

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE
FİGÜR VE MEKAN**

**Aslıhan SÜRÜM
Yüksek Lisans Tezi**

ESKİŞEHİR - 2001

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE FİĞÜR VE MEKAN

Ashhan SÜRÜM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Gülbin KOÇAK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2001

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE FİGÜR VE MEKAN

Aslıhan SÜRÜM

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2001

Danışman: Yrd.Doç. Gülbin KOÇAK

Her sanat eseri bir çabanın, bir düşüncenin ve zorunlu bir sürecin ürünüdür. Sanatsal yaratma eylemi boyunca sanatçı, öznel yaşantısı ve sanatsal araçlar yoluyla bunları, kalıcı, görsel hale getirir.

Sanat eserinin oluşum sürecinde görsel elemanlarla belirli ilkeler çerçevesinde düzenlenerek, eserin figür ve mekansal yapısını kurgularlar. Bu örgütlenme, bir eserin “sanat” niteliğini kazanması açısından zorunluluk ifade eder.

Sanatçıya ve dönemine ait değerlerin çağdaş Türk resminde figür ve mekana etkisi, Türk resminin gelişim sürecinde de yansımalarını bulmaktadır.

Figür ve mekan ilişkili resimlerin, Ortaçağ ve Rönesans resmine kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Aynı düşünüş çizgisinde birleşen sanatçılar, figür-mekan ilişkili sanat yapıtı üretmişlerdir. Figür ve mekan konulu resimler ve bu doğrultuda çalışan sanatçılar daima içinde yaşadıkları toplumdan etkilenir, ruhsal, öznel yapılarını estetik değerler ve beğeniler ile birleştirerek zengin bir biçem içerisinde sunarlar.

Figür ve mekan konulu resimlerin, 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ile temelleri atılmıştır. Aralarında Osman Hamdi Bey gibi ünlü ressamların da bulunduğu bu okul sanatçıları, figür-mekan konulu resimler üretmişlerdir.

Türk resminin son döneminde, farklı üslup çabalarıyla adını duyuran sanatçı sayısında belirgin bir artış gözlenmekte, bu durum çok yönlü eğilimleri de beraberinde getirmektedir. Geniş bir uygulama alanını oluşturan bu eğilimler ve bireysel yaklaşımlar, figür ve mekan yaklaşımlarını farklı, çağdaş yorumlara dönüştürmektedir.

ABSTRACT

Each artistic work is an outcome of an effort, a thought and a necessary process. During the act of an artistic creation, the artist renders them lasting and visual, throughout his subjective life and the artistic means. In the formation, process of an artistic work, the artist sets up the figural and spatial structure of the work by organizing the visual elements in a framework of certain principles. This organization is necessary for a work to be qualified as the “art”.

In painting, there are two important factors that influence the formation of the concepts of the human and place figures: one of them is the artist’s spiritual and subjective structure, and the other is the aesthetic values and tastes of the period in which one lives. Influence of the values of the artist and period on the human and place figures in the contemporary Turkish painting finds its reflections in the development process of the Turkish painting as well.

It’s known that the history of the paintings with the human and place figures stretches back to the mediaeval and renaissance painting. Different artists having similar thoughts and styles have created such paintings. Paintings with the human and place figures, and artists working in this direction are influenced always by the society in which they live. By associating their spiritual and subjective structure with aesthetic values and tastes, they present them in a wealthy style. The foundations of paintings with the human and place figures were laid with The School of Fine Arts established in 1883. Artists of this school, such as Osman Hamdi Bey, produced paintings with the human and place figures.

In the recent period of the Turkish painting art, an evident increase is being observed in the number of artists who get their names heard of, through their efforts for different styles, and this situation brings along multilateral tendencies too. These tendencies and individual approaches, which constitute a wide field of application, transform their figural and spatial approaches into contemporary interpretations.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ashhan SÜRÜM'ün "**Çağdaş Türk Resminde Figür ve Mekan**" başlıklı tezi **18 Eylül 2001** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat** Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Gülbin KOÇAK

Üye : Prof.Abdullah DEMİR

Üye : Yrd.Doç.Selçuk YILMAZ

Prof.Dr.Ömer Zühür ALTAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

GİRİŞ

“Çağdaş Türk resminde figür ve mekan” adlı Yüksek Lisans tezi oluşum boyutları ve geniş kapsamlı bir konu olması nedeniyle başlı başına bir araştırma alanıdır. Bununla beraber; resimde figür ve mekanı belirleyen yada etkileyen bir takım ölçüler ve değerler vardır ki; bunlar da konunun özünü verirler.

Bu çalışmada, çağdaş Türk resminde figür ve mekan yaklaşımları ele alınmıştır. Resimde figür ve mekan kavramlarının oluşumuna, konuya açıklık getirmesi kapsamında yer verilmiş ve inceleme üç ana bölüm içerisinde yapılmıştır.

Birinci bölüm; Ortaçağ ve Rönesans resminde figür ve mekana ayrılmış, birinci kısmında Ortaçağ resim sanatında figür ve mekan ilişkisi ele alınmış, ikinci kısımda ise, Rönesans resim sanatında figür ve mekan ilişkisi, hava perspektifi, çizgi perspektifi ile ele alınarak dönemin ünlü birkaç sanatçının eseri üzerinde değerlendirilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, gelişim çizgisinde ki Türk resim sanatının evreleri incelenmiştir. Bu kapsama bağlı olarak birinci kısım, Mühendishane-i Berri-i Hümayun’un, ikinci kısım ise Sanayi-i Nefise Mektebi’nin figür-mekan ilişkisine bakışı ve Osman Hamdi Bey’in sanat anlayışını içermektedir.

Üçüncü bölümde ise, çağdaş Türk resminde figür ve mekan ilişkisi, Cumhuriyet Döneminden başlayarak, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin figür ve mekana bakış açısı ve bu dönemdeki bazı sanatçıların eserleri değerlendirilmiştir. 1933 yılında kurulan “D” grubunun akademizme tepki olarak doğması ve figür-mekan ilişkisine bakışı incelenmiştir. Yeniler grubu, Onlar grubu ile 1970 ve sonrası figüratif eğilim gösteren ressamların mekanı ele alışları, bazı sanatçılarımızın resimleriyle yorumlanarak desteklenmiştir.

Birinci bölümden itibaren incelemeye alınan resimler, figür ve mekan ilişkileriyle analiz edilip değerlendirilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

alışkanlıklar o güne dek içinde kapalı kaldığı dar sınırlarından birkaç sanatçının eliyle adeta birdenbire kurtulmuştur. Aslında değişen resim tekniği değil, hala tümüyle din konulu olan motiflerin ele alınış biçimleridir. Resim artık sadece hayal edilenlerin kağıda yansımaları gibi dinsel bir saygının aynası olmaktan çıkmış, gerçek dünyanın görüntüsü olmuştur. O zamana dek figürler tek bir sıra halinde canlandırılırken şimdi artık perspektifinde kullanılmasıyla birlikte kompozisyonlarda derinlik duygusu sağlanmaya başlanmıştır.

Rönesans “yeniden doğma” veya “canlanma” anlamındadır. Bu yeniden doğuş kelimesinin İtalya’da Giotto zamanında ortaya çıktığı ve bu dönem sonrasında yayılmaya başladığı bilinmektedir.

Gotik ve Barok arasındaki geçiş dönemi olan Rönesans resim sanatı İtalya’da ortaya çıkmış ve XV. – XVI. yüzyılları içine almıştır. Genel olarak Rönesans dönemi ressamaları,

- Duyarlı ve sağlam bir mekan anlayışını,
- Çizgi ve hava perspektifini,
- Portredeki titizliği ve
- Mitolojik konulara eğilimleri ile

resimde o güne dek üzerinde durulmamış olan unsurlara değinmişlerdir.

Resim yüzeyine, yanılısma ve bunun yanına bir de derinlik anlayışı getirilince, Rönesans resminin özelliği ortaya çıkmaya başlamıştır. Rönesans dönemi resimlerinde kompozisyonlar dikey ve yataylara bağlı olarak gelişme göstermiştir. Bunun, dikey ve yatayların mücadelesi şeklinde bir konstrüksiyonla belirginlik kazandığını söylemek de doğru bir tanımlama olacaktır.

Rönesans döneminde, figürlerin resmin ön planında özellikle üçgenin kullanıldığı geometrik şemalar içine yerleştirildiği, çok figürlü bir kompozisyon yada resimde, arka plandaki öğelerin perspektif yardımıyla resmin içine doğru geliştirilerek insan figürünün ön plana çıkarıldığı, anlatımın figür üzerinde yoğunlaştığı izlenmektedir. Ayrıca resim kapalı bir konstrüksiyon meydana getirdiğinden dolayı, bu sadece resmin sağında, solunda, üstünde ve altında kompozisyonun devam edebileceği düşüncesinden kaynaklanan bir hissedilişle açıklanabilmektedir.

Özellikle Masaccio (1401-1428) sağlam bir mekan anlayışına sahip olup mekanlara yerleştirdiği tutarlı figürleriyle dikkat çekmiştir. Hacimli ve anıtsal

Erken Rönesans resminin plastik ve bilimsel aşamasına büyük katkısı olan Massacio'nun figür ve doğa öğelerini gerçekçi bir mekanda betimlemesi için kullandığı yöntem, daha sonraki Rönesans sanatçıları tarafından geliştirilmiştir.

Güney İtalya'da sanatçılar güçlü bir desen anlayışına sahipken, Kuzey İtalya'da gerçeklik duygusunu vurgulamak daha farklı ele alınmıştır. Hollandalı ressamlar ise, teknik anlamda çizgisel perspektife önem vermiştir.

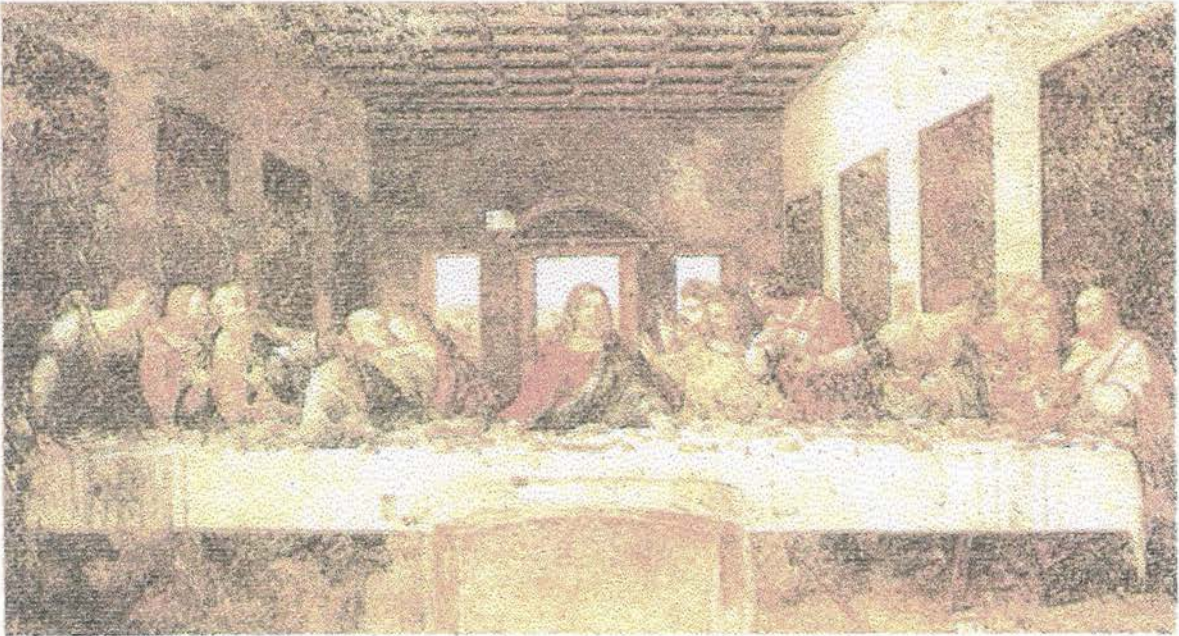
Bu dönemin ünlü ressamlarından biri olan Jan Van Eyck (1390?-1441) resimde teknik gelişmelere önemli bir katkısı olan yağlı boyayı bulmuştur. Ayrıntıya oldukça önem vermiştir.

Jan Van Eyck, kendi kuşağının Fransalı sanatçılarından farklı olarak uluslararası Gotik geleneğiyle bağlarını tamamen koparmıştır. Resimlerinde sabır ve ayrıntı dikkat çeken ilk unsurlardandır. Sanatçının 1434 tarihli "Arnolfinilerin Evlilik Töreni" (Resim 3) adlı yapıtı incelendiğinde, resimde bir çok yeniliğin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Resimde sanatçı ilk defa ve belirgin bir biçimde kendini de böyle anlık bir olaya dahil etmiştir. Gerçekçi bir vurgu anlayışı ile anlık hareketler sanatçı için vazgeçilmezdir.



Resim 3 JAN VAN EYCK "Arnolfinilerin Evlilik Töreni"

“Son Akşam Yemeği”, bugüne kadar yapılmış olan eserlerden farklı ve yeni bir resimdir. Resimde eski ikonografilere benzeyen hiçbir özelliğin olmadığı dikkat çeken ilk unsurdur. Bu yapıtta, dram ve hareket gibi kavramlar bir arada kullanmıştır. Resim on üç figürden oluşmaktadır. Resmin merkezinde İsa ile İsa’nın sağ ve sol yanında altı havarisi vardır. Bu havariler doğal bir biçimde üçerli gruplar halindedir. Bu gruplar birbirlerine, davranış ve hareketleriyle bağlanmaktadır. Figürlerde izleyeni hayran bırakan sıralanış, Gotik sanatın temelinde bulunan doğal denge ve uyuma sahip izlenimini vermektedir. Fakat Leonardo, çizim doğruluğunu veya gözlem netliğini kompozisyonun gereklerine feda etmeyi uygun görmüştür. Resimde inandırıcı ve çarpıcı gerçeklik kesitleriyle karşılaşmak mümkündür. Resimdeki en önemli noktanın, sanatçının çizimdeki ustalık ve kompozisyon gibi teknik olguların çok daha ilerisinde insanın davranış tepkilerini kavrayış ve sanatçının gösterdiği derin zeka ile olayı izleyenin gözleri önüne getiren güçlü imgelemidir.



Resim 4 LEONARDO DA VİNCİ “Son Akşam Yemeği”

Çağdaşları tarafından Leonardo’nun rakibi ve dünyanın ikinci büyük ressamı olarak görülen Michelangelo (1475-1564), genellikle heykel alanında çalışmalar yapmış, daha sonraları ise resim ve mimariye de yönelmiştir. Sanatçının 1536 – 1541 tarihli “Son Yargı” (Resim 5) adlı çalışmasında, kesin bir üslup değişikliğinin yaratıldığı görülmektedir. “Son Yargı” da Maniyerizm izlerini görmek mümkündür.

Resimde figürlerin ne denli özenle yapıldığı, en ince ayrıntılarına kadar çalışıldığını görmek izleyeni hayrete düşürmektedir. İsa figürü kompozisyon üzerindeki baskın figürdür ve resimdeki sistemi canlandıran eliptik hareketin kaynağını oluşturmaktadır.



Resim 5 MİCHELANGELO "Son Yargı"

Bu dönemin resim sanatında üçüncü büyük isim Raphael'dir (1483-1520). Sanatçının "Atina Okulu" (Resim 6) adlı çalışması 1508-1511 tarihlidir. Din, bilim ve felsefe gibi soyut temaları kapsayan önemli bir çalışmadır. Kalabalık bir figür topluluğu, güçlü bir desen anlayışı, sağlam anatomi, renk ve ışık duyarlılığı gibi bir çok teknik olgunun büyük bir hünerle birleşerek bir mekan içine oturtulması kuşkusuz ki, tabloyu bir şaheser yapmaya yetmektedir.

Rönesans resim sanatında figür-mekan ve perspektifin kısa değerlendirilmesinden sonra, Çağdaş Türk resim sanatını değerlendirmeye geçmeden, Türk resim sanatının geçmiş yüzyıllardaki gelişimine bakmak gerekmektedir. Geçmiş bilmeden geleceği ve bugünü değerlendirmek olanaksızdır.



Resim 6 RAPHAEL "Atina Okulu"

Türk resim sanatı minyatür olarak Fatih Sultan Mehmet (1421-1481) zamanında gelişmeye başlamış ve bu gelişme XVIII. yüzyıl sonuna kadar devam ederek kişilere ait bir biçimleme amacı güdülmeden üsluplaşmış, gelenekçi figür-mekan anlayışı her zaman hakim olmuştur.

Minyatürlerin çizim anlayışında ise genel bir şemalaştırma eğilimi vardır. Resmi yapılan belli kişiler (padişahlar gibi) yüzleri benzetildiği halde herhangi bir ifade verilmesine çalışılmamıştır. Resimde yaratılmak istenen atmosfer kompozisyon ile sağlanmaktadır. Minyatürlerde önemli olan kompozisyonun bütünü içinde her öğeyi ayrı ayrı en iyi biçimde verebilmektir. Renkler her zaman parlak ve canlıdır.

Fatih döneminde eserler vermiş olan ünlü nakkaşlardan, Sinan Bey, Matrahçı Nasuh, "Nigari" takma adıyla bilinen Haydar Reis, Nakkaş Osman, Lütü Abdullah gibi minyatür sanatçıları genelde manzara resmi, kişilerin gerçekçi görüntülerine bağlı kalma çabaları ile, gerçekçi bir renk kullanımını benimsemişlerdir. Bu anlayış XVIII. yüzyıla kadar devam etmektedir.

Batılı anlamda resme geçiş XIV.yüzyıl başlarında Levni ile gerçekleşmiştir.

Levni'nin sanatında farklılaşma eğilimleri şöyle sıralanabilir:

- Optik gözleme dayanarak biçimleri idealize ederek üsluplaştırmıştır.
- Kısa ve dirik çizgiler yerine, helezon ve zikzaklarla kompozisyonu şekillenmiştir.
- Figürler zarif hareketlerle gösterilmiştir.

XVIII. yüzyıla kadar devam eden bu anlayış yüzyılın sonlarına doğru, Levni'nin izinden giden diğer nakkaşlarla süren Minyatür sanatı, Osmanlı resmine Batı etkilerinin girmesi ile son bulmuştur.

XIX. yüzyılda pek çok Batılı ressam Osmanlı Devleti'ne gelerek, perspektif, hacim ve nesnel görünümü ağırlıklı olan resimler yapmışlardır. Batı tarzı resme büyük ilgi olmuştur. Başta bu ilgi, dönemin padişahlarından gelmiştir.

1.1. Mühendishane-i Berri-i Hümayun

1793 yılında açılmış olan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'a resim derslerinin konması ile ülkemizde batı anlayışında yağlıboya tuval resminin benimsenip, yaygınlaşmasında etkili olmuştur. *"Topçu, istihkam veya haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan bu ders giderek önem kazanmış, bu amaçla öğretim kadrosu oluşturmak için Avrupa'ya öğrenci*

gönderilmiştir. Sultan Abdülaziz'in emri ile Paris'te Mektebi-ı Sultani' ye (1860) gönderilen ilk asker ressamı batı etkilerini özümseyerek yeni ve özgün sentezlere varmışlardır. Türkiye' de aynı dönemlerde etkinlik gösteren yabancı kökenli veya azınlık ressamlarını aşan birer kişisel üslup oluşturarak Türk Resminin gelişmesine çok önemli katkılarda bulunmuşlardır.”³

Bu dönem içerisinde çalışan ressamın figürden çok, manzara resmine yöneldiklerini söylemek mümkündür. Dönemin en ünlü ressamı Şeker Ahmet Paşa (1841-1910), Batı resmiyle kişisel ressam duyarlılığı arasında ilintiler kuran bir sanatçıdır.

1.2. Sanayi-i Nefise Mektebi

Çağdaş Türk resim sanatının büyük bir dönemi 1833 yılında Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) çabalarıyla kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ile başlar. Bu okuldan mezun olup, Avrupa'ya giden sanatçılar Fransız Empresyonizm'nin etkisi altında kalmışlardır.

Osman Hamdi Bey, çağdaş Türk resim sanatında kompozisyon ve portre geleneğinin başlatıcısı olarak kabul edilmektedir. Doğulu giysiler ve görkemli görünüşler altında çektiği kendi fotoğraflarından yararlanarak, bunları büyük boyutlu kompozisyonlara renk ve çizgi eşliğinde aktarmıştır.



Resim 7 OSMAN HAMDİ BEY "Mimozalı Kadın"

³ Tansuğ, a.g.e., s.36.

Akademik eğitimin koşullarına ve bağlayıcı etkilerine en fazla girmiş olan Osman Hamdi Bey'dir. Resimlerinde ağırlıklı manzara ve natürmort çalışmasının yanı sıra insan figürünü de resimlerinde kullanması ile birlikte klasik ve akademik çizgi yolunu açmıştır. Aynı zamanda Çağdaş Türk resim sanatına figürü oryantalist bir yaklaşımla getirmiştir. Sanatçının "Mimozalı Kadın" (Resim 7) adlı çalışmasında, akademik resme özgü bir işçilik ile yansıtılan bu figürde, Doğu dünyasının görkemli yaşamı ve mistik felsefesinin ağır bastığı görülebilir. Ayrıntıyı, bütünsel bir düzen ve kompozisyon içerisinde kavrayış, Osman Hamdi Bey'in resimlerinde görülen temel özelliklerdendir.

geri kalmadığı düşünülebilir. Sanatçının “Çıplak” (Resim 8) adlı çalışmasında, gözle görülebilen ve dokunulabilen bir öznel-nesnel ikiliğine de kavuştuğunu söylemek doğru bir tanımlama olacaktır.



Resim 8 NAMİK İSMAIL “Çıplak”

1914 kuşağının önemli sanatçılarından biri olan İbrahim Çallı'nın resmi ilk bakışta figürün yerleşik ölçülerine bağlı görünümüyle, atölye geleneğinin biraz serbest ve atak denilebilecek yorumlarını anımsatmaktadır. Yer yer izlenimci duyarlılığa kayıyor gibi olsa da, temelde bu geleneği gözden uzak tutmamış özellikle portre çalışmalarında bu ölçülere titizlikle uymayı ilke edinmiştir. İbrahim Çallı'nın sanatı yarı izlenimci sayılmış, renk dokusunun altında akademik sanat geleneğinin yarı özgür düzenini sürdürmüş olması nedeni ile, Batı'nın bu geleneğe bağlı fakat bir yönüyle de akademik geleneği aşan yarı ünlü sanatçılarına yakın görülmüştür.

Sanatçının “Oturan Kadın” adlı yapıtı tuval üzerine yağlıboya 57 x 97 cm. ebadındadır (Resim 9). Sanatçı tüm resimlerinde olduğu gibi bu resimde de çizgisel düzene sırt dönmemiştir. Çizgiyle, figürü ve mekanı ayırt etme çabası gütmüştür. Figür resimde önemli bir alana sahiptir ve mekan, figürü desteklemektedir. Sanatçı desendeki ustalığını da gözler önüne sermiştir.

Sanatçının bu çalışmasında figüre ve portreye gösterilen resimsel bir ilginin olduğunu söylemek mümkündür. Bunun nedeni de şöyle açıklanabilir: Dramatik iç gereksinmelerin yanı sıra, toplumsal ilişkiler de önemlidir. Tek yada toplu figür düzenlemelerinin desene bağlı alt yapı özellikleri de abartılmadan göz önüne alınmalıdır. Resimde portre, figür-mekan kavramının önüne geçmeyecek, statik bir sorun düzeyindedir.



Resim 9 İBRAHİM ÇALLI "Oturan Kadın"

1.2. Cumhuriyetle Birlikte Türk Resim Sanatındaki Yenilikler

29 Ekim 1923 Türk ulusu için önemli bir tarihtir. Gerçekleştirilen devrimlerle birlikte, bilim ve sanat eğitimi yapan kurumlarda ileri çağdaş batı uygarlığını örnek alan yenilikler gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır.

Cumhuriyet Döneminin kültürel yapısını oluşturan Atatürkçülük anlayışının, İslam düşmanlığı veya Batı hayranlığı olmadığı açıkça görülmektedir. 1923 öncesinde Osmanlı sanat yaşamı günün koşullarının gerektirdiği ölçüde tiyatro ve resim alanında kendisini göstermiştir. Sanayii-i Nefise Mektebi'nden yetişen bir avuç sanatçı ile resim ve heykel sanatı canlı tutulmaya çalışılmıştır. 1908 yılında kurulan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti", 1921 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti" olarak faaliyetlerini sürdürmüştür. 1923 yılında açılan bir serginin Atatürk'ün sanata verdiği önemi göstermesi açısından I.

Ankara Resim Sergisi, resme, Başkente duyulan ilginin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Dönemin ünlü sanatçılarından İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Şevket Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik ve arkadaşları bu sergilere büyük ölçüde eserler göndererek oluşan ilgiyi sürdürmüşler ve desteklemiştir. *“15 Mayıs 1924 yılında Güzel Sanatlar alanında eğitimlerini tamamlayan dört ressamımız “Yeni Resim Cemiyeti” ni kurmuşlardır. Elif Naci, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi. Bu ressamlar 1914 kuşağından ayrılıp, Cumhuriyet ile birlikte büyük bir ilerleme yapmak istemişlerdir”*⁵

1924 yılı Türk kültür yaşamında önemli bir tarih olmuştur. Bu tarihte önemli atılımlar gerçekleştirilmiştir. Ulusal sanat tarihinin gelişimi, Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde sağlanmıştır. 1926'da ise “Güzel Sanatlar Birliği” kurulmuş ve buna bağlı olarak Ankara sergileri başlamıştır. 12 Eylül 1926'da yayımlanan bir kararname ile güzel sanatlar sergilerinin her yıl Ankara'da açılmasına karar verilmiştir.

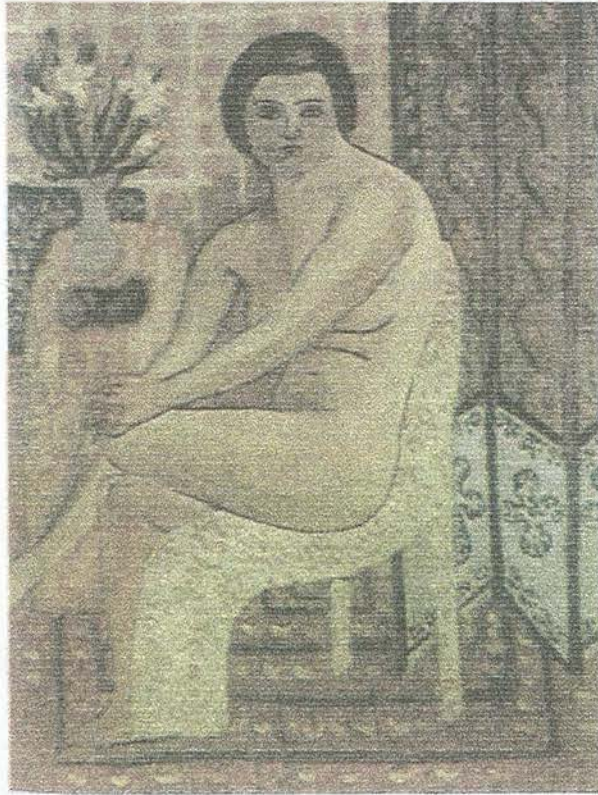
Bu dönemlerde sanat anlayışının bu denli önem kazanmasıyla birlikte, sanat üzerine yapılan yorumlar ve tartışmalar çoğalmıştır. Bu yorumlar ve tartışmalar gazete ve dergilerde yayımlanmaya başlamış, sanatçılar kendi eserlerini, kendi sorunlarını bir şekilde ifade etme yoluna gitmişlerdir. İlk Atatürk Anıtı 23 Nisan 1937'de İstanbul Yedek Subay Okulunda açılmıştır. 9 Haziran 1937'de ise I. Birleşik Resim ve Heykel Sergisi izlenime açılmıştır. 17 Ağustos 1937'de İlk Karma Heykel Sergisi “Türk Heykeltıraşlar Sergisi” adı ile gerçekleştirilmiştir ve 1937 yılında “Resim ve Heykel Müzesi” kurularak faaliyete geçmiştir.

Türkiye 1923'ten 1945 yılına kadar tek partili parlamenter bir sistem ile yönetilmiştir. Halk evleri ile 1937-1944 yılları arasında sekiz yıl süren bir program sayesinde Türk resim sanatçıları yurdun her yerinde resim çalışmaları yapmışlardır. Bu sekiz yıllık çalışmanın sonucunda yurdun değişik köşelerini yorumlayan resimlerle zengin bir koleksiyon oluşturulmuştur. Sanatçılar bu süreç içerisinde Anadolu kırsal yaşamından kesitleri bol bol gözlemlene şansına sahip olmuşlardır. Anadolu'nun folklorik değerlerini, nakış ve süsleme motiflerini, biçimsel yapıtlarında kullanmışlardır. Bu alandaki en başarılı isim ise Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975)'dur.

⁵ Ersoy, a.g.e., s.22.

Bedri Rahmi Eyüboğlu çağdaş Türk resim sanatının en popüler isimlerinden birisidir. Sanatçının Anadolu insanına, Türk halkının geleneksel nakış sanatlarına, halkın sanatsal deneyim zenginliğine büyük bir ilgi duyduğunu söylemek gerekmektedir. Sanatçının resimlerinde, insan figürleri değişime uğramaktan kaçamazlar. Genelde figürün bütünsel yapısı büyük bir uyum kurarken, yüz ve boyun değişime uğramaktadır. Böylelikle insan figürlerinde ilk belirtileri de yüzde ve boyunda görmek mümkündür. Sanatçı henüz vücuda yönelmemiştir. İnsan figürlerinin bütün bütün deformasyona uğraması, bu kısa süreyi izler ve gittikçe doruğa ulaşmaktadır. Eyüboğlu'nun resimlerindeki deformasyon anlayışı daha çok figüre özgüdür. Genelde mekan neyse o şekilde resmedilir. Sanatçı mekan kurgusunda deformasyona yönelmemektedir.

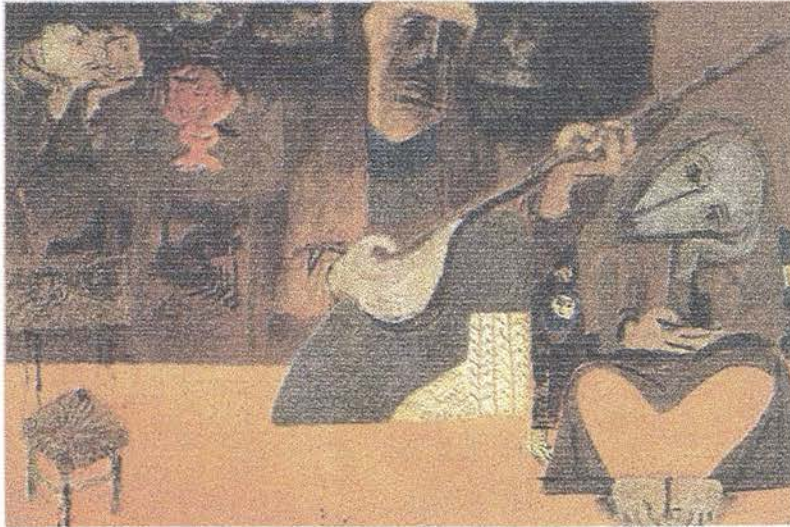
Bedri Rahmi'nin "Çıplak" (Resim 10) adlı yapıtı incelediğinde; resmin merkezindeki figürün deformasyona uğradığı görülebilir. Mekanda bir takım Anadolu yerel motifleri ve nakışlarının soyutlanarak figürü ve mekanı desteklediği söylenebilir. Resimde dikey ve yataylardan oluşan bir perspektif anlayışının hakim olduğunu da söylemek mümkündür. Ayrıca kompozisyon çeşitli objeler ile desteklenmiştir.



Resim 10 BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU "Çıplak"

Az malzeme ile çok şey anlatma sanatı olarak tanımladığı Halk sanatı, Bedri Rahmi'nin coşku dolu bir üretimle biçimlenen resimlerinde, tükenmez bir kaynak oluşturmuştur. Çağdaş Türk resim sanatında bu kaynağı ilk keşfeden ve öğrencilere özgün sanat üretmenin yollarını öncelikle bu kaynakta ve yaşamın içinde aramak gerektiğini esinlendiren o olmuştur. Aynı zamanda bir sanat yazarı olarak da, dönemine büyük katkıda bulunmuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Sarı Saz" adlı çalışmasında (Resim 11) kompozisyonun sağ yarısında, kompozisyona egemen bir konumda yerleştirilmiş olan iki figür yer almaktadır. Elinde sazı ile bir Anadolu ozanını temsil eden figürün hemen yanında, Bedri Rahmi'nin birçok resminde Anadolu imgesine kaynaklık yapmış olan bir köylü figürü bulunmaktadır. İki ana figürün arasında, kadın figürünün sol tarafında ayakta duran başka insan figürleri, kompozisyonun öteki yarısında ise bu figürlere eşlik eden ve sadece çehre ifadeleriyle yansıtılmış başka figürler, aralarına konmuş olan semaver ile gösterilmişlerdir. Sol alt köşede ise olayın geçtiği mekanın bir kahvehane olduğu imajını, semaver ile pekiştiren bir hasır sandalyeye yer verilmiştir.



Resim 11 BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU "Sarı Saz"

Cumhuriyet Dönemi ortamı içerisinde belirlenen devlet politikası doğrultusunda, sanatın hemen hemen her dalında yenilikçi atılımlar yapılmış ve bugünleri hazırlayan alt yapı büyük bir ölçüde oluşturulmuştur. Bugün çağdaş Türk resim sanatı varlığını ve uluslararası düzeyde kendini kanıtama şansını buluyorsa bunu Cumhuriyetin ilk yıllarında beliren olumlu yapılanmalara borçludur.

1.3. Müstakil Ressamlar Kuşağı Figür-Mekan İlişkisi

Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesinde ve önem kazanmasında sanatçı gruplarının birlik ve desteklerinin çok önemli bir yeri vardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Muhittin Sebati (1901-1935), Cevat Dereli (1901-1989), Hale Asaf (1905-1938), Mahmut Cuda (1904-1987), Ali Avni Çelebi (1904-), Zeki Kocamemi (1901-1959), Şerif Akdik (1899-1972), Refik Ekipman (1902-1974), tarafından 1928’ de faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Cumhuriyet Dönemi ressamlarında, idealist bir şekilde de olsa, Anadolu halkına ve kültürüne bir yaklaşım olduğu bilinmektedir. Birçok sanatçının folklor sorunu ile ilgilendiğini görmek mümkündür.

Cumhuriyet Döneminin önemli ressamlarından biri de Turgut Zaim (1906-1974)’dir. Yeni ve özgün atılımlar içinde köy temalarına yönelik figür-mekan yaklaşımlarıyla sanatçının yaratmayı başardığı ulusal-yerel atmosfer hala aşılmamış bir değer sistemi şeklindedir. Resimlerine getirdiği yeni ve kapsamlı bir içerik vardır. Buna bağlı olarak biçim anlayışı, Batılı akım ve eğilimlerin paralelindeki gelişmelere karşı bir seçenek oluşturmaktadır. Anadolu gerçeği, sanatçının resimlerinde sevimli ve iyimser bir popülarite kazanmaktadır. Yöresel kaygılar şiirsel bir ifade içinde sunulmaktadır.

Türk resmine folkloru Anadolu’yu, iyimserliği ile ilk getiren Turgut Zaim’dir. Çağdaş Türk resim sanatında 1930 kuşağı içinde ve hatta onu izleyen başka kuşaklar içinde Turgut Zaim’in sanat anlatımını köklü bir sorun düzeyinde kavramış başka kişileri görmek mümkün değildir. Onun açmış olduğu yolda yöresellik kavramını kendi görüş ve algı koşullarına göre uygulamış olan sanatçılara rastlamak mümkündür. Turgut Zaim’in resmi, konusunu Anadolu yaşamından alan bir ressamın yorumuyla sınırlı kalmayacak yeni bir bakış açısı getirmektedir. Onda yöresellik veya bir anlamda ulusallık, konu ilişkisinin ötesinde anlatım biçimini de kapsayan iki yönlü bir etkinliktir.

Çağdaş Türk sanatında Batı paralelindeki gelişme süreci, Osman Hamdi, Ruhi Arel, Hoca Ali Rıza ve Namık İsmail başta olmak üzere konularını kendi yaşamımızdan devşiren sanatçılara zaman zaman tanık olmaktadır. Hatta Batılı anlamdaki Türk resim sanatının, konu açısından genellikle Türkiye -daha çok İstanbul- doğasına yönelik bir tutum içinde kaldığı söylenebilir. Turgut Zaim’in resmi, İstanbul doğasına koşullanmış olan Türk resim sanatının yüzünü Anadolu’ya çevirmekle kalmamış, Anadolu yaşamını gerçekçi bir anlatım düzeni içinde yansıtmının endişesini yaşamıştır. Turgut Zaim’in resminde iki ana soru ile karşılaşmaktadır:

1. Sanatçının anlatım düzeni ve üslup ayrıcalığı nasıl bir anlayıştan kaynaklanmaktadır?

2. Bu anlayışın iki boyutlu geleneksel tasvir sanatımızla bağlantısı hangi noktada gerçekleşmiştir?

Bu iki sorunun cevabı, araştırmacıyı onun resmindeki genel dinamiğin, köklü etkinliğin çözümüne götürebilir. Turgut Zaim, Orta Anadolu Avşarlarını ve Yörüklerini konu alan figür düzenlemelerinde, ışık-gölge ve derinlik kavramlarına bağlı kalmakla birlikte, bu kavramları akademik bir ressam yorumunu akla getirebilecek ölçülerle kullanmamaya özen göstermektedir. Bu nedenle her biri mutlu bir yaşamın simgesi niteliğinde olan köylü figürleri, doğuya özgü geleneksel tasvir biçimini anımsatan bir istif beğenisi ile ele alınmaktadır.

Cevat Dereli'nin resimlerinde ise biçimlerin kütleli ağırlıklarından soyutlandığı, lekelerin olgunlaştığı ve kompozisyonu saran şiirsel bir anatomi ile bütünleştiği görülmektedir. Sanatçının "Todori Kalamış" adlı çalışması tuval üzerine yağlı boyadır. Tuvalin (Resim 12) kareye yakın boyutlarıyla kompozisyon, Kalamış'ta deniz kıyısında, kıyıda bir duvarla ayrılmış olan meyhanenin ağaçlarla süslü bahçesini mekan olarak konu almakta, kıyıya çekilmiş sandal görüntüleri ve artık anılarda kalmış olan sağ köşedeki faytonla içli bir nostaljiyi anımsatmaktadır. Resmin tam ortasına gelen ağacın dikey konumu ile meyhane duvarının kavisli çizgisi kompozisyonun ana hareket öğelerini oluşturmaktadır. Bahçenin henüz insan ile kaynaşmadığı bir gün ortasının sessizliğini düşündürmektedir.



Resim 12 CEVAT DERELİ "Todori Kalamış"

Cevat Dereli'nin bu resminde ve daha birçok resimlerinde yer alan bu nitelikler, aynı zamanda usta bir sanat yorumcusunun güçlü bir sanatçının da dönemine damgasını vuran özelliklerindedir. *“Bu sanatçı grubu içerisinde yer alan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi resme deseni yeniden sokmuşlardır. Doğadan eskizler çizerek, desene önem vermişlerdir. Desen onlara göre resmin temelidir, onda uyum ve hareket vardır. Sağlam kompozisyonları, plastik değerlerin olduğu, çizgi yapısı ve renklerin çeşitliliğindeki ustalıkları, figürlerin dinamizmi ile Türk Resminde açılan yeni bir dönemin öncüleri olmuşlardır.”*⁶

Ressam Zeki Kocamemi'nin resimlerinde figürler, Cezanne estetiğinden kaynaklanan görüş biçiminde, hacim ve mekan ilkelerine göre biçimlenmiştir. Kimi zaman bir koltuk üzerinde, kimi zaman bir masa kenarında poz veren çıplakları kadar, bir tabure üzerine oturtulmuş ve plan düşüncesi doğrultusunda ısrarla direnen manzara resimlerinde de izleyeni resmin içine çeken mekan duygusu hakimdir. Sanatçının resimlerindeki her şey bu mekan duygusunu oluşturmak için seçilmiş birer araçtır. Sanatçının “Çıplak” (Resim 13) adlı çalışmasında XX.yüzyıl akımlarının her hangi birine bağlı olmadan Kübizmden Ekspresyonizme kadar her türlüşünün özümsemiği konstrüktivizt bir kurgu anlayışı ile güçlü bir üslup söz konusudur.



Resim 13 ZEKİ KOCAMEMİ “Çıplak”

⁶ Ersoy, a.g.e., s.25.

1.4. “D” Grubu’nun Figür-Mekan ilişkisine Bakışı

“D” grubu sanatçıları ülkede plastik sanatları geliştirecek ve canlandıracak çözümler aramaktaydılar. Amaçları sanata hareket getirmek, sanatı geniş halk kitlelerine tanıtmak ve sevdirmektir. “D” grubu sanatçıları Batıda uygulanan çağdaş üslupları Türk resim sanatına taşımışlar Kübizm, Kontrüktivizm veya soyut üsluplarda ürettikleri yapıtlar ile sergiler açmışlardır. “D” grubunun sanatsal yönden temel çıkışı, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu Kübist ve Kontrüktivist akımlardan esinlenerek sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır.

“Cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yılına rastlayan 1933 yılında “D” grubu kurulmuştur. Atatürk’ün önderliğinde çağdaşlaşmaya başlayan Türkiye’nin düşünce ve sanat dünyasında da aynı doğrultuda gelişmeler olmuştur. 20. yüzyılın başından itibaren Batı’da plastik sanatlar alanında yeni görüş ve duyular, yeni teknikler ve farklı eğilimler birbirini izlemiştir. “D” gurubu; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuş ve 1947 yılına kadar her yıl aralarına katılan yeni isimlerle beraber etkinlikleri sürdürmüşlerdir”⁷

“D” grubunun ünlü ressamlarından Nurullah Berk (1906-1981) kübist-inşacı bir sanat anlayışını benimsemiş ve bu anlayışta tipik örnekler vermiştir. Resimlerini Batı ikilemi içinde bulunan Türk resim sanatı için çözüm modeli olarak görmek mümkündür. Geometrik-figüratif anlayışı geleneksel tasvir sanatlarımızdan kaldırarak özgün bir temel üzerinde gelişme çabası gütmüştür.

“D” grubu sanatçılarından biri olan Cemal Tollu’nun “Atlar” adlı tablosu incelendiğinde (Resim 15), resimde iki at ve bu atların yanında duran iki insan figürü söz konusudur. Gerek atların gerekse insan figürlerinin tabloya oturtulma açıları, kompozisyonun gereklerine uygun biçimdedir. Sol tarafta yer alan asker figürü, izleyene göre tabloya derinlemesine yerleştirilmiş olan koyu renkli at figürünün yanında, atın hareketlerini denetleyici bir tavırla yer almaktadır. Sağ tarafta başını yere doğru yaklaştırmış olan beyaz-gri renkteki atın yanındaki figür ise kaşağılanmaktadır. Bu figür, atın öne doğru kıvrılmış olan boynu ile bir bölümüyle kapatılmış olduğu için, derinlik imajı daha da güçlenmiştir. Figürler gibi atlarda da deformasyona gidildiği ve bu yöntemin somut biçimde ortaya çıkarıcı bir sonuca yol açtığı gözlenmektedir.

⁷ Ersoy, a.g.e., s.25.



Resim 15 CEMAL TOLLU "Atlar"

"D" grubunun önemli bir üyesi olan Cemal Tollu, bu grubun özgür ve yenilikçiliği ön gören mesajını kavrayarak, güven duygusuyla beraber bu tablosunda da açığa vurmaktadır. Cemal Tollu fazla renk ve ayrıntılardan kaçınarak, temel formları yapısal bir yalınlık içinde, kompozisyonun vazgeçilmez öğeleri halinde örgütlemekten ve düzenlemekten kaynaklanan kişisel bir yaklaşıma sahiptir.

"D" grubuna 1934 yılında Bedri Rahmi ve Turgut Zaim katılmışlardır. Bedri Rahmi ve Turgut Zaim'in "D" grubuna katılmasıyla yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve "Kübit" denebilecek eğilimlerle Anadolu köylerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları görülmektedir.

1.5. 1940-1955 Yeniler Grubu

Yeniler grubunun üyelerini Nuri İyem (1915-), Avni Arbaş (1919-), Ferruh Başoğa (1914-), Mümtaz Yener (1918-), Turgut Atalay (1918-), Selim Turan (1915-1994), Fikret Mualla Saygı (1903-1967) gibi yetenekli gençler oluşturmuştur. Bu sanatçıların sanat görüşleri belli bir çizgide toplanmıştır. Onlara göre resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli ve yaşantısını yansıtmalıydı. 1940 yılında açtıkları ilk

sergilerinde konularını liman ve liman görünümlerinden almışlardır. Bu resimler modern estetikten uzak gerçekçi bir görünüm çerçevesinde sunulmuştur.

Türk resminin yerini ve konumunu saptamak, ulusal ve yöresel değerlerin bu resim içindeki yerini tartışmak, “Yeniler Grubu” ile başlamıştır demek doğru bir tanımlama olacaktır.

“D” grubu sanatçıları Türkiye’nin toplumsal gerçeklerine fazla eğilmiyor, sadece çağdaş resim sorununun, bir görsel anlatım biçimi olarak etkinleşmesine çalışıyorlardı.

Nuri İyem Yeniler Grubunun öncülerinden ve kurucularındandır. Toplumcu gerçekçi içeriklerle yoğunlaşan çalışmalar 1960’lı yıllardan beri aynı tema etrafında gelişerek süreklilik göstermiştir.

İyem’in resimlerinde, sanatçının üslubuna ilişkin oluşumlar yönünden yalın ve keskin bir desen temeli vardır. Figürler gösterişsiz fakat sağlam bir yapısal değer taşımaktadırlar. Nuri İyem’in resimlerindeki figürler, çevrenizde yaşayan, üreten figürlerdir. Sanatçının temel yaklaşımı, başından beri süregelen bu figürü kavramaya, anlayıp anlatmaya yönelik olmuştur. Dış gerçekliği sürekli gözlemlemek, bu gözlemlerden somut bir anlam bileşkeleri çıkarmak, belli bir figür bu bileşkelerin yardımıyla zengin bir anlatıma kavuşturma çabası gütmektedir.

Türk resim sanatında “D” grubu yöresel manzara eğilimini, İstanbul’ dan Anadolu’ ya aktarmış ve böylelikle İstanbul’ un şiirsel, etkileyici görünümlerinin yanı sıra Anadolu yaşamına ilişkin bir imgenin payı da giderek ağırlığını duyurmaya başlamıştır. Bu imge, Anadolu’ya açılımın bir işaretidir. Fakat Anadolu’nun kırsal görünümlerinin yanı sıra insan figürü genellikle ikinci planda kalmış, akademik düzeyde hacim ve çizgi arayışlarına konu olan tekil insan figürü yerini figür çabasına bırakmamıştır.

Bu tür bir çabanın, grup etkinliğine bağlı gelişmesini izlemek için, İyem’in içinde bulunduğu 1940 kuşağını beklemek gerekmektedir. Nuri İyem, 1940 kuşağı içerisinde aktif bir kişilik oluşturmaktadır. O, “rehbersiz” ve “pusulasız” resimler yapmıştır. Resimlerindeki figürlerde hacimsel değerlerden kaynaklanan bir sağlamlık vardır. Dış gerçekliğe bağlı bir nesneden hareket etmeden, resmin mimarisini kurup geliştirmek, İyem’e göre mümkün değildir. Ressam bu konuda şöyle bir açıklama yapmaktadır. *“İlk anda Ressam, kendisini saran, düşün yada heyecanı, sadece biçim ve renklerle-objenin aracılığı olmaksızın-resme aktarabileceğini umabilir. Ben de bunu umdum ve uzun bir*

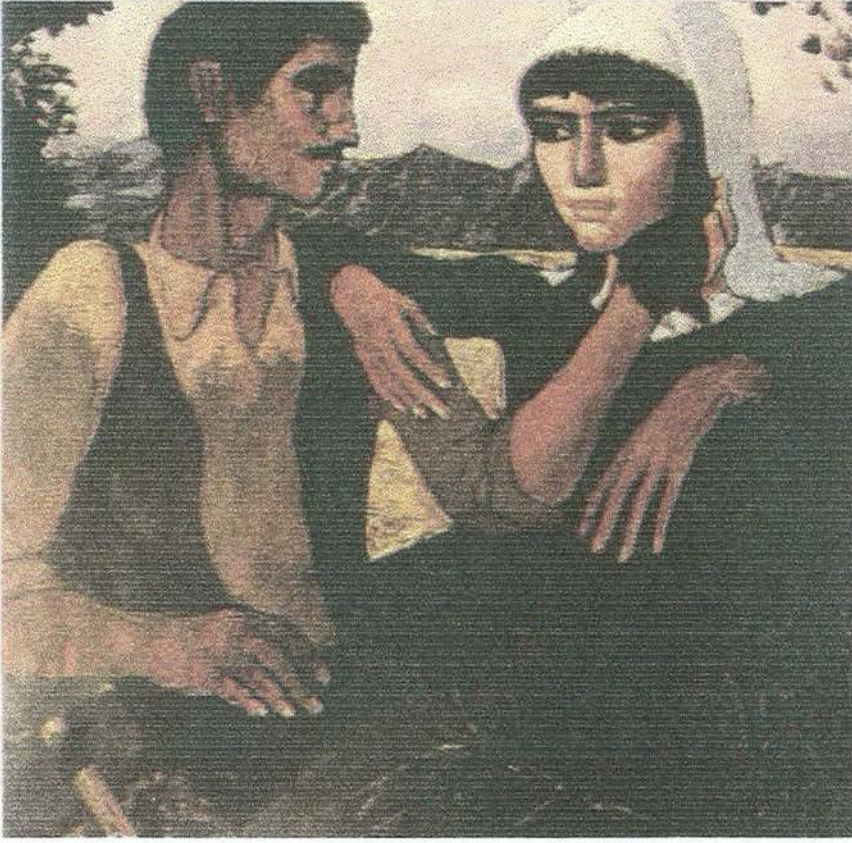
zaman simgelerle bir deyiş getirmeye uğraştım. Başarılı olduğum da söylenmiştir. Ama ben bu deney ve gözlemlerime dayanarak derim ki, çok kez bu resimler ancak ressamın anladığı resim oluyor. Kaldı ki resme konulan bağımsız biçim ve renkler de eninde sonunda birer objeymişcesine yorumlara yol açmaktan kurtulamıyor. Bunca çaba göstermiştir ki, objenin aracılığı resim için zorunluluktur.”⁸

Nuri İyem ilk sergisinde “yöresellik” ve “ulusallık” sorununu ortaya atmıştır. Sanatçı anıtsal köylü kadın portreleriyle kendine özgü bir resim dili oluşturmuştur. Bir desen ustası olan Nuri İyem çizgiyle biçimlendirdiği bu anıtsal portrelerde ifadeyi de kullanarak toplumsal mesajlar vermeyi amaçlamaktadır. İstanbul ve çevresinin gecekondulu kadınlarına, köyden kente gelerek bu yaşamın güçlüklerine katlanan insanların yaşamına işaret etmiştir. Yalın çizgi ve renk düzeni ile oluşturduğu büyük kadın portrelerinde tek tek insan yüzlerinin karakter ve yapı çizgilerini aktarmak yerine, bir toplum tipini belirginleştirmeye çalışmaktadır. Tek kadın portrelerinin yanında kadın grupları, bir köy kasaba görüntüsüyle birleşenler, birleşmeyenler, büyük kente göçü simgeleyen resimler ele aldığı başlıca temalardandır. İkili, üçlü, dörtlü büyük kadın portreleri, kimi zaman durgun, kimi zaman ezik ve öfkeyle kasılmış çizgilerinde, insancıl duyguyu ileten anlamlı bakışlarıyla yaşamları hakkında izleyene ipucu vermektedirler. Onların gerisinde bir bakıma Türkiye’nin toplumsal topografyasının gizli olduğu düşünülebilir. Bunlar bazen soyut bir renk zeminin üstünde yer alırken, bazen de geride bir gecekondulu mekanı ile fon olarak kullanılmıştır.

Sanatçının “Köylü Sevgililer” adlı yağlıboya bir çalışması görülmektedir (Resim 16). Resimdeki figürler, halktan sokaktan tiplemeldir. Yüzlerde kaygı ve sorumlu bir ifade görmek mümkündür. Yalın ve keskin bir desen temeli oluşturmuştur. Yapısal bir takım değerler taşımaktadır. Keskin ışık ve gölge zıtlıkları çehreleri, boynu ve elleri tenlik içerisinde belirtilmektedir. Figürler kırsal bir yöre dekoru içerisinde uyumlu ve dengeli bir kompozisyonda durmaktadırlar.

Resimlerinde soyut resim deneyinden gelen bir doku beğenisi, bir renk işçiliği ve resimlerde gözü dinlendiren bir huzur özlemi açıkça görülmektedir.

⁸ Tansuğ, a.g.e., s.81.



Resim 16 NURİ İYEM "Köylü sevgililer"

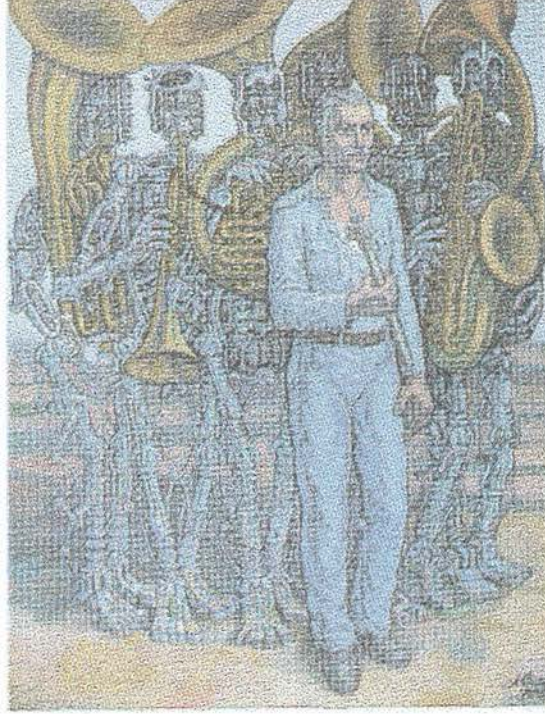
Yeniler grubunun diğer üyesi olan Mümtaz Yener ise toplumsal içerikli resmin grup etkinliğine dönük temsilcilerinden birisidir. Toplumun bir parçası olan insan ve onu tamamlayan toplumun çevre ile ilgili olan amansız dialoğunu resmeder. Tuval yüzeyini yüzlerce figürün yer aldığı bir karınca yuvasına dönüştürür. Varlıklar, işleyiş modelleri, abartıya kaçan komisyonları ciddi pek çok soru işaretini beraberinde getirir de sanat galerilerinin kültür coğrafyasında ayrıcalıklı bir öneme sahip olduğu artık bilinen ve kabul edilen bir gerçektir.

Türk resim sanatında sanayi üretiminin makineleşmenin sessiz yığınları otomatikleştiren fabrika sirenlerinin, sürekli montaj yapılan yürüme bantlarının bireyi yalnızlığa, bunalıma sürükleyen etkileri hiç resmedilmemiştir. Çelik konstrüksiyonlar ve hızlı üretim aşamasında sabah sekiz akşam beş vardiyasında giderek makineye benzeyen insan metabolizması etraflıca hiç irdelenmemiştir. Daha çok bu kısır döngüye mahkum bireyin grev gösterileri ya da psikolojik ve dışavurumsal sorunları ele alınmıştır veya direkt olarak bilek gücüyle çalışan maden işçilerinin zor yaşam koşulları ile ilgilenilmiştir. Balıkçıların denizle olan mücadeleleri resmedilmiştir. Hala da

resmedilmektedir. Bütün bu bahislerden sadece tek bir ismi ayrı tutmak gerekiyor. Mümtaz Yener.

Dolayısıyla ifade edilebilir ki, sanatın iletilebileceği bütün toplumsal iletler, insan gerçeği üzerine kurulu olmalıdır.

Sanatçının yağlı boya bir çalışması görülmektedir (Resim 17).



Resim 17 MÜMTAZ YENER

Fikret Mualla Saygı, çağdaş Türk resim sanatının üzerinde önemle durulması gereken büyük bir ustasıdır. 1967 yılına kadar sürdürdüğü Fransa yaşantısı içinde Fikret Mualla'da belli başlı dört beş tema içinde bir çalışma ve verim görülmektedir: Kahvehaneler, meyhaneler, sirkler, sokak sahneleri, randevu evleri ve genelev kadınları gibi. Çoğunluğu Paris'in sokak yaşamını, eğlence yerlerini, meyhanelerini konu alan resimleri incelendiğinde, insanı kavrayıp sürükleyen, etkileyen çekiciliğin ne olduğunu düşünülür. Hiçbir zamanlamaya gerek duymaksızın içten geldiği gibi, tek seansta oluşturulmuş izlenimi uyandıran resimleri, ilk bakışta Batılı değerlerin üzerine kurulmuş modern bir estetiğin uzantısı gibi görülebilir. Örneklerine çok sık rastlanmayan bohem ve savruk bir yaşamın, bu resimlere yansıyan izlerini bulup ayıklamak, Fikret Mualla Saygı'nın yaşam öyküsünü trajik yönleri ile bilen bir izleyici için ilk akla gelen ve gelebilecek olan yaklaşımlardandır. Söz konusu bu resimlerin bir

anlamda mantık ilişkilerine ve görsel düzen kaygılarına bağlı görünen yapısı ile, sanatçısının bohem ve trajik yaşamı arasında doğrudan bir ilişki kurmak oldukça güçtür. Yapıtlarında ölçülü ve kendine özgü belli ilkelerin peşindedir. Fikret Mualla Saygı resimlerini birbirine bağlayan temel görsel değerlerin tek bir kaynaktan çıkıyormuş gibi bir çelişkiye yer vermemeleri, bir bilinç ve aynı zamanda bir yorum dengesinin varlığını ister istemez düşündürmektedir. Bu bilinç ve yorum tutarlılığı, sanatta şu veya bu okulun kabul ettiği ortak değerleri bilerek ve isteyerek seçen, savunan ve uygulayan bir sanatçı tavrından da uzaktadır. Resimlerinde her şeye rağmen başına buyruk, bildiğini çizen ve boyayan bir sanatçı davranışı egemendir. Yağlıboyanın yanı sıra daha çok guaj boyayı değişmez malzeme olarak seçmesinde de bu davranışın payı görülebilir. Çünkü guaj boya daha seri çalışmayı gerektirir. Kesin kararlar ve seçenekler bu tür resimde daha belirgindir. Sanatçının bilinçaltı düşüncelerini açık biçimde gözler önüne seren çizimleri başta olmak üzere, guaj boya resimlerinde kolayca izlenebilen ince alay ve yergi öğeleri içinde bu tür resimler biçilmiş kaftandırlar. *“Fikret Mualla Saygı zaman zaman tutarlı, zaman zaman savruk kompozisyonlardan oluşan yüzlerce resim ve desen yapmıştır.”*⁹

Resimlerinde renkler her zaman canlı ve parlak, çizgiler ise kıvraktır. Ruhsal yapısının kendisine sağladığı az rastlanır bir spontanesi vardır. Fikret Mualla Saygı'nın renkçi bir anlayışı olduğu da söylenebilir. Çizgi ile boyayı ayıran göz alıcı renklerle güldürücü olduğu kadar düşündürücü olan figürler yaratmıştır ve konu olarak her zaman “insanı” ele almıştır.

Sanatçının “Her Yer Kırmızı” adlı çalışmasında (Resim 18) Paris'in aşağı tabakasının yaşadığı bir mekan olarak düşünülecek olursa bu mekan canlılığı ve renkliliği ile yansıtılmıştır. Sanatçı bu resimde boyayı, olabildiğince kendine özgü bir üslupla kullanmıştır. Ara tonlarla parlak, kuvvetli ve zengin renklerle tabloyu canlı tutmuştur. Resimde işlenen konunun canlı olmasına karşın, dramatik bir hava sezinlemek mümkündür. Resimde yer alan figürlerin modern ve estetik bir çerçeve içinde resmedildiği gözlemlenebilir. Kendine özgü bir desen anlayışı, renk parlaklığı ve canlılığı, mekan duygusunu uyandıran bir arka peyzaj ile oluşturulmuş olan bu kompozisyonda, sol plandaki figür resmi dengelemektedir.

⁹ Tansuğ, a.g.e., s.254.



Resim 18 FİKRET MUALLA SAYGI "Her Yer Kırmızı"

*"Fikret Mualla, Avrupa resmi karşısında çıkıp geldiği yerel duyarlılığı koruyabilmiş bir istisnadır."*¹⁰

Çağdaş Türk resim sanatında, insan figürüne yönelik üslup faaliyetlerinin, soyut resmin en geçerli olduğu dönemde bile gerilemediğini görmek mümkündür. Soyut akımların etkisinde kalan "Müstakiller Grubu" ve "D" grubu ressamlarından bazıları ile "Yeniler Grubu'ndan" sanatçılar, bu yolda çalışmalar yapmış olsalar bile, soyut resimde ısrar edenlerin dışında kalan diğerleri, 1960'lardan sonra tekrar figüratif çalışmalara yönelmişlerdir.

1.6. Onlar Grubu

1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden Leyla Gamsız (1921-), Orhan Peker (1927-1978), Nedim Günsür (1924-1994), Turan Erol (1927-) ve birkaç ressam tarafından kurulan bir gruptur. Amaçları Anadolu'nun geleneksel nakış öğeleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışı

¹⁰ Tansuğ, a.g.e., s.254.

ile işlemektir. Bu sanatçılar Türk bezeme sanatlarından aldıkları öğelerle, yöresel çizgileri sağlam bir temel üzerine oturtmuşlardır. Onlar grubu Türk resim sanatında, önemli bir toplumsal hareket olarak dikkat çekmiştir.

Nedim Günsür üslup gelişmesi içerisinde geniş mekan tasarımları içine küçük figürler sığdırarak, ilginç ve çekici kompozisyonlar meydana getiren bir sanatçıdır. Nedim Günsür yöresel ve halkçı bir resim anlayışına sahiptir. Resimleri her zaman toplumun ve çevrenin değerlerini yansıtmaktadır. Öğrencilik yıllarında “Onlar” grubu içinde yer almıştır. Batı’ya yabancı kalmadan yöresel gerçeklere bağlı kalmasını bilmiştir. Onun sanatı 1950 kuşağının özgür arayışlara açık tutumu ile yakından ilgilidir. 1950 kuşağında görülen, ilk kez ilkeleri önceden saptanmış olan bir estetiğin kalıplaşmış görüntüsüne uymaktan ziyade, kendi resimlerinin sorunlarını kendi deney ve birikimleriyle çözümlemesine tanık olduğu görülmektedir.

Zonguldak dönemi resimleri ele alınacak olursa, Günsür resminin salt yöresel planda olmadığını, bu planı aşmayı amaçlayan bir çabayı da gerçekleştirdiğini kabul etmek yerinde olacaktır. Zonguldak resimleri, bir çevre gözleminin toplumsal içerikli ürünleri olarak kabul edilse bile, o dönemi izleyen ve bir anlamda Günsür’e özgü oluşumları bütünüyle kapsayan 1960 sonrası resimleri, biçim sorunlarına gerçekçi çözümlerin arandığı çalışmalardır.

Her şeyden önce bir figür ressamıdır Nedim Günsür. Bu figürler ne olursa olsun temelde bir yöre duyarlılığının birbirini bütünleyen ve izleyen parçaları olarak yaşamın içinden kopup gelirler.

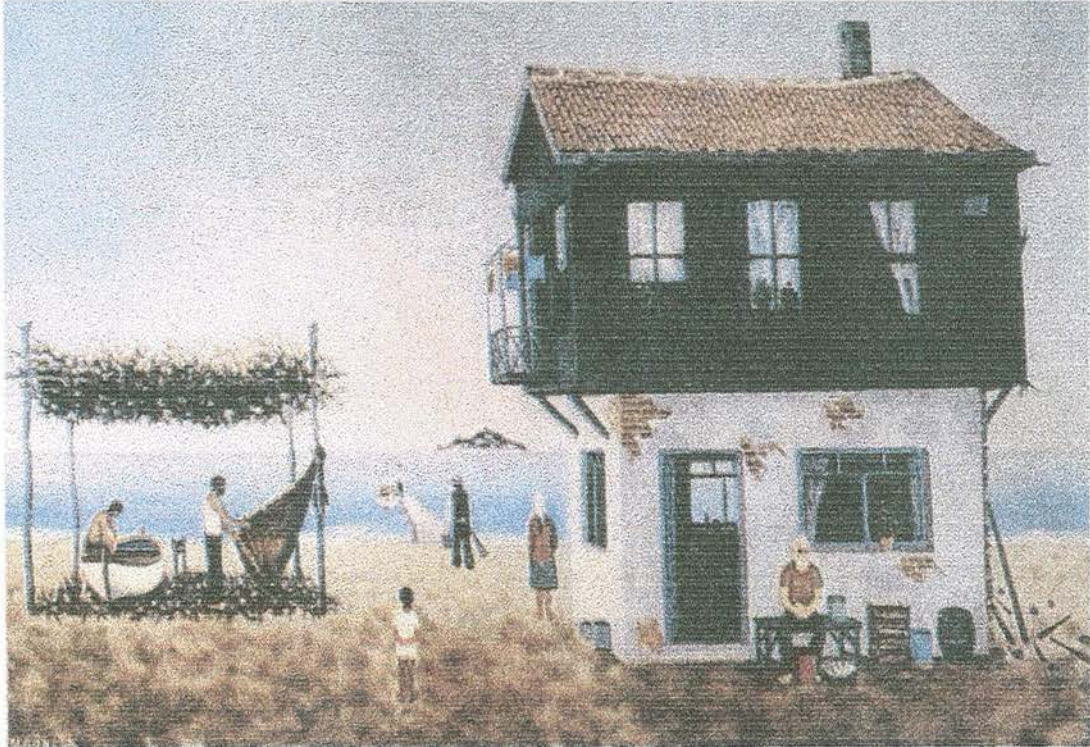
Nedim Günsür’ün resimlerinde hüznün ve acı kadar mutluluk ve sevinç de, yaşamın çok yönlü oluşumlarını zorunlu kılan etkenlerdendir.

Figürün dramatik içeriği, üslup kaygılarının yönlendirdiği bir çizgi üzerinde oldukça genişlemiş, toplumsal bir temanın odak noktası durumuna gelmiştir. Sanatçının bu dönem resimlerinde genellikle ağır basan siyah-beyaz etkiler 1960 sonrası çalışmalarında renkçi bir doğrultu yolunda ilerlemiştir. İncelen figürlerle beraber, bu renkler karşıt lekelerden çok, belirli ve yakın tonların uyumu içinde erimeye başlamıştır. Konuların dramatik etkisini bir ölçüde hafifleten, olayların geçtiği mekanları ve figürleri izleyicinin değer yargılarıyla bütünleştirmeyi amaçlayan yumuşak ve soğukkanlı bir anlayışın üslup karakteridir bu. Onun resimlerinde figür ilk bakışta derin, toplumsal bir mesajın vurucu ve etkileyici gücünden uzak gibi görünür. Bu ilk izlenim, belki de

figürün ve figür ile bütünleşen içeriğin abartılarak olduğundan farklı gösterilerek, işlenmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Hatta onda figür, bir yerde insan yazgısına boyun eğmiş gibi görünür. Bu nedenle Günsür'ün kalabalık figürlü resimlerinde gürültüden çok, bir tür dinginlik ve sessizlik egemendir. Bu dinginliğin arkasında insanın sabır ile örülü olan dinamizmi de saklıdır. İzleyenin ön sezisi ile saptanabilecek olan böyle bir arka-yorumu tablonun örgüsünden ayrı düşünmemekte fayda vardır. Fakat bunu, resim ile özdeşlik kuracak bakışın nitel yapısına saklamaktadır.

Sanatçının “Balıkçı Kulübesi” adlı yapıtı tuval üzerine yağlıboya (Resim 19).

Yapıt incelendiğinde Zonguldak dönemi resimlerine ait bir eser olduğunu anlamak mümkündür. Bu peyzaj resminde muhtemelen bir balıkçı kulübesi Karadeniz kıyılarındadır ve resim figürler ile desteklenmiştir.



Resim 19 NEDİM GÜNSÜR “Balıkçı Kulübesi”

Çağdaş Türk resim sanatının özgünleşme çabası içinde olduğu dönemlerde Orhan Peker’inde içinde bulunduğu bu dönemin önemini büyük olduğu kuşkusuzdur. “Bilinç” kavramı bu dönemde (1940’larda başlayan 1990’lerde yoğunluk gösteren dönem) ilk kez Batı’dan edinilmiş olan, deney ve çalışma birikimi karşısında, yöresel konularla dolaysız olarak bir ilişkiye girme biçiminde kendini göstermiştir.

Orhan Peker, figüratif etkinlik yönünden büyük bir pentür ustasıdır. Resimlerinde yaşanmış bir atmosfer havası yaratma çabası vardır. Taşist anlayışı sürekli bir form düzenlemesi içinde sunmaya çalışan bir sanatçıdır. Hiçbir zaman soyut çalışan bir ressam olmamasına karşın ustaca bir soyutlamaya dayanan yüzeysel resimlerinde, figürlere yeni yorumlar getirmiştir. Taşist çarpıcı görüntüler ilk bakışta figürleri vurgulamasına da anlamlı ve biçimsel bir dil oluşturmaktadır. Rengin yanı sıra ışığın aldatıcı yanı ile nesnelere kendi yapılarını ve düzenlerini ortaya koymaktadırlar. Resmin gerçeği içinde nesneyi yeniden var ederek yeni boyutlar kazandırmak ister.

Sanatçı, yaşamının sonuna kadar herhangi bir koşullanmaya bağlı kalmadan, duyduğu ve algıladığı gerçeklerin peşinden gitmeyi, sanatının ve kişiliğinin değişmez ilkesi yapmıştır. Resimlerindeki her şey yalındır, gösterişsizdir, insancadır. Günlük yaşamın içinden çekip çıkardığı resimlerinin konuları, onun resim yeteneği ile birleşmiş ve yeni bir yaşam mesajıyla bütünleşerek oluşmuştur. Resimlerinde üzerine eğildiği her konuya ressamca bir gözlem perspektifinden bakarak, onları bir dönemin ilgi merkezi halinde geliştirerek, somut gerçeklerle ilgisini koparmadan, resmin temel yasası olan soyutlayıcı unsuru zenginleştirme yoluna gitmiştir. Resimlerinde, gözlemlemeye en yakında duran nesnelere başlamıştır. Bu gözleme özgün bir resim dili olarak kendini hissettirmektedir. Bütün grup resimlerinde her türlü nesnenin, yaşayan figür veya varlıkların görülebilen, kavranabilen yönlerine eğilmiştir. Sanatçının 1969 tarihli "Aşık Veysel" adlı tablosu tuval üzerine yağlı boyadır (Resim 20). Sanatçı, kareye yakın boyutlar içerisinde tasarlamış olduğu Aşık Veysel'i, yaşamı boyunca elinden düşürmediği sazı ile, bu saz ile bütünleştirerek tuval yüzeyine aktarmıştır. Aşık Veysel, neredeyse anıtlaşmış olan görüntüsüyle, koyu bir renk içerisinde, başı sol tarafa yaklaştırılmış olarak gösterilmiştir. Anadolu doğasının kıraç toprağı önünde bu insan silüeti büyük bir mücadelenin simgesel bir görüntüsü olarak yer almaktadır. Sazı tutan ve çalan parmaklar, doğal bir el anatomisi değil, bu mücadelenin yıpratıcı etkileriyle doğal biçimi bozulmuş, deforme olmuş bir beden parçasını gösterecek biçimde resmedilmiştir. Resmin sol üst köşesinden, figürün profiline koşut olarak sağ alt köşeye kadar uzanan ve figürün koyu kütleli etkisini, arka zeminin açık lekesinden ayıran kontur çizgisiyle, sazın bu çizgiyi ters yönde kesen diyagonal konumu, kompozisyonda dikkati bu çapraz çizgilerin kesişme noktasına dolayısıyla figürün çehresine doğru çekmektedir. Aşık Veysel'in Çehresiyle arka plandaki doğa görünümü arasında bir

takım koşutlukların kurulmuş olduğunu belgeleyen yüzdeki oyuntular, bir çehre topografyasını açığa vurmakta, izleyeni yine Anadolu toprağının engebeli yapısı ile bu insan çehresi arasında anlamsal ilişkiler kurmaya yöneltmektedir.



Resim 20 ORHAN PEKER "Aşık Veysel"

1.7. 1970 ve Sonrası Figüratif Eğilim Gösteren Ressamların Mekanı Ele

Alışları

Türkiye’de 1970’lerin başından 1980’li yıllara kadar uzanan plastik sanatların özüne ilişkin gelişmeleri Cumhuriyetin kuruluş yıllarında biçimlenen özgür ve halkçı felsefeden ayırarak inceleme olanağı yoktur.

Batı ve Doğudan geniş kapsamlı ilişkilerin, yenilikçi bir sanat anlayışı doğrultusunda 1920’lerde izlenimci Türk ressamlarıyla başlamış olduğu göz önüne alınacak olursa, bu tarihten sonraki gelişmelerin doğal bir uzantısı gibi görmek mümkündür. Toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü değişimler, sanayileşme olgusunun

Neşet Günal'ın "Ana ve Çocuk" resmi (Resim 22) Orta Anadolu yaşamından bir kesit vermektedir. Bir oda içerisinde çocuğunun beşiği yanında, üzerindeki ev kıyafeti ile ayakta duran ana figürü, tablonun dikey kurgusuna bağlı olarak, izleyenin bakışını yukarıdan aşağıya indiren bir konumda yer almaktadır. Beşiğin ahşap kavisine dayanan ana figürünün elleri ve ayakları, odanın yıkık oyuğu içine yerleştirilmiş testinin formu gibi, kütle etkisini öne çıkarıcı bir somutluk sergilemektedir. Giysinin kıvrımları içerisinde yer alan bedenin kütleli yapısını gizlememektedir.

Biçim estetiği yönünden Kübistlere ve Leger'ye yakın olan Neşet Günal'ın bütün resimlerinde, doğup büyüdüğü Orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler bulunmaktadır. Bu yönüyle yöre resminin toplumsal gerçekçi tabanı üzerinde, sosyal içerikli bir sanat anlayışı geliştirmiştir.



Resim 22 NEŞET GÜNAL "Ana ve Çocuk"

Cihat Burak, figüratif resmin en özgün temsilcilerinden biridir. 1960 yılı öncesinde ve sonrasında, belirli bir süre Paris'te yaşadktan ve orada bir "Utrillo" ödülü kazandıktan sonra, İstanbul ve Ankara sergilerinde dikkat çekici kişiliği ile ön plana çıkmıştır. *"Çağdaş Türk Resmi üstüne girilen yorum çabalarına en geniş ufukları açan sanatçılardan birinin Burak olduğu kuşkusuzdur"*¹¹

Her resminde bir içtenlik, arınmışlık, yapmacıksız ve çocuksu bir üslupla bir öykü anlatmaktadır. Resimlerinde sanki bir çeşit kapalı tekke gizemliliği vardır. Tarihsel Anadolu ve halk kültürü ile Batı kültürünü birleştiren bir tabu üzerinde düşündürürken gülümseten resimlerinde yaşadığı dönem içinde sosyal, politik ve kültürel tarihin özellikleri ve dönemindeki duyarlılık veya duyarsızlıkları hiciv ve mizah ile ele almış, toplumsal yaşamın tüm gerçeklerini belgeselleştirmiştir.

Cihat Burak fantastik tasarımlarını bir takım günlük gözlemlerden çıkaran, sonra da hayal aleminin yaratıkları özlemini vermeyi başarabilen masal resimcisidir.

Resimlerinde genellikle gerçekçi bir duyarlılıkla garip kentler, dolambaçlı yollar, kediler, kuşlar, çeşmeler, kalabalıklar karışık bir yapı içinde ama mutlaka bir mekan içinde yer almaktadırlar. Boş kalan mekanlar ise lokal fon gibi kullanılıp, değerlendirilip renklerle doldurulur.

Cihat Burak gözlemci ayrıntıları önemser, imgelem gücü ve kuvvetli bir sanatçı duyarlılığı ile nesnelerin doğal yapılarını bozamaz. Boya kullanımı killi, kumlu, kireçli, çakıllı harçlardan sanki bir sıva gibi kalın katmanlardan oluşmaktadır. Naif, fantastik resimleri ile hem düşündürür hem de gülümsetir izleyeni.

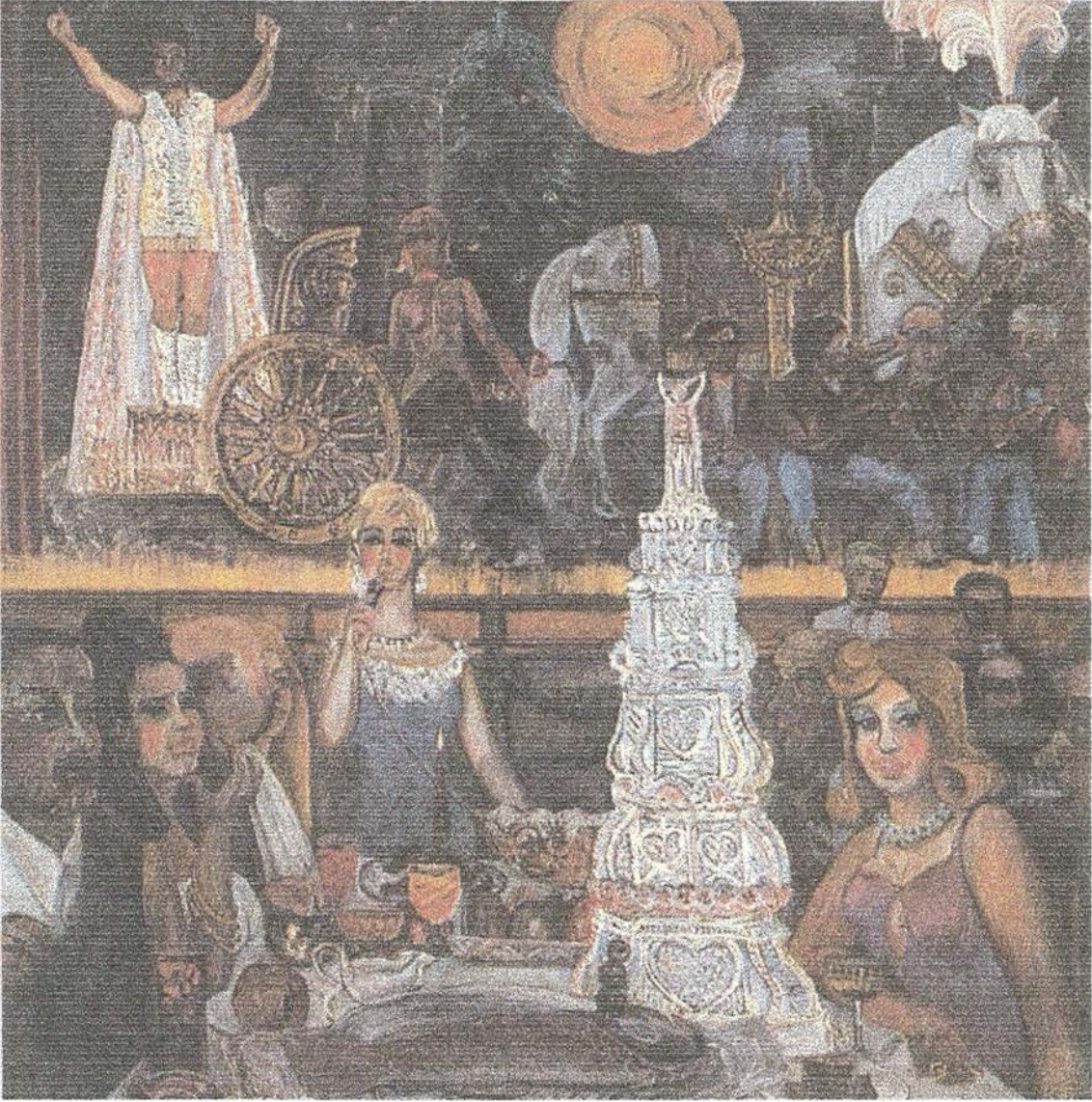
Çağdaş Türk resminde önemli bir yere sahip olan Cihat Burak'ı Türk resminin en renkli simalarından biri olarak anmak yerinde olacaktır.

Sanatçının figür ve mekan bakımından önemli bir çalışması "Eylemlerimiz"dir (Resim 23). Resimde bir yaşam kesiti, iki sahnenin iç içe geçmiş görüntüsüyle izleyenin karşısına çıkmaktadır. Arka planda, bir sahne yıldızının görkemli kıyafetleri ile halkı selamladığı kurgusal bir mekan söz konusudur. Ön planda ise, kadınlı-erkekli bir grup insan figürü elinde mikrofonu ile masaya yaklaşmış olan sunucunun söylediklerine kulak kabartırken bir yandan da objektife (ressamın bakışına) dikkat kesilmişlerdir. Fakat üzerinde altı katlı bir pastanın kayık tabağa uzatılmış bir balığın, içki şişelerinin,

¹¹ Tansuğ, a.g.e., s.270.

meyve tabaklarının yer aldığı masa çevresindeki müşterilerin bir bölümü, daha çok çevreleriyle ilgili farklı tavırlar içinde görünmektedirler.

İçten bir ressamın, yaşama bakışı ile özdeş bir yorum beğenisi sanatçının başka resimlerinde olduğu gibi bu resimde de entelektüel özentileri aşan bir boyut içinde biçimlenmektedir.



Resim 23 CİHAT BURAK "Eylemlerimiz"

Neş'e Erdok, 1960 kuşağı diye anılan ve figür anlatımına çağdaş bir boyut getiren yeni resim kuşağının üyelerindendir. Öteden beri Avrupa'nın figür ve portre geleneğine, gündelik gözlemlerden edindiği seçeneklerle çağdaş ve gerçekçi olduğu kadar kişisel bir biçim ve yorum düzeyine yönlendiren çalışmaları ile tanınmaktadır.



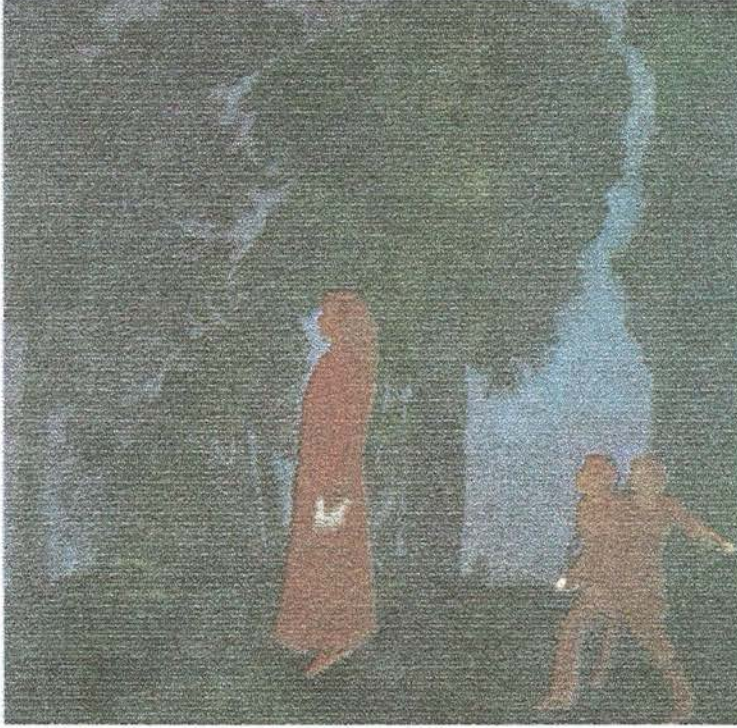
Resim 24 NEŞ'E ERDOK "Gece Vapuru"

Neş'e Erdok'un figürü temel alan kompozisyonları, çağdaş resim sanatında Osman Hamdi Bey ile başlamış olan bir geleneğin uzantısı gibi görülebilir. Çağdaş anlamda, ifadeci öğelerle yeterince temellendirilmemiş bir uzantıdır bu aslında. Bunu şöyle bir ifade ile açıklamakta mümkündür: Neşet Günal'ın yöresel içerikli, fakat aynı zamanda dışavurumcu değerler de taşıyan heykelsi figür oluşumlarıyla Neş'e Erdok' taki ifadeci biçim bozma eğilimleri, Türk resim sanatında Osman Hamdi Bey'den bu yana figüre bağlı cesur ve kararlı bir yaklaşımın iki ayrı ve yeni örneğini ortaya koymaktadır.

Sanatçının resimlerindeki konular umuda ve aşka dair renklerle kaplanarak bambaşka bir boyuta, sanatsal sezginin hüküm sürdüğü o gizemli dördüncü boyuta yol almaktadırlar. Sanatçının figür-mekan bağlamında önemli bir çalışması daha görülmektedir (Resim 25). Resimde gözlemlenen figürlerdeki anlatım deforme edilerek geniş espas sorunlarının çözümlendiğidir.

Kendi kuşağı içindeki özgün yerini figür resmine getirdiği gizemli yorum fantezileriyle kazanmaktadır.

Sanatçının bir çalışması görülmektedir (Resim 26). Resimde gerçekdışı düşsel bir mekanda tek renkli yüzey üzerinde bir insan ilişkisi söz konusudur. Resimde fantezi ile gerçek düş ile yaşanmışlık iç içe geçmiş gibidir.



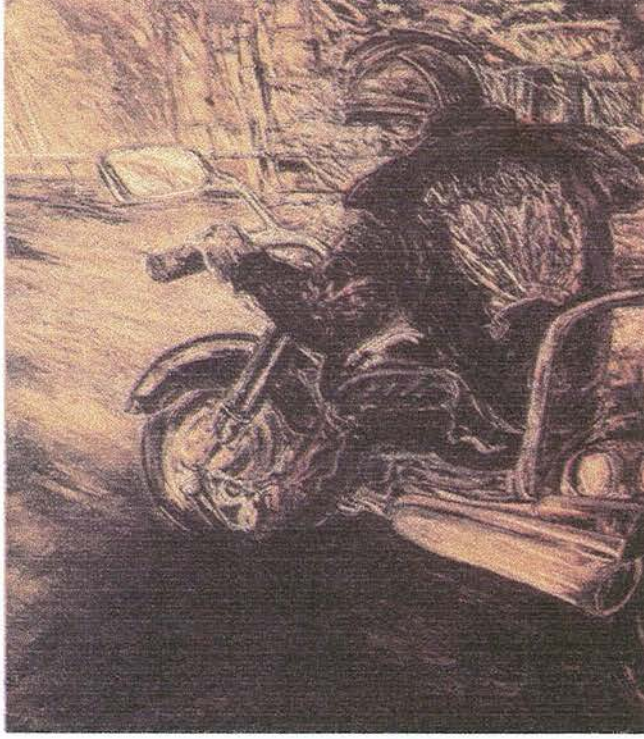
Resim 26 KOMET

Alaattin Aksoy 1960'ların sonlarına doğru düş ürünü öğeler içeren figürler yapmaya başlamıştır. Sanatçının yer yer fantezi ve mizah öğeleri de kattığı yapıtlarında figürlere uyguladığı biçim bozmalar resimlerine dramatik bir anlatım kazandırmaktadır. Aksoy çoğu zaman figürleri kapalı mekanlar yerine manzara içine yerleştirme eğiliminde olmuştur.

“Figür-mekan kavramlarına, bir yaşam yorumu açısından yaklaştığı resimlerinde ince bir ironi, kurgusal bir düzenleme anlayışı ve zamandan soyutlanmış iğneleyici bir şiirsellik, kimi zaman birinin yada ötekinin ağır bastığı bir yaklaşıma göre yorumlanır. İçeriğin biçimle desteklenen bu yorumu, kendi kuşağının paylaşılan ve giderek daha çok kabul görmeye başlayan bir görüş açısıyla da bütünleşmektedir.”¹⁵

¹⁵ Özsezgin, a.g.e., s.36.

1990'ların başında gerçekleştirdiği tuvallerinde son derece hareketli ve dokulu bir yüzey yaratmış, yakından bakıldığında zeminden ayırt edilmeyen, ancak resimden uzaklaştıkça yavaş yavaş ortaya çıkabilen imgeyi vurgulamaktadır.



Resim 28 MEHMET GÜLERÜZ

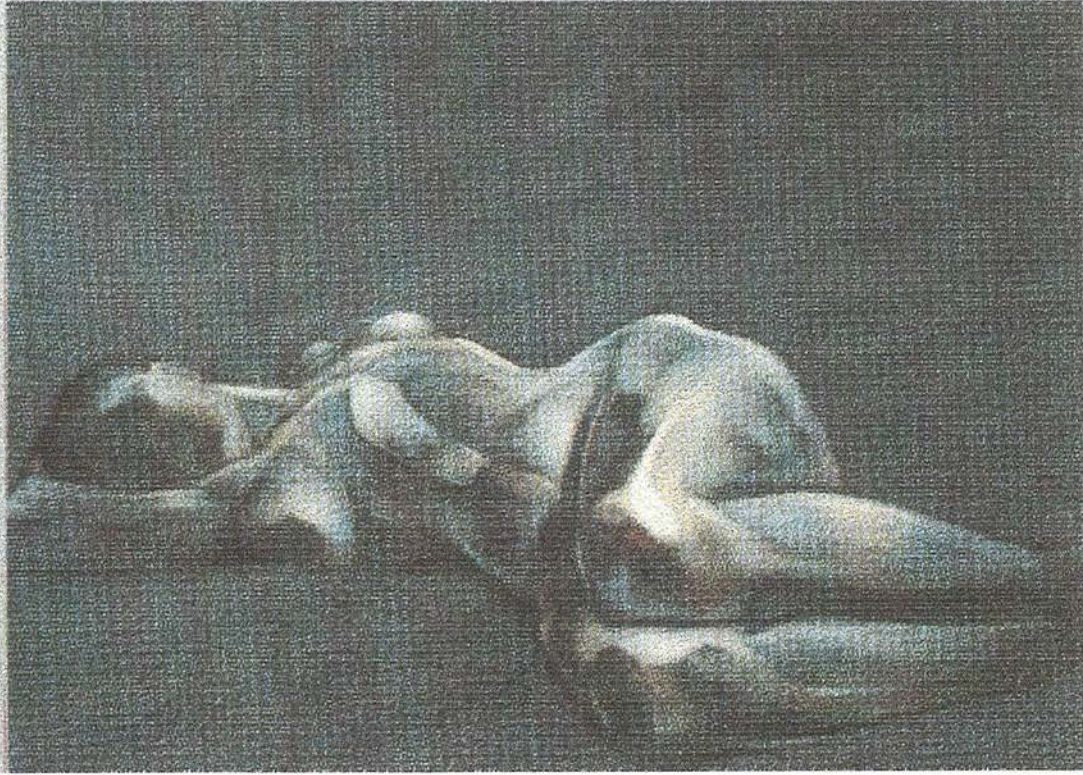
Sanatçının resimleri dışavurumculuk ile gerçeküstücülük arasında gidip gelmektedir. İnsanı ürperten itici etkiler yaratan, insanın yabancılaşmasını, yalnızlığını vurgular yapıtlarında. Belki de çirkinliğin resmini yapmaktadır.

Serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gerilim yaratarak sürekli içe doğru derinleşmiş hissi veren çelişkileri anıtsal vurgularla öne çıkaran bir üslup geliştirmiştir. Sanki resimleri bir çırpıda yapılmış gibidir. Oysa ki, resmin iç öğeleri arasındaki ilişki tesadüfle değil, bilinçle kurgulanarak gelişen bir estetik anlayışa sahiptir. Bu özelliklere sahip sanatçının bir resmi görülmektedir (Resim 28). Resimde, kompozisyonda sağdan sola doğru bir hareketlilik vardır. Resimde var olan tek figür kompozisyonda hareketi sağlayan bir imge durumundadır.

Seyyid Bozdoğan, figürün yapısal ve anıtsal formunu konstrüktif öğelere öncelik tanıyan bir doğrultuda işlemektedir. Bu form aracılığı ile çağdaş içerikli bir anatomi kavramına yönelmektedir.

Resimlerinde 1980’li yılların sonlarından bu yana izlemekte olduğu süreçsel etkinlik ve kendi içinde sessiz bir oluşum vardır. Anıtsal figürleriyle üç boyutluluğu büyük resim yüzeylerine taşımaktadır. Yatmış veya ayakta duran, oturan bu figürlerde bedenın kas yapısını strüktürel bir sağlamlık içinde ele almaktadır. Kütlesel etkileri kararlı ve seviyeli bir yaklaşımla ön plana çıkarmaktadır.

Resimlerinde bu ana tema 1990’lı yılların başından itibaren, belirli ölçülerde korunmuştur. Resimlerinde geçişimli bir başkalaşım (metamorfoz) söz konusudur. Bedensel yapı yavaş yavaş ve giderek kendi içeriğinden soyutlanmıştır ve bir takım mekansal elemanlarla örtük biçim kalıplarına dönüşmüştür. Soyutlayıcı kaygılar zamanla ağırlığını hissettirmeye başlamıştır ve soyut birer leke olarak canlı, devingen insan bedenleri olma özelliklerini yitirmeye başlamaktadırlar.

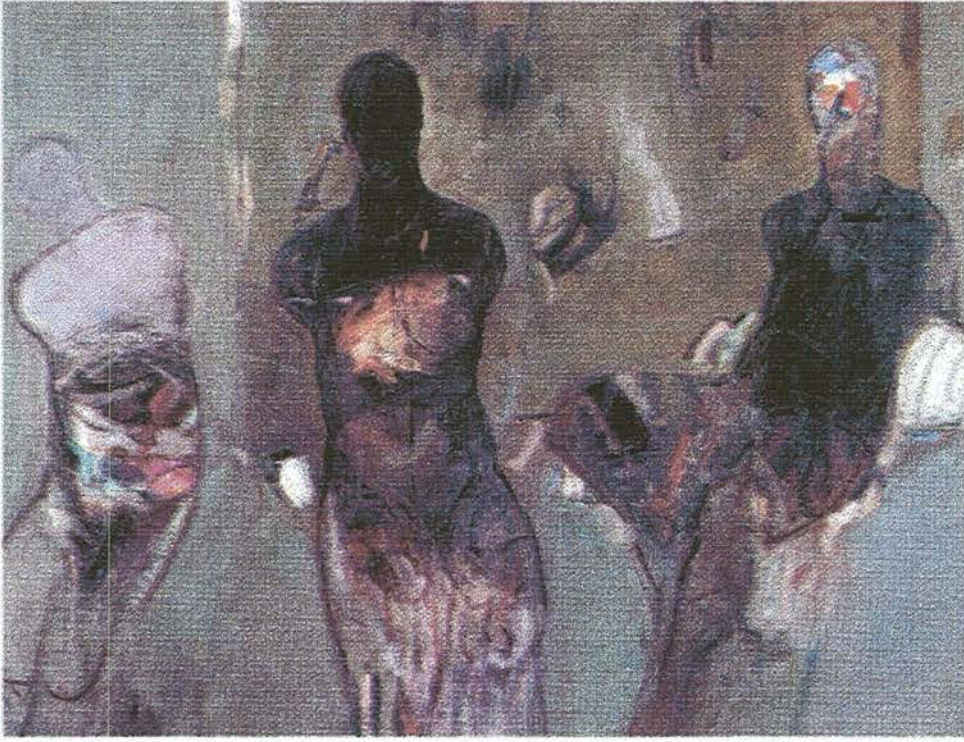


Resim 29 SEYYİD BOZDOĞAN

“İnsan bedeni benim resimlerimin ana biçimi ve ifadesidir. O, hem fiziksel hem de ruhsal bir dünyanın kendisidir. İnsan bedeni dış dünyanın her türlü maddesel ve psikolojik etkilerini kendinde duyar. Bu duyum özümlemiş bir duyumdur. O, dış

tür bir algıya izleyeni hazırlayan katkısı, çoğu zaman görmezlikten gelmesine neden olmaktadır.

Cuma Ocaklı'nın resimlerinde figür, tasvir edici ya da gösterimci (representatif) amaç gütmemektedir. Onu figür yapan bedenselliğin akademik anlamdaki ölçülerine de o kadar bağlı görünmemektedir. Onda figür, resimdeki yapısal oluşumun yönlendirici temel dinamiğidir. Sevgi, bağlılık, dostluk gibi insancıl temalar, bu figürler çevresinde gelişmekte ve herhangi bir anlatı –anlatımcılık değil- aracılığına gerek duymaksızın, bu temaların somut birer mesaja dönüşmesi, ete ve kemiğe bürünmesini sağlamaktadır.



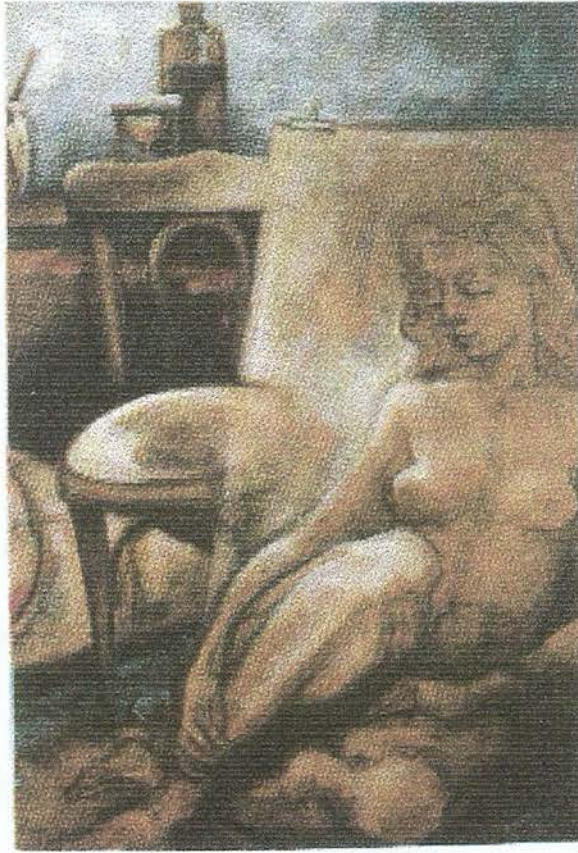
Resim 30 CUMA OCAKLI

Ocaklı'nın resimleri sakin bir dalgalanmanın içinden doğup gelmektedir. Sanatçının bağlı olduğu plastik değerler, örneğin dönüştürücü bir resmin izleyende uyandırabileceği başkalaşımın ötesinde, kararlı atılmış olan adımları düşündürmektedir. Bu kararlılık figür çevresinde kendini göstermektedir. Ocaklı, resmine farklı konumlarda yerleştirdiği kimi yerde tek, kimi yerde ikili yada üçlü düzenlemelerle ele aldığı figürlerini, sadece bir figür ressamının sınırlı seçenekleri doğrultusunda düşünmemektedir. Figürleri çevresel motiflerle kaynaştırıp, mekansal bağıntılarla

somutlaştırıp, böylelikle yaşam ilişkileri ortasında bir insan varlığını yorumlamaktan yana olduğunu belgelemektedir.

Sanatçının bir çalışması görülmektedir (Resim 30). Resmin merkezinde bulunan belirgin bir figür, sağ ve solda bulunan figürlerle oluşturulmuş olan kompozisyonda, arka mekan duygusunu yaratmak amacı ile kullanılan duvar, resmi oluşturmaktadır. Geniş derinlikli bir mekan hissi ile verilmiştir. Renk dağılımları ve leke dokularıyla beraber hareket içinde beliren deforme olmuş figürlerle resmin özü oluşturulmuştur.

Orhan Taylan'ın resimleri gelenekçi olduğu kadar lirik tatlar da vermektedir. Resimlerinde çizgi ve desen her şeyden önce gelmektedir. Sanatçının sıcak figüratif bir anlatım biçimi vardır. Çok zamanlı ve çok mekanlı bir imge sistemi resimlerinin konusunu oluşturmaktadır. Gerçekle-düşün birbirine karıştığı belirsizlik ve anlamsızlık çağrışımı yapan kapalı mekanlarda yer alan figürleri yaşamı, direnmeyi ve geleceği işaret etmektedirler ve devinim halindeki çıplak kadın figürlerinde ışık etkisi ile deformasyonlara yönelmektedir. Resimlerindeki evrensel temalar armonik renk tercihleri ile biçimlendirilmektedirler.



Resim 31 ORHAN TAYLAN

“Barış ve Dostluk gibi evrensel temalar üzerine kurulu resimlerinde temel sorunsallık figürdür. Kapalı bir mekanda, değişik konumlarda poz veren model ve sanatçının ona bakışı yada modelle bir arada tasarılanan ölü doğa elemanları, resimlerini oluşturan başlıca konulardır. Taylan’da figür, yaşamı, direnmeyi, geleceğe güveni simgeler. Devinim halindeki insan bedenleri, biçim bozma tekniğinin ışığı altında ele alınır. Desen, resmi biçimlendiren temel elemandır.”¹⁸

Orhan Taylan’ın kadınlarında hep bir Akdeniz esintisi duyulmaktadır.

Sanatçının tuval üzerine yağlıboya bir çalışmasında bir kadın figürü ve onu destekleyen bir takım objeler söz konusudur. Bedenin rahat ve umursamaz hareketi ile sağ tarafta oturan kadın figürü arka plandaki açık leke değerinin önünde kendini hissettirmektedir. Kapalı bir mekan içerisine oturtulan kompozisyonda, kadın bedeninde yoğun ışık etkisi ile deformasyona yönelmiştir. Sandalyenin oturulacak kısmındaki elips hareket resmi dinamikleştiren bir etkidir. Resim, arka planda masa üzerine konan bir takım objelerle ve armonik renk seçenekleri ile tamamlanmıştır (Resim 31).

Mustafa Ayaz, lekeci bir soyutlamadan sonra figüratif resme yönelmiştir. 1975 yılından sonra geliştirdiği çizgisel üslupla, özellikle çıplak kadınları ele almıştır. Tek yada çok figürlü kompozisyonlar üretmiştir.

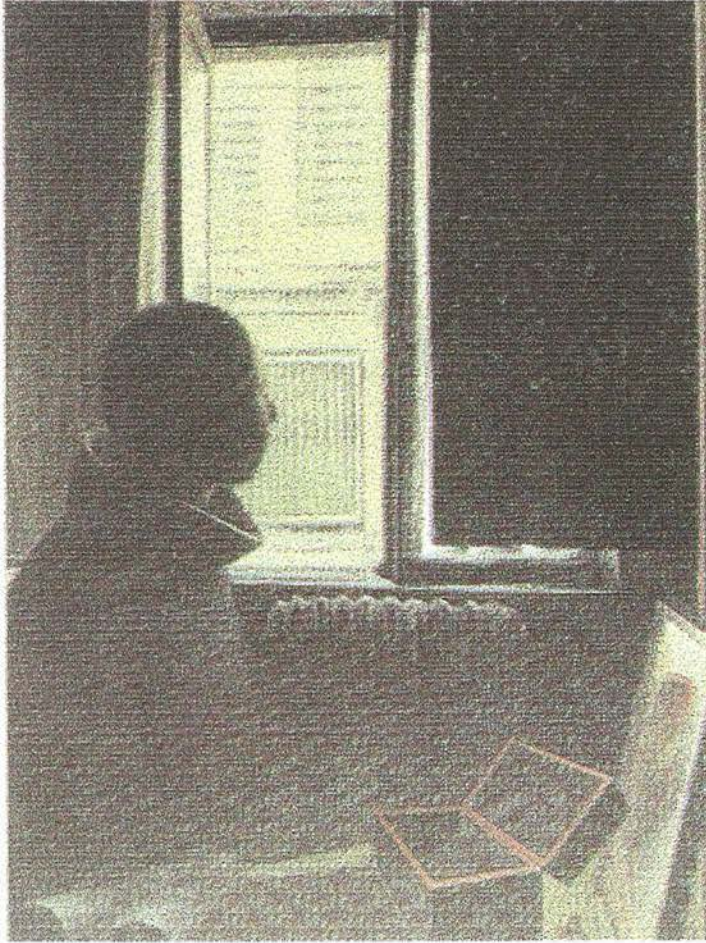
Yapıtlarında aşkı, geleceğe dönük beklentileri, yaşama sevincini plastik değerlere dönüştürmektedir. İnsanın içini ısıtan neşe ve sevinç aşılayan resimler yapmaktadır. Şiirsel bir anlatım yolu seçerek “insanı” ele almaktadır.

Sanatçının tuval üzerine yağlıboya çalışmasında (Resim 32) Mustafa Ayaz’a özgü duyarlılıkla ele alınan bir kadın model görülmektedir. Sanatçı zaman zaman hem kendi iç dünyasını hem de dış dünyayı iyimser bir gözlem sonucuna dayanarak güncel kent yaşamından kesitleri resmeder. Resimde, çizgisel araştırmalarla yüzey üzerinde geliştirilen ilişiksiz çizimler üst üste, yan yana ve birbiri ile ilişkisiz sentezler oluşturmaktadır. Çizgi esprisine dayanan bir bütünlük içindeki kontrast leke dağılımları sanatçının coşkulu kişiliğini ve aşırıya kaçmayan büyüleyici bir fantaziyi yaratmaktadır. Resimde dinamik, çekici ve doğal bir görünüm vardır. Sanatçının resimlerinde sohbet eden, güneşlenen, yatan figürler ölçülü bir stilizasyona uğramaktadırlar. Renkler ise mavi, mor, sarı, turuncu ağırlıklıdır.

¹⁸ Kaya Özsezgin, Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük, (İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1999), s.442.

“Yaratıcı etkinliğini entelektüel birikimleriyle yönlendiren Aydın Ayan (1953) figüratif, anlatımcı ve simgeci özellikleri birleştiren bir yöntemle çalışmakta, açık ve net bir öykü anlatmaktan bir takım işaretler, renkler ve plastik değerlerle tinsel anlamları somutlaştırmaktadır. Dış dünya ile kurulan organik ilişki, toplumsal gerçekler, rahat ve titiz bir işçilikle dramatik bir anlatım özelliği kazanmaktadır. Tedirginlik, korku, çelişki, yalnızlık gibi olumsuz duygulara karşı varlığını hep koruyan umut duygusu resimlere insana özgü iç dünyaları taşırken çağdaş yaşamı sorgulayan karmaşık duygularla yaşadığı döneme tarafsız bir tanık gözü ile bakmaktadır.”²⁰

Sanatçının 1990 tarihli “İçerisi ve Dışarı” adlı yağlı boya resmi görülmektedir (Resim 34). Resimde figürün yalnızlığı bir iç mekanda, gizemli bir atmosferde verilmeye çalışılmıştır. Figürün dış dünya ile kurduğu ilişki rahat ve titiz bir işçilikle yansıtılmıştır.



Resim 34 AYDIN AYAN “İçerisi ve Dışarı”

²⁰ Ersoy, a.g.e. s. 94.

Sanatçı sağlam desen anlayışıyla bir süre sonra bu etkilerden arınarak özgün sanat anlatımına ulaşmıştır. Sanatçı bu gelişim süreci içerisinde toplumsal kaygıları gene figüratif bir anlatımla ele almıştır. Bir de buna zamanla, simgecilik eklenmiştir. Sanatçının resimlerinde en küçük nesnelere bile kompozisyona dönüştürerek katıldığı ve çoğalan bir öykünün parçası olduğu gözlemlenir.

Hüsnü Koldaş, figüratif grubun üyelerindedir. İstanbul'un günlük yaşamındaki sıradan insanları, uğraş alanları içinde yansıttığı resimlerinde, gerçekliği olduğu gibi ele alır, figür-mekan-yaşam üçgenine sadık bir gözlemcilikten hareket etmektedir. Anadolu insanının yaşam savaşını, direncini yapıtlarında dile getirmektedir. Figürü daima anıtsal bir anlatımla ele almaktadır. Çalışmalarının ön hazırlığı niteliğindeki çizim aşamalarında akademik, sağlam bir desen anlayışı göze çarpmaktadır.

Özellikle figür resmini ve figüratif bir yaklaşımı benimseyen sanatçılar için, doğrudan yaşadıkları olayları veya şeyleri konu almak son derece doğal bir davranış gibidir. Böylesi bir zorunluluk sanatçının ancak doğrudan yaşadığı bir şeyi, en iyi ve güçlü bir şekilde ifade edebileceği gerçeğinden kaynaklanmaktadır.



Resim 35 HÜSNÜ KOLDAŞ

Hüsnü Koldaş'da yakıcı Akdeniz güneşi altında, çoğunlukla antik kent, tapınak, lahit anıt veya kaya mezarlarının karşısında kendinden geçercesine daldığı "meditasyonun" resmini yapmaktadır. Kırsal çevreleriyle birlikte bu antik kalıntılar, her ne kadar belli bir dönemde inşa edilmişler de; bu günkü görünüşleriyle zamandan bağımsız veya zaman üstü bir varoluş ve gizemle yüklüymüşçesine bir izlenim uyandırmaktadırlar. Bu varoluş ve gizemin Hüsnü Koldaş'ın resimlerine yansıyan şiiri, daha çok yalnızlığı yaşatan bir boyut içermektedir. Ayrıca başta Koldaş'ın kendi imgesi olmak üzere, kimi zaman bu görüntülere dahil edilen insanlarda gene zamandan bağımsız bir duyu yalnızlığı simgelemektedirler. Dahası duruşlarıyla bile, sanki kayalardan yontulmuşçasına bir durağanlığı anımsatan bu figürler, çevrelerinde yer alan kalıntıların asla ayrıştıramaz birer parçası gibidirler.

Özetle ifade edilebilir ki, Koldaş'ın yapıtlarında figürlerle bütünleşen mekanlar kimi zaman tarihi kalıntılar kimi zaman ise doğanın en gizemli tasvirleri olarak yer alıyor.

Sanatçının tuval üzerine yağlı boya bir çalışmasında (Resim 35), figür ile bütünleşen mekan gizemli bir ilişki içerisinde irdelenmiştir. Anıtsal bir form gibi durağan olan figür, mekan ile bütünleştirilerek yansıtılmıştır.

Saim Erken, çalışmalarını gizlenmiş figür imgesine bağlı, dışavurumcu bir anlayış doğrultusunda üretmektedir.

Resimlerinde psikolojik anlatımdan ziyade plastik dünyayı ve bunun sınırlarını deneysel olanın içinde gezinmekten çekinmeyerek sürdürmektedir. Büstü andıran figür tasarımlarını, mekan anlamında sürrealist ortama sürükleyen yüzey araştırmaları yaratmaktadır. Özgün bir dil arama çabasının altında yatan geleneksel Türk Minyatür sanatını çağdaş bir yorumla, boyanın olanaklarını deneyerek şiddetli renklerle ortaya koymaktadır. Kompozisyonlarındaki durağanlık renklerin etkisiyle devingen bir yapıya dönüşmektedir.

Sanatçının dışavurumcu bir tavır ile sergilemiş olduğu çalışması görülmektedir (Resim 36). Resimde büstü andıran figürler Sürrealist bir mekan anlayışı içerisinde resmedilmiştir. Geleneksel Türk Minyatür sanatındaki etkiler sanatçının bu çalışmasında çağdaş bir anlayışla yorumlanmıştır.



Resim 36 SAİM ERKEN

İrfan Önürmen, çağdaş Türk resim sanatında figüratif bir anlayışı benimsemektedir. Resimlerinde sıradan insanların, sıradan davranışlarına yönelerek rastlantılar içindeki insansal özü yakalamaya çalışmaktadır. *“İrfan Önürmen, iki boyutlu bir düzleme sınırsız bir olasılık ve çok katmanlılık kazandıran kolaj mantığını görüntüyü başkalaştırıp –yabancılaştırma adına değil, bölünmüş gerçeği tekrar bir araya getirme inadı ve inancıyla kullanır.”*²¹

Resimlerinde amaç; duyarlılık ile bakışın tutulduğu anı yakalamaktır. Resimlerindeki konular sıradan günöbirlik kahramanlar (futbolcular, güreşçiler, mafya babaları) gibidir. Kadın bedeninin alınıp satılabilirliği üzerine yaşam kuran insanlardır. Genellikle sömürü nesnesi olarak kullanılan hayat kadınları ve para ile onlara satın alanlardır. Resimlerinde hep sıradan olanları resmetmektedir.

Sanatçının 1987 tarihli “Genelev Üçlemesi” adlı çalışması tuval üzerine yağlıboya (Resim 37). Resim, desen ile pentür arasındaki ilişkinin birbirinden kopmadığı çok katmanlı bir içeriğe sahiptir ve bu içeriğe eklenebilecek figürleri bir araya getirmektedir. Önürmen’in resimlerinde desen ile pentür arasındaki hassas bir ilişkinin varolduğu görölmektedir. Sanatçı, çizginin tek başına dolgun bir ifade aracı

Sanatçının 1999 tarihli “Joker” adlı çalışması (Resim 38), tuval üzerine karışık tekniktir. Erotik bir resimdir. Çalışmada yer yer kolaja rastlamak mümkündür. Örneğin perde ve yatak başındaki tahtalar. Resmin diğer yerlerinde tamamen boya kullanılmıştır.

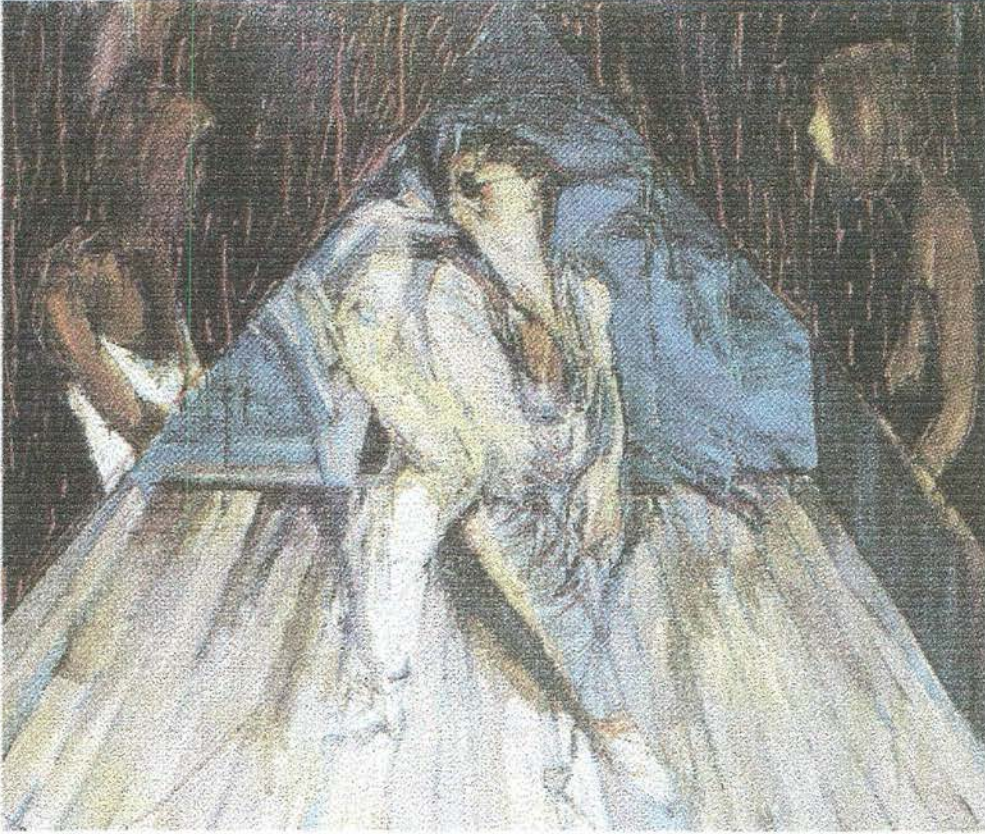


Resim 38 İRFAN ÖNÜR MEN “Joker”

Sanatçının son dönem çalışmalarında kolaj ağırlıklı işler görülmektedir. Abartılı olmayan kolajlar. Tabii bir de boya kullanılmaktadır. Resimlerinde zaman zaman kolaj boya hissi, boyada kolaj gibi durmaktadır. Sanatçının kolajı kullanmadaki amacı, daha hacimsel, gerçekçi bir etki verdiğine inanmasından kaynaklanmaktadır. Kolaj kullanırken alanlardaki soyut boya sürüşlerinde gerçekçi detay resmi dinamikleştirmektedir.

Önürmen resimlerinde, figürleri bire-bir koymaya çalışmaktadır. Sanatçının buradaki amacı izleyici ile resim arasında ebat ve komisyon sorunu yaratmamak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda mekan, geriye yerleştirdiği soyut veya çok az elemanı olan bir mekan gibi durmaktadır. Bir duvar bir de yer gibi. Bunlar basit mekanlardır. Bir iç veya dış mekan bile olsa, aslında bir duvar gibi izleyenin karşısına çıkmaktadır.

Sanatçı için figür en önde ve en birinci elemandır. Sanatçı için figür biçimin ötesinde biçimsel kaygılarında ötesindedir. Resimlerinde her zaman figürle hesaplaşma vardır. İrfan Önürmen'in resimlerinde ekspresiv bir hava olduğunu söylemekte mümkündür. Heyecan, erotizm hep gözlenen bir konudur.



Resim 39 İRFAN ÖNÜR MEN "Sıkıştırılmış Mekan I"

Sanatçının "Sıkıştırılmış Mekan I" adlı çalışması 1993 tarihlidir (Resim 39). Resimde belli bir konu yoktur. Gözle görünen sadece figürü ortaya koyma çabası vardır. Birbirinin içine dönen-iç içe girmiş, devinen figürler vardır ve bu figürler hareket halindedir. Resimde sıkıntılı bir atmosferin olduğu da gözden kaçmayacak bir gerçektir. Mekan bir üçgenle alttaki mekanı sıkıştırmaktadır. Ters üçgen, resimde klasik bir kompozisyon havası yaratmaktadır. Yerin bölünmesi olayında bile klasik bir anlayıştan söz edilebilir.

Önürmen resimlerinde figürlere kimlik sorunu yüklemek istemediği için, figürlerin yüzlerini resmetmez. Sanatçı, sadece o kişinin toplum içindeki yerini tarif etmek istemektedir. Önürmen sadece eşkal belirleyerek her şeyi izleyene bırakmak ister.

2. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Bu araştırmanın konusu “Çağdaş Türk Resminde Figür ve Mekan”dır.

3. ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın temel amacını, çağdaş Türk resminde figür ve mekan yaklaşımları ile bu doğrultuda sanat yapıtı üreten sanatçılarn resimlerinin özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlayan nedenler oluşturmaktadır.

Bu amacın ışığında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Figür-mekan ilişkisinin ortaya çıkışında Ortaçağ ve Rönesans sanatçılarının önemi nedir?
2. Figür-mekan ilişkili sanat yapıtı üreten sanatçılarn bu konu etrafında sanat yapıtı üretmelerinin nedenleri nelerdir?
3. Sanatçılarn figür-mekan ilişkili resimler yapmaya iten sebepler nelerdir?
4. Çağdaş Türk sanatçılarnı, Türk resim sanatında figür-mekan ilişkisini irdeleyen sanatçılardan ayıran farklar nelerdir?
5. Çağdaş Türk sanatçılarn tarafından figür ve mekan yaklaşımlarının, irdelenmesi, çağdaş Türk resmine nasıl bir katkı sağlamıştır?

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırmada kullanılan kaynaklar, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesinden, Mimar Sinan Üniversitesi Kütüphanesinden, Marmara Üniversitesi Kütüphanesinden, Gazi Üniversitesi Kütüphanesinden, Uludağ Üniversitesi Kütüphanesinden elde edilerek, araştırmacının kendi elindeki kitap ve dergileri kapsamaktadır.

4.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır.

4.2. Örnek Büyüklüğünün Belirlenmesi

Araştırmanın örnek büyüklüğünü çağdaş Türk resmi içerisinde figür ve mekan yaklaşımları kapsamaktadır. Bu nedenledir ki çağdaş Türk resminde figür ve mekan araştırmanın örnek büyüklüğünü oluşturmaktadır.

4.3. Verilerin Analizi ve Yorumu

Veriler Türkçe kaynakların taranması ile toplanmıştır. Elde edilen veriler, çağdaş Türk resminde figür ve mekan yaklaşımların incelenmesine yönelik bir araştırma ile gerçekleşmiştir. Taranan kaynaklardan da yola çıkılarak yorumlanmıştır.

5. ARAŞTIRMANIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Çağdaş Türk resminde figür-mekan yaklaşımlarının incelendiği bu tezde Türk resmine girmeden önce Ortaçağ ve Rönesans resim sanatından da bazı örneklerle figür-mekan yaklaşımları incelenmiştir. Batılı anlamda sanatçıların XX. yüzyılda üslup yenilenmeleri doğrultusunda çeşitli örneklerin yaratıldığı figür-mekan yaklaşımlarının Türkiye’de de temsilcilerinin olduğu saptanmış ve bazı sanatçıların resimleri ile ele alınmıştır.

Türkiye’de çağdaşlaşma yönündeki eğilimler sonucu, sanatçılar arasında hem üslup, hem de yaklaşım açısından belirgin farklılıklar olduğu görülmektedir. Çağdaş Türk resminde figür-mekan yaklaşımları hem resimde, hem de sanatın başka dallarında, sanatçının içinde yaşadığı toplumun gerçekçi bir tanımlama vermesi ve birey ile toplum arasındaki ilişkiler bakımından çelişkiler ile ele alınması yönünden farklılıklar bulunmaktadır.

Çağdaş Türk resminde figür-mekan gücünü, 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mekteb’inden alan ve günümüze kadar süregelen estetik düzeyde gerçekleşen bir olgudur. Bu anlayışta yapıt veren sanatçılar, estetik değerler aracılığıyla figür-mekan imgesini, figür-mekan durumunu izleyenin karşısına koymayı amaçlamaktadırlar.

Böylelikle izleyici, sanatsal bütünleşme yoluyla tuvaldeki sahneye kendisi arasında bir bağlantı kurabilmektedir. İnsan ve insanın yaşadığı mekanlar bağlamında düşünülecek olursa, bu anlayışta sanat üretimi yapanların her zaman taraftar bulabileceği bir gerçektir.

Çağdaş Türk resminde figür-mekan yaklaşımları ilk örneklerini 1883 Sanayi-i Nefise Mektebi döneminde vermiş ve 1970'li yıllarda gerçek anlamda doruğa ulaşmıştır. "Çağdaşlaşma" hareketleri ise Türk resmine "D" grubunun kurulması ile girmiştir.

Türkiye'de 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ile sanat sahnesinde yerini alan figür-mekan yaklaşımları, günümüze kadar çeşitli evrelerden geçmiş ve bazı gelişmeler göstererek kendine özgü bir sanat dile yaratmıştır. Çağdaş Türk resminde bugün Aydın Ayan, Hüsnü Koldaş, Seyyid Bozdoğan, İrfan Önürmen, Neş'e Erdok gibi her biri kendine özgü bir resim dili geliştirmiş olan fakat figür-mekan yaklaşımları insani özde birleşen sanatçılar tarafından sürdürülmektedir. Bu adı geçen sanatçılar, etkilendikleri olaylardan, çağdaş sanat akımlarından yararlanarak sergileme yoluna giderken seçtikleri üslupları, farklı anlatım biçimleri yaratmada kullanmışlardır. Bu sanatçı grubu konunun gereğini karşılamayan, biçim ağırlıklı bir uygulama yolunu seçerek, sadece Batı kaynaklı bir akımın Türkiye'deki temsilcisi olma durumuna düşmemişlerdir. Aksine güçlerini yaşadıkları toplumsal gerçeklerden alan ve buna göre şekillenen kendilerine özgü birer plastik dil geliştirmişlerdir.

Çağdaş Türk resminde figür-mekan yaklaşımlarının incelendiği bu resimlerde, toplum içerisinde yaşayan insanı her yönüyle ele alarak (kederiyle, sevinciyle, hüznüyle...), mekan ile bütünleştirme, estetik bir biçem içerisinde görüntülemeler amaçlanmıştır.

SONUÇ

Çağdaş Türk resminde figür ve mekanın gelişim çizgisi, çağdaşlaşma yolunda süregelen bir dizi etkinlikler zincirini kapsar. Bu süreci hazırlayan yenilenme olguları, Doğu tekniği etkisindeki estetik anlayıştan uzaklaşıp Batılı modelin benimsenmesi koşutunda değerlendirilmektedir.

Türk toplumu için yeni olan bu resimsel anlayışı, kendilerine uyarlamak ve çağdaşlığı bir yerlerden yakalamak için çözüm arayışına giren sanatçılarımız, önceleri ortak bir düşünüş çizgisinde eğilim göstermişlerdir. Bireysel yorumlarla beraber çabalarını etkin kılmayı amaçlamışlardır. Batıdan alınan etkilerle malzeme, teknik ve biçim değişimleri yaşanırken, tarihsel Türk sanatının özgün biçim verileri, etkin bir unsur olarak gelişim sürecinde varlığını hissettirmiştir.

1950'li yıllarda iletişim olanaklarının artması ile Batıdaki sanatsal akım ve yeniliklerin daha hızlı izlenip uygulamaya geçirilebilmesi, çok yönlü eğilimleri de beraberinde getirmiştir.

Çağdaş Türk sanatçıları giderek elde ettikleri teknik ve biçim birikimleriyle, anlam ve içerik yönündeki arayışlarından ve zengin yöresel deneyimlerden bugün farklı sentezler geliştirmişlerdir. Son yıllarda farklı üslup çabalarıyla sesini duyuran sanatçı sayısındaki artış ve eğilimlerdeki çok yönlülükle birlikte, figür ve mekan oluşumunda da disiplinler çeşitlenmektedir.

Üslup yenilenmeleri doğrultusunda farklı anlatım olanaklarına kavuşan figür-mekan yaklaşımları sanatın ve iletinin ayrılmazlığında ısrar etmektedir. Bu alanda çalışan sanatçıların eserleri belli bir amaca hizmet etmekten çok, figür-mekan anlayışının bireysel ve özgün bir yorumunu içermektedir.

Sanatsal gelişme kavramının çağdaş Türk sanatı üzerindeki etkisinin hissedilişinden bu yana yaklaşık elli yıl geride kalmış toplumda, beliren önemli değişimler, sanatçının düşünce ve yaşam tarzını etkilemiştir. Bu değişimin etkileri figüratif resimlerdeki biçimsel kurgularda belirgin bir şekilde görülmektedir.

Çağdaş Türk resminde figür ve mekan yaklaşımları bugün modern dünyanın sanatsal gelişim hızına uyum sağlama çabaları içinde özgün nitelik kazanışını da sürdürmektedir.

KAYNAKLAR

- Berk, Nurullah. **Türkiye’de Resim**. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından., 1943.
- Berk, Nurullah ve Gezer, Hüseyin. **50. Yılın Türk Resim ve Heykeli**. Birinci basım. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.,1973.
- Berk, Nurullah ve Özsezgin, Kaya. **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**. Üçüncü basım. Ankara: Tisa Matbaası., 1983.
- Berksoy, Funda. **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti., 1998.
- Cantürk, Fikri. **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları; No: 695. 1992.
- Erinç, M. Sıtkı. **Sanatın Boyutları**. Birinci basım. İstanbul: Çınar Yayınları., 1998.
- _____ . **Resmin Eleştirisi Üzerine**. Birinci basım. İstanbul: Hil Yayın., 1995.
- Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı**. Bursa: Özsan Matbaacılık Sanayii., 1997.
- _____ . **Resmi Yorumlarken**. Birinci basım. Bursa: Ezgi Kitabevi., 1995.
- Ersoy, Ayla. **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**. Bilim Sanat Galerisi., 1998.
- Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi., 1992.

Gören, Ahmet Kamil. **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu.** İstanbul: Akbank Sanat ve Kültür Kitapları., 1998.

Önürmen, İrfan. **Katalog**

Özsezgin, Kaya. **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

. **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük.** İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. ve San. A.Ş., 1999.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. **Sanat Kavramı ve Terimler Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi., 1986.

Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı.** Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları., 1993.

_____ . **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar.** Birinci basım. İstanbul: Bilgi Yayınevi., 1997.

_____ . **Türk Resminde Yeni Dönem.** Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi., 1993.

_____ . **Resim Sanatının Tarihi.** İkinci basım. İstanbul: Remzi kitabevi., 1993.

_____ . **Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı.** İstanbul: Reyo Basımevi., 1979.

Taylan, Orhan. **Katalog.** İstanbul: Fast Print Yayıncılık., 1997.

Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi.** İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi., 1998.

Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Yaklaşımları**. Çeviren: Hayrullah Örs.
Üçüncü basım. İstanbul: Remzi kitabevi., 1990.

Ansiklopedik Sözlük, Cilt 2. İstanbul: Milliyet Yayınları., 1967.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt 1,2,3,4. İstanbul: Gelişim Yayınları.,
1983.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1,2,3. İstanbul: Yem Yayın., 1997.

Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 4,5. İstanbul: Gelişim
Yayınları., 1983.

Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedisi, Cilt 4,5,6. İstanbul: Meydan
Yayınevi., 1969.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi. İkinci basım. Cilt 1,2,3. İstanbul: Görsel Yayınlar.,
1983.