmiş olsa bile, yaptığı sergiler, içerik, biçim ve amaç açısından küratörlüğün gerektirdiği; sergilerin gerekçelerini ve konularını hazırlamak, sanatçı seçimleri, parasal desteğin bulunması, tanıtım gibi bütün koşulları içeriyordu. 1987 ve 1989’daki İstanbul Bienalleri’nin sanat yönetmenliğini yapan Beral Madra’nın yurtdışında gerçekleştirdiği ilk sergi ise 1989’da Bari’deki Akdeniz Ülkeleri Çağdaş Sanat Sergisi içindeki Türkiye

Bölümü ve Girit Minos Beach’de açık hava sergisine katılımdır. Bu sergiler dolayısıyla kurulan ilişkiler, 1990 ve 1993’de Venedik Bienali’nde Türkiye Pavyonu gibi önemli bir sergi olarak sonuç vermiştir.

2.3.3.2000’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Ortamı

1980’li yıllardaki sürecin toplumsal yapı üzerindeki olumsuz etkinlerinin sürdüğü günümüzde; sanatsal gelişmeler ve değerlendirmeler nitelik sorunu ile karşı karşıya kalmaktadır. Toplum ile sanat arasındaki ilişkinin önemini vurgulayan Karayağmular; günümüz toplumsal yaşayışı ile ilgili olarak şunları söylemektedir;

Toplumsal yapımız gitgide sarsılıyor. Nerede duracağı belli olmayan bir kokuşma hızla yayılıyor. Gelir dağılımı bozuluyor, insanların alım gücü azalıyor, işsizlik artıyor, rant gelirleri yükseliyor. Borsa çıldırıyor. Faizler havadan nem kapıyor. Bankalar batıp çıkıyor. Kredi kartları havada uçuşuyor. Büyüme hızı yüzde beşler altılar düzeyinde de, her nedense vatandaşa yansımıyor. Üretim ekonomisine katkı sağlayacak çözümler üretmek yerine, ülkenin ortak değerlerini kullanarak, bazı sembollerin arkasına gizlenerek sözde politika yapılıyor. (Karayağmurlar,2009: 38)

Diğer yandan, Batı’da sanatçıyı koruyan ve sanatın gelişmesini teşvik eden yasal zorunluluklar ve özel şirketlerin sponsorlukları ile devasa sanat projeleri, sanat fuarları düzenlenmektedir. Üniversite koleksiyonları, özel koleksiyonlar ve müzeler ise bu sanat eserlerinin en seçkin örneklerini korumak ve arşivlemektedirler.

Günümüzde Teknoloji ile hızlı bir gelişim sürecinde olan görsel sanatların yalnızca toplumların görsel belleğini oluşturma özelliği ile kültürel bir önem taşıdığını iddia etmemiz eksik bir yargı olacaktır. Sanatın özel şirketler, sanatçı, sanat alıcısı-izleyicisi ve devlet politikaları ile kurduğu ortaklık, Sanat piyasası, sanat turizmi gibi ekonomik kavramları doğurmuştur. Ülkemizde ise kurumsal ve özel koleksiyonların azlığı ve yanlış devlet politikaları pazarın yeteri kadar gelişmesini engellemektedir. Böyle bir ortamda yalnızlaşan Türk resim sanatçısının, yalnızca kar amacı güden bazı galerilerin

yarattığı piyasa koşulları göz önünde tutulduğunda, konu seçiminde ne kadar özgür olduğu tartışma konusudur.

2.4 1980 SONRASI TÜRK RESMİNDE KONU VE SEMBOL

Resimler hakkında bir takım çözümleme yöntemlerine başvurup yazı yazmak onların tam anlamıyla açıklaması olmasa da, resimleri yeni bakış açıları ile zenginleştirmesi açısından önemlidir. Resimler hakkında yazılar yazacağımız bu bölümde 1980 sonrası Türk resminde konu ve sembol açısından bir değerlendirme yapacağız.

Bir sanatçıyı anlamaya çalışmak için yazıya gereksinim olması bir paradoks gibi gözüküyor. İmge yaratımının ve çoğaltımının saldırısı altında bize sunulan imgelerin niteliğini anlamaya çalışmak için yazıdan yardım istenmesi kaçınılmaz. Dün ilaç için reçeteye gereksinim yoktu ama şimdi var. Reçete yazan ve onu okuyup bize yutacağımız hapı sunanlara gereksinimimiz var. Bu gereksinimin yaşamsal olabilmesi için daha çok zamana da gereksinimimiz var.

Sanatçının yarattığı, oluşturduğu görüntü, bir nesneye biçim verme eylemi, gerçekte kendi anlamını içinde taşır. İkinci bir açıklama girişimi, asıl var olandan uzaklaşmaya ya da var olanı yok saymaya yeltenmedir. Yazı resim ilişkisinde karşılıklı yardımlaşma etkinliği birini hep ikinci sıraya atar. Ancak ikincil olan, birincinin yerine adaydır her zaman. Bu beraberlikte ne yazı resmin açıklamasıdır ne de resim yazının açıklaması. Onlar bir gerekçeyle yan yana getirilerek, var olmanın belgesi olma yolundaki yeni bir adımın iki ayağıdır (....) (Karayağmurlar,2009: 11)

Buna bağlı olarak, öncelikle konu ve sembol kavramlarına genel bir değerlendirme yaparken, bu değerlendirmeler ışığında daha sonra 1980’li yıllardan günümüze değin Türk resminde sıkça rastladığımız konuları ve sanatçıların özgün anlatımında yer verdikleri sembolleri sanat yapıtları ve sanatçılar üzerinden ele alacağız.

2.4.1. Konu ve Sembol Kavramlarına Genel Bakış

1980 Sonrası Türk resminde sanatçılar üzerinden bir değerlendirme yaparken genel anlamı ile resim sanatındaki konu ve sembol kavramlarına bakmak ve resimleri anlamlandırmak üzere bu kavramların Türk resim sanatına yansımalarına değinmek gerekmektedir. Resim sanatında konu kavramı içerik ile ilgili bir değerlendirme olup, Resmin biçimiyle beraber konusu, sembolleri ve içinden çıktığı kültür ortamı da göz önüne alınarak incelendiğinde nesnel bir kimlik kazanır.

Erkan Doğan Sembollerin Faklı etkileri adlı yazısında (2007: 68) yaşamın simgeleşmesini ve buna bağlı olarak sembollerin üretilmesinin İnsanlık tarihi kadar eski olmasına vurgu yapmaktadır İkonografiye geçiş ve yakın sanat tarihimiz de “kavramsal” olarak, eserlerin kendisinden önce gelen düşünce üretme sürecine dönüşmesi, aslında insanoğlunun hayatı boyunca cebelleştiği simgecilik serüveninin bir sonucu olarak yerini almaktadır. Sembolizm (simgecilik), Stephane Mallarme ve Paul Verlaine’ in şiirlerini betimlemek için Fransız eleştirmen Jean Moreas tarafından 1886’ da türetilmişti. Terim resme uygulandığı zaman, destansı, dini ve edebi konuların yanı sıra erotik, sapık aynı zaman da mistik konulara özellikle eğilen, duygusal ve ruhsal içerik barındıran resimleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

Bu alanda çeşitli çalışmalar yapan İsmail Tunalı (2002) , yeni Kantçı olarak bilinen Cassier’ in sembolik form olarak sanat felsefesi ile ilgili şu sözleri söylemektedir:

Cassier, sembolik form kavramının anlam ve önemini tüm eserlerde belirtmiş, tüm felsefe ve bu felsefelerin diğer alanlara uzantılarını bu kavram etrafında toplamıştır. Bu bakımdan sembolik form kavramını, sanat için de kullanmıştır. O, sanat eserinin özünü ve tümünü sembolik olarak düşünür.

Cassier, bir yerde, Aristo’ya kadar inmekte, insanı sembol yapan bir hayvan olarak (animal symbolicum) tanımlamaktadır. Cassier, sembole, imge demek istemiyor. Oysa bazıları tüm sembolleri imge olarak kabul etmektedirler.

Cassier' de imgeler verilir, semboller ise yapılırlar. Semboller, imgelerden yani algı ve tecrübeden meydana getirilir. Zihin imgeleri alıp sembol olarak iş görecekle şekle sokar. Bu işten açık bir şekilde dilde görülür. Sözcükler görülmüş veya işitilmiş duygusal imgelerdir. Ama anlamlı olarak kullanılırlar. Bundan dolayı semboller olarak kullanılırlar. O halde dil, sembolik bir formdur.(...)

Resim ve plastik sanatlara gelince, orada dile getirilen semboller, bize dış şeylerin formlarını gösterirler. Ancak bu formlar hiçbir zaman bize gerçeği olduğu gibi değil, gerçeğin daha zengin, daha canlı ve renkli bir imajını verir. Ressam bir doğa parçasını resmederken canlı nesnelerin alanından, canlı formların alanına geçer. Nesnelerin doğrudan verilen gerçeklikleri içinde kalmaz. Mekânla ilgili formların, ritimlerin, renklerin uyum ve zıtlıkları ışık ve gölge oyunları ortaya koyduğu sanat eserlerinde kendini gösterir. (Arat73; Tunalı,2002;s.62'deki alıntı)

Bu noktada imge ve sembol kavramlarının eş nitelikte olmadığını söyleyebiliriz. Bizi daha çok ilgilendiren kısım olan resimlerde kullanılan semboller, çalışmayı ortaya çıkaran kişinin kendisi ve çevresiyle özel bağlar kurmaktadır. Ressam için aynı zamanda önemli bir iletişim aracı olma özelliğini taşıyan sembolik imgeler, doğrudan algılanan nesnelerden farklı olarak, bireyin yaşam sürecinde belli olaylara tanıklık etmiştir ve imge olmalarına karşın, nesnenin aslı ile özdeş değildirler. Ressamın seçtiği nesneler belli bir duyguya, yaşanmışlığa ve fikre karşılık gelen anlamıyla resim içinde sistemli olarak yeniden üretildiklerinde sembollere dönüşürler. Böylelikle dış kaynaklardan arınmış sembol, resmi oluşturan duygu ve düşüncenin bir ifade biçimi haline gelir.

Bir sanat eserini konu anlamında değerlendirirken geçmiş zamanlarda üretilmiş eserlerin etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Konu ve sembol anlamında sanat eserlerini besleyen önemli unsurlardan biri de mitoslardır. Yaşar Çoruhlu dünya mitolojileri bağlamında mitosları sanat eserlerinden ayırmanın mümkün olmadığını, mitosları yaratan toplumun, sanat yoluyla onları sürekli gelecek nesillere aktardığını ifade etmektedir (Çoruhlu,2010: 13). Özellikle resim sanatı mitolojik öykü betimlemelerini ön planda tutmaktadır. 1980 sonrası Türk resminde de mitolojik konulara sıkça rastlamaktayız.

Ayrıca, günümüzde Türk resim sanatındaki konulara baktığımızda genellikle batı kaynaklı olan şu başlıklara rastlarız; Manzara (Doğa Görünümleri, Şehir Görünümleri ve Mimari Anıt Görünümleri), İç Mekân (Ev İçi, Anıtsal Yapıların İç Görünümleri), Günlük Yaşam (Eğlence Sahneleri, Çalışma Sahneleri), Tarihi Konular (Dini sahneler, Mitolojik Sahneler, Tarihi olaylar), Portre (Özportre, Grup portresi, Meslek Portresi, Kişi Portresi, Boy Portre, Büst Portre), Nü, Ölü Doğa (Çiçekli Ölü Doğalar, Meyveli Ölü Doğalar, Nesnelerden Oluşturulmuş Ölü Doğalar, Av konulu Ölü doğalar), Gerçeküstü Konular, Edebi ve Alegorik konular. Diğer yandan, sembol üretimi ve konuları işleyiş bakımından Türk resmi Batı'dan farklılaşmaktadır. “Küçük büyük her dinin yarattığı bir mitoloji vardır”(Çoruhlu,2010: 13). Türkiye coğrafi konumu itibari ile farklı dinlerin etki altısında olan bir İslam ülkesidir. Bunun yanında Yunan ve Roma mitolojisinden etkilendiği kadar Şamanist mitolojiden de etkilenmektedir.

Antik pagan mitolojilerin dramatik temalarına dayanan bazı muhayyel biçimler günümüzün sanatsal pratikleri içinde yer bulmayı sürdürüyorlar. Batı dünyasının antikiteyle ilişki kurduğu özel koşullar çerçevesinde, Rönesans'tan bu yana kuşaktan kuşağa aktarılan mitolojik temalar, zaman zaman bizim dünyamız içine de sızmayı başarıyorlar. 17. Yüzyıl Osmanlı dünyasının Evliya Çelebi'ye özgü anlatım fantezileri bile antik mitolojilerde yer alan bazı temaları içeriyor. (Tansuğ,1997: 140)

Mehmet Ergüven, resim sanatındaki algının gelişen teknoloji ile birlikte sürekli değiştiğini öne sürmekte ve resim sanatına göstergebilim açısından bir eleştiri getirmektedir;

Çağdaş teknolojinin ulaştığı yetkinlik düzeyi, giderek soyutlaşan göstergeler dünyasında her gün biraz şaşkına çevirmektedir insanoğlunu. Görmek, göstergeyi tanıyıp anlamlandırma yolunda, aydın olmanın kaçınılmaz gereğidir bu düzende – dünya, değişen algı niteliklerine koşut olarak, sürekli yeniden kodlamak zorunda kaldığımız bir göstergeler evreninden farksızdır artık. Dahası Jean Baudrillard' ın altını çizdiği gibi, soyutlamada başköşeye kurulan benzeti (simulacre) göstergesel bir varlığın benzetisi olmaktan çıkıp, gerçekliksiz bir gerçeğin modeller yoluyla üretilmesine geçmiştir usulden. Besbelli: İşlemselliğin kısılcındaki gerçek, önce kendini ortadan kaldırmaya başlamıştır. Dolayısıyla, burada söz konusu olan şey, bir daha kendini üretme fırsatı bulamayan gerçeğin yerine, her tür gerçek sürecin kendini işlemsel kopyası tarafından caydırılması işleminin koyulmasıdır. Ancak, bütün bu karmaşa, adı ister benzeti, ister göndergesel bir varlığın klasik sureti

olsun, yine de gördüğümüzü anlamlandırma tutkusundan vazgeçirmiyor bizi. Hiçbir şeyi, hakkında söyleyebildiğim şeyden daha fazla göremem; en azından tersini kanıtlama olanağım yoktur (Ergüven,1995: 11).

Buna ek olarak, Ergüven bir görüntüde çözmek zorunda olduğumuz şifrelerin karmaşık olmasını imgelem gücümüzde yeni bağlantılara imkân vermesi bakımından, hakkında konuşup yazma olanağı o denli fazladır; zor olan düz (saydam) görüntüdür.

Özellikle 1980 sonrası Türk resmi, konu bakımından geçmiş ile ilinti kurma; eski ile yeniye birleştirme ve geçmiş sembolleri bugünün tekniği ile yeniden yorumlama çabasıdır. Günümüz sanatını anlamak için; hızla gelişen ve yayılan teknolojinin yarattığı yeni imgeleri, sanatçının kişiliği, bireysel yaşantıları, içinden çıktığı sosyo-kültürel ortamı, geçmiş sanat yapıtlarını incelemek gerekmektedir.

2.4.2. 1980 sonrası Türk Resmi: Sanat Yapıtları ve Sanatçılar Üzerinden Bir Değerlendirme

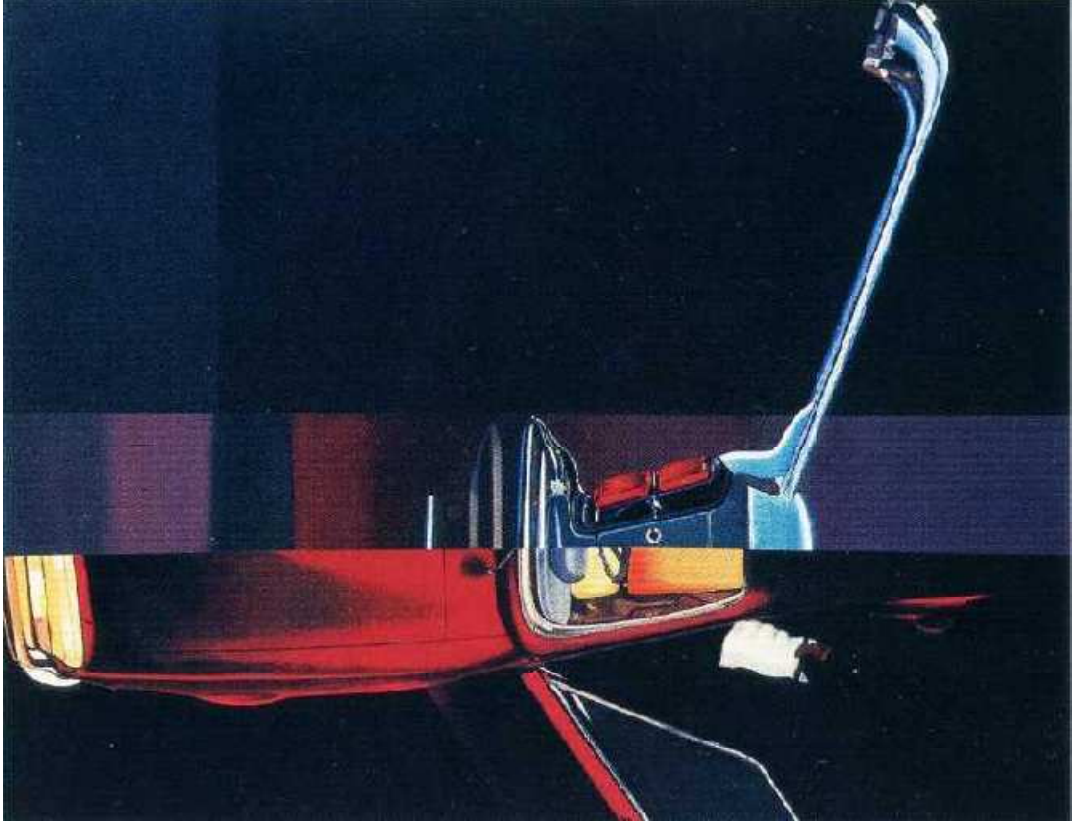
Önceki bölümlerde ele aldığımız 80’ler sonrası Türk resim sanatını oluşturan ve etkileyen unsurlara dair bilgiler ışığında, bu bölümde Türk resim sanatında sıkça karşılaştığımız konuları ve sembolleri tarihsel süreçte değerlendirerek, günümüz dünyasında anlamlandırmaya çalışacağız.

Günümüz Türk resminde de sıkça rastladığımız Kavramsal sanat, Pop Sanatı, Minimal vb. ürünlerin örnekleri Türkiye’de ilk olarak Altan Gürman, Özdemir Altan, Burhan Doğançay, Sarkis ve Nur Koçak ile 1960’ların başında başlamaktadır.



Resim 35: Altan Gürman “Montaj 4/ Montage 4”, 1967, 123 x 140 x 9 cm, Tahta üzerine selülozik boya ve Dikenli tel

Gürman, akademinin sanat üretimi üzerindeki etkisini yoğun şekilde hissedildiği bir dönemde, yaptığı işlerle çağdaş sanatın Türkiye’deki öncülerindendir. Sarkis’te 1960’ların başlarında Paris’te daha çok kavramsal sanat üzerine yoğunlaşmıştır. Gürman 1980’lerde birçok sanatçıyı etkileyecek Dada ve kavramsal sanat temelli çalışmalarında, militarizm ve otorite kavramlarını sorgulamıştır. 1950’li ve 1960’lı yıllarda kemik parçaları, metal parçaları, dal gibi “buluntu” malzeme kullanarak heykel yapan ve Paris’te Genç Sanatçılar Bienali’nde ödül alan Kuzgun Acar ve özgün geometrik formları ile etkin olan İlhan Koman, 1980’lerde modernizmi sorgulayan Füsun Onur ve modernizmi evirerek olgunlaştıran Seyhun Topuz gibi sanatçıların yollarını açmıştır.



Resim 36: Özdemir Altan, “Reality”, 1974, 100 x 130 cm, tuval üzerine yağlı boya

Özdemir Altan yarı soyut simgesel figürleri mekanik nesnelerle birleştirmektedir. Hiperrealist bir üslupla ele alınan parçalar, bir takım nesnelerin çağrışımını yaparken bütününde bir gerçeklikten uzaktır.



Resim 37: Sarkis “Çaylak Sokak” 1984, enstalasyon

Sarkis 1980’li ve 1990’lı yıllarda Fransa ve Türkiye’de açık uçlu, mekâna göre değişen, süreç içinde evrilen, bellek, anı, sanat kurumları eleştirisi gibi konulardan beslenen, izleyicinin katılımını hedefleyen ve Joseph Beuys’a göndermede bulunan permotif çizgide gelişen çalışmalar gerçekleştirerek özellikle İstanbul çevresinde yapılan kavramsal işleri etkiledi. Sezer Tansuğ’un Sarkis’ in çalışmalarıyla ilgili yorumu şöyledir:

1986’daki bir sergisinde Sarkis’ in nostaljik bir yaklaşım olarak ele aldığı Çaylak Sokağı düzenlemesinde, sanatçının çocukluk günlerinde çeşitli objeler ve teyp bandları aracılığıyla yapılan göndermeler değişim olgusunda saklanan şiddeti alabildiğine çağrıştıran bir işlevden yoksun değildi. Yabancılaşmanın zulmüyle dolu bir yığın obje, melankoli izleri taşımaktan tümüyle kurtulamamış olsa da, Batı’da kazanılmış kavramsal deneyimlerin duygudan arıtılmış yüklerini de taşımaktaydı. Bir Yörük obası, topak ev biçiminde bir çadırın modern bir kavramsal düzenlemeyle ele alınışına ise eş bir düzeyde anlam verebilmenin kolay olduğunu sanmıyorum. Yaşamını uzun yıllar Paris’te sürdüren ve hayli serüvenci bir ruha sahip olduğu anlaşılan Nil Yalter’i, bu tür çalışmaları ve bunlara öncelik etmiş olan diğerleri bakımından sıkıca benimsenmiş bir çerçeve içinde ele alamayacağım bellidir (Tansuğ, 1990: 68).

Mehmet Ergüven ise 21. Yüzyılın Eşiğinde Türk Resmi adlı makalesinde bu dönemde Türkiye’deki kavramsal işleri çağdaşlık arzusu ile

yapılmış, biçim arayışına takılıp kalmış, taklit alenen kopyanın parodisinde olarak değerlendirmektedir (Ödekan(ed.) Ergüven, 1999: 86).

İstanbul’da 1977 yılında açılan bir sergi, yurtdışında çalışan yirmi kadar Türk ressamı bir araya getirmiştir. Abidin Dino, Selim Turan, Adnan Varınca, Avni Arbaş, Yüksel Arslan, Burhan Doğançay, Fikret Mualla gibi isimler bu sanatçılardan bazılarıdır. Avrupa’da çalışan bu sanatçılar özellikle son dönem Türk resmine büyük katkıda bulunmuşlardır. Bu sanatçılar içinde Yüksek Arslan dikkat çekmektedir. Sanatçı yarı Batı kaynaklarına dayanarak, gerçeküstücü bir hümor fantezisine bağlanmaktadır. (<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2304/2311>)



Resim38: Yüksel Arslan, “Arture”, 1989, tuval üzerine yağlı boya

Arslan bu resminde küresel ekonomik ilişkilere gönderme yapmaktadır. Resimde bir konu hakkında mutabık olmuş iki cephe el sıkışmaktadır. Sağ taraftaki elde avuç içi bize dönük bir biçimde ve ceketinin manşet kısmında Amerika ve Avrupa ülkelerine ait bayraklar, Sol taraftaki elde ise Türkiye, Asya ve Ortadoğu ülkelerine ait bayraklar bulunmaktadır. Üst kısma doğru derin bir koridora dönüşürken bu koridorun duvarlarında çeşitli markalara ait

logolar bulunmaktadır. İş adamları görünümündeki köpek başlı insanlar ise köpekleri ile birlikte ait oldukları duvara yaslanmışlardır. Ayrıca Amerikan bayrağı üzerindeki sinek imgesi de ilgi çekmektedir.

Bu noktada köpek ve köpek başlı insanların tarihsel olarak ne anlama geldiğine değinmekte yarar var. Çoruhlu köpek ve köpek başlı insan sembollerinin mitolojik kökleri hakkında çeşitli bilgiler sunmaktadır (Çoruhlu,2010: 176);Türk kozmolojisinde köpeğe ölüm ve güçsüzlük gibi olumsuz anlamların yanında nadiren Karakırgızlar ya da Çin' in kuzeyindeki eski Türk kavimleri köpektan türediklerine inanıyorlardı. Budizm'in tenasüh inancına göre günahkâr insanların üçüncü kez doğduklarında büründükleri hayvan suretlerinden birisidir. Aynı zamanda Buda'nın suretine büründüğü hayvanlardandı. Hint mitolojisindeyse ölümler diyarının muhafız hayvanıdır. Bu anlamda mısır mitolojisinde Anibüs'e (kurt başlı insan, muhafız) benzer. Köpek başlı insan ise eski dünyanın birçok mitolojisinde yer almaktadır. Efsaneye göre köpek başlı sığır ayaklı bu millet Ögel' e göre daha sonra İt-Barak adıyla karşımıza çıkacaktır. Avrupa mitlerinde ise Batı ve Kuzey Batı'da yaşamış köpek başlı Boruslardan söz edilir.

Bu bilgilere dayanarak, Yüksel Arslan' ın sanatı, klasik ve yerleşik bir anlam kazanmış resim kavramlarına, çağdaş bir bilincin tepkisi olarak tanımlamak mümkünüdür. Bilinçaltının zengin çağrışımlarını resimlerinde sıkça kullanmaktadır. Yapıtları resim sanatındaki her çeşit akım, okul ve eğilime bir başkaldırı oluşturur. Kendi dünyasını öne çıkarmaya, karşıtlıkları bir araya getirmeye, tedirgin edeni ve düşünmeye yönelten seçmeye özen gösterir. (<http://www.edebiyatsanat.com/turk-ressamlari/947-yuksel-arslan.html>). Resmin uzak çağlarını, daha ilgi çekici bulur. İnsanın duyu ve düşüncesini dışa vuran bütün yansımaları, üstünde durulmayan çelişkilere, bilinç yüzeyine çıkmamış gizli yönelişlere sürekli ilgi duyan sanatçının bu tutumu, bir yönüyle gerçeküstücülüğe bağlanabilirse de, kendi mantığı ve görsel düzeni içinde özel bir nitelik taşır.

Benzer bir üslupla toplumcu gerçekçi eğilimde olan Nevin Çokay Doğu'nun süslemeleri ile Batı'nın tekniklerinin bir sentezini yapmaktadır. Yöresel konuları figüratif bir anlayışla yorumladığı çalışmalarında ölçülü bir deformasyon uygulayarak yaşamın ağırlığını duyumsatan tedirginlik hissi veren portreler çalışmıştır.



Resim 39: Nevin Çokay, İsimsiz, 1998, tuval üzerine yağlı boya

Çokay'ın yakın dönem çalışmalarından olan bu resimde soft bir renk görünümü bulunmaktadır. Sağdan sola doğru baktığımızda; bir saat imgesi, bir kadın bir erkek figür, bir kuş, bir erkek ve bir kadın figür vardır. Saat imgesi ile

başlayan resim Nevin Çokay ' ın resmin bir parçası haline gelmiş imzası ile noktalanmaktadır. Saat biçimin tepe noktasında bir kuş motifi yer almaktadır. Saat 12 'ye gelmek üzeredir. Saatin yanındaki figür saate bakmaktadır. Onun sağında ki erkek figürde saati izleyen bayan figürü izlemektedir. Üstteki figürler ve alttaki figürler birbirine bakmazlar. Alttaki erkek figür, bir yandan saate bakarken diğer yandan işaret parmağı ile solu işaret etmektedir. Sağ alt köşedeki bayan figür erkek figürü izlerken bir yandan elinde bir enstrüman tutmaktadır. Alttaki figürlerin ayakları birleşmektedir. Sağ üst köşedeki kuşun altında beyaz bir leke vardır. Bej fon üzerine yapılmış resimde kahverengi, turuncu ve sarı renkleri hakimdir. Figürlerin kenarlarından koyu renkte kontör geçer. Bazı bölgelerde kontörler soyut biçimler oluşturmaktadır.

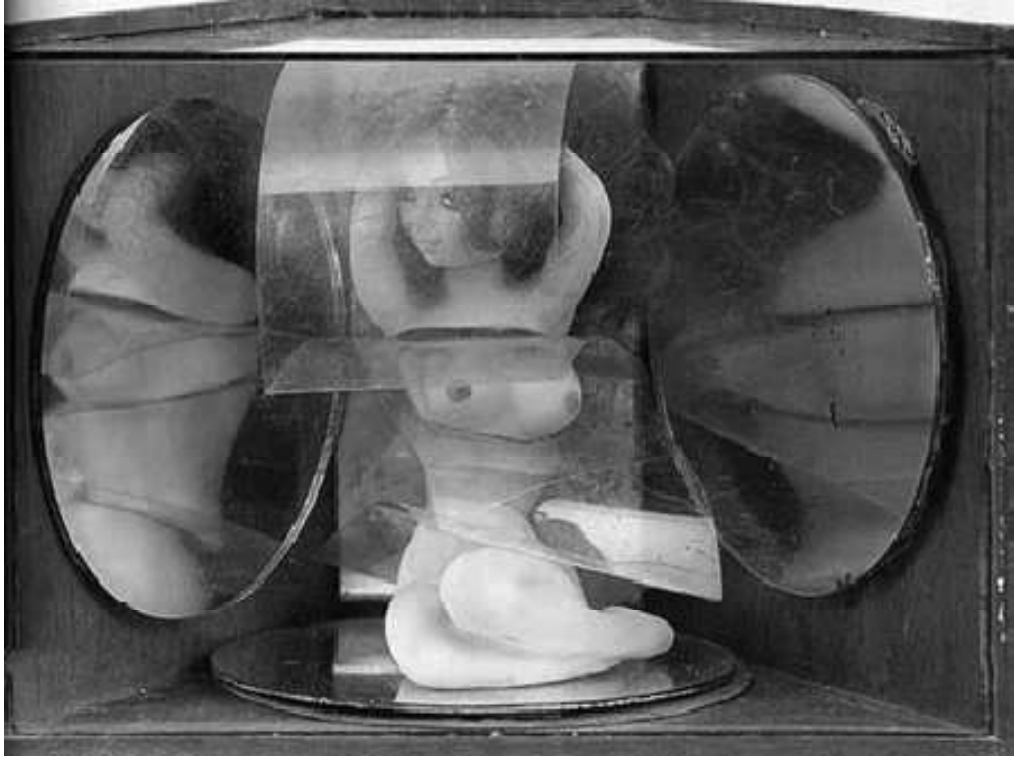
Giyim ve kuşam tarzı ile Anadolu insanını çağrıştırmaktadır. Sağ alt köşedeki figürün kullandığı enstrümanı kopuz' u (en eski Türk halk çalgısı) çağrıştırmaktadır. Sol üst köşede saate bakmakta olan genç kız endişe, kaygı, beklenti duygularını yansıtmaktadır. Figürler, kuş ve saat bir bütün içinde ilişkilendirilmiş. Sol alttaki figür bir eliyle kulağını sağ alttaki kadın ise kopuza benzeyen enstrümanı tutmaktadır.

Sanatçı farklı konuları işlerken, Anadolu halk resimlerinden aldığı kuş, çiçek, dağ, gibi motifleri sıkça kullanmaktadır. Kimi zaman benzer konulara yoğunlaşırken sanatçının özgün anlatımında kullandığı semboller dikkat çekmektedir. Sıkça kullandığı iri ve çarpıcı gözler ilk bakışta Nuri İyem' i çağrıştırırken; dünyadaki savaşlar, doğa katliamları, vahşetin çılgınlığına dehşetle bakan bir kadının ifade biçimidir.

Öte Yandan, 1980'li yıllarda sanat hayatının son çeyreğine giren Avni Mehmetoğlu bu dönemde toplumsal gerçekçi ürünler veren sanatçılar arasındadır. 1944'den ölümüne değin "Tarihi TKP", "İstanbul Yüksek Tahsil Gençlik Derneği", "1. TİP", "DİSK" vb. örgütlerinde militan ve sanatçı kimliği ile sorumluluk üstlenmiş pek çok kez tutuklanmış ve yargılanmıştır. Yaşamı boyunca politik kimliğini resimlerinde yansıtan sanatçı resimlerinin yanında afiş çalışmaları ile de politik sanat üretimi açısından dikkat çekmektedir.

Bu anlamda Kaya Önsezgin; Otuz Yıl Aradan Sonra “Yeni Dal” adlı yazısında 1980 sonrası toplumsal gerçekçilerin, 1940’lardaki geçmiş işlevlerini tamamladıklarını ve toplumcu kökenden gelen birikimlerini ihmal etmeksizin, günümüz ortamına ve Türkiye’nin toplumsal ve kültürel koşulları bağlamında, yapıtlarını, gelişmelerin yaratmış olduğu yeni dinamikleri de hesaba katarak toplu halde sergilemelerinin onlara ve Türk resmine yeni bir bakış açısı kazandıracağını belirtmektedir (1999: 139).

Seksenli yıllara giden yolda Türk resmindeki bu gelişmelere ek olarak, bu yıllarda kadın sanatçıların sanat alanında niceliksel ve niteliksel olarak ağırlık kazanması dikkat çekicidir.



Resim 40: Füsün Onur, “Nü”, 1974, 30x20x15 cm, ready made (Tahta cam ayna bebek)

Füsün Onur 1970’li yıllarda Türk sanatı kavramsal, minimal ve feminist eğilimlerin de belli belirsiz tartışılmaya başlandığı bir dönemi aralamış ve yeni duyarlılıkların gelişmesine şahit olmuştur. 1974 yılında yaptığı bu çalışmada

cinselliği ön planda olan kadın bedenini simgeleyen plastik bebeğin göğsünün ve belinin üzerinden küçük cam parçaları ile kesmiştir. Cam parçalarının kestiği yerler ilginçtir. Bebeği bir bayan figürü olarak düşündüğümüzde kollarını havaya kaldırmış, aynaya bakan, yetişkin bir kadın görürüz. Bebeğin içinde bulunduğu tahtanın sağ, sol üst ve alt kısımlarına küçük ayna parçaları yerleştirmiştir. Bu aynalar bize bebeğin vücudundan farklı kesitlerin yansımaları ve resmi izleyen kişiyi göstermektedir.

Plastik bebek işlevsel olarak; günlük hayatta kız çocuklarına hitap eden ticari bir üründür; bir oyuncaktır. Bu çalışmada sembolik olarak bebeğin rolünü düşündüğümüzde; bebeğin cinsel çağrışımlarda bulunan yetişkin bir kadın biçiminde tasarlanmasına yönelik bir eleştiri yapılabilir. Ancak kompozisyonda figür işlevini gören bu hazır nesne kadın bedeninin metalaştırılmasının temsili gibidir.

1980'lerle birlikte Onur'un sanat yapıtları için yeni bir yönelim devreye girer. Resmin, boya dışında kalan, malzemeleri bu yönelimin odağıdır. Tuval bezi (kumaş), şase ve çerçeve ile bu malzemeler kullanılarak yaratılan mekân yanılması, resim ve heykel arasında bir karşılaştırmayı akla getirir. "Resmin sağlayamayacağı hareket ve gezinti olanakları heykele özgüdür." Demeğe getirir Füsun Onur.

1970'lerde Füsun Onur'un ardından, konu itibarıyla Türkiye'den beslenen ancak burada 1990'lara kadar sergi açmayan Nil Yalter ön plana çıkmaktadır. Fotoğraf, resim ve video'yu bir arada kullanan Nur Yalter bu dönemde sosyal konuları feminist bir yaklaşımla ele almaktadır.



Resim 41: Nil Yalter, 1977, “Türk göçmenleri”, Karakalem ve Fotoğraf

Aynı dönemde, bireysel çıkışları ile dikkat çeken kadın sanatçılardan Tomur Atagök Türkiye’de ilk kez tuval yerine metal plaklar kullanmıştır. Bu yapıtlarda metal plaklar üzerindeki figürler birbirini yansıtırken diğer bir yandan izleyici kendi görüntüsünü de görmektedir.

Tomur Atagök araştırmacı kişiliği ile çevre sorunları ile de ilgilenerek kolaj ve rölyef tekniklerinden yararlanarak sanat nesneleri yaratmakta, yaşamdan seçtiği konu ve nesneleri gerek boya anlatımı ile gerekse kavramsal yapıtlar olarak yalın, yüzeysel ama güçlü bir anlatım özelliği ile ortaya koymaktadır. Atagök çocuklar, savaş, sergi, tanrıçalar, kadın sorunu ve diğer toplumsal konularda yaptığı çalışmalar ile de bu dönemin dikkat çeken kadın sanatçılarındandır.



Resim 42: Tomur Atagök, “Robotların Dansı ve Koşucu”, 1986, 200 x 300 cm, metal üzerine boya

Atagök’ ün tinsel ve fiziksel değerleri yer değiştiren veya çakıştıran çalışmaları arasında örnek gösterebileceğimiz bu resimde, üç parçaya bölünen metal zeminde renkler yoluyla bütünsel bir algı katmıştır. Sağda bize doğru koşan sarı saçlı lacivert tişörtlü bir figür, ortada sağdaki figüre oranla daha çok stilize edilmiş hareket halinde kırmızı bir figür, solda ise birden fazla dansçı figürü vardır. Mekânsal soyutlama figürleri ön plana çıkarmıştır. Aynı mekânda üç farklı zamanda gerçekleşen eylemler ya da farklı mekânlarda bir biriyle ilişkili olabilecek olaylar dizisi içerisinde ortak nokta hareket halindeki kadınlardır.

Bu dönemde ilgi çeken bir başka isim ise Pop Sanat’a ve Hiperrealizm’e yakınlık gösteren Nur Koçaktır. Fotogerçekçiliği benimseyen bir sanatçı olan Koçak, fotoğraftan yararlanarak resim yapmakta ya da fotoğrafı doğrudan tuval üzerine aktararak açık, temiz ve belirgin görüntüler elde etmektedir.



Resim 43: Nur Koçak “ Oto portre (ben II)”. 1984,195x114 cm, Tuval zerine Akrilik

Nur Koağın bu resimde folklorik kıyafetlerle resmettiğı kız çocuğı, bir elini beline koyarken diğeri eliyle sandığa yaslanmaktadır. Resimdeki sandık, Anadolu’ da kız çocukları için küçük yaşlardan itibaren geleceğe yapılan bir yatırım olarak görülen eyizlerin saklandığını çağrıştırmaktadır. Kk Selçuklu ve Osmanlı dönemine dayanan eyiz, Anadolu’da bireylerin ekonomik durumlarının göstergesi olarak varlığını sürdürürken geleneksel el sanatlarının ve halk kültürünün en önemli somut yansımalarındandır. Geleneksel yaşantıda kadına çocukluktan, yetişkinliğe kadar yüklenen toplumsal ve bireysel yükler Nur Koağın resimlerinde sıkça karşılaştığımız konulardandır.

Sanatçı bu tür resimleri oluştururken eski aile fotoğrafları, askerlik resimleri, mutluluk resimlerinden etkilendiği gibi, kadın dergilerinden, afişlerinden de yararlanmaktadır. Sanatçı asker kartpostallarından, aile fotoğraflarından yararlandığı resimlerinde, kadını simgeleyen nesneleri kullandığı yapıtlarında, toplumsal yapının farklı değerlerini eleştirmektedir.



Resim 44: Nur Koçak, “Yeni İnci II”, 1997, 50x 50 cm, tuval üzerine yağlı boya



Resim 45: Nur Koçak, “Yeni İnci I”, 1995, 50x50 cm, tuval üzerine yağlı boya

Koçak Türkiye toplumunun yakın tarih içindeki en keskin dönüşümlerden birini yaşadığı seksenli yılların sonunda, “Vitrinler” adı altında topladığı resimlerini yapmaya başlamıştır. Erkek bakış açısıyla şekillenen kadınları ve onları donatan nesneleri görünür hale getirir. “Teşhir” unsuru olarak kullanılan aynı zamanda toplumda cinselliği bastırılan Türk kadınlarının çelişkisi, Nur Koçağın resimlerinde feminist bir duyarlılıkla ele alınmaktadır. Bu anlamda Nur Koçak, günümüzde birçok genç sanatçının teknik ve konu anlamında örnek aldığı bir isim olmaktadır.

Kadın sanatçılardan Gülsün Karamustafa ise 1980’li yılların başlarına kadar resmin ağırlıkta olduğu çalışmalarında, sonraları duvar halıları, seccade ve yerleştirmelerinde, sinemayla ilgilenmesine bağlı olarak 2000’li yıllarda

videolarında, sosyo- kültürel olguları (göç, arabesk kültür, kimlik) toplumsal belleğe ve kişisel tarihine gönderme yaparak sorgulamaktadır.



Resim 46: Gülsün Karamustafa 1989, “Arabesk”, Baskı

Gülsün Karamustafa ise popüler kültürün küçük unsurlarını içeren resimleriyle, Türkiye’nin o dönemki toplumsal yapısını sorgulamıştır. Sanatçı Bu resimde 1980 sonrası Türkiye’de yaygınlaşan arabesk kültüre gönderme yapmaktadır. Yatakta ifadesiz biçimde duran atletli adam ve uyumakta olan bir kadın vardır. Ayrıca yorganın kenarındaki dantel işlemler ve yatakta bulunan Eros sembolik açıdan dikkat çekicidir.

Yusuf Taktak dışavurumcu, serbest tuşlarla katmanlar oluşturduğu resimleri ile karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı zaman zaman resimleri de kullandığı enstalasyonlar yaparak güncel sanata yeni bir yorum getirmektedir.



Resim 47: Yusuf Taktak, 2003, 50x70, Kâğıt Üzerine Pastel

Taktak resmini katmadığı yerleştirmelerinde “Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” sergisinde olduğu gibi bisiklet ve üçgen formunu birçok defa kullanmıştır. Soyut dışavurumcu fon üzerine nesneyi simgeleyen geometrik formlar ve bisiklet imgesini kattığı resimler, şekillendirilmiş tuvaler, üç boyutlu kutular kullanarak yaptığı soyut işler doksanlı yıllara değin etkisini sürdürmektedir.

Resimlerinde figür soyutlamaları yoluyla bireysel ve toplumsal konuları bir arada işleyen Mustafa Ata deneysel plastik arayışlar içindedir. İnsan, doğanın diyalektiği içinde uzaysal espasta bir süre yer alır ve sonra ölümle sonsuzluk içinde kaybolur gider. Mustafa Ata’nın resmi işte yaşamın bu en temel karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Doğum ve ölüm, Resimlerinin geri planı koyu bir renkle, suskunluk, karanlık, uçsuz bucaksız bir evreni işaret ederken, bu boşluk içinde yalınlaştırılmış, soyutlanmış ve hiçbir kişisel özelliğe sahip olmayan figürlerin dinamizmi zıt bir görünüm oluşturmaktadır.



Resim 48: Mustafa Ata, 2000 "Figürlü Kompozisyon", 115x146cm, karışık teknik

Düz olarak boyanmış koyu sarı üzerine yeşil, mavi kırmızı ile şekillenen figürler şiddetli kontrastları, parlak canlı renkler durgun ve karanlık yüzey üzerinde çizgisel renk şeritlerine dönüşmektedir. Arka fondaki sarı tonlardaki figür gölgeleri ve halka bir yandan Da Vinci'yi anımsatmaktadır. Bu anlamda Ata'nın resimlerinde geçmiş ile sık sık kurduğu tarihsel ilişki bir kelime oyununu anımsatmaktadır.

Yine bu yıllarda bireysel çıkışları açısından önem taşıyan sanatçılar arasında soyut renk yumakları ve figüratif soyut çalışmalarıyla Ömer Uluç ön plana çıkmaktadır. Öznelliğini yitirmenin bir sanatçı için en önemli tehlike olduğunu düşünen Uluç, serbest fırça hareketlerinin oluşturduğu sürekli helezonik dönüşümlerle figür çağrışımları yapan yapıtlar üretmektedir. Kendine özgü bir yöntemi ısrarla uygulayarak düz bir zemin üzerinde eskiye

dönük idol veya bazı hayvan figürlerini anımsatan yapıtlarıyla farklı ve özgün resimler yapmaktadır.



Resim 49: Ömer Uluç, “ Kadın, Kedi ve Savaş Uçağı”, 150x150 cm, 1997, tuval üzeri akrilik

Resmin isminden yola çıkarak biçimsel anlamda yorumladığımız zaman kırmızı zemin üzerinde tepede bulunan gri lekeyi savaş uçağı, sağdaki sarı lekeyi kedi ve soldaki pembe lekeyi kadın olarak yorumlayabiliriz. John Ash Nüler ve Canavarlarla Bir Öğleden Sonra adlı yazısında Ömer Uluç’a ait Kadın Kedi ve Savaş Uçağı adlı resimle ilgili şunları söylemektedir:

(...)Burada mizah, zeka, komedi ve erotizm var, ama yaratıkların gerginlik içindeki gözlemciliğinde bir tehdit ögesi, olası bir şiddet

anırtması da yok değil. Bu adından da anlaşılacağı gibi en açık seçik biçimde kadın, kedi ve savaş uçağında ortaya çıkıyor. Girdaplanan, parlak kırmızı bir zemin üzerinde garip yaratıklardan oluşan dolgun bir yığın; altın sarısı kedi de yiyeceğe uzanıyormuş gibi arka ayakları üzerinde amuda kalkmış, ama ikisinin de üstlerinde yarı yarasaya, yarı yırtıcı kuşa benzeyen gri bir biçim asılı duruyor. Aslında bu, gizli bombardıman uçağının o uğursuz biçiminden esinlenerek yapılmış. Bu da bana, başka bir Ömer Uluç' un şunları yazan Ömer Uluç'un varlığını anımsatıyor.“...yüzyılın sonu yaklaşırken, ağır basan insan duyguları korku ve kaygı olmayı sürdürüyor (Uğurlu (ed.),1997c: 17).



Resim 50: Kemal Önsoy, “Soyut”, 155x170, 1989, tuval üzerine yağlı boya

Arkaik imgeleri çağrıştıran çalışmalarıyla Kemal Önsoy Yarattığı doğal dokular yoluyla primitifleri anımsatan resimlerin de bellek zaman ve uygarlık kavramlarına gönderme yapmaktadır. Tuvalde çok kültürlü ve çok katmanlı yüzeyler, estetik kimliklerini öteleyen yer ve zaman kavramlarını sorgulayan imgelere dönüşmektedirler.

Aşamalı olarak yarattığı soyut imgelerle bu dönemde öne çıkan sanatçılardan biri de Bedri Karayağmurlar dır. Soyut biçimlerin plastik değerler

içerisinde anlam kazanan imgelere dönüşmesi bu aşamalı soyutlamanın bir sonucudur.

Bedri Karayağmurlar' ın 1980'lerin başından günümüze doğru ortak merkezli bir konstrüksiyon şemasına bağlı kalarak gelişen ve bu şemanın içerdiği biçimsel oluşum sorunlarını uzun vadede çözümlemeyi amaçlayan resimleri, bir noktayı gözden uzak tutmamayı ilke edinmiştir: Biçim dediğimiz karmaşık altyapı, doğrudan ya da dolaylı bir dönüşümler ilişkisini de beraberinde taşır. Böyle bir ilişki, çözümün uzun süreli olmasından kaynaklanan alternatif tasarım modellerini de doğal olarak kendi kapsamında olgunlaştırıp resmin bünyesine yedirecek ve bu aşamada birbirine bağlanan resimler, tekil bir sorunsallık düzeyine indirgenecektir. (Özsezgin, 2003, 36-39)

Soyut yapı içerisinde algıladığımız imgeler, resme dair tükenmeyen bir ilgi duymamıza neden olur. Resmin merkezinde hızla koşmakta olan kırmızı at vardır. Atın üstünde yüzü seyirciye bakan bir kadın figürü vardır. Resimdeki lekelerin bütünde taşıdığı denge yoluyla ilk bakışta kadını, atı ya da mekânı soyut bir düzenleme olarak algılayabiliriz.



Resim 51: Bedri Karayağmurlar “ Düşlem”, 90x100 cm, 2008, tuval üzerine akrilik boya

Resmi izledikçe imgeye yönelik çözümleme becerimiz artar ve resme sorular yöneltmeye başlarız. Sağda ve solda bir çiçeği anımsatan dallar ve yapraklardan yola çıkarak mekânın bir bahçe olduğunu düşünebiliriz. Göstergelerin yaratmış olduğu anlam bakımından açısından bahçe;

Bahçe, saksıdan sonra mülkiyet hakkına sahip olduğumuz en küçük doğa parçasıdır esasen; bu hakkın kamuya devredilmesiyle ortaya çıkan park ise, ormana giden yolda doğaya son müdahaledir. İşlenmiş doğa olarak bahçe, tıpkı park gibi, açık hava içinde ayrı bir mekana taşır bizi. Bu anlamda orman, bütünüyle ters düşer bahçeye; birinde bizden önce var olan yolda yürürken ötekinde her defasında yeniden keşfederiz onu. Semboller dünyasında ada (bilinç) ile okyanus (bilinçdışı) bu karşıtlığa işaret eder; bahçe, dışarıya taşan evdir (...)

Bahçe her koşulda cinsel kimliği korur; toprak ananın kucağında makyajlı dişidir o – üzerinde olup bitenlerin hem aksesuarı, hem sıra dışı. Dolayısıyla güvenceye aldığı şeye gerektiğinde ona aracılık ederek kendini kanıtlayan bahçe, kaçamak ilişkiler için mükemmel bir sığınaktır; evde görünen, orda sis perdesine bürünmüştür.

Yüzyıllar boyu insanoğlunu meşgul eden bahçenin yorumu, sadece bahçeden daha fazla olmakla kalmayıp, ayrıca ondan daha eskidir.- cennet, her şeyden önce bahçedir. Gölgesinde serinlediğimiz ağaçlar (cennette yaz bitmez), dalından koparıp yediğimiz meyveler, sonsuz yeşilliğin kucakladığı akarsular vb. açık hava imgesiyle bütünleşen hemen her şey bahçeyle iç içedir kutsal kitapların dünyasında. Erotik vaatlerin gerçekleştiği bu mekanda birbirinden güzel huri kızları ile civildeşip sevişiriz; zevku sefanın hiçbir bedeli yoktur bu alemde (Ergüven, 1995: 65).

Resimdeki mekanın bahçe olduğunu varsaydığımızda zaman ile ilgili bir soru ortaya çıkmaktadır. ‘Karayağmurlar’ ın resimlerinde ‘Kaotik bir etki uyandıran atmosfer ise hayatın kaotiğiyle özdeşleşir (Bozdağ, 2010; 43).’ Nü ve At imgeleri bu soyut bahçe içinde aynı zamanda mı var olmaktadır? Yoksa farklı zamanlarda aynı mekanı mı paylaşmaktadırlar? Bu sorular bize mutlak bir yanıt vermese de resimle ilgili düşünmeye sevk eden sorular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öte Yandan, resmin merkezindeki kırmızı at imgesi sembolik açıdan dikkat çekmektedir. At sembolünü öncelikle bir hayvan olarak değerlendirdiğimizde hayvan simgeciliğinin yarattığı anlam oldukça ilginçtir:

Hayvan simgeçiliği iki yönde iş görmektedir; insan niteliklerinin hayvanların üzerine yansıtıldığı antrhoporhizm (insanbiçimcilik) ve insanların hayvanlar olarak tahayyül edildiği zoomorphsim (hayvan biçimcilik)...Antropomorphism ve zoomorphism insanlarla hayvanlar arasındaki başkalığın azaltılması ve farklılığın altında yatan benzerliğin görülmesi yönündeki iki farklı girişimdir (Doniger, X; Özden, 2011s. 70' deki alıntı).

Hayvan figürü olarak kullanılan at Türklerde ayrı bir öneme sahiptir. Şamanist mitolojide at şamanın gökyüzüne çıkarken kullanacağı bineği ve kurbanlık hayvan olarak önem kazanmaktadır. İslamiyet'ten sonra kendisine yeni özellikler eklenen at, Türkler için önemini her zaman koruyan bir hayvan olmuştur. Ayrıca at, uzun ömür, mutluluk, refah, doğruluk, şöhrat, iyilik ve soyun devamlılığının sembolü olmuştur Resimdeki atın rengi olan kırmızı ise Türk mitolojisinde tüm savaş tanrılarının rengidir. Eril hareket ilkesini ateşi, hükümdarlığı, aşkı, hazzı, gelin ve evlilikle ilgili birtakım hususları ifade eder. Kırmızı olumlu ve olumsuz olarak güç, kuvvet, iktidar, şiddet, cinsellik, yoğunluk gibi farklı anlamlar taşıyabilir.(Çoruhlu) Aynı kırmızı atın üzerindeki çıplak kadın figürüne de taşar. Kadının kalçasından göğsüne doğru oluşan soyut biçimler içerisinde atla kadının gizli bir paydası gibidir. Resimde hayvan ve kadın imgesinin birlikte kullanımını ise Yurtkulu şöyle değerlendirmektedir;

Kadın figürüyle birlikte kullanılan yaygın bir öge ise; yenilmez bir masculin (eril) güce gönderme yapan, kadının cinselliğini ve erotik mesajlarını vurgulayan, güncel görsellerde de karşımıza sık sık çıkan hayvan figürüdür.

En bilinen örneklerini masal dünyasının yumuşatılmış anlatılarında bulabileceğimiz hayvan figürünün kullanımı; tarih öncesi primitif ritüellerin, pagan ayinlerin başlıca temalarından birisini oluşturduğu gibi, güncel fantastiğin de en sevdiği konuların başında gelmektedir. Bu figür genellikle gizemli bulunan, korkulan, gücüne saygı duyulan; boğa, aslan, yılan gibi 'ikonografik anlam içeren hayvanlardan seçilir. Yalnızca eril gücü değil, arkaik dönemlerin bir uzantısı olarak bereketi ve üremeyi, zeka ve inancı da sembolize eder. (2010:122)

Sanat eserlerini sembolik anlam bakımından değerlendirirken, sanatçının özgün anlatımındaki farklıları göz ardı etmemek gerekmektedir. Sanat eserleri hakkında değerlendirme yapmak çok yönlü bir perspektifi zorunlu kılmaktadır. Sanatçının resminde var olan imgeler kadar onun sanatsal

üretim sürecinde yaşadığı değişimler de önemlidir.

Karayağmurlar'ın resimleri klasik resmin temel öğelerine sıkı sıkıya bağlı değilmiş gibi görünse de gerçekte kompozisyonun bütün elemanları sezgisel bir hesaplamayla disipline edilmişlerdir. Örneğin bazı resimlerinde renk her ne kadar asal ekseninde oturmasa da biçimle iç içe ve eş güdümlü olarak yer almakta ancak zaman zaman da öne çıkabilmektedir. Ritim ve denge ise biçimle renk arasındaki ilişkiyi düzenleyen, tekdüzeliğe izin vermeyen bir yönelişin baş aktörleri olarak yer alırlar. (Bozdağ, 210: 44)

Bu anlamda sanatçının eserleriyle ilgili toplumsal ve bireysel değerlendirmeler ile birlikte diğer eserlerinde izlediği yol da önemli bir göstergedir. Sanatçı bilinen bir imgeye kendi anlam dünyasında farklı bir metaforik anlam yükleyebilmektedir. Bu yeni anlam hakkında bir değerlendirmeye varmak ancak sanatçının eserlerinde bir genelleme ile mümkün olabilmektedir.

Bir yapıtın soyutluğu, gerçeklikten soyunmuş arınmış olması ile belirlenir. Ancak sanat yapıtlarına gösterge oluşturması, anlam içermesi gibi değerlere baktığımızda, şu soruyu da sormamız gerekir kanısındayız: Gösterge, gösterdiği nesne tanındığı sürece gösterge niteliğinde gözükecekse, sanat yapıtlarındaki göstergeler kimlere göre oluşacaktır? Anlam içinde aynı soruyu sorabiliriz. Kime göre anlam? Sanat yapıtlarının nesnel dünya ile ilgileri azaldığında anlamsızlaştığı ileri sürülebilir. Ancak bir sanat yapıtı nesne olarak yalnızca kendisini sunduğu zaman bile, nesne olmanın çok ötesindedir (Karayağmurlar, 1993: 91)(....)

Bu anlamda farklı disiplinlerden etkilenen psikolojik soyut yorumlarıyla Mehmet Gün 1980 sonrası Türk resminde ilgi çeken sanatçıları arasındadır. İlk bakışta rastlantısal bir izlenim yaratan Gün'ün çalışmalarına dikkatlice baktığımızda titizlikle işlenmiş bir yapı ile karşılaşırız.



Resim 52: Mehmet Gün, “Soyut Kompozisyon”, 155x258 cm, 2008, tuval üzerine yağlı boya

Sezer Tansuğ Mehmet Gün’ü çalışmalarını yurtdışında sürdüren diğer sanatçılardan; Yeni, kıvrak, çekici bir üslup araması açısından ayrı bir yere koymaktadır (Tansuğ, 1990: 125). İlk bakışta rastlantısal gibi gözüken Gün’ ün çalışmalarında ince hesaplanmış bir denge dikkat çekmektedir.

Seksenli yıllarda resim ve heykel alanında soyut/figüratif üzerine tartışmalar sürerken, her iki alanda da biçimsel özelliklerin ön planda olduğu yapıtlar üretilmiştir. Aralarında Neşet Günal Atölyesi öğrencilerinin de bulunduğu seksenli yıllarda “toplumcu gerçekçi” üslubu benimseyen Aydın Ayan, Seyit Bozdoğan, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban gibi sanatçılar Günal’ın akademik biçimci yaklaşımını figürde devam ettirmişler, Günal ekolünde kırsal kent gerçekliğini yansıtan örnekleri, yetmişli ve seksenli yılların siyasal/toplumsal gerçekliğine uygulayarak daha politik bir tavır sergilemişlerdi. Aynı dönemde toplumsal gerçekçi tarzın heykelde örneğini veren Mehmet Aksoy, taş işçiliğine bağlı kalarak sol siyasi tavrını figüratif işlerine yansıtmıştır. Bu dönemde Şenol Yoroğlu, Yavuz Tanyeli’nin resimlerinde toplumsal gerçekçi ekolden farklı olarak, toplumsal huzursuzluğu yoğun boya kullanımıyla, dışavurumcu bir tarzda ifade ettikleri görülür (Dübey ve Yıldız 2008: 30).

1980 sonrası Türk resminde İnsanı resimlerinde temel konu olarak alan Aydın Ayan toplumcu gerçekçi bakış açısıyla karşımıza çıkmaktadır. Ayan’ ın resimleri Türk resminde konu seçimi ve sembol kullanımı açısından oldukça önemlidir.

Ayan'ın ilgilendiği konuları, kaba bir yaklaşımla, üç başlık altında toplayabiliriz. Bunlardan ilk ve en önemlisi, “homo politicus” olarak, kurulu düzenin eleştirisini öngören ideolojik boyutlu resimlerdir. Elektrik İşkencesi’nden Piyonların Piyonları’na kadar bir dizi halinde gerçekleşen bu çalışmalar, yaşadığı olaylara sadece tanık olmakla yetinmeyip, kendi sorumluluğunu irdeleyen bir aydının tavrını ortaya koymaktadır (Ergüven,1995:2).



Resim 53: Aydın Ayan, “Trio/ Aynadakiler”, 100*130 cm, 1992, tuval üzerine yağlıboya

“ Trio/ Aynadakiler” adını taşıyan bu resmin sol kısmında trenin içindeki aynadan yansıyan bir adam pencereden dışarıya bakmaktadır. Aynanın önüne yaslanmış bir çerçeve içinde küçük bir kız fotoğrafı aynadaki figürün ellerini kapatmaktadır. Bu resmin sağ kısmında ise pencereden görünen bir kış manzarası yine aynadan bize yansımaktadır. Tüm bu yansımalar dışında resmin en sağında, aynanın önünde Lacivert paltosu, kırmızı çantası ve kırmızı atkısı ile sadece çenesinin bir kısmını gördüğümüz bir (kadın) figürü vardır. Resmin büyük bir alanını kaplayan ayna duvara çivi ile monte edilmiştir. Ayan’ ın resimlerinde sık sık kullandığı Pencere ve aynayı, Mehmet Ergüven göstergebilim açısından şöyle değerlendirmektedir;

Aynada kendimizi, pencerede başkasını görürüz, ama pencere bununla yetinmez; o daha fazla edilgin olmanın imkânlarıyla kuşatılmıştır. Gerçi sonuç itibari ile her ikisi de birer aracıdır, ama ayna kişiliğinden ödün vermez; kendimize aynaya bakarak bakarız. Ayna ürkünçtür; çünkü yalan söyleyemez. Görüntüye mutlak sadakat, edilginliğin en uç noktaya vardığı yere örtüşür aynada; kişilik, bütünüyle ters yönden ele geçirilmiştir burada; kusursuz bağımlılık, kusursuz kararlılığın göstergesidir esasen.

Oysa kendi gözümüzle bile olsa, pencereden gördüğümüz şeyde yanılma payını saklı tutarız. Gören, görülmeye de hazırlıklı olmalıdır şimdi – ya da karşılıklı görüşmeye. Her ne olursa olsun, pencereye değil, pencereden bakarız hep. Aynanın neyi göstereceği bize bağlıdır; gelgelelim, karşısında ne varsa onu yansıtır sadece. Pencerenin ise çerçevelediği görüntüye müdahale hakkı yoktur.

Dahası, görüntüden öte sese de aracılık eder pencere; dışarıdaki sese pencere aracılığı ile kulak veririz (1995: 42).

Resmin ismi içinde yer alan “trio” müzikte üç kişiden oluşan anlamına gelmektedir. Bu kelimeden yola çıkarak aynadaki adam, ayakta duran kadın ve üçüncü kişi fotoğraftaki küçük kız olarak yorumlanabilmektedir. Aydın Ayan’ın resimlerinde fotoğrafın özel bir anlamı vardır. Ergüven Ayan’ın resimlerinde sıkça kullandığı fotoğraf sembolünü şöyle değerlendirmektedir;

(...) yeniden üretimin ancak resim dili içinde gerçekleşme önkoşulu, giderek vesileye dönüşen fotoğrafın, sonuçta tamamıyla aradan çekilmesine yol açmıştır. Model, kamera aracılığıyla kaydedilen görüntünün sureti değil, doğrudan doğruya fotoğrafın kendisidir artık; fotoğraftaki sureti, daima modelin kendisinden başka bir şeydir çünkü; tıpkı fotoğraftan hareketle yapılan resmin, kendisine rağmen fotoğraftan başka bir şey olması gibi – ve bu olgu, fotoğraftaki suretin resim diliyle yeniden üretiminde, kimi defa hiç beklenmeyen bir sonuca zemin hazırlar: modelden daha fazla modele benzeyen resim en azından, fotoğraftaki mekanik yeniden üretimin yerini burada her yönüyle insani müdahaleye açık bir işlemin almış olmasından ötürü, fotoğrafın öylece boş bırakmak zorunda kaldığını, resmin doldurulması pekala imkan dahilindedir. Bütün bunlar, Patron’daki Alfred Hitchcock’u tekrar gündeme getirir: resmin sınırsız yan anlamlandırma olanağı, söz konusu kişiyi, fotoğraftaki örneğine oranla çok daha fazla kendisine benzetmiştir burada. (Uğurlu (ed.)1997a: 4)

Aydın Ayan resimlerinde gerçeği simgesel bir ifade ile anlatmaktadır. Toplumsal konuları seçmesi bakımından öğrencisi olduğu Neşet Günel’ dan

etkilenmiştir. Resimlerinde geçmişe ait eserlere sık sık atıfta bulunmaktadır. Bunların yanında ölü doğa konusu sıklıkla işlediği konular arasındadır.

Erdağ Aksel seksenli yıllardaki “Dayanıklı Tüketim Malları” sergisindeki resimlerinde “gösteren” ve “gösterilen” arasındaki ilişkiyi, resmin nesnel ve yanılsama özelliklerini, o yıllarda Türkiye’deki sanat pazarını sorguladı. “ Gerilim Nesneleri” sergisinde yer alan çalışmalarında gerçeğin aynısını üreterek yorumlamış, bu ve sonraki dizilerinde Türkiye’nin bürokratik, militarist yapısını toplumsal eleştiri taşıyan işleriyle hicvetmiştir.

Dışavurumcu, gerçekçi anlatım özellikleri ile Neş’ e Erdok sokakta, vapurda, trende her gün gördüğümüz insanların psikolojik durumlarına vurgu yaparak; genellikle tek renkli ya da parçalı renk alanları yaratarak resmetmektedir.

Neş’ e Erdok’ un, belli bir dizeye dönüşecek şekilde, öngördüğü konular ile resim dili arasındaki örgensel bağıntı, handiyse bir sismograf duyarlılığıyla kaydettiği öznel yaşantı içeriği ve deneyimlerinin gizemli tutanağıdır. Buna göre her tuval, “ kendi beni” yle hesaplaşma vesilesine çevirdiği güncenin farklı malzemede eklenmesine imkan veren boş bir satırdır ilk önce. Ancak bütünüyle gözleme dayalı, günbegün yaşanmış olanın kaydına yönelik bir günce söz konusudur burada.

Erdok’ ta - en azından il bakışta - , salt imgelem gücüyle temsil edildiği (sahneleme) izlenimi veren herhangi bir görüntü, özünde fiilen yaşanmış olanın yer aldığı bir tarassut iradesiyle iç içedir esasen. Erdok, özdeksel yönüyle figüre değil, yaşanmakta olana delercesine bakar. Dolayısıyla dış dünyadaki karşılığını açıkça algılayabildiğimiz şey, alışılmış figür tanımının çok ötesinde, o sahne ile ben’i arasında kurduğu birebir ilişkinin tecessümüdür son tahlilde. (Uğurlu(ed.),1997b: 5)



Resim 54: Neş' e Erdok, “Bekleyiş”, 76x 120 cm,1999 tuval üzerine yağlı boya

Bir taşıt aracı olan vapurda, günlük hayatın olağan haliyle resmedilmiş insanlar Erdok’ un resimlerinde 1990’ların ikinci yarısından itibaren figür ile poz arasındaki ilişkiye etkin bir biçimde müdahale etme biçimidir. Ergüven (Uğurlu(ed.),1997: 5)



Resim 55: Nes'e Erdok, “Kadıköy Vapurunda Sabah”, 180x150cm, 1993, tuval üzerine yağlı boya

Sanatçının desen ağırlıklı çalışmaları yalın figüratif bir üsluba bağlı kalınarak klasik bir renk anlayışı ile otobüste hasta çocuk, banliyö trenleri, Kadıköy vapuru v.s konuları yansıtmaktadır.

Taşıt araçlarındaki oturma düzeni; yalnız yan yana değil, aynı zamanda arka arkayadır genellikle. Ancak, karşılıklı oturduğumuz zaman da görmezlikten gelip, örtbas etmeye çalışırız bu gerçeği; toplu ulaşım araçlarında karşıımızdaki kişiye bakmak, meşru dikizlemeye bırakmıştır

yerini- anahtar deliği, kendisini göremeyeceğimiz kadar büyötmüştür burada. Dolayısıyla el ve tırnak tipolojisinde araştırma yapmak isteyenler için eşsiz bir fırsattır bu oturma düzeni (Ergüven, 1995: 76).

Tüm bu özellikleriyle birlikte Erdok toplumsal sorunlara ya da olaylara vurgu yapmıyor. “ Erdok şaşırtıcı duyarlılık ve sezgisiyle bir defa daha aynı gerçeğin altını çiziyor. Öbür yüzüyle birlikte var olmaya karşı koyan ben, sahici değildir.(Uğurlu(ed.) 1997: 7)” Bu anlamda Çehov’ u ya da Sait Faik’ i çağrıştıran hüzünlü sessiz sahneler yaratıyor. Bu sahneler günlük hayatta sıkça karşılaştığımız durumları Erdok’ un süzgecinden geçirerek bize sunmaktadır.

Benzer bir yaklaşıma sahip olan Nedret Sekban, Çingenelerin yaşamını konu alan çalışmasında, kurguladığı kompozisyonda; görüntüyü; biçim, çizgi ve ışık gölge etkili renk ile üretmektedir.



Resim 56: Nedret Sekman, “ Çiçekçi Kız” 160x205 cm, 2003, tuval üzerine yağlı boya

Toplumsal konuları romantik bir yaklaşımla ele alan sanatçı eserlerinde Çingeneleri sıkça konu edinmektedir. Sekban resimlerinde Çingene kadınların baskın olmasının nedenini ise şöyle açıklamaktadır:

Bir defa benimki gözlemle ilgili bir şey. O bana kendini gösteriyor. Benim resimlerde süjem olan şey, aynı zamanda özne olarak karşıma çıkıyor. O bana zamanı yakalatabilecek derece gösteriyor kendini. Bu arada ben Çingene lafını seviyorum esasında, bu lafın etrafında oluşan önyargının üstüne gitmek gerekir. Sonradan öğrendik ki Susan Sontag' ın ya babaannesi ya ananesi, Andy Warhol' un babaannesi Çingene. Hiç de gocunmamışlar. Şimdi bana diyorlar ki senin ne alakan var. Yahu ruhumda var kardeşim demek ki... Son okuduğum kitap Jan Joors' un Opre Roma' sı. Belçikalı bir adam, güzel anlatıyor. Ama benim daha çok etkilendiğim kitap Isabel Fonseca'nın "Beni Ayakta Gömün" kitabıdır. Çok etkileyici. Arkasından Tony Gatlif filmleri. Çingeneler halklar arasında hiç hak etmedikleri halde bir baskı tepki görüyorlar. Bu yüzden empati kurmak için onların resimlerini yapmak istedim. Aslında popüler olduğu için tehlikeli bir konu. İşte yaparsın onların popülerliğini kullanıyor derler. Ben herhalde bugüne kadar yüz tane resim yaptım. Kafaya takmasam bu kadar çok yapmam. İlk çıkış nedenim bu. Emekçi olmaları, gururlu olmaları, yaşam mücadelesi veriyor olmaları, özgürlüklerine düşkün olmaları. Sanatçı duyarlılıkları çok gelişmiş. İyi müzisyenler, iyi oyuncular, iyi sporcular. (<http://www.cingeneyiz.org/nedretsekban.htm>)

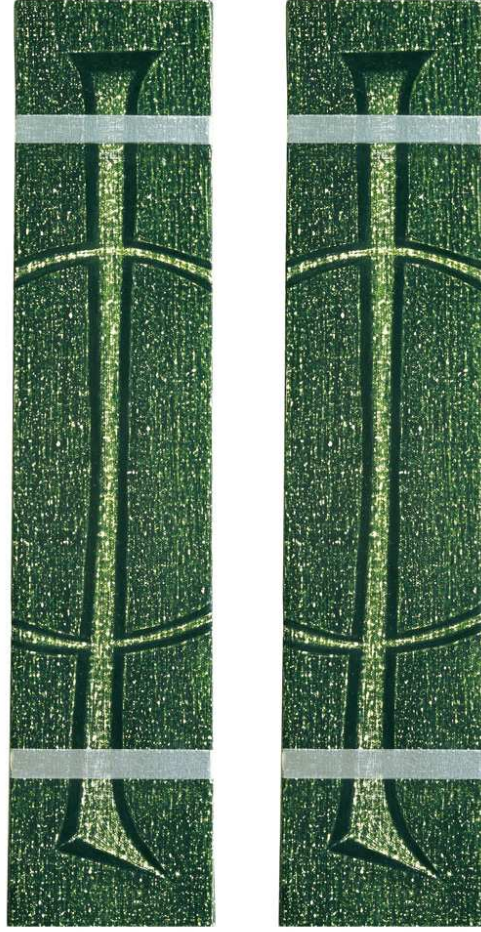
Figüratif çalışmalar yapan sanatçı resimlerinde, tıpkı Çingeneler gibi maden ve kanal işçilerinin yaşam kesitlerinden görüntüleri yansıtmaktadır. İnsan olgusunu sade ve gerçekçi bir biçimde ifade eden sanatçının resimlerindeki olağan sahneler ilgi çekicidir. Toplumsal bir konuyu olaya çevirmeden ve konun içinde barındırdığı toplumsal mesajı doğrudan vermeden izleyiciyi resme dolayısıyla bahsettiği toplumsal mesaja yöneltmektedir.

Bu dönem Türk resminde sembol kullanımı ile dikkat çeken akademisyen yönü çalışmalarında sezilen Halil Akdeniz Sanat Çalışmalarına İlişkin Açıklayıcı Not II' de sanatsal üretim sürecini, bir düşünme süreci olarak değerlendirmektedir. Akdeniz' in resimlerinde bu düşünme sürecine tanık oluruz.



Resim 57: Halil Akdeniz “Anadolu Uygarlıkları- Zamansal Kültür Simgeleri”, 2006,180x500 cm, tuval üzerine akrilik

Sanatçının soyut düzlem içerisinde ele aldığı semboller, özellikle son dönem çalışmalarında Anadolu’ ya ait kültür katmanlarına işaret eder. Bu çok kültürlülük aynı zamanda mimari bir projeyi anımsatmaktadır. Sanatçı resimlerinde sembollerin karmaşık anlam sistemlerinden yararlanırken ifade biçimi olarak gayet yalın bir yol seçmektedir.



Resim 58: Halil Akdeniz, “Resimsel Şeyler”, 2007, 50*10,5 cm 2 parça, tuval üzerine akrilik

Bu dönem çalışmalarım Anadolu Uygarlıkları kapsamında ele aldığım çalışmalardır. Anadolu’nun değişik bölge ve tarihi kültür çevrelerine ait veriler sanatsal malzeme olarak kullanılmıştır. Çalışmalarım geçmişten günümüze Türkiye’nin değişik yörelerindeki Anadolu Uygarlıkları’na (Antik Grek ve Hitit) ait yazı-işaret, simge ve benzeri verileri; resimlerimde başka bir bilinç düzleminde yeniden değerlendirilip zaman, mekan ve işlevlerinde değişime uğrayarak yeni bir varlık, yeni bir düşünsel ve görsel gerçeklik kazanmaktadırlar. Kullanılan yazı, işaret ve simgeler, başlangıçta tek tek çıkış kaynaklarına ilişkin açık anlamlar içerseler de bunların sanatsal düzeyde bir araya gelerek oluşturdukları bütün, oldukça kapalı ve karmaşıktır. Bu yeni oluşumlar, bir dizi sezgisel ve düşünsel süreçler sonucu ortaya çıkmaktadır. Tarihsel zaman kesitlerinden alınan bu kültür malzemeleri, günümüzün mira, jalon, metalik üçgenler gibi bir kısım çağdaş imgelerle birlikte kullanılmıştır. Bunlar, benim kişisel seçim ve duyarlılıklarımın yaşamın ve kültürlerin ayrıntılarında bulduklarımın sanat düzleminde yansımaları ve kendi sanatsal çözümlerimdir.(<http://www.halilakdeniz.com/yazi2.html>)

Diğer yandan, ifadesinde sembollerden yararlanan günümüz sanatçılarından biri de Ergin İnandır. Sanatçı resimlerinde ve enstalasyonlarında doğu – batı birikimini mistik bir anlayışta sunduğu yazı ve sembol kullanımıyla ilgi çekmektedir.



Resim 59: Ergin İnandır, "Yazı Damla İçinde", 1993, 30 x 25 cm, ahşap üzerine kolaj ve yağlı boya

Ergin İnan' ın İslam felsefesine özellikle de Mevlana' ya ve Mesnevi'ye ilgisini resimlerinde görmek mümkündür. İnan' ın bu ilgisi 80'lerden sonra konu seçimine de yansımaktadır.



Resim 60: Ergin İnan, Portre ve Böcek, 40x30 1997, karışık teknik

İnan; ekolojik, biyolojik ya da dinsel konuları, portreler, yüzler, eller böcekler ve kaligrafik öğeler yoluyla anlatmaktadır. Sanatçının ifadesinde semboller önemli bir yer tutmaktadır İslam dinine ait imgeleri kendi kurguladığı biçimde kullanması bakımından Ergin İnan Türk resminde önemli bir yere sahiptir.



Resim 61: Ergin İnan, “Eldiven”, 1998, 80x70 cm, el yapımı kâğıt üzerine karışık teknik

Ergin İnan’ın resmine giren dinsel imgeler, “El” ve “Ayak” serilerinde ve “Baş” ve “Yüz Silüetleri” nde daha da belirginleşir. Hz. Fatma’nın eli ve Hz. Muhammed’ in ayak izine gönderme taşıyan bu seride el ve ayak birer motif olarak değil, resmin bütünü olarak kullanılmışlardır. (<http://www.iudergi.com/tr/index.php/sanat/article/view/File/1315/1136>)

Malatya’ da Anadolu gelenekleriyle büyüyen Ergin İnan belleğine yerleşen kimi imgelere resimlerinde yer vermiştir. Arap harfleriyle yazılmış yazılar çocukluğunda yaşadığı evdeki eski kitaplara uzanır (Giray,2001: 12). İnan’ın resimlerinde İslam dini baskın olmak üzere Anadolu’ da var olmuş birçok inanç ve dine ait sembolik öğelere rastlamak mümkündür. İnan’ın bu yolla elde ettiği anlatım kültürel mirası koruma ve ona sahip çıkma açısından da oldukça önemlidir. Sanatçı yaşadığı coğrafyaya özgü bu değerleri Batı resmine ait tekniklerle birleştirerek, böylelikle çoğulcu ve çok kültürlü bir tavırla, postmodern bir anlatım elde etmektedir.

Öte Yandan, özellikle 2000’li yıllardan sonra neo-liberal sanat politikalarının yarattığı kültürel kaos ortamı teknolojinin etkileriyle resim sanatında değerler sistemini alt üst etmiştir ve etmektedir. Postmodernizmin “öteki” vurgusu kimi çevreler tarafından sanat eserlerinde konusallığı plastik değerlerin ötesine geçirmektedir.

Buna bağlı olarak, günümüzde etnik kimlik sorunu, cinsel tercih gibi sansasyon yaratan konuların hiperrealist bir biçimde resmedilmesi genç sanatçılar tarafından ilgi çekici bir yönelim olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıç olgusunun yüksekgerçek ve yenidençevrim göstergeleri de aynı yönelimin somut bir örneği olma durumundadır.



Resim 62: Taner Ceylan, “1881”, 2010, 140x20 cm, tuval üzerine yağlı boya

Bu duruma örnek olarak gösterebileceğimiz Taner Ceylan’ ın hiperrealist tarzda çalıştığı tuvallerinde izlenen yeteneği ve sabrı resimlerinin astronomik fiyatı ve sansasyon yaratan konularının gölgesinde kalması tüketim- neokapitalist ilişkilerin günümüzde geldiği boyutu gözler önüne sermektedir. Ceylan yarattığı stereo tipler yoluyla gerçekten daha gerçek bir görüntü sunmaktadır. Yüksekgerçek bu görüntü var olan figürün fotoğrafının resmidir. Yenidençevrim yoluyla fes, nargile gibi oryantalist imgeler geçmişten farklı bir anlam kazanarak karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard’ ın kiç sanat tanımını karşılayan Ceylan’ ın çalışmaları postmodern anlayışta var olmaktadır. Ayrıca Ceylan figür konusunu kimi zaman pornografik bir ifade ile ele almaktadır.

Çalışmalarında geçmiş sanat eserlerine sıkça atıfta bulunan İsmet Doğan, resimlerinde sıkça kullandığı ayna imgesinde yansıttığı kendi sureti ile aynı zamanda bir izleyici olduğunu vurgulamaktadır.



Resim 63: İsmet Doğan, “Eating the Others Series”, 160x210 cm, 2011, tuval üzerine karışık teknik

İsmet Doğan “Ye Beni” sergisiyle Batı Oryantalist sanatına ait başyapıtların zaman ve mekan bağlamında oluşturmuş olduğu tarihsel anlatıyı parçalayarak bedenin inşasını sorunsallaştırıyor. Doğan önceki çalışmalarında da işlediği üzere antropofaji ve kanibalizm üzerinden, Batı’nın Doğu’yu hayal etme biçimlerini sorguluyor.(<http://www.ismetdogan.com/>)



Resim 64: İsmet Doğan, “Throw Up Series”, 180x 180 cm, 2009, tuval üzerine karışık teknik

Sanatçının resimlerinde çizdiği sınırlılık alanı ayna ile genişlemektedir. Aynadaki yansıma her zaman resimdeki olayla eş zamanlı gerçekleşmeyebilir ya da yansıyan durum gerçek durumun psikolojik bir yorumu olarak gerçeğe daha yakın olabilmektedir. Ayna dışında sıkça kullandığı diğer bir imge çoğu zaman bir bulmacaya dönüşen harflerdir. Harfler kaligrafik bir unsur olmadan ziyade resim içerisinde bir imgenin yerini almaktadırlar.

Günümüzde gelişen teknolojinin olumlu ve olumsuz etkileri plastik sanatlara yeni yorumlar ve yeni açılımlar getirmektedir. Evrensel bir olgu olarak; bilginin teknoloji yardımıyla hızlı yayılması, geçmişten farklı olarak bireylerin sanatsal gelişimlerden haberdar olma haklarını arttırmıştır. Öte

yandan değişen piyasa koşulları ve ortaya çıkan bilgi kirliliği resim sanatındaki değerlerin geçmiş kültürel değerlerden kopmadan, yeniden sorgulanmasını gerekli kılmıştır. 1980 sonrası Türk resmi sosyo-ekonomik koşullar ve karmaşık toplumsal yapının etkisiyle birçok tartışmanın merkezinde olsa da biçim ve içerik açısından zengin bir çeşitliliğe sahiptir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde araştırmaya dair evren, örneklem, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri açıklanmaktadır.

3.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada ağılıklı olarak nitel araştırma türlerinden " Betimsel araştırma " Yöntemi kullanılmıştır. Aziz'e (2010: 25) göre durum saplayıcı, betimleyici araştırma geçmişe özgü olarak yapılabilceği gibi, içinde yaşanan zamanın karakteristiklerini de konu olarak alabilir.(descriptive research) Konuyla ilintili olabilecek, bu konu kapsamına girdiği düşünülen "tez" alışmaları incelenmiştir.

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek basına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile de kullanılabilir." (Yıldırım ve Simsek, 2000:187)

Konuyla ilişkili olan yerli ve yabancı kitap, dergi, araştırma-inceleme yazıları taranmış ve araştırılmıştır. 1980 sonrası Türk resminin dönemsel analizi yapılırken "Tarihsel Araştırma , (historical research)" ile eldeki veriler dikkatlice okunarak, dönemin durumu ve nedenleri açıklanmaya çalışılmaktadır.

3.2 Evren ve Örneklem

Araştırma kapsamında sosyal bilimlerde sıkça başvuru alan amaçsal örneklem çeşitlerinden benzeşik örneklem (homogeneous sampling) yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örneklem, çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanıyan bir yöntemdir (Büyüköztürk, 2010: 100). Amaçlı örneklem yönteminin bir çeşidi olan Benzeşik Örneklem Yönteminde ise araştırma evreninden seçilen benzeşik alt grubun amaca bağlı olarak seçilmesi söz konusudur.

Araştırma evrenini 1980 sonrası Türk resmi ve güncel sanattaki örnekleri oluşturmaktadır. Ayrıca tarihsel gelişimi içerisinde Türk resminin oluşum ve gelişim aşamaları kuramsal yönden açıklanırken, sembol kullanımı açısından öne çıkan sanatçı çalışmalarına yer verilmiştir.

3.3 Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada yazımlanmış ve yazımlanmamış veri kaynakları toplanmıştır. Yazılı kaynaklar; kitaplar, gazete, dergi, sergi katalog- afişleri, makale ve referans kitapları, kişisel arşivler, Sözlü ve görüntülü kaynaklar; internet ve birinci ve ikinci elden yazımlanmamış kaynaklar kullanılmıştır. Bu veriler kaynakçada açıkça belirtilmektedir.

3.4 Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırma ile ilgili olarak yararlanılan Türkçe ve yabancı kaynaklar, internet yolu ile erişilen dokümanlar titizlikle taranmış, metin içinde gerekli görülen yerlerde yazım kurallarına uygun bir biçimde alıntı yapılarak ya da atıf gösterilerek derlenmiştir. İncelemeler sonucunda elde edilen veriler ilgili yayınlar ve araştırmalar bölümünde sunulmuştur. Alt problemlere yanıt

oluşturabilecek olası Sayıtlar ise Bulgular ve Yorumlar bölümünde açıklanmıştır.

BÖLÜM IV

ALT PROBLEMLERE İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

4.1 Türk Resminde konu seçimi ve sembol kullanımı 1980 sonrası nasıl bir değişim yaşamıştır ?

Türk Resim sanatındaki konulara baktığımızda; Manzara, İç Mekân, Tarihi Konular, Portre, Ölü Doğa, Günlük Yaşam, Gerçeküstü Konular, Edebi ve Alegorik Konular gibi başlıklara rastlamaktayız. Farklı ifade biçimleri ile ele alınan bu konular, bir takım semboller ve imgeler aracılığı ile bize ulaşmaktadırlar.

Batı’da toplumsal ve siyasal konuların ağırlıklı olduğu 1960 sonrası sanat hareketleri, bir durum karşısında tavır alan, gündelik gerçeklikle, toplumla ilişki kuran, sosyal, siyasal, kültürel olgularla yoğun biçimde uğraşan çağdaş sanat, Türkiye’de seksenli yıllarda yaygınlaşmaktadır’(Duban ve Yıldız, 2008: 24). Özellikle 1980 sonrası resim sanatında baktığımızda, sosyo-kültürel-ekonomik gelişmelerin teknoloji yoluyla kişilerin görsel belleği üzerinde karmaşık etkiler yaratmaktadır. Bu durum elbette ki resim sanatında uzun aşamalardan geçerek oluşmuş konuları ve onların ileti araçları olan sembolleri tümüyle ortadan kaldırmamaktadır fakat geçmişten farklı olarak; günümüzde konulara ve sembollere yüklediğimiz anlamlar önemli değişikliklere uğrayabilmektedirler.

Örneğin; Türk resim sanatında en çok işlenen konulardan biri olan manzara konusunu ele alalım; Geçmişte Hikmet Onat, Zeki Faik İzer, Avni Lifij, Turgut Zaim, Namık İsmail, Cihat Burak, Turan Erol gibi sanatçılar

tarafından sıkça çalışılmış bir konu olan manzara; iç ve dış mekânlar da sosyal hayatın göstergelerini taşımaktadır. Bu dönemde sanatçıların ele aldığı deniz, dağ manzaraları, sonsuzluğa giden yeşilin içinde bulunduğu manzara resimleri artık sadece bir nostaljik sahnedir. Çünkü görmekten zevk alınacak, haz duyulacak doğanın biçim ve içerik açısından değişimi ile onu taklit eden manzara resminin de değişimi de kaçınılmazdır.

Günümüzde manzara dediğimiz zaman artık sadece döneme ait doğa manzaraları değil, köyler, kasabalar, kentler, sokaklar ve dünyanın değişmesi, nüfusunun artması, çarpık kentleşmeler, sosyal, siyasal, ekonomik yapıdaki gelişmeler, değişmeler, doğaya karşı bir duyarsızlaşma, çevrenin, insanın kirlenmesi gibi farklı başlıklar ile ele alınmaktadır. Manzara resmi çevreye dair bir takım sembollerin kullanıldığı karmaşık bir yapı halini almaktadır. Teknolojinin hızlı bir değişime uğrattığı görsel algımız ise sembolere dair anlamları sürekli olarak yinelemektedir artık bu karmaşada bir manzara resmini yalnızca bir manzara resmi olarak ele almak olanaksız hale gelmektedir.

Öte yandan, Türkiye'deki en muhafazakâr kesimler tarafından bile tehlikesiz karşılanması yönüyle manzara resmine benzeyen ölü doğa; günlük yaşamımızda çevremizde dolanıp duran kendini göstermek için uğraşmayan nesnelerin en vurgulu halleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Oysa günümüzde; günlük yaşantımızda kullandığımız objeler eskiye oranla çok hızlı değişmektedir. Bilgisayar, plazma ekran televizyon, tablet, cep telefonu... Vb hayatımıza yeni eklenen objeler ile birlikte ütü, fotoğraf makinesi, dikiş makinesi... Vb aynı amaçla kullanılan fakat biçim değiştiren objeler de eklenmiştir. Bu objelerin ölü doğa konusu içeren bir resimde kullanılması aynı zamanda onların işlevlerine ve tüketim kültürüne bir gönderme yaparken geçmişe dair objelerin kullanılması geçmişte taşıdığı sembolik anlamlarının yanında geçmişe duyulan özlemi anlatma aracı olarak da kullanılabilmektedir. Dolayısıyla, ölü doğa resminde kullanılan imgelerin değişimi konuyu ve ona bağlı olarak temayı da değiştirmektedir.

Oda içi olarak tanımlayabileceğimiz iç mekân konusuna baktığımızda ise yine aynı değişimden söz etmek mümkündür. Ressamın odası, atölyesi gibi yaşamını geçirdiği ve ufku örten ve perspektifi zorunlu kılmayan bir alanı resmine taşıdığı alanlardır. Bu alan küçük bir pencereden görünen bir manzarayı ya da oda içindeki öznel objeler ile ölü doğayı içinde barındırabilmektedir. Dolayısıyla yukarıda bahsettiğimiz günlük yaşama dair her değişim, bu alanı mekânsal yönüyle ele alan resimler içinde geçerlidir.

Türk resim sanatında geçmişte, özellikle toplumsal gerçekçilik anlayışını benimseyen sanatçıların seçtiği günlük yaşam konuları bölgesel unsurlarla kişilerin yaşam sahnelerini betimlemekteydiler. Günümüzde ise günlük yaşam konularına kent, anakent, teknolojik imgeler, yapay nesneler eklenmiştir. Toplumsal yaşamda meydana gelmiş tüm değişimler günlük hayat konularını işleyen resimlere etki etmektedir.

Figüratif resim de ve portre de ise; 80 öncesi toplumcu gerçekçi bir üslup hâkim iken 80 sonrası gerçeküstücü ya da dışavurumcu üslup hâkimdir. “Fantastik-gerçekçi” eğilim ve “dışavurumcu-sürrealist” yönündeki araştırmalar bu dönemde öne çıkmaktadır. Toplumsal anlamda ise Türk resminde figür konusu diğer konulardan farklı bir öneme sahiptir. İslam dininin tasvir yasağı nedeniyle özellikle çıplak figür (nü) 1980 sonrası oluşturulan muhafazakâr kesim tarafından olumsuz eleştiriler almaktadır.

Sanat üretimi açısından bakıldığında plastik sanatlar alanında, dinsel kesim sanatçıları açısından radikal bir değişim yaşanmaması; bu kesimin sanat anlayışının süsleme ile sınırlı kalması şaşırtıcı değildir. Bunun kökenleri İslami gelenekteki tasvir yasağına dek uzanabilir. Kuran-ı Kerim’ de, canlı varlıkların resmini tamamen yasaklayan bir ayet görülmemesine rağmen, birçok hadiste natüralist anlayışta resim yapan sanatçıların suçlandığı bilinir. Siyasal İslam kendi “kimliklerini” yaratmakla ve güçlendirmekle beraber onların kendi özelliklerini ifade etmelerine izin vermediği düşüncesinden hareket edilirse, İslami kesimden çağdaş sanat üretiminin çıkmaması doğal bir sonuçtur. Bununla beraber, İslami bir kimliğe sahip olmasa da toplumdaki bu değişimden ve çalkantılardan etkilenen ve bunu sanat yapıtlarına yansıtan bir kesim söz konusudur. Bu anlamda yapıt üretimine, İslami alandaki değişimlerin yanı sıra bu yaklaşımın bir “moda” haline gelişi de etkili olmuştur. (<http://www.iudergi.com/tr/index.php/sanat/article/viewFile/1315/1136>)

Geçmiş yıllarda Türk resminde dinsel imge kullanımı, Aliye Berger, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Fahr el Nisa Zeid gibi sanatçılarda sık sık görülmektedir. Emine Önel Kurt'un belirttiği gelişmeler nedeniyle 1980 sonrası Türk resminde İslam dinine ait imgelerin kullanımını artmaktadır. Postmodernizmin çoğulcu tavrı farklılıkları ön plana çıkaran çalışmaların revaçta olduğu sanatsal bir ortam doğurmaktadır.

Bu noktada, özellikle 1980 sonrası Türk resim sanatına baktığımızda; sanat piyasası içinde şekillenen resimlerin bir meta haline gelmesi ticari kaygılar karşısında sanatçıyı yalnızlaştırmaktadır. Hızlı bilgi akışına maruz kalan bireylerin sansasyon yaratan ya da popüler konuları plastik değerlerin önüne geçirmesi konusal, kötü pazar nesnelerinin yüzeysel semboller üretmesini kaçınılmaz kılmaktadır.

4.2 1980 sonrası dünyadaki sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelerin Türk resmine yansımaları nelerdir?

Sanat kendi başına bir yaratı alanı olsa da düşünsel arka planı olan her alanla etkileşim halindedir. Bu yüzden sanatsal gelişmeler, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelerden etkilenir. 1980 sonrası sanatsal gelişmelere baktığımızda bu alanların etkisinin geçmişe göre arttığını söylemek mümkündür. Neo-liberal politikaların sanatsal yaratıma etkisi temelde 1970’li yılların ortalarından başlayarak, 1980 sonrasında günümüze kadar artan bir ivme kazanmaktadır.

1980’li yıllarda öne çıkan “Başka Alternatif Yok!” (There is No Alternative!) söylemiyle uygulanmaya başlanan neo-liberal programlar, siyasal alanda da liberal-muhafazakâr hükümetlerin iş başına gelmesiyle ağırlık kazanmaya başlıyordu. Türkiye’de de siyasal alandaki gelişmeler bu anlayışa paralel bir yapılanma içindeydi. Neo-liberalizmin tüm ekonomik amaçlarının yanı sıra toplumsal yaşamın şekillendirilmesine yönelik bir amacının bulunduğunu söylemek güç olmayacaktır. Bu anlamıyla ekonomik ve siyasal

sonuçları olduğu kadar kültürel ve toplumsal sonuçları da içinde barındırdığını görmekteyiz.

Bu gelişmelere birlikte, Türkiye sanat akımlarını dünya ile eş zamanlı yaşamadığı için, 1980 sonrası Türk resminde Modernizm ve Postmodernizm kavramlarının hızlıca sorgulanmaya başladığı ve her ikisine ait sanat ürünlerinin birlikte verildiği yıllar olmuştur. Türk resminin konu seçiminin önemli olduğu bu dönemde Çağdaş Türk resminin en sık tartışılan konularından biri ise “başyapıt” meselesidir. Selen Sarıoğlu Çağdaş Türk Sanatı’nda “ başyapıt” ın formülü adlı makalesinde bu konuya eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Özellikle son yıllarda yapıtın niteliğinin tamamen geri planda kaldığı belirtiyor ve Türk resminde özellikle 1980 sonrası öne çıkan sanatçıların başyapıt formüllerini sunuyor. Sarıoğlu’ na göre;

Başyapıt fenomenini iki formül üzerinden incelemek ve bu iki formül arasındaki ayrışılığın altını çizmek gerekir. Bunlardan ilki manipülasyon, müzayede ve astronomik satış rakamlı üçlü formülüdür. İkincisi ise sansasyon ve skandal ikili formüldür. (Sarıoğlu,2010: 40)

Bu bağlamda Sarıoğlu, Taner Ceylan, Şükran Moral, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Devrim Erbil, Selma Gürbüz, Mübin Orhon, Bedri Baykam, Mehmet Güleriyüz gibi sanatçıların müzayede kataloglarına biçilen fiyatları ve ardından gelen astronomik rakamları belirttiği ilk formüle örnek göstermektedir. Bedri Baykam’ın 1200 sayfalık otobiyografisini tanıttığı sergide spermini sildiği ve 35 yıldır sakladığı peçetesini sergilemesini ise ikinci formüle örnek göstermektedir. Sarıoğlu’ nun makalede de belirttiği üzere; makalenin asıl amacı bu sanatçıları eleştirmekten öte Batı sanat tarihinde gördüğümüz gibi bir başyapıtın gerçek bir başyapıt olabilmesi için gerekli olan sanat tarihçiler ve sanat ekspersizleri tarafından süreç içinde konumlanmasıdır. Ayrıca toplumun, medyanın, şirketleri ya da hükümetin sanat eserinin skandalı ile değil nitelikleri ile ilgilenmesinin gerçek başyapıtlar çıkarmadaki gerekliliğini vurgular (Sarıoğlu, 2010: 42-45). Türk resminin devlet tekeline çıkıp özelleşmesi ve bunun sanatla ilgisi olmayan kimseler tarafından bilinçsiz bir biçimde yapılması bu ve bunun gibi birçok sorunu da beraberinde getirmektedir.

Bu ortamda sanatçının bir sanat eserini ortaya çıkarırken kuşatılmış bir halde olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Dev sermaye sahipleri, doğrudan doğruya sanatsal faaliyetleri meta haline getiren bir takım festivaller, bienaller düzenleyebilmekte ve gitgide “sanat piyasasında” bu sermaye sahiplerinin desteklediği organizasyonlar, sivrilmekte. Sanatçı, sanatsal yaratımın değerinin, yalnızca Koç Grup’un İstanbul Bienali’nde sergi almakla ya da Akbank Caz Festivali’nde sahne almakla ölçüldüğü bir ortamda piyasanın ihtiyaçları doğrultusunda hareket etmek durumunda kalmaktadır.

Sonuç olarak; sanatçının eserini kurumlara ulaştırabilmesi için galeri sahibi, küratör işbirliğinden süzülerek geçmesi gerekmektedir. Kurumların genel politikalarını ve içeriklerini de büyük koleksiyoncular ve sanat yapıtına yatırım yapan şirketlerin temsilcileri belirlemektedir. 1980 sonrası resim sanatında neo- liberal politikaların “özgürlük” adı altında sunduğu ekonomik dayatma sanatçıyı eserlerinin konusundan üslubuna kadar bir sınırlılık alanına taşımaktadır. Bu sınırlılık alanının dışında kalan sanatçılar popüler kültüre uzak bir noktada durduklarından görmezden gelinmektedirler. Öyle ki; sisteme uyum sağlayamayan ya da muhalif bir tavır sergileyen sanatçıların yaşama şansı giderek azalmaktadır. Elbette bu popüler sanat türleri için bir noktaya kadar anlaşılabilir bir durumdur ancak resim sanatı gibi özünde eleştiri ve irdeleme gerektiren sanatsal çıkışlar için oldukça paradoksal bir pozisyonu ifade etmektedir.

4.3 Konu Seçimi ve Sembol yaratımı açısından 1980 sonrası Türk resmi, hangi inanç ve mitlerden etkilenmiştir?

Sanatçının konu seçiminde ve sembol yaratımında toplumsal değerler kadar kültürel değerler de önemlidir. Bu anlamda kültürel mirasın ürünü olan mitler sanat yapıtlarındaki görünmeyen kısmı çözümleme konusunda izleyiciye ipucu sunarlar. Resim sanatında sembol ile ilgili bir çözümleme yaparken din ve mitolojilerin etkisi göz ardı edilemez. Yapılan araştırmalar mitoloji ve dini en etkili sembollere sahip olan iki saha olarak kabul etmektedir.

Halkın inançla bağılı olduğu yaşam gelenekleri, zaman içinden nasıl süzülüp günümüze kadar geliyorsa, resimlerde biçimlerle desteklenen simge de aynı biçimde gelmektedir. Sembol dili, insanlığın geliştirdiği tek evrensel dildir ve tarihin akışı içinde oluşan tüm kültürler için aynıdır (Fromm, 2003: 19). Süreç içerisinde oluşan bu dil daha önceki toplumların ürettiklerini yok etmez, ekleyerek süre gider. Bu oluşum içerisinde mitoloji hem konu hem de sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat/ söylence ikiliği, sanatın söylenceyi (mitoloji) yansıtmaya /taşıma ve sanatın içinde yaratılan mitleştirme sonuç süreçleriyle gerçekleşmiştir. Bu etkileşimin yansıttığı sanatsal göstergeler içerisindeki kurban sal olguların yoğunluğu, her çağda sanatçılar tarafından ilgi duyulan bir konu olmuştur. Bu ilginin sürekli oluşu kurban edilmenin nedenleri sayılabilecek geleneklerin temelinde yer alışı ve insan/ Tanrı ilişkisinde bağ oluşturu cu sağlayan etken oluşudur. Tanrı/insan ilişkisinde kurban, kimi arkaik kozmogonilerden başlayarak dünyanın kuruluşuyla özdeşleştirilmiştir. İnsanın kurban ediliş gerekçesi ne olursa olsun, kurban sal sunuların geçtiği yer, sunağın inşası olarak “dünyanın yaratılışı” sahnesiyle örtüştürülmüştür (Karkın, 2007: 32).

Türk resim sanatının beslendiği medeniyetlerden en önemlisi olan Anadolu bu anlamda insanlık tarihinin çeşitli dönemlerinde yerini ön sırada almış ve birçok özgün uygarlığın beşiği olmuştur. Anadolu’nun binlerce yıl öteye giden kültürlerinde görülen farklı inanç ve din öğretilerinin izlerini sembolik dil aracılığıyla günümüz resimlerinde görmek mümkündür. Bu anlamda Türk resmi Doğu ve Batıya ait inanç ve mitolojilerden etkilenir. Ege mitolojisi (Yunan Mitolojisi) ve Türk mitolojisinin kaynağı olan Şamanist mitoloji Türk resmi ile sıkı bir ilişki içerisinde dir.

Bu anlamda Mitoloji ve semboller arasındaki sıkı bağı vurgulayan Mehmet Ateş’in fikirleri de önem taşımaktadır. Ateş; “semboller, mitolojilerin resme dönüşmüş şekilleridir” (Ateş, 9: Çağlar, 2008: s.25’deki alıntı). Ateş, aynı şekilde mitolojik söylemler eşliğinde gerçekleştirilen ritüeller arasında da girift ilişkiler olduğunu söylemektedir.

Mehmet Ateş, mitolojilerdeki sembolik anlatımın karmaşık kurgusu çözümlenemediğinde sembollerin oluşturduğu kompozisyonları anlamının da mümkün olmayacağını belirtmektedir. Mitolojilerin sembollerle aynı özellikleri gösterdiğini ve dünyanın her yanında aynı özellikleri gösterdiğini ve hep benzer şekilde anlatıldıklarını belirtmektedir (Ateş, 11: Çağlar, 2008: s.27'deki alıntı). Sanat tarihine baktığımızda mitolojik yapıt tasvirlerinin her dönemde güncelliğini koruyan bir konu olduğunu ve bir takım evrensel semboller barındırdığını görmek mümkündür. Bu bilgilere dayanarak resim sanatının mitolojiden beslendiğini söylemek yanlış bir ifade olmayacaktır.

Ayrıca, mitolojik sembolleri kullanma açısından; topluma mal olmuş söylemlerin, içeriksel dokusuna inildiğinde, bizden bir grup sanatçının ısrarlı bir biçimde denediği ve yer yer iyi sonuçlar aldığı bir alanla karşı karşıya geliriz (Özsezgin, 2007: 29). 1980'lerden sonra biçim ve içerik açısından birçok sorunu geride bırakmış Türk resmi artık geçmişi ile bir hesaplaşma içerisine girmiştir. Bu yüzden son dönem sanatçılarından Hüsametdin Koçan, Balkan Naci İslimyeli, Fevzi Karakoç, Ergin İnan, Erol Akyavaş, İsmet Doğan, Nuri Abaş, Halil Akdeniz gibi sanatçıların kültür-tarih ve zaman olgusunu yoğun olarak çalıştığını söylemek mümkündür.

Öte yandan; önceki bölümlerde ele aldığımız neo-liberal politikaların etkisi yalnızca sanat yapıtlarının ticari sirkülasyonu ile ilgili değildir. Aynı zamanda anlam dünyasının bütünüyle yenilenmesidir. Postmodern söylemlerin etkisinde gelişen yeni algı geçmişe yönelik bir arayışı doğurmuştur. Türk resminde Orta Asya, Selçuklu, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait sembollerin resimlerde bir arkeolojik kazı yaparcasına titizlikle tarayan ve gelenek yoluyla bilgi aracına dönüşen resmin çağdaş yoruma dönüştüren eserlerin nicelik bakımından artışının temel nedeni de budur. Genellikle içerik yönünden yaşanan bu geçmişe dönüş, kimi zaman biçimsel ve teknik yönünden de görülebilmektedir. Fevzi Karakoç, Erol Akyavaş ya da Günseli Kato gibi sanatçıların eserlerinde gözlemlenen, renklerdeki canlılık ve perspektifin olmaması teknik anlamda minyatüre dönüşün örneklerindendir.

1980 Sonrası Türk resminde Doğu kültürünü modern yapı içerisine kaynaştırma çabaları Hitit kabartmaları, Anadolu motifleri ve mitolojilerinin yanında son zamanlarda İslam dinine ait sembolik ve kaligrafik öğelerin eklenmesiyle yeni bir boyut kazanmaktadır.

BÖLÜM V

SONUÇ

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 1980 sonrası toplumsal yaşam içinde her yönden değişimlerin yaşandığı bir süreç olarak dikkat çekmektedir. Neo-liberal politikaların sanatsal etkilerinin yoğun olduğu bu dönemde toplumun sanat eserlerine yönelik algısının değişimi de söz konusudur. Resim sanatındaki gelişmeler de, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelerden etkilenmektedir. Neo-liberal politikaların sanatsal yaratıma etkisi temelde 1970’li yılların ortalarından başlayarak, 1980 sonrasında günümüze kadar artan bir ivme kazanmaktadır.

1980 sonrası Türkiye’de her alanda karşımıza çıkan modernizm ve postmodernizm tartışmaları resim sanatında konu seçiminde ve sembol kullanımında bir takım değişikliklere neden olmaktadır. Postmodernizmin çoğulcu tavrı, cinsel ayrımcılığı ortadan kaldırmayı hedeflemiş, bunun sonucunda feminist sanata güç kazandırmıştır. Feministlere, etnik kimliğinden dolayı dışlananları, gay ve lezbiyenleri , “Öteki” kavramına vurgu yaparak görüşlerini seslendirmesine meşruiyet tanıyan bir atmosfer ortaya çıkmıştır. İçinde bulunduğumuz zaman dilimini de kapsayan bu dönemde sanatla ilgili her alanda sıkça duyduğumuz bir olumlu eleştiri cümlesi olan “ doğu batı sentezi” Türkiye’de ki postmodernizm kavramının toplum tarafından çıkarılmış bir özeti niteliğindedir.

Son yıllardaki siyasi hareketlerde İslami çevreler yeni bir kimlik kazanmıştır. 1980 sonrası yükselen yeni İslami kimliğin çağdaşlaşma çabası ile sanatsal alanda yeni dinsel imgeler, özellikle kaligrafik öğeleri kullanan çalışmalar ile karşımıza çıkmaktadırlar.

Ayrıca, Türk resim sanatının beslendiği medeniyetlerden en önemlisi olan Anadolu bu anlamda insanlık tarihinin çeşitli dönemlerinde yerini ön sırada almış ve birçok özgün uygarlığın beşiği olmuştur. Anadolu'nun binlerce yıl öteye giden kültürlerinde görülen farklı inanç ve din öğretilerinin izlerini sembolik dil aracılığıyla günümüz resimlerinde görmek mümkündür. Bu bilgilere dayanarak diyebiliriz ki; Türk resmi Doğu ve Batıya ait inanç ve mitolojilerden etkilenmektedir.

Sonuç olarak; 80 sonrası geçmiş ile geleceği bir potada eriten yeni sanat anlayışı içerisinde geçmişe atıfta bulunan sanat eserlerinin artışı ilgi çekmektedir. Sembol üretimi açısından geçmiş ile ilinti kuran dini ve mitolojik imgelerin rolü büyüktür. Çünkü halkın inançla bağlı olduğu yaşam gelenekleri, zaman içinden nasıl süzülüp günümüze kadar geliyorsa, resimlerde biçimlerle desteklenen simge de aynı biçimde gelmektedir. Süreç içerisinde oluşan bu dil daha önceki toplumların ürettiklerini yok etmeden, üzerine yeni değerler ekleyerek devam etmektedir.

TARTIŞMA

Günümüzde sosyo-kültürel-ekonomik gelişmelerin teknoloji yoluyla kişilerin görsel belleği üzerinde karmaşık etkiler yarattığı bir gerçektir. Yaşadığımız dönemin görselleri, bilinçaltına etki etmenin en keskin yolu olan seks ya da ölüm çağrışımları ile yüklüdür. Görsel sanatlardaki gelişmeler sürekli bir birini etkilemektedirler. Bu nedenle özellikle 1980 sonrası Türk resmi aslında tüm görsel sanatları ilgilendiren ve büyük bir kesim tarafından insan haklarına aykırı olduğu düşünülen teknolojik şiddet ile karşı karşıyadır. Hızlı bilgi akışına maruz kalan bireylerin salt sansasyon yaratan konulara yönelmesi, amaca yönelik sektör nesnelerinin yüzeysel semboller üretmesini kaçınılmaz kılmaktadır.

Ayrıca 1980 sonrası resim sanatında neo- liberal politikaların “özgürlük” adı altında sunduğu ekonomik dayatma sanatçıyı eserlerinin konusundan üslubuna kadar bir sınırlılık alanına taşımaktadır. Bu sınırlılık alanının dışında kalan sanatçılar, popüler kültüre uzak bir noktada durduklarından görmezden gelinmekte ya da yalnızlaştırılmaktadırlar.

ÖNERİLER

Sonuç ve tartışmalar doğrultusunda araştırmanın bu bölümünde söylenebilir ki; resim sanatında uzun aşamalardan geçerek oluşmuş konuları ve onların ileti araçları olan sembolleri tümüyle ortadan kaldırmak ya da bir anda dönüştürmek söz konusu değildir. Fakat aşamalı olarak; geçmişten günümüzde konulara ve sembollere yüklediğimiz anlamlar önemli değişikliklere uğramaktadırlar.

Sanatçıyı toplumun bir ferdi olarak düşündüğümüzde toplumsal alanda yaşanan bir gelişmenin onu doğrudan etkilediğini görmezden gelmek ve sanat alanındaki genel bir problemi sanatçıya mal etmek büyük bir yanılğı olacaktır. Neo-liberal politikaların döngüsü içerisinde sürekli subliminal mesaj veren görseller var olmaya devam edecektir. Bu ortamda bireylerin sanata yönelik eleştirilerini sanatçı ya da toplumdan ziyade küresel anlamda ekonomi ve siyasi alanda söz sahibi kimselere yöneltmesinin, gerekli olduğunu düşünmekteyim.

Sonuç olarak; bu dönemdeki sanatı yalnızca sanatçıların bireysel aktiviteleri ve düşünceleri olarak düşünmemiz büyük bir yanılğı olacaktır. Resimde konu seçimi ve buna bağlı olarak sembol kullanımı hızlı siyasallaşma, sanayileşme, kentleşme gibi toplumsal olaylarla şekillenmektedir. Var olan ekonomik sistem içinde sanatın “metalaşması” engellenememektedir. Özellikle 1970’lerden sonra sanat sektörü, sanatçıları ve kurumları kendine katarak güçlenmiştir. Çoğunluğa ulaşan, izleyiciyi içine alan, Devasa projeler, enstalasyonlar, heykeller, dünyayı dev bir tuval olarak görmekte, onu bir araç olarak kullanmaktadır. Küresel anlamda bir zorunluluk haline gelen bu durumu gelişmiş ülkelerle kıyasladığımızda Türkiye’de sanata maddi manevi destek veren kurum ve kuruluşların eksikliği göze çarpmaktadır. Dolayısıyla bu konu ile ilgili proje geliştiren politikacılara ve sermaye sahiplerine çok iş düşmektedir.

KAYNAKÇA

Kitap

Akay, A. (2001). **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akay, A. (2005). **Sanatın Durumları; Kıbrıs Konuşmaları**. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akgül, M. (1999). **Türk Modernleşmesi ve Din**. Konya: Çizgi Kitabevi.

Alkan, E.(1985) **Sembolizm**, İstanbul: Deyiş Yayınları

Avcıoğlu, D. (1973). **Türkiye'nin Düzeni; Dün, Bugün, Yarın**. İstanbul : Cem Yayınevi.

Aziz. A. (2010). **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri**.(5. Baskı) Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Başkan, S. (2009). **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Başkan, S. (1990). **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları (Contemporary Turkish Painters)**: Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bauman, Z. (1996). **Yasa Koyucular ile Yorumcular**. (Atakay, K., Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Barthes,R. (1997) **Göstergebilimsel Serüven**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (2009). **Modernizmin Serüveni**. (8. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Batur, E. (1999). **İmgeleri Kim Dinler?** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ballinger, L. B. ve Ballinger, R. A. (1972). **Sign Symbol & Form**. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Becer, E. (1997). **İletişim ve Grafik Tasarım**. Ankara. Dost Kitabevi.
- Berger, J. (2010). **Görme biçimleri**. (Yurdanur, S.,Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bigalı, Ş. (1999). **Resim Sanatı**. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bourdieu, P. (1991), **Language and Symbolic Power**, Der. John B. Thompson, Çev. Gino Raymond-Matthew Adamson, Cambiridge: Politiy Press
- Bourdieu, P. (1996), **Toplumbilim Sorunları**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş. Çakmak, E.K. Akgün, E.Ö. ,Karadeniz. Ş ve Demirel. F. (2010). **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**. (7.Baskı). Ankara: Peçem Akademi.
- Cassou, J. (1987). **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**. (İnce, Ö. ve Usmanbaş, L., Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cömert, B. (2010). **Mitoloji ve İkonografi**. İstanbul: De ki yayınları.

- Clark, T. (2004). **Sanat ve Propaganda**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2010). **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (1999). **Türk Mitolojisinin ABC'si**. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çiftçioğlu, İ. ve Kantürk, T. (ed.). (1988). **75. Yıla Armağan**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Cüceloğlu, D. (2003). **İnsan ve Davranış**. (12.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Demirsar, B. (1989). **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Demiroviç, A.(2007). **Toplum ve Eleştiri**. (Açıkgöz, M., Çev.). İstanbul: FelsefeLogos Yayınevi.
- Dempsey, A. (2006). **Destination Art**. London: Thames& Hudson Published.
- Doğan, M. H. (1999). **Tekrarın Tekrarı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Durand, G. (1998). **Sembolik İmgelem**. (Aslan, M. A., Çev.). İstanbul: İnsan yayınları.
- Duban, İ. ve Yıldız, E. (2008). **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dino, A. (2000). **Kültür, Sanat ve Politika Üzerine Yazılar**.(2. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.

- Ergüven, M. (1992). **Yoruma Doğru**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergüven, M. (1995). **Sırdaş Görüntüler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergüven, M. (1998), **Görmece**. İstanbul: Metis Yayınları
- Ergüven,M. (2003). **Kurgu ve Gerçek**. İstanbul: Gendaş Kültür A.Ş
- Erinç, M. S. (2009). **Sanat Sosyolojisine Giriş**. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, M. S. (2009). **Resmin Eleştirisi Üzerine**. Ankara: Ütopya yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2006). **Resim Sanatı Sözlüğü**. İstanbul: Nelli Sanat Evi.
- Erkman, F. (1987). **Göstergebilime Giriş**. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ersoy, A. (1998). **Günümüz Türk Resim Sanatı**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (2002). **Sanat Kavramlarına Giriş**.(3. Baskı). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Feroz, A. (1999) **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Freud, S. (2003). **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fromm, E. (1983). **Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları**. (Arıtan, A., Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınları.
- Fisher, E. (1985). **Sanatın Gerekliiği**. (Çapan, C., Çev.). (5.Baskı). Ankara: Kuzey Yayınları.

Georgi, P. (2010). **Tarihte Bireyin Rolü Üzerine**. (Özkan, N., Çev.). İstanbul: Yazılama Yayınevi.

Giderer, H. E. (2003). **Resmin Sonu**. Ankara : Ütopya Yayıncılık.

Gombrich, E. H. (1995). **Resimde Anlam Sorunu**. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Gombrich, E. H (2004). **Sanatın Öyküsü**. (4. Baskı). (Erduran, E., Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Genç, A. (2004). **Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni Soyut Yaklaşımlar**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Giray, K. (2001). **Ergin İnan**. İstanbul; Türkiye İş Bankası Yayınları.

Hadjinicolaou, N. (1998). **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Çev. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları

Hançerlioğlu, O. (1996). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harvey, D. (1997). **Postmodernliğin Durumu**. (Sungur, S., Çev.). İstanbul: Metis Yayınlar.

Hours, M. (2001). **Başyapıtların Gizemli Dünyası**. (Özsezgin, K., Çev.). İstanbul: İmge Kitapevi.

Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1996). **Aydınlanmanın Diyalektiği**. (Özgül, O., Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

İndirkaş, Z. (2001). **Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009a). **Sanatta Devrim**. (4. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009b). **Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi**. (3. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

İpşiroğlu, N. (2010). **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Jung, C. G. (1998). **Psikoloji ve din**. (Karabey, R., Çev.). İstanbul: Okyanus yayıncılık.

Kahraman, H. B. (2003). **Kitle kültürü kitlelerin afyonu**. İstanbul: Agora Yayınları.

Kahraman, H. B. (2004) **Postmodernite ile Modernite Arasındaki Türkiye 1980 sonrası zihinsel toplumsal siyasal dönüşüm**. İstanbul: Everest Yayınları.

Karayağmurlar, B. (2009). **Değınmeler**. İzmir; Çalı Yayıncılık.

Kandinsky, V. (2009). **Sanatta Zihinsellik Üzerine**. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Kınay, C. (1993). **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kınay, C. (1993). **Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza Geleneksel' den Modern'e**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kongar, E. (1999). **21. Yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Kuban, D. (2005). **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarları**. (2.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları İstanbul.

- Kuban, D. (1981). **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**. (4. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Kuspit, D. (2006). **Sanatın Sonu**. (Tezgiden, Y., Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Leppert, R. (2002). **Sanatta Anlamların Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (2009). **Modern Sanatın Öyküsü**. (Çapan, C. ve Öziş S., Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Remiz Kitapevi.
- Madra, M. (1996). **Post Peripheral Flux A Decade of Contemporary Art in İstanbul**. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Mehmetoğlu, A. (1999). **Politika- Sanat- Estetik Yolunda**. İstanbul: Sorun Yayınları.
- Moran, B. (2007). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Ricoeur, P. (1998). **Critique and Conviction**. (Blamey, K., İng. Çev.). Columbia University Press.
- Okay, A. (2005). **Sponsorluğun Temelleri**. İstanbul: Der Yayınları
- Oktay, A. (2004). **Sanat ve Siyaset**. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ödekan, A. (ed.). (1999). **Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Özügül, O. (2000). **Sanatın Psikolojisi**, İstanbul: Pencere Yayınları

Özsezgin, K. (2000). **Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Stokes, M. (1998). **Türkiye'de Arabesk Olayı**. (Eryılmaz, H., Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sağlam, M. (2004). **Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler**. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

Şahiner, R. (2008). **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu**. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Tansuğ, S. (1997). **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**. İstanbul: İz Yayıncılık.

Tansuğ, S. (1990). **Türk Resminde Yeni Dönem**. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tansuğ, S. (1986). **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tunalı, İ. (2002). **Sanat Ontolojisi**. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

Tunalı, İ. (1989). **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Uğurlu, V. (ed.). (1997a). **Aydın Ayan 25. Sanat Yılı**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Uğurlu, V. (ed.). (1997b). **Neş' e Erdok**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Uğurlu, V. (ed.). (1997c). **Ömer Uluç**. İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Walter, S. (1999). **Kapital Üzerine Temel Kurslar** (3. Baskı). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Wolfflin, H. (1990). **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. (Örs, H., Çev.). (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Weber, M.(1968). **Economy and Society**. Newyork: Bedminster Press.

Ziss, A. (2011). **Estetik**. (Şahan, Y., Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Zijdervald, C. A. (2001). **Soyut Toplum**. (Cerit, C., Çev.). İstanbul: Pınar Yayınları.

Dergi ve Makaleler:

Azeri, N.(2009). **Modernleşme Sürecinde Kadın Ressamlar**. Genç Sanat Dergisi. Sayı: 304. (Haziran 2009).

Çankaya, E. (2011) **Bizim Köy'ün 60. Yılında Köy Edebiyatında Toplumsal Değişme**. Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi. Sayı: 304. (Nisan- Mayıs- Haziran 2011).

Doğanay, E. (2007). **Sembollerin Farklı Etkileri**. Artist Modern Dergisi. Sayı: 10/ 83. (Kasım 2007).

Dolmacı, S. (2010). **1980'lerden Başyapıtlar**. Artist Modern Dergisi. Sayı:11. (Ocak 2010).

Duncum, P. (2000). **How Art Education Can Contribute To The Globalisation of Culture**. İnternational Journal Art and Design Education, Sayı:19. (Şubat 2000).

Erbil, D. ve Karatay, Y. (1974). **50 Yıllık Türk Resmi 1923-1973**. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi dergisi. Sayı: 8. (Temmuz 1974).

Eviner, İ. (2002). **Güncel Sanat ve Kadınlar**, Toplumbilim Dergisi Sayı: 15 (Mayıs 2002)

Giray, K. **Türk Resminde Evrensellik Sorunu**. Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı:3 (Ocak- Şubat 2003).

İnal, G. (2006). **Bir Dönemi Okumak**. Artist Modern Dergisi. Sayı:3/65. (Mart 2006).

Özsezgin, K. (2003). **Resimsel Mimari Bağlamında**. Artist Sanat Dergisi. Sayı:8. (Mayıs 2003).

Özsezgin, K. (1991). **Figür Kaynaklı Bir Metamorfoz**, Argos, Sayı 35. (Temmuz 1991).

Yüksel, N. **Türk plastik Sanatlarında Değişen değerler**. Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı: 3. (Ocak- Şubat 2003).

Savaşır, İ. **Modernleşme ve Postmodernizm**. Defter Dergisi. Sayı:23. (Bahar 1995).

Bozdağ, L. (2010). **Sanatının 35. Yılında Bedri Karayağmurlar**. Artist Dergisi. Sayı:12. (Şubat, 2010).

Özden, Z. **Resim Eleştirisinde Feminist Yaklaşım ve Lale Temelkuran Resmi**. Yedi Dergisi. Sayı:5. (Ocak 2011).

Hakan, O. **Postmodern Zamanlarda İstanbul İmgesi ve Şiir**. Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi. Sayı: 304. (Nisan-Mayıs-Haziran 2011).

Sarioğlu, S. **Çağdaş Türk Sanatı'nda “ Başyapıt” ın Formülü.** Genç Sanat Dergisi. Sayı:182. (Nisan 2010).

Tunalı, İ. (2007). **Düşünsel Bir Yaklaşımla Ergin İnan Resmi.** Artist Dergisi. Sayı:6/79. (Haziran 2007).

Lümalı, Y. (2007). **Batı Kökenli Olup Batıyı Taklit Etmemek.** Artist Dergisi Sayı:6/79. (Haziran 2007).

Gezgin, Ü. (2006). **Kemal Güzel ve Bir Kozmos Resmi Üretmek.** Artist Dergisi. Sayı:1/63. (Ocak 2006).

Cıbıroğlu, Y. (2010). **Resimleriyle Kazı Yapan Ressam: Gündüz Gölünü İstanbul ve Çanakkale Boğazlarının Mitolojilerde İkizlerle İlişkisi.** (Haziran, 2010).

Toksöz, H. (2006). **İkonların Evreni.** Artist Dergisi. Sayı:4/66. (Nisan, 2006).

Özsezgin, K. (2007). **Sözlü Halk Geleneğinin Görsel Şifreleri.** Artist Dergisi. Sayı:4/77. (Nisan, 2007).

Karkın, N. (2007). **Sanatsal Söylencelerde Kurbansal Paradoks.** Artist Dergisi. Sayı 4/77. (Nisan, 2007).

Karayağmurlar, B. (2001). **Nurullah Berk ve Kübizm.** Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:13. (Özel Sayı, 2001).

Karayağmurlar, B. (2004). **Günümüz Türkiye'sinde Sanat, Sanatta Değer ve Değerlendirme.** Ünlem Sanat Dergisi, Sayı:4. (Mart-Nisan 2004)

Uysal, A. (2010). **Görüntü Üreten Teknolojiler Bağlamında Öğrenci Resimlerindeki İmgelerin Değişim Süreci.** Yedi D.E.Ü. G.S.F. Dergisi. Sayı: 4. (Temmuz 2010).

Yetkin, S. K. (1984), **İslam Ülkelerinde Sanat**. İstanbul: Cem Yayınevi.

Yurtkulu, E. (2010). **Güncel Sanat Üretiminde “ Fantastik Erotik Kadın”**.
Yedi D.E.Ü. G.S.F. Dergisi. Sayı: 4. (Temmuz 2010).

Gazete

Aksoy, F. (1970). Ülkesel Türk “Resminin Yeniden Doğuşu”, **Cumhuriyet Gazetesi** Sanat Edebiyat Eki (4 Eylül 1970)

Akurgal, E. (1976). Kültür Politikamız, **Cumhuriyet Gazetesi** (2 Aralık 1976)

Anday, M.C. (1980) Resim Üstüne, **Cumhuriyet Gazetesi** (18 Nisan 1980)

Baraz, Y. (2002) Röportaj, **Zaman Gazetesi** (5 Temmuz 2002)

Güleryüz, M. (2003) Genç Sanatçılar Bienali, **Cumhuriyet Gazetesi** (22 Kasım 2003)

Hızlan, D. (2003) Türkiye’yi Sevindiren Ödül, **Hürriyet Gazetesi** (20 Temmuz 2003)

Madra, B. (2002) Güncel Sanatı Düşünen Yok, **Radikal Gazetesi** (16 Ekim 2002)

Madra, B (2006) Sanatçının Sermaye ile İmtihanı, **Radikal Gazetesi** (27 Ekim 2006)

Kahraman, H. B.(2003) Bienaldeki Gizli Güzellik, **Radikal Gazetesi** (2 Ekim 2003)

Karahan, J. (2007) Merkez Bankası’ndan Müze Provası, **Zaman Gazetesi** (2 Ocak 2007)

Tezler

Altay, N. (2007). Türk Resminde Anıtsal Figür, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Arsal (Yüzgüller). S. (2008). Batı Sanatında İsa'nın Mucizelerinin İkonografisi: Başlangıcından Karşı- Reformasyona Kadar, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi

Akıncı, O. İ. (2004). Bilişim Teknolojilerinin Olanakları ile Dijital Olarak Yeniden Üretilip Ağlarla Dağıtılabildiği Çağda Sanat Yapıtı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.

Alev. B. (2006). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk resminde Konu Sorunu, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Aladağ, E. (2011). Minyatürde Mekan Algısı ve Erol Akyavaş. (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.

Aygül, L. (2007). 20.yy Batı Resim Sanatında Dinsel İmgeler (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Ayık, E. (2010). Postmodernizm söyleminde mitolojik yapıt çözümlemeleri. (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi

Alpaslan, C. (2008). Sanatsal Üretimde Göstergelerin Bilinç Altını Etkilemek Amacıyla Kullanımı, (Yayımlanmamış) Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi.

Bek, G. (2007). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal

- Ortam, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi.
- Baltacıgil, G. (2007). Güncel Sanatta İstanbul'un Temsili ve Kültür Politikaları, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Bayık, Y. (2004). Günümüz Resim Sanatında Zaman ve Mekan Olgularının Yerel İmgelerle Betimlenişi, Lisans Tezi Kapsamında Bir Araştırma Raporu, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Çağlar, B. (2008). Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir İnceleme, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi.
- Çetin, U. (2008). Defter Dergisi ve Türkiye Düşünce Yaşamındaki Yeri: Modernizm- Postmodernizm Tartışması Örneği, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Demirtaş, M. (2010). Zygmunt Bauman' da Bilgi İktidar İlişkisi ve Entellektüeller, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi.
- Demirbay, F. (2008). Çağdaş Türk Resminde Eleştiri Olgusu, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.
- Dönmez, P. (2001). Türk Mitolojisi Üzerine Türkiye'de Yapılan Yayınların Bibliyografyası ve Bu Yayınların Analizi, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi.
- Elcil, F. (2007). Feyhaman Duran ve Koleksiyonu Hatlarının Çağdaş Türk Resmine Yansımaları, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Gezgin, Ü. (2009). 1950 Sonrası Türk Resminde Düşünsellik, (Yayımlanmamış) Sanatta Yeterlilik Tez Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

- Genç, A. (1983). Dada-Antropi ve nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Elitsoy, Z. (2008). Toplumsal Dönüşümler Bağlamında Teknoloji Sanat İlişkisi, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Gümüşsoy, S. (2008). İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resmin Olanaklarıyla İncelenmesi (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi.
- Öztürk, O. İ. (2006). Geleneksel Türk Kültür ve Sanatının Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi.
- Satır, M. (2001). Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ekspresyonist Sanatçılar, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi.
- Şen, Ö. (2006). Yirminci Yüzyılda Avangard Sanatın Etkisinde Dönüşüme Uğrayan Desen Anlayışının Joseph Beuys Örneğinde İncelenmesi, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi.
- Kılıç, (Kapar). S. (2008). Resimde Sembolik İmgeler, (Yayımlanmamış) Sanatta Yeterlilik Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi.
- Kiriş, H. (2007). Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

- Karayağmurlar, B. (1993). Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri, (Yayınlanmamış) Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi.
- Muraz, Ö. (2009). Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto- Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi.
- Öcal, A. İ. (2009). 80 Sonrası Türkiye' de Sanat Ortamı Bağlamında Resim Sanatı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi.
- Özüdoğru. Ş. (2008). Arkaik Dönem Plastik Eserleri Işığında Lykia İkonografisinde Yerli ve Yabancı Unsurlar, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi.
- Uludağ, R. (2008). Türk Resim Sanatında Hiyeroglif Etkiler, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Ülker, Ö. (2010). Sanat Sosyolojisine Giriş: Kavramlar, Yaklaşımlar ve Temel Ayrımlar, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi.
- Terzi, S. (2008). 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Yüksek Lisans Tezi.
- Yerli, S. (2007). Türk Resminde Meslek Konuları. Türk Resminde Meslek Konuları (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi.
- Yılmazsoy, C. A. (2009). Corporate Investment in Art: A Critical Inquiry into Art Collections of the Turkish Banks, Yüksek Lisans Tezi, Koç Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

Akman,M.K. (2006). Mustafa Ata'nın Resimlerinde Rengin ve Çizginin Diyalojisi. Sayı:113.

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi113/kubilay.akman.1_113.html

Eker, M. Sanatsal Üretimin Tüketimsel Dirençlere Yönelik Stratejik Gerekleri.

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewFile/233/22>

Emine Önal Kurt

<http://www.iudergi.com/tr/index.php/sanat/article/viewFile/1315/1136>

Gayford, M. David Hockney's iPad Art. (2010).

<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8066839/David-Hockneys-iPad-art.html>

Gümüş, N. Demokratik Eğitim – Toplumsallaşmış Bireyin Yetiştirilmesi.

<http://ekutup.dpt.gov.tr/planlama/42nciyil/gumusn.pdf>

Kahraman, H. B. (2002). Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri. Everest Yayınları; 121. Deneme; 5. Agora Kitaplığı: İstanbul

<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1551>

Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu. Resmi Gazete 21 July 2004.

<http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/1402.html>.

Jenny Db. (2011).

<http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/17014/david-hockney-me-draw-on-ipad.html>

<http://www.tomuratagok.com/ks2.html>

http://www.yusuftaktak.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=363§ion=3&lang=TR

<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=5&image=tablolar/gulsun-karamustafa-1.jpg&w=550&h=550>

<http://enginoglusanat.com>

<http://www.turkresmi.com>

<http://www.tdkterim.gov.tr>

Hening, M. Lederer, M.A. Digital Arts

http://machinatorium.files.wordpress.com/2008/12/research_014_paolozzi.pdf

Türkmenoğlu, D. Robert Rauschenberg' in Yapıtlarında Yüzey Organizasyonu
Üzerine Bir Değerlendirme.

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3264/3153>

Yılmaz, A. N. Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı Füsun Onur.

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_nahide.pdf