



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI**

UTKU VARLIK'IN SANATI VE HAYATI

Yüksek Lisans Tezi

İremnur İSKENDER

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR

SAMSUN
2023

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI**



UTKU VARLIK'IN SANATI VE HAYATI

Yüksek Lisans Tezi

İremnur İSKENDER

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR

SAMSUN
2023

TEZ KABUL VE ONAYI

İremnur İSKENDER tarafından, **Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR** danışmanlığında hazırlanan “**UTKU VARLIK’IN SANATI VE HAYATI**” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 2.2.2023 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	Sonuç
Başkan	Doç. Dr. Hayrunnisa TURAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye (Danışman)	Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ Düzce Üniversitesi Temel Sanat Bilimleri Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Ahmet TABAK
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet ☒ (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır ☐

02 /02 / 2023
İremnur İSKENDER

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : UTKU VARLIK'IN SANATI VE HAYATI

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 19.12.2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 16

Tek kaynak oranı : % 4 çıkmıştır.

02/02/2023
Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR

ÖZET

UTKU VARLIK'IN SANATI VE HAYATI

İremnur İSKENDER

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans, Şubat/2023

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR

Bu çalışmanın konusu Utku Varlık'ın sanat anlayışını çözümlemek ve eserlerinde görülen temaları kategoriler halinde inceleyerek bir sınıflandırma oluşturmaktır. Sanatçının günümüze ulaşan eserlerinin tamamına yakını incelenerek konularına göre ayrılmış, sanatçının tüm eserlerinin bir kataloğunu vermek yerine ortaya çıkan temalar doğrultusunda kronolojik bir seçki sunulmuştur.

1960 yılında Akademi'ye girerek, özgün baskı eserlerle sanat hayatına başlayan Varlık'ın 1970'lerin ortasından itibaren sanat anlayışı değişmiştir. Varlık, bu tarihten önce yapmış olduğu özgün baskı eserleri yakarak yok ettiği için elimize geçen fazla bir eseri bulunmamaktadır. Bu nedenle çalışmanın ana konusunu sanatçının 1970'lerin ortasından itibaren değişen sanat anlayışı ve eserleri oluşturmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde kapsam ve amaç, yöntem ve sınırlar ele alınmıştır. Ardından konuya bir giriş yapmak ve çalışmanın daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla Erken Cumhuriyet dönemi resim sanatı ve bu dönem içinde kurulan sanatçı gruplarından bahsedilmiştir. Ardından sanatçının da etkin yıllarını kapsadığı için 1950 sonrası Türkiye'de siyasi ve kültürel ortam ele alınmış, bu yıllar içerisinde resim sanatında ne gibi değişikliklerin yaşandığı, siyasi ortamın resim sanatına ne gibi etkileri olduğu incelenmiştir. Daha sonra çalışmanın ana konusu olan Utku Varlık'ın hayatı ve sanatı detaylıca incelenerek eserleri tematik olarak gruplanmıştır. Son olarak yapılan çalışmadan çıkartılan bulgular ele alınarak değerlendirme ve sonuç kısmı yazılmış ve çalışma tamamlanmıştır.

Sonuç olarak, sanatının erken yıllarında çeşitli tarz ve teknikte eserler üreten sanatçının, 1970'lerin ortasından itibaren belirli bir tarzda sabit kaldığı, aynı teknik ve aynı konu çerçevesinde günümüze kadar eser üretmeye devam ettiği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türkiye sanatı, Utku Varlık, Kadın figürü, Resim, Sanrı bahçesi

ABSTRACT

ART AND LIFE OF UTKU VARLIK

İremnur İSKENDER

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Art History

Master, February/2023

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Turgay YAZAR

The subject of this thesis is to analyze Utku Varlık's sense of art and to create a classification by examining the themes seen in his works in categories. First, almost all of the works of the artist that have survived to the present day were examined and separated according to their subjects, and instead of giving a catalog of the works, a chronological selection was presented in line with the emerging themes.

Having entered the Academy in 1960 and started his art life with printmaking, Varlık's artistic understanding has changed since the mid-1970s. Since the printmaking made before this date were burned by the artist, we do not have many of his works at hand. For this reason, the main subject of the study is the artist's understanding of art and his works, which have changed since the mid-1970s.

In the first part of the study, go about the scope and purpose, methods and limits. Then, in order to introduce to the subject and understand the work better, the Early Republican period painting art and the artist groups established in this period are mentioned. Then, the political and cultural environment of Turkey after 1950, which also includes the active years of the artist, is mentioned. During these years, the effects of the political environment on the art of painting and how it changed this art were examined. Afterwards, the main subject of the study, the life and art of Utku Varlık, was examined in detail and his works were grouped thematically. Finally, the evaluation and conclusion part was written by considering the findings from the study and the study was completed.

As a result, it has been detected that Utku Varlık, who produced works in various styles in the early years of his art, be dwelled on a single style since the mid-1970s and he continues to produce work as part of same technique and same subject.

Keywords: Art in Türkiye, Utku Varlık, Female figure, Painting, Delusion garden

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma, Utku Varlık hakkında yapılan ilk monografik tez çalışması olma özelliği taşımaktadır.

Öncelikle eğitim hayatımın her aşamasında desteğini esirgemedi yanımda olan kıymetli ebeveynlerim Asiye ve Hüseyin İskender'e; motivasyonumu her zaman yüksek tutmamı sağlayan, yabancı dil konusunda desteğini hiç esirgemeyen sevgili kardeşim Alper İskender'e teşekkür etmek istiyorum. Bu çalışma sırasında her türlü derdimi ve nazımı çeken, moralimi yüksek tutmamı sağlayan bütün arkadaşlarıma da tek tek teşekkür ederim, iyi ki varsınız.

Çalışmamın başkahramanı olan usta sanatçı Utku Varlık'a, bu çalışmaya izin verdiği, tez yazım sürecinde gösterdiği ilgi, özveri ve destek için minnettarım. Ayrıca, kişisel olarak görüşmeyi kabul ederek Paris'teki atölyesine davet ettiği için kendisine teşekkür etmek istiyorum. Ancak tüm dünyayı saran COVID-19 Pandemisi nedeniyle yüz yüze gelemediğimiz için ne kadar üzgün olsam da, kendisi elektronik ortamda birçok kez görüşme yapmayı kabul ettiği için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Bu çalışmada danışmanlığımı üstlenen kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Turgay Yazar'a teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca, çalışmalarım esnasında farklı bir göz olan, her koşulda yardımını hissettiğim değerli hocam Dr. Özgür Gülbudak'a ve tez savunmamda jüriliği kabul ederek, değerli bilgileriyle çalışmamı zenginleştirmeme yardım eden hocam Doç Dr. Ayşe Nahide Yılmaz'a da teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Son olarak, çalışmamdaki en büyük payın sahibi, bu tez konusunu bana öneren, sanatçıyla iletişim kurma sürecinde beni yönlendiren değerli hocam Dr. Hatice Özdoğan Türkyılmaz'a teşekkürü bir borç bilirim. Kendisine her zaman yanımda olduğu, değerli görüş ve fikirleriyle bana yol gösterdiği, bu çalışmanın en başından en sonuna kadar emeğini ve bilgisini paylaşarak ufuk açan tavsiyelerde bulunduğu için minnettarım.

İremnur İSKENDER

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
SİMGELER VE KISALTMALAR	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Kapsamı ve Amacı	1
1.2. Araştırmanın Yöntemi	1
1.3. Araştırmanın Sınırları	2
2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SANAT ORTAMI	4
3. 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA TÜRKİYE’DE SİYASİ VE KÜLTÜREL ORTAM.....	14
3.1. 1950’ler: Kültür Politikaları ve Soyut Sanat Atılımları	14
3.2. 1960 Askeri Müdahalesi, Soyut Sanat Anlayışı ve 1968 Kuşağı	17
3.3. 1971 Askeri Muhtırası, İdeolojik Sanat ve Resimde Yeni Figürasyon.....	21
3.4. 1980 Askeri Müdahalesi, Küreselleşme Süreci ve Yasaklar İçinde Sanat Ortamı	25
3.5. 1990 ve Sonrası: Küreselleşen Dünya	29
4. UTKU VARLIK’IN SANATI VE HAYATI.....	35
4.1. Utku Varlık’ın Sanata İlgisinin Doğuşu	35
4.2. Utku Varlık’ın Akademi Yılları	36
4.3. Sanatını Oluşturan Kaynaklar	39
4.4. Sanatçının Eserlerinin Tematik Gruplanması.....	54
4.4.1. Düşsel Mekânlar: Sanatçının “Sanrı Bahçesi”	54
4.4.2. Kadın Figürleri	61
4.4.3. Yeniden Yorumladığı Eserler	67
5. DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA	71
5.1. 1968 Kuşağı Sanatçıları ve Utku Varlık	71
5.2. Sanatçının Erken Üretim Yılları: Eserlerinde Görülen Politik İçerikler, James Ensor ve Käthe Kollwitz Etkileri.....	72
5.3. Sanatçının Değişen Sanat Anlayışı: 1970’ten Günümüze	74
5.3.1. Sanatçının Eserlerinde Görülen Sinema, Fotoğraf ve Edebiyat Etkileri	74
5.3.2. Sanatçının Eserlerinde Hâkim Olan Viyana Fantastik Realizm Akımı	75
5.3.3. Sanatçının Eserlerinde Görülen Kadın Figürleri ile Mum ve Pencere Ögeleri	75
6. SONUÇ	77
KAYNAKÇA.....	78
EKLER.....	86
Ek 1. Sanatçının Biyografisi	86
Ek 2. Sanatçının Düzenlediği ve Katıldığı Sergiler	87
Ek 3. Etik Kurul Raporu	91
ÖZ GEÇMİŞ	92

SİMGELER VE KISALTMALAR

akt.	: Aktaran
ARHM	: Ankara Resim ve Heykel Müzesi
C.	: Cilt
çev.	: Çeviren
ed.	: Editör
haz.	: Hazırlayan
MoMA	: Museum of Modern Art (Modern Sanatlar Müzesi)
MSGSÜ İRHM	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
SSM	: Sakıp Sabancı Üniversitesi Müzesi
TSM	: Topkapı Sarayı Müzesi
TÜYB	: Tuval üzerine yağlı boya

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi, 1964.....	37
Şekil 4.2. Utku Varlık, Paris Cite des Arts International Atölyesinde, 1977	39
Şekil 4.3. Utku Varlık, <i>Büyücülük (Witchcraft)</i> , 1966, TüYB, 116x81 cm, İstanbul Modern	41
Şekil 4.4. James Ensor, <i>Maskeler</i> , 1925, TüYB, 54,5x67,2 cm, Tel Aviv Museum of Art	41
Şekil 4.5. Mehmed Siyah Kalem, <i>Demonlar</i> , Hazine, 2153, 64b, 28,5x22,2 cm, TSM.....	42
Şekil 4.6. Beş Genç Ressam Grubu, Beyoğlu Amerikan Haberler Merkezinde, 1965	43
Şekil 4.7. Käthe Kollwitz, <i>Ölüm Çağrısı</i> , 1922, 39,3x36,6 cm, Litografi, MoMA.....	44
Şekil 4.8. Utku Varlık, <i>Grev</i> , 1967, Desen.....	44
Şekil 4.9. Utku Varlık, İçenler Sergisi'nde Bir Desenin Önünde, 1970	44
Şekil 4.10. Utku Varlık, <i>İçenler</i> , 1970, Desen, Sergi Davetiyesi.....	45
Şekil 4.11. Solda: Honoré Daumier, <i>İçenler</i> , 1862. Sağda: Vincen Van Gogh, <i>İçenler</i> , 1890, TüYB, 59,4x73,4 cm, The Art Institute of Chicago	46
Şekil 4.12. Solda: Édouard Manet, <i>Absent İçicisi</i> , 1859, TüYB, 180,5x105,6 cm, Glyptotek Sanat Müzesi. Sağda: Edgar Degas, <i>Absent İçenler</i> , 1876, TüYB, 68x92 cm, Orsay Müzesi	46
Şekil 4.13. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Han Kahvesi</i> , 1973, Seramik Baskı, 30x30 cm, Özyeğin Üniversitesi Koleksiyonu.....	47
Şekil 4.14. Utku Varlık, <i>Otoportre</i> , 1972, Gravür, 50x65 cm	48
Şekil 4.15. Utku Varlık, <i>Metro</i> , 1972, Litografi, 65x50 cm	48
Şekil 4.16. Solda: Utku Varlık, <i>Gün Dönümü</i> , 1977. Sağda: Utku Varlık, <i>Kesit</i> , 1977	49
Şekil 4.17. Anton Lehmden, <i>Güneş ve Kuşlu Manzara</i> , 1951, Sunta Üzerine Yağlıboya, 27x48,9 cm	50
Şekil 4.18. Solda: Erwin Blumenfeld, <i>Islak İpek Altında Çıplak</i> , 1937, 49,5x36,7 cm, Osborne Samuel Gallery. Sağda: Utku Varlık, <i>Intemporel</i> , 2002.....	52
Şekil 4.19. Utku Varlık, İsimsiz, 1983.	55
Şekil 4.20. Solda: Utku Varlık, İsimsiz, 1985. Sağda: Utku Varlık, <i>Günden Kalanlar</i> , 1986, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 65x50 cm.....	55
Şekil 4.21. Utku Varlık, <i>Gabiyefler Yalısı</i> , 1989.....	56
Şekil 4.22. Utku Varlık, <i>Atölyede Gün Bitimi</i> , 1993, TüYB, 33x46 cm, Özel Koleksiyon.	57
Şekil 4.23. Utku Varlık, <i>Gece Kaçışları</i> , 2003, Tempera.....	58
Şekil 4.24. Utku Varlık, <i>Kedimiz Ciççolina'nın Düşleri</i> , 2004, TüYB, 72x100 cm	59
Şekil 4.25. Utku Varlık, <i>Hiç</i> , 2016, TüYB, 45x65 cm, Bozlu Art	59
Şekil 4.26. Utku Varlık, <i>Sanrı</i> , 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x73 cm, Bozlu Art	60

Şekil 4.27. Utku Varlık, Sis, 2021, Yağlıboya.....	61
Şekil 4.28. Utku Varlık, Kış, 1976.....	62
Şekil 4.29. Utku Varlık, <i>Bir Işığın Aramak</i> , 1977	62
Şekil 4.30. Utku Varlık, <i>Eski Bir Işığın Peşinde</i> , 1982	63
Şekil 4.31. Utku Varlık, <i>Venite</i> , 1982, TüYB.....	64
Şekil 4.32. Utku Varlık, <i>Omnia Ab Uno</i> , 2000, TüYB, 73x60 cm.....	65
Şekil 4.33. Utku Varlık, <i>Fragmanlar</i> , 2014, Yağlıboya.....	66
Şekil 4.34. Utku Varlık, <i>Sanrı</i> , 2020, Karışık Teknik, 81,5x60 cm, Bozlu Art	67
Şekil 4.35. Solda: Andrea Mantegna, <i>Ölü İsa Üzerine Ağıt</i> , 1480, Tuval üzerine tempera, 68x 81 cm, Brera Art Gallery. Sağda: Utku Varlık, Andrea Mantegna'nın “ <i>Ölü İsa Üzerine Ağıt</i> ” Eserinin Yeniden Yorumlanmış Versiyonu, 1961	67
Şekil 4.36. Solda: Rembrandt van Rijn, <i>Bathsheba Banyosunda</i> , 1654, TüYB, 142x142 cm, Louvre Müzesi. Sağda: Utku Varlık, Rembrandt van Rijn'in “ <i>Bathsheba Banyosunda</i> ” Tablosunun Yeniden Yorumlanmış Versiyonu, Tarihsiz	68
Şekil 4.37. Solda: Osman Hamdi Bey, <i>Kaplumbağa Terbiyecisi</i> , 1906, 222x122 cm, TüYB, Pera Müzesi. Sağda: Utku Varlık, Osman Hamdi Bey'in “ <i>Kaplumbağa Terbiyecisi</i> ” Tablosunun Yeniden Yorumlanmış Versiyonu, 2006.....	69
Şekil 4.38. Üstte: Leonardo Da Vinci, <i>Son Akşam Yemeği</i> , 1498, Fresk, 4,6x8,8 m, Santa Maria delle Grazie. Alttta: Utku Varlık, Leonardo da Vinci'nin “ <i>Son Akşam Yemeği</i> ” Freskinin Yeniden Yorumlanmış Versiyonu, 2007.....	70

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Kapsamı ve Amacı

Çalışmanın konusu belirlenirken, yaşayan ve hakkında çalışılmamış bir sanatçı üzerine araştırma yapılmak istenmiştir. Sanat Tarihi literatüründe, kıymetli bir sanatçımız olan Utku Varlık'ın hayatı ve sanat anlayışı üzerine hazırlanmış kapsamlı bir tez çalışmasına rastlanmamıştır. Bu nedenle sanatçının hayatını, akademi yıllarını, sanat anlayışında rol oynayan etkenleri ve eserlerini inceleyerek bu çalışma hazırlanmaya karar verilmiştir. Yapılacak olan yüz yüze ve çevrim içi görüşmeler sayesinde birinci ağızdan bilgiler almak ve sanatçı hakkında çarpıcı noktalara değinerek literatüre katkı sağlamak hedeflenmiştir. Ancak bütün dünyayı saran COVID-19 Pandemisi nedeniyle oluşan riskler ve sanatçının yaşı nedeniyle Paris'te bulunan atölyesine giderek yüz yüze görüşme yapma imkânı bulunamamıştır. Buna karşın, sanatçı ile internet üzerinden çok sayıda görüşme ve yazışma gerçekleştirme imkânı olmuştur. Yapılan görüşmeler neticesinde sanatçı hakkında birinci ağızdan bilgiler edinilmiş, sanatçının arşiv ve belgelerinden yararlanılabilmektedir.

“Utku Varlık'ın Sanatı ve Hayatı” başlıklı bu çalışmanın ana konusunu, sanatçının hayatı, sanat anlayışı ve eserleri oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Varlık'ın hayatını, Akademi yıllarını, erken üretim dönemlerinde yaptığı özgün baskı eserlerini ve 1970'lerin ortasından günümüze dek sürdürdüğü düş gücü yüksek eserlerini detaylı şekilde inceleyerek literatüre bir katkı sağlamak, ayrıca sanatçının Türkiye sanat tarihindeki yeri ve önemine dikkat çekmektir.

1.2. Araştırmanın Yöntemi

Çalışma kapsamında, her bölüm için literatür taramaları yapılmış, konumuzla ilgili kitap, makale ve tezlerden yararlanılmıştır. Çalışmanın ana bölümü içinse, öncelikli olarak Utku Varlık hakkında daha önceden yapılan röportajlar, yayınlanan gazete yazıları ve makaleler incelenmiş, daha sonra sanatçı ile irtibata geçilerek kişisel yazışmalar ve görüşmeler yapılmıştır. Tüm bu araştırma ve incelemeler neticesinde sanatçının kendisinden edinilen bilgi ve belgeler ile derlenen tüm basılı ve görsel belgeler/veriler tez çalışmamızda değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm “Giriş” kısmı olarak ele alınmış, araştırmanın kapsamı ve amacı, yöntemi ve sınırları anlatılmıştır.

İkinci bölümde, Erken Cumhuriyet dönemi sanat ortamı ele alınmış, bu dönemde gelişmeye başlayan resim sanatının günümüze değin ne aşamalarla geldiği araştırılmıştır. Bu dönemde kurulan sanatçı topluluklarından bahsedilerek, resim sanatına ne gibi katkıları olduğunun bilgisi verilmiştir.

Üçüncü bölüm, 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar olan dönemi kapsamaktadır. Sanatçının etkin üretim yıllarındaki siyasi ve sanatsal ortamın daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla Türkiye'nin siyasi ve kültürel ortamı incelenmiştir. 1960'ta Akademi'ye girmesiyle sanat hayatı başlayan Utku Varlık'ın, nasıl bir ortamda yetiştiği, hangi hocalardan eğitim aldığı ve tüm bu etkenlerin eserlerine nasıl yansıdığına rahatça anlaşılması açısından bu bölüm, 1950'den günümüze gelene kadar onar yıllık periyodlar şeklinde ele alınmıştır. Özellikle 1960'ların sonu ve 1970'ler, sanatçının eserlerinde politik konuların görüldüğü dönemler olduğundan önem taşımaktadır.

Dördüncü bölüm ise çalışmanın ana konusu olan Utku Varlık'ın hayatının, akademi yıllarının, sanat üslubunun ve eserlerinin incelendiği bölümdür. Bu bölümde ilk olarak Utku Varlık'ın hayatından, Akademi yıllarından bahsedilmiş, sanatçının kendi arşivinden bizimle paylaştığı fotoğraflar ile verilen bilgiler desteklenmeye çalışılmıştır. Ardından, sanatçının eserlerinde etkilendiği kaynaklara değinilerek, erken dönem eserlerinden bahsedilmiştir. Son olarak 1970'lerin ikinci yarısından itibaren sanat anlayışını ve eserlerini tamamen değiştiren sanatçının, bu dönemden günümüze kadar ürettiği eserler tematik şekilde gruplanarak anlatılmıştır. Sanatçının eserlerinin tümünü vermek mümkün olmayacağı için, eserlerinden belirli örnekler seçilmiş ve bu seçki üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın “Değerlendirme ve Sonuç” kısmı olan beşinci bölümde ise araştırmanın konusunu oluşturan Utku Varlık'ın eserlerinin değerlendirilmesi yapılarak sanatçı ve eserleri hakkında ulaşılan çıkarımlar ve sonuçlar ortaya koyulmuştur. Bu kısımdan sonra sanatçının biyografisi ve sergi listesi ise ek olarak sunulmuş ve çalışma tamamlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Sınırları

Çalışmanın ikinci bölümünde Erken Cumhuriyet dönemi sanat ortamıyla ilgili bilgi verilmiştir. Ancak dönem sanatıyla alakalı yapılmış çalışma sayısı fazla olduğu

için, yalnızca konuya giriş bağlamında genel bilgiler yer verilmiş ve örneklem için eser görselleri ve anlatımlarına yer verilmemiştir.

nc bölümü oluşturan “20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Siyasi ve Kültürel Ortam” başlıklı kısımda, 1950’den günümüze kadar Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasi ortam, bu ortamın resim sanatına yansımaları ve resim sanatının geçirdiği evreler ele alınmıştır. Utku Varlık’ın erken üretim yıllarını oluşturan 1960’lar ve sanat anlayışının değişmeye başladığı 1970’ler, sanatçının eser profilini, kompozisyonlarını ve sanata bakışını anlamak açısından önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle 1960 ve 1970’ler diğer yıllara göre biraz daha kapsamlı şekilde ele alınmıştır. 1990 ve sonrası yıllar dünyanın tam anlamıyla küresel bir evreye girdiği ağı temsil ettiğinden, bu bölümde Türkiye’nin siyasi ortamı yerine dünyanın küreselleşmesi, iletişim araçlarının güçlenmesi ve sanat ortamının geldiği son durum ele alınmıştır.

Çalışmanın ana kısmını oluşturan dördüncü bölümde ise Utku Varlık’ın, günümüze kadar üretmiş olduğu eserler incelenmiş ancak bu çalışma özelinde eserlerinin tümünün tek tek incelenmesi mümkün olmadığından, sanatçının eserleri tematik şekilde gruplanmış, yapılan tematik gruplama doğrultusunda eserlerinden bir seçki sunulmasına karar verilmiştir. Yapılan her grup içinde incelenen eserler kronolojik şekilde sıralanarak ele alınmıştır.

2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SANAT ORTAMI

Kurtuluş Savaşı'nın son bulmasının ardından 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet ilan edilmiştir. Yeni kabul edilen rejimin modernleşmeye bakışının, Osmanlı Devleti ile kıyaslandığı zaman daha kapsamlı olduğu görülmektedir. Türkiye Cumhuriyeti, Kurtuluş Savaşı'nın sonucunda, Osmanlı'dan doğan yeni bir devlettir. Toplum Osmanlı adına savaşmış, ancak sonucunda kendisini yeni bir devlet yapısı içinde bulmuştur. Demokratik bir sisteme geçiş yapılmasıyla birlikte yaşamın her alanında değişimler yaşanmaya başlamıştır. Bu değişiklikler Anadolu topraklarındaki Türk halkının yaşamının her alanına ulaşmış, sanat ve edebiyat alanlarına da önemli ölçüde etki etmiştir. Türkiye'deki çağdaşlaşma hareketleri Osmanlı Dönemi'nden itibaren süreklilik göstermiştir. Ancak belirtmek gerekir ki çağdaşlaşma hareketlerinin süjesi farklıdır. Osmanlı Dönemi'nin devlet kurumlarını esas alan yaklaşımı yerine, Cumhuriyet Dönemi'nde toplumsal çağdaşlaşma ön plana çıkmıştır (Yasa Yaman, 1993: 185; Giray, 2003: 29).

Yeni rejimin ilk yıllarında Osmanlı geçmişi ile ilişkilerini kesen yönetici ve aydın kesim, Cumhuriyet'in varlığını yeni kurumlar ile sağlamlaştırmayı tercih etmiştir. Demokrasinin kurumlaşma sürecinde gerçekleştirilen yenilikler, kültür politikalarını da direkt olarak etkilemiştir (İnsel, 1990: 20-21). Türk modernleşmesinin sürece yayılmak yerine çok hızlı şekilde gerçekleştirilmesi anlayışı, Cumhuriyet ve Osmanlı modernleşmesinin temel farkını oluşturmaktadır.

Az zamana çok iş sığdırmak ve bu işlerin bütünü aynı kuşak içerisinde yapma gerekliliği üzerine kurulmuş olan yeni yöntem ve zaman algısı, Türk modernleşmesini geçmişi ve geleceği çevreleyen bir toplumsal-siyasal değişim sürecine dönüştürmüştür (Çetin, 2003: 25). “Ümmetçi” devlet anlayışına sahip Osmanlı'nın aksine, Cumhuriyet'in “ulusçu” devlet anlayışında Türk kimliğinin ön plana çıkarılması ve bu yönde çalışmalar yapılması için 1931'de Türk Tarih Kurumu, 1932'de ise Türk Dil Kurumu açılmıştır (Oran, 1988: 156).

Milli Mücadele sonrası Osmanlı Devleti'nin yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla, varlık-yokluk sorununu aşarak sınırlarını sağlam şekilde belirleyen yeni devlet sosyal yaşam, sanat ve kültüre yönelik adımlar atmaya başlamıştır. 20. yüzyılın başındaki Türk toplumunun sınıf yapısına bakıldığında, geniş bir köylü kitlesi, çok küçük bir burjuvazi ve burjuvazi ile aynı oranda bir işçi sınıfı bulunmaktadır. Bu

nedenle, değişim ve çağa ayak uydurmak için gerekli olduğu düşünölen bazı yeni politikalar oluşturulmuştur (Oran, 1988: 55; Keskin, 2020: 259). Batıyı iyi ve kötü olarak ayırmadan bir sistem olarak tüm kurumlarıyla birlikte değerlendiren Atatürk, uygarlık ve kültürü de birbirinden ayırmadan bir bütün olarak ele almıştır. Atatürk'ün isteği, çağdaş uygarlığın, Türk toplum yapısının dinamiklerini hazırlamasıdır. Yani, Osmanlı aydını ile halk arasındaki uçurumu kaldırarak, aydın-cahil halk ikilemi yerine çağdaş bir toplum yaratmaktır (Yasa Yaman, 1993: 186). İmparatorluğun çok milletli ve çok kültürlü olan yapısı, yeni bir ulus-devlet kimliğinin oluşturulmasıyla değiştirilmeye çalışılmıştır (Yıldırım, 2013: 746).

Bu bağlamda yeni rejim çağdaş bir devlet yaratma amacı doğrultusunda tüm kültür öğelerinin ve kurumlarının yeni baştan yapılandırılması hedeflenmiş (Karpat, 1996: 264), kültür yapılanması en az siyaset ve ekonomi alanlarında yapılacak yenilikler kadar önemsenmiştir. Atatürk, dogmalardan uzak, akılcı ve bilimsel gerçekliğe dayalı, düşönen ve sorgulayan çağdaş Türk insanını var etmeye çalışmıştır (Gökberk, 1983: 303-304). Türk halkını çağdaş bir uygarlık seviyesine ulaştırmak, ancak halkın kültür düzeyinin yükseltilmesi ile sağlanabilirdi. Okur yazarlık oranının artması toplumun kültür düzeyinin yükselmesi için gerekli olmasına rağmen tek başına yeterli değildi. Bu sebeple 1932 yılında dönemin ve toplumun koşullarına uygun olarak, halkın eğitim ve kültür seviyesini yükseltmek ve geliştirmek için Halkevleri açılmıştır (Özfırat, 1994: 46).

Cumhuriyet döneminde plastik sanatlara verilen önem giderek artsa da Türkiye'de sanatı yönlendirecek kent soylu bir kesim ve entelektöel bir altyapı bulunmamasından kaynaklı olarak, sanatçıyı destekleme görevi devlete kalmıştır (Bugay, 2006: 22). O yıllarda sanatçıların akademik kadroların dışında para kazanabilecekleri pek fazla kurum bulunmamaktaydı. Bu nedenle sanatçılar çalışacak mekân bulmakta zorlanmakta ve maddi olarak sıkıntılar yaşamaktaydılar. Sanatçılara destek olmak isteyen devlet, eğitim için Avrupa'ya gönderilen öğrencileri, geri döndükleri zaman ülkenin çeşitli yerlerindeki orta dereceli okullarda resim öğretmeni olarak görevlendirdi (Dilmaç, 2012: 90). Bu politika kapsamında eğitim kurumlarında resim dersleri zorunlu tutulmuş, Halkevleri şubelerinde resim ve heykel atölyeleri, öğretmen okullarında resim öğretmenliği bölümü açılmıştır. 1926 senesinde Gazi Eğitim Enstitüsü kurulmuş, ilk ve orta öğretim okullarında resim eğitimi verecek öğretmenler yetiştirilmiştir. 1927 senesinde ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adı Devlet

Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiş, Türk sanat programları geliştirilerek yabancı sanatçı ve eğitimciler akademide görevlendirilmiştir (Tansuğ, 2008; Keskin, 2014: 93). Batıdan getirilen pek çok eğitimci ve bilim insanı eğitim kurumlarının yapılanmasını sağlarken, birçok genç sanatçı da eğitim almaları ve geri döndüklerinde görev yaptıkları kurumları Batı standartlarına uygun hale getirmeleri için Avrupa'ya gönderilmiştir (Uzunoğlu, 2013: 156). 1923 yılında Paris'e gönderilen ilk grubun içinde; Şeref Akdik, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Mahmut Fehmi Cûda, Refik Epikman, Eşref Üren, Turgut Zaim, Malik Aksel ve Ali Avni Çelebi bulunmaktadır. Fransa'ya gönderilen sanatçılar, geri döndüklerinde farklı sanatçı toplulukları kurmuşlardır. Batı tekniklerini benimsemelerine karşın farklı üslup arayışlarına giren sanatçılar, çağdaş Türk resminin oluşumunda önemli rol oynamışlardır (Giray, 1997'den akt. Uzunoğlu, 2013: 156).

20. yüzyıl bir makine çağıydı, bu durumda çağdaşlaşma yolunda olan Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatının da bu çağa ayak uydurması gerekmektedir. Şehzade, paşa ve diğer önemli kişilerce desteklenen Osmanlı'nın 1914 Kuşağı ile Cumhuriyet'in yeni kuşak sanatçıları pek çok açıdan oldukça farklıydılar. 1914 Kuşağı sanatçıları, manzara resmi geleneğini ülkeye döndüklerinde de sürdürmüşlerdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan Osmanlı eleştirisi, bir bağlamda yeni rejimin aklanmasıyla ilgilidir. Bundan dolayıdır ki ilk yıllarda izlenimci resimler, ülke sorunlarına ya da toplumsal isteklere uygun görülmeyle eleştirilmiştir (Yasa Yaman, 1993: 188). Kurulan yeni Cumhuriyet'in ilke ve reformları doğrultusunda benimsenmiş olan ulusallık düşüncesi her alanda ön plana çıkmıştır. Bu anlayış, Türk sanatını milli bir kimliğe kavuşturmak için izlenecek yolu gündeme getirmiş ve ulus bilincini arttıracak eserler üretilmesinin teşvik edilmesi benimsenmiştir (Karaaslan, vd., 2017: 943). Dönemin Halkevleri müfettişi olan Behçet Kemal Çağlar, Türkiye'yi bir devrimler ülkesi olarak betimlemiş ve sanatın devrimin hizmetinde olması gerektiğini savunmuştur (Çakan, 2004: 108).

Yeni sanat anlayışı ile Avrupai tarzda yaşama ayak uydurma gayretleri Türk sanatçısının başlıca sorunu olmuştur. Batılı dünya görüşü ve çağdaş sanat kavramları arasındaki ilişkiyi çözmeye çalışan sanatçılar, çağdaş Türk resmindeki yenilik çabaları ile kökeni geçmiş yüzyıllara dayanan gelenekler arasında gidip gelen bir süreç yaşamışlardır (Özsezgin, 1987: 33-37). Erken Cumhuriyet döneminde sanatçılara yüklenen misyon, ülkenin modernleşme sürecinde kat ettiği yolun sanatsal ifadesini

oluşturmalarıdır. Avrupai yaşam tarzının benimsenmesiyle birlikte ülkenin geçirdiği modern ve kültürel dönüşüm geleneksel sanat formları ile yansıtılamayacağından, en az Batı kadar modernleşmiş olan Türkiye'nin sanatının da modern olması gerekliliği doğmuştur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile d Grubu sanatçıları da bu düşünceyi savunmuş, dışavurumcu, konstrüktivist ve kübist akımların ülkedeki sanat ortamında kabul görmesini sağlamışlardır (Uzunoğlu, 2013: 162). 1930'lu yıllarda natürmort ve peyzaj çalışmaları eleştirilmeye başlamış, milli mücadele ve inkılapların tablolarında işlenmeye başlanması dönemin gerekliliği olmuştur (Keskin, 2014: 94).

Cumhuriyetten sonra kültürel bakımdan önemli bir gelişme de müzelerimizi ilgilendirilen bütün konuların büyük bir hevesle ele alınmış olmasıdır. 1924'te Topkapı Sarayı'nın müze haline getirilmesi, Evkaf Müzesi'nin Türk İslam Eserleri Müzesi olarak açılması ve Ankara'daki Etnografya Müzesi'nin kurulması Cumhuriyet'in ilk yıllarına denk gelen yeniliklerdir. Topkapı Sarayı'nın müze olarak kullanılmaya başlanmasıyla Türk sivil mimarisi geniş ve zengin bir inceleme alanı kazanmış, aynı zamanda sarayın depolarında toplanmış olan binlerce eser de ortaya çıkartılmıştır. Ancak eserlerin birçoğunun ekonomik sıkıntılar nedeniyle etkin şekilde korunamadığı ve tahrip olduğu görülmüştür. Cumhuriyet yönetimi bir taraftan onarımları başlatmış, eşyaların kurtarılması ve düzenlenmesi konusunu da ele almıştır. 1926'da Konya Eski Eserler Müzesi'nin açılmasıyla Selçuk devrinden başlayan çeşitli dönemlere ait eserlerin tanınmasına da olanak sağlanmıştır. Cumhuriyet döneminin en hızlı gelişen kurumu ise bugün Anadolu Medeniyetleri Müzesi olarak bilinen Ankara Arkeoloji Müzesi'dir (Arık, 1953: 1-11; Öz, 1956: 591). Cumhuriyet dönemine kadar sanat merkezi olarak sadece İstanbul görülmüştür. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti¹, 1923 yılında Ankara'da düzenlediği bir sergiyle bu etkinlikleri ilk kez İstanbul dışında bir şehre taşımıştır (Berk, 1943: 50).

Cumhuriyet'in 10. yılı ülkede geniş programlarla kutlanmış, bu programların arasında 1933-1937 yılları arasında düzenlenen *İnkılap Sergileri* en önemli sanat etkinliği olmuştur. Serginin amacı Cumhuriyet'in kısa sürede gerçekleştirdiği inkılapların halka sunulmasıdır. Genç Cumhuriyet'in ilk on yılının sanatsal bir dökümü olan bu serginin içeriği Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet konuları üzerine

¹ 1909'da "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" adıyla, farklı sanat anlayışlarına sahip bir grup ressam tarafından kurulan dernektir. Cemiyet, 1921 yılında tüzüğünü genişletmiş ve "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını almıştır (Şahin, 1997: 1399). Nurullah Berk (1943: 50), kitabında dernek adından Türk Ressamlar Cemiyeti olarak bahsetmektedir.

kurulmuştur. Ancak sergi, devletin sanatçılardan beklediği gibi inkılap konulu eserlerin bulunduğu bir sergi olmamıştır. Sanatçıların birçoğu eserin konusundan önce kendisinin inkılapçı olması gerektiğine inandığından serbest konulu çalışmalarıyla sergiye katılmışlardır. Sanatçılar ve devlet arasında çıkan fikir ayrılıkları neticesinde 1937’de bu sergilere son verilmiştir (Özsezgin, 1998: 29; Dilmaç, 2012: 91).

1923 yılında, yeni bir dernek girişimi gerçekleştirilmiş, Mahmut Fehmi Cûda, Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Ali Çelebi, Elif Naci, Muhittin Sebati ve Zeki Kocamemi tarafından *Yeni Resim Cemiyeti* kurulmuştur. Topluluğun bir sanatsal özelliği bulunmamaktaydı, tek amaçları sanatlarını topluma tanıtacak girişimlerde bulunmak ve bir arada olmaktı (Ersoy, 1998: 24). Yeni sergi açmak ümidiyle bir araya gelen cemiyet üyeleri 1924 senesinde ilk sergilerini açtılar. Açılan sergi ve cemiyet hakkında Elif Naci (1933: 8’den akt. Giray, 1997: 26), *On Yılda Resim 1923-1933* adlı kitabında şu satırlara yer vermiştir:

Cumhuriyet’in çocukları, gençlik, coşkun bir aşkla, imanla çalışıyordu. Aradan altı ay geçti. Genç nesil Cumhuriyet’ten hız ve alev alarak büyük bir bomba gibi patladı. 1924 senesi Mayısının onbeşinci günü resim hayatının inkılap günüdür Cumhuriyet’in ilk senesinde genç ressamlarımızı bir araya toplayan Cumhuriyet’le beraber doğan bu teşekkül “Yeni Resim Cemiyeti” ilk sergisini açıyordu.

Fransa ve Almanya’da eğitim gören cemiyet sanatçıları Türkiye’nin sanat ortamının değerlendirmesini yapmışlar, önlerine çıkacak olan zorlukları yenmek, sanatlarını topluma tanıtip sevdirmek ve meslekleri çerçevesinde çalışmak amacıyla el ve akıl birliği yapmışlardır (Giray, 2000: 242). Ancak bu durum çok uzun sürmemiştir, 1924 senesinde Maarif Vekaleti’nin açtığı Avrupa sınavını kazanan birlik üyelerinin, 1925 senesinde Fransa’ya gönderilmesiyle Yeni Resim Cemiyeti’nin etkinlikleri kesilmiş ve topluluk Türkiye’deki kısa yaşamını tamamlamıştır. Paris’e gönderilen Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik ve Mahmut Fehmi Cûda, Julian Akademisi’nde Paul Albert Laurens’dan eğitim almışlardır. Aynı yıllarda Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi Almanya’da Hans Hoffman’ın öğrencisi olmuşlardır. Sanayi-i Nefise’nin diğer mezunları olan Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Hale Asaf, Zeki Faik İzer gibi isimler de çeşitli yıllarda Paris ve Almanya’ya giderek André Lhote, Hans Hoffman, Fernand Léger’dan eğitim almışlardır (Berk ve Gezer, 1973: 41; Altınok, 1984: 46).

Avrupa’ya resim eğitimi için giden sanatçılar, 1928 yılında eğitimlerini bitiremeden geri dönmek zorunda kalmıştır. Bunun nedeni, devlet tarafından bu ilk

burslu öğrencilerin yerine yeni öğrencilerin eğitim için Avrupa'ya gönderilecek olmasıdır. Sanatçılar, ülkeye geri çağırıldıkları resmi yazıları aldıklarında, birleşerek eğitim programları ve çalışmalarının göz önüne alınmasını, durumlarının tekrar gözden geçirilmesini dileyen mektuplar düzenleyerek Maarif Vekaletine ve Sanayi-i Nefise Akademisi Müdürlüğü'ne göndermişlerdir. Bu yazışmalar kurulacak olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ilk kez birlikte aldıkları kararları ortak bir fikir birliği altında tek bir yazıya dönüştürdükleri ilk belgelerdir (Giray, 1997: 32-33).

Berberliklerini Avrupa'da da sürdüren genç sanatçılar, ülkeye geri döndüklerinde, 15 Temmuz 1929 yılında *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* adı altında yeni bir dernek kurmuş ve Cumhuriyet döneminde sanatsal bir yenilik anlayışıyla kurulan ilk grup hareketini başlatmışlardır. Kurulan birliğin amacı, resim sanatını kalıcı temellere oturtmak ve İstanbul'un dışına yaymak olmuştur (Giray, 1997: 30, 39). Yurda geri dönen sanatçılar modernleşme sürecini başlatmış, yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme yolunda devrimci çabalar göstermişlerdir. Bu çabalar Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle de bağlantılıdır. Sezer Tansuğ (2008: 167), bu gelişmeyi "*Müstakillerin İstanbul'da ilk sergilerini açtıkları 1928 yılının Türk devrim tarihindeki ayrıcalı yeri, ülkede latin alfabesinin kabul edilerek derhal kullanım alanına sokulduğu yıl olmasıdır. Sanatçıların biçim yenilemelerinde cesur tutumları, alfabe devrimiyle sıkı bir bağ kurduklarını bile düşündürür.*" şeklinde değerlendirmiştir.

Çalışmalarında konu olarak kalkınma sürecindeki Türkiye görüntülerini benimseyen Müstakiller, Batı tekniğinden yararlanmış ancak sanatçı olma duyarlılığını kaybetmeyerek resim sanatına yeni ve çağdaş bir boyut kazandırmışlardır. Birlik sanatçıları kendi plastik özgünlüklerini yaratabilmek amacıyla sanatçı bireyselliğine önem vermiş, arzuladıkları bireyselliği yakalamak için de dayanışma göstermişlerdir. Sanatçılar, farklı sanat anlayışlarına sahip olmalarına rağmen, biçim, hacim ve desene önem veren anlayışlarıyla ve konu çeşitliliğinde ortak bir dile ulaşmışlardır. Müstakil sanatçılar, Batı resminin tekniklerinden yararlınsalar da Türk sanatçısı olmalarının duyarlılığını kaybetmeden özgün sanat anlayışlarıyla, sanata yeni ve çağdaş bir boyut katmışlardır (Özsezgin, 1998: 29; Giray, 1993: 48'den akt. Kılıç, 2002: 96; Baysal, 2021: 36).

Müstakiller, 1928 yılında birlik henüz kurulma aşamasındayken ilk sergilerini Ankara Etnografya Müzesi'nde ve İstanbul'da Türkocağı'nda açmışlardır. Etnografya Müzesi'nde gerçekleşen sergi, 1923'te Türk Ressamlar Cemiyeti'nin açtığı sergiden sonra İstanbul dışında açılan ikinci sergidir. İlerleyen yıllarda Ankara ve İstanbul dışında, 1937 senesinde Zonguldak, Bursa, Balıkesir ve Samsun'da, 1939 senesinde de İzmit'te sergi düzenlemişlerdir (Giray, 1997: 54; Tansuğ, 2008: 166). 1942 yılına kadar çok sayıda sergi açan Müstakiller'in çabaları birkaç yıl sürdükten sonra durulmuştur. Ardından bu önemli topluluk dağılmış ve d Grubu'nun kurulmasıyla, ülkede modern resmin temelleri atılmıştır (Elvan, 2002: 14).

Bu dönemde sanata yüklenen siyasi görev ve politik söylemlerin bir uzantısı olarak kullanılması devam etmiştir (Öndin, 2011: 118). Erken Cumhuriyet döneminin politikası, genellikle kırsal kesimde bulunan halkın kalkınmasına yönelik olmuştur. 1932 senesinde Halkevlerinin, 1940 senesinde Köy Enstitüleri'nin açılması ve 1938-1943² yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri bu konuda yapılmış çalışmalardır (Pelvanoğlu, 2006: 157). Cumhuriyetten sonra gerçekleştirilen reformlar neticesinde, devletin kültür ve sanat politikası, devlet desteğine ihtiyacı olan sanatçılara sahip çıkmak yönündedir. Bu politikaya göre sanatçılar toplumun sorunlarını ele alan eserler üretecek, devlet de halkın sorunlarını ön plana çıkartan bu sanat anlayışına destek olacaktır. Bu bağlamda bir devlet programı olan Yurt Gezileri'ne sanatçıların katılması bir zorunluluk haline dönüşmektedir. Ancak sanatın doğası gereği büyük kentlerde kişisel üslup arayışları için elverişli koşullar bulan sanatçıların, kültürel sorunlara ülke ölçeğinde bakmaya zorlayan devletin baskıcı koşullarına uyum sağlayamadıkları anlaşılmaktadır (Keskin, 2012: 143; Tansuğ, 2008: 215).

Sanatçıların Yurt Gezileri, Cumhuriyet Halk Partisi'nin ve hükümetin ortak şekilde yürüttükleri geniş kapsamlı kültür programının önemli bir parçasıdır. Altı kez düzenlenen bu programa katılacak sanatçılar Güzel Sanatlar Akademisi tarafından belirlenmiş, Türkiye'nin 63 iline 58 sanatçı gönderilmiştir. Program kapsamında toplamda 675 eserden oluşan bir yurt resimleri koleksiyonu elde edilmiş, ancak koleksiyonun bir bölümü çeşitli nedenlerle kaybolmuştur (Tansuğ, 2008: 216; Savacı, 2010: 39).

² Sezer Tansuğ, Yurt Gezileri'nin yapıldığı tarihi 1937-1944 olarak vermektedir (Tansuğ, 2008: 216).

1916 yılında başlayan ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından düzenlenen Galatasaray Resim Sergileri, Türkiye’de gerçekleşen ilk sürekli sergi olması açısından önemlidir. Bu sergilerin on yedincisi de Türk resim sanatı açısından önemli bir yere sahiptir. 1933 yılında gerçekleşen sergi, Avrupa’dan yeni dönmüş olan Zeki Faik İzer ve Cemal Tollu’nun da katılımıyla Türk resim sanatında biçim yenilenmesinin önemli adımlarından biri olmasının yanı sıra, Türk sanat tarihinde önemli bir yeri olan d Grubu’nun da kuruluşunda da öncü bir harekettir (Dilmaç, 2012: 89-90).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin dağılmasının ardından 1933 senesinde Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu öncülüğünde *d Grubu* kurulmuştur. Grup birlikte hareket ederek resim sanatına yenilik getirmeyi, sanat hayatını canlandırmayı ve topluma resim sanatını sevdirmeyi amaçlamıştır. Kübizm, Konstrüktivizm (Yapısalcılık), Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) ve soyut sanat gibi sanat akımlarıyla eserler üreterek sergiler düzenleyen d Grubu’nun çalışmaları ilk etapta halk tarafından anlaşılamamış, tuhaf bulunmuş ve eleştirilmiştir. Ancak grup sanatçıları gazete ve dergilerde yazdıkları makalelerle, düzenledikleri konferanslarla amaçlarını anlatarak sanatlarının üniversite gençliği ve aydın kesimlerce benimsenmesini sağlamışlardır (Ersoy, 1998: 25-28). Topluluğun başlangıcından beri kendilerine seçtikleri “d” harfinin taşıdığı grafik de, sanat tavırlarının açıklanmasında aracılık etmiştir. “d” harfinde, Paul Cézanne’ın doğadaki tüm biçimleri “küre, koni, silindir” gibi geometrik biçimlere indirgeyen hacim tanımının bir anlatımı gizlidir. Ancak bu simgeyi hangi sanatçının oluşturduğu ya da grup olarak mı kararlaştırdıklarıyla ilgili bir bilgi yoktur. d Grubu, o tarihe kadar kurulmuş olan dördüncü sanatçı grubu olduğu için muhtemelen sembol olarak latin alfabesinin dördüncü harfi olan “d” seçilmiştir (Yasa Yaman, 1992: 95; Baysal, 2021: 37).

“d Grubu” üyelerinin batılı anlatımlarına tepki olarak 1940’ta kurulan *Yeniler Grubu*, Anadolu’nun kültürel, sembolik ve folklorik yapısını kendi ushuplarıyla anlatmışlardır (Kılıç Gündüz, 2021: 1034). 1936’daki yenileşme devinimi öncesinde birçoğu Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat atölyelerinde yetişmiş olan Yeniler Grubu üyeleri, 1940 yılında Akademi’de yüksek resim bölümü kurulduğunda Léopold Lévy’nin öğrencileri olmuştur (Yasa Yaman, 1992: 151). Lévy’nin atölyesinde öğrenim gören Abidin Dino, Nuri İyem, Selim Turan, Nejat Devrim, Avni Arbaş gibi sanatçılar bu yıllarda halkın yaşam mücadelesini, yoksul kesimde yaşayanları konu

olarak almışlardır. Liman konularını da ele alan sanatçılar bununla alakalı sergiler açmışlardır (Savaşer, 2021: 508). Lévy'nin öğrencileri 10 Mayıs 1941'de İstanbul liman görünümünü, Haliç ve çevresini, buradaki günlük yaşamı ve balıkçıları içeren Liman Sergisi'ni gerçekleştirmişlerdir (Üstünipek, 2021: 1125).

Yeniler Grubu'nun kurulmasıyla, sanatçıların içinde bulunduğu toplumun gerçeklerini eserlerinde yansıtmaları ilkesi yeniden gündeme gelmiş, d Grubu kurucuları arasında yer alan Abidin Dino da Yeniler'e katılmıştır. Yurtdışından döndüğünde, sanatın bir beraberlik ve bütünlük içinde yapılması gerektiğini düşünen Dino, d Grubu'nun etkisinin azaldığını düşünerek bir imece oluşturmayı düşlemiştir. Yeniler, resimde toplumsal konular, ulusallaşma ve yeni sanat anlayışına farklı bir yaklaşım getirmişlerdir (Yasa Yaman, 1992: 151). Yeniler, 1941-1952 yılları arasında 12 sergi açmış, ilk iki sergi seçili bir tema etrafında düzenlense de diğer sergiler serbest temalı olarak gerçekleşmiştir. Başlangıçtaki halkın arasına karışarak eserler üretmek ve halkı sergilere çekme düşüncesi, büyük ölçüde ilk açılan sergiyle sınırlı kalmıştır (Üstünipek, 2021: 1126).

1940 ve 1950 yılları arası, biçim ve içerik ilişkilerinin üzerinde durulduğu, sanatın beslendiği ulusal kaynakların yoğun şekilde araştırıldığı bir dönemdir. Türk sanatçıları yeni ve nitelikli araştırmalarla, Anadolu'yu Türk kültürünün bir kaynağı olarak gören yerel ve memleketçi anlayışın, çağdaş Türk sanatının çıkış yolu olduğu görüşünde hem fikirdir (Çonoğlu, 2006: 53; Karaaslan, 2018: 39-41).

Yeniler Grubu'nun faaliyetlerine devam ettiği yıllarda, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesindeki on öğrenci ortak bir amaç ve sanat anlayışı çerçevesinde bir araya gelerek 1947 yılında *On'lar Grubu* adında yeni bir birlik oluşturmuştur. İvy Stangali, Leyla Gamsız, Fahrünnisa Zeid, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam tarafından oluşturulan bu topluluğun gayesi, geleneksel Anadolu motifleri ile çağdaş batı resminin anlatım biçimlerini birleştirmek ve seçtikleri konuları soyutlama yoluyla işlemektir. On'lar Grubu'nun üyeleri, hem Batı sanatçılarının eserleriyle yakından ilgilenmiş hem de Levni ve Nakkaş Osman gibi minyatür sanatçıları tanımaya özen göstermişlerdir. Batı sanatını, kilim, nakış ve seramik motifleri ile bir arada kullanmışlardır. Bu sayede Doğu-Batı sentezi yaratan bu düşünceye daima sahip çıkacaklarını belirtmişlerdir. On'lar Grubu, sadece Batı'ya ya da sadece Doğu'ya bağlı

kalındığı sürece özgün bir Türk sanatı oluşturulamayacağı düşüncesini yaymıştır (Bulut, 2009: 23, 28; Karaaslan ve Enginoğlu, 2018: 251).



3. 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA TÜRKİYE'DE SİYASİ VE KÜLTÜREL ORTAM

3.1. 1950'ler: Kültür Politikaları ve Soyut Sanat Atılımları

1946'da başlayan demokrasi sürecinden sonra, 1950'de seçimi kazanan Demokrat Parti'nin (DP) iktidar olması Türkiye siyasi tarihinde çok partili demokratik sürecin başlangıcı olması nedeniyle bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (Zürcher, 2011: 318). Cumhuriyet'in kurucu partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarının son bulmasıyla, ülke yönetiminde temel alınan "altı ok"³ hedefleri etkisini kaybetmiş, Demokrat Parti kendi yönetiminde önceliği ekonomiye ve liberalleşmeye vermiştir (Serpil, 2006: 59). İki Dünya savaşı arasındaki dönemde Türkiye'nin dış politikasının başlıca eğilimi, Lozan Antlaşması ile süregelen durumun devam ettirilmesi yönünde olmuştur. Türkiye bu dönemde komşu devletler, Balkan ve Orta Doğu devletleriyle yakın ilişkiler kurmaya çalışarak, kurulu düzenin kabulünü ve sürdürülmesini amaçlamıştır (Koçak, 2008: 193). 1952'de Türkiye'nin NATO üyeliğine kabul edilmesi ise dış siyaset açısından önemli bir başarı olmuştur (Akşin, 2008: 216).

CHP hükümetleri boyunca kültür ve sanat alanında yapılan düzenlemeler, kültür politikası altında her zaman destek görmüş ve bu konuda büyük çabalar gösterilmiştir. Ancak iktidara gelen DP'nin kapsamlı bir kültür politikasının olmaması sonucu, kültür ve sanat alanında hiçbir destek ve olanak sağlanmamıştır. Öyle ki DP iktidarı Halkevleri örgütlerini devletleştirirken, 478 Halkevi ve 4322 Halkodasını Hazine'ye geçirmiş, Halkevlerinin kültürlendirme işlevini de yok etmiştir. Dolayısıyla halkın Halkevleri eliyle yürütülen aydınlanma süreci kesintiye uğramıştır (Akşin, 2008: 216). Devletin kültür-sanat olaylarını planlı bir şekilde yönettiği, sanatsız bir yapılanmanın düşünülmeyeceği 1923-1945 dönemi kültür-sanat alanındaki düzenlemelerinin aksine, DP iktidarının 1950-1960 yılları arasındaki sanat çevresiyle ilişkisi, liberalleşmenin yeterli ekonomik desteğe sahip olmadığı bir tür başıboşluk olarak nitelendirilmiştir (İlgün, 2010: 12).

1950'li yılların ardından Türkiye'nin çağdaş dünyayla olan iletişimi giderek güçlenmiştir. Kültürel anlaşmalar neticesinde elçiliklere bağlı olan kültür

³ CHP'nin sembolü olan "altı ok" Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve Devrimcilik ilkelerini simgelemektedir (Oçak, 2019: 20).

merkezlerinde sergiler açılmaya başlamış, Avrupa'ya giden sanatçı sayısı artmış ve sanatçılar uluslararası bienallere katılarak çağdaş dünya sanatıyla yakından ilişki kurmaya başlamıştır. Batı kaynaklı sanat yayınlarının ve röprodüksiyonların Türkiye'ye gelmesiyle beraber Avrupa sanat dünyasıyla önceki yıllara oranla daha bilinçli bir yakınlaşma süreci başlamıştır (Germaner, 2008: 7). 1950'lerle birlikte değişen kültür-sanat ortamı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni de etkilemiştir. Akademi dışı oluşumlar ve liberal ekonomi arzının sonucunda 1955 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu açılmıştır (İlgün, 2010: 13).

Modern sanatın önemli hamlelerinden biri olan soyut sanat 1950'lerden başlayarak Türkiye'de yayılmaya başlamış, resim ve heykel gibi çeşitli alanlarda denenmiştir. Abstre, enformel, mücerret, nonfigüratif, nonobjektif, soyut, soyutlama sözcüklerinin bir kavram karmaşası içerisinde kullanıldığı 1950'lerde soyut eğilimlerin biçim ve teknik açısından farklılıklar gösterdiği gözlemlenmiştir (Germaner, 2008: 8). Bu dönemdeki soyut sanat çabalarında hat sanatının kaligrafik özelliklerinden yararlanılmış, yenilenme sorunlarına geometrik renk planları yönünde çözümler aranmıştır. Aslında 1950 ve 1960'lı yıllarda sanat ortamında moderniteyi temsil eden hareketin öncüleri Müstakiller'in ve d Grubu'nun içinde yetişmiş, bu grupların sanatsal deneyimlerini, birikimlerini yerel ve evrensel görüşlerle harmanlayarak kendi üsluplarını oluşturmuş olan Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Cemal Tollu gibi sanatçılardır. Özellikle 1954 senesi, Türkiye'de modernizm ve soyut sanat atılımları açısından önemli bir yıldır. Uluslararası Eleştirmenler Derneği'nin (AICA) İstanbul'da yapılan kongresi nedeniyle Yapı Kredi Bankası tarafından düzenlenen "İş ve İstihsal" konulu resim yarışması, Türk sanatında 1930'lu yıllardan sonra egemen olan ve moderni simgeleyen geç kübist biçimlendirmelerinin yerini soyuta bıraktığını gösteren bir dönüm noktasıdır (Germaner, 2008: 2-7; Bayramoğlu, 2013: 6). Batı'daki modern sanat akımlarının izlenmesi ve deformasyona uğraması daha önceki dönemlerde de görülmesine karşın sanatçıların kendi kişisel eğilimlerine göre farklı yönler belirledikleri dönem 1950 sonrası olmuştur. Önceki yıllarda toplumsal içerikli eserler üreten sanatçılar bile, bu dönemden sonra soyut sanatı savunmaya başlamıştır (Tansuğ, 2008: 245). Özellikle 1950-1960 yılları arasında kültür yaşamında çeşitli düşünce akımları araştırılmaya başlanmıştır (Tansuğ, 1990: 34).

Devletin kültür-sanat politikasının bulunmadığı bu yıllarda banka, kurum ve resmi kanallar yoluyla sanat siparişleri verildiği gözlemlenmiştir. Bu siparişlerden biri Vilayet Tabloları'dır. 1955-1956 yılları arasında, yeni yapılan meclis binasına asılacak eserler için bir resim sergisi düzenlenmiştir. Birçok sanatçının ilgi gösterdiği bu serginin adı Vilayet Tabloları Sergisi'dir. Ağustos 1955'de geziye katılmak için başvuran sanatçılar arasından 100 kişi seçilmiş ve her birinden iki adet resmi 1956 yılının Nisan ayına kadar Meclis Başkanlığı'na teslim etmeleri istenmiştir (Erol, 1984: 111-112). Çeşitli illere gönderilen sanatçıların yaptığı 208 adet eser, 5 Mayıs 1956 tarihinde törenle açılmak üzere Ankara'da bulunan Sergievi'ne getirtilmiştir. Ancak DP'nin ileri gelenleri "klasik" resim yanlısı iken, sergide yer alan eserler "modern"dir. Hem bu, hem de illerin küçültücü konularla işlenmiş olduğu gerekçesi öne sürüldüğünden sergi açılmamıştır. Yaşanan olayın ardından Bülent Ecevit, *Ulus*'ta, "*Bizim Zdanoflar ve Modern Sanat*" isimli bir köşe yazısıyla DP liderlerini eleştirmiş, partinin bu davranışını Sovyet kültür komiserlerinin davranışlarıyla paralel olduğunu öne sürmüştür (Işık, 2007: 50-51).

1950'li yıllarda özgürlükçü olan demokrasi, ülkenin sanat yaşamına Batı'daki sanat akımlarını ve yenilikleri sürekli izleyen bir anlayış ve çok yönlü eğilimler kazandırmıştır. 1950'li yıllarla beraber, dünya sanat ortamında olduğu gibi Türkiye'de de Kübizme dayalı milliyetçi modern sanat söylemi, uluslararası soyut sanat görüşü ile yer değiştirmiş, ancak "soyut sanat" tartışmaları bir ölçüde millileştirilerek güncellenmiştir (Yasa Yaman, 2011: 44). Soyut sanat üzerine incelemelerde bulunan Adnan Turani (1981: 139), bu eğilimlerin yayılma sebeplerini farklı açılardan değerlendirmiş, Türkiye'deki sanatçıların çoğunlukla geometrik soyutlama yönündeki çalışmalarını, eski hat düzeni oluşturma gelenekleri ve Akademi'de ağır basan geometrik-konstrüktivist biçim eğitimine bağlamıştır. "Toplumsal gerçekçi" sanat eğiliminin gündeme gelmesiyle beraber birçok sanatçı yeni figür formlarında içeriğe verdikleri önem sayesinde bu döneme öncülük etmişlerdir (Şahin, 2014: 115). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günel, Nedim Günsür, Orhan Peker ve Turan Erol önemli öncüler arasında yer almaktadır (Tansuğ, 2008: 252). Sanatçılar, Batı'daki resim sanatının modern gelişimiyle ilgili düşünceleri yakından izlemiş ancak soyut sanat araştırmalarını halk üzerinde temellendirmekte güçlük çekmişlerdir. Bu nedenle entelektüel açıklamalara başvurmak çare olarak görülmüş ve İstanbul'da 1954 yılında

Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde açılan sergiye katılan sanatçılar şu bildiriği yayımlanmıştır:

Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir türlü benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki, Karagözü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlü süsünü bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Sizde, sergimize, aracısız, içine doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun (Tansuğ, 2008: 246).

3.2. 1960 Askeri Müdahalesi, Soyut Sanat Anlayışı ve 1968 Kuşağı

DP'nin ekonomide uyguladığı politika sonucu ortaya çıkan gelir dağılımı adaletsizliği, askeri personel ve sabit gelirlilerin yaşam şartlarının kötüleşmesine neden olmuştur. Ticaret kesiminin büyük kazançlar elde ederek yükselişe geçmesi ise asker ve sivil bürokrasiyi hükümete cephe almaya zorlamıştır (Özdemir, 2008: 229). 1957 yılında yapılan genel seçimin ardından DP ve CHP arasında yoğun bir gerginlik yaşanmaya başlamış, DP hükümeti muhalefete ve basına karşı yasaklayıcı bir tutum sergilemiştir. Askeri kesimin, sosyal ve siyasal açıdan duruşu CHP'nin politikalarına yakın olduğundan DP'nin, CHP'nin geliştirdiği politikalardan farklı tutumu huzursuzluk yaratmaya başlamıştır. 1960'ların başında güvenlik görevlileri ve öğrenciler arasında çatışmalar başlamış ve hükümetin olayların önüne geçmekte yetersiz kalması sonucu bir grup subay ve ordu tarafından yönetime el koyularak 27 Mayıs 1960'ta askeri müdahale gerçekleşmiştir (Serpil, 2006: 60; Yasa Yaman, 2011: 64). Yaşanan bu müdahalenin ardından askerler yoğun şekilde siyaset yapmaya başlamış, 1961 Anayasası hazırlanmış ve bu anayasanın oluşması ile sosyalist düşünce değer kazanmaya başlamıştır (Özdemir, 2008: 227; Tansuğ, 1990: 34). 27 Mayıs Askeri Müdahalesi ile iktidar değişikliği gerçekleşmiş, 1961 Anayasası'nın getirdiği açılımlar, siyasi ve ekonomi alanlarında yaşanan gelişmeler toplumsal yaşam üzerinde önemli sonuçlar yaratmıştır. Bu dönemde sürdürülen sanayileşme çabaları sonucu, ticaret ve sanayi burjuvazisi oluşmuş, 1950'lerin ikinci yarısında başlayan iç göç 1960'larda hız kazanmıştır. Sanayileşmenin etkisiyle kırsal kesimdeki köylü sayısı azalmış, şehre göç edenler sebebiyle de gecekondulaşma olgusu yayılmaya başlamıştır (Gürdaş, 2008: 10-11).

Yeni anayasa, toplumu olduğu kadar kùltür ortamını da etkilemiş, gerçekçi bir bakış açısı kazandırmış ve toplumsal konular tartışmaya açılmıştır. 1950’li yıllara kadar kùltür ve sanat ortamında ana sorun Batılılaşma olgusuyken, 1960’lara uzanan süreçte kent, kasaba, köy konuları ve bu bağlamda Anadolu gerçeği sorunsalının çeşitli yönleri irdelenmeye başlanmıştır. 1960’larda şekillenen yeni kùltürel ortamın en belirgin özelliklerinden birisi de 27 Mayıs 1960’taki askeri müdahalenin ardından siyasetle daha yakından ilgilenen bir aydın kesimin ve gençliğin ortaya çıkmasıdır. Bu yıllar, 1968 öğrenci hareketlerine uzanan süreçte dünyanın pek çok ülkesinde toplumsal dönüşüm taleplerinin arttığı yıllardır. Türkiye kùltürel ortamı da bu dönemde siyasetle daha yakın bir ilişki kurmaya başlamıştır. Edebiyat alanında 1950’lerden sonra görölmeye başlayan eğilimler 1965’lere kadar devam etmiştir. Köy edebiyatı popülerliğini sürdürürken, yazarlar eserlerinde köy-kent, toplum-birey gibi karşıtlıkları konu edinmiştir (Özkırmı, 2002: 596; Antmen, 2005: 19).

Sanatçıların, resim temalarının seçiminde iç dünyaları ve kendi yaşantılarına dair gerçekleri ön plana almaları, dışarıdaki toplumsal etkileri eserlerine aktarma konusunda öznel yorumlarını serbestçe kullanmaya başlamaları da bu dönemde görülen özellikler arasındadır. Sanayileşmenin ve kentleşmenin hız kazanmasıyla birlikte kırsal temaların yerini kentsel temalara bıraktığı gözlenmiş, düzensiz kentleşme ve nüfus yoğunluğunun doğurduğu sosyo-ekonomik ve kùltürel sorunlara karşı artan ilgi eserlere yansımıştır. Batı’da görülen sanat ve düşünce akımları Türkiye’de takip edilmiş, ancak resim alanında evrensel değerlerin savunulmasına karşılık, ulusal-yerel kùltürlere dair değerler güçlenerek gündemde kalmıştır. Ayrıca figüratif ve soyut eğilimler içinde ortaya konulmuş olan üslup çabaları yeni teknikler ve malzemeler yardımıyla farklı bir boyuta yönelmiştir (Tansuğ, 1997: 178-179).

1960’lı yıllarda sanatçıların devlet tarafından korunması ve desteklenmesi tartışma konusu olmuştur. Bülent Ecevit 1960 senesinde *Dost* dergisinde “*Karanlık Çağdan Çıkış*” başlıklı bir yazı yayımlamış ve DP döneminde toplumsal sorunlardan uzaklaşan sanatçıların, bu 10 yıllık süreyi toplumdan ayrı ve halktan uzak şekilde içe dönük ve soyut eserler üreterek geçirdiklerini dile getirmiş, bu ayrılığın toplumla yeniden buluşma ile sonlanacağı değerlendirmesini yapmıştır (Antmen, 2005: 29; Ecevit, 1960: 8’den akt. Gürdaş, 2008: 21; Yasa Yaman, 2011: 65).

Dönemin Güzel Sanatlar Genel Müdürü olan Cevat Memduh Altar, kùltür kurumlarının örgütlenmesi konusunda bir rapor hazırlamış ve raporu Başbakanlığa

sunmuştur. Hazırlanmış olan “Eski Eserler, Müzeler, Güzel Sanatlar, Edebi Sanatlar, Tiyatro, Opera, Folklor ve Filmciliğin Devlet Bünyesinde Bağımsız Bütçeli Bir İdare Olarak Teşkilatlanmasıyla İlgili Rapor” istenen sonuca ulaşamamış, bunun üzerine 1961 yılında Güzel Sanatlar Komitesi, daha kapsamlı olacak şekilde yeni bir rapor hazırlamıştır. Bu raporda “Güzel Sanatlar Müzeleri Kanun Tasarısı” başta olmak üzere, plastik sanatlarda yenilik, Türk resim ve heykelinin yurtiçi ve yurtdışında tanıtımı, satın alınacak olan eserlerin bir müzede toplanması gibi çözüm önerileri sunulmuştur (Özsezgin, 1971: 2; Erol, 1974: 2; Bek, 2007: 61).

Tanzimattan itibaren sanatın Batı etkisinde oluşu dönemin tartışılan konularından biri olmuştur. 1965 senesinde *Dost* dergisi, içlerinde ressam, mimar, eleştirmen ve yazar gibi farklı disiplinlerden kişilere ulusal-evrensel-batı etkisi tartışmalarına yönelik sorular yöneltmiştir. Bu kavramlara yönelik farklı değerlendirmelerin yapılması tartışmalara yeni bir boyut getirmiştir (Gürdaş, 2008: 17). 1960’lı yıllarda ülkede sanat camiası ulusal-evrensel çerçevesinde belirlenen, etki, taklit, yerellik, gelenek, biçim, içerik, soyut, somut sorunlarını tartışmış ve bu sürecin yeni bir Rönesans’ı başlatacağına işaret edilmiştir. Devletin sanatçılara destek olması beklenmiş ancak bu bekleme çoğu zaman tasarı halinde kalmıştır. Ancak bir grup sanatçı *Dost* dergisinin “*Bütün Sanatçılarımızı Hazineye Yardım Kampanyasına Çağırıyoruz*” çağrısına uyarak Ankara Sanatseverler Kulübü’nde açılan ve satıştan elde edilen paraların hazineye devredileceği sergiye yoğun ilgi göstermişlerdir (Antmen, 2005: 35; Yasa Yaman, 2011: 65).

60’lı yıllarda hızlanmış olan iç göç, zengin ve yoksul arasındaki uçurumun büyümesi, sınıfsal farkların keskinleşmesi, iç göç ile gecekondulaşma olgusunun yaygınlaşması, kent yaşamına ve kültürüne etki etmiş, bu değişimler de dönemin sanatçıların konuları arasında yerini almıştır (Yasa Yaman, 2008; Bek Arat, 2012: 376). Bu dönemde figüratif ve dışavurumcu anlatımı benimseyen, kent yaşamına ve sorunlarına, toplumsal, eleştirel, figüratif, sürrealist resme ve foto gerçekliğe yönelmiş olan genç kuşak sanatçılar, Akademi’nin modern sanat tarihi yazımının değiştirilmesinde belirgin bir rol üstlenmişlerdir. Ancak bu sanatçıların birçoğunun sanat tarihi kitaplarında belirgin bir biçimde görünebilmesi ancak 1990’lı, hatta 2000’li yıllarda olmuştur (Yasa Yaman, 2011: 67).

Sanayileşmenin hız kazanmasıyla birlikte fabrikasyon üretimler gündelik yaşama etki etmeye başlamış, “marka kültürü” oluşmuş ve giderek kalabalıklaşan kent

yaşantısı sonucunda metalaşma duygusu artmıştır. Bu durum sanatçıların eserlerinde çağdaş kent manzaraları, makine, montaj parçalarından oluşmuş kolajlar ve kadının metalaşma sorunu olarak karşımıza çıkmıştır. Görsel imge teknolojisinin yoğun bir gelişme göstermesiyle sanatçıların fotografik olandan kaçınmak yerine bir olgu olarak fotoğrafı ve fotografik gerçekliğin sınırlarını sorgulayan bir tavırla çalışmaya başlamaları Batı sanatındaki gelişmelerle ilişkili olmalıdır. 1960 sonrasında Batı sanatında görülen pop-art, yeni-gerçeklik, foto-gerçeklik gibi yaklaşımlar, Türkiye’de sanatçıların Batı sanatına bilinçli bir şekilde ilgi duydukları döneme rastlamıştır. Artık yeni bir boyut kazanmış olan Türk resim sanatı, çağdaş bir dile ulaşabilmek için yeni seçenekler üretmeye başlamıştır. Avrupa sanat ortamında egemen olan minimalizm, video sanatı, feminist sanat, foto-gerçekçilik, performans sanatları gibi yerleşik kültürel değerleri sorgulayıcı akım ve hareketleri tercih eden Nil Yalter, Altan Gürman, Nur Koçak, Şükrü Aysan, Osman Dinç, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar bu yıllarda denemeler yapmaya başlamış ve 70’li yıllarda kavramsal sanat anlayışını Türk sanat ortamına taşımışlardır (Antmen, 2005: 163; Bek Arat, 2012: 415, 417).

1960 sonrasında, sol içerikli yayınların çevirisinin yaygınlaşması sosyalist düşünce biçimini ortaya çıkartmış, 1968 Olayları ile başlayan öğrenci-işçi hareketleri ve toplumsal-siyasal bunalımların etkisiyle politikaya bulaşan kitlelere paralel olarak da sanatta “politize/angaje” olma durumu baş göstermiştir (Uzun, 2014: 34). 1968 Olayları yalnızca Türkiye’de değil, küresel olarak birçok ülkede meydana gelmiş ve 1968 dünya için unutulmaz bir yıl olmuştur. Gençlik, meydana gelen olaylara en çok tepki gösteren kesim olduğundan, o yıl dünyanın dört bir yanından milyonlarca genç insan meydanlara akın etmiştir. Bu, 20. yüzyılın en kalabalık ve coşkulu ayaklanması olmuştur. Devrim ateşinin işçi kesimine de sıçramasıyla 1968 senesi insanlık tarihine “başkaldırı yılı” olarak geçmiştir (Bulut, 2011: 126). 5 Nisan 1968’de Afroamerikalı lider Martin Luther King’in öldürülmesi üzerine Türkiye’de birçok üniversiteden öğrencinin oluşturduğu Fikir Kulüpleri Federasyonu, Amerikalıların halen siyahileri ikinci sınıf vatandaş olarak gördüklerini ve onların varlığına katlanamadıklarını ifade etmişlerdir. Amerika karşıtı olan bu gruplar “Hiroşima” adlı bir resim sergisi düzenlemiş, sergide, atılan bombadan kaynaklı olarak bebeklerin, kadınların ve yaşlıların yaşadığı vahşet resmedilerek, bütün bu katliamların Amerikan emperyalizminin eseri olduğu vurgulanmıştır (Babuş, 2010: 27’den akt. Uzun, 2014: 11).

O yıllarda akademideki öğrenci ya da mezunlar, kendilerini yetiştiren Cemal Tollu, Nurullah Berk, Neşet Günel gibi hocaların atölye eğitimlerine ve resim anlayışlarına tepki göstermiş ve bireysel ifadelerini sergileyebilecekleri özgür anlatımların peşine düşmüşlerdir. Bu dönemde Utku Varlık, Mehmet Güleryüz, Gürkan Coşkun (Komet), Alaettin Aksoy, Burhan Uygur, Neş'e Erdok gibi isimlerin içinde bulunduğu ve “1968 Kuşağı” olarak adlandırılan genç sanatçılar, insan figürünün nesnel yorumundan kaçınarak, öznel yanlarını çok boyutlu ve değişik bakış açılarıyla ele almış, eserlerinde insana, yaşama, kendi iç dünyalarına ve topluma yönelik düşüncelerini betimlemişlerdir. Yerleşik değerlere hiciv yoluyla başkaldırı, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş ve ölüm konuları 1968 Kuşağı sanatçılarının eserlerinde görülen başlıca temalar olmuştur (Germaner, 2008: 16-17).

1968 Kuşağı sanatçıları özgün yanlarının yanı sıra resim sanatımızın gelişmesi ve geleceğin sanat okullarında verilecek eğitim için Batı'ya yönelmeyle başlayan serüvenin son temsilcileridir. Bu sanatçılar, mezun olduktan sonra, devlet bursuyla Fransa'ya gönderilen ve Akademi'ye geri dönen son sanatçı grubudur. Kuşak sanatçıları d Grubu'na mensup hocalarının bir etüt aracı olarak gördüğü figürü değişik biçimlerde yorumlamış, yeni anlamlar yüklemiş ve plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır. 1870'lerde başlayan perspektif kullanımıyla gerçekçi bir mekân kurma isteği, 1930'ların modernizmiyle yerini konstrüktif mekânlara bırakmış, 1968 Kuşağı ile bu konstrüksiyon anlayışı tamamen terk edilmiştir. Özellikle Mehmet Güleryüz, Alaettin Aksoy ve Utku Varlık'ın eserlerinde mekân, konunun öznelliğini güçlendiren, gerçek dışı bir özellik kazanmıştır (Germaner, 2000: 88-96).

3.3. 1971 Askeri Muhtırası, İdeolojik Sanat ve Resimde Yeni Figürasyon

1970'ler terör ve şiddetin küreselleşmeye başladığı yıllardır. 1960'ların geleneksel, kültürel kodları çözümlenmiş, 1970'lerin sonuna doğru batı dünyasının vaziyeti, bir çeşit karışıklık olarak betimlenmiştir. Yeni uydu kentler belirmiş, merkezler çoğalmış ve gecekondu bölgelerinin oluşumu hız kazanmıştır. Ekonomik sıkıntıların yoğun olduğu bu dönemde aile kurumu krize girmiş, bu yıllara kadar yaşlı erkek tekelinin yönetiminde olan dünya gençleşmeye başlamış ve kuşaklar arası uçurum belirginleşmiştir (Yasa Yaman, 2011: 125). Bu yıllar, dünyada olduğu kadar Türkiye'de de toplumsal açıdan önemli bir dönüm noktası olarak nitelendirilen 1968 Olayları'nın yarattığı ortama göre şekillenen bir döneme işaret etmektedir. Türkiye'de bu dönem, siyasi ve toplumsal temelli özgürlük arayışlarının daha sert yollarla talep

edildiği ve toplumsal yaşamın siyasi mücadele alanına dönüştüğü yıllar olmuştur. Bu dönemin Türkiye’deki en belirgin özelliği, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel temeller üzerinden şekillenmiş olan farklı ideolojik görüşlerin çatışmasından kaynaklanan karmaşanın, yaşamın her alanında görülmesi olmuştur. 1970’ler, 15-16 Haziran Olayları⁴ ve sonrasında gerçekleşen yeni bir askeri müdahalenin yarattığı koşullar içinde başlamıştır. Devrimci kültür sanat anlayışına sahip olanlar, bu yıllarda toplumda iki tür “sınıf” olduğunu ileri sürmüştür. İlki geçmişten beri var olan “burjuva sınıfı”, diğeri ise yeni oluşan ve güçlenen “işçi sınıfı”dır. Bu bakış açısına göre, burjuva sınıfı kendi çıkarlarını korumak ve mevcut düzeni sürdürmek için emeği temsil eden işçi sınıfının üst-yapı kurumlarında söz sahibi olmalarını engellemektedir. 1970-1980 yılları arasında kültürel ve sanatsal ortamda baş gösteren “devrimci sanat”, burjuva sanatının kendi çıkarlarına karşı sürdürdüğü eğilime karşı, işçi sınıfının çıkarlarını koruyan bir tutum sergilemiştir (Antmen, 2005: 102-103; Uzun, 2014: 34-35).

1971 senesinin ilk aylarında ülke siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan büyük bir yıkımın içerisine girmiştir. Halk yokluk ve pahalılığın yanı sıra, sokaklarda artan eylem ve kavgalar yüzünden güvenliğini de kaybetmişti. Dönemin iktidarı Adalet Partisi (AP) gücünü kullanamamış ve kamu düzenini sağlamakta güçlük çekmiştir. Başbakan Süleyman Demirel’in de şiddetle eleştirilmesi sonucunda askerler hükümetin daha fazla iktidarda kalmaması gerektiğine karar vererek, 12 Mart 1971’de Cumhurbaşkanı ve Meclis Başkanına yönelik muhtırayı halka duyurmuşlardır. Muhtırada anayasanın öngörmüş olduğu reformların hızla yapılarak devrim kanunlarının uygulanması talep edilmiş ve bu durum toplum, ekonomi ve siyaset alanlarında muhafazakâr bir çizginin kuvvetlendirilmesi şeklinde yorumlanmıştır (Özdemir, 2008: 227; Demir, 2016: 131-132). Yaşanan olayların ardından, iki yıl süreyle her türlü faaliyet baskı altına alınmış, sıkıyönetim süresi uzatılmış ve hükümet dikkatini anayasanın değiştirilmesi talepleri üzerinde toplamıştır. Her türlü örgütlenme, toplantı ve seminer yasaklanmış, şiddet eylemlerinin önüne geçmek için yapılan anayasal değişiklikler, sendikalar, basın, radyo ve televizyon, üniversiteler gibi devletin çeşitli kurumlarında etkili olmuştur (Ahmad, 2012: 181). 1973 yılında yapılan

⁴ 15-16 Haziran Olayları, 1970 senesinde 70 bin işçinin DİSK’in çağrısı üzerine Sendikalar Kanunu’nda yapılan değişikliği protesto etmek amacıyla büyükşehirlerde gerçekleştirdiği direniştir. Gösterilerde çıkan arbedeler neticesinde çok sayıda kişi hayatını kaybetmiş, zaten kırılğan olan toplumsal yapıda huzursuzluklara ve çatışmalara yol açmıştır (Demir, 2016: 130; Özhazinedar, 2022: 136-137).

Cumhurbaşkanlığı seçimi, askeri yönetimden çıkıp yeniden siyasete dönüşün yapıldığı önemli bir dönemdir. Cumhurbaşkanlığı koltuğunun önem kazanması ve seçim yapılması, sivil rejimi kurallarına uygun sürdürmek isteyen ve ordunun kışlaya çekilmesini savunan çevrelerin mücadelelerine sahne olmuştur. Yapılan bu seçim sonucunda sivil rejimi savunanlar kazanmış ve ordu kışlaya geri dönmüştür (Özdemir, 2008: 267).

1960'ların ikinci yarısından itibaren toplumsal düzeyde yaşanan yoğun siyasallaşma eğiliminin adeta bir şiddet dalgasına dönüştüğü bu yıllar, Türkiye'de kültür ve sanat ortamının da siyasetle yakın temas içinde olduğu bir dönemdir. Resim ve heykel gibi sanatsal ifade biçimleri de siyasal içerikli bir yaklaşımı benimsemiştir. 1970'ler aynı zamanda sanat çevresinde yol ayrımının başladığı ve anlatım dilinin çeşitlendiği önemli bir geçiş ve dönüşüm dönemidir. Adnan Çoker, Özdemir Altan, Devrim Erbil, Ömer Uluç gibi sanatçılar bu dönemde olgun yapıtlar vermeye ve yeni anlatım biçimleri denemeye başlamış; Füsün Öner, Sarkis Zabunyan, Nil Yalter, Altan Gürman gibi sanatçılar ise kavramsal çalışmaların erken örneklerini vermeye başlamıştır. 70'li yıllarda köklere dönüş/gelenek, halka ulaşmak/topluma yönelmek gibi kavramlar ön plana çıkmaya başlamış, yöreselcilik, naif sanat⁵, eleştirel gerçeklik, kavramsal sanat, makine estetiği, hazır nesne kullanımı, enstalasyon gibi çeşitli sanatsal yaklaşımlarla değişik teknik ve arayışlar belirmiştir (Antmen, 2005: 104; Germaner, 2008: 2; Bek Arat, 2012: 416).

1960'lardan sonra yeniden gelişmeye başlayan figür çalışmalarında figürü yorumlama şekillerinde belirgin değişiklikler görülmektedir. Figür kullanımında serbest bir yaklaşım sergilenmeye başlanması, klasik figür ölçütlerini sarsmış, figür-mekân ilişkisi yeni baştan tanımlanmıştır. Figür, mekân içinde bağımsız bir biçim olmaktan çıkarılarak, mekânla bütün hale getirilmiştir. Figüratif sanat anlayışının gelişimi devam ederken, sanatçılar entelektüel yaklaşımlara daha fazla ilgi duymaya başlamıştır. Kimi sanatçı eserlerine analitik yöntemle yaklaşırken, kimisi de kültür birikimini sergilemiştir. Bu bağlamda bir grup sanatçı arasında fantastik, gizemli, düşsel ve yarı gerçekçi eğilimler yaygınlaşmıştır. Utku Varlık, Burhan Uygur, Mustafa

⁵ Naif sanat eğiliminde sanatçılar olayları ve doğayı yeni bir gözle görüp yeniden resmetmişlerdir. Naif sanatçılar, naif olabilmek için hiç eğitim almamış olmayı ve içgüdüsel şekilde resim yapmayı savunmuşlardır (Tansuğ, 1990: 145-146). Hüseyin Yüce'nin ilk Naif Türk sanatçısı olduğu kabul edilmektedir. Naif sanat eğilimi içinde Fahir Aksoy, Fatma Eye, Belkıs Taşkesen, Nadide Akdeniz gibi sanatçılar da yer almaktadır (Gültekin, 1992: 21)

Ata, Özdemir Altan gibi sanatçılar bu doğrultuda çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Ödekan, 2008: 575). 70’li yıllarda hayal gücünü ve yeni dünya insanının içinde bulunduğu sorunları dışı vuran figür anlayışı, bireyin ruhsal ve fiziksel var olma çabalarını da ön plana çıkartmaya başlamıştır. Çeşitliliğin ve farklılıkların yaşandığı, Doğu-Batı ve geleneksel-modern ayrımlarının başladığı bu dönemde sanatçılar bireysel ifadelere yönelmeye başlamıştır. Bu yıllarda sanatçılar, resim ve heykel alanlarında soyut ve figüratif çalışmalarda özgünlük sorunlarıyla ilgili çalışmalar yapmışlar ve kırsal kesimden ziyade kentlere, Osmanlı ve İslam dünyasının düşünce modellerine eğilmişlerdir (Germaner, 2008: 14; Bek Arat, 2012: 426).

1975-80 yılları arası ise savaş karşıtlığı, çevreyle ilgili sorunlara dikkat çekme, cinsiyet ayrımcılığı vb. konuların ilk defa ortaya atıldığı ve işlenmeye başladığı dönemdir (Aysan, 2013: 12). Bu dönemde sanatçılar zengin malzeme ve ileri teknik olanaklarla sürekli arayış ve deneme içinde olmuştur. Böyle hareketli olan bir ortam, resim sanatının gelişmesini hızlandırmış ve sürekli olarak açılan sergiler sayesinde izleyiciyi kültürel açıdan beslemiştir (Ödekan, 2008: 576). Dönemin ikinci yarısında plastik sanatlar konusunda özel galerilerin artışı, piyasa ortamının oluşmaya başlaması, etkinlik ve sergilerin artışı gibi olumlu gelişmeler yaşanmasına karşın sanat çevrelerinde devlet desteğinden yoksun olunması halen bir sorun olarak devam etmektedir (Elibal, 1977: 8; Bek, 2007: 62). Açılan özel galeriler ve toplum içinde gelişen talep sayesinde, 70’lerin sonunda Türk resmi kendi pazarını kurmaya başlamıştır (Serpil, 2006: 80). Ayrıca, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977 yılında başlattığı ve iki yılda bir düzenlediği “Yeni Eğilimler” sergilerinin yerleşmiş kalıpları yıkarak ileriye dönük çalışmaları teşvik etmesi, resim sanatının gelişmesine önemli katkı sağlamıştır (Ödekan, 2008: 576).

3.4. 1980 Askeri Müdahalesi, Küreselleşme Süreci ve Yasaklar İçinde Sanat Ortamı

1980'ler, güçlü batı ülkelerinin sosyal, kültürel ve ekonomik birikimlerini dolaşıma soktukları, "küreselleşme" olgusunun her alanda belirginleştiği zenginlik ve kıtlık yılları olmasından dolayı çelişkili bir süreçtir. Bu yıllar dünya üzerinde yeni bir yapılanma sürecinin işaretçisidir. Sağ görüşlü siyaset güçlenmiş ve neoliberalizm yükselişe geçmiştir. Ortadoğu'da yaşanan karışıklıklar, Avrupa'nın birçok kentinde kitlesel nükleer silahsızlanma gösterileri, savaşlar, ABD'de ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığına karşı eşit hakların elde edilmiş olması, Berlin Duvarı'nın yıkılması, işsizlik ve yoksulluk gibi pek çok olay sanatsal değişimlere de yol açmıştır. Bu yıllarda enformasyon, teknoloji, biyoteknoloji alanında birçok gelişme halkın yaşamını kuşatmaya başlamış, kent ve kentlilik yeni bir anlam kazanmıştır (Yasa Yaman, 2011: 127-128).

1980'li yıllar, ekonominin, siyasi partilerin ve liderlerin büyük ölçüde yenilendiği, değişim ve düzenlemelerin yapıldığı bir dönemdir (Öztürk Ötkünç, 2007: 62). 27 Mayıs 1960'ta yaşanan ordu müdahalesinin ardından ülkenin siyasal çerçevesinde değişimler yaşanmış, sol partiler kurulmuş, sendikalar hareketlenmiştir. Bu süreç 1968'de başlamış olan, 1971'de kesilen, daha sonra yeniden silahlanmaya, örgütlenmeye giden öğrenci hareketlerinin ve benzer sivil hareketlerin 12 Eylül 1980'de asker tarafından bastırılmasıyla tamamlanmıştır (Tansuğ, 1990: 61).

12 Eylül sabahı yönetime el koyulduğunu bildirmek amacıyla okunan ilk bildiride, devletin organları işlemediği için Silahlı Kuvvetler tarafından ülke yönetimine el koyulduğu ilan edilmiştir. Bu bildiri sonucunda anayasa askıya alınmış, meclis dağıtılmış, bakanların görevine son verilmiş, Millet Meclisi üyelerinin dokunulmazlıkları kaldırılmıştır. Ayrıca bütün ülkede olağanüstü hal ilan edilmiş, bütün siyasal partilerin ve sendikaların faaliyetleri durdurulmuş, adresinde olmadığı için ele geçirilemeyen Alparslan Türkeş dışındaki tüm siyasi parti liderleri tutuklanmış ve yurt dışına çıkışlar yasaklanmıştır (Zürcher 2011: 401). 12 Eylül sabahı yalnızca Türkiye'de değil, Avrupa ülkelerinin televizyonlarında da kısa aralarla darbe haberleri ve röportajlar verilmiştir. En sık gösterilen manzara, Anıtkabir'in merdivenlerini tırmanan askerlerin, general ve subayların görüntüsü olmuştur. İlber Ortaylı'ya göre (2019: 155), bu şatafatlı manzara ile Türkiye askeri bir devlet ve toplumun ülkesi

olarak gösterilmiş ve yapılan bu askeri girişim ilk anda çoğu kişi tarafından ne yazık ki hoş karşılanmıştır.

Gerçekleşen askeri müdahaleyle beraber Başbakan Süleyman Demirel görevden alınmış, meclis yetkisiz bırakılmış ve sıkı yönetim ilan edilmişti. Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren 14 Eylül’de devlet başkanı ilan edilmiş, bütün iktidar Milli Güvenlik Konseyi (MGK)’nin elinde toplanmış ve 1983 genel seçimlerine kadar ülke MGK ile yönetilmiştir. MGK, Ekim 1981’de yeniden yapılanma amacıyla ilk adımı atarak, yeni anayasa taslağının hazırlanması için bir danışma meclisi atama yoluna gitmiştir (Ahmad, 2012: 214-219). Danışma meclisinin atadığı Prof. Dr. Orhan Aldıkaçtı başkanlığında kurulan on beş kişilik Anayasa Komisyonu’nun üniversiteler, yüksek mahkemeler, sendikalar, meslek kuruluşları gibi kesimlere de danışarak bir anayasa taslağı oluşturmaya karşın yeni anayasa için görüş bildirilmesi ciddi şekilde sınırlandırılmıştır. Danışma meclisi, Temmuz 1982’de taslak olarak yayımlanan Anayasa Komisyonu’nun raporunun ardından yeni yasal düzenlemelerle anayasa hakkında tartışmaların yapılmasına olanak sağlıyor gibi görünmesine karşın, halkın oylarını olumsuz yönde etkileyebilecek olan görüşlerin ifadesi yasaklanmıştır (Tanör, 2008: 43-52). Baskı ve yasaklamalar bunlarla da sınırlı kalmamış, Kenan Evren, geleceğin Türkiye’inde eski siyasilere yer olmayacağını belirterek, siyasi konuların tartışılmasını yasaklamış, faaliyetleri durdurulmuş olan eski partiler resmen kapatılmış ve bu partilerin tüm mal varlıklarına el konulmuştur (Zürcher, 2011: 403).

MGK bir süre sonra yetkilerinin bazılarını devretmiş, birçok kısıtlamayla engellenen siyasal faaliyetler 1983 baharında yeniden başlamıştır. Sivil siyasal yaşantıya dönülmesi için de Siyasi Partiler Kanunu kabul edilmiş ve toplamda on beş adet siyasi parti kurulmuştur (Altan, 2005: 177; Ahmad, 2012: 23). Yapılan genel seçimde Turgut Özal liderliğindeki Anavatan Partisi (ANAP) iktidar olmuş ve bu yeni dönem “Özal Dönemi” olarak anılmıştır. Bu yıllar ekonomik, kültürel ve sanatsal olarak dışa açılmaların görüldüğü bir süreçtir (Bek Arat, 2012: 454).

12 Eylül askeri müdahalesinin etkileri yalnızca siyasi olarak değil, kültürel açıdan da döneme damga vurmuştur. Darbe Hükümeti’nin programında yer alan kültür yasalarına bakıldığında içe kapalı, ideolojik olarak yükü ağırlaşmış, sanatsal ve estetik endişeler açısından ise eksilmiş bir görüntü karşımıza çıkmaktadır (Öztürk Ötkünç, 2007: 66). Bu dönemde, baskın fikirlerin kolaylıkla sindirilebildiği bir sanat ortamı görülsede, 1980’ler bir açılış dönemidir. İletişim imkanlarının gelişmesiyle beraber

Türkiye dünyada olup bitenleri izleme olanağı bulmuştur (Sağır, 2008: 159). Siyasal baskılar yaşam alanlarını kısıtlasa da, bilgisayar, reklamcılık, yayıncılık gibi yeni medya olanakları sayesinde dünyayla küresel anlamda ilişki kurulmuş ve yerli kültürün dışında farklı bir ifade alanı yaratılmıştır (Gençel, 2014: 16).

Cumhuriyet'in öncesinde ve ilk döneminde belirleyici olan ancak 1960'lardan itibaren bir ölçüde geri çekilen Batı faktörü, bu sefer "küresel sanat pazarı" olarak yeniden aktif hale gelmiştir (Koçak, 2008: 30). Hükümet baskıcı olmasına karşın özel sektörün sanat alanında serbest bırakmıştır. Özel sektörün serbest olmasıyla birlikte sanat kâr getiren bir yapıya dönüşmüş, sanatçılar maddi açıdan özgürleşmiş ve devlete olan ihtiyaçları azalmıştır. Uluslararası bir yol yakalayan sanat, daha özgür bir alana sahip olmuştur. 1980 dönemi, sanatın önünde bir direniş yolu açmış, içerikte yeni konu arayışları, kavramsal ve simgesel yaklaşımlar ortaya çıkmıştır (Kandemir, 2019: 16). Uluslararası sanat ortamında, hipergerçekçilik, transavangard, graffiti gibi farklı akımların yaratmış olduğu bir çeşitlilikle çağdaş sanat oluşumları hız kazanmıştır. Güzel sanatlar fakülteleriyle birlikte artan sanatçı sayısına bağlı olarak, sergi mekânları ve etkinlikler de artmıştır. Serbest piyasaya eklenen sanat piyasası koleksiyonculuk, galericilik, sanat fuarı, müzayede gibi oluşumlarla kendine özgü bir pazar oluşturma yolları aramıştır (Bek Arat, 2012: 456).

1980'li yıllar, yeni müzecilik, galericilik ve sergileme anlayışlarının da önemli yıllarıdır. Amerika ve Avrupa'da birçok yeni ve çağdaş müze açılmış, uluslararası bienal etkinlikleri, küratörlük kavramı yeniden gündeme gelmiş ve 1980'lerin sonunda sanat piyasası görülmemiş biçimde hareketlenmiştir (Yasa Yaman, 2011: 128). Bu yıllarda galeriler çağdaş sanatçıların eserlerine olduğu kadar eski dönem sanatçılarına da yer vermişlerdir. Artık hayatta olmayan sanatçıların eserlerinin galeri piyasasına girmesinde ise sanatçıların aileleri ve varislerinin etkisi olmuştur. Eski sanatçıların eserlerini özel galeriler varislerinden satın alarak kendi bünyelerine eklemişlerdir. 1980'lerin piyasasında, çoğu Müstakiller ve d Grubu'ndan olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Aliye Berger, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Fikret Mualla gibi sanatçılar da bu talebin büyükçe bir bölümünü oluşturmuştur (Üstünipek, 1998: 180). 1980 yılları sanatçıların bireysel serüvenleri açısından, dönemin siyasi havasına koşut olarak birbirinden kopuk ve bağımsız olarak gözlemlenen etkinlikler, çağdaş Türk sanatında gerçek bir değişime ve evrilmeye işaret etmektedir (Yıldız, 2008: 32).

1980’li yıllar, sanat eseri ile politik, kültürel ve toplumsal alanlar arasındaki ayrımın kaldırıldığı Türk sanatı için önemli bir kırılma noktasıdır (Çalıkoglu, 2001: 28). Sanatta kavramsal yaklaşımların deneme ve uygulama alanına girmesi, Yeni Dışavurumculuk (Neo-Ekspresyonizm) gibi 1980’lerde tüm dünyada yaygınlaşan akımların ülkeye yansımalarıdır (Tansuğ, 1990: 115). Bu yıllarda resim ve heykel alanlarında soyut-figüratif tartışmaları sürmeye devam ederken, her iki alanda da biçimsel özelliklerin ön plana çıktığı eserler üretilmeye başlanmıştır (Yıldız, 2008: 29).

Sanatçıların yönelim gösterdiği dışavurumcu, gerçeküstücü sanat akımları 1980 sonrasında Yeni Dışavurumculuk adıyla Batı’da ve Türkiye’de sanat çevresinin gündemine oturmuştur. Sanatçıların Yeni Dışavurumculuk akımına karşı ilgisi artsa da toplum ilk başta bu akımı kabullenmemiştir (Sunar, 2019: 91). Yeni dışavurumcular duygu, büyü, bilinçaltı ve tinsel konulara yönelirken, Metafizik Resim’den ve Sürrealizm’den de ilham almışlardır. Yeni Dışavurumculuk akımı, geniş bir biçim ve içerik özgürlüğü içinde, insanın art-endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında kendi benliğini, geçmişi ve geleceğiyle olan bağlarını aramaya yönelik bir tutum olarak yorumlanabilmektedir (Erzen, 1997: 1931). 1980’li yıllarda Türkiye’yi etkisi altına alan Yeni Dışavurumculuk akımı, dönem sanatçılarından başta Bedri Baykam olmak üzere, Mehmet Güleriyüz, Hale Arpacıoğlu, Yusuf Taktak gibi isimler tarafından benimsenmiştir (Bek Arat, 2012: 454). Yeni Dışavurumculuk Almanya’da bölünmüşlük, Amerika’da sanat piyasasının talebi gibi etkenlerle, Türkiye’de 1980 askeri müdahalesinin sosyal ve siyasi açıdan neden olduğu değişimin sanata yansımaları olarak ortaya çıkmıştır (Sunar, 2019: 91).

1980’den sonra çağdaş Türk sanatında, gelenekle hesaplaşma dönemi başlamış, geçmişe ve geleceğe yaklaşımda “bellek” kavramı sorunsallaştırılarak Osmanlı kültürünü yeniden değerlendirme sürecine girilmiştir. Kimlik arayışına dönüşen bu süreçte Balkan Naci İslimyeli, Hüsamettin Koçan, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Hakan Onur, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Murat Morova, Genco Gülan gibi sanatçılar, Cumhuriyet ideolojisinin modernist söylemi ile Osmanlı geçmişinin anlamı üzerine sorgulamalarını yapıtlarına taşımışlardır (Bek Arat, 2012: 459). Altan Gürman, Füsün Onur, Sarkis Zabunyan, Nil Yalter gibi sanatçılar ise sanatlarıyla sınırlandırılmış olandan kaçınmış, baskı düzenini eleştirmeye başlamış ve eserleri aracılığıyla

yaşadıkları dünya ile daha anlamlı bir bağ kurmayı istemişlerdir. Türkiye kalıplarının içine sıkışmış bir haldeyken, Yüksel Arslan, Abidin Dino, Bedri Baykam, Mehmet Güleriyüz gibi sanatçılar, sanat ve siyaset arasına sınır çekmemiş, siyasal, toplumsal ve bireysel ideolojilerini görselleştirmişlerdir (Kandemir, 2019: 16).

3.5. 1990 ve Sonrası: Küreselleşen Dünya

1990'lar ve sonrasında Türkiye politik, kültürel ve toplumsal açıdan dünyada meydana gelen oluşumlardan etkilenmiş, iletişim ağları güçlenmiş, Türkiye hızlı bir biçimde dünyaya eklemlenmiştir. Türkiye'de klasik politika anlayışı değişmiş, özellikle sol dünyada görülen farklı ve öncekilerden çok daha değişik oluşumlar Türkiye'deki yapıyı derinden etkilemiştir. Merkezî devlet Türkiye'de modernleşmenin kurucusuydu ancak modernleşmeyi temellendirmesine karşın kendisi yeterince modernleşmemişti. Batıda demokrasinin kurucu unsuru kabul edilen laiklik, Türkiye'de bir hayli içe dönük bir anlayışla benimsenmişti. 1989 sonrasında "ulus devlet" kavramında izlenen yoğun aşınma, 1983 sonrasında tartışılan merkezî ve hegemonik devlet anlayışını zorlamaktaydı. Türklük temeline oturmuş olan ulus devlet, toplumun çoğulluğunu görmezden gelmekteydi. 1980'lerde telaffuz edilmeye başlanan "sivil toplum" bu koşullar altında daha fazla önem kazanmıştı (Kahraman, 2013: 114-115). Hasan Bülent Kahraman'a göre (2013: 119); bu dönemde kısa süreli koalisyon hükümetlerinin beceriksizliği sonucu art arda gelen ekonomik krizler yönetilemeyen bir Türkiye yaratmış, siyaset sınıfı iflas etmişti. Bütün siyaset anlayışının güvenlik politikaları etrafında şekillenmesi, toplumsal ve bireysel özgürlüklerin kısıtlanması anlamına geliyordu.

Egemenlik medya teknolojilerinin eline geçmiş ve sanat yapısı medya teknolojilerini kullanarak kendini dönüştürmüştür. Medya teknolojilerini kullanmak aynı zamanda iletişimin inşasını sağlamış, küreselleşen dünyada kurulan iletişim ağları da medya teknolojileri sayesinde mümkün olmuştur. Türkiye halen çeşitli sosyo-politik gerçekliklerle ve dengesiz ekonomiyle yüzleşiyor olmasına karşın teknolojik gelişmelere bağlı olarak küreselleşmenin ortaya çıkardığı yeni durumun sağladığı sosyal dönüşümleri de yaşamaktaydı (Pelvanoğlu, 2009: 181).

Küresel anlamda 1990'ları belirleyen en önemli oluşum 1992'de kurulmuş olan Avrupa Birliği (AB)'dir. Çok uluslu siyasi ve ekonomik bir örgütlenme olan AB, küreselleşme politikalarında da önemli rol oynamıştır. Türkiye'nin geleceğini AB'ye

endekslediği bu yıllar kültür ve sanat yaşamında radikal değişim ve dönüşümlerin izlendiği bir süreçtir. AB'nin kurulmasıyla birlikte bu yıllarda sınırlar zayıflamış, küresel organizasyonlar ortaya çıkmış, yeni bir dünya tasavvuru yeni sorunları da beraberinde getirmiştir. Küreselleşme politikaları içinde laikliğin etkisi, komünizmin çökmesi ve dinler arası diyalogun artmasına bağlı olarak mutlak doğrulara olan inanç zayıflamış, “doğru” göreceli bir kavram olmuştur. Farklılıklara saygılı olma, eskinin bütüncül anlayışının, “birlik içinde çokluk” anlayışıyla yer değiştirmesi, herkesin fikrine saygılı olmanın önerildiği bu bakış açısıyla bireysel, kültürel haklara ve özgürlüklere özen gösterilmesi gerektiği savunulmuştur (Yasa Yaman, 2011: 137-138). 1990’larda dünyanın başlıca kentlerinin finans, sanat ve kültürün merkezi haline geldiği görülmektedir. Bu dönem, kısaca çoğulculuktan bahsedilen, küresel kültürel diyaloga geçme çabalarının görüldüğü yıllar olarak tanımlansa da, fark kavramı üzerinden yeni betimler kabul edilmemiştir. Buna rağmen yeni bir tanım ortaya koyan kimlik olgusu, cinsel kimlik, etnik kimlik gibi bağlamlarda tartışılmıştır. Bir yandan çoğulculuk ve çok kültürlü bir yapı hedeflenirken diğer yandan küreselleşme söylemiyle bu çoğulculuk isteği tartışma konusu haline gelmiştir (Bunulday, 2010: 57).

1990’lı yıllarda, Türkiye’deki sanat ortamının oluşmasında, uluslararası etkileşim, teknolojinin artması ve iletişim ağlarının güçlenmesi önemli unsurlardır (Yıldız, 2019: 25). 1980’lerin ardından yeni iktidar ağlarının ve yaşam biçimlerinin ortaya çıkması, Asya Kaplanları⁶, Çin’in ekonomik atılımları, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılması gibi örnekler büyük bir değişime ve yeni egemenlik anlayışlarına işaret etmektedir. Ulusal faktörlerin yanı sıra, 1990’lı yıllarda net bir şekilde hissedilen küreselleşme sürecinin etkileri gibi, bu değişimlere neden olan farklı faktörler de bulunmaktadır. Küreselleşme süreci, ekonomiden kültüre kadar her alanda varlığını korumuş, aynı zamanda sanata şekil veren ve yeni bir ivme kazandıran bir olgu haline de gelmiştir (Pelvanoğlu, 2009: 64). Kültür ve sanat etkinlikleriyle kültür ve sanat politikalarının yönlendirilmesi özel sektörün eline geçmeye başlamıştır. Ayrıca koleksiyonerler artık sadece modern Türk sanatının geçmişine ilişkin yapıtları toplamakla kalmamış, yeni ve genç sanatçılardan da eserler almaya başlamışlardır (Yasa Yaman, 2011: 138). Kültür politikalarının

⁶ Küreselleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte Güney Kore, Hong Kong, Tayvan ve Singapur’da görülen refah artışı ve ekonomik büyüme durumu (Karadağ, 2018: 64).

özelleştirilmesi olarak görülen bu durumda, banka ve şirketlerin özel koleksiyonlar oluşturma çabaları da sanata yön veren olgulardan biridir. Şirketler, sanatı bir reklam ve halkla ilişkiler aracı olarak kullanmışlardır. Sanat aynı zamanda toplumsal bir statü simgesi olarak görülmeye başlamıştır. Sanat sayesinde elit bir çevreye ve prestije sahip olmak mümkün olmuştur (Bunulday Hasgüler, 2013: 143).

1990'lı yıllarda sanatta özgürleşmenin arttığı gözlemlenmiştir (Yıldız, 2008: 21). Birçok dönüşümün yanı sıra kültürün de küreselleştiği bu yıllarda baskın gücü elinde tutan Batı ülkeleri, kendi kültürlerini dayatmaya devam etmiş ve öteki modernliklerin görünmesine de ortam hazırlamışlardır. Bu fırsatı değerlendiren Türkiye de 1990'larla beraber hem ekonomik hem de sanat alanında Batı'ya eklemelendiği bir sürece girmiştir (Yasa Yaman, 2011: 139). Bu yıllarda önceki kuşaklardan kalan gerçeklik ve gerçek kuramı arasındaki ilişkiye ironik bir yaklaşım sergilenmiştir. 80'li yıllara kadar modernizmin çözümlemeci ve üstün özelliklere sahip çalışmaları 90'larda yerini düzenlemeci, provakatif ve anti-estetik bir yapıya bırakmıştır. Gerçekçi ve temsili sanatın sunduğu rahatlıklar dönemin en belirgin özellikleridir (Çalıkoğlu, 2001: 30).

1990'lı yıllardan sonra sanatçıların dışa açılma çabaları sonuç vermiştir. Çağdaş ve demokratik düşünce etrafında şekillenmiş, yaratım aşamasında sınırların olmadığı anlayışlar Türkiye sanatı içinde de yerini almış, sanatçılar imge, biçim ve kavram ilişkilerini sorgulamaya başlamışlardır (Germaner, 2008: 19). Küreselleşme sürecinde birey, kimliğini her zaman olduğundan daha fazla sorgulamıştır. Bugünkü kimlik kavramı, kültürel farklılıkların birbirine geçtiği melez kültürler, sömürge sonrası etkilerle biçimlenmektedir. Genel olarak birey, sosyalleşme süreci içerisinde biçimlenirken, içinde yaşadığı kültürün kurumları aracılığıyla o kültürün sembollerini içselleştirmekte, kendi yaşam tarzını oluşturmakta ve sonuç olarak kültür ile yakından bağlantılı bir kavram olan kimliğini yapılandırmaktadır (Tan, 2003: 6).

1970 ve 1980'li yıllarda kurumsallaşma aşamasında olan galeriler ve sergi mekânları da 1990'larda küresel ağın bir parçası olmuştur. 1980'lerin sonunda Türkiye sanat pazarının oluşmasında İstanbul Bienal'i dünyaya açılan bir kapı olmuş, 1990'larda ortaya çıkan kolektifler ve inisiyatifler, kendi kendini anlama arayışı ve sergilemeye alternatif bir alan sunmuştur (Yıldız, 2019: 25-26). Uluslararası sergiler ve bienaller sayesinde İstanbul sanat ortamı, Batı sanat çevresinin ilgisini çekmiş ve birçok sanatçının İstanbul'a gelmesine sebep olmuştur. Bu sayede Türkiye'nin sanat

üretimi daha fazla dikkat çekmiş ve yakından izlenmiştir. Bu yıllarda sanatta artan özgürlük duygusuyla kurum dışı ya da kurumlara karşı duruşlarda ve etkinliklerde artışlar olmuştur. Küratörlük kavramı da bu yıllarda yayılmaya başlamış, Vasıf Kortun, Beral Madra, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu, Pelin Tan gibi isimler düzenlemiş oldukları sergilerle ön plana çıkmışlardır. Beral Madra, 1987 ve 1989 yıllarında düzenlenen İstanbul Bienalleri'nin sanat yönetmenliğini yapmıştır (Güven, 2012: 66; Kandemir, 2019: 38).

1990'lı yıllarda galerilerin sayısı artmış, alternatif mekânlar belirmiştir. 1980'lerde atağa geçen müzayede evleri, 1990'da UNESCO'ya bağlı olarak kurulan Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD)'nin girişimleri ile 1991 yılında gerçekleştirilen ilk sanat fuarının açılmasından sonra fuarların sayısında da önemli bir artış gözlenmiş ve buna paralel olarak yeni koleksiyonerler belirmiştir. 1990'lar örgütlenmelerin artış gösterdiği, disiplinlerarası sanatın yükselişe geçtiği, UPSD'nin sivil olarak yayınlarla, sergilerle, resmî otorite karşısındaki duruşuyla, sanatçı haklarını gözetmesiyle farklılık yarattığı bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönemde Türkiye'de de genç yeteneklere karşı bir ilgi başlamış, genç sanatçıları keşfetmek amacıyla yarışmalar, sergiler ve sanat fuarları düzenlenmiştir. Sanat eserlerinin yatırım aracı olarak algılanmaya başlamasını sağlayan oluşumlar ve sermayesi bulunan çevrelerin sanat piyasasını yönlendirilmesi, bu yıllarda UPSD tarafından düzenlenen TÜYAP Sanat Fuarı'nı gerekli kılmıştır. Dönemin ikinci yarısından itibaren, sanatın, sanat ortamının, açılan sergilerin ve sergi mekânlarının değiştiği, yurtdışı etkinliklerinde devlet dışı organizasyonların arttığı, küratörlük olgusunun önem kazandığı ve Türkiye'deki çağdaş sanatın farklı ortamlarda tartışıldığı gözlemlenmiştir (Yasa Yaman, 2011: 139; Yıldız, 2019: 26; Sülün, 2020: 436-437).

Bu dönemde sanatın özgürlükçü tavrı sayesinde kadın sanatçıların da sayılarında bir artış görülmektedir. Türkiye'de kadınların sosyal yaşam standartları, politik, sosyal kültürdeki yerleri nedeniyle sanat alanı içerisinde yer almaları önemli adımlardır. Ülkemizde kadın sanatçılar Cumhuriyet'in ilanı ile beraber, diğer Avrupa ülkelerinin çok ilerisinde sayılabilecek birçok yasal hakkı da elde etmiştir. Ancak bu imkânları aktif bir şekilde yaşamlarına katmaları 1970'den sonra mümkün hale gelmiştir. Bunun en önemli sebebi ise Avrupada gün yüzüne çıkan feminist düşünce biçiminin Türkiye'ye de ulaşmış olmasıdır. 1990'lı yıllarda ise bu durum zirveyi görmüştür (Yıldız, 2019: 24).

2000’li yıllara gelindiğinde dünya hayli trajik bir olayla değişmeye başlamıştır. 11 Eylül 2001 tarihinde Amerika’da bulunan ikiz kulelere saldırı düzenlenmiş ve binlerce insan ölmüştür. Yapılan bu saldırıyı El Kaide üstlenmiş, bunun üzerine dönemin başkanı George W. Bush olayın İslami terörden kaynaklandığını söyleyerek Afganistan’a saldırmıştır. Bu savaş Amerika’da ve farklı birçok ülkede “Adil Savaş” olarak anılmış, Bush ve kabine arkadaşlarıyla birlikte bu ekip *neo-con* (Yeni Muhafazakarlar) olarak adlandırılmıştır. Art arda çıkartılan yasalar ve yapılan düzenlemeler ile birlikte Amerika yeni bir döneme girmiştir. Bu dönemde ülke kendi içine kapanmış, dış dünyadan kopmuştur. Saldırıları, işgaller, askeri mücadeleler Amerika’nın yeni uygulamaları arasına girmiş ve dünya demokrasi ile güvenlik politikaları arasında bir seçim yapmaya zorlanmıştır. 2008 yılına gelindiğinde ise Amerika’da uzun bir aradan sonra ilk kez demokratlar seçimi kazanmış, Barack Obama başkan seçilmiştir. Sol görüşleri savunan Obama, çok daha barışçıl olması nedeniyle yeni bir dönemi ve anlayışı simgelemiştir. Dünya, 2000’lerin başında yaşadığı kaotik, sert, otoriter, aşırı sağcı yönelimlerden Obama sayesinde çıkabileceği umudunu taşımaya başlamıştır. Obama’nın ilk seyahatini Türkiye ve Mısır’a yapması, 2001 sonrasında Müslüman-Hıristiyan eksenlerinde bölünmüş olan dünya için bir umut olmuştur (Kahraman, 2013: 191,193).

2000’li yıllarda uluslararası dolaşımın artması sonucunda, 1990’larda görülen kolektif ruh, yerini bireysel bir anlayışa bırakmıştır. Bu yıllarda yaşanan kültürel değişimlerin belkemiğini teknolojik alanlarda meydana gelen yenilikler belirlemiştir. 2000’lerde elektronik alanda hızlı bir gelişim görülmeye başlamıştır. 2001’de internet ansiklopedisi *Wikipedia* devreye girmiş, 2003’te *Myspace* kullanılmaya başlamış, 2005’te devrim niteliğindeki *Youtube* piyasaya çıkmıştır. Floppy disklerin yerine çıkan USB flash diskler ise aynı yılın bir başka yeniliğidir. İlerleyen yıllarda elektronik ağ o dönem için varabileceği en geniş yaygınlığa ulaşmış ve dünya bu ağın içinde varlığını sürdürmeye başlamıştır (Pelvanoğlu, 2009: 45; Kahraman, 2013: 201-202).

2000’ler özel müzeciliğin gelişim gösterdiği bir dönem olmuştur. Müzeleşen koleksiyonlar bu yıllarda görünür olmuş, açılan özel müzelerin yarattığı etki sonucu sanat kurumları ve galeriler, toplumda gelişen kültürel yapının bir parçasına dönüşmüştür. Müzeler barındırdıkları koleksiyon içerikleri ile toplumun sanatsal gelişimine de katkı sağlamaya başlamışlardır (Sülün, 2020: 436).

1980’li yıllardaki sürecin toplumsal yapı üzerindeki olumsuz etkilerinin sürdüğü günümüzde, sanatsal gelişmeler ve değerlendirmeler nitelik sorunu ile karşı karşıyadır. Günümüzde teknolojiye bağlı olarak hızlı bir gelişim gösteren görsel sanat disiplinleri sadece kültürel bir önem taşımakla kalmamış, sanat piyasası, sanat turizmi gibi ekonomik kavramlar ile iç içe geçmiştir (Güven, 2012: 67). Gerek 1990’ların gerekse 2000’lerin hareketli siyasal ve kültürel ortamı, sanatçıların hükümetleri ve devletleri eleştirdiği bir sanat anlayışına sahip olmaları için yeteri kadar malzeme sunmuştur. 2000’li yıllarda çağdaş sanat, dünyanın her yerinde toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşümün, insanı doğrudan ilgilendiren varlıksal ve varoluşsal her türlü sorunsalı kendisine konu olarak almıştır. Dünyanın sosyo-kültürel planda önemli değişimler gerçirdiği her devrede sanat, benzeri bir kuşatıcı işlev üstlenmiştir (Kahraman, 2013: 211).

4. UTKU VARLIK'IN SANATI VE HAYATI

4.1. Utku Varlık'ın Sanata İlgisinin Doğuşu

Utku Varlık, 1942 yılında Bolu'da dünyaya gelmiştir. Varlık'ın sanata olan ilgisi çocukluk dönemlerinde başlamıştır. Öğretmen olan ebeveynleri ve büyüdüğü çevredeki sanatsal faaliyetler Varlık'ın üzerinde sanata karşı merak ve ilginin doğmasına neden olmuştur. Görsel sanatların yanı sıra edebiyata karşı da bir ilgisi olan sanatçının, bu eğiliminin edebiyat öğretmeni olan babası Muzaffer Şadi Varlık'tan geçtiği düşünülebilir (Varlık, 2018: 72). Öyle ki, sanatçı 50'li yılların son dönemlerinde *Dost Adam* dergisi için Ezra Pound'a ait şiirleri çevirmiştir (Karataş, 2022: 86).

Varlık, 1950'li yıllarda yapılan Halkevleri etkinliklerinin, amatör tiyatro gösterilerinin, sinemanın ve daha birçok etkenin sanata bakışında etkili olduğunu, ancak resme olan ilgisinin nedenini ise yanıtlamanın güç olduğunu belirtmiştir (Varlık, 2018: 72). Henüz küçük bir çocukken babasının kitaplığındaki resimli kitaplara baktığını ve bu resimleri yorumladığını belirten sanatçının resim sanatına karşı duyduğu ilginin ve yeteneğinin bu duruma bağlı olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Varlık, amatör bir fotoğrafçı olan dedesinden de oldukça etkilendiğini ve bu etkilenmenin resimlerine yansımaları şöyle anlatmaktadır:

Beni ayrıca ailenin fotoğraf albümleri ilgilendirirdi, dedem amatör bir fotoğrafçıydı. Eski sepya fotoğraflarda beni etkileyen, kadınların güzelliği ve her zaman arkada çok net bir peyzaj; sanki fotoğrafın içine girip o manzarada yürümek arzusu! Giderek kadın ve peyzaj benim resmimde önemli bir olguya dönüştü. Peyzajlar simgesel mekânlar oluşturuyor, denge ve devrim bunlarla oluşuyor, kadınlar ise hüznü ve esrik; düşte olduğu gibi: "...bir yerdeydim ya da biriyle beraberdim" ikilemi ile bir içerik bağı kuruluyor. Buna "görsel sentez" diyorum (Kişisel Görüşme, 16 Mart 2022).

Lisedeki resim öğretmeni Mehmet Yücetürk, Akademi'de Léopold Lévy, İbrahim Çallı ve Zeki Kocamemi gibi sanatçılardan ders almıştır. O yıllarda öğretmeninden çok etkilendiğini söyleyen Varlık'ın (2018: 72) resme olan ilgisinin resim öğretmeninden etkilenmesi sonucunda gerçekleştiği söylenebilir. Sonraki senelerde okula sanat tarihi öğretmeni olarak Fethi Kayaalp atanmış, Varlık'ın sanat tarihine olan ilgisini keşfederek kendisine Akademi'nin varlığından söz etmiştir. Varlık, Akademi'yi öğrendiği zamanki üzüntüsünü, "*Bolu'da bu okulların kimlikleri iyi bilinmediği için kendi adıma çok şey kaybettim, örneğin Akademi'nin ortaokuldan*

sonra sınavsız girilen bir lise bölümü varmış, bunun farkına varamadım, hala yanyorum.” şeklinde anlatmıştır (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 16 Mart 2022).

4.2. Utku Varlık’ın Akademi Yılları

Sanatçı, annesinin Akademi’ye girmemesi konusunda ısrar etmesi ve 1960 Askeri Müdahalesi’nin yarattığı sorunlar nedeniyle Akademi yerine, istemeyerek de olsa İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi’nde Yüksek Matematik bölümüne kayıt yaptırmıştır. Bir süre sonra sanat tarihi, psikoloji ve felsefe gibi bölümler ilgisini çekmiş, Sanat Tarihi bölümünde profesör olan Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu’nun derslerine katılmaya başlamıştır (Varlık, 2018: 96). Varlık hayatındaki dönüm noktasını ve o dönemle ilgili anısını şöyle anlatır:

Boş vakitlerimde hemen karşımdaki Sanat Tarihi’ndeki konferans ve dersleri dinliyorum. Prof. İpşiroğlu bir gün, “Oğlum siz bizim öğrencimiz misiniz, sizi sınavlarda görmüyorum” dedi, ben karşıdan, matematikten geldiğimi, sanatla ilgilendiğimi söyledim, o sırada Sabahattin Eyüboğlu geldi, bak Sabahattin, diyerek beni ona takdim etti. Konuştuk ve ben niçin Akademi’ye girmediğimi anlattım, çok güldüler. Bana pazartesi toplantılarından söz ederek kardeşi Bedri Rahmi’yi tanıştıracakını söyledi ve gelecek toplantıya davet etti. İşte böyle bir yol değişimi (Karataş, 2022: 92).

Utku Varlık, yaşadığı sıkıntıları geride bırakarak hayali olan resim eğitimi için 1961 yılında, bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bilinen, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin resim bölümünde eğitime başlamıştır. Resim eğitimine Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Sabri Berkel’in atölyelerinde aldığı yağlıboya, litografi ve gravür dersleri ile başlayan Varlık, sanatının ilk yıllarında litografi ve gravür çalışmalarına ağırlık vermiştir.

Sanatçı, Akademi’nin kendileri için yeni bir dünya olduğunu ve günün hemen hemen her saatini Akademi’de geçirdiklerini belirtmiştir (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 7 Aralık 2021). Varlık, başka bir konuşmasında, Akademi yıllarıyla ilgili olarak, *“1960’lar Güzel Sanatlar Akademisi’ne girdiğimde Türkiye büyük bir değişim geçiriyordu. Akademi bizim biyosferimiz olmuştı, orada yaşıyorduk. Akademideki hocalarımızın, oradaki atmosferin ve akademinin müdürü Asım Mutlu’nun sayesinde çok güzel beş yıl geçirdik.”* yorumunda bulunmuştur (Çevik, 2014: 122).

Beş yıllık bir eğitim süresi olan Akademi’de ilk yıl “galeri” denilen desen atölyesidir. Sanatçı bu atölyede Fransa’dan, Batı’nın bilgi birikimiyle dönen Adnan Çoker ile çalışmış ve Çoker’in, sanat alanında kendisini yönlendirmede çok etkisi olmuştur. Varlık, ilk yılın sonunda Akademi’de bulunan beş atölye arasından Bedri

Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesini seçmesine rağmen o yıl burs ile bir yıllığına Amerika'ya giden Eyüboğlu'nun yerine Neşet Günal'dan boyanmış desen ve gerçekçi resim eğitimi almıştır. Varlık, Fernand Léger ve André Lhote'un atölyelerinde ders alan ve d grubu üyesi olan Salih Urallı'dan da resim tekniği dersleri almış (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 7 Aralık 2021) ancak Salih Urallı Akademi'deki yetersizlikler sebebiyle teknik dersleri atölyede uygulamalı olarak verememiştir (Utku Varlık, Tilki Sanat Atölyesi Konuşmaları, 20 Ocak 2022).

Bedri Rahmi'den resmi değil ressamlığı öğrendiğini her defasında dile getiren Varlık, resmin bir öğreti olmadığını, insanın tutkusunun yönlendirmesiyle oluştuğunu savunmaktadır (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 7 Aralık 2021). Akademi hocalarıyla ilgi olarak *“Hocalarımızın çoğunluğu 1930’lu yıllarda bugün Fransa’da bile tanınmayan André Lhote’un öğrencisi olmuşlardı. Bu kübist hocadan öğrendikleri resmi yaptılar, öğretmeye çalıştılar, Bedri Rahmi hariç; o daha çok Dufy’nin etkisiyle gelmişti.”* yorumunda bulunmuştur (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 10 Ekim 2022).



Şekil 4.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi, 1964
Ortada Utku Varlık, sağında Necati Aydın, arkasında Oktay Anılanmert
(Utku Varlık Arşivi)

Varlık, eğitiminin özellikle ilk yıllarında sanat adına bir şeyler öğrenmenin zorluklarından, Akademi'nin çok iyi bir kütüphanesini olmasına rağmen çoğu Fransızca olan kaynaklarla yetinmek zorunda olduklarından ve her şeyin kısıtlı olmasından bahsetmektedir. Varlık, resim sanatının tek başına yapılmadığı, resmin kurgusunu diğer sanatlarla yapılan alışverişlerle sürdürdüğünü savunmaktadır. Sanatçıya göre, Akademi'de kısıtlı kaynaklarla eser üretmeye çalışmaları, iletişim zorlukları ve yabancı kültürleri izlemedeki zorluklar sanatsal gelişimleri açısından sıkıntılar yaratan başlıca sorunlar olmuştur (Varlık, 2011).

1960-1970 yılları arasını Türkiye'nin en özgür ve güzel yılları olarak nitelendiren sanatçı aynı zamanda bu yıllarda sanatla yaşamının zor olduğunu ve bir ressam için resimle hayatta kalmanın olanaksız olduğunu anlatmıştır. O yıllarda İstanbul'da yapılan sergilerde resim satılmadığından ve resim almak gibi bir geleneğin gelişmediğinden yakınan Varlık, iyi olan öğrencilerin Akademi'de öğretim üyesi olarak kaldığını, geri kalan öğrencilerin ise okullarda resim öğretmeni olarak çalıştığını söylemektedir (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 7 Aralık 2021).

Varlık, 1965 senesinde Avrupa'ya ilk seyahatini gerçekleştirmiş, dört ay süren seyahati boyunca çeşitli ülke ve şehirlerdeki müzeleri, galerileri, resim salonlarını ve bienalleri gezmiştir. Sanatçı bu geziyi “(...) kötü röprodüksiyonlarla dolu kafamı yıkamak, belleğimi yenilemek yani meraklarıma bir yanıt bulmak adına çıktığım bir umut gezisiydi bu (...)” sözleriyle anlatmıştır (Varlık, 2018: 21). Bu gezinin başlamasındaki asıl amaç ise devletin, 4. Paris Bienali'ne Varlık'ın eserlerini göndermesine rağmen sanatçının eserlerinin sergileneceği Bienal'e kişisel olarak davet edilmemiş olmasıdır (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 7 Aralık 2021). Bu gezi sonucunda sanatçının, Avrupa'nın sanat alanındaki olanaklarına karşı merakı artmıştır.

1965 senesinde ilk sergisini İsviçre'nin Cenevre kentinde açan sanatçı, 1966'da Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuş, 1967 senesinde ise I. Uluslararası İstanbul Festivali'nde özgün baskı dalında birincilik ödülü kazanmıştır (Arslan, 1997: 1870).

Varlık, devletin öğretim üyesi yetiştirmek amacı ile her sene dört öğrenciye verdiği bursu 1970 senesinde kazanarak Paris'e gitmiştir. Eğitim için Paris'e gitmesinin ana sebeplerinden birisi, gravür ve litografi hocası olan Sabri Berkel'in, Varlık'a çalışmalarını litografi üzerinden yürütürse atölyesini kendisine bırakarak emekli olacağını söylemesidir. “Çok saygı duyduğum hocamın bana güvencesini iletmesi ve de litografiyi sevmem nedeniyle Paris Güzel Sanatlar Akademisi, Prof. George Dayez'in litografi atölyesine 1971 de girdim; birinci yıl dil öğrenme ve Paris'e alışma, araştırma, yerleşme nedenleriyle geçmişti.” (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 10 Ekim 2022). Fransa'da, Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) 1971-1974 yılları arasında Georges Dayez ile çalışan sanatçı, 1973-1975 yılları arasında da Cachan Atölyesi'nde litografi çalışmalarına devam etmiştir (Varlık, 2018: 3). Varlık, Paris'i seçme nedenleri arasında, o yıllarda Türk sanatçıların uğrak yeri olmasını ve Paris'in öncelikli sanat merkezi olmasını da saymaktadır. Bugün Fransa'nın kendisine verdiği olanakların

fazlalığından bahseden sanatçı, geriye dönmek üzere aldığı kararda yanılmadığını (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 7 Aralık 2021) ve Fransa’nın kendisine sağladığı imkânları başka hiçbir ülkenin sağlamadığını belirtmektedir (Utku Varlık, Tilki Sanat Atölyesi Konuşmaları, 20 Ocak 2022). Çalışmalarını hala Paris’te sürdüren ve sanatın Fransa’da bir ayrıcalık olduğundan bahseden sanatçı, beş yıl boyunca Cite des Arts International atölyesinde (Şekil 4.2), son 30 yıldır ise Paris Belediyesi’nin verdiği atölyede sanatına devam etmektedir (Kırboğa, 2021: 96). Ayrıca, resim sanatının bir “meta” olup müzayedelerde sürünmesi ve bazı sanatçıların ünlenmek adına birtakım komplekslerinin ortaya çıkması gibi nedenlerle Türkiye’ye geri dönmek istemediğini ifade etmiştir (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 8 Aralık 2021).



Şekil 4.2. Utku Varlık, Paris Cite des Arts International Atölyesinde, 1977
(Utku Varlık Arşivi)

4.3. Sanatını Oluşturan Kaynaklar

Utku Varlık Akademi’ye ilk başladığında, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “*Ustan kim?*” sorusuna, “*James Ensor*”⁷ cevabını vermiştir (Varlık, 2018: 39). Varlık, 1965’te gerçekleştirdiği Avrupa gezisi sırasında Belçika’dayken Ensor’un yaşadığı mekânı ziyarete gitmiş ve sanatçının üslubunun nasıl oluşum gösterdiği yönündeki merakına yanıtlar aramıştır (Varlık, 2018: 40). Ensor’ın da dahil edildiği Dışavurumculuk akımında sanatçının iç dünyası ve o andaki ruhsal durumunun herhangi bir kısıtlama olmadan aktarılması hedeflenmektedir. İçe dönük bir kişiliğe sahip olan Ensor, eserlerinde düş gücünün etkisiyle hareket etmiş, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış bir kişilik olarak kendi ruhsal durumunu çalışmalarına

⁷ Belçikalı dışavurumcu bir sanatçı olan James Ensor, eserlerinde fazlaca sembolik ve metaforik öge kullanmıştır. Fantastik dışavurumcu çalışmalarıyla bilinen sanatçı hayal gücünü izleyiciye çarpıcı şekillerde sunmuştur (Efe, 2019: 48; Batur Çay, 2020: 58).

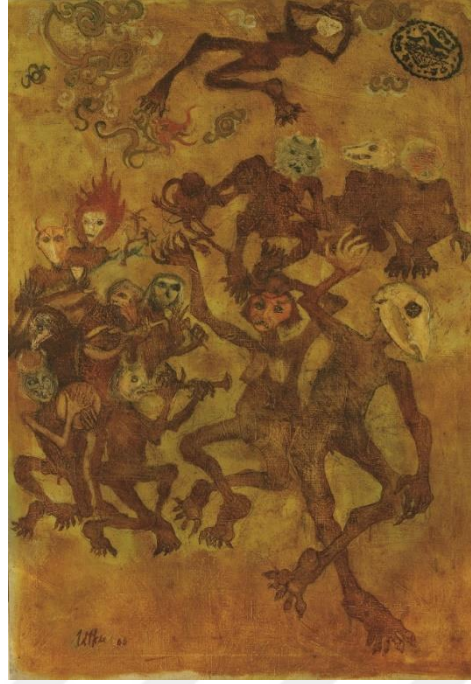
doğrudan yansıtmıştır. Eserlerinde görülen garip yaratıkları, iskeletleri, maskeli yüzleri ve hortlak biçimindeki bedenleri tuhaf elbiselerin içine gizleyerek ölümü hatırlatan bir dünya yaratmıştır (Taşkesen, 2018: 7).

Utku Varlık da tıpkı Ensor gibi resimlerinde sıklıkla ölüm temasına yer vermiştir. Avrupa'daki dört aylık seyahati sırasında incelediği eserler ve ölüm temasıyla ilgili şunları anlatır: *“Müzelerde gördüğüm, merak edip araştırdığım bir resim içeriği beni çok etkilemişti: ‘Les Vanité’ - Vanitas - kısacası: genellikle sembol olarak, geceye dair bir dekor içeren insanın kırılğanlığı, ölüme dair alegorik bir meditasyon, kadın ve mum, kafatası ve onun çevresinde yine efemeri anımsatan objeler dekorun teması olur!”* (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 10 Ekim 2022). Varlık'ın sanatının ilk yıllarından itibaren ürettiği eserlerinde sıklıkla bu temalara ve öğelere rastlamaktayız. Ölüm temasıyla çocukluk çağında haşır neşir olduğunu, bu temanın kendisinde oldukça gelişmiş olduğunu söylemekte ve bu durumu, *“Korku denemez buna, ortalığa sinen bir şey gibi resimlerde dolaşır.”* şeklinde ifade etmektedir (Girgin, 1986: 5).

Utku Varlık'ın erken dönemlerinde yaptığı *“Büyücülük (Witchcraft)”* adlı yağlı boya çalışmasında (Şekil 4.3) yüzleri maskeli olan ve vücutları deforme şekilde çizilmiş figürler, Ensor'un grotesk⁸ tarzda ele aldığı figürler (Şekil 4.4) ile benzerlik göstermektedir. Varlık'ın bu figür çalışması Ensor'un figürleri dışında, Mehmed Siyah Kalem'in⁹ minyatürlerinde (Şekil 4.5) yer verdiği cin ve şeytan tasvirlerini de andırmaktadır (Tansuğ, 1967). Yalnızca figür benzerliği açısından değil, eserdeki dinamizm ve şamanist etkiler bakımından da Siyah Kalem'in çalışmalarına oldukça benzemektedir. Bu durum, Varlık'ın erken üretim dönemlerinde sanatıyla ilgili bazı araştırmalar ve denemeler içinde olduğunu da kanıtı niteliğindedir.

⁸ Grotesk, 15. yüzyılda mağara duvarlarında görülen obje ve figürlerin bir araya getirilmesiyle oluşmuş, çirkin, gülünç ve korkunç olanın abartılı bir şekilde ifade edildiği anlatım biçimidir (Özdemir, 2018: 97).

⁹ Mehmed Siyah Kalem, birçok araştırmacı tarafından ele alınmış, sanatçının adı, nereli olduğu konusunda çeşitli görüşler ortaya koyulmuş ancak sanatçı hakkındaki bilgiler netlik kazanmamıştır (Karayel Gökkaya, 2013: 133). Mehmed Siyah Kalem'in eserleri Akkoyunlu Yakup Bey tarafından 14. ve 16. yüzyıl arasına tarihlenmiş ve Moğol, Timurlu, Maveraünnehir ekollerine göre ayrılmıştır (Detaylı bilgi için bkz. Karamağaralı, 2006: 15).



Şekil 4.3. Utku Varlık, *Büyücülük (Witchcraft)*, 1966, TÜYB, 116x81 cm, İstanbul Modern (<https://www.istanbulmodern.org>)



Şekil 4.4. James Ensor, *Maskeler*, 1925, TÜYB, 54,5x67,2 cm, Tel Aviv Museum of Art (<https://artsandculture.google.com>)



Şekil 4.5. Mehmed Siyah Kalem, *Demonlar*, Hazine, 2153, 64b, 28,5x22,2 cm, TSM
(Haydaroglu, 2006: 198-199)

Sanatının erken yıllarında Rönesans resmine ve sanatçılara bağlı olduğunu belirten sanatçı, daha sonra bu bağlılığın kendi sanatı açısından doğru olup olmadığı konusunda bir arayışa düşmüştür. 1965'te, Almanya'da bir estamp sergisinde Alman dışavurumcu sanatçı Käthe Kollwitz'in eserlerini incelemiş ve Kollwitz, Varlık'ın erken yıllarındaki sanat anlayışını oldukça etkilemiştir (Varlık, 2018: 54). Kollwitz, hayatı boyunca birçok sıkıntı ve zorlukla baş etmek zorunda kalmış ve yaşadığı duygu durumlarını eserlerine yansıtmıştır (Şekil 4.7). Eserlerini heykel, litografi, gravür, ağaç baskı gibi farklı tekniklerle üreten Kollwitz, eserlerinin konularını yaşadığı bölgenin toplumundan, okuduğu kitaplardan ve izlediği tiyatrolardan almış, hayatın karanlık ve acı dolu yanlarını eserlerinde ana konu yapmıştır (Tekdemir Dökeroğlu, 2019: 163; Şahinbaş, vd., 2019: 164).

Türkiye'de 1970'li yıllarda yaşanan politik ve kültürel olaylar Varlık'ın sanatının ilk yıllarında fazlasıyla etkili olmuştur. Ülkenin politik durumundan oldukça etkilenen sanatçı, o süreçte politik resim yapmayı gerekli olarak görmüş, sanatçıların da yaşanan politik karışıklığın içinde olması gerektiğine inanmıştır (Girgin, 1986: 5). Bu bağlamda Varlık'ın, Kollwitz'in sanat anlayışının etkisinde kaldığını söylemek pek de yanlış olmayacaktır (Şekil 4.8). 1966 senesinde Mehmet Güleriyüz, Devrim Erbil, Necati Ayden ve Oktay Anılanmert ile birlikte Beş Genç Ressam grubunu (Şekil 4.6) kuran Varlık, dışavurumcu bir figür anlayışını benimsemiş ve toplumsal konulara yönelmiştir (Arslan, 1997: 1869).



Şekil 4.6. Beş Genç Ressam Grubu, Beyoğlu Amerikan Haberler Merkezinde, 1965
Soldan Sağa: Oktay Anılanmert, Utku Varlık, Mehmet Güleriyüz, Necati Ayden, Devrim Erbil
(Utku Varlık Arşivi)

Paris'te eğitim gördüğü sırada özellikle “Polonya Afiş Ekolü” ile ilgilenen, ekolün toplum üzerindeki gücüne inanan sanatçı, bu politik kavgada önemli bir rolü olabileceğini düşünerek ülkenin politik sığlaşmasını dışavurumcu bir dille ele almıştır (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 10 Ekim 2022).

Varlık kendisiyle yaptığımız bir görüşmede (13 Haziran 2021), konuyla ilgili olarak şu yorumları yapmıştır:

O yıllar politika adına bir kaosla başladı ülkemizde, dış provokasyonlar amacına ulaşmıştı; ülke aniden karardı ve biz burslu olarak sıkışık bir durumdaydık. Bir kavgaya nasıl katılabilirsiniz, kanımca herkes kendi silahıyla. Evet ben de politik amaçlı özgün baskılar yaptım bu süre içinde; bilmiyordum bir imajın kolayca bir yere ulaşmasını ve de onun etkinliğinin ne olacağı!



Şekil 4.7. Käthe Kollwitz, *Ölüm Çağrısı*, 1922, 39,3x36,6 cm, Litografi, MoMA
(<https://www.kollwitz.de>)



Şekil 4.8. Utku Varlık, *Grev*, 1967, Desen (Utku Varlık Arşivi)

Varlık, devlet bursu ile Paris'e gitmeden önce, 29 Mayıs 1970 tarihinde İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde litografi, gravür ve desenlerden oluşan yirmi iki eserlik, "İçenler" temalı bir "veda" sergisi düzenlemiştir. Varlık (2011, 2 Ağustos), sergiyle ilgili anısını şöyle anlatmaktadır:

Bilmiyorum belki ben gidiyorum diye, serginin tüm resimleri satıldı, o günlerde resim satmak, belki bir, iki ama katiyen tüm sergi değil. Galeriyile Divan oteli arasındaki parkta, köşk misali çok güzel bir meyhane vardı ki galerinin bir kapısı da buraya açılıyordu, sanki galerinin özel meyhanesi gibi. Serginin satılması gücüyle meyhanede veresiye hesap açtırıp, gelen dostlarımızı orada ağırlamaya başladık, gerçekten anlatılmaz kefliydi.



Şekil 4.9. Utku Varlık, *İçenler Sergisi'nde Bir Deseninin Önünde*, 1970 (Utku Varlık Arşivi)

Varlık'ın sergi davetiyesinde de yer alan *İçenler* eseri (Şekil 4.10), masa başında oturan bir grup grotesk figürden oluşan bir desen çalışmasıdır. Bu eser, akıllara Fransız sanatçı Honoré Daumier'nin 1862'de baskı tekniği ile yaptığı *İçenler* adlı çalışmayı getirmektedir. 1890'da Vincent Van Gogh da Daumier'ın bu çalışmasını kopyalayarak kendi yorumuyla yeniden resmetmiştir (Şekil 4.11). 19. yüzyıl Avrupa sanatında oldukça popüler olan "absent içenler" konusu birçok sanatçı tarafından farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Dönemin moda içeceği absentin yüksek alkol oranı nedeniyle bazı kişilerde sanrı ve halüsinasyonlara neden olduğu bilinmektedir. Édouard Manet'nin 1859 tarihli *Absent İçicisi* ve Edgar Degas'nın 1876 tarihli *Absent İçenler* (Şekil 4.12) eserleri bunların en bilinenleri arasındadır. Varlık'ın yurt dışındaki sergi ve müzelerde kendisini etkileyen sanatçıların eserlerinin orijinallerini yakından inceleme fırsatı elde etmesi, sanat anlayışına birçok yenilik ve çeşitlilik katmıştır.



Şekil 4.10. Utku Varlık, *İçenler*, 1970, Desen, Sergi Davetiyesi (Utku Varlık Arşivi)



Şekil 4.11. Solda: Honoré Daumier, *İçenler*, 1862. Sağda: Vincen Van Gogh, *İçenler*, 1890, TÜYB, 59,4x73,4 cm, The Art Institute of Chicago (<https://commons.wikimedia.org>, <https://www.artic.edu>)



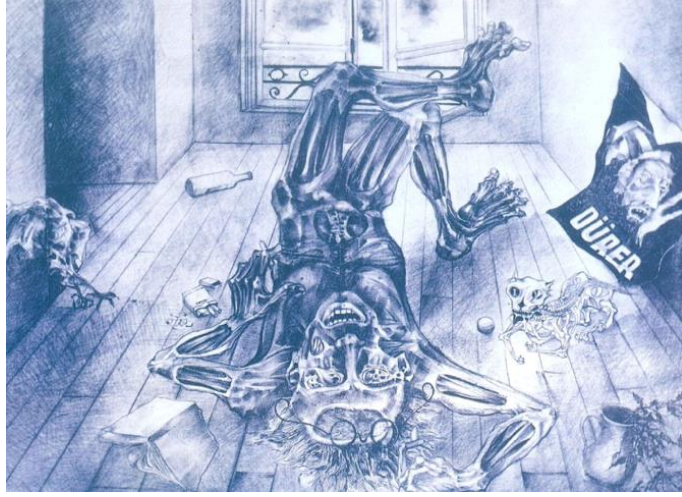
Şekil 4.12. Solda: Édouard Manet, *Absent İçicisi*, 1859, TÜYB, 180,5x105,6 cm, Glyptotek Sanat Müzesi. Sağda: Edgar Degas, *Absent İçenler*, 1876, TÜYB, 68x92 cm, Orsay Müzesi (<https://www.pivada.com>, <https://artsandculture>)

Ayrıca Varlık'ın bu desen çalışması, atölye hocası olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Han Kahvesi* (Şekil 4.13) isimli çalışmasıyla da kompozisyon açısından benzerlik göstermektedir.



Şekil 4.13. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Han Kahvesi*, 1973, Seramik Baskı, 30x30 cm, Özyeğin Üniversitesi Koleksiyonu
(<https://arts.ozyegin.edu.tr/tr/portfolio/han-kahvesi>)

Varlık'ın 1972 tarihli *Otoportre* (Şekil 4.14) eseri, sanatçının ruh halini gözler önüne seren bir yapıttır. Varlık, gravür tekniğiyle yaptığı bu çalışmasında kendisini boş bir odanın içerisinde acı çeken bir ruh haliyle resmetmiştir. Yapıtlarında ölüm temasına sıklıkla yer veren Varlık, bu çalışmasında da kendi bedenini iskelet biçiminde betimlemiştir. Eserde en dikkat çeken öge, sağ tarafta Alman sanatçı Albrecht Dürer'in 1498 tarihli *Otoportre* eserinin biçimi bozulmuş bir versiyonunun bulunmasıdır. Sanatçının böyle bir detaya neden yer verdiği tartışmaya açık bir konudur. Ayrıca Varlık, bu eseriyle 1973 senesinde Paris'te düzenlenen 3. Uluslararası Gravür Bienali'ne de katılmıştır (Paris'te Açılan 3. Uluslararası Gravür Bienali'nde Utku Varlık'ın Eserleri Sergilendi, 1973: 15).



Şekil 4.14. Utku Varlık, *Otoportre*, 1972, Gravür, 50x65 cm
(Utku Varlık Arşivi)

Aynı yıl yaptığı *Metro* (Şekil 4.15) isimli bir başka eseri ise hareket akışı ve dinamizm sayesinde ilk bakışta fütürist özellikler ortaya koymaktadır. Kompozisyonun merkezinde daha önceki eserinde olduğu gibi vücut yapısı deforme edilmiş bir figür bulunmaktadır. Arka planda ise bir metronun içinde sıkışık vaziyette duran bir grup figür yer almaktadır. Sanatçının bu eserinde sanayi toplumlarında gördüğümüz makineleşmeyle birlikte sistemin topluma yaptığı insanlık dışı etkileri ve baskıları ele aldığı düşünülebilir.



Şekil 4.15. Utku Varlık, *Metro*, 1972, Litografi, 65x50 cm
(Utku Varlık Arşivi)

Paris'te geçirdiği yılların ardından eserlerindeki politik içeriklerden ve kaostan bunalan sanatçı, sanatında yeniliğe gitmeye karar vermiş ve yaptığı tüm özgün baskı çalışmalarını bahçede yakarak yok etmiştir (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 13 Haziran, 2021).

Varlık, 1970'lerin ortalarında atmosfer ve renk ilişkileri açısından 15. ve 16. yüzyıl Kuzey Avrupa resimlerinin etkisiyle yağlıboya çalışmalarına yönelmiş, şiirselliği yüksek, dingin ve düşsel konulu eserler üretmeye başlamıştır (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 13 Haziran, 2021). Bu dönemde sanatçının dünya görüşüne giderek büyüyen bir evrensellik hakim olmuştur. Bu hakimiyet tuvallere sınırlı bir çizgi içindeki insan ya da toplum olarak değil geniş anlamda evrende var olan insanlığı simgeleyen bir portre olarak yansımıştır. İpek Duben'e göre (1978: 18) 1975 yılından sonra başlayan bu büyük dönüşüm sanatçıyı çok olgun bir seviyeye getirmiştir. Yalnız konu ve içerik olarak değil, plastik kurgu, renk ve teknik bütünlük açısından da sanatçıyı yükselten bir sıçrayış olmuştur.



Şekil 4.16. Solda: Utku Varlık, *Gün Dönümü*, 1977. Sağda: Utku Varlık, *Kesit*, 1977 (Utku Varlık Arşivi)

Yeni sanat anlayışında yeryüzü, doğa, mitoloji ve özellikle kadın temsilleri eserlerinde en çok kullandığı temaların başında gelen Varlık, bunun resimlerinde olgusal bir dünya yaratma düşüncesinden kaynaklandığını belirtmektedir (Elmas ve Kanaç, 2018: 1515). Resimlerin mitsel yönü, dinsel, evrensellik, zaman ve mekân sorunlarının ele alınmasıyla yaratılmıştır (Duben, 1978: 19). Erken yıllarındaki çalışmaları dışavurumcu bir tavır gösterse de Varlık'ın sanatının varoluşunda etkisi

olan asıl akım Viyana Fantastik Realizm akımıdır. Akımın öncüleri olan Rudolf Hausner, Ernst Fuchs, Arik Brauer ve Anton Lehmden gibi sanatçıların eserlerinden (Şekil 4.17) oldukça etkilenen Varlık (Kişisel Görüşme, 19 Haziran 2020), yıllar içinde eserlerinde görülen değişimi şöyle anlatmaktadır:

Önceleri, her etkilendiğim resmin bir parçası olmak istiyordum. Birincisi: Özellikle sanatın başlıca kaynaklarından gelen esintilerdi, ikincisi de yaşantıdan. Örneğin, önceleri Avrupa resminin en vurucu akıntısına, yani ‘ifadeciliğe’ kapılıp, bir süre onun etkisi ile çalıştım.(...) Daha sonra taşı tarağı toplayıp Paris’e göçtüğümde de Türkiye’nin yaşadığı o malum politik bunalım ve peşinden gelen baskı yıllarının kâbusu da resmimde bir yaz denizi gibi olmak isteği, tüm bu deneyimlerin sonucudur (Utku Varlık ile Söyleşi, 1982: 10).



Şekil 4.17. Anton Lehmden, *Güneş ve Kuşlu Manzara*, 1951, Sunta Üzerine Yağlıboya, 27x48,9 cm (<https://www.mutualart.com>)

Hiçbir resmi ekollerle sınırlamadığını belirten Varlık, yalnızca salt resmin gerçekliğine inanmakta, resmin inançla ve doğru bir şekilde yapıldığında her çağda bir anlatım dili olduğunu belirtmektedir. Varlık konuyla ilgili olarak, “*Örneğin Dali sürrealisttir, Picasso da kübikti. Ama ben kendini sürrealist hissetmeyen birçok ressamda, Dali’den daha çok sürrealist görüyorum. Bu ayrımlar sanat tarihçilerin yarattıkları sınıflandırmalardır.*” yorumunda bulunmuştur (Utku Varlık Resim Ekollerine Karşı, 1985: 8).

Farklı sanat dallarına ilgisi olan Varlık, sinemayla da yakından ilgilenmiştir. Öyle ki Akademi’de 1962 senesinde “Klüp Sinema 7” isimli bir topluluk kurmuşlardır:

Klüp sinema 7’de Avrupa ülkelerinin Kültür Ateşeleri’nin yardımıyla edindiğimiz önemli klasik filmleri görmek olanağını bulmuştuk ki bu kulüp sonunda Türkiye’nin ilk sinema okulu oldu. İstanbul’da Sinematek’in açılışı 1965 yıllarına rastlar, kuranlar da yine edebiyat ve sanat çevresinden arkadaşlarımızdı. Burada bir kaç yılda çok önemli sinema akımları izledik; özellikle Polonya ve Rus sineması (Utku Varlık, Kişisel görüşme, 10 Ekim 2022).

Hayal gücünü sinema ile geliştirmeye çalışmış olan Varlık, Avrupa sinemasının güçlü olduğu 1960'lı yıllarda, özellikle İtalya, İngiltere ve Fransa sinemasının siyah-beyaz filmlerini izlemiş, bu filmler sayesinde eski fotoğraflardaki dünyasını ve güzel kadınları tekrar yakaladığını söylemiştir (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 13 Haziran 2021). Alain Resnais'nin yönettiği, Fransa ve İtalya'nın ortak bir yapımı olan *Geçen Yıl Marienbad'da* (*L'Année Dernière à Marienbad*, 1961) ve Michelangelo Antonioni'nin yönettiği *Gece* (*La Notte*, 1961) filmleri o dönemde sanatçıyı etkileyen filmler arasında yer almaktadır (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 13 Haziran 2021). Varlık, sinemanın sanata olan etkisiyle ilgili görüşlerini şöyle belirtmektedir:

(...) Paris'e gelmeden önce bir iki film gördüm. Bunlardan biri Umberto Eco'nun *Gülün Adı* 'ydı. Filme dönüşmüştü. Romanın yapısındaki o araştırmacılığın filme yansımaları çok güç fakat film başka bir ivme kazanarak, kendi estetiğini sunmuştu. Yani sinema, anlatımı teknikle güçlendiriyor ve diğer sanatları da etkiliyordu. Bu da onu çağımızın en güçlü sanatı olma yolunda olduğunu gösteriyordu (Girgin, 1987).

Varlık, eserlerinde sanatın her dalından yararlanmaya özen göstermiştir. Sinemadan etkilendiği kadar fotoğraf sanatından da etkilenen ve son dönem eserlerinde de dijital görüntülere yer veren Varlık'ın, 2006 yılında gerçekleştirdiği *Siyah Beyaz Arkadaşlıklar* isimli bir fotoğraf sergisi de bulunmaktadır.

Utku Varlık'ın kadın figürlerine bakıldığında, fotoğrafçı Erwin Blumenfeld'in kadın fotoğrafları anımsanabilir (İskender, 2022: 179). Alman kökenli Amerikalı bir fotoğrafçı olan Blumenfeld, çoğunlukla editoryal fotoğrafları ve moda fotoğrafçılığı ile tanınmıştır. 1936'da Paris'e gittiğinde Georges Rouault ve Henri Matisse gibi ünlü sanatçıların portre fotoğraflarını çekmiştir. Dadacılığı benimsemiş olsa da teknik olarak sürrealist bir sanatçı olan Blumenfeld, özellikle moda fotoğrafına sanat ve cesaret kazandırmış, ikonik görüntüler ortaya çıkartmıştır (Blumenfeld, 2016). Blumenfeld, fotoğraflarda neyin görülebilir, neyin hayal edilebilir olduğu; bir şeyin gerçekte var olup olmadığı düşüncesini sanatında işlemiştir (Lalwani, 2021). Blumenfeld'in yarı saydam ekranlar ve aynalar kullanarak modeller üzerinde yarattığı illüzyonlar, Varlık'ın eserlerindeki düşsel mekânlarda belli belirsiz yer alan figürlerle benzerlik göstermektedir. Blumenfeld, kadınları gizemli bir hale getirmek için tüllerin altında veya fotoğraf bütünlüğünü bozacak birtakım ekran ve nesnelerin arkasında fotoğraflamıştır. Varlık'ın tüllerle gizlediği kadınlar da bu duruma benzer bir kompozisyon düzeni göstermektedir. Akademi yıllarından itibaren sanatın birçok farklı dalından etkilenecek sanatına yenilikler katan Varlık'ın, Blumenfeld'in

kadınlarından ilham almış olması muhtemeldir. Varlık, Blumenfeld hakkında şu satırları yazmıştır:

Bıkmadan baktığım bu image'lar tek tek benim düşlerime, sanrı bahçeme girdiler. Ne ilginç, bende kendiliğinden oluşan bir merak, bir süre sonra bu görüntünün yaratıcısını aramak adına bir fotoğraf sürecinin doğmasına da neden oldu. Kanımca bugün “kadın” a bir başka türlü bakıyorsak, Elwin Brumenfeld’in önemli payını da unutmamamız gerekli (Varlık, 2014).

Blumenfeld’in 1937 tarihli *Islak İpek Altında Çıplak* isimli fotoğrafı ile Utku Varlık’ın 2002 tarihli bir eserini (Şekil 4.18) karşılaştırdığımızda kompozisyon olarak benzerlikler görülmektedir (İskender, 2022: 179). Varlık, kadın vücudunu erotik değil ancak erotizmi anlatacak şekilde işlemektedir (Duben, 1978: 21). Bu nedenle Blumenfeld kadının yüzünü gizleyip bedenini apaçık izleyiciye sunarken, Varlık, kadının yüzündeki saflığı gizlememiş ancak mahremiyetini tüller yardımıyla korumuştur (İskender, 2022: 179).



Şekil 4.18. Solda: Erwin Blumenfeld, *Islak İpek Altında Çıplak*, 1937, 49,5x36,7 cm, Osborne Samuel Gallery. Sağda: Utku Varlık, *Intemporel*, 2002
(<http://www.artnet.com/artists/erwin-blumenfeld/> , Utku Varlık Arşivi)

Sanatçı eserlerinin içeriğini oluşturan “düş” olgusunun görülen ya da yaşanan bir kurgu olmadığını, düş’ün kendi mekanizmasını anlattığını belirtmektedir (Kolukisa, 2020). Varlık, resim çalışmalarında teknik gelişimin ve değişimin büyük önem taşıdığına inanmaktadır. Bu sebeple kendi sanatında da sürekli yeni teknikler araştıran ve deneyen sanatçı, eserlerinde sonsuz çağrışımlara, fantastik öğelere ve bunlara bağlı düşlere yer vermektedir. Eserlerinde mistisizmin etkin olmasıyla alakalı

olarak Varlık, “*Resmim mistisizm sınırlarına dayanmış. Ama bu mistisizm, aslında yaşın getirdiği bir tavır. Yoksa sözlük anlamında bir mistisizm değil.*” yorumunda bulunmuştur (Girgin, 1986: 5). Varlık, bu etkiyle beraber eserlerinde “Sanrı Bahçesi” adını verdiği bir mekân yaratmıştır¹⁰.

Varlık’ın eserlerinde görülen şiirsel gösterim dilinin sanatçının edebiyata olan ilgisinden kaynaklandığı düşünülebilir. Edebiyat öğretmeni olan babasının yanı sıra edebiyat camiasında tanınmış insanlarla arkadaşlık etmiş olması da Varlık’ın sanatında etkili olmuştur. Varlık, edebiyat dünyasıyla olan ilişkilerini ve eserlerindeki şiirselliğin nedenini şu sözlerle ortaya koymaktadır:

Ben kitap okuma sevdasına çok erken başladım. O sevdiğim yazarları şairleri çok özlerdim. Nerede yaşıyorlar, ne yapıyorlar merak ederdim. İstanbul’a gidince ilk işim bu insanlara ulaşmak oldu. Mesela ilk görüştüğüm insanlardan biri Metin Eloğlu. Edip Cansever en sevdiğim dostlarımdandı. Turgut Uyar, Cemal Süreya...(Çevik, 2014: 214).

Utku Varlık’ın sanatında, Arjantinli yazar Jorge Luis Borges’in de etkisi görülmektedir. Büyülü Gerçeklik¹¹ akımının öncülerinden olan yazarın, sanatçı üzerindeki etkisi eserlerinde yarattığı hayali mekânlarda ortaya çıkmaktadır. Borges, düşsel yolculuğunu metinlerinin içerisinde gizleyerek anlatan bir yazardır (Dilber, 2011: 116). Varlık da tıpkı Borges gibi kendi düşlerini gerçek ve hayalle birleştirerek, izleyiciye eserlerinin içinde bir gizem olarak sunmaktadır. Varlık, Borges’le olan ilişkisini şöyle anlatır:

Bilge Borges beni yıllardır düşünüyordum bir evrenle tanıştırdı. Algı ötesi boyutların, frekans dışı alanların rehberliğini üstlenen Borges aracılığıyla kendimi kaybedip yeniden bulduğum mekânları keşfettim. Aynalar, koridorlar, labirentler, düşsel varlıklar; Batan uygarlıklar; gaipten gelen sesler, illüzyon, insanın zaman içinde yolculuğu ve maske. Borges’i tanıdığımdan bu yana, onun bilinci bana yol gösterdi. Evrenle ilgili büyük bilmeceyi belki de birlikte çözmeye çalışıyorum (Öner, 2019:19).

¹⁰ Bu başlık altında ürettiği eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. 4.4.1. Düşsel Mekânlar: Sanatçının “Sanrı Bahçesi”

¹¹ Büyülü Gerçeklik, edebiyat alanında akıl dışı unsurları içeren sanat akımı olarak geçmektedir.

4.4. Sanatçının Eserlerinin Tematik Gruplanması

4.4.1. Düşsel Mekânlar: Sanatçının “Sanrı Bahçesi”

Varlık, 1970’lerin ortasından itibaren değişen sanat anlayışı sonucunda yağlıboya tekniği ile düşsel içerikli eserlere yönelmiş ve bu tema çerçevesinde birçok eser üretmiştir.

Varlık, çocukluğundaki ve gençliğindeki mekânların daha huzurlu olduğunu belirtir. Doğduğu yer olan Bolu’da 1940 ve 1950’li yıllarda yaşadığı dönemi *“mutluluğun resmi gibi”* cümlesiyle anlatır (Varlık, 2018: 71). Buna bağlı olarak resimlerindeki düşsel mekânların, çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği mekânlara duyulan bir özlemin yansıması olduğu düşünülebilir. Sanatçı konuyla alakalı olarak, *“Sanatta metaforu oluşturan en önemli öge değişen zamanla bir denge kurabilmektir; özellikle atölye ya da yaşadığınız mekân sizin hayal bahçeniz olabiliyorsa!”* yorumunda bulunmuştur (Uysalefe, 2019: 202).

Sanatçı, mekânları soyutlama yoluyla oluşturarak, gerçek ile hayali birbirine karıştırıp, izleyiciyi kendi gerçekliğini yaratması için zorlamaktadır. Resimlerindeki anlatım biçimini ve dışavurumu bir “Hiç” olarak tanımlayan sanatçı, aynı zamanda “hiç” kavramına ulaşmanın da yollarını aramaktadır (Varlık, 2016). Varlık, çalışmalarında soyutlama yoluna giderken, “Sanrı Bahçesi” olarak adlandırdığı iç dünyasını eserleri yoluyla izleyiciye sunmuştur. Varlık’ın eserlerinde sahneler gözümüzün önündeki bir oyunmuş gibi sergilenmektedir. Baktıkça daha çok ve daha iyi bakılması gerekliliğini izleyiciye yaşatmaktadır. Bunun nedeni, ilk bakışta resmin kendini ele vermemesi, önce bir atmosferle karşılaşılmasıdır. Bu atmosfer dumanlı, buğulu, geceli ve gündüzlü düşleri andırmaktadır (Duben, 1978: 20).

Sanatçı, 1983 tarihli bir çalışmasında (Şekil 4.19) kullandığı tüller aracılığıyla soyutlama etkisi yaratmıştır. Varlık’ın bu çalışmasında, kompozisyonda doku içerisinde kaybolmuş belli belirsiz bir kadın figürü, alt kısımda ise dünyaya benzeyen bir küre tutan el görülmektedir. Birbirinden bağımsız olarak kompozisyonda yer alan el ve vücut, soyutlanan mekân içerisinde bütünleşme çabası içindedir. Parçalanmış olan bu figür mekân içerisinde kompozisyona bir boyut ve bütünlük kazandırmanın yanı sıra sanatçının his dünyasını da gözler önüne sermektedir (İskender, 2022: 178).



Şekil 4.19. Utku Varlık, İsimsiz, 1983
(Utku Varlık Arşivi)

Eserlerinde antik harabeleri de sıklıkla kullanan Varlık, bu mekânların içine eklediği öğeleri birbirine bağlamak konusunda usta bir sanatçıdır. 1985 ve 1986 tarihli eserlerinde (Şekil 4.20) buğulu bir kompozisyon vardır. Sanatçının eserlerinde belirli bir renk kullanımı bulunmamaktadır, renkler buğulu bir atmosfer yaratacak titizlikle tuvale yayılmıştır. Hem koyu tondaki renkleri hem de pastel tondaki renkleri buğulu atmosferlerini yaratmak için kullanmaktadır.



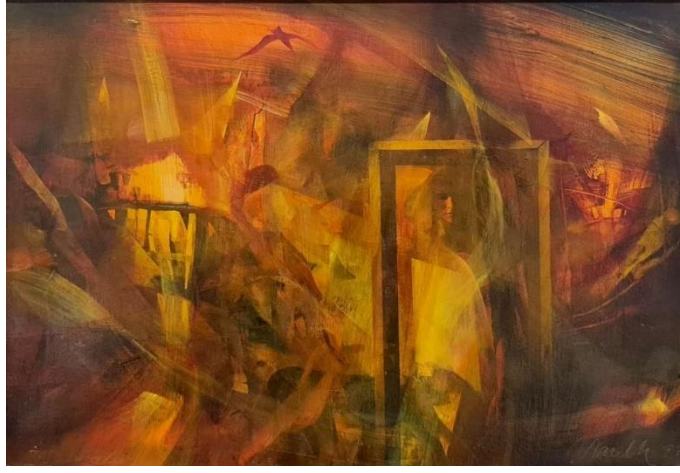
Şekil 4.20. Solda: Utku Varlık, İsimsiz, 1985. Sağda: Utku Varlık, *Günden Kalanlar*, 1986, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 65x50 cm
(Utku Varlık Arşivi)

Borges'in etkisindeki sanatçının yarattığı dünya, dünyayı anlatma biçimindeki derinlik ve masalsılık edebiyat dünyasıyla bütünleşmiş bir şekilde resim yapmasının en belirgin örneğidir. Varlık, izleyiciyi zaman ve mekân sınırlarını aşarak rüya dolu bir havanın şiirsel atmosferine sokmakta, hemen her eserinde de varoluşçu bir etki hissedilmektedir. Giderek büyük bir evren yaratan sanatçı, evrende izlediği zaman ve zamansızlığı, mekânlarda yakaladığı sınırsızlığı resmin kurgusuna biçimsel bir şekilde yerleştirmektedir.



Şekil 4.21. Utku Varlık, Gabiyefer Yalısı, 1989
(Utku Varlık Arşivi)

Atölyede Gün Bitimi (Şekil 4.22) adlı eserinde de kompozisyonun buğulu atmosferine yerleştirmiş olduğu imgelerle, atölyesinin penceresinden bakınca gördüğü bir gün bitimini düş gücüyle harmanlayarak tuvaline yansıtmıştır. Kompozisyonda kullanılan renkler sayesinde gün batımının havada yarattığı loş ve sıcak hava hissedilebilmektedir. Böylece Varlık, izleyiciye somut ve soyut olanın aslında iç içe olduğunu göstermektedir.



Şekil 4.22. Utku Varlık, *Atölyede Gün Bitimi*, 1993, TÜYB, 33x46 cm, Özel Koleksiyon
(Utku Varlık Arşivi)

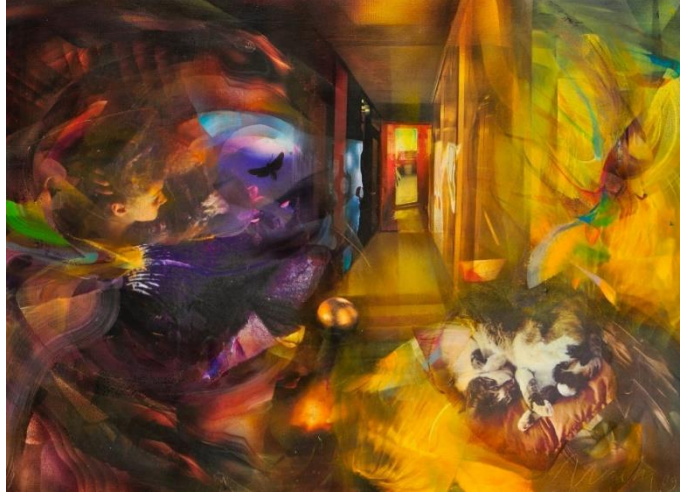
2000’li yıllara gelindiğinde Varlık’ın eserlerinde görülen mekânların biçimsel olarak tamamen bozulduğu dikkat çekmektedir. Düşsel mekânlara iyice yönelen sanatçının eserleri, düş benzeri hayalî ortamlara dönüşmüş ve şiirsel anlatım dili ile iç dünyasını eserlerine tam anlamıyla taşımaya başlamıştır. Zaman ve mekân algısını ortadan kaldıran, fantastik öğelerle kurulan bu mekânlar sayesinde sanatçı düş yolculuğunu izleyicilere sunmuştur (İskender, 2022: 180). Tuvallerindeki gizem sayesinde izleyiciye aykırı bir varoluş deneyimi yaşatan Varlık’ın resimsel tözü hiçliğin sembolü olarak belirlemektedir. Gülseli İnal (2000: 2), Varlık’ın eserleri hakkında “*Sanatçının resminde doğaya ait her şey doğa üstü bir sıfat kazanır ve aşkın olana geçilir.*” yorumunda bulunmuştur.

Sanatçının *Gece Kaçırları* (Şekil 4.23) adlı serisindeki bir eserinde de zaman ve mekân algısının bozulduğu bir kompozisyon hakimdir. İzleyiciyi ana öğe olarak büyük bir pencere karşılamaktadır. Varlık, eserlerinin birçoğunda pencere ögesine sık sık yer vermiştir. İçerik olarak resmini yöneten sembollerin başında “pencere” geldiğini söyleyen Varlık, “*Geceleri çıkıp gittiğim pencere hep sonsuzluğa açık, kuzey yıldızıyla karşı karşıya, gündüz ise bir parka bakıyor, çocukların oynadığı...*” (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 10 Ekim 2022) yorumuyla pencere kullanımına ilişkin düşüncülerini de bizlere sunmaktadır.



Şekil 4.23. Utku Varlık, *Gece Kaçışları*, 2003, Tempere
(Utku Varlık Arşivi)

Gözlemlediği dünya ve evrenselliği, ruhsal ve nesnel yaklaşımı tuvaline yansıtan sanatçı aynı resmin içinde zıtlıkları çok katmanlı bir şekilde ele almaktadır (Duben, 1978: 20). Varlık'ın *Kedimiz Ciğçolina'nın Düşleri* (Şekil 4.24) adlı eseri somut ve soyut olanı birbirine içine kaynaştırdığı eserlerinden biridir. Zaman ve mekân algısının tamamen yok olduğu, insanı saran kısıtlamaların tamamen kalktığı kompozisyonları tuvaline yansıtan sanatçı, bu eserinde bir kedinin düşleriyle izleyiciyi baş başa bırakmaktadır. Sanatçı, bir rüya atmosferinin ele alındığı bu çalışmada gerçeği ve düşü canlı renk kullanımlarıyla izleyiciye sunmuş, çağrışım gücünü özgün bir görselliğe dönüştürmüştür.



Şekil 4.24. Utku Varlık, *Kedimiz Ciççolina'nın Düşleri*, 2004, TüYB, 72x100 cm
(Utku Varlık Arşivi)

Varlık'ın, buğulu ve renkli bir atmosferin hakim olduğu tuvallerinde bazen aynı renklerde bazen de arka plandaki renklere uygun tonlarda ince bir perde bulunur. Aslında bu perde esere bakanların artık farklı bir dünyaya geçiş yapacağını simgeleyen en önemli detaydır. Sanatçı bu perdenin ardında kendi düşlerini bazen tüm çıplaklığıyla bazen de karışık nesnelerle bizlere sunmuştur (Şekil 4.25). Bu karışık nesneler sanatçının yarattığı atmosferi, soyut algı biçimini ve çağrışımı zenginleştirecek imgeler olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 4.25. Utku Varlık, *Hiç*, 2016, TüYB, 45x65 cm, Bozlu Art
(Utku Varlık Arşivi)

Utku Varlık, yaşamı ve insanı anlama biçimini, yarattığı kompozisyonlarda bütünlüklü bir sanat perspektifiyle izleyiciye sunmuş, tinsel gezilerini ve insanın gizemine dair birçok anlamı eserleri aracılığıyla anlatmıştır. “Renkleri optik anlamıyla değil, tinsel olarak düşünürdüm. Nedense hüzne ve melankoliye özgü renkler

bulurdum.” (Varlık, 2018: 22) diyen sanatçının eserlerinde mavi, sarı ve yeşil gibi renklerin farklı tonlarının ön planda olduğu görülmektedir. Eserlerinde doğadaki farklı renk tonlarını kullanan sanatçının, özellikle hüznün, melankoli ve ölüm gibi duyguları yansıtarak, yaşam ve ölüm döngüsünün hayatın bir parçası olduğunu izleyiciye anlatmaya çalıştığını düşünmek mümkündür. Kalabalık bir renk harmonisine sahip olan *Sanrı* (Şekil 4.26) eserinde, figürler ve kompozisyon bütünlüğü sağlayan öğeler doku içerisinde kaybolmadan, belirgin bir biçimde yerleştirilmiştir. Eserde ölümü simgeleyen en belirgin öğe ise kompozisyonun üst kısmında yer alan kuru kafadır.



Şekil 4.26. Utku Varlık, *Sanrı*, 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x73 cm, Bozlu Art (Utku Varlık Arşivi)

2021 yılında yaptığı *Sis* (Şekil 4.27) eseri sanatçının tondo¹² biçiminde yaptığı nadir eserlerden biridir. Son yıllarda sanatını dijital görüntülerle zenginleştiren Varlık, bu kompozisyon içerisinde kendisine ait bir görüntüye yer vermiş ve doğrudan izleyiciyle göz teması kurmuştur. Bu durum sanatçının eserlerinde göze çarpan en büyük yeniliktir. Varlık'ın dijital görüntüler kullanarak kendisine ait portre fotoğraflarını da kompozisyona dahil etmesi, çağın yeniliklerinden uzak kalmadan, sanatsal üretimini çeşitlendirdiğini göstermektedir.

¹² Yuvarlak şekilde üretilen resimleri tanımlamak için kullanılan terimdir.



Şekil 4.27. Utku Varlık, Sis, 2021, Yağlıboya
(Utku Varlık Arşivi)

4.4.2. Kadın Figürleri

Varlık, eserlerinde sanatın başlıca konularından biri olan kadın figürlerine sıklıkla yer vermektedir. 1970'lerin ortasında değişen sanat anlayışı ile birlikte kadın figürler üretmeye başlayan sanatçıya göre, her usta ressamın düşünde yarattığı ve yaşattığı bir kadın vardır. Varlık için kadın, çocukluk çağlarında başlayan, yaşamını ve sanatını etkileyen en önemli unsurların başında gelmektedir:

Resmimdeki kadın içeriği, çocukluğumdan başlayarak, tüm yaşantımda oluşturduğum merak kabinemin en önemli süjesi ve de sanatımı yöneten en önemli kurgu oldu. Bir çekim alanından öte, beni kadının gizemine yönlendiren, o yıllara özgü aile fotoğraf albümlerindeki harika sepya görüntülerdeki kadınların güzelliği merak kabinemin vazgeçilmez bir kaynağı oldu. Genellikle berber dükkanlarındaki, bugün afiş dediğimiz kromolitografilerdeki illüstratif kadınlar, bekleme sırasında bana düşlemeyi de öğretti. Bu kez sensüel bir gezi başlamıştı, erken yetme yaşlardaki o masum arzu! (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 13 Haziran 2021).

Varlık'a göre kadının daima gizemli kalması gerekmektedir. Akademi'de resim eğitimine başladığında kadına karşı bakışının tamamen değiştiğini söyleyen sanatçı, *"Akademi'ye girdiğimde bazı tabular da kendiliğinden yıkıldı, atölyelerde modelden çalışma, kadını saatlerce karşında çıplak görme, o gizemi yok etti, antik heykellere seksüel gözle bakmayız, karşımızda yalnız 'güzel' vardır."* yorumunu yapmaktadır (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 13 Haziran 2021). Sanatçının bu yorumundan yola çıkarak, eserlerinde yeniliğin görüldüğü ilk dönemlerde kadın figürlerini yalnızca

kendi güzellik anlayışını ortaya çıkartmak ve izleyiciye sunmak amacıyla resmettiğı düşünülebilir.



Şekil 4.28. Utku Varlık, Kış, 1976
(Utku Varlık Arşivi)

Sanatçı, *Bir Işığı Aramak* (Şekil 4.29) isimli eserinde izleyiciye sunduğı kadın figürünü, sakin ve durağan bir ifadeyle resmetmiştir. Eski sepya fotoğraflardaki kadınların, kendisini kadının gizemine çeken en büyük etken olduğundan bahseden Varlık, bu eserinde sepya görüntüsünü yaratabilecek renklerden yararlanmıştır. Kadının yüzünde hüzün ve endişe duygularını hissettiren bir ifade görülmektedir (İskender, 2022: 177).



Şekil 4.29. Utku Varlık, *Bir Işığı Aramak*, 1977
(Utku Varlık Arşivi)

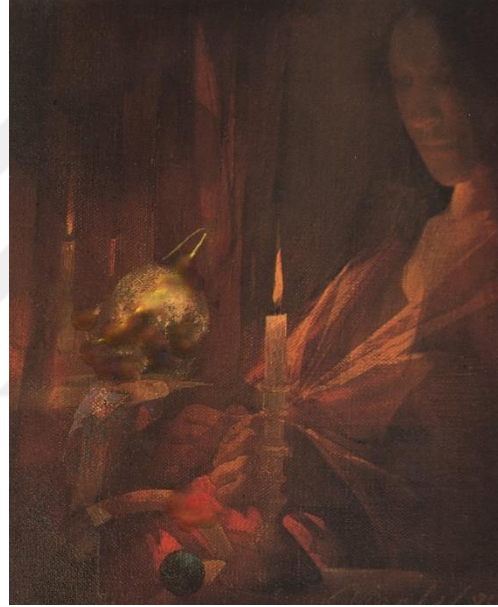
Varlık, 1981 yılında *Bir Peyzajın Belleği* isimli suluboya ve karışık teknik ile Rönesans ve Barok eserlerini andıran gizemli bir ışıkla aydınlatılmış kadın yüzlerinin de bulunduğu 40 parçalık bir seri oluşturmuştur (Arslan, 1997: 1869). Bu serinin bir parçası olan *Eski Bir Işığın Peşinde* (Şekil 4.30) adlı yapıtında Barok dönem eserlerinde izlenebilen dramatik ışığın hakim olduğu bir kompozisyon kurgusu kullanmıştır. Karanlık bir atmosferi bulunan eserde aydınlığı sağlayan tek öge kadın figürün elinde görülen mumdur. Varlık'ın, karanlığın içerisinde bölgesel olarak aydınlanan kadın figürü ile bu çalışmasında Barok döneme ait eserlere bir atıf yapmak istediği düşünülebilir. Omuzlarında transparan bir şal bulunan figürün bakışları, *Bir Işığı Aramak* isimli eserdeki figürde de olduğu gibi sahnenin dışına doğru yönelmiş ve izleyicinin odağını farklı bir noktaya çekmiştir. Varlık, bu eserlerinde de görüldüğü gibi, kadın temalı ilk eserlerinde figürleri genellikle bakışlarını izleyiciden kaçırırken resmetmiştir (İskender, 2022: 177).



Şekil 4.30. Utku Varlık, *Eski Bir Işığın Peşinde*, 1982
(Utku Varlık Arşivi)

Varlık'ın yağlıboya tekniğine yöneldikten sonra ürettiği ilk eserlerinde çıplak bir bedene rastlamak oldukça güçtür. Sanatının ilerleyen yıllarında kadın bedenini çıplak bir şekilde eserlerinde kullanmaya başlasa da kadınların vücudunun bir kısmını genellikle ince tüller yardımıyla gizlemektedir. Bu durum, sanatçının, çıplaklığın kadının gizemini yok ettiği düşüncesine yönelik bir karşı duruş olarak yorumlanabilir (İskender, 2022: 178). Varlık, eserlerindeki tül kullanımı hakkında, “*Resmimdeki*

fantastik tül insana dair, düşle gerçek arası bir gel-git yani paradoksal düş içeriğinin şiirsel bir anlatımı.” yorumunu yapmaktadır (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 19 Haziran 2020). Buna örnek olarak, yine 1982 tarihli bir eseri olan *Venite* (Şekil 4.31) verilebilir. Esere bakıldığında kadın tül bir şal yardımıyla omuzlarını kapatmakta, ortamsa yine yalnızca mumlar sayesinde aydınlatılmaktadır. Mum, Varlık’ın eserlerinde en sık rastlanan öğedir ve mum kullanımıyla ilgili şu yorumu yapar: “*Mum hayatı simgeleyen çok iyi bir sembol: ‘Memento Mori; Bilesin ki sen de öleceksin’ işte şu uçuk ve geçici yaşantımızı bize anımsatan bir ışığın anlattıkları, gençliğin, güzelliğin bir mum gibi eriyerek yok oluşu!*” (Utku Varlık, Kişisel Görüşme, 10 Ekim 2022).



Şekil 4.31. Utku Varlık, *Venite*, 1982, TÜYB
(Utku Varlık Arşivi)

Resmettiği kadınları “Sanrı Bahçesi” adını verdiği hayalî mekânların içine yerleştiren Varlık, bu durumu “(...) *Işık alanlarına açık ve kırılmalar içeren bu mekânda kadınlar, güzele gönderi ve belki ölüme!*” sözleriyle anlatmaktadır (İskender, 2022: 180; Vural, 2020: 48). *Omnia Ab Uno*¹³ (Şekil 4.32) isimli eserinde gerçeklikten uzak bir mekân içerisinde sarı renkle belirginleştirilen kadın figürü belli belirsiz bir duruşa sahiptir. Eserin arka planı tamamen karanlık bir görüntüye sahipken, figürün çevresi son derece aydınlık ve renklidir. İzleyiciye ilk bakışta anne karnındaki bir fetüsü hatırlatan bu sahne, Varlık’ın ölümü yeniden doğuş olarak yorumladığı

¹³ “Omnia Ab Uno” Latince, “her şey birdir” anlamına gelmektedir.

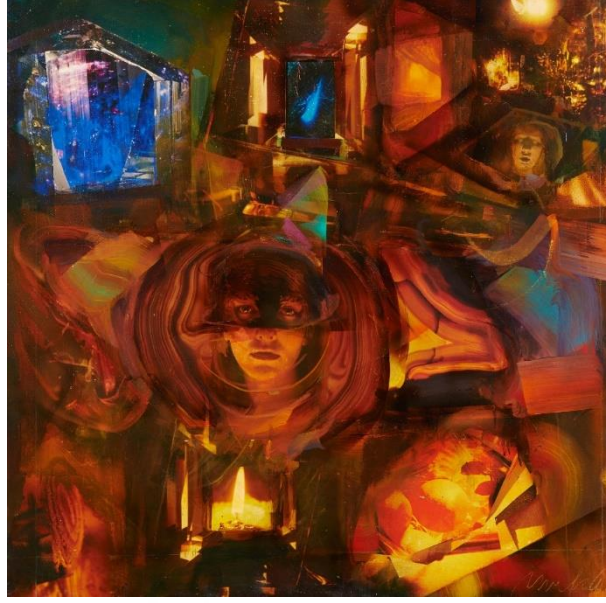
düşüncesini yansıtıyor olabilir. Kompozisyonun sol alt köşesinde yer alan iki adet mum, resimdeki aydınlığı sağlayan öğelerdir.



Şekil 4.32. Utku Varlık, *Omnia Ab Uno*, 2000, TÜYB, 73x60 cm
(İnal, 2001: 264)

Varlık'ın üretim teknikleri ve sanatı son yıllarda kendi içinde çeşitlenmiş ve karmaşık bir dışavuruma sahip olmaya başlamıştır. Eserlerindeki gizemli anlatım artmış, kompozisyonda birbirinden bağımsız olarak görünen öğeler de estetik bir biçimde yerleştirilerek fantastik bir anlam kazanmıştır. Sanatçının çalışmalarındaki gerçeküstü imajlar büyük bir dengeye sahiptir ve büyük fırça darbeleriyle anlatılmış doğa ve mekânlara karşın küçük ayrıntıları titizlikle işlenmiş öğeler, insan portreleri, vücut parçaları dikkat çekmektedir (Duben, 1978: 21; İskender, 2022: 180).

Fragmanlar adlı serisine ait olan bir eserin (Şekil 4.33) hemen ortasında yüzü maske ile gizlenmiş bir kadın figürü yer almaktadır. Kompozisyonda birbirinden bağımsız gibi görünen; büyük bir kristal, izleyicinin odağını ayrı bir mekâna çeken pencere açıklığı, bir heykel başı silueti ve mum ışığı izleyiciye gördüğü karmaşık bir rüyayı anımsatmak için özenle yerleştirilmiş gibidir. Varlık, eserlerindeki kadın figürlerini genellikle uykudaymış gibi huzurlu bir yüz ifadesiyle resmederken, bu çalışmada görülen kadın figürü izleyiciyle göz teması kurmaktadır (İskender, 2022: 180).



Şekil 4.33. Utku Varlık, *Fragmanlar*, 2014, Yağlıboya
(Utku Varlık Arşivi)

1970’lerin başında Batı sanatında figüratif resme karşı artan ilginin kendisini de etkilediğini ve yüreklendirdiğini söyleyen Varlık, eserlerinde kullandığı her bir figürü sanki boşlukta süzülüyormuş hissi vererek resmetmiştir. Renk, ışık-gölge gibi unsurlar sayesinde birbirine bağlanan figürler aynı zamanda bir derinlik de kazanmıştır. Bu uygulamalar ile eserlerinde düşsel bir mekân yaratan sanatçı, izleyicinin zihninde de bir çeşit manipülasyon yaratmaktadır (Elmas ve Kanaç, 2018: 1516). Varlık’ın 2020 yılında Bozlu Art’ta gerçekleştirdiği “Sanrı” isimli son sergisindeki bir eseri (Şekil 4.34) üzerinden sanatçının güncel teknikleri ve sanat anlayışı daha iyi anlatılabilir. Kompozisyonun merkezinde, mavi tül bir elbise giymiş, yatan bir kadın figürü yer almaktadır. Kadının yüzündeki sakinlik ve ten renginin solukluğu izleyiciye ölümü hatırlatmak için yapılmış gibidir. “Ölümün değişik tanımlamaları beni hep kendine çekmiştir.” (Girgin, 1986: 5) diyen Varlık, eserlerinde ölüm temasını kadın figürleri üzerinde sakin ve huzurlu bir olgu gibi göstermeyi seçmiştir. Pencereden içeri giren esintiyle havalanan tül ise kompozisyona bir hareket sağlamaktadır (İskender, 2022: 181).



Şekil 4.34. Utku Varlık, *Sanrı*, 2020, Karışık Teknik, 81,5x60 cm, Bozlu Art
(<https://www.bozluartproject.com>)

4.4.3. Yeniden Yorumladığı Eserler

Varlık'ın özgün üretimlerinin yanı sıra farklı sanatçıların yapıtlarını yeniden yorumladığı birkaç eseri de bulunmaktadır. İlk örneği Andrea Mantegna'nın 1480 tarihli *Ölü İsa Üzerinde Ağıt* eseridir. Orijinal eserin yansıması gibi görünen eserdeki tek fark, İsa'nın yanında duran Meryem ve Yahya figürlerinin eserden çıkartılmış olmasıdır (Şekil 4.35).



Şekil 4.35. Solda: Andrea Mantegna, *Ölü İsa Üzerine Ağıt*, 1480, Tuval üzerine tempera, 68x 81 cm, Brera Art Gallery. Sağda: Utku Varlık, Andrea Mantegna'nın "*Ölü İsa Üzerine Ağıt*" Eserinin Yeniden Yorumlanmış Versiyonu, 1961
(Brera Pinacoteca Koleksiyonu, Utku Varlık Arşivi)

Utku Varlık'ın yeniden yorumladığı bir başka eseri ise Rembrandt van Rijn'in 1654 tarihli *Bathsheba Banyosunda* isimli eseridir (Kanaç, 2018: 45). Sanatçı, bu çalışmasını da Mantegna'nın eserinde yaptığı gibi yansıma şeklinde resimlemiş ve deforme etmiştir (Şekil 4.36). Eserin orijinalinde, kadının ayaklarını yıkayan figür, Varlık'ın eserinde çıkartılmış, bunun yerine kadın figürün çizimi tekrarlanmıştır.



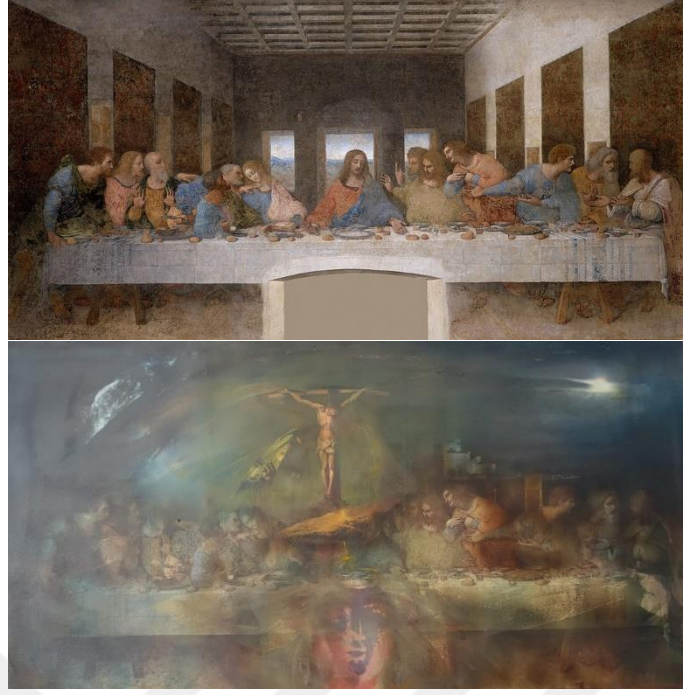
Şekil 4.36. Solda: Rembrandt van Rijn, *Bathsheba Banyosunda*, 1654, TüYB, 142x142 cm, Louvre Müzesi. Sağda: Utku Varlık, Rembrandt van Rijn'in "*Bathsheba Banyosunda*" Tablosunun Yeniden Yorumlanmış Versiyonu, Tarihsiz (<https://www.istanbulsanatevi.com>, Utku Varlık Arşivi)

Başka bir örnek ise 2006'da Teşvikiye Sanat Galerisi'nde düzenlenen ve birçok sanatçının kendi röprodüksiyonları ile katıldığı "Ben Olsam" sergisinde yer alan, Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* eserinin yeniden yorumlanmış versiyonudur (Şekil 4.37). Orijinal eserden oldukça farklı olan bu versiyonda Varlık, eserlerinde sıkça kullandığı mum ögesini kullanmıştır. Deniz kenarı gibi görünen bir ortamda kaplumbağa kabuklarının üstüne eklediği mumlar, kompozisyonda bir ışık hareketi sağlamaktadır.



Şekil 4.37. Solda: Osman Hamdi Bey, *Kaplumbağa Terbiyecisi*, 1906, 222x122 cm, TÜYB, Pera Müzesi. Sağda: Utku Varlık, Osman Hamdi Bey'in "*Kaplumbağa Terbiyecisi*" Tablosunun Yeniden Yorumlanmış Versiyonu, 2006
(Pera Müzesi Koleksiyonu, Utku Varlık Arşivi)

2007’de yine aynı konsept ile düzenlenen sergide bu sefer konu Leonardo da Vinci’nin 15. yüzyılda Santa Maria Della Grazie Manastırı’nın yemek salonunun duvarına yaptığı *Son Akşam Yemeği* freskinin yeniden yorumlanmış versiyonlarıdır. Varlık, orijinal eserin üzerinde birçok değişiklik yapmıştır (Şekil 4.38). Kompozisyonun orta düzleminde İsa’nın çarmıha gerilmiş bir çizimi bulunmaktadır. Alt kısımda ise bir büstün çizimi göze çarpmaktadır. Kompozisyon, Varlık’ın en belirgin sanatsal özelliklerinden biri olan ince bir tül tabakasıyla kaplanmış gibi flu bir görüntüye sahiptir.



Şekil 4.38. Üstte: Leonardo Da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, 1498, Fresk, 4,6x8,8 m, Santa Maria delle Grazie. Altta: Utku Varlık, Leonardo da Vinci'nin "*Son Akşam Yemeği*" Freskinin Yeniden Yorumlanmış Versiyonu, 2007
(<https://www.britannica.com>, Utku Varlık Arşivi)

5. DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

Bu çalışmada sanatçı Utku Varlık'ın sanat anlayışı ve hayatı ele alınmıştır. Çalışma özelinde, Varlık'ın sanata ilgisinin hangi koşullarda doğduğu, akademi yıllarında nasıl bir eğitim aldığı, sanat anlayışının nasıl oluştuğu ve hangi aşamalardan geçtiği incelenmiş, son olarak eserleri tematik olarak gruplanmıştır. Sanatçının kronolojik bir seçki oluşturulmuştur. Sanatçı ile yapılan kişisel görüşmeler, gazete ve makale yazıları, sanatçının kendi yazıları, kitaplar ve sergi broşürleri gibi birçok materyalden yararlanılarak, sanatçı hakkında kapsamlı bir çalışma yapılmaya çalışılmıştır. Çalışma içerisinde, sanatçının 1970'lerin ortasından itibaren değişen sanat anlayışıyla birlikte ürettiği eserlere odaklanılmıştır.

Sanat üretiminin ilk yıllarına özgün baskı eserler ile başlayan, 1960'ların ortalarında politik içerikli konulara yönelen ve 1970'li yılların ortasından itibaren yağlıboya tekniğiyle şiirsel ve düş konulu fantastik eserler üreten Varlık, bugün halen daha Paris'teki atölyesinde eser üretimine devam etmektedir.

Utku Varlık, kişiliği, sanat anlayışı, edebiyata ve resme olan sevgisiyle resim sanatının önemli ve sıra dışı sanatçılarından birisidir. Erken yaşta başlayan resim sevgisi, bugünlere kadar katlanarak gelmiştir. Doğduğu şehir Bolu'da kısıtlı imkânlar olmasına karşın okumaya karşı olan hevesini asla kaybetmeyen sanatçı, günümüzde Paris'teki atölyesinde hem görsel sanatlar hem de edebiyatla ilgili çalışmalarını sürdürmektedir. Varlık'ın sanat anlayışını ve duygu durumlarını anlayabilmek için hayatını incelemek gerekmiştir. Utku Varlık'ın sanatla dolu hayatındaki ilk dönüm noktası, Sabahattin Eyüboğlu ile tanışması olmuştur. Sabahattin Eyüboğlu'nun, sanatçıyı, kardeşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanıştırmasıyla birlikte Varlık yeni bir hayata başlamış ve bu hayatı tuvaleri ile izleyiciye sunmuştur.

5.1. 1968 Kuşağı Sanatçıları ve Utku Varlık

1968 Olayları ile sanatın siyasi olaylara karışması yeni bir boyut atlamış ve bir grup sanatçı angaje olma durumu yaşayarak politik eserlere yönelmiştir. Toplumun sorunlarına ve siyasi kargaşaya eserlerinde yer veren sanatçılar, çalışmalarında eleştirel kompozisyonları ele almışlardır. Eserlerinde genellikle hiciv yoluyla eleştiri, özeleştir, ölüm gibi konuları işleyen sanatçılar figürün nesnel yorumundan kaçmış ve farklı bakış açılarıyla ele almıştır. Dönem sanatçılarından Neş'e Erdok ve Mehmet Güleriyüz figürü soyutlayan toplumsal gerçekçi sanatçılardır. Erdok toplumun

sorunlarını abartılı bir üslupla ele alırken, Güler yüz eserlerinde toplumsal eleştiriyi ön planda tutmuştur (Algın, 2021). Utku Varlık ise politik eserlerini dönem sanatçılarından farklı bir şekilde, grotesk figürlerle ve litografi tekniğiyle ele almıştır. Dönem sanatçıları aynı kompozisyon kurgusunu benimsemiş olmasına karşın farklı üslup ve tekniklerle eserler üreterek birbirilerinden ayrılmışlardır.

1870’lerde gerçekçi mekân kurma olgusu 1968 Kuşağı ile son bulmuş ve Mehmet Güler yüz, Alaettin Aksoy ve Utku Varlık gibi sanatçıların eserlerinde mekânlar gerçek dışı bir özellik kazanmaya başlamıştır. 1970’li yıllarda hemen her sanatçıda üslupsal farklılıklar ve yeni arayışlar baş göstermiş, kavramsal sanat, enstalasyon ve eleştirel gerçeklik gibi çeşitli sanatsal yaklaşımlara karşı arayışlar belirmiştir. Bu dönemde figüratif sanat anlayışı devam etmekteydi, buna karşın bazı sanatçıların arasında fantastik, gizemli, yarı gerçekçi eğilimler yaygınlaşmaya başladı. Utku Varlık’ın eserlerinde zaman ve mekân kavramının tamamen ortadan kalktığı, iç dünyasını yansıtan karmaşık düşsel mekânların yaratıldığı görülür, dönem sanatçılarından olan Komet’in eserlerinde ise daha durağan kompozisyonlar (Uysal, 2009: 97) ve genellikle çaresiz gibi görünen figürler hâkimdir. Komet’in çalışmalarında üzerinde durduğu özellikler daha çok figür, nesne ve mekân üzerinde öne çıkmaktadır. Utku Varlık’ın eserlerinde ise figür ve mekân bir bütün olarak karşımıza çıkar ve bu bütünlüğü bozmak neredeyse imkânsızdır. Her iki sanatçının eserlerinde de dinginlik hâkim olmasına karşın üslupsal ve teknik açıdan farklılık bulunması, düş ve fantastik anlatım anlayışlarının en büyük belirleyicisidir.

Kuşak sanatçılarından biri diğeri olan Burhan Uygur ise, diğeri sanatçıların aksine çalışmalarında yaşamdan sahneler yer vermiştir (Altıparmakogulları, 2006: 55). Varlık’ın eserleri ne kadar gerçeklikten uzaksa, Uygur’un eserleri bir o kadar yaşamın gerçekliğini yansıtmaktadır. Her iki sanatçının da eserlerinde görülen mekânlar kendi iç dünyalarını yansıtmaktadır. Uygur, çevresinde gördüğü nesnelere, aklındaki anı ve düşlere sanatsal bir form vererek resimlerken (Altıparmakogulları, 2006: 55); Varlık bu durumu fantastik mekânlar yaratarak gerçekleştirmiştir.

5.2. Sanatçının Erken Üretim Yılları: Eserlerinde Görülen Politik İçerikler, James Ensor ve Käthe Kollwitz Etkileri

Özgün baskı eserlerle sanat hayatına başlayan Varlık, eser üretiminin ilk yıllarında sanatın pek çok dalından etkilenerek kendine özgü bir ifade biçimi arayışına girmiştir. Resim sanatının farklı akım ve sanatçılarından da etkilenen Varlık’ın ilk

yıllarında etkilendiği iki önemli isim dışavurumcu sanatçılar olan James Ensor ve Käthe Kollwitz'dir. İlk yıllarında eserlerinde dikkati çeken maskeli ve grotesk figürler James Ensor'ın eserlerinde de sık sık rastlanan figür özellikleridir. Rönesans sanatçılarının, sanatının temelini oluşturduğunu belirtse de, farklı akım ve ekollerin izleri Varlık'ın eserlerinde izlenebilmektedir. Bu tavır 1966 tarihli "*Büyücülük (Witchcraft)*" (Şekil 4.3) adlı eserinde belirgin olarak görülmektedir. Dışavurumcu bir sanatçı olan Ensor'un grotesk figürleri ve Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde yer alan cin-şeytan figürleriyle biçim ve içerik açısından oldukça benzerlik gösteren bu eserde akımlar arası bir dolaşım ve çeşitlilik mevcuttur. Bunun nedeni olarak Varlık'ın sanatıyla ilgili bir arayış içine girerek üslupsal açıdan denemeler gerçekleştirdiği bir dönemde olması görülebilir.

1960'ların sonuna doğru ülkenin siyasi açıdan giderek karmaşık bir hal alması Varlık'ın sanat anlayışına yön vermiştir. Bu yıllarda, sol içerikli yayınların artması ve yaygınlaşması ile sosyalist düşünce biçiminin ortaya çıkması sonucunda, politika ve sanat iç içe girmiştir. Varlık da bu dönemde sanatta angaje olma durumunu yaşamış ve politik içerikli özgün baskılarıyla, yaşanan başkaldırıya ortak olmuştur. Aynı zamanda 1968 Kuşak sanatçılarından biri olan Utku Varlık, diğer kuşak sanatçılarıyla birlikte özgür bir anlatım dilini benimsemiştir. Kuşak sanatçıları bu dönemde, insanın yaşamını, kendi iç dünyalarını ve toplumsal konulara yönelik düşüncelerini betimlemiş; hiciv, başkaldırı, özeleştir ve ölüm konularını sıklıkla kullanmışlardır. Utku Varlık bu kuşağın en üretken sanatçılarından biridir. Dönemin sanat anlayışı gereği Türkiye sanatını yeni seçeneklerle çağdaş bir dile yöneltmeye çalışan sanatçılar, toplumla ilgili problemleri ve insanın yaşamını kendilerine özgü tavırlarıyla eserlerine taşımışlardır. Bu sırada Avrupa'ya gerçekleştirdiği seyahatinde bir sergide Käthe Kollwitz'in dışavurumcu eserleriyle tanışan Varlık, Kollwitz'in toplumsal konuları ele aldığı eserlerinden oldukça etkilenmiş ve o yıllarda benimsediği sanat anlayışına yakın bulmuştur. Varlık, bu dönemde ürettiği politik içerikli eserlerinde hem dönem sanatçılarının üslubuyla, hem Käthe Kollwitz'in etkisiyle hem de halen Ensor'ın etkisiyle kullandığı grotesk figürleri sayesinde kendi tarzını ortaya koymayı başarmıştır.

Ancak ilerleyen yıllarda politik içerikli eserlerinden bunalan ve yenilik arayan sanatçı, 1970'lerin ortasında yaptığı tüm özgün baskı çalışmalarını yakarak yok etmiştir. Varlık'ın bu tutumu, kendisini böylesi kesin bir dönüşüme hazırlama isteği

gibi gözükmetedir. Rönesans sanatçılarının, sanatının oluşumundaki yerinin büyük olduğunu söyleyen Varlık'ın bu davranışı akıllara ilk olarak İtalyan ressam, heykeltıraş ve mimar olan Michelangelo Buonarroti'yi getirmektedir. Kendisine yakın olan kişilere karşı bile güvensiz olan Michelangelo'nun ölmeden önceki son günlerinde birçok çizimini yaktığı kayıtlara geçmiştir (Peters et al., 2019). Varlık'ın çizimleri ile Michelangelo'nun yakarak yok ettiği çizimlerin aynı kaderi paylaşması, Varlık'ın Rönesans ustalarının yalnızca eserlerinden değil, belki hayatlarından bile ilham aldığını akıllara getirmektedir. Varlık, eserlerini yakarak kendisi için bir değişim ve dönüşüm yaratmak istemiş olabilir.

5.3. Sanatçının Değişen Sanat Anlayışı: 1970'ten Günümüze

1970'lerde bir grup sanatçı entelektüel yaklaşımlara ilgi duymaya başlamış ve fantastik, yarı gerçekçi, gizemli eserlere yönelmiştir. Bu sanatçılar içerisinde olan Utku Varlık da, 1970'lerin ortalarında değişen sanat anlayışı ile yağlıboya çalışmalarına başlamış ve düşsel konulu kompozisyonlara ağırlık vermiştir. Bu dönemden itibaren sanatçının eserlerinde ana konuyu düşsel mîkanlar oluşturmuş ve eser kompozisyonları bu konu etrafında şekillenmiştir.

5.3.1. Sanatçının Eserlerinde Görülen Sinema, Fotoğraf ve Edebiyat Etkileri

Sanatçı bu dönemde sanat anlayışını farklı sanat dallarıyla beslemeye çalışmış sinema, fotoğraf ve edebiyat gibi dallardan en iyi şekilde yararlanmıştır. İtalyan ve Fransız sinemasının eski filmleri sayesinde zihnindeki güzel kadın olgusunu besleyen sanatçı, eserlerinde bu güzellik olgusu neticesinde kadın figürleri işlemiştir. Fotoğraf sanatına çocukluğundan beri ilgisi olan Varlık, amatör olarak fotoğraf sanatıyla ilgilenmiş ve bir fotoğraf sergisi de açmıştır. Eserlerinde de özellikle son dönemlerinde sık sık digital fotoğraflara yer veren Varlık'ın, erken dönem eserlerinde işlediği kadın figürleri, moda fotoğrafçısı olan Erwin Blumenfeld'in kadın modelleri ile benzerlik gösterir. Bu benzerlik özellikle kadınların eserlerde nasıl işlendiği ile alakalıdır. Her iki sanatçının da eserlerinde kadınları yarı saydam şekilde ya da tül benzeri öğelerle beden bütünlüğünü gizleyecek şekilde resmetmesi en belirgin benzerlikleridir.

Sanatçı sinema ve fotoğraf dışında edebiyattan da fazlasıyla etkilenmiştir. 1970'lerin ortasından itibaren sanat anlayışını değiştiren ve daha sakin, düşsel eserlere yönelen sanatçının eserlerinde edebi ve şiirsel bir etki görülmektedir. Sanatçının

eserlerine yansıyan edebi yönünün ve edebiyata karşı olan ilgisinin, ilk aşamada babası Muzaffer Şadi Varlık'ın bir edebiyat öğretmeni olması ve dönemin Halkevleri açılışında etkin bir insan olmasıyla ilişkilendirilebilmektedir. İlerleyen yıllarda edebiyat camiasından tanınmış insanlarla arkadaşlık etmiş olması ve Büyülü Gerçekçilik akımının öncülerinden olan Jorge Luis Borges'ten etkilenmesi, eserlerinin kompozisyonlarında etkin rol oynamıştır. Sanatçı kendi üslubunu, düş gücünü ön plana çıkartan Büyülü Gerçekçilik akımı ile harmanlayarak izleyiciye sunmuş, mekân ve figür arasındaki bütünlüğü bozmadan düş ve gerçek arasında yansımalar oluşturmuştur. Sanatçının dünya görüşü, insanın doğumu, yaşamı ve ölümü gibi evrimdeki döngüsel olayları yansıtır. Yaşanan bu süreklilikte insanın evrende durmadan dönen çarkın tuvallere yerleştirilmesi ile vurgulanmıştır. İnsan evrenden kopsa bile, sanatçı bu kopuşları tülleri ile sarar ve insan yeniden başladığı yere, evrene döner. Sanatçı bazen kendi portrelerini de bu çarkın içine yerleştirerek, dönen düzene kendini dâhil etmektedir. Bazı eserlerinde ise insanın evrendeki yerini kendisinin bile cevaplayamadığını görür (Duben, 1978: 21). Kompozisyonun içinde boşlukta asılı kalmış gibi görünen figürleri bu cevapsızlığın tuvallerine yansıyan görüntüsüdür. Önceki yıllara ait grotesk figürlerin yer aldığı politik eserlerinin yerini, sakın ve düşsel eserler olsa da, bu düşsel eserler kendi içinde belirgin bir karmaşaya sahiptir.

5.3.2. Sanatçının Eserlerinde Hâkim Olan Viyana Fantastik Realizm Akımı

Sanatçının değişen sanat anlayışı ile birlikte eserlerinde hâkim olan ana akım Viyana Fantastik Realizm Akımı olmuştur. Öncüleri arasında Anton Lehmden, Rudolf Hausner, Ernst Fuchs ve Arik Brauer gibi sanatçıların olduğu akım nitel olanının ötesinde fantastik bir dünya görüşü benimsemiştir. Utku Varlık'ın eserlerine bakıldığında da somut olan dünyadan çok uzak bir atmosfer izleyiciyi karşılamaktadır. Dünyaya ait olan öğeleri bu fantastik dünyaya yerleştiren sanatçı, çalışmalarında somut ve soyut olanın bir arada kullanımı ile başka bir evren yaratmış ve kendi iç dünyasını yansıttığı eserler üretmiştir.

5.3.3. Sanatçının Eserlerinde Görülen Kadın Figürleri ile Mum ve Pencere Öğeleri

Sanatçı 1970'lerin ortasında sanat anlayışının değiştirmeye karar verdiğinde kadın kompozisyonları üzerinde sık sık çalışmalar yapmıştır. Kadın portreleri içeren ilk eserlerinde özellikle eski sepya fotoğrafları andıran renk kullanımının yaygın

olduğu ve kompozisyon düzeni açısından Barok eserleri andırdığı saptanmıştır. Resim sanatı tarihi incelendiğinde kadın figürlerinin genellikle şehvet ve cazibe kaynağı olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. John Berger, *Görme Biçimleri* (2014: 53) adlı kitabında; sahnedeki esas izleyicinin erkek olduğunu, bu nedenle ressamların kadını çıplak olarak ele aldıklarını, dolayısıyla erkek izleyicinin duygularına ve isteklerine bir anlamda boyun eğdiklerini ifade eder. Varlık'ın çalışmalarında ise kadın figürlerinin hiçbirisi seyirlik bir obje olarak şehvet ve cazibe yaratması amacıyla kompozisyona eklenmemiş, bunun yerine hayat ve ölüm döngüsünü izleyiciye aktarmak amacıyla kadının saf güzelliği kullanılmıştır. Sanatçının eserlerinde kadın bedeni optik bir görsel olarak ele alınmamış, özgün bir şekilde yorumlanmıştır.

Kadın bedenini bir meta olarak kullanmak yerine, ölümü ve saf güzelliği ortaya koymak amacıyla kullanan sanatçının figürleri abartıdan uzak şekilde resmedilirken, figürün çevresinde yer alan öğeler kendi içinde bir karmaşaya sahiptir. Sanatçının figür ve öğeler yardımıyla kurduğu bu karmaşık bağlantı tamamen bilinçli bir tercihtir. Varlık'ın eserleri kendine özgü tarzı sayesinde, izleyici tarafından hemen ayırt edilebilecek imge ve sembollere sahiptir. Bunların başında, tüller, pencereler ve mumlar ilk göze çarpan öğelerdir.

Yağlıboya çalışmalarına başlayan sanatçının, sanat anlayışını değiştirdiği ve yeniliğe gittiği ilk yıllarda yarattığı kırk eserlik kadın portreleri içeren serisi ışığın kullanımı açısından ilk bakışta Barok dönemin kompozisyon kurgularını anımsatmaktadır. Özellikle eserlerde bir mum yardımıyla aydınlatıldığı kompozisyonlar tematik olarak Barok dönemi sanatçısı Fransız Georges de la Tour'un eserlerini akla getirmektedir. De la Tour da kendi çalışmalarında ışık-gölge karşıtlığını oluştururken tek bir ışık kaynağı kullanmış ve bu kaynak genellikle mum olmuştur. Bu yıllarda mum ögesini bölgesel bir ışık kaynağı olarak kullanan Varlık, ilerleyen yıllarda aynı öğeyi ölümün metaforik anlatımı için kullanmaya başlamıştır.

Hemen her eserinde tül detayını kullanan sanatçı, mekanların soyutlanması, flu kompozisyonlar yaratmak ve kadının çıplaklığını örtmek gibi pek çok alanda tüllere yer vermiştir. Sanatçı aynı zamanda kullandığı tülleri ölümün de metaforik bir anlatımı olarak kullanmaktadır. Eserlerde görülen tüller sanatçının eserlerinde ölümü izleyiciye hissettirmek için özenle yerleştirilmiştir.

Varlık'ın tüm eserlerinde, ölümle ilgili imgeler ve anlatımlar bulmak mümkündür. Eserlerinde ölüm temasının sürekli kol gezdiğini söyleyen Varlık, 1970'lerin ortasına kadar ürettiği özgün baskı eserlerinde bu durumu figürler yoluyla izleyiciye sunmuştur. Sanatçının eserlerinde görülen maskeli, biçimi bozulmuş veya iskelet benzeri figürler, ölümün somut temsilidir. 1970'lerin ortasından sonra görülen düşsel konulu eserlerinde de ölüm temasını figürler yoluyla anlatmaya devam etmiş, ancak bu sefer kadın figürleri kullanmıştır. Figürleri genel olarak sanki uyuyormuş gibi resmeden Varlık, ölüm olgusunu daha önceki eserlerde olduğu gibi rahatsız edici bir olgu olarak anlatmak yerine, huzura kavuşuyormuş hissini yaratacak sakinlikte anlatmayı tercih etmiştir. Sanatçı, düş konulu eserlerinde ölüm olgusunu anlatmak için yalnızca figürleri değil çeşitli nesneleri de kullanmıştır.

Sanatçının ölümün metaforik anlatımı için en sık kullandığı öge mum olmuştur. Mum ögesi ölümü simgelese de sanatçı eserlerinde mumları sönmüş ya da erimiş şekilde resmetmek yerine yanarken resmetmiştir. Bunun sebebi olarak sanatçının, ölümü hayatın bir devamlılığı gibi görmesi ve yaşam-ölüm döngüsünün birbirinden ayrılmadığını göstermek istemesi olduğu düşünülebilir.

6. SONUÇ

Üretim tekniğini yıllar içerisinde çeşitlendiren sanatçı, dijital görüntüler yardımıyla, güncel teknolojik üretim olanakları ile klasik sanat anlayışını eserlerinde harmanlayarak kullanmıştır. Varlık, eserlerindeki manipülatif öğeleri, kurgusal mekânları ve fotoğraf görüntülerini izleyicinin zihnine ulaşmak için kullanmaktadır. Son dönem eserlerinde kendi portre fotoğraflarını da eserlerine dahil etmiş olması bir çeşit imza gibi düşünülebilmektedir.

Sonuç olarak, çalışma kapsamında sanatçının eserlerinin tamamına yakını incelenmiş, ardından, özellikle 1970'lerin ortasından beri ürettiği eserlerde tematik açıdan ve kompozisyon kurgusu olarak çok büyük farklılıklar olmadığı saptanmıştır. Sanatçının eserlerinde sıklıkla aynı teknikleri kullandığı ve kendi tarzını ortaya koyan düşsel mekân kompozisyonları üzerinde sürekli olarak çalıştığı fark edilmiştir. Bilhassa son dönemde ürettiği yağlıboya eserlerinde aynı kadın figürlerini kullandığı, mum ve pencerere öğelerine sıklıkla yer verdiği tespit edilmiştir. Bu sebeple çalışma içerisinde sanatçının fazlaca eserine yer vermek yerine, tematik eserlerine örnek olacak şekilde kronolojik bir seçki oluşturularak değerlendirmeye gidilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2012). *Modern Türkiye'nin oluşumu*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akşin, S. (2008). "Siyasal Tarih (1950-1960)". *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Algın, E. (2021). "1960 sonrası Türk resminde toplumsal gerçekçi resimlerin sosyal ve siyasi değişimle ilintisi". *Fine Arts*. 16(1). 42-55.
- Altan, C. (2005). "Genel seçimler-yerel seçimler ilişkisi (1983-2004)". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 3(12). 174-190
- Altınok, İ. (1984). "Cumhuriyet dönemi Türk resmi". *Oluşum Dergisi*. 90(91). 42-49.
- Altıparmakogulları, Y. (2006). *Mehmet Güleriyüz ile Burhan Uygur'un resimleri ile defterleri arasındaki ilişkilerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Antmen, A. (2005). *Türk sanatında yeni arayışlar (1960-1980)*. Basılmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Arık, R.O. (1953). *Türk müzeciliğine bir bakış*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arslan, N. (1997). Utku Varlık. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 3, 1869-1870). İstanbul: YEM Yayınları.
- Aysan, Y. (2013). "Afişe çıkmak". *Afişe çıkmak 1963-1980: Solun görsel serüveni*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Babuş, F. (2010). *Aşk ile çıkmıştık yola*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Batur Çay, M. (2020). "James Ensor'un resimlerindeki semboller". *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*. 6(1). 57-69.
- Bayramoğlu, M. (2013). "20. yüzyıl Türk resim sanatında geleneksel Türk sanat örneklerinin etkisi". *Kalemişi*. 1(2).1-40.
- Baysal, A.M. (2021). "D Grubu'nun Türk resim sanatında özgünlük açısından önemi". *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. 3(1). 29-46.
- Bek Arat, G. (2012). "1960'lardan 1990'lara sanatın değişen görünümü". Z. Yasa Yaman (ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. (s. 371-519). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bek, G. (2007). *1970-1980 yılları arasında Türkiye'de kültürel ve sanatsal ortam*. Basılmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Berger, J. (2014). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, N. (1943). *Türkiye'de resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Berk, N. ve H. Gezer. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Blumenfeld, Y. (2016). *Erwin Blumenfeld: From Dada to Vogue*. London: Osborne Samuel Gallery.
- Bugay, B. (2006). *1923'ten günümüze sosyo-politik durumun Türk resim sanatına yansımaları*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.

- Bulut, A. (2009). *Çağdaş Türk resim sanatı'nda "Onlar Grubu"*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Erzurum.
- Bulut, F. (2011). "68 kuşağı gençlik olaylarının uluslararası boyutu ve Türkiye'de 68 kuşağına göre Atatürk ve Atatürkçülük anlayışı". *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*. 11(23). 123-149.
- Bunulday, S. (2010). "1975-2005 arası Türkiye sanat üretiminde 'Toplu Sergiler' ve 'Kavramsallaştırma'". *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. 1. 51-59.
- Bunulday Hasgüler, S. (2013). *Türkiye'de sanat üretimi 1975-2005*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Cumhuriyet'in 75 Yılı* (Cilt 2). (2002). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çakan, I. (2004). *Konuşunuz konuşturunuz tek parti döneminde propagandanın etkin silahı: söz*. İstanbul: Otopsi Yayınları.
- Çalikoğlu, L. (2001). "Kimliğin bulgulanması, çağdaş olma isteği". L. Çalikoğlu (ed.). *Modern Türk: 20. yy. ikinci yarısında türk sanatı*. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını.
- Çetin, H. (2003). "Gelenek ve değişim arasında kriz: Türk modernleşmesi". *Doğu Batı Dergisi*. 7(25). 11-40.
- Çevik, S. (2014). "Altın çağın son şövalyesi Utku Varlık". *Skylife Dergi*. 8. 120-127.
- Çonoğlu, S. (2006). "Türk şiirinde folklorla dönüşte meyve: Cahit Külebi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde meyve imgesinin kullanılması". *İlmi Araştırmalar Dergisi*. 22. 51-64.
- Demir, Ş. (2016). "12 Mart askeri muhtırası". *Şehir ve İrfan Araştırmaları Dergisi*. 2. 130-137.
- Dilber, K.C. (2011). Jorge Luis Borges'ten Hasan Ali Toptaş'a düşsel yolculuğun şifreleri. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 3(5). 115-129.
- Dilmaç, O. (2012). "Avrupa'da eğitim gören sanatçılarımızın çağdaş Türk sanatının gelişimindeki rolü". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 2(4). 85-101.
- Duben, İ. (1978, 2 Ocak). Utku Varlık'ın resimleri: sınırsız evrende sınırlı nesneler ve gerçeküstünün düşsel atmosferi. *Milliyet Sanat*.
- Ecevit, B. (1960). "Karanlık çağdan çıkış". *Dost Dergisi*. 34. 8.
- Efe, C. (2019). *Ekspresyonizm akımı bağlamında James Ensor'un portre resimlerinin incelenmesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Kütahya.
- Elibal, G. (1977, 1 Ocak). Görsel sanatlarımız devletten desteğinden bu yıl da uzaktı. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Elmas, H. ve A.R. Kanaç. (2018). "Resim sanatında manipülasyon". *İdil Dergisi*. 7(52). 1513-1520.
- Elvan, N. (2002). *D grubu 1933-1951*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erol, T. (1974, 30 Ocak). Kültür işleri ve siyasal partiler. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu yetiştirme koşulları, sanatçı kişiliği*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

- Erzen, J.N. (1997). Yeni Dışavurumculuk. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 3, 1931). İstanbul: YEM Yayınları.
- Gençel, Ö. (2014). *Günümüz sanatçıları İstanbul sergileri: 1980-2011*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Germaner, S. (2000). “1968 Kuşağı Sanatçıları”. H.B. Koyar (haz.). *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri 18-19 Mart 1999*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.
- Germaner, S. (2008). “Türk sanatının modernleşme süreci: 1950-1990”. S. Germaner (ed.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. (s. 1-20). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Giray, K. (1993). “Müstakiller: Türk resim sanatının renkli atılımı, gürsesi”. *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. 9.
- Giray, K. (1997). *Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliği*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Giray, K. (2000). *Türkiye İş Bankası resim koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2003). “Resim heykel sanatımızın gelişim çizgisinde sanat ortamı ve pazar sorunu”. *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. 98. 28-32.
- Girgin, E.Ç. (1986, 19 Mart). Utku Varlık: Ölüm teması resimlerimde hep dolaşır. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Girgin, E.Ç. (1987, 8 Ocak). Resmime açılan pencereler çok. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Gökberk, M. (1983). “Aydınlanma felsefesi devrimler ve Atatürk”. M. Gökberk (haz.). *Çağdaş düşüncenin ışığında Atatürk*. (s. 281-332). İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Gültekin, G. (1992). *Batı anlayışında Türk resim sanatı*. Ankara: TC Ziraat Bankası Yayınları.
- Gürdaş, B. (2008). *1960-1970 yılları arasında Türkiye’de kültür ve sanat ortamı*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Güven, M. (2012). *1980 sonrası Türk resminde konu ve sembol*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, İzmir.
- Haydaroğlu, M. “Katalog I”. M. Haydaroğlu (ed.). *Ben Mehmed Siyah Kalem, insanlar ve cinlerin ustası*. (s. 149-237). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Işık, V. (2007). *Türk resminde 1930-1970 tarihlerinde yapılan sanat tartışmaları ve tartışmaların odağındaki sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Sivas.
- İlgün, M. (2010). *1950-1960 yılları arasındaki Devlet Resim ve Heykel Sergileri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Kayseri.
- İnal, G. (2000). *Kozmos, Sergi Davetiyesi*. İstanbul: Galeri Baraz.
- İnal, G. (2001). *Varlık*. İstanbul: Artist Yayınları.
- İnsel, A. (1990). *Türkiye toplumunun bunalımı*. İstanbul: Birikim Yayınları.

- İskender, İ. (2022). "Utku Varlık resimlerinde kadın imgesi". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 53. 173-183.
- Kahraman, H.B. (2013). *Türkiye'de çağdaş sanat*. İstanbul: Akbank.
- Kandemir, S. (2019). *1980 sonrası iktidar formlarına karşı sanatla direniş*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Karaaslan, E., Güven, M. ve Çelebi Erol, C. (2017). "Erken Cumhuriyet dönemi Türk resminde ulusal kimlik anlayışı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu". *İdil Dergisi*. 6(31). 941-951.
- Karaaslan, E. (2018). *On'lar Grubu'nun çağdaş Türk sanat eğitimine yansımaları*. Basılmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, İzmir.
- Karaaslan, E. ve Enginoğlu, T. (2018). "Onlar grubu ve grubun kayıp üyesi: Ivy Stangali". *İdil Dergisi*. 7(43). 249-254.
- Karadağ, H. (2018). "Girişimcilik politika ve stratejilerinin girişimcilik ekosisteminin gelişimi üzerindeki etkileri: Doğu Asya örneği". *Doğu Asya Araştırmaları Dergisi*. 1(2). 63-80.
- Karamağaralı, B. "Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen minyatürler". M. Haydaroğlu (ed.). *Ben Mehmed Siyah Kalem, insanlar ve cinlerin ustası*. (s. 13-60). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karataş, L. (2022). "Benim resmim, şiirin resim halidir". *Kitap-lık Dergisi*. 219. 84-93.
- Karayel Gökkaya, E. (2013). "Ortaçağ'ın grotesk dünyası ve Mehmed Siyah Kalem'in demonları". *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 5(5). 132-139.
- Karpat, K.H. (1996). *Türk demokrasi tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Keskin, C. (2012). "Yurdu gezen ressamlar". *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 27. 141-151.
- Keskin, C. (2014). "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk resminde toplumsallıktan bireyselliğe geçiş süreci". *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 181. 87-101.
- Keskin, C. (2020). "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatında "Ben Anadolu" Kavramı". *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 4(2). 255-2268.
- Kılıç Gündüz, Y. (2021). "Toplumsal gerçekçilik ve çağdaş Türk resmi perspektifinde öyküleyici yorumlarıyla Neş'e Erdok". *SDÜ Art-E*. 11(28). 1028-1051.
- Kılıç, E. (2002). "Türk resminde sorgulama: Çağdaşlaşma sorunu, müstakiller ve d grubu". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 9. 95-103.
- Kırboğa, P. (2021). "Parisde bir Türk ressam". *L'officiel Art*. 1(8). 90-97.
- Koçak, C. (2008). "Siyasal Tarih (1923-1950)". *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Koçak, O. (2008). "Modern sanatın 50 yılı". S. Germaner (ed.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. (s. 21-31) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Naci, E. (1933). *On yılda resim 1923-1933*. İstanbul: T.A.Ş. Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Oçak, Z. (2019). "CHP'nin logosu altı ok'un siyasal ve kültürel temsillerinin Kemalizm'in kültür ve ekonomi politikalarının demokratik eleştirileri bağlamında incelemesi". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 61. 19-37.

- Oran, B. (1988). *Atatürk Milliyetçiliği resmi ideoloji dışı bir inceleme*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Ortaylı, İ. (2019). *Türkiye'nin yakın tarihi*. İstanbul: Kronik Kitap.
- Ödekan, A. (2008). "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)". *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Öndin, N. (2011). *Gelenekten moderne Türk resim estetiği 1850-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öner, H. (2019). Edebiyatın satır aralarından Utku Varlık'ın tuvaline yansıyanlar. *Bakırdan Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Edebiyat-Kültür-Sanat E-Dergisi*. 2. 16-21.
- Öz, T. (1956). "Atatürk ve Türk sanatları". *Belleten Dergisi*. 20(80). 585-598.
- Özdemir, H. (2008). "Siyasal Tarih (1960-1980)". *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özdemir, Ç. (2018). "Grotesk anlatım: Giuseppe Arcimboldo'nun resimlerine genel bir bakış". *Researcher*. 6(4). 97-108.
- Özfırat, H.N. (1994). *Atatürk'ün sanat anlayışı ve Türk sanatçısından bekledikleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Özhazinedar, T. (2022). "Sebepleri ve sonuçlarıyla 15/16 Haziran büyük işçi direnişi". *Aydın Adnan Medreses Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 9(1). 128-145.
- Özkırımlı, A. (2002). "Anahatlarıyla Edebiyat". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (C 3, 580-602). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özsezgin, K. (1971, 5 Kasım). Kültür Bakanlığı ve plastik sanatlarımız. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Özsezgin, K. (1987). "Çağdaş Türk resminde yenileşme süreci ve bazı soruları". *Türk resminde modernleşme süreci*. (s. 33-37). İstanbul: Galeri Baraz.
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyetin 75. yılında Türk resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk Ötkünç, Y. (2007). *1980'li yıllarda (1980-1990) Türkiye sanat ortamının değerlendirilmesi: Bu bağlamda dönemin, özellikle resim alanında üretilen işlere yansımaları*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Yönetimi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Paris'te açılan 3. Uluslararası gravür bienali'nde Utku Varlık'ın eserleri sergilendi. (1973, 5 Ocak). *Milliyet Gazetesi*.
- Pelvanoğlu, B. (2006). "Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri". *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi*. 5. 155-163.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 sonrası Türkiye'de sanat: dönüşümler*. Basılmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Peters, J., J. Brooks, E. Adam and M. Scharloo. (2019). *Michelangelo: Mind of the Master*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Sağır, Ç. (2008). "Gülsün Karamustafa". Duben, İ. ve E. Yıldız (ed.). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni açılımlar*. (s. 158-179). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Savacı, H.C. (2010). *Cumhuriyet dönemi ressamlarının (1923-1950) Anadolu kültürünü tanıtmaya yönelik çalışmaları ve Türk resmine etkisi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.
- Savaşer, I. (2021). “Türkiye’de batı resim sanatının gelişim evreleri”. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*. 9. 492-509.
- Serpil, S. (2006). *Türkiye’de 1950 sonrası görsel sanatlar koleksiyonculuğunun gelişimi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Sunar, S. (2019). *Yeni Dışavurumculuğun 1970 sonrası Türk resim sanatına etkisi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Afyonkarahisar.
- Sülün, E.N. (2020). “Türkiye’de 2000 sonrası sanat piyasasında sanatın kurumsallaşma eğilimi: Arter Örneği”. *Ulakbilge*. 47. 435-458.
- Şahin, E. (1997). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 3, 1399-1400). İstanbul: YEM Yayınları.
- Şahin, M. (2014). *Çağdaş Türk resminde kadın imgesi (1960 - 1980)*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Şahinbaş, U., Türker, İ.H. ve Ağçıçek M. (2019). “Savaşlar ve ölümler çağında bir kadın sanatçı: Käthe Kollwitz”. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Kış. 160-171.
- Tan, P. (2003). *Küreselleşme ve 1990 sonrası güncel sanat*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Tanör, B. (2008). “Siyasal Tarih (1980-1995)”. *Türkiye Tarihi 5 Bugünkü Türkiye 1980-2003*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1967, 7 Ocak). İki genç sanatçı. *Interpres*.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatına temel yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkesen, S. (2018). “Ekspresyonizm akımının Köprü ve Mavi Atlı gruplarına yansımalarının beden olgusu üzerinden sorgulanması”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. 31(6). 6-18.
- Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2019). “Acının resmini yapmak, Käthe Kollwitz resimleri üzerinden bir bakış”. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*. 4/7. 163-178.
- Turani, A. (1981). “Türk resminde soyut eğilimler”. N. Berk ve A. Turani (haz.). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi* (2 Cilt). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Utku Varlık, resim ekollerine karşı. (1985, 5 Ocak). *Milliyet Gazetesi*.
- Utku Varlık ile Söyleşi. (1982). *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*. 1(2). 10-14.
- Uysal, E. (2009). *Komet ve Mehmet Güler yüz’ün resimlerinde fantastik figürasyon ve mekan yorumları*. Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir.

- Uysalefe, G. (2019). "Utku Varlık ve Alex Varlık". *Esquire Dergi*. Haziran. 199-203.
- Uzun, A. (2014). *1950 sonrası toplumsal olayların sanata yansımaları*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Erzurum.
- Uzunoğlu, M. (2013). "Kültür-sanat ilişkisi bağlamında Cumhuriyetin ilk yıllarında özgün Türk resmi oluşturma çabaları". *İdil Dergisi*. 2(10). 150-169.
- Üstünipek, M. (1998). *Cumhuriyet'ten günümüze Türkiye'de sanat yapısı piyasası*. Basılmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Üstünipek, Ş. (2021). "Léopold-Lévy, atölyesi ve Türk resmine etkisi". *TOJDAC*. 11(3). 1113-1128.
- Varlık, U. (2018). *Zero hipotez fragmanlar*. İstanbul: Bozlu Art Project.
- Vural, E. (2020, 1 Ağustos). Düşlerin gerçek olduğu bir dünya, Milliyet Sanat.
- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930-1950 yılları arasında kültür ve sanat ortamına bir bakış: d grubu*. Basılmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (1993). "Demokrasi ve sanat". *Anadolu Sanat*. 1. 183-196.
- Yasa Yaman, Z. (2008). İstanbul Bilgi Üniversitesi Santralistanbul Çağdaş Sanat Merkezi Koleksiyonu Raporu.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin sireti*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Yıldırım, E. (2013). "Erken Cumhuriyet yılları milli kimlik tartışmaları: Hasan Ali Yücel ve Türkiye'de hümanizma arayışları". *Journal of Turkish Studies*. 8(7). 745-763.
- Yıldız, E. (2008). "Giriş". İ. Duben ve E. Yıldız (ed.). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: yeni açılımlar*. (s. 12-35). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2019). *1990'lı yıllarda Türk resim sanatında disiplinlerarası yaklaşımlar*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı, Afyonkarahisar.
- Zürcher, E.J. (2011). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi*. Y. Saner (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- Kolukısa, E. (2020, Temmuz). "Utku Varlık: Gerçeği düş gücüyle açıklıyorum". *Cumhuriyet*. Erişim: 18 Ekim 2021, <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/utku-varlik-gercegi-dus-gucuyle-acikliyorum-1752959>
- Lalwani, R. (2021, Kasım). "Erwin Blumenfeld", Better Photography. Erişim: 15 Aralık 2021, <http://www.betterphotography.in/features/erwin-blumenfeld/45754/>
- Varlık, U. (2011, 2 Ağustos). Bir Sergi Anısı. Erişim: 9 Ekim 2021, <http://utkuvarlik.blogspot.com/2011/08/bir-sergi-ans.html>
- Varlık, U. (2011, 30 Ekim). John Martin/Yiten Cennet. Erişim: 8 Kasım 2021, <http://utkuvarlik.blogspot.com/2011/10/>
- Varlık, U. (2014, 16 Aralık). Hayal Müzeleri/Erwin Blumenfeld. Erişim: 5 Mart 2020, <http://utkuvarlik.blogspot.com/2014/12/hayal-muzeleri-erwin-blumenfeld.html>
- Varlık, U. (2020). Sanrı, Sergi Notları. Erişim: 5 Eylül 2020, <https://www.bozluartproject.com/sergi/utku-varlik-sanri/>

Şekiller Kaynakçası

- Andrea Mantegna, Ölü İsa Üzerine Ağıt. Erişim: 19 Aralık, 2022, <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/>
- Anton Lehmden, Güneş ve Kuşlu Manzara. Erişim: 30 Aralık 2022, <https://www.mutualart.com/Artwork/-Landschaft-mit-Augensonne-und-Vogeln-/F8DD7E0AF868A488F22AC5EB02981F41>
- Bedri Rahmi Eyüboğlu, Han Kahvesi. Erişim: 14 Ekim 2022, <https://arts.ozyegin.edu.tr/tr/portfolio/han-kahvesi>
- Edgar Degas, Absent İçenler. Erişim: 14 Ekim 2022, https://artsandculture.google.com/entity/edgar-degas/m0g_lz?hl=tr&categoryid=artist
- Édouard Manet, Absent İçicisi. Erişim: 14 Ekim 2022, <https://www.pivada.com/edouard-manet-absent-icicisi-1859>
- Erwin Blumenfeld, Islak İpek Altında Çıplak. Erişim: 10 Şubat 2021, <https://www.artnet.com/artists/erwin-blumenfeld/>
- Honoré Daumier, İçenler. Erişim: 7 Ekim 2022, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daumier_The_Drinkers.jpg
- James Ensor, Maskeler. Erişim: 14 Ekim 2022, <https://artsandculture.google.com/entity/james-ensor/m02czcp>
- Käthe Kollwitz, Ölüm Çağırısı. Erişim: 5 Şubat 2021, <https://www.kollwitz.de/en/sheet-8-call-of-death>
- Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği. Erişim: 19 Aralık 2022, <https://www.britannica.com/topic/Last-Supper-fresco-by-Leonardo-da-Vinci>
- Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi. Erişim: 19 Aralık 2022, <https://www.peramuzesi.org.tr/eser/kaplumbaga-terbiyecisi/1/40>
- Rembrandt van Rijn, Bathsheba Banyosunda. Erişim: 19 Aralık 2022, <https://www.istanbulsanatevi.com>
- Utku Varlık, Büyücülük (Witchcraft). Erişim: 10 Şubat 2022, <https://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=2516>
- Utku Varlık, Sanrı. Erişim: 8 Kasım 2020, <https://www.bozluartproject.com/sergi/utku-varlik-sanri>
- Vincent Van Gogh, İçenler. Erişim: 7 Ekim 2022, <https://www.artic.edu/artworks/79349/the-drinkers>

EKLER

Ek 1. Sanatçının Biyografisi

Utku Varlık İlk önce İstanbul Üniversitesi'nde Yüksek Matematik Bölümü'ne yazılan Varlık, daha sonra 1961 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girerek Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde resim, Sabri Berkel atölyesinde gravür ve litografi eğitimi görmüştür. 1966'da Akademi'den mezun olan sanatçı, ilk sergisini 1965 yılında İsviçre'nin Cenevre kentinde açmış, ardından İstanbul, İzmir, Ankara, Salzburg, Hamburg, Köln, Lyon gibi çeşitli şehirlerde sergilerini açmaya devam etmiştir. 1970 yılında devlet bursu alarak Paris'e giden sanatçı burada 1971-1974 yıllarında Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde George Dayez ile, 1973-1975 yıllarında Cachan Atölyesi'nde litografi çalışmalarını sürdürmüştür. Paris'e gittikten sonra ülkeye dönmeyen Varlık, 1975 yılından beri çalışmalarını Paris'te sürdürmektedir.

Sanatının erken dönemlerinde dışavurumcu bir üslupla figürlerini biçimlendiren sanatçı, 1960-1970'li yıllarının politik ortamından etkilenerek yaptığı eserlerinde de bu anlatım biçimini sergilemiştir. 1975 yılından itibaren ise bu konulardan uzaklaşarak, düşsel bir anlatıma yönelen Varlık, bugün bile aynı anlayış ile eserler üretmektedir.

Ek 2. Sanatçının Düzenlediği ve Katıldığı Sergiler

Tablo 1. Utku Varlık Sergi Listesi

Serginin Adı - Türü	Sergi Tarihi	Sergi Mekânı	Serginin Yapıldığı Şehir-Ülke
4. Paris Bienali – Karma Sergi	1965	-	Fransa
Kişisel Sergi	1965	Galerie La Souriciere	Cenevre, İsviçre
Tahran Bienali – Karma Sergi	1966	-	Tahran, İran
Günümüz Türk Sanatı	1966	-	Minnesota, ABD
Estampes Contemporaines Turks – Karma Sergi	1967	-	Macaristan
Deutsch Bibliothek – Kişisel Sergi	1967	-	İstanbul
5. Paris Bienali	1967	-	Paris, Fransa
Kişisel Sergi	1970	Galerie Municipale	Fransa
Karma Sergi	1972	Salon de Mai	Paris, Fransa
3. Uluslararası Bienal	1973	Palais Galliera	Paris, Fransa
Karma Sergi	1973	Ulusal Kütüphane	Paris, Fransa
Kişisel Sergi	1975	Galerie Chaye	Honfleur, Fransa
Kişisel Sergi	1975	Künstlerhaus Wien	Viyana, Avusturya
Kişisel Sergi	1975	Deutsches Museum	Münih, Almanya
Kişisel Sergi	1976	Cité Internationale des Arts	Paris, Fransa
7 Peintres Turcs a Lyon – Karma Sergi	1976	-	Lyon, Fransa
Paris'in Çiftçileri – Karma Sergi	1976	-	Fransa
Karma Sergi	1976	Salon De Toulon	Toulon, Fransa
Karma Sergi	1976	Galerie Têt'de l'Art	Forbach, Fransa
Karma Sergi	1977	Salon De Mai	Paris, Fransa
Kişisel Sergi	1977	Galerie Valle Orti	Valensiya, İspanya
Kişisel Sergi	1978	Maçka Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	1978	Galerie Dandoy	Belçika
Monako Uluslararası Fuarı – Karma Sergi	1978	-	Monako
Çağdaş İstanbul Resmi – Karma Sergi	1978	Devlet Güzel Sanatlar Galerisi	Ankara
Kişisel Sergi	1978	Galerie Chaye	Honfleur, Fransa
Kişisel Sergi	1978	Galerie Têt'de l'Art	Forbach, Fransa
Kişisel Sergi	1978	Vakko Sanat Galerisi	Ankara
Karma Sergi	1978	FIAC-Grand Palais	Fransa
Karma Sergi	1979	Galerie Monade	Paris, Fransa
Karma Sergi	1979	Kunst Galerie	Almanya
Kişisel Sergi	1979	Cite Internationale Des Arts	Paris, Fransa
Kişisel Sergi	1979	Galerie Monade	Paris, Fransa
Kişisel Sergi	1979	Galerie Brucke	Legden, Almanya
Kişisel Sergi	1980	Galerie Turkey	Stuttgart, Almanya
Kişisel Sergi	1981	Kunst Kabinet	Stuttgart, Almanya

Kişisel Sergi	1982	Galerie Das Podium	Hamburg, Almanya
Fondation Corrente – Karma Sergi	1982	-	İtalya
Karma Sergi	1983	Fransız Konsoloslugu	Ankara
Kişisel Sergi	1983	Galerie Inter Art	Stuttgart, Almanya
Kişisel Sergi	1983	Galerie Residence Montfleury	Nice, Fransa
Kişisel Sergi	1983	Artisan Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	1984	Kunst Kabinet	Stuttgart, Almanya
Kişisel Sergi	1984	Galerie Anatolia	Nurnberg, Almanya
Kişisel Sergi	1984	Urart Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	1986	Galeri Tem	İstanbul
Kişisel Sergi	1986	Artisan Sanat Galerisi	Ankara
Kişisel Sergi	1986	Urart Sanat Galerisi	İstanbul
Uluslararası Sanat Festivali – Kişisel Sergi	1987	-	İstanbul
Karma Sergi	1987	Galerie Intercultural	Hamburg, Almanya
Itineraire – Karma Sergi	1987	Cite Internationale Des Arts	Paris, Fransa
İstanbul Bienali – Karma Sergi	1987	Aya İrini Müzesi, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	İstanbul
Kişisel Sergi	1988	Galerie l'Orangerie	Neuchâtel, İsviçre
Kişisel Sergi	1988	Galerie L'Entrée Des Artistes	Barbizon, Fransa
Kişisel Sergi	1988	Galerie Art Intercultural	Hamburg, Almanya
Kişisel Sergi	1988	Artisan Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	1989	Galeri Nev	Ankara
Karma Sergi	1989	Cite Internationale Des Arts	Paris, Fransa
Les Peintres Turcs de Paris – Karma Sergi	1990	-	Paris, Fransa
Çağdaş Türk Resmi – Karma Sergi	1990	-	İstanbul
Kişisel Sergi	1990	Artisan Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	1991	Galerie l'Orangerie	Neuchâtel, İsviçre
Itineraire 91 – Karma Sergi	1991	Salon De Levallois	Fransa
Kişisel Sergi	1992	Galerie 27	Paris, Fransa
Vision D'Europe Tour Eiffel – Karma Sergi	1992	-	Paris, Fransa
Karma Sergi	1992	Galerie MC	Cannes, Fransa
Karma Sergi	1993	Teşvikiye Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	1993	HP Gallery	Lefkoşa, Kıbrıs
Kişisel Sergi	1994	Galeri Nev	İstanbul
Kişisel Sergi	1994	Galeri Nev	Ankara
Karma Sergi	1994	Artisan Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	1994	Galeri Baraz	İstanbul
Karma Sergi	1995	Teşvikiye Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	1995	Galerie GF	İzmir

5. Sanat Fuarı – Kişisel Sergi	1995	-	İstanbul
Karma Sergi	1995	Galeri Baraz	İstanbul
Karma Sergi	1996	Galeri Reform	İstanbul
Karma Sergi	1996	Güzel Sanatlar Müzesi	İstanbul
Kişisel Sergi	1996	Galeri Nev	Ankara
6. Sanat Fuarı – Karma Sergi	1996	-	İstanbul
Karma Sergi	1996	Galeri Baraz	İstanbul
Kişisel Sergi	1996	Cite Internationale Des Arts	Paris, Fransa
Kişisel Sergi	1997	Galeri Art Home	Mersin
Karma Sergi	1997	Yurt&Dünya Sanat Galerisi	İstanbul
7.Sanat Fuarı – Karma Sergi	1997	-	İstanbul
Kişisel Sergi	1998	Y.K.Kazım Taşkent Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	1998	Y.K.Kemal Satır Sanat Galerisi	Adana
Kişisel Sergi	1998	Yapı Kredi Sanat Galerisi	İzmir
Kişisel Sergi	1999	Galeri Nev	Ankara
Karma Sergi	1999	Galeri Binyıl	İstanbul
Karma Sergi	1999	Galerie Zafira	Paris, Fransa
Karma Sergi	1999	Espace Des Blancs Manteaux	Paris, Fransa
Karma Sergi	1999	Teşvikiye Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	1999	Galeri Artist	İstanbul
Karma Sergi	1999	Mine Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	1999	İstanbul Borsası Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	1999	Mine Sanat Galerisi	İstanbul
L'Art Contemporain Turc – Karma Sergi	2000	-	Paris, Fransa
L'Art Contemporain Turc – Karma Sergi	2000	-	Amiens, Fransa
Kişisel Sergi	2000	Cite Internationale Des Arts	Paris, Fransa
Kişisel Sergi	2000	Galeri Alkent	İstanbul
Karma Sergi	2000	Mine Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	2000	Pera Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	2000	Axa Oyak Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	2000	Galeri Baraz	İstanbul
Karma Sergi	2001	Topkapı Sarayı Müzesi	İstanbul
Kişisel Sergi	2001	Galeri Nev	Ankara
Kişisel Sergi	2001	Bebek Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	2001	Teşvikiye Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	2001	Galerist	İstanbul
Karma Sergi	2001	Mine Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	2001	Toyan Sanat Galerisi	Ankara
Karma Sergi	2002	ODTÜ	Ankara
Kişisel Sergi	2002	İş Bankası Sanat Galerisi	İstanbul
Karma Sergi	2002	Galeri Nev	Ankara
Karma Sergi	2002	Mine Sanat Galerisi	İstanbul
Metafor-Kozmik - Kişisel Sergi	2002	Bebek Sanat Galerisi	İstanbul
TÜYAP Sanat Fuarı – Karma Sergi	2003	-	İstanbul

Karma Sergi	2003	Elegant Art Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	2003	Art Shop Sanat Galerisi	İzmir
Karma Sergi	2003	Mine Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	2004	Galeri Nev	Ankara
L'île De Re/Re Adası - Kişisel Sergi	2004	Galeri Dirimart	İstanbul
Karma Sergi	2004	YKY Sanat Galerisi	İstanbul
Galeri D'art Sanat Fuarı – Kişisel Sergi	2004	D'Art Galerisi	İstanbul
Avrupa Çağdaş Sanat Fuarı – Karma Sergi	2005	-	Strazburg, Fransa
Kişisel Sergi	2005	Cite Internationale Des Arts	Paris, Fransa
Kişisel Sergi	2005	Galeri Artist	Berlin, Almanya
Siyah Beyaz Arkadaşlıklar – Kişisel Online Sergi (Fotoğraf Sergisi)	27.01.2006	Chambre Avec Vue: Art Gallery	Saignon, Fransa
İç ve Dış – Kişisel Online Sergi	03.11.2006	Galeri Nev	Ankara
Düş Yörüngesi – Kişisel Online Sergi	04.05.2007	Art Garage	İstanbul
Karma Sergi	2007	Teşvikiye Sanat Galerisi	İstanbul
Kişisel Sergi	2008	Jazz Now Sanat Merkezi ve Galeri	Bodrum
Atölye Sergisi – Kişisel Online Sergi	16.02.2008	Utku Varlık Atölyesi	Paris, Fransa
Utku Varlık Resim Sergisi – Kişisel Online Sergi	21.06.2008	Jazz Now Sanat Galerisi	Bodrum
Efemer – Kişisel Online Sergi	12.05.2009	Art Garage	İstanbul
Fragment – Kişisel Online Sergi	16.09.2009	Utku Varlık Atölyesi	Paris, Fransa
Akşam-Gece Kaçışları – Kişisel Online Sergi	06.11.2013	KAV Sanat Galerisi	Ankara
Fragmanlar – Kişisel Online Sergi	30.09.2014	Bozlu Art Project Nişantaşı	İstanbul
HİÇ: Gidilmemiş Denizler, Söylenmemiş Sözler – Kişisel Online Sergi	03.05.2016	Bozlu Art Project Nişantaşı	İstanbul
Sanrı – Kişisel Online Sergi	03.03.2020	Bozlu Art Project Mongeri Binası	İstanbul

Ek 3. Etik Kurul Raporu



ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURUL KARARLARI

KARAR TARİHİ	TOPLANTI SAYISI	KARAR SAYISI
26.08.2020	7	2020/508

KARAR NO:
2020/508

Üniversitemiz Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans öğrencisi İremnur İSKENDER' in Doktor Öğretim Üyesi Turgay YAZAR danışmanlığında “Utku Varlık’ın Sanatı ve Hayatı” isimli Yüksek Lisans Tezine ilişkin mülakat, ses kaydı ve röportaj çalışmalarını içeren 25980 sayılı dilekçesi okunarak görüşüldü.

Üniversitemiz Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans öğrencisi İremnur İSKENDER' in Doktor Öğretim Üyesi Turgay YAZAR danışmanlığında “Utku Varlık’ın Sanatı ve Hayatı” isimli Yüksek Lisans Tezine ilişkin mülakat, ses kaydı ve röportaj çalışmalarının kabulüne oy birliği ile karar verildi.

ÖZ GEÇMİŞ

İremnur İskender, 2013 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümüne başladı ve 2018 yılında mezun oldu. 2019 yılında OMÜ LÜEE Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans programına girdi.

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000-0003-3208-2752

Yayınlar:

1. İskender, İ. (2022). “Utku Varlık resimlerinde kadın imgesi”. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 53. 173-183.