

**TÜRK RESMİNDE YENİ EĞİLİMLER VE KAVRAMSALLIK
ARAYIŞLARI: 1960 – 1980****NEW TRENDS AND CONCEPTUAL PURSUITS IN TURKISH
PAINTING: 1960 – 1980***Seyfi BAŞKAN****Özet:**

19. yüzyılın ortalarında başlayan Batılılaşma/yenileşme safahatının, Türk modernleşmesinin köklü temelleri 1923-1938 yılları arasında atılmış olmakla birlikte Batılı sosyal, siyasal ve kültürel normların tüm toplum katlarına ulaşması bakımından en önemli dönem, ikinci dünya savaşı sonrasında başlayan ve 1980 yılında soluklanan dönemdir. Sayısız sosyal ve siyasal olayın yaşandığı bu süreçte; çok partili hayata geçilmesi, Batılı uluslarla ittifaklar yapılarak siyasal, sosyo-ekonomik ve kültürel temasların artırılması, 1960 ihtilalinin ardından özgürlükçü bir anayasanın yapılması gibi etkenlerle başta ‘*kamusal irade*’ tarafından programlanan ve uygulanan ‘*yenileşme arzuları*’ artık bu yıllarda ‘*birey*’in tercihi ve hakkı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu çerçevede geleneksel sistem ve aidiyetlerine sıkı sıkıya bağlı eski kuşak sanatçıların yaptıkları hatalara düşmemek için resim alanındaki sanatçılar da, oluşan bu ‘*yeni*’ ‘*kültürlenme sürecinden*’ (*en/acculturation*) yararlanarak ‘*yeni eğilimler*’ ve ‘*kavramsal arayışlar*’ içine girmişlerdir. Bu makalede, Türk toplumunda derin izler bırakmış iki ihtilal arasındaki süreçte, Türk ressamının yaratıcı dinamikler geliştirme ve ‘*yeni*’ arayışından söz edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Resmi, Yeni Eğilimler, Kavramsal Sanat.

Abstract:

Although the rooted/radical basis of the Westernization/innovation phase, meaning the Turkish modernization, which starts in the middle of the 19th century, has started between 1923-1938, the period starting from the end of the second world war and respired in 1980 is the most important period on account of the Western social, political and cultural norms reaching to all of the layers of the community. During this process in which countless social and political events have happened; The ‘*desire for innovation*’ programmed and practiced by the ‘*public will power*’ has started to be seen as the choice and the right of the ‘*individual*’ during these years with the factors such as increasing the political, socio-economic and cultural interactions by establishing alliances with Western nations and making a liberal constitution after the 1960 revolution. Within this frame, the painting artists have

* Yrd. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü - Ankara
seyfib@gazi.edu.tr

entered into these ‘*new trends*’ and ‘*conceptual pursuits*’ by benefiting from this formed ‘*new acculturation process*’, by doing so that they don’t fall to the same mistakes like the old generation artist who are tightly connected to the traditional system and belongings. With this article, the Turkish painter’s developing new creative dynamics and their pursuit of the ‘*new*’, during the process between the two revolutions which left deep traces on the Turkish community will be held.

Key words: Turkish Painting, New Pursuits, Conceptual Art.

GİRİŞ

1950’li yılların ortalarından itibaren Türk resmi, grup karmaşası içindeki tek sesliliği terk ederek, evrensel/milli, evrensel/yerel, toplumcu/bireyci veya soyut/figüratif vb. gibi birçok eğilimi bir arada yansıtan çok soluklu, çoğulcu bir yapıyı tercih etmiştir. Ancak bu, çoğulcu yapı içinde alan içi bilgi ve kültürel tabana dayalı iki güçlü eğilim tüm yönelimleri kavrayan bir özelliğe sahip olmuştur. Bunlar Cumhuriyet’le birlikte yeni bir içeriğe ve kavram sözlüğüne kavuşan ‘*millilik*’ ve ‘*gelenek*’ ile giderek bireye yönelen ‘*hümanizma*’ anlayışlarıdır. Gerçi, siyasal olguların hareket kazandığı, kimi dönemlerde birbirleriyle bir çatışma içine girmişlerse de günümüze uzanan süreçte varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmüşlerdir.

1950’li yıllarla başlayan süreç içinde artık grup hareketlerinin önemli bir yeri olduğu söylenemez. 1959 yılından sonra kurulan *Yeni Dal* ve *Siyah Kalem* gibi gruplar bu nedenle sanat ortamında dahi çoğu kişi tarafından bilinmez. Ancak bu yıllar ‘*informel sanat*’ ın kendini hissettirmeye başladığı yıllardır. II. Dünya Savaşının ardından Avrupa’da esen *Kübizm* sonrası *soyut* ve *soyut dışavurumcu* estetik, bir süre sonra Türk sanatına da yansımıştır. Cemal Bingöl (1912-1993), Nejad Devrim (1923-1995), Halil Dikmen (1906-1964), Ferruh Başağa (1914-2010), Arif Bedii Kaptan (1906-1982), Adnan Turani, Adnan Çoker soyut sanata yönelen ilk sanatçılardır (Resim 1). Türk resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından gelişmesi, Batı da olduğu gibi iki farklı davranış biçimi içinde ele alınabilecek bir nitelik sergiler. Bunlardan ilki, her türlü fırça işçiliği ve dokusal etkiyi dışlayan, geometrik-soyut; diğeri ise dağınık bir tuş tekniğinin biçimlendirdiği, kendiliğinden disiplinsiz ve bir yere kadar da ifadeci ve dışavurumcu olabilen daha duyarlı ve organik bir yaklaşımdır (İskender 1988, s. 24).

1. SOYUT RESİM

1950’li yılların ortalarına gelindiğinde, 1930’ların rasyonalizm ve işlevselcilik öğretileri, ulusal sanat platformundaki ‘*gelenekçi*’ anlayışlar

karşısında hâlâ güçlüydü ve bu öğretilerin ilerici çağrışımları, 1960'lı yılların devrimci ya da reformist ideolojileri nezdinde son derece cazip olmalarını sağlıyordu. Bu bakımdan, 1960 yılı sonrası tarihi perspektifi içinde 1930'lu yıllar modernizminin adeta devamı sayılabilecek toplumsal hareketlilik ve yenilenmeler, Türk toplum yaşantısını hem kültür hem de sosyal yapı olarak belirli bir düzeyde etkilemiştir. Bu yeni oluşumlar özellikle sanatsal üretimi, sanatsal etkinlikleri ve en önemlisi sanatçıyı biçimlendiren en önemli faktörler olmuştur. Bu yılların sanatsal üretimi farklı dallara ayrılıp çok farklı bir yapısal çeşitleniş içine girmiştir. Sosyal ve ekonomik yapıdaki liberalleşme çabalarıyla birlikte sanatsal davranışlar ve sanatçıların üsluplarında görülen bireysel özellikler dikkati çekmeye başlamıştır. Aslında hep olageldiği gibi bu dönemde de 'üslup' özerk bir estetik alan ya da sadece resim sanatına ait teknik bir mesele değildir, her zaman sanatçıların 'tahayyül etmeye' çalışırken başvurdukları güçlü bir araçtır.

1960'lı yıllarla beraber resim temalarında sanatçıların iç dünyaları, kişisel yaşantılarına ait gerçeklikler görülmeye başlamış, dışarıdaki doğal ve toplumsal yapının yorumlanmasında sanatçıların öznel yorumları serbestçe kullanılabilir olmuştur. Dikkati çeken bir husus da kırsal tema anlatımlarının yerini kentli yaşama ilişkin konuların almaya başlamasıdır. Batıdaki sanatsal, bilimsel ve düşünsel gelişmelerin yanı sıra, toplumsal olayların, yeni siyasal gelişmeler de ülkeyi ve bunun paralelinde sanatsal içeriği ve ortamı belli bir şekilde etkilediği görülmüştür.

1960'lı yıllar Türk resminin genel üslup karakteri soyut sanat akımları çerçevesinde şekillenmiştir. 1960'lı yıllarda etkin olan bu soyut akımlar içinde yer alan sanatçılar kendi figür anlayışlarını geliştirerek bu üslupların Avrupa'daki süreçlerinden farklı, özgün bir gelişme süreci ortaya koymuşlardır. 1970'li yıllar boyunca yeni eğilimlerle daha da boyutlanacak olan bu diyalektik ve anlayış Türk resmi modernleşmesinin çağına uyarak devam etmesinin yolunu açmıştır (Gültekin,1992, s. 17). Sanatçı birliklerinin veya gruplaşmaların artık çok da önemsenmediği bu dönemde, 1960'lı yılların hemen başında Türk resminde *Mavi Grup* adıyla yeni bir sanatçı topluluğu ortaya çıkar. Ancak dönemin önemli sanatçıları olan Adnan Çoker, Sarkis Zabunyan, Tülay Tura (Börtecene/Oktay), Devrim Erbil ve Altan Gürman (1935-1976)' ndan oluşan grup sanat gündeminde etkin olamadan bir süre sonra dağılır. Aynı yıllarda Özdemir Altan, Ömer Uluç (1931-2010), Erol Akyavaş (1932-1999), Fethi Arda ve Burhan Uygur (1940-1992) da etkin ve önemli sanatçılardır (*Resim 4*). 1950'li yılların ortalarından itibaren Türk resminde geniş taban bulan *Soyut Resim* zamanla özgün doğa betimlemeleri ve figür anlayışını da geliştirmiştir. *Yeniler Grubu* sanatçılarının bazılarının tuvallerinde de görülen 'Soyutlamacı' tavırla şekillenmiş figür ve doğa tasvirleri, bu dönemde etkin olan sanatçılarda, kendilerinden bir önceki kuşak gibi 'Halk Sanatı' konu ve imgelerini hatta

geleneksel sanatlardan aldıkları ilhamı, 'döneme özgü' ve 'farklı' soyut anlayışlarda tablolarında bir araya getirerek zengin bir repertuvar oluşturmuşlardır. Entelektüel bir uğraş alanı olarak soyut sanata bir form ve kök bulma isteği ile Anadolu kökenli yerel-folklorik öğeler, halk estetiğinin bezeme uğraşı, minyatür, kilim, çini, hat ve kaligrafi geleneği modern sanatın soyut formları ile buluşur. Lirik ve geometrik non figüratif sanat, dönemin sanatçılarının önemli bir kısmının eserlerinde karşımıza çıkar (Çalıkoglu, 2010, s. 11).

Türk resmindeki soyut sanatın genel kabul gördüğü bu dönem, başlangıcından o güne değin Türk ressamlarının bir arada en fazla sayıda resmetme teknik ve üsluplarını bir arada kullandıkları dönemdir. Bu bakımdan genel olarak bakıldığında bu yılların modernizmi soyut anlatımla yerel atıflara başvurulmasından başka bir şey değildi. Bu dönemin resim üslubundaki bütün önemli değişimler, her biri kendisinden öncekini eleştiren fakat farklı bir tasvir dağarcığı formuna bürünerek gerçekleşmiştir. Bazen yerel, otantik veya mitolojik içerikle değişik anlatım biçimlerine yöneldiler de, Nuri Abaç (1926-2008), Cihat Burak (1915-1994), Erol Akyavaş (1932-1999) ve Yüksel Arslan bu yıllarda özgün gerçeküstücü yorumlarıyla tanınmış sanatçılardır (*Resim 2*). Yüksel Arslan, basit bir kurguyla oluşturduğu, bir 'dönem' ürünü olarak yaptığı *Le Capital* (1968-1980) gibi seri resimlerinde, toplumcu tavrını ortaya koyarken *Etkiler* (1980-1984) adlı seri eserlerinde ise, çevresindeki sanat ve sanatçıları, bilim adamı, şair, yazar, düşünür ve bestecilerin portrelerini, metinler, sembolik motif ve figürlerle birlikte resmetmiştir. Yüksel Arslan, 1980'li yılların sonunda gerçekleştirdiği *Oto Arture* ve *İnsanın Yaratılışı* dizi resimlerinde ise paranormal ve psikanalizmlle ilişki kurduğu bir iç dünyasını tasvir etmiştir. Nuri Abaç ise, 1950'li yılların ortalarından itibaren sürdürdüğü karmaşık yüzey bölüntüleriyle bir araya getirdiği figür ve biçimlerle birbirleriyle ilintisiz nesnelere yaptığı çalışmalardan sonra Anadolu mitolojisini konu alan resimlerini 1960'lı yılların sonlarına kadar sürdürmüştür. 1980 öncesi dönemde soyutlamadan öteye gidemeyen dinsel öge, motif ve simgelerin tasviri eski dönemlerin bazı resimlerinde levhalarda görülen eski yazılarla sınırlıyken, Selim Turan ve Sabri Berkel'in yazı soyutlamaları hat geleneğinin yeniden yorumlanmasında önemli bir yer tutar (*Resim 3*). Burada istenen şey, geleneksel bir imgenin soyutlanarak yeni bir motife dönüştürülmesidir. 1950'li yıllardan başlayarak 1980'lerin ortasına kadar sürecek bu tür soyutlamacı tavır İsmet Doğan, Balkan Naci İslimyeli, Ergin İnan, Murat Morova ve Erol Akyavaş tarafından sürdürülmüştür. Bu sanatçıların ele aldıkları dinsel öykü ve simgeler, ağırlıklı olarak İslâm'ın tasavvuf boyutuyla ilgilidir (Kurt, 2010, s. 19, 20). 1940'lardan beri kendini tanımlamaya, sosyolojik ve kültürel kimlik kazanmaya çalışan Türkiye'deki İslâmi akımların kendisi temsil eden ideolojik formasyon henüz bu sanatçıların 'tasavvur' dünyasında yoktur. Çok uzun bir zaman çalışmalarını

yurt dışında sürdüren diğer bir usta sanatçı Erol Akyavaş, 1980 yılı sonrasında yaptığı resimlerde İslam tarihinden olayları ve İslami kavramları resimlerinde soyutlayarak İslam sanatlarını bir bakıma çağdaş sanata uyarlamıştır. Sanatçı, İslâm sanatlarından ve tasavvuftan kaynaklanan görsel malzemeyi simgesel olarak kullanmış ve bu sembolleri zaman zaman evrensel sembollerle bir araya getirerek resimlerinde herkesin anlayabileceği mistik sembolist bir dil yaratmıştır. Dinsel simgeler, geleneksellik temaları, hat sanatından, minyatürden seçtiği semboller, Akyavaş'ın resimlerinde biçimsel anlamda temaların zenginliğini ifade ederken, içeriksel anlamda da bu sembollerin oluşturduğu metafizik bir dünyanın anlamlarını çağrıştırırlar. Bu bakımdan Akyavaş'ın sanatını özgün kılan önemli nedenlerden biride doğu ve batı tema ve geleneklerini karıştırarak yeni bir sentez oluşturmasıdır (Schmied, 2000, s. 13).

1950'li yılların ortalarında başlayarak 1970'li yıllar boyunca esen soyut resim rüzgârları ne kadar güçlü olursa olsun hiç bir zaman figüratif resmin varlığını olumsuz anlamda etkileyememiştir. Figüratif resmin, özle biçimi can alıcı bir şekilde birleştirerek sunan kompozisyon anlayışı, etkisini 'Soyutlama' sürecinde de sürdürmüş hatta bu konudaki güçlü gelenek anlayışı ve bir anlamda da diyalektik süreç, 'Soyut üsluplar'ın kendi figür anlayışının ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Ancak aradan geçen yıllarla birlikte Türk resmi tek sesliliği terk ederek birçok karşıt eğilimi bir arada sunan çok soluklu, çoğulcu ve renkli bir yapıya kavuşmuştur. Fakat bu çoğulcu yapı içinde 1970'li yılların başlarına kadar, alan içi bilgi ve kültürel tabana dayalı iki güçlü eğilim tüm yönelimleri kavrayan özellikleriyle her zaman bir adım daha önde olmuştur. Bunlar yukarıda da belirtildiği gibi Cumhuriyetle birlikte yeni bir anlam ve içeriğe kavuşan 'millilik' ile giderek toplumdan bireye yönelen 'hümanizma' anlayışlarıdır. Gerçi bir ara 1940'lı ve 1970'li yıllarda birbirleriyle bir çatışma içine girmişlerse de yine de bugüne uzanan süreçte varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Bu bakımdan dönemin sanat tarihinin üslup deneylerinin art arda gelişinden oluşmuş olduğu söylenebilir (Başkan, 2002, s. 223).

Türk resim sanatında soyut üslupların çarpıcı örneklerle öne çıktığı 1960 yılı hemen öncesi ve sonrasında, sözlüklerde 'Naïveté' olarak adlandırılan soyutlamacı bir tür de Türk sanatçıları arasında yerleşmiştir. Batı sanatında, önce grotesk olarak görülen ve entelektüel alana sokulmayan, ancak 'gümrukçü' Henri Rousseau (1844-1910) ile birlikte önce *Fovistler* daha sonra *Kübistler* tarafından genel kabul gören hatta gerçeküstücüleri etkileyen bu üsluba *Naif Sanat* adı verilmiştir (Özsezgin, Tarihsiz, s. 147, 148). Biçim öğelerini çocuk resimlerinde görülen basit ama güçlü estetik öz taşıyan resimler derecesinde deformasyona uğratarak soyutlayan bu üslup, aslında tarz olarak Türk sanatçısının hiç de yabancı olmadığı bir ele alış biçimidir. Türk sanatı tarihinde yanlış bir adlandırma ile *Primitifler* olarak adlandırılan fotoğraftan resim yapan, *Foto yorumcular* veya

Darüşşafakalılar denilen ressamlar içinde yer alan çoğu genç sanatçı da, bu tarz resim anlayışını az çok temsil eden resimler yapmışlardır. Daha sonraki süreçte farklı sanat çevrelerinde yer almakla birlikte, Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)'ndan Turgut Zaim (1906-1974)'e Cihat Burak (1915-1994)'tan Nedim Günsur'a kadar daha birçok sanatçının resimlerinde biçimlerin, renklerin dili çocukça saf ve yalındır. Türk resminde naif resimleriyle tanınan ve bu tarzı temel üslupları olarak belirleyen sanatçılar arasında Hüseyin Yüce, Fahir Aksoy (1916-2008), İhsan Cemal Karaburçak (1897-1970), Arslan Gündaş (1914-2000), İbrahim Balaban, Leyla Gamsız (1921-2010), Oya Katoğlu, Gülsün Karamustafa, Yalçın Gökçebağ ve Nadide Akdeniz'in de adları sayılabilir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türk sanat ortamına giren Non-Figüratif soyutlayıcı anlayış Figüratif resme güçlü bir alternatif olarak görülüp bir süre yaygınlık kazanmakla birlikte aslında soyutlayıcı eğilimler içinde 1980'i yıllara varana kadar kendisine kalıcı bir yer edinememiştir.

Özellikle kamu otoritesinin talepleriyle '*şekil*' kazanan 1940'lı yıllar sanat ortamında resmin, çağdaş bir ulus inşa etme sürecinde üstlendiği güçlü siyasi ve ideolojik yük ve sanatçıların bir kısmının bu '*konjonktür*' den etkilenerek bir misyon duygusuyla hareket etmesine rağmen '*dönemin*' veya '*sanatçının*' kendi figür anlayışının oluşması yukarıda da belirtilen nedenlerden dolayı çok zor olmamıştır. Hatta dönemin Devlet Resim Heykel Sergilerinin yönlendirici tavrı da bu durumu desteklemiştir (İskender, 1994, s. 42). Aslında 19. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan yenileşme/çağdaşlaşma sürecinin her zaman 'devlet' eliyle yürütülen kurumsal motivasyonu genç çağdaş Cumhuriyet devletinde de planlayan ve programlayan yine kamu otoritesi olmuştur. Bu çerçevede Batı'dan kurum ve kavramlarıyla '*iktibas*' edilen tüm yenilikler Türk toplumuna devlet eliyle kazandırılmış, devletin kurumsal mekanizmasıyla yaygınlaştırılmıştır (Erzen, 1983, s. 3). 1980'li ve takip eden yıllarda ise toplumun gelişmesi, çağdaşlaşması projesi ile çağdaş sanatı desteklemek arasındaki ilişkiyi sürdürme politikasından vazgeçen devlet otoritesinin itici destekleme görevini '*olduğu kadarıyla*' '*özel müteşebbisler*' üstlenmişlerdir (Germaner, 1999, s. 25).

1960 ile 1980 yılları arasındaki dönemde, tüm ülkeyi olduğu gibi, sanat ortamı ve sanatçıları da etkileyen önemli siyasi ve sosyo-ekonomik olaylar yaşanmıştır. Özellikle, 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 darbeleri ile sonuçlanacak sosyal ve siyasi olaylar bunlar arasında sayılabilir. Ancak, tüm olumsuzluklarına karşın, 1960 darbesinin ardından özgürlükçü bir Anayasa'nın kabulünün beraberinde getirdiği bireysel haklar ve özgürlükler, toplumun birçok alanda bilinçlenmesi ve hızlı bir gelişim süreci içine girmesinin önünü açmıştır (Tunçay, 2002, s. 1983). Özellikle yaşamsal düzendeki değişiklikler, toplumsal yaşamı ve yanı sıra kültür-

sanat ortamını da etkileyerek, oluşan bu ‘özgürlükçü’ ve ‘yenilikçi’ atmosferin sanatçıların üretimlerine yansımaya yol açmıştır. Bir yandan da 1960’lı yıllar, sanat sorunlarının kamuoyu önünde tartışıldığı, sanatçı hak ve güvenliklerinin gündeme geldiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde yaratıcı özgürlüklerin devletçe korunması ve desteklenmesi, sanatçının toplumda kendi üretimiyle yaşar duruma gelmesi, sanatın yaygınlaşması, telif haklarının güvenceye alınması, Türk sanatının dışa açılması, sanat müzeciliğinin canlandırılması gibi temel sorunların çözüme kavuşturulması yönünde beklenti ve öneriler dile getirilmiştir (Özsezgin, 1986, s. 97).

1960’lı yılların başlarında ülkenin egemen politik atmosferinden beslenen toplumcu figüratif anlayış sanatçılarınca toplumsal iletişimde önemli bir argüman olarak görüldüğünden yönelimleri de bu yönde oldu. Resim sanatçılarının bir kısmının ‘toplumcu sanat’ olarak gördükleri bir tür ajitasyon psikolojini yansıtan bu yeni figüratif eğilimlerinde, eş zamanlı olarak dönemin entelijansiyasında tartışılan kavramsallaşma da önemli rol oynamıştır (Gültekin, 1992, s. 21). Ancak yine de sanatçıların kişisel yönelimleri nedeniyle ortaya çıkan bu gelişme, Türk resminin 1960’lar ve 1970’ler boyunca yaşayacağı kavramsal sürece olumlu katkı yapmıştır. Toplumcu-gerçekçi ve dışavurumcu/gerçeküstücü olmak üzere iki anlayışta görülen bu ‘yeni figüratifçilik’, Neşet Günal (1923-2002), Nedim Günsür (1924-1994), Cihat Burak, Burhan Uygur, Ergin İnan, İbrahim Balaban, Dinçer Erimez, Utku Varlık, Coşkun Gürkan (Komet), Balkan Naci İslimyeli, Aydın Ayan, Ömer Kaleşi ve Leyla Gamsız Sarptürk gibi sanatçıların tarafından 1970’li yıllara kadar yorumlanmıştır. Özellikle, toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla Anadolu insanını ve onun güncel yaşam koşullarını, dışavurumcu/gerçeküstücü anlayışlardan yola çıkarak, ancak kendilerine özgü kılmayı başardıkları resimleme teknikleri ve özgün biçim kurgulamalarıyla yorumlayarak yaptıkları resimlerle Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi sanatçıların 1970’i yılların sonuna kadar devam eden, iz bırakan bir süreç yaratmışlardır.

2. TÜRK RESMİNDE KURAMSAL DİLİN KEŞFİ

1970 yılı başlarında, bir yandan tutunmaya çalışan soyutlamacı anlayışlar, bir yandan ‘ulusallık’ ve ‘toplumculuk’ kaygılarıyla figüratif anlatımlarda doğaya, topluma ve insana dönük olarak ortaya konan bireysel arayışlar sürerken sanat ortamında özgünleşme çabası gösteren farklı sanatçı hareketleri de vardı. Çağdaş Türk sanatında hangi sanatsal anlayış olursa olsun varlığını sürdüren ‘figüratif anlayış’ tümüyle Batılı; *Gerçeküstücü*, *Kübit* veya *Naif* de olsa kendi figüratif anlayışıyla figürlü resme yeni boyutlar getiriyordu. Bu yeni anlayışlardan birisi de 1960’lı yıllar boyunca Batı sanatında önemli bir yaratma alanı olmuş olan *Pop sanat* anlayışıdır. Yukarıda, *Mavi Grup* hareketi içinde sözünü ettiğimiz, optik yorumlarıyla bu eğilime katılan Altan Gürman (1935-1976), Batıdaki sanatçıların gibi tüketim

toplumunun nesnelere değil, insanlık ve özgürlük adına savaş nesnelere işlevsel gerçekliğinden kopararak, sanat nesnesi durumuna getirmiş; özgün formlar şeklinde oluşturduğu kompozisyonlarında, toplum içindeki farklı insan tiplerini eleştirel bir bakışla ele alarak baskının insan yaşamında yarattığı suskunluğu kavramsal olarak sorgulamıştır. Altan Gürman gibi, 1970 yılların siyasi ortamının insanlara yaptığı olumsuz etkilere eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşan Özdemir Altan da yarı soyut simgesel figürleri nesnelere bir araya getirdiği kompozisyonlarında, özgün bir ifade dili yakalamaya çalışmıştır. 1970'li yılların ikinci yarısında, Güngör Taner, Zekai Ormancı ve Timur Kerim İncedayı endüstri çağı insanının, toplum ve yaşam imgelerini resimlemişlerdir. Türk resminde ilk kez foto-gerçekçi anlayışta çalışan Nur Koçak da, 1974'ten itibaren endüstri toplumunda kadının nesne olarak kullanılmasını ve 'fetiş nesne' durumuna getirilmesini eleştirel olarak ele almıştır (Anonim, 1982, s. 26-30) (*Resim 5*). Üç boyutlu nesnelere pentürle aynı amaç için buluşturan Gülsün Karamustafa ise, kavramsal sanat kapsamında eserler üretmiştir. Hiç kuşku yok ki, kavramsal resmi ve resim anlayışını en çok popülerleştiren sanatçı ise Türk pop sanat eğilimini başarıyla temsil etmiş bir sanatçı olan Burhan Doğançay'dır (*Resim 6*).

1970'li yılların ortalarına gelindiğinde artık sanatın kavramsal içeriğini sorgulayan daha fazla sanatçı ve daha fazla yorum şekli ortaya çıkar. Bu yıllarda Türk resminin geçirdiği bu yöndeki kültürlenme sürecine, kavramsal sanat anlayışına; Ergin İnan, Utku Varlık, Sarkis Zabunyan, Cengiz Çekil, Tomur Atagök, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Osman Dinç, Neveser Aksoy, Handan Börtüçene ve Rahmi Aksungur gibi sanatçılar yeni boyutlar kazandırıyorlar (*Resim 7*). Türk resminde kavramsal sanat anlayışı, bu eğilimdeki önemli sanatçıların 1970 yılı sonlarından itibaren, yurt içi ve yurt dışındaki sergilere katılmaları ve elde ettikleri başarılarla etki alanını genişletmiştir. Zamanla, sayıları gittikçe artarak bu akıma katılan genç sanatçıların, teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak meydana getirdikleri yeni sanatsal deneyimlerini, yenilikçi yaratılarını sergilerle geniş kesimlere tanıtarak, bu sanatsal anlayışın entelektüel çevresini de genişletmişlerdir.

3. YENİ EĞİLİMLER, 'YENİ RESİMLER'

1977 yılına ulaşıldığında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde *Yeni Eğilimler* sergisi açılır. Sergiye yoğun katılımın da gösterdiği gibi hem sanat ortamında hem de sanatçılar arasında bu yönde bir beklentinin, onun da ötesinde malzeme, teknik ve içerikte yoğunlaşan "biçimci olmaktan çok kavramcı, estetik olmaktan çok arayışçı" "yeni eğilimlere" hazır bir Türk sanatı kendi doğal, organik gelişme süreci sonunda ortaya çıkar. Aynı adla 1980'li yılların ortalarına kadar tekrarlanan '*Yeni Eğilimler*' sergilerinde yer alan 'işlerin' çoğu, o güne kadar oluşmuş ön yargı ve kabulleri reddetmeden, geleceğe ilişkin '*tasavvurların*' çatışmadan bir arada yer aldığı, "kalıplaşmış

alışkanlık ve beğenilerden yeni olasılıklara karşı yumuşak bir geçiş ortamı” oluşturarak Türk resminin gelişim diyalektiğinde önemli bir süreç olmuştur (Erzen, 1983, s. 4). Artık bu tarihten sonra mecazi anlamda sanat ‘*eser*’ olmaktan çıkmış ‘*iş*’ olmuştur. Aslına bakılırsa ilk olarak 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ancak 1980’li yıllarda pastiş düzeyine indikten sonra asıl etkisini 1980’ler boyunca hissettiren bu durum, Temsili imgelerle arası hiçbir zaman iyi olmayan Türk sanatçısı için bir avantajdı. Çünkü Türk sanatçısının klasik resim ve heykel dilinden uzaklaşarak sanat yapmasına olanak sağlayan bu tavır, onu yüzelli yıllık tarihinde ilk defa sınırsız bir şekilde özgürleştirmişti (Duben, 2007, s. viii).

1970-1980 yılları arasındaki on yılın Türk resim sanatı serüvenini izlemek ve değerlendirmek, taşıdığı argümanlar nedeniyle ‘*zor*’ bir dönemdir. Cumhuriyet resmi, 1980’li yıllara, 1980’nin 12 Eylül’ünde sivil toplum kurumlarının, özellikle de demokrasinin askıya alınması gibi olumsuz bir sosyal olguyla girmiştir. Bu dönemde aydın olma değerlerini tartışan, militaryal imajları sorgulayan politik duyarlılığını resimlerine yansıtan küçük bir sanatçı grubu olmakla birlikte, plastik sanatlar alanında başından bu yana olduğu gibi sanatçıların büyük bir çoğunluğu ‘*entelektüel tepki*’ gösteren ‘*diğer*’ sanatçılar içinde olmamışlardır. Bu dönemde, tuvallerine ironik bir eleştiri ile anti-militarist imgeleri, de-politizasyonu veya sosyal karmaşayı resmeden ancak bir kaç sanatçı vardır. Onlar da üslûpsal yaklaşımlarıyla değil, sadece siyasal eleştiri yüklü betimlemeleriyle 1980’li yılların ilk yarısının temsilcileri olmuşlardır. Ancak yaptıkları ‘*sosyal içerikli*’ bu resimler Türk resmindeki politik içerikli ilk figüratif resimler olarak Türk resim sanatı repertuarında yer almıştır (Germaner, 1999, s. 22). Geri kalan büyük sessiz çoğunluk ise, militaryal sınırlamalar ve de-politizasyonun üretip tırmandırdığı adeta bir ‘*bellek yitirimine*’ (anamnez) uğramış ve ardından da kendilerinin yalnızca seyirci olduğu yeni olgusal, üslûpsal ve kavramsal içeriği kavrayamayışın getirdiği ‘*infiratçı*’ (yalnızcı) bir ‘*lumpenliğe*’ sürüklenmişlerdir.

Bu kaygısız ve lumpen belirsizlik içinde bu alanda değişen ve hareketlilik kazanan önemli bir başka konu da, sanat eserinin finans çevreleri ve spekülâtörlerin illegal maddi kaynaklarına legalite ve saygı arayan çevrelerce keşfi ve medyanın da provakatif yayınlarıyla o zamana kadar para etmeyen ‘*sanat ürününün*’ alınıp-satıldığı spekülâtif bir karaborsasının ve piyasasının olduğu profesyonel bir ilgi alanı olmasıdır. Bir başka deyişle etkili bir sivil toplum, modernist bir kitle kültürü ve resmi devlet alanının dışında sanatı besleyebilecek özerk bir burjuvazi ve bu ortamdan yararlanmak isteyen çok sayıda sanat galerisi, nitelikleri kendilerinden menkul sanatçı ve bir o kadar da sanat yazarı ortaya çıkmıştır¹. Bu işin

¹ Kendi ifadesiyle, “*Bir iyi niyet varsayımı*”ndan hareketle dönemi değerlendiren J.N. Erzen; Türkiye’de plastik sanatların (1980’lerde) yüz yılın ardından “*kendi organik yapısını kazandığını*” ancak, “*Batı dünyasında söz konusu olan sanat yaşamının doğal gelişim sürecindeki yenilikçi*

olumlu yanı, bu yıllarda birçok sanat dergisinin yayımlanmış, gazetelerde bir süre kültür-sanat sayfalarının yer almış olmasıdır. Ancak zamanla bu sisli hava dağılmış, nitelikleri su götürmez sanatçılar ile Türk sanatına eleştiri anlamında önemli bir boyut kazandıran sanat yazarları elek üstünde kalmıştır.

Oysa, 'çoğulcu' (pluralist) eğilimlerin, yani farklı ve alternatif resim üsluplarının, Türk resmini tarihsel avangard kompleksten kurtararak yenilikçi deneyci çizgiye getiren 1940-1970 yıllarının deneyimlerinden yararlanarak 1980'li yıllar boyunca yapılabileceklerle resim sanatımız bugün olduğundan çok daha iyi bir düzeye getirilebilirdi. Bu bakımdan 1980'li yıllar, 1950'li, 1960'lı ve 1970'li yılların 'istimiyle' yol alınmış 'kapalı devre' bir dönem olarak Türk sanatı tarihinde yer almıştır.

Ancak aynı yıllarda 'zamanın ruhuna' uyum sağlayarak dönemin reel-politiğine ve sosyal gerçeklere ilgisiz kalan sanatçılar dışında kalan önemli bir sanatçı grubu da, sanat düzlemindeki değişen olgulara farklı bir açıdan bakarak, plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan *minimalist*, *neo-ekspresyonist* ve *hiperrealist* yorum denemeleri yaparak kendilerine 'yeni' kavramsal zeminler bulmaya çalışmışlardır. Bu yıllarda düzenlenen İstanbul Bienali, Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Sanart, Sanat Fuarı vb. gibi geniş programlı etkinliklerin de 'yeni eğilimler' peşinde olan sanatçıların işini kolaylaştırmış, çağdaş sanat kavramlarının çeşitli şekillerde geniş taban bulmasına önemli katkıları olmuştur.

İstanbul merkezli sanatsal yoğunlaşmaya paralel Cumhuriyet'in başkenti Ankara'da; Eşref Üren (1897-1984), Cemal Tollu (1899-1968), Abidin Elderoğlu (1901-1974), Malik Aksel (1901-1987), Refik Epikman (1902-1974), Şefik Bursalı (1903-1990), Saip M. Tuna (1904-1974), Turgut Zaim (1906-1974), Nurullah Berk (1906-1982), Cemal Bingöl (1912-1993) ve Nüzhet İslimyeli (1913-2005) gibi sanatçıların temelini attığı, İstanbul'a alternatif olmayan ancak yine de İstanbul'dan 'farklı' bir sanat ortamında 1970'li yılların sonlarında ve 1980'ler boyunca Turan Erol, Orhan Peker, Nuri Abaç, Adnan Turani, İmren Erşen, Kayıhan Keskinok, Mustafa Ayaz, Adem Genç, Halil Akdeniz, Oya Kınıklı, Duran Karaca, Hasan Pekmezci, Sabri Akça, Hayati Misman, Yalçın Gökçebağ, Zahit Büyükişleyen, Yaşar Çallı ve Habip Aydoğdu gibi 'Ankaralı' sanatçılar çağdaş Türk resmine yeni ve önemli katkılar yapmışlardır (*Resim 8-10*).

etkinlikler ve yeniliğe itici güçlerin" Türkiye sanat ortamında olmadığını, hatta "bu itici güçler"den gördüğü, "eleştiri, sanat yazımı ve sanat tarihi alanlarını tutucu güçlerin egemenlik ve baskı altında tuttuğunu" yazar (Erzen, 1983, s. 4).

KAYNAKLAR

- Anonim. (1982). Nur Koçak ile Söyleşi. *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1 (4), 26-30.
- Başkan, S. (2002). Cumhuriyet Döneminde Sanat. *Türkler içinde* (XVIII, 223-253), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Çalıköğlü, L. (2010). Gelenek ve Çağdaşlık: Geçmiş Dokunarak Geleceği Arzulamak. *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek içinde* (8-12). İstanbul: İstanbul Modern.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları:160 Sanat-Estetik:4.
- Erzen, J. N. (1983). Yeni Eğilimler. Genel Bie Değerlendirme. *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 2 (18), 3-7.
- Esin, Y.D. (1985). Türk Resminde Akademiizm Tartışması. *Oluşum*, (90/91), 3-7.
- Germaner, S. (1999). Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı. *Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri içinde* (22), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. Ankara.
- İskender, K. (1988). Türk Resminin Dünü Bugünü ve Geleceği. *Gergedan* (19), 17-21.
- İskender, K. (1994). Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü. *Türkiye'de Sanat*, (12), 41-46.
- Kurt, E. (2010). "1980 sonrası Modern Türk Resminde Geleneksel bir Motif Olarak Dinsel Simdelerin Kullanımı. *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek içinde* (18-23). İstanbul: İstanbul Modern.
- Özsezgin, K. (1986). Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları. *Hürriyet Gösteri*, (68), 97.
- Özsezgin, K. (Tarihsiz). *Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul.
- Schmied, W. (2000). *Doğu Batı'ya Karşı Erol Akyavaş'ın Anısına, Erol Akyavaş*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunçay, M. (2002). Siyasal Gelişmenin Evreleri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde* (VII, 1967-1990). İstanbul.

Seyfi Başkan
Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 - 1980
New Trends and Conceptual Pursuits in Turkish Painting: 1960 - 1980

EKLER:



Resim 1. Adnan Çoker, *Yarım küreler ve mor kare*, 1995. Tuval üzerine akrilik boya 180x180 cm. Özel koleksiyon.



Resim 2. Nuri Abaç, *İsimsiz*, 2003. Tuval üzerine yağlıboya 49x59 cm. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.



Resim 3. Sabri Berkel, *İsimsiz*, 1981. Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon.



Resim 4. Erol Akyavaş, *Vav*, 1987. Tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon.

Seyfi Başkan
Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 - 1980
New Trends and Conceptual Pursuits in Turkish Painting: 1960 - 1980



Resim 5. Nur Koçak.



Resim 6. Burhan Doğançay, 1989. *Kompozisyon.*



Resim 7. Ergin İnan, *İsimsiz* 1990. Gravür, 17x13 cm. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.



Resim 8. Mustafa Ayaz, *İsimsiz* 1988. Tuval üzerine yağlıboya 95x110 cm. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.

Seyfi Başkan
Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 - 1980
New Trends and Conceptual Pursuits in Turkish Painting: 1960 - 1980



Resim 9. Hasan Pekmezci, *İsimsiz* 2009. Serigrafi, 33x73 cm. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.



Resim 10. Halil Akdeniz, *İzmir'den Görsel Notlar I*, 1984. Tuval üzerine yağlıboya 116x116 cm. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.