



**TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA AKATÜNVEL SANAT
TOPLULUĞU'NUN YERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Alev Ülaç

Eskişehir 2025

**TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA AKATÜNVEL SANAT
TOPLULUĞU'NUN YERİ**

Alev ÜLAÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ocak 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Alev Ülaç'ın “**Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Akatünvel Sanat Topluluğu’nun Yeri**” başlıklı tezi **13/01/2025** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca, **Sanat Tarihi** Ana Bilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL	
Üye : Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ	
Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tülin YENİLİR	

Prof.Dr. Nafiz Öncü CAN

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU'NUN YERİ

Alev ÜLAÇ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2025

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL

Çağdaş Türk sanat ortamında 1960'lara gelindiğinde grup oluşturma anlayışı değişerek yerini bireyselleşmenin aldığı yeni bir döneme bırakmıştır. Akatünvel Sanat Topluluğu, Türk sanatının bireyselleşme eğiliminde olduğu bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Topluluk, sanat tarihimizde bireyselliğe karşı eleştirel tutumun ilk temsilcisi olurken grup olma tavrındaki ısrarcı tutumu ile Türk sanat dünyasında varlığını en uzun süre devam ettiren sanat topluluğu olma özelliğini de elinde tutmaktadır. Günümüze kadar süregelen hiçbir akım ve ekolden etkilenmeyerek özgün bir estetik anlayışla etkinlikte bulunan topluluğun insanı merkez alan, ontolojik bir yaklaşım içinde gerçekleştirdikleri ortak bir söylem ve felsefeye dayalı olan resimlerinde biçimsel form ve düşünsel boyut açısından bütünlük sağlanmıştır. Bu çalışmada, 1967 yılındaki kuruluşundan günümüze kadar varlığını devam ettiren Akatünvel Sanat Topluluğu'nun dünya görüşünü yansıtan ve teorik bir temel üzerine kurulan sanat anlayışı, sanatçıların yapıtları üzerinden analiz edilerek pratikteki görünüşü ayrıntılı bir çözümlemeyle ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Akatünvel Sanat Topluluğu, İnsan Varlığı Kuramı, Ontoloji, Psikiyatri ve Sanat

ABSTRACT

THE PLACE OF AKATÜNVEL ART ENSEMBLE IN TURKEY’S CONTEMPORARY ART SCENE

Alev ÜLAÇ

Department of Art History

Anadolu University, Institute of Graduate Studies, January 2025

Advisor: Assist. Prof. Zeynep ERTUĞRUL

By the 1960s, the understanding of group formation in the contemporary Turkish art scene changed and left its place to a new era in which individualization took its place. The Akatünvel Art Ensemble emerged in these years when Turkish art tended to individualize. While the ensemble is the first representative of the critical attitude towards individuality in our art history, it also holds the distinction of being the art community that has continued its existence in the Turkish art world for the longest time with its insistent attitude towards being a group. Integrity has been ensured in terms of formalform and intellectual dimension in the paintings of the community, which has been active with a unique aesthetic understanding and has been active with a unique aesthetic understanding until today, based on a common discourse and philosophy that they realize in a human-centered, ontological approach. In this study, the understanding of art, which reflects the worldview of the Akatünvel Art Ensemble, which has been in existence since its establishment in 1967 and is based on a theoretical basis, has been analyzed through the works of the artists and its appearance in practice has been revealed in a detailed analysis.

Keywords: Akatünvel Art Ensemble, Theory of Human Existence, Ontology, Psychiatry and Art

TEŞEKKÜR

Tez konusunun belirlenmesinde yardımlarını esirgemeyen, bu süre boyunca desteğini her zaman yanımda hissettiğim, konuşmalarıyla beni motive eden, öneri ve bilgileriyle tezime katkıda bulunan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul'a bütün içtenliğimle teşekkür ederim.

Araştırmalarımda istediğim bilgilere ve resim arşiv odasına ulaşmama yardımcı olan Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde görevli Tuğrul Şirin'e ve Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi'nde görevli olan istediğim bütün kaynaklara erişmemi sağlayan Hakan Arslan'a gösterdikleri ilgi ve sabır için teşekkür ederim.

Tezim için benimle röportaj gerçekleştiren ve çalışmama çok önemli katkılarda bulunan grubun çok değerli sanatçısı Nafi Çil'e ve Nafi Çil ile görüşmemizi sağlayan, çalışmamda eksik olan kaynaklara ulaşmamda yardım ve desteklerini esirgemeyen Ela Çil'e, değerli görüş ve önerilerini benimle paylaşan Selim Velioğlu'na, Nail Egemen Yerce'ye ve Figen Yeşilpınar'a çalışmama olan katkıları ve yardımseverlikleri için çok teşekkür ederim.

Teknik konulardaki yardımları için sevgili eniştem Enes Küçük'e, fikirlerini benimle paylaşan, desteğini daima yanımda hissettiğim arkadaşım Aynur Kazımovaya'ya ve konuşmalarıyla beni motive eden arkadaşım Serdar Gökkaya'ya çok teşekkür ederim.

Yaşamım boyunca her zaman yanımda olan, sevgilerini ve desteklerini en derin şekilde hissettirip bana cesaret ve güç veren canım aileme teşekkürü borç bilirim. Beni sonsuz sevgisi ve şefkatiyle saran canım annem Zeynep Türkan Kavalcı'ya, yanımda olamasa bile hep kalbimizde olan, bizi izlediğini bildiğim canım babam Hasan Ülaç'a, kardeşleri olduğum için kendimi her zaman çok şanslı hissettiğim, varlıklarıyla güç bulduğum, hep destekçilerim olan biricik ablam Selda Ülaç Küçük'e ve biricik abim Erhan Ülaç'a sonsuz teşekkür ederim.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Alev ÜLAÇ

13/01/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Alev ÜLAÇ

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	5
ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI ORTAMINDA YAŞANAN DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMLER.....	5
1.1. 1950-1960’larda Türkiye’de Siyasal, Kültürel ve Sanatsal Ortam	5
1.2. Cumhuriyet Dönemi’nden İtibaren Türk Resminde Gruplaşma Hareketleri	11
1.3. Türk Sanatında Varoluşçu Felsefe Anlayışı.....	16
1.3.1. Varoluşçuluk felsefesinin tanımı ve tarihçesi	16
1.3.2. Varoluşçu felsefe anlayışının Türk resim sanatındaki yansımaları	19

2. BÖLÜM.....	22
ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SOYUTLAMA ANLAYIŞI	22
2.1. Resim Sanatında Figür	22
2.2. Sanatta Soyutlama	24
2.3. Soyut Sanat.....	26
2.4. Çağdaş Türk Resminde Soyutlama Anlayışı	31
3. BÖLÜM.....	42
AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU	42
3.1. Topluluğun Sanatında Yer Alan Kuramlar ve Kavramlar.....	42
3.1.1. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun manifestosu ve genel özellikleri.....	42
3.1.2. Akatünvel'in sanatında "insan varlığı" kuramı	51
3.1.2.1. Psikofizyolojik-Psikosomatik Tıp	52
3.1.2.2. Dinamik Psikiyatri.....	53
3.1.2.3. Şizofrenik Sendrom	55
3.1.2.4. N. Hartmann Ontolojisi	55
3.1.3. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun yapıtlarında varlık katmanları	57
3.1.3.1. Maddi (inorganik) varlık katmanı.....	58
3.1.3.2. Canlılık (organik) katmanı.....	59
3.1.3.3. Psişik varlık katmanı	62
3.1.3.4. Tinsel varlık katmanı	63
3.1.4. Akatünvel'in sanatındaki biçimsel kurallar.....	64
3.1.4.1. Arkaik - Soyut biçim	64
3.1.4.2. Taş dokusu	67
3.1.4.3. Nötr renk.....	68
3.1.4.4. Dinginlik - Sadelik	69
3.2. Akatünvel Sanat Topluluğu'nda Yer Alan Sanatçılar	69

3.2.1. Süleyman Velioğlu (1927-2001)	69
3.2.2. Tangül Akakıncı (1946-2021)	83
3.2.3. Tamer Akakıncı (1942-)	93
3.2.4. Nafi Çil (1939-).....	100
3.2.4.1. Nafi Çil ile Sanat Yaşamı ve Akatünvel Sanat Topluluğu Üzerine Gerçekleştirilen Röportaj.....	109
3.2.5. Jülide Atılmaz Ünal (1944-2004).....	115
3.2.6. Ulu Sungu (1930-2024).....	119
3.2.7. Güven Zeyrek (1935-2021).....	122
3.2.8. Belma Artut (Boysan) (1933-1981)	136
3.2.9. Aynur Okay (1943-)	139
3.3. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun Sanat Anlayışını Benimseyen Sanatçılar - Nafi Çil’in Öğrencileri	146
3.3.1. Canan Şahin Akıntürk	146
3.3.2. Zuhal Tokatlıoğlu	147
3.3.3. Figen Yeşilpınar.....	148
3.3.4. Engin Dirikal (1942-).....	150
3.3.5. Nail Egemen Yerce (1978-).....	152
4. BÖLÜM.....	155
AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU’NUN YURT İÇİ VE YURT DIŞI SERGİLERİ	155
4.1. Galeri I - Süleyman Velioğlu ve Jülide Atılmaz Ünal’ın Ortak Sergileri (1970)	155
4.2. İstanbul Amerikan Kültür Merkezi’ndeki Grup Sergisi (1971).....	155
4.3. Cumalı Sanat Galerisi Grup Sergisi (1974).....	156
4.4. İş Sanat Galerisi Grup Sergisi (1981)	156
4.5. Tanak Sanat Galerisi Grup Sergisi (1984).....	156

4.6. Galeri Siyah Beyaz Grup Sergisi (1985)	157
4.7. Ankara Galeri Selvin-Nafi Çil ve Güven Zeyrek'in Ortak Sergileri (1990)... 157	
4.8. Sanat Çevresi Dergisi "Sergiler Dizisi 1" Sergisi (1990)	158
4.9. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun Avrupa Sergisi (1998)	161
4.10. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun 30. Yıl Sergisi (2000).....	162
4.11. İZFAŞ Sanat Galerisi Grup Sergisi (2000)	165
4.12. Anadolu Üniversitesi Grup Sergisi (2010)	165
5. BÖLÜM.....	166
DEĞERLENDİRME	166
KAYNAKÇA	179
EKLER	190
EK - 1. Akatünvel Sanat Topluluğu Sanatçılarının Fotoğrafları.....	190
EK - 2. Akatünvel Sanat Topluluğu Sanatçılarının Sergi Davetiye ve Afiş Fotoğrafları.....	197

RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Jean Dubuffet, “Will to Power”, 116.2 x 88.9 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1946, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	35
Resim 2.2. Jean Dubuffet, “Ontogenèse”, 30 x 35 cm, Serigrafi, 1975	36
Resim 2.3. Adolf Wölfli, “Couronne d’épines de Rosalie en forme de coeur (Rosalie'nin kalp şeklindeki dikenli tacı)”, 50,5 x 67 cm, Kağıt üzerine kurşun ve renkli kalem, 1922	37
Resim 2.4. Adolf Wölfli, “Holy St. Adolf Tower”, 77,5 x 56,3 cm, Kağıt üzerine kurşun ve renkli kalem, 1919, Amerikan Halk Sanatı Müzesi Koleksiyonu.....	38
Resim 2.5. Madge Gill, “Faces (Yüzler)”, 50 x 60 cm, Kağıt üzerine mürekkep, 1920-1960	39
Resim 2.6. Miguel Hernandez, “İsimsiz”, 1948, Art Brut Koleksiyonu - Lausanne	40
Resim 3.1. “Mikrokosmik Sfer Bütünlüğünün Dikey ve Yatay Görünüşleri” Tablosu..	53
Resim 3.2. “Makrokosmik Sfer (Evren) Bütünselliği İçinde Mikrokosmik Sfer (İnsan) ve Yaratma Edimi” Tablosu.	54
Resim 3.3. Nafi Çil, “Kadın”, Yağlıboya, 70 x 100 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1971.....	60
Resim 3.4. Nafi Çil, “Nü”, Yağlıboya, 60 x 95 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1971.....	60
Resim 3.5. Süleyman Velioğlu, “Portre”, Tuval üzerine yağlıboya	61
Resim 3.6. Nafi Çil.....	62
Resim 3.7. Nafi Çil.....	63
.....	73
Resim 3.8. Süleyman Velioğlu, “Figür”, 76 x 71 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1988... 73	
Resim 3.9. Süleyman Velioğlu, “Gövde”, 53 x 63 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989. 73	
Resim 3.10. Süleyman Velioğlu, “Portre”, 73,5 x 60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997.	74
Resim 3.11. Süleyman Velioğlu, “Portre”, 78 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 75	77
Resim 3.12. Süleyman Velioğlu, “Baş ve Gövde”, 55 x 71 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997	77

Resim 3.13. Süleyman Velioğlu, “Gövde”, 57.5 x 71 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997	77
Resim 3.14. Süleyman Velioğlu, “Kemoterapi Sonrası Otoportre”, 60 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997	78
Resim 3.15. Süleyman Velioğlu, “Baş”, 72 x 110 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1996 .	79
Resim 3.16. Süleyman Velioğlu, “Baş”, 110 x 90 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 .	80
Resim 3.17. Süleyman Velioğlu, “Gövde”, 96 x 76 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1994	81
Resim 3.18. Süleyman Velioğlu, “Gövde”, 64 x 82 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997.	82
Resim 3.19. Tangül Akakıncı, “Figür”, 32 x 34 cm, 1997	83
Resim 3.20. Tangül Akakıncı, “Figür”, 64 x 51 cm, 1997.	84
Resim 3.21. Tangül Akakıncı, “Üçlü”, 70 x 80 cm, 1996.	84
Resim 3.22. Tangül Akakıncı, “İkili”, 44 x 59 cm, 1993.	87
Resim 3.23. Tangül Akakıncı, “Üçlü”, 54 x 43 cm, 1993.	88
Resim 3.24. Tangül Akakıncı, “Peyzaj”, 50 x 70 cm, 1993.	88
Resim 3.25. Tangül Akakıncı, “Hayvan”, 50 x 70 cm, 1993	89
Resim 3.26. Tangül Akakıncı, “Soyut Kompozisyon”, 30 x 27 cm, Kâğıt üzerine yağlıboya, 1986.....	89
Resim 3.27. Tangül Akakıncı, “İkili”, 42 x 60 cm, 1992.	90
.....	91
Resim 3.28. Tangül Akakıncı, “Üçlü Kompozisyon”, 68 x 95 cm, 1993.....	91
Resim 3.29. Tangül Akakıncı, “Figür”, 70 x 95 cm, 1997	91
Resim 3.30. Tangül Akakıncı, “Figür”, 64 x 49 cm, 1998.	92
Resim 3.31. Tamer Akakıncı, 120 x 90 cm, Tuval üzeri karışık teknik, 1985	95
Resim 3.32. Tamer Akakıncı, “Güç”105 x 134 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1984	95
Resim 3.33. Tamer Akakıncı, “Kompozisyon”, 127 x 107 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1985. “Bu resim, 47. Devlet Resim Heykel Yarışması’nda “Sergilenmeye Değer Bulunan Eserler” arasında yer almıştır.”	96
Resim 3.34. Tamer Akakıncı, “Figür”,66 x 76 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989	97
Resim 3.35. Tamer Akakıncı, “Figür”,87 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989	97
Resim 3.36. Tamer Akakıncı, “Portre”, Karışık teknik.	98
Resim 3.37. Tamer Akakıncı, “2’li Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlıboya, 1991	99

Resim 3.38. Tamer Akakıncı, “Oturan Figür”, 60 x 90 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1991	99
Resim 3.39. Tamer Akakıncı, “Portre”, 70 x 90 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1991 ..	100
Resim 3.40. Nafi Çil, “Aşk”, Yağlıboya, 58 x 95 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1969.....	102
Resim 3.41. Nafi Çil, “Nü”, Yağlıboya, 70 x 80 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1975.....	103
Resim 3.42. Nafi Çil, “Nü”, Yağlıboya, 70 x 100 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1981.....	103
Resim 3.43. Nafi Çil, “Uzanmış Kadın”, Yağlıboya, 70 x 100 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 2015	104
Resim 3.44. Nafi Çil, “Figür”, 1990.....	105
Resim 3.45. Nafi Çil, “Figür”, 1992.....	105
Resim 3.46. Nafi Çil, “Figür”, 108 x 83 cm, Duralit üzeri yağlıboya, 2002.....	106
Resim 3.47. Nafi Çil, “Taş Figür”, Yağlıboya, 100 x 70 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 2008.	106
Resim 3.48. Nafi Çil, “Portre”, Yağlıboya, 100 x 70 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 2012.....	107
Resim 3.49. Nafi Çil, “Soyut”, Yağlıboya, 108 x 83 cm, Duralit üzeri yağlıboya, 1982	108
Resim 3.50. Nafi Çil, “Tors-Soyutlama”, Yağlıboya, 90 x 62 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1995	109
Resim 3.51. Jülide Atılmaz Ünal, 100 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya	115
Resim 3.52. Jülide Atılmaz Ünal, 80 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya	116
Resim 3.53. Jülide Atılmaz Ünal, “Orman”, 65,5 x 59,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997	116
Resim 3.54. Jülide Atılmaz Ünal, 100 x 70 cm, Kraft üzerine yağlıboya	117
Resim 3.55. Jülide Atılmaz Ünal, 90 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2003	118
Resim 3.56. Jülide Atılmaz Ünal, 100 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya	118
Resim 3.57. Jülide Atılmaz Ünal, 100 x 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2004	119
Resim 3.58. Ulu Sungu.....	120
Resim 3.59. Ulu Sungu.....	121
Resim 3.60. Ulu Sungu.....	122

Resim 3.61. Güven Zeyrek, “Peyzaj”, 53 x 75 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1960	124
Resim 3.62. Güven Zeyrek, 22 x 24 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 2011	125
Resim 3.63. Güven Zeyrek, “Portre”, 39 x 29,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1975 ..	126
Resim 3.64. Güven Zeyrek, “İkili Figür”, 60 x 45 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2004	126
Resim 3.65. Güven Zeyrek, “Peyzaj”, 55 x 55 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1963	127
Resim 3.66. Güven Zeyrek, 70 x 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.	128
Resim 3.67. Güven Zeyrek, “Kompozisyon”, 7 x 7 cm, Kâğıt üzerine yağlıboya, 2001	129
Resim 3.68. Güven Zeyrek, “Portre”, 70 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2004 ...	130
Resim 3.69. Güven Zeyrek, “Figür”, 40 x 30 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1975	130
Resim 3.70. Güven Zeyrek, “Figür”, 50 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2005	131
Resim 3.71. Güven Zeyrek, “Kapi”, 50 x 60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1984, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.	132
Resim 3.72. Güven Zeyrek, “Kapi”, 36 x 25 cm, Duralit üzerine yağlıboya, 1974.....	133
Resim 3.73. Güven Zeyrek, “Kapi”, 68,5 x 48 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1978....	133
Resim 3.74. Güven Zeyrek, “Duvar”, 71 x 71 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1983.....	134
Resim 3.75. Güven Zeyrek, “Duvar”, 60 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1983.....	135
Resim 3.76. Belma Artut, 35 x 50 cm, Tuval üzerine yağlıboya.....	137
Resim 3.77. Belma Artut	137
Resim 3.78. Belma Artut	138
Resim 3.79. Belma Artut	138
Resim 3.80. Aynur Okay	141
Resim 3.81. Aynur Okay	141
Resim 3.82. Aynur Okay, “Figür”, 85 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya	142
Resim 3.83. Aynur Okay, “İkili Figür”, 85 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya	142
Resim 3.84. Aynur Okay, “İkili Figür”, 85 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya.	143
Resim 3.85. Aynur Okay, “Soyut”, 19 x 16,3 cm, Kağıt üzerine yağlıboya.....	144
Resim 3.86. Aynur Okay, İsimsiz, 60 x 50 cm, Tuval üzerine yağlıboya.....	145
Resim 3.87. Aynur Okay, İsimsiz, 80 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya.....	145
Resim 3.88. Canan Şahin Akıntürk.	147
Resim 3.89. Zuhal Tokatlıoğlu.	148

Resim 3.90. Figen Yeşilpınar.....	149
Resim 3.91. Figen Yeşilpınar.....	150
Resim 3.92. Engin Dirikal, 2017	151
Resim 3.93. Engin Dirikal, 2016	152
Resim 3.94. Nail Egemen Yerce, İsimsiz, 70 x 70 cm, Mukavva üzeri yağlıboya, 2000.	153
Resim 3.95. Nail Egemen Yerce, İsimsiz, 55 x 85 cm, Kontrplak üzeri yağlıboya, 2008.	154
Resim 4.1. “1971 Grup Sergisi”, İstanbul Amerikan Kültür Derneği Sanat Galerisi’nde Açılan Toplu Sergiden Fotoğraf (Soldan sağa doğru): Tefik Ünal, Jülide Atılmaz Ünal, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Belma Artut ve Süleyman Velioğlu.....	155
Resim 4.2. Akatünvel Sanat Topluluğu Resim Sergisi Davetiyesi, Ankara Galerı Siyah Beyaz (1985).....	157
Resim 4.3. Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Nafi Çil, Ulu Sungu ve Güven Zeyrek’ten Oluşan Akatünvel Sanat Topluluğu Sanat Çevresi Sergiler Dizisi: 1 Sergi Afişi.	158
Resim 4.4. Akatünvel Sanat Topluluğu Resim Sergisi Davetiyesi, Sanat Çevresi Sergiler Dizisi: 1 (1990).....	159
Resim 4.5. “Akatünvel Sanat Topluluğu Sanat Çevresi Sergiler Dizisi I” Kapsamında Düzenlenen Atatürk Kültür Merkezi’ndeki Serginin Açılışı (30 Ocak 1990), (Soldan sağa doğru): Tamer Akakıncı, Tangül Akakıncı, Derginin sahibi Hamit Kınaytürk, Nafi Çil, Prof. Dr. Süleyman Velioğlu, Prof. Dr. Ulu Sungu ve Güven Zeyrek.	160
Resim 4.6. “Akatünvel Sanat Topluluğu 30.Yıl Resim Sergisi (17 Ekim 2000)” (Soldan sağa doğru): Güven Zeyrek, Tamer Akakıncı, Tangül Akakıncı, Prof. Dr. Süleyman Velioğlu, Nafi Çil.....	164
Resim 5.1. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun Yapıtlarında Yer Alan Varlık Katmanları	168
Resim 5.2. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun Resimlerinde Ortak Olarak Kullanılan Biçimsel Kurallar	171

GİRİŞ

1960’larda siyasal ve toplumsal alanda yaşanan krizler, 27 Mayıs askeri müdahalesi ve 1961 yılında Anayasa değişikliği ile daha özgürlükçü bir döneme girilmesi Türk siyasi, ekonomik ve toplumsal hayatın yanında sanat dünyasında da köklü değişimler yaşanmasına neden olmuştur. Bu döneme kadar siyasi figürler tarafından programlanıp uygulamaya konulan yenileşme anlayışı değişerek bireyin tercihi ve inisiyatifi olarak görülmeye başlanmıştır. Buna bağlı olarak yeni kuşak sanatçılar bu değişimden faydalanıp yeni kavramlar ve arayışlar içine girmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar yeni bir üretim süreci içine girerek resimlerinde farklı biçim, içerik, üslup gibi özelliklerin yanında içeriğin felsefi görüşe dayandığı bir anlayışla çalışmalar yaparak değişen dünya sorunlarına çözüm yolu aramışlardır. Bu dönemde Akatünvel Sanat Topluluğu, düşünsel ve felsefi dayanakları olan özgün bir sanat topluluğu olarak öne çıkmıştır. Varoluş felsefesinin Türkiye’deki temsilcisi olarak anılan grup, yapıtlarında bu felsefeyi yıllarca uygulamış ve anlatmıştır. Topluluk sanatçıları, insanı merkez alan bir yaklaşım içerisinde özgün bir estetik anlayış ile ürettikleri eserlerinde insanı yoran tüm unsurları bir kenara bırakarak, insan merkezli öze ulaşma amacı taşımaktadırlar. Sanat eserlerini ortak bir söylem ve felsefeye dayalı olarak üreten sanatçıların resimlerinde biçimsel form ve düşünsel boyut arasında bütünlük sağlanmıştır.

1960’lı yıllara kadar Çağdaş Türk sanatında önemini ve yerini koruyan grup hareketleri bu tarihten itibaren yerini bireyselliğe bırakmıştır. Türk sanatının bireyselleşme eğiliminde olduğu bu yıllarda ortaya çıkan Akatünvel Sanat Topluluğu, sanat tarihimizde bireyselliğe karşı eleştirel tutumun ilk temsilcisi olmuştur. 1967’de kurulan ve grup olma tavrındaki kararlılığını günümüze kadar devam ettirmiş olan Akatünvel Sanat Topluluğu, bu özelliğiyle Türk sanat tarihimizde varlığını en uzun süre devam ettiren grup olmuştur. Tezin ana eksenini dönemin sanatsal tavrına başkaldırı olarak ortaya çıkan ve o döneme kadar sanat tarihimizin yeterli alt yapıya sahip olmasına rağmen ülkemizde halen bir sanat akımı ya da sanat ekolünün eksikliğini eleştirip bu eksikliği gidermek amacıyla kurulmuş olan Akatünvel Sanat Topluluğu oluşturmaktadır. Akatünvel, eleştirel tavrıyla dönemin eğilimlerinin dışına çıkarak tamamen özgün bir anlayış ortaya koyup bu anlayışı günümüze kadar devam ettiren bir sanatçı grubu olarak incelenmeye değer bulunmuştur.

Sanat tarihinde kültürel, dönemsel, üslup ve teknik gibi özellikler açısından farklılıklar olsa da sanatçıların birbiriyle etkileşimleri sonucunda yeni görünümler ortaya çıkmıştır. Her sanatçı ya da sanatçı grubu kendinden önceki ya da sonraki sanatçılarla etkileşim içinde olmuştur. Bu etkileşim bazen sanatçıların çalışmalarına doğrudan etki ederken bazen de özgün ve yaratıcı sanatsal üslupların ortaya çıkmasına öncülük etmektedir. Bu çalışmanın ana konusunu oluşturan Akatünvel Sanat Topluluğu'nun, ulusal veya evrensel alanda ortaya çıkmış herhangi bir sanat akımının ya da ekolün dışında yer alarak bunların yorumuna ya da taklidine yer vermeksizin tamamen özgün bir sanat anlayışı ve bu anlayışa uygun olarak geliştirdikleri plastik dil çerçevesinde ürettikleri eserler incelenmiştir. Topluluğun bir manifesto yayınlamakla sanat anlayışını detaylı olarak izleyiciye sunması ülkemiz sanat tarihinde ilk defa görülmektedir. Daha önce Türk tarihinde hiçbir sanat grubu manifesto yayınlamamıştır. Bu açıdan da diğer sanat topluluklarından farklı olan grup üyelerinin bu manifestoya bağlı kalarak eserlerini gerçekleştirdikleri görülür ancak sanatçıların üslup farklılıklarına göre resmi ele alış biçimleri değişiklik gösterir. Tezde, sanatçıların yaşam koşullarına, dünya görüşlerine ve kişilik özelliklerine bağlı olarak değişen bu eserlerin ayrıntılı olarak incelenmesi amaçlanmış ve yapılan çıkarımlarla topluluğun ontoloji-estetik bütünlüğü temelinden hareketle ayrıntılı bir çözümlemeye gidilmiştir.

Bu çalışmada Akatünvel Sanat Topluluğu'nun bütün hatlarıyla ele alınıp çağdaş Türk sanat ortamındaki yerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda yapılan araştırmada nitel yöntemin yaklaşımlarından faydalanılmıştır. Öncelikle, literatür araştırması yapılarak kitap, tez, makale ve dergiler taranmıştır. Bu araştırmalar sırasında çağdaş Türk resminde erken Cumhuriyet döneminden itibaren başlayıp ve günümüze kadar devam eden değişimlerin siyasal, toplumsal ve sanatsal etkilerini ele alan yayınlara da yer verilmiştir. Bu kapsamda Anadolu Üniversitesi kütüphanesinde araştırmalar gerçekleştirilmiş ve ilgili yayınlardan faydalanılmıştır. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun sanat anlayışı, sanatçıları ve sergi eleştirileri hakkında öne çıkan yazılara süreli yayınlar olan *Sanat Çevresi*, *Hürriyet Gösteri* ve *Milliyet Sanat* dergileri ile *Güneş*, *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerine Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi arşivinden ulaşılmıştır.

Tez kapsamında topluluğun kurucu sanatçılarından olan Nafi Çil ile 8 Ağustos 2024 tarihinde röportaj gerçekleştirilmiştir. Sanatçı bu görüşmede anılarını, görüşlerini ve düşüncelerini paylaşıp hem Akatünvel hem de kişisel hayatı hakkında hazırladığımız

sorulara içtenlikle yanıt vererek çalışma için son derece önemli bir gelişme kaydetmemizi sağlamıştır.

Tezin birinci bölümünde Akatünvel Sanat Topluluğu'nun, 1967'deki kuruluşu göz önüne alınarak bulunduğu dönemin siyasal ve toplumsal dinamiklerin sanat ortamındaki etkisi irdelenmiştir. Bu kapsamda topluluğun, 1960'larda Türk sanat ortamında yaşanan değişimler içerisinde dönemin sanatsal tavrına yönelik tutumuna yer verilmiştir. Birinci bölümün alt başlığında erken Cumhuriyet döneminden itibaren çağdaş Türk sanatında yaşanan grup hareketlerine yer verilerek Akatünvel'in bu gruplaşmalar içindeki farklılıklarına değinilmiştir. Bu bölümde bir diğer alt başlık olarak varoluşçuluk felsefesi hakkında bilgi verilmesi amaçlanmış ve bu felsefenin topluluğun sanatına olan etkisi ve önemi bölümde irdelenen konular arasında yer almıştır.

Bu yıllarda geniş bir alana yayılan soyut resim; betimleme ve figür anlayışını da geliştirmiştir. Tuvalde soyutlamacı bir tavırla ele alınan doğa ve figür tasvirleri kendinden önceki dönemlerden alınan özelliklerle harmanlanıp bu yeni dönemde farklı ve özgün yeni bir anlayışla ele alınmıştır. İkinci bölümde Akatünvel Sanat Topluluğu'nun insan merkezli figür temelli soyutlamaya dayalı sanat anlayışının daha net anlaşılması için figür, soyut ve soyutlama kavramlarına değinilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde çağdaş Türk sanatında kendine özgü bir anlayışla yer edinen Akatünvel Sanat Topluluğu ve üyeleri hakkında ayrıntılı bir açıklama yapılarak tanıtılması hedeflenmiştir. Burada topluluğun manifestosunda yer alan özellikler ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Grubun üyelerine ayrı başlıklar halinde yer verilmiş, sanatçıların biyografileri, kişisel özellikleri ve sanatsal çalışmaları hakkında bilgilendirme yapılarak farklılıklarına değinilmiştir.

Sanatçı ve psikiyatrist olan Prof. Dr. Süleyman Velioğlu öncülüğünde kurulan Akatünvel Sanat Topluluğu, faaliyetine Velioğlu'nun 2001 yılındaki vefatına kadar aralıksız olarak devam etmiştir. Süleyman Velioğlu, psikiyatri ve felsefe gibi disiplinlerin verilerinden yararlanarak özgün bir insan varlığı tanımı yapmıştır. Buna dayalı olarak geliştirdiği estetik anlayış temelinde sanat yaparak bu anlayışın uygulamalarından ve grup olma bilincinden hiç vazgeçmeyen topluluk, yıldan yıla aramızdan ayrılan üyelerine rağmen sanatsal devamlılığa önem vermiştir. Grubun üyesi olan Nafi Çil, bu alanda yetiştirdiği öğrencilerine topluluğun estetik anlayışını aktararak nesilden nesile

ulaşmasına vesile olmaktadır. Tezin üçüncü bölümünde Akatünvel Sanat Topluluğu dışında yer alan bu sanatçıların, topluluğun sanat anlayışına uygun olarak gerçekleştirdikleri sanatsal üretimlerine de yer verilmiştir.

Tezin dördüncü kısmında Akatünvel Sanat Topluluğu'nun yurtiçi ve yurtdışındaki sergileri kronolojik olarak belirtilmiştir. Bu sergilerde yapıtları bulunan sanatçılara, eleştiri yazılarına, gazete haberlerine ve sanatçıların kendi ifadelerinin bulunduğu metinlere yer verilerek topluluğun bulunduğu dönemde sanatsal ortama olan etkisi ve konumu hakkında çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır. Topluluğun sergilerinin kataloglarına yapılan detaylı araştırmalara rağmen maalesef ulaşılamamıştır. Bu kaynakların yoksunluğu nedeniyle bazı sergiler hakkında detaylı bilgiye erişilememiş, yalnızca ulaşılabilen bilgilere yer verilmiştir.

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI ORTAMINDA YAŞANAN DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMLER

1.1. 1950-1960’larda Türkiye’de Siyasal, Kültürel ve Sanatsal Ortam

Bilimsel, endüstriyel ve ekonomik tüm birimlerin gücünün kullanılarak milyonlarca sivil ve askerin öldürüldüğü II. Dünya Savaşı nedeniyle modern yaşama olan inanç azalmıştır. Savaş sonrasında devletlerarası iş birliği, bilim ve teknolojik gelişmeler, huzurlu bir dünya yaratma ülküsü öne çıkarak din, ölüm, evren, varlık, bilinmezlik gibi kavramlar sorgulanmaya başlanmıştır. Savaşın yarattığı tahribatı iyileştirme, kentlerin yeniden inşası sürerken barış içinde bir dünya yaratma, insanlık sorunlarıyla ilgilenme gibi amaçlar kültür ve sanat ortamında da önemli değişikliklere neden olmuştur. Bunun sonucunda manevi değerler önem kazanırken, küresel siyaset, ekonomi gibi kavramlar kültür ve sanat politikalarını yeniden biçimlendirmiştir.¹

1950’de Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle 27 yıllık CHP dönemi sona ermiştir. Batılılaşmayı ve inkılapları savunan Cumhuriyet Halk Partisi’ne karşı Demokrat Parti halkın gözünde yoksulluğun, baskı rejiminin, yabancılaştırmış iktidarın nedeni olan Batılılaşmaya karşı duran bir parti olmuştur. Dini tepkileri de dikkatli şekilde yürüten DP iktidarı 1950’ye kadar tüketim ve servet yönetimine karşı sürdürdüğü tavrı iktidara geldikten sonra değiştirmiştir. Tarımda makineleşme, üretim tekniğini ilerletme çabaları, tefecilik, kapitalizm, köyden kente göçün yaşandığı bu dönemin kaçınılmaz sonucu olarak Türk toplum yapısı değişmeye başlamıştır.

Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle CHP’nin kültürel ve ekonomik kalkınma projelerinden olan Halkevleri, Köy Enstitüleri gibi kurumlar kapatılarak tarım, sanayi, inşaat ve karayolları yapımına önem verilmiştir. Köyden kente göç artmış bunun sonucunda kentlerin yapısı değişerek gecekondulaşma ortaya çıkmış ve bu durum sosyolojik bir soruna dönüşmüştür. DP’nin ekonomi politikalarını kültürel politikaların

¹ Yasa Yaman Z. (ed.), (2012), 1950’lerde Çoğulculuğun Yüzleşmesi ve Farklı Modernlikler, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 322-323.

önüne koyması nedeniyle sanatçılar devletin sanata yeterince ilgi göstermediğinden şikâyet etmişlerdir. Bununla birlikte Türkiye’de yabancı kültür merkezleri, dernekler ve özel galerilerin açılmasıyla farklı bir döneme girilmiştir. Siyasi alanda yaşanan tüm bu tutuma karşı 1960’lı yıllarda görülen soyut resim atakları bireysel özgürleşmeye karşı gelişen tepkinin bir sonucu olarak görülebilir.²

1953’te Dublin’de düzenlenen V. AICA Kongresi’nde sanat ve gelenek ilişkisi bağlamında gündeme gelen soyut tartışmaları, soyutla arasına mesafe koyan Akademi’de gelenek ve kökene bağlanan bir akademizm içinde ele alınmıştır. 1950’ler Akademi’de sanat ve eğitim programlarının yeniden ele alındığı bir dönem olmuştur. 1954’te İstanbul’da gerçekleşen V. AICA Kongresi’nde “Doğu-Batı karşıtlığı ve etkileşimleri ile soyut sanat” konuları üzerinde tartışılmıştır. II. Dünya Savaşı’ndan sonra “Doğu-Batı sentezi” anlayışı tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sanatın gündemini belirlemiştir. Bu dönemde ABD ve Avrupa ile ekonomik, siyasi ve kültürel alanlarda yaşanan ilişkiler, Doğu-Batı geleneklerinin etkileşim içine girmesine neden olmuştur. Çağdaş Batı sanatının, Hristiyan kültürünün etkisinden çok Doğu-İslam geleneklerinin soyut biçimlerinden etkilendiği açık bir şekilde görülür. 1950’lerde çağdaş Türk sanat ortamının konusunu oluşturan bireşim ve soyut sanat anlayışı dönemin önemli tartışmalarından biri olmuştur.³

Bu dönemde plastik sanatlarda üç eğilim öne çıkmıştır. Bunlardan ilki Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin sürdürdüğü ve Doğu-Batı bireşimiyle ifade edilen “akademik kübizm” diğeri akademinin eğitime karşı oluşturulan “soyut sanat” ve en sonuncusu da köylülüğün kent ortamında kabul görmesi sonucu ortaya çıkan “köylü gerçekçiliği veya köylü romantizmi”dir. Zeynep Yasa Yaman, bütün bu eğilimler bağlamında sanat ortamını belirleyen ana söylemin “soyut sanat-non figüratif sanat” olduğuna dikkat çeker.⁴

II. Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da iyileştirici etkisinden söz edilen soyut sanat Türkiye sanat ortamında da sadece estetik olarak var olmamış, figüratif sanatın kitleler tarafından daha anlaşılabilir olması ve ideolojik aygıtı daha kolay adapte olmasına karşıt olarak Türkiye’de sanatın ideolojik söylemden koparak özerkleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde sanatçılarımız Akademi’ye ve akademik bir söylem olarak

² Eroğlu Ö. (2015), Türkiye’de Resim Sanatı, Tekhne Yayınları, İstanbul: 113.

³ Yasa Yaman, 2012: 323-324.

⁴ Yasa Yaman, 2012: 325.

gördüğü Kübizm'e karşı çıkararak çağdaş sanatta ve dünya sanat tarihinde varlık göstermek istemişlerdir. 1950'ler Cumhuriyet ideolojisinin göstergesi olarak düşünülen Kübist estetiğe dayalı ulusçu modern sanat söyleminden evrensel soyut sanata daha sonra ise millileşen soyut sanata geçilen bir dönem olmuştur. 1950-60 yıllarında devlet eliyle yerleştirilen Modernist Kübist anlayışın yerine daha bireysel ifadelerin ortaya çıkmasına zemin oluşturacak sanatsal tavır ve söylem ortaya konmuştur.⁵

1950'li yıllar Türkiye'de kültür ve sanat alanında modern ve evrensel yaşama önceki devirlere göre daha açık bir dönemdir. Sosyoekonomik alanda görülen değişimler düşünce ve yaşam tarzını da etkileyerek bazı farklılıklar yaratmıştır. Türkiye II. Dünya Savaşı'na girmediği halde savaş sonrası tüm dünyada yaşanan olgulardan uzak kalmamış, hızla yayılan uluslararası iletişim ve üretim modelleri, politik alanda yaşanan çok partili demokratik sistemin benimsenmesi üzerinde etkili olmuştur.⁶ 1946'da tek partili sistemden çok partili sisteme geçiş, 1960 yılında yaşanan askeri darbe ve sonrasında 1961 Anayasası'nın hazırlanıp yürürlüğe konulması toplumsal yaşamda pek çok değişime neden olmuştur. Çok partili sisteme geçişle haklar ve özgürlükler alanında daha geniş imkanlar elde edilmiş ve halk bilinçlenmeye başlamıştır. 27 Mayıs 1960 Darbesi sonucunda sanatçılar toplumsal ve siyasal duyarlılıklar beslemeye başlamış, darbenin meydana getirdiği sosyopsikolojik ortam, hümanizmanın ve toplum bilincinin yanı sıra sanat ortamı da bu durumdan etkilenmiş ve Türk resim sanatında yeni yönelimler meydana gelmiştir.⁷ 1950'lerden bu yana düşünce yaşamında görülen çeşitli kuram eğilimleri entelektüel yaşamın zenginleştiğini gösterirken, sosyo-ekonomik değişimler, nüfus artışı, gelir dengesizliği ve eğitimde yozlaşmanın sonucu olarak düşünce hayatının yoksullaştığı gözlemlenir.⁸

1950-1960 yılları arasında sosyoekonomik alanda yaşanan kaotik durumlar dönemin düşünsel yapısını da etkilemiştir. Bu yıllarda varoluşçuluk, fenomenoloji ve yapısalcı felsefe gibi düşünce akımlarına ilgi artmıştır. Özellikle Kirkegaard, Sartre ve Camus gibi düşünürlerin çevirileri okunmaya başlanmıştır. 1960 öncesinde Türk sanat dünyasında Sosyalist düşünce önemli rol oynamazken 1960 Devrimi sonrası ve 1961 Anayasası'nın

⁵ Özdoğan Türkyılmaz H. (2013), Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara: 22-23.

⁶ Tansuğ S. (1988), Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul: 7.

⁷ Yıldız Erol M. (Ed.) (2022), Çağdaş Türk Sanatı 1923'ten Günümüze, Nobel Bilimsel Eserler, İstanbul: 112.

⁸ Tansuğ, 1988:35-36.

yürürlüğe girmesiyle sosyalizm önem kazanmıştır. Düşünce yaşamında görülen bu kaotik yapı dönemin sosyoekonomik ortamıyla da örtüşür.⁹

Türkiye, Batı teknolojisiyle yarış içine girdiği bu dönemde sanatta da biçim ve davranışları belirleyen yeni malzeme ve teknik arayışına yönelmiştir. 1950’lerde başlayan özgürlükçü demokrasinin ülkenin sanat yaşamına Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri uygulayıp çok yönlü eğilimler kazandırdığı görülür.¹⁰ İletişim olanaklarının hızla artmasıyla Batı’daki akım ve yenilikler hızlı bir şekilde uygulamaya konulmuştur. Türkiye, Avrupa ve ABD’de yaşanan tüm akım ve gelişmeleri takip edip uygulamaya koyan dinamik bir ülke konumunda olmuştur.

1950-60’lar Türkiye sanat ortamında hareketliliğin yaşandığı yıllardır. Sergilerin çoğalması, yurtdışındaki yarışmalara, sergi ve bienallere katılımda artış yaşanması bunun göstergesidir. Banka ve konsoloslukların sanat alanına girmesi ve özel sanat galerilerinin artmasıyla sanatçılar için daha özgürlükçü bir hareket alanı oluşmuştur. Bu dönemde devletin sanata yatırım yapmaması özel galerilerin sayısının artmasında ve alanın özel sektöre kaymasında etkili olmuştur.¹¹

Türk resminde yerel-evrensel tartışmalarının yaşandığı yıllar da 1950-60’lara denk gelir. Bu tartışma D Grubu’nun evrenselci yapısıyla, özellikle Yeniler ve 10’lar Grubu’nun yerel-ulusalcı yaklaşımlarının bir mücadelesini ortaya koymuştur. Bu birleşim Türkiye’deki modern-çağdaş resmin en temel özelliklerinden biridir.¹² Kültür ve sanatta Batı’nın hegemonyasından kurtulup özgün bir kimliğe sahip olma düşüncesinin ağırlık kazandığı bu dönemde ulusallık-evrensellik konusu ressam, edebiyatçı, eleştirmenler tarafından siyasi, kültür ve sanattaki etkileri ve yarattığı dönüşümler bakımından incelenmiştir.¹³

Özgünlük ve yerellik, çağdaş Türk resminde bize özgü resim anlayışlarının, eğilimlerin doğmasında ve gelişmesinde etken olan iki temel öge olmuştur. Yerellik, bize özgü olan veya bizi anımsatan bir doğa parçasının ya da insan figürünün resimlere konu olmasının ötesinde daha köklü ve derin bir ilişki içerir. Soruna yüzeysel yaklaşım yerine

⁹ Eroğlu Ö. (2015), Türkiye’de Resim Sanatı, Tekhne Yayınları, İstanbul: 113.

¹⁰ Tansuğ S. (1991), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul: 245.

¹¹ Yılmaz E. (2023), Demokrat Parti Döneminde (1950-1960) Kültür/Sanat Alanındaki Değişim Süreci, International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences (JOSHAS), 2184-2185.

¹² Eroğlu, 2015: 115.

¹³ Gürdaş B. (2015), 1960’larda Türkiye’de Siyasi ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür, Hacettepe Üniversitesi, Doktora Tezi, Ankara: 62.

kalıcı çözümler sağlayan resimler için yerellikten söz edilebilir. Kalıcılık için öz'e uygun biçimler kullanmak, çevre ve insan koşullarının çağdaş anlatımlarla desteklenmesi, sanatçı yorumlarının kişilik ve duyarlılık içeren yaklaşımlar barındırması gerekir.¹⁴ Bu konu hakkında Akatünvel Sanat Topluluğu, Hamit Kınaytürk ile gerçekleştirdiği 1984 tarihli söyleşide “*sanat anlayışınızda ulusallık ve yöresellik kavramının yeri nedir*” sorusuna şu yanıtı vermiştir:

“Biz, ülkemizde son yirmi beş yıldır savunması yapılan ve de etnografik, folklorik, minyatür ve halk sanatlarının verilerinden oluşan ulusallık ve yöresellik akımının karşısındayız. Çünkü bunu düşünsel planda yanlış bulmaktayız. Hiçbir zaman geçmişin öğeleriyle yakınlık kurarak ulusal ve yöresel sanat yapılamaz. Bir ulusun geçmiş kültürel değerleri ancak çağdaş değerlerle beraber özümleğinde değer kazanır. Oysa bu yirmi beş yıldır devam eden akımın yöntemleriyle bir sonuca varılamaz. Bu demek değildir ki bir sanat yapıtı ulusal ve kültürel, yöresel değerlerden yoksun kalsın. Her gerçek yaratmada ve her gerçek sanat yapıtında vazgeçilmez bir şekilde mutlaka o sanatın yapıldığı ülkenin kültürel değerleri yer alır ama bu yer alış kendiliğindenlik içinde ve çağın verileriyle bir özümleme biçiminde ortaya çıkar, zorlama ile değil.”¹⁵

Türk sanatçıları 1940’lardan itibaren görsel etkinliğini kendi çevresine, insanına, tarihine ve iç dünyasına göre gerçekleştirmeye başlamışlardır. Bu görsel etkinliğin her şeyden önce özgünlük ve kişisel sorunu olduğunu kavrayıp insancıl motiflere yönelen sanatçıların Batı’daki güncel sanat gelişmelerine yönelmelerinin yerini kendi görsel olanaklarını etkinleştirme ve kendi anlatım tarzlarını ölçme çabası almıştır.¹⁶ Batı etkisindeki sanat geçmişimize bakıldığında sanatçılarımızın yenilik akımlarını kendi yapıtlarına uydurmakta kuşkulu davrandıkları ya da uygularken kişisel yoruma gittikleri görülür. Figürün soyut eğilimlere göre daha etkili olması buna bağlanabilir. 1950’lerden itibaren soyut anlatımcılık, geleneksel İslam sanatının yüzeye bağlı, süslemeci niteliği ile çağdaş Batı soyutçuluğu etkileşime girerek bir tür sentez niteliği kazanmıştır. Yaşamın yalnızca görüntüsüyle değil özüyle ilişki kurmak 1940 sonrası resim sanatını özgün sentezlere yönelten etkenlerdendir. Sanatçılarımızın yaşamın özünü kavramaya çalışmalarının temelinde yurtdışına çıkıp farklı yaşam koşullarını öğrenmelerinin payı büyüktür. Resimde konunun anlatıma üstün tutulduğu dönemler yavaş yavaş geride

¹⁴ Özsezgin K. (1982), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Basımevi, c.3., İstanbul: 126-127.

¹⁵ Kınaytürk H. (Eylül 1984), Akatünvel Sanat Grubu Üyeleri Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı ile Bir Söyleşi, Sanat Çevresi, s.71, İstanbul: 17.

¹⁶ Özsezgin, 1982: 129.

kalmış ve özgün duyarlılıktaki anlamların kavranması ve yansıtılmasına ilişkin çabalar önem kazanmıştır.¹⁷

1960'lı yıllar çağdaş Türk resminin üslup karakteri olan soyut temelli sanat hareketi çerçevesinde şekillenmiştir. Bu soyut sanat akımı içinde eserler üreten sanatçılar çalışmalarını kendi üsluplarına uygun figür anlayışı geliştirerek Avrupa'da görülenden farklı bir şekil ve anlayış içerisinde ortaya koymuşlardır.¹⁸ Sezer Tansuğ bu konuyla ilgili şu sözleri ifade eder:

“Modern soyut resmimizde alabildiğine gelişmiş olan ferdi özgürlük ve duyarlık problemini, satih probleminin taşıdığı geniş imkanlarla birleştirip hem zenginleştirmek hem de toprağımıza oturtmak gayesini güdüyoruz. Bu bizim için aynı zamanda hayatımızın taşıdığı manayı zenginleştirip coşturan bir ihtiyaç haline gelmiştir...Soyut resmin gerek ihtiva ettiği mekân anlayışı gerekse satih ve form esprisi bakımından Türkiye’de başarılı bir seviye göstermemesi için herhangi bir neden yok.”¹⁹

Bu yıllarda Türkiye’de toplumsal yaşamdaki değişimler sonrası ortaya çıkan kentleşme olgusunun yarattığı dramatik gerilim sanatçıların yeni figüratif ifadeci arayışlar içine girmesinde etkili olmuştur. Kentleşme ve makineleşmeyle birlikte değişim içine giren sanatçılar bir yandan kendi figüratif geleneklerini çağdaş kılmaya çalışırken bir yandan da Ensor, Chagall ve F. Bacon’a kadar uzanan çağdaş Batı figür fantastiğinin diğer türlerinden yararlanmaya çalışmışlardır. Özellikle soyut üslup eğilimleri hem yeni teknik ve malzemeye uyumlu hale getirilirken hem de eski coşku gösterilerinin yerine zihinsel efor ortaya koyan daha bilinçli davranışlar sergilenmeye başlamıştır. Böylece sanat, çevresel bir yorum ve etkileme işlevi kazanmıştır. Pek çok sanatçı figüratif düzen oluşturmak için çabaya girmiş ve çağdaş Türk sanatındaki “bireyselleşme” eğilimleri artmaya başlamıştır.²⁰

1950’lerden itibaren “bireysellik” kavramı Türkiye’de vurgulanmış en temel kavramlardan birisi olmuştur. Sanat ve kültür alanında, II. Dünya Savaşı sonlarına kadar süren erken Cumhuriyet döneminde yapılan işlerle bağlantısı bulunan çalışmalar görülse bile yeni sanatsal yöntemlerin bireysel olarak yürütüldüğü bir döneme girilmiştir. Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabası sonucunda sanatsal davranış ve üslup

¹⁷ Özsezgin, 1982: 135-140.

¹⁸ Yıldız, 2022: 115.

¹⁹ Eroğlu, 2015: 126.

²⁰ Tansuğ, 1991: 298-300.

değerlerinde bireysel özellikler görülmeye başlanmıştır. Resimdeki temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşamlarına ilişkin gerçekler önemli rol oynamıştır. Bu durum sonucunda resim sanatı, Türkiye'nin modernleşme sürecine ve çağdaşlaşma olgusunun hız kazanmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu dönemde Türk resim sanatı üslup arayışını akademi dışında gerçekleştirmiştir. Resmi bir sanat kurumunda eğitim almış ya da almamış olan sanatçılar, önceleri atölyede hoca olan kişilerin tekelinde olan üslup etkinliğini serbest ve duyarlı biçimde eline almışlardır. Sürekli gelişme gösteren sanatçılar bu dönemde etkileşim içine girmişlerdir.²¹

Bireyselleşme çabalarının bir diğer nedeni ise büyük kentlerin sanata yakın çevrelerinde yapıt alım satımına ilişkin çabaların yoğunlaşması ve sanatçı sayılarının artması olmuştur. 1960'lardan sonra sanat öğretimi yapan kurumların sayısındaki artış bu durumla yakından ilişkilidir. Özel galeri olgusu da bu döneme ait bir aşamadır. Sanat galerilerini ayakta tutacak ilişkiler 1970'lerin Ankara ve İstanbul'unda önemli olgular arasındadır. Daha önceki yıllarda devlet sergilerinin merkez oluşturduğu sanat etkinlikleri artan galeri sayıları nedeniyle 1970'lerde yalnızca bir kentte yüzlerce serginin izlenebilir olması, sanat yatırımlarının koleksiyonculuk düzeyinde anlam kazanmaya başladığını göstermektedir. Böyle bir sanat ortamında çok üyeli sanat toplulukları yerine kişisel çabaya dayalı sanat uğraşları önem kazanmıştır. Sanatçılar, özgür yaratma gücüne olan bağlılıkları nedeniyle geleneksel atölyelerin katı kurallarını geride bırakmış, sanatın tekniğini ve ilkelerini yeterince kavramış olan bir sanatçının bazı etkilerden geçerek kişiliğini kazanacağı inancı oluşmuştur. Bu açıdan bakıldığında ressamlarımız belli sanat anlatımlarına bağlı kalmadan araştırma ve yenilenme düşüncesi ile farklı anlatım biçimlerini denemek için hareket noktası oluşturmuş ve biçime bağlı kalmayı, kişiliğin değişmez ölçüsü olarak benimseme düşüncesini 1950'lerden itibaren terk etmeye başlamışlardır.²²

1.2. Cumhuriyet Dönemi'nden İtibaren Türk Resminde Gruplaşma Hareketleri

Çağdaş Türk resim sanatının gelişiminde sanatçı gruplarının, cemiyetlerin, derneklerin, beraberliğin ve desteğin rolü büyüktür.

²¹ Tansuğ, 1988: 7-11.

²² Özsezgin, 1982: 142-143.

1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ülkemizde büyük değişikliklerin yaşandığı bir dönem başlamıştır. Bu yıllarda çağdaşlaşmaya verilen önem nedeniyle sosyal ve kültürel alanda eski kurumlara karşı yenilerin kurulması fikri hakim olmuştur. Bu sebeple eskiyi temsil eden her türlü düşünce tasfiye edilerek yerlerini yeniye bırakmıştır.²³ 1930'lara gelindiğinde açılan eğitim merkezleri, farklılaşan toplum yapısı ve halka açılan sanat hareketleri sonucunda sivil hareketler ve sanatçı toplulukları oluşmaya başlamıştır.

Batılı anlayıştaki Türk resim sanatının ortaya çıktığı 19.yy. ortalarından Cumhuriyet dönemine kadar yetişen sanatçıların sanat anlayışlarını sürdürmelerini ve tanıtımalarını sağlayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1909) sanatçı-toplum ilişkilerini düzenleyen bir sanatçı birliği olarak ortaya çıkmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden itibaren; Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu ve günümüz popülist sanat eğilimlerine kadar Türk sanatçısının kendini ifade edebildiği gruplaşma eğilimlerinin yaşandığı dönemler oluşmuştur. Türkiye'de çağdaş sanatın gelişmesine paralel olarak ortaya çıkan gruplaşma eğilimlerinin kökeninde ortak bir sanat anlayışı oluşturmaktan çok "birlikten güç doğar" düşüncesinden hareketle oluştukları görülmektedir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve onu izleyen dönemde ortaya çıkan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler ve benzeri gruplaşma hareketleri arasında biçimsel gelişim ve süreklilik içeren ortak bir etkileşim yoktur. Gruplaşma hareketleri daha çok Batı sanatında İzlenimcilerle birlikte başlayan akımların kendinden öncekilere tepki olarak ortaya çıkmaları anlayışını benimsemiştir.²⁴

1929'da kurulan ve 1942 yılına kadar varlığını sürdüren *Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği* sanatsal anlamda bir yenilik anlayışına yönelen ilk grup hareketidir. "Grup" kavramının ortaya çıkma sürecini başlatmış olan Müstakiller ile edebi, felsefi ve sosyolojik kuramsal temellere sahip resim alanında sanat yazıcılığı kimliği de gelişme göstermeye başlamıştır. Grubun amacı resim sanatına olan ilgiyi ve sevgiyi arttırarak ülkemizde sanatın gelişmesini sağlamaktır. Bunun için başta İstanbul ve Ankara olmak üzere çeşitli kentlerde çok sayıda sergi açmışlardır.²⁵

²³ Gür H. (Ağustos 2023), Çağdaş Türk Resim Sanatına Etki Eden Üsluplar, Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, y.4, s.9: 151.

²⁴ Eren S. (Kasım 2018), Erken Cumhuriyet Döneminde (1923-1950) Türk Resim Sanatına Dair Eleştirilere Genel Bir Bakış, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, y.8, s.3: 724.

²⁵ Eren, 2018: 724.

1930'lara kadar yapılan plastik sanatlar eleştirisinde genellikle eserlerin konusu ve duygusal içeriği üzerinde durulmuş, biçimsel açıdan ise teknik ve renk genel değerlendirme ölçütü olarak kullanılmıştır. Bu yıllardan itibaren devletin Ulusçuluk ve Halkçılık ilkelerini benimseyen tutumu kültür ve sanat alanlarına yön vermiştir. Milli ve yerel sanat anlayışlarının yoğunlaştığı bu dönemde edebiyatçı, sosyolog ve sanatçılar bu konu üzerinde düşünüp hem milli hem de batı sanatının biçimsel gereklerini içeren çağdaş bir yaklaşım etrafında ilk olarak Kübizm, daha sonra Fütürizm ve Konstrüktivizm akımları ile bağ kuran ancak geleneksel tutumu da sakıyan bir anlayış ortaya koymuşlardır. 1933 yılında D Grubu'nun kuruluşuna ilham veren Kübizm'in biçimsel anlayışı aynı zamanda genç Cumhuriyet'in çağdaş sanatı olarak görülmüştür. D Grubu'nun sanat tutumunda Akademizm'e karşı çıkmak, resimde hacim ve desen yapısını yeniden ele almak, Batı'da gelişen Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm gibi sanat akımlarını Türk resim ortamına tanıtmak ve uygulamak gibi hedefler yer almıştır. Müstakiller hareketine alternatif olarak kurulan D grubu, Müstakillere göre daha Batıcı bir tavra sahip olmuştur.²⁶ 1950'lerin başlarına kadar Kübist ve yapısalcı biçim anlayışını benimseyen D Grubu üyeleri daha sonraki yıllarda bu tutumlarını yumuşatarak soyut geometrik kompozisyonlarından yarı gerçekçi yaklaşımın sezildiği figüratif resme yönelmişlerdir. Sanatlarında bir üslup birlikteliği olmayan grup üyeleri 1950'lerden itibaren soyut sanata yönelerek bireysel olarak farklı sanat anlayışlarına yönelmişlerdir.²⁷

Çağdaş Türk resminde merkezileşme ve gruplaşma eğilimleri 1940'lardan itibaren belli, tipik anlayışların dışına taşarak çok merkezli bir hal almıştır. Bu çok merkezliliğin nedeni belli kişilere ya da ustalara bağlanma tavrının dışında yer alır. Güçlü sanatçıların belli odak noktaları oluşturarak çevrelerinde ikinci ya da üçüncü sanatçıların yer aldığı bir merkezileşmeden bahsedilir. Bu yeni dönemde usta olarak görülen sanatçılara bakış saygılı bir tavrın ifadesi olup, ondan öte kendi kişiliklerini geliştirip güçlendirme, benzemezlik ve soyluluk kaygılarına sahip olmaları anlamına gelir ve bu yönüyle geleneksel usta-çırak ilişkisinden ayrılır.²⁸

II. Dünya Savaşı'ndan sonra modernizm yerini çağdaş sanat kavramına bırakmış ve bu durum savaşın bir yansıması olarak görülmüştür. Çağdaş sanat, geleneksel akımlara tepki olarak ortaya çıkmış, düşüncenin öne çıktığı kavramsal sanat etrafında şekillenen

²⁶ Eren, 2018: 724-725.

²⁷ Başkan S. (2014), Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960, İdil Dergisi, c.3, s.14: 106.

²⁸ Özsezgin, 1982: 155-156.

sanat akımları Avrupa ve Amerika’da yaygınlaşmaya başlamıştır. Ülkemizde ise bu dönemde ulusal ve yöresel eğilimler yoğun olarak görülmüş ve Anadolu odaklı konular Türk resim sanatına konu olmuştur. Bu yıllarda geleneksel ve Batılı tartışmaları devam ederken sanatçılarımızda Türk üslubu arayışları başlamıştır.²⁹

1950’lerde Türk toplumunda yaşanan ekonomik, sosyal ve kültürel değişimler resmin konusunu da etkilemiş ve toplumun yoksul kesimleri ile İstanbul limanlarındaki balıkçıların yaşam biçimlerini resimlerine dahil eden sanatçılar *Yeniler* grubunu oluşturmuşlardır. Yeniler’i izleyen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencileri tarafından 1947’de kurulup 1955’e kadar süren *Onlar* grubu Anadolu’nun geleneksel motifleri ile çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek konularını yöresel üslup ve soyutlama anlayışı ile yansıtarak Türk resminde özgün bir üslup oluşturma kaygısı gütmüşlerdir.³⁰

1951-52 yılları arasında *Tavanarası Ressamları* adıyla bir araya gelen sanatçılar kendilerini akademinin gelenekçi tavrına karşı soyut sanatın temsilcisi olarak görmüşlerdir. Akademizm’e karşı başlatılan savaşın ilk temsilcisi, yeni, soyut ve özgün sanatın savunucuları olarak değerlendirdikleri grupları, D Grubu’nu eski, gelenekçi/kopyacı olarak suçlamış ve akademi çevresini karşılarına almışlardır. Tavanarası ressamaları, dönemlerinde söylemleriyle dikkat çeken bir grup olmuştur.³¹

Türk resminde 1950’li yıllarda grup hareketleri önemini git gide kaybederek yerini bireysel etkinliklere bırakmıştır. Bunun nedeni sanatçıların toplumsal sorunlar yerine daha çok kendilerine dönmesi olarak açıklanabilir. 1970’lere doğru grup eğilimlerinde oldukça bir azalma görülür. Bu yıllarda sanatçılar toplumsal konular ya da soyut resim gibi çalışmalardan çok iç dünyalarını açığa çıkaracak özgün ve alternatif anlatım biçimlerinin peşine düşmüşlerdir.³²

Bu zamana kadar pek çok sanatçı topluluğu ortaya çıkmışsa da toplulukların Türk resminde çığır açma ve yeni anlayışlar getirme gibi katkıları olmamıştır. Batı’dakinin aksine kimi sanatçılarımız grup halinde tek bir anlayış çevresinde birleşememiş ve yeni bir akım yaratma konusunda geri kalmışlardır. Bu dönemde çağdaş Türk resmi, ülkenin

²⁹ Eren, 2018: 725.

³⁰ Yılmaz Arıkan E.N., Dikener O. (Aralık 2023), Türk Resminde Onlar Grubu Ressamlarının Resimlerindeki Renk Yapılarının İncelenmesi, Selçuk Türkiyat, s.60: 4.

³¹ Başkan, 2014: 112-113.

³² Gür, 2023: 155.

iç dinamikleriyle modernleşmiş bir toplumun talebi ya da gelişimin bir sonucu olarak değil istenilen ancak henüz ortaya konulamamış bir modernliğin temsilini oluşturmaktaydı.³³

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşundan itibaren birçok sanat grubunun kurulduğu ve dağıldığı görülürken bir sanat akımı ya da sanat ekolünün oluştuğu görülmez. Çünkü çoğunlukla sanatçı dayanışmasına dayalı grupların ve gruplaşmaların oluşmasının kolaylığı yanında bir akım kurma girişimi zordur ve bir sanat ekolünün kurulabilmesi için sağlam temellere dayalı bir dünya görüşü ve disiplinli bir sanat anlayışına sahip olunması gereklidir. Bu anlayışa sahip olmayıp sadece grup olmakla yetinen ve akım kurmanın yalnızca Batılı sanatçıların tekelinde olduğunu düşünen ya da bireyselliğin ön planda olduğu dönemde grup ya da akıma bağlı olmanın eski bir yaklaşım biçimi olduğu gibi düşüncelerin karşısında olan Akatünvel Sanat Topluluğu sanatçıları bir akım oluşturma amacıyla yola çıkmışlardır. Bundan hareketle Akatünvel üyelerini sanat grubu kurmaya yönlendiren etkenin merkezinde çağdaş insan varlığı kuramının yer aldığı ortak bir felsefi ve dünya görüşüne sahip olmaları bulunur.³⁴

Akatünvel Sanat Topluluğu bireyselleşmenin başladığı dönemde bir grup hareketi olarak bir nevi bireysel anlayışa tepki olarak oluşturulmuştur. Kendine özgün plastik bir dil geliştirmiş olan topluluk sanatçıları entelektüel kişilikleri ile “düşünsel temele” dayalı özgün bir sanat anlayışı düşüncesinden hareketle oluşturdukları ilkeyi “insan” temel olmak üzere “estetik ve çağdaş ontoloji” ile “psikopatolojik sanat” doğrultusunda biçimlendirmeye çalışmışlardır. Topluluğun hareket noktası, insanı oluşturan inorganik, organik, psişik ve tinsel katmanlar arasındaki uyum ile insanın bütünleşebilmesi, teknolojik ve çağdaş verilerle arkaik değerler arasında uyum sağlamaktır.³⁵ Resimlerinde figür oluşturma yöntemini benimseyen sanatçılar (Tamer Akakıncı dışında) resimlerini meydana getirirken deformasyona uğramış figür soyutlamaları yapmışlardır.³⁶

Akatünvel Sanat Topluluğu, kurulduğu günden bugüne ülkemizde yeteri kadar tanınmayan bir grup olmuştur. Kurulduğu dönemin bireyselleşen sanat ortamı ve topluluğun felsefeye dayalı bir sanat anlayışını benimserken sahip oldukları dünya görüşü

³³ Başkan, 2014: 112.

³⁴ Velioğlu S. (Ekim 2000), Akatünvel 2000, Sanat Çevresi, s.264, İstanbul: 12.

³⁵ Rona Z., Arslan N. (1997), Akatünvel Grubu, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, c.1, 1 Baskı, İstanbul: 40-41.

³⁶ Tansuğ, 1991: 298-307.

nedeniyle sanatsal kaygıları geri planda tutmalarının tanınmaları önünde bir engel oluşturduğu söylenebilir. Kurulduğu günden 2001 yılında topluluğun kurucusu ve sözcüsü olan Süleyman Velioğlu'nun vefatına kadar çalışmalarını aralıksız bir şekilde sürdüren grup, katıksız bir sanat yapma amacı içinde sanatını sessizce ve istikrarlı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Velioğlu, topluluğun yeterince tanınmamasının nedenini yazısında şöyle açıklamıştır:

“Katıksız bir sanat yapma amacının koşulu olan sessizlik; görülen odur ki bir sanat grubunun tanınmasına engel oluyor toplumumuzda...İster evrensel planda ister yurt çapında olsun sanatsal gruplaşmaların tarihsel serüvenini anımsayanlar, gruplaşmaların gürültüler içinde gerçekleştiklerini söyleyeceklerdir. Bu bakımdan Akatünvel Sanat Grubu'nun varlığından haberli olmamaları doğaldır. Ne var ki sanat ve sanat gruplaşmaları ciddi bir kültür eylemidir; gürültüyle bağdaşamaz. Sanat, kaldırımlara düşmüş histeri gösterilerine dönüştürülemez.”³⁷

Ülkemizdeki plastik sanat kültürünün Batı yönlü gelişme gösterdiği bir ortamda bu çizginin dışında kalarak özgün resim uygulamalarını teorik bir temel üzerine kuran Akatünvel Sanat Topluluğu'nun hak ettiği bilinirliğe kavuşamaması ancak buna rağmen ilkelerinden vazgeçmeyerek özgün bir sanat anlayışında birleşip çağdaş Türk sanatında adından bir “ekol” olarak söz ettirmeleri üzerinde durulması gereken önemli bir konudur.³⁸

1.3. Türk Sanatında Varoluşçu Felsefe Anlayışı

1.3.1. Varoluşçuluk felsefesinin tanımı ve tarihçesi

Varoluşçuluk³⁹ ya da diğer adıyla Egzistansiyalizm'in tanımı 20.yy. ortalarına doğru gelişir ve insan varlığı varoluşçuluğun temel konusunu oluşturur. Varoluşçuluk, insanın varoluş halleri, tarzı ve süreçlerini anlamaya çalışan felsefi bir düşüncedir. Varoluşçuluğun bir felsefe, yöntem, dünya görüşü ya da dönemin toplumsal ihtiyaçlarını gideren bir başkaldırı olup olmadığı üzerine tartışmalar sürmektedir.⁴⁰

³⁷ Velioğlu S. (Eylül 1984), Akatünvel Sanat Grubu, Sanat Çevresi s.71, İstanbul: 4.

³⁸ Tunalı İ. (Şubat 1990), Akatünvel Sanat Topluluğu Resim Sergisi, Sanat Çevresi, s.136, İstanbul: 46.

³⁹ *Varoluşçuluk* kelimesi varoluş (existence) isminden ilk olarak varoluşsal (existensiel) ve varoluşla ilgili (existential) sıfatları türetilerek ve daha sonra bunlara (culuk) eki getirilerek ortaya çıkmıştır (Sarioğlu G. (2008), Tarih Felsefesi Alanında Bir İnceleme: Varoluş Felsefesi ve Tarih Anlayışı, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, c.5, s.9, Hatay: 244).

⁴⁰ <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/varolusculuk> (Erişim: 4 Mart 2024).

Weil varoluşçuluğu bir bunalım, Mounier umutsuzluk, Hamelin bunaltı, Banfi kötümserlik, Wahl başkaldırış, Marcel özgürlük, Lukacs idealizm (düşüncülük), Benda usdışılık (irrasyonalizm), Foulquie saçmalık felsefesi olarak tanımlamıştır. Aslında bu ifadeler tanımdan çok varoluşçuluğun belli taraflarına dikkat çeken düşüncelerdir. Heinemann, varoluşçuluğun kesin bir tanımının yapılamayacağını çünkü varoluşçuluk kelimesini açıklayacak tek bir öz ve değişiklik yaşamayan tek bir felsefenin olmadığı görüşündedir. Diğer bir ifadeyle “Varoluşçuluk bir düşünme biçimini, özel bir davranışı, ruhsal bir akımı gösterir.”⁴¹

Varoluşçuluğun başlangıcını kimileri Antik Çağ’da Sokrates (M.Ö. 459-399)’e kimileri Orta çağ felsefecisi St. Augustinus (M.S. 354-430)’a götürür. Bazıları da Pascal (1623-1662)’la ve Descartes (1596-1650)’le başlatırken bazıları da 19.yy. felsefe ve edebiyat düşüncesine dayandığını savunur. Ancak genel olarak varoluşçu felsefe insanın varlığı ve varoluşunun somutluğu üzerinde durur.⁴²

Varoluşçuluk akılcılık, deneycilik ve tarihselcilik gibi bir düşünce okulu, öğretisi ve ortak bir inanıştan uzaktır. Onun bir felsefe ve okul değil bir eğilim ve felsefe yapma biçimi hatta geleneksel felsefe ve felsefe yapma biçimine getirilen eleştirilere yanıt niteliği taşıyan bir düşünce tarzı olduğu düşünülür.⁴³

Sartre’ın “*varoluş özden önce gelir*” cümlesi varoluşçuluğun merkezini oluşturur. Bu cümleyle insanın seçimleriyle kendisini var ettiği anlamı çıkar. Varoluşçu düşünürler ortak bir düşünce etrafında birleşmeler de özgürlük veya seçme özgürlüğünden bahsetmişlerdir. İnsan var olmayı ya da olmamayı seçebilen tek varlıktır. Seçimlerinde özgür olan birey, seçimlerinden ve var olma tarzından sadece kendisi sorumludur.⁴⁴

Varoluş felsefesinde iki farklı görüş bulunur. Bunlar: Hristiyan (dinci) Varoluşçuluk⁴⁵ ve Tanrıtanımaz Varoluşçuluktur.⁴⁶ Hristiyan Varoluşçu felsefe Kierkegaard’la başlar.

⁴¹ Sartre J. Paul (2018), Varoluşçuluk, (çev. ve ed. Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul: 7-9.

⁴² <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/varolusculuk> (Erişim: 4 Mart 2024).

⁴³ Gündoğdu H. (2007), Varoluşçu Felsefelerdeki Bazı Ortak Özellikler, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, c.7, s.4: 99.

⁴⁴ <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/varolusculuk> (Erişim: 4 Mart 2024).

⁴⁵ Tanrı tanıyan Hristiyan varoluşçular: Soren Kierkegaard (1813-1855), Maurice Blondel (1861-1949), Gabriel Marcel (1889-1973), Karl Jaspers (1883-1969), Karl Barth (1886-1968), Max Scheler (1874-1928), Henry Bergson (1859-1941), Charles Peguy (1873-1914), Gabriel Marcel (1889-1973), Rene Le Senne (1882-1954), Leon Chestov (1866-1938) vb...

⁴⁶ Tanrı tanımayan (dinci olmayan) varoluşçu filozoflar: Friedrich Nietzsche (1844-1900), Martin Heidegger (1889-1976), Jean Paul Sartre (1905-1980) ve Albert Camus (1913-1960) vb...

İnsanı ve var oluşu Tanrı'dan yola çıkarak açıklar. İnsanın kendine yönelik yaptığı sorgulamayla aslında Tanrı inancını sorguladığı, kendini aşma sorununu ise Tanrı'ya yakınlaşmak olarak algılandığı bir düşünce sistemini ifade eder. Tanrıtanımaz Varoluşçuluk'ta ise filozoflar Tanrı'nın varlığına inanmadıkları için "insanı" konu alırlar. Onlar için Tanrı'nın varlığı insanın özgürlüğü karşısındaki en büyük sorundur. "Tanrı olmadığına göre o halde özgürlüğü gerçekleştirme önünde herhangi bir engel kalmamıştır" düşüncesini savunurlar. Buna göre her iki felsefenin ortak konusunu "insan" oluşturur.⁴⁷

20.yy.'da büyük yankı uyandıran Varoluşçuluk felsefesi, bu dünyada insan olarak var olmanın ne anlama geldiği ne olduğu konularının yanı sıra insanın kendini gerçekleştirmesi, insanın dünyaya bırakılmışlığı içinde duyduğu güvensizlik, insanın varlığı kadar hiçlik konularıyla da ilgilenir.⁴⁸ Varoluşçu düşünürler insanın var oluşunu saptamaya çalışırken en çok da sevgi, nefret, korku, endişe, saçmalık, üzüntü vb. ruh halleri üzerinde durmuşlardır. Çünkü bu duygular insandan insana değişir ve farklı tarzlarda kendini gösterir.⁴⁹

20.yy.'ın ilk dönemlerinde endüstri ve teknik alanda yaşanan gelişmeler sonucunda toplumsal yapıda değişimler başlamış ve kapitalizmin ortaya çıkmasıyla sınıf farklılıkları arasındaki uçurum giderek artmıştır. I. ve II. Dünya Savaşı sonucunda yaşanan bunalımlar ile toplumsal ve ekonomik sıkıntılar bireyi mutsuzluğa ve huzursuzluğa itmiştir. Bu durumlardan kurtulmaya çalışan ancak tek başına yeterli güce ulaşamayan birey toplumsallaşmaya başlamıştır. Her alanda özgürleşmeye ve yaşamını geri kazanmak isteyen birey varoluşçuluk felsefesine tutunmuştur.⁵⁰

1930'lu yıllarda Almanya'da ortaya çıkan, özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından yükselişe geçen bu felsefe, insan psikolojisini olumsuz etkileyen savaşın yıkıcı etkileri sonucunda ölüm korkusu, bunaltı, varoluş, yaşamın hiçliği gibi travmatik durumların ve varoluşsal kaygıların etkisiyle popülerlik kazanmıştır. Çünkü ne bu yıllardan önce ne de savaşın yıkıcı etkilerinin anlatıldığı sonraki yıllarda insanın varoluşu meselesi üzerinde

⁴⁷ Sarioğlu, 2008: 255.

⁴⁸ Sarioğlu, 2008: 254-255.

⁴⁹ <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/varolusculuk> (Erişim: 4 Mart 2024).

⁵⁰ Varlık Şentürk L. (1999), Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı, Anadolu Sanat: 157.

bu kadar durulmamıştır. Varoluşçuluk, 20.yy.'da daha çok kitleleri etkisi altına alan bir felsefe iken günümüzde öneminin bireysel çabalarla vurgulanmaya çalışıldığı görülür.⁵¹

1.3.2. Varoluşçu felsefe anlayışının Türk resim sanatındaki yansımaları

1930'larda ortaya çıkan Varoluşçuluk, edebi eserlerin dilimize çevrilmesiyle Türkiye'de de etkin olmaya başlamıştır. 19 Mayıs 1946'da Tercüme Dergisi'nde "Yeni Görüşler" başlığı altında varoluşçuluğu tanıtan yazılar yayınlanmıştır. Sabahattin Eyüboğlu, Sartre'ın *Les Temps Modernes*'de yayınlanmış bir yazısını çevirmiş, Oğuz Pelték ile Erol Güney Merleau Ponty, Simone de Beauvoir ve D. Aury'den çeviriler yapmış ayrıca Sartre'ın *Existentialisme Bir Hümanizmadır* adlı konuşmasını özetleyerek Türkçe'ye aktarmışlardır. 1959 yılında A dergisi "Varoluş filozofları ve Varoluşçuluk" özel sayısını çıkarmış, Behçet Necatigil Rilke'den, Selahattin Hilav Heinemann'dan, Turan Oflazoğlu Nietzsche ve Heidegger'den Asım Bezirci Sartre'dan Onat Kutlar Marcel'den, Önay Sözer ve Sina Akşin Kierkegaard'dan Refik Cabi Berdiaeff'ten çeviriler yapmıştır.⁵² Bunlar gibi daha pek çok varoluşçu felsefe çevirilerinin dergi ve gazetelerde yer alması sonucunda Türk düşünce yapısında değişimlerin yaşandığı bir döneme girilmiştir.

Varoluşçu felsefenin Türk resim sanatına 1950'den sonra etki ettiği görülür. Türkiye, II. Dünya Savaşı'na katılmadığı halde savaşın olumsuz etkileri diğer ülkede olduğu gibi ülkemizde de hissedilmiş; ekonomik, politik ve toplumsal krizlere neden olmuştur. Bu alanlarda yaşanan baskılar nedeniyle toplumsal bunalımın yaşandığı bir döneme girilmiş ve kendi içinde yabancılaşan, ezilen insanların atması sonucu Türk sanatçısı varoluşçuluğa yönelmiştir.⁵³

Felsefede olduğu kadar edebiyat, tiyatro, psikoloji, resim ve drama gibi alanlar üzerinde de etkili olan Varoluşçuluk, bireyin var oluş biçimini ele alırken özellikle özgürlüğün olduğu iletişim türlerini kullanır. Sanat, bu ifade biçiminde kullanılan en önemli unsurdur çünkü "sanat, bireyin kendini ve var oluşunu özgürce ifade edebildiği tek yerdir."⁵⁴

⁵¹ Sarioğlu, 2008: 256.

⁵² Sartre, 2018: 17-18.

⁵³ Özcan N. (2016), Varoluşçu Felsefenin Türkiye'ye Girişi ve Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ankara: 54.

⁵⁴ <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/varolusculuk> (Erişim: 4 Mart 2024).

Varoluşçuluk felsefesini benimseyen sanatçılar toplumsal yaşamın anlamsızlığı, yabancılaşma, ölüm, kaygı, savaş, acı, özgürlük, var oluş gibi konuları ele almışlardır. Çağdaş dünya gerçeklerinin yarattığı farkındalıkla inanç ve ümitlerini yitirmiş olan sanatçılar çareyi kendilerinde aramış ve kendi bireyselliğine, yalnızlığına dönmüşlerdir. Özgür ve bireysel olmayı amaçlayan sanatçılar geçmişle bütün bağlarını kopartıp kimseye benzememeyi, özgün olmayı tercih etmişlerdir.⁵⁵ Varoluşçu felsefeyi benimseyen sanatçılar yaşadıkları topluma, içinde bulundukları değerlere ve problemlere duyarsız kalmayarak toplum içinde yok olan bireyi ortaya çıkartmaya çalışmış, bunu kendi duygularını ve içselliğini ortaya koyarak gerçekleştirmişlerdir.⁵⁶

Varoluşçuluk, Türk resim sanatında özellikle Akatünvel Sanat Topluluğu ile kendini göstermiştir. Topluluk, sanat görüşü ve çalışma özelliği olarak “Varoluş Felsefesi”ni savunur ve uygular. Nicolai Hartmann’ın varlık tanımında cansız, canlı, ruhsal ve tinsel olmak üzere tüm doğa, var olan her şey katmanlar halindedir. En altta taş, toprak gibi cansız varlıklar inorganik tabakayı oluşturur. Burası en sert, dayanıklı ve üst katmanları taşıyan tabakadır. Organik tabakayı ise sırasıyla bitki, hayvan ve insan oluşturur. İnsan, en dayanıksız ancak en yüce varlıktır. Duygu ve düşünceleriyle güzeli algılayan ve yaratabilen bir varlık olarak Tanrı’ya yaklaşır. “Max Scheler” insanın bu özelliğine “Geist” adı vermiştir. Bir nevi insan-tanrı, tanrı-insan olarak tanımlanabilir. Akatünvel Sanat Topluluğu da Hartmann’ın bu katmanlarını yazılı, sözlü dil fenomeni, düşünsel ve duygusal tabaka olarak insanda görür. En zayıf ancak en değerli kat düşünsel ve duygusal yaratıcılığın olduğu tabakadır. Ruhsal rahatsızlıklarda özellikle şizofreni gibi önemli olan hastalıklarda en üst tabaka yani soyut düşünce tabakası olan “duygusallık” bozulmaya başlar. Bir bakıma geist tabakası olan burada rahatsızlık arttıkça insan daha sağlam ancak daha az değerli bir yer olan alt yapıya sığınır ve burada suskunlaşıp taşlaşır ancak yok olmamak için doğanın değişmez gerçeği olan simetriye tutunur. Topluluk için var olan ve değişmeyen tek gerçek insandır, insanın en büyük sorunu yalnızlığıdır ancak sanat insanın bütüne ulaşmasında en güçlü ve etkili yoldur.⁵⁷ Kandinsky “*sanat yapıtı yaratmak bir evren yaratmaktır*” sözüyle makrokosmos (evren) ile mikrokosmos (insan) arasındaki bütünlüğe dikkat çeker.

⁵⁵ Varlık Şentürk, 1999: 157-158.

⁵⁶ Varlık Şentürk, 1999: 165.

⁵⁷ Tanaltay S. (Eylül 1984), Resimde Varoluşçuluk, Sanat Çevresi, s.71, İstanbul: 26-27.

Topluluğun sanat anlayışına göre sanat eylemi, ölüme karşı direnme eylemidir. Bu nedenle sanatçıları yönlendiren düşüncelerin temelinde ölüme karşı direniş ve gerçekte oluşturamadığı bütünlüğü yapıtlarında gerçekleştirme başlıca kaygıyı oluşturur. Varlığın katman ve kategorileri arasındaki bağlantılar, aile, çevre, toplum, çağ, doğa ve evrenin sorunlarını bireyselliklerinin olanakları içinde eserlerine yansıtarak irreal bir bütünlüğe ulaşmayı hedeflemişlerdir.⁵⁸ Temelinde varoluşçu düşüncelerin yer aldığı bu anlayışlarında S. Kierkegaard, M. Heidegger ve K. Jaspers gibi varoluşçu düşünürler insanın ancak ölümle karşı karşıya geldiği zaman kendisine ve kendi bireyselliklerine döndüğünü ileri sürerler. Ölüm düşüncesi, insanı bireyselliğe ve özgürlüğe kavuşturur. Varoluşçuluk felsefesinde bireysellik içinde var oluş kavramı ile ontolojideki birlik ve bütünlük kavramı ölüm olgusu karşısında yer alır. Bireysellik de bu kavramlarla birlikte ölüme karşı olarak ortaya çıkmıştır.⁵⁹

⁵⁸ Velioğlu, 1984: 9.

⁵⁹ Velioğlu, 1984: 8.

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SOYUTLAMA ANLAYIŞI

2.1. Resim Sanatında Figür

Figür, resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, gerçek ya da hayal ürünü her tür varlık ve nesnenin genel adıdır.⁶⁰ Neşe Erdok figüratif resmi:

“Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, soyut resim olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesneleri arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa bu bir figüratif resimdir” şeklinde tanımlar.⁶¹

Adnan Turani ise figüratif resmi “*resim ve heykelde doğayı ve nesneleri biçim olarak gösteren eser*” olarak tanımlar. Bu terim soyut sanatın ortaya çıkmasından sonra sanatçıların eserlerinde doğadan faydalandığını göstermek için kullanılmıştır.⁶² Bütün bu tanımlardan hareketle figüratif resim, içinde insan figürü bulunan resme denilebileceği gibi; bir objeyi, manzarayı ya da günlük yaşamdan bir sahneyi içeren yapıtları da kapsayabilir. Plastik sanatlarda figür, özellikle insanı niteleyen bir kelime olmuştur. Geçmişten günümüze resimde yer alan figürler biçimsel ve düşünsel özellikleri ile her dönemde değişime uğramış, toplumların kültürel yapılarına ve sanatçıların yorumlarına göre farklılık göstermiştir.⁶³ Dünya resim sanatı tarihine bakıldığında insan figürü çizimleri, mağara duvar resimlerinden günümüze kadar vazgeçilmez konular arasında yer almıştır. Resimlerde insan figürü; başlangıçta stilize ve şematize edilmiş, Antik Yunan Çağı ile idealize edilmeye başlamış, sonrasında realize ve en sonra da deforme edilerek kullanılmıştır.⁶⁴

⁶⁰ Turani A. (1993), Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul: 42.

⁶¹ <https://www.mecmuaistanbul.com/1914-kusagi-ressamlarinin-figur-anlayislarinin-turk-resim-sanatinda-onemi/> (Erişim: 4 Mayıs 2024).

⁶² Turani, 1993: 42.

⁶³ Avşar Karabaş P., Özkan M. (Haziran 2017), Resim Sanatında Figürün Kullanımı ve Figüratif Resimleriyle Lucian Freud, Sosyal Bilimler Dergisi, y.4, s.11: 133.

⁶⁴ Baysal A.M. (Mart 2022), 1914 Kuşağı Ressamlarının Figür Anlayışlarının Türk Resim Tarihi Açısından Önemi, Mecmua İstanbul.

Buzul çağında mağara duvarlarına hayvan figürleri çizen primitif halk, Buzul Çağı'nın bitmesiyle mağara dışına çıkarak kayalar üzerine çizgisel bir formda, hacimsiz ve boşluktaymiş gibi duran imgelenmiş insan figürleri çizmiştir. Böylece figüratif resmin ilk örnekleri verilmiştir.⁶⁵

İnsan figürü çizimleri Mısır, Sümer, Babil ve Pers gibi Orta Doğu'daki ilk uygarlıkları oluşturan devletlerde anlatının simgesel ifadesini biçimlendirmek üzere stilize edilerek gerçekleştirilmiştir. Buradaki figürlerde derinlik olmayıp iki boyutluluk hakimdir. İnsan figürü Antik Yunan Çağı'nda idealize edilerek gerçekçi bir görünüme kavuşmuştur. Tanrı ve insan arasındaki uçurumun ortadan kalkmasıyla insan vücudu geometrik kalıplardan kurtularak bağımsızlığa kavuşmuş ve oranlarda ideal uyum yakalanmaya başlanmıştır. Orta Çağ'ın başlamasıyla insan figürü gerçekçi ifadeden uzaklaşarak dinin belirlediği normlarda sembolize edilerek çizilmiştir. Bu dönemde insan bedeni dini baskıların etkisinde kalarak, dinsel ideoloji ve mesajın doğrudan verilmesi kaygısı taşımıştır. Rönesansla birlikte insan figürü yeniden önem kazanmış ve insan figürü anatomi ve optik bir gözleme dayandırılarak çizilmiştir.⁶⁶ Rönesans sanatçılarından Leonardo Da Vinci ve Michelangelo figürü daha iyi tanımak için anatomik incelemelerde bulunmuş ve insan ruhunun derinliklerinin inandırıcı ve doğal biçimde verilmesi üzerine çalışmalar yapmışlardır.⁶⁷ Maniyerizm, Rönesans anlayışına karşıt olarak ortaya çıkmıştır. Maniyerist dönemde Rönesans resmindeki uyumlu ve dengeli formlar deforme edilerek biçimlendirilmiştir. Bu dönemde insan figürlerinin boyları abartılı şekilde uzatılmış ve başlar küçültülmüştür. Resimlerde dünyanın dramatik hareketliliğini ve huzursuzluğunu verebilmek için klasik dengeden vazgeçilmiştir.⁶⁸ Bu dönemde yapılan biçim bozmalar daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan modern sanat akımlarının figür anlayışlarına ilham olmuştur. Barok dönemin başlamasıyla birlikte insan figürleri tekrar gerçekçi formlara dönmüştür.⁶⁹

20.yy. resim sanatında figür anlayışı değişerek fantastik-metafizik anlayışlarda dışavurumcu bir anlatımla ya da Pop Art'ta nesne biçimselliğine indirgenen anlatımlarla verilmeye başlamıştır. 20.yy.'a kadar doğaya sadık kalan figüratif anlayış bu yüzyılda

⁶⁵ Baysal, Mart 2022.

⁶⁶ Baysal, Mart 2022.

⁶⁷ Demiralp M. (2013), Figür Yorumlamaları, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Malatya: 7.

⁶⁸ Demiralp, 2013: 4.

⁶⁹ Baysal, Mart 2022.

Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük ve Naif sanat gibi anlayışlara konu olmuş ve yüzyılın sonlarına doğru Fotoğraf sanatı, Realizm ve Pop Art gibi akımlarda geliştirilen figür tekniklerinin uygulanmasıyla gerçekleştirilmiştir.⁷⁰

Bu açıklamalardan hareketle figüratif resmin kültürel değişimlere paralel olarak her dönemde değişip gelişerek varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Geçmişten günümüze etkinliğini sürdüren bu anlayış bir anlamda bireyin kendisini ifade etmesinin bir yolu olmuştur. Bu nedenle figüratif resim günümüzde de sanattaki yerini korumaktadır.⁷¹

2.2. Sanatta Soyutlama

Yalınlaştırmak, detaylardan arındırmak ve sadeleştirmek anlamlarına sahip olan soyutlama Latince “abstrahere” kelimesinden gelir. Abstrahere fiili, *bir bütünden çekip ayırmak, özünü almak* anlamlarını karşılar.⁷²

Soyutlama, Türk Dil Kurumu tarafından “*bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayıramaz olanı düşüncede ayırma; tecrit, abstraksiyon*” şeklinde tanımlanır.⁷³ Buna göre soyutlama, bir düşüncenin özelliklerinden arındırılıp özüne inme çabası olarak da yorumlanabilir. Sanatın tarihsel sürecine bakıldığında, sanatçıların nesnel gerçeklikten koparak içsel gerçekliğe yani soyutlamaya doğru geçiş yaptıkları görülür.⁷⁴

Sanatta bir ifade aracı olarak kullanılan soyutlama, özellikle modernizmden itibaren hız kazanmıştır. Sanatçılar, klasik görme biçimlerinden uzaklaşarak modern teknik ve uygulama alanlarıyla ilişki içinde üretimlerini gerçekleştirmeye başlamışlardır.⁷⁵ Modernizmde yapılan eserlerin ortak noktasında soyutlama kavramı yer alır. Geleneksel yansıtma biçimlerinin yerini deformasyonlar, klasik görme biçimlerinin yerini ise eleştiri ve yalınlaştırma almıştır. Sanatta varlık problemi insandır ve dolayısıyla sanat da insanın ihtiyaçlarını, duygu ve düşüncelerini insanı etkileyecek biçimde sunmayı hedefler.⁷⁶

⁷⁰ Kamaşık M.H. (2019), 1970 Sonrası Resim Sanatında İnsan Figürü: Yeni Yaklaşımlar ve Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale: 5-6.

⁷¹ Aşar Karabaş-Özkan, Haziran 2017: 134.

⁷² <https://www.etimoloji.org/kelime/abstre> (Erişim: 9 Kasım 2024).

⁷³ <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 12 Nisan 2024).

⁷⁴ Özskici E. (Aralık 2019), Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Soyutlama, Kayseri Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, c.1, s.1: 44.

⁷⁵ Özskici, 2019: 44.

⁷⁶ Özskici, 2019: 47.

İnsan düşüncesinin ve yaratıcılığının bir ürünü olan soyutlama kavramı soyut sanatla birlikte yükseliş yaşamıştır. Soyutlama kavramının temelleri ilkel toplumlara kadar uzanırken resim sanatında ise daha önce belirtildiği üzere modernizmle başlar. Soyutlamada, insan zihninde yer etmiş biçimler doğa gerçeğinde yer alan özelliklerinden arındırılarak sunulur. Nesneler, belli bir düşünce doğrultusunda biçim verilerek yorumlanır. Sanatçılar öz olanı, arınmış bir biçimi elde etmek için öze ilgili olmayanı, bir kavramın ya da tasarımın nitelik ve bağıntı gibi özelliklerini bir kenara bırakarak doğrudan kavrama odaklanan bir düşünme eylemi gerçekleştirerek nesnelerin özüne inmeyi hedefler.⁷⁷

Soyutlamaya doğa ve doğa içinde bulunan nesneler konu olur. Sanatçı, doğadan aldığı bir formu ilk görüntüsüyle çok az bir benzerlik kalıncaya kadar yalınlaştırır ya da yeni anlamlar kazandırarak değişime uğratar. Nesne diğer parçalarından ayrıştırılır ve ele alınan parça ön plana çıkarılır. Bir nesne soyutlandığında nesnenin ilk ve son hali arasında farklılıklar meydana gelir. Soyutlanan nesneler gerçek formlarının tamamen dışına çıkmaz ancak sadeleşerek yeni anlamlar kazanır.⁷⁸ Sanatçılar, doğanın gücüne karşı koyma isteği ya da doğaya karşı oluşturulan duyarlılıktan doğan bir gereksinimle soyutlamaya gitmişlerdir. Soyutlamanın temeli bilgiye dayanır. Bu nedenle insanoğlu var oluşundan bu yana nesnelere ait bilgi sahibi olmasında soyutlama yöntemini kullanmıştır.⁷⁹

Afşar Timuçin “*Estetik*” adlı kitabında; yapıtlarda bildik yüzlerden çok soyutlamalarla elde edilmiş yüzlerin yer aldığını söyleyerek sanatta en soyut görünümünün bile soyutlamalarla elde edildiğini ve sanat eserine yakından bakıldığında görüldüğü kadar somut ya da soyut olmadığını belirtir ve ekler: “*Resimde gördüğümüz kuş hem kuştur hem değildir, somut olarak vardır, oradadır ama gene de bir soyutlamadır. O bir simgedir ya da simgeler karmaşığdır.*” Bu düşünce, Picasso’nun “*Bu belki de ne bir güvercindir ne bir kırlangıçtır, yalnızca kuştur, kuş fikrinin ta kendisidir*” sözüne karşılık gelir.⁸⁰

⁷⁷ Bulat M. (2014), Modern Sanatta Soyutlama, Atatürk Üniversitesi, Erzurum: 34-36.

⁷⁸ Özskici, 2019: 44.

⁷⁹ Bulat, 2014: 36-37.

⁸⁰ Timuçin A. (2005), Estetik, Bulut Yayınları, İstanbul: 24.

2.3. Soyut Sanat

Soyut=abstract kavramını Türk Dil Kurumu “*varlığı duyularla algılanamayan, mücerret, abstre, somut karşıtı veya anlaşılması, kavranılması güç*” olarak tanımlar.⁸¹ Bu tanımdan yola çıkarak soyut sanatın; varlığın doğrudan duyularla anlaşıl原因mayacağı ve her bireyde aynı çağrışımı yaratacak şekilde yorumlanamayacağı söylenebilir. Renk, kütle, ton, çizgi, şekil gibi çeşitli biçimsel öğelerin kaynaşması ile ortaya çıkan soyut sanat, modern sanatta yer alan gerçek objeleri betimlemekten kaçınan biçimci bir yaklaşımdır.

Soyut resimde nesnenin, doğada bulunduğu haliyle değil biçim ve renklerin öznel ifadeyle farklılaştırılarak sunulması esastır.⁸² Soyut resmin öncüsü kabul edilen ve sanat tarihinde 1910 yılında Kandinsky ile başlatılan soyut sanat için sanatçı, doğanın sanatı bozduğunu iddia ederek doğayı resimden çıkarmış ve bu düşünce doğrultusunda resimde figürsüz ve geometrik biçimlerin kullanıldığı geometrik-soyut eğilimler görülmeye başlanmıştır. Soyut sanat, sanatçının var olan objeden bağımsız olarak kendi imgelem gücüyle farklı biçim ve figürsel anlatımlarla var olan yerine kendi hayal gücünü kullanarak sanat yapıtları üretmesidir.⁸³ Bireysel ifadenin en önemli göstergelerinden biri olan soyut sanat için bu anlayışın sözcüsü Michel Seuphor “*Bir resimde günlük gerçek görülmüyorsa o resim soyuttur. Bir resmin soyut olabilmesi için doğa gerçeği ile tüm ilişkilerini kesmiş olması şarttır*” ifadesini kullanmıştır.⁸⁴

Rönesans döneminde başlayan bireysellik bilinci yerini Barok dönemde öznelliğe bırakır. Bir süre sessizliğe bürünen ve daha sonraki dönemlerde öznellik Natüralist sanatı sona erdiren İzlenimcilik’le birlikte yeniden gündeme gelmiştir. V. Van Gogh ve Paul Gauguin İzlenimcilik’e karşıt olarak geliştirdikleri ifadeci bir sanat olan Dışavurumculuk akımını savunurlar ve sanatı “bireysellik-öznellik-duygulanım” üzerine temellendirirler. 20.yy.’da Kübizm ile duygulanımın yerini “akıl” alır ve akılcı, kavramcı ve soyutçu bir sanat anlayışı ortaya çıkar. Daha ileri bir noktada W. Kandinsky ve P. Mondrian gibi sanatçılar nesneden kurtulmuş “arınmış gerçeklik” adına soyutçu yerine “soyut sanat” anlayışını ortaya koyarlar. Bütün bu tarihsel süreçteki dönemler arasında ortaya çıkan

⁸¹ <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 11 Nisan 2024).

⁸² Bulduklu E., Bulduklu D. (2020), Eleştirel Bir İletişim Biçimi Olarak Soyut Resim Sanatı ve Mimaride Kullanımı: Wassily Kandinsky Örneği, Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi, 35.

⁸³ <https://www.fotografya.gen.tr/TR,128/sanat-ve-felsefe-soyut-dusuncenin-sanata-yansimasi.html> (Erişim: 11 Nisan 2024).

⁸⁴ <https://www.deyimsanatgalerisi.com/kultur-sanat/soyut-sanat> (Erişim: 11 Nisan 2024).

değişim ve gelişimlere bakıldığında bulgular, natüralist ve soyut sanat üsluplarının insan varlığı ve evrensel varlık karşısındaki yerini, kültür alanına çıkış sebebini ve durumunu sorgularken “çağdaşlık” kavramını irdelemeye götürür.⁸⁵

Prof. Dr. İsmail Tunalı, natüralist ve soyut sanatın kültür alanına çıkış nedenini varlık ve oluş felsefesine dayandırarak açıklar. Nesneler dünyasında yaşayan insan için nesne ya kendi kendine var olur ya da kendi kendine var olan, değişen bir şeydir. Varlık felsefesi, varlığın var olan olarak kavranması, varlığın düşünsel bir temele oturtularak anlaşılması etkinliğine dayanır. Nesnenin oluş içinde kavranılması ise onun duyularımızla algıladığımız anlamına gelir ve duyularımız sürekli değişen fenomenleri verir. Düşünce dünyasında yer alan değişimler rasyonalizm ve ampirizm biçiminde bir ikiciliğe dayanırken sanat tarihindeki değişimler soyut ve natüralist üslup biçiminde bir ikiciliğe dayanmaktadır. Her çağın sanatı ve düşünüşü bu karşıt öğelerden birini ya da onların eklektik birleşimini içerir. Soyut ve natüralist sanat üsluplarının ortaya çıkışını psikolojik açıdan insanın güven gereksinimi ve sempati gibi psişik nedenlerle açıklayan W. Worringer, insanın temel gereksinimlerinden birisi olan güven doyumunu çevresinde ve nesneler dünyasında arar. Dış dünya ve nesneler dünyasında yeterince bilgi sahibi olmayan insan, sağlam ve değişmez bir varlığa ulaşamadığı için duyduğu korku ve güvensizliği kendi yarattığı soyut biçimler sayesinde kompanse eder ve doyuma ulaşır. Natüralist sanat ise nesne ile insan arasındaki uyum, sempati ve özdeşleşime dayalı bir ilgi içinde insan ve doğa arasında oluşan psişik birlik ve özdeşleşim sonucunda ortaya çıkan sanattır.⁸⁶ Süleyman Velioğlu, soyut ve natüralist sanatın ortaya çıkışını, insanın temel ihtiyacı olan bütünleşme sürecinde akıl ve duygunun yer aldığı “Mikrokosmik ve Makrokosmik Sfer” arasında olacağını ve aklın temel ilgisinin birleşmiş bir senteze ulaşmak, duygu ve duygulanımın da bütünleşmek olduğunu ifade eder.⁸⁷

Soyut sanatı psikolojik etken ve dürtü ile açıklayan Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer’e göre soyut sanatı doğuran psişik etken, insanın evren karşısında duyduğu iç huzursuzluk ve korkudur. Tribullus’un “*Pirumum in Mundo Fecit Deus Timor*” yani “*Tanrı dünyada önce korkuyu yarattı*” anlamına gelen sözünden de anlaşılacağı üzere

⁸⁵ Velioğlu S. (2010), İnsan Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: 107.

⁸⁶ Velioğlu, 2010: 108.

⁸⁷ Velioğlu, 2010: 107-108.

korku duygusunun sanatsal yaratının kaynağı olduğu söylenebilir. Worringer bu durumu şu sözlerle açıklar:

“Sınırsız, bağlantısız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında insanın duyabileceği duygu, huzursuzluk ve tinsel uzay korkusu duygusu olacaktır. Yaban ve ilkel bir tabiatla bilgice gelişmemiş bir insan, kendini tabii olayların karmaşıklığı içinde yitik, kuşkulu ve huzursuz bulur. Bu huzursuzluk ve korku, insanın uygarlaşması, bilgice gelişmesiyle tabiat olaylarını bir bilgi düzeni içine sokması, kısacası ‘tabiata hâkim olmasıyla’ gittikçe gücünü yitirir, ama kaybolmaz. Çoğu kere de agora fobi kılığında biçim değiştirerek sürer gider, maddi meydan korkusu denen ve bazı insanlarda hastalık halinde görülen korku ile bu tinsel uzay korkusunu karşılaştırsak, tinsel uzay korkusu deyince ne anladığımızı daha iyi açıklamış oluruz. Meydan korkusu, basit olarak, insanın normal gelişme basamağından arta kalan bir artık olarak açıklanabilir. Bu söz konusu normal gelişme basamağında bulunan insan, önünde uzanan uzay karşısında güven duymak için, henüz kendini bütünüyle görme izlenimlerine bırakmayıp, dokunma duyularının sağladığı güvene ihtiyaç duyar. İnsan, iki ayağı üstüne kalkıp da yalnız bir göz insanı olunca, hafif bir güvensizlik duygusu onda arta kalır. Ancak, daha ileri gelişmesinde, alışkanlık ve zihni düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir.”⁸⁸

Buna göre, insanın dünya olaylarının karmaşıklığı ve bu olayları açıklayacak bilgisinin yetersizliği nedeniyle evrene karşı duyduğu huzursuzluk ve korku soyut sanatın kaynağını oluşturur. İlkel ve gelişmiş toplumlarda soyutlama isteği temel bir istek olarak görülür ancak farklı dürtülerle kendini gösterir. İlkel durumda soyutlama dürtüsü bilinçsiz bir şekilde, kendiliğinden ortaya çıkarken, uygar insanda bu dürtü bilgi ürünü sonucunda metafizik bir nitelik kazanır. Genel olarak insan, evrenin kendisinde oluşturduğu huzursuzluk ve sıkıntıdan kurtulmanın yolunu soyut sanat formlarında bulabileceğine inanmış ve böylece soyut sanat biçimleri insanı gerçeklikten koparan ve mutluluk sağlayan mutlak formlar dünyası olarak görülmüştür.⁸⁹

Türk resminde soyut ve soyutlama eğilimi II. Dünya Savaşı’ndan sonra görülmeye başlamıştır. Mümtaz Sağlam, figürsüz ya da informel (biçimsel olmayan) soyutlama deneyimlerinin savaşın yarattığı psiko-sosyal buhranla büyük ölçüde ilişkili olduğunu, sanatsal alanda akademinin öğretilerinin dışına çıkan sanatçıların hareket özgürlüğü

⁸⁸ Tunalı İ. (1975), Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer’in Üslup Analizi, Felsefe Arkivi, s.19, İstanbul: 16-17.

⁸⁹ Tunalı, 1975: 18-20.

bilincini kavrayarak özgürleşme süreci içinde kendi iç dünyalarını tinsel ve biçimsel gerekçelerle ortaya koyduklarını belirtir.⁹⁰

Türkiye’de soyutlama ve soyut sanata dair sanatçı ve yazar görüşleri ilk defa 1947 yılında dergilerde görülmeye başlanmıştır. Resim sanatımızda bilinçli olarak yapılan ilk soyut örnekler bu yıldan sonra verilmiştir. Bu döneme kadar ülkemizdeki resim anlayışı Şematik Kübizm’e dayanan bir çeşit modernizm ile Fovizm’e yakın biçimlendirme sınırında yer almıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında özellikle Avrupa’da non-figüratif alanda yaşanan yoğun çalışmalar sonucunda Paris’te bu anlayışı savunan sanat galerileri yanında “*Sanat Eleştirmenleri Derneği*” adında uluslararası bir kurum ortaya çıkmıştır. Ülkemizde de aynı görüşe sahip yazarlar 1954 tarihinde İstanbul’da “*Sanat Tenkitçileri Derneği*”ni kurmuşlardır. Soyut sanat alanında 1959’lara kadar yapılan araştırmalar Batı ile paralel oranda artan bir ilgi yaratmış ve bu tarihten itibaren devlet sergilerinde bu anlayışa ait çalışmalar büyük yer kaplamaya başlamıştır.⁹¹ 1960’ta Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde özellikle Müstakiller ve D Grubu’ndan sonraki kuşakların desteklenmesi ile soyut sanata karşı ilgi artmış ve böylece bu anlayış geniş bir yayılım göstermiştir.

Türkiye’de çok partili dönemin yürürlükte olduğu dönemde soyutlama ve soyut sanat hakkında ilk belirlemeler görülmeye başlamıştır. Parlamenter demokrasiyle siyasal ve sosyal alanda yaşanan gelişmeler, sanayinin gelişmesi sonucunda kentleşme olgusuyla birlikte toplumsal alanda yaşanan değişimler ile uluslararası düzeyde iletişimin artması sonucunda kültürel ve plastik sanatlar alanında farklılıklar yaşanmıştır. Abstre ve non-figüratif sanat Türk resminde 1950-60 arası dönemde baskın hale gelmiştir.⁹² Bu tarihe kadar yapılan soyutlama temelli çalışmalar Şematik Kübizm’e dayanan, özellikle Andre Lhote’nin Geometrik Yapısalcı anlayıştaki deformelerini benimseyen düzeyde çalışmalar yapılmıştır.⁹³ Batı’ya giden ve Paris ekolü içinde soyut çalışmalar yapan sanatçılarımız

⁹⁰ Sağlam M. (2010), Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu’ndan Çağdaş Türk Resim Sanatı, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul: 16-17.

⁹¹ Berk N., Turani A. (1980), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Sanat Galerisi, c.2, İstanbul: 139-151.

⁹² Özkan Ö. (2012), Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir: 51.

⁹³ Tokdil E. (2015), 1940-1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir: 53.

1950 ve 1960'lardan sonra Batı'dan aldığı soyut sanatı, yerel ve yöresel motiflerle buluşturarak kendi üsluplarını oluşturmuşlardır.

Akademideki reform hareketlerinin başlangıç yıllarını oluşturan 1940'larda Avrupa'da soyut resmin egemen olduğu yıllarda Türkiye'ye gelen ve resim bölümü şefliğine getirilen Fransız ressam Leopold Levy Türkiye'nin kültür ve sanat kaynaklarında soyut resmi destekleyen oluşumların yer aldığını görünce "*hakiki soyut sanat Türkiye'dedir*" demiştir. Levy, bazı sanatçıların folklorla yönelmelerinin Türk olarak kalmanın koşulu olarak görmelerini eleştirmiş ve bir Türk ressamının yapısı "*ilhamını ister folklordan alsın ister almasın, daima Türk resmidir*" yorumunda bulunmuştur.⁹⁴

Soyut resim alanında 1940 sonrası Doğu-Batı sentezli Türk resmi oluşturmaya yönelik çabalar İslam sanatlarının soyutlayıcı etkisine duyulan ilgiye göre şekillenmiştir. İslam sanatlarında objenin betimlenmesi yerine özünün yansıtılmaya çalışıldığı biçimcilik anlayışı görülmektedir. Akademiden kurtularak özgürleşmeye başlayan bazı sanatçılar Doğu-İslam sanatlarından ilham almışlardır. Bazı sanatçılar çalışmalarında kaligrafi ve geometriden yararlanırken bazıları yerel motifleri sanatlarına uygulamışlardır.⁹⁵ Çağdaşlaşma bilinci ile soyut sanata yönelen sanatçılar belli akım ve görüşe bağlı kalmadan bireysel anlayışları doğrultusunda çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Soyut sanat biçim açısından incelendiğinde;

- a- Kaligrafiden hareketle çalışan sanatçılar
- b- Geometrik non-figüratif çalışan sanatçılar
- c- Lirik Non-Figüratif soyutlama yapan sanatçılar
- d- Doğadan soyutlama yapan sanatçılar
- e- Figüratif soyutlama yapan sanatçılar

şeklinde sınıflandırma yapılabilir. Ancak bu sınıflama içinde yer alan sanatçıların tek bir soyut anlayış içinde kalarak çalışmalarını devam ettirenlerin sayısı azdır.⁹⁶

⁹⁴ Özsezgin, 1982: 145-146.

⁹⁵ Öztütüncü S. (2013), 1950 Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Soyutlama Eğilimleri ve Plastik Çözümler, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya: 55.

⁹⁶ Berk-Turani, 1980: 174.

2.4. Çağdaş Türk Resminde Soyutlama Anlayışı

1960'lı yıllarda “Op Art”, “Minimalizm”, “Kavramsal Sanat”, “Toprak Sanatı” gibi soyut sanat odaklı ifade ediş biçimleri varlığını sürdürürken figüre de yeniden, yeni bir kullanımla dönüş yapılmıştır. “Pop Art”, “Fotogerçekçilik”, “Yeni Gerçekçilik”, “Yeni Figürasyon” gibi figüratif yönelimler sonucunda yeni gerçekçi ve yeni figüratif anlatılar ortaya çıkmış, Türkiye’deki sanatçılar bu eğilimleri kendi sanat anlayışları ve yerelliği içinde ele alarak Türk sanat ortamına taşımışlardır. Bu dönemde 1950’lerin Doğu-Batı bireşimine dayalı geleneksel resim unsurları soyutlamacı bir anlayışla ele alınmaya devam ederken Fantastik Gerçekçilik, Yeni Figürasyon, figür temelli soyutlamalar, figüratif anlatımda grotesk ve fantastik kurgular, performans ve doğaçlama gibi sanat ortamında yeni ifade biçimleri ortaya çıkmış ve sanatta yeni bir döneme girilmiştir.⁹⁷

Bu yıllarda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde geleneksel figüratif resme ve biçimsel soyut anlayışa karşıt tavır geliştiren bir grup öğrenci ve sanatçılar Avrupa’da başlayan “Yeni Figürasyon” a paralel bir anlayışla 1964’ten sonra Toplumsal-Eleştirel Gerçekçi, Sürrealist-Dışavurumcu bir anlayış içinde sanat yapmışlardır. 1950’lerde Türkiye soyut sanat ortamı 1960’larda soyut-somut sanat ekseninde kutuplaşmaya dönmüştür.⁹⁸

1960’larda resim temalarına sanatçıların iç dünyaları, kişisel yaşamlarına ait gerçeklikler girmeye başlarken kırsal tema anlatımları yerini kentsel yaşama ilişkin konulara bırakmıştır. Bu yıllarda Türk resmi genel olarak soyut sanat çerçevesinde şekillenmiştir. Soyut akımların içinde yer alan sanatçılar kendi figür anlayışlarını geliştirerek Avrupa’daki üsluplardan farklı ve özgün bir tavır geliştirmişlerdir.⁹⁹

1950’lerde başlayan soyut sanat 1970’lere kadar Türk sanat ortamındaki yerini korusa da figüratif resmin varlığını hiçbir zaman olumsuz etkileyememiştir. Figüratif resmin özle biçimi birleştirerek ortaya çıkardığı kompozisyon anlayışı etkisini bu dönemde de sürdürmüş, hatta gelenek anlayışı soyut üslupların kendi figür anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1970’lerde soyutlamacı anlayış devam ederken bir yandan da figüratif anlatımlar ile doğaya, insana ve topluma yönelik olarak bireysel arayışlar

⁹⁷ Bek Arat G. (2012), *1960’lardan 1990’lara Sanatın Değişen Görünümleri*, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Yasa Yaman Z. (ed.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 378.

⁹⁸ Bek Arat, 2012: 380-381.

⁹⁹ Başkan S. (2014), Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 – 1980, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks (ZfWT)*, c.6, s.3: 101.

sürmüş, sanat ortamında özgünleşme çabası gösteren farklı sanatçı hareketleri de ortaya çıkmıştır.¹⁰⁰

Sanatçı birliklerinin veya gruplaşmalarının çok da önemsenmediği yıllarda Türk çağdaş sanat ortamında varlık gösteren “Akatünvel Sanat Topluluğu” üyelerinin figür temelli soyutlama yaptıkları sanat anlayışlarının merkezini insan figürü oluşturur. Topluluk, manifestosunda Batılı sanat akımlarıyla olan farklılıklarını vurgular ancak 1960’lı yıllardan itibaren kültürel ve sosyal alanda yaşanan radikal değişimler sonucunda biçimlenen “figür” merkezli açılımlarla Yeni-Figürasyon, Yeni-Dışavurumculuk gibi sanat akımlarıyla bazı noktalarda uyuşan, ortak tepki ve düşünsel dinamikleri barındıran eş zamanlı bir oluşum gerçekleştirdiği söylenebilir. Topluluğun yaklaşımına bugünkü perspektiften bakıldığında, ölüm ve yaşam paradoksu içinde verilen, önceliğini özenin oluşturduğu stres, kaygı, korku, yabancılaşma ve inançsızlaşma gibi konular üzerinden ortak sorunlara değindikleri görülür. Ancak topluluğun estetik anlayışı daha pozitif, ilerlemeci, bilgi öncelikli, yapısal kavrayış ve çözümleme gibi modernist düşünce yapılarıyla yakın ilişki içindedir. Bu yönüyle Akatünvel Sanat Topluluğu üyeleri çağdaşlaşmaya önem verdiklerini ve bunu yaparken de bilimin verileriyle düşünüp biçim düzlemine yansıtıran ilkesel önem atfettiklerini bildirgelerinde belirtmişlerdir. Topluluğun sanat yapıtlarındaki “harmonik bütünlüğün” çağdaş bir yaklaşımla ifade edilen “insan” tanımıyla olanaklı hale geleceği konusunda ortak düşünceye sahip olduğu söylenebilir. Sanatçıların eserlerinde ortak olarak görülen kültürel birikimin sağladığı açılımlar ve kültürel referanslar üzerinde yapılan arkaizm ve düz yüzeyler, teknik tercih olarak görülen doku uygulaması ve figüratif yapıya uygulanan biçim bozumu hem “yapısal sağlamlık” hem de “tinsel bulanıklık” olarak görülen paradoksal bir durum yaratır.¹⁰¹

Yukarıda bahsedilen harmonik bütünlüğü açıklamak gerekirse: “*Harmoni*, çokluğun organik birliğine ve bir bütünün farklı öğelerinin aynı sonucu gerçekleştirmek amacıyla düzenlenmesine verilen addır.” Günümüze kadar gelen birbirine zıt olan iki harmoni anlayışı vardır: *Doğa Harmonisi* ve *Tinsel Harmoni*.¹⁰²

¹⁰⁰ Başkan, 2014: 101-105.

¹⁰¹ Sağlam M. (2007), *Güven Zeyrek 1957-2007 Retrospektif*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: 49-50.

¹⁰² Velioğlu, 1984: 8.

Doğa harmonisi, doğasal ögeler tarafından meydana gelir ve doğada kavrandıktan sonra sanat alanına girer. Rönesans’tan itibaren sanat yapıtlarının estetik değer ölçütü olarak kabul edilir. Süleyman Velioğlu “Doğa Harmonisi” kavramının Akatünvel’in sanat yaratımıyla olan ilgisi için şunları söylemiştir:

“Real varlığı tanıma girişimlerinin başladığı ve doğanın mükemmel var sayıldığı dönemlerin verileri üstünde oluşan “doğa harmonisi” kavramı, bir bakıma sanat eylemini doğanın yorumlanması çerçevesi içinde sınırlar ve sanatı bir yorumlama eylemi gibi değerlendirmemize neden olur. Oysa sanat bir yorumlama değil, bir yaratma eylemidir. Doğasala karşıt nitelikler de içerir. Bundan ötürü bizim harmoni anlayışımız “doğa harmonisi” kavramının dışında kalır.”¹⁰³

P. Mondrian tarafından önerilen soyut “tinsel harmoni” ise sanat yapıtının biçim verme eylemine dayanır. Soyut sanat için sanat yapıtı yaratmak, düşünsel olana düşünsel olarak biçim vermek demektir. Bu şekilde sanatın en derinine yani özüne inilebilir. Tinsel harmoni, günümüzde Geometrik Soyutlama, Non-Figüratif, İnfornel gibi birçok soyut sanat akımında varlığını halen sürdürmektedir. Geist, akıl ve matematik temelli bir harmoni olan tinsel harmoni anlayışında insan varlığı ve insan varlığı ifadesi salt harmoni biçim düzeninin gerisinde yer alır. İnsanın, duyguların, hayallerin ve nesneler dünyasının yeri yoktur. Süleyman Velioğlu “*bizim harmoni anlayışımız böylesine bir tinsel harmoninin de dışında yer alır*” der ve harmoni anlayışlarını şu sözlerle açıklar:

“Harmoni anlayışımız, evrenin mikrokosmik modeli olan insanın, onu oluşturan heterojen varlık katmanları arasındaki birliği-bütünlüğü kurma ereğinde temelini bulduğundan ilgi objesi insandır, insan figürüdür. Sanat anlayışımız insanı, figürü ve nesneler dünyasını biçim düzeninin başlıca ögeleri saymakla beraber ereği olan harmoniyi “Doğa Harmonisi”nde değil soyut alanda gerçekleştirmek ister. Amacımız doğadan, doğasaldan hareketle tinsel varlığa, geist’a ulaşmaktır. Ancak bu amaç soyutlama süreci içinde gerçekleştirilebilir. Fakat bu soyutlama “Tinsel Harmoni” soyutlaması değildir. Bu farklılık geist kavramının farklı yorumlanmasından doğar. Tinsel harmoni, geist’i ide ve düşünceler alanı olarak değerlendirir ve onu mutlaklaştırır. Oysa, çağdaş verilerin ışığında biz biliyoruz ki geist varlık alanı, düşüncelerin alanı olduğu kadar affeksiyonun coşkusal etkinliklerin de alanıdır ve mutlaklaştırılmaz. Bizim soyut harmoni anlayışımız, ‘somut-soyut-somut’ sürecinden geçer. Böylece doğasal somutluk, yaratı somutluğuna dönüşür ve yapıt makrokosmosun yanında yer alır.”¹⁰⁴

¹⁰³ Velioğlu, 1984: 8-9.

¹⁰⁴ Velioğlu, 1984: 9.

Soyut harmoni anlayışı, soyut figüratif anlayışına bağlanabilir. Bu anlayış Kübizm, Yeni Figürçülük, Art Brutal'e kadar pek çok sanat akımında yer alır. Ancak Akatünvel Sanat Topluluğu'nun bu akımlardan farklı olarak kişisel özellikler barındıran ve deformasyona¹⁰⁵ uğrayan resimleri arkaik bir atmosfer içinde oluşmaktadır.¹⁰⁶

Akatünvel'in sanat anlayışı Nurullah Berk ve Adnan Turani'nin *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı kitabında “*Lirik Soyutlamacılar*” başlığı altında yer almıştır. Topluluğun resimlerinde yer alan figürlerin dış dünyadan tamamıyla soyutlanmış ve sanatçıların iç dünyasını yansıtan dışavurumcu anlayışla yapıldığı, bu yönüyle Burhan Uygur ve Güngör Taner'in sanat anlayışıyla benzerlik taşıdığı belirtilmiştir.¹⁰⁷ Ancak bu benzetmenin sadece biçimsel özellikleri açısından yapıldığı dikkati çeker. Çünkü topluluğun resimlerinde yer alan figürler temelinde felsefi bir altyapıya sahipken, estetik kavramı varlıkbilimsel bir yapılanmaya dayanmaktadır.

Topluluğun sanat anlayışı biçimsel özellikleri açısından ele alındığında benzetildiği bir diğer sanat akımı *Art-Brut* (kaba sanat-Matterizm) olmuştur. Bir akımdan çok dışavurumcu bir ifadenin adı olan Art Brut; Primitivizm, Sembolizm ve Ekspresyonizm'le bağlantılı olarak naif sanat, ilkel sanat, outsider art ve graffiti sanatı ile iç içe gösterilmiştir.¹⁰⁸ Hatta bazı kaynaklarda Akatünvel Sanat Topluluğu'nun Art Brut sanat akımının Türk resmindeki temsilcileri olduğu yazılmıştır.¹⁰⁹ Fransız sanatçı Jean Dubuffet tarafından kurulan ve Fransızca bir terim olan Art Brut'un Türkçe'deki karşılığı “Ham Sanat”tır. Ünlü olmayan, kendi kendini yetiştirenlerin, cezaevi mahkumlarının ve psikiyatri hastalarının yaptığı eserleri ortaya çıkarmayı amaçlayan Art Brut'a “deliliğin” ya da “öteki”nin sanatı da denilebilir. Sanat, insanın dile getiremediklerini ifade etmesine ve duygusal yüklerinden arınmasına yardımcı olur. Bu düşünceden yola çıkarak Art Brut'u yaratan Jean Dubuffet, yıllarını İsviçre, Almanya ve ABD gibi ülkelerde psikiyatri hastanelerinde ve rehabilitasyon merkezlerinde geçirmiş, buralarda psikiyatrik hastaların

¹⁰⁵ “Deformasyon” diğer adıyla “biçim bozma”, bir sanat biçiminin “doğal oranlarını bozmadan, konuyu başka görüntüye sokmadan, nesnenin özelliklerini olduğundan fazla abartıya götürerek, temel biçimini, özelliklerini kaybettirmeden yapılan yüzeysel veya biçimsel bozmalardır” [Çağlarca S. (1999), *Resim-Heykel: Plastik Öğeler, İnkılap Kitabevi, İstanbul*: 29].

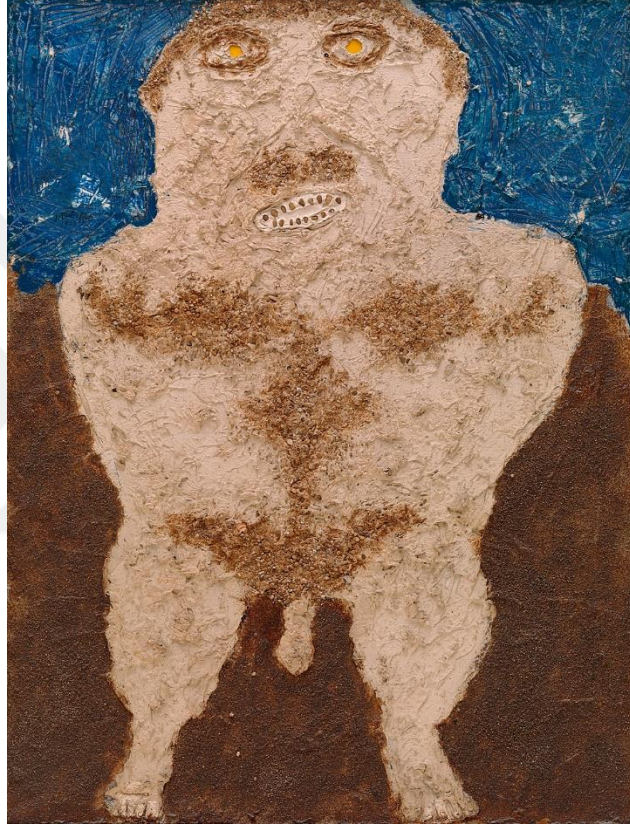
¹⁰⁶ Velioglu, 1984: 9.

¹⁰⁷ Berk-Turani, 1980: 191.

¹⁰⁸ Öz Çelikbaş E. (2019), *Art Brut Hareketi ve Jean Dubuffet: Bir Sanat Terapisi Bağlantısı*, Akdeniz Sanat Dergisi, c.14, s.25, Antalya: 37-39.

¹⁰⁹ <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80262/figuratif-yondeki-diger-sanat-egilimleri.html> (Erişim: 4 Mayıs 2024).

çocuk resimlerini anımsatan ürünlerini incelemiştir.¹¹⁰ Sanatçının, psikolojik açıdan hassas olan bu kişilere ulaşma ve farkındalık yaratma fikri büyük ölçüde psikiyatrist olan Walter Morgenthale ve Hans Prinzhorn'un çalışmalarından etkilenmiş olmasındandır. Bu psikiyatristler, resim çalışmalarını ifade biçimi olarak kullanan hastalarının çalışmalarını sanatsal yaratımla bağdaştırarak analiz etmişlerdir. Bu çalışmalar Dubuffet'in psikiyatrik hastaların çalışmalarını üretimlerin en saf biçimi olarak temsil edeceğini düşünmesini sağlayarak sanatçının sanatsal araştırmalarını ve üretimlerini etkilemiştir.



Resim 2.1. Jean Dubuffet, “Will to Power”, 116.2 x 88.9 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1946, Solomon R. Guggenheim Museum, New York <https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

¹¹⁰ Öz Çelikbaş, 2019: 39.



Resim 2.2. Jean Dubuffet, “Ontogenèse”, 30 x 35 cm, Serigrafi, 1975 <https://paceprints.com/2021/jean-dubuffet-lhourloupe#&gid=6&pid=1>

Art Brut, tıpkı ilkel toplumların ifadesi gibi Dışavurumcu’dur. Buradaki ilkel kavramı geri kalmış anlamında değil ilk-elden alet yapabilen, doğaya ortak olan ve yaratıcılığını ilk karşılaştığı duygularıyla ortaya koyan anlamındadır.¹¹¹ Jean Dubuffet, 1945 yılından itibaren hiçbir akımla ilişkili olmayıp yalnızca kendi kişiliklerinden kaynaklanan ve toplum dışına itilenlerin dışavurumu olan bu yapıtları toplayıp sergilemesiyle sanat dünyasında ses getirmiştir. 1945 yılında Art Brut eserlerini toplamaya başlayan sanatçı, 1948 yılında topladığı büyük sanat koleksiyonundaki çalışmaları tanıtmak için Andre Breton, Michel Tapie, Jean Paulhan, Charles Ratton ve Henri Pierre Roche’nin yardımlarıyla *Compagnie de l’Art Brut*’u (Art Brut Şirketi) kurmuştur. Bu koleksiyonda Adolf Wölfli, Madge Gill, Fleury-Joseph Crépin, Aloïse Corbaz, Gaston Chaissac, Miguel Hernandez ve Henry Salingardes gibi sanatçıların eserleri de yer almıştır.

¹¹¹ Öz Çelikbaş, 2019: 37.

Özellikle akıl hastanesinde yatan gerçek bir şizofreni hastası olan Adolf Wölfli'nin dışavurumcu eserleri koleksiyonun önemli bir parçasını oluşturmuştur.¹¹²



Resim 2.3. Adolf Wölfli, “Couronne d'épines de Rosalie en forme de coeur (Rosalie'nin kalp şeklindeki dikenli tacı)”, 50,5 x 67 cm, Kağıt üzerine kurşun ve renkli kalem, 1922

https://www.artbrut.ch/en_GB/author/woelfli-adolf

¹¹² Öz Çelikbaş, 2019: 39.



Resim 2.4. Adolf Wölfli, "Holy St. Adolf Tower", 77,5 x 56,3 cm, Kağıt üzerine kurşun ve renkli kalem, 1919, Amerikan Halk Sanatı Müzesi Koleksiyonu <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d630b6290cc21cf7c09e758/50/adolf-wolfli>



Resim 2.5. Madge Gill, “Faces (Yüzler)”, 50 x 60 cm, Kağıt üzerine mürekkep, 1920-1960

<https://artuk.org/discover/artworks/faces-249224>



Resim 2.6. Miguel Hernandez, “İsimsiz”, 1948, Art Brut Koleksiyonu - Lausanne

<https://www.barbican.org.uk/s/artbrut/>

Hiçbir sanat akımının ve tekniğinin farkında olmadan üretilen bu eserler oluşturulurken çevrelerinde var olan taş, alçı, deniz kabuğu, kütük, plastik gibi malzemelerden yararlanılmıştır. Çalışmalarında bu resimlere öykünen Dubuffet, kalın katmanlar halinde dolgu malzemeleri sürdüğü tuvallerinde çocuklara ve akıl hastalarına özgü desenler oluşturmuştur.¹¹³ Sıradan insanların, kendi kendini eğitmiş kişilerin eserlerini saf yaratıcılık simgesi olarak gören sanatçı, psikiyatrik hastaların, hapishanelerde ya da rehabilitasyon merkezlerinde bulunan bireylerin eserlerinden oluşan Art Brut akımı ile sanat tarihinde sıra dışı bir sürecin temsilcisi olmuştur.

Bütün bu özelliklere bakıldığında yalnızca biçimsel özelliklere bağlı olarak yapılan bu karşılaştırmada kurulan benzerlik ilişkisi sonucu Akatünvel’in sanatını düşünsellikten uzak olan Art Brut sanat akımıyla bağdaştırmak doğru bir analiz olmaz. Akatünvel Sanat

¹¹³ Süzen H.N. (2020), Jean Dubuffet’nin Sanatı Art Brut, Turkish Studies - Social, 15(6): 3123-3124.

Topluluğu, lkemizde ilk kez plastik sanatlar alanında kendi sanat anlayışıyla Batılı sanatçılarda olduğu gibi bir ekolü, bir sanat teorisini gerçekleştirmiştir. Bu ekol, ağdaş insan varlığı kuramında temellenen bir sanat felsefesidir. Dolayısıyla belli bir düşünsel temele dayanan topluluğun sanatıyla kurulacak bir benzerliğin yalnızca biçimsel özelliklerin göz önüne alınarak değil bütününe odaklanılarak gerçekleştirilmesi gerekir.



3. BÖLÜM

AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU

3.1. Topluluğun Sanatında Yer Alan Kuramlar ve Kavramlar

3.1.1. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun manifestosu ve genel özellikleri

Akatünvel Sanat Topluluğu, 1967 yılında ressam ve aynı zamanda Psikiyatri ve Sanatla Teşhis ve Tedavi-*Creative Art Therapy* (Yaratıcı Sanat Terapisi) uzmanı olan Prof. Dr. Süleyman Velioğlu ile ressam Tangül Akakıncı tarafından kişisel bir sanat anlayışı geliştirilerek kurulmuştur. Topluluk, sanat faaliyetlerine kesintisiz olarak 1970 yılından itibaren başlamıştır.¹¹⁴ Akatünvel, özellikle psikiyatri uzmanı, Türkiye’de “sanatla teşhis ve tedavi” yöntemini uygulayan ilk kişi olan Süleyman Velioğlu’nun sanat uğraşlarıyla tanınır hale gelmiştir. “Akatünvel” ismi grubu oluşturan sanatçı soyadlarının bireşiminden oluşmaktadır. Akakıncı-AK, Atılmaz-AT, Ünal-ÜN, Velioğlu-VEL ilk heceleri ile topluluğun adı oluşturulmuştur. Jülide Atılmaz Ünal, Tamer Akakıncı, Nafi Çil, Ulu Sungu, Belma Artut, Aynur Okay ve 1983 yılında gruba katılan Güven Zeyrek bir araya gelmiş ve topluluk tamamlanmıştır. Daha sonraki dönemlerde Canan Şahin Akıntürk, Bülent Hakkı, Zuhal Tokathioğlu, Figen Yeşilpınar, Engin Dirikal ve Nail Egemen Yerce gibi sanatçılar topluluğun sanat felsefesini benimseyip sanat üretimlerini bu doğrultuda gerçekleştirerek topluluğun devamlılığına katkı sunmuşlardır.

1967 yılından itibaren sanat çalışmalarını sürdüren grup, Türk sanat tarihinde varlığını en uzun süre devam ettiren sanat topluluğu olmuştur. Akatünvel, Türk resim tarihinde estetik anlayışını ve çağdaş insan kavrayışını bir bildirge formatında beyan eden ilk topluluktur. Bildirge, topluluğun fikri önderi Prof. Dr. Süleyman Velioğlu tarafından kaleme alınmıştır. Özellikle bireysel yaklaşımların ön plana çıktığı 1980’li yıllarda grup etkinliğindeki ısrar, ortak biçimsel ilgileri netleştirmedeki kararlılık, estetik anlayışlarını temellendiren düşünsel nedenleri açıklama iradesi yaklaşımlarının tutarlılığı açısından önemlidir. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun sanat görüşünü açıklayan Velioğlu, grubun felsefesini değişmeyen birtakım değerler ve tespitler üzerine kurmuştur. “*Akatünvel*

¹¹⁴ Nafi Çil, topluluk içinde yaşanan bazı sorunlar nedeniyle grubun 1967’de kurulduğunu ancak sanat çalışmalarına tam olarak 1970’te başladığını 8 Ağustos 2024 tarihinde tez kapsamında gerçekleştirilen röportajda belirtmiştir.

2000” başlığı altında bir manifesto yayınlayan sanatçı ve bilim insanı Süleyman Velioğlu topluluğun çağdaş, evrensel sanat felsefesi temelinde bir sanat ekolü olduğunu ilan etmiştir. Bildirgede yer alan maddeler şu şekildedir:

- 1- *“Akatünvel Sanat Topluluğu”, ülkemizde görülen ve günümüze kadar süregelen, genellikle Batılı sanat akımlarının uzantısı, ikinci elden yorumu ve taklidi biçiminde gerçekleşen sanat uygulamalarından ve de evrensel düzlemde görülen, tüketim toplumlarına yönelmiş, yalınkat pop-art, hiperrealizm ve psikolojizm’de temellenmiş yeni - dışavurumculuk vb. gibi moda akımlarından farklı olarak, özgün bir estetik anlayışla etkinlikte bulunan bir sanat topluluğudur.*
- 2- *Topluluğun bağlı olduğu bu estetik anlayışın ilgi alanı, mikrokosmik ve makrokosmik sfer’ler; ereği sfer’lere değgin heterojen varlık kategorilerinin harmonik birliği ve bireşimi; ana kaygısı da özgün bir plastik dil oluşturmaktır. Topluluk için, estetik anlayışa denk bir plastik dil, yalnızca kendi koşulları içinde gerçekleşmelidir. Ve onun bir başka dille herhangi bir açıklamaya gereksinimi olmamalıdır. Ancak, seyirci bu dilin altındaki örtülü dünyayı sezinleyebilmelidir. Seyircinin sezinleyeceği bu dünya, plastik dilin arka planında bulunan heterojen dünya, yani varlığın çokluğudur ve özellikle onun içinde bir mikrokosmik sfer oluşturan insan varlığının serüvenidir. O halde, plastik dil “görünüşe çıkan” ve “sezinlenebilir” olan iki boyutu kapsamalıdır.*
- 3- *Plastik dilin “görüşüne çıkan” boyutunun kategorileri “Arkaik-Soyut biçim”, “Taş dokusu”, “Nötr renk”, “Dinginlik ve Sadelik” olarak sıralanabilir. Zamandan ve uzaydan bağımsızlığı, real ilgilerden soyutlanmışlığı ile düşünsel bir biçim olan ve bu nedenle daha yüzyılın başlarında soyuta ulaşma yolları aranırken bir çıkış yolu olarak kabul edilen arkaik biçim, “Akatünvel” topluluğunun estetik anlayışı içinde bir özenti biçim anlayışı değil, tersine ilkin varlıkla olan sağlam bir ontolojik ilgi kaygısıyla başvurulmuş bir biçim anlayışını ifade eder. Bu arkaik biçim anlayışı içinde, varlık, nesneler ve insanlar çok daha “primer-ontik” nitelikleriyle verilir. Zaman içinde varlığa katılmalar, varlıkça sübstansiel değil, aksidental nitelikler olduğu için bunlar, varlığın ana niteliğini sararak bulandıran, onların kavranmasını engelleyen ve varlığın özüne inme yolunda ortadan kaldırılması gereken kabuklaşmış asalak öğelerdir. Teorik yönden, ontolojik bir doğrulamaya dayandırılan böyle bir arkaizm, pratikte varlığın soyutlanması etkinliğine dayandırılmış olur. Bu estetik anlayış içindeki*

plastik dilin arkaik ifadesi, arkaik bir dünyayı özendirmek ya da arkaism'e geri dönmek amacına yönelik değildir; arkaik ifade, bir nostalji ya da kaçış değildir. Arkaik nitelikler, varlığın aşağı kategorilerinin daha güçlü olmaları nedeniyle gelecek deneyimlerin potansiyellerini oluşturur; bir ana eksen olarak kültürel birikimlerin sürekliliğini sağlar; çağın önemli sorunlarından biri olan “kültür kirlilikleri”ni arıtmada ve kişiye yabancı çağdaş verilerin nötr’leşmesinde etkin bir işlev yüklenir. Böylesine bir arkaism’de insan figürü, kişisel özelliklerinden arıtılmış, real niteliklerinden soyutlanmış, salt-ifade halinde olan bir insan olarak verilir. Bu insan, ontolojik varlık katmanlarından oluşmakla birlikte, ölüm endişesini ve korkusunu yaşayan ama ölüme karşı tinindeki ölümsüzlük düşüncesiyle direnen ve onu dengeleyen, ölümlü ölümsüzlük arasında denkleşmiş bir insandır. Başlıca konusu insan olan ve onu ontik bütünlüğü içinde anlatmayı amaç edinen bir estetik anlayış için, Taş dokusu”nu resimsel bir kategori olarak ele almak ontolojik bir zorunluluktan kaynaklanır. Taş dokusu maddi-inorganik varlığın simgesel bir ifadesidir. Burada “sanat ontolojisi’nden ayrı olarak, tümüyle sanat yapıtının değil, sadece tuval içinde yer almış insan figürünün ontik bir obje olarak ele alındığı görülür.” Böylece, sanatın objesi insan olduğunda, insanı ifade eden sanat yapıtı da kendi varlık düzeyinde, anlatmak istediği insanın varlık katmanlarını karşılayan bir katmanlaşma gösterecek ve bu katmanlaşmanın maddi-inorganik temeli de resme, yine inorganik varlığın simgesi olan taş dokusu ile yansımış olacak ve ayrıca, bu yoldan, maddenin tinselleştirilmesi edimi olan yaratma eylemine de atıfta bulunulmuş olacaktır. Bu estetik anlayışa bağlı olan uygulamalarda, çoğunlukla nötr renklerin tercih edilmiş olması bir rastlantı değildir. Bilindiği gibi, renk ve renk kullanımı, “affektivite”de, duygulanım alanında temellenen ve bu alanın nicel ölçütü de olan resimsel bir kategoridir. “Akatünvel” Topluluğunun yapıtlarında ise, genellikle “fov” renklerden çok nötr renklerin seçilmesi, bir plastik yapıtın “affektif” boyutlarının göz ardı edilmesinden değil, biçimsel ve daha çok düşünsel boyutlarının belirlenmesi ve vurgulanması isteğinden ileri gelir. Birçok çağdaş sanat akımının ilgi alanını oluşturan “fov” renk ve “dinamizm” tutkusuna karşı, bu estetik anlayışta sessiz bir dinamizm’in yeğlenmesi ve “Dinginlik ve Sadelik”in bir kategori niteliği kazanması, sanatı, psikolojizm alanında olduğu kadar düşünsel ve tinsel alanda da temellendirmek gereksinmesinden doğar.

- 4- “Akatünvel Sanat Topluluğu”nun özgün estetik anlayışının “sezinlenmesi” istenen arka boyutu bu estetik anlayışın üstüne temellendiği “Çağdaş İnsan Varlığı” kavramıdır. “Çağdaş İnsan Varlığı” kavramını açıklamak için önce çağdaşlık kavramını irdelemek uygun olur. Çağdaşlık, güncel ve moda akımlara ayak uydurmak değildir. Güncellik, toplumların içinde bulundukları devinime bağlı olarak, yaşama değgin düşünce, duygu ve davranışları düzleminde ortaya çıkan, kısa erimli sorunlar-çözümler kümesini kapsar. Sorun-çözüm artsüremliliği içinde sürer gider. Moda akımlar ise, değişiklik gereksiniminin doyumuna yönelik, yüzeysel, istismara elverişli gelip geçici girişimlerdir. Oysa, çağdaşlık “şimdi ve burada” ki evrensel “oluş”a onun bütünlüğünü kurmak ereğiyle katılmak bilincidir. Örneğin, İsa için çağdaşlık, sonlu ve sonsuz arasındaki, insan ile tanrı arasındaki yitik birliği “sevgi yaşamı” yoluyla gidermektir. G.W.F. Hegel için çağdaşlık, sonlu ile sonsuz arasındaki yitik birliği gidermek ve saltık tin’e ulaşmak için, bir “yeni mantık” ortaya koymaktır. K. Marx için çağdaşlık, kapitalist toplum karşısında “üretim araçları mülkiyetinin ortaklaşalığını gerçekleştiren bir komünist toplum” oluşturmaktır. M. Heidegger için çağdaşlık, insanın “hakiki varoluşu” seçebilmesidir. Fenomenoloji disiplininin düşünürlerine göre çağdaşlık, insan varlığının göz ardı edilen “ontik bütünlüğü”nün güncel yaşamda dikkate alınmasıdır. Günümüze kadar süregelen etkinlikleri nedeniyle yukarıda yalnızca belli başlılarından söz ettiğimiz düşünce disiplinlerine ait çağdaşlık anlayışının, son yarım yüzyılın bilimsel verileri ışığında irdelendiğinde, çağdaş insanın kimliğini yansıtmaktan uzak kaldıkları görülecektir. İsa öğretisi dogmatik düşünce ürünüdür. G.W.F. Hegel’in Tin felsefesi, K. Marx’ın Marxist felsefesi, M. Heidegger’in Existentialist felsefesi “Konstrüktif düşünme” adı altında toplanabilecek bir düşünce türünü yansıtır. Böylesine bir düşünme türünün özelliği, insanı, insan varlığının heterojen varlık kategorilerinden sadece birine hiyerarşik öncelik tanıyarak ve ona dayanarak değerlendirmek ve yorumlamak durumunda olmasıdır. Ayrıca, İnsanbilim açısından bakıldığında, G.W.F. Hegel ile K. Marx’ın, insanı “çalışan ya da iş yapan” varlık olarak belirledikleri de görülür. Fenomenolojik disiplinler ise, “konstrüktif düşünme” türünden farklı özellikleriyle çağdaş bir düşünce türü oluşturur ve insanı “ontik” birliği içinde yorumlar. Ne var ki, teorik açıdan olası ontik bütünlük pratik yaşantıya yansımaz. Kişisel görüşümüze göre çağdaşlık,

sonlu ile sonsuz arasındaki başka bir deyişle mikrokosmik sfer ile makrokosmik sfer arasındaki yitik birliği “yaratma eylemi” yoluyla gidermek bilinci ve girişimidir. Çağımızda insan varlığı sorunsalına çağdaş bilimlerin verilerine dayanarak “dinamik düşünme” biçimi düzleminde yaklaşmak zorunluluğu vardır. Böylesine bir yaklaşımla “şimdi ve burada” ki insanı şöyle belirlemek olasıdır. İnsan heterojen varlık kategorileri düzleminde birey olarak yeryüzüne gelmekle birlikte, bütünselleşmek ve toplumsallaşmak zorunda olan, tarihsel-kültürel-inançsal-siyasal ve ekonomik oluşumlar çizgisi üstünde bulunan ve yaratma potansiyeli ile donatılmış olan dinamik bir varoluştur. Bu belirleme bağlamında, insan varlığı dinamik düşünme düzleminde ve “geistosomatik “bazda, “bütünleşme süreci-ölüm-yaratma eylemi” gibi üç temel kavram içinde değerlendirilmiş olur. Yaşayan bir canlı varlık olarak temel isteği mikrokosmik ve makrokosmik sfer’lerde bütünleşmek olan insan varlığı “olumsuzluk etkenleri” nedeni ile real alanda “bütünlüğü ya da çoklukta birliği” gerçekleştiremez. Çünkü stress’ten ölüme dek uzanan olumsuzluk etkenleri “temel isteğe bağlı var oluşu” engeller. Real alanda olumsuzluk etkenlerine ve “ölüm” e yenik düşen insan varlığı, bütünselliği, ancak “yaratma eylemi” ile irreal alanda gerçekleştirerek ölümü kompanse edebilir. Bu, insanın ölüme karşı onurlu direnişidir. Canlı türler içinde, sadece insan varlığında görünüşe çıkan yaratma eylemi, biyolojik, ontolojik ve estetik bir ilke olan “çoklukta birlik-bütünlük” ilkesine dayalı bir edimdir. Bu nedenle zora dayalı çalışma ve iş kavramlarından ilkece farklı bir etkinliktir ve onun “sine qua non” koşulu, ancak özgürlük içindeki bir istence bağlı olarak gerçekleşebilir olmasıdır. Yaratma sürecinde inorganik varlıktan tinsel varlığa kadar, mikrokosmik sfer “den makrokosmik sfer” e kadar bütün varlık alanları bir amaç uğruna iş birliği içindedir. İnorganik olanla tinsel olan real olanla irreal olan, akılsal olanla duygusal olan, bilinçli olanla bilinçdışı olan, mikrokosmik olanla makrokosmik olan, arkaik-geleneksel olanla çağdaş olan, yöresel olanla evrensel olan, bireysel olanla toplumsal olan ancak yaratmada harmonik bütünlüğe ulaşabilir. Sanatçıyı yönlendiren düşüncenin kökeninde ölüme ya da yokluğa karşı direniş kavramı yer aldığına, onun başlıca

*kaygısı, real alanda oluşturamadığı harmonik bütünlüğü yapıtında, gerçekleştirme çabası olacaktır.*¹¹⁵

Akatünvel Sanat Topluluğu, sanatsal gruplaşmaların tarihsel sürecine bakıldığında gruplaşmaların çok sesli, gürültülü ortamlarda gerçekleşmiş olmasının aksine sessizlik ve sükûnet içinde varlığını ve sanatsal çalışmalarını sürdürmüştür. Onlar için sanat, sanatçı ile tuvali arasında sessizce gerçekleştirilen bir varoluştur. Akatünvel Sanat Topluluğu, Türk resminde ilk defa “düşünsel temele dayalı özgün bir sanat anlayışında” birleşen bir gruptur.¹¹⁶ Merkezinde “çağdaş insan varlığı” kuramının yer aldığı ortak bir dünya görüşüne sahip olan topluluk bu özgün sanat anlayışlarına uygun bir plastik dil geliştirmişlerdir. Topluluğun sanat anlayışını açıklayan iki kitap yayınlanmıştır. Bunlar: Abdülkadir Günyaz’ın 1980 yılında yayınlanan “*Üç Ressam: Süleyman Velioğlu - Tangül Akakıncı - Tamer Akakıncı*” ve İsmail Tunalı’nın 1984’te yayınlanan “*Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı - Süleyman Velioğlu ve Nafi Çil’in Sanat Anlayışı*” isimli kitaplardır.

Akatünvel Sanat Topluluğu üyeleri bir sanat akımı oluşturmak amacıyla bir araya gelip üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Türk resim sanatında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşundan bugüne birçok sanat grubunun kurulup dağıldığı görülür. Ancak bu süre içinde bir sanat akımı ya da ekolünün ortaya çıktığı görülmez. Bir akım ya da ekol oluşturmanın yalnızca Batılı sanatçıların tekelinde olduğu düşüncesi ya da bireyselleşmenin başladığı dönemlerde bir akım ya da grup üyesi olmanın eski moda olarak görülmesi ülkemiz sanat ortamında bu eksikliğin yaşanmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda genellikle sanatçı dayanışmasına bağlı olarak gelişen kısa ömürlü gruplaşmalar ortaya çıkmıştır. Türk resim sanatı tarihinde geçen bunca yıllık zamanın sanatsal ortamın oluşması için yeterli zemin oluşturduğunu belirten Velioğlu, gruplaşmaların kolaylığı yanında akım kurmanın zor olduğunu söyler. Akım kurmak için sağlam temellere dayalı bir dünya görüşüne ve disiplinli bir sanat anlayışına sahip olunması gerektiğini vurgular.¹¹⁷

Topluluğun sanat anlayışı, uluslararası sanatın eklektik bir tavra sahip ve kapsamlı bir sentezin arayışı içinde olan non-figüratif, soyut dışavurumculuk, informalizm, yeni

¹¹⁵ Günyaz A. (2010), Resim Her Şeydir-Güven Zeyrek-Painting is Everything (Ed. Zeyrek A., Günyaz A., Senan E.), Ege Basım, İstanbul: 12-16.

¹¹⁶ Velioğlu, Eylül 1984: 4.

¹¹⁷ Velioğlu, Ekim 2000: 12.

figürçülük, sürrealizm, art-brutal, fantastik-fotoğrafik, hiperrealizm, naif, kozmik, pop-art, op-art gibi akımların dışında yer alır.¹¹⁸ Aynı zamanda ülkemizdeki ulusallık-yöresellik gibi girişimlerin ve diğer sanat eğilimlerinin dışında şekillenmiş özgün bir estetik anlayışla etkinlikte bulunur. Topluluğun sahip olduğu bu estetik anlayışın plastik dili iki boyutu kapsar. Bunlar: “görünüşe çıkan” ve “sezinlenebilir” olan olarak sınıflandırılabilir. “Görünüşe çıkan” boyut topluluğun plastik dilini oluşturan “arkaik-soyut biçim”, “taş dokusu”, “nötr renk”, ve “dinginlik-sadelik” kategorilerinden oluşmaktadır. “Sezinlenmesi” istenen arka boyutta ise topluluğun estetik anlayışının üstüne temellendiği “çağdaş insan varlığı” kavramı yer alır. Bu kuramın merkezinde “insan” yer alır.

“*Estetik ve Çağdaş Ontoloji*” ve “*Psikopatolojik Sanat*” topluluğun sanatının düşünsel temelini oluşturan iki çağdaş disiplindir. Estetik ve Çağdaş Ontoloji, Prof. Dr. İsmail Tunalı tarafından İstanbul Üniversitesi’nde kurulan çağdaş bir felsefe bilimi olan “*Estetik ve Sanat Ontolojisi*” disiplinine dayanır. Bu disiplin, çağdaş estetik, ontoloji ve insan üstüne derin bilgiler sunar. Psikopatolojik Sanat ise İstanbul Üniversitesi Psikiyatri Kürsüsü’nde kurulan ve Süleyman Velioğlu tarafından yönetilen “*Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı ve Seksiyonu*” verilerine dayanır. Bu disiplin, normal ve psikotik insan varlığının sınırları, yaratma süreçleri ve psikodinamik yaklaşım çerçevesinde çağdaş bilgiler edinilmesinde önemli rol oynar.¹¹⁹

Akatünvel Sanat Topluluğu, çağdaş insan varlığı kuramı ve estetik anlayışıyla sanat tarihinde yer edinen diğer sanat topluluklarından ayrışır.¹²⁰ Süleyman Velioğlu bu kuramı şu sözlerle açıklar: “*Çağdaş insan; bütünselleşme olanağını irreal-ideal alanda yaratma edimiyle gerçekleştirendir ve çağdaşlık “şimdi ve burada”ki evrensel “oluş”a bütünlüğünü kurmak ereğiyle katılmak bilincidir.*”¹²¹

Çağdaşlık, güncel ve moda olan akımlara ayak uydurmak anlamına gelmez. Çağdaşlık, pek çok kişi için farklı şekilde tanımlanabilir. Topluluğun manifestosunda da belirtildiği gibi örneğin İsa için çağdaşlık “sonlu ile sonsuz arasında bulunan insan ve Tanrı arasındaki yitik birliği sevgi yaşamı” ile gidermektir. G.W.F. Hegel için çağdaşlık, sonlu ile sonsuz arasındaki yitik birliği gidermek ve mutlak olana ulaşmak için yeni bir mantık

¹¹⁸ Velioğlu, 1984: 6.

¹¹⁹ Velioğlu, 1984: 6-7.

¹²⁰ Velioğlu S. (2000), İnsan ve Yaratma Edimi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: 177.

¹²¹ Velioğlu, 2000: 186.

ortaya koymaktır. Karl Marx için çağdaşlık, “kapitalist toplum karşısında üretim araçları mülkiyetinin ortaklaşalığını gerçekleştiren komünist bir toplum oluşturmak” anlamına gelirken, M. Heidegger çağdaşlığı “insanın hakiki var oluşu seçebilmesi” olarak tanımlar. Akatünvel’e göre ise çağdaşlık, “sonlu ile sonsuz arasındaki diğer bir deyişle Mikrokosmik Sfer ve Makrokosmik Sfer arasındaki yitik birliği ‘yaratma eylemi’ ile giderme bilinci ve girişimidir” ve bunun temelinde de ölüme veya yokluğa karşı direniş düşüncesi yer almaktadır.¹²²

Topluluk sanatçılarının Cihangir-Oba Sokak’ta bulunan, ortak olarak çalıştıkları atölyenin duvarlarında “*Burada ölümün elinden bir şeyler kurtarmak için çalışacağım.*” cümlesi yer alır. Grup üyeleri için sanat, bir yaratma eylemidir. Yaratma eylemiyle insan, ölümü ya da yokluğu kompanse eder. Yaşam, yaşayan varlığın yokluğa, ölüme karşı direnişini ifade eder. Bir bakıma birlik ve bütünlük varlıkla eş anlamlıdır. Ölüme direniş ancak bütünlükle mümkün hale gelir. İnsanın; inorganik, organik, psişik ve geist (tinsel) gibi heterojen varlık katman ve kategorilerinden oluşması varlığın yokluğa ve ölüme karşı direnmesinde bütünleşmeyi ve bütünlüğü zorunlu kılar.¹²³ Yaşam ve zamanın beraberinde gelen ölüm olgusu canlı varlığın özellikle insan varlığının real alanda bütünleşmesini önler. Ancak insan varoluşunu, real alanda oluşturamadığı bütünlüğü irreal alanda yaratma ile gerçekleştirebilir ve böylece “ölümün elinden bir şeyleri kurtarabilir.”¹²⁴

İnsan, bütünselliğin yok olduğu bir çözülüş içinde bulunan bir varlıktır. Bu durum insanın var oluşu ile ters orantılıdır. Bir yandan varlığıyla bütünlüğe kavuşmak isteyen insan diğer yandan strese ölüm kadar uzanan geniş bir spektrum içindeki olumsuz etkenler nedeniyle bütünsellikten real alanda uzaklaşır. Ancak insan varlığı, bu bütünleşmemeye, çözülmeye kısacası ölüme karşı koyarak bütünsel varlığını savunur. İşte insanın bütünsel var oluşunu savunmasında başvurduğu biricik yöntem “yaratma eylemi”dir. Real alanda varlığı biyolojik saatle sınırlı olan insan, yaratma eylemi ile irreal alanda ölümü kompanse eder. Böylece real alanda gerçekleştiremediği varoluşu ve bütünleşmeyi irreal alanda gerçekleştirerek ontik bir bütünlüğe kavuşur.¹²⁵ E. Cassirer

¹²² Molva S. (1994/4), Akatünvel Sanat Grubunun Avrupa Sergileri, Ege Mimarlık Dergisi, s.32, İzmir: 45.

¹²³ Günyaz A. (1980), Üç Ressam: Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Yaşam Yayınları, İstanbul: 26; Velioğlu S. (Aralık 1986), Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı’nın Sanat Anlayışları Üstüne, Sanat Çevresi s.98, İstanbul: 5-6.

¹²⁴ Günyaz, 1980: 26.

¹²⁵ Tunalı İ. (1983), Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı, Tanak Sanat Galerisi, İstanbul: 19.

“sanat doğaya yardım etmeli ve onu düzeltmeli” der. Buna göre *“yaratma eylemi insanın biyolojik ve real alandaki yenilgisini, ölümünü, dağılıp çözülmesini, irreal alanda ödünleme çabası olarak karşımıza çıkar.”*¹²⁶

Yaratma sürecinde, mikrokosmik sfer’den makrokosmik sfer’e, inorganik varlıktan geist varlığına kadar bütün varlık alanları iş birliği içinde bulunur. İnorganik olanla tinsel olan, real olanla irreal olan, mikrokosmik olanla makrokosmik olan, bilinçli olanla bilinçdışı olan, akılsal olanla duygusal olan, arkaik olanla çağdaş olan, yöresel olanla evrensel olan ancak yaratmada bütünlüğe kavuşabilir.¹²⁷ İnsan, yaratma süreci içindeyken nesneyi geist’laştırmış (tinselleştirmiş) olur. Böylece, varlığın en üst kategorisi olan geist ile en alt kategorisi olan inorganik varlık yaratmada bütünlüğe kavuşur ve doğada olmayan bu geist’laşmış nesne makrokosmos’a eklenmiş olur.¹²⁸ Buna göre yaratma basit bir psişik süreç değil ontolojik bir süreçtir. Ontolojik olan bu süreçte doğada olmayan bir varlık ortaya çıkar ve bu özgün varlık “sanat yapıtı” adını alır. Ontoloji-estetik bir sürecin tamamlanmasıyla ortaya çıkan sanat yapıtı doğada karşılığı olmayan yeni ve özgün bir varlıktır. Doğanın ölümlü olmasına karşılık sanat yapıtı ölümsüzlüğü temsil eder. Bütün ontik katmanları bir biçim içinde birleştiren sanat yapıtının bu biçimselliği onun zamana ve ölüme direnişinin ifadesi olan, zamanın ve ölümün etkileyemediği estetik varlık alanını ifade eder. Buna göre sanat yapıtı, ölümlü doğa varlığına karşı ölümsüz bir varlığı ortaya koyarken bir yandan da bu ölümsüz varlığı estetik bir kategori içine varlık kazanır.¹²⁹

Topluluğun sanat anlayışı “Yeni Ontoloji” ve “Felsefi Antropoloji” disiplinlerine bağlı olan insan varlığı kavramında temellendirilir. Buna bağlı olarak yapıtları edilgin ve etkin olarak iki unsuru da içermektedir:

Edilgin öge ile inorganik, organik, psişik ve geist varlık kategorilerinden oluşan insan varlığı real bir varlıktır. Real olanı belirleyen en önemli iki kategori olan değişim ve tarihsellik insan varlığı için de geçerlidir. Canlı bir varlık olan insan zamana yenik düşer ve bunun sonunda da ölüm meydana gelir. Ölüm olgusu yaşamdaki dışına çıkılamayan ve değişmeyen tek gerçektir. Bu düşünce sonucunda yapıtlarda yıpranmış ya da boyası

¹²⁶ Velioğlu S. (1978), Akıl Hastası ve Sanatçı, Alaş Ofset, İstanbul: 51.

¹²⁷ Tunalı, 1983: 19.

¹²⁸ Velioğlu, 1978: 51.

¹²⁹ Tunalı, 1983: 20-21.

dökülmüş yüzeyler görüntüsünde yansıtılan bu doku grup sanatçılarında görsel bir öge ve değer oluşturur.

Etkin öge ise canlı bir varlık olan insanın “bütünleşme” isteğinden hareketle olumsuz olana, yokluğa ve ölüme olan direncini ifade eder. Bu bütünleşme arkaik olanla çağdaş olan arasındaki uyum anlamına gelir. Bütünleşme süreci yalnızlık, yabancılık ve düşüşü çağırır ve bu durum arkaizmi de içerir. Çağdaş estetik ve görsel değerlerin arkaik, ilkel değerlerle özümleştirilmesi sonucunda bütünleşme yaşanır.¹³⁰

3.1.2. Akatünvel’in sanatında “insan varlığı” kuramı

Süleyman Velioğlu’nun çağdaş insan varlığı kuramının merkezinde yer alan insan varlığı Aristoteles’ten itibaren pek çok düşünür için farklı şekilde tanımlanmıştır: “düşünen hayvan”, “araç yapan hayvan”, “düşündüğü için var olan varlık”, “sembol kullanan hayvan”, “konuşan varlık”, “gülen varlık”, “politik hayvan”; Hegel felsefesinde “toplumun bir ögesi”, Karl Marx için “toplumsal varlık”, S. Kierkegaard’ın tanımında ise “isteme dayalı bir bireyselliğin oluştuğu varlık” vb.¹³¹ Bütün bu tanımlara bakıldığında insan varlığını tanımlamanın kolay ve yeterli olmayacağı anlaşılır. Süleyman Velioğlu insanın tanımını şu şekilde yapmıştır:

“İnsan; inorganik, organik, psişik ve tinsel varlık kategorileri platformunda birey olarak dünyaya gelmekle beraber, bütünleşmek ve toplumsallaşmak zorunda olan; tarihsel, kültürel, inançsal, siyasal ve ekonomik oluşum çizgisi içinde bulunan yaratma süreci ile donatılmış dinamik bir varoluştur ve hangi varlık ki evrim süreci içindeki biyolojik organizmanın üstüne; özbilinç potansiyeli ile yaratma potansiyelinin temellendiği yerde ve zamanda görünüşe çıkar, onun adı insandır.”

Buna göre insan hem bilinç hem de yaratma varlığıdır. Yaratma edimi, insanı diğer canlılardan ayıran en büyük özelliktir.¹³² Süleyman Velioğlu 1990 yılında gerçekleştirdiği bir söyleşide:

“İnsanı belirleyen üç büyük kavram vardır. Birincisi bütünlük-bütünleşememe sorunsalı, ikincisi ölüm, üçüncüsü yaratma. Bunlar birbirine bağlıdır. Ölüm bütünleşmenin tam antipodunu oluşturur. İnsanın temel ereği bütünleşmektir. Ama ölümlü bir varlık olarak ölümü ortadan kaldıramaz yani real dünyada bütünleşemez...İnsan irreal-ideal alanda

¹³⁰ Elibal, 1980.

¹³¹ Velioğlu, 1978: 13.

¹³² Kolektif (2022), Tangül Akakıncı – Resme Adanmış Bir Ömür, YEM Yayınları, İstanbul: 10-11.

bütünleşmesini gerçekleştirendir. İnsan ancak yaratarak, yeryüzüne yeni anlamlar, değerler; yapıtlar bırakarak ölümsüzlüğe ulaşabilir... ”¹³³

Süleyman Velioğlu Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı’nı kurduktan sonra psikiyatri yani bilim ile sanatın düşünüldüğü gibi birbirinden ayrı disiplinler olmadığını fark etmiştir. Psikiyatri, Nöro-fizyoloji ve Sanat gibi disiplinlerin birleşmesi sonucunda insan varlığını sorgulama yoluna girmiştir. Araştırmaları sonucunda “Çağdaş İnsan Varlığı”nı yorumlamaya yönelik Velioğlu, psikiyatrinin anlaşılabilmesi için daha önce dünyanın ya da ülkemizin Psikiyatri kliniklerinde olmayan “Çağdaş İnsan ve İnsan Varlığı” dersini müfredata ekletip ders vermeye başlamıştır.¹³⁴

İnsan varlığını kavramada “Şizofrenik Süreç”in bilinmesinin önemini ifade eden Süleyman Velioğlu, insan varlığının bir bütünleşme süreci olduğunu, şizofreninin de insanın bütünleşemezliğinin patolojik bir durumu olduğunu belirtir. Psikiyatri, Estetik, Filozofi ve Psikolojik Süreç ile ilgilenen sanatçı, insan varlığını anlamlandırmak için Psikiyatri’de Dinamik Psikiyatri, Psikosomatik-Tıp, Nöro-Fizyoloji; Filozofi’de Ontoloji ile Çağdaş Filozofik disiplin; Estetik alanında ise Plastik Sanatlar’dan faydalanmıştır. Bütün bu disiplinlerin verileriyle kendine özgü bir insan varlığı tanımı yaparak ona dayalı bir estetik anlayış geliştirmiş ve bu estetik anlayış doğrultusunda sanat yapma kaygısı taşımıştır.¹³⁵

İnsan varlığı kavramının dayandığı *Psikofizyolojik-Psikosomatik Tıp, Dinamik Psikiyatri, Şizofrenik Sendrom, N. Hartmann Ontolojisi* gibi disiplinler şu şekilde açıklanabilir:

3.1.2.1. Psikofizyolojik-Psikosomatik Tıp

Ruh ve beden arasındaki ilişkinin varlığı tarih öncesi çağlardan beri ampirik olarak bilinmektedir. Ancak buna rağmen “Psikosomatik Tıp” tıp terimi ilk kez 19.yy.’da kullanılmaya başlanmıştır. Tıp alanında “Psikosomatik” psikolojik nedenlerden kaynaklanan bedensel hastalıkları ifade etmektedir. M.Ö. 400’lü yıllarda Sokrates “*Ne başsız bir gözü ne de bedensiz bir başı tedavi etmek uygun değildir*” diyerek psikofizyolojik-psikosomatik tıbbın “bütüncü” anlayışını ortaya koymuştur.¹³⁶

¹³³ Velioğlu, 2010: 69.

¹³⁴ Tanaltay E. (Şubat 1990), Sanat Çevresi, s.136, İstanbul: 56.

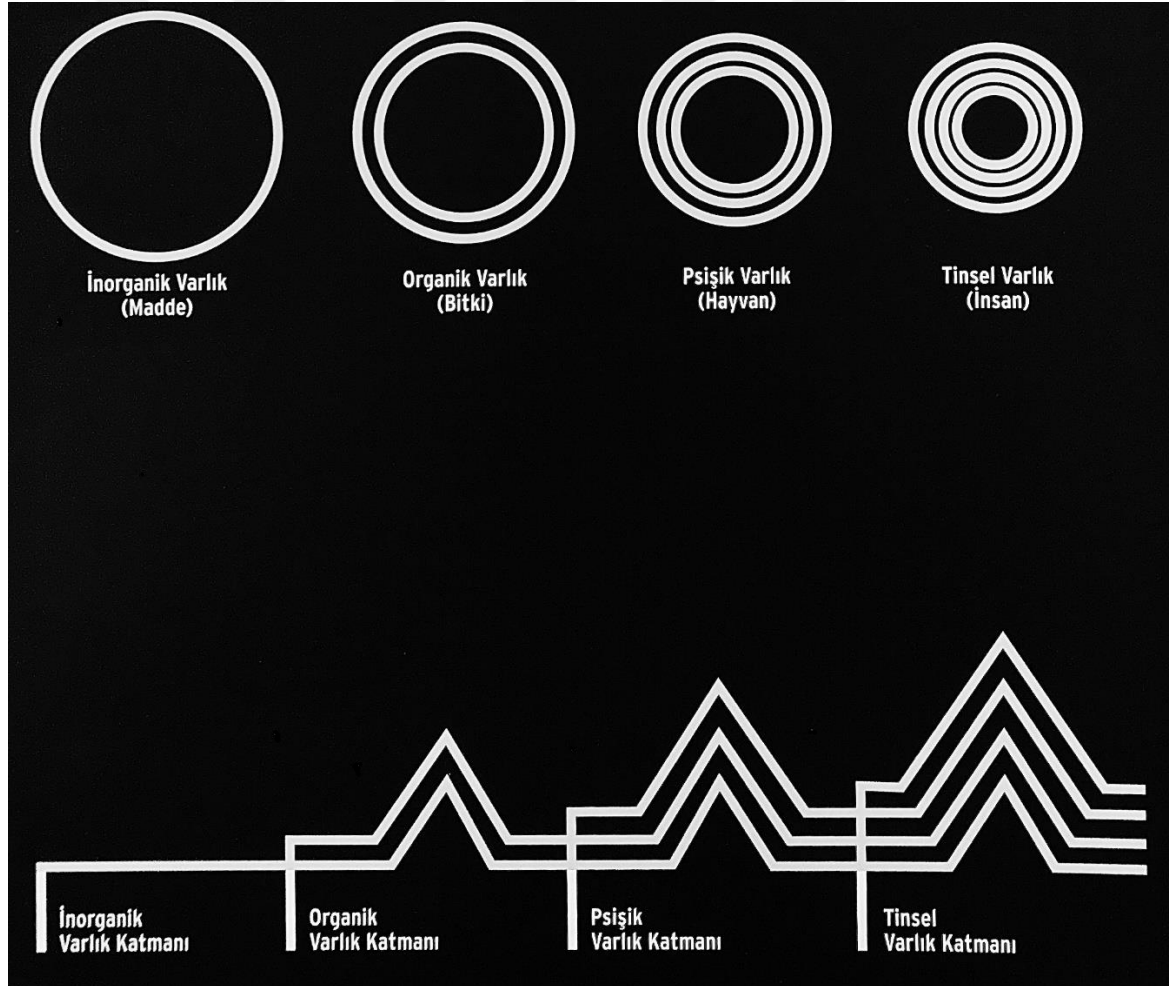
¹³⁵ Tanaltay E. 1990: 56.

¹³⁶ Çevik A., Psikosomatik Hastalıkların Tanımı, Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri.

Çağdaş psikofizyolojik-psikosomatik tıp psişe (ruh) ve somato (vücut, beden)'yu bireyin iki ayrı ögesi yerine bir varlığın iki ayrı yönü olarak ele alır. Yani insanı psişe ve somato'dan oluşan “psikosomatik bir bütünlük” olarak kabul eder. Bu durum psikofizyolojik-psikosomatik tıbbın geist varlık kategorisini dikkate almadığını ancak insanı inorganik, organik ve psişik varlık kategorilerinden oluşan bir “bütünlük” olarak kavradığını gösterir. İnsanın bütünlüğü bu disiplinin temelini oluşturur.¹³⁷

3.1.2.2. Dinamik Psikiyatri

Dinamik Psikiyatri “bütünleşememe ve dinamizm” gibi kavramlara eğilir. Bütünlük kavramının karşısına “bütünleşememe”, konstrüktif düşünme sisteminin ürünü olan yetkinlik ve hiyerarşi kavramlarının yerine “dinamizm”i getirerek mikrokosmik ve makrokosmik sfer’de “insanın bütünleşememesi” durumunu inceleyen bir disiplindir.¹³⁸

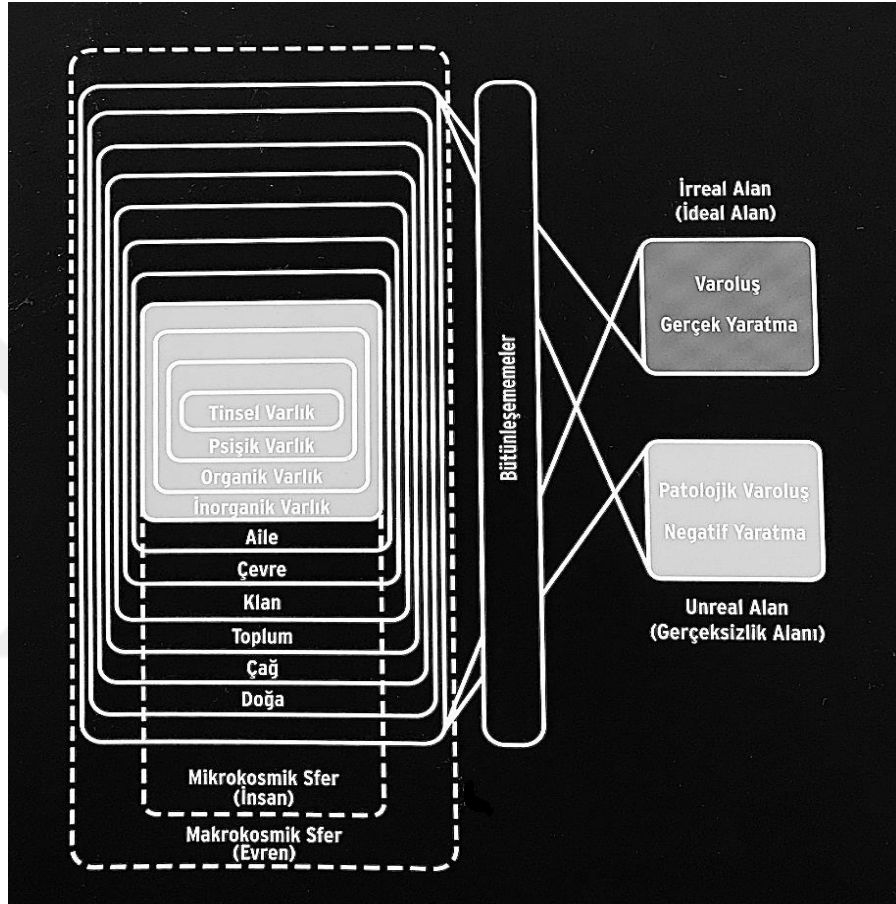


Resim 3.1. “Mikrokosmik Sfer Bütünlüğünün Dikey ve Yatay Görünümleri” Tablosu (Velioğlu, 2010:22).

¹³⁷ Velioğlu, 1984: 7.

¹³⁸ Velioğlu, 1984: 7.

Mikrokosmik Sfer: İnsan varlığının bütünselliğini ve bütünleşme sürecini içeren, bir bedende inorganik, organik, psişik ve tinsel varlık kategorilerinin uyumu şeklinde ortaya çıkan bütünlük mikrokosmik sferi oluşturur. Mikrokosmik sfer varlığın dikey yönlü görüntüsünü oluşturur.¹³⁹



Resim 3.2. “Makrokosmik Sfer (Evren) Bütünselliği İçinde Mikrokosmik Sfer (İnsan) ve Yaratma Edimi”
Tablosu (Velioğlu, 2010:23).

Varlığın yatay yönlü görüntüsünü temsil eden Makrokosmik Sfer ise anne, baba, çocuk, kardeş, akraba ilişkileri içindeki dinamikleri/etkileşimleri kapsayan aile; oyun, okul, iş ve meslek gibi mekanları içeren çevre; gelenek, görenek, töre ve kült ile klan; tarihsel, kültürel, inançsal, siyasal, ekonomik, etnik boyutlarıyla toplum; çağdaşlık, coğrafya ve evrensel gibi kategorileri kapsar.¹⁴⁰ Bu kategorilerin uyumlu birliğiyle insan varlığında “varlık bütünselliği” gerçekleşmiş olur.

¹³⁹ Velioğlu, 2010: 20.

¹⁴⁰ Velioğlu, 2010: 21.

3.1.2.3. Şizofrenik Sendrom

Kişiliğin çözülmesi ve parçalanması hastalığıdır. Bu sendrom, kişilik bütünlüğünün bir sendrom nedeniyle parçalandığını gösterir ve bu durum bütünlük kavramının öneminin vurgulanması açısından önemlidir.¹⁴¹

Çağdaş insanı temel alan bilimlerin bütünlük kavramının üstünde açık ya da kapalı olarak durdukları görülür ancak insanın ontik bütünlüğünü sistemli bir şekilde ele aldıkları söylenemez.¹⁴²

3.1.2.4. N. Hartmann Ontolojisi

Nicolai Hartmann Ontolojisi, tıptaki bütünlük kavramı sorununa eğilen ancak yetersiz kalan yaklaşımlara açıklık getirmiştir. Çağdaş ontoloji, real dünyayı ve onun heterojen doğası içindeki yerini inceler. Bu ontolojide “var olan” ontik bir bütünlük içinde görülür ve bu bütünlükte real, ideal ve estetik varlık yer almaktadır.¹⁴³

Varlık kuramı ya da felsefesi diye bilinen ve N. Hartmann tarafından yeniden ele alınan Ontoloji, varlığı bir bütün olarak inceleyen ve var olanların en temel niteliklerini ele alan bir felsefe dalıdır. Nicolai Hartmann’ın ontolojisi, varlığın farklı düzeylerini ve bunların özelliklerini inceleyen bir felsefi teoridir. Varlık biçimlerini real ve ideal olmak üzere ikiye ayıran Hartmann’a göre real varlık; tek başına var olan şeylerin, olayların, kişilerin, eylemlerin varlığıdır. Real varlık, ruhsal ve tinsel olanlarda var olmayı da kapsar. İdeal varlık ise zaman ve mekan boyutlarının dışında kalan, değişmeyen ve bilgisi en zor elde edilen varlık olarak yalnızca kısım olarak verilmiştir.¹⁴⁴ Buna göre Hartmann’ın real varlık felsefesinde yer alan düzeyler cansız, canlı, ruhsal ve tinsel olmak üzere dört katmanlı bir yapıyı temsil eder. Bunlardan ilki, kısaca cansız olanın tabakasını temsil eden cansız tabaka, bütün evreni temsil eder. Bunun üzerinde canlı varlık tabakası yükselir ve tek hücrelilerden, bitkilerden insana kadar olan bütün canlı varlıkları temsil eder. Canlı varlığın üzerinde yükselen ruhsal tabaka ise kendinden önceki tabakalar olmadan gerçekleşmez ve bu tabakalardan uzayda yer kaplamamasıyla ve içsel oluşuyla ayrılır. Hartmann’a göre canlı ve cansız tabakada hakim olan doğa yasaları ruhsal tabakada son bulur. Ruhsal tabakanın üzerinde yükselen tinsel varlık tabakası ise ruhsal tabaka olmadan

¹⁴¹ Velioğlu, 1984: 7.

¹⁴² Velioğlu, 1984: 7.

¹⁴³ Velioğlu, 1984: 7.

¹⁴⁴ Demir Ç. (2002), Nicolai Hartmann ve Ontoloji – Ontolojinin Işığında Bilgi ve Bilgi Metafiziği, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum: 11.

gerçekleşmez. Çünkü tinsel varlıklar bireylerin ruhsal yaşamlarının ürünüdür. Bu dört tabakanın hem kendine özgü ilke ve kategorisi bulunurken hem de diğer katmanlarla ortak özellikleri bulunur. Buna göre varlık alanlarının anlaşılabilmesi için evren bütün olarak ele alınmalı ve olaylar ile olgular arasındaki varlık bağlantıları araştırılmalıdır.¹⁴⁵

Tarihsel süreç boyunca “bütünlük” ya da “bütünsellik” insan varlığı sorunsalına karşı ortaya çıkan ilk kavram olmuştur. İsa öğretisi gibi dinsel öğretiler, filozoflar ve bilimsel disiplinler insan varlığını ve onun evren içindeki yerini irdelerken insan için en temel sorunun “bütünleşememe” olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Bunun sonucunda bütünleşme ya da bütünselleşmeye ulaşmayı kendilerine amaç edinmişlerdir.¹⁴⁶

İsa öğretilerine göre insan ile Tanrı arasında yitik olan birlik ve bütünlük “sevgi yaşamı” yoluyla giderilebilir. Hegel felsefesine göre sonlu ile sonsuz arasındaki birlik ve bütünlüğü gerçekleştirmek için mutlak tin’e ulaşmak ve yeni bir mantık geliştirmek gerekir. Karl Marx felsefesinde insan, kapitalist toplum düzeninde kendine, topluma ve yaşama yabancılaşarak birlik ve bütünlükten yoksun hale gelir. Bu durumun giderilmesinin sınıfsız bir toplumun oluşmasıyla mümkün hale geleceğini düşünür. M. Heidegger’in Existentialist felsefesine göre bireyin kendisine sorumluluk yüklemeyen bir varoluş biçimini seçmesi birey ile varlık arasındaki bütünleşmeyi olumsuz kılar. Birlik ve bütünlüğün sağlanması ancak “hakiki” varoluş biçiminin benimsenmesiyle mümkün olur.¹⁴⁷

Fenomenolojik sistemlere göre insan varlığının “ontik bütünlüğünün” göz ardı edilmesi birlik ve bütünlüğün sağlanmasının önünde engel oluşturur. Ontik bütünlüğün güncel yaşamda dikkate alınmasıyla birlik ve bütünlük olası hale gelir. Psikosomatik tıp disiplininde psişe (zihin) ile somato (vücut, beden)’nun, toplumsal psikiyatride birey ile toplum ve ekoloji için birey ile çevrenin uyumlu birliğiyle birlik ve bütünlük sağlanabilir.¹⁴⁸

Bütün bu öğreti, sistem ve disiplinlerin önerdiği bütünsellik anlayışlarına içerikleri açısından bakıldığında Tanrı-kul, sonlu-sonsuz, varlık-toplum, doğa-çevre ve somato-psişe arasında gerçekleşen bütünleşme amacı ile sınırlandırılmışlardır. Çağdaş insan

¹⁴⁵ Çelebi V. (Temmuz 2014), Nicolai Hartmann’ın Yeni Ontolojisinde Varlık ve Değer İlişkisi, Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar: 76.

¹⁴⁶ Velioğlu, 2000: 178.

¹⁴⁷ Velioğlu, 2000: 178-179.

¹⁴⁸ Velioğlu, 2000: 179.

varlığını aydınlatmaktan uzak kalıp bütünsellik kavramı üzerinde yoğunlaşmış olsalar da önerdikleri “bütünsellik” anlayışları yetersiz ve bilimden uzak kabul edilmişlerdir.

Bütünsel bir varlık olan insan bu bütünselliğini tüm varlığın prototipine göre küçük bir örneği olarak belirler. Buna göre makrokosmos karşısında aynı varlık katmanlarından oluşan insan mikrokosmos’u ifade eder. İnsanın; inorganik, organik, psişik ve geist gibi heterojen varlık katmanlarından oluşması onun bütünleşmesini zorunlu kılmaktadır. İnsanın maddi yani inorganik varlığı; onun uzayda kapladığı yeri, organik varlığı; canlı oluşunu, doğması, büyümesi, ölmesi, psişik varlığı; insanın bilinçli bir varlık olmasını, dağılıp yok olma bilincini ifade ederken, psişik varlık ile biçim kazanan tinsel varlığı ise insanın ölüm ve yok olma korkusu tarafından belirlenir. Buradan anlaşılacağı üzere Süleyman Velioğlu’na göre insan dağılıp, yok olma korkusu taşıyan psikiyatrik bir varlıktır. Ancak bu korkuya sanat etkinliği ile meydan okur. Ölümlüğüne karşın sanatı ölümsüz bir varlık olarak yaratarak insansal bir ölümsüzlük ortaya koyar. İnsan ancak sanat yapıtında bütünlüğe ulaşabilir. Dış dünyanın ölümlülüğüne ve parçalanmışlığına karşılık bütün olan sanat yapıtı ile ölümsüz bir varlık ortaya çıkar. İnsan gibi sanat yapıtı olan resim de aynı dört varlık katmanından oluşur. Ancak burada resim; boya kütlesi ve keten bezi gibi inorganik varlıkların arka planında yer alan irreal varlık organik, psişik ve tinsel varlık katmanlarını oluşturur. Sanat Ontolojisi’nde bu durum sanat yapıtını kendine özgü bir varlık olarak tanımlama ve anlama tarzına dayanır. Sanat ontolojisi yönergesinde sanatını icra eden Velioğlu’nun sanatı anlama ve yorumlama biçimi bir yönüyle sanat ontolojisinden ayrılır. O’nun sanatında sanat yapıtı; insan varlığına dayanan, insanı anlatan ve insan dışında düşünülemez olan bir varlıktır. *“İnsanı anlatmak için doğayı ve doğanın öğelerini kullanmaktayız. Yatan bir kadın peyzaja, bir peyzaj da insana dönüşebilir”* diyen sanatçı sanatının temelini insan üzerine kurmuştur. Bu durumda varlık katmanları da yalnızca insan varlığının bütünselliğini yansıtmak için kullanılmaktadır.¹⁴⁹

3.1.3. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun yapıtlarında varlık katmanları

N. Hartmann kendi varlıkbilim sistemini aynı biçimde sanat yapıtına da uygulamaktadır. Onun varlıkbiliminde yer alan cansız, canlı, ruhsal ve tinsel olarak yer alan varlık katmanları ve bu katmanlar arasında bulunan ilişkiler estetik değer anlayışında da aynen yer almıştır. Sanat yapıtında; canlı ve cansız tabaka arasında bulunan temelini

¹⁴⁹ Tunalı, 1983: 27-32.

alt tabakada kurma ve şekil kazandırma ilişkisinin uygulanarak birbirine dayanan, birbiri üzerinde yükselen ve böylece farklı katmanların ortaya çıkarıldığı görülür. Tabaka sisteminde olduğu gibi yapıtta yer alan canlı tabaka da cansız tabakaya göre daha belirgin bir şekilde ele alınmıştır. Buna göre sanat yapıtında üstte bulunan her tabaka kendinden öncekine göre daha derin ve belirgin bir görünüş elde etmiştir. Harmann'ın varlıkbiliminde yer alan bağımlı ve bağımsız olma ilişkileri sanat eserinde de kendini gösterir. Sanat yapıtında tabakalar halinde yer alan görünüşler var olmak için alt tabakada bulunan görünüşe bağımlıyken bir yandan da kendi tabakasinda ortaya çıkan yeni görünüşte alttakinden ayrılarak kendi içinde bağımsız bir katman olarak bulunur.¹⁵⁰ Akatünvel Sanat Topluluğu'nun bu felsefi alt yapıya sahip olan yapıtları bu ifadelere örnek oluşturur. Yapıtlarında teknik olarak taş dokusunu verebilmek için çok katmanlı çalışan sanatçılar boyayı tuvale kalın tabakalar halinde sürerek kazıma işlemiyle resimlerini son haline getirirler.

Prof. Dr. İsmail Tunalı “*Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı*” adlı kitabında Süleyman Velioğlu'nun bu teorik temel üzerine kurduğu özgün resim anlayışının pratikteki görünüşünü ele alırken, onu oluşturduğu grup içinde düşünüp gruptan bir diğer sanatçı olarak da Nafi Çil'in sanatını örnek olarak incelemiştir. Topluluğun resimlerinde yer alan varlık katmanlarını *Maddi (İnorganik) Varlık Katmanı*, *Canlılık (Organik) Katmanı*, *Psişik Varlık Katmanı* ve *Tinsel Varlık Katmanı* olarak dört başlıkta inceleyerek bu iki sanatçı üzerinden örneklendirerek açıklamıştır:

3.1.3.1. Maddi (inorganik) varlık katmanı

Topluluğun sanat yapıtları ontolojik bütünlüğü ifade etmektedir. Bu bütünlüğün temeldeki maddi varlığı taş tarafından taşınır. Süleyman Velioğlu maddi varlığı boya kütlesi, keten bezi gibi resimde fiziksel olarak görülen varlıkların dışında, bu varlıklar tarafından taşınan resmin obje olarak maddi varlığında bulur. Akatünvel sanatçılarında bu maddi varlık “taş”tır, “taş kütlesi”dir. Resmin ontolojik üst katmanları ve estetik tüm varlığı onun tarafından taşınır.¹⁵¹

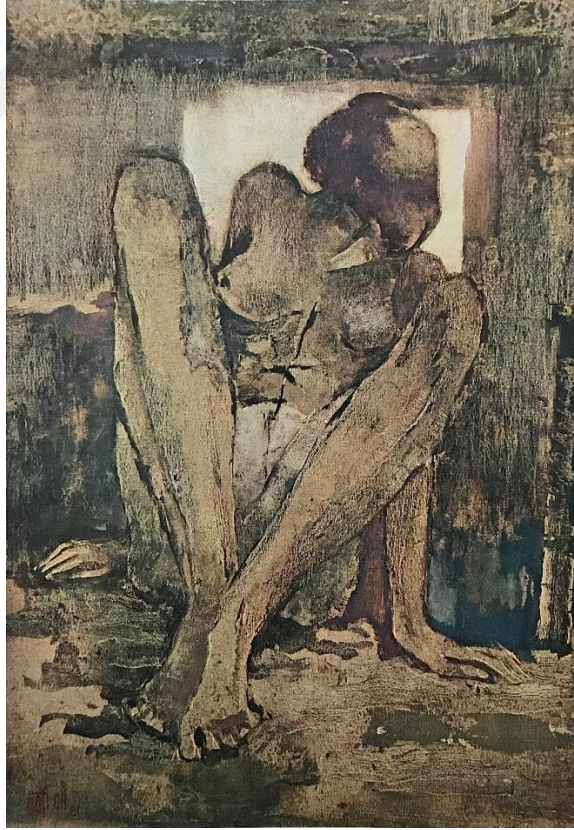
¹⁵⁰ Türker H. (2010), Nicolai Hartmann'da Estetik Değer, Mukaddime, Artuklu Üniversitesi, s.3, Mardin: 11-12.

¹⁵¹ Tunalı, 1983: 35.

3.1.3.2. *Canlılık (organik) katmanı*

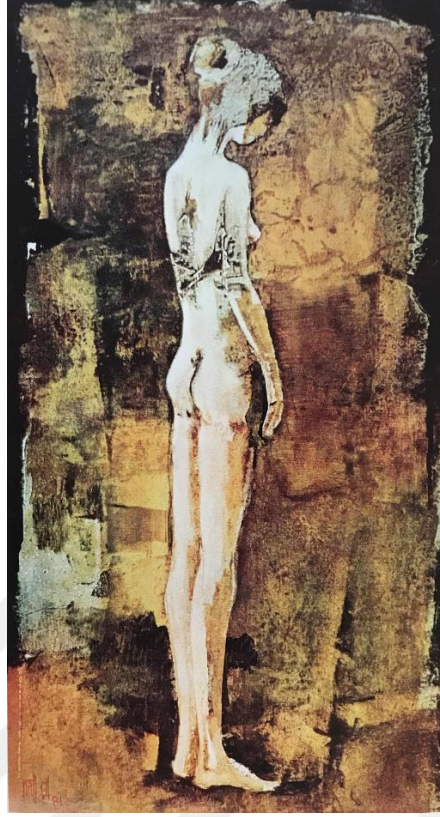
Varlık katmanlarının başında maddi varlığı izleyen “canlılık” katmanı yani organik katman bulunur. Akatünvel sanatçılarının yapıtlarına bakıldığında taş gibi inorganik varlığa dayanan ve onun etrafında şekillenen figürler nedeniyle yapıtlarının canlılıktan yoksun olduğu görülür. Bu figürler tümüyle yaşamın ve empirik gerçeğin dışında var olsalar da sanatçılar bazı resimlerinde organik canlı doğayı da belirli bir ontolojik ağırlıkla ele almışlardır.¹⁵²

Canlılık katmanını Akatünvel’in iki değerli sanatçısı üzerinden açıklamak gerekirse örneğin: Topluluğun sanatçılarından Nafi Çil’in resimleri organik olana daha yakındır. Sanatçının resimlerinde görülen figürler yaşamın içinden karşılaştığımız canlı bir varlık gibi dururlar ve her an hareket edecek biyolojik bir canlı gibi görülürler. Örnekte verilen ilk resimdeki oturan kadın figürü yerinden kalkıp mekân içinde yer değiştirebilir, gülüp, konuşabilir gibi görülür. İkinci resimdeki ayakta görülen kadın figürü de aynı canlılıkta ele alınmıştır. Bu figür de her an yürüyecek, oturacak ya da koşacak kadar canlıdır.



¹⁵² Tunalı, 1983: 35.

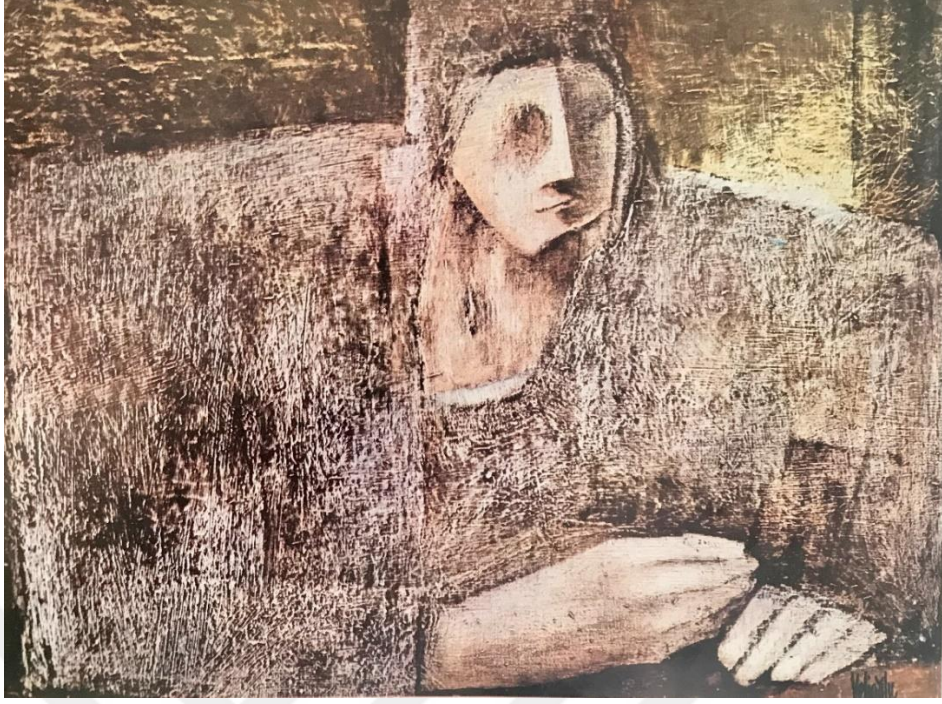
Resim 3.3. Nafi Çil, “Kadın”, Yağlıboya, 70 x 100 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1971 (Çil, 2019).



Resim 3.4. Nafi Çil, “Nü”, Yağlıboya, 60 x 95 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1971 (Çil, 2019).

Süleyman Velioğlu’nun yapıtlarında ise organik olan, bağımsız bir varlık katmanı olarak bulunmasa bile daha üst varlık katmanlarını taşıyan bir unsur olarak yer alır. Çünkü, psişik ve tinsel varlık ancak organik bir varlıkta görünüm kazanabilir.¹⁵³ Velioğlu’nun yapıtları ontolojik hipoteze bağlı olmasının yanında canlı doğayı ontolojik ağırlıkla ortaya koyduğu eserleri de bulunmaktadır.

¹⁵³ Tunalı, 1983: 35-36.



Resim 3.5. Süleyman Velioğlu, “Portre”, Tuval üzerine yağlıboya (Tunalı, 1983).

Süleyman Velioğlu’nun “Portre” adlı yapıtında masada oturan bir figür yer almaktadır. Başı belli bir yöne çevrili olan insanın elleri de hareket içindedir.¹⁵⁴ Bir taş blok üzerine çizilmiş taş çizliğinden meydana gelen portrede arkaik form ile irreal renk kullanımı görülür. Bu nitelikler sanatçının yalnızca bu yapıtının değil bütün yapıtlarının temel kategorisini oluşturur. Yalnızca çizikler ve renk farklılıkları kullanılarak oluşturulan yapıtta derinlik etkisi yaratılmamıştır. Arkaik bir form anlayışı içinde cinsiyetsiz olarak görülen varlık kişisel özelliklerinden arınmış salt insan halinde verilmiştir. Bu insan ontolojik dört varlık katmanından meydana gelirken real özelliklerinden sıyrılarak belli bir soyutluk elde etmiştir. Ölüm korkusuna ruhundaki ölümsüzlük düşüncesiyle karşı çıkan, ölümle ölümsüzlük arasında denkleşmiş bir insandır. Sanatçının arkaizmini tamamlayan başka bir unsur olan renk ile resmin taşıyıcısı olan taş, çizikler içinde belli bir reel renk kullanılarak ifade edilebilir böylece insan figürü de bu çiziklerden oluşan irreal bir varlığı temsil edecektir. Buna göre renk sanatçının resimlerinde hem bir fenomen hem de irreal bir varlığı temsil eden unsur haline gelir. Rengin bu çift değerlendirilişi sanatçının resim anlayışının da yapı olarak çift boyutlu olması nedeniyle anlaşılabilir. İlk olarak taşa dayalı maddesel boyut, ikincisi de psişik ve tinsel varlığa

¹⁵⁴ Tunalı, 1983: 35.

açılan boyut olmak üzere oluşturulan resimleri temelde ontolojik bir bütünlüğe sahipken resmin sanatsal varlığında da estetik bütünlüğü ifade etmektedir. Velioğlu'nun sanatsal anlayışının temel amacını bu estetik bütünlük oluşturur.¹⁵⁵

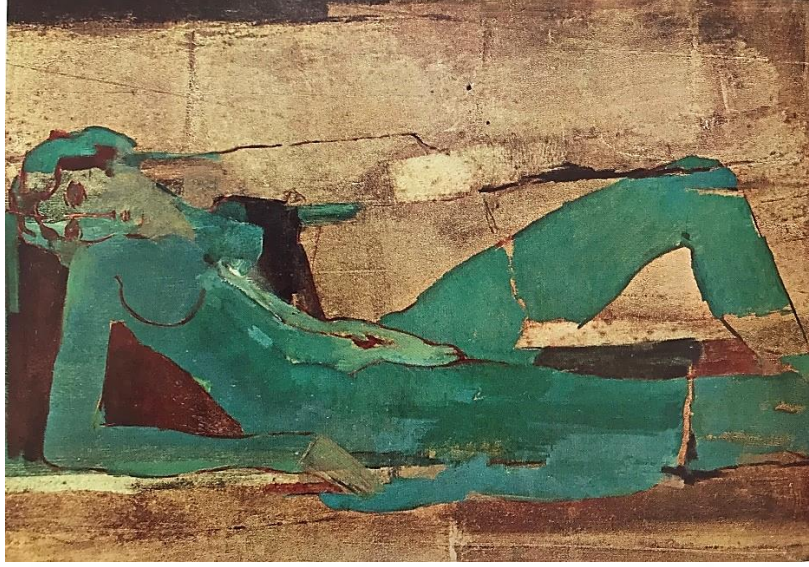
3.1.3.3. *Psşik varlık katmanı*

İnsan ile dış dünyada yer alan varlık ve onu oluşturan nesneler arasındaki somut durumu ifade eder. Süleyman Velioğlu ve Nafi Çil'e göre dış dünya "yitik, yok olmuş, realitesini yitirmiş olan bir dünyadır." Onların figürleri duygularından arındırılmıştır. Ancak Nafi Çil'in bazı resimlerinde duygusallık, erotizm içinde verilmiş kadın figürlerinde ortaya çıkar. Fakat buradaki kadın figürleri erotik duyguyu değil psişik açıdan soyutlanmış bir erotizmi ifade ederler.



Resim 3.6. *Nafi Çil (Tunalı, 1983).*

¹⁵⁵ Tunalı, 1983: 43-48.



Resim 3.7. Nafi Çil (Tunalı, 1983).

Sanatçıların derin anlamlar barındıran resimlerinde bir tek obje yer alır. Temelde bulunan ve realitenin dışında yer alan bu metafizik obje ölümdür, ölüm düşüncesidir. Onların resimlerinde yer alan figürler, real dünyanın içinde yaşayan, seven, kızan, isyan eden varlıklar değil, bütün bu realitenin dışında ölümü düşünen ve bu duyguyu yaşayan varlıklardır. Bundan dolayı bu figürler real dünya ve psişik kategorilerin dışında salt bir tinsel varlık olarak bulunurlar. Buna göre psişik varlık, tinsel varlık katmanı için bir duyarlılık varlığını ifade eder.¹⁵⁶

3.1.3.4. Tinsel varlık katmanı

Tinsellik, açık ve net düşünsel mesajlar vermek yerine sezgisel olarak algılanabilmeyi ifade eder. Bütünlükten yoksun bir varlık olan insan, parçalanmışlığın ve çöküşün içinde yer alır. Çünkü ölümlü bir varlık olan insan, belli bir yaşamdan sonra yok olmak durumundadır. Ölümden duyulan korku tüm yaşamı etkiler ve insan varlığının bütünlük ve yapısallığını dağıtır.¹⁵⁷

Akatünvel sanatçılarının varlık kavrayışlarının merkezinde “tinsel varlık” yer alır. Sanatçıların resimlerindeki figürler düşünmeye dayalı bir tinsel ifade barındırır. Ölümü düşünüp ve ölüm düşüncesi ile duygulanan bu figürler bir bakıma ölümü düşünmekle var

¹⁵⁶ Tunalı, 1983: 36-38.

¹⁵⁷ Oktay, 2001: 116-117.

olurlar. Sanatçıların tahta varlık kazanmış bu figürleri, gündelik yaşamı tüm içeriğiyle yadsıyan, ölümü düşünerek canlılık kazanan metafizik varlıklardır.¹⁵⁸

Akatünvel sanatçılarının genelini kapsayan ancak Süleyman Velioğlu ve Nafi Çil'in sanatları üzerinden örneklendirilen bu dört ontolojik varlık katmanı sanatçıların eserlerinin temelini oluşturur. Burada önemli olan resmin objesini oluşturan insanın varlık katmanları içinde, metafizik bir tavırla ölüme karşı koyması ve düşünsel bir varlık olarak ölüme meydan okumasıdır. Bu figürlerde savunulan ve tavır olarak yer alan kişisel ölümsüzlük aslında tüm insanlığın ölümsüzlüğünü ifade eder.¹⁵⁹

3.1.4. Akatünvel'in sanatındaki biçimsel kurallar

Akatünvel Sanat Topluluğu, yapıtlarında çağdaş insan varlığına uygun estetik anlayışa dayalı plastik bir dil oluşturmuştur. Topluluğa göre plastik dil yalnızca kendi koşulu içinde gerçekleşmeli ve herhangi bir açıklamaya ihtiyaç duyulmamalıdır. Ancak izleyici bu plastik dilin altında yatan dünyayı sezebilmelidir. Çağdaş insan varlığının evren içindeki yerini ifade eden bu dünya arka planda yer alır. Topluluğun resimlerinde ön planda bulunan ve ortak olarak kullanılan dört biçimsel kural ise “*arkaik-soyut biçim, taş dokusu, nötr renk ve dinginlik-sadelik*”tir.

3.1.4.1. Arkaik - Soyut biçim

Zaman ve mekândan bağımsızlığı, real ilgilerden soyutlanmışlığı ile “arkaik-soyut biçim” Akatünvel Sanat Topluluğu'nun estetik anlayışı içinde varlıkla olan ontolojik ilgi kaygısıyla başvurulmuş bir biçim anlayışını ifade eder. Arkaik biçim anlayışında varlık, nesne ve insanlar daha çok “primer-ontik” nitelikleriyle verilir.¹⁶⁰ Zaman içinde varlığın ana niteliğinin kavranmasını engelleyen oluşumların varlığın özüne inilmesi için ortadan kaldırılması gerektiğini ifade eden arkaizm, varlığın soyutlanması etkinliğine dayanır.

İlkel sanatta birey kendisi ile doğa ve doğanın kendi içerisinde barındırdıkları arasında benzerlik ilişkisi kurarak doğayı evcilleştirmeye çalışmıştır. Resim ve heykel gibi sanat alanları sanatsal etkinliklerin dışında inançların, umutların ve korkuların anlatımı amacıyla kullanılmıştır. Primitif sanatta sanatçının ifade biçimi kavramsalıdır. Primitif dönem sanatçısı için sanat, görsel olmaktan çok düşseldir ve gerçekçi olma zorunluluğu

¹⁵⁸ Tunalı, 1983: 38-39.

¹⁵⁹ Tunalı, 1983: 39.

¹⁶⁰ Velioğlu, 2010: 124-125.

yoktur. Gerçekçilik yerine saf zihnin idraki ile anlaşılan en öze ve temele inen yanları yansıtmaya odaklanır. Biçim anlayışı yalınlık üzerine kuruludur. Vurgu ve abartma yoğunlukla tercih edilirken ilgi uyandırmayan ögeler kompozisyon dışında tutulmuştur.¹⁶¹

Worringer, insanlığın doğa ile bütünleşme isteğine bağlı olarak soyut düşünceler geliştirdiğine dikkat çekmiştir. Primitif dönem insanının dış dünyanın çözümlenemeyen ve karmaşık yapısından endişe ve korku duyduğu ve huzura ulaşmak için büyük bir istek içerisindeydi. Aradıkları mutluluğu sanatta bularak kendilerini, dünyanın maddi zevkleri yerine soyut anlamlar yükleyerek ölümsüzleştirmeyi amaçlamışlardır. Böylelikle insanoğlu sürekli değişen doğa karşısında güvende hissetmek için çabalamıştır. Worringer'e göre ilkel toplum insanını yaratıma götüren ve bir içtepi olan "kendiliğinden şey" duygusu günümüz sanatçısını da soyut sanat yapmaya yönlendiren duygudur. Ancak insan zekasının gelişimi ve bilgi birikimi sonucu yaşanan bu "kendiliğinden şey" duygusu bilinçli bir edinime dönüşmüştür.¹⁶²

Primitif sanat anlayışı ilk insanda tamamen inanç boyutundayken günümüzde sanatçıların ilkel sanata olan ilgilerinin sebebi sosyal yaşamın baskıcı kurallarından ve basmakalıp fikirlerinden uzaklaşmak, dünyaya yeni ve saf bir bakış açısıyla bakmak ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Günümüz sanatçıları, çağdaş uygarlığa tepki olarak ilkel olana, saflığa, sadelik ve soyutlamaya yönelmişlerdir. Primitif sanatta bilinçli ve kontrollü bir üretim anlayışı söz konusudur. Apollinaire, sanatçıların ilkel olana duyulan ilginin kaynağında estetik düşüncenin olduğunu savunur.¹⁶³ Primitif sanat anlayışı Modern Dönem'de arayış içinde olan birçok sanatçının ilgisini çekmiş ve modern sanatın oluşumuna yön veren Henri Matisse, Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Constantin Brancusi, Henry Moore, Alberto Giacometti, Amadeo Modigliani, Jacques Lipchitz ve Hans Arp gibi pek çok önemli sanatçının biçim dili oluşturmada primitivizmden yararlandığı görülmektedir. Bu sanatçıların primitif sanatın; canlı renk kullanımı, figürleri stilize etme, güzelliği ikinci plana atma ve soyutlama gibi teknikleri kullandıkları görülür.¹⁶⁴

¹⁶¹ Okan B. (2018), Primitivizm ve Günümüz Sanatına Etkileri, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Eskişehir: 98.

¹⁶² Okan, 2018: 99.

¹⁶³ Okan, 2018: 98.

¹⁶⁴ Gül Y. (Ekim 2020), Anadolu'da Primitif İnsan Heykelleri ve Kişisel Denemeler, Sosyal Bilimler Dergisi (sobider), y.7, s.48: 138.

Akatünvel Sanat Topluluğu'nun resimlerinde de primitif dönem sanatının özellikleri görülmektedir ancak bu özellikler sanatçıların sanat felsefesi ve üsluplarına göre biçimlenmiştir. Akatünvel sanatçılarının resimlerinde yer alan insan figürleri, ölüm kaygısı/korkusu yaşayan ama yine de ölüme karşı koyan, kişisel özelliklerinden sıyrılmış belli bir soyutluk içinde verilen figürlerdir.¹⁶⁵ Arkaik bir form içinde verilen bu insan gündelik yaşam ilgilerinden soyutlanmış, cinsiyetsiz, salt bir ifade halinde olan insandır. “Çağdaş İnsan Varlığı” kuramı çerçevesinde arkaik biçim anlayışını benimsemiş olan topluluk sanatçılarının, arkaik tarzı eserlerinde kullanmalarının nedeni tarih öncesi çağların bu yapıtlara benzeyen bir biçim anlayışına sahip olmasından kaynaklanır. Arkaik özellikler çağdaş verilerin insanı tedirgin eden özelliklerini de ortadan kaldırır.¹⁶⁶

Süleyman Velioğlu, arkaik ifadenin kullanılmasının arkaik bir dünyayı özendirmek ya da arkaizme geri dönmek gibi bir amaca yönelik olmadığını ifade eder. Varlığın aşağı kategorilerinin üst kategorilerinden daha “güçlü” olması nedeniyle arkaik niteliği kültürel birikimin devamlılığını sağlayan, kültür kirliliklerini ortadan kaldırmayı hedefleyen ve insana yabancı olan çağdaş verilerin nötrleşmesinde etkin bir unsur olarak değerlendirir. Alt katmanda etkin olan arkaik simgeler yaratmanın temel ilkesi olan bütünlük ve bütünleşmeyi temsil etmektedir. Paleolitik insandan çağdaş insana kadar tarih boyunca gerçekleşecek her yeni atılımın temeli öz benliğin derinliklerinde buldukları oranda güç kazanabilir. Bundan dolayı sanatçının, çağdaş yaratmada başvuracağı kaynağın arkaik değerler olması gerektiği, böylece kültürel kirliliklerden arınıp kişiye yabancı olan çağdaş verileri insanlığın tarih boyunca taşıdığı değerlerle birleştirerek bütünlük sağlayabileceği görüşü savunulur.¹⁶⁷

Topluluğun bütün sanatçıları gibi resimlerinde arkaik biçim özellikleri görülen Güven Zeyrek bu anlayış için şu sözleri ifade eder:

*“Bizim kuşak, tüm zıtlıkları, göre göre yaşayan paradoksal bir kuşaktır. Bizler, ilkel dönemin aracı olan kağından, evrim süreci geçirecek olan bugünkü araba sanayinin ulaşmış olduğu dorukları adım adım izleyerek yaşayan bir kuşağız. O nedenle, giderek gelişen öz bilincimizde; arkaik dizaynlardan, en soyut dizaynlara kadar tüm biçim dünyaları yaşantımıza ve belleklerimize nakşolmuşlardır.”*¹⁶⁸

¹⁶⁵ Çil N. (2019), Mimarlık, Plastik Sanatlar, Yaratıcı Süreç, YEM Yayınları, İzmir: 153.

¹⁶⁶ Kolektif, 2022: 12.

¹⁶⁷ Velioğlu, 1984: 9.

¹⁶⁸ <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=ENG§ionID=1&articleID=237&bhcp=1> (Erişim: 29 Şubat 2024).

Akatünvel Sanat Topluluğu, 30 Mart-17 Nisan 1981’de İş Sanat Galerisi’nde gerçekleşen sergide amaçlarını özetleyen ve tanıtan bir yazı yayınlamıştır. Topluluk bu yazıda, insan varlığını iki gruba ayırarak insanın arkaik ve çağdaş değerler arasında bütünlük kurması gerektiğini ifade etmiştir: “*Çağın verilerine angaje olan çağdaş insan ve çağın gerisinde kalıp verilerden habersiz olan arkaik ve primitif değerlere angaje olan insan.*”

Yaşamın değerlendirilmesi için birbirinden kopuk gibi görülen bu iki uç noktadan kaçmak değil aksine insanı insan yapan inorganik, organik, psişik ve geist kategoriler arasındaki uyum ve bütünleşmeyi sağlamak gerektiği savunulur. Çağdaş verilerin bilim ve teknolojinin etkisi altında olması insanın yabancılaşmasına neden olurken bunun tersi olan arkaik değerler ise insanın çağdaşlaşmasını uzak kılar. Yani insanı kendi çağına yabancılaştırır. Grubun amacı tinsel ve arkaik değerler arasında bütünlük kurmak ve yabancılık duygusu veren çağdaş değerlerle estetiği birleştirip uyumlu hale getirmektir.¹⁶⁹

3.1.4.2. Taş dokusu

Akatünvel Sanat Topluluğu’nun resimlerinde ortak payda insandır. İnsanın dünya ve varlık ilgileri içindeki bölünmüşlüğü topluluğun düşünsel paradigmasını oluşturur. Bu bölünmüşlük insanın ölüme karşı duyduğu korku ve endişeden kaynaklanır. Ancak insan sanatsal yaratma ile bölünmüşlüğü ve ölümü kompanse edebilir. İnsanın bütünlüğünün sağlanması ontolojik bir sorundur. İsmail Tunalı “*Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı*” kitabında varlığını; inorganik (maddi), organik, tinsel ve psişik varlık katmanlarından oluştuğunu ifade eder. Bu katmanların en altında bulunan maddi varlık bütün üst katmanları taşır. Akatünvel sanatçılarının yapıtlarında taşıyıcı öge, maddi bir varlık olan taşır, taş kütesidir. Resmin bütün unsurları bu taş kütesi tarafından taşınır.¹⁷⁰

Akatünvel sanatçılarının resimlerinde yer alan arkaik özellikler taş dokusu biçiminde ifade bulur.¹⁷¹ Maddi-inorganik varlığın simgesel bir ifadesi olan taş dokusu ile sanat yapıtında yer alan insan figürü sanat ontolojisinden bağımsız olarak ontik¹⁷² bir nesne biçiminde ele alınır.¹⁷³ Süleyman Velioğlu topluluğun sanatı için “*ilk aşamada amacımız doğayı, doğasali vermektir. Bunu kayaların ya da zamanın parçalayıp yıpratmış duvar*

¹⁶⁹ Peker E. (Haziran 1981), Akatünvel Sanat Grubu, Ankara Sanat Dergisi, s.182, Ankara: 9.

¹⁷⁰ Çil, 2019: 153.

¹⁷¹ Çil, 2019: 153.

¹⁷² “Var olan her şey” anlamına gelir.

¹⁷³ Velioğlu, 2010: 126.

yüzeylerinin diliyle sunmak isteriz” ifadesini kullanır. Buradan taş dokusu (duvar yüzeyi ya da kaya) kullanımının ontik bir zorunluluktan kaynaklandığı anlaşılır.¹⁷⁴ Varlığın bütünselliğini içeren sanat yapıtı en temel varlık katmanı olan taş dokusunda çözümlenir. İnorganik bir varlık olan taş tinsel varlık düzeyine çıkarılır ve böylece soyut olarak yaratma eylemi gerçekleşir.¹⁷⁵

3.1.4.3. Nötr renk

Akatünvel Sanat Topluluğu’nun eserlerinde ortak olarak kullanılan bir diğer unsur olan “nötr renk” sanatçıların eserlerine düşünsel bir boyut katması için tercih edilmiştir. Çağdaş sanatta önemli bir yer tutan fov renk kullanımı ve dinamizmine karşı daha sade bir tutumla nötr renkler kullanmışlardır. Canlı ve parlak renkler yerine nötr renklerin tercih edilmesinin sebebi plastik yapıtın duygusal boyutunun geri plana itilmesinden değil resmin düşünsel boyutunun belirlenip ön plana çıkarılması isteğinden kaynaklanır.

Topluluğun resimlerinde kullanılan renk unsuru arkaik form ile ilgi içindedir. Bir yandan inorganik maddeyle ilişkilenen resim bir yandan da arkaik bir form ile soyutlaşır ve böylece renk ögesi de değer kazanmış olur. Nafi Çil, topluluğun renk kullanımı için şu sözleri söylemektedir:

“Sanatçılarımızın resimlerinde renk alışılmışın dışında bir karakter elde ediyor; bir yandan maddi, real bir niteliğe sahip oluyor. Çünkü burada tüm üst katmanları taşıyan bir maddi katman olan taşın varlığı söz konusudur, öbür yandan da renk irreal bir varlığı, ruhi, tinsel varlığı ifade eden bir ontolojik öge oluyor. Sanatçılarımızın resminde rengin bir çifte değerlendirilişi, onların resimsel sistematığının zorunlu bir verisi olarak anlaşılmalıdır. Çünkü bu sistematığın dayandığı yapı çift boyutludur. Birinci boyut taşa dayalı maddi boyuttur, ikincisi psişik ve tinsel varlık boyutudur. Bu iki boyutun oluşturduğu dört varlık katmanından oluşan resim kendiliğinden resmin varlık bütünlüğünü oluşturur. Temelde ontolojik olan bu bütünlük, resmin sanatsal varlığında bir estetik bütünlük elde eder. Bu estetik bütünlük ise “Akatünvel” sanatçılarının varmayı amaçladığı biricik sanatsal erektir.”¹⁷⁶

¹⁷⁴ Tunalı, 1983: 43.

¹⁷⁵ Tunalı, 1983: 44.

¹⁷⁶ Çil, 2019: 153-154.

3.1.4.4. Dinginlik - Sadelik

Topluluğun yapıtlarında göze çarpan bir diğer özellik dinginlik-sadeliktir. Bu unsurun estetik bir kategori olarak vurgulanmasının nedeni sanatın psikolojik, düşünsel ve tinsel alanlarla ilişkilendirilmesi ihtiyacından doğar.¹⁷⁷

3.2. Akatünvel Sanat Topluluğu'nda Yer Alan Sanatçılar

3.2.1. Süleyman Velioğlu (1927-2001)

Manifatura tüccarı Şerif Velioğlu ile Cemile Velioğlu'nun oğlu olan sanatçı 1927'de Türk halıcılığının önemli merkezlerinden biri olan Manisa'nın Kula ilçesinde dünyaya gelmiştir. Resme olan ilgisi ilkokul yıllarında başlamış olan sanatçı; çevresinde gördüğü halı, kumaş desenleri ve kumaş topları üzerindeki resimlerden etkilenmiş ve görsel sanatlara karşı ilgisi başlamıştır.¹⁷⁸ Manisa Halkevi'nde Leopold Levy'nin öğrencisi olan ressam Saim Tonguç'tan ilk resim derslerini almış olan Velioğlu, 1942 yılında Manisa Halkevi'nde ilk kişisel sergisini açmış ve bu sergisinden birincilik ödülü kazanmıştır. 1946'da İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne girmiş ve burada okurken öğrenimini yarıda bırakıp resme yoğunlaşmak istediye de ailesi tarafından bu isteğine karşı çıkılmış ve Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Ressam Zeki Kocamemi'nin atölyesinde konuk öğrenci olarak eğitimini sürdürmüştür. 1949-1953 yılları arasında Zeki Kocamemi'den resim dersleri alan sanatçı, bu dönemde düşünür ve edebiyatçı Ahmet Hamdi Tanpınar'dan da teşvik görmüştür. 1953 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden mezun olmuş ve Psikiyatri alanında kürsüye asistan olarak katılmıştır.

Türkiye'de Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı'nın kurulmasında önemli bir yeri olan Süleyman Velioğlu ihtisasını "Psikopatolojik Sanat Ürünü" üzerine gerçekleştirmiş ve bu alanda Başasistanlık görevine geldikten sonra 1958 yılında ABD'ye gitmiştir. Burada hem psikiyatri hem de resim üzerine araştırmalar yapmış olan sanatçı New York, Metropolitan, Whitney, Modern sanat müzeleri ve Vatikan, Roma, Pitti, Uffizi müzelerinde incelemelerde bulunmuştur.¹⁷⁹ 1960'ta İstanbul'da Türk-Alman Kültür Merkezi'nde ilk önemli sergisini açmış olan sanatçı aynı zamanda çeşitli grup sergilerine

¹⁷⁷ Velioğlu, 2010: 128.

¹⁷⁸ Günyaz, 1980: 147.

¹⁷⁹ Günyaz, 1980: 147.

de katılmış ve o yıllardan itibaren çok sayıda kişisel sergi açmıştır.¹⁸⁰ New York, Philadelphia, Zurich'te açılan sergilere ve IX. Uluslararası Basel Sanat Fuarı'na eserleriyle katılmıştır. 1977 yılında İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Ödülü'nü kazanmıştır. Sanatçının; İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, New York, Boston, New Jersey, Paris, İstanbul, İzmir, Ankara gibi kentlerde, özel koleksiyonlarda eserleri yer almaktadır.¹⁸¹

Sanatçının katıldığı kişisel ve karma sergiler şu şekildedir: 1961 İstanbul Olgunlaşma Enstitüsü Sergisi, 1965 Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Salonları İformel/Kişisel Sergi, 1965 Fenerbahçe Yelken Kulübü'ndeki Kişisel Sergi, 1970 Galeri I Kişisel Sergi, 1970 Ankara Yıl Sonu Or-An Galerisi Kişisel Sergi, 1971 İstanbul Amerikan Kültür Merkezi Grup Sergisi, 1972 İstanbul Taksim Sanat Galerisi Kişisel Sergi,¹⁸² 1974 İstanbul Cumalı Sanat Galerisi Grup Sergisi, 1974 DYO Karma Sergisi, 1975 İstanbul Taksim Sanat Galerisi Kişisel Sergi, 1976 İstanbul Arkeoloji Müzeleri Karma Sergi, 1977 İstanbul Arkeoloji Müzeleri Karma Sergisi, 1977 Ankara Vakko Sanat Galerisi Karma Sergi, 1977 Çağdaş İstanbul Resmi Karma Sergi, 1977 Philadelphia Çağdaş Türk Resmi Karma Sergi, 1977 New York Çağdaş Türk Resmi Karma Sergi, 1978 İstanbul Ressamlar Derneği Karma Sergisi, 1978 İstanbul Ertem Galerisi 12 Sanatçı Karma Sergisi, 1978 Basel ve Zürich 12 Sanatçı Karma Sergisi, 1979 İstanbul Ertem Galerisi, 1979 Sanat 78 Karma Sergisi (İstanbul Atatürk Kültür Merkezi).

Yurtiçi ve yurtdışında birçok sergiye katılan sanatçı, 12 Temmuz 1996'da "Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği" tarafından Türkiye'de plastik sanatlar ortamının oluşması ve gelişmesine olan katkıları nedeniyle "50 yıl hizmet ödülü" almıştır.¹⁸³

¹⁸⁰ Özsezgin K. (1994), Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 330.

¹⁸¹ Günyaz, 1980: 148.

¹⁸² Süleyman Velioğlu bu sergide, ruhsal hastalığı olan bireylerin yaptığı eserlerden düzenlediği ve her bir eser üzerinde yaklaşık 700 saat çalıştığını belirttiği 7 portre çalışmasını izleyiciyle buluşturmuştur. Sennur Sezer kaleme aldığı yazısında sergilenen eserlerin "tekilden evrensele ulaşma" amacıyla yapıldığına dikkat çekmiş ve eserlerde karamsarlık, mutsuzluk, yalnızlık ve çelişkili ruhsal durumların ele alındığını belirtmiştir (Olgun Ç. (2023), Çağdaş Sanat Eleştirisi Kuramlarının Türk Resim Sanatına Yansımaları (1950-2000), Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli: 403).

¹⁸³ Oktay S. (2001), Hocam Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun Yaşamı ve Sanat Felsefesi, İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi, c.12, s.47, İstanbul: 113.

İkinci mesleği Psikiyatri ve Sanatla Teşhis ve Tedavi (Creative Art Therapy)¹⁸⁴ olan Velioğlu aynı zamanda “Psikiyatri Kliniği Sanatla Teşhis ve Tedavi” bölümünün başkanıdır. Tüm bilimsel çalışmalarını bu alanda yapan sanatçının Prof. Dr. Kazım Dağyolu ile oluşturduğu “Bir Şizofren Hastanın Sanat Ürünleri” adlı yapıtı bulunur. Sanatçının bu yapıt dışında Prepsikotik Aşamadan Psikoza Şizofrenik Süreç, Akıl Hastası ve Sanatçı (Profesörlük tezi, Ocak 1978), İnsan ve Yaratma Edimi, İnsanın Resmi adlı kitapları da bulunmaktadır.¹⁸⁵ Süleyman Velioğlu aynı zamanda ontolojiye dayalı “Ontopsikiyatri” adlı bir teori girişimi üzerinde çalışmıştır. Sanatçının bu yapıtlarının yanı sıra ulusal ve uluslararası “Psikopatolojik Sanat ve İfade” kongrelerine gönderilen bildirileri, konferansları ve akıl hastalarının sanat çalışmalarından oluşan sergiler de çalışmaları arasında önemli bir yer tutar. Süleyman Velioğlu yaşamını şu sözlerle anlatır:

“1946’da İstanbul Tıp Fakültesi’ne girdim. Aynı dönemde Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümüne misafir öğrenci olarak devam ettim. Daha sonraki yıllarda ünlü ressam Zeki Kocamemi’nin denetiminde özel çalışmalar yaptım. Tıbbiyeyi bitirdikten sonra tıbbın bana yabancı olduğunu, aykırı bir disiplin olduğunu anladım. Ne var ki sadece resim yaparak yaşamak çok zordu. Hele o yıllarda ressam demek işi olmayan kişi demektir. Daha lise yıllarında psikolojiye, felsefeye büyük yakınlığım vardı. Uzmanlık alanı olarak psikiyatriyi seçtim ve İstanbul Tıp Fakültesi Psikiyatri kliniğine asistan olarak girdim. 1956 yılında bu klinikte hocalarım Prof. Kazım Dağyolu ve Prof. İhsan Şükrü Aksel’in desteğiyle Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı’nı kurdum. Bu, akıl hastalarının sanat yoluyla teşhis ve

¹⁸⁴ Terim olarak ilk kez 1938 yılında İngiliz Doktor ve Ressam Adrian Hill tarafından kullanılan “Art Terapi” bir tedavi biçimi olan “sanat ile iyileştirme” anlamına gelir. 20.yy.’da küresel anlamda yaşanan değişimler tıp, alternatif tıp ve psikiyatri gibi alanlarda, sanatın insan üstündeki etkileri tanı ve tedavi amaçlı olarak incelenmiş ve bugünkü Sanat Terapisi’nin temellerini oluşturmuştur. Klinik vakalar ile diğer bireylerin çalışmaları ilkel (primitif) sanat, çocuk resimleri temel alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Ruhsal sorunları olan kişilerin çizimleri estetik ve psikiyatrik açıdan ilk defa Fransız asıllı Doktor Auguste Ambroise Tardieu (1818-1879) tarafından ele alınmıştır (Işık S. (2013), Art-Terapi Yönteminde Resimsel Dilin Kullanımı ve Anlatım Biçimlerinin Yorumlanması, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya: 3). İlk defa 1954 yılında Sorbonne Üniversitesi’nde kurulan ve psikiyatri ile sanatı birleştiren laboratuvar, Batı’daki kuruluşundan iki yıl sonra ülkemizde de Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı adıyla kurulmuştur. 1956 yılında Prof. Dr. Kazım Dağyolu ve Prof. Dr. İhsan Şükrü Aksel’in katkılarıyla Süleyman Velioğlu tarafından kurulan bu laboratuvar da sanat ile bilim birleşerek yeni bir teşhis ve tedavi yöntemi uygulanmaya konmuştur. Bu yöntemin Batı’dan Türkiye’ye gelen en hızlı dal olması kayda değer bir başarıdır. Velioğlu, böyle bir laboratuvarın kurulmasından sonra sanat ile psikiyatrinin birbirinden tamamen bağımsız olmadığını fark etmiş ve insan varlığının kim olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Buradan anladıklarıyla “Çağdaş İnsan Varlığı” kavramına yönelmiş ve sanatını da bu kavram üzerine temellendirmiştir. Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı’nda özellikle psikotik sorunları ağır düzeyde olan yataklı hastalar belirli günlerde bu laboratuvara getirilerek doğaçlama resim çalışmaları yapmalarına imkân sağlanmıştır. Bu resimler, hekim ve aynı zamanda ressam olan Süleyman Velioğlu tarafından hastanın psikopatolojisi, psikodinamikleri ve tanısı hakkında bir araç olarak kullanılmıştır. Velioğlu, hastalarının bu laboratuvarlarda ortaya koyduğu çalışmalar üzerinden geliştirdiği şizofrenik sendroma ilişkin çözümlmeleri “İnsanın Resmi” adlı yapıtında açıklayıcı bir şekilde ortaya koymuştur.

¹⁸⁵ Günyaz, 1980: 148.

tedavisi demektir. İhtisasımı bu alanda yaptım. Doçentlik tezim ve profesörlük çalışmalarım da yine aynı alandaydı. Kurduğum laboratuvarı 38 yıl boyunca yönettim ve iki sene önce de emekli oldum. Bunca yıl psikiyatri uzman profesörü olarak hizmet ettim ama kendimi asla hekim olarak görmedim. 40 yıl boyunca hekimliği hep hobi olarak gördüm. Benim asıl varoluş nedenim tıp değil, sanattır...Tek uğraşım, tek savunma alanım, tek dayanak noktam sanat olmuştur hep.”¹⁸⁶

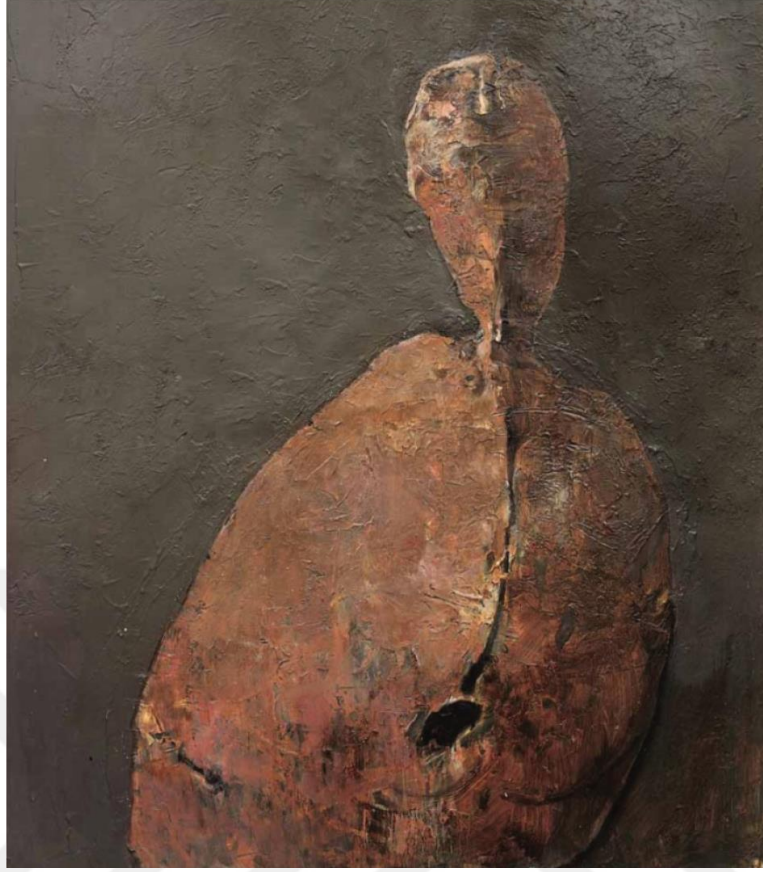
Sanatçının resimleri doğduğu ve çocukluğunun geçtiği yöre olan Kula’yla ilişki içindedir. Kula, yeşili az olan taş sokakları, taş avluları ve evleriyle sanatçının çocukluk yıllarının taş duvarlar arasında geçmesi nedeniyle taş dokusu o günlerden itibaren sanatçının yaşamında ve sanatında önemli bir yer edinmiştir. Taş duvar dokusunun onu hep duygulandırdığını ifade eden Velioğlu bu duygusunu 2001 yılındaki bir söyleşisinde: *“Ben birçok duvarın karşısında ağlarım, coşkuya kapılırım. Belki başkaları için duvar; özgürlüğü kısıtlayıcı bir simgedir ama benim için çok duygulandırıcı bir sanat yapıtıdır”* ifadelerini kullanmıştır.¹⁸⁷ Sanatçının çocukluk dönemine ait olan bu algıları sonraki yıllarda zaman, yokluk, ölüm, doğaya başkaldırı ve varoluş kavramları karşısındaki tutumunu da etkilemiştir.¹⁸⁸

Sanatçının resimlerinde yer alan figürler doğayla özdeşleşmiş soyut figüratif anlayışta yapılmışlardır. Özellikle kendi doğasından etkilenerек resmettiği kadın figürleri taşları, kayaları, bozkırlarıyla Anadolu’yu simgeler. Resimlerinde insanı anlatırken doğayı ve doğaya ait öğeleri kullanır ve bunu kayaların ya da duvar yüzeylerinin diliyle sunar. Doğanın inorganik katmanlarını leke, renk ve çizikleri kullanarak tinsel varlığa, geist’a ulaşmayı hedefler.

¹⁸⁶ Oktay, 2001: 114-115.

¹⁸⁷ Velioğlu, 2010: 8.

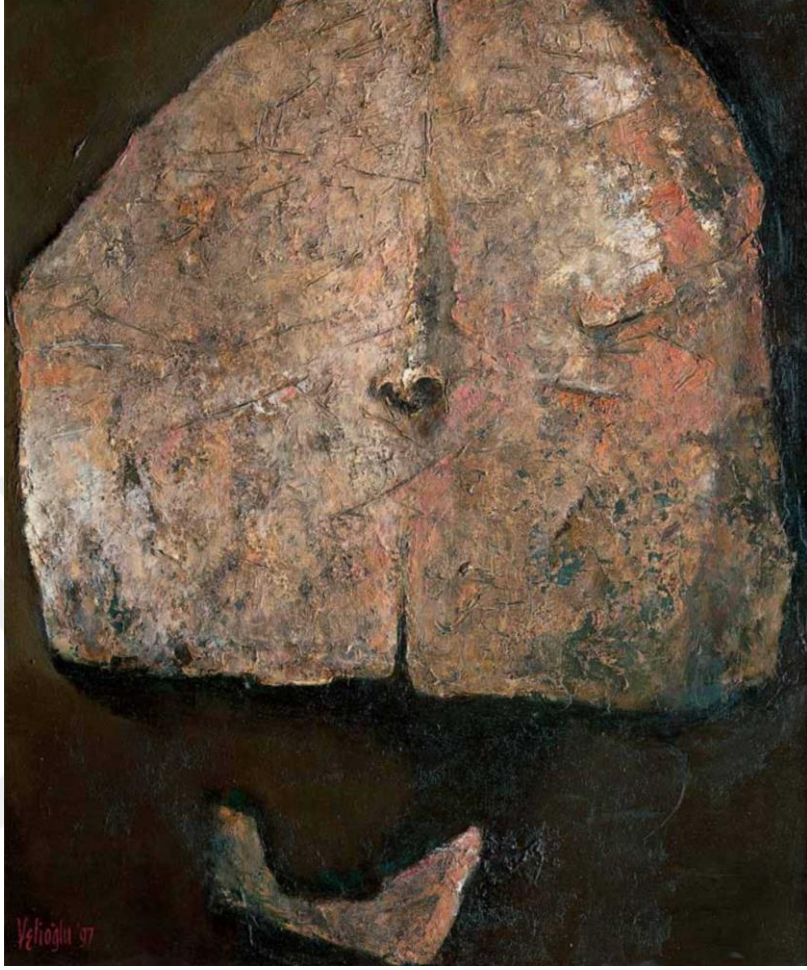
¹⁸⁸ Günyaz, 1980: 24-25.



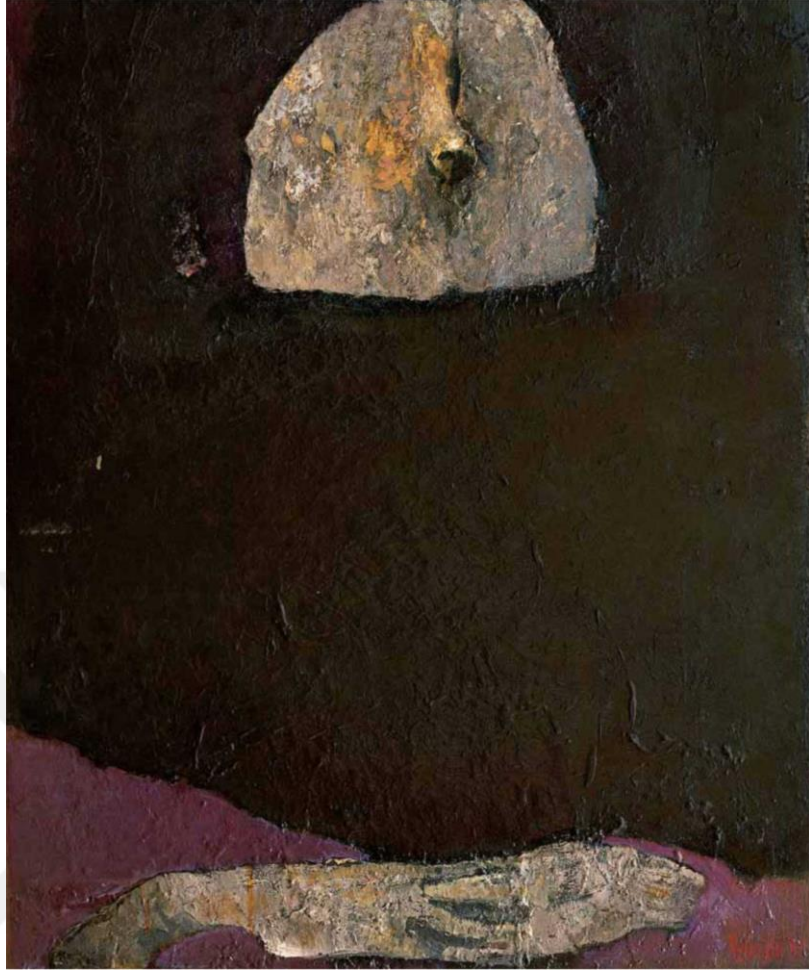
Resim 3.8. Süleyman Velioğlu, “Figür”, 76 x 71 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1988 (Velioğlu, 2010: 168).



Resim 3.9. Süleyman Velioğlu, “Gövde”, 53 x 63 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989 (Velioğlu, 2010: 129).



Resim 3.10. Süleyman Velioğlu, “Portre”, 73,5 x 60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Velioğlu, 2010: 135).



Resim 3.11. Süleyman Velioğlu, “Portre”, 78 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Velioğlu, 2010: 157).

Süleyman Velioğlu’nun sanatının düşünsel temelini; sanatçının psikiyatri profesörü olmasından dolayı “psikiyatri” ve çağdaş bir aydın olmasının etkisiyle de felsefî bir alan olan “çağdaş ontoloji” oluşturur. Bu düşünce dünyasının temelinde bulunan insan derin bir duygu ve düşünce varlığı olarak yer alır. Duygu ve düşünce varlığı olan insanın gerçeklik duygusu bu özelliği yüzünden kolayca yok olabilir ve bu durum insanın psikiyatrik özünü oluşturur. İnsanın gerçekliğini yitirmesi onun çevreye yabancılaşarak yalnızlaşmasına neden olur. İnsanın dış gerçekliği ile zihinsel ilginin tümüyle koptuğu yerde psikiyatrik nitelik yaşanır ve bu durumda psikozdan şizofreniye kadar giden bir durum yaşanabilir. Velioğlu’na göre bu psikiyatrik tablonun ana nedeni “ölüm” olgusunda yani bütünlüğün parçalanıp dağılmasında, yok olma korkusunda bulunur. Velioğlu’nun sanatına ve düşünsel etkinliğine yön veren “Çağdaş Ontoloji”ye göre varlık, heterojen nitelikteki varlık katmanlarından oluşan bir bütündür. Bu katmanlar; inorganik varlık, organik varlık, psişik varlık ve tinsel varlıktan (geist) meydana gelir. Üst üste

katmanlaşmayı gösteren ve çokluğa dayanan bu varlık, tüm bu çokluğa karşı bütünlüğü ifade eder. Bu bütünlük en somut biçimde insan varlığında görülür. Bu dört heterojen varlık yalnızca evreni değil insan varlığını da oluşturur. İnsan, fiziksel varlığı ile inorganik yani maddi varlığı, canlı oluşu ile organik varlığı, psişik yaşamı ile psişik varlık katmanını ve düşünsel etkinliği ile tinsel varlık katmanını oluşturur. İnsan bu varlık katmanlarıyla ontolojik bir bütünlüğü ifade eder. Velioğlu'nun düşünsel arka planını oluşturan bu düşüncelerinin doruk noktasında insan bulunur. Sanatçı, bu bütünlüğü sadece teoride mümkün görür, pratikte insanın böyle bir bütünlükten yoksun olduğunu saptar. İnsan real alanda bütünlüğü gerçekleştiremez çünkü streten ölüme dek uzanan geniş bir spektrumda birçok olumsuz etken varoluşu engeller. Pratik-gerçek yaşamda insanın bütünlüğü gerçekleştirememesi ve bütünlükten yoksun oluşu Velioğlu'nun sanatının çıkış noktasını oluşturur. Bütünlükten yoksun olan insan ölümlü bir varlıktır ve tüm bu sorunların temelinde ölüm olgusu bulunur. Ölüm ve ölümden duyulan korku varlık bütünlüğünü belirler. Gündelik real yaşamda bütünsellikten yoksun olan insan ancak irreal bir alanda “sanat dünyası”nda ölümlü bir varlık olmaktan kurtulabilir ve olanak olarak varlık bütünlüğüne kavuşabilir.¹⁸⁹ Psikolog Suna Tanaltay, Süleyman Velioğlu'nu ele aldığı yazısında sanatçının insanlara olan saygı ve sevgisiyle birlikte onu bütünleşme sürecine iten nedeni şu sözlerle ifade etmiştir:

“...Ben Süleyman Velioğlu'nu hasta bakarken, dert dinlerken de çok gördüm, çok bildim. Bütünleşme sürecinin tam tersi olan şizofren hasta ile iletişimini de çok izledim... Sıradan bir 'obje' değil, 'canım' diye konuşup seslendiği 'insan'dır karşısındaki... Sıkılmadan, bıkmadan saatlerce hastasını dinler Prof. Velioğlu...Piposunu temizlerken, önündeki kağıda ya da beyaz doktor gömleğine desenler, resimler çizerken tüm dikkati ve tüm yüreğiyle dinler hastasını... Çok büyük bir sadelikle ve içtenlikle... Belki de bu kaynaktır onu bütünleşme süreci çabalarına iten...”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Tunalı, 1983: 13-17.

¹⁹⁰ Tanaltay S. (Şubat 1990), Süleyman Velioğlu ve “Bir İnce Taze Kadın”, Sanat Çevresi, s.136, İstanbul: 51.



Resim 3.12. Süleyman Velioğlu, “Baş ve Gövde”, 55 x 71 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Velioğlu, 2010: 210).



Resim 3.13. Süleyman Velioğlu, “Gövde”, 57.5 x 71 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Velioğlu, 2010: 256).



Resim 3.14. Süleyman Velioğlu, “Kemoterapi Sonrası Otoportre”, 60 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Velioğlu, 2010: 362).

“Sanatçının bir yaratıcı olarak başlıca amacı özgün bir dil, bir biçim dili oluşturmaktır” diyen Süleyman Velioğlu’nun sanatındaki temel kaygısı kişisel plastik bir dil oluşturmaktır. Sanatçı, bütün entelektüel birikimini bu kaygı üzerine kurmuştur. Oluşturduğu bu plastik dilin içine bütünleşme, öğelerin bir aradalığı ve bir merkezde toplanması; biçim, renk, leke, desen ve yarı – ton kaygıları girer. Velioğlu’na göre plastik dil kendiliğinden gerçekleşmeli ve izleyici tarafından herhangi bir açıklamaya ihtiyaç duyulmadan dilin altındaki örtülü dünya sezinlenebilmelidir.¹⁹¹ Seyircinin, yapıtlarını kendi kişilik özelliklerine göre algılaması için tuvaline katman katman oluşturduğu bir teknik uygulayarak izleyiciye özgürlük alanı sağlar ve resimlerinde anlattığıyla anlatılmayanı vermeyi hedefler.¹⁹² Akatünvel sanatçılarında ortak olan bu anlayış için Süleyman Velioğlu şu ifadeleri kullanır:

“Bu konuda genellikle iki tavır vardır: ya sanatçı yapıtını sunduktan sonra görevinin bittiğine inanır, susar. Yorum yapma hakkını ve yetkisini eleştirmene, estet’e, sanat tarihçisine bırakır ya da sanatçı yapıtıyla birlikte onun içinde olduğu yaşam görüşünden de söz eder. Biz ikinci

¹⁹¹ Günyaz, 1980: 27.

¹⁹² Günyaz, 1980: 27-29.

tavırdan yana olduğumuzu açıklamak isteriz. Genellikle eleştirmen, yapıtı sanat tarihinin kendince özümlediği oluşum çizgisi üstünde yandaş ya da karşıt olduğu, gününün geçerli ya da geçersiz etki ve tepkileri içinde kişisel algı ve kültür birikiminin özellikleriyle değerlendirir.”¹⁹³

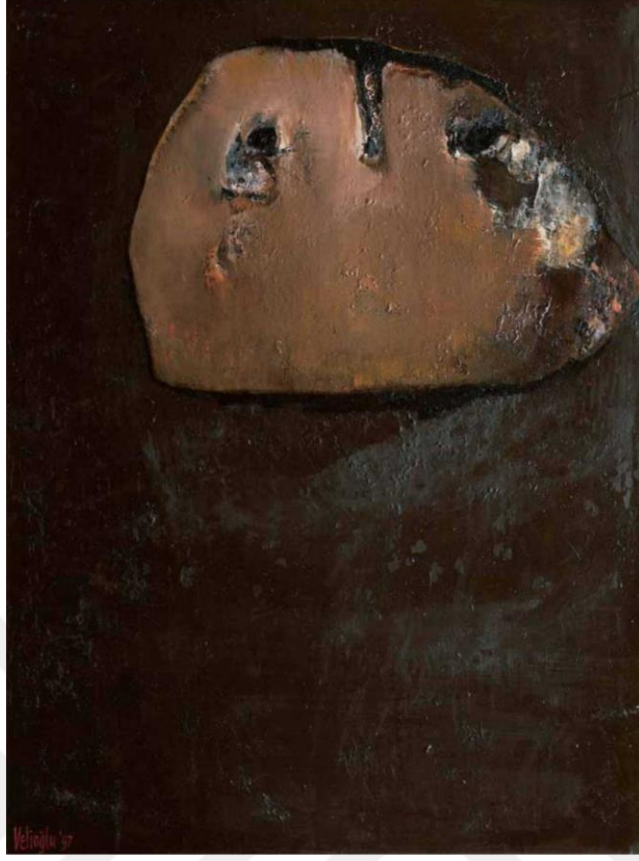
Süleyman Velioğlu’nun resimlerinde yer alan figürler zamandan ve uzamdan bağımsız soyutlanmış arkaik bir biçim arayışı içinde olan figürlerdir. Ontolojik bir kaygı ile oluşturulan biçimsel anlayışının ifadesi olan bu figürler arkaik yapılanma ile tüm gerçekliğinden sıyrılmış, kişisel özelliklerinden arınmış, sadece bir ifade olarak yer alırlar. Figürlerde maddi inorganik varlığın simgesel bir ifadesi olarak taşlaşmış etki görülür, resimlerinde nötr renk kullanımıyla çarpıcı etkiden uzak durma isteğiyle asıl amacının izleyiciyi etkilemek, duygulandırmak yerine düşündürmek olduğu fikrine bağlanır.¹⁹⁴



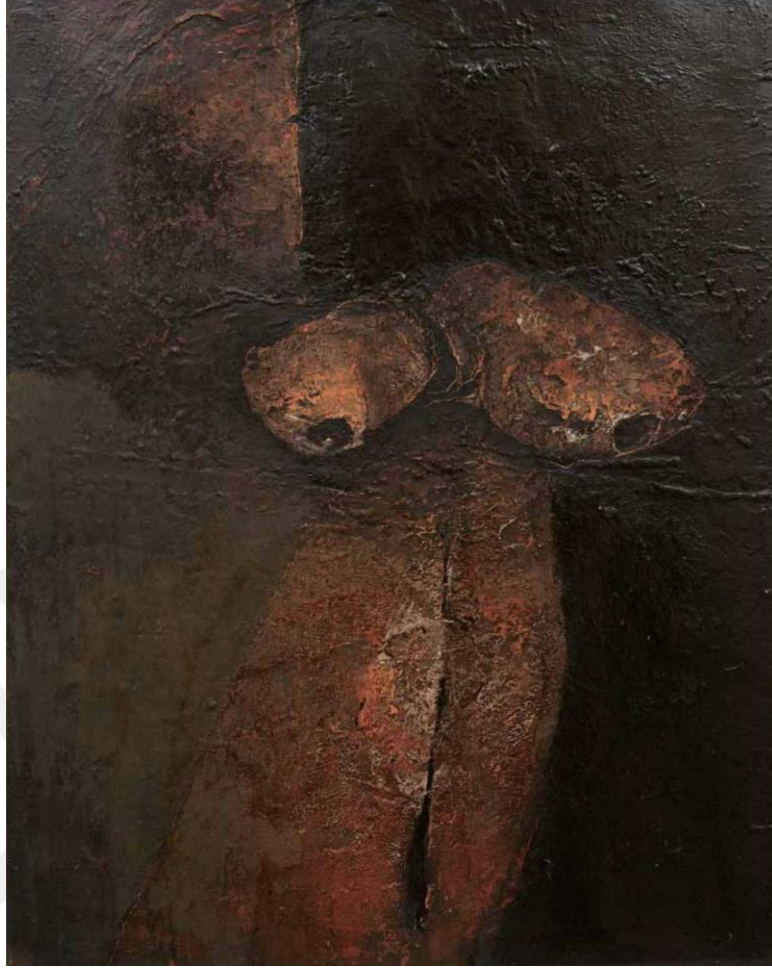
Resim 3.15. Süleyman Velioğlu, “Baş”, 72 x 110 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1996 (Velioğlu, 2010: 142).

¹⁹³ Günyaz, 1980: 37-38.

¹⁹⁴ Ersoy A. (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul: 78.



Resim 3.16. Süleyman Velioğlu, “Baş”, 110 x 90 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Velioğlu, 2010: 147).



Resim 3.17. Süleyman Velioğlu, “Gövde”, 96 x 76 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1994 (Velioğlu, 2010: 201).



Resim 3.18. Süleyman Velioğlu, “Gövde”, 64 x 82 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Velioğlu, 2010: 221).

Figüratif (1950-60), Non-Figüratif (1960’lar), İnfornel (1964 sonrası), Neofigüratif¹⁹⁵ ve en sonunda kendi kişisel sanat anlayışına ulaşan Süleyman Velioğlu 4 Nisan 1972’de kendi ve kurucusu olduğu Akatünvel Sanat Topluluğu’nun sanat anlayışı için şu yazıyı yazmıştır:

*“Sanat anlayışım; Figüratif, Nonfigüratif, İnfornel ve Neofigüratif gibi dönemlerden geçmiştir. Halen Neofigüratif anlayışta çalışıyorum. Sanat felsefem; desteksiz, bırakılmışlık içindeki insanı, yalnız insanı açıklamak ve insanın arkaik değerleri ile çağdaş evrensel değerleri arasındaki çelişkiden, estetik planda bir ahenk kurabilmek çabasına dayanmaktadır. Bu felsefeye inanan üç arkadaşım ile bir grup kurduk.”*¹⁹⁶

Süleyman Velioğlu’nun insan varlığı kuramına temellendirerek geliştirdiği resimlerinde kullandığı teknik, yöntem ve izlediği süreç ile resim sanatında tümüyle özgün bir anlayış ortaya koyduğu söylenebilir. Resimlerinde kullandığı teknik; katmanlaşmayı sağlamak için boyayı kalın tabakalar oluşturacak biçimde sürerek, taşın keskiyle şekillendirilmesi gibi defalarca kazınması şeklindedir. Sanatçı, birçok resme

¹⁹⁵ Meksika ve İspanya’da ortaya çıkmış olan Neo-Figüratif sanat, figüratif sanatın modern formunu tanımlayan Ekspresyonist bir harekete dayanır.

¹⁹⁶ Elibal G. (1980), Günümüz Elli Üç Türk Sanatçısı, Ar Ajans Resim/Reklam Bürosu, İstanbul.

aynı anda başlayarak resimler arasında dinamik bir etkileşim oluşturmaya çalışmıştır. Resimlerini bilinçli olarak 6 ay ve 1 yıl gibi uzun sürelerde oluşturmayı tercih etmiştir. “Evren her an yıkılır ve yeniden kurulur” ve “resim bozulurken yapılır” gibi düşünceler doğrultusunda oluşturduğu resimlerinde, son hale gelene kadar bozup tekrar yapma yöntemini tercih etmiştir. Resimlerinde oluşturduğu görsel dilin temel özelliği, biçimsel ve anlamsal boyutta izleyicinin yorumlarına açık olması ve bitmiş hallerinden önceki halini içinde barındırarak yaratma sürecini de izleyiciyle paylaşma yöntemini tercih etmiş olmasıdır.¹⁹⁷

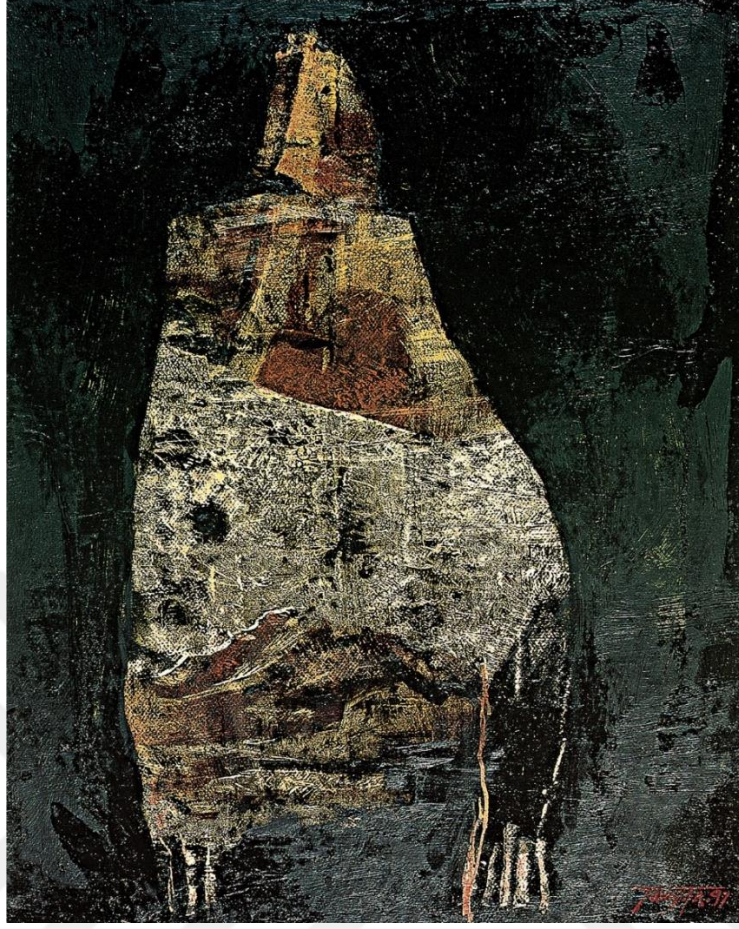
3.2.2. Tangül Akakıncı (1946-2021)

1946 yılında Balıkesir’de doğan Tangül Akakıncı lise öğreniminden sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmiş ve 1970 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim alarak Yüksek Resim Bölümü’nden mezun olmuştur. Henüz öğrenciyken hocası Süleyman Velioğlu ile “Akatünvel” sanat topluluğunu kurmuş olan sanatçı, Velioğlu’nun “çağdaş insan varlığı” kuramının estetik boyutundan oldukça etkilenmiş ve sanatına yansıtmıştır.



Resim 3.19. Tangül Akakıncı, “Figür”, 32 x 34 cm, 1997 (Kolektif, 2022: 67).

¹⁹⁷ Velioğlu, 2010: 139.



Resim 3.20. Tangül Akakıncı, “Figür”, 64 x 51 cm, 1997 (Kolektif, 2022: 77).



Resim 3.21. Tangül Akakıncı, “Üçlü”, 70 x 80 cm, 1996 (Kolektif, 2022: 53).

1971 yılında İstanbul'da açtığı ilk kişisel sergisinden itibaren yaşamını resimle bütünlemeye özen gösteren sanatçının ablası (Jülide Atılmaz Ünal) ve eşi (Tamer Akakıncı) de birer ressamdır. Yurtiçi ve yurtdışında pek çok sergiye katılmış olan Akakıncı İstanbul, Ankara, Bayreuth (Almanya) da beş kişisel sergi açmış, New York, Philadelphia, Nurnberg, Zurich, Bükreş ve Fransa'da açılan karma sergilere, 26.-27. Bayreuth Sanat Festivali ve IX. Uluslararası Basel Sanat Fuarı'na eserleriyle katılmıştır. Tangül Akakıncı'nın bazı eserleri İstanbul, Ankara, Bayreuth, New York, Viyana ve Avustralya'daki özel koleksiyonlarda yer almaktadır. 1973 yılında 50. Yıl Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü ve 1975'te Darüşşafaka Resim Birincilik Ödülü ve Uluslararası Kadın Sanatçılar Grup Ödülü'nü (Fransa) almıştır. Akakıncı; Münih, Salzburg, Nürnberg, Roma, Floransa müzelerinde 1976-1977 yılları arasında incelemelerde bulunmuştur.¹⁹⁸

Sanatçının yurtiçinde ve yurtdışında katıldığı diğer sergiler: 1971, 1972 ve 1973 yıllarında İstanbul Amerikan Kültür Merkezi Karma Sergi, 1974 İstanbul Cumalı Sanat Galerisi Karma Sergisi, 1975 İstanbul Kişisel Sergisi, 1975 34. Devlet Resim ve Heykel Yıllık Sergisi, 1976 Beyrut Festivali Sergisi, 1976 Ankara Kişisel / Özel Sergisi, 1976 İstanbul Arkeoloji Müzeleri Karma Sergisi, 1976 Uluslararası Kadın Ressamların Fransa Sergisi, 1977 İstanbul Sanat Festivali Çağdaş Sanatçılar Sergisi, 1977 İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık hava Karma Sergisi, 1977 Uluslar arası Türk ve Fransız Kadın Sanatçıları Sergisi, 1977 Beyrut Festivali Kişisel Sergisi (Özel Çağrılı Olarak), 1977 Çağdaş Türk Sanatçılarının Philadelphia ve New York Sergisi, 1977 Altı Türk Sanatçısının Nürnberg Sergisi, 1977 İstanbul Sanat Festivali Karma Sergisi, 1977 Bükreş Türk Sanatı Karma Sergisi, 1977 Vakko Karma Sergisi - Ankara, 1978 Sanat '78 Basel Sanat Fuarı, Ertem Galeri - İsviçre, 1978 İstanbul Festivali, Türkiye Ressamlar Cemiyeti Plastik Sanatlar Sergisi, 1978 İstanbul Taksim Sanat Galerisi 5. Kişisel Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi - İstanbul, 1979 Türkiye Ressamlar Cemiyeti Sergisi - Ankara, 1983 4. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi, Galeriler '83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi, 1983 11. İstanbul Festivali Günümüz Sanatçıları Sergisi, 1984 "Türk Resmi" Fransız Büyükelçiliği Sergisi - Ankara, 1984 Tanak Galeri Grup Sergisi - İstanbul, 1985 Galeri Siyah Beyaz Grup Sergisi - Ankara, 1986 Destek Galeri Kişisel Sergi - İstanbul, 1990 Atatürk Kültür Merkezi -İstanbul, 1993 Eşler Sergisi, Etibank Sanat Galerisi, 1994 İş Bankası

¹⁹⁸ Günyaz, 1980: 152.

Parmakkapı Sanat Galerisi Kişisel Sergi, 1996 TÜYAP Sanat Fuarı, Minyatür Galerisi, 1997 Uluslararası “Grands et jeunes d’Aujourd’hui” Resim ve Heykel Sergileri - Paris, 1998 Mimar Sinan Üniversitesi Mezunları Resim Sergisi, Almatı - Kazakistan, 1998 Uluslararası “Grands et jeunes d’Aujourd’hui” Resim ve Heykel Sergileri (Akatünvel Sanat Topluluğu olarak) Lüksemburg, Paris, Zagreb, Dubrovnik, 1999 Galatea Sanat Galerisi Kişisel Sergi, 2000 İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi Kişisel Sergi, 2000 Akatünvel 30. Yıl Grup Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi - İstanbul, 2006 EKAV Sanat Galerisi Kişisel Sergi.¹⁹⁹

Babası eski bir saraç ustası olan sanatçı, babasının deriyi şekillendirmede kullandığı kesici aletlerden ve bu aletlerin ortaya çıkardığı şekillerden oldukça etkilenmiş ve sanatına da yansımıştır. Resimlerinde o formlara yakın şekiller elde ettiğini sonradan fark eden Tangül Akakıncı 2010 yılında Pelin Özer ile yaptığı söyleşide sanatı ve hayatı hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Ortaokul yıllarında babamın dükkanından çıkıp Kapalıçarşı’nın Eminönü kapısından girer, Beyazıt’a yürürdüm. Beyazıt’taki Bakırcılar Çarşısı’nı gezerdim. Müthiş bir zenginlik verirdi bana bu geziler. Yöresellik görüyordum orada; köylüler için dokunmuş kumaşları, tülbentleri, yazmaları... Daha sonraları Akademi’de Bedri Rahmi Eyüboğlu bize yazmadan baskılar yaptırdı. Şehirde büyümeme rağmen yöresel değerleri bu çarşıda üç aşağı beş yukarı tanıma fırsatı buldum. Bu bizim toprağımızın rengidir. Bunu çok önemsiyordum. Hep bir biçim kaygısı vardı içimde; renk kaygısı da vardı elbette ama özellikle görmeye alışık olmadığım biçimler yaratmak istiyordum. Sürekli çiziyordum. Resim yapma isteğini her an yaşadığım dönemler...”²⁰⁰

¹⁹⁹ Kolektif, 2022: 122.

²⁰⁰ Kolektif, 2022: 7.



Resim 3.22. Tangül Akakıncı, “İkili”, 44 x 59 cm, 1993 (Kolektif, 2022: 29).

Tangül Akakıncı, Akatünvel Sanat Topluluğu’nun diğer üyeleri gibi sanat anlayışını “çağdaş insan varlığı” kavramı üstüne temellendirir. İnsanı anlatan sanat anlayışının merkezini insan figürü oluşturur.²⁰¹ Yapıtlarında çağdaş insana uygun bir estetik dil yakalamaya çalışarak, grubun resimlerinde de ortak unsurlardan olan taş dokusunu vermek için anıtsal kayaları gözlemlediğini ve çok katmanlı çalıştığını söyler. “*Dünyanın belki de en çok boya kullanan ressamları bizleriz*” diyen sanatçı kat kat çalıştığı boyaları jiletle kazır ve resmi istediği gibi olana kadar bu işleme devam ettiğini ifade eder.²⁰²

²⁰¹ Velioğlu S. (Aralık 1986), Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı’nın Sanat Anlayışları Üstüne, Sanat Çevresi, s.98, İstanbul: 6-7.

²⁰² Kolektif, 2022: 12-13.



Resim 3.23. Tangül Akakıncı, “Üçlü”, 54 x 43 cm, 1993 (Kolektif, 2022: 31).



Resim 3.24. Tangül Akakıncı, “Peyzaj”, 50 x 70 cm, 1993 (Kolektif, 2022: 37).



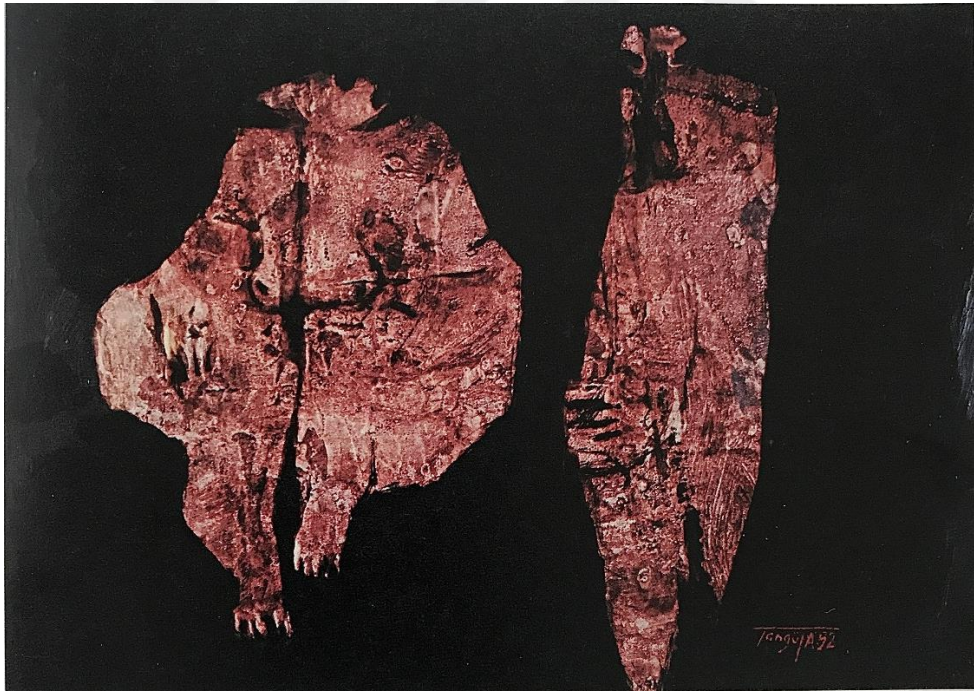
Resim 3.25. Tangül Akakıncı, “Hayvan”, 50 x 70 cm, 1993 (Kolektif, 2022: 45).



Resim 3.26. Tangül Akakıncı, “Soyut Kompozisyon”, 30 x 27 cm, Kâğıt üzerine yağlıboya, 1986

<https://www.artpointgallery.com/muzayede/15062/art-point-gallery-muzayede-99-online-muzayede/sayfa/5>

Tangül Akakıncı'nın çalışmaları iki evreden geçmiştir: Birinci aşamada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmasının verdiği etkiyle renk ve biçim coşkusu barındıran figüratif resimler yapmış, ikinci aşamada ise ilk dönemdeki figüratif zenginlik yerini soyut bir anlatıma bırakmıştır.²⁰³ İlk dönem resimlerinde duyarlılığın ağır bastığı, izleyiciyi saran, hemen anlaşılan bir görsel dil hakimken, yıllar içinde kolay olandan zor olana, açık ve anlaşılır olandan sezinlenebilir olan bir anlatıma geçtiği görülür.²⁰⁴ Sanatçının önceki dönemlerine örnek olan ve “Cumhuriyet Ödülü” kazanmış olan “*Düğün*” adlı dizisi renk, desen kullanımı ve hikayesiyle insanı etkileyen ve kolay anlaşılabilen resimlerine örnek oluşturur. Ancak daha sonraki dönemlerde rengi, dokusu ve anlatımıyla daha kapalı, suskun bir anlatım tercih ederek resimlerinin bu toprakların ürünü olduğunu ancak evrensel bir anlatıma sahip olduğunu vurgular.²⁰⁵ Yapıtlarında, lacivert, zeytin yeşili ve kiremit kırmızısı üzerine açık renkler kullandığı tek öge olarak “yalnız ve dirençli insan” figürlerine yer verir. Belirsiz bir zaman ve mekân içinde kimliksiz ve kişiliksiz olarak oluşturduğu figürleri suskun, taşlaşmış görüntüler sunar.²⁰⁶



Resim 3.27. Tangül Akakıncı, “İkili”, 42 x 60 cm, 1992 (Kolektif, 2022: 17).

²⁰³ Günyaz A. (Aralık 1986), Tangül Akakıncı Mükemmeliyetin Doruğunda, Sanat Çevresi, s.98, İstanbul: 9.

²⁰⁴ Ersoy A. (Eylül 1984), Tangül Akakıncı'nın Kaya Gibi Sağlam Yapıtları, Sanat Çevresi, s.71, İstanbul: 24.

²⁰⁵ Günyaz, 1980: 30.

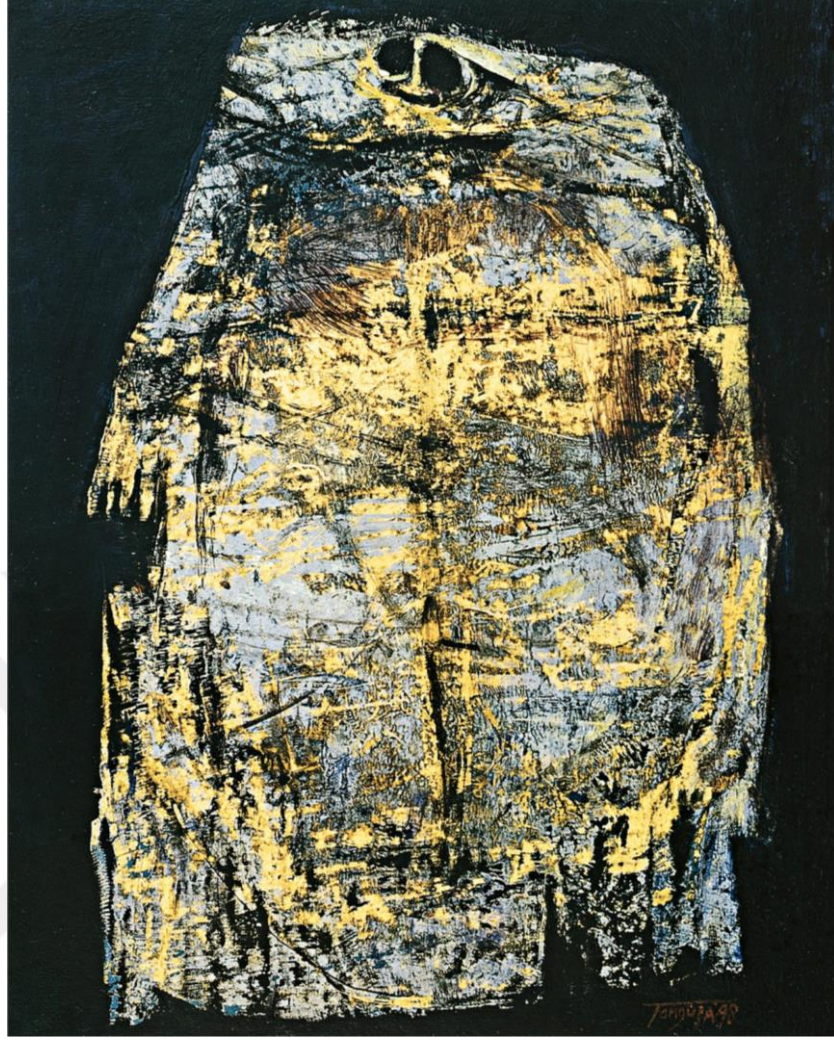
²⁰⁶ Ersoy, 1998: 79.



Resim 3.28. Tangül Akakıncı, “Üçlü Kompozisyon”, 68 x 95 cm, 1993 (Gezen S., Yavaş D. Bir Ontolojik-Estetik Yaklaşım Örneği: Akatünvel Sanat Topluluğu, Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, s.18, c.8, 2019: 114).



Resim 3.29. Tangül Akakıncı, “Figür”, 70 x 95 cm, 1997 (Kolektif, 2022: 73-74).



Resim 3.30. Tangül Akakıncı, "Figür", 64 x 49 cm, 1998 (Kolektif, 2022: 83).

Resimlerinde figür ve harekete yer veren sanatçı, figürlerini gerçekleştirirken katmanlaşma yöntemini uygular ve beraberinde doku anlayışını getirir. Akakıncı'nın figürleri; arkaik, soyut ve anıtsal etkileriyle ölüm endişesi taşır ancak ruhundaki ölümsüzlük düşüncesiyle ölüme karşı direnen insanı anlatır. Yapıtlarının genelinde ilk çağlara ait taş kabartmaları andıran arkaik formlar ağırlıktadır. Arkaik dünyayı özendirmek ya da arkaizme geri dönmek amacı taşımayan arkaizmi, uzay ve zaman gibi tüm değerlerden arındırılarak belirsizlik kazanan salt düşünsel biçimi ifade eder. Varlığın aşağı kategorilerinin daha güçlü olmalarından dolayı arkaik nitelikleri gelecek deneyimlerin potansiyelleri içinde değerlendirir, kültür kirliliklerini ve kişiye yabancı olan çağdaş verilerin ortadan kaldırıldığı bir etken olarak yorumlar ve varlığı primer-ontik nitelikleriyle yansıtır.²⁰⁷ Grubun diğer üyelerinin yapıtlarında da görülen bu arkaizm

²⁰⁷ Velioğlu, 1986: 7.

sanatçıların birbirlerini etkilemesi olarak değil aynı düşünsel alt yapıdan beslenmelerinin sonucu olarak değerlendirilmelidir.²⁰⁸ Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı'nın sanatını şu sözlerle açıklar:

*“Akatünvel Sanat Topluluğu'nun benimsediği anlayışa özgün yorumu ile yeni boyutlar kazandıran Tangül Akakıncı, yaratma edimini irdeleyen etkinliğiyle yapıtlarında evrensel insan varlığının ölüm ve yokluk karşısında sergilediği onurlu direnişin ve var olma savaşının serüvenini yansıtır. Bunu da arkaik olanla çağdaş olanın, bireysel olanla toplumsal olanın, ulusal olanla yöresel olanın, Anadolu'ya özgün olanla evrensel olanın harmonik birlik ve bütünlüğünü sağlayarak gerçekleştirir.”*²⁰⁹

3.2.3. Tamer Akakıncı (1942-)

1942 yılında İzmir'de doğmuş olan sanatçı, lise öğreniminde sonra gittiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarlık bölümünden 1968'de mezun olmuştur. Akatünvel Sanat Topluluğu kurucularından biri olan Tamer Akakıncı 1977 ve 1982 yıllarında İtalya'da sanatla ilgili incelemelerde bulunmuştur. İlk kişisel sergisini 1976'da açan sanatçı yurt içi ve yurt dışında New York, Philadelphia, Zurich, İskenderiye'de açılan grup sergilerine ve Uluslararası Basel Sanat Fuarı'na yapıtlarıyla katılmıştır. Sanatçının bazı eserleri yurtiçi ve yurtdışındaki koleksiyonlarda, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Kültür Bakanlığı, İstanbul, Ankara ve İzmir'deki özel koleksiyonlarda yer almaktadır.²¹⁰

Sanatçının yurtiçi ve yurtdışında katıldığı kişisel ve karma sergiler: 1976 Taksim Sanat Galerisi İlk Kişisel Sergisi, 1976 İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık Hava Sergisi, 1976 Çağdaş Türk Ressamları (New York Philadelphia) Sergileri, 1977 İstanbul Sanat Festivali Çağdaş Sanatçılar Sergisi, 1977 Vakko Karma Sergisi-Ankara, 1978 Görsel Sanatçılar Derneği 2. Bahar Sergisi, 1978 Sanat'78 Atatürk Kültür Merkezi Sergisi, 1978 Devlet Resim ve Heykel Sergisi. 1978 78 Basel Sanat Fuarı - Ertem Galerisi, 1978 İstanbul Festivali Türkiye Ressamlar Cemiyeti Plastik Sanatlar Sergisi, 1978 İskenderiye Bienali, 1976 Taksim Sanat Galerisi İkinci Kişisel Sergisi 1979 Türkiye Ressamlar Cemiyeti Ankara Sergisi, 1979 Osman Hamdi Resim Sergisi, 1979 İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi, 1979 14. DYO Resim Sergisi, 1979 39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1983 4. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi, 1983 4. İstanbul Sanat

²⁰⁸ Ersoy, 1984: 24.

²⁰⁹ Velioğlu S. (Nisan 1994), Tangül Akakıncı'nın Sanatı Üstüne, Sanat Çevresi, s.186, İstanbul: 18.

²¹⁰ Günyaz, 1980: 155-156.

Bayramı Galeriler “83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi”, 1983 “Türk Resmi” Fransız Büyükelçiliği Ankara Sergisi, 1983 11. Uluslararası İstanbul Festivali Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi, 1983 Büyük Vakko Resim Sergisi, 1984 ENKA İstanbul Resim Sergisi, 1984 İstanbul Tanak Galerisi Grup Sergisi, 1984 İnönü Vakfı Sergileri, 1985 Ankara Siyah-Beyaz Galerisi Grup Sergisi, 1985 Rotary Kulüp İspanya, Barselona “Çağdaş Türk Resmi” Sergisi, 1985 5. İstanbul Sanat Bayramı Çağrılı Sanatçılar Sergisi, 1986 İstanbul Festivali, Resim ve Heykel Müzesi Açık Hava Sergisi, 1986 Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1986 Destek Reasürans Sanat Galerisi Kişisel Sergi, 1987 Uluslararası 1. İstanbul Sanat Sergileri, 1990 Atatürk Kültür Merkezi – İstanbul, 1992 Destek Reasürans Sanat Galerisi Kişisel Sergi.²¹¹

Sanatçının aldığı ödüller: 1976 İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık hava Sergisi Başarı Ödülü, 1977 İstanbul Sanat Bayramı 2000 Yılına Doğru Sanatlar Resim Gümüş Ödülü, 1977 İstanbul Sanat Bayramı Milliyet Sanat Dergisi Resim Özel Ödülü, 1978 Görsel Sanatçılar Derneği 2. Bahar Sergisi Başarı Ödülü, 1978 38. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Resim Başarı Ödülü, 1979 2. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi Heykel Başarı Ödülü, 1979 14. DYO Resim Sergisi-Mansiyon, 1983 Vakko Büyük Resim Yarışması-Mansiyon.

Tamer Akakıncı’nın grubun diğer üyelerinde olduğu gibi sanat anlayışının merkezini “insan varlığı” oluşturur. Varlığın ancak estetik bir anlayışta sanat yapıtıyla savunulabileceğini düşünür.

Geçmişten günümüze yaratma alanı içinde bulunan resim olgusu “boya” aracının çevresinde odaklanmıştır. Artık bu alanda boyanın dışında resme başka boyut kazandırmak isteyen sanatçılar ortaklaşa yakın bir tutum içinde bir birliktelik göstermektedir. Tamer Akakıncı bu birliktelik ya da bütünleşmeyi hem araçlarla hem de bilinçsel duyarlılıkla ürettiği eserleriyle vermeyi başarmıştır. Sanatçının 1979 yılındaki yapıtları içinde bir yağlıboya çalışması dışında 11 eseri yapısal bütünleşmeyi içerirken “kendini tanı” evresinden “yabancı” kavramına kadar giden değerlerle güzellik dünyasında bulunan kesime bir “uyum” önermesinde bulunur.²¹²

²¹¹ Günyaz A. (Aralık 1986), Tamer Akakıncı Kronolojisi, Sanat Çevresi, s.98, İstanbul: 12.

²¹² Elibal, 1980.



Resim 3.31. Tamer Akakıncı, 120 x 90 cm, Tuval üzeri karışık teknik, 1985

<https://www.antikavesanat.com/urun/2674613/tamer-akakinci-tuval-uzeri-karis-ik-teknik-120x90-cm-1985>



Resim 3.32. Tamer Akakıncı, "Güç" 105 x 134 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1984

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36611>



Resim 3.33. Tamer Akakıncı, “Kompozisyon”, 127 x 107 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1985. “Bu resim, 47. Devlet Resim Heykel Yarışması’nda “Sergilenmeye Değer Bulunan Eserler” arasında yer almıştır.” <https://arhm.ktb.gov.tr/catalogs/detail/2174/47.-devlet-resim-ve-heykel-yarismasi-serqisi-katalogu>

Uzun yıllar figüratif anlayışta eserler vermiş olan sanatçı, 1976 yılından sonra çelik, ayna, cam, pleksiglas, deri, kumaş gibi malzemeleri resmine dahil ederek çalışmalarını çağdaş ve geleceğe yönelik bir yorumlamayla non-figüratif anlayışta geliştirmiş ve özgün bir plastik dil oluşturmuştur.²¹³ Tamer Akakıncı sanatını şu sözlerle özetlemektedir:

“...Yapıtlarımda muhtelif çağdaş gereçler, kalıcı estetik değerlerle pentüre sokulmaktadır. Böylece hem resmin sınırları geliştirilmeye çalışılmakta hem de değerler ehlileştirilerek sanat görevi haline getirilmektedir. Yapıtlarım bu çabanın mütevazı denemeleri ve örnekleridir.”²¹⁴

²¹³ Günyaz A. (Aralık 1986), Binlerce Yıl Öncesinden Binlerce Yıl Sonrasına Uzanan Tamer Akakıncı, Sanat Çevresi, s.98, İstanbul: 10-11.

²¹⁴ Elibal, 1980.



Resim 3.34. Tamer Akakıncı, “Figür”, 66 x 76 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36612>



Resim 3.35. Tamer Akakıncı, “Figür”, 87 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36612>



Resim 3.36. Tamer Akakıncı, “Portre”, Karışık teknik (Yasa Yaman, 2012: 473).

Merkezini insan figürünün oluşturduğu yapıtlarını düz ve ince boya düzlemleriyle elde edilmiş plan farklarıyla oluşturur. Yalın, aza indirgenmiş çizgi ve renklerle soyut bir bütünsellik yakalayan sanatçı, ayrıntılardan arınmış formlarda insana özgü sevgi, dostluk, başkaldırı gibi değerleri soyut bir anlatım içinde verir. Topluluğun diğer sanatçılarıyla aynı estetik değerlere sahip olan sanatçı, arkaizm ve katı kütleli etkiler barındıran taşlaşmış dokusal yapılar doğrultusunda farklı eserler üretmiştir.²¹⁵ Akakıncı, soyut ve anıtsal etki yaratarak oluşturduğu figür ve kompozisyonlarında arkaik ifadeye sıkıca bağlı kalmayarak onları çağdaş verilerle zenginleştirir. Çünkü aşağı varlık kategorilerinin gücüne inandığı kadar gelecek zamanın potansiyellerine, bilimsel ve teknolojik aşamalara duyarlı bir sanatçı olarak görevinin geçmiş ile gelecek arasında köprü kurmak ve sürekliliği sağlamak olduğuna inanır.²¹⁶

²¹⁵ Ersoy, 1998: 79.

²¹⁶ Velioğlu, 1986: 7.



Resim 3.37. Tamer Akakıncı, “2’li Kompozisyon”, Tuval üzerine yağlıboya, 1991
<https://core.ac.uk/download/pdf/160034102.pdf>



Resim 3.38. Tamer Akakıncı, “Oturan Figür”, 60 x 90 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1991
<https://core.ac.uk/download/pdf/160034102.pdf>



Resim 3.39. Tamer Akakıncı, “Portre”, 70 x 90 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1991 (Gezen S., Yavaş D. 2019:114).

3.2.4. Nafi Çil (1939-)

Nafi Çil, döneminin önemli terzilerinden olan Reşat Çil ve Fatma Çil’in oğlu olarak 1939 yılında Kula’da dünyaya gelmiştir. İki yaşındayken babasının işi nedeniyle ailesiyle birlikte İzmir’e taşınan sanatçı ilk, orta ve lise eğitimini burada tamamlamıştır. Öğrencilik yıllarında ressam olmak isteyen Nafi Çil, resim hocası Sadık Renkler’in ekonomik problemleri nedeniyle kendini örnek göstererek mimar olmasını tavsiye etmiş ve aynı yaratıcılığın mimaride de olduğunu söyleyerek sanatçıyı bu yönde teşvik etmiştir. 1957’de İzmir Atatürk Lisesi’ni bitirdikten sonra 1960 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmiş ve 1967’de buradan yüksek mimar olarak mezun olmuştur. “*Ben mimar olmadan önce ressamdım*” diyen sanatçı öğrencilik döneminde mimarlık eğitiminin yanı sıra Heykeltıraş Şadi Çalık’tan 3 yıl boyunca heykel dersleri almış ve ödüller kazanmıştır. Dayısı Süleyman Velioğlu’ndan resim dersleri alan sanatçı bu alanda da kendini yetiştirmiştir. Yaşamı boyunca kendini geliştirmede ona her alanda rehberlik eden kişiler arasında psikiyatrist ve ressam dayısı Süleyman Velioğlu ve şair amcası Tevfik Çil bulunmaktadır. Sanatçı, Avrupa müzelerinde resim, İtalya şehirlerinde mimarlıkla ilgili incelemelerde bulunmuştur. 1967 yılında Akatünvel Sanat Topluluğu’na katılan Nafi Çil yaşamını hem mimar hem de ressam olarak sürdürmüştür. 50 yılı aşkın zamanda yurtiçi ve yurtdışında 60’a yakın sergi açmış, mimarlık ve heykel alanında birçok ödül kazanmıştır. Bazı yapıtları Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde, Aydın Resim ve Heykel Müzesi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanat Müzesi, Münih, Barselona, Dubrovnik, İstanbul, Ankara ve İzmir ve daha pek çok şehirde özel

koleksiyonlarda bulunmaktadır. Resim, heykel ve mimari alanlardaki yapıtlarıyla faaliyetlerini sürdüren sanatçının İzmir’de bir mimarlık bürosu da vardır.

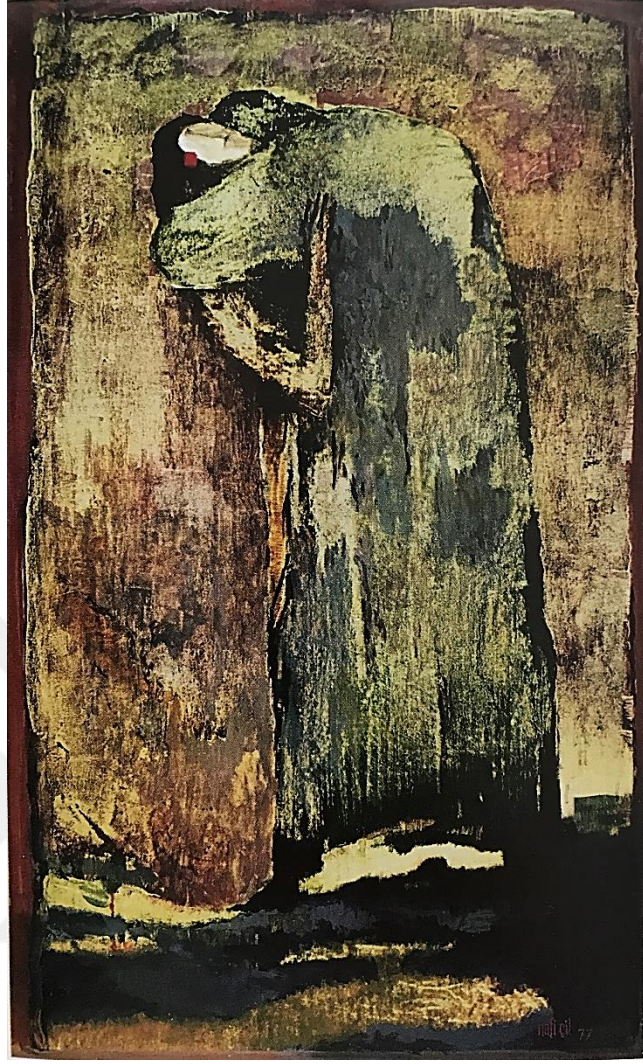
Nafi Çil’in Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı, Mimar Olmak, Mimarlık ve Resim Sanatında Yaratıcı Süreç, Mimarlık-Plastik Sanatlar - Yaratıcı Süreç, Bu Dünyada Aşk Da Var, Evrensel Mimarlığın Dünyasında Resim ve Heykel Sanatının Yeri, Felsefe ile Özgürleşen İnsan adlı kitapları bulunmaktadır.

Sanatçı, çalışmalarında mimarlığı ve resim sanatını etkileşim içinde kullanmış ve bu iki disiplinin farklı olanaklarından yararlanarak sanatsal yaratma içinde eserler vermiştir. Nafi Çil *“benim yaşamım yaratma etkinliği içinde ölüme karşı verdiğim savaştır. Beni yaşatacak olan yaşamım boyunca gerçekleştirdiğim eserlerimdir”* sözleriyle sanatın hayatındaki önemini özetler.²¹⁷

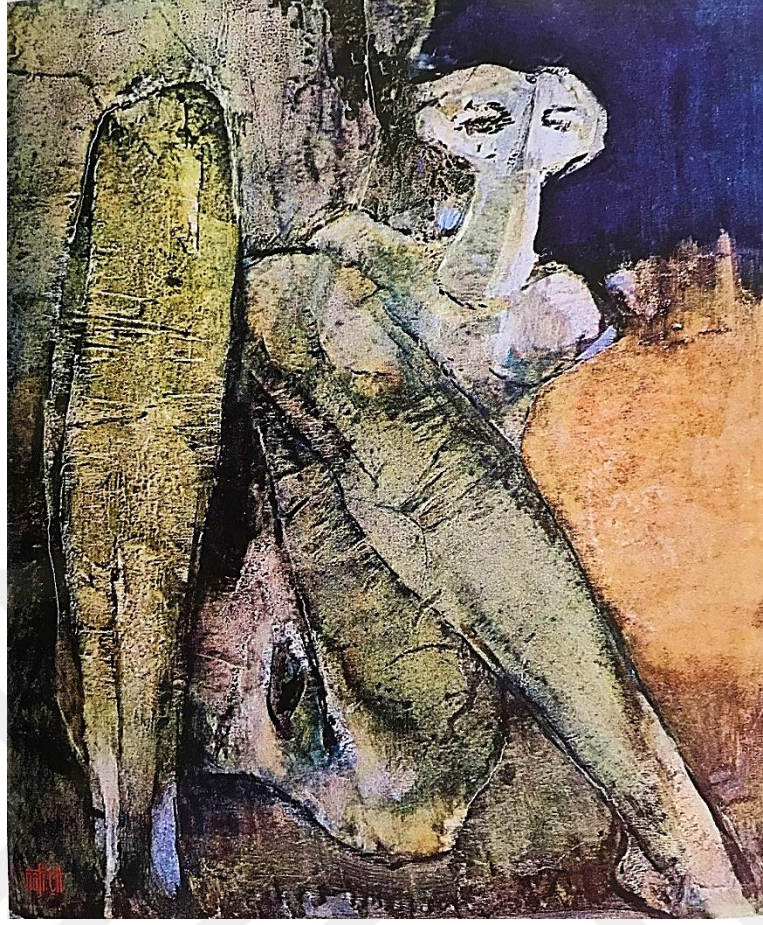
Nafi Çil’in resimleri Akatünvel Sanat Topluluğu’nun bir üyesi olarak grubun sanat anlayışını yansıtmaktadır. Kavramsal düşüncelerini Velioğlu’nun “Çağdaş İnsan Varlığı Kuramı” üzerine temellendirmiştir. Akatünvel, resim sanatını varlık-ölüm diyalektiği içinde düşünmektedir. Ontolojik bir hipotez olarak yer alan varlık katmanları maddeden (inorganik) başlayarak organik, psişik ve tinsel tabakalara doğru yükselir ve bu tabakalaşma bir bütünlük içinde verilir. Nafi Çil’in çalışmalarında da bu durum söz konusudur. Onun resminde varlığı taşıyan madde taşıtır ve resim olarak adlandırılan özgün varlığı bu altyapı taşır.²¹⁸

²¹⁷ Çil, 2019: 159.

²¹⁸ Çil, 2019: 138.



Resim 3.40. Nafi Çil, “Aşk”, Yağlıboya, 58 x 95 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1969 (Çil, 2019).



Resim 3.41. Nafi Çil, “Nü”, Yağlıboya, 70 x 80 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1975 (Çil, 2019).



Resim 3.42. Nafi Çil, “Nü”, Yağlıboya, 70 x 100 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1981 (Çil, 2019).



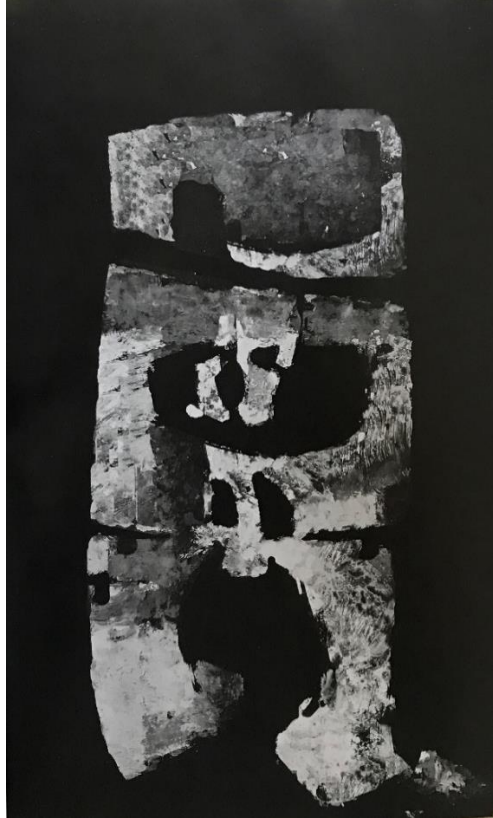
Resim 3.43. Nafî Çil, “Uzanmış Kadın”, Yağlıboya, 70 x 100 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 2015 (Çil, 2019).

Sanatçı, çalışmalarında duyarlılıkla düşünsel varlık arasında bir denge aramış; figüratif tema, insan, şiirsellik ve erotizm resimlerinde yer alırken son dönemde daha çok düşünsel çalışmalar gerçekleştirmiş ve bunun sonucu olarak da resimlerinde ağır düşünsel bir ton hakim olmuştur. Resimlerinde kullandığı renkleri siyaha varan koyuluk ve matlığa bırakmıştır. Özellikle kırmızı-mavi, yeşil-mavi-kırmızı renklerinin harmonisini yakalayan sanatçının bu yapıtlarında figür ve figürleri barındıran mekanlar ortadan kalkmış ve geniş renk lekelerinin soyut konstrüksiyonu taşıyıcı element olan taş bazında ortaya çıkmıştır. Sanatçının resimleri tüm bu unsurlar nedeniyle alışılmış pentürden farklıdır ve kendine özgü nitelikler taşımaktadır.²¹⁹

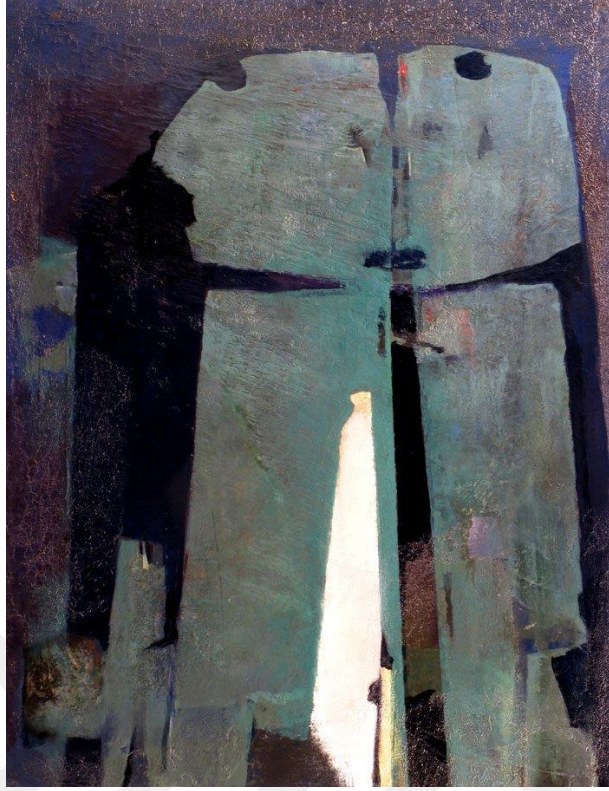
²¹⁹ Çil, 2019: 138.



Resim 3.44. Nafi Çil, “Figür”, 1990 (Çil, 2019).

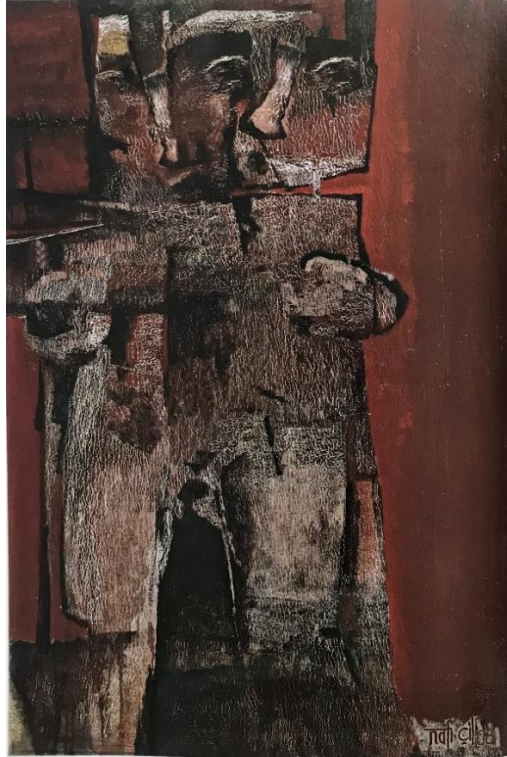


Resim 3.45. Nafi Çil, “Figür”, 1992 (Çil, 2019).

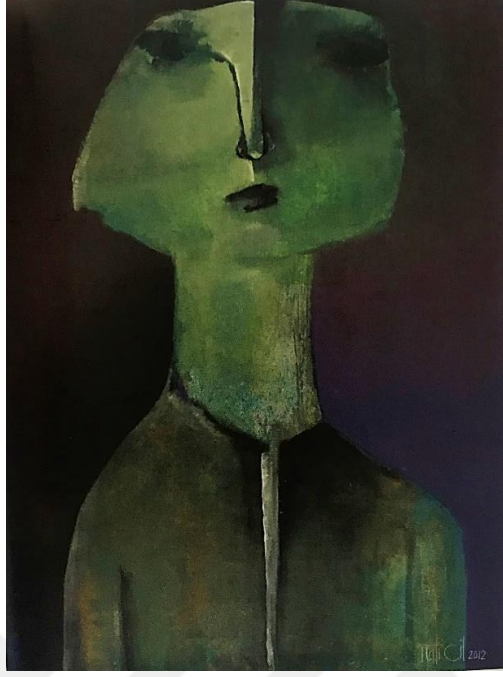


Resim 3.46. Nafi Çil, “Figür”, 108 x 83 cm, Duralit üzeri yağlıboya, 2002

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/cil-nafi>



Resim 3.47. Nafi Çil, “Taş Figür”, Yağlıboya, 100 x 70 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 2008
(Çil, 2019).



Resim 3.48. Nafi Çil, “Portre”, Yağlıboya, 100 x 70 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 2012 (Çil, 2019).

Nafi Çil; *Mimarlık, Plastik Sanatlar, Yaratıcı Süreç* adlı kitabında sanatını, çağımızda soyut sanat ve somut sanatın bir arada bulunduğunu ve bu durumun kendi sanatı içinde varlık kazandığını belirtmekte ve eserlerini “görünür olan” ve “sezinlenebilir olan” şeklinde iki boyutuyla analiz etmektedir. Objektivasyona dayalı olan her sanat eserinde bir gerçek varlık alanı olan “ön yüz” ile bir gerçek olmayan-ideal varlık alanı “arka plan” bulunmaktadır. Bu iki varlığın ontik bütünlüğü idealin gerçekteki görünüşü şeklinde belirir ve bu gerçek olmayan varlık sferi somut sanatta Akatünvel’in sanat anlayışındaki gibi heterojen tabakalara ayrılmıştır. Bu tabakaların çokluğu sanat eserinin özellikle somut sanatın derinliğini sağlar. Soyut sanat ise bu tabakalara gereksinim duymaz ve salt renk ve biçimlerden oluşan sfere sahiptir. Soyut resimde nesnelerin “öz”leri objektif bir hal alır ve salt biçim halinde verilir. Ontolojik bakımdan incelendiğinde ara tabakalardan yoksun olan ama derinlik ve öz tabakalarının görünüşe ulaştığı ve ontik tabakalardan yoksun olmayan soyut sanat salt formlar içinde objektifleşen ontik bütünlüğü gösterir.²²⁰ Nafi Çil bu anlayış doğrultusunda ürettiği sanatını şu ifadelerle açıklamıştır:

²²⁰ Çil, 2019: 136.

“Benim soyut sanat içinde gerçekleştirdiğim resimlerimin nitelikleri Akatünvel sanat anlayışının içinde önemli bir yer alır. Resim sanatımızdaki soyutlama ve arkaizm anlayışıyla bende derinleşen çağımız soyut sanatı, kazandığı bu derinlik ile yeni biçim anlayışı ve renk zenginliğiyle ortaya çıkar. Bu nedenle de soyut sanat benim resimlerimde yeni bir anlam varlığı ile yeni bir ifade kazanmış olur.”²²¹



Resim 3.49. Nafi Çil, “Soyut”, Yağlıboya, 108 x 83 cm, Duralit üzeri yağlıboya, 1982

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/cil-nafi>

²²¹ Çil, 2019: 137.



Resim 3.50. Nafi Çil, “Tors-Soyutlama”, Yağlıboya, 90 x 62 cm, Özel resim kağıdı - Su kontrplağı presli, 1995 (Çil, 2019).

3.2.4.1. Nafi Çil ile Sanat Yaşamı ve Akatünvel Sanat Topluluğu Üzerine Gerçekleştirilen Röportaj

A.Ü.: Yaşam öykünüzü kısaca biliyoruz. Peki, sizi resim yapmaya, bu tarz resim yapmaya yönlendiren neydi?

N.Ç.: Beni resim yapmaya yönlendiren, çocukluğum. Çocukluğumda bütün ailem ressam olacağım düşüncesini taşıyordu. Ondan sonra ben ressam olmak için çaba harcarken hocam (Sadık Renkler) da tam tersini söylüyordu. Hocam bana, sen ressam olacak bütün vasıflara sahipsin ama ressam olmak Türkiye’de maalesef hiç cazip değil, onun için mimar olmanı öneririm dedi. Çünkü mimarlar gereken saygınlığı görür. Aç kalmazlar, parasız kalmazlar, mimarlık gayet iyidir diyerek mimar olmamı önerdi. Ben de hocamın etkisiyle mimarlığın daha verimli ve etkili

bir sanat dalı olduğunu öğrendim ve böylece Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdiğimde, ben sizin akademinize ressam olarak girdim ve mimar olmak için çalışacağım dedim. Şimdi ressam olarak geldim zaten, ben ressamım dedim ve böylece başladı mimarlık hayatım.

A.Ü.: Mimarlık, heykel ve resim gibi sanatın pek çok alanında başarılı (ödülleri kazandığınız) işler yaptınız. Bir röportajınızda “*Mimar olmadan önce ressamdım*” diyorsunuz. Bunlardan hangisini sanatçının en zor/en kolay girebildiği ya da kendi istediği gibi eserler üretebildiği daha özgür bir alan olarak deneyimlediniz?

N.Ç.: Ben bunların hepsini sanat etkinliği içinde yaşadım her zaman. Mimar olmanın birtakım basamakları var, belediyeyle savaşmaları var, yasaları var. Bütün bunlara rağmen ben düşüncelerimi gerçekleştirdim ve uyguladım.

A.Ü.: Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimine başladığınız ilk yıl dayınız Süleyman Velioğlu ile aynı ev ortamında bulundunuz. Bu yıllardaki yaşantınızı, Akatünvel Sanat Topluluğu'nun kurulma fikrinin nasıl ortaya çıktığını ve topluluk içindeki yerinizi anlatır mısınız?

N.Ç.: Mimarlıktan mezun olacağım son dönemlerde bir resim atölyesi kurmaya karar verdik. Ben hocamla (Süleyman Velioğlu) birlikte sinemaya gittim. Sinemada bir kovboy bütün zor şartlara rağmen mesleğinde başarıya ulaşıyordu. Sinemadan çıkar çıkmaz hocamla birlikte dedik ki biz atölye kuruyoruz ve resim yapmaya başlıyoruz. Ve bu hakikaten gerçekleşti. Ama atölyenin daha resmi belli değil, ismi ve cismi belli değildi. Yeni uyanmış bir insan gibi sinemadan çıktık ve bizim artık bir atölyemiz olacak dedik ve böyle başladı hayatımız. Akatünvel, artık bunun gerçekleşmesi sırasında ben mezun olmuşum ve İzmir'e gelmişim. Oradaki arkadaşlar kendi isimlerinden yeni bir şey yaratmışlar ve isimlerinden basamak yaparak ortaya “Akatünvel” adını çıkarmışlar. Sonra ben 3-6 ay sonra misafir olarak gittiğimde, biz bir atölye kurduk ve sen de bizim atölyedesin unutmama bunu dediler ve böylece başladı.

A.Ü.: Topluluğun kuruluşundan bu yana karşılaştığınız en büyük zorluk neydi ve bu zorlukları nasıl aştınız?

N.Ç.: Felsefemize uygun sanat eserleri gerçekleştirmek en büyük zorluktu. Çünkü çevrede, resim sanatı alanında bizi yadırgayan ve bizi aşağılayan davranışlarla karşılaşıyorduk. Siz kim oluyorsunuz? Kendinizi Alman mı hissediyorsunuz? Deniliyordu. Resimlerimizi bazı ekol ve sanatçıların etkisiyle yaptığımız düşünülüyordu. O dönemde ressamlar Paris'e gidiyorlar ve Paris'te moda olan ya da Hollanda, Danimarka gibi ülkelerde moda olan resim ekolleri hocalar tarafından uygulanıyordu. Bunlar sayesinde sanatçılar hem saygınlık kazanıyordu hem de Paris'teki filanca ressamın atölyesinde şu kadar zaman çalışmış ve onun tarafından kabul edilmiş, eserler yaratmış denilerek bize siz kim oluyorsunuz diyorlardı. Hocamızın kurduğu bu felsefenin gerçekleşmesi ve sanat eserinde görünür olması en büyük zorluktu denilebilir. İzmir'de mimarlık bürosu sahibi olduğum aylar, yıllar içinde çalışmalarımı, Akatünvel zihniyeti içinde yapılmış resimlerimi 8-10 tane olduğu zaman zedelenmeyecek şekilde İstanbul'daki atölyeye götürüyordum. Akatünvel üyeleri orada jüri oluyorlardı ve resimler tek tek elden geçiyordu. Bazen bu jürinin beni fazlaca eleştirmesinden ötürü İzmir'deki kendi atölyeme mutsuz, perişan ve yıkılmış bir halde dönüyordum.

A.Ü.: Akatünvel Sanat Topluluğunun sergilerini düzenlemenizde yardım eden, grup belleğinin oluşmasını ve devam etmesini sağlayan kurumsal ya da kişisel destek alabildiğiniz birileri var mıydı?

N.Ç.: Yoktu. Biz bağımsızdık ve kimse de siz grup kuruyorsunuz, bunun yasaları var gibi şeyleri hiç söylemedi, bunlar hiç düşünülmedi ve öyle bir açıklama da yapmadılar. O aralar İsmail Tunalı gibi çok yakın dostlarımız vardı. Ben İzmir'de mimarlığa başladığım sıralarda sanat etkinliğimiz hem Akatünvel hem de İsmail Tunalı'nın düşünceleri ışığında gerçekleşti. Sanat Çevresi dergisinden gazeteci Hamit Kınaytürk gibi bize düşkün birçok dostumuz vardı. Onlar bir bahane bulup Akatünvel'e sergi açıyoruz diye merkezlere duyururlardı ve ilan açılırdı.

A.Ü.: Hem mimar hem de ressam olarak varoluş felsefesinin sanatınızın temel ilkelerinizden biri haline geldiğini söyleyebiliriz. Temel konu olarak “insan varlığını” ele aldığınız resimlerinizde kullandığınız malzemeler ve teknikler sanatsal ilkelerinizi nasıl destekliyor?

N.Ç.: Bizim sanatımızda tek bir amacımız vardı, düşünce olarak ölümsüz/kalıcı bir eser yaratmak. Hem teknik hem de malzeme olarak eserlerin ölümsüz olmasını hedefledik. Sadece bir kâğıda resim yaparsanız onu ölümsüz kılmak için gerekli düşünceleri resminiz üstünde uygulamazsanız, gerçekleştirmezseniz o zaman pentürün kalıcı olmasını bekleyemezsiniz. Tuvalin, sanatçısı öldükten sonra bile kalıcı olmasının çarelerini arıyorsunuz ve kapasiteniz kadarıyla o çareleri gerçekleştirme şansını yaratıyorsunuz ve işte o zaman resimleriniz kalıcı/ölümsüz oluyor. Ve bu gerçekleşti mesela. Benden resim satın alan ve hayranım olan kişiler Kıbrıs’ta yaşıyorlardı. Kıbrıs’tan İstanbul’a taşınırken gemileri bütün eşyalarıyla birlikte battı. Ama benim resimlerim suyun üstünde kalacak şekilde hiç bozulmadan İstanbul’a kadar geldi. Benden resim alan dostum resmimi bana gösterdi ve dedi ki hocam şu resmin Kıbrıs’tan buraya kadar sağ salim geldi. Resmim hayatta kalma şansını kazandı ama umarım sanat içinde bir değer olarak da ölümsüz olur.

A.Ü.: Dünya’da ve Türkiye’de sanat gruplarının genelde kısa ömürlü olduklarını görüyoruz. Akatünvel sanatçılarının uzun süre boyunca birlikteliklerine devam etmelerini sağlayan etmenler sizce nelerdir?

N.Ç.: En önemli şey yapılan eserlerin sanat felsefemiz içinde gerçekleşmesiydi. En önemli şey buydu. Süleyman Velioğlu da etkin ve birleştirici bir figürdü. Velioğlu, eserlerin ekolün ve felsefenin içinde var olmasına önem verirdi, denetleyip sahip çıkardı. Bunları yazıyla, ayrıca kitaplarımızla gerçekleştirirdik. Nafi Çil’in kitaplarında Akatünvel sanatı anlatılırdı. Topluluktaki sanatçılar kendi sergilerini açmaya ve kendi kitaplarını çıkarmakta özgürdü. Ama bu özgürlüğün içinde yapılan şeyler bu felsefenin ışığında ortaya çıkan eserlerdi. Grubumuz bu esaslar içinde uzun süreler boyunca devam etti. 1970’te kurulan grubumuz daha erken kuruldu deniyordu ancak grubun içinde bazı çatlak sesler çıkınca ressam

Tangül Hanım'ın ve eşi Tamer Bey'in sanatçı kişilikleriyle Jülide ve Tangül arasındaki meslek dışı kıskançlıklar ve tartışmalar meselesinden dolayı hocam (Süleyman Velioğlu) o zaman grubumuz 1967 yılında kurulmadı 1970 yılı bizim kuruluş tarihimiz dedi.

A.Ü.: Akatünvel Sanat topluluğunun Türkiye'deki Çağdaş Sanat ortamında yeterince anlaşıldığını ve hak ettiği ilgiyi gördüğünü düşünüyor musunuz?

N.Ç.: Evet, genellikle gördü. Resmimizin felsefesi hakkında yazdığımız kitapların okullarda verilen resim derslerinde resim sanatı hakkında bir değer olduğu anlatılırdı. Kıskançlıklar da gördük ama onları ciddiye almadık. Kuruluşların açtığı müzelere tek tek gidiyordum. Bana sizin eserlerinizi alamayız çünkü sadece müzeyi ayakta tutan bilirkişiler bu eseri satın alalım derlerse onu müzemize koyuyoruz dediler. Ancak devlet müzeleri bizim eserlerimize sahip olmak için -tabi ki para ödemesi gerçekleşmiyordu ama- resmi kayıtlarla eserlerimizi satın aldıklarını açıklıyorlardı. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi ve Türkiye'nin çağdaş sanat ortamına hizmet eden müzeler eserlerimize sahip olmak için bizi arayıp buluyorlardı. Eserlerimizi satın almıyorlardı ama para ödemeseler de Nafi Çil'in eserleri şu müzelerde var diye sayma şansımız oldu. Bunlar gerçekleşti.

A.Ü.: Akatünvel Sanat Topluluğu'nun sanat anlayışını ve felsefesini benimseyen yeni sanatçıların yetişmesinde önemli katkılarınız var. Hocalığını yaptığınız bu sanatçılarla nasıl bir araya geldiniz?

N.Ç.: İzmir'deki üniversiteler benimle ilişki kurdular ve büyük bir hayranlık içinde benim sanatımı merak ettiler. Sanatçı olmam onları heyecanlandırdı ve benim atölyeme öğrencilerini getirdiler. Atölyemde hem mimarlar hem de ressamlar çalışıyordu ve insanlar bu güzel ortamda büyük bir heyecanla bir araya geliyorlardı. Hocalar öğrencilerinin tasdiklerini benim resim atölyemde gerçekleştirirlerdi. Atölyem, böyle yeni yeni heyecanlar ile yeni insanları büyük bir heyecan ve coşku içinde bir araya getiriyordu. Atölyede çıkan eserlerin heyecanını yaşamaları ve kendilerinin de biz bu atölyede bunları

gerçekleştireceğiz diye düşünmeleri insanları resme ve resim yapmak için cesaretlendirdi. Birçok atölyeye resim öğrenmek için dahil olmuş insanlar Nafi Çil atölyesini merak ediyorlardı. Ben de onların o meraklarını büyük bir hayranlık içinde gerçekleştirmelerini sağlıyordum. Böyle yaşam devam etti, ediyor ve edecek de...

A.Ü.: Bir Türk sanatçısı olarak Türkiye’de sanata ve sanatçıya gereken ilginin ve desteğin verildiğini düşünüyor musunuz?

N.Ç.: Evet düşünüyorum. Türkiye’de eskiye göre büyük bir gelişme var. Heyecanlı bir dünya yaratıyorlar.

A.Ü.: Hem Türkiye hem de dünya sanatında eserleri ve dili ile sizi etkileyen sanatçılar var mı? Varsa kimlerdir?

N.Ç.: Var tabi. O kadar çok hayranlıkla izlediğim ve eserlerinin karşısında gözlerimin yaşardığı derecede beni etkileyen sanatçılar var. İtalyan, İspanyol, Amerikalı resamlardan var. Oralara kadar gittiğim ve bu sanatçıların eserleriyle buluşmak için programlar yaptığım, oralarda yaşadığım bir sürü üstad bulunmakta. Bir dönem Amedeo Modigliani’nin figüratif resimleri beni etkiledi. İtalya’da esir düşen Antoni Tapies var. Tapies’in resimleriyle benim çalışmalarım arasında bir alaka kurulamaz belki ama Fransız ressam Jean Dubuffet ile resimlerinde kullandıkları teknik ve malzeme kullanımı ile etki olduğu düşünülebilir. Türkiye’den İlhan Berk var. Bu isimler dünya literatüründe yer alan isimler. Hayranlığını yaşadığım, takip ettiğim, ilham alabilmek için elimde kitapları olan birçok üstad var. Sanatımıza ve felsefemize akraba olan 20.yy. sanatçılarından hayranlık ve gurur duyduğum pek çok sanatçı var. Büyük bir özgürlük içinde ülke, ulus, vatan diye düşünmeden hayranlıkla eserlerinden yararlanmak istediğim sanatçılar var.

3.2.5. Jülide Atılmaz Ünal (1944-2004)

Kendisi gibi ressam Tangül Akakıncı'nın ablası olan sanatçı 1944 yılında Balıkesir'de doğmuştur. Sanat camiasında “*Ressam Jülide*” olarak tanınan Jülide Atılmaz Ünal İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ressam Ali Çelebi'nin atölyesinde 1964-69 yılları arasında resim eğitimi almıştır. Aynı yıllarda Ayasofya mozaiklerini resmetmeye başlayan sanatçının kadın portreleri, manzaralar ve natürmortlardan oluşan resimlerinde o tarihlerden itibaren Bizans mozaikleri ve ikonalarının izleri görülmektedir.²²²



Resim 3.51. Jülide Atılmaz Ünal, 100 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya

<http://www.lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&exhID=53&bhcp=1>

²²² <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36623> (Erişim: 5 Mayıs 2024).



Resim 3.52. Jülide Atılmaz Ünal, 80 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/41135>



Resim 3.53. Jülide Atılmaz Ünal, “Orman”, 65,5 x 59,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997
<https://www.magnetmuzayede.istanbul/en/product/6837608/julide-atilmaz-1944-2004-orman-1997-imzali-tuval-uzerine-yagliboya-65-5-x>



Resim 3.54. Jülide Atılmaz Ünal, 100 x 70 cm, Kraft üzerine yağlıboya

<http://www.lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&exhID=53&bhcp=1>

Ekspresyonist bir sanat anlayışına sahip olan sanatçı yurtiçindeki ilk kişisel sergisini 1964'te, yurtdışındaki ilk kişisel sergisini ise 1993 Ekim ayında Danimarka'da açmıştır. Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli sergilere yapıtlarıyla katılmış ve sanat hayatı boyunca 30'un üzerinde kişisel sergi açmış olan sanatçı vefatından önceki son sergisini 12-31 Mart 2004 yılında Artisan Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir.²²³

²²³ <http://www.lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&bhcp=1> (Erişim: 5 Mayıs 2024).



Resim 3.55. Jülide Atılmaz Ünal, 90 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2003

<http://www.lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&exhID=325>



Resim 3.56. Jülide Atılmaz Ünal, 100 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya

<https://www.anatoliamuzayede.com/en/product/3014252/julide-atilmaz-tuval-uzerine-yagli-boya-imzali-100x70-cm>



Resim 3.57. Jülide Atılmaz Ünal, 100 x 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2004

<http://www.lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&exhID=325>

Sanatçının gerçekleştirdiği bazı sergileri şu şekildedir: 1970 İstanbul Galeri 1, 1984 İstanbul Urart Sanat Galerisi, 1990 İstanbul Artisan Sanat Galerisi, 1994 İstanbul Mutlu Sanat Odası, 1997 İstanbul Mutlu Sanat Odası, 1998 İstanbul Artisan Sanat Galerisi, 2001 İstanbul Mutlu Sanat Odası, 2001 İstanbul Artisan Sanat Galerisi, 2004 İstanbul Artisan Sanat Galerisi.

3.2.6. Ulu Sungu (1930-2024)

1930 yılında İstanbul'da doğan Ulu Sungu babasının memuriyeti nedeniyle ilkokulu Erzincan'da ortaokul ve liseyi Ankara Maarif Koleji'nde okumuştur. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden 1954 yılında mezun olduktan sonra aynı okulda 1954-58 yılları arasında II. Cerrahi kliniğinde genel cerrahi ihtisası yapmıştır. 1958-62 yılları arasında ABD'ye giderek iki yıl genel cerrahi, bir yıl kalp cerrahisi üzerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Tıp profesörü olan Ulu Sungu, mesleğinin yanında resme ilgi duymuş ve Akatünvel'in sanat görüşünü benimseyerek topluluğa katılmıştır. Abdülkadir Günyaz, sanatçının 1990 yılında sergide yer alan yapıtları için şu eleştiriyi kaleme almıştır:

“...Belki de bu yorucu mesleğinin stresini atmak için başladığı resim olayı artık vazgeçemeyeceği bir tutkuya dönüşüp çıkmış. Onun çalışmalarını daha önce de görmüştüm ama aradan beş altı yıllık bir süre geçmiş, işte bu süre sonrasında amatör, sevgi dolu bir şevkin dürtüleriyle renkten, çizgiden fedakârlık etmeden bir şeyler verme çabasında daha da ilerlemiş görüyorum onu. Yer yer boya katmanlarını kazıyarak bu etkiyi güçlendirirken pekâlâ başarılı olma muştuları da veriyor...”²²⁴

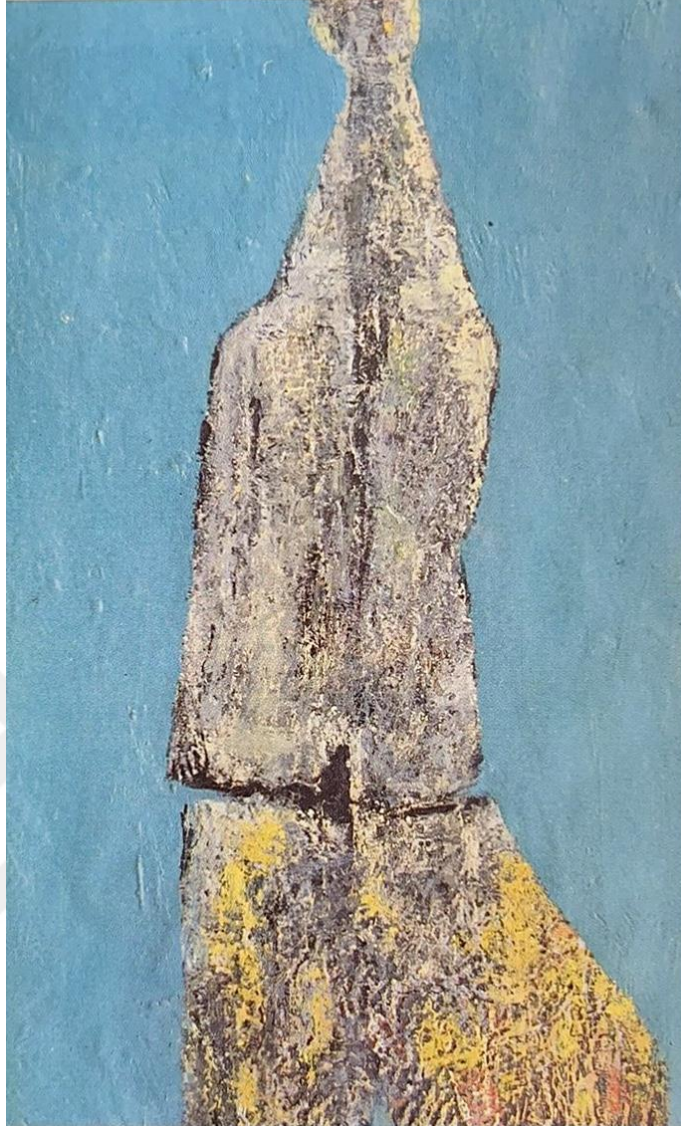


Resim 3.58. Ulu Sungu (Tunalı, Şubat 1990:54).

²²⁴ Günyaz, 1990: 53.



Resim 3.59. Ulu Sungu (Tunalı, Şubat 1990:54).



Resim 3.60. Ulu Sungu (Tunalı, Şubat 1990:50).

Cerrahi Profesörü olduğu tıp alanının yanında 1978 yılından itibaren Akatünvel Sanat Topluluğu içinde çalışmalar yapan sanatçı hem bireysel hem de toplu sergilere katılarak sanat alanında da varlığını sürdürmüştür.

3.2.7. Güven Zeyrek (1935-2021)

1935 yılında Ayvalık'ta doğmuş olan sanatçının sanata olan ilgisi çok küçük yaşta başlamıştır. Necatibey Öğretmen Okulu'nda okuduğu dönemde tanıştığı hocası ressam

Prof. Dr. Adnan Turani'den resim dersi almaya başlayan Zeyrek hocası için “*sanata, özellikle de resme olan eğilimimi bir anda tutkuya dönüştürdü*” ifadesini kullanmıştır.²²⁵

Sanatçı, 1957 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü bitirmiştir. 1957-87 yılları arasında İzmir Özel Türk Koleji'nde Resim ve Sanat Tarihi öğretmenliği yapmış ve aynı zamanda İzmir, Ankara ve İstanbul'da açtığı sergilerle adını duyurmuştur. DYO, Vakko ve Devlet sergilerine katılmış ve daha sonraki yıllarda bu sergilerin bazılarında jüri üyeliği yapmıştır.

2007 yılında Dışişleri Bakanlığı davetiyle Bosna Hersek ve Saraybosna Türk Kültür Merkezi'nde sanatçının sergisi gerçekleşmiştir. Yine 2007 yılında sanat yaşamının 50. yılını kutlayan sanatçı, Türkiye İş Bankası İstanbul Kibele Sanat Galerisi'nde “*Güven Zeyrek 1957-2007 Retrospektif*” adında sergi açmış ve aynı adı taşıyan bir kitap yayınlamıştır. Bir yıl sonra aynı sergi İzmir'de Özel Türk Koleji girişimiyle Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi'nde tekrarlanmıştır. Sanatçı, yaşamı boyunca 47 kişisel sergi ve sayısız grup sergilerine katılmıştır. Toplamda 4 ödül kazanmış olan Zeyrek'in ödülleri arasında, Vakko Resim Yarışması Mansiyonu ve DYO Resim Sergisi Ödülleri de yer almaktadır.

Güven Zeyrek'in yapıtları; devlet arşivleri, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, İzmir Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İş Bankası, Vakıflar Bankası, Yapı Kredi Bankası, Bank Ekspres, İdeal Diş Hastanesi, Başak Sigorta Koleksiyonları, Vakko Koleksiyonları, T.C Kültür Bakanlığı Koleksiyonu, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, İzmir Büyükşehir Belediyesi, Özel Türk Koleji, Hollanda, Paris, New York gibi yurtiçi ve yurtdışında önemli seçki ve koleksiyonlarda yer almaktadır.²²⁶

İlk kişisel sergisini 1960 yılında İzmir'de başka sergi salonu imkânı olmamasından dolayı Fransız Kültür Merkezi salonunda gerçekleştiren sanatçı 1968, 1970 ve 1976 yıllarındaki sergilerini de yine aynı salonda izleyiciyle buluşturmuştur. 1979 yılında İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi'nde 1981'de ise İzmir İş Sanat Galerisi'nde sergi açan Zeyrek'in İstanbul'daki ilk sergisi Osmanbey Akbank Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir. 1984'te İzmir Vakko Sanat Galerisi sergisi, 1986 yılında Akbank'ın Eskişehir, Konya ve

²²⁵ Günyaz, 2010: 34.

²²⁶ <https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2356/a.-guven-zeyrek> (Erişim: 10 Ocak 2024).

Denizli’deki sanat galerilerinde açılan sergisi, 1986 İstanbul Moda Deniz Kulübü Sanat Galerisi’ndeki sergisi sanatçının yurt çapında tanınırlığına katkı sağlamıştır.

Sanatçı, Gazi Eğitim Enstitüsü’nde 1954-1957 yıllarını kapsayan süreçte Refik Epikman, Arif Kaptan, Mesut Erdem, Hakkı İzzet ve Şinasi Barutçu olmak üzere pek çok değerli sanat hocalarının öğrencisi olmuştur. Lise yıllarında Adnan Turani’den aldığı eğitimle birlikte resimlerinde “soyutlama” eğilimi görülen sanatçının resimleri Gazi Eğitim Enstitüsü’nde daha da belirgin bir formasyona dönüşmüştür.²²⁷ Enstitüde soyut ve inşacı biçimleme eğiliminin Türk resmindeki ilk temsilcilerinden biri olan Refik Epikman’dan dersler alan Güven Zeyrek, sanatçının soyut ve inşacı karakterdeki biçimleme eğilimlerine ilişkin çağrışımlarını kendi üslubuna göre düzenlemiştir. Zeyrek’in kompozisyonlarında indirgemeci-soyut düzen anlayışına dayalı bir yaklaşım söz konusudur.²²⁸



Resim 3.61. Güven Zeyrek, “Peyzaj”, 53 x 75 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1960

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=49§ion=550&lang=tr&periodID=&pageNo=21&exhID=0>

²²⁷ 1950’li yıllarda soyut ve soyutlama eğilimli resim yaklaşımları ülkemizde de kabul görmeye başladığı yıllar olmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü bu dönemde soyutlama ve dışavuruma atıflı yönelişlerin merkezlerinden biri haline gelmiştir. Alman eğitim modelini esas alarak öğretmen ve sanatçı yetiştirmeyi hedefleyen Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nde 1953’te Almanya’daki öğreniminden yeni kavramlarla dönen Adnan Turani’nin resimleri canlılık ve hareket kazanmıştır (Sağlam, 2007: 20).

²²⁸ Sağlam, 2007: 29.



Resim 3.62. Güven Zeyrek, 22 x 24 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 2011

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=49&periodID=-1>

Sanatçının renk paletinde siyah, beyaz, yoğun olarak kırmızı, sarı ve kahve tonları yer alır. Bu renkler yalnız indirgenerek çalışmalarında kimi zaman lekeler halinde verilmiştir.²²⁹ Tek renk ve yoğun boya kullanarak kütesel etkisi ağır leke alanları yaratır. Soyutlanmış, düzleştirilmiş ve boyasal nicelikle elde edilen bu alanlar kazılmış, sert yüzeyde kalmış tortu zeminlere dönüştürülmüştür. Resimlerinde öncelikle düz bir ön ve arka plan tasarlayan sanatçı arka planda nötr renk kullanarak resmin ön yüzeyinde yer alan figürün/nesnenin öne çıkmasını sağlar. Peyzajlarda ise ön ve arka planların giderek hemzemin bir etki yakaladığı görülür. Zeminden koparak ön plana çıkan renkli alanlar ancak dikkatli bakıldığında ayrışabilirler.

²²⁹ Günyaz, 2010: 46.



Resim 3.63. Güven Zeyrek, “Portre”, 39 x 29,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1975

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>



Resim 3.64. Güven Zeyrek, “İkili Figür”, 60 x 45 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2004

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>

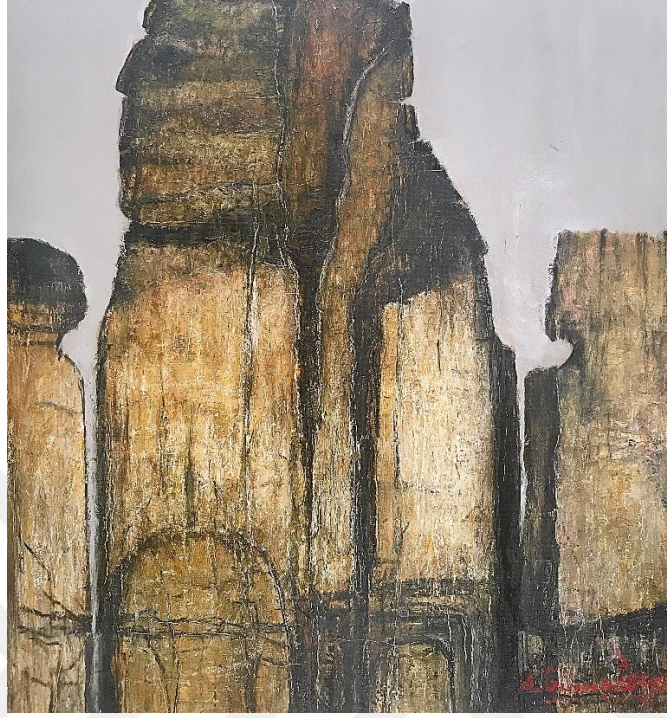


Resim 3.65. Güven Zeyrek, “Peyzaj”, 55 x 55 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1963

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>

Güven Zeyrek’in, çocukluk döneminde yaşanan sıtma salgınından korunması için gönderildiği Kozak Yaylası sanatçının resimlerine de konu olan doğaya yönelik sevgisinin kaynağını oluşturur. Burada gözlemlediği granit taşları, etrafa yayılmış volkanik kayaları konuşmalarında “heykel” olarak nitelemesi ve doğa unsurlarına ait izlenimleri sanatının temelini oluşturan yapısal sağlamlık ve yalınlık gibi ilkeleri ile arkaik ve soyut tasarımla bütünleşen “biçimci tavrı” üzerinde etkili olmuştur. Bu tavır antik ve arkaik unsurların simgeleşmesiyle Bergama’ya atfedilen “Bazilika” adlı resim dizisinde de kendini gösterir. Zeyrek’in “Bazilika” resimleri Bergama gibi taşlaşmış, arkaik etkili yapıların görkemli görselliğine atfedilmiş ve böylelikle bazilika kendi formunu salt bir simge halinde sunarak düşünsel bir form halini almıştır. Sanatçı burada sosyal, kültürel ya da tarihsel bir mesaj, eleştiri ya da yorum çabasına girmeyerek dış dünyanın görsel düzeni ile kendi plastik dilinin bileşiminden doğan görsel sonuçlara odaklanır. Kesin-yargılayıcı önerilerle izleyiciyi resimden uzaklaştırmaz ve resmin

gerçeğine nitelikli bir bilinç ve öznel bir duyarlılıkla gerçekleştirilen doğrudan anlatımla ulaşılmasını amaçlar.²³⁰



Resim 3.66. Güven Zeyrek, 70 x 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (Sağlam, 2007: 241).

1970-74 yılları arasında Nafi Çil ile resim çalışmaları yapan sanatçı Çil'in ve Akatünvel'in sanat felsefesinden etkilenmiştir. Ancak o zamanlar resimlerinde doğadan alıntılar yapan sanatçı bu anlayışından vazgeçerek topluluğun sanat görüşüne uygun resimler yapmaya başlamış ve 1983 yılında Akatünvel Sanat Topluluğu'na katılmıştır.²³¹ Toplulukla birlikte 1985-2000 yılları arasında Roma, Floransa, Venedik, Paris, Barselona, Madrid, Viyana, Odessa, Budapeşte ve Prag müzelerinde incelemelerde bulunmuştur.

Prof. Dr. Süleyman Velioğlu ile tanışarak Akatünvel Sanat Topluluğu'na katılan sanatçı, sanatında Adnan Turani'den sonra etkilendiği ikinci isim olarak Velioğlu'ndan bahseder. “Benim resimlerim sessiz ama konuşkan resimlerdir”²³² diyen ve Akatünvel Sanat Topluluğu üyelerinden olan Zeyrek, grupta ortak hareket etmiş ancak kendi bireyselliğini de koruyan bir anlayışla arkaik ve soyut biçim yaklaşımında nötr renkler,

²³⁰ Sağlam, 2007: 26-27.

²³¹ Çil, 2019: 25.

²³² <https://www.izgazete.net/guven-zeyrek-benim-resimlerim-sessiz-ama-konuskandir> (Erişim: 15 Haziran 2024).

yalın ve indirgenmiş bir üslupta uzlaşan bir üretim anlayışını benimsemiştir.²³³ Mümtaz Sağlam “Güven Zeyrek 1957-2007 Retrospektif” adlı kitapta Zeyrek’in sanatını şöyle özetlemiştir:

“Aslında (ve baştan beri), sanatının tüm gelişim ve değişim süreçlerinde, mimari bir sağlamlık esası üzerine kendini biçimleyen ve ilginç bir somut-soyut diyalektiğine dayalı duran Güven Zeyrek’in resminde konu ne olursa olsun insan gerçeğini farklı bir varlık sorgulamasına tabi tutan, onu anıt-simgesinin formatında algılayan ve estetik bir düzeyde kavramsallaştırarak sunan genel bir yaklaşım egemendir...”²³⁴

Sanatçının resimlerine öncelikle peyzajlar, sonrasında figür ve portreler, ağaçlar, kapılar, duvarlar ve kompozisyon adı verilen çalışmalar konu olmuştur. Figür ve portre çalışmaları deformasyona uğramış ve cinsiyetlerini kaybeden bir bozumla, soyut ve dışavurumcu bir anlayış içinde verilmiştir. Bu kapsamda yer alan portre adlı kompozisyonları anıtsal taş yapılarla özdeşleştirilebilir. Bu portreler tuhaf, yabansı ve korku içeren unsurlar haline gelmişlerdir.²³⁵



Resim 3.67. Güven Zeyrek, “Kompozisyon”, 7 x 7 cm, Kâğıt üzerine yağlıboya, 2001

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>

²³³ Sağlam, 2007: 47.

²³⁴ Sağlam, 2007: 54.

²³⁵ Sağlam, 2007: 20.



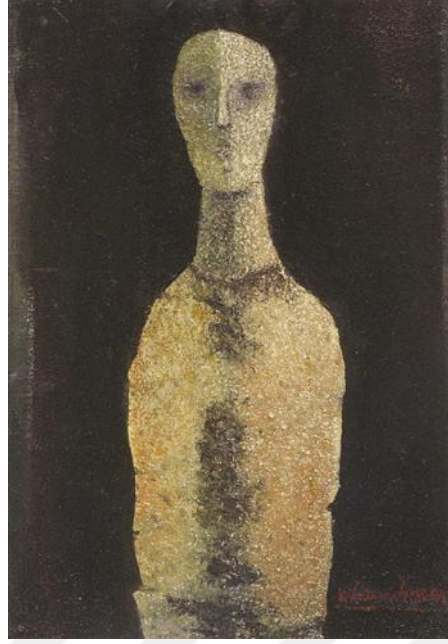
Resim 3.68. Güven Zeyrek, “Portre”, 70 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2004

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>



Resim 3.69. Güven Zeyrek, “Figür”, 40 x 30 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1975

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>



Resim 3.70. Güven Zeyrek, “Figür”, 50 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2005

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhlID=1212>

Güven Zeyrek’in 1984 yılında İzmir’de de açılan Vakko Sanat Galerisi’ndeki “Kapılar” sergisi aynı yıl Vakko’nun Ankara’daki galerisinde de sergilenmiştir. Sanatçının Akatünvel Sanat Topluluğu’na katıldıktan sonra gerçekleştirdiği bu sergi için İzmirli sanat eleştirmeni Mehmet Ergüven 28 Mayıs 1984 tarihli Hürriyet Gazetesi’nde yayınlanan “Güven Zeyrek’in Tartışmalı Değişimi” başlıklı yazısında sanatçının daha önceki sergilerindeki işleri ile yeni çalışmaları arasındaki değişime dikkat çekmiştir.²³⁶ Adnan Turani “Güven Zeyrek Üzerine” adlı yazısında sanatçının 1960’lı yıllarda yatay kuruluşlu peyzajlarında da görülen ve onun biçimlenmesinde yer alan üç boyutlu doğa biçimlerinin bir silüet olarak görüldüğüne ve ağaçların büyük yüzeyli silüet gibi ele alınmasının sanatçının 1970’li yıllarda yaptığı baş ve figür biçimlerinde de uygulandığını belirtir. Onun figürlerinde baş/boyun düzlemi birbirinden ayrı olarak vurgulanmaz ve birbirinden özellikle uzaklaştırılmış kaşsız göz yuvarlaklarına yer verilir. Sanatçının biçimleme mantığına paralel olarak dikkati çeken diğer nokta üç boyutlu canlı biçimi düz

²³⁶ Günyaz, 2010: 36.

bir yüzeye indirgeme eğilimi 1980’lerde ele aldığı kapı motifinde de görülür.²³⁷ Adnan Turani bu durum için şunları söyler:

*O, bu kapı motifini aslında kendi içinde doğup büyüdüğü Batı Anadolu köy ve kasabalarında gözlemlenen kaba, sağlam ve ağır yapılı ev ve avlu kapılarından almıştır. Ve onun bu kapıları, arkaik sağlamlıkta anıtsal piktüral bir yapıda olup birer kapı portresidirler. İşte o, bu kapıların basit kaba biçiminde, kendi sağlam inançlı boya anlayışını bulmuştur. Bu nedenle ben, Güven’in bu konuları seçmesinde, onun anıtsal ağırlığa önem verme eğilimini görüyorum. Daha ilginç, bu kapı düzlemlerinin giderek onu soyut yalın dikdörtgenlere götürmesidir.*²³⁸



Resim 3.71. Güven Zeyrek, “Kapı”, 50 x 60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1984, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (Sağlam, 2007: 240).

²³⁷ Günyaz, 2010: 18.

²³⁸ Günyaz, 2010: 20.



Resim 3.72. Güven Zeyrek, “Kapi”, 36 x 25 cm, Duralit üzerine yağılıboya, 1974

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>



Resim 3.73. Güven Zeyrek, “Kapi”, 68,5 x 48 cm, Tuval üzerine yağılıboya, 1978

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>

Güven Zeyrek, bir sivil mimari ögesi olarak gerçekleştirdiği duvar ve kapıyı bir metafor olarak kullanmıştır. Daha çok mahrem, özel ve kamusal alan ayrımını netleştiren kapı, işlevi yerine imge değeriyle öne çıkarılmıştır. Kapı kavramı, içeri-dışarı paradoksunda kent yaşamından sıyrılıp kendi içimize döndüğümüz ortamın nesne yüzeyini oluşturur. Kapıyı kendi bağlamından çıkararak “nesne arkeolojisi” olarak adlandırılan gözlem ve etüt eylemlerine dayalı nesnenin görselliğine adanmış bir tasarımla oluşturur. Sanatçının kapıları; bir evin, odanın ya da mekânın uzantısı olmaktan çıkarak “kapı imgesinin görselliğini tanımlayan temel belirleyiciye dönüşür.”²³⁹

Sanatçının 1991’de yeni anlayışla gerçekleştirdiği diğer sergisi olan “Duvarlar” İzmir Türk-Amerikan Derneği’nde sergilenmiştir. Öğretmeni olduğu İzmir Özel Türk Koleji’nin sanat galerisinde de aynı yıl sergilenen “Duvarlar”ı sonraki yıl yapılacak olan “Duvar-Kapı-İnsan” sergisi gibi rağbet görmüştür. Zeyrek, “Duvarlar”ı yaşamın enerjisini ve ruhunu yansıtan yüzeyler olarak yansıtır. Sanatçının düz yüzeye olan ilgisini yansıtan “duvar olgusu” Batı Anadolu köy, kasaba, kent gibi yerleşimlerde mimari ve arkeolojik uzantıda taşıyıcı ve ayırıcı yüzeyler olarak ele alınmıştır. Bir metafor olarak kullandığı duvar olgusunda, öncelikli olan duvar düşüncesi ve formudur. Sanatçı, duvar olgusunu kendi soyutlama düşüncesine paralel bir ekseninde somutlaştırır.



Resim 3.74. Güven Zeyrek, “Duvar”, 71 x 71 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1983

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhlID=1212>

²³⁹ Sağlam, 2007: 27-28.



Resim 3.75. Güven Zeyrek, “Duvar”, 60 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1983

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212>

Güven Zeyrek, dış dünya ve hayat hakkındaki düşüncelerini tuval yoluyla izleyiciye yansıtır. Sanatçının resimleri, soyut ve soyutlamaya ilişkin kavramlar çerçevesinde önceliği biçime vererek anlama dayalı bir süreklilikte gerçekleşir. Tuval yüzeyinden tüm fazlalıkları arındırdığı resimleri, indirgeme/yalınlaştırma eğilimini soyut resmin tarihi ve gelişimi içinde yapıtı yoksullaştırma/fakirleştirme çabası olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, biçimleri düz ve sade renk alanlarına indirgeyerek derinlik ve hacim gibi elemanları en minimal düzeyde kullanıp kompozisyonu basit bir yatay-dikey ilişkisi düzeyine çekerek yapıtlarını gerçekleştirmiştir.²⁴⁰ Böylece dinginlik kazanan resimlerine izleyiciyi de dahil ederek resimlerin insanlarla, insanlar için var olduğunun altını çizer. Kişinin estetik algısı ve kültürel birikimleri oranında değer ve anlam kazanan bu yapıtlar Güven Zeyrek’in özgün çabalarının ürünüdür. Dönemin güncel konusu olan figür-soyut

²⁴⁰ Sağlam, 2007: 52.

tartışmalarının dışında kalarak figürlü çalışmalar içinde bile soyutlama bilinci taşıyan resimlerini hep kendi özgün sanat anlayışı doğrultusunda gerçekleştirmiştir.

3.2.8. Belma Artut (Boysan) (1933-1981)

Belma Artut, 1933 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İlk resim derslerini 1962 yılında Nuri İyem'den alan sanatçı, akademiye misafir öğrenci olarak girmiş ve burada bir süre eğitim aldıktan sonra 1968-75 yılları arasında çalışmalarını Süleyman Velioğlu ve arkadaşlarının atölyesinde sürdürmüştür. 1968'de Şehir Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açmış, 1969'da ilki Cumalı Sanat Galerisi'nde olmak üzere ortak sergilere katılmaya başlamıştır. 1975 ve daha sonraki yıllarda Taksim Sanat Galerisi'nde toplam 4 sergi açmıştır. Bir süre Paris'te yaşayan sanatçı orada çeşitli çalışmalar ve incelemelerde bulunmuştur. "Arkeoloji ödülü"ne sahip olan Artut'un ödül kazandığı başka bir eseri New York Türk Evi'nde sergilenmektedir. Sanatçının eserleri yurt içi ve yurt dışında çeşitli yerlerde sergilenmektedir.

Belma Artut'un resimleri, Akatünvel Sanat Topluluğu'nun titiz doku araştırmalarından yararlandığı tekniği ile toplumsal olduğu kadar bireysel bir yaşantıya da sahip olan insan varlığının yaşantısını, yalnızlığını, çelişkisini ve dramını yansıtır.²⁴¹ İtalyan primitifleri ile freskleri anımsatan bir atmosfer içinde nötr ve mat renklerin uyumuyla üst üste kazıma ve boyamalarla ürettiği portre ve figür çalışmalarında çağdaş insanı yorumlamaktadır.

²⁴¹ Anonim, Belma Artut'un Resimleri (Cumalı Sanat Galerisi), İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi, s.26.



Resim 3.76. Belma Artut, 35 x 50 cm, Tuval üzerine yağlıboya
http://lebriz.com/pages/auction_Cat.aspx?aucID=1095&lang=TR&bhcp=1&bhjs=-1



Resim 3.77. Belma Artut <https://core.ac.uk/download/pdf/160643557.pdf>



Resim 3.78. Belma Artut <https://core.ac.uk/download/pdf/160643551.pdf>



Resim 3.79. Belma Artut <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/41122>

Topluluktan ayrıldıktan sonraki dönemde ürettiği, eski fresk ve ikonaların yüzlerindeki hüznü çağdaş bir bakış içinde ele aldığı figür ve diğer düzenlemelerinde; renklerde arınma, abartısız olarak yaptığı deformasyonlarında denge, biçimde bütünlük ve uyum yakalamaya çalışmıştır. Sanatçının bu çalışmaları Akatünvel'in sanatında yer alan ortak özellikleri kendi sanatına uyarlayarak devam ettirdiğini göstermektedir.²⁴²

3.2.9. Aynur Okay (1943-)

1943 yılında Ankara'da doğmuş olan Aynur Okay TED Ankara Koleji'nde eğitim aldıktan sonra ABD ve Avrupa'ya giderek orada sanat incelemelerinde bulunmuştur. 1986'dan itibaren Ankara, İzmir, İstanbul ve Avrupa'da pek çok kişisel sergi açmış, toplamda 11 kez İstanbul Sanat Fuarı'na katılan sanatçı pek çok kez karma sergilerde de eserleriyle yer almıştır. 1987'de Türk Kadınlar Birliği İzmir Şubesi'nin kadın haklarının verilisinin 53. yılı olması nedeniyle düzenlediği *Kadın Ressamlar Yarışmalı* sergisinden birincilik, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Resim Yarışmasından Mansiyon ödülleri kazanmıştır. Sanatçının, yurtiçi ve yurtdışında bazı kurumlarda ve özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır.

Aynur Okay'ın eserlerinin yer aldığı kişisel sergiler: 1986 İzmir İş Bankası Sanat Galerisi, 1987 Ankara Galerî Selvin, 1988 İstanbul Sanfa Sanat Galerisi, 1989 Ankara Galerî Selvin, 1989 İzmir Vakko Sanat Galerisi, 1993 İstanbul Minyatür Sanat Galerisi, 1995 Ankara Artium Sanat Galerisi, 1996 İstanbul MEB Sanat Galerisi, 1998 Ankara Vakko Sanat Galerisi, 1998 Almanya Galerie Artéc n°1 - Mannheim, 2003 İstanbul Ariyel Sanat Galerisi, 2005 İstanbul Galerî Artist, 2008 İzmir Ege Üniversitesi Kampüs Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 2009 İzmir Güzelyalı Kültür Merkezi Sanat Galerisi.

Sanatçının yer aldığı karma sergiler: 1986 İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi İzmirli Sanatçılar Sergisi, 1987 İzmir T.K Birliği 53.Yıl Resim Yarışması Sergisi, (birincilik ödülü), 1989 Ankara - Ankaralı Sanatçılar Sergisi, 1992 Ankara Galerî Selvin, 1992 İstanbul – 2. İstanbul Sanat Fuarı, 1992 İstanbul Minyatür Sanat Galerisi, 1993 İstanbul – 3. İstanbul Sanat Fuarı, 1995 Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Bosna Hersek Yararına Sergi, 1995 İzmir Vakko Sanat Galerisi, 1995 İzmir Turgut Pura Vakfı Sanat Galerisi, 1995 İstanbul – 5.İstanbul Sanat Fuarı, 1996 İzmir Rotary Sanat Galerisi, 1996 Ankara Habitat 2 Resim Yarışması Sergisi, 1996 İstanbul Deniz Kuvvetleri

²⁴² Anonim, 26.

Komutanlığı Resim Yarışması (1.Mansiyon), 1996 İzmir Leonardo Sanat Galerisi, 1996 İstanbul Eylül Sanat Galerisi, 1996 İstanbul – 6. İstanbul Sanat Fuarı, 1997 İstanbul MEB Sanat Galerisi, 1998 Ankara Vakko Sanat Galerisi, 1998 İstanbul Opera Sanat Galerisi, 1998 İstanbul - 8. İstanbul Sanat Fuarı, 1999 İstanbul Ares Sanat Galerisi, 1999 İstanbul – 9. İstanbul Sanat Fuarı, 2000 İstanbul – 10. İstanbul Sanat Fuarı, 2001 İstanbul – 11. İstanbul Sanat Fuarı, 2002 İstanbul – 12. İstanbul Sanat Fuarı, 2002 İstanbul Ares Sanat Galerisi, 2004 İzmir Gazi Mustafa Paşa Sanat Galerisi, 2006 İzmir 29. Güzelyalı Kültür ve Sanat Merkezi, 2006 İzmir Ege Üniversitesi Kampüs Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 2007 Ankara (8 Şubat) Bilkent Üniversitesi Kütüphane Sanat Galerisi, 2007 İstanbul (10-18 Kasım) Art İstanbul Sanat Fuarı.²⁴³

Resimlerinde figür ağırlıklı çalışan sanatçı, insan yoluyla evreni tanımaya ve anlamaya çalışmış ve bu durumu sanatına yansıtmıştır. Çalışmalarında insan bedeni üzerine yoğunlaşan sanatçının figürleri yoğun bir deformasyona uğramıştır. Sanatçının resimlerindeki figürler belirsiz bir boyutta, zamana bağımlı ancak zaman ile tamamen sınırlanmamış, bütün zamanlarda yaşıyor gibidirler. Soyutlayıcı figür etkinliği içinde gerçekleştirdiği teknikle mekanlarda kendini, insanı, evreni ve oluşumu sorgulayarak çalışmalarını sürdürür. Okay'ın resimlerinde biçim ve form kadar renk de önemli bir yer tutar. Renk, resimlerinde biçimi tamamlayan ve onunla bütünleşen bir öge olarak ele alınır. Sanatçının yapıtlarındaki bütün bu unsurlar birbirini tamamlar ve bir bütün halinde izleyiciye yansıtılır.²⁴⁴

²⁴³ Maktal Canko D. (haz.) (2008), *Aynur Okay "Bütün Zamanlar"*, Ege Üniversitesi Kampüs Kültür Merkezi Sanat Galerisi.

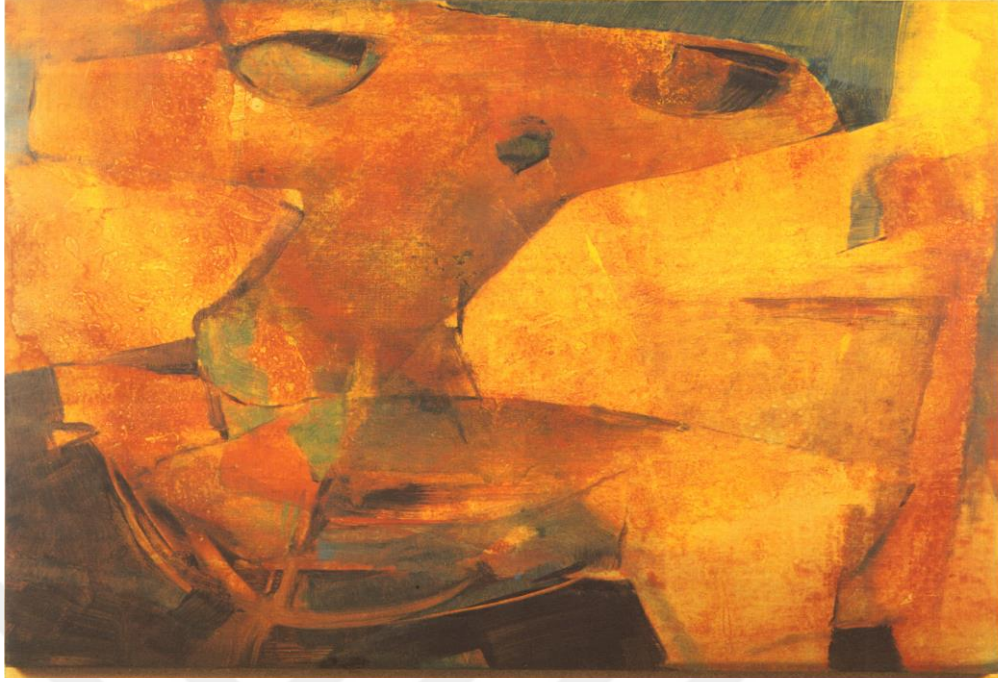
²⁴⁴ Maktal Canko, 2008.



Resim 3.80. Aynur Okay <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40836>



Resim 3.81. Aynur Okay https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/03/haberler/hafta07-13/aynur_okay.htm



Resim 3.82. Aynur Okay, “Figür”, 85 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya (Molva, 1995: 70).



Resim 3.83. Aynur Okay, “İkili Figür”, 85 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya (Molva, 1995: 69).



Resim 3.84. Aynur Okay, “İkili Figür”, 85 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya (Molva, 1995: 69).

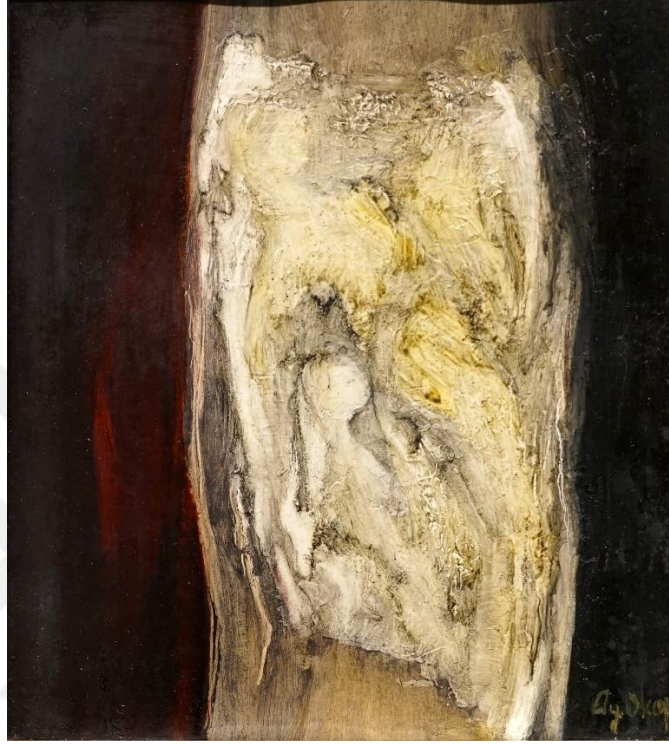
Okay’ın eserlerinde yer verdiği evrenin bir parçası olan insan, makrokosmosdaki varlığının nedenini düşünerek gelişimini sürdürüp yaşamdaki yerini sorgularken aynı zamanda geçmiş ile gelecek arasındaki sıkışmışlıkta bireyselleşip iç sesine gidiminde kendi sentezini bulur. “*Sanat da evrenselidir insanlardan çıkar ama insana doğrudur*” diyen Aynur Okay, sanat anlayışını Selvi Molva ile yaptığı röportajda şu sözlerle açıklamıştır:

“Bu çözümleme arayışlarını oluşturan düşünsel alt yapıdan ivme alan resimlerimde konu önem taşımaz. Yüzeyde ufuk çizgisi ve belirgin derinliği olmayan nötr alanlar nesneleşerek mekansızlık duygusunu çoğaltan mekanlarda zamana bağımlı, zamanla sınırlı olmayan soyutlanmış figür ve objeler karışık renk ilişkisinde bu plastik anatomik kurguyu oluşturur. Biçim kazanmış imgeler günün popülerizminden ve gerçeğin betimlenmesi kaygısından uzak, yüzeysel iletişim düzeyindeki estetik ölçütlerden sakınan çözümlemelerdir.”²⁴⁵

Resim çalışmalarına otodidakt olarak başlayan sanatçı, bir süre yüksek mimar ve ressam Nafi Çil ile çalışmıştır. Aynur Okay’ın Akatünvel Sanat Topluluğu ile ilişkisi de 1980 yılında Nafi Çil ile tanışmasıyla başlamıştır. Bu dönemde Akatünvel Sanat Topluluğu’nun sanat görüşünü benimsemiş olan sanatçı, grubun sanat anlayışından yavaş

²⁴⁵ Molva, 1995: 69.

yavaş uzaklaşarak kendi üslubunu yansıttığı yapıtlar üretmeye başlamıştır. Resimlerinde yer alan insan ögesi, soyuta yakın bir anlayışla renk katmanlarının oluşturduğu dokusalılık barındıran lekesele çalışmalar halinde verilmiştir.²⁴⁶ Topluluktan 1989 yılında ayrılan Okay, sanat hayatına bu tarihten itibaren bireysel olarak devam etmiştir.²⁴⁷



Resim 3.85. Aynur Okay, “Soyut”, 19 x 16,3 cm, Kağıt üzerine yağlıboya
<https://martmuzayede.com/adtw/?id=ae86aec9-7d21-496c-bc22-dcb2c93979c1>

²⁴⁶ Ersoy, 1998: 79.

²⁴⁷ Molva S. (1995), Aynur Okay ile Söyleşi, Ege Mimarlık Dergisi, s.16/2, İzmir: 68-69.



Resim 3.86. Aynur Okay, *İsimsiz*, 60 x 50 cm, Tuval üzerine yağlıboya <https://artam.com/muzayede/340-cagdas-ve-klasik-tablolar/aynur-okay-1943-isimsiz>



Resim 3.87. Aynur Okay, *İsimsiz*, 80 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya <https://artam.com/muzayede/340-cagdas-ve-klasik-tablolar/aynur-okay-1943-isimsiz-3>

3.3. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun Sanat Anlayışını Benimseyen Sanatçılar - Nafi Çil'in Öğrencileri

Uzun yıllar boyunca Akatünvel Sanat Topluluğu'nun bir üyesi olan Nafi Çil, topluluğun sanat felsefesine uygun biçimde gerçekleştirdiği sanatını bu alanda gerçekleştirdiği birçok etkinlikler ve araştırmalar takip etmiştir. Nafi Çil Avrupa'da hem resim hem de mimarlık alanında araştırmalarda bulunmuş ve buralarda gördüğü eserler sanatçıyı, grubun felsefesini yansıtan yaratma sürecinin mimari ve plastik sanat alanlarının birbirinden tamamen farklı olmayıp birbirini destekleyen iki alan olduğunun yarattığı farkındalıkla yapıtlarını üretmiştir. Topluluğun sanat anlayışı, sanatçının çevresinde bulunan kişiler ve akademide bulunan hocaların katkılarıyla yeni sanatçıların yetişmesinde etkili olmuştur. Bu sayede topluluk günümüzde de varlığını sürdürmeye devam etmektedir.²⁴⁸

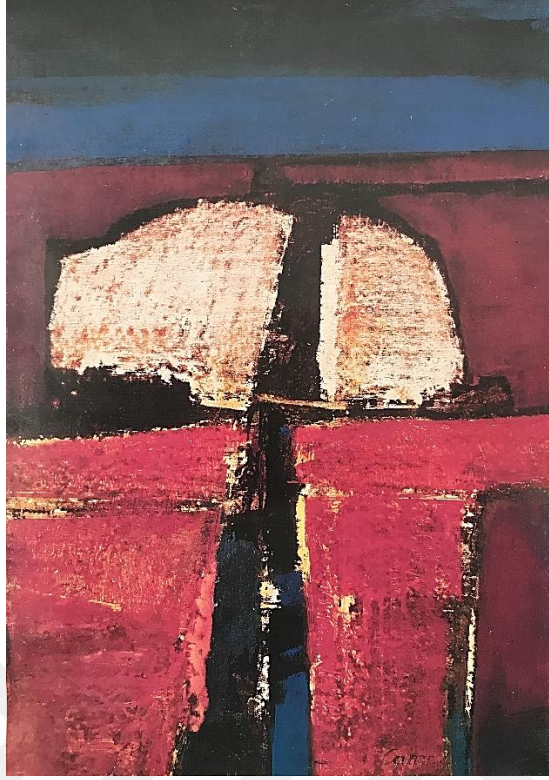
Akatünvel Sanat Topluluğu'nun sanat anlayışından etkilenen Canan Şahin Akıntürk, Figen Yeşilpınar, Zuhale Tokatlıoğlu, Engin Dirikal, Bülent Hakkı Özkan, N. Egemen Yerce, Yüksel Cestirnak, Özel Kılıç, Jale Aytı Anarat, Ergün Dinçmen, Nuran İpek, Arseli Gençler, Hale Yumuk Balcıoğlu, Müge Buluç gibi genç sanatçılar farklı dönemlerde Nafi Çil ile çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.²⁴⁹

3.3.1. Canan Şahin Akıntürk

1983'te İzmir Amerikan Kız Lisesi'nden mezun olan sanatçı, ressam ve mimar Nafi Çil'den resim dersleri almıştır. 1998 yılına kadar seramik ve resim ile ilgilenmiş, yurtiçi ve yurtdışında resimle ilgili incelemeler yapmıştır. 1998 yılından günümüze kadar Nafi Çil ile usta-çırak ilişkisi içinde bulunan sanatçı, Çil'in sanat anlayışından, dünya görüşü ve felsefesinden etkilenmiş ve bu durum Akıntürk'ün sanatçı kişiliğine de yansımıştır.

²⁴⁸ Çil, 2019: 133-134.

²⁴⁹ Çil, 2019: 134.



Resim 3.88. Canan Şahin Akıntürk (Anonim, 2000).

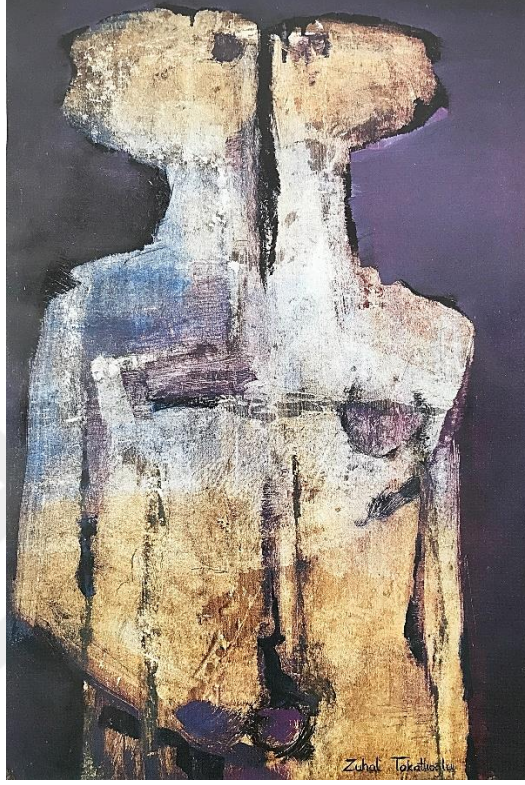
Canan Şahin Akıntürk'ün yapıtlarındaki insan figürü; kişisel özelliklerden arınmış, real niteliklerden soyutlanmış salt ifade halinde olan insan olarak verilir. Bu insan ontolojik varlık katmanlarından oluşmasının yanı sıra ölüm endişesi taşıyan ama ölüme karşı ruhundaki ölümsüzlük düşüncesiyle direnen ve onu dengeleyen bir insandır. Sanatçıya göre yaratma biçim vermek demektir. Sanat yapıtı, bilincin düşünsel ve duygusal belirleyiciliğinde biçimle özgürlüğe kavuşur. Sanatçının yapıtlarında Akatünvel Sanat Topluluğu'nda ortak olan arkaik-soyut biçimsel dil hakimdir. Resimlerinde kullandığı renkler maddi varlıktan tinsel varlığa kadar yükselir ve böylece yaratıcının ortadan kalktığı yerde yaratılmış olan tin, varlığını devam ettirir. Bu yaratılmış tin bir bakıma yaratmanın ölümsüzlüğünü ifade eder.²⁵⁰

3.3.2. Zuhale Tokatlıoğlu

Zuhale Tokatlıoğlu, 1988 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olmuştur. Ressam ve mimar Nafi Çil'den resim dersleri alan sanatçı, çalışmalarını Çil'in atölyesinde gerçekleştirmiştir. Resim alanında ilk etkin

²⁵⁰ Anonim (2000), Resim Sergisi-Nafi Çil, Güven Zeyrek, Canan Şahin Akıntürk, Zuhale Tokatlıoğlu, İZFAŞ Sanat Galerisi, İzmir.

alışmalarını Nafi il'in öğreniminde gerçekleştiren sanatçı, onun sanat anlayışı ve tekniğinden de etkilenmiştir. Çağdaş resim sanatı hakkında incelemelerde bulunmak üzere ABD'ye giden sanatçı, orada yaşadığı süre boyunca resim sanatıyla ilgili araştırmalar ve çalışmalar yapmıştır.



Resim 3.89. Zuhale Tokatlıoğlu (Anonim, 2000).

Zuhale Tokatlıoğlu; sanatçı, doktor ve düşünür olan Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun “ağdaş İnsan Varlığı Kuramı”ndan etkilenmiştir. Resimlerinde, grubun diğer üyelerinde olduğu gibi insan varlığının real alanda gerçekleştiremediği bütünselliği irreal alanda yapıtlarında gerçekleştirmek ve ölümlü olan insanı ölümsüzleştirmek kaygısı gütmüştür.²⁵¹

3.3.3. Figen Yeşilpınar

Yaşamı boyunca sanatın içinde yer alan ve yaşamını resim yaparak sürdüren Figen Yeşilpınar, Nafi il'den sanat dersleri almıştır. Hocasının Nafi il olması sanatçının Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun “ağdaş İnsan Varlığı” kuramını benimsemesine ve

²⁵¹ Anonim, Aralık 2000.

alışmalarını varlık ontolojisine temellendirdiği bir anlayışla gerçekleştirmesinde etkili olmuştur.

Sanatçı, “*günlük yaşamım ve bütün amacım ölümlü varlığını ölümsüzleştirecek kalıcı eserler vermek adına yaşamaktır*” cümlesiyle sanatın hayatındaki önemini vurgular. Hayatı boyunca üretimler gerçekleştiren sanatçı, farklı atölyelerle ilişkiler kurmuş ve birçok karma sergiye yapıtlarıyla katılmıştır.

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde düzenlenen sergide Nafi Çil, Güven Zeyrek, Canan Şahin Akıntürk ve Bülent Özkan ile yer almıştır. Figen Yeşilpınar’ın eseri bu sergide yer alan bütün sanatçıların eserleriyle birlikte Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.²⁵²



Resim 3.90. *Figen Yeşilpınar (Figen Yeşilpınar arşivi).*

Figen Yeşilpınar’ın Nafi Çil ve Engin Dirikal ile yer aldığı, 2017’de İzmir Mimarlar Odası’nda (Mimarlık Merkezi) düzenlenen “*Akatünvel Sanatında Üç Ressam*” isimli sergi sanatseverlerle buluşmuştur. Her bir sanatçının 10’ar eserinin yer aldığı sergide Akatünvel’in sanat felsefesini izleyicilerle paylaşan ve her çağın kendine özgü felsefi

²⁵² http://atmosart.comtr.com.tr/F%C4%B0GEN_YE%C5%9E%C4%B0LPINAR-TR--34-.html (Erişim: 2 Mart 2024).

görüşü ve görme yetisi olduğunu vurgulayan Nafi Çil, verdiği röportajda şu ifadeleri kullanmıştır:

“Felsefemiz, evrenin küçük bir modeli olan insanın, onu oluşturan heterojen varlık katmanları arasındaki birliği bütünlüğü kurma ereğinde temelini bulduğundan ilgi objesi insandır. Amacımız insanı, figürü, nesneler dünyasını ve biçim düzenini soyut alanda gerçekleştirmektir. Yaratma sürecinde bir görsel dil, bir biçim estetiğimizin temel konusu olur. “Biçim” tüm içeriği kucaklayan, bütünlüğü kuran, eseri özgün kılan, ona sanatsal değerler kazandıran özelliklerin tümüdür. Ereğimiz olan harmoni, soyut alanda gerçekleşir. Amacımız insandan, figürden ve nesneler dünyasından hareketle tinsel varlığa, “geist”a ulaşmaktır. Ancak bu amaç soyutlama süreci içinde gerçekleşebilir. Bütün yaratmalarımız değerli ve güçlü bir biçimin öykünölmüş bir biçimle savaşmasıdır. Felsefesi olmayanın sanatı da tarihi de olmaz. Sanat, biçimlerin üsluba dönüştüğü bir etkinliktir. Sanatın en derin özüne yalnız biçim verme ile ulaşılır. Bu derin öz ise harmonidir; güzelliştir, sanatın gerçeğidir.”²⁵³



Resim 3.91. Figen Yeşilpınar (Figen Yeşilpınar arşivi).

3.3.4. Engin Dirikal (1942-)

Engin Dirikal 1942 yılında İzmir’de dünyaya gelmiştir. İzmir Ticaret Lisesi mezunu olan Dirikal, üniversite eğitimi devam ederken bir yandan da 1960-64 yıllarında Amerikan Kültür, Fransız Kültür ve İtalyan Kültür Derneklerinde dil öğrenimi görmüştür.

²⁵³ <https://www.bizimizmir.net/akaturvel-sanatinda-uc-ressam-mimarlik-merkezinde-38027> (Erişim: 11 Mart 2024).

İtalyan Kültür Derneği'nden burs kazanarak Perugia Üniversitesi'nde İtalyanca eğitimi almıştır. 1961-64 yılları arasında Fuar Turizm Tanıtım Müdürlüğü ve TRT İzmir Radyosu'nda spikerlik yapmıştır. 1964'te İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'nden mezun olmuştur. Ankara Üniversitesi'nde Pedagojik formasyon almış ve 1970 yılında İzmir Özel Çamlaraltı Koleji'nde İngilizce, Ticaret ve Turizm dersleri vermiş aynı okulda müdür olarak görev almıştır. İzmir Bölgesi Özel Okullar Birliği Başkanı olan Engin Dirikal İzmir Valiliği tarafından Hizmet Şeref Ödülü'ne layık görülmüştür.²⁵⁴



Resim 3.92. Engin Dirikal, 2017 <https://www.artsonlinegallery.com/artist/engin-dirikal/>

1965 yılında Ressam Oben Eyüboğlu ile resim çalışmalarına başlayan Dirikal, ressam Mehmet Genç ile çalışmalarına uzun süre devam etmiştir. Daha sonraki yıllarda Akatünvel Sanat Topluluğu'nun sanat felsefesini benimseyen ve resimlerini Nafi Çil'in atölyesinde bu anlayışa uygun olarak gerçekleştiren sanatçı, kişisel sergilerinin yanında *Ekim Geçidi*, *Dünya Sanat Günü*, *Cumhuriyet Sergileri* gibi birçok karma sergiye de katılmıştır. Engin Dirikal, Nafi Çil ile atölye çalışmalarına halen devam etmektedir.²⁵⁵

²⁵⁴ <https://camlaralti.k12.tr/kadromuz/tr/engin-dirikal> (Erişim: 11 Mart 2024).

²⁵⁵ <https://www.artsonlinegallery.com/artist/engin-dirikal/> (Erişim: 10 Haziran 2024).



Resim 3.93. Engin Dirikal, 2016 <http://www.artsonlinegallery.com/exhibition/artsonline-yasasin-cumhuriyet-uluslararası-karma-sergisi/>

3.3.5. Nail Egemen Yerce (1978-)

Nail Egemen Yerce, 1978’de Manisa’da dünyaya gelmiştir. 1997 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi’nde Mimarlık eğitimi almaya başlamış ve okulun yanı sıra 1998-2003 yılları arasında *Çil Mimarlık ve Sanat Merkezi*’nde Nafi Çil ile çalışmıştır. 2003’te İstanbul Teknik Üniversitesi’nde Mimari alanında yüksek lisans yapan Yerce, eş zamanlı olarak mimarlık bürosunda çalışmış ve kendi tasarladığı projeleri hayata geçirmiştir. 2010 yılında İzmir’de kendi ofisini açmıştır. 2011’de İzmir Yapı Fuarı için tasarladığı stand “en iyi stand tasarımı” yarışmasında üçüncülük ödülü almıştır. 2013’te “Orfiser” isimli mobilya showroomu olan projesi çeşitli mimarlık siteleri ve kitaplarında yer almıştır. N. Egemen Yerce, halen İstanbul ve İzmir’de mimarlık, endüstriyel tasarım ve resim alanlarında çalışmalarına devam etmektedir.²⁵⁶

²⁵⁶ <https://www.arkiv.com.tr/mimar/nail-egemen-yerce/13498> (Erişim: 11 Mart 2024).



Resim 3.94. Nail Egemen Yerce, *İsimsiz*, 70 x 70 cm, Mukavva üzeri yağlıboya, 2000 (Nail Egemen Yerce Arşivi).

Nafi Çil'in mimarlık ofisinde stajyer öğrenci olarak çalışmaya başlayan Yerce'nin, Nafi Çil ile tanışması bu vesileyle olmuştur. Sanatçı, Ege Mimarlık Dergisi'ne verdiği röportajda resme nasıl başladığını anlatmış ve hocası Nafi Çil'in hayatındaki önemini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Nafi Hoca'nın ressam olması ve yaptığı resimler de büroya ayrı bir heyecan ve enerji katıyordu. Birlikte resimler üzerine konuşuyor, yorumlar yapıyorduk. Bu konuşmalar esnasında bana bir gün fırçayı verip “al bakalım sen de bir dene” diyerek devam etmekte olduğu resim için bir şeyler yapmamı istedi. Neresinden nasıl başlayacağım konusunda epey zorlandığımı hatırlıyorum ama bu olayla birlikte ben de resme başlamış oldum. Proje çalışmalarının yanında yaptığım resimler için vakit ayırıp fikirlerini benimle paylaşırdı. Bu fikirler, benim için son derece ufuk açıcı olurdu. Heyecan ve merakla tekrar resmin başına dönerdim.”²⁵⁷

²⁵⁷ Çil E., Güner D. (2021/3), Yaşamını Derin Zamanda İz Bırakmaya Adanmış Bir Mimar: Nafi Çil, Ege Mimarlık, İzmir: 35.



Resim 3.95. Nail Egemen Yerce, *İsimsiz*, 55 x 85 cm, Kontrplak üzeri yağlıboya, 2008 (Nail Egemen Yerce Arşivi).

4. BÖLÜM

AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU'NUN YURT İÇİ VE YURT DIŞI SERGİLERİ

4.1. Galeri I - Süleyman Velioğlu ve Jülide Atılmaz Ünal'ın Ortak Sergileri (1970)

Sanatçıların Galeri I'de ortaklaşa gerçekleştirdikleri sergide her birinin 10'ar eseri izleyiciyle buluşmuştur. Bu eserler birbirini andırmayan, farklı anlayışla gerçekleştirilmişlerdir. Jülide Atılmaz Ünal'ın sergide yer alan resimleri, sanat anlayışını yansıtan yalın ve biçim düzeninden kopmamış ancak önceki yapıtlarından farklı olarak figürün dışında salt leke kaygısıyla gerçekleştirdiği soyutlamalara yer vermiştir. Önceki yapıtlarında “insan”a yer veren sanatçı bu kez farklı bir yöntem benimseyerek yapıtlarını gerçekleştirmiştir.

Süleyman Velioğlu ise önceki resimlerine göre çizgisel tutumundan vazgeçtiği bu sergide plastik öğelerin anlatımındaki önemini bilerek kullandığı teknikle anlamı daha da belirgin kılmaya çalışmıştır.²⁵⁸

4.2. İstanbul Amerikan Kültür Merkezi'ndeki Grup Sergisi (1971)



Resim 4.1. “1971 Grup Sergisi”, İstanbul Amerikan Kültür Derneği Sanat Galerisi'nde Açılan Toplu Sergiden Fotoğraf (Soldan sağa doğru): Tevfik Ünal, Jülide Atılmaz Ünal, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Belma Artut ve Süleyman Velioğlu (Velioğlu, Eylül 1984: 5).

²⁵⁸Anonim (Haziran 1970), İzlediğimiz Sergiler, Güney Dergisi, s. 33, İstanbul: 14.

29 Kasım-10 Aralık 1971 tarihli sergide Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Jülide Atılmaz Ünal ve Belma Artut eserleri izleyiciye sunulmuştur. Topluluğun bazı sergileriyle ilgili daha fazla bilgiye yapılan bütün arşiv taramalarına rağmen ulaşılamamıştır.

4.3. Cumalı Sanat Galerisi Grup Sergisi (1974)

Akatünvel Sanat Topluluğu'nun 26 Ekim-8 Kasım 1974 tarihinde İstanbul Cumalı Sanat Galerisi'nde Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Jülide Atılmaz Ünal ve Belma Artut'un yapıtlarının yer aldığı karma bir sergi düzenlenmiştir.

4.4. İş Sanat Galerisi Grup Sergisi (1981)

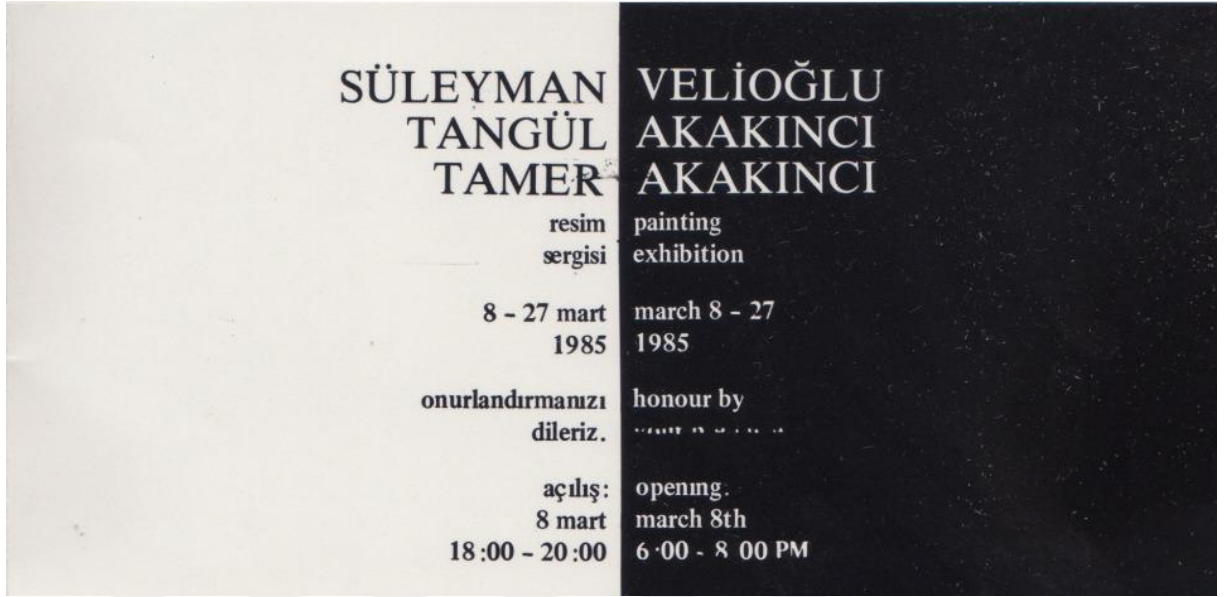
Topluluğun 30 Mart-17 Nisan 1981 tarihinde İstanbul İş Sanat Galerisi'nde yapıtları izleyiciye sunulmuştur. Türk tarihinde manifesto yayınlayan ilk topluluk olan Akatünvel, açtıkları her sergide sanat anlayışlarını ve amaçlarını anlatan bildiri geleneğine devam etmişlerdir.

4.5. Tanak Sanat Galerisi Grup Sergisi (1984)

Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı'nın eserlerinin yer aldığı İstanbul Tanak Sanat Galerisi'ndeki grup sergisi 28 Eylül-20 Ekim 1984 tarihleri arasında izleyiciyle buluşmuştur.

Sanat Çevresi Dergisi, Eylül 1984 tarihli 71. sayısında topluluğun sanat anlayışı ve bu sergisi için yazılan yazılara geniş bir yer vermiştir. Dergide; Abdülkadir Günyaz'ın Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı'nın sanat yaşamı ve sergideki eserleri hakkında kişisel görüşlerine yer verdiği eleştiri yazısı, Ayla Ersoy'un "*Tangül Akakıncı'nın Kaya Gibi Yapıtları*" başlıklı yazısı, Psikolog Suna Tanaltay'ın "*Resimde Varoluşçuluk*" başlığı altında, topluluğun sanat görüşünde yer alan Varoluşçuluk Felsefesi'ni anlattığı yazısı yer almıştır.

4.6. Galeri Siyah Beyaz Grup Sergisi (1985)



Resim 4.2. Akatünvel Sanat Topluluğu Resim Sergisi Davetiyesi, Ankara Galeri Siyah Beyaz (1985)

<https://galerisiyahbeyaz.com/tr/gecmis/galeri-siyah-beyaz/1984-1985/su-leyman-velioglu-tangul-tamer-akakinci>

08 Mart-27 Mart 1985 tarihli grup sergisinde Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı'nın eserleri sergilenmiştir. Figüratif ve non-figüratif eserlerin yer aldığı bu sergi, sanatçıların yapıtlarının ülke içinde ilk defa İstanbul dışına çıkıp Ankara'ya taşınması bakımından önemlidir.²⁵⁹

4.7. Ankara Galeri Selvin-Nafi Çil ve Güven Zeyrek'in Ortak Sergileri (1990)

Güven Zeyrek ve Nafi Çil'in 1986'da İzmir Resim Heykel Müzesi ve 1990 yılında Ankara Galeri Selvin'de gerçekleştirdikleri karma sergileri de sanat dünyasında yankı uyandırmıştır. Önder Şenyapılı, 10 Mayıs 1990 tarihli Güneş Gazetesi'nde yayınlanan "Akatünvel Topluluğun İki Üyesinden Ortak Resim Sergisi" başlıklı yazısında: "Hangi resim Nafi Çil'in hangisi Güven Zeyrek'in saptamak için tuvallerdeki imzaları okumak gerekiyor. Birinin yapıtlarını bir yana, birinin yapıtlarını öte yana asmayıp karışık dizmişler. İkili bir sergi ama tek kişininmiş gibi bir izlenim veriyor" yorumunu yapmıştır.²⁶⁰ Aynı estetik anlayışa sahip olan sanatçılar bu karma sergilerinde bireysel

²⁵⁹ Altuğ E. (2015), Orası Kamusal Alan, Siyah Beyaz Sanat Galerisi Yayınları, Ankara: 152.

²⁶⁰ Şenyapılı Ö. (1990), "Akatünvel Topluluğun İki Üyesinden Ortak Resim Sergisi", İstanbul: Güneş Gazetesi.

olma kaygısını ve düşüncesini bir kenara bırakıp grup olma bilinciyle hareket ederek topluluğun felsefi altyapısına ve amacına uygun yapıtlar vermişlerdir.

1984 yılında Hamit Kınaytürk Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı ile yaptığı söyleşide gruba: “İlk bakışta grubunuzun resimleri birbirine benzer gözükmektedir. Özellikle tekniğinizde bu bir rastlantı mıdır yoksa yanlış bir değerlendirme midir?” sorusunu yöneltmiş ve soru şu şekilde cevaplandırılmıştır:

“Biz inandığımız bir sanat anlayışına yani belli bir kaynağa eğiliyoruz. Bu anlayışın gerekleri olan belli teknikler ve üsluplar doğal olarak hepimizde bulunacaktır. Dikkatle ve objektif bir tavırla bakan göz, her sanatçının birinin diğerinden ne kadar farklı olduğunu görecektir ve ilk bakışta benzer gözüken bu özelliklerin ardındaki sanatçı kişiliğini görmezlikten gelecektir.”²⁶¹

4.8. Sanat Çevresi Dergisi “Sergiler Dizisi 1” Sergisi (1990)



Resim 4.3. Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Nafi Çil, Ulu Sungu ve Güven Zeyrek'ten Oluşan Akatünvel Sanat Topluluğu Sanat Çevresi Sergiler Dizisi: 1 Sergi Afişi (Anonim, Mart 1990: 11).

Topluluğun 30 Ocak-14 Şubat 1990 yılında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açtıkları 2. sergide Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Nafi Çil, Güven Zeyrek ve Ulu Sungu'nun altmıştan fazla yağlıboya eseri sergilenmiştir.²⁶² Açılışa

²⁶¹ Kınaytürk, 1984: 17.

²⁶² Ataseven H.Ş. (1990), Resim Sanatı ve Çağdaş İnsan, Hürriyet Gösteri Dergisi, İstanbul: 78.

çok sayıda sanatçı, sanatsever, yazar ve eleştirmenler, basın mensupları, öğretim üyeleri, öğrenciler ve Beyoğlu Kaymakamı Şükrü Bey katılmıştır. Açılış için sanatçılara Milli Eğitim Bakanı, Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanı ve Eskişehir Valisi tarafından tebrik telgrafları gönderilmiştir.²⁶³



Resim 4.4. Akatünvel Sanat Topluluğu Resim Sergisi Davetiyesi, Sanat Çevresi Sergiler Dizisi: 1 (1990)

<https://www.bitmezat.com/urun/1010151/sanat-cevresi-akatunvel-sanat-toplulugu-resim-sergisi-1990>

Sanat dünyasında yankı uyandıran bu sergi için Milliyet Gazetesi'nde Ahmet Köksal “*Bir Grup Etkinliği*” yazısında topluluğun sergisinden ve sanatçıların üslup özelliklerini ele alırken, Hürriyet Gösteri’de Haluk Şevket Ataseven “*Resim Sanatı ve Çağdaş İnsan*” başlığı altında Akatünvel’in sergisinin yanı sıra topluluğun düşüncelerini açıkladığı bir röportaj gerçekleştirmiştir. Sanat Çevresi dergisinin Şubat sayısında Süleyman Velioğlu’nun “*Estetik Anlayışımız ve Çağdaş İnsan Yorumumuz*” başlıklı bildirisi yayınlanmıştır. Topluluğun sanat görüşünü ve felsefesini ortaya koyan bildiride sergi için bu ifadelere yer verilmiştir:

“Bu sergi, Akatünvel Sanat Topluluğu sanatçılarının bireyselliklerini yansıtmaktan çok, onların paylaştıkları bir estetik anlayışın bireysel sfer’de görünüşe çıkan ortak özelliklerini

²⁶³ Anonim (Mart 1990), Akatünvel Sanat Topluluğu Sergisi Büyük İlgi Gördü, Sanat Çevresi, s.137, İstanbul: 11.

göz önüne sermeyi amaçlamaktadır. Denebilir ki bu toplu sergi bir 'estetik tavır' sergisidir.”²⁶⁴

İsmail Tunalı topluluğun resim sergisini ve sanat görüşünü “Akatünvel Sanat Topluluğu Resim Sergisi” başlıklı yazısıyla irdelerken Abdülkadir Günyaz “*Akatünvel Sanat Topluluğu: Velioğlu, Akakıncı’lar, Çil, Zeyrek ve Sungu Resmi*” adlı yazıda düşüncelerini kaleme almıştır. Psikolog Suna Tanaltay “*Süleyman Velioğlu ve Bir İnce Taze Kadın*” ve Dr. Erdoğan Tanaltay “*Süleyman Velioğlu ile Bir Gün*” adlı yazıları da dergide yer alan yazılardandır.



Resim 4.5. “Akatünvel Sanat Topluluğu Sanat Çevresi Sergiler Dizisi I” Kapsamında Düzenlenen Atatürk Kültür Merkezi’ndeki Serginin Açılışı (30 Ocak 1990), (Soldan sağa doğru): Tamer Akakıncı, Tangül Akakıncı, Derginin sahibi Hamit Kınaytürk, Nafi Çil, Prof. Dr. Süleyman Velioğlu, Prof. Dr. Ulu Sungu ve Güven Zeyrek (Anonim, Mart 1990: 11).

Sanat Çevresi dergisinin “Sergiler Dizisi”nin birincisi olan serginin açılışındaki ilk konuşmayı derginin sahibi ve Yayın Danışmanı Hamit Kınaytürk yapmıştır. Kınaytürk, konuşmasında “Akatünvel” adının ortaya nasıl çıktığını anlatmıştır. Daha sonra sözü Prof.

²⁶⁴ Velioğlu S. (Şubat 1990), Estetik Anlayışımız ve Çağdaş İnsan Yorumumuz, Sanat Çevresi, s.136, İstanbul: 44.

Dr. İsmail Tunalı olarak grup üyelerinin yapıtlarındaki felsefeyi belirterek sanatçıların eserleri arasındaki farklılıkların estetik ve bilimsel açıdan nasıl değerlendirilmesi gerektiği hakkında bir konuşma yapmıştır. Tunalı'dan sonra Prof. Dr. Süleyman Velioğlu topluluk adına söz aldığını belirterek söze başlamış, sergide yer alan yapıtlar ve eserler hakkındaki ilişkiyi açıklamıştır. Çekimlerinin TRT tarafından yapıldığı serginin açılışında izdiham meydana gelmiş ve serginin son gününe kadar toplamda on bin kişi sergiyi incelemiştir.²⁶⁵

Grubun sergide yer alan resimlerinde, ortak bir estetikten kaynaklanan ve doğal etkileşim sınırlarını zorlayan bir yakınlık bulunurken aynı zamanda kişisel biçim özellikleri de taşımaktadır. Süleyman Velioğlu'nun insan varlığını "bütünleşme süreci-ölüm-yaratma eylemi" gibi üç temel düzlemde değerlendiren figürleri yoğun olarak ölüm düşüncesiyle yoğrulmuştur. Koyu-mat renk tonları ve abartısız bir deformasyonla oluşturduğu resimlerinde dokusal etkilerin geliştirilmesine özen göstermiştir. Tangül Akakıncı, ikili ve üçlü figür soyutlamalarıyla yontulmuş taşları andıran, geniş yüzeylere ve yalın formlara yönelen figür deformasyonlarına pentür deneyimini yansıtmıştır. Tamer Akakıncı, renkli yüzeyler üzerinde ikili ve üçlü figür soyutlamalarında lekeci oylumlarla diğer üyelerden farklı bir kişilik kaygısı hissedilmektedir. 1976'dan beri Akatünvel Sanat Topluluğu üyelerinden olan cerrahi profesörü olan Ulu Sungu, arkaik niteliklere sahip anıtsal özellikler taşıyan resimlerinde renkçi bir tutum sergilemiştir. Nafi Çil'in koyu ve doygun renk tonları kullanarak yaptığı figür soyutlamalarında topluluğun sanat anlayışının yansımaları görülmektedir. 1983 yılında topluluğa katılan Güven Zeyrek, topluluğun ortak sanat anlayışına anıtsal ve yalın formlarla katkı sağlamıştır.²⁶⁶ Zeyrek'in yapıtlarında en aza indirgeme endişesi görülür. Özellikle siyahı kullandığı renk katmanlarıyla oluşturduğu etkilenmelerinde çağrışımlara yönelerek resimlerinde görülmeyenleri de sunmak istemiştir.²⁶⁷

4.9. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun Avrupa Sergisi (1998)

Paris merkezli "Grands et Jeunes d'aujourd'hui" adlı sanat kuruluşunun uluslararası resim ve heykel sergisinin 40.'sı 1998 Kasım ile 1999 Mart ayları arasında Lüksemburg, Paris, Zagreb ve Dubrovnik'te gerçekleştirilmiştir. Uluslararası bir sanat platformu

²⁶⁵ Anonim, Mart 1990: 11.

²⁶⁶ Köksal A. (Şubat 1990), Bir Grup Etkinliği, Milliyet Gazetesi, İstanbul: 10.

²⁶⁷ Günyaz, 2010: 42.

oluşturarak sanatın evrensel düzeyde gelişmesini sağlamak amacıyla olan kuruluşun düzenlediği sergiye Türkiye’den Akatünvel Sanat Topluluğu davet edilmiştir. Grup üyelerinden Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Nafi Çil ve Güven Zeyrek yapıtlarıyla katılmışlardır. 41 ulustan 150 sanatçının eserlerinin yer aldığı sergi hakkında *Luxembourg* ve *Le Figaro* gazetelerinde Türk sanatçıların yapıtları hakkında yapılmış değerlendirme ve eleştiri yazılarının ikisi şu şekildedir:

Le Figaro Gazetesi’nde Akatünvel sanatçıların eserleri için aşağıdaki ifadeler kullanılmıştır:

“Bu yıl, ‘bugünün büyükleri ve gençleri (Grands et Jeunes d’aujourd’hui)’ sergisinde bizim en çok ilgimizi çeken olay Türkiye’den gelen sanatçıların yapıtları oldu. Bunların ardında Venezuela’dan, Hırvatistan’dan katılan sanatçılar yer alıyordu. Tayvanlı sanatçıların oluşturdukları tutarlı bütün de akıllarda kalacak olaylardandı.

Luxembourg Gazetesi’nde ise şu ifadeler yer almıştır:

“Bu sergi, resim anlayışında ve mekânda İstanbul Akatünvel Sanat Grubu’ndan Cinetiste’lere dek uzanan sessiz bir gezi gerçekleştiriliyor. Böylelikle uluslararası çağdaş sanatın tam bir aynası ortaya çıkıyor.”²⁶⁸

Grands et Jeunes d’aujourd’hui kuruluşunun başkanı Patrick-Gilles Persin, 1996 yılında TÜYAP Sanat Fuarı’nın davetlisi olarak Türkiye’ye gelmiş ve fuarı incelemiştir. Minyatür Sanat Galerisi seksiyonunda Ressam Tangül Akakıncı’nın yapıtlarına ilgi göstererek sanatçıyı 1997 yılında düzenlediği geleneksel sergisine davet etmiş ve Akakıncı bu sergiye yapıtlarıyla katılmıştır. Bunun sonucunda Akatünvel Sanat Topluluğu’yla tanışan Patrick-Gilles Persin, topluluğu 1998’de 40. Yıl sergilerine davet etmiş ve topluluk da yapıtlarıyla bu sergiye katılmıştır. Lüksemburg, Paris, Zagreb ve Dubrovnik’teki sergide Akatünvel sanatçıların eserleri büyük ilgi görmüş ve bu ilgi nedeniyle Persin, Akatünvel Sanat Topluluğu’na 2000 yılında Paris’te düzenlenecek bağımsız bir sergi teklifinde bulunmuştur.²⁶⁹

4.10. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun 30. Yıl Sergisi (2000)

Akatünvel Sanat Topluluğu’nun diğer sergisi 17 Ekim - 4 Kasım 2000 tarihinde Sanat Çevresi dergisinin organizasyonunda T.C. Kültür Bakanlığı’nın katkılarıyla “*Akatünvel*

²⁶⁸ Anonim (Nisan 1999), Akatünvel Sanat Grubu Avrupa Sergileri, Sanat Çevresi, s.246, İstanbul: 93.

²⁶⁹ Anonim, Nisan 1999: 93.

Sanat Topluluğu 30. Yıl Resim Sergisi” Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi’nde açılmıştır. 3 ayrı salonu birden kapsayan sergide, bu yılda toplam 5 üyesi bulunan Akatünvel Sanat Topluluğu sanatçılarının yaklaşık 200 eseri sergilenmiştir. Serginin açılış konuşmasını sunucu Gülden Avşaroğlu yapmıştır. Sergide Prof. Dr. Süleyman Velioğlu’nun Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayınlanan “Yaratma Edimi” adlı kitabı da sergi boyunca Süleyman Velioğlu tarafından okurları için imzalanmıştır.²⁷⁰ İsmail Tunalı ise Akatünvel’in 30. kuruluş yıldönümü adına düzenlenen bu sergi için “*Akatünvel Bir Sanat Ekolüdür*” başlıklı bir yazı hazırlayan Tunalı, yazısında şu sözlere yer vermiştir:

*“Akatünvel bir sanat ekolüdür. Ama moda konseptlere dayalı, gündelik, geçici ve ucuz değerlerle çalışan bir hareket değil, tersine sanatın felsefi anlamında bir varlık yorumu olduğuna inanan ve bunu yapıtlarıyla, sergileriyle 30 yıl boyunca ortaya koyan çok ciddi bir sanat ekolüdür...”*²⁷¹

Sergide konuşma yapanlar arasında bulunan Sanat Çevresi Yayın Yönetmeni Hamit Kınaytürk’ten sonra derginin sanat yazarı-eleştirmen Ümit Gezin Akatünvel Sanat Topluluğu çalışmaları hakkındaki görüşlerini açıklamıştır. Daha sonra topluluk adına Süleyman Velioğlu konuşma yapmıştır. Konuşmasında, sergide yer alan eserlerde verilmek istenen mesajları ve topluluğun sanat görüşünü ayrıntılarıyla anlatarak izleyiciyi aydınlatmıştır.

²⁷⁰ Anonim (Aralık 2000), Akatünvel Sanat Topluluğu Sergisi İlgi ile İzlendi, Sanat Çevresi, s.266, İstanbul: 29.

²⁷¹ Çil, 2019: 152.



Resim 4.6. “Akatünvel Sanat Topluluğu 30.Yıl Resim Sergisi (17 Ekim 2000)” (Soldan sağa doğru): Güven Zeyrek, Tamer Akakıncı, Tangül Akakıncı, Prof. Dr. Süleyman Velioğlu, Nafi Çil (Anonim, Aralık 2000: 28).

Üstün Akmen, Sanat Çevresi dergisi için yazdığı yazıda, genel olarak tüm yapıtlarda arka planda kalmış heterojen dünya varlığının ilgisini çektiğini ve topluluğun yapıtlarında hakim olan arkaik-soyut biçim, taş dokusu, nötr renk, dinginlik ve sadelik gibi unsurların yer aldığını belirtir. Sergi eleştirisini Süleyman Velioğlu üzerinden gerçekleştiren Akmen, Süleyman Velioğlu’nun zamandan ve uzamdan soyutlanmış arkaik figürlerin bütün kişisel ve evrensel özelliklerinden sıyrılarak sadece bir anlatım biçimi olarak kaldığını ve taşlaşmış izlenimi veren figürlerin nötr renk kullanımıyla insanı düşünmeye sevk ettiğini ifade etmiştir. Üstün Akmen, sergiyi gezerken hissettiklerini şu ifadelerle kaleme almıştır:

“Aman Tanrım! Ne hoş renkler; demedim. Sustum, konuşmadım. Ayrıca, sergi gezme işini açılış akşamıyla da sınırladım. Yoksa, Süleyman Velioğlu’nun bütünleşmemiş, zavallı insanların devineni miydim ne! Yok mu oluyordum! Yahu baksanıza, insanlık yok oluyor; insan daha ölmeden kirleniyor. Ölüm korkusu çevremizi şu yazıda bile nasıl da sarmaladı!

Ve de dingin/hırçın yaşamımızı nasıl da etkiliyor ölüm korkusu! İnsan varlığının bütünlüğü ve yapısallığı gene tel tel dağılıyor, öyle değil mi, siz görmüyor musunuz? ”²⁷²

Çok sayıda sanatçı ve sanatseverin katıldığı sergide, bazı üniversite rektörleri ile Başbakan Bülent Ecevit’in kutlama telgrafları konuşmalar sırasında katılımcılara okunmuştur. İstanbul’da bundan bir önceki sergisini 10 yıl önce yine Sanat Çevresi organizasyonu ile aynı salonda gerçekleştiren Akatünvel Sanat Topluluğu’nun bu sergisi ziyaretçi rekoru kırmıştır.

4.11. İZFAŞ Sanat Galerisi Grup Sergisi (2000)

Nafi Çil, Güven Zeyrek, Canan Şahin Akıntürk, Zuhale Tokatlıoğlu’nun eserleri İzmir’de bulunan İZFAŞ Sanat Galerisi’nde 4-30 Aralık 2000 tarihinde gerçekleşmiştir. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun sanatsal prensiplerine bağlı olan sanatçıların yapıtlarında iki boyutlu bir sistem yer alır. İlk boyut taş dayalı maddi boyuttur, ikinci boyut ise psişik ve tinsel boyuttur. Bu iki boyut sanatçıların resimlerinde varlık bütünlüğünü oluşturur. Yapıtlarının temelinde yer alan ve ontolojik olan bu bütünlük, resmin sanatsal varlığında bir estetik bütünlüğü ifade eder. Estetik bütünlük, sanatçıların bu sergide ulaşmayı hedeflediği sanatsal gayedir.²⁷³

4.12. Anadolu Üniversitesi Grup Sergisi (2010)

14 Mayıs 2010’da Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin düzenlediği sergi Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi Alt Sergi Salonu’nda gerçekleşmiştir. Topluluğun resim sergisinin açılışına Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Zehra Çobanlı, akademisyenler, Mimarlar Odası Eskişehir Şubesi Yönetim Kurulu ve üyeleri ile pek çok sanatsever katılmıştır. Güven Zeyrek, Nafi Çil, Figen Yeşilpınar, Canan Şahin Akıntürk ve Bülent Hakkı Özkan’ın eserlerinin yer aldığı sergi, 28 Mayıs 2010 tarihine kadar izleyiciye sunulmaya devam etmiştir.

²⁷² Akmen Ü. (Kasım 2000), Süleyman Velioğlu’nun, İzlenirken Sezinlenebilen Plastik Dili, Sanat Çevresi, s.265, İstanbul: 16-17.

²⁷³ Anonim, 2000.

5. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

1960'lı yıllarda Türk sanat ortamındaki bireyselleşen sanat dönüşümleri kapsamında dayanışmaların ve grup olma eğilimlerinin azalıp ve yerini bireyselleşmeye bıraktığı bir döneme girildiği görülür. Akatünvel Sanat Topluluğu, bireysel yaklaşımların ön plana çıktığı bu döneme tepki göstererek ortak bir fikir ve amaç etrafında birleşip grup olma tavrındaki ısrarcı tutumu ile sanat dünyasında varlığını en uzun süre devam ettiren grup olma özelliği taşır.

Akatünvel Sanat Topluluğu, Türk resim tarihinde bir manifesto-bildiri yazarak estetik anlayışını ve çağdaş insan yorumunu açıkça belirten ilk grup olmuştur. Grubun fikri önderi ve sözcüsü olan Süleyman Velioğlu tarafından kaleme alınan bildiriye, açtıkları her yeni sergide sanat görüşünü ve felsefesini açıklamaya devam eden topluluk, yapıtlarının izleyici tarafından daha bilinçli bir şekilde incelenmesine özen göstermişlerdir. Süleyman Velioğlu, topluluğun sanat görüşünün ve felsefesinin değişmeyen birtakım değerler üzerine kurulu olduğunu ve bu yöndeki çabalarını “*Akatünvel 2000*” başlıklı bir manifesto formatı ile son haline getirmiştir.

Topluluk, hiçbir akım ve ekolden etkilenmeyerek özgün bir estetik anlayışla sanat yapma amacı taşır. Türk sanat ortamında günümüze gelene kadar sahip olunan birikime rağmen halen akım ve ekol eksikliğinin yaşanmasını eleştirerek, kendilerinin sağlam temellere dayalı bir dünya görüşüne sahip olduklarını belirten grup, akım oluşturmak amacıyla bir araya gelmiş ve çalışmalarını bu yönde gerçekleştirmişlerdir. Sanatçı olmalarının yanı sıra farklı meslek mensuplarından olan; Psikiyatri Profesörü Süleyman Velioğlu, İç Mimar Tamer Akakıncı, Mimar Nafi Çil ve Cerrahi alanında Profesör Ulu Sungu gibi sanatçıları bir araya getirip topluluk kurmaya iten temel etkenler ortak felsefi ve sanatsal görüşe sahip olmalarıdır.

Topluluğun herhangi bir sanat modelinin yorumlanması ya da yerel bir içeriğe uyarlanması gibi yapaycılıktan uzak duran yapıtları, özgün bir içeriğe sahip olup yöresellik kaygıları dışında yer alır. Ancak sanatçıların yapıtlarında öne çıkan çağdaş

insan varlığı kavramı, günümüz Postmodern çözümlemelerin de ilgi odağı olan özne kavramıyla ilişki içindedir. Akatünvel, özellikle yaratma kavramı içinde varoluşu odağına alan insan olgusunu, çevresiyle ilişkileri olan sosyal ve kültürel bir varlık halinde inceler. Biyolojik bir varlık olan insanın ölüme karşı direnç göstermesini kültürel ve sanatsal yaratıcılıkla mümkün olacağı görüşüne sahip olan topluluk, sanatı inorganik bir düzlem olarak tanımlayıp insanı ölümlü olmaktan kurtaracak bir varlık alanı olarak görür. Topluluğun manifestosunda hiçbir akımla benzerliğinin olmaması vurgulanır ancak 1960-80’li yıllarda yaşanan radikal değişimlerle sanat ortamında görülen “figür” temelli açılımlar sonucu Yeni-Figürasyon ve Yeni-Dışavurumculuk gibi sanat anlayışları ile bazı noktalarda uyuşan özelliklerden söz edilebilir. Sanatçıların yapıtlarında ölüm ve yaşam paradoksunda ortaya çıkan özne merkezli stres, kaygı, korku, yabancılaşma ve inanç yitimi gibi ortak konulara çözüm aranmıştır. Ancak topluluğun daha pozitif, bilgi öncelikli ve çözümleme gibi modernist düşünce yöntemleriyle ilişki içinde olduğu ve bu yönüyle çağdaşlığı benimseyip bilimin verilerini kullanarak biçime yansıtmaya ilkesel önem verdikleri bildirgelerinde de belirtilmiştir.²⁷⁴

Sanatçıların yapıtlarına biçimsel olarak yaklaşan bazı sanat eleştirmenleri, topluluğun resimlerini Lirik-Soyutlamacı olarak nitelendirilmiş bazıları da Art Brut akımının Türkiye’deki uygulaması olduğunu öne sürmüşlerdir. Ancak yalnızca biçimsel özelliklerin göz önüne alınarak bu tür benzetmelerin yapılması doğru değildir. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun yapıtları, çağdaş insan varlığı kuramında temellenen bir felsefi anlayışa dayalıdır. Resimlerini, bu kurama özgün olarak geliştirdikleri plastik dil ve kişisel üslupları çerçevesinde gerçekleştirmişlerdir. Dolayısıyla topluluğun sanatını yalnızca biçimsel özellikleriyle değil bütününe odaklanarak değerlendirmek ve buna göre bir benzerlik ilişkisi kurmak gerekir.

Akatünvel Sanat Topluluğu, bu görüşler doğrultusunda kendine özgü bir plastik dil oluşturmuştur. Süleyman Velioğlu, oluşturulan bu plastik dilin kendi koşulları içinde gerçekleşmesi ve bu dilin altında yatanların sezgisel olarak kavranıp herhangi bir açıklamaya ihtiyaç duyulmaması gerektiğini ifade eder. Ancak İsmail Tunalı, topluluğun 1990 tarihindeki sergisi için yazdığı yazıda topluluğun “sanat anlayışının resim

²⁷⁴ Sağlam, 2007: 48-50.

uygulamalarından ontolojik olarak önce geldiğini” vurgulayarak, resimlerinin ancak teorik bir ön hazırlık koşulu ile anlaşılabilceğini belirtir.²⁷⁵

Akatünvel Sanat Topluluğu üyeleri entelektüel kişilikleri ile yaptıkları sanatı düşünsel bir temele oturtmaya çalışmışlardır. Düşüncelerinin teorik sistematığı psikiyatri, teorik düşünce ve sanattan oluşmaktadır. Bu üç alan ortak payda olarak insan ve insan varlığında bütünleşir. Konu olarak insan varlığını temel alan sanatlarının estetik anlayışı ontolojik bir yapılanmaya dayanır. Onların anlayışına göre insan; inorganik, organik, psişik ve tinsel varlık kategorilerinden oluşurken mikrokosmik ve makrokosmik alan içinde bütünleşme gereksinimine ihtiyaç duyar. İnsanın kendisiyle olduğu kadar tüm evrenle de uyum içinde olması gerektiğini ancak insanın başarılarının ve gelişiminin “ölüm” ile engellendiğini belirtirler. İnsanın evren ve varlık içindeki bölünmüşlüğü’nün nedeni, ölüm karşısında duyulan kaygı ve korkudur. Ancak insan, sanatsal yaratma ile ölüme meydan okuyarak varlığını bütünleştirmeye götürebilir. Sanatsal yaratma ve bunun ürünü olan sanat yapıtı insanın ölümü kompanse etmek için sahip olduğu tek güçtür. Bu düşüncelerden hareketle metafizik temele dayalı bir sanat anlayışı geliştiren Akatünvel’in ölümsüzlüğü simgeleyen yapıtları İnorganik, Organik, Psişik ve Tinsel (geist) varlık katmanlarına dayanmaktadır.

Sanatçılar	Maddi (inorganik) varlık katmanı	Canlılık (organik) katmanı	Psişik varlık katmanı	Tinsel varlık katmanı
Süleyman Velioğlu	✓	✓	✓	✓
Tangül Akakıncı	✓	✓	✓	✓
Tamer Akakıncı	✓	✓	✓	✓
Nafi Çil	✓	✓	✓	✓
Jülide Atılmaz Ünal	✓	✓	✓	✓
Ulu Sungu	✓	✓	✓	✓
Güven Zeyrek	✓	✓	✓	✓
Belma Artut (Boysan)	✓	✓	✓	✓
Aynur Okay	✓	✓	✓	✓

Resim 5.1. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun Yapıtlarında Yer Alan Varlık Katmanları

²⁷⁵ Tunalı, 1990: 46.

Yukarıdaki tabloda da belirtildiği gibi topluluğun yapıtlarında bu dört varlık katmanı ortak olarak yer alır. Ancak bu unsurlar sanatçıların resimlerinde kişisel üslup ve sanatsal ifade biçimlerine göre farklılık kazanarak yansıtılmıştır. Sanatçıların özellikle insan figürleri üzerine temellendirilmiş yapıtlarında insanın real alanda ulaşamadığı ölümsüzlüğe ancak yaratmanın bir ürünü olan sanat yapıtında varlık bütünlüğüne ulaşabilmesi hedeflenir. İnsanın ölümlülüğüne ve parçalanmışlığına karşılık sanat yapıtı bir bütünlüğü temsil ederek ölümsüz bir varlığı ortaya koyar. Ancak her iki varlık da inorganik, organik, psişik ve tinsel varlıktan oluşur. Topluluğun yapıtlarındaki bütün figürleri estetik ve sanatsal değerleriyle birlikte taşıyan unsur inorganik varlık olan taş kütesidir. Yapıtta yer alan figürler taş bloğu üzerine çizilmiş taş çiziklerinden meydana gelirler. Bu taş kütesinde de yalnızca arkaik bir form kullanılmıştır. Çünkü ölüme karşı direnç gösterebilen, toplumsal ve yaşamsal özelliklerinden soyutlanmış, salt varlık halinde bulunan insan yalnızca arkaik bir form ile ifade edilebilir. Sanatçıların resimlerinde yer alan renk ögesi de arkaik form ile ilgi içindedir. Fov renkler yerine nötr renk kullanımıyla, yapıtın düşünsel boyutu ve etkileyciliği ön plana çıkarılmak istenir. Sanatçıların yapıtlarında, birçok çağdaş sanat akımının ilgi alanında olan fov renk ve canlılık yerini dinamizme bırakmıştır.

Akatünvel sanat topluluğu yapıtlarında maddi varlığı izleyen diğer bir katman olan organik (canlılık) katman sanatçıların eserlerinde canlılıktan yoksun halde bulunurlar. Resimlerde görülen figürler yaşamın dışında yer alan figürlerdir. Akatünvel'in sanat anlayışının ana hipotezini oluşturan bu niteliğe sanatçılar sıkıca bağlı olsalar da yer yer organik-canlı doğayı da resimlerinde ontolojik ağırlıkla ortaya koymuşlardır. Örneğin Süleyman Velioğlu'nun yapıtlarında organik katman bir varlık katmanı olarak bağımsız bir halde bulunmasa da daha üst varlık katmanlarını taşıyan bir öge olarak vardır.²⁷⁶ Bu durum Tangül Akakıncı'nın figürlerinde de görülmektedir. Sanatçının renk, çizgi ve formu en aza indirgeyerek bütünleşmeyi sağladığı resimlerinde yer alan figürler taşlaşmış bir görüntüde sunulur ve bu yönüyle canlılıktan yoksun olarak görülürler. Güven Zeyrek'in resimlerinde de aynı durum söz konusudur. Anıtsal taş yapıları andıran, cinsiyetsiz ve dışavurumcu bir anlayış içinde ürettiği yapıtlarında organik katman tek başına bir varlık katmanı olarak yer almaz. Buna karşın olarak Nafi Çil'in resimlerinde ise organik katman daha net ve bağımsız bir alan olarak görülmektedir. Sanatçının

²⁷⁶ Tunalı, 1983: 35-36.

eserlerinde yer alan figürler yaşamın içinden karşımıza çıkan, biyolojik anlamda canlı figürlerdir. Topluluğun bir başka sanatçısı olan Tamer Akakıncı, anıtsal etki barındıran resimlerini soyut ağırlıklı olarak üretmiştir. Ayrıntılardan yoksun olan, yalın form ve renkler kullandığı figürleri taşlaşmış bir görüntü sunar. Bu yönüyle sanatçının resimlerinde organik katman bir varlık katmanı olarak tek başına bulunmamaktadır. Ekspresyonist bir sanat anlayışına sahip olan Jülide Atılmaz Ünal'ın yapıtlarında yer alan figürler dış dünyada karşımıza çıkan canlı birer varlık olarak bulunurlar. Bu figürler kendi içinde üzüntü, sevinç gibi insani duygular barındıran, her an hareket edebilecekmiş gibi bir his uyandıran figürler Nafi Çil'in resimlerinde de olduğu gibi biyolojik anlamda canlı figürlerdir. Buna göre tek tek analiz etmeye çalıştığımız gibi sanatçıların eserlerinde ortak olarak bulunan organik katman bazı sanatçıların yapıtlarında ön planda bağımsız bir katman olarak yer alırken bazı sanatçılarda daha üst varlık katmanlarını taşıyan taşıyıcı bir öge olarak bulunur.

Akatünvel sanat topluluğu sanatçılarının yapıtlarında ortak olarak yer alan bir diğer varlık katmanı olan psişik varlık katmanı, insanın dış dünya ve onu oluşturan nesneler arasındaki ilişkiden meydana gelir. Daha önce de belirtildiği gibi topluluğun yapıtlarında yer alan figürler real duygulardan genel anlamıyla yoksundur ancak bazı sanatçıların yapıtlarında görülen duyarlıklar real duyarlılıktan ziyade irreal soyut bir duyarlılığı yansıtır. Resimde bulunan her bir duygu ve düşünce belli bir objeye aittir. Ancak sanatçıların yapıtlarında yer alan bu duygu ve düşünceler empirik duygulardan yoksundur. Buna göre onların duyarlılığı nesnelere karşı duyulan duyarlık değil, real ilgidir. Onların tek bir objesi vardır ve bu, metafizik bir obje olan “ölüm”dür, ölüm düşüncesidir. Buna göre Akatünvel'in yapıtlarındaki figürler bütün real duygulardan yoksun olan ancak ölümü düşünen ve yalnızca bu duyguyu yaşayan varlıklardır. Salt bir tinsel varlık olarak yaşayan figürler bu anlamda tinsel varlık için bir duyarlık varlığı olarak bulunurlar.²⁷⁷

Sanatçıların eserlerinde ortak olarak bulunan ve en son varlık katmanını oluşturan Tinsel varlık katmanı Akatünvel'in yapıtlarında ölüm düşüncesinde somutlaşır. Buna göre insan yalnızca ölümü düşünmekle var olabilir. Topluluğun resimlerinde tahta ölüm düşüncesiyle varlık kazanmış figürler ontolojik temellere dayanır. Dört varlık katmanından oluşan bu temelde önemli olan, insanın bu varlık katmanları içerisine özenle

²⁷⁷ Tunalı, 1983: 36-38.

yerleştirilmesi ve düşünsel bir varlık olarak ölüme meydan okumasıdır. Bu figürler aslında kişisel ölümsüzlüğün yanında insansal ölümsüzlüğü savunarak heroik bir tavır içerisinde yer alırlar. Buna göre topluluğun figürleriyle kurulacak ilgi gündelik yaşamın dışında bir ilgi olup bu figürleri kavramak zordur.²⁷⁸

Topluluğun üyeleri, bildirgede de yer verdikleri arkaik-soyut biçim, taş dokusu, nötr renkler ve dinginlik-sadelik gibi ortak ilkeler bazında yapıtlarını üretmişlerdir. Eserlerinde ortak kavramlar ve ilkeler etrafında birleşerek devamlılık yakalayan sanatçılar için, düşüncelerini ruhsal-düşünsel ve patolojik bağlamda en iyi görselleştiren, zaman ve mekân sınırlamasını ortadan kaldırarak anlamı güçlü kılan bu unsurlar tartışılmaz ve vazgeçilmez değerler arasında yer alır.

Sanatçılar	Arkaik-Soyut Biçim	Taş Dokusu	Nötr Renk	Dinginlik-Sadelik
Süleyman Velioglu	✓	✓	✓	✓
Tangül Akakıncı	✓	✓	✓	✓
Tamer Akakıncı	✓	✓	✓	✓
Nafi Çil	✓	✓	✓	✓
Jülide Atılmaz Ünal	✓	✓	✓	✓
Ulu Sungu	✓	✓	✓	✓
Güven Zeyrek	✓	✓	✓	✓
Belma Artut (Boysan)	✓	✓	✓	✓
Aynur Okay	✓	✓	✓	✓

Resim 5.2. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun Resimlerinde Ortak Olarak Kullanılan Biçimsel Kurallar

Yukarıdaki tabloda sanatçıların eserlerinde ortak olarak kullanılan biçimsel kurallar yer almaktadır. Buna göre sanatçılar eserlerini üretirken ortak bir kural etrafında birleşirken üretimlerinde özgür oldukları da görülmektedir. Topluluğun, bireysel ve toplumsal özelliklerden sıyrılmış, salt anlam durumunda olan ve arkaik-soyut beğeniden yola çıkarak anıtsal form anlayışı taşıyan insan figürlerinde ortak estetik anlayıştan kaynaklanan ve doğal etkileşim sınırlarını zorlayan bazı biçimsel benzerlikler görülmektedir. Ancak bu benzerlikler sanatçıların kendi içlerinde özgür oldukları

²⁷⁸ Tunalı, 1983: 38-39.

gerçeğini değiştirmez. Sanatçılar, temelde aynı ilkelere dayalı olan resimlerini kendi üslup özelliklerine ve kişisel algılamalarına uygun olarak üretetek sanata katkı sağlamışlardır.

Topluluk, ortak bildiri ve sanat anlayışı etrafında birleşerek ortak bir plastik dil oluşturmuştur. Oluşturulan bu plastik dil estetik tavır ve dünya görüşünden ileri gelir. Velioğlu bu plastik dili “*her sanat anlayışının kendine özgü ifade tarzını, biçim kazanmasını dile getirir*” sözleriyle ifade eder. Sanatçı, plastik dilin kendi koşulları içinde gerçekleşmesi ve başka hiçbir açıklamaya ihtiyaç duymaması gerektiğini belirtir. Buna göre topluluk eserlerini üretirken yapıtın ardındaki örtülü dünyanın izleyici tarafından sezinlenebilir olmasına özen göstermişlerdir. “İzleyicinin bu sezinleyeceği dünya plastik dilin arka planında bulunan heterojen dünya yani varlık çokluğudur.”²⁷⁹ Buna göre plastik dilin “görünüşe çıkan” ve “sezinlenebilir” olarak iki boyutu olduğunu söyleyebiliriz. Görünüşe çıkan boyutu yapıtın formunu ifade ederken, sezinlenebilir olan boyutu ise yapıtın arka planını yani özünü ifade eder. Plastik dilin görünüşe çıkan boyutu arkaik-soyut biçim, taş dokusu, nötr renk ve dinginlik-sadelik kategorilerinden oluşmaktadır.

İlk olarak sanatçıların yapıtlarında ortak olarak görülen arkaik-soyut biçimi ele alırsak, ana temayı oluşturan kurallar arasında bulunan bu biçimin kullanılması topluluk için geçmişe özentili ya da kaçışın yansımasından ziyade geçmiş çağların bu yapıtlara benzeyen biçim anlayışına sahip olması ve çağdaş dünyanın insanı tedirgin eden özelliklerinin sıfırlanmasına imkan sağlamasından kaynaklanır. Velioğlu için arkaizm, özentili bir form anlayışını değil, varlıkla olan sağlam bir ontolojik kaygının sonucunda kullanılan bir form anlayışını ifade eder. Varlığın niteliğini saran ve özüne inilmesini engelleyen öğelerin ortadan kaldırılmasına yardımcı olur. Arkaizm, varlığın pratikte soyutlaması etkinliğine dayanır. Topluluğun resimlerinde de arkaik biçim anlayışı doğrultusunda bu soyutluk net olarak kendini göstermektedir. Bu resimlerde bulunan insan figürleri kişisel ve real özelliklerinden soyutlanmış, cinsiyetsiz, salt ifade halinde bir insan olarak karşımıza çıkmaktadır. Velioğlu’na göre böyle bir insan ontolojik dört varlık katmanından oluşurken ölüm korkusu yaşayan ancak ruhundaki ölümsüzlük düşüncesiyle ölüme meydan okuyan ve ölüm ile ölümsüzlük arasında denkleşmiş bir insanı ifade eder.²⁸⁰ Topluluğun

²⁷⁹ Tunalı, 1983: 23.

²⁸⁰ Tunalı, 1983: 46.

resimlerinde arkaik-soyut biçimin kullanılması hem varlık hem de sanat anlayışlarının temellendirilmesi açısından önemlidir.

Topluluğun resimlerinde arkaik-soyut biçim, maddi (inorganik) varlığın bir simgesi olan taş dokusunda ifade bulur. Yaratma edimi inorganik varlığın tinsel varlık düzeyine çıkarılması anlamına gelir. Bu inorganik varlık yeryüzünde taş olduğu için taşın tinselleştirilmesiyle soyut olarak yaratma süreci başlamış olur. Süleyman Velioğlu'na göre sanatın objesi insan'dır. Buna bağlı olarak insanı anlatan sanat yapıtı da insanın varlık katmanlarını karşılayacak bir katmanlaşma göstermelidir. Bu katmanlaşma inorganik bir varlık olan taş ya da kaya bloku olarak yansır. Bu nedenle taş dokusunun resmin yüzeyini kaplaması ontolojik bir zorunluluktan kaynaklanmaktadır. Çünkü tuvalde resmedilen insan varlığı dört ana varlık katmanından meydana gelir ve taş ya da kaya bloku tarafından taşınır. İnsan varlığını tüm varlık katmanlarıyla ele almak isteyen Süleyman Velioğlu için taşın resmedilmesi ontolojik zorunluluktan kaynaklanır. Böylece taş kütlesi üzerinde biçim kazanan insan varlığı da aynı ontik katmanlardan meydana gelir. Aynı anlayış Nafi Çil'in bazı resimlerinde de görülmektedir. Sanatçının resimlerinde karşılaştığımız insan figürleri empirik bir mekanda bulunan, canlı bir varlık olmayıp kaya blokuna çizilmiş çizgisel varlıklardır. Taşlaşmış görüntüler sunan insan figürleri kaya blokunun ortadan kaldırılmasıyla birlikte onunla yok olacaktır.²⁸¹ Topluluğun resimlerine genel olarak bakıldığında taş dokusunun hakim öğelerden biri olduğu görülür. Akatünvel Sanat Topluluğu sanatçıları, resimlerine taş dokusunu verebilmek için boyayı tuvale katmanlar halinde sürdüklerini, daha sonra kazıma yöntemiyle tuvaldeki fazla boyayı çıkardıklarını ve resimlerinden istedikleri sonucu alana kadar bu işlemlere devam ettiklerini belirtmişlerdir.

Renk ögesi, topluluğun resimlerindeki arkaizmi tamamlayan bir başka unsurdur. Topluluğun yapıtlarında ortak olarak kullanılan temalardan bir diğeri olan nötr renk kullanımı sanatçıların eserlerine “düşünsel boyut” katabilmek amacıyla kullanılır. Canlı ve parlak renkler yerine nötr renk kullanımının tercih edilme nedeni resmin biçimsel özelliklerinin geri planda tutulup düşünsel boyutunun ön plana çıkarılması isteğinden kaynaklanır. Bunun için sanatçılar fov renk ve dinamizm yerine sadeliği tercih ederek insan varlığının düşünselliğini esas alan ontolojik bir yaklaşımla yapıtlarını üretmişlerdir.

²⁸¹ Tunalı, 1983: 44.

Yukarıda Akatünvel sanatçıların eserlerinde ortak olarak kullanılan unsurlar tek tek analiz edilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Topluluk sanatçıları her ne kadar ortak kurallara uyarak eserlerini üretseler de yapıtlarına özgün yorumları ile yeni bir boyut kazandırmışlardır. Örneğin Süleyman Velioğlu'nun başlıca kaygısının kişisel bir plastik dil oluşturmak olduğu bilinmektedir. Sanatçının ilk dönem resimlerine bakıldığında daha suskun, dingin bir anlatım benimsediği bir resim diline sahip olduğu görülür. Bu doğrultuda evler, kapılar, duvarları konu aldığı resimlerinde daha içine dönük bir anlatım sergilerken sanat hayatının ortalarına geldiğinde insan figürünü ele aldığı yapıtlarında, nü resimlerini olabildiğince yalın bir anlatımla ele aldığı görülür. İnsanı bütün varoluşundan ölümüne dek uzanan süreciyle ayrıntılardan ve tüm fazlalıklarından kurtararak anlattığı ve bunu yaparken de doğayla insanı iç içe bir anlatımla sunduğu görülür.²⁸² Çizgiyi ortadan kaldırdığı resimlerinde renk kullanımına özen göstererek doğa ile insanın bir bütün halinde sunulması için çabalamıştır. Sanatçı kompozisyonu, fırça tekniği ve renk kullanımıyla tuvalde bütünlüğü sağlayarak bu ustalığını izleyiciye sunmuştur.

Topluluğun bir başka sanatçısı olan Tangül Akakıncı kökeninde Bedri Rahmi Eyüoğlu'nun öğrencisidir. Hocasının renk ve biçim anlayışından etkilenen sanatçı topluluğun kurulduğu ilk yıllarda oldukça renkli, hareketli ve coşkulu bir anlatım dili benimsemiştir. Daha sonraki dönemlerinde ise bu sanat anlayışından vazgeçerek renk, çizgi ve konu bakımından daha yalın bir anlatıma geçmiştir. Abdülkadir Günyaz sanatçının bu değişimini şu sözlerle ifade etmiştir:

*“Evvelce insanı anlatıyordu, şimdilerde de insanı resmediyor. Evvelce tüm coşkusuyla yer alıyordu insanoğlu onun tuvallerinde, şimdilerdeyse dingin, suskun ve yüzyıllarca durmuş, oturmuş...”*²⁸³

Tangül Akakıncı, ontolojik bir sanat anlayışına dayalı olarak geliştirdiği özgün bir plastik dil benimsemiş ve eserlerini bu doğrultuda gerçekleştirmiştir. Sanatçı, önceki dönemlerinde daha anlaşılır ve kolay bir dil kullanırken bu anlatımını giderek değiştirmiş kolay ve anlaşılır olandan salt sezinlenebilir olana geçiş yapan bir anlatım dili benimsemiştir. İnsan figürünü temel öge olarak kullandığı resimlerini suskun ve kapalı bir anlatımla gerçekleştirmiştir. Soyutlama yöntemini uyguladığı figürlerle yarattığı kompozisyonlarını plastik ve estetik kaygılar çerçevesinde meydana getirmiştir.

²⁸² Günyaz A. (Eylül 1984), Süleyman Velioğlu, Sanat Çevresi, s.71, İstanbul: 18.

²⁸³ Günyaz, Eylül 1984: 21.

Yapıtlarında arkaik dönemlere ait taş kabartmalara göndermede bulunan formlar ağırlıktadır. Uzay ve zamandan arındırılmış olan bu soyut figürler belirsiz bir mekan içinde kimliğinden ve kişiliğinden tümüyle soyutlanmış salt düşünsel bir biçim olarak ifade bulur.²⁸⁴ Çağdaş insana uygun bir estetik dil yakalamaya çalışan sanatçı, resimlerini bu anlayış doğrultusunda üretmiştir.

Tamer Akakıncı, Akatünvel Sanat Topluluğu içinde yer alan en özgün sanatçılardan biri olarak dikkat çekmektedir. Topluluğun diğer sanatçıları gibi sanatının merkezini “insan” oluşturur.²⁸⁵ Ancak insanı tamamen soyut bir dil kullanarak anlatır. Sanatçı, çağdaş ve geleceğe yönelik yorum yakalamaya çalıştığı için sanatına çelik, cam, deri, pleksiglas vb. gibi birçok çağdaş araç gereci dahil ederek uygular. Zaman zaman tuvalle de çalışan Tamer Akakıncı kendi özgün üslup ve kişiliğini burada da yansıtmayı başarmıştır. İnsan figürünü temel öge olarak kullandığı resimlerinde yalın ve en aza indirgeyerek uyguladığı çizgi ve renklerle soyut bir form yakalamıştır. Kişiliğinden tümüyle soyutlanmış formlarda insani duyguları soyut bir anlatım diliyle vermiştir. Tamer Akakıncı topluluğun sanatçılarıyla aynı estetik değeri benimsemiş ancak onlar kadar arkaizme bağlı kalmamıştır. Çünkü bir sanatçı olarak görevinin geçmiş ile gelecek arasında köprü kurmak olduğunu düşünen Tamer Akakıncı, bu sebeple aynı anlayışı çağdaş ve geleceğe yönelik bir tutumla yorumlamıştır.

Topluluğun bir başka sanatçısı olan Nafi Çil’in yapıtlarını üretirken topluluğun benimsediği ortak felsefi görüşe ve sanat anlayışına bağlı bir yaklaşım içinde olduğu görülür. Sanatını, Çağdaş İnsan Varlığı Kuramı üzerine temellendiren sanatçı yaratma eylemi ilkesiyle hareket etmiştir. Nafi Çil, ilk dönemlerdeki çalışmalarında erotizm, şiirsellik ve insan gibi konular üzerinde dururken sonraki dönemlerde düşünsel yönü ağır basan resimler yapmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak sanatçının ilk dönemlerde yaptığı çalışmalarındaki duyarlık ve renkliliğin yerini matlık ve siyahlık almıştır. Sanatçı, insan figürüne yer verdiği resimlerinde nötr renkleri ve sadeliği tercih ederken figürleri uğrattığı deformasyonla ise anlatımı ön plana çıkarmıştır. Sanatçının çalışmaları topluluğun diğer üyeleri gibi insan figürü üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak diğer sanatçılardan farklı olarak çok sayıda gerçekleştirdiği nü resimleri bulunmaktadır. Çıplaklık içeren konular erotizmi akla getirir ancak çalışmalarında genel olarak estetik

²⁸⁴ Ersoy, Eylül 1984: 24.

²⁸⁵ Günyaz, Eylül 1984: 22.

bir dil kullanan sanatçının yaptığı nü resimler insanda erotik çağrışımlar uyandırmaz. Bu resimler estetik anlayış içinde sanatça üretilmiş eserlerdir. Ressamlığının yanı sıra bir mimar olan Nafi Çil buna rağmen resimlerinde mekan problemine çok az yer vermiştir.²⁸⁶ Topluluğun estetik görüşünü sanatına yansıtan sanatçının resimleri arkaizme göndermede bulunur ve buna bağlı olarak gerçekleştirdiği figürlerde taş dokusu hakim unsurlardan biri olmuştur. Sanatçının resimleri topluluğun sanat görüşünü yansıtmamasının yanı sıra kendine has özellikler taşıması nedeniyle diğer sanatçılardan farklılık gösterir.

Jülide Atılmaz Ünal, resimlerini Ekspresyonist sanat anlayışı doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Öğrenciliği sırasında Ayasofya mozaiklerini resmetmeye başlayan sanatçı buradaki izlenimlerini kendi sanatına da dahil etmiştir. Ağırlıklı olarak portre, natürmort ve manzara gibi konular üzerinde çalışan sanatçının resimlerinde, Bizans mozaikleri ve ikonalarının izleri belirgin olarak yer alır. Sanatçı, resimlerinde topluluğun sanatında da ortak öge olarak kullanılan nötr renkler, sadelik ve taş dokusu gibi unsurlara yer vermiştir. Ancak bu unsurlar Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Nafi Çil'in resimlerindeki kadar hakim öğeler olarak kullanılmamıştır.

Topluluğun başka bir sanatçısı olan Ulu Sungu resimlerinde Akatünvel'in sanatında ortak olan biçimsel kuralları kararlı bir tutumla uygulamıştır. İnsan figürü üzerine temellendirdiği yapıtlarında nötr renk, taş dokusu, sadelik ve arkaik-soyut biçim gibi unsurlar belirgindir. Bu yönüyle bakıldığında Ulu Sungu'nun, topluluğun sanat felsefesine ve anlayışına bütünüyle bağlı bir sanatçı olduğu görülür.

Güven Zeyrek, toplulukla tanışmadan önce resimlerinde doğadan alıntılar yapan sanatçı grupla tanıştıktan sonra topluluğun sanat anlayışını benimsemiş ancak kendi bireyselliğini de koruyan bir yaklaşımla üretimlerini gerçekleştirmiştir. Kapı, duvar, peyzaj, figür, doğa gibi pek çok konuyu ele aldığı resimlerini indirgemeci-soyut düzen anlayışına dayalı olarak gerçekleştirmiştir. Akatünvel'in arkaik-soyut biçim, nötr renk, yalınlık-sadelik gibi kuralları üretimlerine dahil eden sanatçının resimleri topluluğun diğer üyeleri gibi yaratma sürecini irdeleme ve gerçekleştirme üzerine kuruludur. Yapıtlarında, evrensel insan varlığının ölüm ve yokluk gibi olgular karşısındaki direnişi ve var olma savaşının serüveni yansıtılmıştır.²⁸⁷ Monokroma yakın renk katmanları

²⁸⁶ Anonim (Haziran 1981), Nafi Çil Sergisi, Ankara Sanat Dergisi, Ankara: 17.

²⁸⁷ Çalıkoğlu L. (Ekim 1998), Güven Zeyrek ve Peter Hristoff Sergileri, Milliyet Sanat Dergisi, s.441, İstanbul: 46.

arasında yeni ve özgün bir estetikle var eden sanatçı kendine özgü, öykünmesiz bir resim dili oluşturmak amacı taşır.²⁸⁸ Akatünvel Sanat Topluluğu'nun üretmeye dayalı ve özgün olma ilkesiyle Türk sanat ortamında varlık göstermesi Güven Zeyrek'in topluluğa katılmasını sağlayan en büyük etkenlerden biri olmuştur.

Nuri İyem'in öğrencisi olan Belma Artut, Süleyman Velioğlu ile tanışarak Akatünvel Sanat Topluluğu'na katılmıştır. Resimlerinde hem Nuri İyem'den aldığı eğitimlerin hem de Akatünvel'in sanat anlayışından etkilenmesi sonucunda sentez oluşturduğu bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Belma Artut, yapıtlarında insanın bilinç ve bilinçaltı arasında sürdürdüğü yaşantısı, yalnızlığı ve dramı vb. gibi onun bireysel bir varlık olmasına göndermede bulunduğu konular üzerinde çalışmıştır. Nötr renklerin ve sadeliğin hakim olduğu resimleri freskleri ve İtalyan primitiflerini andırmaktadır. İnsan figürü üzerinde çalıştığı yapıtlarında eski fresklerin ve ikonaların yüzlerindeki hüznü seyirciye çağdaş bir anlatımla sunar.²⁸⁹ Sanatçı, üst üste kazıma yöntemiyle edindiği dokusal örgü, mat renk kullanımı, dengeli deformasyon, biçimde sağladığı bütünlük ve uyum ile Akatünvel Sanat Topluluğu'nun ortak biçimsel kurallarından faydalandığı görülür. Ancak bütün bu kuralları kendi sanat anlayışıyla harmanlayarak sunan sanatçının bu açıdan bakıldığında özgün bir sanat anlayışıyla üretim yaptığı söylenebilir.

Aynur Okay, ağırlıklı olarak Akatünvel sanatçılarının resimlerinde ortak bir unsur olan insan figürü üzerinde çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bir dönem Akatünvel üyelerinden biri olan sanatçı, topluluğun sanat anlayışından uzaklaşarak kendi üslubunu yansıttığı yapıtlar üretmeye başlayarak topluluktan fiilen ayrılmış ve sanatına bireysel olarak devam etmiştir. Soyutlayıcı bir sanat anlayışına sahip olan Aynur Okay, figürlerini stilize edilmiş ve yoğun bir deformasyona uğrattığı insan bedenine ait parçaları mekânsız ve zamansızlık duygusuyla uzayda başka dönüşümler için yok olmaya hazır bütününü arayan parçalar olarak sunar.²⁹⁰ Sanatçının resimlerinde soyutlanmış figür ve objeler zaman ve mekanla sınırlı olmayan, karşıt renk ilişkisiyle gerçeğin betimlenmesi kaygısından uzak olarak kurgulanmıştır.²⁹¹ Sanatçının fantezi, bilinçaltı ve düşünsel kavramları sanatına dahil

²⁸⁸ Gezgin Ü. (Ekim 2001), Güven Zeyrek'in Resimleri ve Varoluşun Arkeolojisi, Sanat Çevresi, s.276, İstanbul: 17.

²⁸⁹ Anonim, 26.

²⁹⁰ Maktal Canko, 2008.

²⁹¹ Molva, 1995: 69.

ederek yaptığı resimleri bu yönüyle bakıldığında Akatünvel Sanat Topluluğu'nun sanat anlayışı ve dünya görüşünden tümüyle ayrılmaktadır.

Tek tek incelemeye çalıştığımız Akatünvel sanatçılarının sanat anlayışlarında, belirtildiği gibi bireyselleşen toplumda ortak ilkeler ve kavramlar etrafında birleştikleri ancak bu ilke ve kavramları kendi bakış açıları ve özgün ifadeleriyle sanatlarına dahil ettikleri görülür. Temelde aynı felsefe ve dünya görüşüne sahip olan sanatçılar ortak konular ve kurallara sahip olan resimlerini kendi bireyselliklerini korudukları bir yaklaşımla üreterek Türk sanat dünyasında önemli bir konuma sahip olmuşlardır.

Akatünvel Sanat Topluluğu, kurulduğu günden itibaren ülkemizde yeterince tanınmayan bir grup olmuştur. Türk sanat ortamında, beklentinin altında bir ilgiyle karşılanmasına rağmen grup olma tutkusundan hiç vazgeçmemiştir. Akatünvel'in felsefeye dayalı bir sanat anlayışını savunması ve sahip olduğu dünya görüşü nedeniyle sanatsal kaygıların geri planda tutulmasının yaygın olarak tanınması önünde engel oluşturduğu söylenebilir. Bir diğer neden ise, kurulduğu yıllardaki bireyselleşen sanat ortamının varlığıdır. Topluluğun, sanatçıların bireysel yaşantılarına ve kendi içlerine döndüğü yıllarda ortaya çıkması sanat dünyasında yeterince ilgi görmemesine neden olmuştur.

1967 yılından 2001 yılında Süleyman Velioğlu'nun vefatına kadar sanat çalışmalarını aralıksız olarak sürdürmüş olan grup, bu tarihten sonra sanat etkinliklerinin azalmış olmasına rağmen grup olma bilincinden ve ruhundan asla vazgeçmeyerek günümüze kadar devam etmiştir. Topluluğun asil üyelerinden biri olan Nafi Çil, resimlerini halen bu anlayış içinde sürdürürken yeni sanatçıların yetişmesine de rehberlik etmektedir. Nafi Çil, hocalığını yaptığı bu sanatçılarla bir araya gelip sanat üretimlerini gerçekleştirdiği ortamdan 8 Ağustos 2024 tarihinde tez kapsamında yapılan röportajda ayrıntılı bir biçimde bahsetmiştir.

2025 yılına göre 1967'de kurulan Akatünvel Sanat Topluluğu sanattaki 58. yılını kutluyor. İnsanın, yeryüzüne ancak yeni yapıtlar bırakarak ölümsüzlüğe ulaşabildiğini savunan topluluğun yarattıkları yapıtlar ile ölüme direnişlerinin zaferle sonuçlandığı açıkça görülür.

KAYNAKÇA

- Akmen Ü. (Kasım 2000), Süleyman Velioğlu'nun, İzlenirken Sezinlenebilen Plastik Dili, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.265, Bilkent Üniversitesi Plastik Sanatlar Arşivi.
- Altuğ E. (2015), *Orası Kamusal Alan*, Ankara: Siyah Beyaz Sanat Galerisi Yayınları.
- Anonim (2000), *Resim Sergisi - Nafi Çil, Güven Zeyrek, Canan Şahin Akıntürk, Zuhal Tokathoğlu*, İzmir: İZFAŞ Sanat Galerisi.
- Anonim (Aralık 2000), Akatünvel Sanat Topluluğu Sergisi İlgi ile İzlendi, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.266, Bilkent Üniversitesi Plastik Sanatlar Arşivi.
- Anonim (Haziran 1981), Nafi Çil Sergisi, *Ankara Sanat Dergisi*.
- Anonim (Mart 1990), Akatünvel Sanat Topluluğu Sergisi Büyük İlgi Gördü, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.137, Bilkent Üniversitesi Plastik Sanatlar Arşivi.
- Anonim (Nisan 1999), Akatünvel Sanat Grubu Avrupa Sergileri, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.246, Bilkent Üniversitesi Plastik Sanatlar Arşivi.
- Anonim, (Haziran 1970), İzlediğimiz Sergiler, İstanbul: *Güney Dergisi*, s. 33.
- Anonim, *Belma Artut'un Resimleri (Cumalı Sanat Galerisi)*, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi.
- Ataseven H.Ş. (1990), Resim Sanatı ve Çağdaş İnsan, İstanbul: *Hürriyet Gösteri*, Bilkent Üniversitesi Plastik Sanatlar Arşivi.
- Avşar Karabaş P., Özkan M. (Haziran 2017), Resim Sanatında Figürün Kullanımı ve Figüratif Resimleriyle Lucian Freud, *Sosyal Bilimler Dergisi*, y.4, s.11.
- Başkan S. (2014), Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960, *İdil Dergisi*, c.3, s.14.
- Başkan S. (2014), Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 – 1980, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks (ZfWT)*, c.6, s.3.
- Baysal A.M. (Mart 2022), 1914 Kuşağı Ressamlarının Figür Anlayışlarının Türk Resim Tarihi Açısından Önemi, *Mecmua İstanbul*.

- Bek Arat G. (2012), *1960'lerden 1990'lara Sanatın Değişen Görünümleri*, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (Ed. Yasa Yaman Z.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Berk N., Turani A. (1980), *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi, c.2.
- Bulat M. (2014), *Modern Sanatta Soyutlama*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Bulduklu E., Bulduklu D. (2020), Eleştirel Bir İletişim Biçimi Olarak Soyut Resim Sanatı ve Mimaride Kullanımı: Wassily Kandinsky Örneği, *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*.
- Çağlarca S. (1999), *Resim-Heykel: Plastik Öğeler*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Çalıkoglu L. (Ekim 1998), Güven Zeyrek ve Peter Hristoff Sergileri, İstanbul: *Milliyet Sanat Dergisi*, s.441.
- Çelebi V. (Temmuz 2014), Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojisinde Varlık ve Değer İlişkisi, *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 7 (2).
- Çevik A., *Psikosomatik Hastalıkların Tanımı*, Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri.
- Çil E., Güner D. (2021/3), Yaşamını Derin Zamanda İz Bırakmaya Adanmış Bir Mimar: Nafi Çil, İzmir: *Ege Mimarlık*.
- Çil N. (2019), *Mimarlık, Plastik Sanatlar, Yaratıcı Süreç*, İstanbul: YEM Yayınları.
- Demir Ç. (2002), *Nicolai Hartmann ve Ontoloji – Ontolojinin Işığında Bilgi ve Bilgi Metafiziği*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Demiralp M. (2013), *Figür Yorumlamaları*, Yüksek Lisans Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Elibal G. (1980), *Günümüz Elli Üç Türk Sanatçısı*, İstanbul: Ar Ajans Resim/Reklam Bürosu.
- Eren S. (Kasım 2018), Erken Cumhuriyet Döneminde (1923-1950) Türk Resim Sanatına Dair Eleştirilere Genel Bir Bakış, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, y.8, s.3.
- Eroğlu Ö. (2015), *Türkiye'de Resim Sanatı*, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Erol Murat Y. (ed.) (2022), *Çağdaş Türk Sanatı 1923'ten Günümüze*, İstanbul: Nobel Bilimsel Eserler.

Ersoy A. (1998), *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Ersoy A. (Eylül 1984), Tangül Akakıncı'nın Kaya Gibi Sağlam Yapıtları, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.71.

Gezen S., Yavaş D. (2019), Bir Ontolojik-Estetik Yaklaşım Örneği: Akatünvel Sanat Topluluğu, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, c.8, s.18.

Gezgin Ü. (Ekim 2001), Güven Zeyrek'in Resimleri ve Varoluşun Arkeolojisi, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.276.

Gül Y. (Ekim 2020), Anadolu'da Primitif İnsan Heykelleri ve Kişisel Denemeler, *Sosyal Bilimler Dergisi (sobider)*, y.7, s.48.

Gündoğdu H. (2007), Varoluşçu Felsefelerdeki Bazı Ortak Özellikler, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, c.7, s.4.

Günyaz A. (1980), *Üç Ressam Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı*, İstanbul: Yaşam Yayınları.

Günyaz A. (2010), *Resim Her Şeydir-Güven Zeyrek-Painting is Everything*, (Ed. Zeyrek A., Günyaz A., Senan E.), İstanbul: Ege Basım.

Günyaz A. (Aralık 1986), Binlerce Yıl Öncesinden Binlerce Yıl Sonrasına Uzanan Tamer Akakıncı, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.98.

Günyaz A. (Aralık 1986), Tamer Akakıncı Kronolojisi, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.98.

Günyaz A. (Aralık 1986), Tangül Akakıncı Mükemmeliyetin Doruğunda, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.98.

Günyaz A. (Eylül 1984), Süleyman Velioğlu, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.71.

Gür H. (Ağustos 2023), Çağdaş Türk Resim Sanatına Etki Eden Üsluplar, *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, y.4, s.9.

Gürdaş B. (2015), *1960'larda Türkiye'de Siyasi ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

- Işık S. (2013), *Art-Terapi Yönteminde Resimsel Dilin Kullanımı ve Anlatım Biçimlerinin Yorumlanması*, Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Kamaşık M.H. (2019), *1970 Sonrası Resim Sanatında İnsan Figürü: Yeni Yaklaşımlar ve Uygulamalar*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Kınaytürk H. (Eylül 1984), Akatünvel Sanat Grubu Üyeleri Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı ile Bir Söyleşi, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.71.
- Kolektif (2022), *Tangül Akakıncı - Resme Adanmış Bir Ömür*, İstanbul: YEM Yayınları.
- Köksal A. (Şubat 1990), Bir Grup Etkinliği, İstanbul: *Milliyet Gazetesi*, Bilkent Üniversitesi Plastik Sanatlar Arşivi.
- Maktal Canko D. (haz.) (2008), *Aynur Okay “Bütün Zamanlar”*, İzmir: Ege Üniversitesi Kampüs Kültür Merkezi Sanat Galerisi.
- Molva S. (1994/4), Akatünvel Sanat Grubunun Avrupa Sergileri, İzmir: *Ege Mimarlık*, s.32.
- Molva S. (1995/2), Aynur Okay ile Söyleşi, İzmir: *Ege Mimarlık*, s.16.
- Okan B. (2018), Primitivizm ve Günümüz Sanatına Etkileri, Eskişehir: *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*.
- Oktay S. (2001), Hocam Prof. Dr. Süleyman Velioğlu’nun Yaşamı ve Sanat Felsefesi, İstanbul: *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, c.12, s.47.
- Olgun Ç. (2023), *Çağdaş Sanat Eleştirisi Kuramlarının Türk Resim Sanatına Yansımaları (1950-2000)*, Doktora Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Öz Çelikbaş E. (2019), Art Brut Hareketi ve Jean Dubuffet: Bir Sanat Terapisi Bağıntısı, Antalya: *Akdeniz Sanat Dergisi*, c.14, s.25.
- Özcan N. (2016), *Varoluşçu Felsefenin Türkiye’ye Girişi ve Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.
- Özdoğan Türkyılmaz H. (2013), *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Özeskici E. (Aralık 2019), Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Soyutlama, *Kayseri Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c.1, s.1.

- Özkan Ö. (2012), *Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları*, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Özsezgin K. (1982), *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Basımevi, c.3.
- Özsezgin K. (1994), *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztütüncü S. (2013), *1950 Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Soyutlama Eğilimleri ve Plastik Çözümlemeler*, Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Peker E. (Haziran 1981), Akatünvel Sanat Grubu, *Ankara Sanat Dergisi*, s.182.
- Rona Z., Arslan N. (1997), *Akatünvel Grubu*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, c.1, 1 Baskı.
- Sağlam M. (2007), *Güven Zeyrek 1957-2007 Retrospektif*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sağlam M. (2010), *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Çağdaş Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- Sarioğlu G. (2008), Tarih Felsefesi Alanında Bir İnceleme: Varoluş Felsefesi ve Tarih Anlayışı, Hatay: *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, c.5, s.9.
- Sartre J. Paul (2018), *Varoluşçuluk*, (çev. ve ed. Asım Bezirci), İstanbul: Say Yayınları.
- Süzen H.N. (2020), Jean Dubuffet'nın Sanatı Art Brut, *Turkish Studies - Social*, 15(6).
- Şenyapılı Ö. (1990), Akatünvel Topluluğun İki Üyesinden Ortak Resim Sergisi, İstanbul: *Güneş Gazetesi*, Bilkent Üniversitesi Plastik Sanatlar Arşivi.
- Tanaltay E. (Şubat 1990), Süleyman Velioğlu ile Bir Gün, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.136.
- Tanaltay S. (Eylül 1984), Resimde Varoluşçuluk, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.71.
- Tanaltay S. (Şubat 1990), Süleyman Velioğlu ve “Bir İnce Taze Kadın”, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.136.
- Tansuğ S. (1988), *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ S. (1991), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Timuçin A. (2005), *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tokdil E. (2015), *1940-1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Tunalı İ. (1975), Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer'in Üslup Analizi, İstanbul: *Felsefe Arkivi*, s.19.
- Tunalı İ. (1983), *Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı*, İstanbul: Tanak Sanat Galerisi.
- Tunalı İ. (Şubat 1990), Akatünvel Sanat Topluluğu Resim Sergisi, *Sanat Çevresi*, İstanbul: s.136.
- Turani A. (1993), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türker H. (2010), Nicolai Hartmann'da Estetik Değer, *Mukaddime*, Mardin Artuklu Üniversitesi, s.3.
- Varlık Şentürk L. (1999), Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı, *Anadolu Sanat*.
- Velioğlu S. (1978), *Akıl Hastası ve Sanatçı*, İstanbul: Alaş Ofset.
- Velioğlu S. (2000), *İnsan ve Yaratma Edimi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Velioğlu S. (2010), *İnsanın Resmi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Velioğlu S. (Aralık 1986), Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı'nın Sanat Anlayışları Üstüne, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.98.
- Velioğlu S. (Ekim 2000), Akatünvel 2000, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.264.
- Velioğlu S. (Eylül 1984), Akatünvel Sanat Grubu, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.71.
- Velioğlu S. (Nisan 1994), Tangül Akakıncı'nın Sanatı Üstüne, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.186.
- Velioğlu S. (Şubat 1990), Estetik Anlayışımız ve Çağdaş İnsan Yorumumuz, İstanbul: *Sanat Çevresi*, s.136.

Yasa Yaman Z. (ed.), (2012), *1950'lerde Çoğulculuğun Yüzleşmesi ve Farklı Modernlikler*, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yıldız Erol M. (ed.) (2022), *Çağdaş Türk Sanatı 1923'ten Günümüze*, İstanbul: Nobel Bilimsel Eserler.

Yılmaz Arıkan E.N., Dikener O. (Aralık 2023), Türk Resminde Onlar Grubu Ressamlarının Resimlerindeki Renk Yapılarının İncelenmesi, *Selçuk Türkiyat*, s.60.

Yılmaz E. (2023), *Demokrat Parti Döneminde (1950-1960) Kültür/Sanat Alanındaki Değişim Süreci*, International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences (JOSHAS).

RÖPORTAJ

Nafi Çil ile 8 Ağustos 2024 Tarihinde Yapılan Kişisel İletişim

İNTERNET KAYNAKLARI

http://atmosart.comtr.com.tr/F%C4%B0GEN_YE%C5%9E%C4%B0LPINAR-TR--34-.html (Erişim: 2 Mart 2024).

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=ENG§ionID=1&articleID=237&bhcp=1> (Erişim: 29 Şubat 2024).

<http://www.lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&bhcp=1> (Erişim: 5 Mayıs 2024).

<https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/varolusculuk> (Erişim: 4 Mart 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36623> (Erişim: 5 Mayıs 2024).

<https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2356/a.-guven-zeyrek> (Erişim: 10 Ocak 2024).

<https://camlaralti.k12.tr/kadromuz/tr/engin-dirikal> (Erişim: 11 Mart 2024).

<https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80262/figuratif-yondeki-diger-sanat-egilimleri.html> (Erişim: 4 Mayıs 2024).

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 11 Nisan 2024).

<https://www.arkiv.com.tr/mimar/nail-egemen-yerce/13498> (Erişim: 11 Mart 2024).

<https://www.artsonlinegallery.com/artist/engin-dirikal/> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://www.bizimizmir.net/akaturvel-sanatinda-uc-ressam-mimarlik-merkezinde-38027> (Erişim: 11 Mart 2024).

<https://www.deyimsanatgalerisi.com/kultur-sanat/soyut-sanat> (Erişim: 11 Nisan 2024).

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/abstre> (Erişim: 9 Kasım 2024).

<https://www.fotografya.gen.tr/TR,128/sanat-ve-felsefe-soyut-dusuncenin-sanata-yansimasi.html> (Erişim: 11 Nisan 2024).

<https://www.izgazete.net/guven-zeyrek-benim-resimlerim-sessiz-ama-konuskandir> (Erişim: 15 Haziran 2024).

<https://www.mecmuaistanbul.com/1914-kusagi-ressamlarinin-figur-anlayislarinin-turk-resim-sanatinda-onemi/> (Erişim: 4 Mayıs 2024).

GÖRSEL KAYNAKLARI

<http://atmosart.birman.com.tr/sergiler-TR-20--2.html> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=49§ion=120&periodID=&pageNo=0&exhID=0> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=49&periodID=&pageNo=0&exhID=1212> (Erişim: 5 Haziran 2024).

http://lebriz.com/pages/auction_Cat.aspx?aucID=1095&lang=TR&bhcp=1&bhjs=-1 (Erişim: 6 Haziran 2024).

<http://www.artsonlinegallery.com/exhibition/artsonline-yasasin-cumhuriyet-uluslararası-karma-sergisi/> (Erişim: 6 Haziran 2024).

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=49§ion=550&lang=tr&periodID=&pageNo=21&exhID=0> (Erişim: 5 Haziran 2024).

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=49&periodID=-1> (Erişim: 5 Haziran 2024).

<http://www.lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&exhID=53&bhcp=1> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<http://www.lebriz.com/pages/gallery.aspx?galleryID=6§ion=2&lang=TR&exhID=325> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://1000kitap.com/yazar/suleyman-velioglu?hl=tr> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://9lib.net/document/oz18evpy-belma-artut-an%C4%B1s%C4%B1na-resim-sergisi-ocak-ta-a%C3%A7%C4%B1%C4%B1yor.html> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36611> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36612> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36623> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37471> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/39466> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40567> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40836> (Erişim: 6 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/41122> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/41135> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2235/nafi-cil-1939-...> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://arhm.ktb.gov.tr/catalogs/detail/2174/47.-devlet-resim-ve-heykel-yarismasi-sergisi-katalogu> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://artam.com/muzayede/340-cagdas-ve-klasik-tablolar/aynur-okay-1943-isimsiz> (Erişim: 6 Haziran 2024).

<https://artam.com/muzayede/340-cagdas-ve-klasik-tablolar/aynur-okay-1943-isimsiz-3> (Erişim: 6 Haziran 2024).

<https://artuk.org/discover/artworks/faces-249224> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://core.ac.uk/download/pdf/160034102.pdf> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://core.ac.uk/download/pdf/160034118.pdf> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://core.ac.uk/download/pdf/160643551.pdf> (Erişim: 6 Haziran 2024).

<https://core.ac.uk/download/pdf/160643557.pdf> (Erişim: 6 Haziran 2024).

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/cil-nafi> (Erişim: 25 Eylöl 2024).

<https://galerisiyahbeyaz.com/tr/gecmis/galeri-siyah-beyaz/1984-1985/su-leyman-velioglu-tangul-tamer-akakinci> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://kedikultursanat.org/nafi-cil/> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://martmuzayede.com/adtw/?id=ae86aec9-7d21-496c-bc22-dcb2c93979c1> (Erişim: 6 Haziran 2024).

<https://paceprints.com/2021/jean-dubuffet-lhourloupe#> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://paceprints.com/2021/jean-dubuffet-lhourloupe#&gid=6&pid=1> (Erişim: 4 Haziran 2024).

https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/03/haberler/hafta07-13/aynur_okay.htm (Erişim: 6 Haziran 2024).

<https://www.anatoliamuzayede.com/en/product/3014252/julide-atilmaz-tuval-uzerine-yagli-boya-imzali-100x70-cm> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://www.antikavesanat.com/urun/2674613/tamer-akakinci-tuval-uzeri-karis-ik-teknik-120x90-cm-1985> (Erişim: 4 Haziran 2024).

https://www.artbrut.ch/en_GB/author/woelfli-adolf (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d630b6290cc21cf7c09e758/50/adolf-wolfli> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://www.artpointgallery.com/muzayede/15062/art-point-gallery-muzayede-99-online-muzayede/sayfa/5> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://www.barbican.org.uk/s/artbrut/> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://www.bitmezat.com/urun/1010151/sanat-cevresi-akaturvel-sanat-toplulugu-resim-sergisi-1990> (Erişim: 10 Haziran 2024).

<https://www.magnetmuzayede.istanbul/en/product/6837608/julide-atilmaz-1944-2004-orman-1997-imzali-tuval-uzerine-yagliboya-65-5-x> (Erişim: 4 Haziran 2024).

<https://www.tkdcd.org/public/uploads/files/IGKDCM%20Tarihi.pdf> (Erişim: 10 Haziran 2024).



EKLER

EK - 1. Akatünvel Sanat Topluluğu Sanatçılarının Fotoğrafları



Fotoğraf 1. *Süleyman Velioglu* <https://1000kitap.com/yazar/suleyman-velioglu?hl=tr>



Fotoğraf 2. *Tangül Akakıncı* <https://core.ac.uk/download/pdf/160034118.pdf>



Fotoğraf 3. Tamer Akakıncı <https://core.ac.uk/download/pdf/160034102.pdf>



Fotoğraf 4. Nafi Çil <https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2235/nafi-cil-1939-...>



Fotoğraf 5. Güven Zeyrek

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=49§ion=120&periodID=&pageNo=0&exhID=0>



Fotoğraf 6. Jülide Atılmaz Ünal <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37471>



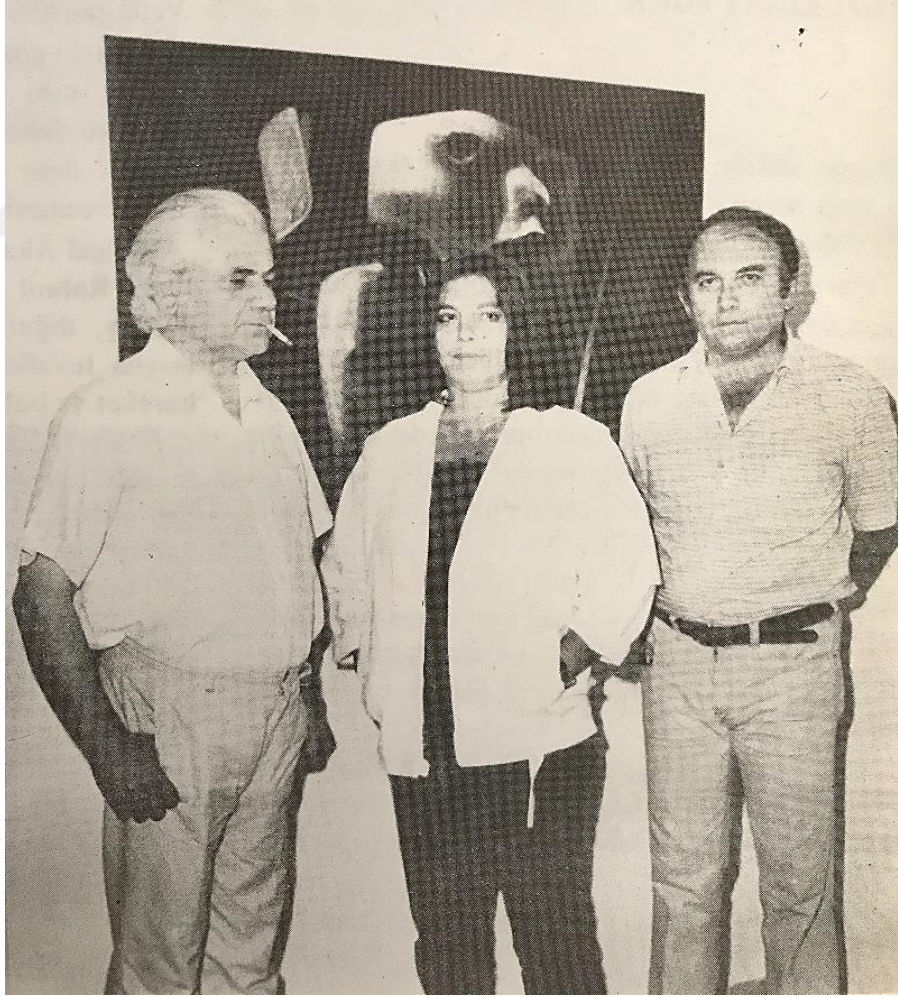
Fotoğraf 7. *Belma Artut* <https://9lib.net/document/oz18evpy-belma-artut-an%C4%B1s%C4%B1na-resim-sergisi-ocak-ta-a%C3%A7%C4%B1%C4%B1yor.html>



Fotoğraf 8. *Soldan sağa Dr. Ümit Aker, Dr. Siyami Ersek, Dr. George C. Kaiser, Dr. Ulu Sungu, Dr. Semih Tulpar* <https://www.tkdcd.org/public/uploads/files/IGKDCM%20Tarihi.pdf>



Fotoğraf 9. *Aynur Okay (Molva, 1995:68).*



Fotoğraf 10. *(Soldan sağa doğru), Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı (Velioğlu, Eylül 1984: 4).*



Fotoğraf 11. “Taksim Sanat Galerisi Süleyman Velioğlu Resim Sergisi (1975)” (Soldan sağa doğru);
Tevfik Ünal, Belma Artut, Jülide Atılmaz Ünal, Perihan Velioğlu, Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve
Tamer Akakıncı (Velioğlu, Eylül 1984: 7).

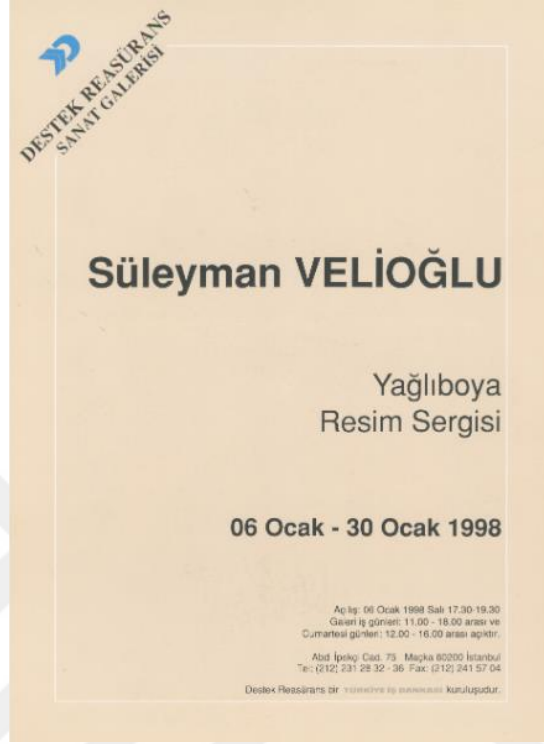


Fotoğraf 12. Ulu Sungu, Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Nafi Çil (Günyaz, Şubat 1990: 53).



Fotoğraf 13. *Güven Zeyrek, Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı ve Nafi Çil (Tanaltay E. Şubat 1990: 57).*

EK - 2. Akatünvel Sanat Topluluğu Sanatçılarının Sergi Davetiye ve Afiş Fotoğrafları



Fotoğraf 14. *Süleyman Velioğlu Kişisel Sergi Davetiyesi, Destek Reasürans Sanat Galerisi (1998)*

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/39466>



Fotoğraf 15. *Tangül Akakıncı Kişisel Sergi Davetiyesi, Destek Sanat Galerisi (1986-87)*

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40567>



Fotoğraf 16. Tangül Akakıncı Kişisel Sergi Davetiyesi, 6. İstanbul Sanat Fuarı & Minyatür Sanat Galerisi (1996) <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38602>



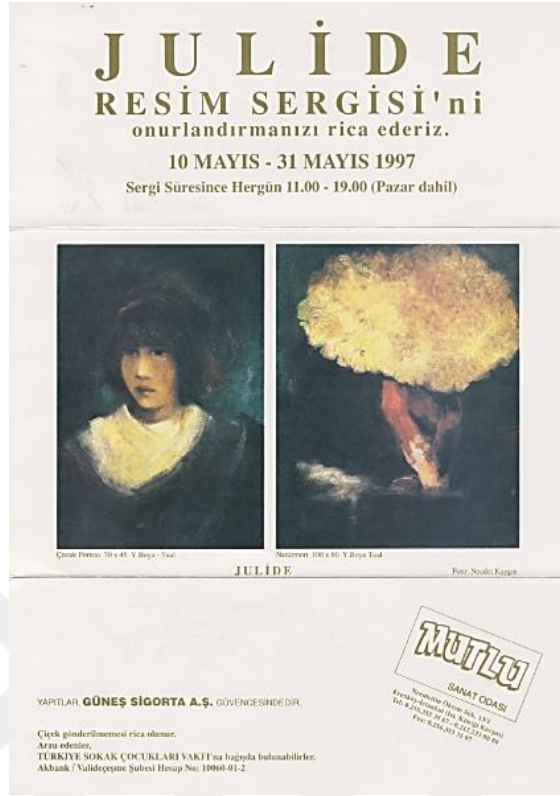
Fotoğraf 17. Belma Artut Kişisel Sergi Davetiyesi, Taksim Sanat Galerisi (1983) <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/41122>



Fotoğraf 18. *Belma Artut Kişisel Sergi Davetiyesi, Aydın Cumalı Sanat Galerisi*
<https://core.ac.uk/download/pdf/160643551.pdf>



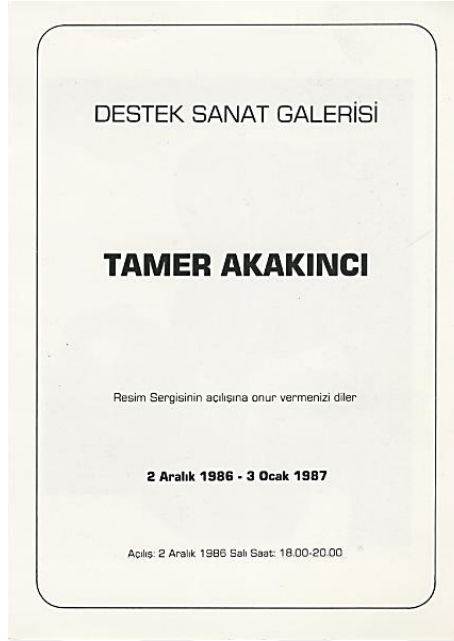
Fotoğraf 19. *Jülide Atılmaz Ünal Kişisel Sergi Davetiyesi, Urart Sanat Galerisi (1984)*
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37471>



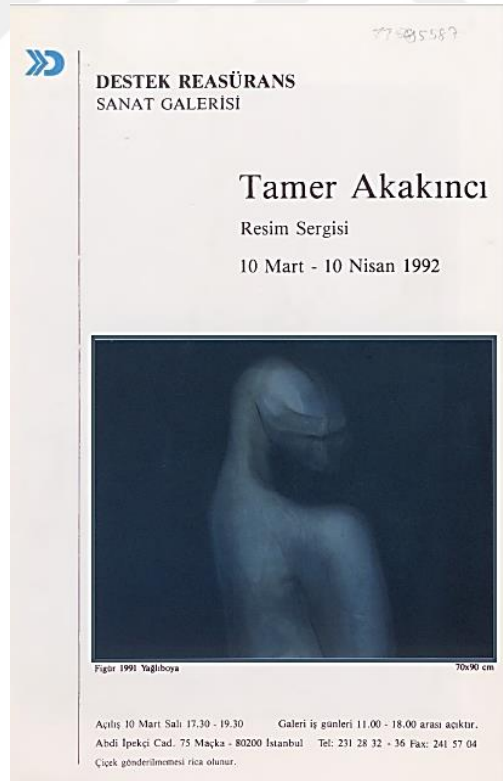
Fotoğraf 20. *Julide Atılmaz Ünal Kişisel Sergi Davetiyesi, Mutlu Sanat Odası (1997)*
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36623>



Fotoğraf 21. *Julide Atılmaz Ünal Kişisel Sergi Davetiyesi, Mutlu Sanat Odası (2001)*
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/41135>



Fotoğraf 22. *Tamer Akakinci Kişisel Sergi Davetiyesi, Destek Sanat Galerisi (1986-87)*
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36611>

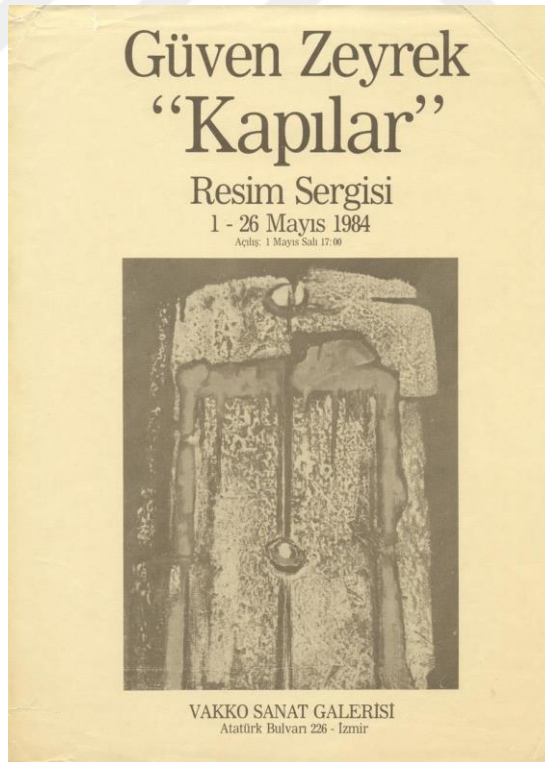


Fotoğraf 23. *Tamer Akakinci Kişisel Sergi Davetiyesi, Destek Reasürans Sanat Galerisi (1992)*
<https://core.ac.uk/download/pdf/160034102.pdf>



Fotoğraf 24. Tamer Akakıncı Kişisel Sergi Davetiyesi, Ankara Galerisi Zon (1992)

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/36612>

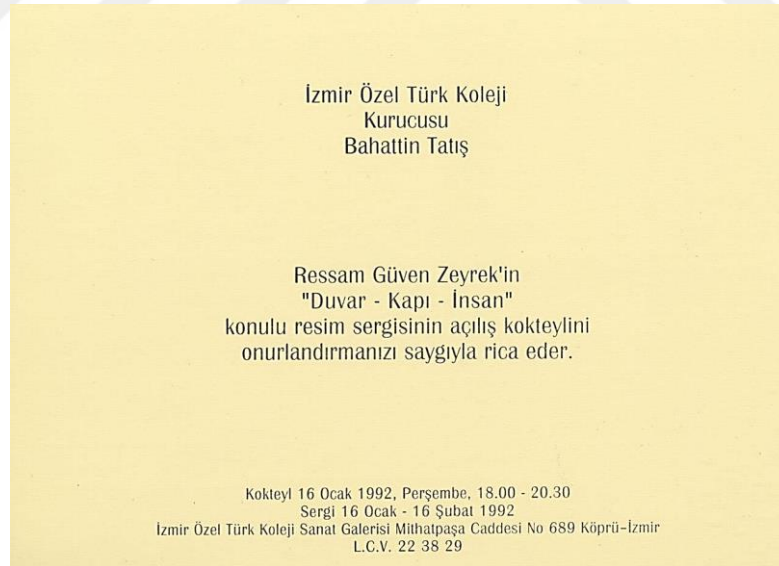


Fotoğraf 25. Güven Zeyrek "Kapılar" Sergi Davetiyesi, Vakko Sanat Galerisi (1984)

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=49§ion=550&lang=tr&periodID=&pageNo=18&exhID=0>



Fotoğraf 26. Güven Zeyrek “Duvarlar” Sergi Davetiyesi, İzmir Türk-Amerikan Derneği (1989)
<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=49§ion=550&lang=tr&periodID=&pageNo=18&exhID=0>



Fotoğraf 27. Güven Zeyrek “Duvar-Kapı-İnsan” Sergi Davetiyesi, İzmir Özel Türk Koleji Sanat Galerisi (1992)
<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=49§ion=550&lang=tr&periodID=&pageNo=18&exhID=0>

Güven Zeyrek

Güven Zeyrek, 1955 yılında Ayvalık'ta dünyaya gelmiştir. Öğretmenlik dönemi içinde teneği değeri hocaları Prof. Resimci Adnan Tuncel ile beraberliği, sanatçıları ilhamı büyük bir tutkuya dönüştürmüştür. 1957 yılında Ankara G.B.E. Resim Bölümü'nden mezun olup İzmir'e yerleşmiştir. Aynı yıl İzmir Özel Türk Koleji'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliği olarak eğitim yapmaya başlamıştır. İkinci yuvam dediği İzmir Özel Türk Koleji'nde 30 yıl görev yaparak sanat eğitimi dönemi burada tamamlamıştır.

Güven Zeyrek, Atmösfer Sanat Topuluğu üyesi olup; kaset ve kordajlı içiçinde bir sanat ortamında, her bir bileşim ve derin bir düşünce, haliyle verilişini gerçekleştirme kaygısıyla sanatını eğitimin ender sanatçılarından biridir. Sanatçı 57. Sanat yılında 47. Kişisel sergisini İzmir'de Atmösphere Art Gallery'de gerçekleştirileceğinin haberi sunumu yapılmaktadır.



Resim Sergisi

28 ŞUBAT – 23 MART 2013

Açılış Kokteyli : 28 Şubat 2013, Perşembe, 18:00

atmosphere

art gallery

Atatürk Cad. No: 356/1 Hisar Apt. 1.Kordon / İzmir- Tel: 0232 463 10 00 Fax: 0232 463 10 55
www.birman.com.tr

GÜVEN ZEYREK



Fotoğraf 28. Güven Zeyrek Kişisel Sergi Davetiyesi, Atmosphere Sanat Galerisi (2013)

<http://atmosart.birman.com.tr/sergiler-TR-20--2.html>

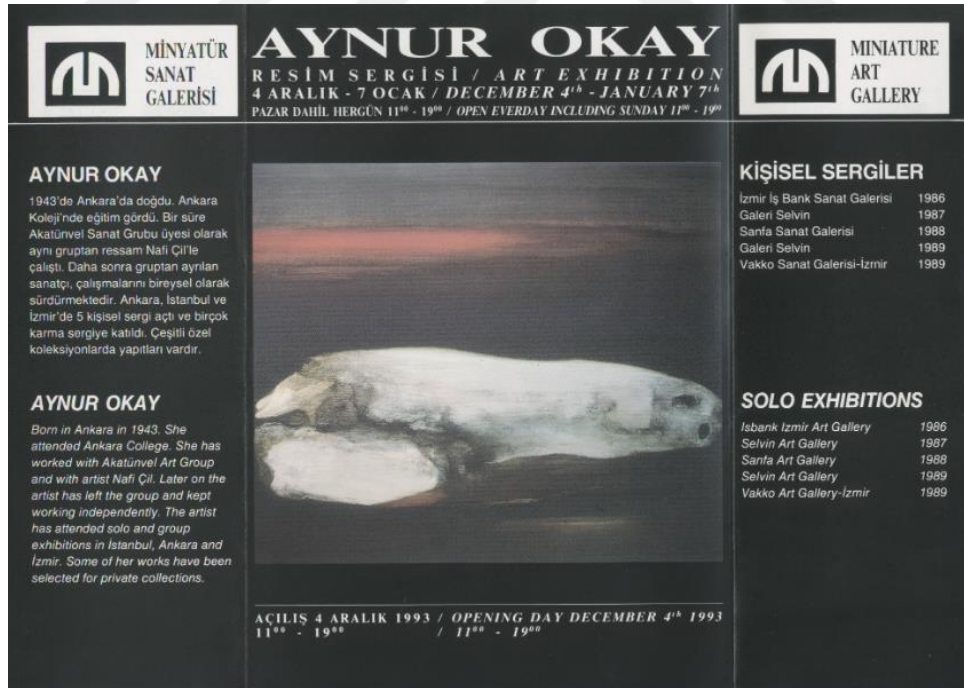


Fotoğraf 29. Nafi Çil Kişisel Sergi Davetiyesi, Atmosphere Sanat Galerisi (2012)

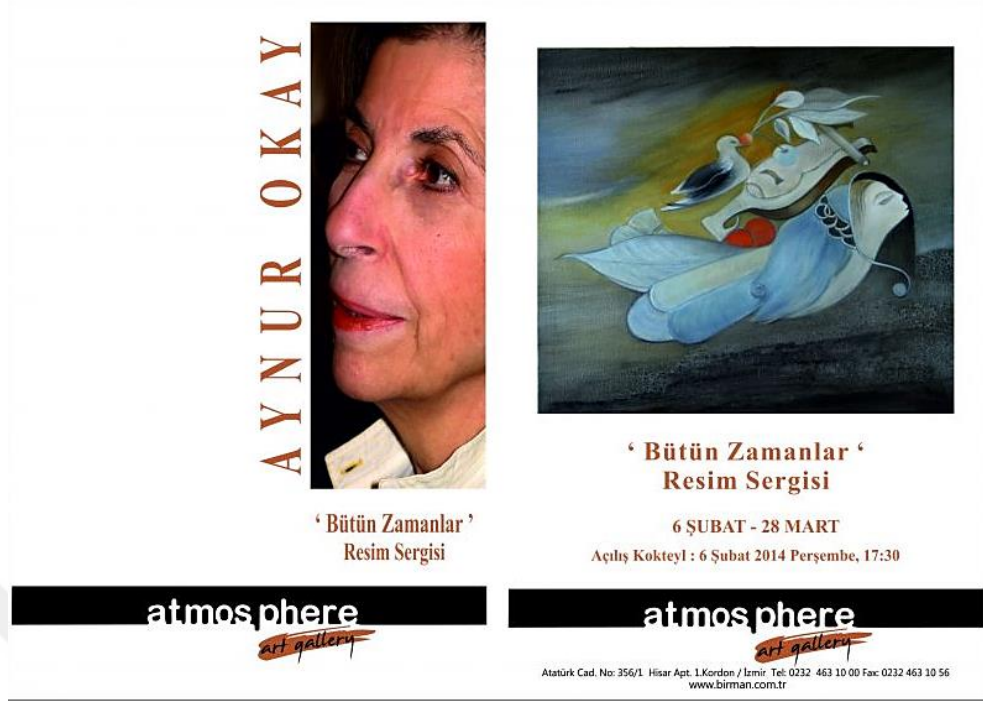
<http://atmosart.birman.com.tr/sergiler-TR-20--2.html>



Fotoğraf 30. Nafi Çil Kişisel Sergi Davetiyesi, İzmir Kültür Sanat Merkezi (2014)
<https://kedikultursanat.org/nafi-cil/>



Fotoğraf 31. Aynur Okay Kişisel Sergi Davetiyesi, Minyatür Sanat Galerisi (1993)
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40836>



Fotoğraf 32. Aynur Okay “Bütün Zamanlar” Sergi Davetiyesi, Atmosphere Sanat Galerisi (2014)

<http://atmosart.birman.com.tr/sergiler-TR-20--2.html>