

**ÇAĞDAŞ SANAT ELEŞTİRİSİ KURAMLARININ TÜRK RESİM
SANATINA YANSIMALARI (1950-2000)**

Çağatay OLGUN

Haziran 2023

DENİZLİ

**ÇAĞDAŞ SANAT ELEŞTİRİSİ KURAMLARININ TÜRK RESİM
SANATINA YANSIMALARI (1950-2000)**

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Doktora Tezi
Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı
Sanat Tarihi Doktora Programı**

Çağatay OLGUN

Danışman: Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT

Haziran 2023

DENİZLİ

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Çağatay OLGUN

Babama ve oğlum Ares Lukas'a ithafen...

ÖNSÖZ

Doktora eğitimim süresince okuduğum metinler, insan aklının başarıları karşısındaki takdir ve hayranlık duygularımı pekiştirdi. Bilimsel sorumluluklarımın insanlık tarihinin binlerce yıllık birikiminden miras olduğu gerçeği ile içten bir yüzleşme yaşamamı sağladı. Bu süreçte yaşadığımız Covid-19 Pandemisi ve 6 Şubat 2023'te ülkemizin on ilinde büyük yıkıma neden olan deprem felaketi ile bilimsel düşüncenin önemini bir kere daha gördük. Tez çalışması süresince bir yandan insanlığın yaşadığı büyük acılara tanık olurken, öte yandan insanlığın düşünsel ve estetik serüvenine temas etmek, bir bilim insanı olarak insanlığın makus talihinin ancak bilim ve eleştirel düşünce ile aşılabileceğine olan inancımı güçlendirdi. Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün "*hayatta en hakiki mürşit ilimdir*" sözünden hareketle, eleştirel düşüncenin ve bilime olan inancın insanlığın geleceği için yol gösterici vasfı, dilerim ki yeni nesillerin biricik kılavuzu olur.

Bu tez çalışmasının ortaya çıkmasındaki katkılarının yanı sıra üniversite yaşamım süresince bilgi ve yaklaşımları ile yol gösteren, doktora tez danışmanım Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT'e, doktora tez sürecindeki değerli yorumları ile tezin oluşmasında büyük katkıları olan Prof. Dr. Kasım İNCE ve Doç. Dr. Ö. Hakan ÇETİN'e teşekkürlerimi arz ederim. Bu zorlu sürecin her anında en büyük desteği sağlayan sevgili eşim Görkem OLGUN'a, anneme, babama, kardeşim ve meslektaşım Ayşe OLGUN'a, sevgili Av. Tuğçe GÜVERCİN'e, Elif BAYSARI'ya, Tilki Sanat I Atölye Disiplinlerarası Sanat Alanı ailesine ve İzmir Milli Kütüphanesi çalışanlarına teşekkür ederim.

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANAT ELEŞTİRİSİ KURAMLARININ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMALARI (1950-2000)

OLGUN, Çağatay

DOKTORA TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Doktora Programı

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT

Haziran 2023, XIV+1087 sayfa

Bu doktora tezinde, 1950-2000 yılları arasında Türk resim sanatı eleştirilerinde sanat kuramlarının etkileri incelenmektedir. Çalışma kapsamında, 1950 – 2000 yılları arasında çeşitli süreli yayınlarda yer alan sanat eleştirileri ele alınmaktadır. Batı sanatına yön veren kuramsal yaklaşımların Türk resim sanatı eleştirisine yansımaları irdelenmektedir. Bu yaklaşımlar, Türkiye'deki sosyal, siyasi ve kültürel faktörler çerçevesinde değerlendirilerek, çağdaş Türk resim sanatının evrimini anlamak için bir çerçeve sunmaktadır. Elde edilen sonuçlar, Türk resim sanatının çağdaş sanat kuramlarının etkisi altında nasıl geliştiğini ve Türkiye'deki sanat ortamının bu kuramsal yaklaşımlarla etkileşimlerini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Sanat Eleştirisi, Sanat Kuramları, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

REFLECTIONS OF CONTEMPORARY ART CRITICISM THEORIES ON TURKISH PAINTING ART (1950-2000)

OLGUN, Çağatay

Doctoral Thesis

Art History Department

Art History Doctoral Programme

Adviser of Thesis: Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT

June 2023, XIV+1087 pages

This doctoral thesis examines the influence of art theories on Turkish painting criticism between 1950 and 2000. Art criticism published in various periodicals during this period is analyzed. The ways in which Western theoretical approaches to art have impacted Turkish painting criticism are investigated. These approaches are evaluated within the social, political, and cultural framework of Turkey, providing a framework to understand the evolution of contemporary Turkish painting. The results demonstrate how Turkish painting has developed under the influence of contemporary art theories and reveal the interactions between the Turkish art scene and these theoretical approaches.

Keywords: Painting, Art Criticism, Art Theories, Contemporary Art

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	x
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1950-2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SOSYAL, EKONOMİK, KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI

1.1. 1950-2000 Yılları Arasında Türkiye'de Siyasi Yapı	10
1.2. 1950-2000 Yılları Arasında Türkiye'de Ekonomik Görünüm.....	35
1.3. 1950-2000 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamı	49
1.3.1. 1950-1960 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamı	49
1.3.1.1. Güzel Sanatlar Akademisi'nden Kopuş ve Bağımsız Girişimler	52
1.3.1.2. Türkiye'de Soyut Sanat ve Paris Ekolü	54
1.3.1.3. Ulusallık / Evrensellik Tartışmaları	59
1.3.1.4. Modern Sanat ve Endüstriyel Tasarım.....	61
1.3.1.5. 1950'li Yıllarda Özel Sanat Galerilerinin Oluşumu ve Sanat Piyasası.....	63
1.3.1.6. 1950-1960 Yılları Arasında Türk Sanatçıların Yurtdışı Faaliyetleri	65
1.3.2. 1960-1970 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamı	66
1.3.2.1. Toplumcu Gerçekçilik.....	69
1.3.2.2. Yeni Figürasyon.....	74
1.3.2.3. 1960'lı Yıllarda Sanat Piyasası ve Yurtdışına Açılma Çabaları.....	76
1.3.3. 1970-1980 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamı	77

1.3.3.1. 1968 Kuşığı Sanatçıları	79
1.3.3.2. Türk Sanatında Yeni Yaklaşımlar	81
1.3.3.3. Cumhuriyet'in 50. Yılında Kültür ve Sanat Etkinlikleri	82
1.3.3.4. Açık hava Sergileri ve Yeni Eğilimler Sergisi	83
1.3.3.5. 1970'li Yıllarda Sanat Piyasası ve Koleksiyonerlik	85
1.3.4. 1980-1990 Yılları Arasında Kültür ve Sanat	86
1.3.4.1. Arabesk Kültür	89
1.3.4.2. Yeni Dışavurumculuk	91
1.3.4.3. Çağdaş Türk Sanatında Kavramsal Sanatın Gelişimi	92
1.3.4.4. Neo-Liberal Politikalar Işığında Sanat Piyasası	93
1.3.4.5. Türkiye'de Bienaller	94
1.3.5. 1990-2000 Yılları Arasında Kültür ve Sanat	95
1.3.5.1. Türk Sanatında Disiplinlerarasılık ve Melezleşme	99
1.3.5.2. 1990'lı Yıllarda Sanat Piyasasının Görünümü	101

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT KURAMLARI VE SANAT ELEŞTİRİSİ

2.1. Modern Sanat Kuramlarının Kökenleri	103
2.2. On Sekizinci Yüzyılda Modern Sanat Kuramları	104
2.2.1. Anthony Ashley-Cooper (Shaftesbury'nin Üçüncü Kontu)	104
2.2.2. Francis Hutcheson	107
2.2.3. David Hume	110
2.2.4. Joseph Addison	112
2.2.5. Edmund Burke	115
2.2.6. Alexander Gottlieb Baumgarten	117
2.2.7. Johann Joachim Winckelmann	120
2.2.8. Gotthold Ephraim Lessing	123

2.2.9. Immanuel Kant.....	125
2.3. On Dokuzuncu Yüzyılda Estetik ve Sanat Kuramları.....	131
2.3.1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel.....	131
2.3.2. Arthur Schopenhauer	135
2.3.3. Friedrich Wilhelm Nietzsche	138
2.4. Yirminci Yüzyılda Estetik ve Sanat Kuramları	141
2.4.1. Heinrich Wölfflin.....	141
2.4.2. Erwin Panofsky	147
2.4.3. Benedetto Croce	149
2.4.4. Ludwig Josef Johann Wittgenstein	152
2.4.5. Sigmund Freud.....	156
2.4.6. Carl Gustav Jung.....	160
2.4.7. John Dewey.....	165
2.4.8. Roger Fry	167
2.4.9. Clive Bell (1881-1964.....	171
2.4.10. Walter Benedix Schönflies Benjamin	174
2.4.11. Georg Lukács	178
2.4.12. Theodor W. Adorno	183
2.4.13. Sir Ernst Hans Josef Gombrich.....	187
2.4.14. Frank Sibley	190
2.4.15. Clement Greenberg	192
2.4.16. Arthur Danto	194

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 – 2000 YILLARI ARASINDA

TÜRK RESİM SANATINDA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

3.1. Sergi Eleştirileri	198
3.1.1. 1950-1960 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	198
3.1.1.1. 1950-1951 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	198
3.1.1.2. 1951-1952 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	208
3.1.1.3. 1952-1953 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	221
3.1.1.4. 1953-1954 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	229
3.1.1.5. 1954-1955 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	242
3.1.1.6. 1955-1956 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	253
3.1.1.7. 1956-1957 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	259
3.1.1.8. 1957-1958 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	265
3.1.1.9. 1958-1959 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	275
3.1.1.10. 1959-1960 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	281
3.1.2 1960-1970 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	288
3.1.2.1. 1960-1961 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	288
3.1.2.2. 1961-1962 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	298
3.1.2.3. 1962-1963 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	305
3.1.2.4. 1963-1964 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	311
3.1.2.5. 1964-1965 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	317
3.1.2.6. 1965-1966 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	322
3.1.2.7. 1966-1967 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	330
3.1.2.8. 1967-1968 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	340
3.1.2.9. 1968-1969 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	347
3.1.2.10. 1969-1970 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	359
3.1.3. 1970-1980 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	372

3.1.3.1. 1970-1971 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	372
3.1.3.2. 1971-1972 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	385
3.1.3.3. 1972-1973 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	396
3.1.3.4. 1973-1974 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	404
3.1.3.5. 1974-1975 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	420
3.1.3.6. 1975-1976 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	431
3.1.3.7. 1976-1977 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	445
3.1.3.8. 1977-1978 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri.....	449
3.1.3.9. 1978-1979 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri.....	478
3.1.3.10. 1979-1980 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	493
3.1.4. 1980-1990 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	509
3.1.4.1. 1980-1981 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	509
3.1.4.2. 1981-1982 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	529
3.1.4.3. 1982-1983 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	548
3.1.4.4. 1983-1984 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	570
3.1.4.5. 1984-1985 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	585
3.1.4.6. 1985-1986 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	603
3.1.4.7. 1986-1987 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	624
3.1.4.8. 1987-1988 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	645
3.1.4.9. 1988-1989 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	666
3.1.4.10. 1989-1990 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri.....	689
3.1.5. 1990-2000 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	710
3.1.5.1. 1990-1991 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	710
3.1.5.2. 1991-1992 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	731
3.1.5.3. 1992-1993 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri.....	735
3.1.5.4. 1993-1994 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri.....	774
3.1.5.5. 1994-1995 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	791

3.1.5.6. 1995-1996 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	810
3.1.5.7. 1996-1997 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	833
3.1.5.8. 1997-1998 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	859
3.1.5.9. 1998-1999 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	888
3.1.5.10. 1999-2000 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri	906
SONUÇ	928
KAYNAKLAR	941
ÖZGEÇMİŞ	1087

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Sayfa

Fotoğraf 1: Mustafa Şekib Tunç'un Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı inceleme yazısı (Cumhuriyet).....	209
Fotoğraf 2: d Grubu'nun Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katılmayı reddetmesine ilişkin haber (Cumhuriyet).....	212
Fotoğraf 3: Kamuoyunda geniş yer bulan kopyacılık tartışmalarını gösteren haber (Cumhuriyet).....	215
Fotoğraf 4: Hâması Resim Sergisi hakkında Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan haber (Cumhuriyet).....	228
Fotoğraf 5: İsmail Altınok'un Adnan Çoker ve Lütfi Günay'ın soyut resim sergisi hakkında kaleme aldığı inceleme (Kaynak).....	247
Fotoğraf 6: Abdülkadir Günyaz'ın Amerikan Haberler Merkezi'ndeki sergiye ilişkin inceleme yazısı (Yenilik).....	268
Fotoğraf 7: Gültekin Elibal'ın çeşitli sergiler hakkında kaleme aldığı eleştiri yazısı (Cumhuriyet).....	349
Fotoğraf 8: Selmi Andak'ın Şükriye Dikmen'in sergisi hakkında kaleme aldığı inceleme yazısı (Cumhuriyet).....	355
Fotoğraf 9: Fethi Arda'nın 6'lar Grubu'nun resim sergisine ilişkin eleştiri yazısı (Ankara Sanat).....	387
Fotoğraf 10: Nüvit Özdoğru'nun Nuri İyem'in yeni eserleri hakkında kaleme aldığı eleştiri yazısı (Milliyet Sanat).....	409
Fotoğraf 11: Eren Eyüboğlu'nun sergi kapsamında non-figüratif sanata yönelik açıklamalarının yer aldığı yazı (Milliyet Sanat).....	411
Fotoğraf 12: Nüzhet İslimyeli'nin 50. Yıl Resim ve Heykel Sergisi'ne ilişkin kaleme aldığı yazı (Ankara Sanat).....	417
Fotoğraf 13: Güven Özgür tarafından kaleme alınan İkinci Yeni Eğilimler Sergisi hakkındaki eleştiri yazısı (Sanat Çevresi).....	504
Fotoğraf 14: Ahmet Köksal'ın Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi'ne ilişkin kaleme aldığı eleştiri yazısı (Milliyet Sanat).....	564
Fotoğraf 15: Jale Erzen'in Türk resim sanatına ilişkin genel eleştiri yazısı (Cumhuriyet).....	568
Fotoğraf 16: Neşe Erdok ile sergiye ilişkin yapılan röportaj (Cumhuriyet).....	589

Fotoğraf 17: Ahmet Köksal'ın Edpa Sanat Galerisi'ndeki Türk resminde çıplak temalı sergi hakkındaki inceleme yazısı (Milliyet Sanat).....	599
Fotoğraf 18: Sezer Tansuğ'un İstanbul Fuarı hakkında kaleme aldığı yazı (Sanat Çevresi).....	748
Fotoğraf 19: Aydın Ayan'ın Türkan Solay Rador'un kişisel sergisi üzerine kaleme aldığı eleştiri yazısı (Artist).....	775
Fotoğraf 20: Ludmilla Behramoğlu'nun Cihat Aral'ı sergisi hakkındaki incelemesi (Anons).....	777
Fotoğraf 21: Abdülkadir Günyaz'ın Genç Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı sergi incelemesi (Genç Sanat).....	859
Fotoğraf 22: Hamit Kınaytürk tarafından kaleme alınan bir eleştiri yazısı (Sanat Çevresi).....	872
Fotoğraf 23: Kemal İskender'in Yeşilçam'a Bir Bakış sergisi hakkında kaleme aldığı yazı (Genç Sanat).....	873
Fotoğraf 24: Ümit Gezgin'in Nur Altuğ'un sergisi hakkında kaleme aldığı eleştiri yazısı (Sanat Çevresi).....	881
Fotoğraf 25: Levent Çalıköğlü'nun İstanbul Bienali üzerine kaleme aldığı yazı (Genç Sanat).....	884
Fotoğraf 26: Telga Südor Mendi'nin Hale Sontaş'ın Kişisel Sergisi hakkında kaleme aldığı yazı (Sanat Çevresi).....	887
Fotoğraf 27: Levent Çalıköğlü'nun Türkiye'de Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı toplu sergi değerlendirmesi (Türkiye'de Sanat).....	895

SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AET	Avrupa Ekonomik Topluluğu
age.	Adının Geçtiği Eser
agt.	Adının Geçtiği Tez
agm.	Adının Geçtiği Makale
AIAP	L'Association Internationale des Arts Plastiques
ANAP	Anavatan Partisi
ANASOL-D	Anavatan Partisi, Demokratik Sol Parti ve Demokratik Toplum Partisi Koalisyonu
ANAYOL	Anavatan Partisi ve Doğru Yol Partisi Koalisyonu
AP	Adalet Partisi
ASALA	Armenian Secret Army for the Liberation of Armenia
BBYKP	Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı
BTP	Büyük Türkiye Partisi
CGP	Cumhuriyetçi Güven Partisi
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
CKMP	Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
cm.	Santimetre
Çev.	Çevirmen
DB	Dünya Bankası
DEP	Demokrasi Partisi
Dev-Genç	Devrimci Gençlik
DP	Demokrat Parti
DSP	Demokratik Sol Parti
DTP	Demokratik Toplum Partisi
DYP	Doğru Yol Partisi
Ed.	Editör
EOKA	Ethniki Organosis Kiprion Agoniston
HEP	Halkın Emek Partisi
HP	Halkçı Parti

IMF	International Monetary Fund
İBYKP	İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı
İDGSA	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
MBK	Milli Birlik Komitesi
MDP	Milliyetçi Demokrasi Partisi
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MP	Millet Partisi
MSP	Milli Selamet Partisi
NATO	North Atlantic Treaty Organization
PETKİM	Petrokimya Holding Anonim Şirketi
POAŞ	Petrol Ofisi Anonim Şirketi
PTT	Posta ve Telgraf Teşkilatı
RP	Refah Partisi
SHP	Sosyal Demokrat Halkçı Parti
SODEP	Sosyal Demokrat Parti
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TCK	Türk Ceza Kanunu
TEDAŞ	Türkiye Elektrik Dağıtım Anonim Şirketi
TPSD	Türkiye Plastik Sanatçılar Derneği
TSKB	Türkiye Sınai Kalkınma Bankası
TÜYAP	Tüm Fuarcılık Yapım Anonim Şirketi
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
UPSD	Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği
YTP	Yeni Türkiye Partisi

GİRİŞ

Eleştiri, çoğunlukla kişi, nesne ya da olayların olumsuzluklarına yönelik negatif bir değerlendirme olarak algılanır. Oysa, eleştirel yaklaşımlar, insanlığın binlerce yıllık gelişim öyküsünün temel motivasyonu olmuştur. Yaşamı kuşatan fenomenlere yönelik sorgulama eylemi olan eleştiri, insan bilincinin ilerlemeci yönünün temel bir edimidir. Yunanca karar vermek, yargıda bulunmak anlamına gelen “*krinein*” sözcüğünden türeyen kritik/eleştiri,¹ bir beğeni ifadesinin ötesinde kişi, nesne, olay ya da olguları tarihin çok boyutlu denklemi içerisine yerleştirme amacı taşır. Eleştirinin, tarihsel perspektifte bir yargılama eylemi olduğu düşünüldüğünde, metodolojik ve kuramsal bir bütünlükte olması beklenir.

Sanat eleştirisi, bir sanat yapıtını sosyal, kültürel, ekonomik bağlamda betimleme, çözümlenme, yorumlama ve yargılama süreçlerini kapsar. Sanat eleştirisinin amacı, sanat eserinin, sanat tarihi içerisindeki değerini bulmaktır. Sanat eserlerinin değer kaynakları ise tarihsel, toplumsal, işlevsel, politik, estetik ve ekonomik olmak üzere farklı olgulara dayanır. Dolayısıyla, sanat eleştirisi bir nesneye içkin estetik değerleri tespit etmenin ötesinde, sanat etkinliğinin zamansal, coğrafi ve toplumsal koşullarına yönelik çok yönlü bir anlama girişimidir.

Sanat eleştirisi, sanatın anlaşılmasında ve yorumlanmasında büyük bir rol oynar. Sanat eserleri, sadece sanatçının niyetleri veya teknik yönleri ile değil, aynı zamanda izleyicinin kişisel deneyimleri ve yorumları ile de anlam kazanır. Sanat eleştirmenleri, izleyicileri bu deneyimler ve yorumlar hakkında düşünmeye teşvik ederek, sanat eserlerinin zenginliğini artırır. Ayrıca sanat eleştirisi, sanat dünyasında tartışmaların ve diyalogların oluşmasına yardımcı olur. Bu tartışmalar, sanatın gelişmesine katkı sağlar. Bir başka açıdan bakıldığında, sanat eleştirisi, sanat ortamına ilişkin kamuya açık bir tartışma ve eleştirel düşünme imkânı sağlar.

Eleştiri metinleri, sanatçılar için önemli bir geri bildirim kaynağıdır. Sanatçılar, eleştirmenlerin eserlerini incelemesi ve değerlendirmesi sayesinde kendi çalışmalarını hakkında daha derinlemesine bir anlayışa sahip olabilirler. Eleştirmenler, sanat eserlerinin estetik, teknik ve kavramsal yönlerini analiz ederek, sanatçıların gelecekteki çalışmalarında gelişim fırsatları sunarlar. Sanat eleştirisi ayrıca sanatçıların eserlerinin

¹ C. T. Onions (Ed.), *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, 1993, s. 229.

daha geniş bir kitleye ulaşmasına da yardımcı olur. Eleştirmenler, sanat eserlerini tanıtmak ve yaygınlaştırmak için eleştiri yazıları yazabilirler. Bu yazılar, sanat eserlerinin popülerlik kazanmasına, sanatçıların tanınmasına ve eserlerinin satılabilirliğine katkıda bulunur.

Sanat eleştirmeni, eserleri farklı açılardan değerlendirerek okuyucularına, sanata ilişkin yeni perspektifler sunar. Eser hakkında derinlemesine bir anlayış oluşturmayı ve izleyicilerin eser ile doğru bir iletişim kurabilmesini amaçlar. Sanatın estetik yönlerini analiz ederek, sanat eserlerinin duygusal ve estetik etkilerini araştırır. Böylece, izleyicilerin sanat eserlerine nasıl tepki verdiğini ve eserlerin toplumsal dinamiklerle nasıl ilişkili olduğunu anlamamıza yardımcı olur.

Sanat eleştirisi, sanatın sadece güzelliği ile değil, aynı zamanda tarihi, kültürel, sosyal ve siyasi bağlamları ile ilişkisini ortaya koyarak, sanatın insanlığın ortak birikimine yaptığı katkıyı vurgular. Bu açıdan sanat eleştirisi, birçok farklı disiplinin kesişim noktasında yer almaktadır. Sanat eleştirisi, felsefe, tarih, antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve dilbilim gibi disiplinlerin birleştiği bir alandır. Bu nedenle, sanat eleştirisi, bir sanat eserinin anlamını ve değerini belirlemek için çok yönlü bir yaklaşım gerektirir.

Tez kapsamında incelediğimiz sanat eleştirileri, farklı türlerde teknik ve yaklaşımları içerir. Her bir eleştiri türü, sanat eserlerini farklı açılardan değerlendirilmesini amaçlar. Sanat eleştirileri, çeşitli yaklaşımlar ve teknikler kullanılarak yapılabilir. Bunlar arasında sezgisel, formalist, varoluşçu, ikonografik, tarihsel, kültürel ve kurumsal eleştiriler yer alır. Sezgisel eleştiri, eleştirmenin kişisel deneyimlerine ve duygularına dayanır ve sıklıkla bir eserin etkisi üzerine odaklanır. Formalist eleştiri, eserin sanatsal özelliklerine ve biçimsel yapısına odaklanır. Varoluşçu eleştiri, insan varoluşunun anlamını ve eserin bu anlama nasıl katkıda bulunduğunu ele alır. İkonografik eleştiri, eserin sembolik anlamlarını ve referanslarını analiz eder. Tarihsel eleştiri, eserin tarihsel ve kültürel bağlamını ele alır. Kültürel eleştiri, eserin bir kültürel ürün olarak nasıl işlev gördüğünü ve bu kültürdeki diğer sanat eserleriyle nasıl ilişkili olduğunu savunur. Kurumsal eleştiri, sanat dünyasındaki sosyal, ekonomik ve politik güç yapılarının eser üzerindeki etkisini inceler. Bu analizler, eleştirmenin kişisel yargılarına dayanmakla birlikte genellikle daha geniş bir tarihsel, kültürel veya felsefi bağlama yerleştirilir.

Sonuç olarak, sanat eleştirisi, sanat eserlerinin anlamını ve değerini tayin edebilmek için önemli bir araçtır. Sanat eleştirileri, farklı sanat eserlerinin birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu, tarihsel ve kültürel bağlamını, yaratıcının niyetlerini ve izleyicilerin deneyimlerini anlamamıza yardımcı olur. Bu nedenle, sanat eleştirisi, sanat dünyasında önemli bir rol oynar.

Sanat eleştirisi, sanata dair en temel soruların sorulması ile başlar. Sanat eserlerine ilişkin sorgulayıcı yaklaşımların erken örnekleri, Platon, Aristoteles, Plotinos gibi Antik Yunan filozoflarına dek izlenebilir. Sanat eleştirisinin ilk örnekleri ise Rönesans döneminde sanat tarihçi Giorgio Vasari'nin İtalyan sanatçıların yaşam hikayelerine dair yazıları ile başlar. 18. yüzyılda Fransız yazar Denis Diderot'nun Paris Salon Sergileri hakkında yazdığı metinler ise modern sanat eleştirisinin başlangıcı kabul edilir. Ancak Vasari ve Diderot'nun metinlerinin bütünlüklü bir teorik yaklaşım içermedikleri unutulmamalıdır. Sanat eleştirisi ve estetik alanlarındaki esas dönüşüm, 18. yüzyılda Alman ve İngiliz felsefi etkinlikleri ile başlar. Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Kant, Hegel gibi filozof ve düşünürlerin yazıları, sanat eleştirisinin teorik zeminin ayrılmaz parçası olmasına yol açar. 18. yüzyıldaki gelişmeler ile felsefi eleştirinin evrensel boyutu, sanat olgusunu ve sanat eserlerini kapsar.

Kant'ın yargı üzerine çıkarımları, sanat eleştirisinin felsefi/teorik pratiğinin başlangıcı kabul edilebilir. Ancak, sanat eleştirisinde kuramsal yaklaşımlar ve çözümleme metotlarının esas gelişimi için 19. yüzyılı beklemek gerekecektir. Tezin ikinci bölümünde incelenen düşünürlerin teorileri sanat eleştirisi ve sanat yazımında başvurulan temel metotlar olur. Bu çalışmaların ortak noktası sanat eseri-sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkilere yönelik sistemli ve kuramsal metotlar önermiş olmalarıdır.

Sanat eleştirisi ve felsefe, birbirlerini tamamlayan iki disiplindir. Eleştiri, sanat eserlerinin yargılanması ve değerlendirilmesi gibi işlevler sunarken, felsefe, estetik deneyim ve anlamın doğası gibi konulara daha geniş bir perspektiften yaklaşır. Sanat eleştirisi ve felsefe arasındaki bu ilişki, her ikisinin de birbirinden farklı ama birbirini tamamlayan bir bakış açısı sunmasıyla sonuçlanır. Sanat eleştirisi, sanat eserlerini öznel bir şekilde değerlendirirken, felsefe sanatın anlamını ve sanatsal değerini daha geniş bir bağlama oturtarak, evrensel ve nesnel bir bakış açısı sunar.

Felsefi düşünce, sanat eleştirisi aracılığıyla sanatın doğası, anlamı ve değeri hakkında fikirler geliştirilmesine yardımcı olur. Sanat eleştirmenleri, felsefi kavramları kullanarak, sanat eserlerinin güzelliği, sembolik dilini, doğasını ve gerçekliğini analiz eder. Felsefenin sanat eleştirisi üzerindeki rolü, sanatın toplumsal, kültürel, tarihsel etkilerini anlamaya yardımcı olması ve sanat eleştirisi yöntemlerini etkilemesidir.

Edmund Burke Feldman, sanat eleştirisini, dört aşamayı kapsayan özel bir etkinlik türü olarak tanımlar. Feldman'a göre bu süreç tanımlama, biçimsel analiz, yorumlama ve muhakeme süreçlerini içerir.² Noel Carroll ise eleştiri ve yorumlama arasındaki ayrımı açık bir biçimde ifade eder. Eleştiriye bağlamsallaştırma, sınıflandırma, açıklama, yorumlama ve analiz yoluyla sağlanan nedenlere dayanan bir değerlendirme olarak tanımlar.³ Çağdaş literatürde sanat eleştirisine yönelik tanımların ortak noktası, eleştirinin sistematik bir yargılama eylemi olarak kavranmasıdır.

Eleştirel yaklaşımların niteliği, sanatın ve sanatçının gelişimi üzerinde doğrudan etkiye sahiptir. Eleştirinin başarılı olması ise eleştirmenin düşünsel birikimine ve başvurduğu metodun kuramsal yapısına bağlıdır. Kuramsal yaklaşımlar, eleştiri etkinliği içerisinde sanat nesnesinin yerleştirileceği düşünsel çerçevenin sınırlarını belirler. Öte yandan, yargılama evresi için gerekli metodolojik ve bağlamsal yapıyı kurar. Kuram ise toplumsal yaşamda elde edilen deneyim ve geleneklerin, belirli düşünsel sistemlere dayalı olarak çıkarılmış bütünlüklü bir ifadesidir. Kuramsal yapılar, belirli bir tarihsel anlayış içerisinde köklü birikimlere dayanarak gelişir. Bu bağlamda, nitelikli bir eleştirel ortam, uzun yıllara dayanan düşünsel birikimler ve entelektüel koşullar ile ilişkilidir.

Türkiye'deki sanat tarihi ve sanat eleştirisi alanları, Avrupa ile kıyaslandığında henüz yeni gelişmekte olan disiplinlerdir. Güzel sanatlar alanında ilk eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1882 yılında kurulduğu düşünüldüğünde, sanat eleştirisi ve sanat literatürünün gelişmesi için gerekli koşulların oluşması, 20. yüzyılın ortalarında mümkün olmuştur. Tez çalışması kapsamında ele alınan 1950 – 2000 yılları arasındaki süreç, sanat eleştirilerinin sistemli ve bütünlüklü olarak üretilmeye başladığı bir dönemdir. Bu açıdan 1950 – 2000 yılları, çağdaş Türk resim sanatının anlaşılabilirliği için üzerinde önemle durulması gereken bir zaman dilimini kapsar.

² James D. Carney, "A Historical Theory of Art Criticism", *Journal of Aesthetic Education*, 28/1, Illinois, 1994, s. 14.

³ Noel Carroll, *On Criticism*, New York, 2009, s. 9.

1950’li yıllarda başlayan dönüşümler, Türk resim sanatının çağdaşlaşma serüveninin başat gelişmelerini temsil eder. Bu yıllarda, değişen sosyo-ekonomik ve siyasi koşulların etkisi ile özel sektörün sanat alanındaki etkinlikleri artar. İstanbul ve Ankara’da açılan özel galeriler Türk sanatında yeni bir dönemin başlangıcına işaret eder. Özel girişimlerin sanat alanında yeni alternatifler oluşturmaları, sanatçılara üslup arayışları ve farklı sergileme imkânları açısından özgür bir ortam sunar. Soyut sanat, toplumcu gerçekçilik, yeni figürasyon, arabesk, kitsch, pop-art ve kavramsal sanat gibi çok çeşitli üslup ve estetik olgular Türk sanatının temel biçimleri haline gelir. Sanatçıların Paris, New York, Münih gibi sanat merkezlerindeki eğitim ve üretime dayalı etkileşimleri çoğalır. 1950’li yıllardan başlayarak sanat festivalleri, resim-heykel yarışmaları, yayınlar, sempozyumlar gibi etkinliklerde önemli bir artış gözlemlenir. Bienal, fuar, tematik sergiler gibi büyük katılımlı sanat organizasyonları çağdaş sanatın evrensel değerlerinin deneyimlenmesinin yanı sıra 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın Türk resim etkinliklerine bütüncül bir bakış açısı kazandırır. Bu süreçte sanat eleştirisi ve sanat tarihi yazımı da önemli gelişim evreleri kat eder. Bu bağlamda, çağdaş Türk sanatının yapısal kimliği, 1950 – 2000 yılları arasında yaşanan gelişmelerin sonucu olarak değerlendirilmelidir.

Türk sanatında önemli dönüşümlerin görüldüğü 1950-2000 yılları arasında yayınlanan sanat eleştirileri, sanat ortamını yönlendiren önemli etkinliklerdir. Söz konusu yılların kendine özgü koşulları çerçevesinde ortaya çıkan gelişmeler, sanat eleştirisi alanında yapılacak çalışmaları zorunlu kılmaktadır. 1950-2000 yılları arasında kalan dönemde, Türk sanat tarihinde eleştirel yaklaşımların ve kuramsal altyapılarının değerlendirmelerin yönelik dönem çalışmalarının azlığı, çalışma kapsamında bu alana yönelmemizi gerekli kılan bir başka etkidir.⁴ Tez çalışması ile sanat eleştirisi ve kuramsal yaklaşımlar noktasında dağınık halde bulunan bilgilerin bir sistem içerisinde derlenerek, Türk sanat tarihi yazımında önemli bir eksiği kapatması hedeflenmektedir.

⁴ Yapılan literatür taramalarında, 1950 – 2000 yılları arasında Türk resminde eleştiri üzerine yapılan akademik çalışmalar arasında Alaybey Karoğlu’nun 1986 tarihli “1927-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi” başlıklı yüksek lisans tezi, Asil Lolita’nın 1995 tarihli “1970’den Günümüze Türk Resminde Eleştiri” adlı yüksek lisans tezi, Zeynep Arıkan’ın 2011 tarihli “Türkiye’de 1990’lı Yıllarda Çağdaş Sanatta Eleştirel Yaklaşımlar” başlıklı yüksek lisans tezi, Candaş Keskin’in 2012 tarihli “1940-1960 Yılları Arasındaki Kültür-Sanat Dergilerinde Resim Sanatı Eleştirileri” adlı doktora tezi, Zeynep Özalp’ın 2016 tarihli “Sanat Eleştirisi Kültürünün Türkiye’de Gelişimi: 1880-1980” adlı yüksek lisans tezi yer almaktadır. Türkiye’de 1950 – 2000 yılları arasında Türk resim sanatı ve eleştirisinin kuramsal ilişkilerini inceleyen akademik çalışmalar ise Halil Akdeniz’in 1990 tarihli “Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma” adlı doktora tezi ve Barış Acar’ın 2010 tarihli “Türkiye’de Sanat Tarihi Kuramının Ahımlanışı” başlıklı yüksek lisans tezidir.

Bu bağlamda, 1950-2000 yılları arasındaki Türk sanatındaki eleştiri ortamının sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi gelişmeler ışığında araştırılması, analiz edilmesi ve sanat eleştirisi kuramları çerçevesinde değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Eleştiri metinleri, yazıldıkları dönemin sosyal ve kültürel yapısını yansıtmaları açısından özenli bir araştırmaya gereksinim duyar. Tez kapsamında konu edinilen zaman aralığı içerisinde Türk sanatında eleştirel yaklaşımların sorunları ve düşünsel temellerinin belirlenmesi hedeflenmiştir. İncelenecek materyallerde yer alan eleştiriler ışığında sanatın sosyal, düşünsel ve toplumsal boyutları hakkında elde edilecek bilgiler, sanat tarihi literatürüne önemli katkılar sunacaktır. Bu eleştirilerin sanat tarihi disiplini aracılığı ile kuramsal bağlamda irdelenmesi ve düşünsel zeminlerinin ortaya çıkarılması çağdaş Türk resim sanatına ilişkin özgün, nitelikli ve bütünsel yargılara varmamızı sağlayacaktır. Bu tezdeki analizler, sanat eleştirisi ve kuramlarının Türkiye’deki gelişimini anlamak için önemli bir temel oluşturmayı amaçlamaktadır.

Yukarıda belirtilen amaç ve kapsam doğrultusunda, tez çalışmasının “1950-2000 Yılları Arasında Türkiye’de Sosyal, Ekonomik, Kültür ve Sanat Ortamı” başlıklı birinci bölümünde, tez kapsamında kalan yılların siyasi, ekonomik ve kültür – sanat yaşamına ilişkin gelişmeler kronolojik bir sıra ile alt başlıklar halinde incelenmiştir. Dönem hakkındaki siyasi ve ekonomik gelişmeler saptanarak, Türkiye’nin yakın tarihine yön veren başat gelişmeler değerlendirilmiştir. Kültür – sanat alanlarında öne çıkan etkinlik, kavram ve yaklaşımlar irdelenerek Türk resim sanatındaki konumlarına işaret edilmiştir.

“Sanat Eleştirisi ve Sanat Kuramları” başlıklı ikinci bölümde, modern sanat kuramlarının ortaya çıkışına ilişkin tarihsel gelişmeler incelenmiştir. 18. yüzyıldan başlayarak, çeşitli düşünür ve filozofların teorileri ele alınmıştır. Birincil kaynaklarından yapılan özgün çeviriler ile sanata ilişkin görüşleri tespit edilmiştir.

Üçüncü bölümde ele alınan sergiler, Türk resim sanatının yarım yüzyıllık etkinliğinin kronolojik bir bütünlük içerisinde ele alındığı geniş bir kesiti kapsamaktadır. İstanbul ve Ankara’da düzenlenen sergilere yönelik çeşitli süreli yayınlarda yer alan eleştiriler incelenmiştir. Tez kapsamında kalan süreçte, Türk resim sanatının tarihsel gelişiminin izlenebilmesi amacıyla kronolojik bir sıra takip edilmiştir. Aşağıda yer alan dergi ve gazetelerin parantez içerisinde belirtilen yıllar arasındaki nüshaları taranmıştır:

Hisar (1950 – 1957), Yeditepe (1950 – 1984), Beş Sanat (1950 – 1953), Sanajans Çağdaş Sanat Haberleri Dergisi (1971 – 1989), Kaynak (1950 – 1956), Yenilik (1952 – 1957), Dost (1957 – 1973), Mavi (1952 – 1956), Varlık (1950 – 2000), Yeni Dergi (1964 – 1975), Yeni Adam (1950 – 1978), Türk Sanatı, Sanat ve Sanatçılar (1952 – 1960), Akademi (1964 – 1981), Sanat Dünyası (1956 – 1971), Sanat Dünyamız (1961 – 2000), Cumhuriyet Gazetesi (1950 – 2000), Ankara Sanat (1966 – 1986, 1995 – 1996), *Milliyet Sanat* (1972 – 2000), *Sanat Çevresi* (1978 – 2000), Gergedan (1987 – 1988), *Argos* (1988 – 1992), Türkiye’de Sanat (1991 – 2000), Anons (1991 – 1995), Genç Sanat (1994 – 2000).

Çalışmanın üçüncü bölümünde seçilen süreli yayınlarda aşağıdaki isimlerin sergi eleştirileri incelenmiştir:

Abdülkadir Günyaz, Abidin Daver, Abidin Elderoğlu, Adil Çağlar, Adnan Turani, Ahmet Cemil Tan, Ahmet Kâmil Gören, Ahmet Köksal, Ahmet Oktay, Ahu Antmen, Ali Akay, Ali Düzgün, Ali Haziranlı, Ali Teoman Germaner, Alpay Kartekin, Arif Kaptan, Asaf Zeki Yüksel, Atilla Tos, Attila Galatalı, Avni Arbaş, Aybet Rokman, Aydın Ayan, Ayla Ersoy, Ayla Ödekan, Aysun Öz, Ayşe Gönüllüeroğlu, Ayşe Nur, Ayşegül İzer Draşan, Ayşegül Sönmez, Aziz Ekren, Baha Çalt, Bahadır Gülmez, Bahattin Odabaşı, Balkan Naci İslimyeli, Bedrettin Cömert, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Begüm İlgenli, Beral Madra, Berika İpekbaýram, Bircan Ünver, Bülent Ecevit, Bülent Özer, Bünyamin Balamir, Can Alkor, Can Külahlıoğlu, Can Yücel, Canan Apak, Canan Beykal, Canan Çoker, Cavit Mukaddes, Celaleddin Eröge, Cemil Celil, Cezmi Ersöz, Çiğdem Ülker, Demet Elkatip, Denizhan Özer, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Duran Karaca, Ekrem Kahraman, Elvan Arpacık, Elvan Şahinoğlu, Emin Çetin Girgin, Emre Baykal, Emre Zeytinođlu, Enes Batur, Engin Turgut, Erdoğan Tanaltay, Erhan Akyıldız, Erhan Karaesmen, Esat Demiral, Esat Erar, Esra Aliçavuşoğlu, Esra Tümer, Eşref Üren, Evliya Ağaçgil, F. Kan, Fahir Aksoy, Fahir Onger, Fatma Ekeman, Fatma Onur, Fatoş Şenoğlu, Fecir Alptekin, Ferhat Özgür, Feriha Büyükünäl, Ferit Edgü, Feryal Çeviköz, Fethi Arda, Fethiye Erbay, Fikret Adil, Fikret Otyam, Fikret Ürgüp, Fuat Pekin, Funda Berksoy, Funda Eskiođlu, Füsün Balkaya, Füsün Onur, Gökhan Anlağan, Gönül Gültekin, Gül Derman, Gül Erçetin, Gül İrepoğlu, Gülseli İnal, Gülseren Genç, Gülseren Südor, Gültekin Elibal, Güner Somtürk, Güner Yüreklik, Güngör Taner, Güven Özgür, Güven Turhan, Güzin Fuat Okbay, Hakan Onur, Hale Sontaş, Halide Tilgen, Halil Akdeniz, Halim Yağcıoğlu, Hamit Görele, Hamit

Kınaytürk, Hasan İzzettin Dinamo, Hasan Pekmezci, Hasan Şen, Haşim Nur Gürel, Haşmet Akal, Hayrettin Demir, Hikmet Tepedelenli, Hilmi Yavuz, Hüsamettin Koçan, Hüseyin Bilişik, Hüseyin Ulaş, İbrahim Balaban, İbrahim Bozkuş, İbrahim Çiftçiöglu, İbrahim Ersaraç, İbrahim Karaöglu, İhsan Akay, İhsan Cemal Karaburçak, İlhan Tarus İsmail Altınok, İncilay Yurdakul, İpek Aksügür, İrfan Okan, İsmail Altınok, İsmail Habib Sevük, İsmail İlhan, İsmail Tunalı, Jale N. Erzen, Jülide Gülizar, Kâmuran Özbir, Kâmuran Özengil, Kaya Özsezgin, Kayıhan Keskinok, Kemal İskender, Kemal Moralı, Kemal Özer, Kemal Özgür, Kemal Yükselengil, Kemalettin Adiloğlu, Kezban Arca Batıbeki, Kıymet Giray, Kosta Daponte, Lerzan Öke, Levent Çalikoğlu, Ludmilla Behramoğlu, M. Ali Gökberk, M. Fahri Oğuz, M. İnal, M. Sabit Turgut, M. Zahit Büyükişleyen, Mahmut Nüvit, Malik Aksel, Mehmet Aydın, Mehmet Ergüven, Mehmet Neglit, Mehmet Özet, Melih Cevdet Anday, Melih Görgün, Mine Koç, Muammer Öner, Muhibbe Darga, Muhittin N. Ergüven, Murat Beşer, Murat Ural, Mustafa Aslier, Mustafa Ayaz, Mustafa Baydar, Mustafa Esirkuş, Mustafa Pilevneli, Mustafa Şekip Tunç, Mustafa Turgud Tokat, Mustafa Ziyalan, Muzaffer Evcı, Muzaffer Evcı, Münip Özben, Mürşide İçmeli, N. Bayyurt, N. Sabit Turgut, Naci Terzi, Naim Tirali, Nazan İpşiroğlu, Necmi Sönmez, Nejat Çetinok, Nergis Turan, Neriman Samurçay, Nevbahar Aksoy, Nevide Gökaydın, Nevin Ünalın, Nevzat Üstün, Neyyire Özkan, Nihat Akyunak, Nihat Kahraman, Nilgün Toptaş, Nur İyem, Nur Nirven, Nurdan Özşeker, Nurper Uğurlu, Nurhan Atasoy, Nuri Abaç, Nuri İyem, Nurper Demirhan, Nurseren Yurtman, Nurtaç Özler, Nuruer Uğurlu, Nurullah Berk, Nurullah Tilgen, Nüvit Özdoğru, Nüzhet İslimyeli, Oğuz Adanır, Oktay Akbal, Olcay Kırıçoğlu, Orhan Duru, Orhan Ersoy, Orhan Tahsin Özmez, Orhan Veli Kanık, Osman Zeki Çakaloz, Ozay Erkılıç, Ömer Faruk Toprak, Ömer İstemi Hatipoğlu, Ömer Uluç, Önder Şenyapılı, Özay Erkılıç, Özdemir Altan, Özer Kabaş, Özgür Dicleli, Özkan Eroğlu, Özlem Gülşen, Reha Ülkü, Remzi Raşa, Sabahattin Kudret Aksel, Sadi Güneş, Salih Taran, Saniye Umul, Selçuk Erez, Selma İren, Selmi Andak, Sema Olgaç, Semih Kaplanoğlu, Semra Germaner, Sennur Sezer, Serhat Kestel, Sevil Binat, Sevil Biner, Seyfi Başkan, Seyyit Bozdoğan, Sezai Cem Mestanoğlu, Sezer Tansuğ, Sinan Yıldırım, Suna Gönen, Suna Tanaltay, Sungun Şener, Suut Kemal Yetkin, Süleyman Saim Tekcan, Sümer Saldıray, Şahin Kaygun, Şahin Yenişehirlioğlu, Şenay Kalkan, Şener Özyapılı, Şükran Moral, Şükrü Erdiren, Taner Gezer, Tayfun Akkaya, Telga Südor Mendi, Tomur Atagök, Turan Erol, Turgay Gönenç, Turgut Dayımoğlu, Turgut Sungur, Tülay Tura Börteçene, Tülin Onat, Türkkaya Ataöv, Ümit Gezgin, Vasıf Kortun, Vural Vahit Suiçmez, Vural

Yıldırım, Yahşi Baraz, Yalçın Sadak, Yaşar Faruk İnal, Yaşar Kurtca, Yaşar Yeniceli, Yavuz Seçkin, Yeşim Karatay, Yüksel Bingöl, Zafer Gençaydın, Zahir Güvemli, Zeki Faik İzer, Zeki Kırıl, Zeynep Oral, Zeynep Rona, Zeynep Saygı, Zeyyat Selimoğlu, Ziynettin Görgün.

Sonuç bölümünde ise Türk resim sanatında eleştirel yaklaşımların nitelikleri kuramsal arka planları ile ilişkilendirilerek tartışılmıştır. Bu bölümde, siyasi, felsefi ve toplumsal faktörlerin Türk resim sanatı eleştirisi ve kuramları üzerindeki etkileri irdelenmiştir. Sanat eleştirisi alanında gelecekteki araştırmalar ve çalışmalar için öneriler sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1950-2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SOSYAL, EKONOMİK, KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI

1.1. 1950-2000 Yılları Arasında Türkiye'de Siyasi Yapı

14 Mayıs 1950 seçimleri Türkiye için yeni bir dönemin başlangıcıdır. Demokrat Parti'nin zaferi ile sonuçlanan seçimlerde, Cumhuriyet'in kurucu partisi Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ile özdeş yerleşik tek parti rejimi son bulur. 1923-1946 yılları arasında gerçekleşen çok partili siyasi yaşam girişimleri başarıya ulaşamamış ve tek parti iktidarının 27 yıllık mutlak yönetimi esas kalmıştır. 1950 seçimlerinde çok partili sisteme geçişin son denemesinde başarıya ulaşılması, İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) süresince meydana gelen iç ve dış siyasi gelişmeler ile yakından ilgilidir.⁵

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na fiilen katılmaz ancak savaşın siyasi ve ekonomik etkilerine maruz kalır. Savaş sonrası yeni dünya düzeninin tesis edildiği ortam, Türkiye tarafından merak ve endişe ile izlenir.⁶ Milli Şef İsmet İnönü önderliğindeki hükümet, iki kutuplu dünya siyaseti içerisinde yeni çıkış yolları ve ittifaklar arar. Bu dönemde, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) Türkiye'nin toprak bütünlüğünü tehdit eden politikaları ve Batı ile kurulan yakın ilişkiler Türkiye'nin dış siyasetteki konumunu belirler.⁷ 1945-1950 yılları arasında CHP iktidarının liberal politikalar temelinde demokrasi düzenine geçme çabaları, savaş sonrası izlenen politikaların karakterini temsil eder.⁸

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika Birleşik Devletleri (ABD) “*Avrupa'nın iyileştirilmesi*” için bir dizi siyasi ve ekonomik program uygular.⁹ Doğu bloğuna karşı Batılı ülkeler arasında çeşitli alanlarda işbirliğine dayalı bir sistem inşa edilir. Bu entegrasyonun başat dayanakları totaliter rejimlerin baskıcı yapılarına karşı, demokrasi ve liberalizmin güçlendirilmesi fikridir.¹⁰ Türkiye 1947'de “*Uluslararası Para Fonu*

⁵ Pınar Kaya Özçelik, “Demokrat Parti'nin Demokrasi Söylemi”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 65/3, Ankara 2010, s. 169.

⁶ Cem Eroğul, “Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-71”, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, I.C. Schink ve E.A. Tonak (Ed.), İstanbul, 2013, s. 78.

⁷ Cemil Koçak, *Türkiye'de Milli Şef Dönemi (1938-1945)*, İstanbul, 2007, s. 560-561.

⁸ C. Eroğul, *agm. (2019a)*, s. 177.

⁹ William I. Hitchcock, “The Marshall Plan and The Creation of the West”, *The Cambridge History of the Cold War*, Leffler, M. P., & Westad, O. A. (Ed.), Cambridge 2010, s. 156.

¹⁰ William Hale, *Turkish Foreign Policy since 1774*, London, 2003, s. 79.

(*Internation Monetary Fund, IMF*), “*Dünya Bankası*” ve “*Avrupa İktisâdi İşbirliği Örgütü*”ne üye olur. ABD’nin Avrupa politikaları ve Truman Doktrini¹¹ çerçevesinde Türkiye’ye gönderilen Marshall yardımları, Türkiye’de çok partili sisteme geçişi hızlandırır.¹² Türkiye’nin 1945-1950 yılları arasındaki demokratikleşme girişimleri, Batılı sisteme dahil olma çabasının açık bir göstergesidir.¹³ Ancak, Türkiye’nin demokratikleşme evresini tek başına dış gelişmeler ile açıklamak eksik bir yaklaşımdır. Türkiye’de yaşanan dönüşüm iç politikadaki gelişmeler ve Türkiye’nin tarihsel koşulları açısından da değerlendirilmelidir.

Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı yıllarının ekonomik koşullarına karşı izlenen politikalar sosyal dengeleri olumsuz etkiler.¹⁴ Savaş ekonomisi, toplumsal sınıfların yapısında sosyal adaletsizliğe yol açar. “*Milli Korunma Kanunu (26 Ocak 1940)*” ve “*Varlık Vergisi (11 Kasım 1942)*” gibi uygulamalar, ülkenin ekonomik gelişiminde olumsuz etkiler yaratır.¹⁵ Kıtliklar, hızlı fiyat artışları, maaşların düşmesi ve nüfusun yoksullaşması ile karakterize edilen savaş yılları, CHP’nin halk desteğini yitirmesine neden olur.¹⁶ Savaş yıllarında CHP’nin köylülerin çıkarlarını önceleyen söylemi geçerliliğini yitirmeye başlar. Kırsal kesimde artan yoksulluk, savaşın yarattığı krizi kâra çeviren kentli burjuvanın zenginliği ile toplumsal bir tezat oluşturur. Köylülerin tepkisi, CHP içerisindeki muhalefet tarafından kamuoyuna duyurulur.¹⁷ CHP iktidarlarının halk ve sosyal tabakalar ile kurduğu iyi ilişkiler, 1945 yılı itibarıyla sosyal sınıflar arasındaki adaletsizliğin artması sonucu sarsılır.¹⁸

¹¹ ABD’nin S.S.C.B. tehdidine karşı izlediği politikalar, Truman Doktrini ile açıkça ilan edilir. ABD Başkanı Harry S. Truman, 12 Mart 1947’de ABD Kongresi’ne hitaben yaptığı konuşmada, ABD’nin, “*özgür halkların, kendilerine totaliter rejimleri dayatmaya çalışan saldırgan hareketlere karşı özgür kurumlarını ve ulusal bütünlüklerini korumalarına yardım etmeye istekli olması gerektiğini*” söyler. Truman’a göre bu, “*doğrudan veya dolaylı saldırılar ile özgür insanlara dayatılan totaliter rejimlerin uluslararası barışın temellerini ve dolayısıyla ABD’nin güvenliğini baltalamasına*” karşı alınacak bir önlemdir (Hitchcock, *agm.*, s. 155-156). Truman’ın SSCB tehdidine karşı ulus devletlerin korunması için demokratik rejimlerin tesisine yönelik söylemleri, demokratik parlamenter sisteme geçişinin Batı ile kurulacak ittifaklar için bir ön koşul olduğu mesajını içerir (Cemil Koçak, “*Çağdaş Türkiye 1908-1980*”, *Türkiye Tarihi 4. Cilt*, S. Akşin (Ed.), İstanbul, 2002, s. 178).

¹² Esmâ Torun, *II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’de Kültürel Değişimlere Yol Açan İç ve Dış Etkiler (1945-1960)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2002, s. 163.

¹³ Cemil Koçak, *Türkiye’de Milli Şef Dönemi (1938-1945)*, İstanbul, 2007, s. 561-562.

¹⁴ Taner Timur, *Türkiye’de Çok Partili Hayata Geçiş*, İstanbul, 2020, s. 24.

¹⁵ Ronnie Margulies, Ergin Yıldızoğlu, “Savaş Sonrası Dönem”, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, I.C. Schink ve E.A. Tonak (Ed.), İstanbul, 2013, s. 448.

¹⁶ Feroz Ahmad, *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*, (çev. Ahmet Fethi), İstanbul, 1996, s.24.

¹⁷ Çağlar Keyder, İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, I. C. Schink, E. A. Tonak (Ed.), İstanbul, 2013, s. 83.

¹⁸ Korkut Boratav, *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2015*, İstanbul, 2019, s. 101.

CHP toplumda ve parti içinde yükselen muhalefete karşı keskin önlemler alır. Toplumsal, siyasal ve hukuksal alanda baskıcı politikalar tercih edilir. Grevler ve örgütlenme hakkı kısıtlanır. Sivil muhalefetin başvurabileceği demokratik yollar engellenir. Polis yetkileri arttırılır. Basın üzerinde baskı kurularak muhalefetin önüne geçilmeye çalışılır. Parti-devlet özdeşliğini pekiştiren bu uygulamalar, geniş halk kitlelerinde ve özellikle girişimci çevrelerde rahatsızlık yaratır.¹⁹

1945 yılı Haziran ayında “Çiftçi Topraklandırma Kanunu” hakkında yapılan Meclis görüşmelerinde Adnan Menderes, Emin Sazak, Cavit Oral, Fevzi Karaosmanoğlu gibi büyük toprak sahibi siyasiler kanun teklifine tepki gösterir. Mecliste artan muhalefet bir süre sonra yeni bir siyasi harekete dönüşür. Dört CHP’li milletvekilinin Parti Grubu’na verdiği önerge ile Demokrat Parti’nin oluşum süreci başlar.²⁰

“Dörtlü Takrir” olarak adlandırılan önerge, tek parti rejimine karşı demokratik süreçlerin güçlendirilmesi çağrısında bulunur. “Anayasa’nın halkçılık ruhunu kısıtladığı” düşünülen bazı maddelerinde değişiklik yapılması talep edilir.²¹ Bir süre sonra Adnan Menderes ve Fuad Köprülü, Vatan gazetesindeki muhalif yazıları gerekçe gösterilerek CHP’den ihraç edilir. Refik Koraltan ve Celal Bayar’ın ihraç kararlarını protesto ederek istifa etmeleri, bu dört milletvekilinin yeni bir parti kurmasının yolunu açar. Demokrat Parti, 7 Ocak 1946’da Dörtlü Takrir’in sahipleri tarafından resmen kurulur.²²

Demokrat Parti kısa sürede basın, aydınların ve geniş halk kitlelerinin desteğini kazanır. Özellikle kırsal kesimde coşku ve umutla karşılanır.²³ Parti yöneticilerinin demokrasi, özel teşebbüs ve liberalizm yanlısı söylemleri ticari çevrelerde destek görür.²⁴ 14 Mayıs 1950’de yapılan ilk gerçek çok partili seçimde DP oyların %53’ünden fazlasını alır ve 487 vekilli Meclis’te 408 milletvekilliği kazanarak iktidara gelir.²⁵

¹⁹ Emre Kongar, *21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul, 2006, s. 144.

²⁰ F. Ahmad, *age.*, s. 26-29.

²¹ T. Timur, *Türkiye’de Çok Partili Hayata Geçiş*, İstanbul, 2020, s. 17-18.

²² T. Timur, *age.*, s. 17-20.

²³ F. Ahmad, *age.*, s. 35.

²⁴ C. Eroğul, *agm. (2013)*, s. 179.

²⁵ T. Timur, *age.*, s. 125.

Demokrat Parti iktidarı Türk siyaseti ve demokrasi tarihi açısından dönüm noktasıdır. Çok partili siyasi yaşama geçiş ile Meclis'te çoğunluğun yönetimine dayanan yeni bir anlayış ortaya çıkar. Halk, yönetimi belirleme yetkisine sahip olur ve potansiyel seçmen konumu kazanır. Siyasi söylem ve uygulamaların “*millete dayandırılması*” fikri, siyasetin popülist bir nitelik kazanmasına yol açar.²⁶

DP'nin parti programlarında ekonomi, güvenlik ve hukuk alanında ilerlemenin koşulu olarak demokrasi söylemi öne çıkar. Sol düşünce ve özellikle komünizm ile mücadele edileceği vurgulanır.²⁷ “*Milli irade*” söylemi çerçevesinde CHP'nin devlet kadrolarındaki etkinliğini azaltmak için devlet bürokrasisinde tasfiyeler yapılır.²⁸ 16 Haziran 1950'de “Arapça Ezan Yasağı” kaldırılır. 14 Temmuz 1950'de genel af kanunu çıkarılır. 24 Aralık 1952'de Anayasa'nın adı “*Teşkilatı Esasiye Kanunu*” olur. Anayasa'nın 1945 tarihinde Türkçeleştirilmiş olan metninden eski metnine dönülür. 9 Eylül 1953'te onaylanan kanun ile CHP'nin mal varlığı hazineye devredilir. 27 Ocak 1954'te Millet Partisi kapatılır. 30 Ağustos 1954'te seçim kanununda yapılan değişiklikler ile muhalefetin hakları kısıtlanır. Basın ve radyolara yönelik yapılan düzenlemeler ile ifade özgürlüğüne sınırlamalar getirilir. Bu dönemde pek çok gazeteci tutuklanır. Tarihinde ilk defa muhalefet partisi konumuna düşen CHP, DP'nin uygulamalarını Atatürk ilkelerine aykırı olmakla eleştirir. 1954 yılından sonra kamuoyu ve muhalefette DP'nin demokrasi söylemleri inandırıcılığını yitirir.²⁹

1950'li yılların başlarında Yunanistan'ın Kıbrıs'ın ilhakına yönelik politikaları izler. 1955 yılının Mart ayında Yunanistan tarafından desteklenen “Kıbrıslıların Milli Mücadele Örgütü (EOKA)”, Türklere karşı terör eylemleri başlatır. Türkiye, 1955 yılına kadar Kıbrıs konusunda İngiltere etkisiyle pasif bir konum izlemişse de yaşanan gelişmeler karşısında Yunanistan'a ihtar verir.³⁰ 29 Ağustos 1955'te İngiltere arabuluculuğunda Yunanistan ve Türkiye arasında çözüme yönelik görüşmeler başlar. Zürih Antlaşması (11 Şubat 1959) ile bağımsız Kıbrıs Cumhuriyeti'nin kurulmasına

²⁶ Süleyman İnan, Demokrat Parti Dönemi (1950-1960) Siyasi Kültür, *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 11/41-42, Ankara 2014, s. 251.

²⁷ P. K. Özçelik, *agm.*, s.175.

²⁸ F. Ahmad, *age.*, 58.

²⁹ Cem Eroğul, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, İstanbul, 2019, s. 116-120, 157-158.

³⁰ C. Eroğul, *age.* (2019), 165.

ilişkin ilk adım atılırken, Londra Antlaşması (19 Şubat 1959) ile Kıbrıs Cumhuriyeti resmen kurulur.³¹

Londra görüşmelerinin yapıldığı günlerde Türkiye’de “6-7 Eylül Olayları” meydana gelir. 6 Eylül 1955’te Atatürk’ün Selanik’teki evinin bombalandığı haberi infial yaratır.³² Düzenlenen protesto gösterileri kısa bir süre içerisinde İstanbul’da yaşayan gayrimüslimlerin mülklerine yönelik saldırı ve yağma girişimlerine dönüşür.³³ İstanbul, Ankara ve İzmir’de sıkıyönetim ilân edilir. Dönemin İçişleri Bakanı Namık Gedik istifa eder. DP, saldırıların komünistler tarafından tertip edildiği yönünde açıklamalar yapsa da 6-7 Eylül olaylarının failleri tespit edilememiştir.³⁴

1946-1960 yılları arasında çok partili sisteme dayalı demokratik düzen 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ile kesintiye uğrar. Üst rütbeli askerlerden oluşan “Milli Birlik Komitesi (MBK)” devlet düzenini yeniden tesis etmek ve bozulan hiyerarşik yapıyı onarmak söylemi ile ülke yönetimine el koyar. 12 Haziran 1960’ta MBK’nın hukuki temellerini oluşturan ve geçici anayasaya olarak değerlendirilen “1924 Tarih ve 491 sayılı Teşkilât-ı Esasiye Kanunu’nun Bazı Hükümlerinin Kaldırılması ve Bazı Hükümlerinin Değiştirilmesi Hakkında Geçici Kanun” yayınlanır. Buna göre MBK’nın Türk milleti adına egemenlik hakkını kullandığı, TBMM’nin anayasaya göre tanımlanmış görev ve yetkilerinin MBK’ya devredildiği belirtilir.³⁵

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin ardından DP milletvekilleri ve yöneticileri tutuklanır. 27 Ekim 1960’te 148 üniversite öğretim üyesi görevden alınır. Orduda yirmi beş yılını dolduran 235 general ve amiral ile 5000’e yakın subay emekliye sevk edilir.³⁶ 13 Kasım 1960’ta MBK içinde askeri müdahalenin kalıcılığını savunan, aralarında Alparslan Türkeş’in de bulunduğu 14 kişilik grup komisyondan çıkarılarak yurtdışı görevlerine gönderilir.³⁷ Yassıada Mahkemeleri’nde DP üyesi 592 kişi yargılanırken, 14 D.P. üyesine idam cezası verilir. Adnan Menderes, eski Maliye Bakanı Hasan Polatkan

³¹ Gizem Kocakılıç, Kıbrıs Meselesinin Genel Seyri. *Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3/1, Osmaniye 2021, s.60-63.

³² F. Ahmad, *age.*, s. 42.

³³ Şerif Demir, “Adnan Menderes ve 6/7 Eylül Olayları”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 12, İstanbul 2007, s. 42-44.

³⁴ C. Eroğul, *age.* (2019), s. 166-167.

³⁵ Ş. Demir, *age.*, s. 44

³⁶ F. Ahmad, *age.*, s. 215.

³⁷ Fehim Kuruloğlu, 1960-1965 Yılları Arası Türkiye’de Siyasal, Sosyal ve Ekonomik Hayat, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat 2016, s. 88.

ve eski Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu'nun cezaları onanarak idam kararları uygulanır.³⁸

MBK'nin askeri müdahale sonrasındaki öncelikli söylemi demokratik bir anayasa hazırlamak ve seçim yoluyla idareyi sivil yönetime bırakmaktır.³⁹ İstanbul Üniversitesi Rektörü Sıddık Sami Onar başkanlığında kurulan bilim kurulu yeni anayasa hazırlanması için görevlendirilir.⁴⁰ Anayasa çalışmaları için MBK üyeleri ve Temsilciler Meclisi'nden oluşan Kurucu Meclis oluşturulur. Kurucu Meclis'in 27 Mayıs 1961'de son metnini onayladığı yeni anayasa, 9 Temmuz 1961'de gerçekleştirilen halk oylamasında %61,5 oy oranı ile kabul edilir.⁴¹

1961 Anayasası Kurucu Meclis tarafından halk onayına sunularak kabul edilen ilk Türk anayasasıdır. Sosyal devletçi bir anlayış bütününde, temel hürriyetler açısından özgürlükçü ve ayrıntılı bir yapıya sahiptir.⁴² Siyasi partiler demokrasinin temel unsurları olarak vurgulanırken çok partili hayat anayasal güvence altına alınır. Temel hak ve hürriyetlerin korunması, sosyal adalet ve hukuk ilkelerine aykırı koşulların ortadan kaldırılması, insanın maddi ve manevi varlığının gelişmesi için gereken koşulların hazırlanması devletin aslî görevleri arasında sayılır. Devlete, ekonomik ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirme görevi verilir. Üniversitelere idari ve akademik özerklik tanınır. Özel hayatın gizliliği, düşünce, basın ve hak arama özgürlüğü, ailenin korunması, sosyal güvenlik ve sağlık hakları iyileştirilir. Sendika ve sendika birlikleri önceden izin almaksızın kurulma hürriyetine kavuşur.⁴³ İşçilerin toplu sözleşme ve grev hakkı tanınır. Gelir dağılımında adaletin sağlanması ve çalışma koşullarının güvence altına alınması devletin anayasal görevler arasında sayılır.⁴⁴

1961 Anayasası ile yeni kamu kuruluşları tesis edilir. 24 Nisan 1962'de "Anayasa Mahkemesi" ve "Yüksek Hâkimler Kurulu" oluşturulur. 1963 yılında, başta doğa bilimleri ve mühendislik alanlarına nitelikli insan kaynağı oluşturmak ve bilimsel çalışmaların desteklenmesi amacıyla "Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu

³⁸ Suavi Aydın, Yüksel. Taşkın, *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, İstanbul, 2020, s. 73-77.

³⁹ Sinan Akşin, "Siyasal Tarih (1950-1960)", *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, S. Akşin (Ed.), İstanbul, 2002, s. 223.

⁴⁰ F. Ahmad, *age.*, s. 208.

⁴¹ Hikmet Özdemir, "Siyasal Tarih (1960-1980)", *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, S. Akşin (Ed.), İstanbul, 2002, s. 238.

⁴² F. Kuruloğlu, *agt.*, s. 88.

⁴³ Kemal H. Karpat, *Türk Siyasal Tarihi: Siyasal Sistemin Evrimi*, İstanbul, 2020, s.321.

⁴⁴ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 89-91.

(TÜBİTAK)” faaliyete başlar. 1 Mayıs 1964’te “Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT)” kurulur. 1961 Anayasası metninde Diyanet İşleri Başkanlığı’na yer verilerek anayasal güvence sağlanır. 22 Temmuz 1965’te “Milli İstihbarat Teşkilâtı Müsteşarlığı (MİT)” kurulur. 1950’li yıllarda kurulan meslek örgütleri ve kurumlar anayasal güvence altına alınarak kamu kurumu niteliği kazandırılır.⁴⁵

Anayasanın kabulünden sonra yeni siyasal partiler kurulmasının önü açılır.⁴⁶ Askeri Müdahale sonrası ilk genel seçimler 15 Ekim 1961’de yapılır. Oyların yüzde 36.7’sini alan CHP Meclis’e 173 milletvekili gönderirken, Adalet Partisi %34.8 oy oranı ile 156 milletvekili çıkarır. Yeni Türkiye Partisi (YTP) 64, Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP) ise 54 milletvekilliği kazanır. DP’nin mirasını devralan AP ve YTP’nin oyların yüzde 48’inden fazlasını alması, örgütleri kapatılan ve yöneticileri tutuklanan DP’nin Türkiye’de en büyük oy oranına sahip siyasi yapı olduğu anlamına gelir. Bu durum müdahaleyi gerçekleştiren MBK için beklenmedik bir gelişmedir. Seçimler sonucunda ortaya çıkan tablo, sivil yönetime dönüşün sancılı geçeceğine işaret eder.⁴⁷

İsmet İnönü’nün 10 Kasım 1961’de hükümeti kurmak üzere görevlendirilmesi ile askeri müdahale sonrası ilk sivil hükümet oluşturulur.⁴⁸ DP’li eski milletvekillerinin affı, bakanlıkların partilere göre dağılımı ve üniversitelerden atılan 147 öğretim üyesinin görevlerine iadesi gibi konularda hükümet ortaklıkları arasında görüş ayrılıkları yaşanır.⁴⁹ Talat Aydemir 21-22 Şubat 1962’de başarısız bir askeri müdahale girişiminde bulunur. İsmet İnönü, ordunun sivil yönetimin işleyişine yönelik müdahaleci tavırları gerekçesi ile 30 Mayıs 1962’de istifa eder. 25 Haziran 1962

⁴⁵ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 105-107.

⁴⁶ Demokrat Parti mirasını sahiplenen Adalet Partisi (AP) 11 Şubat 1961’de Ragıp Gümüşpala başkanlığında kurulur. Aynı tarihte kurulan bir diğer parti Yeni Türkiye Partisi (YTP) olur. Adnan Menderes’in politikalarını antidemokratik bulduğu gerekçesi partiden ayrılan eski DP Milletvekili Ekrem Alican tarafından kurulan YTP, Adnan Menderes’in oğlu Yüksel Menderes tarafından desteklenir. Yeni siyasal iklimin özgürlükçü yapısı içerisinde kurulan bir başka parti Türkiye İşçi Partisi’dir. 13 Şubat 1961’de Avni Erakalın tarafından kurulan TİP, dönemin entelektüel, aktivist ve işçi önderi aydınlarının kısa sürede partiye katılımı ile Türk siyasetinin en güçlü sosyalist partisi olur (Dürdane Şahin, *Ara Rejim ve Koalisyon Hükümetleri Döneminde (1960-1965) Türkiye’de Siyasi Hayat*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2020, s. 517).

⁴⁷ C. Eroğul, *agm.* (2013), s. 213.

⁴⁸ Mahmut Sert, *1961 Anayasası’ndan 12 Mart’a Cumhuriyet Senatosu*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi / Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir 2012, s. 67.

⁴⁹ D. Şahin, *agm.*, s. 518.

tarhinde İsmet İnönü önderliğinde CHP, YTP, CKMP ve bağımsızların yer aldığı ikinci koalisyön hükümeti de siyasi bunalıma bir çözüm getiremez.⁵⁰

17 Kasım 1962’de gerçekleşen yerel seçimlerde AP %45.87 oy oranı ile büyük bir zafer elde eder.⁵¹ Ordu ve siyasette istikrarsızlık devam ederken, 21 Mayıs 1963’te Talat Aydemir önderliğinde bir askeri müdahale girişimi daha gerçekleşir. Talat Aydemir ve Fethi Gürcan’ın idamıyla sonuçlanan girişim, siyasi istikrarı sağlayamayan sivil iktidarın varlığının tehlikede olduğunu açıkça ortaya koyar.⁵² İsmet İnönü’nün 2 Aralık 1963’te yeniden istifa etmesi ile koalisyön hükümeti dağılır. 25 Aralık 1963’te İsmet İnönü başbakanlığında, CHP ve bağımsızların yer aldığı yeni bir koalisyön kurulur. Üçüncü koalisyönün azınlık hükümeti olarak güvenoyu almasında Kıbrıs’ta yaşanan olaylar etkili olur.⁵³

30 Kasım 1963 tarihinde Kıbrıs Cumhurbaşkanı Mihail Hristodulu Muskos (III. Makarios), Kıbrıs’ta yaşayan Türklere özel haklar tanıyan yasaları uygulamayacağını deklare eder. Rumların adadaki silahlı gücü EOKA tarafından Türklere fiili saldırılar başlar. Rum saldırılarına karşı Türkiye’nin desteği ile “*Türk Mukavemet Teşkilâtı*” kurulur.⁵⁴ 24 Mart 1964’te Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerleri adaya yerleşir. Makarios, 4 Nisan 1964’te Zürih Antlaşması’nı tek taraflı feshettiğini ve adanın Yunanistan’a ilhakını (Enosis) ilan eder.⁵⁵

TBMM’deki siyasi partiler Kıbrıs konusunda hükümetin desteklenmesini milli bir görev olarak görür. Türkiye, İngiltere ve ABD’ye 1959 tarihinde imzalanan Zürih ve Londra Antlaşmaları’ndan doğan yetki ve görevler kapsamında Kıbrıs’a müdahale edeceğini bildirir. Kurulan temaslarda, saldırıların durdurulması için herhangi bir başarı elde edilemez. Türkiye, Kıbrıs’a çıkartma yapmaya hazırlanırken A.B.D. Başkanı Lyndon B. Johnson, İsmet İnönü’ye Türk siyasi hayatında önemli gelişmelere yol açacak 5 Haziran 1964 tarihli mektubu iletir. Johnson Mektubu’nda, Türkiye’nin garantör devlet olarak Kıbrıs’a müdahale edemeyeceğinin altı çizilir. Olası bir Türk müdahalesinin, Kıbrıs’ın bölünmesine ve bu durumun garantörlük antlaşmasına aykırı

⁵⁰ C. Eroğul, *agm. (2013)*, s. 218.

⁵¹ Hikmet Özdemir, *age.*, s. 145.

⁵² C. Eroğul, *agm. (2013)*, s. 218.

⁵³ H. Özdemir, *age.*, s. 146-147.

⁵⁴ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 126-127.

⁵⁵ Baskın Oran, *Türk Dış Politikası: Temel İlkeleri ve Soğuk Savaş Ertesindeki Durumu Üzerine Notlar, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 51/01, Ankara 1996, s. 723-724.

olduğu belirtilir. Türkiye'ye verilen Amerikan silahlarının ABD'nin onayı olmadan kullanılamayacağı hatırlatılır. Böyle bir müdahalenin gerçekleşmesi durumunda ise Sovyet tehdidine karşı Türkiye'nin, müttefik ilişkileri olan ABD ve NATO tarafından korunmayacağı ifade edilir.⁵⁶ Türk dış siyasetinde bir dönüm noktası olan Johnson Mektubu, milli egemenlik ve dış siyasette bağımsızlık temelinde yeni bir dönemin habercisidir. 1964 yılı Ağustos ayında Türk askeri uçakları Rum mevzilerini bombalar. Makarios Hükümeti Türkiye'nin tüm koşullarını kabul ettiğini açıklar.⁵⁷ 28 Aralık 1967'de "Kıbrıs Geçici Türk Yönetimi" kurularak iki devletli federasyon sistemine ilk adım atılır.⁵⁸

Kıbrıs meselesi, Türkiye'nin gayrimüslimlere yönelik politikalarını etkiler. 16 Eylül 1964 tarihinde çıkarılan kararname ile Türkiye'de yaşayan Yunanistan uyruklu vatandaşların sınır dışı edilmesinin yolu açılır.⁵⁹ Rumlara ait mülk ve tesisler kamulaştırılır. 2 Kasım 1964 tarihli kararname ile sınır dışı edilenlerin taşınmazlarına el koyulur.⁶⁰ Türkiye, 1965 yılı Ocak ayında ABD tarafından kurulmak istenen uluslararası nükleer topluluk girişiminden çekilerek dış siyasette milli çıkarların öncelendiği bir politika izler.⁶¹

Dış politikada yaşanan gelişmelere paralel olarak iç siyasette partiler düzeyinde önemli değişimler yaşanır. CHP toplumsal desteğin azalması ve dış siyasi gelişmeler etkisiyle, aydınlar arasında giderek destek bulan sol siyasete yakınlaşır. Bülent Ecevit önderliğindeki sosyal demokrat çizgideki parti içi muhalefet ile "ortanın solu" söylemi güç kazanmaya başlar.⁶² AP'de ise genel başkan Ragıp Gümüşpala'nın ölümü üzerine 20 Kasım 1964'te Süleyman Demirel parti genel başkanlığına seçilir. Süleyman Demirel'in söylemlerinde batıcılık, medenilik, kalkınma söylemleri ile milliyetçilik, mukaddesatçılık gibi gelenekçi unsurlar birleştirilir. Geniş kitlelerin beğeni ve sempatisini kazanan Süleyman Demirel, Türk siyasetinin yeni ve dinamik bir figürü olur. CKMP lideri Osman Bölükbaşı partiden ayrılarak Millet Partisi'ni kurar. Osman Bölükbaşı'nın istifası sonrasında, Alparslan Türkeş önderliğinde yurda tekrar dönen 14'ler CMKP'nin liderlik kadrolarına yerleşir. Alparslan Türkeş 1965 yılı Temmuz

⁵⁶ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 127.

⁵⁷ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 128.

⁵⁸ B. Oran, *agm. (1996)*, s. 738.

⁵⁹ Oral Sander, *Türkiye'nin Dış Politikası*, İstanbul, 2020, s. 233-234.

⁶⁰ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 129.

⁶¹ C. Eroğul, *age. (2013)*, s. 221.

⁶² H. Özdemir, *age.*, s. 254.

ayında CKMP'nin genel başkanı olur. Aynı yıl Türkeş tarafından yazılan Dokuz Işık kitabında yer alan tezler CKMP'nin ilkeleri durumuna gelir.⁶³

13 Şubat 1965'te Meclis'te görüşülen bütçe tasarısı AP oyları ile reddedilir ve İsmet İnönü istifa eder. Hükümet kurma görevi, AP listesinden bağımsız senatör olan Suat Hayri Ürgüplü'ye verilir. Böylelikle 1961-1965 yılları arasında çeşitli ortaklıklarla kurulan İnönü koalisyonları son bulur. Ürgüplü tarafından AP, MP, CKMP ve YTP'nin katılımı ile kurulan koalisyon sekiz ay görevde kalır.⁶⁴ 1965 yılında gerçekleştirilen genel seçimlerde AP %52.9 oy oranı ile tek başına iktidara gelir. TİP on beş milletvekili ile Türkiye'de Meclis'e giren ilk sosyalist parti olur.⁶⁵

Süleyman Demirel başbakanlığında kurulan AP iktidarının vaat ve icraatları DP mirasının devamı niteliğindedir. Hükümet programında demokrasiyi geliştirmek için yasama, yürütme ve yargıda bir dizi reform ve anayasal değişiklik ön görülür. İktidarın henüz ilk zamanlarında DP'nin Yassıada yargılamalarında ceza alan mahkumları kapsayan geniş bir af çıkarılır.⁶⁶ Demirel hükümetinin parlamentodaki önceliği ordunun Meclis üzerindeki etkisini azaltmak ve "milli iradenin" tecellisini sağlamak olur.⁶⁷ AP'nin reform girişimleri parti içi çekişmeler ve siyasi gelişmeler nedeniyle ikinci plana düşer.⁶⁸

1969 seçimlerinde ülkenin ana gündem maddesi sokak olayları ve şiddet eylemleri olur. Boykotlar, grevler, işgaller ve geniş katılımlı mitingler ile toplumsal gerginlik yükselir.⁶⁹ Başta ABD ve NATO olmak üzere batılı ülkeler ile ittifaklara karşı tepkiler artar. Karşıt görüşlü gruplar arasında artan şiddet toplumsal istikrarı ve sosyal güvenliği tehdit eder. Yaşanan gelişmeler karşısında siyasilerin çözüm üretememesi ordu ve siyaset arasındaki gerilimin yükselmesine yol açar. 12 Mart 1971'de sivil siyaset bir kez daha askeri müdahale ile kesintiye uğrar.⁷⁰

⁶³ C. Eroğul, *age.* (2013), s. 228-229.

⁶⁴ Dürdane Şahin, *Ara Rejim ve Koalisyon Hükümetleri Döneminde (1960-1965) Türkiye'de Siyasi Hayat*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Samsun 2020, s. 515.

⁶⁵ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 136,139.

⁶⁶ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 117.

⁶⁷ K. H. Karpat, *age.*, s. 205.

⁶⁸ Mehmet Orhan Kaya, *Türk Siyasal Hayatında Adalet Partisi (1961-1971)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, 2004, s. 232.

⁶⁹ Süleyman Âşık, *Türkiye'de Demokrasinin Yeniden İnşası Sürecinde Anavatan Partisi (1983-1991)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa, 2018, s. 1-2.

⁷⁰ F. Kuruloğlu, *agt.*, s. 413.

Türkiye’de 1970’li yıllar siyasi, toplumsal ve ekonomik alanda çözüm bekleyen sorunların etkisiyle başlar. Siyaset kurumunun yapısal problemlere çare üretmekten uzak bir görünüm içerisinde olması, 12 Mart 1971’de Yüksek Komuta Heyeti tarafından Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay’a sunulmak üzere muhtıra yayınlanmasına neden olur. Muhtıra ile sosyal, ekonomik ve siyasi istikrarsızlığı demokratik kurallar çerçevesinde düzeltmek üzere partiler üstü bir hükümetin oluşturulması talep edilir. Süleyman Demirel ve hükümeti aynı gün istifa eder. Ankara, İstanbul ve İzmir başta olmak üzere on bir ilde sıkıyönetim ilan edilir.⁷¹

12 Mart Muhtırası başlangıçta kamuoyunda olumlu karşılanır. Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay tarafından “ordunun görevini yapması” şeklinde değerlendirilir. İsmet İnönü hükümetin istifasının demokratik olduğunu belirtir.⁷² CHP, Dev-Genç, Türkiye Öğretmenler Sendikası ve Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu gibi örgütler 12 Mart’ı öven bildiler yayımlar.⁷³

Muhtıra sonrası meclisteki partilerin hükümet kurmaları yasaklanır. 1971-1973 yılları arasında, çoğunluğu senatörlerin oluşturduğu partiler üstü hükümetler kurulur. Muhtıra sonrası kurulan Nihat Erim hükümetleri kamuoyunda “ara rejim” ya da “reform” hükümetleri olarak nitelendirilir.⁷⁴ Ordu ve kamuoyunun Erim hükümetlerine yönelik beklentisi, Türkiye’nin kriz ortamından çıkışına yönelik demokratik reformların hayata geçirilmesi yönündedir.⁷⁵

Nihat Erim hükümetleri döneminde, 1961 Anayasası’nda temel hak ve özgürlükleri sınırlayan değişiklikler yapılır. 1961 Anayasası ile başta üniversiteler olmak üzere iç yapılarında özerklik tanınan kamu kuruluşu niteliğindeki kurumların hakları kısıtlanır. “Devlet Güvenlik Mahkemeleri” kurulur. Güvenlik güçlerinin yetkileri arttırılır. Çok sayıda kişi ve kurum hakkında siyasi davalar açılır. 6 Mayıs 1972’de Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan idam edilir.⁷⁶ Milli Nizam Partisi ve Türkiye İşçi Partisi kapatılır. Dev-Genç, Türkiye Öğretmenler Sendikası, Devrimci

⁷¹ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 204-206.

⁷² S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 220.

⁷³ Erkan Şen, *Tarihi, Siyasi ve Fikri Arka Planıyla 9 Mart 1971 Darbe Girişimi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s.50.

⁷⁴ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 220.

⁷⁵ Ahmet Gülen, *Türk Siyasal Hayatında Nihat Erim*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul 2018, s.553-554.

⁷⁶ A. Gülen, *agt.*, s. 552.

Kültür Doğu Ocakları, Ülkü Ocakları ve Türkiye Komünizmle Mücadele Derneği gibi sivil toplum örgütlerinin faaliyetlerine son verilir.⁷⁷

II. Erim hükümeti programında “aşırı sol cereyanlara ve komünizme”, “hilafetçi, şeriat yanlısı aşırı sağ cereyanlara” ve “bölücü faaliyetlere” karşı mücadele edileceği ifadelerine yer verilir.⁷⁸ Erim hükümetlerinde izlenen politikalar, Melen Hükümeti (22 Mayıs 1972-15 Nisan 1973) ve AP-CGP arasında koalisyon olarak kurulan Talu Hükümeti tarafından sürdürülür.⁷⁹ 1971-1973 yılları arasında “reform hükümetleri” olarak kurulan partiler üstü hükümetlerde güvenlik ve yargı tedbirleri öncelik kazanır. Toplumsal kargaşanın sosyo-kültürel ve ekonomik nedenlerinin giderilmesi için gerekli reformlar göz ardı edilir.⁸⁰

12 Mart Muhtırası sonrası ara rejim süreci devam ederken CHP’de önemli değişimler yaşanır. İnönü’nün muhtırayı desteklemesi ve muhtıra sonrası hükümetlere bakanlık vermeyi kabul etmesine karşın, Bülent Ecevit muhtıraya karşı açıkça tepki gösterir. İsmet İnönü, parti içi muhalefet tarafından 12 Mart Muhtırası sürecinde pasif bir tavır takınmakla suçlanarak istifaya zorlanır. Parti içinde yaşanan görüş ayrılıkları neticesinde CHP kurultayında oylanan parti meclis listelerinde Bülent Ecevit’in listesi kazanır. İsmet İnönü 8 Mayıs 1972’de parti genel başkanlığından istifa eder. CHP’de 34 yıl süren İsmet İnönü devri kapanırken, 14 Mayıs 1972’de yapılan genel başkanlık seçimlerine tek aday olarak giren Bülent Ecevit partinin yeni genel başkanı olur.⁸¹

Sivil siyaset, 1973 yılında yaşanan bir dizi olay ile ordu destekli ara rejim hükümetlerine karşı tekrar güç kazanır. Siyasi partiler, Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde ordu tarafından desteklenen Genelkurmay Başkanı Faruk Gürler’in adaylığına karşı çıkar. 14 Ekim 1973’te yapılan seçimler sonrasında ise kamuoyunda beklenmedik bir siyasi tablo oluşur. Bülent Ecevit liderliğindeki CHP ile Necmettin Erbakan idaresindeki Milli Selamet Partisi koalisyonu kurulur.⁸²

⁷⁷ H. Özdemir, *age.*, s. 265-266.

⁷⁸ Erol Subaşı, *Kapitalist Devlet, Güvenlik ve Toplumsal Düzen: 12 Mart 1971 Muhtırasını Açıklamak*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 224-225.

⁷⁹ Ali Haydar Soysüren, *12 Mart Döneminde Nihat Erim Hükümetleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2006, s. 337-338.

⁸⁰ F. Ahmad, *age.*, s. 369.

⁸¹ Barış Ertem, “12 Mart 1971 Askerî Müdahalesi Sonrası Ara Rejim ve Türkiye Siyasetine Etkileri (1971-1974)”, *OPUS International Journal of Society Researches*, 8/14, Ankara 2018, s. 664, 671.

⁸² S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 242, 252.

15 Nisan 1974'te Nikos Sampson'un Yunanistan'da askeri müdahale ile yönetime el koyması, Kıbrıs meselesinde yeni bir dönemi başlatır. Sampson Kıbrıs'ta Helen Cumhuriyeti'nin kurulduğunu ilan ederek tüm adayı enosis ideali etrafında birleştirdiğini deklare eder. Türkiye duruma sert tepki gösterir. Yunanistan ile sürdürülen diplomatik ilişkiler sonuçsuz kalır. Türk ordusu 20-22 Temmuz 1974 ve 14-16 Ağustos 1974'te Kıbrıs'a askeri çıkartma yapar. Kıbrıs Harekâtı'nın sağladığı halk desteğini değerlendirmek isteyen Ecevit'in başbakanlıktan istifa etmesiyle CHP-MSP koalisyonu dağılır.⁸³

12 Nisan 1975'te Demirel başkanlığında kurulan AP-MSP-CGP-MHP ve bağımsızların yer aldığı “*Birinci Milliyetçi Cephe Hükümeti*” kurulur.⁸⁴ Demirel hükümetine karşı yapılan 12 Mart müdahalesinin ardından Demirel bir kez daha iktidara gelir. Milliyetçi Cephe (MC) hükümetlerini oluşturan partiler sol siyasete karşı cephe oluşturma hedefinde birleşir. Türk siyasetine uzun yıllar egemen olacak sağ ve sol kutuplaşması bu dönemde belirginleşir. CHP lideri Bülent Ecevit, koalisyonu “*sağcı bir kompro*” olarak yorumlar.⁸⁵ Bu bağlamda, 1970'lerin ikinci yarısında siyasi şiddet olaylarının yeniden hız kazanmasında siyasiler arasındaki ideolojik kutuplaşmalar etkili olur.⁸⁶

MC Hükümetleri döneminde koalisyon ortaklarının çeşitli bakanlıklarda ve kamu iktisâdi kuruluşlarında kadrolaşma mücadelesi hız kazanır.⁸⁷ Koalisyonu oluşturan parti liderleri birbirlerine yönelik sert demeçler verir. Alparslan Türkeş, AP'yi, “*Türkiye'yi Amerika'ya satmakla*” itham eder. Necmettin Erbakan ise AP'nin koalisyon kurulurken MSP'ye verdiği sözleri yerine getirmemesini ağır sözlerle eleştirir. Partiler arası çatışmalar devlet kurumlarının çalışmasını engelleyecek düzeye gelir. Yaşanan gelişmeler, MC Hükümeti'nin siyasi krizi aşabilecek sağlam bir güven

⁸³ Davud Kapucu, 1974 Kıbrıs Hava Harekâtı, *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 4/2, Kırşehir 2020, s. 87-88, 97.

⁸⁴ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 269.

⁸⁵ Murat Karataş, “Türkiye'nin 1970'li Yılları ve Milliyetçi Cephe Hükümetleri”, *Anadolu ve Balkan Araştırmaları Dergisi*, 5/10, Tekirdağ, 2022, s. 404.

⁸⁶ Fuat Uçar, *Türk Siyasetinde Cepheleşme Olgusuna Bir Örnek: Milliyetçi Cephe Hükümetleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta 2014, s. 340.

⁸⁷ H. Özdemir, *age.*, s. 274.

temelinde kurulmadığının gösterir. Ecevit önderliğinde yükselen muhalefetin MC Hükümetine artan baskıları ile erken seçim kararı alınır.⁸⁸

Bülent Ecevit'in koalisyon ortaklığı teklifleri sağ partiler tarafından reddedilir. Böylece bir kez daha Süleyman Demirel önderliğinde AP, MHP ve MSP'den oluşan "İkinci Milliyetçi Cephe Hükümeti" (21 Temmuz 1977-31 Aralık 1977) kurulur. Bu hükümet, ekonomik buhran ve sokaklarda artan anarşiye karşı yeterli çözüm üretmez. Aralık 1977 yerel seçimlerinde muhalefetin giderek artan etkisi ile AP'de istifalar artar. CHP lideri Bülent Ecevit'in tarihe "Güneş Motel Olayı" adıyla geçen görüşmelerde 13 AP'li milletvekili ile yeni kabine bakanlık konusunda anlaşır. İkinci MC hükümeti CHP tarafından verilen gensoruna istinaden 228 güvensizlik, 218 güven oyuyla düşürülür.⁸⁹

1970'lerin ikinci yarısından itibaren provokasyonlar, faili meçhul cinayetler ve sokak olayları artar.⁹⁰ 16 Mart 1978'de İstanbul Üniversitesi Beyazıt Kampüsü'nden çıkan öğrencilere yapılan bombalı saldırıda 7 öğrenci hayatını kaybeder. 24 Mart 1978'te Ankara Cumhuriyet Savcısı Doğan Öz katledilir. 17 Nisan 1978'de Malatya Belediye Başkanı Hamit Fendoğlu'na suikast düzenlenir. Suikastın ardından kentte meydana gelen olaylarda solcu ve Alevilere ait binalar tahrip edilir. Şiddet olayları Sivas, Malatya, Maraş, Çorum gibi kentlere yayılarak büyük katliamlara dönüşür. 1978 yılında üniversitelerde görevli öğretim üyelerine yönelik silahlı saldırılarda Doç. Dr. Server Tanilli, Doç. Dr. Bedrettin Cömert, Prof. Dr. Bedri Karafakioğlu ve Doç. Dr. Necdet Bulur hayatını kaybeder. 1975-1980 yılları arasında yaşanan şiddet olaylarında resmi kayıtlara göre 5.713 kişi yaşamını kaybeder.⁹¹

Türkiye'de 1970'lerde siyasi ve ekonomik krizler aşılamayacak boyutlara gelir. Koalisyon partileri arasındaki uyumsuzluk ve kutuplaşma kriz ortamının derinleşmesine yol açar. Siyasilerin çözüm arayışları sonuçsuz kalır. TSK içerisinde siyasilerin komünizm, faşizm, şeriat gibi anayasal düzeni tehdit eden ideolojik tehditlere seyirci kalmasına tepkiler yükselir. 6 Eylül 1980'de Milli Selamet Partisi'nin İsrail'in Kudüs'ü başkent ilanını protesto için düzenlediği miting siyasi gerilimi arttırır. İslâmcı grupların İstiklal Marşı'nı yuhalaması, Türkiye Cumhuriyeti'ni ve laikliği hedef alan sloganları

⁸⁸ Soner Dursun, "Türk Siyasal Hayatında Milliyetçi Cephe Hükümetleri (1975-1977)", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7/20, Ankara 2018, s. 431-432.

⁸⁹ S. Dursun, *agm.*, s. 438.

⁹⁰ K. H. Karpat, *age.*, s. 305.

⁹¹ Hamit Bozarslan, *Türkiye Tarihi: İmparatorluktan Günümüze*, İstanbul, 2007, s. 314.

Genelkurmay İkinci Başkanı Orgeneral Haydar Saltık'ın belirttiği gibi “12 Eylül’e gelinmesinde bardağı taşıran son damla” olur.⁹² 12 Eylül 1980’de ordu üst yönetiminden oluşan Milli Güvenlik Konseyi⁹³ tarafından yönetime el konur. 14 Eylül 1980’de Genelkurmay Başkanı Kenan Evren devlet başkanı ilân edilir. 20 Eylül 1980’de Emekli Orgeneral Bülent Ulusu başbakanlığında, yürütme idaresinin MGK’da olduğu Kurucu Meclis kurulur.⁹⁴ Bakanlar Kurulu dağıtılarak müsteşarlara bakanlık yetkileri tanınır. Geçici Anayasa niteliğindeki 27 Eylül 1980 tarihli “Anayasa Düzeni Hakkında Kanun” ile yasama ve Anayasa’da değişiklik yapma yetkisi MGK’ya verilir. 11 Eylül 1980 itibariyle faaliyette olan siyasi partiler feshedilerek mal varlıkları hazineye devredilir. Sıkıyönetim Askeri Mahkemeleri kurulur. Tüm belediye başkanları görevlerinden azledilir. Ülke, on üç sıkıyönetim bölgesine ayrılır ve sıkıyönetim komutanlıkları oluşturulur.⁹⁵ Türk Hava Kurumu, Çocuk Esirgeme Kurumu ve Kızılay hariç tüm derneklerin faaliyetine son verilir.⁹⁶

Askeri rejim sürecinde yaklaşık 230.000 kişi yargılandığı davalarda 517 kişiye idam cezası verilir. İdamların 49’u infaz edilir. Resmi kayıtlara göre 171 kişi işkenceden yaşamını kaybeder. 1.683.000 kişi siyasi gerekçeler ile fişlenir. 12 Eylül dönemi yargı kararları ve uygulamaları, uzun yıllar insan hakları açısından hukukî tartışmalara konu olur. Bu tartışmaların odak noktasında ise 1982 Anayasası yer alır.⁹⁷

12 Eylül askeri rejiminin ilk hedefi asayiş ortamını ve bozulan devlet düzenini anayasal yollarla yeniden sağlamaktır. Siyasi istikrarın kalıcı olabilmesi için merkezî bir devlet yapısını savunan MGK, Cumhurbaşkanı ve hükümetin yetkilerini güçlendirir.⁹⁸ Prof. Dr. Orhan Aldıkaçtı başkanlığında yeni bir Anayasa Komisyonu kurulur. MGK’nın izni ve denetimi çerçevesinde yeni anayasa hazırlıklarına

⁹² S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 317, 319.

⁹³ MGK üyeleri, Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Sedat Celasun’dan oluşmaktadır (S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 326).

⁹⁴ Mehmet Semih Gemalmaz, “12 Eylül Rejimi”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul, 1996, c. 14, s. 977.

⁹⁵ Bülent Tanör, “Siyasal Tarih (1980-1985)”, *Türkiye Tarihi Bugünkü Türkiye 1980-1995*, S. Akşin (Ed.), İstanbul, 2000, c. 4, s. 93.

⁹⁶ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 326-327.

⁹⁷ B. Tanör, *age.*, s. 93.

⁹⁸ E. Kongar, *age.*, s. 198

başlanır. Henüz hazırlık aşamasında anayasa hakkında olumsuz eleştiride bulunmak yasaklanır.⁹⁹

7 Kasım 1982’de yapılan Anayasa referandumunda %91,4 oranında “evet” oyu çıkar.¹⁰⁰ Anayasa’nın geçici birinci maddesi gereği Kenan Evren yedi yıllığına Cumhurbaşkanı olur. Referandumun sonuçları, Türk toplumunun 12 Eylül öncesi şiddet ve ölüm olaylarının yarattığı kaos ortamından kurtulma isteği olarak değerlendirilebilir. 1982 Anayasası yürürlüğe girdiği dönemden günümüze dek toplumun temel hak ve özgürlüklerinin kısıtlandığı gerekçesi ile eleştirilir.¹⁰¹

1982 Anayasası ile 1961 Anayasası’nın sağladığı hak ve özgürlükler kısıtlanır. Siyasi partilerin örgütlenme özgürlüğü ve faaliyetleri daraltılır. Yeni yasal düzenlemeler ile kişisel hürriyetlerin kullanılmasına sınırlamalar getirilir. 1982 Anayasası, 12 Eylül askeri rejimi sonrasında göreve gelen iktidarlar tarafından da eleştirilir. 1987’den itibaren Anayasa Mahkemesi kararları ile anayasada yer alan pek çok madde değiştirilmiştir.¹⁰²

24 Nisan 1983’te yeni “*Siyasi Partiler Kanunu*” ile parti kurmak serbest bırakılır. Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP), Büyük Türkiye Partisi (BTP), Anavatan Partisi (ANAP), Halkçı Parti (HP) ve Sosyal Demokrat Parti’nin (SODEP) kurulması ile askeri rejim sonrası sivil siyaset yeniden canlanır. Bu dönemde kurulan partiler 12 Eylül ile kapatılan siyasi partilerin ideolojik devamı niteliğindedir.¹⁰³ Siyasi parti kuruluşunda MGK’nın onay koşulu aranır. 1983 genel seçimlerinde MDP, ANAP ve HP dışındaki partiler, kurucu kadrolarının büyük çoğunluğunun MGK tarafından veto edilmesinden dolayı katılamamıştır.¹⁰⁴

6 Kasım 1983 tarihinde gerçekleşen seçimlerde ANAP birinci parti olarak çıkar. Merkez solu temsil eden HP ikinci parti olarak meclise girer. Hükümet kurma görevi

⁹⁹ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 334.

¹⁰⁰ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 334.

¹⁰¹ Irvin Cemil Schick, E. Ahmet Tonak, “Sonuç”, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, (ed. I.C. Schink, ve E.A. Tonak.), İstanbul, 2013, s. 599.

¹⁰² Taha Parla, “Türkiye’de Anayasa ve Meşruiyet”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul, 1995, c. 11, s. 52.

¹⁰³ Esra Türe, *Ara Rejim Döneminde Türkiye’de Siyasal Hayat (1980-1983)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2020, s. 154.

¹⁰⁴ Irvin Cemil Schick, E. Ahmet Tonak, “Sonuç”, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, (ed. I.C. Schink, ve E.A. Tonak.), İstanbul, 2013, s. 600.

Cumhurbaşkanı Kenan Evren tarafından Turgut Özal'a verilir. Özal'ın başbakanlığında kurulun hükümet ile çok partili hayat tekrar başlar.¹⁰⁵

Turgut Özal başbakanlığındaki hükümet askeri rejim sonrası restorasyon dönemi niteliğindedir. ANAP, parti programında “*milliyetçi, muhafazakâr, sosyal adaletçi ve rekabete dayalı serbest pazar ekonomisini esas alan*” bir parti olarak tanımlanır. “Orta direğin” güçlendirilmesi partinin temel hedefleri arasındadır. ANAP iktidarları döneminde siyasi ve ekonomik alanda liberalleşme eğilimleri hız kazanır. ANAP'ın tek parti olarak iktidar olması, liberal politikaları hızlı bir biçimde hayata geçirmesinde avantaj sağlar.¹⁰⁶ Özel sektör deneyimi ve iş dünyasıyla kurduğu iyi ilişkiler ile tanınan Özal, 12 Eylül sonrası iş çevreleri, siyaset dünyası ve toplumu kapsayan bir uzlaşma ortamı yaratır.¹⁰⁷

ANAP hükümetleri döneminde yaşanan bazı gelişmeler, 12 Eylül sonrası siyasetin demokratikleşmesi çabaları olarak yorumlanır. Türk Ceza Kanunu'nun tartışmalı 141., 142. ve 163. maddelerinin kaldırılır. 1987 yılında Avrupa İnsan Hakları Komisyonu'na bireysel başvuru hakkı tanınır. 24 Haziran 1987'de Meclis'te yaptığı konuşmada Cumhurbaşkanı'nın asker yerine mutlaka sivil olması gerekliliğini vurgular. 1988'de işkenceye karşı “Avrupa Konvansiyonu” imzalanır. ANAP'ın Anayasa'nın demokratikleştirilmesi yönündeki söylemleri dönemin askerî koşulları bağlamında dikkat çekicidir.¹⁰⁸

ANAP hükümetleri, insan hakları ve demokrasi açısından tartışmalı bulunan uygulamalara imza atar. Bu dönemde 3000'e yakın gazeteci ve yazar yargılanır, 500 civarı yayın yasaklanarak imha edilir. Uzun gözaltı ve tutuklama süreleri kamuoyunda tartışma konusu olur. “*Polis Vazifesi Salahiyet Yasası*” ve “*Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Yasası*” hukukçular arasında bireysel hak ve özgürlükleri sınırladığı gerekçesiyle tenkit edilir.¹⁰⁹ ANAP hükümetlerinin 1982 Anayasası'nın siyasi ve sendikal faaliyetleri sınırlayan maddelerini değiştirmeyerek kendi lehine kullanması

¹⁰⁵ İlhami Soysal, “12 Eylül Sonrasının Başlıca Partileri”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 8, İstanbul 1983, s. 2132.

¹⁰⁶ Selami Erdoğan, *Anavatan Partisinin Siyasal Dönüşümü*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2008, s. 64.

¹⁰⁷ Levent Köker, *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul, 2004, s. 203-205.

¹⁰⁸ Emre Gök, *1980 Sonrası Yönetimde Neo-liberal Politikalar (Anavatan Partisi'nin Turgut Özal Dönemi)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2008, s.112-114.

¹⁰⁹ Cahit Talas, *Türkiye'nin Açıklamalı Sosyal Politika Tarihi*, İstanbul, 1992, s. 248.

özgürlükçü, çoğulcu ve katılımcı bir demokrasinin inşa edilememesi açısından kamuoyunda eleştirilmiştir.¹¹⁰

1987-1991 yılları arasında ANAP, parti içi gerginlikler ve yeniden yükselen toplumsal hareketlerin etkisi ile siyasi bir gerileme dönemine girer. Parti içinde Milliyetçi-Mukaddesatçı ve Liberal gruplar arasındaki görüş ayrılıkları ortaya çıkar. 17 Haziran 1988'de ANAP İkinci Büyük Kongresi'nde Kartal Demirağ tarafından Özal'a başarısız bir suikast girişiminde bulunulur. Özal'ın suikast girişiminin etkisiyle liberallerin ağırlıkta olduğu bir parti listesi hazırlaması, ANAP'ta bölünmeleri artırır. Özal, 1989 yılında yapılması planlanan yerel seçimleri erkene almak ve bunu kendi lehine bir güvenoyuna dönüştürmek ister.¹¹¹ 25 Eylül 1988'de gerçekleşen erken seçim referandumunda halkın yüzde 65'e yakını hayır oyu verir. 1980'li yılların sonlarında SHP ve DYP'nin baskın muhalefeti, Türk-İş'in düzenlediği geniş katılımlı grev ve mitingler ANAP'ta parti tabanına yönelik endişeler yaratır.¹¹²

26 Mart 1989'da yapılan yerel seçimlerde SHP birinci parti olurken, iktidar partisi ANAP üçüncü sırada yer alır. ANAP'ın gerileyişi muhalefet tarafından "üçüncü parti iktidarda kalamaz" tezine dönüştürülerek iktidarın toplumsal meşruiyeti sorgulanır. Turgut Özal Bakanlar Kurulu'nda değişiklikler yapsa da ANAP'ın siyasi ve toplumsal gerileyişinin önüne geçemez. ANAP'ta siyasi kriz artarken, Kenan Evren'in Cumhurbaşkanlığı görev süresinin dolması Turgut Özal için yeni bir dönüm noktası olur.¹¹³

Meclis'te yapılan seçimlerde Turgut Özal Türkiye'nin sekizinci Cumhurbaşkanı olur. Özal, bu görevi sırasında tarafsızlığına ilişkin tartışmalara sıklıkla konu olur. Muhalefet, Özal'ın parti başkanı ve başbakan gibi hareket ettiğini, hükümet faaliyetlerinin bilinçli olarak engellendiği iddia eder. Cumhurbaşkanı Turgut Özal ile dönemin başbakanları arasında yaşanan gerginlikler Türk siyasetinde yeni idari krizlere ve parlamenter sistem ekseninde tartışmalara neden olur.¹¹⁴

¹¹⁰ E. Kongar, *age.*, s. 219-221.

¹¹¹ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 370-371.

¹¹² S. Erdoğan, *agt.*, s. 156-157.

¹¹³ S. Erdoğan, *agt.*, s. 107-108.

¹¹⁴ Alper Sedat Aslandaş, "Cumhurbaşkanlığı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul, 1996, c. 11, s. 188.

Terör eylemleri, 1980’li yıllarda siyasetin en önemli gündem maddesidir. 1970’lerin ortasında başlayan Ermenistan’ın Kurtuluşu için Gizli Ermeni Ordusu’nun (ASALA) Türk diplomatlarına yönelik terör saldırıları 1984 yılına kadar devam eder. ASALA terörünün sona erdiği sıralarda, 7 Kasım 1978’te kurulan terör örgütü “*Kürdistan İşçi Partisi (PKK)*”, 15-16 Ağustos 1984 tarihinde Eruh ve Şemdinli baskınlarıyla ilk büyük saldırıyı gerçekleştirir. PKK, 1980’ler boyunca yaptığı saldırılar ile Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde çok sayıda vatandaş ve güvenlik görevlisini katleder.¹¹⁵ Başlarda bir asayiş sorunu olarak ele alınan terör eylemlerinin toplumsal ve siyasi etkileri kısa zamanda büyür. Kürt meselesi, 1980’lerin ortalarında Türkiye’nin en önemli güvenlik sorunu haline gelir.¹¹⁶ ANAP döneminde siyasi istikrarın ve güçlü hükümetlerin olmasına karşın, PKK terörüne karşı kalıcı ve uzun vadeli bir çözüm üretilmemiştir.¹¹⁷

Türk dış politikası, 1980’li yıllarda çevre ülkeler ile ekonomik ve siyasi işbirlikleri üzerine temellenir. Türkiye ile Sovyetler Birliği arasındaki ilişkiler “*iyi komşuluk*” perspektifinde geliştirilir. Türkiye ve ABD yakınlaşmasına karşın Sovyetler Birliği ve Türk hükümetleri karşılıklı olarak dengeli bir dış politika izler. Türkiye 1980’lerde sosyalist olmayan ülkeler arasında Sovyetler Birliği ile en çok ticari ilişki yürüten ülkedir. Bu dönemde İslam Ülkeleri Örgütü ve Körfez ülkeleri ile diplomatik ilişkiler kurulur.¹¹⁸

1980’lerin önemli gündemlerinden birisi Kıbrıs konusudur. 15 Kasım 1983’te, Kıbrıs Türk Meclisi tarafından Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nin bağımsız bir devlet olarak kurulduğu ilân edilir.¹¹⁹ İngiltere, ABD, Yunanistan bağımsızlık kararına karşı çıkar. BM, KKTC’nin tanınmaması yönünde karar alınırken, Türkiye ise BM kararını

¹¹⁵ Mehmet Bedri Aluçlu, *PKK Terör Örgütünün Söyleminin Gelişimi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2020, s. 74-77.

¹¹⁶ Özhan Hancılar, *PKK Terörizmi ve Türkiye’nin Uluslararası Hukuk Açısından Kuvvet Kullanma Hakkı*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2011, s. 25.

¹¹⁷ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 379.

¹¹⁸ Şükrü Sina Gürel, “12 Eylül Ertesinde Dış Politika”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul, 1996, c. 12, s. 358-359.

¹¹⁹ Ş. S. Gürel, *agm.*, 364.

tanımadığını deklare eder.¹²⁰ 1950'lerden beri süregelen gerginlik ve şiddet, iki devletli bir formül ile çözüme kavuşur.¹²¹

Türk-Yunan ilişkilerinde bir başka anlaşmazlık Ege Denizi kıta sahanlığı konusudur. 20 Ekim 1980'de Türkiye, diyalog ortamının tesisi için Yunanistan'ın NATO'daki askeri varlığını veto ettiği kararını geri çeker. İki ülke arasındaki gerginliğin uzlaşma ortamında aşılması hedeflenir. Ancak Andreas Papandreu hükümetinin saldırgan tavırları ve Ege'de petrol arama faaliyetlerine başlaması gerginliği üst seviyeye çıkarır. Türkiye bu gelişmeye tepki gösterir ve iki ülke savaşın eşiğine gelir. 1988'te "*Davos Süreci*" olarak anılan görüşmelerde Turgut Özal ve Papandreu yeni bir diyalog süreci başlatır. Ancak bu görüşmeler Papandreu hükümetinin istifası ile sonuçsuz kalır.¹²² Yunanistan'ın 1989'un ikinci yarısında, Batı Trakya'da yaşayan Türklere karşı tutunduğu saldırgan tavır ilişkilerin yeniden gerilmesine ve sorunların 1990'lı yıllar boyunca artarak sürmesine neden olur.¹²³

Türkiye'de 1980'lerde Avrupa Birliği'ne girmek için kamuoyunda fikir birliği oluşur. Avrupa Birliği ve Türkiye arasındaki ilişkiler 12 Eylül askeri müdahalesi nedeniyle olumsuz etkilenir. Avrupa ülkeleri, 12 Eylül uygulamalarını insan hakları ve demokrasi açısından eleştirir. 1963 Ortaklık Antlaşması uyarınca imzalanan "*Dördüncü Mali Protokolü*" kapsamındaki yardımları askıya alır. 1983 yılında Avrupa Parlamentosu'na giden Türk parlamenterlerin katılımına onay vermez.¹²⁴ 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren Batı ile siyasi ve ekonomik ilişkilerde iyileşme görülür. Türkiye Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun kurucusu sözleşmesi gereği 14 Nisan 1987 tarihinde Avrupa Topluluğu Bakanlar Konseyi'ne tam üyelik başvurusu yapar. 1989 yılında açıklanan komisyon raporunda Türkiye'nin başvurusu reddedilerek tam üyelik görüşmelerine 1993 yılından önce başlanamayacağı bildirilir. Raporda alınan kararlar Türkiye ekonomisindeki olumsuzluk, Türkiye'den Avrupa'ya olabilecek işçi

¹²⁰ Erdem Karaca, *Türk Basınında Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Kuruluş Süreci ve Türkiye'nin Kıbrıs Politikası (1975 – 1983)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010, s. 124.

¹²¹ B. Tanör, *age.*, s. 105.

¹²² Ş. S. Gürel, *age.*, s. 360.

¹²³ B. Tanör, *age.*, s. 108.

¹²⁴ Baskın Oran (Ed.), *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar*, İstanbul, 2010, s. 88.

akını, insan hakları ve demokrasi alanlarındaki yapısal problemler gibi çekinceler ile gerekçelendirilir.¹²⁵

1990'lı yıllarda Türkiye'de siyasi yapı, hükümet bunalımları ve ekonomik krizlerin etkisi ile istikrarsız bir görünüm içerisindedir. ANAP'ta yaşanan parti içi krizler siyasetin bütününe yayılır. PKK ve Hizbullah'ın terör eylemleri neticesinde, 1990 yılında Prof. Dr. Muammer Aksoy, Çetin Emeç, Turan Dursun, Bahriye Üçok, Uğur Mumcu ve Prof. Dr. Ahmet Taner Kışlalı öldürülür. Toplumsal muhalefetin de yükselişi ile Türk siyasetinde yaklaşık 10 yıl sürecek koalisyonlar dönemi başlar.¹²⁶

1991'de ANAP'ın sekiz yıllık iktidarı son bulur. Seçimlerde DYP birinci parti olurken, ANAP, SHP, RP ve DSP yüzde 10 barajını aşar. Meclis'te milletvekillerinin büyük çoğunluğu yenilenir. 12 Eylül öncesindeki siyasi yapının yasaklı liderleri Demirel, Ecevit, Erbakan, Türkeş 11 yıl sonra tekrar TBMM'de yer alır.¹²⁷ Süleyman Demirel başbakanlığında kurulan DYP-SHP hükümeti ile 12 Eylül sonrası yeniden koalisyonlara geri dönülür. Türkiye'de merkez sağ ve merkez sol yaklaşık 30 yıllık bir aradan sonra tekrar hükümeti oluşturur.¹²⁸

Başbakan Süleyman Demirel'in demokratikleşme taahhütleri kamuoyunda iyimser bir beklenti yaratır. Koalisyon ortakları, Anayasanın değiştirilmesi, işkencenin önlenmesi, üniversitelerin özerkliği ve sendikal hakların güçlendirilmesi gibi konuları kapsayan "*demokratikleşme paketi*" üzerinde anlaşır. 12 Nisan 1991'de TCK'nın komünist düşünce ve örgütlenmeleri yasaklayan 141. ve 142. Hükümleri kaldırılır. 19 Haziran 1992'de çıkarılan yasayla 12 Eylül döneminde kapatılan siyasi partilerin açılması serbest bırakılır. "*Ceza Muhakemeleri Usulü Kanunu*"nda değişiklikler yapılır.¹²⁹ DYP-SHP Hükümeti'nin hedeflediği reformların önemli bir kısmının siyasi gerilimler ve fikir ayrılıkları nedeniyle uygulanamadığı görülür.¹³⁰

¹²⁵ B. Tanör, *age.*, s. 107.

¹²⁶ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 401.

¹²⁷ Bülent Tanör, *age.*, s. 87.

¹²⁸ Hüseyin Çavuşoğlu, *Türk Siyasal Yaşamında Doğru Yol Partisi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2009, s. 124.

¹²⁹ Emrah Topçu, *Türk Siyasal Hayatında Doğru Yol Partisi: Sosyo-Politik Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2009, s. 112.

¹³⁰ Servet Babacan, *Türkiye'de Koalisyon Hükümetlerinde Doğru Yol Partisi (1991-1997)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 32-33.

DYP-SHP koalisyonu döneminde Meclis çatısı altında bir dizi siyasi gerginlik yaşanır. Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın PKK terörüne karşı "genel af" çağrısı yapması muhalefette tartışmalar yaratır. Halkın Emek Partisi (HEP) kökenli SHP milletvekillerinin PKK terörünü meşrulaştıran konuşmaları kamuoyunda tepkiyle karşılanır. Bu gelişmeler üzerine HEP kökenli vekiller SHP'den istifa eder. Refah Partisi lideri Necmettin Erbakan'ın Anayasa'dan laiklik ilkesinin çıkarılmasında ısrar etmesi yeni anayasa çalışmalarının sonuçsuz kalmasına yol açar.¹³¹

1993'te Turgut Özal'ın vefatı üzerine TBMM'de yapılan seçim ile Süleyman Demirel Türkiye'nin dokuzuncu Cumhurbaşkanı olur. 13 Haziran 1993'te DYP Genel Başkanlığı'na Tansu Çiller seçilir ve Türkiye'nin ilk kadın başbakanı olarak görev alır.¹³² Hükümet programında hukuk devletinin güçlendirilmesi, insan hakları, milli birlik vurgusu, olağanüstü hâl rejiminin kaldırılması gibi demokratikleşme vaatleri öne çıkar.¹³³

Çiller hükümetinin ilk günleri asayiş ve terör olaylarının gölgesinde geçer. 2 Temmuz 1993'te şeriat yanlısı grupların Sivas Madımak Otel'i ateşe vermesi sonucunda 36 kişi yaşamını kaybeder. İstanbul Gazi Mahallesi'nde başlayan protesto gösterilerinde onlarca kişi ölür. PKK'nın 1993 yılı içerisinde gerçekleştirdiği saldırılarda terörle mücadelenin önemli komutanlarından Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Eşref Bitlis ve Jandarma Binbaşı Ahmet Cem Ersever yaşamını yitirir. Demokrasi Partili (DEP) vekillerin PKK terörünü öven sözleri nedeniyle bazı milletvekillerinin dokunulmazlıkları kaldırılarak tutuklanır.¹³⁴

Yaşanan gelişmeler yeni bir hükümet krizine yol açar. Başbakan Tansu Çiller, siyasi gerilimler ve çözümsüzlükler nedeniyle 9 Haziran 1993'te görevinden istifa eder. Yeni hükümet görüşmeleri sonuçsuz kalır. 5 Ekim 1995'te Tansu Çiller başbakanlığında DYP azınlık hükümeti kurulur. 30 Ekim 1995 tarihinde Tansu Çiller'in tekrar istifası ile yalnızca 25 gün süren hükümet, siyaseti istikrarsızlığın ulaştığı boyutu göstermesi açısından dikkat çekicidir.¹³⁵

¹³¹ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 385.

¹³² B. Tanör, *age.*, s. 90.

¹³³ S. Babacan, *agt.*, s. 47-52.

¹³⁴ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 398, 399.

¹³⁵ S. Babacan, *agt.*, s. 81.

DYP azınlık hükümeti ardından DYP-CHP koalisyonu (30 Ekim 1995-6 Mart 1996) kurulur. Çiller, koalisyonun görevinin asayiş ortamı içerisinde ülkenin erken seçime gitmesini sağlamak olduğunu belirtir. 24 Aralık 1995'te yapılan seçimlerde Refah Partisi oyların %21.38'ini alarak birinci parti olur. DYP, ANAP, DSP ve CHP seçim barajını aşar ve Meclis'e girer. RP'nin laiklik karşıtı söylemlerinin etkisiyle koalisyon görüşmeleri sonuçsuz kalır.¹³⁶ Hükümet kurma krizi 6 Mart 1996'da kurulan ANAP-DYP koalisyonu (ANAYOL) ile aşılar. ANAP Genel Başkanı Mesut Yılmaz, Türkiye'nin 53. Başbakanı olur. ANAYOL koalisyonu döneminde, örtülü ödenek hakkındaki yolsuzluk ve özelleştirmelerde usulsüzlük yapıldığına yönelik iddia ve mahkeme süreçleri siyaseti yıpratır. RP, ANAYOL koalisyonunun yeterli çoğunluğu sağlayamadığı gerekçesi ile Anayasa Mahkemesi'ne başvurarak güven oyu kararını iptal ettirir. RP'nin Mesut Yılmaz aleyhine Meclis'e soru önergesi vermesi ile Mesut Yılmaz istifa eder. ANAYOL hükümeti 28 Haziran 1996'da üç ay gibi kısa bir görev süresinin ardından dağılır.¹³⁷

28 Haziran 1996'da Refah Partisi ve DYP ortaklığında Refahyol Hükümeti kurulur. Refah Partili belediye başkanları ve idarecilerin laiklik karşıtı söylemleri kamuoyunda rahatsızlık yaratır.¹³⁸ Necmettin Erbakan'ın Başbakanlık konutunda dini cemaatlerin ileri gelenlerine verdiği iftar yemeğinde “*Allah-u Teala'nın yardımı, sizlerin himmetiyle Başbakanlıkta size hizmet mümkün oldu*” sözleri,¹³⁹ başta askeri çevreler olmak üzere, muhalaefetin ve pek çok RP'li milletvekilinin tepkisini çeker.

Sivil toplum ve kamuoyunun RP'ye giderek artan tepkileri kitlesel mitinglere dönüşür. 1 Şubat 1997'de Ankara Sincan'da yapılan Kudüs gecesi etkinliğinde Hamas ve Hizbullah örgütlerinin liderlerinin posterlerinin asılması, İran Büyükelçisi'nin şeriat çağrısı yapması kamuoyunda infiale yol açar. Olaydan hemen sonra 15 tank ve 20 askeri araç Sincan sokaklarında ultiatom niteliğinde bir geçiş gösterisi yapar. Kudüs etkinliğine ev sahipliği yapan RP'li Belediye Başkanı Bekir Yıldız dönemin İçişleri Bakanı Meral Akşener tarafından görevden alınır.¹⁴⁰

¹³⁶ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 421-422.

¹³⁷ S. Babacan, *agt.*, s. 97-103.

¹³⁸ E. Kongar, *age.*, s. 286.

¹³⁹ S. Babacan, *agt.*, s. 126.

¹⁴⁰ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 429-430.

28 Şubat 1997’de MGK tarafından yayınlanan ve “28 Şubat Kararları” olarak bilinen bildiriye “irtica hareketlerine” karşı on sekiz maddelik bir önlem paketi açıklanır. TSK, hükümetin bildiriye yer alan kararların uygulanmasında yavaş hareket ettiği gerekçesiyle basın, sivil toplum kuruluşları, hâkim ve savcılara brifingler verir. Yargıtay Cumhuriyet Başsavcısı Vural Savaş tarafından 21 Mayıs 1997’de RP hakkında kapatma istemiyle dava açılır.¹⁴¹ Başbakan Necmettin Erbakan 17 Haziran 1997’de istifa eder. 16 Ocak 1998’te RP “laikliğe karşı eylemlerin odağı olduğu” gerekçesi ile kapatılır. Necmettin Erbakan’a 5 yıl siyaset yasağı getirilir.¹⁴²

28 Şubat Kararları Mesut Yılmaz başbakanlığındaki ANAP, DSP ve DTP (ANASOL-D) koalisyonu döneminde uygulanır. “*Emniyet Asayiş Yardımlaşma Protokolü (EMASYA)*” ile emniyet güçlerinin asayiş olaylarında yetersiz kalması durumunda ordunun müdahalesinin yolu açılır. Bildiriye yer alan temel eğitimin sekiz yıla çıkarılması yasalaşır. İrticai faaliyetlerin izlenmesi için Başbakanlığa bağlı “Sivil Çalışma Grubu” kurulur. ANASOL-D döneminde siyasi skandal ve yolsuzluk koalisyonu döneminde siyasilerin ve iş insanlarının karıştığı yolsuzluk haberleri ortaya çıkar. CHP’nin Türkbank ihalesindeki usulsüzlükler hakkında verdiği Meclis gensoru önergesinde ANASOL-D hükümeti düşer. Türkiye’nin 56. Hükümeti, Bülent Ecevit başbakanlığında kurulur.¹⁴³ Ecevit hükümeti döneminde en önemli gündem maddesi terördür. 16 Şubat 1998’de PKK terör örgütü lideri Abdullah Öcalan yakalanır. Terör örgütü liderinin yakalanması Bülent Ecevit’in kamuoyundaki desteğini artırır. 18 Nisan 1999’da yapılan genel seçimlerde Türkiye’yi 2000’lere taşıyacak 57. Hükümet, Bülent Ecevit başbakanlığında Demokratik Sol Parti, ANAP ve Milliyetçi Hareket Partisi ortaklığı ile kurulur. Fazilet Partisi %15,4 oy oranı ile Meclis’e girer. 2 Mayıs 1999’da Merve Kavakçı’nın Meclis’e türban ile girmesi yeni bir siyasi kriz yaratır. Kavakçı Meclis’ten çıkarılır ve milletvekilliği iptal edilir. Bu olayın ardından Refah Partisi’nin devamı olduğu gerekçesi ile Fazilet Partisi’ne yeni bir kapatma davası açılır. Cumhuriyet’in kurucu partisi CHP, askeri müdahale dönemleri hariç ilk defa Meclis dışında kalır.¹⁴⁴

¹⁴¹ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 432.

¹⁴² E. Kongar, *age.*, s. 286.

¹⁴³ Sevgi Barışkan, *Türk Siyasi Tarihinde 28 Şubat Süreci*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya 2021, s. 46-48.

¹⁴⁴ Aydın, Taşkın, *age.*, s. 446-448.

1990'lar toplumsal ve siyasi kutuplaşmalar ile toplumsal hareketlerin yükselişe geçtiği yıllardır. Geniş katılımlı mitingler ve grevler sosyal yaşamı olumsuz etkiler. Terör, ekonomi ve yapısal problemlere yönelik çözümler için gerekli uzlaşma ortamı ideolojik ayrımlar nedeniyle sağlanamaz. Emrah Topçu, toplumsal kutuplaşmanın çerçevesini şu şekilde açıklar:

“90'lı yıllar ile birlikte -özellikle RP'nin yükselişine paralel olarak- Türk siyaseti, bir yanda kendini gelenekçi gören, laikliği yeniden yorumlamaya açmak isteyen; diğer yandan laikliği tartışmaya açmayan, sadece aklın öncülüğüne inanan eksenler arasında zıtlığa girmiştir. Kutuplaşmalar salt bu karşılaşmada olmamıştır: “Türk kimliği ile Kürt kimliği, Avrupa Birliği (AB) yandaşlığı ile AB karşıtlığı” şeklinde de karşıtlıklar siyasete biçim vermiştir. Ancak, temel orijin laik kimlik ve İslami/muhafazakâr kimlik arasında geçmiştir; siyasete asıl şeklini veren bu ikili olmuştur.”¹⁴⁵

Türkiye'nin dış politikası 1990'larda yeni gelişmeler ve ortaklıklar çerçevesinde şekillenir. 2 Ağustos 1990'da Irak'ın Kuveyt'i işgalinde dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın Amerika ile stratejik ortaklık girişimleri, ABD ile ilişkilerin gelişmesini sağlar. SSCB'nin 1989 yılında dağılmasıyla sosyalist sistem çöker ve soğuk savaş dönemi sona erer. Avrupa'da barış ve demokrasi söylemleri yükselir.¹⁴⁶ Sovyetler Birliği işgalindeki Türk devletleri ile yeniden ilişkiler kurulması Türk diplomasisi ve dış siyaseti için yeni bir evre olur. 1992 yılında Türk Cumhuriyetleri ile ilişkilerin geliştirilmesi için “Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı” kurulur. 1990'lı yıllarda Türk Cumhuriyetleri ile çok sayıda ekonomik ve siyasi anlaşmalar imzalanır. Enerji, altyapı ve yatırım alanlarında ortaklıklar kurulur.¹⁴⁷

Özetle, Türkiye'de 1950-2000 yılları arasındaki dönem, siyasi krizlerin etkisi ile istikrarsız bir görünümdeydir. Siyasi kutuplaşmalar toplumsal yaşama yansır. Hükümet krizleri, askeri müdahaleler ve terör eylemleri Türkiye'nin ihtiyaç duyduğu yapısal reformların gerçekleştirilmesini engeller. 1960, 1971, 1980 ve 1997'de gerçekleşen askeri müdahaleler ile sivil siyaset kesintiye uğrar. Ancak müdahaleler ardından

¹⁴⁵ E. Topçu, *agt.*, s. 139-140.

¹⁴⁶ Baskın Oran, Türk Dış Politikası: Temel İlkeleri ve Soğuk Savaş Ertesindeki Durumu Üzerine Notlar, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 51/01, Ankara 1996, s.365.

¹⁴⁷ Nesrin Sungur, “Türkî Cumhuriyetlerle İlişkiler”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul, 1996, c. 12, s. 340-341.

ivedilikle sivil siyasete dönülmesi, Türkiye'nin demokrasiye bağlılığını göstermesi açısından önemlidir.

1.2. 1950-2000 Yılları Arasında Türkiye'de Ekonomik Görünüm

Türk ekonomisinin 1950 yılı itibariyle içerisinde bulunduğu koşullar belirli bir iyileşmeye olanak sağlayacak niteliktedir.¹⁴⁸ 1950-1953 dönemi için “*ekonomide altın yıllar*” görüşünün nesnel koşulları,¹⁴⁹ 1946 yılından itibaren görülen siyasi ve ekonomik gelişmeler ile ilişkilendirilebilir. Savaş yıllarında önemli miktarda döviz ve altın birikimi sağlanır. 1946-1953 yılları arasında yüksek miktarda dış borç ve kredi ülkeye girer.¹⁵⁰ Truman doktrini çerçevesinde Marshall yardımlarının gelişi hükümetin ekonomik politikaları açısından olumlu katkı sağlar.¹⁵¹ Kore Savaşı'nın etkileri ile yükselen tarımsal hammadde fiyatları da Türkiye ekonomisinin ihracat gelirlerinde olumlu bir artışa neden olur.¹⁵² Korkut Boratav, 1946-1953 yıllarını “*dünya ekonomisiyle farklı bir eklemlenme denemesi*” olarak nitelendirir¹⁵³.

1950'li yıllarda Demokrat Parti hükümetlerinin öncelikli hedefi iktisâdi kalkınma olur. Liberal ekonomik eğilimler hız kazanır. Ekonomide izlenen politikalar, parti yöneticileri tarafından “*milletin maddi ve manevi yaşam standardını en medeni ve ileri milletler seviyesine çıkarmayı*” hedefledikleri “*iktisâdi istiklâl davası*” olarak sunulur.¹⁵⁴ Liberal ekonomik modele geçiş, İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD merkezli konjonktüre dahil olma çabalarını beraberinde getirir. Demokrat Parti'nin ekonomi politikaları, liberalizmin tesisi ve girişimci sınıfın doğmasını hedefler. Başta ABD olmak üzere Batılı demokratik devletlerle yatırımlara dayalı işbirlikleri kurulur.¹⁵⁵ Türkiye, 1952 yılında “*Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü'ne (NATO)*” üye olur. 25

¹⁴⁸ Korkut Boratav, *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2015*, İstanbul, 2019, s. 103-111.

¹⁴⁹ Çağlar Keyder, İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, I. C. Schink, E. A. Tonak (Ed.), İstanbul, 2013a, s. 472.

¹⁵⁰ Oktay Yenal, *Cumhuriyet'in İktisat Tarihi*, İstanbul, 2010, s. 98.

¹⁵¹ Ayşe Buğra, *Devlet ve İşadamları*, İstanbul, 2013, s. 181.

¹⁵² Çağlar Keyder, *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İstanbul, 2014, s. 165.

¹⁵³ Korkut Boratav, *age. (2019)*, s. 111.

¹⁵⁴ Nevin Coşar, Demokrat Parti Dönemi Maliye Politikası, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 60/01, Ankara 2005, s. 53.

¹⁵⁵ Yaşar Baytal, “Demokrat Parti Dönemi Ekonomi Politikaları (1950-1957)”, *Atatürk Yolu Dergisi*, 10/40, Ankara 2007, s. 552.

Temmuz 1950’de Güney Kore’ye askeri birliklerin gönderilmesi Batı ile izlenen işbirliğine dayalı politikaların bir sonucu olarak görülebilir.¹⁵⁶

Demokrat Parti, ekonomik kalkınma hedefi doğrultusunda Batılı ülkeler ile iyi ilişkiler kurmayı, yabancı sermaye, dış borç ve krediler için bir araç olarak görür.¹⁵⁷ Bu doğrultuda ithalatta gümrük tarifeleri dışındaki koruma önlemleri büyük ölçüde kaldırılarak serbest dış ticaret politikası izlenir.¹⁵⁸ 1 Ağustos 1951’de “*Yabancı Sermaye Teşvik Kanunu*”nda yapılan değişiklikler ile yabancı yatırımcıların enerji ve maden kaynaklarını işletmesine izin verilir. Yabancı yatırımcıların elde ettiği kazançların bir bölümünü döviz olarak kendi ülkelerine aktarabilmelerine olanak sağlanır.¹⁵⁹ Aynı yasada 1954 yılında yapılan değişiklikler¹⁶⁰ ile kâr ve anapara transferine tam serbestlik getirilirken yabancı yatırımcılara yönelik bürokratik sınırlamalar gevşetilir.¹⁶¹

Demokrat Parti’nin ekonomi politikalarında bir başka önceliği tarım alanında hızlı üretim artışına dayalı büyümedir. Tarım sektörüne sağlanan yüksek krediler ile hızlı bir makineleşme süreci başlar.¹⁶² 1950’de 16.865 olan traktör sayısı 1960 yılında 42.136’ya ulaşır. “*Çiftiği Topraklandırma Kanunu*” kapsamında 4.085 köyde yaşayan 322.061 aileye 16.605.87 dönüm arazi dağıtılır.¹⁶³ Tarım teşkilâtı modernize edilir. Sulama, gübreleme ve ilaçlama alanlarında teknik gelişmelere öncülük edecek destekler sağlanır. Ürün fiyatları devlet tarafından yüksek fiyattan alım yoluyla desteklenir. Üretim alanlarının pazar ile arasındaki ulaşım ağı ve altyapılar geliştirilir. Amerika’daki model örnek alınarak “*Devlet Karayolları Müdürlüğü*” kurulur. Karayolu şebekeleri

¹⁵⁶ K. Boratav, *age.* (2019), s. 111.

¹⁵⁷ Nevin Coşar, Demokrat Parti Dönemi Maliye Politikası, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 60/01, Ankara 2005, s. 33.

¹⁵⁸ K. Boratav, *age.* (2019), s. 110.

¹⁵⁹ F. Ahmad, *age.*, 170.

¹⁶⁰ Türk ekonomisinin yabancı sermayeye ve dış borçlanmaya dayalı liberal politikaları, Türk siyasetinde uzun yıllar sürececek polemikler doğurur. Türkiye’nin liberal politikalarını iktisâdi kalkınma açısından olumlu bir gelişme olarak değerlendirenlere karşın; Türkiye’nin Batı emperyalizmine karşı Cumhuriyet kazanımlarından tavizler vermesine bu dönüşümün kaynaklık ettiği fikri savunulur. (Stefanos Yerasimos, “Tek Parti Dönemi”, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, I. C. Schink, E. A. Tonak (Ed.), İstanbul, 2013, s. 170).

¹⁶¹ N. Coşar, *age.*, s.34.

¹⁶² F. Ahmad, *age.*, s. 176.

¹⁶³ Nadir Yurtoğlu, *Demokrat Parti Dönemi Tarım Politikaları ve Siyasi, Sosyal, Ekonomik Hayata Tesirleri (1950-1960)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara 2014, s. 317.

yapımı ve yol bakım hizmetleri geliştirilir.¹⁶⁴Böylece kırsal kesimin pazara açılması sağlanarak kentleşme süreci başlar.¹⁶⁵

1950-1953 yıllarında gelirlerin artması ile tüm sosyal sınıfların yaşam standartları gelişir.¹⁶⁶ Makineleşme, altyapıların iyileştirilmesi ve gelir artışlarının etkisi ile iç göç hareketlerinde yükseliş gözlemlenir. Kentlerdeki inşaat işlerinde mevsimlik işçi olarak çalışan köylüler, kırsal yaşamı terk ederek yalnızca hasat zamanında köylere dönmeye başlar. Büyük kentlerde kalıcı yerleşimler artar. Kentlerin dış tabakalarında kurulan gecekondu mahalleri, kent sanayisi için ucuz ve sürekli artan bir iş gücü potansiyeline dönüşür.¹⁶⁷ Gecekonduların yarattığı talep, dayanıksız ve ucuz tüketim maddeleri için önemli bir pazar meydana getirir. Talep artışı ile imalat sanayisi gelişir.¹⁶⁸

1950-1960 yılları arasındaki ekonomik gelişmeler toplumsal yaşamda meydana gelen köklü değişikliklere kaynaklık eder. DP iktidarında tek parti döneminin içe kapalı bürokratik devlet yapısı çözülür. Burjuvazinin ekonomi ve politika üzerindeki kontrolü artar. Güçlenen burjuva sınıfı ile toplumsal yaşam ve tüketim alışkanlıklarında önemli değişimler meydana gelir. Şehirlerde özel girişimlere dayalı ekonomik canlılık artarken, yeni istihdam imkanları yaratılır. Başta özel konut ve bayındırlık işleri olmak üzere hizmet sektörü ve sanayide önemli iş imkanları ortaya çıkar.¹⁶⁹

Demokrat Parti, özel sanayinin kurulmasını teşvik eden politikalar izler. Sermaye piyasasının geliştirilmesi için Dünya Bankası desteği ile “*Türkiye Sınai Kalkınma Bankası*” kurulur. Kısa sürede başarıyla ulaşılan TSKB, Türkiye’de sanayinin finansmanına önemli katkılar sağlar.¹⁷⁰ “*Denizcilik Bankası*”, “*Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı*”, “*Et ve Balık Kurumu*”, “*Petrol Ofisi*” ve “*Turizm Bankası*” gibi yeni

¹⁶⁴ O. Yenal, *age.*, s. 99-100.

¹⁶⁵ N. Coşar, *agm.*, s. 55.

¹⁶⁶ Korkut Boratav, *age.* (2019), s. 117.

¹⁶⁷ Çağlar Keyder, “İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980”, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, I. C. Schink, E. A. Tonak (Ed.), İstanbul, 2013b, s. 169.

¹⁶⁸ Ç. Keyder, *agm.* (2013b), s. 93.

¹⁶⁹ Ç. Keyder, *agm.* (2013b), s. 169.

¹⁷⁰ Sibel Küçükkülahlı, *1950-1960 Dönemi İktisat Politikalarının Toplumsal Hayata Etkileri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2018, s. 82.

kamu işletmeleri açılır. Pek çok sektörde özel girişimler ile devlet arasında ortaklıklar kurulur. Kamu kesimi ve hükümetin ekonomik yaşamdaki nüfusu genişler.¹⁷¹

1950'lerin ortalarında Türkiye ekonomisi yapısal sorunlar nedeniyle yeni bir döneme evrilir. Tarımsal üretim, dış talebin azalması ve iklime bağlı etkilerle önemli ölçüde düşer. Henüz Kore Savaşı yıllarında buğday deposu olarak nitelendirilen Türkiye, ABD'den buğday ithal etmek zorunda kalır. Altın ve döviz rezervlerindeki düşüşe dış borç ödemelerindeki dengesizlik eklenince,¹⁷² 1954 yılından itibaren fiyatlar hızla yükselmeye başlar. Yatırım kredileri ile özel girişimlerin desteklenmesi bütçeye ağır yükler getirir. Devletin sanayi alanındaki harcamaları, bütçe dengesinde bozulmalara neden olur.¹⁷³ Yatırımlar için Merkez Bankası finansmanının yoğun kullanımını ekonomide önemli hasarlar yaratır. Yolsuzluk haberleri, spekülasyonlar, karaborsa ve stokçuluk artar. Temel tüketim malları karneye bağlanırken, pek çok ürününün satışı durdurulur. Böylelikle 1950-1953 yılları arasındaki ekonomik ivme, 1953 yılı sonrasında yerini bir kriz ortamına bırakır.¹⁷⁴

Adnan Menderes ekonomideki olumsuz göstergelere karşın iktisâdi büyüme hedeflerinden taviz vermez. Kamu yatırımları ve köylünün desteklenmesi için Merkez Bankası finansmanının kullanılması enflasyonda yükselmeye yol açar. Krizi dış krediler ve yabancı sermaye yatırımları ile aşabileceğini düşünen Demokrat Parti bu arayışlarında başarısız olur. Yabancı sermaye, kredi ve hibeler azalır.¹⁷⁵

1954 sonrasında liberal model terkedilerek devletçi kontrol tedbirleri benimsenir.¹⁷⁶ İthalat temel mallar ve hammaddeler ile sınırlandırılır. Piyasanın daha iyi denetlenebilmesi, stokçuluk ve karaborsanın engellenmesi için 1955 yılında “*Milli Korunma Yasası*” yürürlüğe konur.¹⁷⁷ 1956 yılında “*İthal Malları Fiyat Kontrol Dairesi*” kurulur. Ancak alınan önlemler Türk ekonomisinin içerisine girdiği ekonomik

¹⁷¹ O. Yenal, *age.*, s. 103.

¹⁷² Korkut Boratav, “*kronik dış açıklara dayalı ekonomik yapının ilk temel taşlarının*” liberal politikalar ile atıldığını söyler (K. Boratav, *age.* (2019), s. 112).

¹⁷³ S. Küçükkülahlı, *agt.*, s. 99.

¹⁷⁴ O. Yenal, *age.*, s. 104.

¹⁷⁵ Osman Sait Dikilitaş, *Demokrat Parti Hükümetleri'nin Sosyo-Ekonomik Alandaki İcratları (1950 – 1960)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2007, s. 155-156.

¹⁷⁶ A. O Krueger, *Foreign Trade Regimes and Economic Development: Turkey*, New York, 1974, 122; Ç. Keyder, *agm.* (2013b), s. 167.

¹⁷⁷ Mustafa Albayrak, “Demokrat Parti Döneminde Milli Korunma Kanunu Uygulamaları (1955-1960)”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 23/67, 68, 69, Ankara 2007, s. 230-231.

buhrana çözüm üretmede yetersiz kalır.¹⁷⁸ Yurtoğlu, Demokrat Parti'nin 1954 sonrasında izlediği ekonomi politikalarının yetersizliğini şu sözlerle eleştirir:

“Hükümetin halkın rahatsız olacağı ve kendisine gösterilen teveccühün yitirileceği endişesiyle enflasyonu tetikleyen politikaları engellemeye yönelik çabalara girişememesi ekonomik sorunları daha da ağırlaştırarak zorlaştırmıştır. Siyaset kurumunun çıkan döviz sıkıntısını ve bu sorunları aşmada dış yardım beklentileri içerisine girmesi ve beklenen yardımların gelmeyerek hayal kırıklığı yaratması ülkeyi bir darboğaz sürecine sokmuştur.”¹⁷⁹

1950'lerin son yıllarında Demokrat Parti'nin ekonomi üzerindeki kontrolü zayıflar.¹⁸⁰ Hükümetin liberal politikalar bağlamında serbestleşmeye yönelik tavrı yerini müdahaleci uygulamalara bırakır. Dış borçlar ödenemez hale gelirken, dış ticaret durma noktasına gelir.¹⁸¹ 4 Ağustos 1958 tarihinde Türk lirasının değerini üç katından fazla düşüren bir devalüasyon gerçekleştirilir. Para arzında kısıtlamaya gidilirken, banka kredileri dondurulur. Enflasyon, yaşam pahalılığı ve işsizliğin yarattığı ekonomik bunalım siyasi buhrana dönüşür.¹⁸²

1960'lı yıllar ekonomide kalkınma planlarının uygulandığı yıllar olur.¹⁸³ 1950'li yıllarda yaşanan buhranların nedeni ekonomi yönetimindeki plansızlık olarak görülmesi, planlamacı bir anlayışın gelişmesinde etkilidir. 30 Eylül 1960'ta Başbakanlığa bağlı olarak “Devlet Planlama Teşkilâtı Müsteşarlığı (DPT)” kurulur. 1961 Anayasası'nda yer verilen DPT, ekonomi planlarının hazırlanmasında Anayasal yetkiler ile donatılır. Bu doğrultuda 1960'lı yılların ekonomik yapısı “Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (BBYKP) (1963-1967)” ve “İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (İBYKP) (1968-1972)” çerçevesinde şekillenir.¹⁸⁴

12 Eylül 1963'te Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) ve Türkiye arasında ortaklığı temel alan “Ankara Antlaşması” imzalanır. Antlaşmanın odak noktası

¹⁷⁸ I. C. Schink, E. A. Tonak, İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, I. C. Schink, E. A. Tonak (Ed.), İstanbul, 2013, s. 169.

¹⁷⁹ N. Yurtoğlu, *agt.*, s. 320.

¹⁸⁰ F. Ahmad, *age.*, s. 184.

¹⁸¹ K. Boratav, *age.* (2019), s. 123.

¹⁸² T. Timur, *age.*, s. 54.

¹⁸³ Ç. Keyder, *age.* (2013a), s. 98-99.

¹⁸⁴ Ebru Yıldırım, *1960'lı Yıllarda Türkiye Ekonomisinin Durumu*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır 2021, s.39.

Türkiye'nin ekonomik gücü ve refah seviyesini yükseltmek amacıyla gümrük birliğini sağlamak, Avrupa ülkeleri ile Türkiye arasındaki ekonomik bütünleşme sürecini tesis edecek program ve hukuki dayanakları oluşturmaktır.¹⁸⁵ Böylece, Türkiye'nin uzun yıllar ana gündem maddesi olan Avrupa Birliği'ne dahil olma süreci fiilen başlar.¹⁸⁶ Aynı zamanda başta ABD olmak üzere yurtdışından önemli ölçüde ekonomik destek bulunur. Kısa ve uzun vadeli dış destek ve yardımlar ile ekonomide istikrarlı bir büyüme ritmi yakalanır.¹⁸⁷

Yeni ekonomik yaklaşım çerçevesinde 1960'ların ilk yarısında kamu yatırımları ve devlet işletmeciliğine önem verilir. Kalkınmanın başat unsuru olarak sanayi sektörünün geliştirilmesi hedeflenir. İhraç ürünler üreten ve ithal edilen ürünleri ikame eden sektörler desteklenir. İşsizlik sorununun giderilmesi, dış borç ödemelerinin dengelenmesi, nitelikli iş gücünün yetiştirilmesi ve sektörler arasında denge kurulması amaçlanır. Bölgesel ekonomik eşitsizliklerin önüne geçmek için sosyal güvenlik ve sosyal adalet ilkesi esas alınır.¹⁸⁸

1965-1971 yılları arasında özel teşebbüsü önceleyen özgürlükçü ekonomi politikaları izlenir. 1967 yılında Devlet Planlama Teşkilâtı bünyesinde, teşkilatın 27 Mayıs zihniyetinin bir ürünü olduğu gerekçesi ile değişikliğe gidilir. Liberal ekonomik yaklaşımları ile tanınan Turgut Özal müsteşarlığa getirilir. DPT, kalkınmacı plan ve program misyonu yerine, devlet yatırımlarını planlayan ve özel sektöre yönelik teşvikleri düzenleyen bir kurum olarak işlevlendirilir.¹⁸⁹ Turgut Özal tarafından hazırlanan İBYKP, sektörler arası dengelere öncelik tanır. İthal ikameci sanayi politikasında gevşemeye gidilir. İhracata yönelik sanayiler teşvik edilir. Vergi iadeleri, ihracat birlikleri, döviz tahsisinde ihracatçılara öncelik tanınması, teşvik fonları ve krediler ile ihracat özendirilir. Bu tedbirler kapsamında Türkiye'nin uzun süre gündemini meşgul edecek hayali ihracat ve yatırımların yolu açılır.¹⁹⁰

Adalet Partisi'nin 1965-1971 yılları arasındaki iktidarında Demirel'in kalkınmacı politikasının sloganı "Büyük Türkiye" olur. Güneydoğu Anadolu Projesi'nin

¹⁸⁵ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 119-120.

¹⁸⁶ Emre Kongar, *age.*, s. 382.

¹⁸⁷ Korkut Boratav, İktisat Tarihi (1908-1980), *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, S. Akşin (Ed.), İstanbul 2002, s. 356.

¹⁸⁸ K. Boratav, *age.* (2019), s. 132-133.

¹⁸⁹ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 182.

¹⁹⁰ Ebru Yıldırım, *agt.*, s. 52.

(GAP) ilk adımı olan Keban Barajı ve I. Boğaz Köprüsü inşaatlarına başlanır. AP, kamusal yatırımlar için sadece Batılı değil, Sovyetler Birliği kaynaklarına da yönelir. Seydişehir Alüminyum Tesisleri, İzmir Aliağa Rafinerisi ve İskenderun Demir-Çelik Fabrikaları Sovyetler Birliği ortaklığı ile inşa edilir. Özel sermayeye dayalı imalat sanayisi, ikameci politikalar bağlamında desteklenir. Koç grubu tarafından 1966 yılında Otosan Otomobil Sanayii A.Ş. kurulur. Otosan'ın Bursa fabrikasında üretilen Anadolu markalı otomobil, 1 Ocak 1967'de piyasaya çıkar. Yerli ve yabancı sermaye ortaklıkları ile kurulan sanayi kuruluşları ekonomik ve toplumsal kalkınmanın temel dinamikleri olarak görülür.¹⁹¹

1960'lı yıllarda sanayide önemli atılımlar gerçekleşir. Kalkınma planları çerçevesinde milli geliri ve toplumsal refahı arttıracak, ekonomik getirisi yüksek ürünlerin üretilmesi amaçlanır.¹⁹² 28 Şubat 1960'ta "*Ereğli Demir ve Çelik Fabrikaları*", 3 Nisan 1965'te İzmit'te "*Petkim Petrokimya Tesisleri*" kurulur. Tesiste kauçuk, etilen, polietilen, klor alkali, pvc gibi pek çok sektörün ihtiyaç duyduğu temel malzemeler üretilir. İzmit'te faaliyet gösteren İzmit Petrol Rafinesi (İPRAŞ) ile Petkim tesisleri, 1950'li yıllarda İstanbul'da nüvelenmiş olan sanayi tesislerinin İzmit ve çevresinde toplanmasına yol açar. Sanayileşmeye bağlı nüfus artışı ve yan sanayi alanlarının ortaya çıkması kısa sürede İzmit ve çevresinin Türk sanayisinin merkezi konumuna yükseltir.¹⁹³

Sanayi sektöründe sürdürülen ithal ikameci modele bağlı üretim artışı ile iç pazar gelişir.¹⁹⁴ Altyapı ve tesisleşme oranı artar. Türk sanayisi 1965-1971 yıllarında ortalama %9 büyür. 1963-1970 sendikalaşma oranının artması ile reel ücretlerde önemli bir artış görülür. Ekonomik büyüme toplumun tüm kesimlerine yansır.¹⁹⁵

1960'lı yıllarda iç pazara yönelik kâr oranı yüksek, dayanaksız tüketim malları üreten sektörlerle yatırımlar hızlanır. Sanayi sektörlerinin büyüme hızı yükselir. Ancak teknoloji, hammadde, enerji ve ara mal ihtiyaçlarının dış finansmana bağımlı olarak

¹⁹¹ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 150.

¹⁹² E. Yıldırım, *agt.*, s. 90.

¹⁹³ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 134-135.

¹⁹⁴ Çağlar Keyder, *age.* (2013a), s. 482.

¹⁹⁵ K. Boratav, *age.* (2019), s. 140.

gelişir. Yüksek faizli borçlanma ve kredi yetersizliği 1960'lı yılların sonuna doğru borç sorunları doğurur. Bu nedenle ödemeler dengesi bozulur.¹⁹⁶

Sanayinin gelişmesi ile toplumsal yapıda hızlı bir dönüşüm gerçekleşir. Kırsaldan kentlere yoğun göçler görülür. 1960-1970 yılları arasında kent nüfusu 5 milyon artarak toplam nüfusun %39'una ulaşır. Kentleşme hızının sanayileşme oranının önüne geçmesi toplumsal dinamiklerde olumsuz etkiler yaratır.¹⁹⁷ Kırsaldan göç ederek kente gelenlerin önemli bir kısmı gecekondu mahallelerine yerleşir. Gecekondu mahallerinde yaşayan nüfus oranı, Ankara ve İstanbul'da nüfusun yarısı olur.¹⁹⁸ Hızlı sanayileşmenin etkisiyle küçük sermayecilerden oluşan ve gecekonduların merkezde olduğu örgütsüz, kâr odaklı, kapitalizmin vahşi koşullarının hüküm sürdüğü bir yapı ortaya çıkar. Hizmet sektöründeki istihdam önemli ölçüde artarken, sosyal güvenceden yoksun bir çalışan kesim oluşur. Sınıfsal farklar giderek açılır. Geleneksel toplum yapısı çözülür.¹⁹⁹ Öğrenci ve işçi kesimin politikleşme süreci hızlanır. Böylece 12 Mart 1971 askeri müdahalesinin toplumsal dinamikleri oluşur.²⁰⁰

1960'lı yılların tarım politikaları, Türk ekonomisinin ve sanayisinin kalkınmasının temel dayanak noktası olur. Tarımdan elde edilen gelir ile sanayi yatırımları finansmanında kullanılır. Türkiye'nin ekonomik kalkınması için tarımsal faaliyetlerin modernleştirilmesi hedeflenir. Gübre, sulama, ilaçlama ve nadas teknikleri geliştirilerek verimin artırılması amaçlanır. Tarımda iklim şartlarına bağlılığın azaltılması ve arazilerden alınan verimin artırılması için bilimsel ve teknolojik çalışmalar desteklenir. Tarım sektöründeki nüfus fazlasının sanayiye aktarılması planlanır. Tüm bu hedefler kalkınma planlarında açıkça tanımlanır. Ancak 1960'larda uygulanan kalkınma planlarında hedeflenen tarımsal yatırım oranlarının gerisinde kalınır.²⁰¹

AP hükümetleri döneminde köy ve tarımsal yaşamın kalkınması için kooperatiflere önem verilir. “*Kooperatifler Birliği Kanunu*” ile kooperatifleşmenin ülke genelinde yaygınlaşması ve işlerlik kazanması sağlanır. Kooperatiflerin güçlendirilmesi

¹⁹⁶ Irvin Cemil Schick, E. Ahmet Tonak, “Sonuç”, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, (ed. I.C. Schink, ve E.A. Tonak.), İstanbul, 2013, s. 559-560.

¹⁹⁷ Emine Öztürk, *1960 ve 1971 Yılları Arasında Türkiye’de Öğrenci Hareketleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2016, s.97.

¹⁹⁸ Ç. Keyder, *age. (2013a)* s. 100.

¹⁹⁹ Ç. Keyder, *age. (2013a)*, s. 100-101.

²⁰⁰ K. Boratav, *age. (2019)*, s. 140.

²⁰¹ E. Yıldırım, *agt.*, s. 71.

için Köyişleri Bakanlığı bünyesinde hibe, teşvik ve düşük faizli krediler verilir. Devlet Bankaları ve Tarım Bakanlığı arasında imzalanan protokoller ile çiftçilerin kredi talepleri karşılanır.²⁰²

Demirel hükümetinin son yıllarında artan kamu harcamalarına bağlı olarak ekonomik dengeler bozulur. Tarım sektörünün yüksek taban fiyat uygulamalarında devlet zarara uğrar. Dış ödemeler aksar. “*Personel Kanunu*”, “*Finansman Kanunu*”, “*İşletme Vergisi*”, “*Emlak Vergisi*” gibi uygulamalar neticesinde gelir dağılımı ve vergilendirmelerde eşitsizlikler ortaya çıkar. 10 Ağustos 1970’te bir dizi istikrar önlemi ile %66,6 oranında devalüasyon yapılarak olumsuz koşulların önüne geçilmeye çalışılır.²⁰³ Temel ihtiyaç malzemeleri ile petrol ve petrol ürünlerine zam yapılır. Yaşanan tüm bu olumsuzluklar neticesinde 1960’lı yıllar süresince ekonomide görülen istikrar sarsılırken alınan önlemler kısa vadede ekonomik bunalımın aşılmasında etkili olur.²⁰⁴

12 Mart 1971 askeri müdahalesinin amaçlarından biri Türkiye’nin ekonomik kalkınmasını sağlayacak reformlar için uygun siyasi ortam yaratmaktır. Türk ekonomisi 1970-1974 döneminde, 10 Ağustos kararlarının ve yabancı kredilerin etkisiyle 1960’lı yıllar sonuna kıyasla iyileşme içerisindedir.²⁰⁵ Fakat 1970’li yıllarda artan siyasi kriz ve güvenlik sorunları hükümetlerin önceliği olur.²⁰⁶ Siyasi partiler, kalkınma planlarına riayet etmek yerine kendi parti programlarındaki popülist ekonomik modelleri uygulamaya çalışır. 29 Haziran 1973’te devalüasyon yapılır. 1970’te %6,7 olan yıllık enflasyon, 1973’te %20,5’e yükselir.²⁰⁷

Dünya ekonomilerinde 1970’li yıllarda kapitalist ülkelerde Keynesçi modele dayanan refah devletine yönelik uygulamalar aksar. Petrol krizleri başta Avrupa ve ABD olmak üzere çevre ülkeleri etkiler. Dünya petrol fiyatlarında yaşanan kriz Türk ekonomisine yansır. Petrol için harcanan para tüm ihracat gelirlerinin yarısına ulaşır.²⁰⁸ Aynı zamanda ABD, Kıbrıs meselesinden dolayı Türkiye’ye sağladığı yardım, hibe ve

²⁰² Ezgi Aydoğmuş, “*Türkiye’de Adalet Partisi Hükümetleri Döneminde Uygulanan Tarım Politikaları ve Sosyo-Ekonomik Yansımaları (1961-1980)*”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir 2021, s. 86-88.

²⁰³ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 183.

²⁰⁴ E. Yıldırım, *agt.*, s. 53-54.

²⁰⁵ Korkut Boratav, İktisat Tarihi (1908-1980), *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, S. Akşin (Ed.), İstanbul 2002, s. 360.

²⁰⁶ Çağlar Keyder, *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*, İstanbul, 2014, s. 227.

²⁰⁷ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 246.

²⁰⁸ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 567-568.

destek kredilerini sonlandırır. 1971-1974 yılları arasında ABD'nin baskısı ile Türkiye'nin önemli ihraç mallarından olan haşhaş üretiminin durdurulması, ülke içerisinde yaklaşık 1,5 milyon üreticiyi etkiler.²⁰⁹ Dünya ekonomisinde yaşanan krizin etkileri Türkiye'de süregelen siyasi problemler ile birleşir.

1970'lerin başında Avrupa'ya giden Türk işçi sayısında artış yaşanır. 1974'e gelindiğinde göç eden işçi sayısı 800.000 civarındadır. Yurtdışındaki işçilerin Türkiye'deki toplam iş gücüne oranı %5'e ulaşır. 1971-1973 yıllarında işçi dövizleri dış ticaret açığını tek başına kapatacak güçtedir. 1969-1973 döneminde işçi göçü en yüksek seviyesine ulaşır. Yurtdışında yaşayan Türk işçilerin gönderdiği dövizler sermaye birikimi açısından ihracattan sonra en önemli döviz kaynağı olur. 1974'ten sonra ise işçi dövizlerinde önemli ölçüde azalma görülmesi diğer etkenler ile birleşerek krizin derinleşmesinde rol oynar. Aynı yıllarda ithalatın artması ve Türk sanayicilerin yüksek faizlerle aldıkları yabancı krediler döviz krizine sebep olur. Dış ödemeler dengesi bozulur ve 1978'de devalüasyon yapılır.²¹⁰

22 Mart 1972'de Ferit Melen başbakanlığında 3. BYKP hazırlanır. Plan ile refah seviyesinin yükseltilmesi, sanayileşme, dış sermayeye bağımlılığın azaltılması, istihdam sorunu ve gelir dağılımında eşitlik gibi hedefler belirlenir. Ancak büyüme hızı ve yapısal gelişmeler planda yer alan hedeflerin gerisinde kalır. 1977 yılında 4. BYKP hazırlıkları başlamışsa da siyasi krizler nedeniyle sağlıklı bir planlama evresi oluşturulamaz. DPT üst yönetimi ile siyasiler arasındaki ilişkilerde yaşanan gerginlik bütünlüklü bir ekonomik yaklaşımı imkânsız kılar. Yabancı finans kurumlarının baskısı ile yalnızca on dört günde hazırlanan plan 30 Kasım 1978'te yürürlüğe girer. Plan 1979-1983 dönemini kapsar. 1970'li yıllar süresince uygulanan kalkınma planlarında tanımlanan ekonomik hedeflerin gerisinde kalınır.²¹¹

1975-1976 yılında ekonominin üretken olmayan unsuru hizmet sektörünün milli hasıladaki payı %51,7'dir. İşsizlik hızla yükselir.²¹² 1977 ortalarında enflasyon yüzde 50'ye yaklaşırken, dış borçlar gayri safi milli hasılanın %7'sine ulaşır. Dış borçlar ve

²⁰⁹ Ömer Çetinbeş, *Kıbrıs Barış Harekâtı Sonrası Uygulanan Amerikan Ambargosunun Türk Ekonomisi Üzerindeki Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ 2021, s. 37-38.

²¹⁰ Ç. Keyder, *age.* (2014), s. 223-224, 229.

²¹¹ Ender Akyol, *Türkiye Cumhuriyeti'nin Kalkınma Yönetimi Politikası*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya 2011, s. 203-208.

²¹² Gülten Kazgan, *Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi Birinci Küreselleşmeden İkinci Küreselleşmeye*, İstanbul, 2006, s. 108.

memur maaşlarının ödenmesinde aksaklıklar yaşanır. Tarım ve sanayi alanlarında yatırımlar azalır. “Döviz Çevrilebilir Mevduat” uygulaması ile özel kesimin borçlanmasına hükümet tarafından kur garantisi verilir. Benzin karne ile dağıtılmaya başlar. Ekonominin iyileştirilmesi için batılı finans kuruluşları ile çeşitli temaslar sağlanır. 1979’da IMF ile stabilizasyon anlaşmasına gidilir. İki yüzü aşkın yabancı banka ile borç erteleme sözleşmeleri yapılır.²¹³

1970’lerin sonunda Türk ekonomisinin içerisinde bulunduğu kriz ortamı siyasi ve toplumsal yaşamı olumsuz etkiler. Ülke ekonomisi iflasın eşiğine gelir. 24 Ocak 1980’de Süleyman Demirel tarafından bir dizi önlemi içeren kararlar alınır. Tarihe “24 Ocak Kararları” olarak geçen önlemler kapsamında yüzde 48.2’lik bir devalüasyon ile birlikte kamu mal ve hizmetlerine önemli ölçüde zamlar yapılır.²¹⁴ İhracat odaklı sanayileşme modeline geçilir. Kamu harcamaları azaltılır. Bütçe dengesinin sağlanması için vergi reformları gerçekleştirilmesi planlanır. 24 Ocak Kararları, 1980’li yıllardaki ekonomik görünümün ve liberalleşme eğilimlerinin temel noktası olur.²¹⁵

12 Eylül 1980 dönemi ekonomi politikaları 24 Ocak Kararları ile süreklilik gösterir. MGK’nın 12 Eylül bildirisinde, “NATO dahil tüm ittifak ve anlaşmalara bağlı kalınacak” ibaresi ile uluslararası ekonomik ve politik ilişkilerin sürdürüleceği vurgulanır. Korkut Boratav, Türkiye’de 1981-1983 yılları arasındaki ekonomik dönemi “askeri rejim altında liberal ekonomi” olarak nitelendirir. İş gücü piyasasının ekonomi dışı, askeri ve yasal yöntemlerle disiplin altına alınmasına dikkat çeker.²¹⁶

12 Eylül askeri rejim döneminde uygulanan 24 Ocak Kararları, Türk ekonomisinin devletçi-himayeci anlayıştan ayrılarak global kapitalist ekonomiyle bütünleşmesinde dönüm noktasıdır.²¹⁷ Bu dönemde, 1970’li yılların sonundaki kriz ortamı aşılarak ekonomide istikrar sağlanır. Aynı zamanda 12 Eylül askeri müdahalesi ile siyasi bunalımların sona ermesi ekonomik istikrara katkı sağlar.²¹⁸

²¹³ O. Yenal, *age.*, s. 124-125.

²¹⁴ Oktay Yenal, *age.*, s. 125-126.

²¹⁵ Özgür İntaş, *24 Ocak 1980 Ekonomik Kararlarının Türkiye Ekonomisine Etkileri, Yansımaları ve Sonuçları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Diyarbakır 2019, s. 72-73.

²¹⁶ Korkut Boratav, *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2015*, İstanbul, 2019, s. 166.

²¹⁷ Tanıl Bora, *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*, İstanbul, 2017, s. 550.

²¹⁸ Gülistan Kaba, *Türkiye’de 1980 Yılı Sonrası Yaşanan Ekonomik Krizler ve Türk Siyasal Karar Birimlerinin Bu Krizlerle Mücadele Politikaları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır 2019, s. 83-84.

1980'lerde Dünya Bankası ve IMF ile yapılan işbirlikleri neticesinde ithal ikameci politikalar yerine ihracata yönelik bir ekonomi modeli izlenir.²¹⁹ Turgut Özal'ın başbakanlığı döneminde serbest piyasa ekonomisi ve liberal eğilimler güçlenerek sürdürülür. Ekonomik kalkınmanın tarıma dayandırılması görüşünden uzaklaşılır.²²⁰ İhracat ve turizm gibi dolar ihtiyacını karşılayacak sektörler önem verilir.²²¹ Dış rekabete açık bir maliye yapılanması oluşturulur. İç pazardaki talep çeşitli finansal araçlar ile daraltılır. 1984 yılında sabit kur, negatif faiz gibi finansal araçlar ve kamu iktisadi teşebbüslerinin vergi, gümrük ve kredi ayrıcalıkları kaldırılır. “*Katma Değer Vergisi*” yürürlüğe girer.²²² “*Türk Parasını Koruma Kanunu*”nda yapılan değişiklikler ile döviz taşımak ve alım satımını yapmak serbest bırakılır.²²³

Türkiye’de 1980’lerde yaşanan neo-liberal dönüşüm dünya ekonomisinin genel eğilimleri ile uyumludur. Devletin ekonomik alanda küçülmesi ve kamu yatırımlarının azaltılması planlanır. 1985’te çay, tütün gibi sektörlerde devlet tekeline son verilir.²²⁴ Liberal politikalar ekseninde devlet kontrolünde olan silah sanayisi, havayolu taşımacılığı, elektrik üretimi ve radyo televizyon işletmeciliği gibi sektörlerde ilk özel girişimler görülür. Büyük sermaye gruplarının hızla büyüdüğü ve sektörlerde sermaye merkezileşerek tekelleşmeler artar. Türkiye burjuvazisi iç pazarın daralması ile yurtdışına açılır.²²⁵

Neo-liberal politikalar askeri rejimin kararları ile sermaye lehine fayda sağlar. 12 Eylül müdahalesi ile grevler yasaklanır. Sendika faaliyetleri durdurulur. Çok sayıda memur ve çalışan kamudan ihraç edilir. Başta DİSK olmak üzere sendika yöneticileri yargılanır. İşçi ve memurların ücretlerinin belirlenmesi için toplu sözleşme düzeni yerine “*Yüksek Hakem Kurulu*” yetkilendirilir.²²⁶ 1980’li yıllar boyunca işçi örgütlenmelerinin gerilemesi ve maaş artışlarında kayda değer bir yükseliş olmaması,

²¹⁹ Mustafa Sönmez, “1980’lerden 90’lara Türkiye’de Holdingler”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul 1996, c. 15, s. 1330-1331.

²²⁰ Halis Akder, Haluk Kasnakoğlu, “Tarım”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul 1996, c. 15, s. 1341.

²²¹ Mustafa Sönmez, “1980’lerden 90’lara Bölgesel Gelişme”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul 1996, c.13, s. 692.

²²² Ekrem Pakdemirli, “1980-1994 Dönemi İktisat Politikaları”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul 1996, c. 13, s. 692.

²²³ S. Aydın, Y. Taşkın, *age.*, s. 352.

²²⁴ Emre Gök, *1980 Sonrası Yönetimde Neo-liberal Politikalar (Anavatan Partisi’nin Turgut Özal Dönemi)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2008, s. 102-104.

²²⁵ Fikret Şenses, “1980 Sonrasında Sanayileşme Politikası”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, İstanbul 1996, c. 14, s. 1138-1139.

²²⁶ Cahit Talas, *Türkiye’nin Açıklamalı Sosyal Politika Tarihi*, İstanbul, 1992, s. 231-232.

12 Eylül dönemi ekonomi politikalarının işveren lehindeki baskıcı tutumunu destekler. Sermaye çevrelerinin çıkarlarını önceleyen politikalar toplumsal eşitliği olumsuz etkiler.²²⁷ Korkut Boratav, 1980’li yıllarda emek gelirlerinin Gayrisafi Milli Hasıla içerisindeki paylarının gerilediğini, ülke kalkınmasına katkı sağlayacak emek grupları dışında rant ekonomisinin avantajlı bir konuma getirildiğini vurgular.²²⁸

Coşkun Can Aktan’ın yaptığı çalışmalarda rüşvet, yolsuzluk, hayali ihracat, yüksek faiz gelirleri, kara para aklama gibi toplumsal ve ekonomik istikrara zarar veren uygulamaların bu dönemde yoğunlaştığı görülür. Burjuvazi sınıfı desteklenerek “ilkel sermaye birikimi” olarak adlandırılan uygulamalar ön plana çıkar. ANAP hükümetleri döneminde izlenen ekonomi politikaları şeffaf ve demokratik olmadıkları gerekçesi ile kamuoyu tarafından eleştirilir.²²⁹

1990’lı yıllarda izlenen ekonomi politikaları, 1980’li yıllarda ANAP hükümetlerinin liberal yaklaşımlarının devamı niteliğindedir. 1994 sonrasında özelleştirmeler hız kazanır. KİT’lerin ekonomide yük olduğu, ivedilikle satılmaları ya da kapatılmaları gerektiği fikri öne çıkar. Bu kapsamda Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda (1995-2000) yapılması ön görülen özelleştirmeler yapısal, ekonomik ve toplumsal açıdan ayrıntılı bir şekilde ele alınır. 1990’larda IMF ile yapılan anlaşmalarda kamu kurumlarının satışına öncelik verileceği taahhüt edilir. TEDAŞ, Türk Telekom, POAŞ, PETKİM, PTT gibi büyük kurumlarının özelleştirilme süreçleri başlar.²³⁰

1989 yılından başlayarak yapılan yüksek memur ve işçi zamlarının yarattığı kamu maliyetleri bütçe dengelerinde bozulmalara yol açar. Kamu açıklarının büyümesi sonucunda enflasyon yükselir. Reel ücret ve gelirlerdeki artış iç pazarda talebi arttırır.²³¹ Talebin karşılanması için ithalatın artması dış ödemeler dengesini olumsuz etkiler. 1989-1994 yılları arasında Türk Lirası sürekli değer kaybederken, Merkez Bankası

²²⁷ G. Kazgan, *age.*, s. 127.

²²⁸ K. Boratav, *age.* (2019), s. 186.

²²⁹ Coşkun Can Aktan, *Politik Yozlaşma ve Kleptokrasi 1980 – 1990 Türkiye Deneyimi*, İstanbul, 1992, s. 153-154.

²³⁰ Kaan Ağartan, “Türkiye’de Özelleştirme Karşıtı Hareketlerin Seyri”, *Türkiye’nin Büyük Dönüşümü Ayşe Buğra’ya Armağan* (ed. Mehmet Ertem, Osman Savaşkan), İstanbul, 2018, s. 154-159.

²³¹ Korkut Boratav, *İktisat Tarih (1981-1994)*, S. Akşin (Ed.), *Türkiye Tarihi 5. Cilt: Bugünkü Türkiye 1980-1995*, İstanbul, 2000, s. 208-209.

rezervleri hızla erir. Bu gelişmeler ışığında gerekli önlemlerin alınamaması nedeniyle, Türk ekonomisi 1994 Nisan ayında derin bir krizle karşılaşır.²³²

5 Nisan 1994'te "Ekonomik Önlemler Uygulama Planı" devreye sokulur. Plan ile bütçe gelirlerinde artış sağlanması ve bütçe harcamalarının kısılması hedeflenir. Enflasyonu düşürmek, Türk Lirası'na istikrar kazandırmak, ihracatı arttırmak ve ekonomik kalkınmada sosyal dengelerin gözetildiği sürdürülebilir bir altyapı oluşturmak amaçlanır. 1995-1997 yıllarında alınan tedbirlerin ve yabancı sermaye girişinin etkisiyle Türk ekonomisi yaklaşık %7 büyür. Ancak takip eden yıllarda dünya ekonomisindeki krizler, siyasetteki istikrarsızlıklar ve artan kamu borçları nedeniyle ekonomi bozulur. Tedbir kararlarının etkileri ilk zamanlarda olumlu sonuçlar verirken, orta ve uzun vadede planda ortaya konan hedeflerin başarılamadığı görülür.²³³

1994-2000 yılları arasında Dünya Bankası (DB) ve Uluslararası Para Fonu (IMF) ile bir dizi antlaşma imzalanır. 1995 tarihinde imzalanan Gümrük Antlaşması ve 1999'ta tam üyelik statüsü ile Avrupa Birliği'nin Türk ekonomisi üzerindeki etkileri artar. DB ve IMF gibi kurumlarla oluşturulan istikrar paketleri tarım ve sanayi alanlarında izlenecek politikaların belirlenmesinde etken olur. Bu gelişmeler ışığında 21.yüzyılın ilk on yılında Türkiye ekonomisini yönlendiren IMF programlarının temeli atılır.²³⁴

1950-2000 yılları arasında Türk ekonomisinde liberal yaklaşımlar öne çıkar. Liberal ekonomik modeller ile Türk ekonomisinin dünyaya entegrasyonu sağlanır. Yabancı sermayeye bağlı gelişen kalkınma modelleri dış borçlara bağlı bir yapı meydana getirir. Dış açıklar ve ödeme krizleri kronik bir sorun haline dönüşür. Devalüasyonlar ve yüksek enflasyon oranları toplumsal yaşamı olumsuz etkiler. İktidarların seçmen kitlelerine yönelik popülist politikaları etkisiyle krizler derinleşir. Krizlere karşın Türk ekonomisi 1950-2000 yılları arasında büyüme eğilimi içerisindedir. Sanayi ve tarımda önemli büyüme hızları yakalanır. Sanayiye bağlı kentleşme ile hizmet sektöründe artış görülürken, ekonomik dengelerde yaşanan değişimler toplumsal yapıda önemli dönüşümler meydana gelir. Siyasi gelişmelerin etkisi ile ekonomide yapısal çözümlerin üretilmemesi, 1950-2000 yılları arasında Türk ekonomisinde istikrarsız bir görünüme yol açar.

²³² O. Yenal, *age.*, s. 151-152.

²³³ O. Yenal, *age.*, s. 151-152.

²³⁴ K. Boratav, *age.* (2019), s. 192, 216.

1.3. 1950-2000 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamı

Bu bölümde 1950-2000 yılları arasında kültür ve sanat alanında öne çıkan olay ve olgular ele alınmıştır. Tez çalışmasının kapsamı gereği resim alanında görülen gelişmeler öncelenirken, resim sanatının diğer alanlar ile ortak olgularına işaret edilmiştir. Kültür ve sanat alanında yaşanan gelişmeler, sanatın pek çok dalında eş zamanlı olarak gerçekleşir. Bu yıllarda Türk sanatında değişim ve yenileşmenin süreklilik kazandığı görülür. Biçim, içerik ve kuramsal açıdan Batı sanatı ile eş zamanlı gelişmeler yaşanır. Ayrıca sanatta modernizm evresinden çağdaş duyarlılığa geçiş çabaları Türkiye'ye özgü durumların ortaya çıkmasına yol açar. Söz konusu yıllar arasında meydana gelen gelişmeler, Türk sanatının Batı merkezli gelişen çağdaş sanat içerisindeki konumunun anlaşılabilmesi açısından önemlidir.

Tez kapsamında, 1950-2000 yılları arasında yaşanan gelişmeler kronolojik olarak ele alınmıştır. Kronolojik metot, elli yıllık bir zaman dilimine sistemli bir yaklaşımın gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Bölüm alt başlıkları herhangi bir dönemselleştirme çabası içermemektedir. Sözelimi, 1950'lerde ortaya çıkan soyut sanat, 1990'lı yıllara dek Türk sanatının önemli tartışma konusudur. Bölüm alt başlıklarının oluşturulmasında olguların sürekliliği temel alınmıştır.

1.3.1. 1950-1960 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamı

Türkiye'de 1950'li yıllarda kültür ve sanat yaşamında önemli dönüşümler görülür. Kültürel alanda görülen yenilikler çok partili sistem ve liberal politikalar ile koşut olarak gerçekleşir. Menderes hükümetleri döneminde otuz yıldan beri manevî ve insanî kıymetlerden mahrum nesiller yetiştirildiği gerekçesi ile önceki dönemlerin kültür anlayışı eleştirilir. Ancak I. ve II. Adnan Menderes hükümetleri programında kültürel alana yönelik yaklaşımlar milli eğitim konusu ile sınırlıdır. CHP iktidarlarında toplumsal gelişimin temel dinamiği olarak kavranan kültür ve sanat, Demokrat Parti döneminde iktidarın öncelikli alanı değildir.²³⁵

Cumhuriyet'in ilk yıllarının önemli kültür kurumları olan Köy Enstitüleri ve Halkevleri, 1950'lere kadar Türkiye'nin modernleşme sürecinin merkezindedir. Bu

²³⁵ Zehra Taşdöven, *Demokrat Parti Dönemi Eğitim Anlayışı (1950-1960)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın 2013, s. 38-31.

kurumlar kültürel ve ekonomik kalkınma için gerekli insan kaynağının ve mesleki uzmanlıkların geliştirilmesinde öncü bir rol üstlenir.²³⁶ Türkiye'nin pek çok bölgesine dağılan şubelerde uygulanan çağdaş eğitim programları ile modern bir ulus yaratmanın fikrî temelleri atılır. Köy Enstitüleri ve Halkevleri, ulusal kültürün oluşumunda ve modern değerlerin topluma yayılmasında etkili olur.²³⁷

Demokrat Parti döneminde Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin faaliyetleri tartışma konusu olur. Kamuoyunda yer alan eleştiriler neticesinde Köy Enstitüleri'nin yönetmeliğinde etkinliklerini sınırlandırıcı değişiklikler yapılır. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Tahsin Banguoğlu, 1949 yılında 4. Milli Eğitim Şurası'nda yapmış olduğu konuşmada enstitülerde öğretilen konuların çocuklar için hayati olmadıklarını ve müfredatta gereksiz bilgilerin olduğunu iddia eder. Köy Enstitüleri'ne yönelik eleştirilerde ailenin kutsallığını değersizleştirdiği, komünist öğrenciler yetiştirdiği²³⁸ gibi iddialar yer alır.²³⁹ Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran kadroların dünya görüşünü halka ulaştırmak ve modern Türkiye'nin kültürel kalkınmasında merkezi rol oynamak amacıyla kurulan Halkevleri 1951 yılında, Köy Enstitüleri ise 1954'te kapatılır.²⁴⁰

1950'li yıllarda devlet ve sanatçı ilişkilerinde gerileme görülür. CHP'nin, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren sürdürdüğü sanatçıyı destekleme politikaları DP döneminde terkedilir. 17. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü için yeterli ödenek bulunamadığı gerekçesi ile sanatçılara ikincilik ödülü tutarında ödeme yapılır.²⁴¹ 6-7 Eylül Olayları'nın ardından toplumda pek çok sanatçı DP iktidarı tarafından soruşturulur. Asım Bezirci, Aziz Nesin, Hasan İzzettin Dinamo, Kemal Tahir gibi sanatçı ve aydınlar uzun süre tutuklu kalırlar.²⁴²

²³⁶ Murat Katoğlu, Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat, *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, İstanbul, 2002, s. 433-435.

²³⁷ Fay Kirby, *Türkiye'de Köy Enstitüleri*, İstanbul, 1962, s. 248-249.

²³⁸ Lütfi Arslan, *Türk Siyasetinde Köy Enstitüleri Tartışmaları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Ankara 2021, s. 284.

²³⁹ Necip Fazıl Kısakürek, enstitü çalışanlarını "*Türk anavatanını, Anadolu iffetini kirletmeye ve tarihî İslâm intikamını almaya memur Moskof ajanları*" olarak nitelerken, Peyami Safa Köy Enstitüleri'nin "*komünist yuvaları olduğunu bilmeyen şuurlu bir Türk aydını yoktur*" iddiasında bulunur (Ayşe Hande Orhan, *1950-1960 Yılları Arasında Türkiye'de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2011, s. 37).

²⁴⁰ Halime Yeşil, *Türkiye'de Köy Enstitülerinin Kapatılma Süreci ve Demokrat Parti'nin Eğitim Anlayışı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2018, s. 85-96.

²⁴¹ Mehmet Üstünipek, *Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Yapıtı Piyasası*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1998, s. 133.

²⁴² Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, İstanbul, 1970, s. 44, 148.

1955 yılında gerçekleşen Vilayet Tabloları Olayı devletin modern sanata bakışını ortaya koyması açısından önemlidir. T.B.M.M. tarafından 5 Mayıs 1956 tarihinde açılan yarışmaya katılan yüz ressamın iki yüz sekiz yapıtı Ankara Sergievi'nde sergilenir. Sergide Meclis tarafından alınması ön görülen eserlerin üzerine “alınmıştır” etiketi konur. Ancak eserlerin alım süreci yoğun tartışmalar nedeniyle gerçekleşmez. Demokrat Parti Grup Başkan Vekili Antalya Milletvekili Burhaneddin Onat'ın da aralarında bulunduğu bir grup DP milletvekili eserlerin sanat değeri taşımadığını ve illeri temsil etmediğini belirtir.²⁴³ Burhaneddin Onat, sergide yer alan modern resimlerin “soysuz sanat” olduklarını söyler. Resimlerde illerin idealize edilerek betimlenmesi yerine “gerçekçi” olması, dönemin siyasi anlayışı açısından kabul edilemez bulunur.²⁴⁴

1950'li yılların başında kamuoyunun önemli tartışmalarından birisi Ulu Önder Atatürk'ün ebedi istirahatgâhının inşâsıdır. 1941 yılında açılan yarışmada kabul edilen Emin Onat ve Orhan Arda'nın projesinin inşaatına, 9 Ekim 1944 tarihinde başlanır. Dönemin ekonomik ve siyasi gelişmeleri neticesinde Anıtkabir inşaatı 1944-1953 yılları arasında aşamalı²⁴⁵ olarak gerçekleşir. Demokrat Parti'ye yakın gazetelerde “üretime yaramayan, ekonomik bakımdan değersiz” bulunan Anıtkabir'in inşaatında tasarrufa gidilmesi gerektiği yönünde söylemler görülür. Tasarruf etmek ve inşaatı kısa sürede tamamlamak için Onat ve Arda'nın projelerinde bir dizi değişiklik yapılır. Anıtkabir'in inşaatı 1953 yılında tamamlanır.²⁴⁶

Anıtkabir'e yerleştirilecek rölyef ve heykeller için 8 Ağustos 1952'de yarışma açılır.²⁴⁷ Anıtkabir heykel ve rölyefleri için açılan yarışma sonucunda seçilen eserlerde figüratif ve anlatımcı ifadelerin tercih edildiği görülür. Bu eserlerde Milli Mücadele ve

²⁴³ A. H. Orhan, *agt.*, s. 335.

²⁴⁴ Başak Katrancı Kasalı, *Çok Partili Dönemde Kültür Politikalarının Sanata Yansımaları (1946-1960)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2010, s. 187-188.

²⁴⁵ Anıtkabir'in yapımı dört aşamada gerçekleşir. Birinci Kısım İnşaat (1944-1945), toprak seviyesi ve Aslanlı Yol'un istinat duvarının yapılmasını kapsamaktadır. İkinci Kısım İnşaat (1945-1950), Mozole ve Tören Alanı'nı çevreleyen binaların inşaat sürecidir. Üçüncü Kısım İnşaat (1950), Anıt'a çıkan yollar, Aslanlı Yol, Tören Alanı ve Mozole üst döşemesinin taş kaplaması, merdiven basamaklarının yapılması, lahit taşının yerine konması ve tesisat işlerinin yapılması aşamasıdır. Dördüncü Kısım İnşaat (1950-1953) ise, Şeref Salonu'nun döşemesi, tonozlar alt döşemeleri ve Şeref Salonu çevresi taş profilleri ile saçak süslemelerinin yapılmasını kapsamaktadır (Alev Çakmakoglu Kuru, “Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler -İkonografik Bir Yaklaşım”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 26/1, İzmir 2017, s. 70).

²⁴⁶ Tunç Boran, *Mekân ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Anıtkabir (1938-1973)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara 2011, s. 164.

²⁴⁷ Yarışma jürisinde Selahattin Onat, Ahmet Kutsi Tecer, Prof. Paul Bonatz, Prof. Rudolf Belling, Mahmut Cuda, Mukbil Gökdoğan, Rahmi Bediz ve Anıtkabir mimarları Prof. Emin Onat ve Doç. Orhan Arda yer alır.

Cumhuriyet ideolojisi, kübik ve konstrüktivist bir tarzda ele alınır²⁴⁸ Anıtkabir’de Hüseyin Anka Özkan tarafından yapılan “Kadınlar Grubu” ve “Erkekler Grubu” heykelleri, Alle’nin her iki yanında yer alan aslan heykelleri, Zühtü Müridoğlu tarafından İstiklal Kulesi, Hürriyet Kulesi, Mehmetçik Kulesi ve Başkomutanlık Meydan Savaşı konulu rölyefleri, Nusret Suman’ın Müdafa-i Hukuk Kulesi, İnkılap Kulesi, Barış Kulesi ve Milli Misak Kulesi’nde yer alan kabartmaları, İlhan Koman’ın Sakarya Savaşı Kabartması, Ahmet Kenan Yontuç’un Milli Misak Kulesi ve Nisan Kulesi arasındaki bayrak direği kaidesinde yer alan kabartması, Hakkı Atamulu’nun 23 Nisan Kulesi kabartması yer alır.²⁴⁹

1.3.1.1. Güzel Sanatlar Akademisi’nden Kopuş ve Bağımsız Girişimler

Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan siyasi ve ekonomik değişimler sanat yaşamında yeni bir evreye kaynaklık eder. 1950’li yıllarda sanatsal açıdan yenilikçi ve çok yönlü bir süreç yaşanır. Siyasette görülen liberal eğilimlerin yarattığı görece özgürlük ortamı sanatçıların bireyselleşme eğilimlerine uygun bir zemin sağlar.²⁵⁰ Ayrıca bu yıllarda 1950’li öncesinde izlenen kültür ve sanat politikalarının etkisi ile sanatçı sayısında önemli bir artış görülür.²⁵¹

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve ABD ile ilişkilerin gelişmesi, kültürel yaşamda köklü değişikliklere yol açar. Lojistik ve enformasyon olanaklarının artması ile batılı düşünceler sanatçılar arasında hızla yayılır. Avrupa sanatının tarihsel gelişimini irdeleyen yabancı yayımlar Türkçe’ye çevrilir. Sanat yayımlarının ve röprodüksiyon çalışmalarının Türkiye’ye gelmesi, güncel sanat olaylarının takip edilebilmesini mümkün kılar. Bu koşullar içerisinde Türk sanatçıların Batı ile etkileşimleri önceki dönemlere kıyasla daha bilinçli ve niteliklidir.²⁵²

²⁴⁸ T. Boran, *agt.*, s. 170-176.

²⁴⁹ Ayla Koçer, *Türk Heykel Tarihinde Rudolf Belling Kuşağı Heykeltıraşların Eserleri Arasında Anıtkabir Heykellerinin Yeri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2010, s. 88-108.

²⁵⁰ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, 2012, s. 245.

²⁵¹ Seçil Serpil, *Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006, s. 61.

²⁵² Semra Germaner, “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, *Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri*, İstanbul, 1999, s. 20.

1950'lerde belirli üslup ve amaç ortaklıklarına dayalı sanatçı toplulukları görülür. Çalışmalarına devam eden d Grubu, Yeniler ve On'lar topluluklarına 1950'lerde kurulan “*Türkiye Ressamlar Cemiyeti*”, “*Tavanarası Ressamları*”, “*Mavi Grup*”, “*Yeni Dal*” gibi topluluklar katılsa da bu grupların etkinlikleri uzun ömürlü değildir. Bu yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nin kübist anlayışına karşı çıkan genç sanatçılar Batılı çağdaş değerleri içeren bir sanat anlayışı geliştirir.²⁵³ 1950'lerin ikinci yarısından sonra ortak üslup özellikleri etrafında şekillenen grup çalışmaları yerine bireysel eğilimler ortaya çıkar.

Bu dönemde Akademi dışında gerçekleşen bir diğer yönelim Naif Sanat'tır. Latince “*nativus*” sözcüğünden türetilen ve “*doğal, saf, yapmacık olmayan*” anlamları taşıyan Naif Sanat, genellikle eğitimsiz sanatçılar için kullanılır. Naif kelimesi sanatçı virtüözlüğünün tartışıldığı bir yetenek sorunu olarak düşünülmemelidir. Kavram, sanatçının iç görüşüyle örtüşük, kendine özgü bir kompozisyon duyarlılığını ima eder. Naif sanatçılar nesnel dünyayı samimi bir gözle ve akademik kurallar dışında incelemeyi tercih eder. Yöresel ve ulusal değerlerin ön planda olduğu, çevre ve insani değerler bağlamında basit, yalın ve sade bir anlatımı tercih ederler²⁵⁴. Halk sanatından ve minyatür geleneğinden etkilenen sanatçılar, çocuksu bir görsel ifadeye sahiptir.²⁵⁵ İbrahim Balaban Mehmet Pesen, Turgut Zaim, Berna Türemen, Nuri Abaç, Cihat Burak, İhsan Cemal Karaburçak gibi sanatçıların geleneksel halk sanatları etkileşimli, çocuksu bir içtenlik ve biçim anlayışı ile yaptığı çalışmaları naif sanat kategorisinde değerlendirilebilir.²⁵⁶

Türkiye'de soyut sanatın gelişimi ve Güzel Sanatlar Akademisi'nden bağımsız sanat çevrelerinin oluşmaya başlaması eş zamanlıdır. Tavanarası Ressamları, Türk resminde çağdaş Batılı değerlerin temsil edilmesinde önemli bir rol oynar. Akademi dışında kurulan ilk sanat topluluğu olan Tavanarası Ressamları, lirik-soyut sanatın önemli örneklerini verirler.²⁵⁷ 1950 yılında Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş tarafından kurulan topluluk, 1951 ve 1952 yılında İstanbul Fransız Konsolosluğu'nda

²⁵³ Ümit Gezgin, *1950 Sonrası Türk Resminde Düşünsellik*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tez Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2009, s. 135.

²⁵⁴ Fahir Aksoy, *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, İstanbul, 1990, s. 5-9.

²⁵⁵ Kaya Özsezgin, “İstanbul Çevresi Ressamları”, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul 1989, c. 4, s. 49.

²⁵⁶ Ayda Şirin Manukyan, “Naif Resim”, *Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri*, İstanbul, 1999, s. 64-65.

²⁵⁷ Gönül Gültekin, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, İstanbul, 1992, s. 17.

iki sergi açarlar.²⁵⁸ Sanatçılar, başta d Grubu'nun kübik anlayışı olmak üzere kendisinden önceki tüm sanat oluşumlarına karşı çıkar. Kendilerini “*akademizme karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri*” olarak yeni ve özgün sanatın savunucuları olarak tanımlar. Tavanarası Ressamları, kamuoyunda akademik geleneğin sorgulanmasına öncülük eder.²⁵⁹

1.3.1.2. Türkiye’de Soyut Sanat ve Paris Ekolü

Türkiye’de 1950’li yıllarda liberal etkilerin artması sonucunda dış dünya ile kurulan etkileşimler güçlenir. Sanatçıların evrensel kültür değerlerine katılım arzusu, sanatsal üslupların çeşitlenmesinde etkili olur. Batı dünyası ile kurulan temaslar kültür ve sanat dünyasında çok yönlü bir bakış sağlar. 1950’li yıllarda Türk resmi, Batı sanatı ile eş zamanlı olarak soyut eğilimlere yönelir.

Nesnel olmayan gerçekliklere odaklanan soyut sanatın Avrupa’da ortaya çıkışı I. Dünya Savaşı yıllarına denk gelir. 20.yüzyılda evrenin fiziki yasaları hakkında yeni bilimsel gelişmelerin ortaya çıkması sanatçılar ve entelektüellerin sanat yorumlarında yeni vizyonların gelişmesini tetikler. Sanatçıların yayınladığı manifestolarda sanatın yeni bir maneviyata yönelmesi gerektiği vurgulanır. Modern bilimle ilişkilendirdikleri ve modern insanın yeni yaşam ve düşünce biçimlerine uygun evrensel gerçeklerin merkezde olduğu soyut bir dile ulaşırlar. Kandinsky, 1913 tarihinde kaleme aldığı anılarında “*ruhunda, atomun parçalanmasının dünyanın parçalanmasına eşit olduğunu*” ve “*her şeyin belirsiz, güvencesiz ve asılsız hale geldiğini*” söyler. Yeni bilimsel gelişmeler, bazı Hristiyan mezheplerde manevi gerçekliğin olumlu bir yansıması olarak görülür.²⁶⁰ Maddi gerçekliğin çöküşü, bazı kişi ve gruplara,

²⁵⁸ Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul, 1998, s. 501.

²⁵⁹ Zeynep Yasa – Yaman, “Tavanarası Ressamları”, *Türkiye’de Sanat*, 9, İstanbul 1993, s. 61-62.

²⁶⁰ Soyut sanatın kurucu sanatçıları olarak bilinen Kandinsky ve Mondrian Teozofi ile yakından ilgilendir. Teozofi Cemiyeti, 1875’te New York’ta bir Rus Madam Helena Petrovna Blavatsky ve Amerikalı Albay Henry Steele Olcott tarafından kurulur. Bu hareketin doktrini ilk olarak Madame Blavatsky tarafından 1877’de New York’ta çıkan *Isis Unveiled* adlı kitabında formüle edilir. Madame Blavatsky teozofik öğretisini 1888’de New York’ta yayınlanan *The Secret Doctrine* adlı başka bir eserde sürdürür. Madam Blavatsky daha sonra Teozofi Cemiyeti’nin merkezini Hindistan’a taşısa da (ve okült doktrinini sözde Hint kaynaklarına dayandırsa da), hareket modern batı kültüründe önemini korur (Moshe Barasch, *Modern Theories of Art 2*, New York, 1998, s. 298).

gerçekliğin doğası gereği manevi olduğunu ve “maddenin” yalnızca bir dış kabuk gibi olduğu fikrini doğurur.²⁶¹

Soyut sanat, bilimsel ilerlemelerin etkisiyle sanatçının dünyayı algılama ve ifade etme biçimlerinde kökten bir değişimdir. Fiziksel dünyanın yapısına dair devrim niteliğindeki gelişmeler sanatçıların nesnel dünyanın temsili konusundaki isteksizliklerine kaynaklık eder.²⁶² Soyut sanatta tanımlanabilir nesnelere, figürlere ve olaylara referans içermeksizin formların tartışıldığı, biçim öncelikli bir estetik dil kullanılır. Sanatçılar nesnel gerçeklikten uzaklaşarak dış dünyayı yeni estetik yaklaşımlar ile ifade etmeye başlar. Dış dünyanın temsili yerine biçimsel ilişkiler ve maneviyat öne çıkar. Maddi dünyanın ardındaki gerçekleri ortaya çıkarma arzusu ile ruhsal gerçeklik önem kazanır.²⁶³

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı koşullar Batı sanatında teknik ve içerik açısından köklü değişimlere yol açar. Bu dönemde Amerika'nın tüm alanlarda gibi sanat dünyasındaki etkinliği de artar. II. Dünya Savaşı sonrası Fransa'da komünist partilerin faaliyetlerini arttırması, Amerika'nın soğuk savaş ikliminde Paris'e odaklanmasına neden olur. Entelektüel, estetik ve politik hareketliliğin yaşandığı Paris Amerikan kültür politikaları için özel bir ilgi merkezi olur. Avrupa ve çevre ülkelerde başta eğitim olmak üzere sosyal alanlarda Amerikan etkilerinin hızla arttığı görülür. 1950'lerde Amerika'da hâkim sanat anlayışı konumundaki soyut ve soyut-dışavurumculuk, Avrupa ve çevre ülkelerde eş zamanlı olarak görülür.²⁶⁴ Savaş yıllarında Avrupa'dan Amerika'ya göç eden Andre Breton, Hans Hoffman, Max Ernst, Piet Mondrian gibi sanatçılar soyut dışavurumculuğun gelişmesinde etkili olur.²⁶⁵

Soyut Dışavurumculuk, Sovyetler Birliği'nin toplumcu idealist sanat anlayışına bir tepki olarak liberal ve özgürlükçü söylemler içerir. Bu yıllarda Avrupa'da soyut dışavurumcu eğilimler yükselir. Amerika'nın ilk özgün sanat üslubu olan Soyut Dışavurumculuk, 1940'larda New York Okulu ile başlar. 1947-1953 yılları arasında ABD yönetimi tarafından kültür ve sanat üzerine yapılan resmî açıklamalarda modern sanat üsluplarının ve sosyal realizmin “*Amerikan olmayan doğası*” eleştirilir. Soyut

²⁶¹ M. Barasch, *age.*, s. 298.

²⁶² M. Barasch, *age.*, s. 299.

²⁶³ Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing: Abstract Art Since Pollock*, Washington, 2003, s. 2-3.

²⁶⁴ Nancy Jachec, *Abstract Expressionism 1940 – 1960*, New York, 2000, s. 20-21.

²⁶⁵ Michael R. Robin, *Surrealism and Abstract Expressionism*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eastern Illinois University, Charleston 1976, s. 4-5.

sanat, Nazi Almanya'sının ve Sovyetler Birliđi'nin soyut karşıtı totaliter tavırlarına karşı, Batı'nın dūřünce özgürlüğünün somut bir göstergesi olarak politik bir boyuta sahiptir.²⁶⁶

Türkiye'de 1923-1950 yılları arasında klasik ve modern sanat ikiliğinde devam eden üslup tartışmaları 1950'lerde yerini figüratif – soyut sanat tartışmalarına bırakır. 1950'lere kadar kübizm ve türleri etrafında şekillenen estetik yaklaşımlar, bu tarihten sonra çeşitlenmeye başlar. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa ile ilişkilerin tekrar kurulması ile Türk sanatçılar Paris'e yerleşir. Avrupalı çağdaşlarının soyut eğilimleri altında yatan estetik tartışmaları yakından tanımaya başlar.²⁶⁷ Sanatçıların "Paris Ekolü" ile ilişkileri Türk sanatında çağdaş soyut eğilimlerin başlangıcı için önemlidir.

Nejat Devrim, Avni Arbař, Hakkı Anlı, Abidin Dino, Mübin Orhan, Selim Turan, Utku Varlık, Komet, Yüksel Arslan gibi isimler Paris'e yerleşerek Paris'in sanat ortamını yakından deneyimler.²⁶⁸ Paris sanat ortamının önemli sergi ve oluşumlarında yer alırlar. Nejad Devrim 12 şubat 1952'de Paris Babylone Tiyatrosu'nda açılan "Yeni Paris Ekolü" sergisine katılır. Mübin Orhan, 1953 yılında geometrik soyut resimleriyle Salon des Réalités Nouvelles'te bir sergi açar. Devrim Erbil bir grup sanatçı ile geometrik resme karşı Salon d'Octobre'u kurar. İlk soyut sergisini 1950 yılında Galeri Breteau'da ačan Selim Turan, Paris'te Salon de Mai ve soyut eserlerden oluşan Realite Nouvelle sergilerine katılır.²⁶⁹ Aynı dönemde Adnan Çoker'in Paris'te Goetz Atölyesi'nde soyut dışavurumcu tarzdaki etütleri dönemin ünlü formalist eleştirmeni Clement Greenberg tarafından satın alınır.²⁷⁰

Türk resminde soyut dışavurumculuğun ilk örnekleri, 1946-1950 yılları arasında Selim Turan, Nejat Devrim ve Fahr-el Nissa Zeid tarafından verilir. Soyut sanat bu sanatçılar aracılığı ile Avrupa'da ortaya çıkışından yaklaşık elli sene sonra Türk sanatında karşılık bulur. Türkiye'de soyut sanatın gelişmesinde, Türk sanatçıların Hans

²⁶⁶ David Craven, *Abstract Expressionism as Cultural Critique (Dissent During the McCarthy Period)*, New York, 1999, s. 100.

²⁶⁷ Adnan Turani, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı (Türkiye İş Bankası Koleksiyonundan Örneklerle)*, İstanbul, 1977, s. xii.

²⁶⁸ Kıymet Giray, *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*, İstanbul, 2010a, s. 142-147.

²⁶⁹ K. Giray, *age. (2010a)*, s. 52-56.

²⁷⁰ İpek Duben, *Yazı ve Söyleşileri 1978-2010*, İstanbul, 2016, s. 42.

Hoffman, Fernand Leger gibi Batı sanatının önde gelen isimlerinin atölyelerinde eğitim görmeleri etkili olur.²⁷¹

Türk resminde soyut sanatın biçimsel yapılanması Batı’da olduğu gibi geometrik ve lirik kategorileri çerçevesinde şekillenir. Adnan Turani, Türkiye’de 1950’lerden sonra görülmeye başlayan soyut üslupları “*Geometrik Soyutlama*”, “*Lirik Soyutlama*”, “*Geometrik Non-Figüratif*”, “*Lirik Non-Figüratif*” olarak dört ayrı grupta değerlendirir. Ancak Türk sanatçıların üslup eğilimleri, üretim evreleri süresince farklı yönelimler ve üslupsal özellikler gösterir²⁷²

Türkiye’de ilk soyut çalışmalar çoğunlukla geometrik non-figüratif anlayışta gerçekleşir.²⁷³ Halil Akdeniz, Batı sanatında lirik soyutlamalar ile başlayıp tarihsel gelişimi içerisinde geometrik soyutlamalara ulaşan soyut sanatın Türkiye’de geometrik soyut ile başlamasına dikkat çeker.²⁷⁴ Adnan Turani Batı’da soyut sanatın gelişim evrelerinin izlenmediğini, bu eğilimlerin “*moda etkisi ile Batı’daki yaygınlığına paralel olarak benimsenip ithal edildiğini*” söyler.²⁷⁵

1936-1950 yılları arasında Akademi’de hocalık yapan Leopold-Levy’nin biçimsel sorunları önceleyen resim anlayışı, Türk sanatçıların geometrik soyutlamaya yönelmelerinde etkilidir.²⁷⁶ Geometrik düzenlemeler kübist ve konstrüktivist yapılanmalar temelinde şekillenir. Cemal Bingöl, Adnan Turani gibi sanatçıların çalışmalarında kesin hat ve konturlara dayanan inşacı bir soyutlama anlayışı sürdürülür. Renk ikinci plana atılır. 1946 yılında kurulan ve toplumcu gerçekçilik anlayışı içerisinde üreten Yeniler Grubu, 1950’li yıllarda soyut sanata yönelir.²⁷⁷

²⁷¹ Özgür Özkan, *Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), İzmir 2012, s. 22.

²⁷² A. Turani, *age. (1977)*, s. 171-174.

²⁷³ 1950’li yıllarda Türk sanatçıları biçimsel tartışmalara yabancı değildir. Türk resminde biçim odaklı tartışmalar, 1928 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarının figüratif biçim bozmalara dayanan dışavurumcu ve konstrüktivist çalışmaları ile başlar. Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Refik Epikman, Zeki Kocamemi gibi sanatçıları kütle, hacim ve boşluk tartışmaları soyut değerlerin aranması açısından öncülük eder. 1933 yılında kurulan d Grubu’nun kübist tarzı, soyutlama eğilimlerine ivme katar. Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Abidin Dino, Elif Naci gibi d Grubu sanatçıları, soyut Türk resminin önemli isimleri olur.

²⁷⁴ Halil Akdeniz, *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1990, s. 124-125.

²⁷⁵ A. Turani, “Türk Resminde Soyut Eğilimler”, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul 1996, c. II, s. 195.

²⁷⁶ A. Turani, *age. (1966)*, s. 171.

²⁷⁷ Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, c. 3, İstanbul, 1982, s. 53.

Türkiye’de soyut sanatın Batılı örnekleriyle eşdeğer özellikler göstermesi ve non- figüratif kavramının soyut eğilimleri tanımlayıcı olarak kullanılmaya başlaması 1953-1954 yıllarına rastlar.²⁷⁸ Bu tarihten önceki soyut eğilimlerin kübik ve konstrüktivist deformasyonlar çerçevesinde yapıldığı görülür. 1953 yılında Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın eserlerinden oluşan “*Sergi Öncesi*” ile Türkiye’deki ilk soyut sergi gerçekleşir. Sergide çizgi, yüzey ve hacim uyumu gibi kavramları içerisinde resim sanatın plastik sorunlarına yönelirler. Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın 1954 yılında Helikon Galerisi’nde açtıkları bir başka soyut sergide, “*sanat için resmin kendi unsurları olan şekil, ton ve renk içinde kalmayı tercih ediyoruz*” söylemi, soyut resmin biçimsel yapısını tartıştıkları çağdaş bir yaklaşım ortaya koyar.²⁷⁹

1954 yılında Cemal Bingöl Helikon Sanat Galerisi’nde tamamı non-figüratif kolajlarından oluşan bir sergi açar. Adnan Turani, Cemal Bingöl’ün kolaj tekniğini renkçi anlatımdan biçimsel somut anlatıma geçişte bir araç olarak kullanan Fransız etkili kübizmden farkına dikkat çeker. Sanatçının renk olgusunu soyut resimsel değerleri açısından ele almasını dönemi bağlamında özgün bir konumda görür.²⁸⁰

1954 yılında İstanbul Şehzadebaşı Kuyucu Murat Paşa Medresesi’nde açılan sergide Sadi Öziş, Kuzgun Acar gibi genç sanatçılar ile Adnan Çoker, Nuri İyem gibi sanatçılar da yer alır.²⁸¹ “Yirmi Yeni Türk Ressamı” imzasıyla “*Halkımıza Çağrı*” adıyla yayınlanan bildiride sanatçılar temsili sanattan uzaklaşarak taklitten kurtulmayı, “*türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu düşündüğünü aracısız, içine doğduğu gibi vermeyi*” istediklerini belirtir.²⁸² Sanatçıların geleneksel Türk sanatlarının motif ve biçim repertuarını işaret eden açıklamaları, 1950’li yıllarda soyut yaklaşımların karakteristik özellikleri açısından bilgi vericidir.

1950’lerin kültür sanat yaşamındaki bir başka önemli gelişme, 1954 yılında Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) Kongresi’nin gerçekleşmesidir. Kongreye Pierre Francastel, Werner Hoffman, Jacques Lassaigue, Herbert Read, Paul Fierens, Lionello

²⁷⁸ H. Akdeniz, *age.*, s. 126.

²⁷⁹ A. Antmen, *Türk Sanatında Yeni Arayışlar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005, s. 65.

²⁸⁰ A. Turani, *age. (1996)*, s. 196.

²⁸¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, 2012, s. 245.

²⁸² G. Gültekin *age.*, s. 18.

Venturi gibi Batı dünyasının önemli sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri katılır.²⁸³ Kongre sırasında Yapı Kredi Bankası tarafından düzenlenen “İş ve İstihlal” resim yarışması soyut sanat tartışmalarına yeni bir boyut katar. H. Read, P. Fierens ve L. Venturi’nin jüri üyeleri arasında yer aldığı yarışmada birinciliğin Aliye Berger’in soyut dışavurumcu tarzdaki resmine verilmesi dönemin basını ve akademi çevrelerinde tartışmalar yaratır.²⁸⁴ Güzel Sanatlar Akademisi’nin figüratif, izlenimci ve figüre dayalı kübik soyutlamalarına dayanan resim anlayışı dışında, soyut dışavurumcu bir eserin birincilik kazanması Türk resminde soyut sanatın gelişim çizgisinde ayrıcalıklı bir yer tutar.²⁸⁵

1950’li yıllarda heykel sanatında görülen gelişmeler, resim sanatı ile benzerlik göstermektedir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde (İDGSA) R. Belling’in atölyesinde eğitim gören sanatçılar non-figüratif ve soyut eğilimlerin öncüsü olur. 1946 yılından itibaren İlhan Koman ile başlayan soyut eğilimler kısa bir süre içinde Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Sadi Çalık’ı da etkiler. Bu sanatçılar ile 1950 yılından itibaren soyut heykel, Türk heykel sanatının çağdaşlaşması yolunda önemli bir adım olarak varlığına başlar. Yaklaşık 1954 yılına kadar olan dönem soyut heykelin ilk denemelerinin yapıldığı kişisel araştırma süreçlerine işaret etmektedir. Bu yıllarda Hüseyin Anka Özkan, Hüseyin Gezer, Nusret Suman, Rahmi Artemiz, Ayperi Balkan, Türkan Tangör, Zerrin Bölükbaşı, Hakkı Karayığitoğlu, Nusret Suman gibi sanatçılar çeşitli malzemelerde figüratif anlayışta eserler üretir. Ali Hadi Bara, İlhan Koman, Zühtü Müridoğlu, Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar ve Şadi Çalık gibi sanatçılar ise soyut çalışmalar yapar. Metal, ahşap, bronz gibi geniş bir malzeme repertuarı görülür.²⁸⁶

1.3.1.3. Ulusallık / Evrensellik Tartışmaları

1950’li yıllarda Türk sanatının kimliği tartışmaları evrensel ve geleneksel olmak üzere iki ana eğilim çevresinde şekillenir. Demokrat Parti’nin geleneksel değerleri ön plana çıkartan kültür anlayışı sanatçılar arasında karşılık bulur. Türk resim sanatının özgün bir kimliğe kavuşabilmesi için Batı’nın taklitlerinden kurtulması gerektiği fikri

²⁸³ S. Tansuğ, *age.* (2012), s. 245.

²⁸⁴ B. Katrancı Kasalı, *agt.*, s. 179-180.

²⁸⁵ A. Antmen, *agt.*, s. 15.

²⁸⁶ Ayla Ödekan, “Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)”, *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, S. Akşin (Ed.), İstanbul, 2002, s. 577-579.

yaygınlık kazanır.²⁸⁷ Bu dönemde soyut sanatın biçimsel yönlerini geleneksel bir anlayışta temellendirme girişimleri artar.²⁸⁸

Sanatta geleneksel ve milli kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılar, Batılı resim teknikleri ile geleneksel sanatların soyut değerlerini uzlaştırmaya çalışır. Turgut Zaim, Malik Aksel gibi sanatçılar resimlerinde geleneksel biçimlere yönelirler. Abidin Elderoğlu, Şemsi Arel gibi sanatçılar Türk hat sanatının biçimsel kaligrafik değerlerinden hareketle soyut çalışmalar yapar.²⁸⁹ Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Sarptürk Gamsız, Mehmet Pesen, Ivy Stangali, Nedim Günsur, Fikret Otyam gibi On'lar Grubu sanatçıları biçimsel açıdan ise Anadolu'nun yöresel motiflerinin biçimsel değerlerini yeni bir soyutlamacı anlayış ile ele alır. Tarihsel kimliğin bir parçası olarak görülen geleneksel sanatlar, çağdaşlaşma amacıyla geniş kapsamlı incelemelere tâbi tutulur.²⁹⁰

Non-figüratif kavramı ise dönemin entelektüel çevrelerinde modernleşmenin bir sembolü olarak kavranır. Dönemin süreli yayınlarında Türk insanının çağdaş estetik duyarlılığı ile ilişkilendirilir. Ulusallık kavramı yerine millilik, evrensel değerler yerine milli geleneklerin gündemde olduğu bu dönemde non-figüratif sanat Türk aydınları için çağdaş ve evrensel değerlerin sembolü olur.²⁹¹

1950'li yıllarda benzer bir tartışma Çoksesli Türk Müziği alanında görülür. Bu yıllarda olgunlaşma evresini yaşayan Çoksesli Türk Müziği “alafranga – alaturka” karşıtlığı içerisinde gelişir. Alaturka müzik, geleneksel değerleri barındırması açısından Demokrat Parti döneminin siyasi iklimi ile uyumludur. Alafranga müzik ise çağdaş ve evrensel bir bakış açısının sembolü olarak değerlendirilir. Cumhuriyet dönemi çoksesli müziğin birinci kuşak sanatçıları Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses gibi isimler dönemin önemli müzikal çalışmalarına imza atarlar. Bülent Tarcan, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Muammer Sun gibi ikinci kuşak olarak adlandırılan sanatçılar geleneksel kaynakları kullandıkları çoksesli çalışmaları ile

²⁸⁷ Bedri Rahmi Eyüboğlu Batılı resim teknikleri ile Türk motiflerinin sentezine dayanan çalışmaları ile resim sanatında formalist araştırmaların en önemli temsilcisidir. Eyüboğlu'nun Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilerinin oluşturduğu 1946 yılında kurulan On'lar Grubu, modern Türk resim sanatının biçimsel kaynağı olarak geleneksel tezyini sanatları işaret eder (Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul, 1998, s. 465).

²⁸⁸ K. Giray, *age. (2010a)*, s. 52-56.

²⁸⁹ A. Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, İstanbul, 1998, s. 34.

²⁹⁰ K. Giray, *age. (2010b)*, s. 59-62.

²⁹¹ Kıymet Giray, *Ziraat Bankası Koleksiyonu*, c. II, Ankara, 2009, s. 286.

ulusal bir ekol idealini sürdürürler. Ayrıca bu dönemde Bülent Arel, Kemal Mimaroglu, İlhan Usmanbaş, II. Dünya Savaşı sonrası Amerika’da ortaya çıkan elektronik müziğin önemli temsilcileridir. Ulusal bir Türk müziği ekolü yerine bireyselliği ön plana aldıkları tarzları ile Çoksesli Türk Müzik Tarihi’nde öncü bir rol üstlenirler.²⁹²

1.3.1.4. Modern Sanat ve Endüstriyel Tasarım

1950 yıllarda sanayileşmenin hız kazanması ile endüstriyel tasarımın önemi artar. Plastik sanatlar ve endüstriyel tasarımın sentezine dayanan düşünceler ilk olarak Walter Gropius tarafından ortaya konur. Bauhaus Ekolü çerçevesinde kuramsallaşan sanatta endüstriyel yaklaşımlar, Bauhaus’tan sonra Le Corbusier tarafından geliştirilir. 17 Ekim 1951 tarihinde André Bloc tarafından Paris’te kurulan “Groupe Espace” bu yaklaşımın devamı niteliğindedir.²⁹³ Grup, mimari ve konstrüktivizm bağlamında modern çağda ortaya çıkacak yeni topluma uygun yeni bir estetik çerçeve yaratmayı amaçlar. Le Corbusier’nin düşünceleriyle paralel olarak plastik sanatlar sentezini hedefleyen Groupe Espace anlayışı kısa sürede pek çok Avrupa ülkesine yayılır.²⁹⁴

Türk “Group Espace, 1955 yılının Ocak ayında Hadi Bara, İlhan Koman ve mimar Tarık Carım tarafından kurulur. Türk “Group Espace”, kısa süre içerisinde uluslararası ölçekte başarılı çalışmalar üretir.²⁹⁵ First International Construction Material and Building Equipment Exhibition davet edilen Türk Grup Espas maddi imkansızlıklardan dolayı sergiye katılamaz. Ancak sanatçıların tasarımları L’Architecture d’Aujourd dergisinde yayınlanır.²⁹⁶

1950’li yıllarda endüstriyel tasarım alanında istihdam edilecek uzmanlar yetiştirilmesi için bir okul ihtiyacı belirir. Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi Profesörü Dr. Adolf G. Schneck ile endüstriyel tasarım alanında faaliyet gösterecek bir okulun kurulması için anlaşılır. 1957 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu

²⁹² A. H. Orhan, *agt.*, s. 20, 26-27.

²⁹³ Süphan Kaan Çiftçi, “Deniz Demirarslan, “20. Yüzyılda Mobilya Tasarımı Akımlarına Genel Bir Bakış”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 20/79, 2021, s. 1612-1613.

²⁹⁴ Ian Chilvers, John Graves-Smith, *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, New York, 2009, s. 811-812.

²⁹⁵ Zeynep Yasa Yaman, “Siyasi/Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”, *METU Journal of The Faculty of Architecture*, 28/1, Ankara 2011, s. 82.

²⁹⁶ Ömer Eren Koyunoğlu, *Türkiye’de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 2018, s. 150.

kurulur. Okulun amacı endüstriyel gelişmelere paralel olarak tasarım ve uygulamalı sanatlar alanlarında çalışacak profesyoneller yetiştirmektir. Dekoratif resim, grafik, endüstriyel tekstil sanatları, seramik, mobilya ve iç mimarlık alanlarında faaliyet gösterir.²⁹⁷

1953 yılında Nijat Sirel'in İDGSA Başkanlığı sırasında Maden Uygulama Atölyesi kurulması ve İlhan Koman, Sadi Öziş gibi sanatçıların burada yaptığı çalışmalar Türkiye'de endüstriyel tasarım olgusunun gelişmesinde öncü bir rol oynar. Sadi Öziş, Meltem Özkaraman Şen ile yaptığı söyleşide, İDGSA'deki metal atölyesinin kuruluşunu şu sözlerle anlatır:

*"Heykel Bölümü'nde metal atölyesi kuruyoruz. Malzeme alınmaya başlandı. Oksijen kaynağı, elektrik kaynağı, punta makinesi... O tarihlerde her şey zor bulunuyor. Ama sonunda bütün eksikler tamamlandı. Böylece 1953 yılında İlhan Koman, ben ve Sadi Çalık, metal heykel ve metal mobilya üzerinde çalışmaya başlıyoruz. Kendi kendimize yenilikler yapıyoruz. Koltuk tasarımında gereken en doğru ölçüleri bulabilmek için, atölyede 'kum'un üzerine oturup denemeler yapıyoruz. Kum üzerinde en rahat ölçüleri bulunca da, alçı kalıp alıyoruz. Bu kalıptan yeniden alçı döküm yapıp, elde ettiğimiz formların doğruluğunu herkesi oturtarak deniyoruz. Ondan sonra bu kalıplar üzerinde demir çubukları düzenleyerek de iskemlelerin, koltukların eğimlerini araştırıyoruz."*²⁹⁸

Endüstriyel tasarım alanında kurulan bir başka topluluk İDGSA'de kurulan metal atölyesinin devamı niteliğinde olan Kare Metal Atölyesi'dir. 1955 yılında İlhan Koman ve Sadi Öziş tarafından kurulan, Mazhar Süleymangil'in finanse ettiği Kare Metal Atölyesi, Türkiye'de modern mobilya tasarımı alanında öncü bir rol üstlenir. Endüstriyel tasarım ilişkileri bağlamında çeşitli malzeme ve stil arayışlarının yer aldığı bu ekoller, Türk sanatının çağdaşlaşma sürecinde önemli rol oynar.²⁹⁹

²⁹⁷ Semavat Karabıyıkoglu Boduroğlu, "Türk Sanat Eğitiminin Tarihsel Gelişimi ve Bauhaus Ekolünün Türk Sanat Eğitimine Yansımaları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2010, s. 45.

²⁹⁸ Meltem Özkaraman, "Türkiye'de Modernist İlk Metal Mobilya Üreticisi "Kare Metal Atölyesi", *Mimarlık Dergisi*, 383, İstanbul 2015.

(<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=397&RecID=3682>).

²⁹⁹ Ezgi Yavuz, *Designing The Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey*, *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 32/2, Ankara 2015, s.118.

1.3.1.5. 1950’li Yıllarda Özel Sanat Galerilerinin Oluşumu ve Sanat Piyasası

1950’li yıllarda ilki 1939 yılında açılan Devlet Resim Heykel Sergileri dışında, devletin sergi etkinliklerine sağladığı desteğin azaldığı görülür. Bu yıllarda kurulan özel galeriler sanatçıların devlet sergileri dışında varlık gösterebilmelerine imkân sağlar. 1954 yılında Yapı Kredi Bankası tarafından bankanın kuruluşunun onuncu yılına özel düzenlenen resim yarışması, özel sektörün kurumsal sponsorluk yaklaşımının ilk örneğini temsil eder. İstanbul, Ankara ve İzmir’de çeşitli sanat galerileri açılır. Pek çok genç sanatçının ilk kişisel sergileri bu özel galerilerde gerçekleşir. Özel galeriler etrafında oluşan entelektüel çevre eleştirel ve kuramsal etkinliklerin artmasında etkili olur.³⁰⁰

1950 yılında Adalet Cimcoz tarafından İstanbul’da kurulan Maya Sanat Galerisi, Türk sanat piyasasının oluşumunda öncü bir rol üstlenir. Sanatçı ve entelektüeller tarafından desteklenen galeri, resim sanatının halk tarafından benimsenmesini gaye edinir. Maya Sanat Galerisi, farklı nesillerden ve disiplinlerden sanatçıların bir araya geldiği canlı bir sanat ortamına sahiptir. Ancak Türkiye’de sanat piyasasının gelişimi için yeterli koşulların oluşmaması nedeniyle 1955 yılında kapanır. Maya Sanat Galerisi’nin kapanmasının ardından oluşan boşluğu 1956 yılından itibaren Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi’nde düzenlenen sergiler doldurur. 1959 yılından itibaren ise düzenli sergiler gerçekleştirilir.³⁰¹

İstanbul’da kurulan bir başka galeri 1952 yılında ressam Fethi Karakaş tarafından İstanbul İhlamur Dere Caddesi’nde açılan “Küçük Galeri” kısa bir süre içerisinde kapanmak zorunda kalır. İstanbul Belediyesi tarafından 1954 yılında açılan “Şehir Galerisi” de dönemin etkin galerileri arasındadır. 1950’li yıllarda İstanbul’da İstanbul Gamsız Galeri, 1956’da İrfan Ertem’in kurduğu Ertem Galerisi’nde önemli sergiler açılır.³⁰²

Ankara’da oluşan kültür sanat ortamının bir başka önemli ismi İhsan Cemal Karaburçak’tır. 1956 yılında gelecek vadeden genç sanatçıların sergilerini düzenlemek

³⁰⁰ Ebru Nalân Sülün, *Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*, 2019, İstanbul, s. 69.

³⁰¹ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, 1993, İstanbul, s. 42.

³⁰² Mehmet Üstünipek, Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*, Ayla Ödekan (ed.), İstanbul 1999, s.193.

amacıyla Karaburçak Galerisi'ni açar. 1948 yılında İstanbul'da kurulan Akbank Sanat Galerisi, 1954 yılında Ankara'ya taşınır. Ankara'da kurulan bir diğer özel galeri Helikon Sanat Derneği'dir. 1957'de Bülent Arel, Selma Arel, Rasim Arsebük, Zerrin Arsebük, Orhan Burlan, Bülent Daver, Rahşan Ecevit ve Reha Kargas tarafından kurulur. Müzik, resim, heykel, sinema alanlarında çağdaş sanat eğilimlerini halka tanıtmayı hedefler. Helikon, devlet sergilerine katılma şansı bulamayan pek çok genç sanatçı için yeni fırsatlar yaratır.³⁰³ Helikon Galerisi çevresinde toplanan genç sanatsever kitleler çağdaş eğilimlere yönelir. Helikon, Ankara'da çağdaş sanat eğilimlerinin ilk defa sergilenmeye başladığı galeridir.³⁰⁴ 6-7 Eylül Olayları sonrasında isminin Yunanca olmasından dolayı Helikon kapatılır ve yöneticilerine soruşturma açılır. Soruşturmaların ardından dernek tekrar faal duruma gelir.³⁰⁵

Klasik figüratif resmin bile satışlarının çok düşük olduğu bir dönemde, Helikon'un soyut eserlerde yakaladığı satış grafiği umut vericidir. Bülent Ecevit, Helikon'un başarısını şu şekilde vurgular:

“Helikon, ucuz, düşük fiyatlarla vatandaşlara istedikleri çalışmalarını alma olanağı sağladı. Bu, Türkiye’de ilk defa oluyordu. Memur, işçi, ev hanımlarının ilgisini çekiyorduk sanat çalışmalarına. Sanatçılar, eserlerini izleyen vatandaşlara o eserlerle ilgili bilgileri bizzat veriyorlar ve taksitli satışlar da yapıyorlardı. Bazı üyelerimiz de kendi atölyelerini kurmaya başlamıştı. Böylelikle sadece seyirci olmaktan çıkıyor, üretici olma yönünde adımlar atıyorlardı.”³⁰⁶

1950’lerde açılan galerilerin ortak gayesi toplum ve sanat arasındaki iletişimi güçlendirmektir. Sanat piyasasının gelişimi için topluma sanat eseri satın alma alışkanlığı kazandırmak istenir. Böylece hem sanatçının gelişimi için gerekli maddi ve manevi koşulları tesis etmek hem de toplumun sanat yaşamına katılımını sağlamak amaçlanır. Ankara'nın başkent olması, Cumhuriyet'in erken dönemlerinden itibaren

³⁰³ Başak Önsal, “Emergence of Art Galleries in Ankara Case Study of Three Pionerring Galleries in the 1950s”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), The Graduate School Of Social Sciences Of Middle East Technical University Ankara 2006, s. 84.

³⁰⁴ Murat Ural, *Resim ve Koleksiyonerler*”, *En Sevdikleri: 50 Koleksiyonunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı*, İstanbul, 2000, s. 53.

³⁰⁵ B. Önsal, *agt.*, s. 80.

³⁰⁶ B. Önsal, *agt.*, s. 83.

kültür ve sanat ortamının özenle oluşturulması, İstanbul'daki galerilere kıyasla Ankara'da başarılı oluşumların ortaya çıkmasını sağlar.

1.3.1.6. 1950-1960 Yılları Arasında Türk Sanatçıların Yurtdışı Faaliyetleri

1950'li yıllarla birlikte Türk sanatının Batılı sanat organizasyonlarındaki varlığı artar. Türkiye 1948 yılından itibaren davet edildiği Venedik Bienali'ne ancak 1956'da katılır.³⁰⁷ 1956'da gerçekleşen Bienalde Türkiye'yi temsil eden sanatçılar Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Ali Çelebi, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Cemal Bingöl, İlhan Koman, Ercüment Kalmık, Nuri İyem, Hamit Görele, Kuzgun Acar, Şadi Çalık, Eşref Üren, Salih Urallı, Arif Kaptan, Neşet Günel, Cevat Dereli, Nijad Sirel ve Hakkı Anlı'dır. Bienalde Türk sanatçıların soyut ve figüratif eserleri eşit ağırlıkta yer alır. 1958 XXIX. Venedik Bienali'ne (1958) ise soyut ve soyutlamacı eğilimler ağırlık kazanır. Nurullah Berk, Ali Hadi Bara, Şadi Çalık, Cemal Tollu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, İlhan Koman, Şadan Bezeyiş ve Erdal Alantar'ın eserleri sergilenir.³⁰⁸

Türkiye IV. São Paulo (1957) sergisine, Sabri Berkel'in komiserliğinde sanatçılar Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman, Ali Hadi Bara, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ile katılır. Sergi sonunda İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu'nun heykelleri New York Modern Sanatlar Müzesi (MOMA) tarafından satın alınarak müze koleksiyonuna eklenir.³⁰⁹ Türkiye'nin Venedik ve São Paulo Bienalleri'ne katılımı için çoğu kez davet edilmesine karşın dönemin idarecilerinin sanat dünyasına olan ilgisizliği, Türk sanatçıların uluslararası organizasyonlara asgari düzeyde katıldığı görülür. Söz konusu durumun nedenleri arasında başta döviz krizi olmak üzere, ekonomik nedenler önde gelmektedir.³¹⁰

³⁰⁷ Esra Yıldız, ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee (Venedik Bienali Çağdaş Sanatlar Tarihi Arşivi) yapılan araştırmaları neticesinde 1948'den 1956'ya kadar bienalin her edisyonu için Türkiye'ye davet gönderildiğini, Türkiye'nin ise ekonomik yetersizlikler ve kurumların ilgisizliğinden dolayı bu bienallere katılmadığını söyler (Esra Yıldız, "Türkiye'nin Uluslararası Bienallere 1950'li Yıllardaki Katılımı", *Art-Sanat Dergisi*, 16, İstanbul 2021, 585).

³⁰⁸ E. Yıldız, *agm.*, 585-588.

³⁰⁹ Aynur Gürlemez Arı, "1975 Sao Paulo Bienali Türkiye Sergisi", *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/1, İzmir 2021, s. 383.

³¹⁰ Ali Hadi Bara, "Sao Paulo Bienali", *Arkitekt Dergisi*, 286, İstanbul 1957, s. 27.

1.3.2. 1960-1970 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamı

1960'lı yıllar Türkiye'nin kültürel yaşamı açısından yeni bir evrenin başlangıcına işaret eder. Türkiye bu yıllarda sanayileşme, ekonomik göstergeler ve yeni toplumsal olgular bağlamında önemli bir dönüşüm içerisindeydi. 1961 Anayasa'nın özgürlükçü yapısı aydınlar, işçiler ve öğrencilerin birlikte siyaset yapabilmesine olanak sağlar. 27 Mayıs sonrası toplumsal yaşama yeni sosyal gruplar ve siyasi fikirler katılır. Bireysel hak ve özgürlükler genişler.³¹¹ Çok sesli bir toplumsal yapının inşası kültür sanat dünyasında fikir zenginliği yaratır. Bu yıllarda sanata ve sanatçıya yönelik sorunlar kamuoyunda açık ve çok yönlü bir şekilde tartışılmaya başlar.

1960'larda Fransa ve Almanya gibi ülkelerin üniversitelerinde başlayan öğrenci hareketleri kısa sürede Batı Avrupa ülkelerine yayılır. 1968 yılında Fransa'da en geniş kapsamına ulaşan olaylar, kitlelerin örgütlü hak arayışlarında dönüm noktasıdır. 1960'lar gerek milliyetçi gerekse de sosyalist düşünceler etkisiyle Amerikan karşıtlığının güçlendiği yıllardır. Türk sanatının modernleşme süreci politik yönden tartışılırken, kültürel konular yeni bakış açılarından ele alınır. Ayrıca Türk sanatçıların ulusallık/evrensellik tartışmaları yeni boyutlar kazanır.³¹²

Demokrat Parti döneminde gerileyen devlet ve sanatçı ilişkileri, 27 Mayıs 1960 sonrasında iyileşmeye başlar. Milli Birlik Komitesi, Türk sanatının ve sanatçıların sorunlarına yönelik raporlar düzenlenmesini ister. Bu doğrultuda Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurulan komisyonlarda Türk sanatının ve sanatçıların sorunları ele alınır.³¹³ M. Sunullah Arısoy'un hazırladığı raporda Türk sanatçıların dernekleşmesi, sanatçıların Temsilciler Meclisi'ne temsilci göndermesi ve plastik sanatlara yönelik çözüm arayışlarında sanatçıların örgütlü bir biçimde mücadele etmesi gibi konular gündeme gelir.³¹⁴ 1961 yılında "Güzel Sanatlar Komitesi" tarafından "Güzel Sanatlar Müzeleri Kanun Tasarısı" başta olmak üzere, plastik sanatlar alanında yenilenme, Türk resim ve heykelinin yurt içinde ve yurt dışında tanıtımı, yurt dışından satın alınacak eserlerin bir müzede toplanması gibi çözüm önerileri sunulur. Yürütülen çalışmalarda Güzel Sanatlar

³¹¹ Fehim Kuruloğlu, *1960-1965 Yılları Arası Türkiye'de Siyasal, Sosyal ve Ekonomik Hayat*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat 2016, s.413.

³¹² Güler Bek, *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007, s. 15-16.

³¹³ Bora Gürdaş, "1960 – 1970 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2008, s. 15.

³¹⁴ A. Antmen, *agt.*, s. 32-33.

Vekâleti'nin kurulması gündeme gelse de hayata geçirilemez.³¹⁵ 1960'lı yıllar süresince devlet desteği ile İzmir, Antalya, Mersin, Bursa, Balıkesir, Kütahya, Bolu, Erzurum ve Eskişehir'de il galerileri kurulur.³¹⁶

10 Ekim 1960'ta Ankara Sanat Sevenler Kulübü'nde 22 sanatçının katılımıyla açılan sergi 27 Mayıs müdahalesi sonrasında devlet ve sanatçılar arasında yeniden kurulmaya çalışılan ilişkiyi göstermesi açısından ilginçtir. Aralarında Eşref Üren, Turan Erol, Orhan Peker, Selam Arel, Nuri Abaç gibi sanatçıların bulunduğu sergide resim, heykel, seramik, el işi gibi eserleri devlet hazinesine yardım amacıyla satılmak istenir. Sergide hiçbir eserin satılmamış olması ise dönemin sanat piyasasının durumunu göstermesi açısından önemlidir.³¹⁷

1960'lı yıllar dünyada olduğu gibi Türkiye için de yeni düşüncelerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Demokrat Parti iktidarında basına uygulanan sansür politikalarının ortadan kalkması ile 1960'larda Türk basınında çeşitli fikir ve görüşlerin özgürce ifade edilebildiği bir ortam görülür. 1961 Anayasası'nın yarattığı özgürlükçü ortam ile siyasal içerikli çeviriler artar. Bu yıllarda başta Karl Marx'ın "Das Kapital"i olmak üzere Engels, Lenin ve Mao gibi sosyalist kuramcılarının eserleri Türkçe'ye çevrilir. Dünya edebiyatının önemli toplumcu gerçekçi eserleri Türkçe'ye kazandırılır. Sol, sosyalist ve çeşitli düşünce akımlarını savunan dergilerin sayısında artış görülür.³¹⁸

Bu dönemde Sartre, Camus, Soren Kierkegaard gibi varoluşçu yazar ve düşünürlerin kitapları ilgi görmeye başlar. Varoluşçu düşünceler çerçevesinde yaşam, ölüm, cinsellik, insanın anlam arayışları gibi kavramların Türk sanatına girmesi sanatın

³¹⁵ Atatürk'ün vefatından sonra kaldırılarak Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanan Kültür Bakanlığı tartışmaları, 1970'lerde ivme kazanır. 1971 yılına dek Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde oluşturulan kültür ve sanat politikaları yeni bakanlık bünyesinde geliştirilmeye başlar. Bakanlığın kurulmasının da etkisiyle Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda (1973-1977) özel sektörün kültür ve sanat alanında yapacağı faaliyetlere devlet tarafından teşvik sağlanacağı belirtilir (Ebru Nalân Sülün, *agm.*, s. 61). 12 Mart 1971 müdahalesinin ardından kültür meseleleri önemli bir ihtiyaç olarak görülerek Kültür Bakanlığı ikinci defa kurulur. Ancak 7 Haziran 1972 tarihinde Kültür Müsteşarlığı adıyla Başbakanlığa bağlanır. 29 ay sonra Cumhurbaşkanlığı'nın 17.11.1974 tarih ve 4-1040 sayılı tezkeresi ile Kültür Bakanlığı üçüncü kez doğmuştur. 21 Haziran 1977 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı ile birleştirilerek Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı adını alır. Aynı yıl içinde tekrar Cumhurbaşkanlığı tezkeresi ile ayrı bir bakanlık haline getirilir (Ayşe Nahide Yılmaz, *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2014, s. 40).

³¹⁶ A. Antmen, *agt.*, s. 33.

³¹⁷ A. Antmen, *agt.*, s. 35.

³¹⁸ Nedim Gürsel, "Uygarlık ve Çeviri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. II, İstanbul 1983, s. 323.

evrensel boyutlarının kavranması açısından önemlidir. Bu yıllarda Yön³¹⁹, Ataç, Türk Kültürü, Devinim, Evrim, Kitap Belleten, Değişim, Dönem, Otağ, Yeni İnsan, Yeni Dergi, Cep Dergisi, Sanat ve Sanatçılar, Akademi, Hayat Tarih Mecmuası, Yol, Soyut, Yeni Gerçek, May, Sesimiz, Yaşamak, Yeni Eylem, Ankara Sanat, Papirus, Belgelerle Türk Tarihi, Ocak gibi dergiler Türk yayın hayatına katılır.³²⁰

1960'lardan sonra Türkiye'deki sanat eğitiminin akademi dışında özel atölyelerde yaygınlaşması yeni fikirlerin ortaya çıkmasını sağlar. 1960'lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nin merkezi konumu sarsılırken, Türk sanatında üslup eğilimlerini yönlendirme işlevi sonlanır. Bu yıllarda Burhan Uygur, Mehmet Güleriyüz, Neşe Erdok, Komet, Alaettin Aksoy ve Mustafa Ata gibi sanatçıların eserlerinde Akademi kalıpları dışında, bireyselliğin ön planda olduğu ve çağdaş sanat dünyası ile koştur bir sanat anlayışı görülür.³²¹

1960'lı yıllarda giderek etkisi azalsa da belirli üslup ve amaç ortaklıkları çerçevesinde sanat topluluklarının kurulduğu görülür. Türk Kadın Sanatçıları (1960), Türk Yüksek Ressam Cemiyeti (1961), Türk Ressamlar Cemiyeti (1962), Mavi Grup (1963), Çağdaş Türk Ressamlar Cemiyeti (1965), RBK Grubu (1965), Türk Plastik Sanatçılar Derneği (1966), Altılar Grubu (1969), Milletler Arası Türk Kadın Sanatçılar Derneği (1969), Türkiye Sanatseverler Derneği (1969) gibi sanatçı toplulukları kurulsada bu grupların faaliyetleri uzun soluklu değildir. İsmail Altınok, Cemal Bingöl, Selma Arel, Lütfü Günay, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay, Solmaz Tugaç ve İhsan Cemal Karaburçak tarafından kurulan "Siyah Kalem" grubu ilk sergilerini 1961 yılı Ekim ayında Türk-Amerikan Kültür Derneği'nde açarlar. 1961 yılı içerisinde Avusturya'da Viyana ve Klagenfurt'ta iki sergi gerçekleştirirler. Ortak bir amaç ve stil birliği taşımayan grup 1965 yılında dağılır.

Türkiye'de 1950'li yıllarda başlayan soyut sanat etkinlikleri 1960'lı yıllarda olgunlaşarak devam eder. Bir yandan Fahrelnisa Zeid, Selim Turan, Mübin Orhon,

³¹⁹ 1960'lı yılların düşünce hayatında "Yön" dergisinin etkinliği önemlidir. 1961 yılında Doğan Avcıoğlu, Mümtaz Soysal ve Cemal Reşit Eyüboğlu tarafından kurulan Yön Dergisi, Kemalizm'in halkçılık ve devletçilik ilkeleri bağlamında milliyetçi-sosyalist bir çizgide yayın yapar. Türkiye'nin esas problemi olarak "geri kalmışlığı" işaret eden Yön Hareketi, Türkiye'ye özgü bir sosyalist model çerçevesinde kalkınma sorununa çözüm üretilmesi gerektiğini vurgular (Atıl Cem Çiçek, *Türk Siyasal Hayatında Yön Dergisi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Malatya 2013, s. 30, 210-214).

³²⁰ Sevay Okay Atılğan, "Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7/14, İstanbul, 2009, s. 108.

³²¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, İstanbul, 1997, s. 144-145.

Nejat Devrim gibi “Paris Ekolü” çevresinde üreten sanatçılar ile Halil Dikmen, Cemal Bingöl, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer gibi sanatçılar soyut sanatta yeni gelişmelere öncülük eder. Kültürel bellek, kent hafızası, geleneksel motifler gibi alanlarda simgesel ve soyutlamacı çalışmalar yaparlar. Bu süreçte Selim Turan, Adnan Çoker, Abidin Elderoğlu, Adnan Turani, Mübin Orhon, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Hakkı Anlı doğu kaligrafisi’nden beslenen jestüel etkili, hem doğu hem batı geleneğine dayanan eserler üretir. Resmin espas, renk ve ışık gibi plastik unsurlarını sorgulanır. Özdemir Altan, Ali Avni Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tiraje Dikmen, Orhan Peker ve Turan Erol ise figür temelli soyutlamacı bir anlayışı benimser. Bu yıllarda Tülay Tura, Altan Gürman, Devrim Erbil, Sarkis ve Adnan Çoker gibi sanatçılar tarafından kurulan Mavi Grup topluluğu, soyut sanat alanında yeni ve kavramsal araştırmalar içerisindedir.³²²

1.3.2.1. Toplumcu Gerçekçilik

1950’li yılların ikinci yarısından itibaren artan siyasi ve ekonomik istikrarsızlıklar toplum geneline yayılır. Demokrat Parti döneminde başlayan hızlı sanayileşmenin toplumsal yapıdaki olumsuz sonuçları 1960’larda sosyal dengeler açısından pek çok problem yaratır. Sanayileşme hızı ve kentleşme arasındaki orantısızlık, kırsaldan kentlere yönelik yoğun göç hareketlerinin sistemsiz bir yapıda şekillenmesiyle sonuçlanır. Çarpık kentleşme, gecekonduların ortaya çıkması ve vasıfsız iş gücünün artması sosyal yapıyı olumsuz etkiler.

1960-1970 yılları arasında Türkiye’de yaşanan toplumsal, siyasi ve ekonomik gelişmeler sanatçıların biçim ve içerik tercihlerine yansır. 1961 Anayasası’nın getirdiği görece özgürlük ortamı, toplumsal ve politik konularda mesafeli olan kesimlerin bu konulara yönelmesi için elverişli bir ortam yaratır. Sanatçıların ideolojik bağlamları güçlenirken, genç kuşak sanatçıların toplumsal sorunlara ilgisinin arttığı görülür. Türk sanatı toplumsal dönüşümler paralelinde yeni söylem ve biçimsel yöntemlere evrilir. Bu dönemde resim, edebiyat, sinema ve müzik gibi alanlarda toplum gerçeklerinin ele alındığı yapıtlar üretilir.³²³

³²² S. Tansuğ, *age. (1993)*, s. 95.

³²³ Sibel Kılıç, *1950 – 1980 Dönemi Türk Resminde Tema ve Üslup Ayrışmaları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2008, s. 108.

1960’larda Türk sanatının kimliği tartışmaları yeni boyutları ile ele alınır. Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1950’lere kadar çoğunlukla yerel motif repertuarına dayalı biçimsel yorumlarla ele alınan yerellik kavramı, 1960’larda halkın sorunlarına yönelen yeni bir içerik anlayışına ulaşır. Ulusal ve halkçı bir çizgide gelişen süreç, toplumsal, sosyalist ve eleştirel gerçekçilik eğilimleri çerçevesinde zenginleşir. 1950’lerde soyut çalışan bazı sanatçılar 1960’lı yıllarda toplumsal bir anlayış çerçevesinde figüratif resme yöneldiği görülür. Dönemin siyasi iklimi ve sosyal demokrat düşüncenin güçlenmesi, sanatçı ve toplum ilişkisine yeni boyutlar katar. Sanatın toplumsal işlevi ve sanatçının sosyal sorumlulukları gibi konular sıkça tartışılır.³²⁴ Sanatçılar, geniş kesimlere yönelik toplumsal mesajlar içeren çalışmalara yönelir. 1960’larda figüratif resmin yükselişinin önemli bir nedeni sanatçının halka ulaşma ve anlaşılma arzusunu işaret etmektedir.³²⁵

1960’lar süresince ulusallık/evrensellik kavramlarının tartışıldığı bir sanat ortamı söz konusudur. 1950’li yıllarda yerini “doğu-batı bireşimciliğine” bırakan “ulusallık – evrensellik” tartışmaları 1960’larda tekrar gündeme gelir. 1960’lı yıllarda kültür ve sanat çevrelerinde, dönemin politik ortamına koşut olarak “ulusal kültür/milli kültür”, “ulusallık ve evrensellik ikiliği”, Atatürk milliyetçiliği bağlamında “ulusal kültür” sorunları tartışılır.³²⁶ Kaya Özsezgin, 1960’lardaki figüratif eğilimlerin yerellik/yöresellik tartışmaları bağlamında “*Anadolu gerçeklerinden hareket eden*” yeni bir evre olduğuna dikkat çeker.³²⁷

“1960 kuşağı bu bakımdan, iki ayrı yönelim içinde görmekteyiz: Bir yandan bozkır görüntüsünün bodur ağaçları, kerpiç düz damlı evleri, toprak yapıları insanlarıyla birlikte lekeci ve şiirsel bir üslupla verilirken, öte yandan gerçekliğin özüne yönelen, toplumsal içeriğin kişisel açıdan yorumuna öncelik veren bir anlayış giderek etkisini duyurmaktaydı.”³²⁸

³²⁴ K. Giray, *age. (1998)*, s. 519.

³²⁵ K. Özsezgin, *age. (1982)*, s. 18.

³²⁶ Güler Bek, “Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık/Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen – Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, Isparta 2008, s. 120.

³²⁷ K. Özsezgin, *age. (1982)*, s. 105.

³²⁸ K. Özsezgin, *age. (1982)*, s. 105-106.

1959 yılında kurulan Yeni Dal, 1940'larda ortaya çıkan ve Yeniler tarafından temsil edilen toplumcu gerçekçi anlayışın devamı niteliğindedir.³²⁹ Grup, Kemal İncesu, heykeltıraş Vahi İncesu, İhsan İncesu, İbrahim Balaban, Marta Tözge ve Avni Memedoğlu tarafından 1959 yılında kurulur. Sanatçılar, “*Tanzimat döneminden bu yana kökü dışarıda, öykünmecî sanat anlayışına karşı, toplumun içerisinde bulunduğu gerçekleri ön plana çıkarmayı*” hedefler. Kendilerini sosyalist realist³³⁰ bir grup olarak nitelendiren sanatçılar, amaçlarını;

“*Bilimsel gözlemciliğin ışığı altında, realist ve gerçek bir evren görüşü ile, her türlü kişisel ve hasta psikolojilerinden irak olarak, sosyal ve halkçı bir sorumluluk duygusu altında, öteden beri ülkemizde yaygın bir moda hastalığı olan her çeşit alafrangalığın dışında, ulusal ve yöresel bir yöntemle iyimser bir dinamizme varmak*” olarak tanımlar.³³¹

Yeni Dal Grubu sanatçılarının üslup eğilimleri figüratif anlayışta birleşir. Ancak sanatçıların resim teknikleri birbirinden farklıdır. Marta Tözge'nin çalışmalarında ölüm, acı, savaş, barış ve insan sevgisi gibi konular öne çıkar. İşçi sınıfının sorunları ve geleneksel motiflere yer verir. Sanatçının çalışmalarında Ekspresyonist etkiler yoğun olarak hissedilirken, korku unsurları ve fantastik görünümle bağlamında sürrealist etkiler de sezilir.³³² Yeni Dal Grubu'nun manifestosunu kaleme alan Avni Memedoğlu çalışmalarında toplumsal konuları eleştirel bir perspektiften ele alır.³³³ İşçi, köylü sınıfının yaşadığı zorlukları ve toplumsal çelişkileri konu edinir. Figürlerin el ve kollarında yarattığı deformasyonlarda sembolik bir dil kullanır.³³⁴

Yeni Dal'ın 1961 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde açtığı sergide yer alan resimler hakkında “*menşei Sovyet Rusya'da olan sosyal realizm cereyanının esaslarına uygun*” olduğu gerekçesi ile soruşturma açılır. Resimler Fransa'da komünistlerin yaptıkları resimler ile benzerlikler görülür. Sergide yer alan eserlerden

³²⁹ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, İstanbul, 1998, s. 34.

³³⁰ Sosyalist Gerçeklik 1924 yılında Vladimir Lenin'in ölümünden Stalin'in ölümüne (1953) dek geçen sürede Sovyetler Birliği'nin resmi sanat üslubudur. Lenin'in görüşleri çerçevesinde teoride 4 ilke etrafında tanımlanır: narodnost (halka yönelik yönelim), ideonost (ideolojik içerik), klassnost (sınıf içeriği) ve diğerlerinin hepsinden önce partiinost (işçileri komünizm ruhuyla eğitime görevi) idi. (I. Chilvers, J. G. Smith, *agt.*, s. 1821-1822).

³³¹ Merve Firidin, *Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Karabük 2021, s. 44.

³³² M. Firidin, *agt.*, s. 59-60.

³³³ A. Ersoy, *age. (1998)*, s. 83.

³³⁴ M. Firidin, *agt.*, s. 184-185.

Marta Tözge'nin resimleri sınıf farkına dikkat çektiği; Kemal İncesu ve İhsan İncesu'nun köylü ve işçi sınıfının yaşam koşullarını gösterdiği; Avni Memedoğlu'nun resimlerinin halkı askerlikten soğuttuğu ve İbrahim Balaban'ın komünizm propagandası yaptığı kanaatine varılır. Resimlerin yargılanması 12 Eylül 1961'de sona erer ve sanatçılar üzerlerine atılı suçlamalardan beraat ederler. Grubun 28 Nisan konulu resim sergisi de kapatılarak eserlere el konur. Mayıs 1969'da İbrahim Balaban'ın Adana'da Şehir Tiyatrosu fuayesinde açtığı sergi komando giyimli bir grup tarafından basılır. Resimler Türkleri küçük düşürücü olduğu ve komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle parçalanır. Sanatçının darp edilerek yaralandığı olay London Times gibi yabancı gazeteler aracılığı ile dünya basınında yer bulur.³³⁵

Neşet Günel, 1960'larda toplumsal içerikli resmin öncü isimlerindedir. Güzel Sanatlar Akademisi Neşet Günel Atölyesi, toplumcu gerçekçi anlayışın önemli kaynağı haline gelir.³³⁶ Kırsal kesimin, köylülerin ve işçilerin yaşadığı zorlukları yansıtan eserler üretilir. Neşet Günel'in çalışmalarında yerellik kavramı ön plandadır. Kırsal kesimin çorak bozkır görüntülerini, yığma taş duvarlar, harabe evler gibi görüntüler yer alır. Neşet Günel "Toprak Adamlar" gibi anıtsal figürlü kompozisyon serilerinde kırsal kesimin yaşam koşullarını ele alır. Sanatçı duvar resmi ve fresk tekniğini estetik ifade için önemli bulur. Hacimli, heykelsi ve statik figürleri kırsal manzaralar ve gecekondu görüntüleri ile zenginleştirir. Figürlerdeki anatomik deformasyonlar, sanatçının toplumcu eleştirisinin biçimsel yansımalarıdır.³³⁷

1950'li yıllarda soyut sanatın önemli ismi Nuri İyem, 1965'ten itibaren figüratif anlayışta eserler üretir. Sanatçı çalışmalarında Anadolu kadınları, göç ve kırsal yaşamın zorlukları gibi toplumsal konuları ele alır. Anıtsal portre ve figürleri ile karakterize edilen bu dönemde, sanatçıyla özdeş özgün bir biçimsel dile ulaşır.³³⁸ Grev temalı resimlerinde Türk toplumu için yeni bir kavram olan iş hukuku ve işçi sömürüsü gibi konulara yönelir.³³⁹

³³⁵ Ç. Yetkin, *age.*, s. 235-249.

³³⁶ K. Giray, *age. (2010b)*, s. 240.

³³⁷ Güler Bek Arat, "1960'lardan 1990'lara Sanatın Değişen Görünümü", *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, Zeynep Yasa Yaman (ed.), Ankara 2012, s. 387.

³³⁸ Ahmet Türe, *1940'dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2002, s. 41.

³³⁹ K. Giray, *age. (2010b)*, s. 244.

Nedim Günsur, maden işçileri, gurbetçiler ve köy yaşamını sınıfsal açıdan eleştirel bir dille konu edinir.³⁴⁰ Paris'te Fernand Leger ve Andre Lhote atölyelerinde çalışan sanatçı geometrik – lekese soyutlamalar yapar. Bezemeci yüzey yapıları, üç boyutlu mekân ve figüratif soyutlamalar öne çıkar. Kütlesel formlar, keskin kalın konturlar ve deformasyonlar sanatçının figüratif ekspresyonist üslubunun karakteristik yönleridir.³⁴¹ Sosyal içerikli ve dramatik bir anlatım çerçevesinde sembolik bir plastik dile sahiptir.³⁴²

Bu dönemde toplumcu gerçekçi anlayışta eserler veren diğer sanatçılar Kemal Sönmezler, Selim Turan, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Avni Arbaş'tır.³⁴³ Ayrıca Neşet Günal, Cihat Aral, Neşe Erdok gibi isimler ve bu isimlerin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencileri toplumsal gerçekçi sanat anlayışının temsilcileridir.³⁴⁴ İpek Duben, 1960 Kuşağı sanatçılarının karakteristik özelliklerini şu sözlerle ifade eder:

“Bu kuşağın önemli niteliklerinden biri, toplumsal bilinç düzeyini resimde yansıtmaya çabası ise, ikinci önemli niteliği de, konuyu işlerken tek anlamcılıktan, propagandacılıktan ve öykücülükten kaçınmak istemeleridir. Eğer resim devrimci olacaksa, gerçeği anlatacaksa ve onu değiştirecekse, bu gerçeği akıl yolu ile nesnel düzeyde işlemez; çünkü, gerçeğin özü çok yönlüdür, çok katlıdır, karmaşıktır ve akıl dışı (imgelem) dünyasında kalan yanları vardır. Sanat yapıtında mantık dışı anlamı fantastik yansıtır. Sanatçılar fantastik anlatımı değişik alanlarda aramışlardır.”³⁴⁵

1960'lı yıllarda Türk sanatında yeni bir duyarlılık olarak ortaya çıkan toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatında görülmesi resim sanatına kıyasla daha erken tarihlerdedir. Türk edebiyatında Nazım Hikmet'in etkisiyle toplumcu gerçekçi bir kuşak oluşur. 1960 Kuşağı şairleri içerisinde Arkadaş Z. Özger, Ataol Behramoğlu, Nihat Behram, Cahit Zarifoğlu, Turgay Gönenç gibi isimler sayılabilir. Ayrıca bu dönemde, Ercüment Behzat Lav, İlhami Bekir Tez, Attilâ İlhan, Rıfat Ilgaz, Ahmed Arif, A. Kadir, Enver Gökçe, Ömer Faruk Toprak, Niyazi Akıncıoğlu, Cahit İrgat gibi şairler Anadolu

³⁴⁰ G. Gültekin, *age.*, s. 118.

³⁴¹ A. Ersoy, *age.* (1998), s. 81.

³⁴² S. Tansuğ, *age.* (1993), s. 57.

³⁴³ A. Ersoy, *age.* (1998), s. 81.

³⁴⁴ K. Giray, *age.* (2010b), s. 240.

³⁴⁵ İ. Duben, *age.* (2016), s. 35.

gerçeklikleri, kentleşme, kırsal kesimin yaşam konuları gibi toplumsal sorunlara yönelir.³⁴⁶

Berna Moran, 1950'lere kadar Türk romanında ana sorunun Batılılaşma olduğuna dikkat çeker. Moran'a göre 1950'li yıllardan sonra toplumsal yaşamı konu edinen "*Anadolu romanı*", toplumsal gerçekliklere eleştirel bir yönden eğilmesi açısından yeni bir evredir.³⁴⁷ Yaşar Kemal'in "Orta Direk" (1960), "Yer Demir Gök Bakır" (1963), "Ölmez Otu" (1969); Orhan Kemal'in "Gurbet Kuşları" (1962), "Üç Kağıtçı" (1969); Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" (1962), "Amerikan Sargısı" (1967), "Kaplumbağalar" (1967); Şevket Süreyya Aydemir'in "Toprak Uyanırsa" (1963) gibi yapıtlar dönemin Anadolu'ya yönelik toplumcu gerçekçi bakış açısını örnekleyen romanlardır.³⁴⁸

1.3.2.2. Yeni Figürasyon

1960'lı yıllarda soyut sanatın artan etkisiyle birlikte figüratif – gerçekçi yaklaşımlar yeniden önem kazanır. Figürasyonun biçim ve anlatım olanakları, sanatçıların öznel yaklaşımlarında yeni olanaklar sağlar. Figüratif resim bir yandan toplumcu gerçekçi fikirler temelinde, diğer yandan sanatçıların bireysel arayışlarına kaynaklık eder. 1960-1980 yılları arasında Türk resminin odak noktasını teşkil eden figüratif çalışmalarda yeni yaklaşımlar görülür.

1960'ların siyasi yapısı içerisinde Güzel Sanatlar Akademisi'nin geleneksel figüratif anlayışına ve biçimsel soyut yaklaşımlara karşı tavır alan bir grup genç sanatçı, Avrupa'daki "Yeni Figüratif" anlayışa koşturarak yeni yaklaşımlar geliştirir. Türk sanatında figüratif yaklaşımlar geniş bir stil yelpazesi içerisinde gelişir. Toplumsal-eleştirel gerçekçi, sürrealist ve dışavurumcu tarzda yeni bir figüratif anlayış ortaya çıkar. Türk sanatçıları, 1960'ların siyasi yapısının getirdiği özgürlükçü ortamda Batılı çağdaşları ile paralel yenilikçi bir atmosfer yaratır.³⁴⁹ Yeni figürasyon, soyut dışavurumculuğun jeste dayalı aksiyon anlayışına tepki olarak ortaya çıkar. Batı

³⁴⁶ Yusuf Aydoğdu, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Şiirin Serüveni (1923-1950)", *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7/14, Bingöl 2017, s. 276.

³⁴⁷ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İstanbul, 2001, s. 13-15.

³⁴⁸ B. Gürdaş, *agt.*, s. 13.

³⁴⁹ G. Bek Arat, *age.* (2012), s. 378.

sanatında 1950’li ve 1960’lı yıllar soyut ve soyut dışavurumcu eğilimlerin ortaya çıktığı, aynı zamanda soyut sanata karşı tepki olarak “Yeni Figürasyon” ve kavramsal sanatın da etkin biçimde geliştiği bir dönemdir. Türk resmi, 1960’lı yıllarda Batı dünyası ile eş zamanlı olarak çoğulcu bir döneme girer.³⁵⁰ Sanatçılar, 1960’ların özgürlük iklimi içerisinde yeni ifade biçimlerine yönelirler.³⁵¹

Yeni Figürasyon’da bütünlüklü bir üslup anlayışından bahsetmek güçtür. Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Çağdaş Gerçekçilik, Foto Gerçekçilik gibi çeşitli eğilimler ve yaklaşımlar içerir. Bir yandan klasik ve geleneksel yaklaşımları temel alınırken, bir yandan da gerçekçi, eleştirel ve toplumcu değerlerin ön planda olduğu bir başka eğilim görülür.³⁵² Türkiye’de yeni figüratif eğilimler geleneksel anlayış ile karşıtlık içerisindedir. Sanatçılar, akademinin kalıplarını reddederken stilleri klasik/kübik figürasyon anlayışından ayrılır. Bu yıllarda yeni ve öznel ifade biçimleri arayan sanatçıların figüratif çalışmalarında toplumsal mesajlar ile deformasyon, çarpıtma ve psikolojik yönelimler görülmeye başlar.³⁵³

1960’lara kadar Türk resminde sembolizmin ele alınışı yerellik anlayışı etrafında, soyutlamacı bir tarzdadır. 1960’larda ise yerellik anlayışının dışına çıkan ve sanatta evrensel değerleri araştıran sanatçılar ile Türk sanatında sembolik ve fantastik unsurlar görülmeye başlar. Sanatçılar şiirsel ve fantastik bir anlatım dili bağlamında farklı bir biçimsel eğilime öncülük eder. Yüksel Arslan kendine özgü Arture resimleri ile Türk sanatında sürrealist eğilimlerin öncüsüdür. Mehmet Güteryüz, Yüksel Arslan, Neşe Erdok, Burhan Uygur, Utku Varlık, Alaettin Aksoy, Ergin İnan, Erol Akyavaş gibi sanatçılar eserlerinde farklı sanat biçimleri üzerinde çalışırlar. Türk resmindeki sürrealist çalışmalar, Batı sanatındaki psikanalitik metotlara dayalı deneysel bir yapıda gerçekleşmez. Daha çok düşsel görüntülerin, fantastik unsurların ve anlatıların olduğu fantastik gerçekçilik çerçevesinde değerlendirilmelidir.³⁵⁴

³⁵⁰ 1960’larda Türk resim sanatında görülen üslup eğilimlerini soyut ve figüratif ana başlıkları altında toplamak mümkündür. Ahu Antmen, 1960’lı yıllarda Devlet Resim ve Heykel sergilerinde birincilik ve ikincilik ödüllerinin soyut ve figüratif eğilimler arasında dengeli bir biçimde dağıtılmış olmasına dikkat çeker. 1960’ların ikinci yarısından sonra ise figüratif resimler ağırlık kazanmaya başlar (A. Antmen, *agt.*, s. 85).

³⁵¹ Seyfi Başkan, “Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 – 1980”, *ZfWT*, 6/3, Münih 2014, s. 105.

³⁵² Halil Akdeniz, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu: Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler*, c. 2, Ankara, 2004, s. 22-23.

³⁵³ S. Tansuğ, *age.* (1997), s. 144.

³⁵⁴ K. Giray, *age.* (2010b), s. 40.

Burhan Uygur, Özdemir Altan, Zekai Ormancı, Nur Koçak gibi sanatçılar 1960'lı ve 1970'li yıllarda içerik ve biçim bağlamında Yeni Figürasyon anlayışının önemli temsilcileridir. Cihat Burak, toplumun günlük yaşamındaki sorunları ve çelişkileri hicivsel bir dil eşliğinde gerçekçi bir duyarlılık ile konu edinir.³⁵⁵ Altan Gürman 1965-69 yılları arasında militarizm karşıtı kolajlar, resimler ve montajlar yapar. Amerikan fotogerçekçi klasik ressamların tekniklerinden yararlanan Nur Koçak, Türkiye'de fotogerçekçi anlayışın öncüsüdür.³⁵⁶ Zekai Ormancı, Mehmet Güteryüz, Neşe Erdok gibi sanatçılar Yeni Figürasyon bağlamında eserler üretir. Türk heykel sanatında ise yeni figürasyonun temsilcileri Şadi Çalık, Gürdal Duyar, Ali Teoman Germaner, Saim Bugay, Mehmet Aksoy ve Koray Ariş gibi sanatçılardır. Bu sanatçıların çalışmalarında şiddetli biçim bozuların, anatomik çarpıtmaların ve psikolojik boyutların ele alındığı görülür.³⁵⁷

1.3.2.3. 1960'lı Yıllarda Sanat Piyasası ve Yurtdışına Açılma Çabaları

1960'lı yıllarda özel sektörün girişimleri ile yeni galeriler açılır. 1960'ların başında Ankara'da Akbank Sanat Galerisi, İstanbul'da Yapı Kredi Bankası Galerisi, Türk Ticaret Bankası Galerisi ve Halk Bank Sanat Galerisi faaliyet göstermeye devam etmektedir. Ankara'da Ferit Apa tarafından 1966'da açılan Doğuş Galerisi; İstanbul'da ise 1962'de Vitali Hakko tarafından kurulan Vakko Sanat Galerisi ve Gen-Ar Sanat Galerisi, 1967'de Taksim Belediye Sanat Galerisi ve Modern Galerisi, 1968 yılında Mefkûre Şerbetçi tarafından açılan Galeri 1 ve 1969 yılında açılan Darüşşafaka Sanat Galerisi 1960'lı yıllarda etkinlik gösteren sergi mekânlarıdır. Ayrıca İstanbul'da Filarmoni Derneği, Olgunlaşma Enstitüsü; Ankara'da Milli Kütüphane ve Sanatsevenler Derneği'nde sergiler açılır.³⁵⁸ Bu yıllarda sergi etkinliklerinde önce çıkan mekânlar İstanbul'da Türk-Alman Kültür Merkezi ve Amerikan Haberler Merkezi olur.³⁵⁹

Çağdaş Türk sanatının örneklerinden oluşan “Çağdaş Türk Sanatı” sergisi 20 Eylül 1963'te Brüksel'de, 14 Ocak 1964'te Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde, 18 Mart

³⁵⁵ Eda Dindar, *Cihat Burak: Resimleri ve Öyküleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019, s. 115.

³⁵⁶ Resul Ünlü, İsa Eliri, “1960 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Fotogerçekçi Eğilimler”, *EUJMR*, 4/7, 2020, s. 307-308.

³⁵⁷ A. Ersoy, *age. (1998)*, s. 162.

³⁵⁸ B. Gürdaş, *agt.*, s. 44.

³⁵⁹ A. Antmen, *agt.*, s. 51-52.

1964’de Berlin Haus am Lutzewplatz Salonu’nda, 2 Mayıs 1964’de Viyana Dekoratif Sanatlar Müzesi’nde sergilenir.³⁶⁰ Milli Eğitim Bakanlığı ve Dış İşleri Bakanlığı ortaklığı ile desteklenen sergide yer alan eserler, Türkiye’ye davet edilen Fransız sanat eleştirmeni Jacques Lassaigue başkanlığındaki jüri³⁶¹ tarafından seçilir.³⁶² Ayrıca Türk sanatçılar 1960’lı yıllarda Venedik (1961), São Paulo (1961, 1963, 1967, 1969), Paris (1961, 1963, 1965, 1967), Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali (1961), Tahran (1966) Bienalleri’ne katılır.³⁶³ Türk sanatçıların yurtdışı sergilemeleri süresince yabancı basında çıkan eleştirilerde Türk sanatının Fransız sanatı etkisi altında kaldığı vurgulanır. Bu bağlamda Türk resminin Batı sanatının temel araştırma ve problemleri çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği ifade edilir. Türk sanatçıların uluslararası bienallerde aldığı bu eleştiriler, Türk sanatının ulusal karakteri bağlamında kimlik tartışmalarını tetikler.³⁶⁴

1.3.3. 1970-1980 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamı

Sosyal ve ekonomik bunalımların yoğunlaştığı 1970’lerde sanatçıların toplumsal içeriklere yöneldiği görülür. Sanatçıların çalışmalarında politik imgeler eleştirel bir yaklaşımla ele alınır. Sanatçılar toplumsal gerçekçi bakış açısı ile göç olgusu, kırsal yaşamın zorlukları, barış, özgürlük gibi içeriklere odaklanır. Toplumsal gerçekçiliğin yeni politik boyutlar kazanması ile dönemin şiddet ekseninde gelişen siyasi olayları sanatçıların üretimlerinde yer almaya başlar. Siyasi ortamda artan gerginlik ve sokak olaylarının etkisi ile sanatta toplumcu – eleştirel eğilimlerde artış görülür. Sanatçıların, politika ve sanat arasındaki düşünsel kavrayışı derinlik kazanır. Bu düşünceler eşliğinde sanatın ve sanatçının topluma ve sorunlarına karşı sorumlu olduğu fikri ön plana çıkar. Toplum yapısındaki hızlı değişimlerin beraberinde getirdiği sancılar genç sanatçıların konu repertuarında önemli bir yer tutar. Türk resminde toplumcu gerçekçiliğin asıl gelişim gösterdiği dönem 1970’lerdir.

³⁶⁰ Başak Yılmaz, *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008, s. 65.

³⁶¹ Jüride Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Umum Müdür Vekili Şeref Çayroğlu, Dış İşleri Bakanlığı Kültürel Dış Münasebetler Umum Müdürü Hamit Batu, Heykeltıraş Yavuz Gürey, Ressam Cevat Dereli ve Nurullah Berk yer alır. Koleksiyon 102 resim, 14 gravür ve 12 heykelden oluşur.

³⁶² B. Gürdaş, *agt.*, s. 40.

³⁶³ Esra Yıldız, “Ulusallık ve Evrensellik Tartışmaları Bağlamında Türkiye’nin Uluslararası Sergilerde ve Bienallerde Temsili (1950 – 1970)”, *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 27, İzmir 2022, s. 96.

³⁶⁴ A. Antmen, *agt.*, s. 57.

1970’li yıllar tüm dünyada siyasi krizlerin, ekonomik bunalımların ve yeni yapılanmaların sancılı içerisinde kaotik bir görünümündedir. Bu yıllarda İngiltere, ABD, Almanya gibi ülkelerde neo-liberalizm ve muhafazakarlık söylemlerinin merkezde olduğu “Yeni Sağ” partiler iktidara gelir.³⁶⁵ Kapitalizmin buhranı, ham madde ve pazar arayışlarındaki krizler, Amerika’nın Vietnam işgali gibi gelişmeler dünyanın pek çok yerinde başlayan siyasi şiddet olaylarına dönüşür. 1960’larda başlayan ve “1968” öğrenci hareketleri ile doruk noktasına ulaşan kitlesel gösteriler tüm dünyayı olduğu gibi Türkiye’yi de etkiler.³⁶⁶

1970’lerde dünya kapitalizmi yaşanan buhranlar karşısında yeniden yapılanma dönemine girer. Türkiye gibi yeni sanayileşmekte olan ülkelerde başlayan ekonomik krizlerin kültürel yansımaları toplumsal yapıda hissedilmeye başlar. 1970’lerde kırsaldan kente göçlerde yaşanan patlama, sosyo-ekonomik farklılıkların yarattığı toplumsal adaletsizlikler ortaya çıkar. “Sağ” ve “sol” görüşlü öğrenciler arasındaki önlenemez boyutlara ulaşan çatışma ve şiddet olayları toplumsal kutuplaşmayı artırır. Toplumsal yapı radikal ideolojik görüşler ekseninde çok parçalı bir yapı görünümündedir. Bu kutuplaşmayı giyim tarzından, soyut-figüratif karşıtlığına, dernek faaliyetlerinden şiddet olaylarına dek geniş bir yelpazede gözlemlemek mümkündür.³⁶⁷

1970’li yıllar bağımsız oluşumların katkısı ile sanat ortamının çeşitlendiği ve kurumsal taleplerin arttığı yıllardır. 1970 yılında “Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği”, “Suluboya Ressamları Grubu”, “Ankara Kadın Ressamlar Derneği”, “Altılar Grubu”, 1974’te “Gerçekçiler Grubu”, 1975’te “Görsel Sanatçılar Derneği”, 1976’da “Türkiye Muharipler Derneği Plastik Sanatlar Kolu”, 1977’de “Sanat Tanımı Topluluğu” gibi sanatçı toplulukları kurulur. Bu toplulukların temel niteliği ise belirli bir üslup birlikteliğinden ziyade sanatın kurumsal ve yapısal sorunlarına karşı amaç birliği içerisinde olmalarıdır.³⁶⁸

1970’li yıllarda plastik sanatları konu edinen basılı yayınlarda artış görülür. 1972’de “*Milliyet Sanat*”, 1974’de “*Sanat Dünyamız*”, 1978’de “*Sanat Çevresi*” ve

³⁶⁵ Çağrı D. Çolak, Bülent Şener, “Türkiye’de Yeni Sağ’ın Kamu Yönetimi Anlayışı: Turgut Özal ve Anap”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18, İstanbul 2015, s. 393-395.

³⁶⁶ Bulut Feryat, “68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 11/23, İzmir 2011, s. 124.

³⁶⁷ Ali Akay, *Konu-m-lar*, İstanbul, 1991, s. 34.

³⁶⁸ K. Özsezgin, *age. (1982)*, s. 75.

“*Sanat Emeği*” gibi dergiler yayınlanmaya başlar. 1973 yılında Heinrich Wölfflin’in “*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*”, 1974’te Peter Berger’in “*Sanat ve Devrim*” ve 1976’da Ernst H. Gombrich’in “*Sanatın Öyküsü*” gibi sanat tarihinin başyapıtı niteliğindeki eserler Türkçeleştirilir.³⁶⁹ Bu dönemde üretilen eserlerde Türk resim sanatı, sistematik bir yaklaşım çerçevesinde ele alınır. Bu yayınlara örnek olarak, 1973 yılında Nurullah Berk ve Adnan Turani tarafından yazılan iki ciltlik “*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*”, Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer’in “*50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*” ve Günsel Renda’nın *Batılulaşma Dönemi Türk Sanatı*” ve Günsel Renda, Turan Erol, Nurullah Berk, Adnan Turani, Kaya Özsezgin, Mustafa Aslıer tarafından yazılan dört ciltlik “*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*” sayılabilir.³⁷⁰

1.3.3.1. 1968 Kuşağı Sanatçıları

1970’lerde ulusal/milli kültür ve ulusallaşma – evrenselleşme ikiliğinde süregiden tartışmalara ek olarak “*sanatta yeni*”, “*devrimci sanat*”, “*sanatın devrimci kullanımı*” gibi tartışmalar da kamuoyu gündemine gelir.³⁷¹ 1970’li yılların siyasi ve ekonomik gelişmeleri bağlamında Marksist estetiğin sanat çevrelerinde yoğun bir şekilde tartışıldığı görülür. Ayrıca 1970’lerde Milli Cephe Hükümetleri’nin ideolojik görüşleri sanat dünyasında evrensellik istencine karşı, geleneksel örf ve âdetlere dayalı muhafazakâr bir düşünüş biçimi ortaya çıkarır.³⁷² Murat Katoğlu ve Muammer Sun tarafından 1974 yılında Ecevit Hükümeti’ne sunulan “Türk Kalarak Çağdaşlaşma” adlı çalışma sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir.³⁷³

1970’lerin toplumcu gerçekçiliği içerisinde iki ayrı eğilimden söz etmek mümkündür. Bir yandan Osman Oral, Duran Karaca, İsmail Altınok, Mehmet Güler, Kayıhan Keskinok’un toplumsal sorunlara gerçekçi bakış açıları ile yaklaşan bir eğilim görülürken, öte yandan Neşe Erdok, Cihat Aral, Necdet Sekban, Aydın Ayan, Seyit

³⁶⁹ Ceren Özpınar, *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı*, İstanbul 2016, s. 15-17.

³⁷⁰ Sevay Okay Atılğan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7/14, İstanbul 2009, s. 111.

³⁷¹ K. Giray, *age. (1998)*, s. 501.

³⁷² Burcu Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız Türkiye’de Modernleşme ve Sanat*, İstanbul, 2007, s. 274-275.

³⁷³ G. Bek, *agt.*, s. 40.

Bozdoğan gibi propaganda ve ajitasyon içerikli temalara eğilen bir başka eğilim vardır.³⁷⁴

1960'lı ve 1970'li yıllarda Avrupa ve Amerika'da yaşanan kültürel devrim tutarlı bir siyasi görüşten ziyade geniş kitleler tarafından paylaşılan kitlesel bir tutku görünümündedir.³⁷⁵ Ekolojik duyarlılık, feminizm, ırkçılığa karşı tavır ve eşitlik talepleri kitlelerin üzerinde uzlaştığı ortak zemindir. Çoğunlukla 1960'ların başında Türkiye'de yaşayan ve sonrasında Paris'e yerleşen bu sanatçıların Türkiye'de 27 Mayıs 1960 Müdahalesi'ne ve Paris'te 1968 Olayları'na tanık olmaları politik içeriklere yönelmesinde önemli bir bilinç aşamasıdır.³⁷⁶ Abidin Dino'nun "Acımın Serisi", Tiraje Dikmen'in "Mai 68" serisi ve Altan Gürman'ın 1960'ların sonunda yaptığı militarizm karşıtı kolaj ve montajları örnek verilebilir.³⁷⁷

1970'li yıllarda Türk sanatçıların soyut eğilimlerinde belirgin bir azalma görülürken, figüratif yaklaşımlara ağırlık verilir. 1970-1980 yılları arasında Yeni Figüratif anlayışta çalışan genç sanatçıların içerik ve biçim tercihleri çeşitlenir. Bu yıllar Türk sanatçıların, Batı sanatına daha bilinçli yaklaştığı, enformasyon olanaklarının artması ile Batı dünyasına daha gerçekçi bir perspektiften bakma imkânı yakaladığı yıllardır. Burhan Uygur, Mehmet Gülerüz, Neşe Erdok, Komet, Alaettin Aksoy ve Mustafa Ata gibi sanatçılar akademik kalıpların dışında bireysel ve yenilikçi bir figüratif anlayışa ulaşırlar.³⁷⁸

Bu yıllarda sanatta kavramsal yönelimlerin artışı ile malzeme ve üslup açısından önemli bir atılım devri niteliğindedir. Pek çoğu D Grubu sanatçılarının öğrencileri olan 68 kuşağı sanatçıları, hocalarının aksine figürü biçimsel bir araç olarak görmek yerine, figüre bir ifade aracı olarak yaklaşırlar. Semra Germaner, 1968 kuşağı sanatçılarının Türk sanatının modernleşme süreci içerisindeki ayrıcalıklı yerine şu sözlerle dikkat çeker:

“1968 kuşağının sanatı algılayışı ve değerlendirişi artık geçmişten, örneğin bu kuşak temsilcilerinin hocaları olan D Grubu'ndan çok farklıdır. Batı resmi karşısındaki konumlarını tartışmaya, kimlik sorununu irdelemeye

³⁷⁴ Funda Berksoy, *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, 1998, s. 128.

³⁷⁵ Barbara Epstein, *Political Protest & Cultural Revolution*, London, 1993, s. 21.

³⁷⁶ B. Pelvanoğlu, *agt.*, s. 136.

³⁷⁷ B. Gürdaş, *agt.*, s. 164-166.

³⁷⁸ S. Tansuğ, *age. (1993)*, s. 145.

başlayan 1968 kuşağı sanatçıları, toplumsal konulara yaklaşımları, figürü biçimsel özelliklerinin yanı sıra iç dünyasıyla da yansıtma endişeleriyle Türk resmine konu ve biçim açısından özgün katkılarda bulunmuşlardı. Bu kuşak özellikle insan figürünün yorumlanması alanında yenilik getirmişlerdir.”³⁷⁹

1.3.3.2. Türk Sanatında Yeni Yaklaşımlar

1970’li yıllarda sanatçılar üslup özelliklerinden ziyade, öznel yargılarının ön planda olduğu, özgün içerik arayışlarına yönelir. Sanatçılar yaşamın evrensel boyutlarına ilgi göstermeye başlar. Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Komet gibi sanatçılar ile 1970’li yıllarda tanınmaya başlayan Balkan Naci İslimyeli, Burhan Uygur, Ergin İnan gibi genç sanatçıların yapıtlarında “düşsel – fantastik” unsurlar, varoluşçu sorgulamalar ve cinsellik gibi kavramlar öne çıkar.³⁸⁰

Türk resminde ilk örneklerinin 1970’li yıllarda görülen Pop Sanat, Yeni Figürasyon bağlamında gelişen bir başka akımdır. Özdemir Altan, Güngör Taner, Zekai Ormancı, Gülsün Karamustafa ve Nur Koçak gibi sanatçılar Pop Sanat’ın Türkiye’deki ilk temsilcileri olur.³⁸¹ Sanatçı, Altan Gürman’ın 1960’lı yıllarında başında yaptığı çalışmalarında tüketim kültürü perspektifinde hazır nesnelere ile yaptığı çalışmalar önemlidir. “İstatistikler”, “Montaj” gibi seri çalışmalarında tüketim kültürü çerçevesinde insan ve nesneleşme süreçlerini inceler.³⁸²

Türkiye’de 1970-1980 yılları arasındaki dönem kavramsal sanatın kuramsal olarak ele alındığı ve çağdaş sanatta yeni açılımların izlenebileceği bir zaman dilimidir.³⁸³ 1970’lerin ilk yarısı, genel olarak 1960’larda yaşanan sanatsal gelişmelerin devamı niteliğinde olmakla birlikte, Türk sanatında 1960’lı yıllarda başlayan yenilikçi yaklaşımlar 1970’lerde olgunlaşarak zengin bir sanat ortamına dönüşür. Sanatın kavramsal ve yapısal sorunlarının kamuoyunda tartışılması, evrensel çağdaş sanat yaklaşımlarının Türk sanatına yerleşmeye başladığını gösterir. Bu yıllarda sanat eğitimi

³⁷⁹ S. Germaner, *agm.*, s. 22.

³⁸⁰ A. Antmen, *agt.*, s. 150.

³⁸¹ G. Gültekin, *age.*, s. 23.

³⁸² Özlem Muraz, *Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelemesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana 2009, s. 34.

³⁸³ H. Akdeniz, *age.*, s. 46-47.

veren kurumlarda “toplumsal sanat, kavramsal sanat” eğilimli sanatçılara karşı “figüratif – soyut” yaklaşımlar ekseninde bir karşıtlık oluşur.³⁸⁴

1960’lı yılların sonlarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü’nden eğitim için yurtdışına gönderilen genç sanatçılar 1970’lerde yurda döner. Bu sanatçıların sanat eğitim alanında görev almaları Türk sanatının yenileşme sürecini hızlandırır. Geleneksel kaynaklara tâbi bir biçimsel dile karşılık çağdaş ve evrensel sanat değerleri öne çıkar. Genç sanatçıların kültür ve sanat ortamı, sanat eğitimi, üsluplar ve piyasa bağlamındaki “reform” talepleri dönemin kamuoyunda tartışılan konular arasındadır.

1.3.3.3. Cumhuriyet’in 50. Yılında Kültür ve Sanat Etkinlikleri

1973 yılında Cumhuriyet’in 50. yılı olması nedeniyle devlet ve özel sektör tarafından desteklenen çok sayıda sanat etkinliği gerçekleşir. 50. yıl kutlamaları kapsamında devlet tarafından Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde “50. Yıl Resim ve Heykel Sergisi”, “İstanbul’da Yirmi Heykel Projesi” (1973-1974) ve Paris’te UNESCO binasında “Bugünkü Türk Resimleri Sergisi”³⁸⁵ (21 Şubat – 7 Mart 1974) gibi etkinlikler düzenlenir. Ayrıca Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan “Kültür ve Sanat Dergisi”nin Ekim 1973 tarihli ikinci sayısı 50.yıl kutlamalarına ayrılır. Nurullah Berk, Refik Epikman, Sadi Diren, Hüseyin Gezer, Faruk Yener gibi sanatçı ve yazarlar, Türk sanatının Cumhuriyet dönemindeki gelişimi ve çağdaş sanat sorunlarını ele aldıkları yazılar yazarlar. Yaşar Holding tarafından ilki 1967 yılından gerçekleştirilen resim yarışması, 50. yıl kutlamaları kapsamında tüm yurt genelinde yapılır. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Cumhuriyet’in ellinci yıl dönümüne özel Paris, Brüksel ve Amsterdam’da “Günümüz Türk Resimleri” sergisi gerçekleşir. Dışişleri Bakanlığı tarafından “Türkiye Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatı Sergisi” düzenlenir.³⁸⁶

İKSV tarafından 1973 yılında gerçekleştirilen “İstanbul Festivali” kapsamında çok sayıda sergi açılır. Topkapı Sarayı Müzesi, Beşiktaş Deniz Müzesi, Türk-İslam Eserleri Müzesi, Ayasofya Müzesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, ve Taksim Sanat Galerisi’nde festival kapsamında sergiler yapılır. Bu

³⁸⁴ G. Bek, *agt.*, s. 171.

³⁸⁵ Sergi, 1973 yılında gerçekleştirilmesi planlanmış ancak serginin düzenlenmesi 1974 yılında olmuştur.

³⁸⁶ G. Bek, *agt.*, s. 126-131.

sergilerde resim ve heykellerin yanı sıra geleneksel el sanatlarına ait eserler de sergilenir. 1974'teki İstanbul Festivali'nde ise Türk sanatçıların resim, heykel, seramik ve fotoğraf çalışmalarının yanı sıra Fransa, İran ve Çin gibi ülkelerin minyatür, gravür ve resim sanatlarından örnekler sunan sergiler yer alır. Bu sergilerden 20. yüzyıl çağdaş Fransız resmini kapsayan sergi ve İran Minyatürleri Sergisi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde, Çin Gravürleri Sergisi de Taksim Şehir Galerisi'nde açılmıştır. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ise Türk Resim, Heykel, Seramik ve Fotoğraf Sergisi açılır. 1973 yılında kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) sponsorluğunda gerçekleşen fuar etkinliği, Türkiye'de sanatın ekonomik açıdan özel sponsorluklar ile desteklenmesinin ilk örneğidir.³⁸⁷

1.3.3.4. Açık hava Sergileri ve Yeni Eğilimler Sergisi

Türkiye'de 1970'li yıllarda sanat ortamını zenginleştiren ve yeni düşüncelere kaynaklık eden önemli etkinlikler ve kurumsal girişimler görülür. 1970'li yıllar Türk resminde özel girişimleri, galerilerin ve koleksiyonerlerin artan etkinlikleri bağlamında dönüm noktası niteliğindedir. Özel sektörün sanata yatırımlarının artması sonucu yeni eğitim kurumlarının ortaya çıkması, sergileme imkanlarının artması ve bireyselleşme eğilimlerinin ön plana çıkması etkili olur.³⁸⁸

Arkeoloji Müzelerini Sevenler Derneği tarafından 23 Temmuz – 6 Ağustos 1974 tarihleri arasında açılan İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Sergisi, Türkiye'de düzenlenen ilk açık hava sergisidir. Resim, heykel ve seramik alanlarında 70 sanatçının yer aldığı sergi, Sergide Teoman Madra, Seyhun Topuz, Füsun Onur gibi sanatçıların deneysel ve yenilikçi çalışmaları sergilenir. Açık hava sergilerinin ikincisi ise 1975 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı İstanbul Festivali kapsamında gerçekleşir. İsmi “*İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık hava Resim, Heykel ve Seramik Sergisi*” olarak değiştirilen sergide 123 sanatçının eserleri yer alır. 1976 yılı içerisinde Uluslararası 4. İstanbul Festivali kapsamında 37. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Karikatür Sergisi, Selimiye Anıtsal Fotoğraf Sergisi, Türk Çağdaş Grafik Sanatçıları Sergisi, Japon Baskı

³⁸⁷ Anonim, “Festival Programı”, *Milliyet Sanat*, 31, İstanbul 1973, s. 28-31.

³⁸⁸ M. Ural, *age.*, s. 60.

Sanatı Sergisi ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık hava Resim, Heykel ve Seramik Sergisi açılır.³⁸⁹

İDGSA'nın 1977 yılında İstanbul Sanat Bayramı kapsamında gerçekleştirdiği “Yeni Eğilimler Sergisi”, Türk çağdaş sanatında beliren yenilikçi yaklaşımların görünürlük kazanması açısından önemlidir.³⁹⁰ İstanbul Sanat Bayramı³⁹¹ kapsamında, 1977-1987 yılları arasında iki yılda bir açılan Yeni Eğilimler sergileri, Akademi üyelerinin yer aldığı “Planlama Programlama Grubu” ile bu grup tarafından belirlenen “Danışman ve Düzenleme Kurulları” tarafından gerçekleştirilir.³⁹² Herhangi bir malzeme ve üslup sınırlamasının olmadığı sergilerde seçici kurullar tarafından başarılı bulunan sanatçılara ödüller verilir.³⁹³

Yeni Eğilimler sergileri, genç sanatçıların sanatta çağdaş gelişmeler paralelinde evrenselleşme isteğinin somut bir göstergesi olarak görülür.³⁹⁴ Yeni Eğilimler sergileri Türk sanatında “yenilik”, “aktarım”, “özgünlük”, “kavramsallık” gibi tartışmalar ışığında “batıda yirmi yıldır var olan kavramsal sanatın Türkiye için yeni” sayılabilecek farklı üretim ve sunum tekniklerini Türk izleyicisi ile buluşturur.³⁹⁵ Sanatçılar resim ve heykel dışında nesne sanatı, kavramsal sanat ve enstalasyon gibi çağdaş üretim tekniklerine yönelir. Jale Erzen, İstanbul Sanat Bayramı kapsamında gerçekleştirilen etkinliklerin Türk çağdaş sanatının gelişmesindeki önemine şu sözlerle dikkat çeker:

“D.G.S.A. 'nın 1977 güzünde düzenlediği Sanat Bayramı yeni gelişmelere ışık tutmak bakımından Türkiye’de şimdiye dek yapılan en önemli çaba oldu. Ayrıca, sanatın gelişmesinde bugün en önemli etmen olan "sanatı tüm çevreyi içerecek kadar açma" yönünde de Sanat Bayramı Türkiye’de ilk atılımdır. Bir yandan uluslararası ve Türk çağdaş sanatına yorumlar getiren bir sempozyum,

³⁸⁹ Solmaz Bunulday, *1975 – 2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde Toplu Sergiler ve Kavramsallaştırma*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008, s. 45-47.

³⁹⁰ G. Bek, *agt.*, s. 163-166.

³⁹¹ 1976 yılında İstanbul Devler Güzel Sanatlar Akademisi tarafından sergi, panel, sempozyum gibi etkinlikleri kapsayan on beş yıllık bir kültür sanat programı hazırlanır. 1977-1987 yılları arasında iki yılda bir “İstanbul Sanat Bayramı” etkinlikleri düzenlenir (E. N. Sülün, *agm.*, s. 77).

³⁹² Nilgün Salur, “Yeni Eğilimler Sergileri”, *İdil*, 5/20, 2016, s. 162.

³⁹³ Erhan Saçlı, *1980’li Yıllarda İstanbul’da Sanat Galericaliği ve Çağdaş Türk Sanatına Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2016, s. 21.

³⁹⁴ Nilgün Özayten, *Batı’da Objje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1992, s. 77.

³⁹⁵ İ. Duben, *agm.*, s. 58-59.

öte yandan pandomim, dans, müzik, tiyatro alanlarında sunulanlar, endüstri tasarımı, fotoğraf ve karikatür sergileri ve de özellikle "Çağdaş Sanatlar Bileşimi" adı ile verilen gösteriler sanatımızın uluslararası bir işbirliğine girmesinde, çevreye ve halka açılmasında çok yönlü ilk görüngüdür. Kuşkusuz, bu gösteriler arasında Türkiye’de kendi alanlarında ilk çağdaş adımı atanlardan (örneğin, Modern Dans, ve Teoman Madra’nın diapositiv ile ışık sanatı) bu aşamada bekleyeceğimiz en önemli katkı kendi alanlarında uygulamayı ve dili geliştirmek, ilerideki gelişmeler için ortam hazırlamaktır.”³⁹⁶

1.3.3.5. 1970’li Yıllarda Sanat Piyasası ve Koleksiyonerlik

1970’li yıllar içerisinde Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne alternatif olabilecek çok sayıda sergi açılır. Bu dönemde özel sektörün, derneklerin, vakıfların ve yerel yönetimlerin de sergiler düzenlediği görülür. Bu etkinlikler genç sanatçılar için yeni sergileme olanakları sağlar.³⁹⁷ Aynı zamanda bu etkinlikler aracılığı ile çağdaş üslupların ve sergileme tekniklerinin Türk sanat ortamında tanınması mümkün olur.³⁹⁸ 1970’li yıllarda özel galerilerin ön plana çıkması ile çağdaş sanat piyasası olgusu güç kazanmaya başlar. 1971 yılında İstanbul’da Galeri Melda Kaptana’yı açan Melda Kaptana, 1970’lerin başındaki piyasası hakkındaki deneyim ve gözlemlerini şu sözlerle aktarır:

“Galeri açmaya karar verdiğim zaman İstanbul ve Ankara’da özel galeri yoktu. 1950’li yıllarda Maya deneyimi vardı. Onca çabaya, fedakarlığa rağmen yürümemişti. Sonra Tünel’de Galeri 1 açılmıştı. Ancak o da uzun ömürlü olmamıştı. Bu koşullarda galeriyi açtım. Buna karar vermemde sanatla ve sanatçılarla olan ilişkilerim etkili oldu... 1970’te İstanbul’a dönünce Nişantaşı’nda bir butik açtım. Sanatçılar da gelip gidiyordu. Resim satmak bir yana, sergi açmakta bile ne kadar zorlandıklarını görüyordum... Ne yapabilirim diye düşündüm. Maddi bir olanağım yoktu. Elimdeki tek yer dükkanım. Dükkanın bir kısmını galeri yapmayı düşündüm... Böylece Galeri Melda

³⁹⁶ Jale Erzen, “Türk Sanatında Yeni Eğilimler ve Sanat Bayramı”, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3/2, Ankara 1977, s. 303-304.

³⁹⁷ 1973 yılında Hale Sontaş ve İbrahim Örs, eserlerini sergileyecek galeri bulamadıkları gerekçesi ile eserlerini Ayasofya Müzesi önünde bir kaldırımda sergiler (S. Bunulday, *agt.*, s. 41).

³⁹⁸ G. Bek, *agt.*, s. 123.

Kaptana'yı 1971'de, Nişantaşı'nda açtım. Dükkânın kirası bin beş yüz liraydı. Kira çıksa yeter diye düşündüm... Toplumda resim kültürü yoktu. Bir sanat ortamı yoktu. Benim küçük mekânım bir süre sonra sanatçıların ve sanatseverlerin geldiği bir lokal oldu... ”³⁹⁹

1970'li yıllardan sonra ivme kazanmaya başlayan sanat piyasası oluşumu hakkında, Ahmet Köksal'ın 1978 tarihli Milliyet Sanat Dergisi'nde yaptığı tespitler dönemin sanat piyasası ve koleksiyoner ilişkisini anlamamız açısından önemlidir:

“Yaptığımız araştırmaya göre yurdumuzda yılda on, on beş resim satın alan bilinçli koleksiyoncu sayısı elli dolaylarındadır. Bunların dışında rastgele resim alanların sayısı ise ancak beş bini bulur. Yurdumuzda sanatçıları yeterince tanımayan koleksiyoncular genellikle yerleşik yargılara, ünlü adlara bağlanarak bir de konuyu severek ve duvar dekorasyonu olarak resim almaktadır Peyzaj, natürmort, portre gibi kolayca ilişki kurulabilen, göz beğenisini karşılayan türler yeğ tutuluyor.”⁴⁰⁰

1.3.4. 1980-1990 Yılları Arasında Kültür ve Sanat

Türkiye'de 1980'li yıllarda ortaya çıkan sanatsal gelişmeler dönemin siyasi ve ekonomik yapısı etrafında şekillenir. 12 Eylül siyasi iklimi ve 1980'ler süresince hâkim olan neo-liberal politikalar kültür ve sanat alanını doğrudan etkiler. 1980'li yıllarda İngiltere'de Thatcher, Amerika'da Reagan'ın yeni-liberalizm ve yeni muhafazakârlığın bir karışımı olan politikanın bir benzeri Turgut Özal iktidarında Türkiye'de görülür. Bir yandan siyasetin kültür ve sanat alanlarındaki düşünce özgürlüğünü kısıtlayıcı politikaları, diğer yandan ise kültürel çoğulluğun yaşandığı çok sesli bir ortam oluşur.⁴⁰¹

1979-1983 yılını kapsayan Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda “demokratikleşme sürecinde kültürün geliştirilmesi ve toplum kesimlerine yayılmasının toplumun gelişmesi ve çağdaşlaşmasında önemli etkileri olduğu” vurgulanır. Planda Anayasa'nın sağladığı düşünce özgürlüğünün kısıtlanmasının kültür ve sanat alanını

³⁹⁹ M. Ural, *age.*, s. 61-62.

⁴⁰⁰ Ahmet Köksal, “Yeni Sezona Girerken: Resim Satışları Arttıysa da Türkiye'de Henüz Resim Piyasası Oluşmadı”, *Milliyet Sanat*, 288, İstanbul 1978, s. 20.

⁴⁰¹ Elifcan Çoruk, *Türkiye'de Yeni Sağ'ın Vitrini Olarak Turgut Özal*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2020, s. 138-141.

olumsuz etkilediği, toplumsal gelişimi ve çağdaşlaşma önünde bir engel olduğu belirtilir. Ancak önceki planlama dönemlerinde olduğu gibi dördüncü BYKP’nda belirtilen yapısal ve kurumsal gelişmelerin gerçekleşmediği görülür⁴⁰².

Nurdan Gürbilek, 1980’lerin kültürel iklimini tanımlarken “*sözün bastırılması*” ve “*söz patlaması*” olarak tanımladığı iki noktaya dikkat çeker. “Sözün bastırılması”, 12 Eylül’ün siyasi koşulları ile açık bir şekilde örtüşür. “*Söz patlaması*”, ise serbest piyasa ekonomisi ve özel sektörün kültür alanında artan faaliyetleri neticesinde “*kültürün piyasaya tâbi olması*” ile ilişkilidir. Ayrıca reklamcılık sektörünün genişlemesi ve imge üretimindeki artış yeni bir estetik duyarlılığına yol açar. Yayın faaliyetlerindeki artış ise “*yeni bir kamuyu ve haber dilini*” oluşturması açısından bu dönemin kültürel yapısına yeni boyutlar katar.

1980’lerde basında kültür ve sanat sorunlarına yönelik içeriklerdeki artış, derinlikli bir entelektüel faaliyetten çok, piyasaya yönelik “tanıtım ve satış” kaygıları barındırır.⁴⁰³ Oktay, televizyonun liberalleşme süreci içerisinde televizyonun toplumsal işlevi bağlamında iki noktaya dikkat çeker.

*“Bir yandan kitleleri eğlence sektörüne eklemledi ve artan bir tempoyla, libertarianizme de uç veren bir hazcılık ideolojisini topluma içselleştirdi. Aynı zamanda televizyon, açık oturum, talkshow ve reality-show gibi programlarla kitlelerin katılım duygusunu tahrik etmeyi başardı ve bireylerde demokratik bir ortamda kişisel görüşlerini aç ıklayabilme olanağına kavuştukları düşüncesini yarattı.”*⁴⁰⁴

Yeni galerilerin ve koleksiyoner çevresinin oluşumu, sanat ortamında önemli gelişmelerin yaşanmasında etkili olur. Fuar, bienal gibi kapsamlı sergilere paralel olarak, Türk sanatının tarihsel gelişimine yönelik yeni yorum ve bakış açıları geliştirilir. 1980’li yıllara özgü önemli bir yaklaşım, Türk sanatının tarihsel bir perspektife değerlendirildiği geniş ölçekli sergilerdir. 1983 yılında gerçekleştirilen “Anadolu

⁴⁰² Altuğ Ortakçı, “Beş Yıllık Kalkınma Planlarında Kültür ve Kültürün Korunması Üzerine Bir İnceleme”, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10/2, 2017, s. 1742-1744.

⁴⁰³ Ahmet Oktay, *Türkiye’de Popüler Kültür*, İstanbul, 1995, s. 90.

⁴⁰⁴ Ahmet Oktay, “Televizyonla Yaşamak”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, c. 15, İstanbul, 1996, s. 1380.

Medeniyetleri” sergileri, Anadolu medeniyetlerinden çağdaş Türk sanatına dek geniş bir çerçeveyi kapsar.⁴⁰⁵

Yahşi Baraz’ın 1980’li yıllarda düzenlediği temalı sergiler Türk sanatına bütüncül bir bakışın geliştirilmesinde önemli bir rol oynar. 6 Kasım – 16 Aralık 1981 tarihleri arasında “Türk Resminde Çıplak”, “Türk Resminde Peyzaj”, “Türk Resminde Figür ve Portre”, “Türk Resminde Modernleşme Süreci”, “Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız” sergileri, Türk resim sanatının tarihsel bir değerlendirmesini sunar.⁴⁰⁶ 1980 yılından itibaren İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından “*Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*” düzenlenir. Bu sergilere 1984 yılından itibaren kavramsal sanat çerçevesinde eserlerin yer aldığı “*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri*” ve 1989 yılından itibaren “*A, B, C, D Sergileri*” eklenir.⁴⁰⁷

1980’li yıllarda Avrupa ve Amerika’da gündeme gelen postmodernizm tartışmaları 1990’lı yılların ikinci yarısında Türk sanatçıların ve düşünürlerin de ele aldığı bir konudur. 1980’li yıllardan itibaren resim sanatında “yeni-figürasyon” bağlamında 1970’den başlayan öznel anlatımlar sanata çeşitliliği getirirken, “toplumsal-eleştirel-gerçekçi”, “fantastik gerçekçi” ve “dışavurumcu-sürrealist” eğilimler görülür. 1970’lerde ivme kazanan toplumcu gerçekçi yaklaşımlar, 1980’li yıllarda Aydın Ayan, Seyit Bozdoğan, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban gibi sanatçılar tarafından sürdürülür. Neşet Günel ekolünün akademik biçimci tavrını sürdüren sanatçıların çalışmalarında politik eleştirel boyut derinlik kazanır.⁴⁰⁸

Beral Madra, 1991 yılında Maçka Sanat’ta gerçekleşen Açık Oturum’da 1980’li yıllardaki sanatsal değişimi Batılı modern gelişmeler ötesinde, “*toplumsal, kültürel, siyasal sorunların doğurduğu yeni bir durum değerlendirmesi*” olarak ele alır. Madra’ya göre:

“Yapıtlar gerilim alanına girmiştir: Gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussallık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyutlama/temsiliyet, avangard/kitsch

⁴⁰⁵ Necmi Sönmez, “Türkiye’de Çağdaş Sanat: 1983 – 1994”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt: 15, İstanbul, 1996, s. 1103-1105.

⁴⁰⁶ N. Sönmez, *agm.*, s. 1103-1104.

⁴⁰⁷ E. N. Sülün, *age.*, s. 85.

⁴⁰⁸ İpek Duben, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul, 2008, s. 29-30.

gibi karşıtlıklar arasındaki ilişki alışlagelmiş çözümlerden uzaklaşmış, kesin tercih yapma diye bir zorunluluk ortadan kalkmıştır”⁴⁰⁹

1.3.4.1. Arabesk Kültür

Türkiye’de modernleşme serüveninin kültürel alandaki en “popüler” tezahürü, 1960’lar itibariyle varlık göstermeye başlayan “arabesk” olgusudur.⁴¹⁰ Özellikle 1960’lı yılların sonunda Orhan Gencebay ile ortaya çıkan arabesk müzik, karamsarlık, umutsuzluk, mutsuzluk ve acı gibi öğeleri konu edinir. Kısa süre sonra Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses gibi isimlerle geniş kitlelere ulaşır. Arabesk başlarda gecekondu-varoş kesim olarak nitelenen toplumsal yapıda ortaya çıkarken, sonrasında bir kent kültürü olarak geniş bir toplumsal karşılık bulur.⁴¹¹

Yeni toplumsal hareketin ortaya çıkışı, genellikle, deneyim ile toplumu yöneten fikirler arasındaki yaygın bir boşluk algısı ve her şeyin farklı şekilde organize edilebileceği inancıyla ilgilidir.⁴¹² Bu bağlamda Arabesk, Türkiye’nin modernleşme süreci içerisinde politik, toplumsal ve ekonomik bir dizi kırılma sonucunda ortaya çıkan kültürel bir fenomendir. Göçler, politik istikrarsızlıklar ve sınıfsal eşitsizlikler ekseninde oluşan bir alt kültür biçimidir. Murat Belge, Türkiye’de arabeskin ortaya çıktığı koşulları ve kültürel boyutlarını şu sözlerle ele alır:

“Arabesk denilen "yaşam biçimi" Türkiye'nin sarsıcı bir değişim geçirdiği dönemde ortaya çıktı. Bir tarafta gerçek anlamda kurumlaşmaya çalışan Batı değerleri, öbür tarafta yok olma durumuna gelmiş geleneksel kültür. Bu durumda ne Batı kültürü kendini yeniden üretebilmektedir, ne de Doğu kültürü. Buna karşılık Doğu ile Batı'nın "eklektik " karışımı olan arabesk, gelenekten kopmayan bir yenilik, Türkiye 'de en yaygın yeniden üretimi olan kültür biçimidir”⁴¹³

⁴⁰⁹ <https://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/> (Erişim Tarihi: 16.04.2023).

⁴¹⁰ Hale Sert, Onur Taydaş, “Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 45, 2021, 216.

⁴¹¹ Bilal Kaptan, Mehmet Emin Şen, “Alt Kültürün Bir Yansıması Olarak Arabesk Müziğin Sosyolojik Boyutları”, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6/2, 2020, 47.

⁴¹² B. Epstein, *age.*, s. 35.

⁴¹³ Murat Belge, “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, c. 1, İstanbul 1983, s. 264.

1980-1990'lı yıllar arabeskin yapısında değişimler görülür. Bu yıllarda Arabesk müziğin dinleyici çevresi genişler. 1983 yılında Anavatan Partisi'nin iktidar ile uzun yıllar TRT'de yasaklanan arabesk müzik tekrardan radyo ve televizyonlarda belirir. Bu yıllar içerisinde arabesk müzikle uğraşanların TRT ekranlarında görünür olması, arabesk müziğin toplumun geniş bir kesimi tarafından tanınmasına yol açar.⁴¹⁴ Gürbilek, 80'lerin "arabesk" kültürünün 1980'li yıllardaki toplumsal konumunu ve kültürel yaşantı içerisindeki rolünü şu sözlerle açıklar:

"80'lerde genellikle "arabesk" adı altında toplanan çeşitli müzik tarzları, yaygınlık ve üretkenliklerini, kendi geleneksel kültürlerinden kopmuş, ama şehir kültürünün de parçası olamamış, her ikisine de yabancı insanların varlığına olduğu kadar, bu sentetik dili müzikte yeniden üretebilmelerine, müziği organik bir sentez oluşturamayacak kadar farklı tarihlere sahip türlerden (Arap müziği, taverna müziği, pop müzik, Türk müziği, türkü ya da marş) alıntılara yer veren bir yüzeye dönüştürmüş olmalarına da borçluydu. Aynı zamanda, bir zamanlar parçası oldukları ortamla organik bağını koparmış bu türleri taklit etme ve bozarak kullanabilme becerisine. Ama burada 80'lerin farkını vurgulamak gerekiyor. Arabesk 70'lerde doğdu; 80'lerdeki sürece damgasını vuran ise, arabeskin adının konmasıydı. 80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınına geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir müddet sonra da bazı aydınların ayaktakımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu arabesk."⁴¹⁵

Arabesk, 1990'lı yıllarda liberalleşmenin iyice yaygınlaşması ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle meşruluğunu artırır. Bu dönemde özel kanalların kültür endüstrisinin yönlendirici unsuru olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, söz konusu

⁴¹⁴ Ali Murat Kırık, "Türk Sinemasında Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi", *EGİFDER*, Gümüşhane 2014, 2/3, 106-108.

⁴¹⁵ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul, 2001, s. 24-25.

liberalleşme ve demokratikleşme söylemleri tartışma programları aracılığıyla halka aktarılır.⁴¹⁶

1.3.4.2. Yeni Dışavurumculuk

1970’li yıllarda dünyanın çeşitli coğrafyalarında görülen siyasi istikrarsızlıklar ve terör olayları, 1980’lere doğru sanatçıların dünyaya karşı yeni bir tavır almasına yol açar. Bu bağlamda 1980’lerin başında Yeni Dışavurumculuk minimalizm ve kavramsal sanata karşı resim ve heykel geleneğini canlandırmaya çalışan uluslararası bir hareketin parçası olarak ortaya çıkar. “Resmin dönüşü” söylemi ile karakterize edilen Yeni Dışavurumculuk, 1980’li yıllarda Avrupa ve Kuzey Amerika’da eşzamanlı olarak gözlemlenen sanatsal bir eğilimdir. Yeni Dışavurumculuk manipülasyon ve parodi yoluyla sanatta özgünlük fikrini eleştirir. Tanınabilir görüntüleri ve ortamları manipüle ederek belirli bir otoriteye dayalı anlam ilişkilerini ortadan kaldırmayı hedefler.⁴¹⁷

Yeni Dışavurumculuk, Türkiye’de aynı yıllarda görülmesine karşın Batı’da olduğu gibi herhangi bir tepkisellik taşımaz. Buna karşın, gelişmekte olan sanat piyasasında figüratif resmin alıcı bulması, Türk Soyut Dışavurumculuğu’nun gelişmesinde önemlidir. Ayrıca Yeni Figürasyon’un dışavurumcu niteliğinin 1960’lı yıllardan itibaren tecrübe edilmesi önemlidir. Yeni Dışavurumculuğun gelişmesinde Türkiye’de yerleşik figüratif geleneğin varlığı etkili olur. 1980’li yıllarda Yeni Dışavurumculuğun dünya ile koşut olarak Türk sanatında gelişmesinde Bedri Baykam, Ömer Uluç, Yusuf Taktak gibi sanatçıların üretim ve kuramsal açıdan önemli rol oynarlar.⁴¹⁸

Yeni Dışavurumculuk, 1980’lerin ortalarında Arzu Başaran, Bedri Baykam, Emre Zeytinoğlu, Hale Arpacıoğlu, Murat Başaran, Murat Sinkıl, Fuat Acaroğlu, Yavuz Tanyeli, İrfan Önürmen, Metin Talayman, Muharrem Pire gibi genç kuşak sanatçılar tarafından temsil edilen önemli bir üsluptur.⁴¹⁹ 1989’da II. Uluslararası İstanbul Bienali

⁴¹⁶ Gamze Taşdan, *1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Sosyokültürel ve Estetik Bağlamda Arabesk Kültür Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2015, s. 29.

⁴¹⁷ Tungshan Hsieh, *The Critical Foundations of American Neo-Expressionism: 1980-1984*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Graduate Faculty of Texas Tech University, Texas 1994, s. 5-6, 10.

⁴¹⁸ Halil Akdeniz, *age.*, s. 52.

⁴¹⁹ Alparslan Budak, *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2006, s. 57.

çerçevesinde Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan “Genç Türk Sanatçıları/Genç Kuşak” Sergisi'nde genç sanatçıların yeni dışavurumcu eğilimleri bütünlüklü bir şekilde görülür.⁴²⁰

1.3.4.3. Çağdaş Türk Sanatında Kavramsal Sanatın Gelişimi

1960'lı yılların sonu Türkiye'de kavramsal sanatın başlangıcı için bir milattır. Kavramsal sanatın öncü isimleri Altan Gürman ve Füsun Onur 1967'de ABD'deki sanat eğitimlerini tamamlayarak yurda döner. Altan Gürman'ın “*Montajlar*”, “*Görünüler*” ve “*Dekupajlar*” serileri farklı malzeme tercihleri ve eleştirel yaklaşımları çerçevesinde Türk sanatında kavramsal sanatın ilk örnekleri olarak görülür.⁴²¹

Türkiye'de 1970'lerin ikinci yarısından sonra kavramsal sanat ivme kazanır. 1960'lı yılların sonlarında Adnan Çoker, Altan Gürman, Füsun Onur, Özdemir Altan, Özer Kabaş ile başlayan kavramsal çalışmalar, 1970'li yıllarda Gürel Yontan, Nil Yalter, Avni Yamaner, Timur Kerim İncedayı, İsmail Saray, Şükrü Aysan, Cengiz Çekil, Canan Beykal (Çoker), Ayşe Erkmen, Zekai Ormanlı, Yılmaz Aysan, Serhat Kiraz, Alpaslan Baloğlu gibi sanatçılar ile olgunlaşır. 1977 yılında kurulan “Sanat Tanımı Topluluğu”, Türkiye'de çağdaş sanatın kavramsal boyutta tartışılması ve üretilmesi açısından önemli çalışmalar yürütür.⁴²² Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner tarafından kurulan topluluk Batılı sanat kaynaklarından yaptıkları çeviriler, seminerler ve 1978-1981 yılları arasında açtıkları üç sergi ile Türkiye'de çağdaş sanat olgusunu irdeler. Art-Language Topluluğu'na fikirselsel anlamda yakındırlar.⁴²³ Kendilerini “*özgün kavramsal sanat yaklaşımı*” olarak tanımlayan topluluk, “*kavramsal sanatın doğasının, yapısının araştırılmasını*”⁴²⁴ hedefler.

⁴²⁰ Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2009, s. 103-104.

⁴²¹ Elif Dastarlı, *1970 – 1990 Yılları Arasında Türkiye'de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur'un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006, s. 31-32.

⁴²² Güler Bek, *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2000, s. 43.

⁴²³ Nancy Atakan, *Türkiye'de Kavramsal Sanat*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1995, s. 163-166.

⁴²⁴ <https://www.sanattanimitoplulugu.org/STTveKavramsalSanat.htm> (Erişim Tarihi: 16.04.2023).

Nil Yalter, 1980’li yıllardaki video çalışmalarında kadın cinselliği bağlamında birey ve kimlik olgusunu ele alır. Nur Koçak foto gerçekçi resimlerinde kitle iletişim araçlarından elde ettiği görüntüler ile toplumsal cinsiyet olguları sorgulanır. Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında köyden kente göçüşü “kitsch” olgusu bağlamında arabesk kültür ve toplumsal yapı eleştirel bir yaklaşımla irdelenir. Bu sanatçıların çalışmalarında Popüler kültür toplumsal ilişkiler açısından geniş kapsamlı sorgulamalara tabi tutulur. Füsun Onur’un 1981 yılındaki 3. Yeni Eğilimler Sergisi’nde, izleyiciyi yapıta dahil eden “*Resimde Üçüncü Boyut/İçeri Gel*” adlı enstalasyonu katılımcı estetik bağlamında izleyici ve yapıt arasında interaktif bir ilişkinin öncü örneğidir. 25 Şubat-15 Mart 1986 tarihleri arasında Sarkis’in Maçka Sanat Galerisi’nde açtığı Çaylak Sokak adlı sergi toplumsal hafıza ve bellek tartışmaları ışığında kavramsal sanatta öncü bir etkinliktir.⁴²⁵

İzmir’de 10-21 Mart 1986 tarihleri arasında “Joseph Beuys’un Anısına Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösteri” adlı sergi, Türkiye’deki kavramsal sanata yönelik çağdaş sanat eğilimlerinin görüldüğü bir başka önemli etkinliktir. Alman Kültür Merkezi ve Türk Amerikan Dostluk Derneği’nde gerçekleşen sergiye Halil Akdeniz, Erdağ Aksel, Turgut Aldemir, Vahap Avşar, Zafer Aytekin, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ahmet Elhan, Ayşe Erkmén, Adem Genç, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Ahmet Öktem, Mümtaz Sağlam, Sarkis, Yusuf Taktak gibi çağdaş eğilimler içerisinde yer alan sanatçılar katılır.⁴²⁶

1.3.4.4. Neo-Liberal Politikalar Işığında Sanat Piyasası

1983 yılında ANAP iktidarı ile serbest piyasa ekonomisine geçilmesi 1980’li yılların kültür ve sanat yaşamını etkileyen önemli bir gelişmedir. 1980’li yılların ilk yarısında neo-liberal politikaların etkisi ile sanat piyasası olgunlaşmaya başlar. Devletin sanata desteğinin neredeyse ortadan kalkması ile sanatın ekonomik boyutunda özel sektör etkinlikleri öne çıkar. Galerıcilik ve sponsorluk faaliyetlerinde artış gözlenir. 1980’li yıllarda çağdaş sanat ve genç sanatçılara desteğin arttığı görülür. Bu dönemde koleksiyonculuğun orta sınıftan ziyade daha yüksek gelirli grupların bir uğraşı haline

⁴²⁵ Burcu Pelvanoğlu, *agt.*, s. 175-176.

⁴²⁶ Rabia Özgül Kılınçarslan, “Joseph Beuys’un Anısına: 1980’lerden Bir Sergi ve İzmir Çağdaş Sanat Ortamına Etkisi”, *Art-Sanat*, 17, 2022, s. 287-288.

geldiği görülür.⁴²⁷ 18 Aralık 1988’de gerçekleştirilen “*Çağdaş Resim Müzayedesini*”, Türk sanatında koleksiyonculuğun gelişimi açısından dönüm noktası niteliğindedir.⁴²⁸ 1980’li yıllarda özel sektörün sanat artan ilgisi “Esbank Sanat Yarışmaları (1984-1998)” ve 1981 yılında “TPAO Resim Yarışmaları (1981-1991)” gibi ödüllü sanat yarışmalarında açıkça görülür.⁴²⁹

1980’li yıllarda kurulan ve çağdaş sanat piyasasında etkin rol üstlenen galeriler Galeride Lebriz (1981), Urart Sanat Galerileri (1981), Galeride Mi-ge (1982), İstasyon Sanat Evi (1982), Garanti Bankası Sanat Galerisi (1983), Destek Reasürans Sanat Galerisi (1983), Emlak Bankası Sanat Galerisi (1983), Galeride BM (1984), Galeride Nev (1984), Siyah Beyaz Sanat Galerisi (1984), Doku Sanat Galerileri (1984), Teşvikiye Sanat Galerisi (1985), Mine Sanat Galerisi (1985), Galeride Selvin (1985), Tem Sanat Galerisi (1986), Ramko Sanat Merkezi (1986), Bilim Sanat Galerisi (1987) Fethi Kayaalp Sanat Galerisi (1988), Galeride Artist (1989), Derimod Kültür Merkezi (1989) olarak sıralanabilir.

1.3.4.5. Türkiye’de Bienaller

Türkiye’de düzenlenen ilk Bienal etkinliği 1986 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü gerçekleştirilen “I. Uluslararası Asya – Avrupa Sanat Bienali”dir. 1986-1992 yılları arasında, iki yılda bir gerçekleşen Bienal’in amacı “*plastik sanatlar alanındaki önemli sanat eğilimlerini, çağdaş sanatın gelişmesine katkıda bulunan ülkelerin sanatçılarında ait seçkin sanat eserlerini bir arada sergileme ve karşılaştırma imkânı sağlamak, sanatın barıştıcı diliyle de dünya ülkeleri arasında dostluk ve barış ilkelerine bağlı bir ortam oluşturmak*” olarak ifade edilir.⁴³⁰ Resim, heykel, seramik ve özgün baskı alanında çeşitli ülkelerden sanatçıların katıldığı sergide herhangi bir kavramsal çerçeveye yer verilmez.⁴³¹

⁴²⁷ E. N. Sülün, *age.*, s. 88.

⁴²⁸ Kaya Özsezgin, “İstanbul Çevresi Ressamları”, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, c. 4, İstanbul 1989, s. 20.

⁴²⁹ E. N. Sülün, *age.*, s. 125.

⁴³⁰ <https://arhm.ktb.gov.tr/catalogs/detail/2052/1.-uluslararasi-asya-avrupa-sanat-bienali> (Erişim Tarihi: 16.03.2023).

⁴³¹ Güler Bek, “Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller”, *Sanat Yazıları*, 9, Ankara 2002, s. 2-3.

Türkiye’ de gerçekleştirilen ikinci bienal etkinliği, 1987 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenen “1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri”dir.⁴³² 1973 yılından beri İKSV tarafından düzenlenen Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında bir yan dal olarak yer alan plastik sanat sergilemelerinin, bağımsız uluslararası bir organizasyona dönüştürülmesiyle başlar.⁴³³ Beral Madra’nın genel koordinatörlüğündeki Bienal Aya İrini Müzesi, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Hareket Köşkü), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi mekânlarında gerçekleşir.⁴³⁴

İki yılda bir gerçekleşen uluslararası katılımlı etkinlik, 1989 yılında “*İstanbul Bienali*” adını alır. İstanbul Bienali, “*ulusal bir temsil modeli yerine, sanatçıların eserleri üzerinden sanatçılar ve izleyiciler arasında diyalog sağlayan, uluslararası bir sergi modeli*”⁴³⁵ çerçevesinde organize olur. Uluslararası İstanbul Bienali, Türk sanatının Batılı çağdaş sanat ile etkileşimlerinde önemli bir rol oynar. Etkinlik, Türkiye’de çağdaş sanatın kurumsallaşması, sanat ve piyasa arasındaki ilişkilerin görünürlük kazanması açısından önemlidir. Aynı zamanda Türk sanatının estetik ve yapısal açıdan evrensel çağdaş sanat ile etkin bir diyaloga girmesinde etkili olur.⁴³⁶

1.3.5. 1990-2000 Yılları Arasında Kültür ve Sanat

1990’lı yıllarda tüm dünyada kültürel ve toplumsal yaşamın dönüşümüne yol açan bir dizi gelişme ortaya çıkar. Berlin Duvarı’nın yıkılışı, Doğu Bloku’nun çökmesi, SSCB’nin dağılması, Amerika’nın Irak’a müdahalesi gibi gelişmeler yeni bir dünya düzenine kaynaklık eder. 1990’lı yıllar çağdaş iletişim ve bilgi teknolojilerinin insan yaşamını biçimlendirdiği, Marshall McLuhan’ın deyimiyile dünyanın “*global köye*”

⁴³² Gülden Ataman, *Çağdaş Türk Sanatında Öncü Hareketler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya 2020, s. 49.

⁴³³ Naciye Bozdoğan, Ayşe Okur, “Türk Sanat Ortamı ve İstanbul Bienalleri”, *İdil*, 6/39, 2017, s. 3311.

⁴³⁴ <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/1-uluslararasi-istanbul-cagdas-sanat-sergileri> (Erişim Tarihi: 09.04.2023)

⁴³⁵ https://biennialfoundation.org/biennials/istanbul-ienial/?gclid=CjwKCAjw4ayUBhA4EiwATWYBrS6AQFv8GyXfnz9RXHoAevSelWDSZR0XYbEibO1j4QYye4u-0uiwQxoCubwQAvD_BwE (Erişim Tarihi: 09.04.2023)

⁴³⁶ Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, İstanbul, 2013, s. 485-486.

dönüştüğü yıllardır.⁴³⁷ Bu bağlamda Türkiye’de 1970’lerden sonra gündeme gelen küreselleşme olgusu, 1980’li ve 1990’lı yıllarda bu gelişmeler ışığında belirginleşir.

1990’lı yıllarda toplumsal yaşam biçimlerinde tüketim kültürü ekseninde dönüşümler görülür. Özel radyo ve televizyon yayıncılığının başlaması ile reklam ve kitle iletişim araçları yaygınlaşır. İnternet ve cep telefonu ile verilerin kitlesel dolaşımı hızlanır. Bilginin ve imajın eş zamanlı olarak geniş kitlelere ulaştırılabilmesi toplumsal yapıyı etkiler. Galeriler, sergiler ve fuarların yanı sıra dergiler, koleksiyon kitaplar, sanat yayıncılığının artması kültür sanat alanında önemli atılımlar görülür.⁴³⁸ 1990’lı yıllarda modern ve çağdaş Türk sanatının birikiminin yayınlar ve sergiler ile toplumla buluşturulduğu yıllardır. Bu gelişmeler ışığında 1980’li yıllarda ortaya çıkan sanat eğilimleri, 1990’larda olgunlaşarak güçlü hareketlere dönüşür.⁴³⁹

1990’lı yıllar çağdaş Türk sanatının gelişim çizgisi içerisinde önemli bir aşamadır. Bu yıllarda döneme özgü düşünsel gelişmeler ve postmodernizm bağlamında yeni bir sanat dili ortaya çıkar. 80’li yıllarda ortaya çıkan biçimsel gelişmelerin, 90’larda teorik bir zeminde ele alınması bu evrenin esas niteliğidir. Ayrıca sanatçıların, dönemin olay ve olguları ile dolaysız bir ilişki kurması Türk sanatının çağdaşlaşma sürecinde önemli bir dinamiktir.⁴⁴⁰

1990’lı yıllarda sanat ile felsefe, sosyoloji gibi alanlar arasında kurulan kavramsal ilişkiler güçlenir. Bu yıllarda sanatın ve sosyal bilimlerin sınırları ortadan kalkarak Türk sanatında melezleşme süreci başlar.⁴⁴¹ Postmodernizm, sanatın sonu teorileri, toplumsal cinsiyet tartışmaları, kimlik ve öteki gibi kavramlar sanatın temel odaklarına dönüşür. Dönemin siyasi gelişmeleri etkisiyle kültür kavramı çok yönlü bir sorgulamaya tabi tutulur. Arabesk ile İslami ve liberal değerler popüler kültür çerçevesinde bir sentez oluşturmaya başlar. Bu yaklaşımlar sanatçı çalışmalarından eleştiri dünyasına dek geniş bir çerçevede izlenebilir.⁴⁴² Levent Çalikoğlu, 1990’lı yıllarda kent kültürünün kat ettiği mesafe bağlamında Türk sanatçıların yaklaşımlarını şu sözlerle işaret eder:

⁴³⁷ Jovilé Bareviçiütè, “The locality of the “global village” in the aspect of communication: Pro et contra M. McLuhan”, *Limes: Cultural Regionalistics*, 3/2, California 2010, s. 184.

⁴³⁸ E. N. Sülün, *age.*, s. 95-96.

⁴³⁹ Burcu Pelvanoğlu, *agt.*, s. 158.

⁴⁴⁰ Zeynep Arıkan, *Türkiye’de 1990’lı Yıllarda Çağdaş Sanatta Eleştirel Yaklaşımlar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2011, s. 64-65.

⁴⁴¹ Z. Arıkan, *agt.*, s. 6.

⁴⁴² B. Pelvanoğlu, *agt.*, s. 109.

“1990”lar, 80”lerde kesinlik kazanan bir olguyla, yaşamın kentlerde aktığı, taşranın büyük merkezlere iyiden iyiye yerleştiği bir dönem olur. Haklı olarak sanatçılar da bu gelişime tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevap verir. Resmin bir satış patlaması yaşadığı bu sürecin sonlarına doğru özellikle Bienal’in dışa açık yönü ile sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar: Alternatif mekânlar içerisinde, mekânı içerisine alan kavramsal düzenlemelere girilir, hazır yapım nesnelerle üç boyutun olanakları sınanır, izleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur, interaktif hale dönüşen yeni diyalog biçimlerine ve oyunsu gösterilere başvurulur.”⁴⁴³

1990’lı yıllarda kültür ve sanat ortamı düşünsel ve biçimsel bağlamda çoğulcu bir dönem içerisindeydi. Akademik yapıların etkileri giderek azalırken, kültür ve sanat ortamı çok-sesli, çok-merkezli bir yapı görünümündedir. Modern Türk sanatının eleştirel bir dille ele alındığı bu evrede postyapısalcı ve postmodern teoriler çerçevesinde kuramsal bir bütünlük oluşturulmaya çalışılır.⁴⁴⁴ Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve İstanbul Bienali gibi sergilerin yanı sıra, çeşitli toplulukların faaliyetleri bu yönde atılmış adımlar olarak değerlendirilmelidir.

1990’ı yıllarda çağdaş sanat olgusunun çeşitli topluluklar aracılığı ile “merkez-çevre”, “paradigma değişimi”, “modern-çağdaş karşıtlığı”, “avangart”, “post tarihselcilik” gibi kavramlar bağlamında tartışıldığı görülür. Teorik tartışmalar açısından 1991 yılında kurulan “Sanart Estetik ve Kültür Derneği” önemli bir konumdadır. Dönemin İsviçre Büyükelçiliği Benoit Junod’un girişimi ile kurulan topluluk Türkiye’de estetik için bilinçli bir çevre yaratmak ve görsel sanatların tanıtımını sağlamak misyonu taşır. Topluluk 1990’lı ve 2000’li yıllarda sanat ve estetik alanında çok sayıda uluslararası katılımlı sempozyum, kongre ve sergi etkinliği gerçekleştirir. Sanart, çağdaş Türk sanatının teorik açıdan tartışılması, felsefi ve eleştirel yönlerinin irdelenmesi açısından önemli bir rol üstlenir.⁴⁴⁵

1990’lı yılların bir başka önemli girişim 1989 yılında, Uluslararası Plastik Sanatlar Birliğine (UNESCO AIAP) bağlı “Plastik Sanatlar Derneği” olur. 1990’lı yıllarda Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği tarafından açılan “Joseph Beuys”

⁴⁴³ Levent Çalikoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul, 2008, s. 10.

⁴⁴⁴ Z. Arıkan, *agt.*, s. 82.

⁴⁴⁵ <https://www.sanart.org.tr/hakkinda/> (Erişim Tarihi: 09.04.2021).

Etkinlikleri (1992), “Sanat Tahribatı ve Sansür” (1994), “Bosna-Hersek / İlk Adım / Hoşgörüsüzlük” (1995), “Vardiya Etkinlikleri” (1995) sergileri, Türk çağdaş sanatının niteliklerini ortaya koymasından önemlidir. 1995-1998 yılları arasında UNESCO UPSD tarafından düzenlenen Genç Etkinlik Sergileri, Türk çağdaş sanatının gelişim sürecinde ayrıcalıklı bir konumdadır.⁴⁴⁶ Genç Etkinlik Sergileri, genç sanatçıların kendi disiplinleri dışında kalan sanatsal disiplinler ile ilişki kurmayı, kalıplaşmış düşünce biçimlerini aşarak yeni ifade olanakları yaratmayı hedefler.⁴⁴⁷ Genç Etkinlik 1 “Sınırlar ve Ötesi” Sergisi, Genç Etkinlik 2 “Yurt-Yersizyurtsuzlaşma” Sergisi, Genç Etkinlik 3: “Kaos” Sergisi, yeni eğilimlerin ve çağdaş Türk sanatındaki kuramsal yönelimlerin görülebilmesi açısından önemlidir.⁴⁴⁸

Hüsamettin Koçak, UPSD’nin 1990’lı yıllardaki faaliyetleri kapsamında Türk çağdaş sanatındaki yerine şu sözlerle işaret eder:

“1990’lı yıllar belki de Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin sivil bir omurga oluşturduğu, yayınlarıyla, sergileriyle resmi otorite karşısındaki durusuyla sanatçı haklarına sahip çıkışıyla, ifade alanının genişlemesiyle ilgili olduğu kadar, uluslararası ilişkilerin de ciddi bir biçimde gelişmesine katkı sağlamıştır. Sivilleşme çabaları bu dönemin ciddi kurumsal açılımlarıdır. Ve UPSD, bu açılımları geliştirmiş önemli bir şemsiye kuruluştur. Bu durumu netleştirebilmek için, UPSD’nin Çağdaş Düşünce ve Sanat, Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji, Sanatçı Hakları, Beuys Etkinlikleri, Üç Gün, Plastik Sanatlar Raporu 1994, Yaratma Özgürlüğü gibi kitapların yayımlandığını, Sanat Fuarı kuruluşunu, 169 Genç Etkinliğin sanat ortamına kazandırıldığını, sergilerin, panel ve oturumların yarattığı enerjiyi ve temsil edilen sanatçı durusunu anımsamak gerekir.”⁴⁴⁹

Uluslararası alanda sanatçıları tarafından işletilen sanat mekânları anlamına gelen “artist-run-spaces” modeli, 1990’larda Türkiye’de sanatçı inisiyatifleri ile karşılık bulur. 1996 yılında Antonio Cosentino, Mustafa Pancar ve Hakan Gürsoytrak tarafından kurulan “Hafriyat”, Türkiye’nin ilk sanatçı inisiyatifidir. 1999 yılında Selda Asal tarafından kurulan “Apartman” projesi, disiplinlerarası alanda çalışmalar üretir. Sanatçı

⁴⁴⁶ B. Pelvanoğlu, *agt.*, s. 298.

⁴⁴⁷ L. Çalıkoğlu, *age.* (2008), s. 188-189.

⁴⁴⁸ Hülya Küpçüoğlu, “1990’lardan 2020’lere Genç Etkinlik Sergileri”, *İdil*, 66, 2020, s. 211-212.

⁴⁴⁹ L. Çalıkoğlu, *age.* (2008), s. 168-169.

insiyatiflerinin esas yükselişi 2000’li yıllarda görülür. “Oda Projesi” ve “:mentalKLİNİK” insiyatifleri, 90’lı yılların sonlarında bir araya gelen ve 2000’li yıllarda faaliyet gösteren önemli topluluklardır.⁴⁵⁰ Zeynep Arıkan, insiyatiflerin dönemin hâkim paradigması karşısındaki konumu ve kimliğini şu şekilde tanımlar:

“90’ların sonunda çağdaş sanat pratiği içerisinde konumlanabilecek üretimlerin ve tartışmaların epey bir birikim oluşturduğu, fakat bunları sergileyecek veya tartışacak mekânların çok sınırlı olması üzerinden bir ihtiyaç doğduğu da ileri sürülebilir. Dolayısıyla, bu oluşumların ilk başta belki de çok “bilinçli” olmayan, bununla birlikte, sanatın “başka bir yerde” de yapılabileceği şeklinde ortaya atılan bir sorunun deneyimlenmesi üzerinden ortaya çıktığı söylenebilir. Başka bir açıdan ise, bu oluşumlar sanat ortamında politik bir duruşu da ortaya koymaktadırlar.”⁴⁵¹

1990’lı yıllarda sanat piyasasında yeni olgu ve kavramlar ortaya çıkar. 1980’li yılların sonunda ortaya çıkan küratörlük kavramı, 1990’lı yıllarda sanat dünyasında önemli bir kimlik haline gelir. 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen Anı/Bellek Sergisi, 1992 yılında Beral Madra tarafından düzenlenen 10 Sanatçı 10 GÇ:C Sergisi Türkiye’deki küratörlü sergilerin ilk örnekleri olarak görülür. Burcu Pelvanoğlu 1990’ların başlarında düzenlenen küratörlü sergilerin çoğunlukla karma sergi niteliği taşıdığına dikkat çekerken, Küreselleşme: Devlet-Sefalet-Şiddet Sergisi’ni (26 Ekim-15 Kasım 1995), kavramlı - küratörlü sergiler döneminin başlangıcı olarak işaret eder.⁴⁵² 1995 yılında René Block’un İstanbul Bienal’i Türkiye’deki ilk yabancı küratörlü sergi olur.⁴⁵³

1.3.5.1. Türk Sanatında Disiplinlerarasılık ve Melezleşme

1990’lı yıllar çağdaş dünya ile koşut olarak disiplinlerarasılık ve melezleşme kavramları önem kazanır. Bienallerin de etkisi ile “kimlik”, “küreselleşme”, “yersiz yurtsuzlaştırma”, “bellek”, “tarih”, “disiplinlerarasılık” gibi kavramlar sanatçıların odak noktasını oluşturur. Bienaller kapsamında yapılan konferanslarda çağdaş sanat dair

⁴⁵⁰ B. Pelvanoğlu, *agt.*, s. 349-355.

⁴⁵¹ Z. Arıkan, *agt.*, s. 38.

⁴⁵² B. Pelvanoğlu, *agt.*, s. 322.

⁴⁵³ L. Çalikoğlu, *age.* (2008), s. 27.

güncel tartışmalar Türk kamuoyunda yer bulur. Bu yaklaşımlar içerisinde Gülsün Karamustafa'nın arabesk ve kitsch sorgulamaları, Hale Tenger'in, İsmet Doğan'ın, Ahmet Müderrisoğlu'nun, Bülent Şangar'ın sosyoloji temelli politik çalışmaları önemlidir. Bedri Baykam, Sarkis Zabunyan, Canan Tolon gibi sanatçılar deneysel çalışmalarında farklı malzeme ve ortamlar kullanarak resim sanatının melezleşme sürecine öncülük ederler. Emre Zeytinoğlu, Hüseyin Bahri Alptekin, Orhan Tekelioğlu, Ahmet Soysal gibi isimlerin sanat ve diğer disiplin dalları arasındaki ilişkiyi irdeleyen çalışmaları, Türk sanatında disiplinlerarası yaklaşımların önemli örnekleridir.⁴⁵⁴

1990'lı yılların siyasi iklimi ışığında sanatçıların politik konulara ilgisi artar. 1995'te "Devlet-Sefalet-Şiddet" sergisi, 1996'da Kıbrıs Mağosa'daki "Azınlık Sergisi", 1996'da Shedhalle'deki "Göç ve Femizim" ve 1997'de İstanbul Bienali'ndeki "Karanfilköy Projesi" gibi çalışmalarda sanatçılar sosyo-politik bir bağlamda toplumsal konuları ele alırlar.⁴⁵⁵ 1990'lı yıllarda sanatçıların kültürel tarihin farklı evrelerine eleştirel ve sorgulayıcı bir şekilde yaklaştığı görüşür. Erol Akyavaş, Ergin İnan, Murat Morova, Halil Akdeniz, Abdurrahman Kaplan gibi sanatçılar Türk sanatının yerel geleneklerin biçimsel araştırmalarına yönelirler.⁴⁵⁶ Aydan Murtezaoğlu, Gülsün Karamustafa, Genco Gülan, Hakan Onur gibi sanatçılar Cumhuriyet ideolojisi bağlamında görsel kültüre eleştirel bir dille yaklaşırlar.⁴⁵⁷

1990'lı yıllarda Türk resim sanatı klasik tuval resmini aşarak yeni açılımlar içerisine girer. Dönemin postmodernist düşünce biçimleri ve çağdaş sanatın yeni estetik stilleri bu dönemi yönlendirir. Fusun Onur, Gülsün Karamustafa, Hüseyin Bahri Alptekin, Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Aydan Murtezaoğlu, Şükran Moral, Nil Yalter, Bülent Şangar, Esra Ersen, Nur Koçak, Erdağ Aksel, Halil Altındere, Kemal Önsoy, İnci Eviner, Nezaket Ekici gibi sanatçılar, 1990'lı yıllarda Türk sanatındaki yenileşmenin önemli temsilcileridir.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ Güler Bek, *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2000, s. 187, 192-193.

⁴⁵⁵ Gamze Taşdan, *1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Sosyokültürel ve Estetik Bağlamda Arabesk Kültür Etkinlikleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2015, s. 37-38.

⁴⁵⁶ Hatice Özdoğan Türkyılmaz, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003, s. 2013.

⁴⁵⁷ H. Akdeniz, *age.*, s. 53.

⁴⁵⁸ B. Pelvanoğlu, *agt.*, s. 125.

1.3.5.2. 1990'lı Yıllarda Sanat Piyasasının Görünümü

1990'lı yılların sanat piyasası, dönemin ekonomik koşullarına özgü bir süreç izler. 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren görülen gelişmeler, 1990'lar itibariyle Türk sanat piyasasının ivme kazanmasıyla sonuçlanır. 1990'lı yıllarda devletin özel sermaye ile işbirliği gelişir. Körfez Savaşı sonrasında ABD ile ilişkilerin iyileşmesi, aynı zamanda 90'lı yıllarda ABD kaynaklı bir kültür sanat yaşamının meydana gelmesinde etkilidir. Bu yıllarda kültür ve sanat alanında yapacakları yatırımların reklam ve tanıtım açısından bir prestij kaynağı olarak ele alındığı görülür.

1994 Krizi ve 5 Nisan Kararları'nın sanat piyasasının gelişiminde önemli sonuçları olur. Kriz etkisi ile koleksiyonerler ellerindeki eserleri satmaya yönelir. Çok sayıda küçük ölçekli sanat galerisi kapanmak zorunda kalır. Bu gelişmeler, sanat piyasası içerisinde yeni dinamikler yaratır.⁴⁵⁹ Sülün, 1994 Krizi sonrası koleksiyoner davranışlarını şu şekilde gözlemler:

“Koleksiyoncuların sanat yapıtı satarak krizden az zararla kurtulmaları 1994 krizinin ardından hâkim olan ekonomik boyutlu riskli ortama rağmen sanat eseri alımında ivme kaybının yaşanmasını önlemiş, özellikle büyük sermayelere sahip koleksiyoncu sayısında artış gözlemlenmiştir. Sanat eserine sahip olmanın ekonomik bir güvence olduğu gerçeği de müzayedenin ardından ortaya çıkmıştır. Sanat eserleri olan koleksiyoncular ekonomik kriz döneminde kendilerini enflasyona karşı bu şekilde koruyabilmişlerdir.”⁴⁶⁰

1990'lı yıllarda galeri etkinliklerindeki artış, sanat piyasasının genişlemesinde önemli bir etkidir. Koleksiyon sergileri, genç sanatçılara yönelik ödüllü yarışmalar ve müzayedelerde artış görülür. Müzayede şirketleri kurumsal bir kimlik kazanır. Dünyaca ünlü müzayede şirketi Sotheby's 1990 yılında çağdaş Türk sanatçıların yapıtlarını da kapsayan “Contemporary Turkish Painting” müzayedesini düzenler.⁴⁶¹ Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Yapı Kredi Bankası, Garanti Bankası, Akbank gibi kurumlar açtıkları galeriler, düzenledikleri yarışmalar ve koleksiyonculuk faaliyetleri ile önemli girişimlerde bulunur. 1994 yılında Ankara'da açılan “Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu Sergisi”, ilk kez bir devlet kurumunun oluşturduğu

⁴⁵⁹ E. N. Sülün, *age.*, s. 113.

⁴⁶⁰ E. N. Sülün, *age.*, s. 113-114.

⁴⁶¹ E. N. Sülün, *age.*, s. 159.

koleksiyonunun nitelikli bir yayımla belgeleyerek sanat ortamında tanıtması bakımından önemli bir etkinlik olmuştur. Beymen ve Yapı Kredi Bankası'nın kimi Avrupa müzelerinin koleksiyonlarının İstanbul'da sergilenmesini Türk sanat piyasasında sanat eserinin metalaşma sürecini hızlandıran etkinliklerdir. Bu gelişmeler sanat eserinin metalaşma sürecini hızlandırdığı kadar piyasa paydaşlarının bilinçlenmesine katkı sağlar.⁴⁶²

II. Uluslararası İstanbul Bienali'nde ilk defa galerilere yer ayrılması, Türk sanat piyasası için önemli bir gelişmedir. 1991 yılında UPSD tarafından düzenlenen I. İstanbul Sanat Fuarı'nda 1973 ile 1990 arasında kurulmuş yirmi sekiz galeriye yer verilir. Bu bağlamda her iki etkinlik de galeri faaliyetlerinin kazandığı ivmeyi göstermesi açısından önemlidir.⁴⁶³

1950 – 2000 yılları arasında Türk sanatı, Batılı modern ve çağdaş ekollerin etkisi altındadır. Bu dönemde Türk sanatı, toplumsal değişimler, ekonomik yapı, siyasi gelişmeler ve uluslararası etkileşimler gibi birçok faktörün etkisi altında gelişir. 1950'li yıllarda soyut akımlar ile başlayan çağdaş sanat etkileri kısa bir süre içerisinde gerçeküstücülük, pop art, minimalizm ve soyut dışavurumculuk gibi üslupların çeşitli sanat alanlarını kapsayan dinamik bir dönüşüm sürecine evrilir. Enformasyon ve lojistik imkânların artması, sanatçıların dünya ile etkileşimlerinde önemli avantajlar sağlar. Küreselleşme, neoliberal ekonomi politikaları ve kültürel açılımlar gibi birçok etkenin rol oynadığı bu süreçte sanatta bireysellik, kavramsal yaklaşımlar ve kuramsal arayışlar öne çıkar. Sanat piyasasının profesyonelleşmesi ve uluslararası sanat dünyasına katılımı hızlanır. Türk sanatının tarihsel sürekliliği, modernleşme çabaları, kültürel kimlikler ve sanatın evrenselliğine ilişkin önemli tartışmalar görülür. Ayrıca sanatın toplumsal boyutu önem kazanır. 1950 – 2000 yılları arasında meydana gelen gelişmeler, çağdaş Türk sanatının başat olgularını ve karakterini temsil eder.

⁴⁶² N. Sönmez, *agm.*, s. 1101-1105.

⁴⁶³ B. Pelvanoğlu, *agt.*, s. 448.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT KURAMLARI VE SANAT ELEŞTİRİSİ

2.1. Modern Sanat Kuramlarının Kökenleri

Kuram, belirli bir olgu veya olay hakkında açıklama yapmaya çalışan bir dizi önerme, hipotez ve varsayımdan oluşur. Sosyal bilimlerde kuramlar, insan davranışını, toplumsal olayları veya kültürel değişimleri açıklamak için önemli bir araçtır. Kuram, bir olgu, olay veya kavramı açıklamak için üretilmiş bir modeldir. Kuram ve felsefe arasındaki ilişki, felsefenin kuramı kapsayan daha geniş bir disiplin olduğu gerçeğine dayanır. Felsefe, ontoloji (varlık felsefesi), epistemoloji (bilgi felsefesi) ve etik gibi temel konuları ele alırken, kuramlar, belirli bir alanın bilgisini temsil eden bir sistemdir. Öte yandan, felsefe, insan düşüncesinin temel sorularını araştıran bir disiplindir. Bu bağlamda, sanat kuramları ve felsefe arasındaki ilişki, tez çalışması kapsamında birincil önemdedir.

Sanat felsefesinin kökenleri Platon'un Ion, Symposium, Phaedrus, Republic ve Philebus diyaloglarındaki tartışmaları ile başlar. Doğada ve sanatta güzellik kavramının duyuşsal algıdaki değeri bu tartışmaların başlangıç noktasını teşkil eder. Ancak estetiğin bağımsız bir disiplin haline gelmesi 18. yüzyılda mümkün olur. Bu dönemden günümüze dek birbirinden bağımsız, farklı niteliklere sahip çok sayıda teori ve akım ortaya çıkar. Bu teoriler, modern ve çağdaş sanat eleştirilerinin temel yaklaşım biçimlerini oluşturur.

Modern sanat kuramlarının gelişimini etkileyen temel nokta, "*güzel sanatlar*" kavramının ortaya çıkışıdır. 18.yüzyılın'ın ikinci yarısından itibaren güzel sanatlar kavramı, resim, heykel, mimari, müzik ve şiir olmak üzere beş ana sanat disiplinin kapsar. Paul Oskar Kristeller'in "*modern sanat sistemi*" olarak tanımladığı ve günümüzün güzel sanatlar modelini teşkil eden şeması, bu dönemin belirleyici özelliği olarak kabul edilir. Kristeller'in şeması, sanat ve estetik alanındaki modern düşünürlerin teorilerinin temelini oluşturur. Bu dönemde "*büyük sanat*", "*yüksek sanat*" gibi kavramlarla ifade edilen güzel sanatlar diğer zanaatlardan, bilimlerden ve farklı beşeri

faaliyetlerden açıkça ayrı düşünülür. Modern estetiğin çıkış noktası, söz konusu gelişmeler ışığında gerçekleşir.⁴⁶⁴

18. yüzyılın başlarında, güzellik ve yüce gibi kavramların hem sanatta hem de doğada, niteliği ve değeri hakkında modern felsefi metinler ortaya çıkar.⁴⁶⁵ Bu dönemde güzellik ve beğeni yargılarına ilişkin tanımlayıcı kavramların üretilmesiyle estetik modern bir disiplin kimliği kazanır.⁴⁶⁶ Düşünür ve filozofların temel tartışmaları beğeni yargısı üzerinedir. Beğeni yargısının doğası ve bu yargılar üzerinde tarihsel, toplumsal, psikolojik etkiler incelenir. Sanat eleştirisinin sınırları ve eleştirinin kurallarına yönelik tartışmalar görülür. Güzelliğin doğasına ilişkin uzmanların görüşleri ve toplumsal beğenin rolü incelenir. Klasik düşünce biçimleri ve sanatın Hristiyanlık ile ilgili “*güzel, yüce, bir, uyum, ilahi rasyonel akıl*” gibi kavramları modern dünya perspektifinde sorgulanır.

2.2. On Sekizinci Yüzyılda Modern Sanat Kuramları

2.2.1. Anthony Ashley-Cooper (Shaftesbury'nin Üçüncü Kontu)

Anthony Ashley-Cooper'ın⁴⁶⁷ (1671-1713) 1711'de yayınlanan “*Characteristics of Men, Manners, Opinions ve Times*”⁴⁶⁸ 18. yüzyıl estetiğinin başlangıç noktası olur. Shaftesbury kitabın kapsam ve amacını “*ahlaki konularda olduğu kadar doğal konularda da bir güzellik ve çekiciliğin gerçekliğini ortaya koymak; yaşam ve görgü konularında orantılı bir beğeni ve kararlı bir seçimin makul olduğunu*

⁴⁶⁴ Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)”, *Journal of the History of Ideas*, 13/1, Pennsylvania 1952, s. 499.

⁴⁶⁵ Jerome Stolnitz, On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory”, *The Philosophical Quarterly*, 11/43, Oxford 1961, s. 97-113.

⁴⁶⁶ Joseph Addison's papers on “Good Taste” and “The Pleasures of the Imagination” from *The Spectator* (Addison 1712), Francis Hutcheson's *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* (in 2004 [1725]), David Hume's “Of the Standard of Taste” (1985 [1757]), Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1958 [1757, 1759]), Alexander Gerard's *An Essay on Taste* (1963 [1759]), Lord Kames's *Elements of Criticism* (2005 [1762]) and Archibald Alison's *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1812 [1790]) eserleri bu dönemin temel metinleridir.

⁴⁶⁷ İlgili bölüm kapsamındaki literatür taramalarında, Anthony Ashley-Cooper'ın adının çoğunlukla Shaftesbury olarak kullanıldığı görülmektedir. Atıfta bulunulan birincil ve ikincil kaynaklarda bu kullanım şekli yer aldığı için, olası bir karışıklığa karşı önlem olarak Shaftesbury ismi tercih edilecektir.

⁴⁶⁸ Shaftesbury'nin temel eseri “*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*” daha önce yayınladığı eserlerin derlemesidir. İlk iki cilt, daha önce yayınladığı ve ardından revize ettiği eserlerden oluşur (Daniel Carey, *Locke, Shaftesbury, and Hutcheson: Contesting Diversity in the Enlightenment and Beyond*, New York, 2005, s. 106).

göstermek”⁴⁶⁹ olarak tanımlar.⁴⁷⁰ Shaftesbury’nin doktrini, güzellik üzerine ilk kapsamlı ve bağımsız felsefi girişim niteliğindedir.⁴⁷¹

Shaftesbury, 18.yüzyıl İngiliz felsefesi ve estetiğinin temel doktrinlerinden ayrılır. Yaşadığı dönemin çağdaş felsefi sistemleri yerine farklı entelektüel ve tarihsel modeller arar. Yaşadığı dönemi etkileyen entelektüel problemlerden ziyade, Antik Çağ ve Rönesans düşüncesine odaklanır. Eserlerinde sıklıkla Platon, Aristoteles, Plotinus, Seneca, Marcus Aurelius ve Epictetus gibi antik düşünörlere atıfta bulunur. Antik dönemde saf bir bilgelik doktrini çerçevesinde idealleştirilen felsefi anlayışa geri dönmek ister. Shaftesbury’ye göre felsefe, zihnin dışında kalan nadir bir zamandır, varoluşun sırlarına bir inisiyasyondur. Aynı zamanda eğitilmiş, sorgulayan ve sosyal olarak ayrıcalıklı zihnin doğal olarak yönlendirildiği insanlık durumunun bir parçasıdır.⁴⁷² Sanat eleştirmeni Barash, Shaftesbury’nin modern estetik problemlerdeki öncü rolüne şu sözlerle işaret eder:

*“Shaftesbury tutarlı bir sistematik düşünür değildir. Önemi, modern estetiğın büyük problemlerini öngörmekte ve kısmen, sanat üzerine düşüncenin entelektüel gelişiminin yönünü göstermekte yatar.”*⁴⁷³

Shaftesbury, güzeli ne Descartes’ın anladığı anlamda "*doğuştan gelen bir fikir*" ne de Locke’un anladığı anlamda deneyimden türetilerek soyutlanmış bir kavram olarak görür. Ona göre güzel, bağımsız ve orijinaldir. Ruhun tözüne aittir. Bu tözü tamamen özgün bir şekilde ifade ettiği için "*doğuştan ve zorunludur*". Güzeli, deneyimden elde edilen bir içerik ya da zihinde bulunan bir fikir değildir. Shaftesbury’nin doktrininde güzel "*saf bir enerji*" ve "*ruhun özgün bir işlevidir.*"⁴⁷⁴

Shaftesbury’nin güzellik anlayışı klasik estetiğın temel kavramlarına dayanır.⁴⁷⁵ Aristoteles ve Stoacıların iyi, güzel gibi kavramları ile ilişkilidir. Neo-Platonik bir

⁴⁶⁹ Düşünür ve filozofların metinlerinden yapılan çeviriler aksi belirtilmedikçe tez yazarı tarafından yapılmıştır.

⁴⁷⁰ Anthony Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Lawrence E. Klein (ed.), Cambridge, 2003, s. 124.

⁴⁷¹

⁴⁷² Timothy M. Costelloe, *The British Aesthetic Tradition*, New York, 2013, s. 13.

⁴⁷³ Moshe Barasch, *Modern Theories of Art, 1 – From Winckelmann to Baudelaire*, New York and London, 1990, 43.

⁴⁷⁴ Ernest Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, New Jersey, 1951, s. 312-322.

⁴⁷⁵ Shaftesbury hayatı boyunca resim, heykel ve mimariye yakın bir ilgi duyar. Arkadaşı Cropley'nin İtalyan resimlerinin satın alınmasında aracılık yapar. Cropley ile mektupları Shaftesbury’nin ve dönemin çağdaş resim zevkine ışık tutmaları açısından ilgi çekicidir. Bu zamanın diğer birçok yazarı gibi, geç

klasisizmi savunur. Shaftesbury'e göre güzel ve iyi aynıdır.⁴⁷⁶ Bu görüşün altında evrenin temelde uyumlu olduğu fikri yatar. Evren, düşüncemizin temel nesnesidir. Evrensel düzen ise yalnızca entelektüel çaba ile tanınabilir. Bu noktada evrensel düzeni oluşturan uyum, evrenin rasyonel nedeninin (ilahi akıl) ürünüdür. Güzelliği “uyum”, “düzen”, “simetri”, “tasarım”, “oran” gibi biçimsel nitelikleri ile ele alır. Uyum ve orantı, bir eseri oluşturan farklı parçaların veya öğelerin birbirleriyle ilişkilerini ima eder. Birbiriyle bütünlük içinde olabilen birden fazla parçası olan, “tasarım birliğine” sahip her şey güzel olabilir.⁴⁷⁷

Shaftesbury, dünyayı Tanrı tarafından yaratılmış bir sanat eseri olarak görür. Parçalar ve bütün arasındaki mükemmel ilişki, dünyanın özelliği olarak sanatsal bir karaktere sahiptir. Şekiller, hareketler ve renkler gibi nispeten basit niteliklerde bile güzellik, ilgili bölümlerin orantısında ve düzenlenmesinde yatar:

“Bunların şekilleri, hareketleri, renkleri ve oranları gözümüze sunulduğunda, çeşitli bölümlerinin farklı ölçü, düzenleme ve yerleşimlerine göre zorunlu olarak bir güzellik veya şekil bozukluğu ortaya çıkar.”⁴⁷⁸

Shaftesbury, kişinin güzel bir şeyin algılanmasından duyduğu hazzın kişisel çıkarlar ve basit tüketim isteği ile hiçbir ilgisi olmadığını söyler. Güzellikten aldığımız zevk ve erdemden duyduğumuz memnuniyet, evrenin altında yatan rasyonel düzene verdiğimiz tepkidir. Shaftesbury bu ilişkiyi belirtmek için “bütün”, “Bir” ve “tasarımın birliği” gibi pek çok terim kullanır. En yüksek değer olan uyum, bir bütün olarak evrende sağlanır.⁴⁷⁹ Evrenin bu “Düzen, Birlik ve Tutarlılığı”, ilahi, rasyonel bir aklın varlığının hem ürünü hem de kanıtıdır. Shaftesbury uyumu hem hakikatin hem de yararlılığın yanı sıra güzelliğin özü olarak tanımlar. Böylelikle gerçek, iyi ve güzelin Neo-Platonik tanımlamasına olan bağlılığını ortaya koyar.⁴⁸⁰

İtalyan ekolünün duygusal ressamı olan Carracci ve Guido Reni'ye büyük hayranlık duyar. Poussin ve Salvator Rosa'nın vahşi ve romantik manzaralarının bu tarihte İngiltere'de popülerlik kazandığı görülür (Raymond L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-century Literary Theory*, Abingdon, 2020, s. 52-53).

⁴⁷⁶ Dabney Townsend, *Historical Dictionary of Aesthetics*, Toronto, 2006, s. 293-294.

⁴⁷⁷ Anthony Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, vol II, Indianapolis, 2001, s. 161.

⁴⁷⁸ Shaftesbury, *age.*, s. 172.

⁴⁷⁹ M. Barasch, *age.*, s. 37.

⁴⁸⁰ Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics Volume I: The Eighteenth Century*, New York, 2014, s. 39.

Shaftesbury, sanatçıyı “ikinci bir Yaratıcı, Jove yönetiminde adil bir Prometheus” olarak tanımlar. Böyle bir sanatçı, “Egemen Sanatçı, Evrensel Plastik Doğa” (Tanrı) gibi, parçaların gerektiği şekilde düzenlendiği, kendi içinde tutarlı ve orantılı bir bütün oluşturur. İyi bir sanatçı insan tutkularının sınırlarını ve ölçülerini bilir. Duyguların ve eylemin yüceliğini belirler. Güzeli çirkinden, sevimliyi iğrençten ayırır. Onları belirli bir uyum ve doğruluk içerisinde temsil eder. Uyumun olmadığı yerde gerçek muhakeme ve yaratıcılığın bulunması imkansızdır. Çünkü uyum, evrensel olarak güzelliği oluşturan şeydir: “Güzel olan uyumlu ve orantılıdır.”⁴⁸¹

Shaftesbury için imgeler, sanatçının kendi iç dünyasından gelen gerçek yaratımlardır. Resimler ve heykeller, yüzyıllar boyunca aktarılan bir geleneğin yorumlarından ziyade, sanatçının içinden gelen gerçek imgelerdir. Shaftesbury sanatçının iç dünyasına yönelerek inzivaya çekilmesini kişinin karakterini bilmenin bir yolu olarak över. Bu sayede sanat tarihinde uzun bir geleneği kırar ve sanatçının bireyselliği hakkında modern bir söylem geliştirir.⁴⁸² Shaftesbury’e göre, “gerçekten güzel olan güzelleştirilen değil, güzelleştirendir.”⁴⁸³

Shaftesbury, akla başvurmadan, eylemlerin doğruluğunu veya yanlışlığını anında kavrayan bir yeti olduğuna inanır. Bu yetinin iyilik için olduğu kadar güzellik için de geçerli olduğunu düşünür.⁴⁸⁴ Shaftesbury uyum ile uyumsuzluk arasındaki farkın basit bir içsel duyum ile hemen algılandığını varsayar. Shaftesbury’ye göre, güzellikten duyduğumuz haz esasen, duyular aracılığıyla, evrenin düzeninde gördüğümüz yüce bir zekaya verdiğimiz bilgiye dayalı bir tepkidir.⁴⁸⁵

2.2.2. Francis Hutcheson

Francis Hutcheson (1694-1746), estetik alanında açıkça tanınabilir, kapsamlı ve bağımsız bir çalışma yazan ilk seçkin filozof olarak kabul edilir.⁴⁸⁶ Teorisinde, estetik alanında güzellik duygusunun işleyişini sorgular. Güzel bir nesne karşısında ortaya

⁴⁸¹ Anthony Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Lawrence E. Klein (ed.), Cambridge, 2003, s. 92-93.

⁴⁸² Moshe Barasch, *agm.*, s. 39-40.

⁴⁸³ Shaftesbury, *age. (2003)*, s. 132.

⁴⁸⁴ R. L. Brett, *age.*, s. 81.

⁴⁸⁵ P. Guyer, *age.*, s. 39.

⁴⁸⁶ Peter Kivy, “The “Sense” of Beauty and the Sense of “Art”: Hutcheson’s Place in the History and Practice of Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53/4, Oxford 1995, s.355.

çıkan haz duygusunun karakteristik özelliklerini belirlemeye çalışır.⁴⁸⁷ Hutcheson'un çalışması Shaftesbury'nin felsefesinin sistematizasyonu olarak görülür. "Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design (1725)" eserinde Shaftesbury'nin ilkelerini açıkladığını yazar.⁴⁸⁸

Hutcheson, Shaftesbury'den güzelliğe verdiğimiz tepkinin doğal olarak ortaya çıkan bir duygu olduğu fikrini devralır. Ancak Shaftesbury'nin güzelliğe verdiğimiz tepkinin, evrenin gerçek ontolojik ve ahlaki yapısını bir biliş biçimi olduğu fikrine katılmaz. Güzele verilen tepkinin dolaylı bilişsel ve ahlaki faydaları olan bir özgür zihinsel oyun biçimi olduğunu söyler.⁴⁸⁹ Hutcheson'un "*hayal gücünün zevkleri*" genel başlığı altında işaret ettiği "*mutlak güzellik*", "*göreceli (taklit) güzellik*", "*uyum*", "*tasarım*", "*ihtişam (yücelik)*" ve "*yenilik*" hisleridir. Bunların tümü "*çeşitlilik içinde birliğe*" dayanır. Hutcheson'a göre "*hoş duygu yalnızca, çeşitlilik arasında birlik olan nesnelere doğar.*"⁴⁹⁰

Hutcheson güzellikten aldığımız zevkin, belirli nesnelere hakkındaki olağan duyuşsal algılarımıza yön veren bir duygu olduğunu düşünür. Bu nedenle "*dış duyularımıza*" yanıt veren bir "*iç duygu*" bulunduğunu varsayar. Hutcheson beş duyu kavramının yapay ve hatalı olduğunu savunur. Duyum adını verdiği, içsel olarak işleyen ve belirli süreçlere bağlı bir dizi başka duyulara sahip olduğumuzu söyler. İçsel duyular, güzellik, düzen, uyum, erdem ve benzeri fikirleri aldıklarında hazzı algırlar. Hutcheson'a göre "*güzellik içimizde ortaya çıkan bir fikirdir*". "*Güzellik duygusu*" ise "*bu fikri geliştirme gücümüzdür*". Bu modeli benimseyen Hutcheson, ahlaki, estetik ve politik ilkeler için zihnin ve insan doğasının yapısını yeniden ele alır.⁴⁹¹

Hutcheson, estetik algı teorisinde geliştirdiği iç-duyu kavramını şu sözlerle açıklar:

"Bu üstün algı gücüne haklı olarak duygu denir, çünkü buradaki diğer duyulara yakınlığı nedeniyle haz, ilkeler, oranlar, nedenler veya nesnenin yararlılığından kaynaklanmaz; ama bizi ilk başta güzellik fikri ile çarpar.... ve

⁴⁸⁷ D. Carey, *age.*, s. 151.

⁴⁸⁸ Francis Hutcheson, *An Inquiry Into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue In Two Treatises*, Indiana, 2004, s. xi.

⁴⁸⁹ P. Guyer, *age.*, s. 100.

⁴⁹⁰ F. Hutcheson, *age.*, s. 35.

⁴⁹¹ F. Hutcheson, *age.*, s. 23-25.

*dahası, güzellik ve uyum fikirleri, diğer mantıklı fikirler gibi, ister istemez bizim için hoştur, hem de hemen hoştur; ne bizim herhangi bir çözümümüz, ne de herhangi bir avantaj veya dezavantaj beklentisi, bir nesnenin güzelliğini veya deformitesini değiştiremez.”*⁴⁹²

Hutcheson'un algısal modeli, modern estetiğin kurucu fikirlerine öncülük eder. Hutcheson'a göre, estetik beğeni algılarımız tarafından yakalanır. Bir nesneyi beğenmek “*irademizden bağımsız*” olarak gelişir. Estetik nesnelere alınan zevk, kişinin kendi iyiliği için aldığı, çıkarısız bir zevktir. Bu nedenle Hutcheson için güzellikten duyduğumuz zevk ister pratik ister ahlaki olsun, çıkarlarımızdan bağımsız olarak meydana gelir.⁴⁹³ Çıkarlarımız üzerindeki herhangi bir düşünceden doğrudan etkilenmemesi anlamında ilgisizdir. Aynı nedenle, bu zevk, dış nesnelere algılanmasıyla uyarılsa da algılar üzerindeki herhangi bir yansımanın ürünü olmadığı için bilişsel değildir. Bu nitelikler estetik beğenin “*ilgisiz*” doğasıdır. Güzelliğe ilişkin farkındalığımız, irademizden bağımsız bir duyu tarafından belirlenir. Dolayısıyla insan doğasının temel bir bileşenidir. 18. yüzyıl felsefesinin insan doğasının evrensel özelliklerinin olduğuna olan güçlü inancı, Hutcheson'ın algısal estetik beğeni modelinde karşılık bulur. Hutcheson'ın algısal estetik beğeni modeli, güzellik duygumuzun evrenselliğini ima eder.⁴⁹⁴

Hutcheson, güzelliğin tüm örneklerini “*mutlak güzellik*” ve “*görelî güzellik*” olmak üzere iki temel kategoride ele alır.⁴⁹⁵ Mutlak güzellik, “*nesnenin bir taklit olmadığı*”, “*başka bir şeyle karşılaştırılmadan nesnelere algıladığımız güzellik*” anlamına gelir. Mutlak güzelliğin en büyük kaynağı, “*neredeyse sonsuz bir çeşitliliğin ortasında şaşırtıcı bir birlik*” bulunan doğadır. Mutlak güzellik, matematik teoremlerinde, bilimde, metafizikte ve saf biçime en yakın sanat olan müzikte bulunabilir.⁴⁹⁶

Görelî güzellik ise genellikle “*başka bir şeyin taklitleri veya benzerlikleri olarak kabul edilen nesnelere algıladığımız şeydir*”. Resim, heykel, şiir gibi mimetik (temsili) eserlerden duyduğumuz zevkin kaynağı, görelî güzelliğin temeli olan taklit veya temsil

⁴⁹² F. Hutcheson, *age.*, s. 25.

⁴⁹³ F. Hutcheson, *age.*, s. 24-25.

⁴⁹⁴ Emily Michael, “Francis Hutcheson On Aesthetic Perception And Aesthetic Pleasure”, *British Journal of Aesthetics*, 24/5, Oxford 1984, s. 251.

⁴⁹⁵ Peter Kivy, *agm.*, s. 352.

⁴⁹⁶ F. Hutcheson, *age.*, s. 27.

olgusudur. “*Orijinal*⁴⁹⁷ ile kopya arasında bir uyum veya bir tür birlik”, bu güzelliğin nedenidir.⁴⁹⁸ Hutcheson’a göre temsili bir eserin görelî güzelliğinden duyduğumuz zevk, temsil edilenin mutlak güzelliğinden duyduğumuz zevkten bağımsızdır. Orijinalin kendisi güzelse, bu temsilden duyduğumuz zevki arttırabilir.⁴⁹⁹

2.2.3. David Hume

David Hume, duygularımızın etkin nedenlerini açıklamak için önemli bir teori geliştirir. Fikirleri, Shaftesbury ve Hutcheson’ın teleolojik açıklamalarından farklıdır. Hume’un estetik teorisi, beğenin kuralları veya ilkeleri olduğu fikrine dayanır. Deneyime ve insan doğasının ortak duygularının gözlemlenmesine dayanan genel sanat kurallarını araştırır. Estetiğin, bir nesnenin estetik değerini oluşturan kuralları keşfetmek ve uygulamaktan ibaret olduğunu savunur. Hume’un “*Of the Standard of Taste*” denemesi (1757), estetik anlaşmazlıkların rasyonel olarak çözülüp çözülemeyeceği sorusuna odaklanır. Denemenin amacı, estetik yargıların bu tür bir nesnelliğe sahip olmasının nasıl mümkün olduğunu göstermektir.⁵⁰⁰

Hume, bir nesnenin estetik değerine yönelik spekülâtif durumları, rasyonel bir yaklaşımla çözüme kavuşturmaya çalışır. Estetik değer, nesnenin kendisinden kaynaklanan bir değer olduğu varsayımına karşı çıkar. Hume’un düşüncesinin merkezinde güzelliğin “*şeylerin kendilerinde bir nitelik olmadığı*”, güzelliğin “*düşünen zihinde bir duygu*” olduğu fikri yer alır. Hume, güzelliğin nesnelerin bir özelliği olduğunu varsaymadan rasyonel olarak çözümenin mümkün olduğunu göstermeye çalışır. İnsanların fiziksel güzelliği, doğanın güzellikleri, güzel sanat eserleri, diğer insan yapımı nesnelerin güzelliği ve insan karakterinin güzelliği dahil olmak üzere birçok farklı güzellik türü tanımlar.⁵⁰¹

Hume’un kuramı, bir eleştirmenin ideal koşullar altında yapacağı değerlendirmeyi önceleyen, “*ideal gözlemciye*” dayalı bir beğeni kuramıdır.⁵⁰² İdeal

⁴⁹⁷Hutcheson’a göre Orijinal, Doğadaki bir nesne veya yerleşik bir fikir olabilir. (F. Hutcheson, *age.*, s. 107).

⁴⁹⁸ F. Hutcheson, *age.*, s. 42-43.

⁴⁹⁹ P. Guyer, *age.*, s. 108.

⁵⁰⁰ Theodore Ambrose Gracyk, “Rethinking Hume's Standard of Taste”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52/2, Oxford 1994, s. 172-173.

⁵⁰¹ David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, New York, 2007, s. 76, 87, 230

⁵⁰² T. A. Gracyk, *age.*, s. 177.

koşullar “*mükemmel bir zihin dinginliği, bir düşüncenin hatırlanması, nesneye gereken dikkat*” koşullarını içerir. İdeal eleştirmenin özelliklerini “*incelik (algısal keskinlik)*”, “*pratik beceri*”, “*ön yargılardan uzak olma*”, “*karşılaştırma yapma becerisi*” ve “*sağduyu*” olarak tanımlar.⁵⁰³ Ayrıca iyi bir beğenin yalnızca az sayıda olan eleştirmenlerin yetisi olduğunu, daha düşük zevklerin ise insanların çoğunluğu tarafından paylaşıldığını öne sürer.⁵⁰⁴

Hume, Hutcheson gibi güzelliği beş duyu ile algılanamayan, daha çok bir iç duyu aracılığı ile varlığı hissedilen bir duygu olarak düşünür. Güzellik insan tarafından her zaman arzu edilen bir niteliktir. İnsan doğasının duyarlı olduğu tüm güzel ve masum zevklerin kaynağıdır ve “*kesinlikle takdirle karşılanacaktır.*”⁵⁰⁵ Hume’a göre güzellik, nesnelere haz verici bir duyguya neden olan tanımlanamaz bir güçtür:

*“Her türden güzellik bize tuhaf bir zevk ve tatmin verir... Güzel olarak adlandırılan nesneden, yalnızca belirli bir etki yaratma eğilimiyle hoşlanır... Haz üretme eğilimi olan herhangi bir nesne ... her zaman güzel olarak kabul edilir.”*⁵⁰⁶

Hume, bir nesnenin güzelliğinin, nesnenin düzeni ve birliğinden oluşabileceğini kabul eder. Güzellik, yalnızca belirli saptanabilir özelliklere sahip nesnelere olduğunda hissedilebilen bir özelliktir. Belirlenebilir koşullar altında, belirli özelliklere sahip zihinlerle nedensel olarak etkileşime girer. Bir nesneyi kullanışlı kılan düzen ve yapılar hayran olduğumuzu söyler.⁵⁰⁷ Ayrıca güzelliğin “*daha önemli kısmının*” nesnelere faydasından kaynaklandığını iddia eder. Hume’a göre sanat eserlerinin güzellikleri “*insanın kullanımına uygunluklarıyla orantılıdır ve hatta doğanın birçok ürünü de güzelliğini bu kaynaktan alır.*”⁵⁰⁸

Hume, farklı nesnelere yönelik beğeni duygularımızın ahlaki boyutu kapsayan ortak ilkelerden kaynaklandığını. Hume’a göre gurur, sevgi gibi tutkular güzellik ve erdem tarafından üretilir. Biçimsizlik ve ahlaksızlık ise nefret duygusu yaratır. İnsan

⁵⁰³ Steven Sverdlik, “Hume's Key and Aesthetic Rationality”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45/1, Oxford 1986, s. 69-70.

⁵⁰⁴ David Hume, *The Philosophical Works of David Hume*, T. H. Green & T. H. Grose (Ed.), 1875, London, s. 5-13.

⁵⁰⁵ D. Hume, *age. (2007)*, s. 195-196; 368.

⁵⁰⁶ D. Hume, *age.*, s. 367-368.

⁵⁰⁷ T. A. Gracyk, *agm.*, s.180.

⁵⁰⁸ D. Hume, *age. (2007)*, s. 186, 368-369, 392-393.

zihni “*belirli bir doku veya yapıya*” sahip olduğu için güzelliğe ve biçimsizliğe, erdem ve kötülüğe karşı duyarlıdır.⁵⁰⁹ Bu nedenle nesnelere ve insanların niteliklerine tepkiler geliştirir. Güzellik ve erdem, bu nitelikler ile duygular arasındaki uyum sayesinde algılanır. Güzeli bir nesneyi ya da erdemli bir karakteri düşünmek, salt bir saptama eylemi değildir. Bu incelemenin sonucu olarak zevk ya da huzursuzluk, onaylama ya da suçlama duygusu hissedilir.⁵¹⁰

2.2.4. Joseph Addison

Joseph Addison (1672-1719) otuz yıla yayılan kariyeri boyunca İngiliz edebiyatı ve basın yaşamına etkili katkılarda bulunur. Oxford’da öğrenci ve bursiyer olarak geçirdiği ilk yıllarda Latince ve İngilizce yazdığı şiirleri ile tanınırlık kazanır. “*Remarks on Several Parts of Italy (1705)*” adlı seyahat anlatısı, İngiliz seyahat yazarları için temel bir model olur. Addison’ın en büyük başarısı ise Tatler ve Spectator’daki (1709-11 ve 1711-14) periyodik makaleleridir.⁵¹¹ Bu makaleler, 18. yüzyıl süresince düzyazı stilinin zirvesi olarak kabul görür. Joseph Addison’un 1712’de The Spectator Dergisi’nin 411-421 sayılarında yayınlanan “*The Pleasures of the Imagination*” adlı deneme dizisi, modern estetik deneyimin ilk formülasyonu olarak kabul edilir.⁵¹² Addison, son derece eklektik olan bu çalışmada modern estetiğin ortaya çıkmasında rol oynayan pek çok kavram ve fikri bir araya getirir.⁵¹³

Addison, Hutcheson’ın estetik teorisinde öne çıkan “*hayal gücünün zevkleri*” üzerine yazılarında, sanatçı ya da sanat nesnesinden ziyade, sanat eserini alımlayan kişinin deneyimiyle ilgilenir. Estetik değer, belirli niteliklere sahip bir nesne ile bu nitelikleri algılayan bir yeti arasındaki etkileşim yoluyla ortaya çıktığını söyler. Bu bağlamda estetik haz nesnenin belirli estetik niteliklere sahip olduğunu söyleme ve

⁵⁰⁹ David Hume, *age. (1875)*, s. 348.

⁵¹⁰ Jacqueline Taylor, “Hume on Beauty and Virtue”, *A Companion to Hume*, Elizabeth S. Radcliffe (Ed.), Singapore, 2008, s. 275-276.

⁵¹¹ Jacob Sider Jost, “Addison, Joseph”, *The Encyclopedia of British Literature 1660–1789*, Gary Day & Jack Lynch (Ed.), New Jersey, 2015, s. 1-2.

⁵¹² P. Guyer, *age.*, s. 29-30.

⁵¹³ Endre Szécsényi, “The Regard of the First Man: on Joseph Addison’s Aesthetic Categories”, *History of European Ideas*, 43/6, Saint Andrews 2016, s. 583.

bunları ona atfetme vesilesidir.⁵¹⁴ Addison, estetik hazzın ortaya çıkışını şu şekilde açıklar:

*“Görünür nesnelere ya onları gerçekten görüşümüze aldığımızda ya da fikirlerini resimler, heykeller, tasvirler ya da benzeri herhangi bir vesileyle zihnimize çağırduğumuzda hazlar ortaya çıkar.”*⁵¹⁵

Addison bu çıkarımında, hayal gücünün bir nesneye sahip olmaktan ya da bir nesneyi kullanmaktan bağımsız olarak zevk verebileceğini gözlemler. Hayal gücü ile maddi sanat ve doğa nesnelerinde olduğu kadar *“tarihin ve masalların ideal nesnelerinde”* de sonsuz bir haz kaynağı keşfedilebilir. Addison’a göre hayal gücü gelişmiş kişi *“dünyaya sanki başka bir ışıktaki bakar ve onda bir çok tılsım keşfeder.”*⁵¹⁶ Dolayısıyla güzellik algısı bir biliş biçimi değildir. Ancak yanıt verdiği şey, simetri ve orantı, düzenleme ve eğilim de bilişte önemli olabilir. İster daha basit ister daha karmaşık biçimde olsun, güzellik algısı, hayal gücünün özerk bir gücüdür.⁵¹⁷

Joseph Addison’a göre güzellik, orijinal ile kopya arasındaki benzerlikten doğar. Güzellik orijinalin birincil niteliklerini doğru bir şekilde yeniden üreten sanatlarda daha yoğundur. Dolayısıyla heykel üç boyutlu olduğu için öznesine en çok benzeyen sanat türüdür. Düz bir yüzey üzerinde üçüncü boyutu bir yanılsama olarak temsil eden resim güzellik açısından heykelden sonra gelir. Şiir ise, heykel ve resim ile karşılaştırıldığında, hayal gücü üzerindeki etkisi nedeniyle genellikle daha büyük bir değere sahiptir. Bir nesne hakkında iyi seçilmiş sözcükler, onu basitçe görmeye kıyasla daha canlı bir fikir üretir.⁵¹⁸ Çünkü, hayal gücü, doğada bulunan nesnelere hakkında daha yeni ve güzel fikirler üretebilir. Böylece sanatçı hayal gücü aracılığı ile doğayı kusursuz bir şekilde temsil ederek düzeltebilir:

“Okuyucu, daha güçlü renklerle çizilmiş bir sahne bulur ve hayal gücündeki hayata, tarif ettikleri sahnelerin gerçek incelemesinden ziyade, kelimelerin yardımıyla boyanır... Yeni veya sıra dışı olan her şey, hayal gücünde bir zevk uyandırır, çünkü ruhu hoş bir sürprizle doldurur, merakını giderir ve

⁵¹⁴ T. M. Costelloe, *agm.*, s. 38-39.

⁵¹⁵ Joseph Addison, Robert J. Allen, Sir Richard Steel, *Addison and Steel: Selections from the Tatler and the Spectator*, Robert J. Allen (Ed.), New York, 2007, s. 397.

⁵¹⁶ J. Addison, R. J. Allen, Sir R. Steel, *age.*, s. 399-402.

⁵¹⁷ P. Guyer, *age.*, s. 32.

⁵¹⁸ Joseph Addison, *The Spectator*, Donald F. Bond (Ed.), Oxford, 2014, s. 559-560.

*ona daha önce sahip olmadığı bir fikir verir... Bir gerçekliği ve bir kurguyu tarif ettiği doğada bir araya getirilenden daha büyük güzellikler ekleyerek doğayı onarır ve mükemmelleştirir.”*⁵¹⁹

Addison, zevkleri meydana gelme biçimlerine göre ikiye ayırır. “*Birincil zevkler*”, nesnelerin dış görünüşlerinin fiziki olarak incelenmesinden doğar. Bu süreçte “*büyük (yüce)*”, “*nadir*” veya “*güzel*” olan fikirler, anında hayal gücüne çarpan ve zevk veren gerçek nesnelere olarak algılanır. “*İkincil Zevkler*” ise, tersine, nesnelerin niteliklerinden değil, karşılaştırmaya dayalı olarak “*zihnin eyleminden*” ve hayal gücünden kaynaklanır. Resim, heykel ya da bir müzik eseri gibi temsili kurgusal nesne, bellek tarafından çağrılan gerçek bir nesne ile karşılaştırılır.⁵²⁰ Addison’a göre tasvir edilen gerçek nesneyi görmemize gerek yoktur. Hayali olarak benzer nesnelere canlandırmanın yeterli olduğunu vurgular. Addison, ikincil zevklerin özelliklerini şu şekilde tanımlar:

*“Canlılık ya da renk çeşitliliği, parçaların simetrisi ve oranı, vücutların yerleşimi ve düzenlenmesinden oluşur ya da hepsinin bir arada olduğu bir karışım ve uyum içindedir. Bu birkaç güzellik türü arasında göz en çok renkten hoşlanır.”*⁵²¹

Addison, “*insan zihninin kendisini sınırlayan her şeyden nefret ettiğini*” söyler. Büyük (yüce) nesnelere, zihnin bu kısıtlamadan kurtularak hayal gücünün genişlemesine yol açar. Sınırların ortadan kalkmasıyla kişide coşku ve özgürlük duygusuna bağlı bir haz ortaya çıkar. Addison’a göre, “*böyle sınırsız görüşler karşısında sevindirici bir şaşkınlığa kapılarak, nefis bir sükunet*” hissedilir.⁵²² Dolayısıyla hayal gücünün zevkleri, ahlaki ve politik alanlardaki eylem özgürlüğü içerir.⁵²³ İster gerçek bir bakış açısıyla isterse karşılaştırma yoluyla olsun, zevkin anında gelişen bir durum olarak bilişten bağımsız olduğunu savunur. Bir nesneden büyük, olağandışı ya da güzel olarak bahsetmek, nesnenin özelliklerini belirlemek değil, gözlemcide üretilen bir duyguya dayanarak ona nitelikler atfetmektir.⁵²⁴ Addison’un teorisinde hayal gücü özgürleştirici

⁵¹⁹ J. Addison, *age.*, s. 541, 560-561, 569.

⁵²⁰ J. Addison, *age.*, s. 559-560.

⁵²¹ J. Addison, *age.*, 543-544.

⁵²² J. Addison, *age.*, s. 540-541.

⁵²³ P. Guyer, *age.*, s. 29-30.

⁵²⁴ T. M. Costelloe, *age.*, s. 39-40.

bir nitelik kazanır. İmgelem, özgürlük ve haz kaynağı olarak pozitif bir güç biçiminde karakterize edilir.⁵²⁵

2.2.5. Edmund Burke

Edmund Burke'ün (1729-1797) “Yüce ve Güzel Fikirlerimizin Kökeni Üzerine Felsefî Araştırma” (1756) çalışması, 18. yüzyılın netlik ve düzen estetiğinden kopuşu temsil eder.⁵²⁶ Francis Hutcheson ve Joseph Addison'da bulunan birçok görüşü benimsemesine karşın, “*neo-klasik ilkelere karşı açık bir isyan*” ilan ederek, estetik teorisini kendisini öncekilerden tamamen ayırır. Burke, klasisizmin estetik normlarını ve klasisist idealini eleştirel bir şekilde gözden geçirir. Yüce kavramı çerçevesinde ortaya koyduğu fikirler erken romantik girişim olarak tanımlanır. Estetik deneyimin ampirist (duyusal) açıklamasını yaparak bu deneyimi dışsal düşüncelerden (özellikle ahlaki ve dini) kökten ayıran ilk kişi olur.⁵²⁷ Burke'ü modern estetikte ayrıcalıklı kılan nokta, güzel ve yüceyi birbirinden ayırmasıdır:

*“Yüce ve güzel fikirleri o kadar farklı temeller üzerinde durur ki, birini veya diğerinin tutkular üzerindeki etkisini önemli ölçüde azaltmadan onları aynı konuda uzlaştırmayı düşünmek zordur.”*⁵²⁸

Burke, insanda iki temel dürtü olduğuna işaret eder. Yüce, insanı kendi varlığını korumaya, güzel ise toplum içinde yaşamaya teşvik eder. Güzel birleştirir, yüce tecrit eder. Güzel, uygun toplumsal ilişki biçimlerini öğreterek medenileştirir. Yüce ise insan varlığının derinliklerinin kavranmasını sağlar.⁵²⁹

Burke, yüceyi, fikirler ve tutkular açısından tasavvur eder. Estetik izlenimlerin duyusal doğasını vurgular. Güzellik deneyimine içkin türden hazlar ile yüce deneyimine atfettiği özel haz biçimi arasında ayırım yapar:

“Yüce nesnelere boyutları bakımından engindir, güzeller ise nispeten küçüktür; güzellik pürüzsüz ve cilalı olmalıdır; büyük, sağlam ve ihmalkar;

⁵²⁵ P. Guyer, *age.*, s. 35.

⁵²⁶ Simon Blackburn, *Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford, 2005, s. 50.

⁵²⁷ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York, 1998, s. 36,39,50.

⁵²⁸ E. Burke, *age.*, s. 103.

⁵²⁹ E. Burke, *age.*, s. 39.

güzellik doğru çizgiden uzak durmalı, ama farkında olmadan ondan sapmalıdır; büyükler çoğu durumda doğru çizgiyi sever ve bu çizgi saptığında, genellikle güçlü bir sapma yapar; güzellik belirsiz olmamalıdır; büyük karanlık ve kasvetli olmalıdır; güzellik hafif ve narin olmalıdır; büyük, sağlam ve hatta devasa olmalıdır. Onlar gerçekten de çok farklı bir doğaya sahip fikirlerdir; biri acı, diğeri haz üzerine kuruludur; ve daha sonra nedenlerinin doğrudan doğasından ne kadar farklı olursa olsunlar, yine de bu nedenler aralarında ebedi bir ayrım barındırır, işi tutkuları etkilemek olan herhangi biri tarafından asla unutulmayacak bir ayrımdır.”⁵³⁰

Burke için güzellik yalnızca estetik bir problem değildir. Aynı zamanda güzellik sosyal boyutları ile düşünülmesi gerekir:

“Ben güzelliği sosyal bir nitelik olarak adlandırıyorum; çünkü erkekler, kadınlar ve diğer hayvanlar bize onları görmekten bir sevinç ve zevk duygusu verdiğinde (ki bunu yapan pek çok kişi vardır), bizde onların kişiliğine karşı şefkat duygularıyla ilham uyandırırılar. Onların yakınımda olmasını severiz ve aksine güçlü nedenlerimiz olmadıkça onlarla isteyerek bir tür ilişkiye gireriz.”⁵³¹

Öte yandan Burke için toplumu birbirine bağlayan şey, yasadan çok gelenek meselesi olan estetik mimesis fenomenidir.⁵³² Edmund Burke, mimesis olgusunu toplumsal perspektifte şu sözlerle ele alır:

“Her şeyi emirden çok taklit yoluyla öğreniriz. Böylece öğrendiklerimizi sadece daha etkili bir şekilde değil, daha hoş bir şekilde elde ederiz. Bu bizim davranışlarımızı, düşüncelerimizi, yaşamlarımızı oluşturur. Toplumun en güçlü halkalarından biridir; tüm insanların kendilerini kısıtlamadan birbirlerine boyun eğdikleri ve herkesi memnun eden karşılıklı itaat türüdür.”⁵³³

Burke, yüceliğin ve güzelliğin altında yatan ilkeleri keşfettikten sonra, hayal gücünü yöneten “değişmez ve kesin yasaları” bulmanın mümkün olduğunu düşünür. Beğeni, “hayal ve zarif sanatlardan etkilenen veya bunlarla ilgili bir yargı oluşturan

⁵³⁰ E. Burke, *age.*, s. 113-114.

⁵³¹ E. Burke, *agm.*, s. 39.

⁵³² Terry Eagleton, “Aesthetic and Politics in Edmund Burke”, *History Workshop*, 28, Oxford 1989, s. 56.

⁵³³ E. Burke, *agm.*, s. 45.

zihnin bir yetisinden başka bir şey değildir."⁵³⁴ Burke'ün bu yargısı, nesnelere tüm insanlarda aynı zevki ve acıyı uyandırdığı varsayımına dayanır. Ancak insanların tercihleri ve hissettikleri çeşitlilik gösterir. Bireyler nesnelere onlarda uyandırdığı zevk ve acının derecesi konusunda anlaşamazlar.⁵³⁵

Burke, insanın sahip olduğu tutkuların en güçlüsünün yüce olanla bağlantılı dehşet duygusu olduğunu savunur. Gücü korkunç bir nesneden türeyen bu yeni yüce kavramı, ruhun hareketlerini askıya alır ve zihni "*tamamen nesnesiyle*" doldurur. Burke'de Yüce, öznenin "*nesne üzerinde akıl yürütemeyeceği*" yeni bir kavrayışı temsil eder. Yüceyi güzelden tamamen ayırarak klasik dönemde görmediğimiz bir estetik deneyim biçimine önem verir. Yüce ve güzellik arasındaki bu ayrım, modern estetik kuramların temelini oluşturan sanatın özerkliği söyleminin başlangıç noktasıdır.⁵³⁶

2.2.6. Alexander Gottlieb Baumgarten

A. G. Baumgarten'ın "Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus" (1735) ve "Aesthetica" (1750) eserleri, modern estetiğin kurucu metinleri olarak kabul edilir. Yunanca *aesthemi* – "görmek" kelimesinden gelen "estetik", Baumgarten tarafından, bağımsız bilgi kaynakları olarak değerlendirilmek üzere bir duyu algısı ve duyu bilimi olarak düşünülür.⁵³⁷ Baumgarten'ın teorisi 18. yüzyıl düşüncesinin estetik yargılara bakışından kesin bir kopuşu temsil eder.⁵³⁸ 18. yüzyılda estetik yargılar, zorunlu olarak, duygusal tepkinin gerekçesiz ifadeleri olarak tanımlanır. Bir nesneyi güzel olarak değerlendirmenin ön koşulu, nesne hakkında algı karmaşası yaşamak ve karmaşık bir fikre sahip olmaktır. Dolayısıyla güzellik, kusurlu insan bilişinin bir yan ürünüdür. Baumgarten ise estetik obje karşısındaki algı karmaşasını bir

⁵³⁴ E. Burke, *agm.*, s. 13.

⁵³⁵ E. Burke, *a.g.e.*, s. 14.

⁵³⁶ E. Burke, *agm.*, s. 119.

⁵³⁷ Adrienne Dengerink Chaplin, "Phenomenology: Merleau Ponty and Sartre", *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (Ed.), London & New York, 2013, s. 135.

⁵³⁸ Baumgarten, estetik bilimini G. W. von Leibniz'in rasyonel bilgiye yönelik söylemleri çerçevesinde mantığa dayalı bir bilim olarak geliştirir. Bir yanda açık ve seçik fikirler ile diğer yanda karışık, muğlak fikirler arasındaki temel bir ayrım yaparak rasyonalist geleneği takip eder. Açık ve seçik fikirler, mevcut örneklemelerden tamamen bağımsız olarak anlaşılabilen fikirlerdir. Baumgarten "estetik" terimini duyulur alana uygular. Fikirlerin karışık olmasına rağmen yine de bilginin bir parçası olduklarını savunur. Bu nedenle estetiğin görevinin, sıradan deneyim içinde örtük, karışık ve bilinçaltı olanı açık, seçik ve öz-bilinçli kılmak olduğunu açıklar.

olumsuzluk olarak görmez. Daha çok kendi zenginliğini, karmaşıklığını ve gerekliliğini taşıyan benzersiz bir biliş tarzı olarak savunur.⁵³⁹

Baumgarten, estetiği yeni bir felsefi disiplin olarak kavrar. Estetiğin entelektüel ve akademik bir arayış olduğunu söyler. Duyularımız ile algıladığımız bilgi (aistheta) ve aklın bize sağladığı bilgi (noeta) arasında temel bir ayrım yapar. Baumgarten'ın teorisinde mantık entelektüel bilgi ile ilgili olduğu gibi, estetik de duysal bilgi ile ilgilenmelidir.⁵⁴⁰ Bu kapsamda estetik kavramını “*duyular aracılığıyla şeylerin nasıl bilineceğinin bilimi*” olarak tanımlar. Baumgarten'a göre “*bilinen şeyler*” (kavramsal olarak sezilenler) mantığın uygun nesnelere dir. “*Algılanan şeyler*” (duyarlı olarak deneyimlenenler) ise “*estetik*” olarak adlandırılan algı biliminin nesnelere dir. Estetik, mantıksal düşünmenin değil, “*güzel düşünmenin sanatıdır (ars pulchre cogitandi)*.”⁵⁴¹

Baumgarten, “Metaphysica adlı eserinin Psychologicala Empirica” başlıklı bölümünde estetiği şöyle tanımlar:

“Duyarlı bir şekilde bilme ve önerme bilimi estetikdir, alt düzeydeki bilme yetisinin mantığı, lütufların ve ilham perilerinin felsefesi, düşük bilgi, güzel düşünme sanatı, aklın analojisi sanatıdır”

Baumgarten, güzelliği “*mükemmelleştirilmiş algı*” ile özdeşleştirir. Baumgarten'ın mükemmellik iddiası, deneyimlerimizde kavramsal bilgi ile aynı olmayan, bir tür yoğunluk uyandıran bir mükemmellik dir.⁵⁴² Güzellik, “*zenginlik*”, “*büyüklik*”, “*hakikat*”, “*açıklık*”, “*kesinlik*”, “*bilgide canlılık*” gibi kavramlar çerçevesinde duyulur temsile aittir. Baumgarten'a göre, gerçeklik, kendi gerçek durumlarının en büyük birliği ve çeşitliliğidir. Duysal mükemmellik tek bir görüntü içinde en büyük birliğe ve algı çeşitliliğine ulaşmaktır.⁵⁴³

Baumgarten, temel bir epistemolojik estetik anlayışına sahiptir. Estetiğin temel bilişsel görevi “*şeyleri duyular yoluyla bilmektir*”. Baumgarten'a göre estetik herhangi bir gerçek deneyimin sunabileceğinden daha fazla duysal veri sunmaktır. Gerçek bir

⁵³⁹ Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge, 2002, s. 6.

⁵⁴⁰ Göran Sörbom, “The Classical Concept of Mimesis”, *A Companion to Art Theory*, Paul Smith & Carolyn Wilde (Ed.), Padstow, 2002, s. 20.

⁵⁴¹ Karl Aschenbrenner, William B. Holther, *Reflections on Poetry*, Berkeley and Los Angeles, 1954, s. 5.

⁵⁴² Mary J. Gregor, “Baumgarten's Aesthetica”, *The Review of Metaphysics*, 37/2, Utah 1983, s. 370.

⁵⁴³ Nicholas Davey, “Baumgarten, Alexander Gottlieb”, *A Companion to Aesthetic*, Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper (Ed.), Singapore, 2009, s. 162.

duyusal görünüm yalnızca bir perspektifi görebilecekken, sanat birden fazla bakış açısı sağlar. Estetik, yalnızca duyusal bir algı değil, bilgiye ulaşmak için yararlı bir eylemdir. Estetik duyguyla başlar, çünkü tüm duyular bir duygu biçimidir ve estetik zevkle ilgilidir. Kişiyi bilgiye götüren duyu algısı hoştur, ancak duygunun kendisi nesne değildir.⁵⁴⁴ Ayrıca sanatlar, ampirik bilgi edinmek için gerekli olanlardır. Bu nedenle estetik, dikkat sanatını (*ars abusendi*), soyutlama sanatını (*ars abstrahendi*), hafıza sanatını (*ars mnemonica*), tahmin ve kehanet sanatlarını (*ars praevidenti et praesagendi*) içerir. Baumgarten'ın estetik terimi altında tanımladığı sanat türleri, hayal gücü sanatının (*ars fingendi*) alt bölümleridir.⁵⁴⁵

Baumgarten'ın teorisinde sanatçıya özel bir yer ayrılır. Sanatçı keskin iç duyusu ile ruhunun durumunun farkındadır. Bu sayede diğer yetilerini deneyimleyebilir ve yönlendirebilir. Sanatçının zekası mevcut algıları önceden deneyimlenen algılarla birleştiren bellek; geçmişle geleceği şimdiki zaman aracılığıyla birbirine bağlayan öngörü; nesne artık mevcut olmadığına hayalini türeten hayal gücünden oluşur.⁵⁴⁶ Sanatçının görevi kurgu üretmektir. Bazı kurgular “*tarihsel*” olabilir. Dış duyulardan elde edilen verileri yeniden birleştirerek gerçek dünyada bulunabilecek yeni bir “*fantazma*” oluşturur. Sanatçının buradaki yaratıcı gücü, gerçek dünyanın estetik açıdan mükemmel bir versiyonunu, birlik halinde ve zenginleştirilmiş olarak üretir. Ancak bazı durumlarda sanatçı yaratıcı gücünü sınırlarına kadar zorlayarak, gerçek dünyada gerçekleşmeyecek bir “*hetero kozmik*” kurgu üretir. Bu tür kurgular gerçek dünyada bulunamayacak, çelişkili ve yanlış kurgulardır. Sanatçı “*güzel bir biliş üretmek*” amacıyla, bilinçli olarak yanlış kurgular yapabilir. Dolayısıyla estetik açıdan doğru (mümkün veya tutarlı, dolayısıyla güzel) veya yanlış (imkânsız veya saçma, dolayısıyla çirkin) olarak tanımlanabilecek yargılara ulaşılabilir.⁵⁴⁷

Baumgarten için güzelliğin amacı algılayanda haz yaratmaktır. Derslerinde “*güzelliğin başlıca amacı, özellikle de en iyi ve en asil olanı, kişinin memnun etmek istemesi*” olduğunu söyler. Hazzın bilişsel bir durum olduğunu savunur. Bu nedenle hazzı (voluptas) “*ruhun mükemmellik sezgisinden*⁵⁴⁸ *kaynaklanan durum*” olarak

⁵⁴⁴ D. Townsend, *agm.*, s. 43-44.

⁵⁴⁵ Frederick C. Beiser, *Diatoma's Children (German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing)*, New York, 2009, s. 120.

⁵⁴⁶ F. C. Beiser, *age.*, s. 151.

⁵⁴⁷ M. J. Gregor, *agm.*, s. 373-374, 380.

⁵⁴⁸ Sezgi, belirli bir şeyin duyular yoluyla doğrudan bilgisidir.

tanımlar. Mükemmellik nesnelerin özüne aittir ve pek çok şeyin bir bütün halinde uyum sağlamasından ibarettir. Baumgarten'ın temel tezi, güzelliğin mükemmellik sezgisinden oluştuğu fikrine dayanır.⁵⁴⁹

Baumgarten, sanatı ampirik bilgi edinmenin aracı olarak görür. Bu sanat anlayışı, estetiği “*hassas bilişin bilimi (scientia cognitionis sensitivae)*” olarak tanımlamasının kaynağıdır. Böyle bir biliş, mantıksal bilgiye tâbi değildir ve kendi başına bir özerkliğe sahiptir. Baumgarten için güzellik artık düşünülen nesnede değil, gözlemcinin zihninde bulunur. Güzellik, onu algılayan zihindedir. Baumgarten'ın bu yaklaşımı, rasyonalist yöntemden bir kopuştur. Buna göre estetik bilgi özerktir ve kavramsal bilgiye indirgenemez.⁵⁵⁰ Baumgarten'ın estetiğe katkısının özünü oluşturan, estetik deneyime verilen özerklik ve indirgenemezliktir.⁵⁵¹

2.2.7. Johann Joachim Winckelmann

Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-1768) sanat hakkındaki fikirleri, 18. yüzyılda Alman Klasisizmi'ni oluşturan düşünsel iklimden kaynaklanır. Güzelliği klasik gelenekle ilişkilendirir. Çalışmalarında Platon'un Sempozyumu ve Phaedrus'taki erotik doktrinlere geri döner.⁵⁵² Avrupa'nın eski değerlerinin ve inançlarının koruyucusu rolünü üstlenir. Alman rasyonalist geleneğinde olduğu gibi, beğeni ve estetik değer sorununa odaklanmak yerine sanatın tarihi ve kültürel kaynaklarına yönelir.⁵⁵³ Sanatı bir kültürün ürünü, bir ulusun karakteristik yaşam biçiminin ifadesi olarak görür. Amacı, estetik deneyimin bilişsel değerini değerlendirmek değil, kültürel değerini keşfetmektir. Winckelmann'a göre sanat tarihinin amacı, eserlerin kültürel kökenlerini bulmak, gelişimini ve değişimlerini takip etmektir. Bu bakış açısından sanat tarihi, sanatın kendine özgü özelliklerini, üretildiği toplumun sosyal durumunu, sanatçıların içinde yaşadıkları zamanın doğasını göstermelidir.⁵⁵⁴

⁵⁴⁹ F. C. Beiser, *age.*, s. 145.

⁵⁵⁰ H. Reiss, “The 'Naturalization' of The Term 'Aesthetic' In Eighteenth-Century German: Alexander Gottlieb Baumgarten and His Impact”, *The Modern Language Review*, 89/3, 1994, s. 645-646.

⁵⁵¹ F. C. Beiser, *age.*, s. 122.

⁵⁵² F. C. Beiser, *age.*, s. 157-158.

⁵⁵³ Christine Mitchell Havelock, “Plato and Winckelmann: Ideological Bias in The History of Greek Art”, *Notes in the History of Art*, 5/2, 1986, s. 1-2.

⁵⁵⁴ Johann Joachim Winckelmann, “History of Art”, G. Henry Lodge (Çev.), *The Crayon*, 4/7, New York 1857, s. 213.

Winckelmann metodolojik açıdan Voltaire ve Montesquieu'dan etkilenir. Çalışmaları 19. yüzyıl Alman felsefesine özgü yeni tarihsel tutumun başlangıcını temsil eder.⁵⁵⁵ Winckelmann, sisteminin amacını şu sözlerle tanımlar:

*“Yazmaya çalıştığım antik çağ sanatının tarihi, yalnızca sanatın kronolojisi ve değişimlerinin anlatısı değildir. Daha ziyade, tarih kelimesini Yunan dilinde sahip olduğu daha geniş anlamda anlıyorum ve amacım bir sistem denemek.”*⁵⁵⁶

Winckelmann, sanatsal geleneğin tarihsel gelişimini sistematik bir tarihsel metodoloji ile kavramsallaştırmak için temel bir model kurar. Bu model, modern sanat tarihi araştırmalarına ve kuramlarına uzun yıllar öncülük eder.⁵⁵⁷ Sanatın evrimsel gelişimine dayanan teorisi, insan yaşamı gibi sanattaki stillerin de gençlikten yetişkinliğe geçtiği ve gerilediği fikrine dayanır. Sanatı oluşum, büyüme, olgunluk ve gerileme süreçlerini kapsayan bütünlüklü bir sistem içerisinde ele alır. Antik dünyanın başlıca sanatsal gelenekleri olan Mısır, Etrüsk, Yunan ve Roma arasında stile dayalı bir ayırım yapar. Ona göre Etrüsk ve Mısır sanatı, sanatın hala arkaik stilizasyon seviyesinde olması açısından Yunan sanatından farklıdır. Mısır sanatı ise tipolojik olarak erken bir arkaik sanattır. Etrüsk geç arkaik bir stil olarak klasik Yunan sanatının tam gelişmişliğine ulaşmadan önceki geçiş dönemi olarak tanımlanır. Yunan sanatı ise bu evrimsel sürecin zirvesini temsil eder. Devamında, Roma heykeltıraşlığının tamamen taklit olduğunu, özgün bir Roma üslubunun olmadığını ve Roma'nın sanata hiçbir katkı sunmadığını savunur.⁵⁵⁸

Winckelmann'ın klasik sanat teorisi, klasik heykelde gördüğü ideal güzelliğin ancak ideal bir toplum tarafından yaratılabileceği varsayımına dayanır. Bu ideal, bireyin özgürlüğü kavramında idealize edilmiş şekiller yaratmasında açığa çıkar. Winckelmann'ın Atina'daki klasik demokrasiye dayanan vizyonu, yurttaşların ve sanatçıların özgürlüğünün garantörü olabilecek birleşik Alman Devleti fikriyle özdeşdir. Bu durum, Alman kültürel kimliği ideali Deutschtum'un bir parçası olarak görülebilir.

⁵⁵⁵ F. C. Beiser, *age.*, s. 157.

⁵⁵⁶ Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art Antiquity*, Harry Francis Mallgrave (Çev.), Los Angeles, 2006, s. 17.

⁵⁵⁷ John Harry North, *Winckelmann's Philosophy of Art*, Newcastle, 2012, s. 5.

⁵⁵⁸ J. J. Winckelmann, *age. (2006)*, s. 128, 159, 186, 283.

Teorisinde öne çıkan siyasi ve öznel özgürlük ideali ve ideal erkeklik imgelerinin erotizmi Yunan ideali ile Deuschtum arasında kurduğu temel ilişkidir.⁵⁵⁹

Winckelmann'ın temel tezi, 1755 tarihli “*On the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks*” eserinde yer alır. Çalışması, antik sanat tarihi düşüncesinin temelini oluşturur. Bu deneme, “*modernlerin büyük ve belki de eşsiz olmaları için tek bir yolun antikleri kopya etmek*” olduğunu söyler. Bu bağlamda konusu sanatta taklit ya da temsilin ötesinde, “*eski sanatın*” taklidir.⁵⁶⁰

Winckelmann Yunan sanatının mükemmelliğini üç faktöre bağlar. İlk olarak, antik Yunanistan'da doğanın, güzel vücutların gelişimine özellikle elverişli olduğunu düşünür. Devamında Yunanistan'daki “*doğal*” yaşam tarzının, güzel bedenlerin gözlemlenmesine ve sanatta taklit edilmesine imkân verdiğini savunur. Son olarak Yunan düşüncesi ve karakterinin soylu olduğunu söyler. Bu nedenle Yunan bedenlerinin dış güzelliği, “*güzelliğin en değerli parçası*” olarak Yunan zihninin güzelliğinin bir ifadesidir.⁵⁶¹

Winckelmann, antik ve modern arasında tarihsel bir farklılığa işaret eder. Bu bağlamda sanatta ticari boyutunun gelişmesinin yozlaştırıcı bir etkisi olduğunu söyler. Antik Yunan'ın sahip olduğu “*iyi zevk*” olgusunu açıklayan Winckelmann, gymnasiumların aynı zamanda bir sanat okulu gibi Antik Yunan heykellerinde oynadığı rolü vurgular:

“*Gençlerin tevazu ile korunarak çırılçıplak spor yaptıkları gymnasiumlar sanat okullarıydı. Bunlara filozof ve sanatçı Sokrates, Charmides, Autolykus, Lysis'in eğitimi için uğrardı; Phidias ise sanatının güzelliği ile gelişmesi için uğrardı. Burada güzel çıplaklık öyle canlı bir ifadeyle, öyle gerçek ve çeşitli durumlarla, öyle asil bir beden havasıyla ortaya çıktı ki, akademilerimizin herhangi bir kiralık modelinde aramak gülünç olurdu.*”⁵⁶²

Winckelmann'a göre, güzelliğin kavranması felsefi bir anlayış gerektirmez. Estetik teorisini görsel deneyime verilen duygusal tepkiye dayandırır.⁵⁶³ Güzel bir esere

⁵⁵⁹ J. H. North, *age.* s. 4-6.

⁵⁶⁰ Johann Joachim Winckelmann, “On the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks”, Henri Fuseli (Çev.), *German Essays on Art History*, Gert Schiff (Ed.), New York, 1988, s. 2.

⁵⁶¹ J. J. Winckelmann, *age.* (1988), s. 4-7.

⁵⁶² P. Guyer, *age.*, s. 365-366.

⁵⁶³ Alex Potts, *Flesh and The Ideal: Winckelmann and The Origins of Art History*, 1994, s. 33.

verilen estetik tepkinin beğeni ve derin düşüncelere dalmak olduğunu söyler. Yunanlıların bedensel güzelliğinin her şeyden önce zihinsel ve ahlaki güzelliklerinin bir ifadesi olduğunu düşünür.⁵⁶⁴ Bu söyleminde ideal olarak sanatçının “iç duygusunda” somutlaşan özgünlük ve asalet duyguları öne çıkar:

*“Çıplak vücut en güzel haliyle gymnasium’larda akademilerimizde işe alınan modellerin bugün elde edemeyeceği çok farklı, otantik ve asil pozisyonlarda ve pozlarda sergilendi. Doğal güzellik, sanatçı maharetiyle çırılçıplak ortaya çıktı. Gerçek, içsel duygulardan kaynaklanır ve akademi çalışmalarına gerçeği aktarmak isteyen ressam, onun gölgesini bile koruyamaz. Kendi modelinin hareketsiz ve kayıtsız ruhunun hissetmediği veya ifade edemediği şeyi, belirli bir duygu veya tutkuya uygun eylemlerle değiştirebilir... Çünkü zamanımızın sanatçısı onurundan çok ekmek için çalışmak zorunda hissediyor.”*⁵⁶⁵

Winckelmann’ın sanat tarihi sistem antikiteyle ilgili çıkarımlardan türetilen bir sınıflandırma girişimidir. Bir kültürün ya da toplumun tarihini temel kavramlarla yapılandırmayı amaçlar. Çağdaşlarından farklı olarak, Yunan geleneğinin tarihini, sistematik olarak tasarlanmış bir model içerisinde kavrar. Klasik Aydınlanma düşüncesinin aksine; tarihi, teorik yaklaşımların düzenlenmesi için temel sağlayan bir yöntem olarak görür. Antik Yunan sanatının evrimini tanımlayan şeması, sanatsal gelenekler arasındaki genel farklılıkları tanımlamanın kavramsal temelini sağlar.⁵⁶⁶

2.2.8. Gotthold Ephraim Lessing

Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), Johann Joachim Winckelmann tarafından önerilen teoriden ilham alır. 1766’da yayınladığı “Laocoön: An Essay of the Limits of Painting and Poetry” adlı incelemesinde şiir ve resim sanatlarını sistematik açıdan inceler. Resim ve şiir ayrımını, metinsel medyaya karşı görsel medyaya atıfta bulunmak için kullanılır. Bu sayede farklı sanat formlarında çalışan sanatçıların seçtikleri medya ve türlerin doğasını inceler. Lessing’e göre çeşitli sanat alanları farklı ifade biçimleri

⁵⁶⁴ J. J. Winckelmann, *age. (2006)*, s. 196.

⁵⁶⁵ J. J. Winckelmann, *age. (2006)*, s. 196-197.

⁵⁶⁶ J. H. North, *age.*, s.179.

nedeniyle konularını farklı şekilde ele alır. Bu bağlamda Lessing, edebi sanatlar ve görsel sanatlar arasındaki modern ayrıma öncülük eder.⁵⁶⁷

Lessing'e göre şiir "zamanın alanına", resim ise "uzayın alanına" aittir. Her ikisi de mimetiktir ve temsil ettikleri uzaydaki cisimler ya da zamandaki olaylardır. Ancak resim ve heykel renkleri, çizgileri ve şekilleri kullanırken edebiyat, eklemlenmiş seslerden ve kelimelerden yani dilden oluşur.⁵⁶⁸ Her iki durumda da sanatçılar, nesnelere duyulara sunarlar. Lessing'e göre sanatta içeriği ortam belirler. Çünkü sanatsal başarının ana ölçüsü, bir eserin izleyicisini etkileyebilmesidir. Dolayısıyla herhangi bir sanatta, sanatçıyı sınırlayan ortamın sunduğu potansiyelleri sonuna kadar kullanmak gerekir.⁵⁶⁹

Lessing'e göre heykel ve resmin aracı, iki veya üç boyutlu maddi bir nesnedir. Ressamlar ve heykel sanatçıları bedenlerin temsili ile ilgilenir. Şiir ve drama ise bir metnin veya bir oyunun performansının zamansal olarak genişletilmiş okumasıdır. Şairler, bu noktada eylemlerin temsili ile ilgilenmeleri açısından ayrılır. Dolayısıyla izleyici, ilk durumda, tuvali seyrederken ya da heykelin etrafında hareket ederken az ya da çok aynı anda temsil edilen tüm içeriği alır. Oysa izleyiciler, performansın zamansal olarak genişletilmiş sürecinde yalnızca bir oyunu ya da bir şiiri parça parça alırlar. Figüratif sanatlarda, güçlü etki uyandırmak için en uygun içerik, uzaydaki insan bedenidir; anlatı sanatlarında zaman içinde gerçekleşen eylemdir. Her iki durumda da hangi etkinin elde edilebileceği, izleyicinin veya dinleyicinin eserlerin temsil ettiği içeriği kavrama biçimine bağlıdır. Lessing'e göre resim, doğal olarak, eskilerin uyguladığı güzel bedenlerin tasviriyle sınırlıdır. Öte yandan, Lessing şiire daha yüksek önem atfeder. Şiir hayal gücünü de kapsadığı için görünür ve güzel olana bağımlı değildir. Lessing'in sanatsal türler arasındaki ayrımı, geçmiş ve şimdiki zaman hakkındaki fikirleriyle örtüşür. Şiir kahramanca insanların eylemi olan bir sanattır. Dolayısıyla, zamanın geçişini ve tarihin kuruluşunu önerme potansiyeline sahiptir. Buna karşılık, modern olan resim, yalnızca bedenleri ya da somut, görünür ve duyusal olanı

⁵⁶⁷ Sarah J. Lippert, "Introduction: The Tenets of Lessing and His Legacy", *Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics*, Sarah J. Lippert (Ed.), London & New York, 2017, s. 1-2.

⁵⁶⁸ Christine Manteghi Goulding, "'Witz' Culture to Cult of Genius: Lessing and Eighteenth-Century Aesthetics", *Monatshefte*, 92/2, Wisconsin 2000, s. 115.

⁵⁶⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön: An Essay of the Limits of Painting and Poetry*, William Ross (Çev.), London, 1836. s. 39.

resmedebilir. Lessing'in heykelin antikite ve resmin modernite ile özdeşleştirilmesi, antik dönemden çok az resmin hayatta kalmasıyla ilişkilidir.⁵⁷⁰

Lessing güzelliğin bir nesnenin birden çok parçasının uyumlu dengesi olduğunu söyler. Uyum güzelliğin “göz tarafından bir kerede algılanabilir” olmasını sağlar. Bu algıdan doğan duygular “hoştur”. Nesnelerin, sanatçının sunduğu mimetik içeriğe uygun olması bu hoşluğun kaynağıdır. Dolayısıyla söz konusu hoşluk, öznenin kendini temsil edilen içerikten etkilendiğini hissetme biçiminden çok, nesnenin doğruluğuna verdiği bir tepkidir.⁵⁷¹

2.2.9. Immanuel Kant

Immanuel Kant'ın (1724-1804) ilk estetik çalışması “*Güzel ve Yüce Duygusu Üzerine Gözlemler (1763)*”, estetik fenomenlere farklı bir bakış açısı getirir. Estetik terimini rasyonalist felsefeden, özellikle A. G. Baumgarten'dan miras alır. Güzellik yücelik duygusu eğilimlerini nesnelere ilişkilendirir. Kant'ın güzellik ve yücelik üzerine sunduğu yargılar, onun Pietist yetiştirilmesine uygun olarak oldukça gelenekseldir. Saf Aklın Eleştirisi'nde (1770) ise Kant'ın estetik hakkındaki düşünceleri farklılaşır.⁵⁷² Kant, Saf Aklın Eleştirisi'nde insan zihninin ne bilebileceği sorusunu ele alır.

Kant, 1781 tarihli Saf Aklın Eleştirisi'nin ilk bölümünü, “*Transandantal Estetik*” olarak adlandırır. Yunanca Aisthesis, duyularla algı anlamına gelir ve çalışmanın bu bölümü, yalnızca algının gerçekleştiği koşullarla ilgilidir. Kant'a göre algı, belirli bir zamanda uzamsal bir konumla ilgili olmalıdır.⁵⁷³ Kant'ın iddiası, algı koşullarının zihnin işlevleri olduğudur. İçerisindeki nesnelere algıladığımız uzay ve zaman, Kant'ın “*sezgi biçimleri*” olarak adlandırdığı öncelikli çerçevedir. Dolayısıyla nesnelerin kendilerinin nitelikleri değildir. Saf Aklın Eleştirisi'nin temel özelliği duyusal ve entelektüel biliş arasında yaptığı keskin ayrımdır. Teorisinde, deneyime bağlı olmayan bilgi için temel sağlayacak bilimsel bir metafizik kurmaya çalışır.⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ G. E. Lessing, *age.*, s. 94-102.

⁵⁷¹ G. E. Lessing, *age.*, s. 204-205.

⁵⁷² D. Townsend, *age.*, s. 242.

⁵⁷³ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Cambridge, 1998, s. 153-154.

⁵⁷⁴ Andrew Bowie, *Introduction German Philosophy from Kant to Habermas*, Bodmin, 2003, s. 14.

Kant'ın "Üçüncü Eleştirisi" olarak da bilinen Pratik Aklın Eleştirisi'nin (1788) konusu güzellik ve teleolojidir. Pratik Aklın Eleştirisi'nde, evrensel bir etik kurarak doğru eylem sorununu inceler. Estetiği, saf güzellik hakkında nesnel ve evrensel temeller oluşturmak için "zevk konusunda hiçbir tartışma yoktur" ilkesiyle sınırlar. Kant, bu ilkenin sınırlarını betimlemek için kaynağı ve içeriği esasen duyusal olan hazlar ile entelektüel ve pragmatik işlevlerimizden çıkan hazlar olmak üzere iki tür haz arasında ayırım yapar.⁵⁷⁵ Dolayısıyla Kant, güzellik alanını eleştirel incelemeye açarak doğruluk ve ahlaka ilişkin daha önceki araştırmalarını tamamlar.⁵⁷⁶

Kant, "Yargı Gücü'nün Eleştirisi" yapıtının ilk bölümü olan "*Estetik Yargı'nın Eleştirisi*" kısmında beğeni yargılarının ayırt edici statülerini kurar. Bilgiyi, bir şeyin önce zihni etkileyen olarak "*kavrandığı*", sonra hayal gücünde "*yeniden üretildiği*" ve bir kavram aracılığıyla "*tanındığı*" "*üç aşamalı sentez*" biçimiyle tanımlar.⁵⁷⁷ Görünüşleri ise "*yargı gücü*" ile düzenleriz. Yargılama, anlamamanın kuralları (kategoriler ve ampirik kavramlar) sezgilere uygulandığında gerçekleşir. Anlama, kuralların kaynağı olsa da, dünyada karşılaşılan şeylere uygulanan yargıların kendisi kurallara bağlı olamaz. Bu nedenle Kant, yargının, kurallarla elde edilemeyen bir "*yetenek*" olduğunu iddia eder.⁵⁷⁸

Kant, estetik yargıların bilişsel gerçeği verdiğini reddeder. Ancak bu yargıların haz ve tatmin yargıları olarak nesnel statüleri vardır. Sanat eserleri, herhangi bir kavrama atıfta bulunmadan estetik olarak memnun eder. Çünkü temsilin deneyimini takip eden yargılar bilişsel değildir. Estetik yargılar, nesnenin amacına, faydasına ve hatta gerçek varlığına dayanmadıkları veya bunlarla ilgili bir ilgiyi varsaymadıkları için özerktir. Estetik bir nesnenin temsiline karşı çıkar gözetmeyen düşünceye dayalı tutum, Kant'a göre estetik değerini özerk olmasını sağlar. Sanatta özerklik kavramı, Kant'ın Yargı Gücünün Eleştirisi'nden sonra Alman estetik geleneğinde merkezi bir yere sahip olur.⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ D.Townsend, *age.*, s. 243.

⁵⁷⁶ Jason Gaiger, "The Aesthetics of Kant and Hegel", *A Companion to Art Theory*, Paul Smith & Carolyn Wilde (Ed.), Padstow, 2002, s. 127-128

⁵⁷⁷ J. Gaiger, *agm.*, s. 127.

⁵⁷⁸ A. Bowie, *age.*, s. 24-25.

⁵⁷⁹ Murray W. Skees, "Kant, Adorno and the Work of Art", *Philosophy and Social Criticism*, 37/8, 2011, s. 915.

Kant güzelliği, arzuların yerine getirilmesinden ve kavramların tatmininden kaynaklanan hoşlanma hissinden farklı bir duygu olarak görür. Güzelliği, duyulur olanın kendisindeki haz duygusu olarak tanımlarken çıkarılsızlığa atıfta bulunur:

*“Beğeni bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine güzel denir.”*⁵⁸⁰

Kant, beğeni yargısını salt bir hoşlanma ifadesinden ayırır. Ayrıca beğeni ve güzellik ilkelerini iki temel olguya dayandırır. Kant’a göre, beğeni ve güzellik tamamen öznedir, yalnızca duyarlılık meseleleridir; ama aynı zamanda evrenseldir. Çünkü onları sınırlamalara tabi tutacak herhangi bir kavramsal formülasyondan önce gelir. Bu bağlamda bir şeyin güzelliğini özelliklerinden hareketle kanıtlamamızı sağlayacak mantıksal bir ilke yoktur. Kant’a göre bir nesneye güzellik atfedilmesinin koşulu, öznenin o nesneden (görünüşte) dolaysız bir haz almasıdır. Güzelliği herhangi bir bilgi süreciyle değil, nesnede hiçbir şeyi ifade etmeyen, uyandırdığı haz duygusuyla “*ayırt ettiğimiz*” sürece, temeli “*öznel olmaktan başka bir şey olamaz.*”⁵⁸¹ Beğeni yargısı, kavramsal veya rasyonel bilgiden farklı olarak duysal deneyime bağlı olan estetik bir yargıdır.⁵⁸²

Kant, beğeni yargısı için “*ilgisizlik*” ve “*amaçlılık*” olmak üzere iki ölçüt sunar. İlgisizlik, bir nesnenin güzelliğini yargılarken, tüm ahlaki ve pragmatik çıkarılardan soyutlanmayı talep eder. Buna göre yalnızca nesnenin görünümüne odaklanmak gerekir. Çünkü bu tür dışsal çıkarların müdahalesi beğeni yargısının tarafsızlığını bozar. Kant’ın “*biçimin nihailiği*” olarak adlandırdığı “*amaçlılık*” ise güzel bir nesnenin henüz bir amacı olmaksızın “*amaçlılık*” biçimine sahip olması gerektiği fikrine dayanır. Nesnenin belirli bir amaca işaret etmeyen bir düzen ve rasyonalite görünümüne sahip olması gerektiğini ileri sürer. Kant, bir nesnenin ne için olduğuna dair belirli bir bilginin, nesneye estetik değerini yargılama kapasitesini olumsuz etkilediğini varsayar. Kant’a göre bir sanat eserine tam anlamıyla estetik bir tepki verebilmek, nesneye herhangi bir ahlaki, sosyal veya politik içerikten bağımsız olarak yönelmek ile mümkündür. Bu bağlamda estetik yargı temsili özelliklerden ziyade biçimsel özelliklere yöneliktir.

⁵⁸⁰ I. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, İstanbul, 2006, s. 62.

⁵⁸¹ I. Kant, *age.* (2006), s. 53, 82.

⁵⁸² I. Kant, *age.* (2006), s. 53.

Böylece Kant estetik deneyimi çıkarırsızlık ilkesi ile uzlaştırarak, estetik değeri hem ahlaka hem de araçsal rasyonalitenin karşı konumuna yerleştirir.⁵⁸³

Kant için temsil ve içeriğe dayanan yargılar, güzelden çok hoş giden yargılardır:

*“Estetik yargılar da tıpkı kuramsal (mantıksal) yargılar gibi görgül (kavramsal) ve saf yargılara ayrılabilirler; kavramsal yargılar onun tasarım türünün hoşluk ya da nahoşluğunu, saf yargılar ise güzelliğini bildirirler; birinciler duyu yargılarıdır (özdeksel estetik yargılar); yalnızca ikinciler (biçimsel olarak) asıl beğeni yargılarıdır.”*⁵⁸⁴

Kant’a göre beğeni yargılarının belirleyici zemini estetik deneyimin öznelliği hakkında duyulan hazdır. Estetik beğeni, öznel duygulara dayanır. Fakat bir beğeni yargısı öznel tercihlerin basit bir beyanı değildir. Bu duyguların kendine özgü bir zorunluluk biçimine sahip olduğunu iddia eder. Beğeni hakkında bir yargıda bulunurken, dolaylı olarak diğer insanların da aynı şeyi düşündüğü varsayılır. Bu “evrensellik” iddiası doğrudan nesnenin kendisinde değil, yargıda bulunabilen herkes arasında varsayılan bir fikir birliğinde temellenir.⁵⁸⁵ Beğeni yargısı, özneler arası evrensel geçerlilik iddiası taşır. Estetik yargılar, evrensel kabul iddiasında bulunan, ancak bir nesneye öznel bir tepki temelinde olmayan bilişsel yargılardan farklıdır.⁵⁸⁶ Bu noktada güzel, “kavramlar olmaksızın bir evrensel hoşlanmanın nesnesi olarak tasarımılandır.”⁵⁸⁷

Kant beğeni yargılarına ilişkin evrensellik iddiasını güzel nesnenin temsilinin imgelem ve anlama yetilerini “serbest oyuna” soktuğu fikri ile destekler. Hiçbir belirli kural, ilke ya da yasa onu belirli bir biliş biçimiyle sınırlamadığından, zihin, biliş güçlerinin serbest oyunuyla meşgul olur. Akıl ve hayal gücü arasındaki serbest oyuna dayalı uyum ise haz yaratır. Kant, güzelden haz almamızın nihai temelini, fizyolojik bir tepkide değil, hayal gücü ve anlama yetileri arasındaki dinamik bir uyumda bulur. Kant, bu yetilere ve aralarındaki ilişkiye dair açıklamasında, Saf Aklın Eleştirisi’nde

⁵⁸³ Immanuel Kant, *age. (2006)*, s. 37, 112, 169-176.

⁵⁸⁴ Immanuel Kant, *age. (2006)*, s. 76.

⁵⁸⁵ Rob van Gerwen, “Kant’s Regulative Principle of Aesthetic Excellence: The Ideal Aesthetic Experience”, *Kant Studien*, 86, 1995, s. 332-333.

⁵⁸⁶ Robert Stecker, *Aesthetics and The Philosophy of Art*, Rowman, 2010, s. 41.

⁵⁸⁷ I. Kant, *age. (2006)*, s. 62.

geliştirdiği zihin teorisinden yararlanır. Estetik hayal gücü, kavramlar tarafından sınırlandırılmadan önce özgürce oynayabilir. Güzellik, ister doğal ister sanatta olsun, öznel bir duyarlılığa dayalı evrensel iddialar üretmek için beğeni özgürlüğüne bağlıdır.⁵⁸⁸ Kant'a göre sanat eserleri, onun beğeni kuramı açısından bir zorunluluk taşıyan “*amaçsız amaçlılık*” sergileyemez.⁵⁸⁹

Kant'a göre bir sanat eseri, önceden verilmiş bir dizi kural izlenerek mekânîk olarak üretilmez. Sanat, dehanın ve hayal gücünün ürünüdür. Bir sanat eserinden duyulan zevk, güzelliğe ve dehanın eserlerine cevap verme yeteneğidir. Deha ise, “*ona belirli hiçbir kuralın verilmesini istemeyeni üreten yetenektir.*”⁵⁹⁰ Bu bağlamda sanat eserleri dehanın ürünü olmalı, mevcut kuralları takip etmekten ziyade yeni kurallar yaratma konusunda doğuştan gelen bir kapasiteye sahip olmalıdır.⁵⁹¹

Kant, dehanın canlandırıcı ilkesini, “*estetik fikirler*” olarak tanımlar. Estetik fikirler “*şeyleri sergileme yeteneği*” olarak nitelendirir. Estetik bir fikir, zengin bir çağrışımlar dizisini hem içeren hem de destekleyen, ancak herhangi bir belirli düşünce veya kavram tarafından yakalanamayan bir şeydir. Burada Kant açıkça sanat yapıtlarının içeriğiyle ilgilenir. Estetik fikirlerin geniş bir bağlantılı imgeler alanı açarak zihni canlandırdığını iddia eder.⁵⁹²

Kant, sanatı “*insan becerisi olarak*” doğadan, bilimden ve zanaattan ayırır. Kant'a göre güzel sanatlar, “*bir temsil tarzıdır... toplumsal iletişim adına zihinsel gücün kültürünü iletme etkisine sahiptir.*”⁵⁹³ Sanat eseri, zihinsel güçleri talep eden ve bir tür iletişimi amaçlayan bir şeyin temsilidir. Bu nedenle, Kant'a göre bir sanat yapıtı, ona “*şeyin ne olması amaçlandığına dair bir kavram*” getirmeden tam olarak takdir edilemez.

Kant, “*Özgür Güzellik (pulchritudo vaga)*” ve “*Salt Bağımlı Güzellik (pulchritudo adhaerens)*” olmak üzere iki tür güzellik olduğunu söyler. Özgür güzellik, “*nesnenin ne olması gerektiği konusunda hiçbir kavramı varsaymaz*”. Salt bağımlı güzellik ise bir kavramı ve nesnenin bu kavrama göre eksiksizliğini varsayar.⁵⁹⁴ Bağımlı

⁵⁸⁸ I. Kant, *age. (2006)*, s. 173-175.

⁵⁸⁹ I. Kant, *age. (2006)*, s. 71, 80.

⁵⁹⁰ I. Kant, *age. (2006)*, s. 177.

⁵⁹¹ I. Kant, *age. (2006)*, s. 181.

⁵⁹² I. Kant, *age. (2006)*, s. 184-186.

⁵⁹³ I. Kant, *age. (2006)*, s. 172.

⁵⁹⁴ R. Stecker, *age.*, s. 44.

güzellikte bir kavramın mevcudiyeti, estetik bir yargı olarak onun "saflığını" bozar.⁵⁹⁵ Bu bağlamda özgür güzellik, bir şeyin "kendi yararına güzelliği" olarak tanımlanırken, bir kavrama bağlı olan güzellik "koşullu güzelliktir".⁵⁹⁶ Sanat, "paralı bir meslek (Lohngeschäft)" olarak değeri belirli bir standarda göre yargılanabilen, talep edilen veya ödenebilen bir emek türü değildir. Özgür sanat, başka bir amaç aramadan zihnin uyarılması ve tatmin olmasıdır.⁵⁹⁷ Kant bu ayrımı şu şekilde ifade eder:

*"Sanat zanaattan da ayrılır; birinciye özgür denirken, ikinciye ücretli sanat da denebilir. Birinciye sanki ancak oyun olarak, kendi için hoş olan uğraş olarak ereksel çıkabilecek (başarılı olacak) bir şey gibi bakılır; ikincisi ise emek olarak, kendi için nahoş (zahmetli) bir uğraş olarak, ancak etkisi (örneğin ücret) yoluyla çekici, dolayısıyla zorla dayatılabilecek bir şey olarak görülür."*⁵⁹⁸

Kant'ın estetik kuramının yenilikçi yönü, rasyonalist görüşün temel ilkelerinden mutlak bir kopuştur. Kant beğeni yargılarının bilişsel ve nesnel yargılar olduğunu reddeder. Bu yargıların doğruluk koşullarının yalnızca kendileri için geçerli olduğunu, estetik beğeni ve eleştiri kurallarının olamayacağını düşünür. Estetik değerlendirmelerin ispat ve kanıt yoluyla gerekçelendirebileceği fikrine karşı çıkar. Kant'ın estetiğinin başlangıç noktası, bireysel öznenin güzellik nesnelere tepkisinin statüsü veya geçerliliğidir. Kantçı estetik, estetik deneyimi diğer deneyim türlerinden (bilgi ve eylem) farklılaştıran özelliklerine odaklanır. Estetiğin tanımlayıcı özelliği olarak biçime ilişkin tefekkürü işaret eder.⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ Dominic McIver Lopes, "Nobody Needs a Theory of Art", *Aesthetics and the Philosophy of Art The Analytic Tradition an Anthology*, Robert Stecker (ed.), Lanham, 2019, s. 45.

⁵⁹⁶ I. Kant, *age. (2006)*, s. 83-84.

⁵⁹⁷ I. Kant, *age. (2006)*, s. 84-85.

⁵⁹⁸ I. Kant, *age. (2006)*, s. 173.

⁵⁹⁹ Emine Hande Tuna, *A Kantian Theory of Art Criticism*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Department of Philosophy University of Alberta, Edmonton, 2016, s. 15.

2.3. On Dokuzuncu Yüzyılda Estetik ve Sanat Kuramları

2.3.1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1818'de Heidelberg'de; 1820-1821, 1823, 1826 ve 1828-1829'da Berlin'de estetik üzerine dersler verir.⁶⁰⁰ Hegel'in "Estetik" olarak bilinen metni, sanat tarihçisi H. G. Hotho tarafından derlenir. Eser öğrencilerin notları ve Hotho'nun düzenlemeleri ile 1835 tarihinde yayınlanır.⁶⁰¹ Ayrıca Hegel'in estetik ve sanat felsefesi üzerine diğer yazıları "Fenomenology of Spirit (1807)" ve "Encyclopaedia of the Philosophical Sciences (1817)" gibi eserlerinde yer alır. Hegel dikkatini sanat yapıtlarının anlam ve içeriğine çevirir.⁶⁰² İçeriği somut ve tam olarak ifade edilmiş fikirlere sahip olan yapıtları diğerlerinden üstün kabul eder.⁶⁰³

Hegel, sanatla, insan özbilincinin bir ürünü, özgür, amaca yönelik bir faaliyet biçimi olarak ilgilenir. Hegel için sanat eseri insan faaliyeti tarafından ortaya çıkan bir nesne olması açısından doğal nesnelere ayrılır. Doğanın ürünleri zorunluluk ve tek biçimlilik alanına aittir. Sanatsal güzellik, felsefi olarak ele alınabilecek tanımlanabilir bir içeriği ifade ettiğinden, doğal güzellikten "daha yüksekte" durur.⁶⁰⁴ Hegel'in görüşüne göre, sanatın değişen karakteri, farklı insan öz-anlama biçimlerinin yanı sıra insan varoluşunun ilahi ya da nihai temeline ilişkin farklı kavrayışları ifade eden farklı halkların dini görüşleriyle yakından bağlantılıdır. Hegel'e göre estetik, doğal güzellikten ya da estetik deneyimden ziyade sanatın güzelliği ile ilgilidir. Sanatın güzelliğini, fikrin duyuşsal biçimde dışavurumu olarak tanımlar.⁶⁰⁵

Hegel, sanatın önemini kültürel yaşamdaki rolüyle ilişkilendirir. Hutcheson, Hume ve Kant'tan farklı olarak Hegel, sanatı tarihsel ve kültürel bir fenomen olarak ele alır. Sanatta beğeni yargıları, haz ya da metafiziğe ilişkin sorunlar hiçbir rol oynamaz. Hegel, değişen tarihsel ve kültürel koşullar altında farklı sanat biçimlerini karakterize

⁶⁰⁰ G. W. F. Hegel Almanya'nın Stuttgart şehrinde doğdu. Tübingen'de ilahiyat okudu ve 1793'ten 1800'e kadar aristokrat ailelere özel öğretmenlik yaptı. Daha sonra 1807'ye kadar Jena Üniversitesi'nde ders verdi. 1816'da Heidelberg'de felsefe profesörü oldu ve 1818'de Berlin Üniversitesi'ne taşındı ve 1831'de koleradan ölümüne kadar burada kaldı (Richard Elridge, "G. W. F. Hegel", *Key Thinkers: Aesthetics*, Alessandro Giovanelli (Ed.), Chennai, 2012, s. 75-77).

⁶⁰¹ R. Elridge, *agm.*, 75.

⁶⁰² Gary Shapiro, "Hegel, Georg Wilhelm Friedrich", *A Companion to Aesthetic*, Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper (Ed.), Singapore, 2009, s. 316.

⁶⁰³ J. Gaiger, *agm.*, s. 133-134.

⁶⁰⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics (Lectures on Fine Art)*, Vol. 1, T. M. Knox (Çev.), Oxford, 1988, s. 81, 124.

⁶⁰⁵ Georg W. F. Hegel, *age. (1988)*, s. 74.

eder. Hegel'in estetiği için temel sorun, belirli bir zaman ve mekânda, sanat eserlerin kültürleri içinde neden önemli olduğunu kavramaktır. Hegel'in sanat felsefesinin temel görevi bu önemi anlatmaktır.⁶⁰⁶

Estetik Üzerine Dersler, farklı sanat türlerinin veya biçimlerinin sistematik bir şekilde ele alınmasını kapsar. Sanatın farklı dönemlerdeki gelişimi, tarihsel bilgi birikimi ile karakterize edilir. Hegel, güzel sanatların gerçekte felsefi sorgulamalara uygun olup olmadığı sorusunu ele alarak başlar. Sanatın pratik insani kaygılarla bağlantısız, salt bir lüks ya da eğlence olarak görülüp görülmemesi gerektiğini sorgular. Sanatın “*insanlığın en derin ilgilerinin*” ve “*zihnin en kapsamlı gerçeklerinin*” bilince ifşa edilmesinin bir yolu olduğunu söyler.⁶⁰⁷ Hegel'e göre sanat, insanların kendileri ve içinde yaşadıkları dünya hakkında bilgiye ulaşmalarını sağlayan bir kendini anlama biçimi olarak din ve felsefenin yanında yer alır.⁶⁰⁸ Felsefi olarak kavrandığı şekliyle sanat, Tin'in özgürlüğe yönelik tarihsel gelişiminin bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Sanat felsefesi ise sanat biçimlerinin ve üsluplarının gelişim ve dönüşüm aşamalarını, sanattaki değişimleri yansıtarak betimleyen büyük bir tarihsel anlatıdır.⁶⁰⁹

Hegel'e göre, sanatta nesnel gerçekliğin dış dünyası, insan öznelliğine göre şekillenerek anlam ve amaç ile dolar. Din ve felsefe gibi, sanat da merkezi olarak mutlak gerçekle ilgilenir. Hegel'in sanata atfettiği görev, özgürlüğüne ulaşmak isteyen insanı kim ve ne olduğu konusunda bilinçlendirmektir. Sanat, geçici ya da uhrevi olmaktan ziyade varlığımızın özüne hitap eder. Sanatta insanlıkla ilgili temel gerçekler keşfedilir ve anlaşılır hale getirilir. Hegel, bu tür bilgilerin edinilme yollarından birinin bir “*dışsallaştırma*” süreci olduğunu öne sürer. Kişi dışsal şeyler üzerinde yaptığı değişiklikler ile kendini tanır. Dolayısıyla sanat eserleri, zihnin yaşamını ifade etme ve açıklığa kavuşturma konusunda oldukça gelişmiş bir yeteneğin sonucu olarak görülebilir.⁶¹⁰

⁶⁰⁶ R. Elridge, *agm.*, s. 77.

⁶⁰⁷ Georg W. F. Hegel, *age. (1988)*, s. 7.

⁶⁰⁸ Sanat, din ve felsefe gibi rasyonel, bilişsel bir değere sahiptir: dünyanın, insanın doğasını ve aralarındaki ilişkiyi (mutlak) duyusal bir biçimde veya sezgi (*Anschauung*) biçiminde aşamalı olarak ortaya çıkarır, din bunu mecazi temsil (*Vorstellung*) biçiminde ve felsefe düşünce veya kavram biçiminde yapar (Michael Inwood, *A Hegel Dictionary*, Oxford, 1992, s. 43).

⁶⁰⁹ William Maker, *Hegel and Aesthetics*, New York, 2000, s. 7.

⁶¹⁰ Georg W. F. Hegel, *age. (1988)*, s. 19.

Hegel, Fenomenoloji’de “Doğal Din” ve “Sanatın Dini” başlıklı bölümlerde sanat yapıtlarının üretimi, alımlanması ve yorumlamanın diyalektiğine ilişkin karmaşık bir açıklama geliştirir.⁶¹¹ Yapıtın anlamı, sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki ilişkiyi kapsar.⁶¹² Hegel için ilk sanat eseri “dolaysız, soyut ve tekil olarak var olur”. Hegel’in “soyut” olarak nitelediği “sanat dininin ilk biçiminde”, heykel gibi yaratılmış bir eser, sanatçı ile izleyici arasında bir tür engel olarak durur. Nesneye hayranlık, yalnızca yüzeydeki güzelliğine odaklanmaktır. Eğer eserdeki esas düşünce ve emek kavranamazsa, eserin anlamına ulaşamaz.⁶¹³ Bu bağlamda, Hegel, Alman düşüncesinde büyük bir gelenek olarak süregelen, Yunan heykelinin aşılmaz bir model olduğu fikrini eleştirir. Hegel için, Yunan heykeli güzelliğine rağmen anlamın örtük olması nedeniyle başarısızdır.⁶¹⁴

Hegel sanat dalları ve onların sistemlerine ilişkin bir sınıflama önerir. Çeşitli sanat dallarını belirli bir hiyerarşi içerisinde tanımlar. Hegel’e göre sanat, yalnızca belirli ortamlardaki belirli eserlerde ortaya çıkar. Her somut eser, örneği olduğu sanat türünün belirli potansiyelleri ve sınırları içinde anlaşılmalıdır. Çünkü sanat eserleri, ifade ettikleri içerik ile içeriğin sunum biçimleri arasında üretken bir gerilime sahiptir. Bu gerilim kapsamında hem içerik hem de biçim yetersiz olabilir. Hegel’in farklı sanat biçimlerine ve tarihsel değişimlere ilişkin açıklaması, bu değişen ilişki temelinde gelişir. Hegel’e göre, mimari, heykel, resim, müzik ve şiir arasındaki ilişkiler, sanatın sembolik, klasik ve romantik biçimlerinin diyalektiği tarafından yapılandırılan ilişkilerdir.⁶¹⁵

Hegel, ilk ve en ilkel aşamayı sembolik evre olarak adlandırır. Bu aşamada tanrılar için uygun biçimin arandığını düşündüğü Hindistan ve Mısır’ın dini sanatına yönelir. Sembolik sanatın temel özelliği fikir ile onun ifade edilme biçimi arasındaki uyumsuzluktur. İlahi olanın yalnızca soyut bir şey olarak, deneyim dünyasının ötesinde ve mutlak bir güç olarak kavrandığını iddia eder. Mısır piramitleri, sfenksler gibi eserler içsel bir anlam içerirken, bu anlam somut biçimleri tarafından tamamen gizlenir. İlahi olanın temsil edildiği biçimler ya keyfi kalır ya da Hint sanatında olduğu gibi anatomik çarpıtmalara ulaşılır. Bu bağlamda sembolik sanat, sanatsal araçların yetersizliğine

⁶¹¹ G. Shapiro, *agm.*, s. 316.

⁶¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, Terry Pinkard (Çev.), Cambridge, 2009, s. 396, 403.

⁶¹³ G. W. F. Hegel, *age. (2009)*, s. 414.

⁶¹⁴ G. W. F. Hegel, *age. (2009)*, s. 406, 410-412.

⁶¹⁵ G. W. F. Hegel, *age. (1988)*, s. 79-90.

tanıklık ettiği sürece tipik olarak yücedir.⁶¹⁶ Hegel böylece, 18. yüzyıl estetiğindeki (özellikle Burke ve Kant) yücenin güzelden daha önemli olarak konumlandırıldığı görüşünü eleştirir.⁶¹⁷

İkinci sanat evresi klasik sanattır. Hegel'in klasik evreye yönelik fikirleri antik Yunan sanatını merkez alır. Klasik sanatta sembolik evrenin biçim ve anlam arasındaki uyumsuzluğundan doğan kusur ortadan kalkar. Sanat, biçim ve içeriğin mükemmel bir uyumuna ulaşır. Hegel'e göre, klasik sanat türü, sanatın ulaşabileceği "*en yüksek mükemmelliği*" temsil eder. Kısa ömürlü de olsa mükemmel bir biçim ve içerik birliğine ulaşır. İdeanın özsel doğası kendisine uygun biçimde somutlaşır. Ruhun içsel yaşamı, kendi uygun ifade aracını bulduğu insan bedeninin canlı yüzeyinde görünür kılınır. Böylece klasik sanat biçimi, "*tamamlanmış ideal'in üretimini ve vizyonunu sağlayan ve onu fiilen gerçekleştirmiş olarak sunan ilk biçim*" olur. Ancak klasik sanatın "*üstün güzelliği*" manevi dünyanın derinliği ve yoğunluğunda belirli bir sınırlama yaratır.⁶¹⁸ Dolayısıyla Tin, mutlak ve ebedi olarak değil, aynı anda hem tikel hem de insan olarak belirlenir. Bu durum, klasik sanat biçiminin çözülmesine neden olur.⁶¹⁹

Hegel için sanatın son aşaması Romantik evredir. Hegel, romantik terimini, Hıristiyanlığın ortaya çıkışıyla yakından ilişkilendirir. Yunan antik çağından bu yana tüm sanatı tanımlamak için kullanır. Romantik evrenin tanımlayıcı özelliği, klasik sanata kıyasla Hıristiyan inancında ifade edilen yeni ilahi kavramının duyumsal biçimde artık ifade edilemeyeceğidir. Yunan sanatında dini içerik ve sanatsal ifade tamamen birleşmiş halde kalır. Hıristiyanlıkta ise uygun ifade aracı artık sanatın duyulur biçiminde değil, yalnızca düşünce alanında bulunabileceği yeni bir öznel içsellik ve özdüşünme biçimine dönüşür. Dolayısıyla Yunan sanatının sağladığı birlik sonsuza dek kaybolur. Biçim ve içerik arasında uzlaşmaz bir ayrım ortaya çıkar. Hegel'e göre Romantik sanat sürekli olarak kendisinin ötesine işaret eder, asla tam olarak ifade edemediği bir içeriği gösterir, ancak temsil edemez. Ruh, "*sonsuz öznellik*" ve "*mutlak içsellik*" olarak bilinirken, hiçbir zaman duyusal bir biçimde sunulamaz.⁶²⁰

⁶¹⁶ G. W. F. Hegel, *age. (1988)*, s. 319-322.

⁶¹⁷ J. Gaiger, *agm.*, s. 135.

⁶¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics (Lectures on Fine Art)*, Vol. 1, T. M. Knox (Çev.), Oxford, 1988, s. 477-479.

⁶¹⁹ G. Shapiro, *agm.*, s. 318.

⁶²⁰ G. W. F. Hegel, *age. (1988)*, s. 518-519.

Hegel, sanatın insanın ilgi ve ihtiyaçlarını temsil edebileceği zamanın geçmişte kaldığını düşünür. Din ve felsefenin sanatın yerini aldığını iddia ettiği bu aşamayı “sanatın sonu” tezinde tartışır. Hegel’in sanatın sonu doktrini, modern toplum görüşüyle bağlantılıdır. Modern insanlar, estetik açıdan tutarlı bir bütün oluşturamayacak kadar düşünceli ve öz farkındalığa sahiptir. Estetik tutarlılığın olmadığı bir ortamda ise büyük sanat eserleri ortaya çıkamaz.⁶²¹ Bunun yerine sanat, anlamak istenilen ve duygunun yanı sıra düşünce yoluyla da zorunlu olarak anlamaya çalışılan bir şey haline gelir.⁶²²

2.3.2. Arthur Schopenhauer

Arthur Schopenhauer (1788-1860)’un felsefesi 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı Batı kültürü ve sanatı üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. “İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya’da (1818)” eserinde, Platon ve Immanuel Kant’ın çalışmalarının sentezi olarak gördüğü bir metafizik sistem geliştirir. Çalışmalarında Hinduizm ve Budizm gibi Asya dini-felsefi sistemlerin etkileri açıkça görülür. Karamsarlığa dayalı doktrini⁶²³ Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Thomas Mann, Samuel Beckett gibi birçok Avrupalı entelektüel ve sanatçı için kaynak teşkil eder.⁶²⁴

Schopenhauer tarafından “*temsil olarak dünya*” şeklinde adlandırılan dünya fenomenal görünüm olarak kabul edilir. Bu bağlamda dünya, öznelere algıladığı deneyimlerin oluşturduğu nesnelere meydana gelir. “*Kendinde-şey*” ise tersine, bir nesnenin nasıl algılandığından bağımsız “*olduğu şeydir*”. Zihnin kavram ve kategorilerinin dışında olan, “*kendi içinde ve kendi başına bir dünyadır*”. Schopenhauer’a göre dünya, insan gibi onu algılayabilen düşünen varlıklar olmasa bile “*olacağı gibidir*.”⁶²⁵

Schopenhauer’un metafizik bakış açısına göre, dünya sadece istemdir, “*her tikel şeyin ve aynı zamanda bütünün en içteki özü, çekirdeğidir*”. “İsteme” doğanın hareket eden her kuvvetinde ve insanın kasıtlı davranışında belirir. Estetik tefekkür

⁶²¹ M. Inwood, *age.*, s. 43.

⁶²² J. Gaiger, *age.*, s. 135-136.

⁶²³ Schopenhauer’a göre, ihtiyaç ve arzularımızı tatmin edememenin bir sonucu olarak yoksunluk çekeriz. Yaşamda, bitmeyen bir ıstırap döngüsü vardır. Bu açıdan “istemem” olarak acı çekmek ile özdeşdir.

⁶²⁴ Sandra Shapshay, “Schopenhauer’s Aesthetics and Philosophy of Art”, *Philosophy Compass*, 2012, 7/1, s. 11-14.

⁶²⁵ Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, Onur Aktaş (Çev.), İstanbul, 2020, s. 210-213.

iradenin biçimlerini, süreç içinde istemenin çabalarına tabi olmaksızın nesnel biçimde ortaya koyar. Böylece, nesnel, sezgisel biliş elde etmenin bir yolu olarak estetik tefekkür, yaşamdaki anlam için bir kaynak görevi görür. Schopenhauer sanatın bilişsel olarak hem ampirik algıdan hem de bilimlerden daha üstün olduğu fikrini savunur. Schopenhauer'a göre gerçek estetik deneyim, doğrudan doğruya metafizik hakikatin kavranmasını sağlar.⁶²⁶

Rudiger Safranski, Schopenhauer'in biyografisinde estetiğe verdiği önemi şu sözlerle ifade eder:

“Schopenhauer’un felsefesinde, ondan önce başka hiç kimsenin olmadığı gibi, estetik öğeye en yüksek felsefi rütbe verilir. Dünyayı açıklamayan, ancak dünyanın gerçekte ne olduğu ve ne anlama geldiği hakkında bilgi sunan felsefesi dünyanın estetik açıdan deneyimlenmesinden türer. 1814 tarihli bir notta, “Felsefe”, diyordu, “bunca zamandır boşuna aranıyor, çünkü sanat yerine bilimler yoluyla aranıyordu.”⁶²⁷

Schopenhauer'un estetik kuramında sanatın temeli, doğal biçimlerin algısal kavranışıyla ilişkilidir. On sekizinci yüzyıl estetik deneyimin ilgisizliğini merkez alan geleneği sürdürür. Estetik deneyimi kişinin bedensel tatmin, pragmatik kaygılar veya ahlaki çıkarlar uğruna değil; kendi iyiliği için bir nesneye katıldığı ve ondan zevk aldığı dünyaya bir katılım biçimi olarak algılar. Çünkü estetik algı “iradesizdir” (willenlos) ve gündelik algılara kıyasla algıda bir tür “soluklanma” oluşturur. Güzellik deneyimini ise arzusuz olarak görür. Schopenhauer'a göre estetik deneyim, saf nesnelliğin farkındalığıdır. Saf nesnellik kapasitesi olmadan estetik deneyim ve dolayısıyla güzellik mümkün değildir. Estetik beğeni anlarında özne, güzelliğin ya da yücenin deneyimine o kadar kapılır ki, bir an için iradenin tüm kaygılarını unuttur, kişisel çıkar ve arzunun kasıtlı ihtiyaçlarının ötesinde estetik büyüyle dolar.⁶²⁸

“Zihnin gücüyle ayağa kalkarak, şeyleri olağan düşünme biçiminden vazgeçeriz ve yeter sebep ilkesinin biçimlerinin rehberliği altında, yalnızca birbirleriyle olan ilişkilerini izlemeyi bırakırız. Böylece artık şeylerin nerede, ne

⁶²⁶ Arthur Schopenhauer, *age.*, s. 300-301.

⁶²⁷ Rudiger Safranski, *Schopenhauer and The Wild Years of Philosophy*, Ewald Osers (Çev.), Cambridge, 1990, s. 217-218.

⁶²⁸ Bart Vandanabeele, “Schopenhauer on Aesthetic Understanding and The Values of Art”, *European Journal of Philosophy*, 16/2, Oxford 2008, s. 196.

*zaman, neden ve nerede olduğunu değil, sadece ve yalnızca neyin olduğunu düşünüyoruz. ... Bu nesnede tamamen kendimizi kaybederiz... başka bir deyişle, bireyselliğimizi, irademizi unuttur ve yalnızca saf özne olarak, nesnenin açık aynası olarak var olmaya devam ederiz...”*⁶²⁹

Schopenhauer için günlük hayatın pratik baskıları nedeniyle insan kendisini dar bir ilgi ve yansıma alanı içinde algılar. Çok az kişi insanlığın evrensel bilincinin onlara parıldadığını görür. Kişinin yaptıklarının evrensel yönünü sürekli olarak kavraması güçlü bir hayal gücü ve irade gerektirir. Ancak bazı “*olağanüstü insanlar*”, bu bilinç tarzını sürekli olarak yüksek bir yoğunlukta yaşarlar. Schopenhauer için onlar, dünyayı estetik olarak nispeten zahmetsiz bir şekilde kavrayan “*dahiler*”dir.⁶³⁰ Sıradan deneyimler içinde evrensel olanla ilgilenirler. Bireysel eylemin ve kişisel arzuların önemsiz olduğu sıradan olmayan bir dünyada yaşarlar. Sanatsal dehalar insanları yaşamanın ıstırabını azaltan bir bakış açısına doğru yönlendirir.⁶³¹

Schopenhauer, dahilerin olağanüstü algısal kapasitelerinin sıradan algının gerektirdiğinden daha fazla bir zeka derecesine sahip olduğunu söyler.⁶³² Schopenhauer’a göre dehanın harekete geçmesi “*aklın özgürleşmesidir*”. Sanatçının hayal gücü “*ebedi fikirleri*” keşfeder. Sanat yapıtlarının ifade ettiği fikirler “*doğal şeylerin zamansız paradigmalarıdır ve kendi içlerinde eksiksizdir*”. Bu açıdan sanatçı saf bir bilgi öznesi konumuna yükselir. Aynı zamanda sanatçı “*dünyayı onun gözlerinden görmemizi sağlar.*”⁶³³

Schopenhauer için sanat saf bilgidir. İdeanın kendisi olarak istemeden bağımsızdır. Sanat benliği istemenin egemenliğinden kurtarır. Yaşama arzusu üretken olduğu sürece, benlik mutsuzdur. Benlik ancak sanatta nesnelere ile birdir ve istemeden bağımsızdır. “*Yalnızca tasavvur olarak dünya kalır ve isteme olarak dünya ortadan kaybolur*”. Bu bağlamda güzellik, hem bilgi hem de iradeden kurtulmuş zevktir. Bu bir estetik tefekkür biçimi olarak, doğayı ya da sanatı “*saf idea*” olarak görmenin sonucudur. Güzellik, fikirlerin kendi biçimlerinin öneminin ve farklılığının sonucudur. Schopenhauer’a göre estetik bir sezgi, hiçbir şekilde kavramsal bilgiye katkıda

⁶²⁹ Arthur Schopenhauer, *age.*, s. 293-294.

⁶³⁰ Arthur Schopenhauer, *age.*, s. 312.

⁶³¹ Robert L. Wicks, *Schopenhauer's The World as Will and Representation*, E. F. J. Payne (Çev.), London, 2011, s. 100-101.

⁶³² Bart Vandenabeele, *agm.*, s. 196.

⁶³³ Arthur Schopenhauer, *age.*, s. 301-305, 313.

bulunmaz. Ancak algılanan nesneyi, diğer nesnelere olan salt ampirik ve pratik bağlantılarından yalıtır. Bu tür algılama, özellikle hayal gücünün eseridir. Mantıksal akıl yürütmeye egemen olan yeter sebep ilkesinin sınırlamalarından kurtulmaya bağlıdır.⁶³⁴

Schopenhauer sanat eserlerinin “yalnızca hazzın içerdığı bilgiyi kolaylaştırmanın bir aracı olduğunu” söyler. Sanatı “güzel olan her şeyin zevki” “hayatın en keyifli ve tek masum yanı”, “teselli” ve “hayatın çiçeği” olarak tanımlar. Schopenhauer’ın teorisinde yer alan ilgisiz olarak estetik deneyim kavramı; estetik deneyimlerin bilişsel önemi, acı ve zevk arasında fenomenolojik bir yüce görüşü; ve herhangi bir şeyin estetik olarak deneyimlenebileceği fikri modern ve çağdaş estetiğin kilit unsurlarıdır.⁶³⁵ Özellikle estetik değer, arzu ve kavramsallaştırmadan bağımsız olarak deneyimlenen nesneden türediği fikri pek çok teorisyen ve sanatçıya kaynaklık eder. Schopenhauer’ın estetik teorisi, estetik deneyimlerin hedonik ve bilişsel önemini vurgulaması açısından Batı felsefi estetik geleneğinden açıkça ayrılır.⁶³⁶

2.3.3. Friedrich Wilhelm Nietzsche

Nietzsche’nin (1844-1900) ilk kitabı “The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music (1872),”⁶³⁷ antik Yunan’a saf, rasyonel bir sanat ve felsefe modeli olarak hayranlık duyan klasik Batı geleneğinden bir kopuştur.⁶³⁸ Nietzsche, Yunan sanatında ve kültüründe insan doğasına paralel olan derin bir müphemlik görür. Nietzsche’nin “Böyle Buyurdu Zerdüş (1883-1885)”, “İyinin ve Kötünün Ötesinde (1886)” ve

⁶³⁴ B. Vandanabeele, *agm.*, s. 196.

⁶³⁵ A. Schopenhauer, *age.*, s. 401.

⁶³⁶ S. Shapshay, *agm.*, s. 20.

⁶³⁷ Nietzsche Tragedyanın Doğuşu (1872) eserini Wagner'e ithaf eder. Wagner'in operalarını, Yunan tragedyelerinde olduğu gibi, Dionysosçu yaşam gücünü yeniden ele geçiren bir bağlamda kavrar. Almanya'nın “saf ve güçlü çekirdeğinin” “yabancı unsurlar” tarafından zayıflatılmasından yakınan Nietzsche, Wagner'i Sami mitleri yerine Aryan mitlerini kullanarak eski İskandinav ve Cermen mitolojisinin ilkel köklerini çağrıştırarak Alman/Avrupa kültürünü canlandırdığı için kutlar. Aynı zamanda Tragedyanın Doğuşu'nda sunulan klasik uygarlık yorumu, Goethe ya da Winckelmann'ın temsil ettiği Alman düşüncesine bir karşı itiraz niteliği taşır. Wagner'e Alman kültürünü yenilemesi için umut ve övgü dolu bir önsöz içeren Tragedyanın Doğuşu'ndan sonra Wagner ile arası açılır. 1888'de Nietzsche, Wagner'i “müziği hasta etmekle” suçladığı Wagner Vakasını (Wagner'in ölümünden sonra) yayımlar. Wagner'in bir müzisyen olup olmadığını sorgular. Wagner'i seyirciyi hipnotize eden bir aktör olarak nitelendirir. Wagner, Nietzsche'nin gözünde gerçek bir sanatçı değildir.

⁶³⁸ D. Townsend, *age.*, s. 224.

“Ahlakın Soykütüğü (1887)” gibi sonraki çalışmaları hem geleneksel ahlaktan hem de geleneksel edebi ve felsefi biçimden kopuşu tamamlar.⁶³⁹

Nietzsche, estetiğe yüklediği önem bakımından filozoflar arasında benzersizdir. Nietzsche’ye göre hayatın kendisi özünde estetik bir fenomendir. Ona göre sanat, yalnızca “seçme” ve “vurgulamayı” değil; tüm “formların yaratılması ve dayatılmasını” içerir. Aynı zamanda “yaşamın özü”, “yeni yorumlar ve yönler veren kendiliğinden, saldırgan, geniş, biçim veren güçlerden” oluşur. Sanat her türlü dönüştürücü, yorumlayıcı etkinliği içerir. Bu nedenle Nietzsche ahlaki alanın estetikten “dar” olduğu konusunda ısrar eder. Nietzsche’ye göre sanat, “insanın gerçek metafizik etkinliğidir.”⁶⁴⁰

Nietzsche, 1888 tarihinde yazdığı bir notta, “gerçekten yok olmayalım diye sanata sahip” olduğumuzu söyler.⁶⁴¹ Bu noktada sanat “kültürlerin ve iç dünyaların değerli gerçeklerinin” daha kapsamlı bir göstergesidir. Modern bilim tarafından aşamalı olarak ortaya konan yeni dünya hakkındaki gerçeğin benimsenmesi gerektiğini düşünür⁶⁴². Fakat bu gerçek şaşırtıcı ve acı vericidir. Nietzsche’ye göre insan gerçeğin ızdırıp dolu etkisini hafifletmek ve yok olma korkusunu yenmek için sanatı kullanmaya devam eder. Nietzsche’ye göre görsel sanatlar, “hiçbir şeyin kayıtsız veya gereksiz olmadığı”, “biçimin dolaysız kavranışında” insana zevk verir.⁶⁴³

Nietzsche estetiği yaşamsal deneyimleri kapsayan varoluşsal bir perspektifte ele alır. Yaşamın olumlanmasının estetik bir duruş olduğunu söyler. Varoluşun estetik bir fenomen olma açısından katlanılabilir olduğunu düşünür. “*Amor fati*” ya da “*kaderi seven insan*” olmanın “şeylerde gerekli olanı güzel olarak görme” yeteneğine dayandırır.⁶⁴⁴ Sanatı “*çileci ideale temelden karşıt*”, yaşamı inkarın idealleştirilmesi olarak sunar. “*Sanatın yaşamın en büyük uyarıcısı olduğunu*” iddia eder.⁶⁴⁵

⁶³⁹ Aaron Ridley, *Nietzsche on Art and Literature*, Abingdon, 2007, s. 4.

⁶⁴⁰ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Raymond Geuss & Ronald Speirs (Ed.), Ronald Speirs (Çev.), Cambridge, 1999, s. 8.

⁶⁴¹ Aaron Ridley, *age.*, s. 4.

⁶⁴² F. W. Nietzsche, *age.* (1999), s. 15.

⁶⁴³ F. W. Nietzsche, *age.* (1999), s. xxvii.

⁶⁴⁴ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *The Gay Science (With a Prelude in Rhymes and Appendix Songs)*, Walter Kaufmann (Çev.), New York, 1974, s. 276.

⁶⁴⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *On The Genealogy Of Morals*, Walter Kaufmann (Çev.), New York, 1989, s. 25.

Nietzsche, sanatsal varoluş için “Dionysosçu” ve “Apolloncu” olarak birbirini tamamlayan iki ilkeye işaret eder. “Dionysosçu” ve “Apolloncu”, Nietzsche’nin doktrininin metafizik, epistemolojik ve estetik boyutlarını kapsar. Metafizik açıdan Schopenhauer’un “İsteme” kavramı ile örtüşük olarak Dionysosçu, Nietzsche için şeylerin karanlık “*ilkel birliğidir*”. Epistemolojik açıdan ise Dionysosçu, dünyanın en derin ve en “*korkunç gerçeğinin*” bir anlığına görülebildiği bir “*sarhoşluk halidir*”. Böyle bir gerçeğe yalnızca anlık bir bakış atılabilir, çünkü onunla tamamen yüzleşmek yok edicidir. Estetik açıdan Dionysosçu ise akılcı kavrayışı aşan şeylerin ezici, huşu uyandıran ve yine de yücelten deneyimidir. Apolloncu ise Schopenhauer’un temsil dünyasına aittir. Metafizik açıdan sahte, yanıltıcı, “*salt görünüş*” anlamına gelir. Epistemolojik olarak, Apolloncu, tüm bilgilerin yüzeylerin bilgisi olduğu rüya benzeri bir duruma işaret eder. Estetik olarak, Apolloncu güzeldir. Temsil eden aklın kapasitelerine uygun şekilde, anlaşılır olarak deneyimlenen dünyadır.⁶⁴⁶ Nietzsche’nin Apolloncu ve Dionysosçu metaforik kullanımında heykele karşı müzik, temsile karşı irade, rüyaya karşı sarhoşluk ve bireyselliğe karşı özgecilik ve birlik gibi birbirine bağlı karşıtlıklar yer alır.⁶⁴⁷

Bu tanımlar ışığında Nietzsche’nin temel iddiası, sanat eserlerinde Dionysosçu ve Apolloncu ilkelerin birbirini beslediği yönündedir. Nietzsche, tragedyada Apolloncu ve Dionysosçu güçlerin bir arada bulunduğunu görür. Dionysosçu doğanın canlandırıcı ve ürkütücü olan kaotik güçlerine karşı Apolloncu coşkulu vizyon, bu kaosun ifade bulabileceği katlanılabilir ve güzel olan biçimi sağlar. Bu nedenle, “*Dionysosçu bilgeliğin Apolloncu hileler aracılığıyla simgeleştirildiğini*” söyler.⁶⁴⁸

Nietzsche’nin tarif ettiği durumlar fiziksel olanı aşar. Duyusal enerjinin taşması olarak deneyimlenen Dionysosçu sarhoşluğa, artan bir güç ve başkalarıyla bağlantı hissi eşlik eder. Buna karşılık, bedeni sakin bir sükunete sokan Apolloncu rüya, kendisini ona teslim edenin bilincinde güzel yanılsamalar yaratır. Bu ikiliğin sırasıyla sarhoşluk ve rüya gibi bedensel hallerde bulunduğunu vurgular. Yunan tragedyasının başarısını, bu iki tutumu doğru bir ilişkiye yerleştirmesinde görür. Apolloncu şiirin düzen ve armoniye dayalı yapısı, korkunç ama cezbedici olan Dionysosçu vizyonu katlanılabilir

⁶⁴⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Raymond Geuss & Ronald Speirs (Ed.), Ronald Speirs (Çev.), Cambridge, 1999, s. 17, 30.

⁶⁴⁷ Stephan Snyder, *End-of-Art Philosophy in Hegel, Nietzsche & Danto*, e-book, 2018, s. 97.

⁶⁴⁸ F. W. Nietzsche, *age. (1999)*, s. 104-105.

kılar.⁶⁴⁹ Böylece tragedya temelde karamsar bir varoluş zemininde paradoksal bir kurtuluş biçimi sunar. Aynı zamanda Dionysosçu dans ve harekette, Apolloncu ise imge yapımında kendini gösterir.⁶⁵⁰

2.4. Yirminci Yüzyılda Estetik ve Sanat Kuramları

2.4.1. Heinrich Wölfflin

Heinrich Wölfflin (1864-1945), 20. yüzyılın etkili sanat tarihçileri arasında sayılır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Alman üniversitelerinde egemen olan neo-Kantçı felsefi psikolojiden etkilenir. Bu felsefi psikolojinin amacı, zihin ve algının dünyayı nasıl gördüğüne ilişkin açıklamalar yapmaktır. Genel olarak dış dünya hakkındaki bilgilerin, zihinlerin doğasına nasıl bağımlı olduğu hakkında epistemolojik bir endişe taşır. Teorisinde, sanatın ayırt edici karakterinin bir açıklamasını yapmayı ve sanatın kültürle olan bağlantısını ortaya çıkarmayı amaçlar. Bu bağlamda Wölfflin görme eyleminin metodik, hatta bilimsel olarak yapılabileceğini düşünür.⁶⁵¹

Wölfflin ailesine yazdığı mektupta sanat tarihi yaklaşımındaki bilimsel arayışlara şu sözlerle vurgu yapar:

“Şimdiye kadar yalnızca bir deneyim olan tarih, doğa bilimlerini modelini izleyerek, insan ırkındaki ruhsal gelişimin büyük yasalarını gerçeklerin bolluğundan çıkaran bir bilime yükseltilebilir mi?”⁶⁵²

Wölfflin, erken dönem çalışmalarında çağdaş deneysel psikolojiyi sanatsal üsluptaki değişiklikleri açıklamak için kullanır. Adolf von Hildebrand’ın psikoloji çalışmalarının etkisinde, sanatsal değişiklikleri algı ve bilişteki temel değişimlerle açıklar.⁶⁵³ Wölfflin, 1886 tarihli bir mektupta, doktora tezini bitirdikten hemen sonra eleştirel veya yorumlayıcı bir tarih için projesini şöyle yazar:

“Sistematik tarihsel bilginin, tarihsel gelişimin psikolojik bir yorumu olarak yeniden şekillendirilmesi esastır. Filolojik yöntemlerle neler

⁶⁴⁹ F. W. Nietzsche, *age.* (1999), s. 70.

⁶⁵⁰ Ruben Berrios, Aaron Ridley, “Nietzsche”, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut & Dominic Melver Lopes (Ed.), Singapore, 2013, s. 77-78.

⁶⁵¹ Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, London, 1986, s. 97-98.

⁶⁵² Vernon Hyde Minor, *Art History’s History*, New Jersey, 2001, s. 110.

⁶⁵³ M. Podro, *age.*, s. 98.

yapılabileceği arkeoloji ile gösterilir. Arkeolojiyi diğer girişimle birleştirebilen biri çok şey başaracaktır. Felsefeden bir dizi yeni fikir alıp onları tarihe enjekte edeceğim. Ama önce tarihsel malzemenin efendisi olmalıyım ve onun tam efendisi olmalıyım. Bu girişimin ilk örneği olarak Barok sanatını alacağım.”⁶⁵⁴

Wölfflin, sanatçının biçimlendirmeye yönelik yaratıcı tutumunu empati teorisiyle açıklar. Wölfflin’e göre “*yorum nesnesine her zaman kendimize uygun bir bedensel durum yansıtırız*”. Tezi iki ana fikri çerçevesinde gelişir. Öncelikle mimarlığın insan vücudunun oranları tarafından düzenlendiği geleneksel teoriye daha modern ve bilimsel bir temel vermeyi hedefler. Ayrıca mimariyi oluşturan biçimlerin doğrudan “organik insan yasalarını” ilettiğini göstermek için deneysel psikolojik kanıtlar sağlamayı amaçlar. Bu çerçevede mimari ile insan bedeni arasında bir analogi kurar. Wölfflin’e göre mimarlık hem yapı hem de işlev açısından insana benzer (pencereler göz gibidir, korniş kaş gibidir vb.). Wundt ve Fechner’in denekler üzerine yaptığı biçim, renk etkileşimlerini inceleyen deneylerinden etkilenir.⁶⁵⁵

Wölfflin’in odak noktası, mimarlığın insanı ifade ettiği fikridir. Wölfflin, psikolojinin “*insan vücudunun organizasyonunun tüm değişimi içinde değişmez paydası*” olduğunu, özne ile nesne arasındaki ilişkinin nihai çözümü olduğunu kanıtlayacağını düşünür. Ayrıca “*cisimsel bir şey olarak uzamın ancak bedensel organlarla yeniden kavranabileceğini*” söyler. Bu uzamsal etkiyi, mimarlığın tamamı için geçerli görür.⁶⁵⁶ Wölfflin psikolojiye olan inancını şu sözlerle ifade eder:

“Böyle bir sanat psikolojisi fikrinden, aldığımız izlenimden, bu formları, bu oranları üreten bir halkın hissine kadar a posteriori akıl yürütebiliriz. Şu itirazlar yapılabilir: sonuçlar haksızdır; ilişkiler ve çizgiler her zaman aynı şeyi ifade etmez; insanın biçime olan duygusu değişir. Psikolojik bir temeli olmadığı sürece bu itirazlar çürütülemez. Bununla birlikte, insan vücudunun örgütlenmesinin tüm değişimin değişmez paydası olduğu kanıtlanır kanıtlanmaz, bu saldırıya karşı güvence altına alınır, çünkü bu örgütlenmenin tekdüzeliği aynı zamanda biçim duygusunun tekdüzeliğini de garanti eder.”⁶⁵⁷

⁶⁵⁴ M. Podro, *age.*, s. 99.

⁶⁵⁵ Joan Hart, “Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics”, *Art Journal*, 42/4, New York 1982, s. 290.

⁶⁵⁶ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Ahmet Cemal (Çev.), İstanbul, 2015, s. 75.

⁶⁵⁷ J. Hart, *agm.*, s. 294.

Podro, Wölfflin'in doktora tezinde ortaya koyduğu sanatta empati teorisinin Rönesans ve Barok eserinde radikal bir dönüşüme uğradığını söyler:

*“Temel ve oldukça ilkel empati teorisi -bedensel durumumuzun içsel hissini cansız nesneye yansıtan- çok daha geniş bir anlayışın yalnızca bir örneği haline gelir. Wölfflin'in kendisi farkında değilmiş gibi görünse de, eleştirel ya da estetik anlayışın temelini empatik özdeşleşme modelinden başka bir modele, kelimenin tam anlamıyla var olanda olmayanın önerisini sunan görme modeline dönüştürür.”*⁶⁵⁸

Wölfflin, 1893 tarihli “Die antiken Triumphbogen in Italien” denemesinde, Rönesans ve Barok eserindeki fikirleri tersine çeviren bir söylem üretir. Eleştirel yorumun temeli olarak empati teorisinden vazgeçerken, yerine bir görsel düzenleme anlayışı getirir. Aynı zamanda, düzen arayışında sanatın kendi iç dinamiklerinde izini sürdüğü üslup değişikliğinin kaynağına ilişkin görüşünü de yeniler. Öncesinde üslup değişikliğinin kaynağı olarak gördüğü kültürel yapı, mimari türün içsel gelişim mantığı için bir arka plan koşulu haline gelir. Kendi gelişme ilkesine sahip özerk bir görsel geleneği varsayar. Ayrıca her bir eser grubunun başarısının, öncüllerini dönüştürme ve aşma yoluyla sağlanabileceğini ifade eder.⁶⁵⁹ Bu dönüşüm, Wölfflin'in 1915'te çıkan en ünlü kitabı “*Sanat Tarihinin İlkeleri*”nde (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe) açıkça görülmektedir. Wölfflin burada sanat tarihinin bir içsel gelişim süreci olarak görülmesi gerektiğini öne sürer.⁶⁶⁰ Wölfflin, bu döngüsel süreci anlamının önemini Rönesans ve Barok'ta şu sözlerle vurgular:

“Bir sanatçının biçimsel imgelemine ne belirler? Bir çağın biçimini oluşturan neyse, bir sanatçının biçimsel imgelemine de onun belirlediği söylenir. Gotik anlayışın hüküm sürdüğü yıllarda feodalite, skolastik, maneviyatçılıktır bu. Ama skolastik filozofların hücrelerinden mimarların şantiyesine giden yol hangisidir? Övgüye layık zarafetle a posteriori çağın üslubuyla bazı benzerlikler keşfedilse bile bu tür kültürel potansiyellerin birer birer söylenmesi doğrusu pek

⁶⁵⁸ M. Podro, *age.*, s. 100-101.

⁶⁵⁹ M. Podro, *age.*, s. 107-108.

⁶⁶⁰ Charlotte Klonk, “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *A Companion to Art Theory*, Carolyn Wilde, Paul Smith (ed.), Singapore, 2009, s. 472.

*yararlı olmaz. Yalıtılmış ürünler değil, bütündür önemli olan, bu ürünlerin dünyaya geldiğini gören çağın temel havasıdır.”*⁶⁶¹

Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*'nda sanat eserlerindeki biçimsel sistemleri tanımlamak için sınıflandırma şeması önerir. Metodu sanat eserlerinin biçimsel analizi ve genel özelliklerini belirlemek için iki tarzın karşılaştırılmasından oluşur. Bu şemaya göre “*çizgisel ve gölgesel*”, “*yüzey ve derinlik*”, “*kapalı form (tektonik) ve açık form (atektonik)*”, “*çokluk ve birlik/bütünlük*”, “*belirlilik ve belirsizlik*” olmak üzere beş temel kategori belirler. Bu ayrımlar Avrupa'da 16. yüzyıldan 17. yüzyıla geçişteki biçimsel değişimleri açıklamayı amaçlar.⁶⁶² Üslup farklılıklarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker.⁶⁶³

Çizgisellik ve gölgesellik, betimlenen nesnelerin anlamı ve güzelliğinin her şeyden önce ana hatlarda aranmasıdır. Çizgisel betimlemede göz dış sınırlar boyunca yönlendirilir, “*nesneler nasıl iseler öyle yansıtılır*”. Wölffline'e göre çizgisel betimleme “*var olanın sanatıdır*”. Nesneler “*kendi özel yaradılışları içerisinde*”, “*açık bir biçimde sınırlandırıldığı*” ve izleyene “*dokunma duygusunun eşlik ettiği*” bir sağlamlık içerisinde betimlenir. Wölfflin çizgisellik kavramıyla ortam ve nesne arasındaki ilişkiye işaret eder. “*Biçimlerin belirginliğinin yararına görünüm sabitlenir*”. Konturlar ve dış hatlar aracılığı ile nesnelerin uzamsal ayrımında ve ilişkilerinde netlik elde edilir. Çizgisel üslupta “*her çizgi aynı ölçüde net bir tarzda çekilmiştir*”. Bu nedenle klasik üslupta vurgu biçim üzerindedir.⁶⁶⁴ Gölgesel betimleme ise “*görünenin sanatı*” ya da “*gerçekliğin görünüşüdür*”. Wölfflin'e göre ilk kez gölgesel üslup “*dünyayı gerçekten görülen bir dünya olarak yansıtır*”. Nesnelere sınırlayan konturlar zayıflar. Dokunulabilir yüzeyler bozulmaya başlar. Böylece cismin biçimselliği yerine görünümün tümünün algılanması amaçlanır. Tekil nesne bütünlük içerisindeki önemini kaybederek kitleler içerisinde görünür. Nesnelere göründükleri gibi yansıtılırken, göz nesnelerin sınırlarının ötesine taşıyan bir devinim ile hareket ettirilir. Nesnelere biçimleri

⁶⁶¹ Heinrich Wölfflin, *Rönesans ve Barok (İtalya'daki Barok Üslubun Özü ve Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme)*, Alp Tümertekin & Nihat Ülner (Çev.), İstanbul, 2019, s. 115.

⁶⁶² Wölfflin'e göre bir üslubun kronolojik olarak kendinden önceki üsluba kıyasla daha yüksek düzeyde olduğu düşüncesi yanlıştır. Üsluplar “beğenileri ve dünyaya ilgileri farklı” olan ayrı dünya görüşlerini temsil eder. Her bir üslup doğanın taklidi için farklı bir çözüm önerisidir. Bu bağlamda, “dünyaya farklı yönlendirilmiş ilgiden her defasında bir başka güzellik kaynakları” (Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Ahmet Cemal (Çev.), İstanbul, 2015, s. 23, 34).

⁶⁶³ H. Wölfflin, *age. (2015)*, s. 23.

⁶⁶⁴ H. Wölfflin, *age. (2015)*, s. 26-27, 41, 75.

yerine bağlamaları içerisinde önem kazanır. Wölfflin'e göre "*cisimsiz olana ilişkin güzellik, ilk kez gölgesel üslup tarafından fark edilen bir güzelliktir.*"⁶⁶⁵

Wölfflin 16. ve 17. yüzyılın üslupları arasındaki karşılaştırması analizinde bir başka bulgusu yüzey ve derinliktir. On altıncı yüzyılın temel ilkesinin "*biçimlerin yüzeyler üzerinde birleşmesi*" iken; on yedinci yüzyılda "*derinlik*" ortaya çıkar. Yüzey ve derinlik eğilimlerini üsluplara göre şu şekilde ele alır:

*"On altıncı yüzyılda resmi sahnenin kenarına paralel kesitlere bölen bir yüzey iradesi, on yedinci yüzyılda ise yüzeyi gözden uzaklaştırmak, değersizleştirmek ve görünmez kılmak eğilimi vardır."*⁶⁶⁶

Wölfflin yüzey ve derinlik tartışmasında sıklıkla "*rölyef*" benzetmesine başvurur. Klasik rölyefte olduğu gibi yüzeysel betimlemede nesnelere resim düzlemine paralel sıralanırken düzlemde açıkça okunabilecek şekilde sunulur. Kompozisyonun tüm temel biçimleri tek bir ortak düzlemde yer alır. Dolayısıyla yüzey, "*kendisini temel biçim niteliğiyle belirgin kılmak zorundadır*". Derinlik ise biçimlerin yüzey kesitleri ile sabitlenmediği ve nesnelere yüzeyde birleşmediği bir düzenleme içerir. Kompozisyonun ağırlığı ön planın arka planla ilişkilendirildiği noktalarda belirir. Biçimlerin ölçüleri arasındaki kontrast ve diyagonal hareketler gözü sürekli bir devinim içerisinde tutar.⁶⁶⁷

Wölfflin'in üçüncü ayrımı açık ve kapalı form arasındaki karşıtığa dayanır. Kapalı formun görüldüğü 16. yüzyılda yatay ve düşeyler arasındaki karşıtlık kompozisyonun egemen öğesidir. Betimlenen içerikler, betimlemenin kenarıyla kesin bir ilişki içerisinde. Kenar çizgileri ve köşe açıları bağlayıcı olarak tasarlanır. Resmin kısımları bir merkezi eksenin çevresinde ya da bir resmin iki yarısında tam bir denge oluşturacak biçimde düzenlenir. Yatay ve dikey arasındaki karşıtığa dayalı denge, simetri ve perspektif gibi unsurlar ile kuralcı düzenlemeler görülür. Kapalı formun aksine 17. yüzyılda dikey ve yatay dengesi çözülür. Diyagonalite sahnenin dik açılı konumunu yadsır. Açık formda orta eksen, denge, simetri gibi unsurlar canlı ve duygusal bir gerilim lehine devre dışı bırakılır. Biçimler arası ilişkiler rasyonel bir

⁶⁶⁵ H. Wölfflin, *age. (2015)*, s. 24-27, 33-34.

⁶⁶⁶ H. Wölfflin, *age. (2015)*, s. 87.

⁶⁶⁷ H. Wölfflin, *age. (2015)*, s. 97-101, 106, 118.

düzen görünümünden, rastlantısal görünlere dönüşür. Sabitlenmiş biçimler yerine devingen ilişkiler önem kazanır.⁶⁶⁸

Wölfflin'in üsluplarda keşfettiği bir başka karşıtlık “*çokluk ve birlik/bütünlük*” ayrımıdır. Çokluk, kompozisyonu oluşturan her tekil biçimin kendi öz niteliklerinin vurgulanmasıdır. Biçim somuttur ve bütünü içerisinde kendi varlığını açık bir biçimde sergiler. Barok'ta ise tekil biçim kitlenin bütününden ayırt edilemeyecek ölçüde erir. Klasik'te bir figürü diğer biçimlerden izole etmek mümkündür. Ancak Barok figür varlığını diğer figür ve biçimlerle girdiği ilişkiye bağlı olarak korur. Bu sayede eserin bütünü devinim kazanırken, anlatım ve içerik öne çıkar. Klasik sanatın aksine Barok sanatı bütünlük kavramı çerçevesinde şu şekilde çözümler:

*“Barok sanatı, ilke olarak artık uyumlu bir tarzda birbirine kenetlenen bağımsız kısımlardan oluşma çokluğu değil fakat mutlak bir bütünlüğü hesaba katar; bu bütünlük içerisinde tekil kısım, kendi özel hakkını yitirmiştir. Ancak bu arada ana motif, kendini o ana kadar görülmemiş bir güçle vurgular.”*⁶⁶⁹

Wölfflin'in son ayrımı belirlilik ve belirsizlik ilkesi çerçevesinde gelişir. Klasik sanat bütün betimleme araçlarını “*bakılmak*” amacıyla açık bir şekilde sergiler. Işık ve gölge, biçimi belirginleştirmek için ideal bir anlayış çerçevesinde kullanılır. On yedinci yüzyıl sanatı ise nesnel belirlilik idealinden vazgeçer ve “*biçimi yutan karanlıkta güzellik bulur*”. Işık ve gölge kimi kısımları gizler, kimi kısımları açığa çıkarmak için şiddetlenir. Böylece devingen bir ışık tüm kompozisyona egemen kılınır. Klasik sanatta renk, biçime hizmetliyken, Barok'ta ışık formu belirginleştirme misyonundan kurtulur. Işık biçimden ayrılarak bütünlüğün etkisine hizmet eden bir unsura dönüşür.⁶⁷⁰

Wölfflin'in yorum anlayışı psikolojik algı teorilerine dayanır. Sanat tarihinin, tarih boyunca dönüşüm duygusuyla bağlantılı olduğunu söyler. Bu açıdan Wölfflin'in estetik tarih anlayışı döngüselidir. Açıkça düzenlenmiş görsel biçimlerin yerini daha yaygın biçimler ve sonunda yeni netleştirilmiş bir stil izler. Wölfflin için sanatın tarihsel dönüşümü süreklilik içerisinde gerçekleşir. Bu dönüşümün temelini bir sanatçının kendinden öncekilerin eserlerinden yararlanıp onları değiştirme şeklinde görür. Sanatçı, kendisinden önceki yapıtlardan yararlanır. Bu süreçte yalnızca görsel biçimler değil,

⁶⁶⁸ H. Wölfflin, *age. (2015)*, s. 143-158.

⁶⁶⁹ H. Wölfflin, *age. (2015)*, s. 182-183.

⁶⁷⁰ H. Wölfflin, *age. (2015)*, s. 225, 230, 233, 248.

dramatik eğilimler de aktarılır. Sanatçı, biçimleri tanımlamanın dışında, tasvir ettiği objenin karakterine karşı da yeni bir duyarlılık üretir. Bu bağlamda sanatın gelişimini kendi iç yasaları ile tanımlanabilen biçimci bir yaklaşım kullanır.

2.4.2. Erwin Panofsky

Erwin Panofsky'nin (1862-1968) “İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatı Çalışmalarına Giriş” çalışması, bir sanat eserindeki anlam katmanlarını ayırt etmek, çeşitli anlama düzeylerini oluşturan yorumlayıcı süreçleri aydınlatmak ve sanatta anlam ile bir “anlam tarihi” arasındaki ilişkileri belirlemeye yönelik bir sınıflandırma sunmak amacı taşıyan ayrıntılı bir girişimdir.⁶⁷¹

Panofsky, sanat nesnesini sıradan bir nesneden daha derinlikli bir biçimde kavrar. Sanat eseri çözümlenmelerinde çoğunlukla edebi, dini ve felsefi belgelerden yararlanır. Ancak toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, popüler kültür, kapitalizm, sınıf sistemleri ve kamu kurumları meseleleriyle ilgilenen postyapısalcı ya da Neo-Marksist yaklaşımlardan uzak durur. Bu bağlamda Panofsky sanat tarihi açısından uygarlık ve hümanizm değerlerinin baskın olduğu klasik geleneğe bağlıdır.⁶⁷²

Panofsky sanat eserlerinde biçimin içerikten ayrı düşünülemeyeceğini söyler. Renk, çizgi, ışık, gölge, düzlem gibi biçimsel öğelerin görsel olarak ne kadar hoşta giderse gitsin, görsellikten daha fazla anlam taşıdıklarını düşünür.⁶⁷³ Bu bağlamda ikonografi, sanat eserlerine içkin sembolik ve alegorik anlamın ortaya çıkarılmasını hedefleyen bir metot önerisidir. Panofsky, ikonografiyi “*sanat eserlerinin biçimlerine karşıt olarak konusu veya anlamı ile ilgilenen sanat tarihinin bir dalı*” olarak tanımlar.⁶⁷⁴

Panofsky'e göre ikonografi görüntülerin tanımlanması ve sınıflandırılmasıdır. İkonografi, çeşitli türde görüntüler arasındaki etkileşimleri; dini felsefi veya politik fikirlerin etkilerini; sanatçıların ve eserleri sipariş veren patronların amaçları ve eğilimlerini; biçimler ve kavramlar arasındaki bağıntıları inceler. İkonoloji ise

⁶⁷¹ Christine Hasenmueller, “Panofsky, Iconography, and Semiotics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36/3, Philadelphia 1978, s. 289.

⁶⁷² V. H. Minor, *age.*, s. 171-172.

⁶⁷³ Erwin Panofsky, *Meaning in The Visual Arts*, New York 1955, s. 168.

⁶⁷⁴ E. Panofsky, *age.*, s. 26.

ikonografilerin tanımlanmasını takip eden yorumlama aşamasıdır. İkonolojik yorum, motiflerin, sembollerin ve alegorilerin kültürel bağlamlarındaki anlamlarını araştırır.⁶⁷⁵ Panofsky, bu ayrımı şu şekilde tanımlar:

“Bu ‘sembolik’ değerlerin (ki çoğu zaman sanatçının kendisi tarafından bilinmediği ve hatta bilinçli olarak ifade etmeyi amaçladığından kesinlikle farklı olabilen) keşfi ve yorumlanması, ‘ikonografi’ nin aksine ‘ikonoloji’ diyebileceğimiz şeyin amacıdır... O halde ikonoloji, analizden çok sentezden doğan bir yorumlama yöntemidir.”⁶⁷⁶

Panofsky, üç ikonografik/ikonolojik analiz düzeyi tanımlar. İlk düzey ön-ikonografik analizdir. Bu aşamada izleyici temel biçimsel çözümleme olarak dış kaynaklara başvurmadan görsel açıdan tanınabilecek unsurlara odaklanır. Panofsky, birincil veya doğal anlamların taşıyıcıları olarak tanınan saf formlar dünyasına *“sanatsal motifler dünyası”* adını verir. Bir sanat eserinin ön-ikonografik bir tasviri, bu motiflerin tanınması ve çözümlenmesini içerir.⁶⁷⁷

İkinci aşamada sanatsal motifler ve bu motifler arasındaki ilişkiden doğan kompozisyon çeşitli temalar veya kavramlarla birleştirilir. Panofsky bu aşamada *“ikincil veya geleneksel anlamın taşıyıcıları olarak tanınan motiflerin imgeler”* olarak işlendiğini söyler. İmgelerin kombinasyonları ise *“hikayeler ve alegorilerdir”*. İkonografik analizde izleyici görüntüyü bilinen bir hikaye veya tanınabilir kavramlar çerçevesinde tanımlar.⁶⁷⁸

Üçüncü aşamada ise *“iç anlam veya içerik”* üzerine odaklanılır. Panofsky bu aşamayı *“bir milletin, bir devrin, bir sınıfın, bir dinî veya felsefî kanaatin temel tavrını ortaya koyan -tek şahsiyette vasıflanan ve tek bir eserde tasvip edilen- temel ilkelerin tespit edilmesi”* olarak tanımlar.⁶⁷⁹ Bu aşamada görüntünün anlamı deşifre edilerek dini, kültürel, ideolojik bağlamlar çözümlenir.⁶⁸⁰ Söz konusu çözümleme düzeyleri çerçevesinde Panofsky ikonografiyi şu şekilde tanımlar:

⁶⁷⁵ Anne D’Alleva, *Methods and Theories of Art History*, London 2005, s. 22-23.

⁶⁷⁶ E. Panofsky, *age.*, s. 31-32.

⁶⁷⁷ E. Panofsky, *age.*, s. 28.

⁶⁷⁸ E. Panofsky, *age.*, s. 29.

⁶⁷⁹ E. Panofsky, *age.*, s. 30.

⁶⁸⁰ A. D’Alleva, *age.*, s. 22.

“Bu tür görüntülerin, hikayelerin ve alegorilerin tanımlanması, normalde ‘ikonografi’ olarak adlandırılan şeyin alanıdır. Aslında, ‘biçim yerine öznenen’ bahsettiğimizde, biz esas olarak ikincil veya geleneksel konu alanı, yani sanatsal motiflerde tezahür eden birincil veya doğal konu alanına karşıt olarak, resimler, hikayeler ve alegorilerde tezahür eden belirli temalar veya kavramlar dünyasından bahsederiz.”⁶⁸¹

2.4.3. Benedetto Croce

Benedetto Croce (1866-1952), Kantçı idealizme dayanan bir estetik felsefe formüle eder. Croce için dil, düşüncenin kökenidir. Croce’un estetik alanındaki ilk çalışması, 1900’de yayınladığı “Thesis of Aesthetic” eseridir. Bu çalışmasını 1902’de yayınladığı temel eseri “*Estetik: İfade Bilimi ve Genel Dilbilim*” izler. Croce, sanatın özerkliği konusundaki çağının yaygın görüşlerine itiraz eder. Croce’a göre estetik, insan ruhunun tek temel alanı değildir. Daha ziyade mantık, pratik (ekonomi ve etik) ve tarihin yanında yeri vardır. Ayrıca sezgi olarak sanat, tüm tezahürlerinde insan ruhunun zenginliği olmadan beliremez. Bu nedenle, estetik, temel bir alan olmasına rağmen, sanatsal ifade, diğer insan faaliyetleri ile ilişki kurmadan ortaya çıkmaz. Croce, sanatı en açık şekliyle sezgi olarak tanımlar:

“En basit şekilde, sanat vizyon ya da sezgidir. Sanatçı bir imge ya da bir düşünce üretir; ve o kim; sanattan hoşlanan, bakışını sanatçının gösterdiği noktaya çevirir, açtığı delikten bakar ve o imgeyi kendi içinde yeniden üretir. ‘Sezgi’, ‘vizyon’, ‘tefekür’, ‘hayal gücü’, ‘figürasyonlar’, ‘temsiller’ vb. sanat üzerine konuşulurken eşanlamlılar gibi sürekli tekrarlanan kelimelerdir ve hepsi zihni genel anlaşmayı gösteren aynı kavramsal alana götürür.”⁶⁸²

Croce’a göre sezgi, “gerçeğin algılanması ile mümkün olanın basit görüntüsünün farklılaşmamış birliğidir”. Aşkın gerçeklerin mistik bir edinimi değil, izlenimlerin dolaysız bilgisi ve dolayısıyla dönüştürülmesidir. Croce, sezgisel bilmenin aktif olduğu için ifade olarak da anlaşılabilirliğini savunuyor. Dolayısıyla sezgi,

⁶⁸¹ E. Panofsky, *age.*, s. 30.

⁶⁸² Benedetto Croce, *The Essence of Aesthetic*, Douglas Ainslie (Çev.), London 1921, s. 8.

ifadenin etkin hayal gücü tarafından bireysel birleşik görüntülere veya organik bütünlere dönüştürülmesi eylemi olduğu ölçüde ifadedir.⁶⁸³

Croce için sanat özünde sezgidir. Croce'un teorisinde sezgi kavramı, bir nesnenin sanat olması için ayırt edici yönünü işaret eden teknik bir kavram olarak ele alınır. Bu ayrımlar içerisinde sezgi kavramının kapsadığı çeşitli durumlar vardır. Croce, sezgi kavramı ile bir sanat eserinin biçimsel özelliklerinin bir şeyin sanat eseri olabilmesi için yeterli olmadığını ima eder. Ayrıca Croce, sezgi kavramı ile sanatın faydacı bir yanı olduğu fikrini de reddeder. Bir nesnenin kullanım değeri ve işlevine göre sanat eseri olamayacağını söyler. Benzer şekilde, sanat nesnesinin zevk veren bir nesne olduğu fikrine de karşı çıkar. Sanat nesneleri dışında pek çok nesnenin zevk verdiğine dikkat çeken Croce, son olarak sanat ve ahlak arasında net bir ayrım yapar. Sanatın "*ahlaki bir eylem olmadığını*", çünkü sanatın "*bir irade eyleminden doğmadığını*" söyler. Croce'a göre "*bir kareyi ahlaki veya bir üçgeni ahlaksız olarak yargılamak*" mümkün değildir. Bu bağlamda Croce sanatın "*kavramsal bilgi karakterine sahip olduğunu*" reddeder.⁶⁸⁴

Croce'a göre kavramsal bilgi gerçeklik ve gerçek dışı arasındaki ayrım üzerine kuruludur. Buna karşılık, sezgi gerçeklik ve gerçek dışı arasındaki ayrım eksikliğine salt görüntü olarak, ideal statüsü ile atıfta bulunur.⁶⁸⁵ Buradaki fikir, bağımsız doğrulayıcı kanıtlar gerektiren bilimsel bir teoriden farklı olarak, bir sanat eserinin kendi başına yeterli olduğudur. Anlamını ve değerini anlamak için sadece esere bakmamız ve onun ötesindeki dünyayı görmezden gelmemiz yeterlidir. Bu bağlamda gerçek sanatın imgeleri, duygunun sembolik ifadeleridir.⁶⁸⁶

Croce ve Giovanni Gentile, 1903'te, Estetik'in yayınlanmasından kısa bir süre sonra, La Critica dergisini yayınlar. Croce burada, son dönem İtalyan edebiyatı eleştirileri kaleme alır. Bu süreçte eleştirmen kimliği öne çıkar. Felsefi sistemi, pratik eleştirel yaklaşımları çerçevesinde yeni sorunlar ve gelişmelerden etkilenir. Croce'un eleştirel kimliği çerçevesinde felsefi sisteminde karşılaştığı ilk sorun sezginin niteliği hakkındadır. Sezgi entelektüel kavramlar tarafından oluşturulmadıysa, nasıl oluşur?

⁶⁸³ B. Croce, *age. (1921)*, s. 21, 33.

⁶⁸⁴ B. Croce, *Guide to Aesthetic*, Patrick Romanell (Çev.), Toronto 2007, s. 13.

⁶⁸⁵ B. Croce, *age. (2007)*, s. 14.

⁶⁸⁶ Gordon Graham, *Expressivism: Croce and Collingwood*, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (Ed.), London & New York 2013, s. 106-107.

sorusuna yanıt arar. Bu bağlamda sezgiye lirik bir karakter atfeder. Croce'a göre sezgi, duygu ya da duygunun ifadesidir. Dolayısıyla sezgi-ifade idealize edilmiş veya dönüştürülmüş duygudur.⁶⁸⁷ Gian Orsi, Croce'un sezginin lirik karakteri ifadesi sanatçının gündelik yaşama dayanan “*pratik kişiliğinden*” ziyade “*insanın ruhunu*” temsil eder.⁶⁸⁸

Croce için duyum, bilişseldir. Bilgiyi ise sezgisel ve mantıksal olmak üzere ikiye ayırır. Bu noktada bilgi, hayal yoluyla, görüntülerin üretkenliği ve bireysel şeylerden elde edilir. Bir diğer yol ise akıl yoluyla, şeyler arasındaki ilişkilerden evrensel olarak üretilmesidir:

*“Sanat tamamen hayal gücü tarafından yönetilir; onun tek zenginliği imgelerdir. Sanat (nesnelere) gerçek veya hayali olarak telaffuz etmez. Sanat onları hissederek ve temsil eder. Başka bir şey değil. Sanat... gerçeği değiştirmeden veya tahrif etmeden kullanır... kavram tarafından değiştirilmeden hemen önce onu kavrar”*⁶⁸⁹

İdealleştirilmiş duygu ve kişiliğe işaret eden lirik sezgi kavramı, Croce'nin sanat kavramının ikinci gelişimi için zemin hazırlar. “*Sanatsal İfadede Bütünlüğün Karakteri*” başlıklı 1918 tarihli makalesinde Croce, sezginin bir tür evrensellik veya kozmik bütünlük (totalità) içerdiğini savunur. Düşünür ve sanatçıların ifadelerini öznel ve sıradan duygu ifadelerinden ayıran şeyi sorgular. Büyük eserler yaratanların kendi bireyselliklerinde tüm insanlık için ortak bir kozmik bütünlüğü ifade ettiklerini söyler. Bu anlamda sanat, salt bir entelektüel eylem değildir. Croce'a göre sanatın evrenselliği bu şekilde ortaya çıkar.⁶⁹⁰

Croce'un estetik teorisindeki üçüncü aşama, 1936'da “*Şiir ve Edebiyat: Eleştirisine ve Tarihine Giriş*” adlı kitabında görülür. Bu çalışmada şiir ve edebiyat arasında kesin bir ayırım yapar. Daha genel anlamıyla ise sanat ve sanat dışı arasındaki ayrımı şiir ve edebiyat ile örnekler. Croce, sanatsal ifadelerle uygun oldukları için şiir gibi görünen, ancak kendileri sezgi-ifade olmayan öğeleri bulmaya çalışır. Doğası

⁶⁸⁷ Douglas R. Anderson, “Croce, Benedetto”, *A Companion to Aesthetic*, Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper (Ed.), Singapore, 2009, s. 119-220.

⁶⁸⁸ G. N. G. Orsini, “Theory and Practice in Croce's Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 13/3, Oxford 1961, s. 48.

⁶⁸⁹ B. Croce, *age. (1921)*, s. 51.

⁶⁹⁰ D. R. Anderson, *agm.*, s. 221.

gereği pratik veya entelektüel olan eğlence, düzyazı gibi belirli öğeleri işaret eder. Bu öğelere şiir veya sanattan ayırt etmek için “edebiyat” adını verir. Böylece, sanatta sabit kategoriler kurmaktan kaçınır.⁶⁹¹

Croce’un üç aşamaya yayılan teorik gelişimi neticesinde ulaştığı sezgi-ifade olarak sanat anlayışı bazı temel söylemler ortaya çıkarır. İlk olarak sezgi-ifadenin “*dışsallaştırılması*” estetik değil, pratik bir meseledir. Bir sanat eserinin fiziki yapısının sanatın ayrılmaz bir parçası olduğu fikrini reddeder. Ancak “*dışsallaşmanın*” ifadeye yardımcı olduğu fikrini savunur. Tempo, ritim, çizgi, renk gibi sezgisel nitelikleri yok saymaz. Tüm bu öğeler “*benzersiz birlik içinde sezgi-ifadedir*”. Herhangi bir fiziksel durumdan önce sezgide meydana gelirler. Nitekim Croce için sanat eserlerinin biçimsel öğeleri, sanatı iletmek için bir araçtır.⁶⁹²

2.4.4. Ludwig Josef Johann Wittgenstein

Ludwig Wittgenstein (1889–1951), başta estetik olmak üzere Anglo-Amerikan felsefesinin diğer pek çok alanını etkiler. 1919 yılında yayınladığı *Tractatus Logico-Philosophicus* eseri, 1920’lerin Viyana Çevresi’nin mantıksal pozitivizmini etki altına alır. Düşünceleri, birçok önde gelen İngiliz ve Amerikalı filozofun savunduğu estetik yargıların kişisel ifadeler içerdiği için doğrulanabilir yargılar olmadığı fikrine yol açar.

Wittgenstein’a göre tüm olgular ve olguları temsil eden tüm önermeler aynı düzeyde olduğu için dünyada hiçbir değer yoktur. Tüm değerler, dünyanın ve yaşamın anlamı dünyanın dışındadır. Dünya, iradesi bir şekilde dünyanın değeri ve anlamı ile bağlantılı olan “*metafizik özne*” tarafından sınırlandırılmıştır. Benzer şekilde dilin sınırlarının dünyanın sınırlarını gösterdiğini söyler. Wittgenstein’a göre psikolojinin ilgilendiği “*felsefi benlik*”, insan bedeni ya da insan ruhu değil, “*dünyanın sınırı*” olarak “*metafizik öznedir.*”⁶⁹³

Wittgenstein, estetik açıklamaların nedensel ya da deneysel incelemeye tabi olamayacağını söyler. Estetik bir açıklamanın nedensel bir açıklama olmadığını belirtir. Sanatı nedensel olarak açıklamayı amaçlayan psikoloji ile estetik arasındaki ilişkiyi

⁶⁹¹ D. R. Anderson, *agm.*, s. 222-224.

⁶⁹² Benedetto Croce, *Estetik*, İstanbul 2019, s. 169-170.

⁶⁹³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, D. F. Pears & F. McGuinness (Çev.), London & New York 2001, s. 70.

eleştirir. Wittgenstein, estetik bir yargı ya da izlenim ile onun nesnesi (yapıt) arasındaki ilişkinin, dışsal ya da nedensel değil, kasıtlı ve içsel olduğunu söyler. Bir sanat eserini takdir etmenin tek yolu, onun içsel özelliklerini deneyimlemek ve anlamaktır.⁶⁹⁴

Wittgenstein’ın estetiğe ilişkin ilk görüşleri yeterince açık ve aydınlatıcı değildir. Tractatus Logico-Philosophicus’ta düşüncelerin “dünyayı oluşturan olguları tasavvur ettiğini” söylediği bir metafizik geliştirir. Dile özgü “resim teorisi”⁶⁹⁵ ile temsil ve gerçeklik arasındaki içsel ilişkiyi detaylandırır. Wittgenstein’in fikirleri, Schopenhauer’un aşkın idealizmine dayanır. Erken dönem söylemleri “mistisizm” kavramı çerçevesinde şekillenir.⁶⁹⁶ Düşünceyle resmedilemeyen ve önermesel olarak ifade edilemeyen şey saçmadır. Kişinin yorumuna bağlı olarak anlamsızdır. Dolayısıyla hakkında hiçbir şey söylenemeyecek aşkın bir alan oluşturdukları için mistiktir. Bu görüşe göre, felsefi sorunlara dilsel önermelerin mantıksal biçimi çözümlenerek yaklaşılmalıdır.⁶⁹⁷

Wittgenstein’a göre etik ve estetik “bir ve aynıdır”. Etiği kelimelere dökülemeyecek aşkın bir etkinlik olarak tanımlar.⁶⁹⁸ Wittgenstein, etik ve sanat arasındaki ilişkiyi şu sözlerle detaylandırır:

“Sanat eseri, *sub specie aeternitatis*⁶⁹⁹ görülen nesnedir; ve iyi yaşam, dünyada görülen *sub specie aeternitatis*’tir. Sanat ve etik arasındaki bağlantı budur.”⁷⁰⁰

Wittgenstein’a göre mantık ve etik gibi, estetik de olumsal olgularla değil, “başka türlü olamayacak olanla” ilgilenir. Etik ve estetik “yüksek değerler” dünyasını oluşturur ve mistik bir deneyime dayanır.⁷⁰¹ Tarif edilemez değerler ile özdeş oldukları

⁶⁹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Lecture & Conservations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Cyril Barrett (Ed.), Los Angeles 1967, s. 18.

⁶⁹⁵ Tractatus’ta dünyayı basit nesnelere ardışıklığı olan olguların veya durumların toplamı olarak görür. Dil, dünyayı gerçekleri resmederek veya modelleyerek tanımlar. Dilde adlar basit nesnelere yerine geçer ve cümleler adların ardışıklıklarıdır. Bir cümledeki isimlerin düzenlenmesi, bir durumu oluşturabilecek bazı olası nesne düzenlemelerini içerir. Böylece tümce, olayların bu olası durumuyla aynı mantıksal biçime sahip olur. Tümceler, şeylerin dünyada nasıl durduğunun veya durabileceğinin bir resmi haline gelir.

⁶⁹⁶ T. M. Costelloe, *agm.*, s. 292.

⁶⁹⁷ L. Wittgenstein, *age. (2001)*, s. 70.

⁶⁹⁸ L. Wittgenstein, *age. (2001)*, s. 86.

⁶⁹⁹ L. Wittgenstein, *age. (2001)*, s. 88.

⁷⁰⁰ Ludwig Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916*, G. H. Von Wright & G. E. M. Anscombe (Ed.), G. E. M. Anscombe (Çev.), New York 1969, s. 83e.

⁷⁰¹ L. Wittgenstein, *age. (1969)*, 85e-86e.

için aşkıdır. Temsil ettikleri değerler “dünyanın içinde olamaz”. Dolayısıyla estetik, anlamlı önermelerle ifade edilemez, sadece gösterilir.⁷⁰²

Wittgenstein’in ölümünden sonra yayınlanan “*Felsefi Soruşturmalar (1953)*” adlı ikinci kitabı, estetik pratiğini derinden etkiler. Soruşturmaların doğrudan etkisi, yüzyılın ilk yarısında estetiğin, bilişsel, oyun teorisi ve dışavurumcu kuramlar ile bunların sentezlerinin ortak paydası olan estetik deneyim olgusu üzerindeki odağa karşı güçlü bir tartışma içermesidir. Estetik üzerine yaptığı geç dönem tartışmalarında *Tractatus Logico-Philosophicus*’taki düşünsel konumundan uzaklaşır. Estetik değerini tarif edilemez olduğu fikrini terk ederek “*konunun (estetik) çok büyük ve tamamen yanlış anlaşıldığını*” iddia eder. Wittgenstein’in estetik disiplini hakkındaki şüpheciliğinin nedeni, estetiğin merkezi olarak güzele odaklandığı varsayımına dayanır.⁷⁰³

Wittgenstein’a göre, estetik yargılar belirli insan gruplarının tercihlerine dayanır. Estetik söylem, belirli kurallardan akıl yürütme veya çıkarımlar yapmak değildir. Bir mecrada veya türde başarılı bir eser için genel kurallar formüle edilebilse bile, bunun yerine, duruma göre, daha sonra tatmin edici veya aydınlatıcı bulunabilecek veya bulunmayabilecek nesnelerin özelliklerine odaklanmaya hizmet eder. Wittgenstein ayrıca, estetik yargıları insan gruplarının tercihlerinin ve eylemlerinin (yaratma ve seçmenin) ifadeleri olarak nitelendirmesi, bu tür yargıların göreceli olduğu sonucunu çıkarır. Bu tür ifadeler belirli yer ve zamanlarda geçerlidir.⁷⁰⁴

Wittgenstein’in estetiğinin merkezi yönü “*aile benzerlikleri*” fikridir. Güzel, sanat veya sanat eseri gibi estetik terimlerin analitik tanımını reddeder. Bu tür terimlerin aile benzerliği kavramları olduğunu ima eder. Bunların oluşma koşulları “*karmaşık bir örtüşen benzerlikler ağı*” aracılığıyla, çok sayıda yolla ilişkilidir.⁷⁰⁵ Çeşitli sanat biçimlerinin bir araya gelerek sanat kavramını oluşturması, ayırt edici bir ortak özelliğe sahip olmaları değil, birçok benzerliğin kesişmesi ve örtüşmesidir. Ancak bir sanat eserinin güzelliğinin sıradan bir nesnenin güzelliğinden çok farklı olmasının nedeni, “güzel” kavramının bir nitelik değil, bir niteleme olmasıdır. Bu açıdan güzellik

⁷⁰² Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, G. H. Von Wright (Ed.), Peter Winch (Çev.), Chicago 1977, s. 83e.

⁷⁰³ L. Wittgenstein, *age. (1967)*, s. 1.

⁷⁰⁴ L. Wittgenstein *age. (1967)*, s. 11.

⁷⁰⁵ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, Joachim Schulte (Çev.), Singapur 2009, s. 36e.

yargısının doğası, yargılanan şeyin türü tarafından belirlenir. Bir sanat eserini takdir etmenin tek yolu, onu anlayarak deneyimlemektir. Bir eseri beğenmek, aynı etkiyi yaratan bir başka eserin beğenileceği anlamına gelmez. Çünkü eserin kendisine hayran olunur. Eserin değeri, başka bir çalışmanın da aynı şekilde yerine getirebileceği bir işlevi yerine getirmesinden ibaret değildir. (Budd, 2009: 595;

Wittgenstein'a göre bir sanat eserini takdir ederken “güzel”, “çirkin”, “hoş”, “sevimli” gibi dar bir terim grubuna odaklanmak yanlıştır. Çünkü bir sanat yapıtını değerlendirmek, güzel ya da çirkin olduğunu söylemek değildir. Esas odak noktası doğru-yanlış, belli ideallere ya da standartlara yakın ya da uzak olup olmadığını irdelemektir.⁷⁰⁶

Wittgenstein'ın bir başka itirazı estetik ifadelerin linguistik formları açısından kullanılmasını ihmal etmeye yöneliktir. Estetik ifadeler ünlem olarak kullanılır ve sanat eserlerine veya doğal güzelliğe verdiğimiz tepkide “neredeyse ihmal edilebilir bir yere sahiptir”. Önemli olan ise kelimelerden çok hangi durumlarda kullanıldıklarıdır. Çünkü estetik beğeni, zevk veya rahatsızlık gibi tepkilerden gelişir. Belirli bir kültürün, bir faaliyetin, toplumsal yapının ya da sanat eserinin sosyal rolünün arka planı bağlamında düşünülmelidir. Dolayısıyla estetik standartlar ve takdir ilgili kültürün içerisinde olmadan değerlendirilemez.⁷⁰⁷

“Estetik yargıların ifadesi dediğimiz kelimeler, bir dönemin kültürü dediğimiz şeyde çok karmaşık ama çok kesin bir rol oynar. Kullanımlarını ya da kültürlü bir zevkten ne demek istediğimizi tanımlamak için bir kültürü tanımlamanız gerekir. Şimdi kültürlü zevk dediğimiz şey belki de Orta Çağ'da yoktu... Bir dil oyununa ait olan şey, bütün bir kültürdür. Müzik zevkini tanımlarken, çocukların mı konser verdiğini, kadınların mı yoksa sadece erkeklerin mi verdiğini vb. tanımlamanız gerekir. Viyana'daki aristokrat çevrelerde insanların bir zevki vardı, sonra burjuva çevrelerine geldi ve kadınlar korolara katıldı vb. Bu, zevk geleneğinin bir örneğidir.”⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ L. Wittgenstein, *age. (1967)*, s. 1-11.

⁷⁰⁷ L. Wittgenstein, *age. (1967)*, s. 6-7.

⁷⁰⁸ L. Wittgenstein, *age. (1967)*, s. 18.

Wittgenstein, dil konusunda “*olması gerekeni*” aramak yerine mevcut durumun ne olduğuna “*bakıp görmemiz*” gerektiğini savunur. Dilin farklı “*dil oyunlarının*”⁷⁰⁹ karmaşık bir “*ailesi*” olduğunu söyler.⁷¹⁰ Bunlar, belirli bir kültürü oluşturan çeşitli “*yaşam biçimleri*” içinde etkin olan, kendilerine özgü kurallara göre işlev görürler.⁷¹¹ Dil oyunları içinde ifadeler ve kelimeler farklı “*araçlar*” olarak var olur. Bu nedenle, dili anlamamanın en iyi yolu, birbirinden farklı sözcüklerin anlamındaki farklılıkları ortaya çıkaran bir tür “*tanımlama*” yapmaktır.⁷¹²

Estetik takdir, bir sanat eserini basitçe beğenmek veya beğenmemek değil, onu anlamaktan veya karakterize etmekten ibarettir. Wittgenstein için sanat eseri, bir deneyimin “*ifadesidir*” (Äusserung).⁷¹³ Sanat eseri, sanatçıyı üretmeye teşvik edecek herhangi içsel ya da özel nedenin belirtisi değildir. Sanat yapıtı, karşılık geldiği duygunun ölçütü ya da kamusal işaretidir. Bu bağlamda, herhangi bir sanat eseri, belirli veya uygun bir tanım talep eder.⁷¹⁴

2.4.5. Sigmund Freud

Sigmund Freud’un (1856-1939) sosyal bilimlerdeki çalışmalarının entelektüel ve teorik mirası modern geleneğinin en önemli aşamalarındandır. Psikanaliz, sanat ve felsefe alanında yaptığı çalışmalar, Avrupa’nın kültürel üretimle ilişki kurma, okuma ve yorumlama biçimlerini temelden etkiler. Bilinçdışı ve rüyaların psikanalitik yorumlama yöntemiyle temel bir mantığa sahip olması gerektiği tezi, 20. yüzyıl Batı kültürel söyleminin merkezi bir parçası olur. Freud, 1922’de Berlin’deki Uluslararası Psikanaliz Kongresi’nde psikanalizin üç tanımını yapar. İlki, bilinçdışını araştırmaya odaklanan bir disiplin; ikincisi, sinir bozukluklarının tedavisi için bir terapötik yöntem; ve üçüncüsü, edebiyat ve sanat tarihi de dahil olmak üzere kültürün çeşitli yönleri üzerine büyüyen

⁷⁰⁹ G. L. Hagberg, *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*, 1994, New York, s. 9-44.

⁷¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, Joachim Schulte (Çev.), Singapur, 2009, s. 8e.

⁷¹¹ L. Wittgenstein, *age. (2009)*, s. 94e.

⁷¹² L. Wittgenstein, *age. (2009)*, s. 11e.

⁷¹³ L. Wittgenstein, *age. (2009)*, s. 259.

⁷¹⁴ Paul Smith, “Wittgenstein, Description, and Adrian Stokes (on Cézanne)”, *A Companion to Art Theory*, Carolyn Wilde, Paul Smith (ed.), Hong Kong 2002, s. 189-199.

bir araştırma etkinliği olarak tanımlar.⁷¹⁵ Freud, psikanaliz ve sanat arasındaki ilişkiyi şu sözlerle tanımlar:

“Kanımca, bizi bu kadar güçlü bir şekilde kavrayan şey, ancak onu eserinde ifade etmeyi ve anlamamızı sağlamayı başardığı ölçüde sanatçının niyeti olabilir. Bunun yalnızca bir entelektüel kavrayış meselesi olamayacağını farkındayım; amaçladığı şey, bizde yaratma dürtüsünü yaratan aynı duygusal tutumu, aynı zihinsel takımyıldızı uyandırmaktır. Ama neden sanatçının niyeti, zihinsel yaşamın diğer herhangi bir gerçeği gibi kelimelerle iletilip anlaşılmaya muktedir olmasın? Belki de büyük sanat eserleri söz konusu olduğunda bu, psikanaliz uygulanmadan asla mümkün olmazdı. Ne de olsa üriünün kendisi, sanatçının niyetlerinin ve duygusal etkinliklerinin gerçekten etkili bir ifadesiyse, böyle bir analizi kabul etmelidir. Ama niyetini keşfetmek için öncelikle eserinde temsil edilen şeyin anlamını ve içeriğini bulmam gerekiyor. Başka bir deyişle, onu yorumlayabilmeliyim. Bu nedenle, bu tür bir sanat eserinin yoruma ihtiyacı olabilir ve bu yorumu gerçekleştirene kadar neden bu kadar güçlü bir şekilde etkilendiğimi bilemem”⁷¹⁶

Freud’un sanatsal üretime yönelik ilk bağımsız çalışması 1904 yılında yazdığı “Sahnedeki Psikopatik Karakterler” eseridir. Rüyaların Yorumu’ndaki Oidipus dramının analizinden yola çıkan bu çalışma⁷¹⁷, dramdan alınan hazzın, tanık olunan acıların yalnızca hayali olmasına bağlamaktadır⁷¹⁸ 1907’de yayımladığı “Jensen’s Gradiva’da Sanrılar ve Düşler” çalışması, Wilhelm Jensen’in Gradiva: Bir Pompei Düşü romanını dramatik çatışma analizini açısından ele alır.⁷¹⁹ Freud, romana ilişkin analizinde kadın ayağının cinsel-psikolojik önemi hakkında oidipal imalar içeren çözümler yapar.⁷²⁰ “Totem ve Tabu’da” ise dinin, ahlakın, toplumun ve sanatın

⁷¹⁵ Sigmund Freud, *Writings on Art and Literature*, James Strachey (Ed.), California 1997, s. 87-93.

⁷¹⁶ S. Freud, *age. (1997)*, s. 122-123.

⁷¹⁷ S. Freud, *age. (1997)*, s. 87-93.

⁷¹⁸ Freud, çalışma kapsamında Hamlet’i ilk modern drama olarak niteler.

⁷¹⁹ Marcos Aguinis, “*A Masterpiece of Illumination*”, *On Freud’s ‘Creative Writers and Day Dreaming’*, Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Servulo Augusto Figueira (Ed.), London 2013, s. 18.

⁷²⁰ Jack Spector, “The State of Psychoanalytic Research in Art History”, *The Art Bulletin*, 70/1, New York 1988, s. 52-56.

başlangıçlarının Oedipus kompleksinde birleştiğini söyler.⁷²¹ Freud'un bu analizi Salvador Dali, Tanguy, Bataille gibi sürrealistleri felsefi ve estetik açıdan etkiler.⁷²²

Freud'un "Yaratıcı Yazarlar ve Hayal Kurmak" adlı çalışması, sanatsal etkinliği olgunlaşmamış, çocuksu davranışlarla karşılaştırır. Sanatı ve hayal kurmayı psikolojik açıdan çocuk oyunlarına benzetir. Freud'a göre sanat, hayal ve çocuk oyunları bilinçsiz arzular tarafından motive edilir. Çocukların oyunu, büyüme arzusuyla ilişkiliyken; yetişkinlerin istekleri, erotik ve hırslı bir yapıya sahip daha utanç verici arzulardır.⁷²³ Bu nedenle, ortalama bir yetişkin, oyun oynayan çocuğun yaptığı gibi, güdülerini toplum içinde özgürce sergileyemez. Dolayısıyla güdülerini yalnızca hayal gücüyle ve fanteziler biçiminde tatmin eder. Sanatçı ise fantezilerini alenen sergileyen bir tür teşhircidir. Freud bazı özelliklerin çocuklar ve sanatçılar için ortak olduğuna işaret eder. Ona göre çocuklar ve sanatçılar ciddiye aldıkları hayali bir dünya yaratırlar. Bu dünyayı önemli bir duyguyla kuşatırlar.⁷²⁴ Dış dünyadan aldıkları somut malzemeler ile bu dünyaya canlılık katarken, yaşanılan dünyanın gerçekliğinden ayrı bir gerçeklik atfederler.⁷²⁵

Freud, 1910'da yazdığı "Leonardo da Vinci ve Çocukluğunun Bir Anısı" eserinde, sanatçının cinsel ketlenme ve yaratıcılık kombinasyonunu çocukluğunun koşullarına kadar izler. Leonardo'nun eşcinselliğinin ve resimlerindeki mutlu gülümsemenin kökenini, çocukluk anılarına dek takip eder.⁷²⁶ Makalede kullandığı "patografi" terimi bir sanatçının biyografisine dayanan bir yorumlama yöntemini ifade eder. Bir sanatçının patolojisi, eserinde yer alan bilinçsiz tekrarlara ve meşguliyetlere atıfta bulunur. Çoğu zaman travmatik deneyimler, bastırılmış arzular ve diğer semptomlarla ilgili olanlardan çok, bir yaşam öyküsünün seçilmiş yönlerinin bir çevirisidir. Bir yöntem olarak sanatçının orijinal niyetinin deşifresi amaçlanır.⁷²⁷

Freud, biçime ve sanatsal yöntemlere karşı kendi sanatsal duyarlılığının eksik olduğunu itiraf eder. Ancak psikanalitik yöntemin sanat eserlerine rüyalara veya

⁷²¹ Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, James Strachey (Çev.), London & New York 2001, s. 182.

⁷²² Romanda bahsi geçen "Gradiva" kabartması Vatikan Müzesi'nde yer alır. Freud, Ingres'in "Oidipus ve Sfenks" eseri ile bu kabartmanın fotoğrafını saklar.

⁷²³ Sigmund Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming", *On Freud's 'Creative Writers and Day-Dreaming'*, Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Servulo Augusto Figueira (Ed.), Great Britain 2013, s. 5.

⁷²⁴ S. Freud, *age.(2013)*, s. 7-11.

⁷²⁵ M. Aguinis, *age.*, s. 20-21.

⁷²⁶ Sigmund Freud, *Leonardo Da Vinci: A Memory of His Childhood*, Alan Tyson (Çev.), New York 2002, s. 33-41.

⁷²⁷ Jae Emerling, *Theory for Art History*, New York, 2019, s. 22.

nevrotik semptomlara yaklaştığı gibi yaklaşabileceğini iddia eder. 1908 tarihli “Şairin Hayal Kurmayla İlişkisi” adlı makalesinde sanatsal etkinlik ve sanatsal algının, temel psikolojik yapıları ortaya çıkardığını, psikolojik gerilimleri ifade ettiğini söyler. Sanatı, sanatçının günlük yaşamında yerine getirilemeyecek, derinlere kök salmış belirli arzuların yaratıcı ifadesi olarak görür.⁷²⁸ Ona göre, gerçek dünyada bastırılan arzular, hayal ve fantezi kurmaya neden olur. Sanatçılar, bu fantezileri kontrol etmeyi ve onları sanat eseri haline getirmeyi bilen kişilerdir. Fakat sanatçının üretimlerini doğası gereği sağlıklı, nevrotik ve patolojiktir. Freud’a göre sanatçı farkında olsun ya da olmasın, tüm sanat eserleri bu işlevi yerine getirir.⁷²⁹

Freud’un sanatçı ve sanat eserleri üzerine yazıları sanatçının psikobiyoğrafisine ve onun sanat eserleriyle olan ilişkisine odaklanır. Freud’a göre sanatçılar, “*içsel yaşamlarını aklın sıkı denetimine teslim etme fırsatı olmayan insanlardır*”. Sanat yoluyla, çoğu yetişkinin bir kenara koyduğu arzuları tatmin ederler. Freudyen anlatımda psikik yaşamın orijinal motivasyonu, Freud’un “*haz ilkesi*” olarak adlandırdığı itici güç olan haz peşinde koşma arzudur. Olgunlaşma, kişinin gerçekliğin kısıtlamalarına boyun eğmesi durumunda hazzın daha kesin olduğunun farkına varmasını içerir - ve sınırlayıcı bir “*gerçeklik ilkesi*” ortaya çıkar. Ancak sanatçı, ortalama bir yetişkinden farklı olarak, gerçeklik ilkesiyle sınırlamayı kabul etmeden, haz ilkesini tatmin etmek için yaratıcı etkinlikle devam eder. Freud’a göre sanatçılar tarafından kullanılan biçimsel araçlar derin bir zevke ulaşmanın estetik bir yoludur.⁷³⁰

Freud, sanatçıların eserlerine biçim vermede kullandıkları teknikleri analiz etmekten ziyade, biçimlendirici ilkelere ilişkin analizi, rüyalarda (ve şakalarda) çalışmak bu bağlamda düşündürücüdür. Freud’un “*rüya işi*” dediği süreçte etkin olan biçimlendirici ilkeler arasında “*yoğunlaştırma*” (iki veya daha fazla kurucu görüntünün unsurlarını bileşik bir görüntüde birleştirir); “*yer değiştirme*” (bir nesnenin psikolojik öneminin bir ikame tarafından üstlenildiği); “*temsil*” (düşüncelerin imgelere çevrildiği);

⁷²⁸ David Novitz, “Function of Art”, *A Companion to Aesthetic*, Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper (Ed.), Singapore 2009, s. 298.

⁷²⁹ Robert Wicks, “Nineteenth and Twentieth Century Continental Aesthetic”, *A Companion to Aesthetic*, Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper (Ed.), Singapore 2009, s. 55.

⁷³⁰ Kathleen Marie Higgins, “Psychoanalysis and Art”, *A Companion to Aesthetic*, Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper (Ed.), Singapore 2009, s. 484-485.

ve “*ikincil revizyon*” (rüyayı oluşturan farklı unsurları tutarlı, anlaşılır bir bütün haline getiren, belli belirsiz tanımlanmış bir süreç yer alır.⁷³¹

Freud’a göre sanatçının yaratıcılığı öncelikle bastırılmış cinsel arzular tarafından motive edilir. Sanatçı, erotik arzuları sıradan insaninkinden daha güçlü olan, ancak dürtüleri sanatın cinsel olmayan etkinliğine yönlendirilen içe dönük kişidir. Sanatsal etkinlik cinsel dürtülerin ifadeleri için imkân vermesinden dolayı “*yüceltme*” eylemidir. Ayrıca, sanatçının motivasyonu kişisel ve temelde narsisttir. Sanattan duyulan zevk ise bir kişinin kendi hayallerinden utanmadan zevk alabilmesinden doğar.⁷³² Freud’a göre, hazzın daha derin biçimi, bilinçdışı fantezinin tatmin edilmesiyle ilişkilidir. Sanat eserinin sağladığı bağlam yoluyla elde edilen zihinsel gerilimlerin serbest bırakılması, zevki doğurur.⁷³³

2.4.6. Carl Gustav Jung

Carl G. Jung (1875–1961), Freud’un analizinin psikolojik ve estetik açıdan gerçek önemini ifade etmediğini düşünür. Freud’un kuramının çok indirgemeci olduğunu, tüm psişik fenomenleri bireyin bastırılmış cinsel arzularının değişimleri açısından açıklamaya çalıştığını iddia eder. Jung, Freud’un cinsel arzusunun tüm psişik fenomen çeşitlerini açıklayabileceğini ve psikobiyografinin tüm psikolojik yapıların üzerinde geliştiği zemin olduğunu fikrini reddeder. Freud’dan farklı olarak Jung, sanatı cinsel dürtüler yerine kolektif ya da kişisel bilinçdışının arketiplerinde yapılanmış olarak görür. Onun için sanat, bir nevroz değil, yaratıcı bir süreçtir. Jung, estetik teorisinde sanatçının arketipleri bilinçli veya bilinçsiz olarak ifade ettiğini ortaya koyar.⁷³⁴

Jung’un estetik teorisinin merkezinde zihnin bilinçli ve bilinçsiz yönlerine ilişkin kavramları yer alır. Bilinç şimdiki zamanla ilgiliyken, bilinçdışı evrensel koşullara

⁷³¹ Robert N. Emde, “Fantasy and Beyond A Current Developmental Perspective on Freud’s ‘Creative Writers and Day-dreaming’”, *On Freud’s ‘Creative Writers and Day Dreaming’*, Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Servulo Augusto Figueira (Ed.), London 2013, s. 151.

⁷³² Sigmund Freud, “Creative Writers and Day-Dreaming”, *On Freud’s ‘Creative Writers and Day Dreaming’*, Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Servulo Augusto Figueira (Ed.), London 2013, s. 6-13.

⁷³³ Harry Trozman, “A Modern View of Freud’s ‘Creative Writers and Day-dreaming’”, *On Freud’s ‘Creative Writers and Day Dreaming’*, Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Servulo Augusto Figueira (Ed.), Great Britain 2013, s. 37.

⁷³⁴ K. M. Higgins, *agm.*, s. 486.

odaklanır. Kişisel bilinçdışı kişisel deneyimlerle ilgilidir ve Jung'un estetik teorisi kapsamında kişisel bilinçdışına önem atfedilmez. Kolektif bilinçdışı, kişisel deneyimden daha geniş bir kapsama sahip olduğu için teorisinin temelini oluşturur. Jung, modern insanlığın ortak deneyimleri ile bağlantılı olarak zamansız ve kolektif bir bilinçdışının varlığına işaret eder. Kolektif bilinçdışı düşüncelerimizi şekillendiren biçimler ve kategoriler olarak tanımladığı içgüdülerin ya da arketiplerin kaynağıdır. Bu arketipsel düşünce ve davranış kalıpları “*sayısız deneyimin psişik kalıntısı*” olarak binlerce yıllık bir süreçte inşa edilir. Jung, “*bilinçli dünyanın arkasındaki dünyaya*” ampirik yöntemlerle ulaşmayı hedefler.⁷³⁵

Jung'a göre bilinçdışı zengin bir bilgelik deposudur. Bilinçdışına bağlı içgüdüler hayatta kalma becerilerini temsil eder. Dolayısıyla bilinçdışı, bilinçli zihinden daha geniş kapsamlıdır. Yaşama karşı geniş bir anlam ve odak imkânı verdiği için bireye ve topluma fayda sağlar. Jung'un teorisinde, bilinçdışının yaratıcı yaşam sürecinde önemli bir rol oynamasına izin vermek, bireyselleşmenin ayrılmaz bir parçası olan, zihnin bilinçli ve bilinçsiz yönlerinin sentezini teşvik eder.⁷³⁶

Jung'a göre yaşamın amacı bireyleşmek, yani bilinçli tutumun tek yanlılığını aşarak doğamızın farkına varmaktır. Yaşam boyu süren bireyselleşme sürecinde yaratıcılık, bilinçsiz düşünce ve duyguları somutlaştırmada önemli bir rol oynar. Sanat kişinin yaşam boyu süren yaratıcı sürecinin önemli bir yönüdür. Sanat, bilinçli kontrolün ötesinde, bilinçdışından yeni bilgilere erişim sağlaması açısından işlev görür.⁷³⁷

Jung, sanat pratiğini psikolojik bir etkinlik olarak görür. Bu nedenle psikolojik bir açıdan ele alınabileceğini söyler. Jung'a göre sanat, “*psişik güdülerden türeyen diğer insan faaliyetleri gibi psikoloji için uygun bir konudur*”. Psikolojiyi sanatı yorumlamak için en uygun bilimsel yaklaşım olarak görür. Çünkü sanat öncelikle deneyim alanına aittir:

“Estetik, doğası gereği uygulamalı psikolojidir ve yalnızca şeylerin estetik nitelikleriyle değil, aynı zamanda - ve belki de daha fazlasıyla - psikolojik estetik tutum sorunuyla da ilgilidir. İçedönüklük ve dışadönüklük arasındaki

⁷³⁵ Catherine M, Nutting, “Concrete Insight: Art, The Unconscious and Transformative Spontaneity”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), University of Victoria, Victoria 2007, s. 16-20.

⁷³⁶ C. M, Nutting, *agt.*, s. 21.

⁷³⁷ Carl Gustav Jung, *The Spirit of Man in Art and Literature*, Princeton, 1971, s. 164, 194.

karşıtlık gibi temel bir sorun, estetsiyenin dikkatinden uzun süre kaçamaz, çünkü sanat ve güzelliğin farklı bireyler tarafından algılanma biçimleri o kadar farklıdır ki, buna şaşmamak mümkün değildir.”⁷³⁸

Jung, sanatın estetik yaratım yönü ile psikolojik boyutu arasında kesin bir ayırım yapar. Bir psikoloğun sanat hakkında yapacağı yorum ve çalışmaları şu sözlerle sınırlar:

“Sanatın yalnızca sanatsal yaratım sürecinden oluşan yönü, psikolojik incelemenin konusu olabilir, ancak onun temel doğasını oluşturan şey olamaz. Sanatın kendi içinde ne olduğu sorusu psikolog tarafından asla cevaplanamaz, ancak estetik tarafından ele alınmalıdır. Sanat, doğası gereği bilim değildir ve bilim, doğası gereği sanat değildir... Psikoloğun sanat hakkında söyleyeceği her şey, sanatsal yaratım süreciyle sınırlı olacaktır ve onun en içteki özüyle hiçbir ilgisi yoktur.”⁷³⁹

Jung sanatı özerk bir alana yerleştirir. Sanat nesnesi ahlaki, psikolojik, politik veya dini bir ürüne indirgenemez. Jung’a göre bir sanat eseri sanatçı, izleyici, sosyal etkiler ya da psişik dürtüler olmaksızın sadece sanat eseri olarak sanat eseridir. Sanat, yüceltilmiş bir dürtü, sosyal bir nevroz ya da benzer bir şey değildir. Sanatçı ise yalnızca sanat eserinin üretildiği alandır. Bir sanat eserinde ifadesini bulan irrasyonel, yaratıcı dürtü aslında doğası gereği kişisel değildir. Jung için sanatçı insanların ortak davranış özelliklerini ve tipik deneyimlerini başlatma, kontrol etme ve aracılık etme kapasitesine sahip doğuştan gelen “nöropsişik merkezler” gibidir.⁷⁴⁰ Jung, sanatı şu sözler ile tanımlar:

“Sanat, insanı yakalayan ve onu araçsallaştıran, bir tür doğuştan gelen dürtüdür. Sanatçı, kendi amaçlarını arayan özgür iradeye sahip bir kişi değil, sanatın amaçlarını kendisi aracılığıyla gerçekleştirmesine izin veren kişidir. Bir insan olarak ruh hallerine, iradesine ve kişisel amaçlarına sahip olabilir, ancak bir sanatçı olarak daha yüksek bir anlamda insandır – ‘kolektif insandır’, insanlığın bilinçsiz psişik yaşamının bir aracı ve şekillendiricisidir. Bu onun

⁷³⁸ Carl Gustav Jung, *Psychological Types*, London & New York, 2017, s. 269.

⁷³⁹ Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art, and Literature*, Princeton, 1971, s. 86-87.

⁷⁴⁰ C. G. Jung, *age. (1971)*, s. 131-132.

görevidir ve bazen o kadar ağır bir yükür ki, sıradan insan için hayatı yaşamaya değer kılan her şeyi ve mutluluğu feda etmeye yazgılıdır.”⁷⁴¹

Jung, sanatçıların yenilikçi ve özgün doğasını kriptomnezi⁷⁴² ile açıklar. Bir sanatçının “gizli hafızası”, genellikle farkında olmadığı bir derinliktir. Sanatçıların “ilham” olarak adlandırdığı şeyin, günlük düşünce akışının kesilerek bilinçdışına yönelmek olduğunu söyler. Görüntüler, biçimler, sesler vb. kriptomnezi yoluyla yeniden ortaya çıktıklarında, aynı anda hem “garip” hem de “özgün” olur. Aynı zamanda bir sanat eseri bastırılmış olanın serbest bırakılmasına izin verdiği için, özgürleştirici ya da tabuları yıkan bir nesne olarak deneyimlenir. Bununla birlikte, sanat yapıtlarının “garip” ve “orijinal” olarak ortaya çıkması nedeniyle sanatçılar üretme süreçlerine özel bir nitelik atfeder. “Zamanın belirtilerini” bir şekilde bilinçsizce anlamaları tarih boyunca “iblis ya da ilham perisi tarafından” yönlendirildikleri hissine yol açar. Ancak Jung’a göre, sanatçı farkında olsun ya da olmasın, yaratıcı süreç her zaman sanatçıyı bilinçsizce harekete geçirecek şekilde işler.⁷⁴³

Jung, kriptomnezi ile ilgili makalesinde sanatçıların konumunu şu sözlerle ifade eder:

“Ne tür insanlar yeni kombinasyonlar arar? Onlar, bir kadının duyarlılığı ve bir çocuğun duygusallığı ile birleşmiş, ince bir şekilde farklılaşmış beyinleri olan düşünce adamlarıdır. Onlar, insanlığın büyük ağacının en narin, en narin dallarıdır: çiçek ve meyveyi taşırlar. Birçoğu çok çabuk kırılabilir hale gelir, çoğu kırılır”⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Carl Gustav Jung, *Psychological Reflections*, Jolande Jacobi & R. F. C. Hull (Ed.), Princeton, 1970, s. 203.

⁷⁴² Jung kriptomneziyi şu şekilde tanımlar:

“İlk anda olduğu gibi kabul edilmeyen, ancak daha sonraki hatırlama veya soyut akıl yürütme yoluyla yalnızca ikincil olarak tanınan bir bellek-imgesinin bilince varılması kastedilmektedir. Ortaya çıkan görüntünün bellek-imgenin ayırt edici işaretlerini taşımaması, yani söz konusu eşiküstü ego kompleksiyle bağlantılı olmaması kriptomnezinin özelliğidir. Kriptomnezik görüntünün bilince getirilmesinin üç farklı yolu vardır: İmge, duyuların aracılığı olmaksızın, intrapsişik olarak bilince girer. Nedensel bağı ilgili kişilerle gizlenen ani bir fikir veya önsezidir. Bu ölçüde kriptomnezi günlük bir olaydır ve normal psişik süreçlerle yakından bağlantılıdır. Ancak, bilim adamını, yazarı veya besteciyi fikirlerinin orijinal olduğuna inandırmak için ne sıklıkla yanılır ve sonra eleştirmen gelir ve kaynağı gösterir! Genel olarak fikrin bireysel formülasyonu, yazarı intihal suçlamasından korur ve iyi niyetini kanıtlar, ancak çoğaltmanın bilinçsizce, neredeyse kelimesi kelimesine gerçekleştiği durumlar vardır” (Carl Gustav Jung, *Psychiatric Studies*, F. C. Hull (Çev.), Princeton, 1970, s. 77-78).

⁷⁴³ Tjeu van den Berk, “Jung on Art”, New York, 2009, s. 5-7.

⁷⁴⁴ T. van den Berk, *agm.*, s. 7.

Jung, psikolojik ve vizyoner olmak üzere iki farklı sanatsal yaratım türü ayırt eder. Psikolojik tip bilinçli yaşamdan yararlanır ve sanatçının ruhu tarafından özümşenen meselelerle ilgilenir. Jung'a göre bu tür sanat eserinde temel materyal insan deneyimidir. Sanatçı, izleyiciye sıradan meselelere tipik olarak sahip olduklarından daha derin bir içgörü sunar. Bununla birlikte, ortaya çıkan sanat eseri, sanatçı ve izleyicisi için psikolojik olarak anlaşılabilir bir alanda meydana gelir. Vizyoner sanatsal yaratımda ise sanatçının ifade kapasitesini aşan hayali bir zenginlik söz konusudur. Materyal tanıdık değildir. Eser, izleyicisine rahatsızlık vermekle birlikte anlam yüklüdür. Jung, bu tür sanatı “yüce” olarak tanımlar ve yaratma eylemini Nietzsche'nin Dionysosçu deneyimiyle karşılaştırır. Sanatçının bu tür çalışmalardan edindiği deneyim kişisel değil, kolektiftir. Eser tarafından sağlanan görüntüler, her bireyin bilinçaltında yaygın olarak aktif olan arkaik psişik yapıları temsil eder. Bu tür yapılar, Jung'un “kolektif bilinçdışı” olarak tanımladığı kişisel bilinçdışıyla birlikte, ancak ondan daha derinde var olan bir psişik tabakayı oluşturur. Kolektif bilinçdışında yaşayan temel yapılar, “arketiplerdir.”⁷⁴⁵

Arketipler, “insanlığın arkaik mirasını” oluşturan⁷⁴⁶ “herkes için ortak olan özdeş psişik yapılardır”. Arketiplerin kendileri bilinçdışıdır, ancak içgüdüleri temsil eden imgeler biçiminde bilince görünürler. Jung, arketipleri “başlangıçta belirli bir içeriği olmayan, ebediyen miras alınan formlar ve fikirler” olarak “akıl öncesi psişenin organları” şeklinde tanımlar.⁷⁴⁷

“Tarihteki en güçlü fikirlerin tümü arketiplere geri döner. Bu özellikle dini fikirler için geçerlidir, ancak bilimin, felsefenin ve ahlakın temel kavramları bu kuralın istisnası değildir. Mevcut biçimleriyle, bu fikirlerin bilinçli olarak uygulanması ve gerçeğe uyarlanmasıyla yaratılan arketipsel fikirlerin varyantlarıdır. Çünkü bilincin işlevi, yalnızca duyuların geçidi aracılığıyla dış dünyayı tanımak ve özümsemek değil, aynı zamanda içimizdeki dünyayı görünür gerçekliğe dönüştürmektir.”⁷⁴⁸

Arketipler, fiziksel nesnelere çok davranış kalıplarına benzediğinden, bilincin eşliğine gelene kadar onları gözlemlemek zordur. Arketipler, bireyin deneyim biçimleri

⁷⁴⁵ Carl Gustav Jung, *Psychological Reflections*, Princeton, 1970, s. 198-199.

⁷⁴⁶ Carl Gustav Jung, *Man and His Symbols*, New York, 1988, s. 67.

⁷⁴⁷ C. G. Jung, *age. (1970)*, s. 15, 38.

⁷⁴⁸ C. G. Jung, *age. (1970)*, s. 39.

evrensel bir insan deneyimi biçiminde olduğunda otomatik içgüdüsel davranış kalıpları olarak ortaya çıkar. Ancak arketiplerin varlığı ve doğası onlardan türetilen imgeler aracılığıyla keşfedilebilir. Dolayısıyla sanat, bilgi ve kavramları bilince getirme işlevini taşır.⁷⁴⁹

2.4.7. John Dewey

John Dewey (1859-1952), “Art As Experience” eserinde pragmatist estetiğin ilk sistematik formülasyonunu sunar. Dewey, estetik deneyimi günlük yaşam deneyimlerine daha uygulanabilir hale getirmeyi amaçlar. Dewey’in natüralist metafiziğinin merkezinde deneyim kavramı yer alır. Dewey’e göre deneyim, kişinin çevreyle olan etkileşimlerinin sonucu olarak tanımlanır.⁷⁵⁰ Deneyim, düşünme ile ilgili olarak “*dolaysız farkındalık*” içerir. Nesnelere ve olaylar hakkındaki deneyimlerin, yargıların ve düşüncelerin mutlak bir izolasyon içinde değil, yalnızca “*durum*” olarak adlandırdığı bağlamsal bir bütün olarak üretildiğini savunur. Durum ya da deneyim, “*doğrudan bir mevcudiyet*” olarak kavranan “*içsel karmaşıklığına rağmen, baştan sona tek bir niteliğin egemen olduğu ve karakterize edildiği gerçeğiyle*” bir arada tutulur.⁷⁵¹

John Dewey, insan faaliyetlerinin çevre ile girilen organik etkileşimden kaynaklandığını savunur. Teorisi dürtü, alışkanlık ve geleneklerin içinde yaşanan çevreye uyum içinde olduğu temel ilkesinden kaynaklanır. Dewey’e göre deneyim zihnimizdeki herhangi bir bilişsel aktiviteden önce gelir. Ardından nesnelere zihnimizde hiyerarşik bir yapıda kategorize edilir. Sorgulama ve düşünce süreçleri tarafından sınıflandırılır. Anlam yalnızca düşüncenin etkinliği yoluyla üretilir.⁷⁵² Nesnelere özellikleri estetik, ahlaki veya entelektüel çeşitlilikte olabilir.⁷⁵³ Bir nesnenin sahip olduğu özellikler deneyim yoluyla ortaya çıkar. Özelliklerin ortaya çıkması biliş, yansıma, akıl veya araştırma gerektirmez.⁷⁵⁴

Dewey’nin pragmatist estetiğindeki merkezi teması sanatta deneyimin önceliğidir. Dewey, salt “*sanat ürünü*” olarak fiziksel nesneyi, “*gerçek sanat eseri*” olan

⁷⁴⁹ C. G. Jung, *age. (1970)*, s. 38-42, 196.

⁷⁵⁰ John Dewey, *Art as Experience*, New York, 1980, s. 22.

⁷⁵¹ John Dewey, *Experience & Nature*, London, 1929, s. 343.

⁷⁵² J. Dewey, *age. (1980)*, s. 166-167.

⁷⁵³ J. Dewey, *age. (1980)*, s. 19.

⁷⁵⁴ J. Dewey, *age. (1980)*, s. 96.

yüksek deneyimsel aktiviteden ayırır.⁷⁵⁵ Gerçek sanat eseri, önce sanatçının ardından izleyicinin deneyimini içerir. Dolayısıyla, gerçek sanatı tanımlayan estetik deneyim, iyi yapılandırılmış, yüksek canlılık ve duygu içeren, olağan deneyim akışından daha farklı, güçlü bir şekilde hissedilen ve akılda kalıcı bir deneyimdir. Gerçek sanat her zaman bireyseldir ve yalnızca bir dünyayı oluşturan türden bireysel deneyim üretir. Dewey'e göre gerçek sanat eseri, çevresel ve organik koşulların etkileşiminden bütünsel bir deneyimin inşasıdır. Sanat, yalnızca bir yapıt ile izleyici arasındaki karşılaşmada ortaya çıkar. Sanat eserlerinin, sanat olarak işlev görmesi için bu ürünün insan deneyimi içinde özel ve somut olarak önemli olması gerekir.⁷⁵⁶ Dewey, estetik teorisinin amacını şöyle anlatır:

“Estetik deneyim saf deneyimdir. Çünkü deneyim olarak gelişimini engelleyen ve karıştıran güçlerden kurtulmuş deneyimdir; yani, doğrudan olduğu gibi bir deneyimi kendisinin ötesindeki bir şeye tabi kılan faktörlerden özgürdür. O halde, filozof, estetik deneyime, deneyimin ne olduğunu anlamaya gitmelidir.”⁷⁵⁷

Dewey, “Experience and Nature” çalışmasında sanatta doğal güçlerin ve süreçlerin deneyime en eksiksiz şekilde dahil edildiğini söyler. Sanatı, doğal süreçlerde meydana gelen olay dizilerinin eksiksiz olarak yeniden düzenlendiği bir üretim süreci olarak tanımlar. Estetik deneyimin, doğada ya da gündelik olaylarda yaşadığımız deneyimlere kıyasla daha nitelikli olduğunu savunur. Bu açıdan sanat, “*deneyimin doruk noktasını temsil eder*”. Estetik deneyim “*tamamlayıcı bir tatmin*” ve bilinçli bir deneyim biçimi sunar. Sanattan bu tür bir deneyim biçimi olarak zevk alınır.⁷⁵⁸

Kantçı gelenekte formun takdiri için sanatta işlevsellik kesin olarak reddedilir. Dewey'nin pragmatist estetiğinde Kant'a karşıt bir şekilde sanatın geniş kapsamlı işlevselliği vurgulanır. John Dewey'nin “*sanatın hayata hizmet etmesi*” fikri, sanatı tefekküre dayalı araçsızlığıyla tanımlayan geleneksel estetik düşüncenin reddini ima eder. John Dewey teorisine göre sanatın temeli, müzeyle sınırlı olmayan estetik deneyimdir. Bu estetik deneyim insan yaşamının her alanında mevcuttur.⁷⁵⁹ Dewey için

⁷⁵⁵ J. Dewey, *age. (1980)*, s. 3.

⁷⁵⁶ J. Dewey, *age. (1980)*, s. 10-11, 81, 159-160.

⁷⁵⁷ J. Dewey, *age. (1980)*, s. 274.

⁷⁵⁸ J. Dewey, *age. (1929)*, s. viii.

⁷⁵⁹ J. Dewey, *age. (1980)*, s. 6-9.

sanat, kökenleri arkaik insan doğasına kadar izlenebilen, modern güzel sanat kavramından çok daha eski bir olgudur. Dewey de aynı şekilde sanatın yalnızca yapay bir “*medeniyetin güzellik salonu*” olmaktan ziyade yaşamlarımızı ve dünyamızı iyileştirmek için kullanılması gerektiğini iddia eder. Dewey için sanat, sınırlı bir yaşam tarzı önermekten ziyade hayata hizmet eder.⁷⁶⁰

Dewey’e göre sanat nesnesi, bir tarihe, bir sanatçıya ya da bir bağlama sahip olduğu ölçüde, düşünme yoluyla eksiksiz bir estetik bir deneyim yaratır. Gerçek sanat eseri, organik ve çevresel koşulların etkileşiminden bütünsel bir deneyimin inşasıdır. Sanat nesnesi çevreyi ve insanı bir araya getirir. Bu bütünleşme yoluyla estetik bir deneyimin ortaya çıkmasına olanak tanır. Sıradan bir deneyim, eksiksiz bir deneyimin birleştirici niteliğine sahip olmayabilir. Duygu, farkındalık, sorgulama ve ilginin tümü, eksiksiz bir deneyim için gerekli bileşenlerdir. Sıradan deneyim, aksine, bu esaslardan bir veya daha fazlasını eksik olabilir. Ayrıca, sorgulamanın, farkındalığın, duygunun derecesi veya düzeyi, böyle bir deneyimi sürdürmek için yetersiz olabilir. Kişi, eksiksiz bir deneyim elde etmek için tüm bu işlemlere tam kapasiteyle sahip olmalıdır. Estetik bir deneyim, tamamlayıcı ve nihai bir deneyimdir. Eksiksiz ve ideal bir deneyimin özüdür. Dewey, sanatın bilime göre daha ayrıcalıklı olduğunu düşünür. Sanat, duyu, duygu, anlam ve düşüncenin daha zengin bir sentezidir. İnsan zihnini daha anlamlı, canlı ve anında tatmin edici bir şekilde meşgul eder. Sanat yalnızca deneyimimizi açıklamakla kalmaz, aynı zamanda kendi içinde çok anlamlı ve doğrudan zevk yaratan bir deneyim oluşturur.⁷⁶¹ “*Doğrudan sahip olunabilecek anlamlarla yüklü etkinlik tarzı olan*” sanatın doğanın doruk noktası olduğunu söyler.⁷⁶²

2.4.8. Roger Fry

Roger Fry, formalist estetiğin kurucu isimlerindedir. 1910 ve 1912’de Londra’daki Grafton Galeri’inde açtığı iki Post-Empresyonist serginin yanı sıra, üretken eleştirel yazıları ve halka açık konferansları aracılığıyla, İngiltere’de modern sanatın önemli bir savunucusudur. Paul Cezanne’nin post-empresyonist çalışmalarını tanıtan bir sanat eleştirmeni olarak önce çıkar. Fry genel olarak ilkel sanata ve özel olarak Afrika

⁷⁶⁰ J. Dewey, *age. (1980)*, s. 48-49.

⁷⁶¹ Richard Shusterman, “Pragmatism”, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (Ed.), London & New York, 2013, s. 99.

⁷⁶² John Dewey, *age. (1980)*, s. 26.

sanatına hayranlık duyar. Roger Fry'n teorisi, resmin temsili içerikten çok biçimsel yönlerini önceler. Görsel sanatları takdir etmenin doğru yollarını ve estetik değerin kaynağını belirlemekle ilgilenir. Fry'n teorisinin odak noktası, sanatta biçimsel değerlerin merkeziliğidir. Özellikle Viktorya dönemi anekdot resminden farklı olarak, sanatta temsili öğelerden ziyade biçimsel özelliklerin etkisini inceler. Post-empresyonizm gibi formalist stillerin “*klasik bir duygu yoğunluğu*” elde ettiğini savunur.⁷⁶³

Roger Fry biçim ve temsil arasında net bir ayrım yapar. Temsilin kaçınılmaz olarak izleyicide çağrışımlara dayalı öznel tepkiler uyandırdığını söyler. Bu tür bir öznelikten kurtulmanın tek yolu ise biçimsel özelliklere odaklanmaktır. Çünkü sanat eserlerine nesnel değerlerini veren şey nesnelere biçimsel yönüdür.⁷⁶⁴

Roger Fry'a göre sanat, temsilden ziyade hayal gücüyle ilgili olduğu için, doğrudan eyleme yol açmaz. Bu nedenle, kişinin deneyimin “*algısal ve duygusal yönlerine*” daha fazla odaklanmasına izin verdiğini iddia eder. Böylece sanat aracılığıyla sıradan insan duygularının “*farklı bir algısı*” elde edilir.⁷⁶⁵ Olağan algı, duyumlara, nesnelere, kişilere veya olaylara dikkat eder. Estetik görüş ise sıradan algı açısından, “*doğaya karşı çıktır*”. Pragmatik dünyanın faydacı ölçüğüyle sınırlandırılmayı reddeder. Sadece kendi içinde ve kendisi için kabul edilmeyi talep eder. Bu nedenle, estetik görüş, sıradan algıyı karakterize eden özelliklerden farklı faaliyet veya tepkilerden kaynaklanır.⁷⁶⁶

Estetik algılayanın duyumlar ve nesnelere sıradanlığından kaçınmasını sağlayan şey, dikkatinin yalnızca ilişkilere yönelmiş olmasıdır. Başarılı sanat eseri, gölge, figür, kütle, ritim, çizgi ve renklerin düzenlenmesi ile ilgilidir. Bu ilişkiler “*kendi kendine yeterlidir*”. Kendisi dışında hiçbir anlamı olmayan, organik bir bütünlük oluşturmak için birleşirler. İzleyici, sanatçı tarafından biçimsel ilişkilerin ötesine geçmekten engellenir. Bir sanat eserine verilen tepki nesnenin biçimsel özellikleri sayesinde “*değişmez yasa ve nedenselliğin sanatsal sunumuna*” verilen tepkidir.⁷⁶⁷

⁷⁶³ Roger Fry, *Vision & Design*, New York, 1940, s. 43, 197.

⁷⁶⁴ R. Fry, *age.*, s. 241-242.

⁷⁶⁵ R. Fry, *age.*, s. 34.

⁷⁶⁶ R. Fry, *age.*, s. 152.

⁷⁶⁷ R. Fry, *age.*, s. 32.

Roger Fry, sanat eserine atfedilen ve sanat nesnesini diğer nesnelere ayıran faktöre “*plastisite*” adını verir. Sanat eserinin plastisitesi formun ifade kalitesi anlamına gelir.⁷⁶⁸ Ona göre plastisite, ifade ve formun birleşimine bağlıdır; madde, sanatçının kendisine getirdiği duyguyla aşılır ve süreç içinde bu duygunun kendisinin bir ifadesine dönüştürülür. Roger Fry’ya göre biçim sanatçının gerçek hayattaki bir duyguyu algılamasının doğrudan sonucudur. Biçim aynı zamanda, sanatçının algıladığı duyguyu net bir şekilde izleyiciye iletmesini sağlayan temel unsurdur.⁷⁶⁹ Fry, Robert Bridges’e yazdığı bir mektupta estetik deneyimin biçimin tefekkürü ile ilişkisine şu şekilde atıfta bulunur:

*“Sanat eserlerinden önceki duygularımızın çok çeşitli olduğuna ve bir kural olarak karışımın doğasını ayırt etmekte başarısız olduğumuza çok erken ikna oldum. Bu bileşik duyguların farklı unsurlarının neler olabileceğini keşfetmek ve en sabit değişmeyen ve dolayısıyla temel duyguyu varsaymaya çalışmak için iç gözlem yoluyla çalışmaya başladım. Bu ‘sabit’in her zaman biçimin tefekkürüyle ilgili olduğunu buldum...”*⁷⁷⁰

Fry, estetik deneyimde kişinin sanat eserinin biçiminin ardındaki sanatsal amacının bilincinde olduğunu söyler. Bir sanat eserindeki tasarımın duygusal niteliklerinin basit duygusal tepkiler ötesinde “*fiziksel ve fizyolojik doğamızın temel gereksinimlerine*” dayalı tepkilere neden olduğu söyler. Bu şekilde ortaya konan estetik deneyim, eserin biçimini, dengesini veya ağırlığını tanımlar. Başarılı bir sanat eseri, karmaşık vektörleri ve gerilimleri arasında doğrusal bir denge kurmayı başarır.⁷⁷¹

Roger Fry, sanat eserlerinde ritm, kütle, boşluk, ışık-gölge ve renk olmak üzere beş temel unsura işaret eder. Bu unsurlar sanat eseri olmayan nesnelere görünse de sanat eserlerinin düzenlenme biçimleri diğer nesnelere farklıdır. Bu unsurların estetik etki yaratmasını sağlayan gücü “*estetik görüş*” olarak adlandırır. Estetik görüş Fry’ın sanat analizinin tamamı için başlangıç noktasıdır.⁷⁷²

⁷⁶⁸ R. Fry, *age.*, s. 237.

⁷⁶⁹ Berel Lang, “Significant or Form: The Dilemma of Roger Fry’s Aesthetic”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21/2, Oxford 1962, s. 169.

⁷⁷⁰ B. Lang, *agm.*, s. 168.

⁷⁷¹ R. Fry, *age.*, s. 35-37.

⁷⁷² R. Fry, *age.*, s. 48-49.

Fry, estetik nesnelere uyandırdığı duygulara “*hayali yaşam*”⁷⁷³ adını verir. Hayali yaşamın duyguları, sıradan yaşamın duygularından tür olarak farklı değildir. Bu tarz duygular, yaşanan deneyimin özel koşullar altında ortaya çıkar. Böylece açılan yeni psikolojik alanda duyguların daha eksiksiz ve daha açık bir şekilde deneyimlenebileceğini söyler. Sanatın gerçek yaşamın deneyim ve duygularını daha iyi idrak etmeyi kolaylaştırdığını varsayar.⁷⁷⁴ Bu koşullar altında estetik deneyimi şu şekilde tanımlar:

*“Bir azizin yavaş yavaş diri diri derisinin yüzüldüğü, olduğu gibi isyan ettiği resmi, gerçek olaya yardım edebilseydi modern bir insanın hissedeceği aynı fiziksel mide bulandırıcı iğrenme hissini yaratmaz; ama onlar bilince sunum konusunda telafi edici bir açıklığa sahiptirler. Gerçek yaşamın daha keskin duygularının, bazı hayvanlarda korkunun felç edici etkisine benzer bir tür uyuşturma etkisi olduğunu düşünüyorum; ancak bu deneyim genel olarak kabul edilmese bile, herkes, duyarlı eylem ihtiyacının bizi aceleye getirdiğini ve hissettiğimiz duygunun ne olduğunu tam olarak fark etmemizi, onu diğer durumlarla mükemmel bir şekilde koordine etmemizi engellediğini kabul edecektir. Kısacası, gerçekten deneyimlediğimiz güdüler, onları net bir şekilde hissetmemizi sağlamak için bize çok yakındır. Bir anlamda anlaşılmasızdır. İmgesel hayatta ise tam tersine duyguyu hem hissedebilir hem de seyredebiliriz. Tiyatroda gerçekten duygulandığımızda hep hem sahnede hem de oditoryumda oluruz. Yaratıcı yaşamın duygularıyla ilgili bir başka nokta dah - hiçbir tepkisel eylem gerektirmedikleri için onlara yeni bir değer verebiliriz.”*⁷⁷⁵

⁷⁷³ Metnin orijinalinde “*imaginative life*” olarak geçmektedir (R. Fry, *age.*, s. 28).

⁷⁷⁴ R. Fry, *age.*, s. 30.

⁷⁷⁵ R. Fry, *age.*, s. 31.

2.4.9. Clive Bell (1881-1964)

İngiliz sanat eleştirmeni Clive Bell, sanatta biçimsel öğelerin önceliğini savunan Bloomsbury Grubu⁷⁷⁶ üyesidir. Estetik deneyime ilişkin teorisi eleştirel bir biçimciliği kapsar. Özellikle Fransız post-empresyonist ressamların biçimsel tartışmalarını savunur. Bell'e göre bir eleştirmenin ihtiyaç duyduğu tek şey, kültürel önyargıların etkisinde kalmayan “uzamsal biçim bilgisi ve renge duyarlılıktır”. Bell, resimdeki tüm sıradan duygusal etkileri sıradan ve estetikle ilgisiz olduğu gerekçesi ile reddeder. Teorisinde yalnızca biçimsel özelliklere verilen estetik tepkileri önemser.⁷⁷⁷

Clive Bell sembol, simge, içerik gibi temsili öğeleri estetik duygular ile ilgili olmadığını söyler. Resim sanatının özünün yalnızca plastik unsurlar arasındaki ilişkiden türediğini öne sürer. Bu bağlamda, sanatın tanımlayıcı özelliği çizgi, renk, şekil, hacim gibi biçimsel öğeler arasındaki kombinasyonları kapsar. Sanatın doğası biçimsel ilişkilerindeki belirli öğelerin benzersiz bir birleşimidir.⁷⁷⁸ Clive Bell resmin plastik değerlerinin bu organizasyonuna “anamlı form” adını verir. Sanat olan her şey “anamlı formun örneğidir”. Sanat olmayan hiçbir şeyin böyle bir biçimi yoktur.⁷⁷⁹

Clive Bell'in sanat teorisi, sanatın özel bir duygu sınıfı ile ilişkili olduğu varsayımına dayanır. Bu duyguyu uyandıran unsur ise anlamlı formdur. Bu noktada anlamlı form “nitelikli algılayıcılarda estetik duygu uyandıran” biçimdir. Bell'e göre izleyiciler bu değerler arasında kurulan kombinasyonlara benzersiz tepkiler verir.⁷⁸⁰ Clive Bell'e göre,

“Tüm estetik sistemleri için başlangıç noktası, özel bir duygunun kişisel deneyimi olmalıdır. Bu duyguyu uyandıran nesnelere sanat eseri diyoruz. Tüm

⁷⁷⁶ Londra'nın merkezinde bir grup sanatçı ve sanat eleştirmeni Bloomsbury bölgesi, İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki 20. yüzyılda estetik, edebiyat ve eleştiride önemli bir etki yaratır. Grup, romancı Virginia Woolf ve kocası Leonard'ın etrafında toplanır. Grup, Virginia Wolff'un kız kardeşi sanatçı Vanessa Bell, eşi Clive Bell, sanatçı ve eleştirmen Roger Fry ile biyografi yazarı Lytton Strachey'i içerir. Aynı zamanda John Maynard Keynes ve G. E. Moore gibi entelektüeller yer alır. Genç Bloomsburians Cambridge'deyken Moore'un etkisi merkeziydi. Moore'un Principia Ethica'sındaki ahlaki gerçekçilik ve sezgicilik kombinasyonu, grup için bir tür kurucu belgeydi. Bloomsbury'nin estetiği, estetik duygunun gücüyle birlikte sanatın özerkliğini vurguladı. Cinsel özgürlük ve sanatsal deneylerde ifade edilen estetik bir elitizm de öne çıkıyordu. Clive Bell'in Art (1913) adlı kitabı, grubun sanatsal biçimcilik doktrinini, estetik deneyimin duygusal bağımsızlığıyla birleştirir. Belirgin biçim, Bell'in dediği gibi, tüm sıradan duygulardan farklı olan saf sanatın ürettiği duygulara neredeyse dini bir güç yükledi.

⁷⁷⁷ D. Townsend, *age.*, s. 48.

⁷⁷⁸ Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetic”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15/1, Oxford 1956, s. 28.

⁷⁷⁹ Clive Bell, *Art*, New York, 1914, s. 11-14.

⁷⁸⁰ C. Bell, *age.*, s. 16, 26, 37.

*duyarlı insanlar, sanat eserlerinin kışkırttığı tuhaf bir duygu olduğu konusunda hemfikirlerdir. Tabii ki bütün işlerin aynı duyguyu uyandırdığını söylemiyorum. Aksine her eser farklı bir duygu üretir. Ancak tüm bu duygular, fark edilebilir bir şekilde tür olarak aynıdır.”*⁷⁸¹

Clive Bell, estetik duyguyu tüm sıradan insan duygularından farklı bir duygu olarak görür. Estetik duygunun nesnesi olarak anlamlı biçimi, sanat yapıtlarının sıradan insan duygularını çağrıştırabilecek temsili öğelerden ayırır:

*“Hiç kimse temsilin kendi içinde kötü olduğunu düşünmesin; gerçekçi bir form, tasarımın bir parçası olarak, bir soyut kadar önemli olabilir. Ama temsili bir biçimin değeri varsa, bu değer temsilden değil biçimden kaynaklanır. Bir sanat eserindeki temsili unsur zararlı olabilir veya olmayabilir; her zaman önemsizdir. Çünkü bir sanat eserini takdir etmek için, gündelik dünyanın fikir ve çabaları hakkında hiçbir bilgi ve duyguya aşına olmamız gerekir. Sanat, bizi insan etkinliği dünyasından estetik bir yüceltme dünyasına taşır. Bir an için insan çıkarlarına kapalı oluruz; beklentilerimiz ve anılarımız engellenir, yaşam akışının üzerine çıkarılırız.”*⁷⁸²

Clive Bell estetik duygu uyandırmayan, sıradan bir duyguyu ifade eden ve bilgi aktarma kastı taşıyan resimleri “*betimleyici resim*” olarak adlandırır. Bell’e göre psikolojik ve tarihsel değeri olan portreler, topografik çizimler, belirli bir durum ya da hikâye içeren resimler ve illüstrasyon betimleyici resim kategorisine aittir. Bu tür eserlerin bir kısmının biçimsel öneme sahip olduğunu söyleyen Bell, pek çoğunun estetik değer taşımadığını iddia eder.⁷⁸³ Bell, bu ayrımını şu şekilde gerekçelendirir:

“Elbette pek çok betimleyici resim, diğer niteliklerin yanı sıra biçimsel bir öneme sahiptir ve bu nedenle sanat eseridir: ama daha pek çoğu böyle değildir. Bizi ilgilendiriyorlar; bizi de yüzlerce farklı şekilde hareket ettirebilirler ama estetik olarak hareket ettirmezler. Hipotezime göre sanat değiller. Estetik duygularımıza dokunmadan bırakırlar çünkü bizi etkileyen

⁷⁸¹ Clive Bell, “Post-Impressionism and Aesthetics”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 22/18, London 1913, s. 226.

⁷⁸² C. Bell, *age. (1913)*, s. 25.

⁷⁸³ C. Bell, *age. (1913)*, s. 16.

*formları değil, formları tarafından önerilen veya aktarılan fikirler veya bilgilerdir.”*⁷⁸⁴

Clive Bell, sanat eserlerinin belirli düzenlemeler ve biçim kombinasyonları ile insanlarda yarattığı etkiyi sorgular. Anlamli formun, “*yaratıcısının duygularını ifade ettiği*” için izleyenleri etkilediğini düşünür.⁷⁸⁵ Ortaya çıkan duygu sanatçının belirli doğal nesnelere formlar olarak düşünürken hissettiği duygudur. Sanatçının ifade ettiği duygu, izleyicinin eseri seyrederken hissettiği duyguyla aynı türdendir. Sanatçının üretim anında hissettiği duygu, nesnelere araç olarak değil, saf formları olarak görmesinden kaynaklanır. Bell, estetik görme anında nesnelere çağrışımlarla örtülü araçlar olarak değil, saf biçimler olarak gördüğümüze dikkat çeker.⁷⁸⁶ Bell’e göre nesnelere saf biçimler olarak görmek, onları kendi içlerinde amaç olarak görmektir. Sanat eserinde ortaya çıkan “*her şeyin görünüşünün arkasında yatan şeydir - her şeye bireysel önemini, kendinde şeyi, nihai gerçekliği veren şeydir.*”⁷⁸⁷

Clive Bell’in argümanının temeli, estetik duygu ile sıradan insan duyguları arasındaki ayırmadır. Estetik duyguları olağanüstü insani duygular kategorisinde tanımlarken, yaklaşım ve terminolojik açıdan dini bir perspektiften ele alır. Bell “*metafizik hipotez*” kavramı bağlamında estetik duyguları genel anlamda dini bir duygu olarak değerlendirir. Sanat eserlerinin biçimlerini başka bir fikrin aracı olarak değil, “*kendi içinde amaçlar*” taşıyan nesnelere olarak metafizik bağlamda değerlendirir.⁷⁸⁸

Clive Bell’in estetik duygunun dünyadaki en değerli şeylerden biri olduğunu söyler. Bu değerın kaynağı biçime gösterilen dikkatin insanların sıradan pratik kaygılarını aşan bir “dünya” ile temasa geçmesini sağlamasıdır. Estetik dünyayı kendine özgü ve yoğun duyguların olduğu bir dünya olarak tanımlar. Bell’e göre estetik dünyada “*hayatın duygularına yer yoktur.*”⁷⁸⁹ Çünkü Bell’e göre bir sanatçının ifadesine verilen tepki, kendisini biçim aracılığıyla açığa vuran nihai gerçekliğe karşı hissedilen duygudur. Anlamli biçim, arkasında nihai gerçeklik hissinin yakalandığı biçimdir. Clive Bell’e göre:

⁷⁸⁴ C. Bell, *age. (1913)*, s. 16-17.

⁷⁸⁵ C. Bell, *age. (1913)*, s. 49-50.

⁷⁸⁶ C. Bell, *age. (1913)*, s. 50.

⁷⁸⁷ C. Bell, *age. (1913)*, s. 51, 60-62.

⁷⁸⁸ C. Bell, *age. (1913)*, s. 53-54.

⁷⁸⁹ C. Bell, *age. (1913)*, s. 26-27.

*“Sanatın bir yücelik halinin aracı olduğu ve insan doğasının ruhsal derinliklerinden geldiği konusunda oybirliğiyle kabul edilmiştir... Sanat, aslında manevi hayatın bir gereği ve ürünüdür... Zaten bu nedenle bazıları için sanat hayatı yaşamaya değer kılar.”*⁷⁹⁰

Clive Bell, estetik ve din arasında “*ailevi bir bağ*” olduğunu söyler. Sanatı ve dini benzer ruh hallerinin araçları olarak niteler. Her ikisi de duygusal olarak anlamlı olan maddi şeylerle ilgilidir. Hem sanatçı hem de mistik için fiziksel evren “*vecde aracıdır.*”

*“Sanat ve din aynı dünyaya aittir. Her ikisi de insanların en utangaç ve en eterik anlayışlarını yakalamaya ve yaşatmaya çalıştıkları bedenlerdir. Hiçbirinin krallığı bu dünyaya ait değildir. Bu nedenle, haklı olarak, sanatı ve dini, ruhun ikiz tezahürleri olarak görüyoruz.”*⁷⁹¹

Clive Bell için sanat ve din, insanların gündelik yaşamdan kaçmak ve vecde ulaşmak için kullandıkları iki yoldur. Çünkü hem estetik hem de dini duygular, nihai gerçeklik ile ilgili duygulardır. Her ikisi de insanları insanüstü coşkulara taşıma gücüne sahiptir; her ikisi de doğaüstü zihin durumlarının araçlarıdır. Estetik duygunun insan yaşamının sıradan duygularından ayrı ve onlardan üstün olması, dini duyguyla yakından ilişkili olduğu anlamına gelir. Aynı zamanda “*sanatçı ya da sanatseverler, mistikler ya da matematikçiler, yani vecde ulaşanlar, kendilerini insanlığın kibrinden kurtarmış olanlardır.*”⁷⁹²

2.4.10. Walter Benedix Schönflies Benjamin

Alman filozof ve kültür/edebiyat eleştirmeni Walter Benjamin (1892-1940) sanatı, teolojik, felsefi ve politik kaygılara tabi olarak değerlendirir. Marksizmin materyalist tarih anlayışından etkilenen Benjamin, fotoğrafın icadı ile yeni ve daha demokratik sanat biçimlerini övgüyle kabul eder. Benjamin’in düşüncesi, Frankfurt Okulu olarak bilinen eleştirel teori biçimiyle benzerlik gösterir. Frankfurt Okulu ile üretimin maddi koşullarıyla ilgilenen kültürel Marksizm biçimini paylaşır. Buna göre

⁷⁹⁰ C. Bell, *age. (1913)*, s. 90-91.

⁷⁹¹ C. Bell, *age. (1913)*, s. 81-82.

⁷⁹² C. Bell, *age. (1913)*, s. 70.

sanat sosyo-ekonomik yapıdan doğar. Bu nedenle özerk veya tamamen estetik değildir. Benjamin'e göre sanatın biçimsel farklılıkları üretim araçlarına bağlıdır. Dolayısıyla kült sanat (yüksek sanat) bir sınıf ya da seçkinler içinde ortaya çıkar; sadece onu kullanacak durumda olan sınıf için üretilir. Kitle sanatı ise sanatın mekânîk ve anonim olarak üretilme yeteneğine bağlıdır. Tek bir sınıfla sınırlı değildir ve kült sanatın gerektirdiği özel eğitim olmadan erişilebilir. Kitlesele yeniden üretimin, yeni eleştirel algı biçimlerini teşvik ederek insanın özgürleşmesine katkıda bulunduğuna inanır. Benjamin, “*Mekânîk Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*” denemesinde, modern dünyada kült sanatının ve kitle sanatının konumlarını tersine çeviren tarihsel ve kültürel olarak temel bir değişimin gerçekleştiğini savunur.⁷⁹³

Benjamin'e göre sıradan düşünce, kendini bilme girişimidir. Sanat ise kendini bilmeye yönelik bilinçli bir girişimdir. Sanatın doğası, “*düşünme ortamının elde ettiği en verimli belirlemedir*”. Bu bağlamda “*sanat eleştirisi, nesnenin bu yansıma ortamındaki bilgisi*”, ve “*bir biliş biçiminin bilişidir*”. Walter Benjamin'e göre sanat yapıtlarının tarihselliği sanat tarihinde değil, yalnızca yorumda ortaya çıkar. Doğru bir sanat eleştirisi maddiliğe odaklanmayı talep eder. Nesnenin kültürel ve entelektüel işlevinin irdelenmesi gerekir. Bu bağlamda “*yeni sanat bilgininin*” birincil özelliğini, “*önemsiz olana saygı*” ve “*araştırmayı önemsiz olanın bile önemli hale geldiği bir noktaya taşımaya isteklilik*” olarak işaret eder. Benjamin'in görülenle söylenen arasındaki yapısal uyumsuzluğu vurgulayan alegorik yıkım estetiği, idealist estetik geleneğinden bilinçli bir kopuşun işaretidir.⁷⁹⁴

Walter Benjamin, “Alman Trajik Dramasının Kökeni” eserinde Alman Barok tragedyasını estetik, dil, alegori gibi bir dizi kavram çerçevesinde ele alır. Barok dönemi Alman tragedyasının (*Trauerspiel*) klasik tragedyanın iflas etmiş bir biçimi olarak görülmesine karşı çıkar. Somut tarihsel deneyimler ile teolojik meseleler arasındaki kesişimi alegori kavramı ile birbirine bağlar. Alegori, Walter Benjamin'in teorik estetiğinin temelinde yer alır. Benjamin için alegori, teolojik ve sanatsal yaratım arasında süregiden bir diyalektiği ifade eder. Modern sanat eserleri ile on yedinci yüzyıl

⁷⁹³ D. Townsend, *age.*, s. 48-49.

⁷⁹⁴ P. Guyer, *age.*, s. 67.

Alman Barok tragedyası arasında muğlaklık, anlam çeşitliliği ve parçalı temsillere dayalı bir yakınlığa işaret eder.⁷⁹⁵ Bu anlam krizi üzerine Benjamin şöyle yazar:

*“Herhangi bir kişi, herhangi bir nesne, herhangi bir ilişki kesinlikle başka bir şey anlamına gelebilir. Bu ihtimal ile hem yüceltilmiş hem de değeri düşmüş olan... dünyevi dünya hakkında yıkıcı ama adil bir hüküm verilir... Şeyler dünyasındaki yıkıntılar, düşünce aleminde, alegorilerdir. Bu, barok harabe kültürünü açıklar... burada harabeler içinde bulunan, son derece önemli parça, kalıntı, aslında barok yaratılıştaki en iyi malzemedir. Çünkü barok edebiyatında, kesin bir hedef fikri olmaksızın ve aralıksız bir mucize beklentisiyle parçaları durmadan yığmak yaygın bir uygulamadır.”*⁷⁹⁶

Bu “son derece önemli parça” kavramı, modern ve çağdaş sanatın merkezi bir bileşenidir. Alegori teorisinde Benjamin, önceki bir geleneği ele almanın en modern sanatsal araçlarından biri olarak alıntı yapma, bir örneği bağlamından koparma gibi teknikleri Alman Barok dramasıyla ortaya çıkan bir jest olarak sunar.⁷⁹⁷

Walter Benjamin’e göre “mekânîk yeniden üretim çağında solan şey, sanat eserinin aurasıdır”.⁷⁹⁸ Benjamin aura kavramı ile sanat eserlerinde fiziki olarak bulunmayan bir özelliğe atıfta bulunur. Aura’yı “başlangıcından itibaren, tözsel süresinden tanıklığına ve deneyimlediği tarihe kadar aktarılabilen her şeyin özü” anlamına gelen özgünlük olarak tanımlar. Aura kavramının anlaşılabilmesi için şu örneği verir:

*“Tarihsel nesnelere atıfta bulunularak önerilen aura kavramı, doğal nesnelere aurasına atıfta bulunularak faydalı bir şekilde gösterilebilir. Ne kadar yakın olursa olsun, bir mesafenin benzersiz fenomeni olarak tanımlarız. Bir yaz öğleden sonra dinlenirken ufukta bir sıradağ ya da üzerinize gölgesi düşen bir dalı gözlerinizle takip ederseniz, o dağların, o dalın aurasını yaşarsınız.”*⁷⁹⁹

⁷⁹⁵ Walter Benjamin, *Selected Writings Volume 2 Part 1 1927-1930*, Michael W. Jennings (Ed.), Shurkamp Verlag (Çev.), Cambridge, 2005a, s. 75-77.

⁷⁹⁶ W. Benjamin, *age. (2005a)*, s. 78.

⁷⁹⁷ Jae Emerling, *agm.*, s. 105.

⁷⁹⁸ Walter Benjamin, *Illuminations*, Harry Zohn (Çev.), New York, 2007, s. 221.

⁷⁹⁹ W. Benjamin, *age. (2007)*, s. 223.

Aura'nın kaybolmasının nedeni yeniden üretim teknikleridir. Yeniden üretim nesneyi gelenek alanından koparır. Sanatta benzersiz bir varoluşun yerine çok sayıda kopya koyar. Bu süreç, insanlığın çağdaş krizinin ve yenilenmesinin tersi olan muazzam bir geleneği parçalamaya yol açar. Her iki süreç de çağdaş kitle hareketleriyle yakından bağlantılıdır. Benjamin için kitle sanatının toplumsal önemi “*özellikle en olumlu biçimiyle, kültürel mirasın geleneksel değerinin yok edilmesidir*”. Tarih boyunca sanatı paylaşmak ve yaymak için gravür gibi mekânîk yeniden üretim modlarının ortaya çıkması sanatın değişimine yol açar. Fotoğrafın icadı ile sanatın özgünlükle ilgisi ortadan kalkar. Fotoğraf, sanat eserinin benzersizliğine meydan okur. Böylece sanat eserinin aurası ortadan kalkar.

Benjamin'e göre gelenekten kopuş modern sanatın toplumsal anlamının “*en olumlu biçimidir*”. Benjamin, “*dünya tarihinde ilk kez, mekânîk yeniden üretimin sanat eserini ritüele olan asalak bağımlılığından kurtardığını*” söyler.⁸⁰⁰ “Sanat sanat içindir” söylemini, sanatın yaşamın geri kalanından özerk olma yanılgısı olarak eleştirir. Mekânîk temsilin kolaylaştırdığı hazır erişilebilirlik olarak sanatın aurasını sıyırmak, modern izleyicinin sanatı yanılgıya kapılmadan kendi toplumlarını anlamak için bir araç olarak kullanması anlamına gelir.⁸⁰¹

Benjamin, auranın modern dünyadaki kayboluşunun toplumsal nedenini, kitlelerin artan önemine dayandırır. Kitlelerin “*her gerçekliğin yeniden üretimini kabul ederek*” benzersizliği aşma eğiliminde olduğunu söyler. Bir diğer nedeni ise “*kitlelerin şeyleri uzamsal ve insani olarak yaklaştırma arzusudur*”. Benjamin'in aurası, izleyiciyi biçimsel, kompozisyona, dokusal veya yapısal gerçek estetik değerlerden ve sanatçının iradesine atfedilebilen gerçek estetik değerlerden uzaklaştırır.⁸⁰²

Benjamin, “A Little History of Photography” makalesinde, aura kavramını on dokuzuncu yüzyıl küçük burjuva salon portresinin trajik ruh halini, tüm sahte gösterişçilik ve gülünçlüğü karakterize etmek için kullanır. Burada, auraya yapılan tüm göndermeler eleştirel niteliktedir. Özellikle Atget'in fotoğrafçılığını “*geleneksel portre fotoğrafçılığının yapışkan atmosferini dezenfekte ettiği*” için över. Benjamin'e göre

⁸⁰⁰ P. Guyer, *age.*, s. 69.

⁸⁰¹ W. Benjamin, *age.* (2007), s. 224.

⁸⁰² W. Benjamin, *age.* (2007), s. 222-223.

Atget'in fotoğrafları “*nesnenin auradan kurtuluşunu hazırladığı için*” övgüye değerdir.⁸⁰³

Benjamin mekânîk yeniden üretimin veya kitle iletişim araçlarının herkesi bir uzman yapabileceği konusunda umutludur. Dolayısıyla kaçınılmaz olarak toplumları hakkında net bir görüşe yol açacağı ve bunun da sosyal ilerleme için bir güç olacağı inancını taşır. Mekânîk yeniden üretim, sanatı aurasından uzaklaştırır;⁸⁰⁴ kitleleri sınırlamak için bir araç olabilir, ancak aynı zamanda eşit derecede kısıtlayıcı olabilecek “*dalgınlık veya bitkinliğe*” neden olma riskini de taşır.⁸⁰⁵

Walter Benjamin mekânîk üretim çağı içerisinde sinemaya ayrı bir önem atfeder. Benjamin'in yeni medyanın ana örneği olarak işaret ettiği sinema, ağır çekim ve yakın çekim gibi tekniklerle insanın duyu algısını geliştirir. Montaj, hızlı kurgu gibi teknikler izleyicinin normal algısal kalıpları için şok etkisi yaratır. Ayrıca sinema oyunculuğunda mesafe kavramını olumlu bir bakış açısıyla ele alır. İzleyiciler yakın çekimler ve ön bilgiler aracılığıyla ekrandaki oyuncuyu önceden tanıyabilir. Dolayısıyla insanların bir filmin sahte gerçekliğine tiyatrodaki bir oyunda olduğu kadar kendini kaptırmayacağını düşünür. Bu sayede Benjamin, popüler Chaplin filmlerinin sıradan izleyicilerinin bile sofistike eleştirel farkındalığa ulaşabileceğini savunur. Picasso'nun ya da Sürrealizm'in avangard eserleri, sinemaya göre daha anlaşılmalıdır. Oysa sinema daha demokratiktir ve herkes tarafından anlaşılabilir. Bir Picasso tablosuna yönelik gerici tutum, bir Chaplin filmine yönelik ilerici tepkiye dönüşür. Yeni estetik imkanları potansiyel olarak anti-faşist ve demokrasi yanlısı olarak coşkuyla karşılar.⁸⁰⁶

2.4.11. Georg Lukács

Georg Lukács (1885-1971) Avrupa'nın önde gelen Marksist entelektüellerinden kabul edilir. Çalışmaları, Batı Marksizmi'nin teorik kanonunun oluşumunda önemlidir. “*Tarih ve Sınıf Bilinci (1923)*” eserinde “*şeyleşme*” ve “*yabancılaşma*” kavramlarına odaklanarak Marksist düşüncenin Hegelci bir yorumunu geliştirir. Lukács, Marx'ın

⁸⁰³ Walter Benjamin, *Selected Writings Volume 2 Part 2 1927-1930*, Michael W. Jennings (Ed.), Shurkamp Verlag (Çev.), Cambridge, 2005, s. 518-519.

⁸⁰⁴ Ian Knizek, “Walter Benjamin and The Mechanical Reproducibility of Art Works Revisited”, *British Journal of Aesthetics*, 33/4, Oxford 1993, s. 359.

⁸⁰⁵ W. Benjamin, *age. (2005b)*, s. 240-241.

⁸⁰⁶ W. Benjamin, *age. (2005b)*, s. 234-235.

kapitalist “şeyleştirme” eleştirisini edebi gerçekçiliğe uygular.⁸⁰⁷ Sanat eserinde insan etkileşimi yoluyla ekonomik ve sosyal yaşamın inşasını ortaya çıkarmaya yönelik bilişsel yetenek arar.⁸⁰⁸

Georg Lukács, estetik teorisinde sanatın bilişsel önemine odaklanır. Sanatı, hakikatin bir aracı olarak görür. Lukács’ın teorisine göre sanat bir ideoloji ve aynı zamanda bu ideolojinin eleştirisidir. Sanatsal yaratım ise “*soyut entelektüel*” bir emektir.⁸⁰⁹ Lukács’ın estetiği, Marksist teori açısından, bir bilgi biçimi olarak sanat anlayışının açıklamasını temsil eder. Bir realizm estetiği olarak realist koşulları estetik değer ölçütü olarak kurgular.⁸¹⁰

Lukács’ın estetik anlayışı insan merkezlidir. Lukács’ın bakış açısından tüm sanat eserleri nesnel gerçeklikle bir bağlantı gerektirir. Ancak modern zamanlarda insanın nesnel gerçeklikle ilişkisi bozulur. Tek-benci birey, dışsal ve nesnel gerçeklikle olan bağı kaybederek kendi içselliğine çekilir. Bu, Lukács’ın “*soyut eklemcilik*” ve “*boş aşkınlık*” olarak adlandırdığı keyfi bir ben-merkezciliğe yol açar. Gerçekçi sanatın bütünleştirici yansıması ise gündelik hayatın karakterinden doğan bütünlük ihtiyacına yanıt verir. Sanatsal yansıma, bireyselliği ve toplumsallığı birleştirir. Gerçekçi sanat bireysel niteliklerin ve davranışlarını, eserde tasvir edilen genel sosyal çevrenin özellikleri ile bütünleştiği bir dünya yaratır. Sanat yapıtında yaratılan insan dünyası, metalara bağlı fetişist⁸¹¹ bir görünümün gizlediği özü ortaya çıkarır. Lukács, teorisinde realizmin gerçeklik üzerine bütünleştirici bakış açısının fetişleştirilmiş bilinci nasıl değiştirilebileceğini belirlemeye çalışır. Bütünlük kavramı bu girişimin merkezindedir. Lukács’ın temel tezi, özü ve görünüşü birlik haline getiren bir bakış açısının, toplumdaki gerçekliğin yanlış temsilinin açığa çıkarılabileceği üzerinedir. Lukács için sosyalist dünya ideali çerçevesinde birleşik bir sosyalist kültür tesis edilmesi ile modern sanatın sorunları aşılabilir.⁸¹²

⁸⁰⁷ Georg Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Yılmaz Öner (Çev.), İstanbul, 1967, s. 230-231.

⁸⁰⁸ Nicholas Bunnin, Jiyuan Yu, *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, Oxford, 2004, s. 403.

⁸⁰⁹ Georg Lukács, *The Theory of The Novel*, Anna Bostock (Çev.), London, 1971, s. 156.

⁸¹⁰ Adolfo Sanchez Vazquez, *Art and Society - Essays in Marxist Aesthetics*, New York & London, 1973, s. 43-44.

⁸¹¹ Lukács fetişizm ve şeyleştirme kelimelerini eş anlamlı kullanılır. Fetişizm yanlış bilincin bir biçimi olarak toplumsal süreçlerin insanlara hükmeden ve onları aldatan şeylere dönüşümünü tanımlar. İnsanlar arasındaki sosyal ilişkilerin, şeylerin mübadelesi yoluyla gerçekleştiğini ve toplumun parçalanmış olduğunu belirtir (Chris O’Kane, *Fetishism and Social Domination in Marx, Lukács, Adorno and Lefebvre*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), University Of Sussex, Sussex, 2013: 19-20).

⁸¹² G. Lukács, *age. (1971)*, s. 69.

Lukács gerçekçilik tartışmasında, Tolstoy, Balzac, Scott, Stendhal, Goethe ve Dickens'ın on dokuzuncu yüzyıl romanlarına odaklanır. Gerçekçiliği, karakterlerin hayatlarının, toplumsal ve tarihsel dinamikleri içinde konumlandırılan edebi bir tarz olarak tanımlar. En iyi gerçekçi eserler tarihsel gerçekliği somut, bireysel deneyimde ortaya çıkan, belirli gruplar, kurumlar, sınıflar vb. tarafından aracılık edilen bir süreç olarak sunar. Büyük gerçekçi eserler olayların ve nesnelerin epik bir hiyerarşisini içerir.⁸¹³ Lukács'a göre eski sanat insan doğasının bütünlüğüne ve doğanın bütünlüğü içindeki yerine dair bir duyguyu ifade edebilirken, modern sanat için böylesi bir bütünlük yalnızca bir ideal olabilir. Lukács, 1964'te Çek gazeteci Antonin Liehm ile yaptığı bir röportajda şunları söyler:

“Bütün büyük sanatlar gerçekçi sanattır; Homeros'un zamanından beri bu böyledir, çünkü gerçeği yansıtır ve bu, ifade araçları sonsuzca değişse bile, tüm büyük sanat dönemleri için reddedilemez bir kriterdir.”⁸¹⁴

Lukács, modern sanatın daha geniş bir kültür ve toplumda belirsizleşen yerini sorgular. Ona göre kültür modernitenin yıpratıcı baskıları altında parçalanırken, sanat, gündelik yaşamdaki işlevsel ve sembolik rollerinden uzaklaşır. Sonuç olarak estetik deneyimin öznelliğine dayanan özel bir pratik haline gelir. Bununla birlikte, gelenekten ve işlevden soyutlanması bir dizi sorun yaratır. Sanatsal biçimi anlamak artık zorlaşır. Sanatçının toplumla iletişimi kesilir. Sanatın modernitedeki sorunlu konumu, sanatı günlük pratik, ritüel ve inanç alanlarına dahil eden birleştirici, bağlayıcı bir güç olan kültürün parçalanmasından kaynaklanmaktadır:

“İnsanın evinin biçimini ve biçimini, mobilya tarzını, giysi modasını ve sanat zevkini aynı içgüdü'nün belirlediği bir kültür artık yok; tam bir anarşi hüküm sürüyor.”⁸¹⁵

Lukács için modernizm, biçimsel montaj ilkesiyle, “bağlantısız olguların birbirine yapışmasıyla” özdeşleştirdiği fetişleştirilmiş bir dolaysızlık sergiler. Birbirinden farklı görüntülerin düzleştirilerek yan yana dizilişi, modern Batı kültüründe gerçekçiliğin kaybını simgeler. Modern avangart grupların biçimsel deneyler ile sanatın kendi gelişim prosedürlerine dikkat çektikleri formalist eğilimler buna örnektir.

⁸¹³ G. Lukács, *Avrupa Gerçekçiliği*, İstanbul, 1987, s. 22-32.

⁸¹⁴ A. S. Vazquez, *age.*, s. 37-38.

⁸¹⁵ G. Lukács, *age. (1971)*, s. 86.

Geçmişin büyük hümanist ve gerçekçi sanatı, alımlayıcıya kendi yaşam deneyimlerine dair içgörü sağlar. Bugün ise avangart sanatın gerçekliğe bakışının öznel ve biçimsiz olmasından dolayı kitlelerin öğreneceği hiçbir şey yoktur. Lukács modernleri, kapitalist toplumdaki kaosu ve yabancılaşmayı eleştirmeden yansıttıkları, görünen gerçeklerim ötesine geçmedikleri gerekçesiyle suçlar. Modern sanat, natüralizmden beri öznelciliğe veya “*burjuva çürümesinin*” mekânîk pozitivistine ayna tutar.⁸¹⁶

Lukács, modern dönemde resim sanatının tarihsel rollerinin (iç dekorasyon, kilise resmi vb.) değişmesi ile entelektüel, sembolik ve siparişe dayalı içeriklerden “*tam bağımsızlığa*” kavuştuğunu söyler. Modern sanatçı ile yaşam arasındaki ilişkinin bireyselleşmesi sonucu herhangi bir sembolik anlamı kalmadığını söyler. Nesne, sanatçı ve halk arasındaki ilişkinin geleneksel olmaktan çıkıp bireysel düşüncenin ürünü haline gelmesiyle, “*düşüncenin resimsel yorumu sorunlu hale gelir.*”⁸¹⁷

Lukács’a göre sanat, günlük yaşamı “*yeniden deneyimlenebilir*” kılma yeteneğiyle ayırt edilir. Bilimsel yansıma, gerçekliğin temel karakterini ortaya çıkarmak için görünüşlerin yanlışlığına nüfuz edebilirken, sanat, fetişleştirilmiş bir görünümün temelde çarpık doğasını açığa çıkarmak için özü ve görünümü bütünleştirir.⁸¹⁸

“*Kapitalizmde, bir insanın bu fetişleştirmenin ötesini görmesi ve gündelik hayatı belirleyen şeyleştirilmiş terimlerin ardındaki gerçek tözü -insanın toplumsal ilişkilerini- kavraması için özel bir entelektüel çaba gerekir.*”⁸¹⁹

Lukács gerçekçi ve natüralist sanat eğilimlerini eleştirel bir açıdan karşılaştırır. Realistler, tarihsel “*bütünlük*” ile ilişkili olarak ruh halinin veya sosyal gerçeğin günlük ayrıntılarını sunarlar Natüralistler ise dolaysız ampirik gerçekliği, bireysel ve tarihsel değişimden soyutlanmış, nesnelleştirilmiş olarak üretirler. Gerçekçiliğin zengin ve aktif yapısı, natüralizmde yerini “bitmiş ürünlere” bırakır. Natüralist eserlerde dünya “yabancı” görünür. Alımlayıcı dramatik bir anlatıya duygusal olarak katılmak yerine, mekânîk olarak düzenlenmiş olayların pasif bir gözlemcisine indirgenir.⁸²⁰ Empresyonizme yönelik eleştirisi doğrultusunda, empresyonizmin natürmortun

⁸¹⁶ Georg Lukács, *Essays on Realizm*, Rodney Livingstone (Ed.), David Fernbach (Çev.), Cambridge, 1981, s. 33-35.

⁸¹⁷ G. Lukács, *age. (1971)*, s. 160-161.

⁸¹⁸ Georg Lukács, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, Rodney Livingstone (Çev.), Cambridge, 1971, s. 81-82.

⁸¹⁹ G. Lukács, *age.*, s. 83.

⁸²⁰ G. Lukács, *age. (1971)*, s. 115, 139.

fenomenolojik yapısına sahip olduğunu belirtir. Natürmortun modern dönemdeki yapısını şu sözlerle eleştirir:

“Öte yandan, sözde ‘saf’ sanat, önce zorunlu olarak ve kendiliğinden, daha sonra programatik bir niyetle ortaya çıktı: konusu olmayan bir sanat. Bu ışıktaki -sanatsal olarak da- resim ve heykel yoksullaştı. İçeriksiz kompozisyon her zamankinden daha fakir ve ben-merkezci hale geldi, daha önceki büyük sanatın açık ve sakin gerekliliğinden giderek daha fazla yoksun kaldı. Portreler, manzaralar vb. saf biçimsel sorunlara dönüştükçe, bir tür ölü natürmort olma yönünde daha da geliştiler.”⁸²¹

Lukács, S.S.C.B.’nin “sosyalist gerçekçi” anlayışın eleştirir. Ona göre, her hangi bir ajitasyon niyeti, gerçekçi sanatın derinliğine hizmet edemez.⁸²² Gerçekçi sanatın niteliği, somut ve zengin bir tarihsel ortamdan doğal bir “eğilim” olarak ortaya çıkmasıyla mümkündür. Sosyalist gerçekçi çalışmada genel toplumsal çelişkiler somut ve özel hale getirilir. Gerçekçi gelenekte ise anlatı bireysel çatışmaların toplumsal öneminin teşhir edilmesi yoluyla işler. Yerleşik gerçekçi gelenek, burjuva “yanlış bilincini” bir estetik biçime dönüştürebilirken, sosyalist gerçekçi sanatçı, “gerçek bilincini” yeterli bir estetik yorumuyla karşı karşıyadır.⁸²³

Lukács, sanatçının özel ve “yaratıcı” psikolojisine yapılan herhangi bir atfı ya da sanatçının içsel deneyimlerine dayalı bir estetik alımlama fikrini reddeder. Önemli olan sanat eserlerinin varlıklarıdır. Lukács’ın görüşüne göre sanat eserleri, nesnenin biçimlenmesine bağlı olan sanatsal iletişimi başlatır. Biçim, kendisinin ötesinde, anlamlı bir dünyaya işaret eder. Biçimlendirilmiş çalışma, bu nedenle, dünyevi durumlar hakkındadır. Sanatçıyı başarılı kılan insanları tarihin hem nesnelere hem de yaratıcı özneleri olarak sunma becerisidir. Bunun yolu ise “toplumsal kurumları insan ilişkileri ve toplumsal nesnelere bu tür ilişkilerin araçları olarak sunma” kapasitesi ile ilişkilidir.⁸²⁴

⁸²¹ Tyrus Miller, “The Non-Contemporaneity of György Lukács: Cold War Contradictions and The Aesthetics of Visual Art”, *Acta Historiae Artium*, 56, Budapeşte 2015, s. 313-314.

⁸²² Pauline Johnson, *Marxist Aesthetic*, London, 2011, s. 43.

⁸²³ G. Lukács, *age. (1981)*, s. 35.

⁸²⁴ T. Miller, *agm.*, s. 312-313.

2.4.12. Theodor W. Adorno

Theodor Adorno'nun çalışmaları (1903-1969) felsefenin yanı sıra müzikoloji, sosyoloji ve sosyal teoriyi alanlarını kapsar. Felsefi düşüncesi Kant ve Hegel geleneğine dayanmaktadır. Adorno'nun "Estetik Teorisi", büyük ölçüde, Hegel tarafından geliştirilen temel kavramların materyalist bir yeniden yorumudur. Eserlerinde Immanuel Kant, G. W. F. Hegel, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Sigmund Freud, Georg Lukács ve Walter Benjamin üzerine kapsamlı tartışmalar yapar.⁸²⁵

Adorno'nun 1930'larda Max Horkheimer ve Frankfurt Okulu'nun diğer üyeleriyle birlikte geliştirdiği "*eleştirel teori*" programı, kapitalist üretim tarzı içindeki güç ilişkilerinin edebiyat, görsel sanatlar ve müzik gibi alanlardaki etkilerini ortaya çıkarmayı hedefler.⁸²⁶

Adorno'nun merkezi eleştirisi "*dünyanın akıl dışı yönetimi*" ve "*bütünün hakikatsizliği*" gibi ifadelerle özetlenir. Adorno, giderek güçlenen geç kapitalizmin arka planına karşı hem felsefe hem de sanat için bir krize işaret eder. Teorisinde yirminci yüzyılda felsefe ve sanatın hala mümkün olup olmadığıyla ilgilenir. Adorno'ya göre estetik, felsefenin uygulandığı bir alan değil, başlı başına felsefedir.⁸²⁷ "*Sanat, söyleyemediğini söylemek için onu yorumlayan felsefeye muhtaçtır, oysa sanat ancak söyleyerek söyleyebilmektedir.*"⁸²⁸

Adorno'nun estetik konusundaki birincil ilgisi, 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan sanatın özerkliği olgusudur. Adorno'ya göre bu özerklik, "*kendisi toplumsal yapıya bağlı olan burjuva özgürlük bilincinin bir işleviydi.*"⁸²⁹ Sanat, bireysel öznenin toplum karşısındaki özerkliğini ifade eder. Sanatın özerkliği, toplumsal dünyaya doğrudan göndermelerde bulunmadan, bağımsız olarak kendi anlam yapılarının gelişmesi anlamına gelir. Adorno, bu çıkarım ışığında edebiyat ve resim sanatının

⁸²⁵ Andrew Edgar, "An Introduction to Adorno's Aesthetic", *British Journal of Aesthetic*, 30/1, 1990, s. 50.

⁸²⁶ Max Paddison, "Adorno's Aesthetic Theory", *Music Analysis*, 6/3, London 1987, 356.

⁸²⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, New York, 1997, s. 91.

⁸²⁸ T. W. Adorno, *age. (1997)*, s. 72.

⁸²⁹ Theodor. W. Adorno, *Minima Moralia*, E. F. N. Jephcott (Çev.), New York, 2005, s. 225.

“biçimin özerkliğinde çözülmemiş, estetik sınırları aşan bir konu unsuru” içerdiğinden, sanat kavramının yalnızca müziğe kesin olarak uygulanabilir olduğunu öne sürer.⁸³⁰

Adorno'nun “Estetik Teorisi” meta fetişizmi, kültür endüstrisi ve sanatın özerkliği üzerine fikirlerinin sentezidir. Cimabue, Paul Gauguin ve Eugène Atget gibi sanatçıları irdeler. Klasik ve modern estetiğin radikal bir incelemesini sunar. Adorno'nun teorisi genel olarak sanatın bilişsel karakterinin bir teorisinden daha fazlasıdır. Sanatı özünde tarihsel olarak anlamaya çalışır. Sanatın tanımlanabileceği fikrini reddeder.⁸³¹ Bu nedenle, sanatta, “*sanatın geçmiş koşullarının izleri*” ile karşılıklı içinde anlaşılabilir olan güncel eğilimlere odaklanır.⁸³²

Adorno, sanatın toplumsal anlamını, kendi biçimsel doğasını ayrıntılandırma eğilimi olarak tanımlar. Sanat arzularını bastıran ve varoluş koşullarını tanımlayan bir toplumsal gerçeklik içinde öznelliğin ifadesidir.⁸³³ Sanatın özerkliği, baskıdan kurtulmanın temsili ve toplumun eleştirisidir. Bu eleştirel ilişki içinde bulunduğu modern toplumun bir ögesi olarak estetik biçim, “*tortulaşmış*” toplumsal içeriktir, çünkü “*sanatsal emek toplumsal emektir.*”⁸³⁴

Adorno, Estetik Teori'de üç bütünlük biçimine işaret eder: Negatif bütünlük olarak kapitalizm, takımyıldız olarak felsefe ve monad olarak sanat eseri. Adorno sanatı kendi iç yapısının gelişim dinamikleri çerçevesinde ele alır. “*Penceresiz monadlar*” ifadesi ile sanatın kendi doğasına işaret eder. Sanat eserinin özü, kendisine ait kural ve geleneklerden oluşur. Sanatsal ilerlemenin unsuru ise sanatın kendi özünden kopmasıdır. Sanat eserlerini monad yapan toplum tarihidir. Dolayısıyla kapitalizmin gelişimi ile modern özerk sanatın gelişimi aynı etkenlere bağlıdır:

“*Sanat eseri, monadolojik çekirdeği tarafından gerçek tarihe dolayımlanır. Tarih, sanat eserlerinin içeriğidir. Sanat eserlerini analiz etmek, onlarda içkin olarak çökelmiş tarihin bilincine varmaktan daha az şey ifade etmez.*”⁸³⁵

⁸³⁰ T. W. Adorno, *age. (2005)*, s. 223.

⁸³¹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, New York, 1997, s. 2.

⁸³² T. W. Adorno, *age. (1997)*, s. 3.

⁸³³ T. W. Adorno, *age. (2005)*, s. 341.

⁸³⁴ T. W. Adorno, *age. (1997)*, s. 236.

⁸³⁵ T. W. Adorno, *age. (1997)*, s. 85.

Adorno için sanat eserleri, biçimsel sorunsallara yanıt veren, önemli ve merkezi olarak biçimsel olarak inşa edilmiş nesnelere. Özerklik ise sanatın siyasetten, dinden ve ekonomiden bağımsız bir varlığa sahip olması demektir. Sanat eseri “*ampirik gerçeklikten farklı olarak*”, onu sanat eseri yapan değerler ile ilişki içinde olmalıdır. Bu noktada sanatı, uygunluk ve edilgenliğe karşı bir mücadele alanı olarak konumlandırır. “*Görünüştün diyalektiği (Dialektik des Scheins)*” olarak adlandırdığı şeye değinir. Adorno’ya göre estetik, salt bir görünüm ya da yanılsama alanı değil, gerçeğin aracıdır. Estetik görünüm, “*hakikat içeriğinin*” bir indeksidir.⁸³⁶ Sanat eseri haz ilkesinin ötesinde, kendini ifade eden hakikattir. Sanat eserlerinden somut özelliklerinden hoşlanan kişileri “*dar kafalı*” olarak niteler.⁸³⁷

Adorno’nun teorisinde sanat çift karaktere sahiptir. Sanatın “*hem özerk hem de sosyal bir olgu*” olduğunu söyler. Bu açıdan sanat hem sosyal bir fenomen hem de toplumun bir eleştirisidir. Sanatın sadece “*bir monadın içinde var olduğu*” evreni yansıttığı gibi yaratıldığı toplumu yansıtmakla kalmayıp, kaçınılmaz olarak bu topluma karşı olduğuna inanır. Aynı zamanda özerk sanat kavramı, gerçek siyasi özgürlük olasılığıyla bağlantılı olarak sanatsal özgürlüğe olan inancı içerir. Adorno’ya göre sanat, “*topluma karşıtlığıyla toplumsallaşır ve bu konumu ancak özerk sanat olarak işgal eder.*”⁸³⁸

Adorno, geç kapitalizmde gerçek tüketim nesnesinin, tüketicilerin inandığı gibi, bir ürünün kullanım değeri değil, onun değişim değeri olduğunu öne sürer. Meta fetişizmi, insanlar arasındaki ilişkilerin metanın değişim değerine göre kurulmasıdır. Bu sistemde tüketici pasif, politik olarak kayıtsız ve nesnelleştirilmiştir. Geç kapitalizmde ekonomik ve politik gücün kaynaşmasıyla sanat yabancılaşır. Kültür endüstrisi sanatı bir meta haline getirir. Ontolojik, toplumsal ve kültürel bir kullanımı olmaksızın sanat bir efsaneye indirgenir. Kültürel ürünlerin gerçek nitelikleri (biçim, kompozisyon vb.) tüketim biçimleriyle ilgisiz hale gelir. Böylece kültür endüstrisi, reklam tekniklerini de kullanarak “*benzersizlik yanılsamasının*” ön plana çıkarılması gereken sahte bir özgüllük dünyası yaratır. Böyle bir sahte-benzersizlik, tüketicilerin, sanki yeri doldurulamaz bir kullanım-değerinin tüketilmesiymiş gibi, kendi iyiliği için değişim

⁸³⁶ J. Emerling, *age.*, s. 48-50.

⁸³⁷ T. W. Adorno, *age.* (1997), s. 72, 98.

⁸³⁸ T. W. Adorno, *age.* (1997), s. 225.

değeri tüketimini yanlış anlamalarına izin verir. Kültür endüstrisinin sunduğu aldatıcı zevkler, yalnızca kâr amaçlarına ve kitlelerin daha fazla sömürülmesine hizmet eder.⁸³⁹

“Kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki ögesini, sanat ile eğlenceyi amaç kavramına, yani tek yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünlüğüne tâbi kılmış olmasıdır... Günümüzde kültürle eğlencenin kaynaşması yalnızca kültürün alçaltılmasıyla değil, eğlencenin zorla entellektüelleştirilmesiyle de gerçekleşir.”⁸⁴⁰

Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı, yalnızca popüler kültüre değil, aynı zamanda kitlesel tüketim için meta üreten popüler medya ve kültürün tüm alanına da atıfta bulunur. Marx'ın 19. yüzyılın sonlarında karşılaştığı sorunlardan daha karmaşık ve nüanslı toplumsal ve kültürel sorunsallar sunan geç kapitalizmde, kültür endüstrisi sanatı bile salt bir meta haline getirir.⁸⁴¹

Adorno için estetiğin önemi, modern sanatın “kesinliğin kaybı” ve “anlam krizidir”. Adorno'ya göre “artık sanatla ilgili hiçbir şeyin, sanatın iç yaşamının, dünyayla ilişkisinin, hatta var olma hakkının olmadığı apaçık ortadadır”.⁸⁴² Modernizmin teorik estetiğinin temel görevi, bu sorunu netleştirmek ve açıklamaktır. Modern sanatın temel sorununun “anlama (Verstehen)” ve “anlaşılabilirlik (Verstandlichkeit)” olduğunu ileri sürer. Anlaşılmazlık, klasik modernist dönemin avangard sanat eserlerinin yapılandırıcı bir ilkesidir. Adorno'ya göre avangart eser kendisini yorum ve anlayış gerektiren, ancak aynı zamanda biçiminin sunduğu çelişkilerin uzlaştırılmasına izin vermeyen biçimsel bir sorun olarak sunar. Felsefi bir estetiğin görevi bu anlaşmazlığı anlamaktır.⁸⁴³

Adorno, toplumcu bir sanat etkinliğine kuşkuyla yaklaşır. Belirli bir ideolojik amaca adanmış bir sanattan ziyade, biçim ve içerik ilişkisini tartışan, sanatsal problemlere eğilen ve estetik açıdan biçimsel deneyler yapan modernist sanat eserlerini savunur. Avangard sanat hareketlerinin özerkliğinin, “hakikat içeriğini” kavramak için önemli olduğunu söyler. Adorno'ya göre, sanatın açmazları, çelişkileri, imaları ve

⁸³⁹ Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi*, İstanbul, 2020, s. 67, 77.

⁸⁴⁰ T. W. Adorno, *age. (2020)*, s. 47, 51, 109, 115.

⁸⁴¹ J. Emerling, *age.*, s. 48-49.

⁸⁴² T. W. Adorno, *age. (1997)*, s. 1.

⁸⁴³ M. Paddison, *age.*, s. 358.

değişen yorumları, eserin “hakikat içeriği olarak” geç kapitalist toplum içindeki sorunlarını temsil eder.⁸⁴⁴

Estetik Teori, Adorno’nun çalışmalarını hem biçimsel estetikten hem de sanat tarihinden ayırmayı amaçladığını gösterir.⁸⁴⁵ Adorno, felsefenin sanata dair kural veya yasalar koyamayacağını iddia eder. Teorisinin ayrıcalıklı yönü geçmişte kullanılan sistematik, genelleştirilmiş kategori ve kavramlar ortadan kalktığına modernizmin estetiğinin nasıl yazılacağı arayışını içermesidir.⁸⁴⁶

2.4.13. Sir Ernst Hans Josef Gombrich

E. H. Gombrich (1909-2001), görsel sanatlar ve sanat tarihine ilişkin disiplinlerarası teorileri, psikolojik, tarihsel ve felsefi analizini birleştiren bir kültür tarihçisi ve teorisyenidir. Gombrich, sanat tarihinin ancak gerçekliğin görsel olarak temsil edilme biçiminin anlaşılmasıyla mümkün olduğunu savunur. Temsil yalnızca geleneksel değildir; her zaman doğru olmayabilir. Ancak tüm temsiller, şematik olarak yapılandırılmış görme biçimlerine bağlıdır. Bu bağlamda Gombrich çalışmalarında duyuşsal algı sorunları ve bunların kavramsallaştırılmasıyla ilgilenir. Algı aracılığı ile sanat eserlerinin ifade edilme ve yorumlanma biçimi arasındaki ilişkiyi gösteren bir teori öne sürer.⁸⁴⁷

Gombrich’e göre algı, sürekli olarak çevreyi araştırmayı, analiz etmeyi, çevrede bulunan bilgileri sınıflandırmayı ve kategorilere ayırmayı içerir. Algılama eylemi, duyular yoluyla çevre hakkında bilgi edinmedir. Ancak bu bilgiler genellikle eksiktir. Çünkü insan görüşü sınırlıdır ve bir nesnenin tüm özelliklerini bir kerede algılayamaz. Aynı zamanda algı, yalnızca anlık görsel kanıtlara değil, geçmiş bilgi ve beklentilere de dayanır. Bu nedenle algıladığımız şey her zaman bir yorum gerektirir. Bu nedenle algıda önemli olan görsel öğelerin algılanması değil, daha çok öğeler arasındaki ilişkilerdir.⁸⁴⁸

Gombrich algıladıklarımızı kategorilere ayırmamıza izin veren “şemalar” geliştirdiğimizi söyler. Gombrich’e göre şema, çevrede algılanan görsel öğelerin çeşitli

⁸⁴⁴ J. Emerling, *age.*, s. 50.

⁸⁴⁵ M. Paddison, *age.*, s. 357.

⁸⁴⁶ Simon Jarvis, *Adorno A Critical Introduction*, New York, 1998, s. 91.

⁸⁴⁷ D. Townsend, *age.*, s. 138.

⁸⁴⁸ Jonathan P. Auyer, “Illusion in The Commonplace: Reinterpreting Ernst Gombrich’s Concept Of Illusion”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), University of Albeny, New York, 2013, s. 22.

ilişkilerini hızlı bir şekilde yorumlamaya ve sınıflandırmaya yarayan kategoriler kümesidir. Şemalar mükemmel değildir ve içerisinde yanlışlıklar içerebilir. Bu nedenle yeni bilgiler sağlayan yeni görsel veriler ile karşılaştıkça bu şemalar düzeltilir. Gombrich için sanat, doğanın doğrudan gözlemlerini kopyalayan sanatçılar aracılığıyla değil, bu sanatçıların inşa ettiği şemalar ve düzeltmeler yoluyla ilerler.⁸⁴⁹ Bir çağın stilini karakterize eden şemalar, deneyimin insanlar için önemli hale gelen yönleriyle eşleşmediğinde düzeltilir. Bu açıdan sanat, bilim gibi, özünde tarihseldir.⁸⁵⁰

Gombrich'in teorisinde algı duyu verilerinin yalnızca kaydedildiği pasif bir süreç değildir. Bunun yerine, kullandığımız kategoriler açısından ortamı araştırmak ve test etmek için devam eden aktif bir süreçtir. Algı, “*masum gözü*” değil “*sorgulayan zihni*” içerir. Gombrich bu noktada, Ruskin'in “*gözün masumiyeti*” ifadesine karşı çıkar.⁸⁵¹ Gombrich'e göre “*masum (kusursuz) göz*” yoktur. Sanatçılar, kendi görsel geleneklerine ve materyalleri ve kültürel formlarının mümkün kıldığı temsillere göre temsiller inşa ederler. Sanatçı özgür değildir, ancak sınırlı seçeneklerle karşı karşıyadır. Çünkü resimler gerçekliğin “*ilişkisel modelleridir.*”⁸⁵² Bu anlamda resimsel gerçekçilik, tarihsel ve kolektif bir üründür. Gombrich farklı sanatçıların dünyayı farklı şekillerde temsil ettiği gerçeğiyle ilgilenir. Temsil çeşitliliğinin, sanatçının gözünün hiçbir zaman masum (kusursuz) olmamasından kaynaklandığını öne sürer. Gombrich'e göre sanatçı için neyin mümkün olduğunu kültür belirler.⁸⁵³

Gombrich'e göre Batı sanatında görülen sanat dönemlerinin kendisinden önceki ve sonraki dönemler ile ilişkisi, o dönemin sanat tarihi içerisindeki öneminin kaynağıdır. Sanatın tarihini üreten yeniden yorumlanmış, özel bir imgeler zinciri oluşturur.⁸⁵⁴ Sanat tarihinin bütününe yayılan estetik çeşitlilik, entelektüel ve estetik durumlara verilen hafıza güdümlü tepkilerden doğar. Bu tür tepkiler bir “*Kunstwollen (sanatın amacı)*” tarafından değil, bireysel bir psişe (*kendi içinde bir kalıtım ve*

⁸⁴⁹ Ernst. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1984, s. 60, 73, 93.

⁸⁵⁰ J. P. Auyer, *agt.*, s. 22-23.

⁸⁵¹ E. H. Gombrich, *age.*, s. 11.

⁸⁵² E. H. Gombrich, *age.*, s. 73.

⁸⁵³ E. H. Gombrich, *age.*, s. 241, 261-262, 313.

⁸⁵⁴ E. H. Gombrich, *age.*, s. 289.

kendiliğindenliğin karmaşıklığı), bir sosyal durum ve bir tarihsel konum tarafından değiştirilen bilinçli ve bilinçdışı resimsel geleneklerin etkileşimi tarafından yaratılır.⁸⁵⁵

Gombrich'in teorisinde sanatçının içerisinde yaşadığı dünyanın anlam-değer sistemleri, görüşünü ve onu nasıl temsil edeceğini etkiler. Sanatçının referans çerçevesi kendi kültüründen ve önceki sanatçılardan miras aldığı kesin şemalar, yani kurallar, uzlaşımlar ve sanat tarzlarını içerir. Bu şemalar sanatçının gerçekliği ve üslubu yorumlamasına rehberlik eden bir çerçeve sağlar. Benzer bir durum izleyici için de geçerlidir. İzleyici eseri kendi referans çerçevelerine göre yorumlar. Bu nedenle, izleyicilerin sanat eserine ilişkin yorumları, sanatçıların veya diğer izleyicilerin yorumları ile örtüşmek zorunda değildir. Gombrich'e göre algı, insanın sanatta kendini ifade etme ve yorumlama biçiminde başat rol oynar.⁸⁵⁶

Gombrich'in "*imaj yapma*" olarak adlandırdığı resim sanatı ikamelerin yaratılmasını içerir.⁸⁵⁷ Sanatçı tarafından kullanılan şemalar, sanatçının nesnenin üretiminde ve algılanmasında kullandığı estetik dağarcığını oluşturur. Hangi şemanın en iyi işe yaradığı bilgisi, sanatçıya yerleşik bir kural veya işleyiş biçimi sunar. Belirli formüller ve resimsel öğelerin ilişkilerini düzenlemek için "*resimsel aygıtları*" (perspektif, kısaltma, sfumatto vb.) bünyesinde barındırır.⁸⁵⁸ Sanatsal sözcük dağarcığı sanatçıdan sanatçıya ve kuşaktan kuşağa aktarılır. Sanatçılar bu şemaları değiştirdiğinde kaçınılmaz olarak sanatsal tarzları da değiştirirler⁸⁵⁹. Bu kapsamda sanatçının kullandığı şemayı yeniden keşfetmesini gerektiren yeni yaklaşımlar ve yeni şemalar ortaya çıkar. Dolayısıyla, bir resmin üretildiği bağlam, sanatçının bağlı olduğu şemayla ilişkilidir.⁸⁶⁰

Bir görüntüye hangi özelliklerin dahil edileceği seçimi, sanatçının tamamen rastgele bir eylemi değildir. Bir sanatçının bir nesnenin ayırt edici özelliklerini seçme yeteneği sanatsal başarısı açısından birincildir. Dolayısıyla bir şeyin görsel ikame olabilmesi için, sanatçının elinde sanatsal bir şema kullanılarak üretilmesi gerekir. Bu bağlamda Gombrich, sanatçı ve izleyicinin birbiriyle uyum içinde olması gerektiğini söyler. Sanatçı, izleyicinin sınırlarının ve beklentilerinin farkındadır. İzleyici de sanatçı

⁸⁵⁵ Alfred Neumeier, "Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art by E. H. Gombrich", *Art Journal*, 24/2, New York 1964, s. 214.

⁸⁵⁶ John M. Kennedy, "Gombrich and Winner: Schema Theories of Perception in Aesthetics", *Visual Art Research*, 10/2, Urbana-Champaign 1984, s. 32.

⁸⁵⁷ E. H. Gombrich, *age.*, s. 234.

⁸⁵⁸ E. H. Gombrich, *age.*, s. 289.

⁸⁵⁹ E. H. Gombrich, *age.*, s. 14-15.

⁸⁶⁰ E. H. Gombrich, *age.*, s. 18-19.

tarafından kullanılan şemaların bilincindedir ve kendi zihinsel çabaları ile resmin sınırlamalarını tamamlayabilir.⁸⁶¹

2.4.14. Frank Sibley

Frank Sibley (1923-1996) teorisinde, sanat eleştirmenlerinin kullandığı terimlerin doğasını sorgular. Sanat eleştirisi, bir eserde yer alan estetik niteliklerin özelliklerinden bahsetmektir. Fakat eleştirmenlerin bir sanat eserinde gördüğü estetik nitelikleri başkalarına aktarabilmek için yalnızca “*estetik olmayan özelliklere işaret edebileceğini*” söyler. Eleştirmenin estetik olmayan özelliklerden söz ederek yargılarını nasıl destekleyebileceği sorusu, Sibley’in teorisindeki başlıca tartışmadır.⁸⁶² Felsefi estetiğe yönelik makaleleri arasında “Estetik Kavramlar” (1959), “Estetik ve Estetik Olmayan” (1965), “Renkler” (1967), “Nesnellik ve Estetik” (1968), “Özellik, Sanat, ve Değerlendirme” (1974) ve “Estetikte Genel Kriterler ve Nedenler” (1983) sayılabilir.

Sibley, estetik niteliklerin doğrudan algılanabilir estetik olmayan özelliklerden ortaya çıktığını belirtir. Ancak estetik niteliklerden aldığımız zevkin estetik olmayan niteliklerdeki zevke özdeş olmadığını düşünür. Estetik olmayan nitelikler salt algıyla ilişkilidir. Estetik nitelikler ise tüm insani duygularla bağlantılıdır. Dolayısıyla Sibley, estetik niteliklerin deneyimi ve zevki, hayal gücünün hem algıyı hem de duyguyu birbirine bağlama kapasitesiyle açıklar. Sibley’in bu söylemleri, birlik ve bütünlük açısından geleneksel estetik anlayış⁸⁶³ ile ilişkilidir. Sibley, estetiğe ilişkin sorunların “*övgü sözleri*”, “*değer ve kusur terimleri*” ve “*estetik terimler*” olarak adlandırdığı terimler ile ilişkili olduğunu düşünür.⁸⁶⁴ Beğeni kavramlarını “*güzel ya da çirkin*” gibi genel değerlendirici yüklemeler ile sınırlamaz. Bunun yerine “*birleşik, dengeli, bütünleşik, cansız, sakin, kasvetli, dinamik, güçlü, canlı, narin, hareketli, basmakalıp, duygusal, trajik*” gibi kavramları işaret eder.⁸⁶⁵

⁸⁶¹ J. P. Auyer, *agt.*, s. 31, 48.

⁸⁶² Frank Sibley, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics)*, John Benson, Betty Redfern & Jeremy Roxbee Cox (Ed.), Oxford 2006, s. 19-20.

⁸⁶³ Sibley nadiren tarihsel referansla yazmış olsa da 1968 tarihli “Nesnellik ve Estetik” makalesinde, aynı zamanda, konumu ile geleneksel estetik arasındaki temel sürekliliklere yönelik yaklaşımlarının Hume'un “Of the Standard of Taste” makalesinin argümanıya bir devamlılık gösterdiğini öne sürer (P. Guyer, *agm.*, s. 504).

⁸⁶⁴ F. Sibley, *age.*, s. 2-6,

⁸⁶⁵ F. Sibley, *age.*, s. 20, 114.

Estetik kavramların herhangi bir sanatsal duyarlılık olmadan görülebilir, işitilebilir ya da fark edilebilir özelliklerin algılanmasına bağlı olduğunu savunur. Aynı zamanda “her koşulda estetik terimleri uygulamak için mantıksal olarak yeterli koşullar olarak hizmet eden estetik olmayan hiçbir özelliğin bulunmadığını” söyler. Estetik terimleri onlar için gerekli ve yeterli koşulları belirten kurallar olmaksızın doğadan öğrendiğimizi iddia eder. Olağanüstü, dikkat çekici ya da olağandışı fenomenlere karşı verdiğimiz doğal tepkiler aracılığı ile öğrendiğimizi belirtir. Bu doğal ilgilerden ve hayranlıklardan yararlanarak estetik sözcükleri öğrendiğimizi düşünür. Frank Sibley estetik kavramların kurallara mı, koşullara mı bağlı olduğunu tartışır. Estetik kavramların kullanımının hiçbir kurala bağlı olmaksızın nesnel ve nesneldeki algılanabilir özelliklere dayalı olabileceğini savunur. Sibley’in estetik terimlerin kullanımına ilişkin modeli, algısal, kavramsal ve duygusal yetileri içeren estetik deneyim görüşünden kaynaklanır.⁸⁶⁶

Sibley, “Estetik ve Estetik Olmayan” denemesinde bir sanat eserinin “estetik karakterinin”, o nesnede yer alan ve estetik olmayan özelliklerin bütününden kaynaklandığını savunur. Sibley’ bu bütünlüğün estetik nitelikler ile ilişkisini şu sözlerle açıklar:

“Bir resimdeki, müzikteki bir notadaki veya bir şiirdeki bir kelimedeki nispeten küçük bir çizgi veya renk değişikliğiyle, estetik karakterin kaybolması veya tamamen dönüştürülmesi her zaman düşünülebilir.”⁸⁶⁷

Sibley, estetik niteliklerin sıradan algılanabilir niteliklerden koşulsuz olarak ortaya çıkmasına rağmen, estetik betimlemelerin ve yargıların yine de “nesnel” olduklarını söyler. Estetik yargılar hakkında farklılıkların olması bu tür yargıların nesnelliği konusundaki şüpheciliği haklı çıkarmaz. Sibley, doğru estetik yargıların azınlık “elit” bir grup tarafından yapılabileceğini savunur.⁸⁶⁸

⁸⁶⁶ F. Sibley, *age.*, s. 3-4, 22.

⁸⁶⁷ F. Sibley, *age.*, s. 35.

⁸⁶⁸ F. Sibley, *age.*, s. 78-79.

2.4.15. Clement Greenberg

20. yüzyılın en etkili sanat eleştirmenleri arasında kabul edilen Clement Greenberg, formalist estetiğin önemli bir savunucusudur. Modern sanatın uluslararası bir geçerlilik kazandığı 1930’lu yıllarda Batı modern sanat eleştirisinin temel ilgi alanlarına yönelir. Sanatın biçimsel özelliklerinden yola çıkarak nesneyi toplumsal-tarihsel bir zemine yerleştirir. Partisan Review’daki ilk yazılarında sanatın toplumsal ve politik rolünü, salt biçimsel yönleriyle uzlaştırmaya çalışır. Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch” (1939) ve “Towards a Newer Laocoon” (1940) gibi ilk denemelerinde soyut sanatın değeri ve gerekliliğine olan inancını ifade eder. Sanatçıların değişen biçimsel yaklaşımını tartışarak teorisine tarihsel bir boyut katar. Bu bağlamda modern sanatta soyutlamaya doğru olan dürtünün, “çağın hüküm süren bilimsel ruhunun” yansıması olarak anlaşılması gerektiğini savunur. Bu açıdan Greenberg’in formalizmi, sanatın tarihsel gelişim süreçlerine dayanır. Sanatı sosyal ve etik alanından ayırır.⁸⁶⁹ Her türden yanılısamının yok edildiği modern dönemde, yanılısamaya dayalı sanat yöntemlerinden de vazgeçilmesi gerektiğini iddia eder.⁸⁷⁰

Greenberg’in teorisinde estetik yargıların psikolojik boyutu ve beğenin doğası evrensel bir açıdan ele alınır. Beğeni, istemsiz, sezgisel ve neseldir. Bu nedenle estetik yargılar belirli teoriler ya da bireysel tercihler tarafından yönlendirilmez.⁸⁷¹ (Greenberg, Beğenin nesnelliği, bir fikir birliğinin varlığı ve aracılığı ile kanıtlanabilir:

“Yeterince dikkatli bakan, dinleyen veya okuyan insanların zaman içinde sanat hakkında büyük ölçüde hemfikir oldukları ve yalnızca belirli bir kültürel gelenek içinde değil, aynı zamanda kültürel geleneklerin farklılıkları arasında da anlaştıkları görülüyor.”⁸⁷²

Greenberg, bir sanat eserinin değerine yönelik duygunun, alımlayıcı ile nesne arasındaki doğrudan karşılaşmadan doğan öznel bir tepki olduğunu düşünür. Beğeni, sanata daha fazla maruz kalmak ve görülenler üzerine derinlemesine düşünmek yoluyla “geliştirilebilecek” bir yetenektir. Bu nedenle beğeni yargıları, bireyin beğeni düzeyini

⁸⁶⁹ I. Chilvers, J. Graves-Smith, *age.*, s. 800.

⁸⁷⁰ Clement Greenberg, *Homemade Esthetics (Observations on Art and Taste)*, New York 1999, s. 37.

⁸⁷¹ C. Greenberg, *age. (1999)*, s. 25-27.

⁸⁷² C. Greenberg, *age. (1999)*, s. 26.

dışa vurur. Ancak toplumsal baskı ve sosyal güvensizlik nedeniyle beğeni yargılarının çoğu zaman “*dürüstlükten uzak olduğunu*” söyler.⁸⁷³

Greenberg, “*yüksek*” ve “*kitlesel*” olmak üzere iki tür kültür arasında ayırım yapar. Teorisindeki eleştirel yapı, bu estetik hiyerarşiye dayanır. Kitlesel tüketim lehine hızla “*otantik bir kültürü*” benimseyen Amerikan orta sınıfının zevk ve beğenilerini eleştirir. Kapitalizmin sürekli artan metalaştırma tehdidine karşı sanatçıyı ve gerçek kültürel başarıyı, diğer insanlardan korumak gerektiğine inanır. Bu bağlamda avangart sanat, toplumda kalan az sayıdaki muhalif güçten birdir. Avangart, “*kültürü ideolojik karışıklık ve şiddetin ortasında ilerletmenin*” bir yoludur.⁸⁷⁴

Avangart sanatın geçmiş sanat disiplinlerinin karakteristik yöntemlerini eleştirel bir biçimde analiz ettiğini tespit eder. Bu bağlamda Avangart sanatı, Avrupa sanat geleneğinin bir devamı olarak görür. Greenberg’e göre avangart, yeni bir uygarlık ve yeni bir insanlık yaratma girişimi değil, modernitenin büyük Avrupa geçmişinden miras aldığı başarıları “*taklit etme*” girişimidir. Bu açıdan klasik sanat doğanın bir taklidiyse, avangart sanat bu “*taklidin taklidi*” olarak eleştireldir.⁸⁷⁵

Greenberg için Avangart, modernitenin sanatsal tezahürü olarak “*yüksek kültür*” ile ilişkilidir. Avangard sanatın ideal izleyicisi, sanatla estetik zevk için değil, üretim süreçleri, araçları ve teknikleri hakkındaki bilgisi için ilgilenir. Dolayısıyla sanat bir zevk meselesi olmaktan çıkar ve bir hakikat tartışması haline gelir. Bu anlamda, avangart sanatın herhangi bir bireysel beğeniden ve politik tutumdan bağımsız olarak düşünülür. Ancak Greenberg için modern kapitalist dönemde kitlelerin sanat zevki artık göz ardı edilemez. Buna göre Greenberg “*kitsch*” olgusunu, kitle beğenisinin sanatsal bir tezahürü olarak tanımlar. Greenberg için kitsch modern bir fenomendir. Yeni teknoloji ve toplumsal düzenin bir ürünüdür. Avangart, geçmişin sanat eserlerini analiz ederken, kitsch bunları tüketim kültürü lehine kullanır.⁸⁷⁶ Greenberg, Kitsch’i şu sözlerle tanımlar:

⁸⁷³ C. Greenberg, *age. (1999)*, s. 8, 41-45.

⁸⁷⁴ Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston 1965, s. 4-7.

⁸⁷⁵ C. Greenberg, *age. (1999)*, s. 35.

⁸⁷⁶ C. Greenberg, *age. (1965)*, s. 10.

*“Kitsch mekâniktir ve formüllerle çalışır. Kitsch, dolaylı deneyim ve sahte duyumlardır. Kitsch üsluba göre değişir ama hep aynı kalır. Kitsch, zamanımızın yaşamında sahte olan her şeyin özüdür”*⁸⁷⁷

Greenberg sanattaki gelişmeyi, sanat ortamındaki özeleştirici süreçlerine dayandırır. Greenberg, izleyicinin estetik bir yargıya varabilmek için sanatçının eseri üretirken izlediği özeleştirici süreçlerini takip etmelidir. Greenberg’e göre yapıtın ilk eleştiricisi sanatçıdır. Çünkü sanat eserleri, sanatsal geleneğin tarihsel gelişimine yönelik bir görüştür. Bu nedenle, estetik değer tarihsel genellemeler ve teoriler yerine sezgisel estetik yargıların ışığında, sanat tarihi araştırmalarının bulguları aracılığıyla tespit edilir. 1955’te yayınladığı “Amerikan Tipi Resim” makalesinde, Jackson Pollock ve soyut dışavurumculuğu daha önceki Avrupa sanatının hem devamı hem de eleştirisi olarak nitelendirir.⁸⁷⁸

2.4.16. Arthur Danto

Danto’nun sanat felsefesinin merkezinde, algısal olarak ayırt edilemeyen iki nesneden birinin neden sanat eseri olduğu ve diğerinin olmadığı sorusu yer alır. Danto, uygun bağlam olmadan, fiziksel bir nesnenin belirli bir anlamı olamayacağını belirtir. Danto kuramının, “*sanat yapıtlarının içlerinde düzenlendiği tarihsel yapılar ve anlatı şablonlar*” üzerine olduğunu söyler⁸⁷⁹ Çünkü “*bütün sanat eserleri anlamları cisimleştirir.*”⁸⁸⁰ Danto, sanat eserlerinin ancak onları sanat olarak niteleyen bir teori çerçevesinde sanat olabileceğini düşünür.

Danto’nun tartışmasında, sanat ve sanat olmayanın algısal olarak ayırt edilemez olabileceği ve bu nedenle “*sergilenen*” özelliklerle birbirinden ayıramayacağı problemi ele alınır. Danto için bir sanat eseri her zaman bir sanat tarihi bağlamında var olur. Sanat tarihi bağlamı, belirli bir eseri sanat tarihi ile ilişkilendirir. Sanat, “*gözün tanımlayamayacağı bir şey - bir sanat teorisi atmosferi, bir sanat tarihi bilgisi: bir*

⁸⁷⁷ C. Greenberg, *age. (1965)*, s. 9-11.

⁸⁷⁸ C. Greenberg, *age. (1999)*, s. 145.

⁸⁷⁹ Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra (Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi)*, Zeynep Demirstü (Çev.), İstanbul 2014 s. 73.

⁸⁸⁰ Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, Zeynep Baransel (Çev.), İstanbul 2017, s. 59.

sanat dünyası” ile mümkün olur. Bu yüzden sanat “*varlığı teorilere bağlı olan türden bir şeydir.*”⁸⁸¹

Danto sanat tarihini üç evreye ayırır. Mimetik dönem, modernizm öncesi sanatı kapsar. Mimetik dönemi “*ideoloji çağındaki sanat*” yani modernizm izler. Çağdaş sanat ise “*sanatın sonundan sonraki sanat*” olarak 1960 sonrası sanatı temsil eder.⁸⁸² Danto, Andy Warhol’un Brillo Kutuları ile başlayan çağdaş sanatı anlamak için, duyuşal deneyim yerine, düşünce ve felsefeye dönmemiz gerektiğini düşünür.⁸⁸³ Danto, kendisi sanat konusunda “*özcü*” olarak tanımlar:

*“Sanat tarihinin mantığının, sanatı hakikaten açık bir kavrammış gibi gösterdiğini düşünüyorum: Yunan sanatı mimetik olsa da Romanesk sanat pek mimetik sayılmazdı. Soyutlama, taklidin sanatın özüne ait olmadığını kanıtladı, ama soyutlama da bu öze ait olamaz. Bu öze gerçekten neyin ait olduğunu, neyin olmadığını bilmiyoruz. Ben Warhol’un, ilk sanat yapıldığı günden bu yana sanatın özüne ait olabilecek bir şeyi görmemizi sağladığına inanıyorum. Esas sorun, filozofların ortak bir görsel nitelikler dizisi bulamadıkları için sanatın açık bir kavram olduğuna karar vermiş olmalarıdır. Bana kalırsa filozoflar bir noktada bu konunun üzerine gitmeyi bıraktı; çünkü ben sanat eserlerinin doğasında var olan, dolayısıyla sanatın tanımına ait olan en az iki nitelik sayabilirim. Tek yapmamız gereken aramayı sürdürmek ve tüm sanat eserleri için geçerli olan ortak bir nitelik bulmak... Onları sanat eseri olarak ele almak ve onlara sanat eleştirmenlerinin yaklaştığı gibi yaklaşmak gerekir. İhtiyacınız olan açık bir kavramdan ziyade, açık fikirliliktir.”*⁸⁸⁴

Danto için sanat dünyası, sıradan bir fiziksel nesnenin uygun bir sanatsal teori tarafından içine yerleştirilebileceği teorik veya kavramsal bir alandır. Danto’ya göre sanat dünyası sanat eseri için alan yaratan sanat gelenekleri, eğilimleri ve pratiklerinden oluşur. Danto’nun teorisinde özdeş nesnelerin farklı bir ontolojik statüye sahip olması gerekir. Tartışmanın temelinde Andy Warhol’un Brillo Kutuları yer alır. Danto’ya göre Warhol’un Brillo Kutuları sanat eseri olarak kabul edilirken, ticari sanatçı James Harvey

⁸⁸¹ Arthur C. Danto, ‘The Artworld’, *Journal of Philosophy*, 61, New York 1964, s. 579-580.

⁸⁸² Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra (Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi)*, Zeynep Demirstü (Çev.), İstanbul, 2014, s. 72.

⁸⁸³ A. C. Danto, *age. (2014)*, s. 37.

⁸⁸⁴ A. C. Danto, *age. (2017)*, s. 46.

tarafından perakende amaçlı yaratılan orijinal Brillo kutularının neden sanat eseri sayılmadığı tartışması yer alır. Warhol ve Pop Art sanatçılarının “*sanat ile gerçeklik arasındaki farkı*” ortadan kaldırdığını söyler. Böylece çağdaş sanatta, filozofların öncesinde sanat üzerine yazdığı “*hemen her şey değersiz kılınır.*”⁸⁸⁵ Danto, Brillo Kutuları ile ortaya çıkan yeni estetik durumu şu şekilde çözümler:

*“Sonunda bir Brillo kutusu ile bir Brillo Kutusundan oluşan bir sanat eseri arasındaki farkı yaratan şey, belli bir sanat teorisidir. Onu sanat dünyasına taşıyan ve olduğu gerçek nesneye (bir anlamda sanatsal özdeşleşmeden başka bir şeydir) çökmesini engelleyen teoridir. Elbette, teori olmadan, onu sanat olarak görmek pek mümkün değil ve onu sanat dünyasının bir parçası olarak görmek için, son zamanlarda New York resim tarihinin önemli bir kısmının yanı sıra çok sayıda sanatsal teoride ustalaşmak gerekir. Elli yıl önce sanat olamazdı... Dünyanın belli şeylere hazır olması gerekiyor, sanat dünyası da gerçek dünyadan daha az değil. Sanat dünyasını ve sanatı mümkün kılmak her zaman olduğu gibi bugünlerde sanat teorilerinin rolüdür”.*⁸⁸⁶

Danto’ya göre hiçbir nesne kendisini oluşturan bir yorum olmadan sanat eseri olamaz. Sanat dünyası geçmiş hakkında yapılan eleştiri ve yorumlarla zenginleşir. Bir sanat eserinin sahip olduğu estetik özelliklerin kaynağı “*yorum*” aracılığı ile oluşturulmuş tarihsel ve teorik kimliğidir. Bu nedenle yorum, bir sanat eserinin varlığı için esastır. Sanat eserleri, kendine gönderme yapan ve hem sanatçı tarafından hem de alımlayıcı tarafından yorumlanması gereken temsillerdir. Tüm sanat eserleri göre yorumlanmayı gerektirir. Aksi takdirde konularıyla ilgili hiçbir şey ifade etmezler. Yorum böylece nesneyi bir sanat eseri olarak kurar. Çünkü Danto’ya göre yalnızca bir yorumla ilişki içinde maddi nesne bir sanat eseridir. Danto için doğru yorum, sanatçının yapıtı üretirken sahip olduğu düşünceler ile örtüşen yorumdur.⁸⁸⁷

Danto’nun sanat felsefesindeki ikinci ana tema “*sanatın sonu*” ile ilgilidir. Danto, sanatın sonu tezinin eleştirel değil, öznel bir yargı olduğunu söyler. Hegel’in görüşlerinden etkilenir. Danto için sanatın sonu tarihsel bir paradigma olarak mimetik

⁸⁸⁵ A. C. Danto, *age. (2014)*, s. 158.

⁸⁸⁶ A. C. Danto, *agm. (1964)*, s. 581.

⁸⁸⁷ Chiel Van Den Akker, “Arthur Danto, The End Of Art, And The Philosophical View Of History”. *Journal of the Philosophy of History*, 13/2, 2019, s. 242-245.

estetikğin son buluşudur. Bu bağlamda modernizmi “*sanat tarihinin sanatın sonundan önceki son çağı*” olarak adlandırır. Modernizm ile sanat, “*tarih sonrası*” aşamasına girer. Danto’ya göre artık anlatısal olarak yapılandırılmış sanat tarihi sona erer. Sanatçılar, 20. yüzyılın teknik ve düşünsel yapısı içerisinde sanatı sorgulamaya başlar. Doğayı ve insanın iç yapısı merkez alan temsili doğruluk hedefinden vazgeçer. Modern akımlarda sanat öz-bilinçli hale gelir. Sanatçılar sanatın felsefi karakterine yönelir.⁸⁸⁸ Danto “*Manifestolar Çağı*” olarak adlandırdığı modern dönemi şu sözlerle tanımlar:

*“Modern sanat beğeni ile tanımlanır ve esasen zevk sahibi kişiler, özellikle de eleştirmenler için yaratılır... Modernizmin sonu, beğeni zorbalığının sonu anlamına geliyordu...”*⁸⁸⁹

Danto’nun tarih sonrası sanatı, sanatın felsefi tanımının herhangi bir stilistik zorunluluk dayatmadığı, dolayısıyla her şeyin sanat yapıtı olarak kabul edilebileceği ihtimalinin ortaya çıktığı dönemdir. Sanatın sonu ile “*artık hiçbir sanat bir diğer sanat karşısında tarihsel olarak dayatılamaz*”. Her şey bir sanat eseri olabilir. Çoğulcu bakış açısı etrafında tüm nesnelere sanat olma ihtimali ortaya çıktığı için sanatsal bir ilerleme düşünülemez. Sanatın ne olduğu ve ne anlama geldiği açıkça ortaya konduğu için sanatın şaşkınlık yaratması mümkün değildir.⁸⁹⁰ Sanatçılar istedikleri stile önemini veren kültürel ve entelektüel ortam dahilinde, istedikleri stili benimsemekte özgürdür. Bir sanat eserinin üslubunun, üretildiği kültüre uygun olmasının zorunlu bir koşul olduğunu söyler.⁸⁹¹

⁸⁸⁸ A. C. Danto, *age. (2014)*, s. 52-54, 159.

⁸⁸⁹ A. C. Danto, *age. (2014)*, s. 144.

⁸⁹⁰ A. C. Danto, *age. (2014)*, s. 51, 72, 159.

⁸⁹¹ A. C. Danto, *age. (2017)*, s. 51.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 – 2000 YILLARI ARASINDA TÜRK RESİM SANATINDA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

3.1. Sergi Eleştirileri

Resim sergilerine yönelik sanat eleştirileri, sanat dünyasını anlamak için önemli bir araçtır. Bu eleştiriler, sanatçıların eserlerinin üretim, sergileme ve anlamlandırma süreçlerine yönelik farklı bakış açıları sunar. Eleştiriler, sanatçıların eserlerini anlamak ve yorumlamak için bir rehber niteliğindedir. Sergilere yönelik sanat eleştirileri, sanat dünyasında ciddi bir tartışma ve eleştirel düşünce ortamı yaratır. Sanat eleştirisi aynı zamanda sanat dünyasında yeni fikirlerin ve kabul gören eğilimlerin keşfedilmesine yardımcı olur.

Sanat eleştirileri ayrıca sanatın tarihsel önemini anlamak için önemli bir kaynak görevi görür. Eleştirmenler, geçmişteki sergileri ve sanatçıları inceleyerek, güncel sanat dünyasının niteliklerini ve gelişimini anlamak için bir çerçeve sağlarlar. Sonuç olarak, resim sergilerine yönelik sanat eleştirileri, sanat dünyasını anlamak için son derece önemlidir. Eleştiriler, sanatın yaratılmasına, sergilenmesine ve anlaşılmasına yardımcı olur. Bu nedenle, sanat eleştirisi, sanat dünyasının ilerlemesi ve gelişmesi için son derece önemli bir araçtır. Bu bölümde, 1950 – 2000 yılları arasında Türk resim sanatına yönelik eleştirilerden kapsamlı bir seçki oluşturulmuştur.

3.1.1. 1950-1960 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

3.1.1.1. 1950-1951 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Haşmet Akal'ın kişisel sergisi, 7 Mart 1950 tarihinde İstanbul Sanat Sevenler Derneği'nde açılır. Mustafa Şekip Tunç, sergiye ilişkin yazısında, Batılı anlamda Türk resim sanatının gelişim sürecine odaklanır. Tanzimat ile ivme kazanan Batılılaşma hareketleri çerçevesinde, resim ve edebiyat alanlarındaki yenileşmenin benzerlik gösterdiğine dikkat çeker. Tunç'a göre sahne sanatları ve gazetecilik, görece yavaş bir ivme göstermekle birlikte önemli bir gelişim içerisindedir. Mimari ve müzik ise diğer sanat dallarına göre yenileşme hareketlerini geriden takip eder. Türk edebiyatının diğer sanat alanlarına kıyasla daha ileri düzeyde olmasını, güçlü bir edebiyat geleneğinin varlığı ile ilişkilendirir. Resim sanatını ise tarihsel ve toplumsal rolleri açısından ele alır.

Türk resim sanatında yenileşmenin başlangıcını, resmin dini içeriğe sahip minyatürden ayrılarak özerk bir zemin kazanması olarak işaret eder. Bu nedenle yeni resim anlayışının geniş halk kitlelerine sevdirmesinin zor olabileceğini savunur. Modern Türk resim sanatının mevcut koşul ve durumunun devletin koruyuculuğu sayesinde elde edildiğini savlar. Batıda ise resim sanatının gelişmesini, Hristiyanlık ile resim arasındaki ilişkiyle açıklar. Kiliselerde yer alan eserler aracılığı ile halkın resim sanatına aşına olduğunu, Papa ve kralların teşvik ve desteği ile resim sanatın geliştiğini belirtir.⁸⁹²

Mustafa Şekip Tunç, asker ressamı ile başlayan yeni resim sanatını sırasıyla Zekai Paşa, İbrahim Çallı, Cemal Tollu ve Nuri İyem'in temsil ettiği dört kuşağa ayırır. Asker ressamı kuşağını, yeni resim sanatının ilk üstatları olarak işaret eder. Bu ressamın desene önem verdiğini, içlerinde primitifler olduğu kadar akademik gelenekleri takip edenlerin de bulunduğunu belirtir. Natüralist ve realist stillerde çalışan ilk kuşak ressamın paşa ünvanına kadar yükselmelerini, devletin sanata verdiği desteğin göstergesi olarak yorumlar. İbrahim Çallı ve arkadaşları tarafından temsil edilen ikinci kuşak sanatçıların ise natüralist yaklaşımları sürdürmekle birlikte empresyonist eğilimlere sahip olduklarını belirtir. Doğaya ilişkin atmosferi, dokunaklı anları, farklı ışık koşullarını, fırça darbeleri ve canlı renk anlayışı ile resmettiklerini vurgular. Birinci ve ikinci kuşağın ortak noktası olarak “*memleket havasına*” önem verdiklerine dikkat çeker.⁸⁹³

Mustafa Şekip Tunç, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ressamı, Türk resim sanatının üçüncü kuşak sanatçıları olarak değerlendirir. Bu sanatçıların tarihsel geleneklerden ayrıldıklarını vurgular. “*Yeni bir kök salma girişimi*” bağlamında, çeşitli sanat akımları ve estetik anlayışlar içerisinde “*savruldukları*” yorumunda bulunur. Leopold Levy'nin üçüncü kuşak sanatçıları üzerindeki tesirlerine dikkat çeker. Levy'nin etkisiyle fırça darbeleri ve tonalite yerine, düz bir sadelik ve renk armonisine yöneldiklerini söyler. Üçüncü kuşak ile görülen sadeleşmeyi, malzemenin katı prosedürlerini aşmak olarak yorumlar. Sanatçıların görüş, zekâ ve zevk üzerine yaptıkları incelemelerde önemli bir gelişme gösterdiklerini gözlemler. Bu sanatçıların eserlerinde görülen sadeleşmenin “*tüm ihtisas alanlarının doğal bir kanunu*” olduğunu

⁸⁹² Mustafa Şekip Tunç, “Genç Bir Ressamımızın Sergisi Münasebetile”, *Cumhuriyet*, 21 Mart 1950, s. 2.

⁸⁹³ M. Ş. Tunç, *agm. (21 Mart 1950)*, s. 2.

söyler. Aynı zamanda bu gelişimi doğadan ziyade insan alemine odaklanmak olarak ele alır. Tunç'a göre modern dönemde her sanat gibi resim sanatının da kendi gelişim süreçlerine odaklandığını, kendi iç dinamikleri üzerine tartışmaya başladığını belirtir. İçerik ne olursa olsun resim sanatının temelde renk, şekil ve kompozisyon ilişkilerinden doğan bir “bütün” ve “gestalt” teşkil ettiğinin altını çizer. Sanatçıların ulaştığı bütünün doğal ya da yapay olabileceğini belirtir. Resim sanatını, doğa ve insan alemine duyulan karşı konulamaz bir sempatinin, biçimsel niteliklerden doğan ahenkli bir kompozisyon ile ifadesi olarak tanımlar.⁸⁹⁴

Mustafa Şekip Tunç, dördüncü kuşak ressamı Picasso hayranlığını putlaştırmaya ihtiyaç duymayacak kadar şahsi ve yetenekli bulur. Genç sanatçıların eski nesillerin başaramadığı bir yenilik olarak yalnızca doğayı değil, insanlık alemini de kucaklamak istedikleri kompozisyonlar yarattığını söyler. Benzer bir yaklaşımın, dönemin şiir ve romanlarında görüldüğüne dikkat çeker. Dördüncü kuşağın erken dönem çalışmalarını, Türk resminin geleceği için umut verici olarak niteler. Haşmet Akalın'ın sanatını, söz konusu kuşağın yaklaşımını örneklemesi açısından övgüyle karşılar. Sanatçının insanlık durumlarına odaklandığını belirtir. Bu yaklaşımın yeni Türk şiiri ve hikayeciliği ile ortak bir tavır olduğunu, sanatçıların “*yoksullara, zayıflara merhamet duygusu*” ile hareket ettiğini söyler. Haşmet Akalın'ın önceki çalışmalarında görülen kasvetli atmosferin giderek ortadan kalktığını, artık yalnızca Göksuyu manzaralarında bu tarz bir anlayışa yer verdiğinin altını çizer. Göksuyu peyzajlarının koyu zümrüt yeşili renklerinin hüznü bir hava yarattığını gözlemler. Sergide yer alan son İstanbul manzaraları ise sembolik motifler ve pembe gül kurusu renkleri ile aydınlık bir atmosfere sahiptir. Portrelerinde ince ve zarif sadelik ile sanatçının kalıplaşmadan uzak arayışlarını takdir eder. Natürmortlarındaki zarif ve incelikli yaklaşımın, sanatçının estetik duygusunun kuvveti olarak beğeniyle karşılar.⁸⁹⁵

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yeni sergisi, 15 Nisan 1950'de İstanbul Fransız Konsoloslugu'nda açılır.⁸⁹⁶ Sergide, Eyüboğlu'nun yeni eserleri ile yirmi yıllık sanat yaşamını kapsayan çalışmaları teşhir edilir. Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan yazıda, Eyüboğlu'nun Gauguin'in Lyon Müzesi'ndeki eserinin aslından yaptığı kopyasının

⁸⁹⁴ M. Ş. Tunç, *agm. (21 Mart 1950)*, s. 2.

⁸⁹⁵ M. Ş. Tunç, *agm. (21 Mart 1950)*, s. 2.

⁸⁹⁶ Anonim, “Bedri Rahmi'nin Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 6 Nisan 1950, s. 2.

büyük ilgi gördüğü belirtilir.⁸⁹⁷ Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sergisinin, "Binbir Gece Masallarını" andırdığını belirtir. Teknik ustalığın sanata ulaşmak için yeterli bir maharet olmadığını vurgular. Bu açıdan, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "*her hakiki sanatkâr gibi doğuştan dünyasını bulmuş*" olduğu yorumunda bulunur. Sanatçının kelime, boya, çizgi ve şekillerin "*sırrına merak salarak*", izleyiciyi "*başka dünyalara sürüklediğini*" düşünür. Berkel'e göre, sanat salt kültür işi değildir. Bu gerçekliği doğru bir biçimde kavrayan Eyüboğlu, halk sanatına yani "*en derin ve güzel kaynağa*" yönelir. Halk sanatçılarının "*asırların tahribine direnen*" üretimlerinde "*gözleriyle değil, ruhlarıyla gördükleri*" gerçekleri tuvaline taşır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun halk sanatçılarının asırlara dayanan geleneğine içkin etkileri başarı ile özümsemişi değerlendirilmesinde bulunur.⁸⁹⁸

Mustafa Şekip Tunç, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sergisine ilişkin incelemesinde, sanatçının Türk resminin üçüncü kuşağını temsil ettiğini belirtir. Tunç'a göre, Bedri Rahmi Eyüboğlu, resim tarihinin en buhranlı evresi olan "*yeni resim*" evresinde yetişmiş bir sanatçı olarak Türk resminde yenileşmeye öncülük eden kuşağın önemli bir temsilcisidir. Bu kuşağın sanatçılarında sanat bilincinin üst düzeyde olduğunu; empresyonizm, neo-empresyonizm ve kübizm gibi büyük resim üsluplarını deneyimleyerek soyut arayışlara ulaştıklarını belirtir. Resim sanatının son aşamasını temsil eden sanatçıların, "*resmedilen şeyi idrak planından estetik plana geçirme*" amacı taşıdıklarını söyler. Sanatçıların soyut araştırmalar ile belirli ilkesel değerlere ulaştıklarını, "*hayat alemini estetik, piktoral değerlere çevirmenin reçetelerini*" ortaya çıkardıklarını vurgular. Söz konusu yaklaşımlara sahip sanatçıların liyakat ve yeteneklerinin inkâr edilemeyecek ölçüde yüksek olduğu görüşündedir. Bu sanatçıların temel prensiplerinin, geleneksel ve ezberlenmiş fikirlerin etkisinden kurtulmak olduğunu vurgular. Sanatçıların meydana getirdikleri yeniliklerin, üslup oluşturacak bütünlük ve bilinç içerisinde olduğu kanısındadır.⁸⁹⁹

Mustafa Şekip Tunç, resim sanatındaki yeni üsluplarda kimi zaman tekniğin "*sanatı kemirecek kadar*" hâkim olduğuna dikkat çeker. Deformasyon ve biçim bozmalara dayalı yaklaşımların, Fransız resminde olduğu gibi, dekorasyona, renk ve zekâ oyunlarına yol açtığını belirtir. Tunç, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sergisinde

⁸⁹⁷ Anonim, *agm. (6 Nisan 1950)*, s. 3.

⁸⁹⁸ Sabri Berkel, "Bedri'nin Sergisi", *Yeditepe*, 2, İstanbul, 15 Nisan 1950, s. 4.

⁸⁹⁹ Mustafa Şekip Tunç, "Yirmi Yıllık Bir Resim Hayatının Sergisi", *Cumhuriyet*, 22 Nisan 1950, s. 2.

benzer bir yaklaşımı gözlemler. Soğuk renkler içeren mozaik çalışmalarında dekoratif niteliklerin öne çıktığını görüşündedir. Kahverengi ve beyaz renklerdeki mozaik çalışmalarını ise sıcak, sevimli ve güzel olarak değerlendirir. Kadın figürlerinde boyunların fazla uzatılmış olduğunu vurgular. Resimlerde yer alan sembolik ifadeleri Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şair kimliği ile özdeşleştirir. Tunç, resimde dekoratifleşmenin bazı olası sorunlarına dikkat çeker. Bu sorunların başında yalnızca duyumlara hitap eden, dekorasyondan öteye gidemeyecek bir anlayışın ortaya çıkma ihtimali gelir. Bu tarz resimler güzel olsa da ruhsuz ve cansız görünüşleri nedeniyle bir süre sonra kasvet verecektir. Bir başka tehlike ise resmin temelini teşkil eden desenin nesiller ilerledikçe zayıflamasıdır. Tunç, yenileşme amacıyla ortaya çıkan yeni üslupların, resim sanatının niteliklerine zarar vermesinden endişe duyar.⁹⁰⁰

Tunç, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserleri bağlamında sanatta doğanın taklidi konusunu tartışır. Renk, zekâ ve dekoratif oyunları doğanın taklidinden kaçınma gayreti olarak tanımlar. Doğa veya bir nesneyi taklit etmenin acemi amatörlerin işi olduğunu, gerçek ressamın ise ancak “*yaratıcı taklit*” edimi içerisinde olması gerektiğini düşünür. Büyük eserlerin bu nedenle birbirine benzemeyen, özgün bir üslup ve kişilik ibaresi taşıdığını savunur.⁹⁰¹

Tunç'un sergi kapsamında yaptığı bir başka tartışma sanatta ve doğada güzel üzerinedir. Doğa ve sanatın güzelliği birbirine karıştırıldığı için güzelliğin tarifinin güçleştiğini söyler. Henry Bergson'un tabiattaki güzellikleri sanatın güzelliklerinden önceymiş gibi düşündüğümüze yönelik görüşlerini alıntılar. Tunç, Bergson'un bu görüşleri çerçevesinde eski sanatın doğanın taklidi olarak değerlendirildiği fikirleri reddettiğini açıkça belirtir. Tunç'a göre sanattaki güzellik ile doğadaki güzellik arasında net bir ayrım vardır. Resme içkin güzellik, doğal güzellik olmaktan ziyade estetik bir yaratmadır. Doğanın estetik açıdan görülmesi, sanatta güzelliğin yaratılmasından sonra başlar. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sergisini bu açıdan övgüyle karşılar. Dekoratif anlayışına karşın “*yaratıcı taklidi*” terk etmemiş olmasını takdir eder. Anadolu el sanatlarına ait motiflere yönelik çalışmalarını “*sanat vadisinde henüz keşfedilmemiş*” bir alan olarak tanımlar. Soyut sanatı Avrupalı sahiplerine bırakarak, Eyüboğlu'nun “*umulmadık şehir köşelerinden, tipik köylü kadınlardan*” yarattığı güzellikler üzerine

⁹⁰⁰ M. Ş. Tunç, *agm. (22 Nisan 1950)*, s. 2.

⁹⁰¹ M. Ş. Tunç, *agm. (22 Nisan 1950)*, s. 2.

ilerlenmesi gerektiğini savunur. Eyüboğlu'nun duygulu ve zekâ yüklü çalışma ve araştırmalarından oluşan serginin keyifle gezileceğini belirtir.⁹⁰²

Güzel Sanatlar Akademisi Nurullah Berk atölyesinden mezun dokuz sanatçının ikinci sergisi, 1950 yılı Mayıs ayı içerisinde İstanbul Mimarlar Kulübü'nde açılır. Sergide, Abdurrahman Öztoprak, Ayten Üstündağ, Beylân Diyarbakırlı, İhsan İncesu, Mustafa Necati, Mustafa Utkan, Rahmi Doğu ve Şadan Bezeyiş'in eserleri teşhir edilir. Yeditepe Dergisi'nde sergi hakkında kaleme alınan yazıda, genç sanatçıların ilk toplu sergilerini 1949 yılında Sanat Dostları Cemiyeti'nde açtıkları anımsatılır. Sergide yer alan sanatçıların yaklaşımlarının, “*müfrit modernizmden uzak, neo-klasisizm havası içinde*” olduğu yorumunda bulunulur.⁹⁰³

Yeniler Grubu'ndan yedi sanatçının eserlerinden oluşan karma sergi, 1950 yılı Mayıs ayı içerisinde İstanbul'da gerçekleşir. Sergide yüze yakın eser teşhir edilir. Fikret Adil, sergiye ilişkin incelemesinde, grubun son yıllarda dağınık bir görüntü sergilediğine dikkat çeker. Sergi davetiyesinde grubun adına dair hiçbir ibarenin yer verilmemiş olmasının, grubun dağıldığına yönelik spekülasyonları güçlendirdiğini düşünür. Sergide yer alan eserler arasında, Turgut Atalay'ın “*antik edalı*” portrelerinin yanı sıra “*Kedili Portre*”, “*Laleli İmareti*”, “*Altunizade*” çalışmalarını “*insana sükûnet veren, taze ve çok ferah*” eserler olarak niteler. Atalay'ın ilk dönem çalışmalarının ardından gerileme dönemine girmesine karşın, sergide yer alan eserler ile tekrar başarılı bir ivme kazandığını savunur. Ferruh Başağa'nın 8 ve 9 katalog numaralı manzara çalışmalarında, sanatçının “*en iyi devresindeki*” başarıları tekrarladığı görüşündedir. Diğer eserlerinin ise zihinsel bir çaba gerektirdiğine dikkat çeker. Kemal İncesu'nun “*Ayasofya*” eserinde, Ayasofya Camii'nin minaresiz olarak gösterilmesinin bir eksiklik olarak algılanmadığına dikkat çeker. Nuri İyem'in 4, 5, 6, ve 7 katalog numaralı çalışmalarını serginin “*en iyi resimleri*” olarak öne çıkarır. Fikret Adil'e göre, Nuri İyem'in eserleri, sanatçının Bizans etkilerini büyük bir ustalıkla özümlediğini gösterir. Kiremit renkli portre çalışması ile 11 katalog numaralı “*Emirgan*” eseri, İzer'in hassasiyetlerinin görülebileceği çalışmalarıdır. “*Aile*” adlı çalışması ise sanatçının klasik sanat endişelerini temsil eder. Fikret Adil, Fuat İzer'in “*İstanbul*” eserinde, yer ve göğün birleşimini yetersiz bulur. Pindaros Plâtonidis'in manzaralarının ise “*büsbütün*

⁹⁰² M. Ş. Tunç, *agm. (22 Nisan 1950)*, s. 2.

⁹⁰³ Anonim, “Dokuz Genç Ressam”, *Yeditepe*, 5, İstanbul 1950, s. 1.

başka bir teşekkül ve şartlar isteyen” bir tarzda olduğunu gözlemler. Sanatçının, söz konusu stilinin “görenekle elde edilemeyecek” bir yapısı olduğu için daha fazla vakit ve emeğe ihtiyacı olduğu kanısındadır. Dimitro Monoyudis’in eserlerindeki ferah renkleri takdir eder.⁹⁰⁴

On Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ankara Sergievi’nde, Maarif Vekili Ahmed Özel’in himayesinde açılır. Sergi komiserliğini Zeki Faik İzer’in üstlendiği sergide yüz kırk yedi ressamın dört yüz on yedi eseri teşhir edilir. Malik Aksel, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, modern resim sanatının tarihsel gelişimine ilişkin değerlendirmelerde bulunur. Modern resim sanatının geleneksel anlayıştan bir kopuş olduğunu belirtir. Resim sanatının, fotoğraf ve sinemanın icadı ile nesnel gerçeklikten uzaklaşarak “*şekilsiz, figürsüz bir alemde*” yeni bir kurtuluş aradığı yorumunda bulunur. Modern sanatta, sanata ilişkin hiçbir sorunun açık bir cevabının olmadığı görüşündedir. Resim sanatı özelinde, kadın bedeninde artık güzelliğe yer verilmediğini, bedensel güzelliğin sinemanın tekeline geçtikten sonra resim sanatında güzel bedenlerden bilinçli olarak uzaklaşıldığını savunur. Aksel, “*bir hastalık gibi dünyaya yayıldığını*” düşündüğü sürrealizmi ise ressam ve seyirci arasındaki anlaşmazlığın başlangıcı olarak işaret eder. Ressamın yegâne anlatım aracının çizgi, renk gibi unsurlar olduğunun altını çizer. Sürrealizmi, resim sanatının teknik ve biçimsel yönü dışında ayrıca açıklanmaya ihtiyaç duyması açısından eleştirir. Modern resim sanatında çok sayıda üslubun ortaya çıkmasını modern insanın “*tatmin olmayan*” doğası ile ilişkilendirir. Malik Aksel’e göre “*tecrübe edilmedik tarz ve stil kalmadığı*” için zümreler modern resimden uzaklaşmaya başlar.⁹⁰⁵

On Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne ilişkin incelemesinde sanatçıları üç grup içerisinde ele alır. İlk grupta, hoca ressamlar olarak nitelediği İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran’ın çalışkanlığını över. Vecihi Bereketoğlu, Şefik Bursalı ve Şeref Akdik’i ise “*eski ve yeni arasında bir türlü karar kılamamış*” olarak değerlendirir. İkinci grupta ise Zeki Kocamemi ve İlhami Demirci’nin biçimsel açıdan “birbirlerini takip ettiğini”; Eşref Üren, Refik Epikman ve Cemal Tollu’nun da benzerlik içeren eserler ürettiğini gözlemler. Hamit Görele ve Turgut Zaim’i ise özgünlükleri açısından över. Seyfi Toray’ı “*sis ve dumanlar içerisinde kaybolmuş*”

⁹⁰⁴ Fikret Adil, “Yeniler’in Sergisi”, *Yeditepe*, 5, İstanbul 1950, s. 1

⁹⁰⁵ Malik Aksel, “On Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri”, *Hisar*, 4, İstanbul 1950, s. 12.

bulurken, Hakkı Anlı, Elif Naci ve Turgut Tokad'ı ölçülü bir yaklaşım içerisinde görür. Ali Halil, Bedia Subaşı, Ayetullah Sümer, Zahide Özar, Âli Karsan, Bedia Gülyüz, Melâhat Ekinci, Cevat Dereli, Mahmut Cuda ve Nazlı Ecevit'in eserlerinde sanatsal açıdan herhangi gelişme olmadığını düşünür. Üçüncü grup içerisinde yer alan sanatçıların “*en sürprizli resimlere*” imza attığını söyler. Fransız ekolünün takipçileri olarak tanımladığı Sabri Berkel, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Arif Kaptan ve Platonidis'in eserlerinden övgüyle söz eder.⁹⁰⁶

İsmail Habib Sevük, Cumhuriyet gazetesinin 11 Ağustos 1950 tarihli sayısında, İstanbul'un fethi kutlamaları kapsamında açılan resim sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sevük, İstanbul konulu resimlerin yer aldığı sergide genç ressamlardan üstatlara dek pek çok sanatçının yer aldığı belirtilir. Sergide çoğunluğu manzara olmak üzere kırka yakın eser yer alır. Sevük, sanatçıların kısıtlı bir zamanda İstanbul'un fethine özel olarak çok sayıda eser üretmiş olmasını takdir eder. Serginin, sanatın teknik yönünden ziyade, İstanbul'un fethine ilişkin manevi değeri açısından değerlendirmenin daha doğru olduğunu söyler.⁹⁰⁷

İsmail Habib Sevük, Cemal Tollu'nun “*Üsküdar*” eserini, semtin huzurlu ve dini yönünü vurgulaması açısından başarılı bulur. Ancak eserin Üsküdar'a ilişkin daha fazla detay içermesi gerektiğini belirtir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “*Kariye Camii*” eserinde Bizans mozaiklerine odaklandığı ve büyüleyici bir sonuca ulaştığını söyler. Nurullah Berk'in “*Balıkçılar*” eserinde serginin amacından uzaklaşmış olarak görür. Kübik ve dekoratif stiline dikkat çektiği eserde balıkçıların hangi zamanda ve nerede yaşadığına ilişkin herhangi bir detay olmamasını eleştirir. Abidin Dino'nun “*Sarayburnu*” eserini, “*koyu bir fantezinin ürünü olarak*” Sarayburnu'nun gerçek görünümünü yansıtamadığı için zayıf bulur. Zeki Faik İzer'in “*İstanbul*” yapıtını renk ve plan yerleşimi açısından abartılı olarak değerlendirir. Hamit Görele'nin “*Azapkapı'dan Süleymaniye'ye*” isimli eserini ise serginin en başarılı çalışmaları arasında sayar. Ancak nesnelere düzleme yerleşimleri konusunda bazı kusurlar tespit eder. İbrahim Çallı'nın “*Emirgân*” eserini, bir ustaya yaraşır nitelikte, renk cümbüşü ve duygu yüklü bir resim olarak değerlendirir. Elif Naci'nin “*Fatih Camii*” ve Şefik Bursalı'nın “*Yenicami*” çalışmalarını, sanatçıların manzaraya bakış açılarının doğru olmadığı için düzleme yerleşimlerin çeşitli

⁹⁰⁶ M. Aksel, *agm. (1950)*, s. 12.

⁹⁰⁷ İsmail Habib Sebük, “Sergideki Resim Salonu”, *Cumhuriyet*, 11 Ağustos 1950, s. 2.

noksanlıklar içerdiği, gözlemler. Hikmet Onat'ın “*Fındıklı'da Topkapı'ya Camiler*” eserini, konuya bağlılığı nedeniyle takdir ederek, gelecek nesillere kalacak tarihi bir belge olarak öne çıkarır. Şeref Akdik'in “*Beylerbeyi Sarayı*”, Sabiha Bozcalı'nın “*Anadolu Hisarı*” ve Fethi Karakaş'ın “*Maçka'dan Yeşil Saha*” eserlerini serginin diğer başarılı çalışmaları arasında işaret eder. Ayetullah Sümer'in “*Üçüncü Ahmet Çeşmesi*” yapıtını ise çeşmenin detaylarını yeterince yansıtamadığı gerekçesi ile başarısız olarak niteler. Sergiyi genel olarak başarılı bulduğunu belirten Sevük, kısıtlı bir zaman aralığında hazırlanmış eserlerin daha geniş bir çalışma imkânı olduğunda başarı düzeyinin artacağını savunur.⁹⁰⁸

Mukaddes Erol, Müreccel Özsever ve Fikret Ürgüp'ün ortak sergisi, 1950 yılı Eylül ayı içerisinde İstanbul Fransız Konsolosluğu'nda açılır. Nevzat Üstün, sergiyi başarısız olarak değerlendirir. Sergideki eserlerde yer alan renk ve gölge oyunlarının “*artık bıkkınlık veren tekrarlardan*” ibaret olduğunu söyler. Sergiye yönelik karamsarlığının yalnızca bu üç sanatçıdan kaynaklanmadığını, Türk resminin genel gidişatı hakkında üzüntü duyduğunu belirtir. Bu sergide olduğu gibi, pek çok sergide “*kötü ve klişe*” resimler gördüğünü aktarır. Türk sanatçıların emek ve sanat heyecanına karşın, özgün eserler üretecek kadar yetenekli olmadığını savunur.⁹⁰⁹ Yeditepe Dergisi'nde sergiye ilişkin kaleme alınan yazıda, genç sanatçıların ayrı sanat anlayışlarına sahip olmalarına karşın sergiye “*samimi bir sanat havası vermiş*” oldukları yorumunda bulunulur. Mukaddes Erol ve Müreccel Özsoy'un biçimsel araştırmalardan ziyade duygu ve ifadeye öncelik verdikleri vurgulanır. Fikret Ürgüp'ün ise eserlerinde kesin bir üsluba sahip olmadığına dikkat çekilir.⁹¹⁰

Yeniler Grubu'nun on altıncı sergisi, 1 Ekim 1950'de İstanbul Fransız Konsolosluğu'nda açılır. Sergide yüze elliye yakın eser teşhir edilir. Fahir Önger, sergiyi “*tabiat ve toplum gerçeklerini bir araya toplaması*” açısından takdir eder. Sergide yeni ve genç sanatçıların eserlerinin yer almasını memnuniyetle karşılar. Hikmet Aksüt'ün “*İçki İçen*”, “*Charlie Chaplin*”, “*Karpuzlu Natürmort*”; İhsan İncesu'nun “*Bar*”, “*Balıkçılar*”, “*Çarşamba Pazarı*”, “*Galata Köprüsü*”, “*Dostlar*”; Kemal Artun'un “*Bahriyeliler*”, “*Üç Kağıtçılar*”, “*Mola*” eserleri ile Ragıp Gökcan'ın “*zengin renkli d'après nature*” çalışmalarının hayranlık uyandırdığını belirtir. Ragıp

⁹⁰⁸ İ. H. Sebük, *agm. (11 Ağustos 1950)*, s. 2

⁹⁰⁹ Nevzat Üstün, “Bir Resim Sergisi Hakkında”, *Kaynak*, 3/34, İstanbul 1950, s. 6.

⁹¹⁰ Anonim, “Üç Ressamın Sergisi”, *Yeditepe*, 9, İstanbul 1950, s.1.

Gökcan'ın “*tabiat lirizmi içinde eriyen*” eserlerinin, Pierre Bonnard'ın resimlerini çağrıştırmasına karşın “*şahsi ve başarılı*” çalışmalar olduğunu vurgular. Grubun kıdemli üyeleri arasında işaret ettiği Dimitro Monoyudis'in 2 katalog numaralı eskizi ve peyzajlarında “*geniş bir huzur duyulduğunu*” söyler. Ferruh Başağa'nın “*Horoz Dövüşü*” eserinin ise diğer büyük boyutlu çalışmalara kıyasla daha fazla ilgi topladığını gözlemler. Mümtaz Yener'in “*Dört Kemancı*”, “*Yanık Ömer*” ve “*Peyzaj*” çalışmaları ile “*harikulâde teknik bir eser*” olarak nitelediği portre çalışmasını takdirle karşılar. Nuri İyem'in “*ikon tarzındaki portre*” çalışmasını, peyzajlarını, çini mürekkebiyle yaptığı desenlerini “*kuvvetli ve örnek değeri taşıyan eserler*” olarak niteler. Pindaros Plâtonidis'in eserlerini, yeni bir üslup araştırması içermemesine karşın “*mükemmeliyet gösteren resimler*” sözleriyle değerlendirir.⁹¹¹

20 Ekim 1950 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yer alan haberde Atina'da açılan Türk resim sergisi hakkında bilgi verilir. İstanbul Sanat Dostları Derneği ve Atina Statmi Cemiyeti ortaklığında açılan sergi, 19 Ekim 1950 tarihinde Atina Pernaso Salonu'nda açılır. Serginin açılış töreninin Atina Radyosu tarafından naklen yayımlandığı belirtilir. Sergi açışında yetkililer tarafından Türkiye ve Yunanistan arasındaki Kıbrıs meselesi başta olmak üzere siyasi ilişkilere yönelik konuşmalara yer verilir. Haberde sergide teşhir edilen eserlere yönelik herhangi bir bilgi aktarılmaz.⁹¹²

19 Ekim 1950 tarihli İbrahim Sâfi ve öğrencisi P. Johnson'ın ortak yağlıboya resim sergisi Beyoğlu Fransız Konsoloslugu'nda açılır. Serginin 29 Ekim 1950'ye kadar açık kalacağı belirtilir. Sergide portre, manzara, natürmort ve küçük boyutlu 225 eserin yer aldığı bilgisi verilir. Serginin uzun zamandır görülmeyen güzellikte resimler içerdiği için övgü ve takdirle karşılanır.⁹¹³

Agop Arad ve Fethi Karakaş'ın ortak resim sergisi, 29 Ekim – 14 Kasım 1950 tarihlerinde İstanbul Fransız Konsoloslugu'nda açılır. Yeditepe Dergisi'nde yer alan yazıda, serginin, İbrahim Safi ve P. Johnson'un sergisinin “*izleyiciler üzerindeki bıraktığı intibaları silmek istercesine güzel*” bir etkinlik olduğu vurgulanır. Her iki sergi arasında “*zevk ve ruh bakımından derin uçurumlar*” olduğu belirtilir. İbrahim Safi ve P. Johnson sergisinin, renk – desen anlayışı açısından “*kartpostal*” seviyesinde olduğu, “*sanat terbiyesi pek kısır insanları kolayca avlayan geri bir görüşü*” temsil ettiği

⁹¹¹ Fahir Önger, “Yeniler Grubunun Sergisi”, *Yeditepe*, 10, İstanbul 1950, s. 1.

⁹¹² Anonim, “Atina'da Açılan Türk Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 20 Ekim 1950, s. 1, 3.

⁹¹³ Anonim, “İbrahim Safi'nin Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 20 Ekim 1950, s. 2.

yorumunda bulunulur. Agop Arad ve Fethi Karakaş'ın eserleri, Cumhuriyet döneminden itibaren çeşitli evreler geçiren ve “*Avrupaî manada bir değer olarak*” Türkiye dışındaki ülkelerde kabul edilen Türk resmine “*ayak uyduracak vasıfta*” bir çalışmanın ürünü olarak nitelenir. Agop Arad'ın bazı çalışmalarında fantezi unsurlara yönelmesi, sanatçının şahsiyeti üzerinde “gelip geçici” bir etki olarak değerlendirilir. Fethi Karakaş'ın İstanbul temalı peyzajlarında ise nesnel gerçeklikten uzaklaşarak dekoratif bir anlayışa yönelmesi endişe ile karşılanır. Buna karşın, sergi, “*başlı başına bir sanat hadisesi*” olarak takdir edilir.⁹¹⁴

3.1.1.2. 1951-1952 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Zeki Faik İzer ve Eşref Üren'in eserlerinin yer aldığı karma sergi, Sanat Dostları Cemiyeti'nde açılır. Sergide “*olgunluğa ulaşmış*” dokuz sanatçının Türk resim sanatında görülen üslupların çeşitliliğini yansıtması takdir edilir. Kübizm ve soyut sanatın yanı sıra, milli motiflerin ve “*stilize bir realizmin*” Türk resim sanatında görülmesi umut verici bulunur. Sabri Berkel'in doğayı taklit etmeyen, biçim ve renk tartışmalarını önceleyen çalışmaları serginin en başarılı eserleri arasında gösterilir. Hakkı Anlı'nın Picasso'ya olan hayranlığının eserlerine yansıdığına dikkat çekilir. Nurullah Berk ise soyut çalışmalar yerine, yerli motiflerin yer aldığı yeni bir realizm aşamasında görülür. Cemal Tollu'nun “*eski realist tarzda*” eserleri ve Eşref Üren'in empresyonist tekniğe bağlı kaldığı çalışmaları beğeniyle karşılanır. Zeki Faik İzer ise resmin “ *lirik bir temsilcisi*” olarak övülür.⁹¹⁵

Mustafa Şekip Tunç, 16 Mayıs 1951 tarihli Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı yazıda, Türk resim sanatında görülen soyut eğilimleri modernizm çerçevesinde irdeler (Fotoğraf 1). “*Sanat ihtilali*” olarak nitelendirdiği soyut sanat eğilimlerini yaklaşık kırk yıl önce Paris'te başladığını ve sanatçıları yeni ufuklara sevk ettiğini söyler. Türkiye'de genç sanatçıların yeni modern resim üsluplarına ilgi gösterdiğini, ayrıca Asmalımescid'te açılan sergide Akademi üstatlarının da bu stillerde eserler verdiğini belirtir. Resim sanatına karşı eğitilmiş olmayan gözlerin bu yeni sanatı

⁹¹⁴ Anonim, “A. Arad – F. Karakaş Resim Sergisi”, *Yeditepe*, 11, İstanbul 1950, s. 1.

⁹¹⁵ K. E., “Sanat Dostları Cemiyetinde Bir Sergi”, *Varlık*, 367, İstanbul 1951, s. 22. (Yazarın isim bilgisine ulaşılamamıştır.)

anlamakta zorlanacağına dikkat çeker. Cezanne, Gauguin, Van Gogh gibi ressamın öncülüğünde başladığını belirttiği modern resim sanatını, sanatçıların kendi resimleri hakkında özgür olmaları açısından yeni bir evre olarak tanımlar. Yeni sanatı dekoratif yönü açısından yeni bir çığır olarak görür. Sanatın taklitten uzaklaşmasını tarihsel gelişimin zorunlu bir sonucu olarak görür. “*Sanat sanat içindir*” söyleminin ortaya çıkmasıyla sanatın kendine hizmet etmeye başladığını, sanatçıların sanatın yapısal sorunlarına odaklanarak resmin ana unsurları olan renk, çizgi ve geometri üzerinde ustalaştıklarını söyler. Resim sanatının soyut kavram ve tasarımlara yönelmesini bir olgunlaşma evresi olarak yorumlar. Asmalımesjid’de açılan sergiyi, kırk yıl önce başlayan yeni resmin Türk sanatında bütünlüklü bir biçimde görüleceği ilk sergi olarak niteler. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sergi açılışında yaptığı konuşmaya atıfla yeni resmin, zengin Türk sanatına yeni bir dinamizm getireceğine dair umudu paylaşır.⁹¹⁶ Sanatçının konuşması içerisinden şu sözleri aktarır:

*“Ona göre bu yeni resim sanatı dekorasyon eserler ile çok zengin olan mazimize yeni bir hayat aşılacak, ressamı tablo gibi mahdud bir faaliyet sahasından kurtararak sanayinin geniş, yaygın sahasına alacak, içinde yaşadığımız yerleri sanatla bezendirecek, bu suretle isimsiz, imzasız bir hale gelerek benlik davaları aşılacak, estetik bir muhit içinde mahşeri bir şevk ve iftiharla yaşanacaktır. Bu güzel ümitlerle biten sözleri müteredit ve şüpheli ruhlara latif bir gül suyu serpmiş oldu”.*⁹¹⁷



Fotoğraf 1: Mustafa Şekib Tunç'un Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı inceleme yazısı (Cumhuriyet).

Zahir Güvemli, Semiramis Zorlu'nun Sanat Dostları Lokali'nde açtığı, on iki resim ve sekiz deseninden oluşan kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Yazısına, sanatçıların eser teşhir etmek için mekân bulmakta çektiği güçlükler ile başlar. Fransız

⁹¹⁶ Mustafa Şekib Tunç, “Türk Resim Sanatı Nereye Gidiyor?, *Cumhuriyet*, 16 Şubat 1951, s. 2.

⁹¹⁷ M. Ş. Tunç, *agm. (16 Şubat 1950)*, s. 2.

Konsoloslugu, Sanat Dostlari Lokali ve Maya Sanat Galerisi'nin sergileme alanlarına yönelik ihtiyaçta oynadiğı rolü takdir eder. Tablo ve desenleri bir arada sergilemenin ilk defa d Grubu sergilerinde görüldüğüne dikkat çeken Güvemli, d Grubu'nun bu tarz sergilemelerinde resim ve desenler arasında bir uyum olduğunu söyler. Zorlu'nun sergisini ise bu açıdan başarısız bulur. Desenlerin, artık seyircilerin bile unutmaya başladığı akademik alışkanlıkları içerdiğini söyler. Pentürlerin ise rölyeften kaçınan, derinliği çizgi ve perspektifte arayan yapısını takdir eder. Aynı zamanda güçlü ton uygulamalarına dayalı plan anlayışını över. Ayrıca sanatçının resim stiline, d Grubu sanatçılarının çalışmalarını çağrıştırdığını belirtir. Güvemli yazısını, Semiramis Zorlu'nun bundan sonraki sergilerinde “*daha şahsiyetli*” eserler üretmesi temennisi ile sonlandırır.⁹¹⁸

Eren Eyüboğlu'nun yeni kişisel sergisi, 31 Mart 1951'de Fransız Konsoloslugu'nda açılır. Sergide yer alan eserler arasında, sanatçının Fransa'da yaşadığı dönemde Paris Modern Sanat Müzesi'nde kopya ettiği Braque, Matisse ve Picasso'nun “*Aubade*” eserinin röprodüksiyonu yer alacağı belirtilir.⁹¹⁹ Zahir Güvemli, 5 Nisan 1951 tarihinde kaleme aldığı yazıda Eren Eyüboğlu'nun sanatsal şahsiyetini yitirmeden değişim ve yeniliklere açık bir sanatçı olmasını takdir eder. Sergiyi, sanatçının gelişim evrelerini göstermesi açısından önemli bulur. Paris'te yaptığı çalışmalarda Türk el sanatlarına içkin motif ve renk anlayışını çağdaş bir dille yorumlamasını över.⁹²⁰ Kemal Özgür ise sanatçının önceleri “*aşırı soyut bir ifadeye*” sahip olduğuna, Paris dönüşünde ise “*daha yumuşak, sıcak ve iç açıcı*” bir tarza evrildiğine dikkat çeker. Sanatçının suluboya ve karakalem ile yapılan desenlerini beğenir. Eyüboğlu'nun “*Cambazlar*” ve “*Paris Damları*” eserlerinde Türk motiflerine yer vermesini takdirle karşılar. Sanatçının, Batılı ressamların etkisinden kurtularak, çizgi ve motifte özgünlüğe ulaşması gerektiğini belirtir.⁹²¹

Kemal Özgür'ün Kaynak Dergisi'nin 41. sayısında ele aldığı bir başka sergi Fransız Konsoloslugu'nda açılan Fethi Karakaş, Agop Arad ve Azra İnal tarafından açılan “Bahar Sergisi” olur. Yazar, Fethi Karakaş'ın Karagöz temalı resimlerini beğenir. Sanatçıyı, yerel değerleri araştırma konusundaki başarısından dolayı takdir eder. Agop

⁹¹⁸ Zahir Güvemli, “Zorlu Sergisi”, *Cumhuriyet*, 15 Mart 1951, s. 3.

⁹¹⁹ Anonim, “Eren Eyüboğlu'nun Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 23 Mart 1951, 2.

⁹²⁰ Zahir Güvemli, “Eren”, *Cumhuriyet*, 5 Nisan 1951, s. 5.

⁹²¹ Kemal Özgür, “Sanat Hareketleri”, *Kaynak*, 41, İstanbul 1951, s. 6.

Arad'ın bir portre ressamı olmaktan öteye gidemediği yorumunda bulunur. Azra İnal'ın ise tekniğindeki rahatlık ve serbestliğe karşın, renk ve form endişesinin bazı çelişkiler doğurduğuna dikkat çeker. Sanatçının akademik tarzdan sıyrılmış olmasını bir başarı olarak işaret eden Özgür, sanatçının kendi şahsiyetini bulması durumunda çok daha başarılı olacağını savlar.⁹²²

On İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 15 Nisan 1951 tarihinde açılır. Serginin açılış konuşması Milli Eğitim Bakanı adına müsteşar Reşad Tardu tarafından yapılır. Sergide yüz on ressamın iki yüz seksen üç eseri ve üç heykel sanatçısının on bir heykeli teşhir edilir. Bir ay süren sergide, 1951 yılına özel bir durum olarak ödül dağıtılmaz. Fakat devlet tarafından beş eser satın alınır.⁹²³ Cumhuriyet gazetesinin 24 Şubat 1951 tarihli sayısında d Grubu'nun Ankara'da açılacak Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katılmayacaklarına ilişkin bir haber yer alır (Fotoğraf 2). Haberde, d Grubu'nun sergiye katılmama gerekçesi, sanatçıların jüri heyetinin tarafsızlığını muhafaza edemeyeceğine yönelik endişeler olarak gösterilir.⁹²⁴ d Grubu'nun kararına ilişkin ismi verilmeyen bir grup üyesi sanatçının şu sözleri aktarılır:

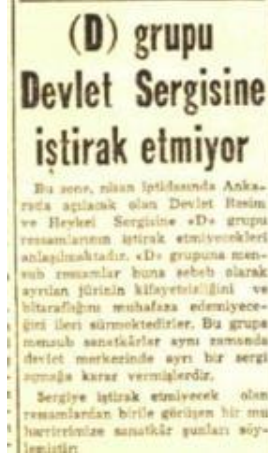
“Bu şekilde bir jüri, bilhassa yeni yetişen genç elemanlar üzerinde yaptıkları elemelerde onların mağduriyetlerine mucib olmaktadır. Geçen seneki devlet sergisinde bunun acı misalini gördük. Bu hareketimiz devlet sergisine bir cephe almak değil de kıfayetsiz jüriye karşı bir harekettir. Bilindiği gibi devlet sergisi jürileri her resim teşekkülünden iki azanın iştiraki ile vücuda gelir. Halbuki bu seferki jüride d Grubu'nu ve genç nesli temsil eden tek kişi yoktur. Öteden beri devam edegelmekte olan lâkaydinin düzeltilmesini yeni idareden beklemekteyiz.”⁹²⁵

⁹²² K. Özgür, *agm.*, s. 6.

⁹²³ Anonim, “12nci Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*, 16 Nisan 1951, s. 3.

⁹²⁴ Anonim, “(D) Grubu Devlet Sergisine İştirak Etmiyor”, *Cumhuriyet*, 24 Şubat 1951, s. 3.

⁹²⁵ Anonim, *agm.* (24 Şubat 1951), s. 3.



Fotoğraf 2: d Grubu'nun Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katılmayı reddetmesine ilişkin haber (Cumhuriyet).

Malik Aksel, *Hisar Dergisi*'nin 13. Sayısında kaleme aldığı yazıda On İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni inceler. On İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde açıkça ortaya çıkan yeni sanat ve eski sanat ayrımına dikkat çeker. Aksel, resim sanatının Rönesans ile altın dönemine ulaştığını, sonrasında gerileme sürecine girdiğini düşünür. Resmin anlatımcı niteliğini kaybettiğini ve resim sanatı özelinde “*yeni bir Bâbil Kulesi*” inşâ edildiğini söyler. Yeni sanat anlayışının Türkiye’ye gelişini ise sancılı bir süreç olarak niteler. Türk ressamların modern sanatı Batılı sanatçıların deneyimlediği süreçleri yaşamadan, “*Avrupa’daki sanat firmalarının mümessiliğini*” çağrıştıracak biçimde benimsediği yorumunda bulunur. “*Minyatürden pentüre geçerken kübizme atladık*” sözleri ile Türkiye’de modern sanatın gelişim sürecini sorgular. Sergide yer alan modern eserlerin izleyiciler tarafından yeterince anlaşılammış olmasının, sanatçılardan kaynaklanan haklı sebepleri olduğunu savunur.⁹²⁶

Hasan Kavruk’un kişisel sergisi 12 Mayıs 1951’de Fransız Konsolosluğu’nda açılır. Sergide sanatçının son dört yıllık çalışmalarını kapsayan 100’den fazla eser teşhir edilir. Çoğunlukla soyut eserlerin yer aldığı sergide, sanatçının Fransa’da yaptığı eserler de yer alır. Zahir Güvemli sanatçının teknik yönünün över. Tuşlarının ve renk anlayışının başarılı olduğunu, renkler arasındaki ahengin bir olgunluğu işaret ettiğini belirtir. Sanatçının şekilleri çoğunlukla küçük parçalara ayırdığını, çerçeveler içinde büyük lekeler ve geniş satırlardan kaçındığına dikkat çeker. Sanatçının bu tavrının kimi zaman fazla yığılma hissi ve huzursuzluk yarattığı yorumunda bulunur. Son yıllara ait

⁹²⁶ Malik Aksel, “12nci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, *Hisar*, 13, İstanbul 1951, s. 7.

çalışmalarda ise resim sathını daha sade ve ferah bırakmasını olumlu bir gelişme olarak öne çıkarır. Hasan Kavruk'un sergisi bağlamında, soyut sanatın teknik tartışmaları önceleyen tavrının duyguya ve sezgiye daha az yer ayırmaya neden olabileceği uyarısında bulunur. Sanatçının sergisinde ise böyle bir durumun olup olmadığı çıkarımında bulunabilmek için sergiyi birkaç defa daha gezmesi gerektiğini belirtir.⁹²⁷

Fikret Otyam'ın Fİ-OT yazar kısaltmasıyla kaleme aldığı yazıda Onlar Grubu'nun 5 Ocak 1951'de Fransız Konsoloslugu'nda açtığı sergi incelenir. Sergi, Türkiye ve Paris'te yaşayan yirmi bir sanatçının eserlerinden oluşur.⁹²⁸ Otyam, serginin, teknik ve içerik açısından son zamanlarda durgun giden sanat dünyasına canlılık getirdiğini söyler. Genç sanatçıların eserlerinin, Türk sanatının geleceği için umut verici olduğunu vurgular. Leyla Gamsız'ın Anadolu'dan gönderdiği beş tablo, İvi Strangali'nin "*kısraklı kompozisyonu*", Orhan Peker'in "*siyah-beyazları*", Fikret Otyam'ın "*Bizim Köy*" eseri, serginin öne çıkan çalışmalarıdır.⁹²⁹

Varlık Dergisi'nin Haziran 1951 tarihli 371. sayısında, Orhan Veli'nin (Kanık) Taksim Fransız Konsoloslugu'daki Yeniler Grubu sergisi hakkında daha önce yayınlanmamış inceleme yazısı yayınlanır. Orhan Veli, modern sanatın anlaşılabilir bulduğu fikrine karşı çıkar. Bir resimde yer alan figür ya da objeleri, gerçeğe benzemediği gerekçesiyle olumsuz olarak eleştirenleri "*dar görüşlü okuryazarlar*" olarak niteler. Orhan Veli'ye göre, bir resme bakan izleyici, temsil edilen nesnenin gerçekte nasıl görüldüğünü düşünmek yerine resimsel özelliklere odaklanmalıdır. Çünkü "*resim resme benzemelidir*". Bu açıdan Yeniler Grubu'nun eserlerini takdirle karşılar.⁹³⁰

Naim Tirali, Yeditepe Dergisi'nde, Hulusi Mercan'ın 17 Nisan – 5 Mayıs 1951 tarihleri arasında Fransa Montparnasse'da bulunan L'art Pictural galerisinde açtığı sergiyi inceler. Yirmiye yakın eserin yer aldığı serginin Paris sanat çevrelerinde ilgi gördüğünü aktarır. "*Sanatsever bir Fransız*" kadının yardımı ile açıldığını belirttiği sergiye Fransa'da yaşayan Türklerin ilgisiz kalmasını eleştirir. Hulusi Mercan'ın

⁹²⁷ Zahir Güvemli, "Hasan Kavruk Sergisi", *Cumhuriyet*, 13 Mayıs 1951, s. 3.

⁹²⁸ Sergide yer alan diğer sanatçılar, Alis Aş, Osman Oral, Fikret Elpe, Antranik Kılıç, Nevin Demiryol, Perihan Ege, Sema Akdağ, Remzi Raşa, Naim Fakihoğlu, Necmi Başkurt, Aliye Kara, Hayrullah Tiner, Gönül Tiner, Maryam Özaculyan ve Meryem Palavan (Fikret Otyam, "Onların Resim Sergisi", *Varlık*, 367, İstanbul 1951, s. 23).

⁹²⁹ F. Otyam, *agm. (1951)*, s. 23.

⁹³⁰ Orhan Veli, "Resim Üzerine", *Varlık*, 371, İstanbul 1951, s. 22.

çalışmalarının Andre Lhote'un kübizminden neo-klasisizme dek çeşitli etkiler taşıdığı yorumunda bulunur. Sergilenen eserlerde düşey ritim arayışları ve geometrik vurguları ustalıkları açısından takdir eder. “*Akide Şekeri Satan Kadın*”, “*Koro*” ve “*Nü*” adlı eserleri serginin öne çıkan çalışmaları arasında işaret eder. “*Çalgılı Kahve*” adlı eseri ise soyuta en çok yaklaşan çalışma olarak “*Paris havasını yakalamış*” olarak yorumlar. Hulusi Mercan'ı Paris'teki tüm zorluklara karşın sanatın değişmeyen esaslarına bağlı kalması açısından över.⁹³¹

Varlık Dergisi'nin 371. sayısında yer alan F. Kan imzalı metinde Tavanarası Ressamları'nın 26 Mayıs – 8 Haziran 1951 tarihleri arasında Taksim Fransız Konsoloslugu'nda açtığı sergi ele alınır. Sergide, Atifet Hançerlioğlu, Baha Çalt, Seta Hıdış, Haluk Muradoğlu, Vildan Tatlıgil, Erdoğan Behnesâvi, Yılmaz Batıbeki, Ümit Mildon ve Ömer isimli dokuz genç sanatçı yer alır. Akademi dışında yetişen sanatçıların non-figüratif eserleri, desen, renk ve kompozisyon özellikleri açısından başarılı bulunur. Sanatçıların resim sanatının geniş imkanlarını sınırsız bir araştırma için kullandıkları vurgulanır. Bu bağlamda Tavanarası Ressamları'nın sergisi Türk resminde yeni bir döneme geçiş olarak işaret edilir.⁹³² Sabahattin Kudret Aksal'ın yazısında ise sergi “*yeni ve araştırmacı bir zevkin*” Türkiye'de yer edinmeye başlamasının göstergesi olarak takdir edilir. Sanatçıların bir yıl gibi kısa bir sürede ürettiği non-figüratif ve soyut çalışmaların ulaştıkları başarının küçümsenmemesi gerektiğini belirtir. Aksal'a göre sergide öne çıkan eserler arasında Erdoğan Behnesavi'nin “*Şamdanlı Natürmort*” ve “*İki Güvercin*” yapıtları, Baha Çalt'ın yeşil renklerin hâkim olduğu peyzajı ve beyaz zemin üzerine siyah çizgilerden oluşan non-figüratif bir eseri, Atifet Hançerlioğlu'nun “*Dansözler*”, “*Gitarlı Natürmort*” ve siyahi kadın portresi, Seta Hitiş'in “*Evet-Hayır*” isimli çalışması, Ümit Mildon'un natürmortları, Vildan Tatlıgil'in peyzajı, Ömer Uluç'un “*Çıplak*” ve “*Laleli Kadın*” eserleri yer alır.⁹³³

Tavanarası Ressamları'nın ilk sergisi kapsamında bir başka tartışma konusu eski ustaları kopyacılıkla itham ettikleri bir broşür yayınlamaları olur. Sergi, Türk resminde kopya eserler üzerine tartışmalara neden olur. 25 Temmuz 1951 tarihli Cumhuriyet gazetesinin ilk sayfasında “Genç Ressamlar Tanınmış Sanatkârları Kopyacılıkla İtham Ediyor” başlıklı bir yazı yayınlanır (Fotoğraf 3). Tavanarası Ressamları'nın açtığı ilk

⁹³¹ Naim Tirali, “Hulusi Mercan'ın Sergisi”, *Yeditepe*, 1, İstanbul 1951, s. 8.

⁹³² F. Kan, “Tavanarası Ressamları Sergisi”, *Varlık*, 371, İstanbul 1951, s. 22.

⁹³³ Sabahattin Kudret Aksal, “Tavanarası Ressamları Sergisi”, *Yeditepe*, 1, İstanbul 1951, s.7.

sergide yayınladıkları broşüre atıfla, genç sanatçıların tanınmış sanatçıları ünlü eserleri kopyalamakla suçladığı belirtilir. “İlk Sergimiz” başlıklı broşürde Yılmaz Batıbeki, Erdoğan Behnesov, Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seto Hidiş, Ümit Mildon, Haluk Muratoğlu, Vildan Tatlıgil ve Ömer Uluç’un imzaları bulunur. Broşür, sanat camiasında büyük bir tartışmaya yol açar. Tavanarası Ressamları, Nurullah Berk ve Zeki Faik İzer gibi tanınmış ressamı Raoul Ruffy, Gromaine, Andre Loth, Georges Renault, Matisse, Moreau, Delacroix gibi ressamın eserlerini bire bir kopyalamakla itham eder. Broşürde, sanatçıların eserlerini, kopya ettikleri eserler ile yan yana yerleştirerek teşhir ederler. Ayrıca Tavanarası Ressamları’nın Avrupa resminden intihal edilen eserlere ilişkin kapsamlı bir albüm hazırlığında olduğu belirtilir.⁹³⁴



Fotoğraf 3: Kamuoyunda geniş yer bulan kopyacılık tartışmalarını gösteren haber (Cumhuriyet).

26 Temmuz 1951 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Nurullah Berk ve Zeki Faik İzer’in kopyacılık ithamına karşı cevaplarına yer verilir. Nurullah Berk, söz konusu eserlerin kopya olduklarını, sanatçıların birbirlerinin etkisi altına kalmalarının doğal olduğunu, Tavanarası Ressamları tarafından itham Moreu’dan kopya olmakla itham edilen eserin 20 yıllık sanat hayatındaki tek kopya eser olduğunu belirtir. Eserin Leopold Levy tarafından müze koleksiyonuna alınmak istendiğini ve kendisine, eserin Moreau’dan kopya edildiği bilgisini aktardığını söyler. Büyük eserlerin kopyalarının yapılmasının, sanatsal gelişim için önemli bir çalışma şekli olduğunu savunur.⁹³⁵ Tavanarası Ressamları’nı ise şu sözlerle eleştirir:

“Bana kalırsa hiç tanımadığım, hatta vaktim olmadığından sergilerini bile görmediğim bu genç ve pek yeni ressamlar, kendilerinden evvel memlekete modern resmi getirmiş olanların, bu tek tük olan kusurlarını afişe etmektense,

⁹³⁴ Anonim, “Genç Ressamlar Tanınmış Sanatkarları Kopyacılıkla İtham Ediyor”, *Cumhuriyet*, 25 Temmuz 1951, s. 1, 3.

⁹³⁵ Anonim, “Ressamlarımız Arasındaki Dedikodulu Hadise”, *Cumhuriyet*, 26 Temmuz 1951, s. 1, 4

yirmi seneden beridir bizim bu memleket sanatı için yapmış olduğumuzu biraz düşünmeleri icap ederdi. Böyle bir harekete şahsen ben hiç mana veremiyorum ve esefle söylemek mecburiyetindeyim ki, çok çirkin buluyorum... Onların bugün yaptıkları mücerred resmi 1933'te yaptık ve o günden beri türlü merhalelerden aşarak, Türk sanatının daha beşeri ve daha klasik bir yola girmesi zarureti ile yavaş yavaş değiştik. Onların bugün ileri sürdükleri modern sanatı memlekete çoktan getirmiş bulunuyoruz... Gerek bizdeki bu son hadiseler, gerekse de Avrupa'da olup bitenlerden maalesef sanatın çok ucuzladığını ve sokağa düştüğünü görüyoruz.”⁹³⁶

Zeki Faik İzer ise bir sanatçının, mizacına uygun bulduğu bir esere öykünmesinin doğal karşılanması gerektiğini belirtir. Edebiyat alanında bu tarz öykünmelerin sıklıkla görüldüğünü, önemli olanın sanatçının kabiliyeti olarak görülmesi gerektiğini savunur. Sanat tarihinde görülen başka eserlerin etkisinde kalmış çalışmaların, sanatçıların estetik araştırmaları niteliğinde olduğunun altını çizer.⁹³⁷ Tavanarası Ressamları tarafından Delacroix'dan kopya olmakla itham edilen eseri hakkında şunları söyler:

“Delacroix'in eseri Fransa İhtilali sırasındaki bir sokak muharebesini göstermektedir. Benim eserim sembolik bir inkılâp tablosudur. Bu iki eser arasında tek benzer taraf vatanın sembolik olarak bir kadın şeklinde ele alınmış olmasıdır. Bir de resimlerin bir müselles kompozisyon içinde toplanmasıdır. Halbuki benim resmimde Delacroix'da olmayan bir ikinci müselles kompozisyonu vardır. Eserimde Atatürk yürünmesi icap eden hedefi göstermektedir. Ön tarafta yıkılmış saltanat ve iltica vardır. Atatürk diğer elle gençliği tutar, gençlik erkek ve kız üniversite talebesidir. Küçük bir taşın üzerine çıkan çocuk eliyle Cumhuriyet'in onuncu yılını göstermektedir. Bu gençlikle beraber ordu, arkasında maarifi temsil eden meşale, çarşafını atıp hürriyetine kavuşan kadın, bütün bir halk kütlesi, arkada Ankara Kalesi ve onun arkasından da ışık doğmaktadır... Bugün aynı eseri yapmaya çalışmış olsaydım, daha iyi bir tablo meydana getirmeye gayret etmekle beraber yine aynı şekilde yapardım.”⁹³⁸

⁹³⁶ Anonim, *agm.* (26 Temmuz 1951), s. 4.

⁹³⁷ Anonim, *agm.* (26 Temmuz 1951), s. 4.

⁹³⁸ Anonim, *agm.* (26 Temmuz 1951), s. 4.

Yeditepe Dergisi'nin 1 Temmuz 1951 tarihli 2. sayısında Ayşe Nur tarafından kaleme alınan yazıda Avni Arbaş'ın Maya Sanat Galerisi'nde açtığı sergi ele alınır. Sanatçının Paris'ten gönderdiği yağlıboya ve karakelem çalışmalarını kapsayan sergi, yazar tarafından non-figüratif olmaması açısından “*Paris hastalığına tutulmamış*” olarak değerlendirilir. Sanatçıyı “*modaya kapılmadığı*” için takdir ederken, çağın baskın üslubunu reddetmenin de doğru bir tavır olmayacağına dikkat çeker. Her sanatçının kimliğini bulabilmesi için soyut sanatı deneyimlemesi gerektiğini söyler. Yazar, Avni Arbaş'ı “*yavaş çalışan, ağır ve sağlam adımlarla ilerleyen bir ressam*” olarak tanıtır. Az sayıda eser üretmesine karşın “*el çabukluğu*” ile resim yapmamasını takdirle karşılar. Sanatçının figüratif çalışmalarında en dikkat çeken unsurun figürlerin gözleri olduğunu belirtir. “*Uzun ve badem biçimli*” olarak betimlediği gözleri, hüzünlü ve düşünceli bir ifade ile özdeşleştirir. Sergideki eserler arasında “*Bizim Köy*” adlı eseri duygu ve güçlü deseni açısından beğenir. “*Madonna*” adlı eseri ise Giotto ve İtalyan Rönesansı tesirindeki bir şaheser olarak niteler. Eserdeki başarıyı, sanatçının İtalya seyahati ve Rönesans üzerine yaptığı çalışmalar ile ilişkilendirir. Yazara göre sergide öne çıkan diğer eserler arasında “*Horoz*” ve “*Balık*” çalışmaları yer alır.⁹³⁹

Kamuran Özbir, Kaynak Dergisi'nin 1 Temmuz 1951 tarihli nüshasında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi salonunda açtığı yazma ve resim sergisini inceler. Yazar, yazmalarda yer alan Anadolu motiflerini hayranlıkla izlediğini belirtir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerini renkleri ve tekniği açısından eski başarılarından uzak olarak değerlendirir. Eren Eyüboğlu'nun ise Paris'ten non-figüratif bir tarz ile geri döndüğünü vurgular. Sanatçının sürekli bir araştırma ve yaratma süreci inşa etmesini takdirle karşılar.⁹⁴⁰

Hisar Dergisi'nin Ağustos 1951 tarihli nüshasında M. Fahri Oğuz tarafından İhsan Cemal Karaburçak'ın Ankara'da Karpiç Lokantası'nda açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alınır. Oğuz, serginin Türk resminin yeni anlayış içerisindeki gelişimini başarıyla temsil ettiğini düşünür. Sergide yer alan eserleri, Batılı modern sanatçıların eserlerini kopyalamadan, Karaburçak'ın iç âlemini yansıtmaları açısından takdir eder.

⁹³⁹ Ayşe Nur, “Avni Arbaş'ın Sergisi”, *Yeditepe*, 2, İstanbul 1951, s. 7.

⁹⁴⁰ Kâmuran Özbir, “Eyüboğulları ve Sergileri”, *Kaynak*, 43, İstanbul 1951, s. 193.

Sanatçının fırçasının temiz olduğunu, pek çok sanatçının aksine rengi tuvalde değil palette aradığını söyler.⁹⁴¹

Yeditepe Dergisi'nin 4. sayısında Avni Arbaş imzalı bir mektup yayınlanır. Mektup, Ayşe Nur'un Avni Arbaş'ın soyut sanat ile mesafesine dikkat çektiği yazısına bir cevap niteliği taşır. Arbaş, non-figüratif eserleri sergilememiş olmasının non-figüratif çalışmalar yapmadığı anlamına gelmediğini belirtir. Non-figüratif sanatı reddetmediğini, kendi realitesi içerisinde kabul ettiğini ve non-figüratif denemeler yaptığını söyler. Buna karşın resmi sadece biçimi değil, içeriği açısından da önemseydiğini; resmi bir lüks olarak değil toplumsal bir ürün olarak ele aldığını ve çağın eleştirisi açısından “*bir mücadele silahı*” olarak gördüğü için non-figüratif bir ressam olmayı tercih etmediğini ifade eder. Non-figüratif sanat ile arasındaki mesafeyi “*eşya, insan ve konuyu inkâr ederek*” resmin tarihsel ve toplumsal misyonundan uzaklaşmasına karşı olmakla gerekçelendirir.⁹⁴²

Zahir Güvemli, 17 Ağustos 1951 tarihli Güzel Sanatlar Birliği tarafından Galatasaray Lisesi salonlarında açılan Galatasaray Resim Sergisi hakkında bir eleştiri yazısı kaleme alır. Serginin “*en ölü mevsimde açıldığını*” belirtir. Sergide yer alan çalışmaları, kompozisyonları açısından şu sözlerle eleştirir:

“*Birlik, cemiyetimizde çam ağacından, çiçekten ve meyveden başka bir şey görmüyor. Otuz beş senedir, hayata karışmadan, değişen meselelerimize gözleri ve kulakları tıkalı olarak ebedileşmek yolunu tabiatın ebediliğinde arıyor.*”⁹⁴³

Güvemli, sergide gördüğü eserlerdeki “aynılığın” nedenlerini sorgular. Eserlerin bu sergi için hazırlanmadığını, Şeref Akdik, Hikmet Onat, Bedia Gülyüz, Abdullah Çizgen gibi sanatçıların eserlerinin 1950 yılındaki İstanbul Sergisi'nde ve 1951 yılı Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde teşhir edilen çalışmalar olduğunu belirtir. Güzel Sanatlar Birliği'nin “*kıdemli resim seyircilerini üzdüğünü*” söyler. Ezberlenmiş kompozisyon ve renklerin sürekli bir tekrar içerisinde ele alındığı yorumunda bulunur. Sanatçıların teknik yetenekleri her ne kadar yüksek olsa da, sanatın yalnızca “*işçilikten*” ibaret olmadığını, buna karşın sanatçıların “*şahsi olgunluğa*” sahip olması gerektiğini

⁹⁴¹ M. Fahri Oğuz, “Karaburçak Resim Sergisi”, *Hisar*, 16, İstanbul 1951, s. 7.

⁹⁴² Avni Arbaş, “Non-Figüratif Üzerine Bir Mektup”, *Yeditepe*, 4, İstanbul 1951, s. 5.

⁹⁴³ Zahir Güvemli, “Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, *Cumhuriyet*, 17 Ağustos 1951, s. 2.

düşünür.⁹⁴⁴ Yeditepe Dergisi'nin 2. sayısında "Sanat Haberleri" köşesinde yer alan anonim yazıda ise sergi bir hayal kırıklığı olarak değerlendirilir. Sergi jürisi, "*kırk yıllık akademi hocalarının yanında daha fırça tutmasını bilmeyen amatörlerin eserlerine*" yer verdiğini için tenkit edilir. Bazı akademi hocalarına "*iltimas yapıldığını*", bazı gençlerin ise bilinçli olarak arka plana atıldığı belirtilir.⁹⁴⁵

Beş Sanat Dergisi'nin Ekim 1951 tarihli sayısında Hikmet Tepedelenli tarafından kaleme alınan yazıda Yeniler Grubu'nun Fransız Konsoloshane'sinde açtığı sergi incelenir. Tepedelenli, Yeniler Grubu'nun Tavanarası Ressamları ile Türk sanatında gerçek bir gelişmenin öncülüğünü yaptıklarını belirtir. Sergide Nuri İyem, Kemal Artun, Ferruh Başağa, Ragıp Gökcan ve Plâtonidis'in birbirinden başarılı eserlerinin teşhir edildiğini söyler. Yazara göre sergi, modern düşünce ile ustalığın birleşimini temsil eder. Sergide yer alan non-figüratif çalışmaları özellikle takdir eder. Kamuoyunda Yeniler Grubu hakkında çıkan olumsuz yorumları eleştirir. Yeniler Grubu ve Tavanarası Ressamları gibi genç sanatçıların "*alaturka ruhlu insanlar*" tarafından eleştirilmesini Türk sanatının geleceği için büyük bir hata olarak görür.⁹⁴⁶

Leyla Gamsız'ın 1951 yılı Ekim ayı içerisinde Maya Sanat Galerisi'nde açtığı kişisel sergisinde kırka yakın eser yer alır. Sergide, bir portre ve Boğaziçi manzarası dışında tüm eserlerin İstanbul dışı manzaralardan oluştuğu belirtilir. Zahir Güvemli, sanatçının önceki sergilerine kıyasla, bu sergide yer alan çalışmalarını daha başarılı bulur. Sanatçının renk ve valördeki yetkinliğini takdir eder. Konturlarda siyahtan yararlanmasına karşın hiçbir rengi modle etmemesi ve rölyef etkisinden kaçınması açısından Leyla Gamsız'ın stilini Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Matisse arasında bir konumda gördüğünü söyler. Motiflerindeki iriliğin ve motifleri büyük renk lekeleri ile ayırmasını Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu, tezyini arayışların ise Matisse'i çağrıştırdığını belirtir. Güvemli, sanatçıyı resimlerdeki sadeliği ve non-figüratif sanatın dekoratif yönünü başarı ile temsil etmesi açısından takdir eder.⁹⁴⁷ Yeditepe Dergisi'nde sergi hakkında yayınlanan yazıda ise, sanatçının renkler aracılığı ile "*yerli atmosferi yakalaması ve memleket havasını yansıtması*" övülür.⁹⁴⁸ Baha Çalt ise sanatçının soğuk ve karanlık renklerden hoşlandığını, renkleri modle etmeden kullanmasının başarılı bir

⁹⁴⁴ Z. Güvemli, *agm. (1951)*, s. 2.

⁹⁴⁵ Anonim, "Sanat Haberleri", *Yeditepe*, 3, İstanbul 1951, s. 5.

⁹⁴⁶ Hikmet Tepedelenli, "İçerde Sanat Olayları", *Beş Sanat*, 19, İstanbul 1951, s. 4.

⁹⁴⁷ Zahir Güvemli, "Gamsız'ın Sergisi", *Cumhuriyet*, 19 Ekim 1951, s. 3.

⁹⁴⁸ Anonim, "Leyla Gamsız'ın Sergisi", *Yeditepe*, 6, İstanbul 1951, s. 3.

uygulama olduğunu söyler. Sergide yer alan eserlerin “akademi hocalarının resimlerine benzediğini” belirtir.⁹⁴⁹

Yeditepe Dergisi’nin 6. sayısında Fethi Karakaş ve Azra İnal’ın 15 Ekim-25 Ekim 1951 tarihleri arasında açtığı sergi hakkında bir yazı yayınlanır. Sanatçıların resim ve gravürlerinden oluşan sergide, Fethi Karakaş’ın yeni bir tarz arayışında olması dikkat çeker. Azra İnal’ın ise “*kendi şiirlerini bir renkli tablo haline getiren resimleri*” ve “*kayalıklar üzerinde yabani deniz kuşlarını gösteren bir eseri*” takdirle karşılanır.⁹⁵⁰

Şemseddin Arel ve eşi Maide Arel’in ortak sergisi 27 Ekim 1951-9 Kasım 1951 tarihleri arasında Maya Sanat Galerisi’nde açılır. Sergide kırka yakın eser teşhir edilir.⁹⁵¹ Baha Çalt, sergide yer alan eserlerin Andre Lhote etkisi altında olduğu yorumunda bulunur. Sanatçının “*fellâh yazısına benzeyen*” çizgisel resimlerini beğenmediğini söyler. Yine de resimlerin çoğunda derinlik, renk birliği ve deformasyon açısından başarı sağladığını belirtir.⁹⁵²

Kaynak Dergisi’nin 1 Ocak 1952 tarihli 49. Sayısında d Grubu’nun 1951 yılı Kasım ayında Fransız Konsoloshanesi’nde açtığı sergi hakkında Kâmuran Özengil imzalı bir yazı yer alır. Sergide Nurullah Berk, Elif Naci, Eren Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Fahrünnisa Zeyd, Sabri Berkel ve Eşref Üren gibi ressamın eserleri yer alır. Özengil’e göre sergi herhangi bir yenilik içermez. Eşref Üren, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer’in eserlerini başarısız olarak değerlendirir. Elif Naci ve Eren Eyüboğlu’nun yalnızca birkaç eserinin başarılı olduğunu söyler. Sabri Berkel’in “*Kubbeler*” isimli eserini bir şaheser olarak nitelerken, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun çalışmalarını övgüyle karşılar. Serginin genel olarak “*gönül doyurmaktan uzak*” olduğu yorumu ile incelemesini sonlandırır.⁹⁵³ Sergi hakkında bir başka eleştiri yazısı Salah Birsal tarafından kaleme alınır. Yeditepe Dergisi’nde yayınlanan yazıda Fahrünnisa Zeyd’in beş non-figüratif eserinin yer aldığını aktarır. Bu eserler arasında siyah rengin baskın olduğu çalışmayı sanatçının ustalığının izlenebilmesi açısından takdir eder. Cemal Tollu’nun ise yeşil, açık yeşil ve kahverengi ile çalışılmış “*Köylüler*” eserini ve “*Yatan Kadın*” tablosunu beğenir.

⁹⁴⁹ Baha Çalt, “İçerde Sanat Olayları”, *Beş Sanat*, 21, İstanbul 1951, s. 4.

⁹⁵⁰ Anonim, “Fethi Karakaş-Azra İnal Sergisi”, *Yeditepe*, 6, İstanbul 1951, s. 3.

⁹⁵¹ Anonim, “Arel Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 26 Ekim 1951, s. 3.

⁹⁵² B. Çalt, *agm. (1951)*, s. 4.

⁹⁵³ Kâmuran Özengil, “D Grubu Ressamları Sergisi, Limasollu Nâci Sergisi”, *Kaynak*, İstanbul 1952, s. 4.

Tollu'nun stilinde denge ve ölçüye verilen öneme dikkat çeker. Birsal, sanatçının figürleri önce çıplak çizip sonradan giydirmesini desene verdiği önem açısından haklı bulsa da, bu sürecin izleyici tarafından fark edilmesini bir eksiklik olarak yorumlar. Yazar göre serginin öne çıkan diğer eserleri Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazmalarda yer alan motifleri yaşamın içerisinde soktuğu "Nalbant", "Köylü Kadın" çalışmaları, Sabri Berkel'in "Yoğurtçu" ve "Çiçekler" eserleri, Nurullah Berk'in "Dikiş Diken Kadın" ve "Dokumacı Kadınlar" tabloları olur.⁹⁵⁴ Baha Çalt ise resimlerin pek çoğunda yabancı sanatçıların etkileri olduğunu iddia eder. Sergi bağlamında "d Grubu'nun artık yapacağı bir iş kalmamıştır" yorumunda bulunur.⁹⁵⁵

3.1.1.3. 1952-1953 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Tavanarası Ressamları'nın 12 Ocak 1952'de Fransız Konsoloshanesi'nde açtığı sergide Erdoğan Behnesâvi, Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seta Hıdış, Haluk Muradoğlu, Ömer Ulus ve Vildan Tatlıgil'in eserleri teşhir edilir. Ahmet Mazılık sergi eleştirisinde, Tavanarası Ressamları'nın Türk resminde yeni bir anlayışı temsil ettiğine dikkat çeker. Bu anlayışı, "skolastik bilgiler yerine kendi dünyalarının kültürleri ile çalışan bir tefekkür biçimi" olarak özetler. Eleştirisinde eserlerin renk, biçim ve kompozisyon özelliklerini takdirle karşılar. Mazılık'a göre Tavanarası Ressamları 20. yüzyılın sanat düşüncesi ile çağdaş bir görünüm içerisindedir.⁹⁵⁶ Baha Çalt, sergi hakkındaki yazısında Tavanarası Ressamları'nın Türkiye'de G.S.A. dışında kurulan ilk bağımsız grup olması ve akademizme karşı ilk mücadeleyi başlatmaları açısından Türk düşünce ve sanat tarihi açısından ayrıcalıklı olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Yazara göre akademizmden kurtulmak çağının ruhunu yakalayabilmek, kopya ile özgün arasındaki farkı anlayabilmek ve özgünlüğe ulaşabilmek ile eş anlamlıdır. Tavanarası Ressamları'nı ise Türk sanatında bu mücadelenin tek temsilcisi olarak işaret eder.⁹⁵⁷ Sergi hakkında bir başka yazı, Tavanarası Ressamları üyesi Ömer Uluç tarafından Beş Sanat Dergisi'nde yer alır. Uluç yazısında akademi hocalarını ağır ifadelerle eleştirir. Akademi hocalarının yeni olan her şeye karşı olduklarını, yenilikten korkmalarının sebebinin ise yeteneklerinin sonuna geldiklerini fark etmeleri olarak işaret eder. Başta

⁹⁵⁴ Salah Birsal, "d Grubu Sergisi", *Yeditepe*, 7, İstanbul 1951, s. 2.

⁹⁵⁵ B. Çalt, *agm. (1951)*, s. 12

⁹⁵⁶ Ahmet Mazılık, "Tavanarası Ressamlarının İkinci Sergisi", *Varlık*, 379, İstanbul 1952, s. 20.

⁹⁵⁷ Baha Çalt, "Tavanarası Ressamları", *Yeditepe*, 9, İstanbul 1952a, s. 2.

Fikret Adil olmak üzere, eleştirmenlerin kasıtlı olarak Tavanarası Ressamları'nı tenkit ettiğini ve sanat konusundaki yeterliliklerinin sorgulanması gerektiğini belirtir. Zahir Güvemli'nin sergi hakkında Cumhuriyet gazetesindeki yazısını olumlu olarak karşıladığı, radyodaki sözlerinin ise “*başkalarının lafları*” olduğunu söyler. Güvemli'yi Tavanarası Ressamları ile sergide gerçekleştirdiği başkaları hakkındaki konuşmalarını açıklamaya davet eder.⁹⁵⁸ Zahir Güvemli'nin sergi hakkında radyoda yaptığı olumsuz yorumlara yönelik bir başka eleştiri Baha Çalt tarafından yapılır. Çalt yazısında, akademizmi kopyacılık ile özdeşleştirir. Tavanarası Ressamları'nın sergisinin bu anlayışa karşı olduğunu altını çizer.⁹⁵⁹

Zahir Güvemli, 13 Ocak 1952 tarihli Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı yazıda Maya Sanat Galerisi'nde açılan “Şiir Sergisi”ni konu edinir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Veli, Karacaoğlan gibi şairlerin şiirlerinin resimlendiği sergide, şiirleri resimleyen ressam isimlerine özellikle yer verilmediğini belirtir. Sergiyi başarılı bulmakla birlikte, edebi metinleri resimlenmesi konusunda Türk sanatındaki girişimlerin henüz çok yeni olduğuna dikkat çeker. Bir metni tekrarlamak ile tefsir etmek arasında önemli bir fark olduğunu, Batı sanatının bu konuda yüzyıllara dayanan geleneğe sahip olduğunu belirtir. Sergiye yönelik eleştirisi, öncü bir girişim olması açısından olumludur.⁹⁶⁰ Baha Çalt ise serginin, resim ve şiir sanatlarını ayrı ayrı düşünmenin bir hata olduğunu göstermesi açısından övgüyle karşılar.⁹⁶¹

Hisar Dergisi'nin 22. sayısında genç ressam Leyla Gamsız'ın Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açtığı sergi hakkında bir yazı yayımlanır. Otuzdan fazla eserin yer aldığı belirtilen sergide, “*mahalli renklerin ve motiflerin yer alması*” takdirle karşılanır. Sergi renk, motif ve ifade tarzı açısından beğenilir. Leyla Gamsız'ın modern sanatın büyük tehlikesi olarak işaret edilen “*klişeleşme ve şablonlaşmadan*” kaçınması övülür. Sergide öne çıkan eserler arasında “*Türün Tarlası*”, “*Prova*”, enteriyör çalışmaları ve figüratif resimleri sayılır.⁹⁶²

On'lar Grubu'nun sergisi, yüze yakın eser ile 16 Şubat 1952'de İstiklal Caddesi'nde yer alan Amerikan Haberler Servisi salonlarında açılır. Güvemli, genç

⁹⁵⁸ Ömer Uluç, “Tavanarası”, *Beş Sanat*, 23, İstanbul 1952, s. 1.

⁹⁵⁹ Baha Çalt, “*İçerde Sanat Olayları*”, *Beş Sanat*, 23, İstanbul 1952a, s. 1.

⁹⁶⁰ Zahir Güvemli, “Şiirli Sergi”, *Cumhuriyet*, 13 Ocak 1952, s. 2.

⁹⁶¹ B. Çalt, *agm. (1952a)*, s. 1

⁹⁶² Anonim, “Leyla Gamsız'ın Resim Sergisi”, *Hisar*, İstanbul 1952, s. 15.

sanatçıların hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkisinin fazlaca olduğuna çeker. Bu etkini köylü kadın figürleri ve nakış motiflerinde yoğun bir şekilde gözlemlenebildiğini söyler. Sergide yer alan bazı çalışmaların Picasso ve Cezanne gibi sanatçıların desenlerinin kopyaları olduğunu belirtir.⁹⁶³ Fikret Elpe ve Nedim Günsur'un diğer sanatçılara kıyasla daha “*şahsiyetli*” olarak değerlendirilir.⁹⁶⁴ Ali Haziranlı'nın Yeditepe Dergisi'nde yer alan yazısında ise Onlar Grubu'nun önceki sergilere kıyasla Bedri Rahmi Eyüboğlu etkisinden uzaklaşmaya başlamasını takdirle karşılar. Sergide yer alan eserleri çoğunlukla içerikleri açısından inceler. Hayrullah Tiner ve Cafer Yazdırın'ın eserlerini atmosferleri açısından güçlü bulur. Fikret Otyam'ın eserlerini, “*Sıtma*” adlı çalışması başta olmak üzere Anadolu gerçeklerini konu edinmesi açısından över. İvy Stangali'nin çalışmalarında ise minyatür ve kilimlerde görülen süslemeleri ele alış biçimini takdir eder. Perihan Ege'nin “*Vazolar*” ve iki figüratif çalışmasını, Nevin Demiryol'un “*Yoğurtçu*” eserini, Meryem Palavan'ın “*Dikiş*” tablosunu, İhsan Şurdum'un natüremortunu, Remzi Raşa'nın nü çalışmasını ve Naim Fakihoğlu'nun “*Kuyu Başında Kadınlar*” eserlerini serginin öne çıkan resimleri arasında işaret eder. Orhan Peker ve Turan Erol'un askerlik görevleri nedeniyle sergiye katılamamasını ise önemli bir eksiklik olarak aktarır. Ayrıca Saynur Güzelson, Fahrünnisa Sönmez, Rıza Şentuna ve Osman Oral'ın da sergide eserinin bulunmadığını belirtir.⁹⁶⁵ Baha Çalt ise sergide yer alan eserlerin birbirinden ayırt edilemeyecek kadar benzerlik taşıdığını söyler. Ali Haziranlı'nın aksine, serginin düzenlenmesinden konu seçimlerine kadar tüm sergiyi Bedri Rahmi Eyüboğlu etkisinde olduğunu gözlemler. Çalt'a göre sergide dikkat çeken eserler Fikret Otyam'ın “*Sıtma*”, Gönül Tiner'in Modigliani'yi hatırlatan bir kadın portresi, Perihan Ege'nin Mısır sanatını taklit eden “*İki Figür*” ve Cafer Yazdırın'ın Rousseau'yu örnek olarak yaptığını belirttiği “*Evler*” eserleridir.⁹⁶⁶

1952 yılı Şubat ayı içerisinde açılan bir başka sergi Maya Sanat Galerisi'nde İvy Stangali'nin Nevzat Üstün'ün şiirlerini resimlediği kişisel sergisidir. Güvemli, sergide yer alan eserlerin Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kilim ve nakış motiflerinin etkisinde olduğunu söyler. Sergiyi renkleri ve şiirleri ifade biçimi açısından başarılı bulur.⁹⁶⁷

⁹⁶³ Zahir Güvemli, “Üç Sergi”, *Cumhuriyet*, 22 Şubat 1952, s. 5.

⁹⁶⁴ Anonim, “10'lar Grubu Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 14 Şubat 1952, s. 2.

⁹⁶⁵ Ali Haziranlı, “10'Ların Sergisi”, *Yeditepe*, 10, İstanbul 1952, s. 3.

⁹⁶⁶ Baha Çalt, “İçerde Sanat Olayları”, *Beş Sanat*, 24, İstanbul 1952b, s. 4.

⁹⁶⁷ Zahir Güvemli, “Üç Sergi”, *Cumhuriyet*, 22 Şubat 1952, s. 5.

Baha Çalt ise İvy'nin eserlerini fazlasıyla hocasının etkisinde olması nedeniyle tenkit eder.⁹⁶⁸

Mustafa Baydar, Maya Sanat Galerisi'nde Ferruh Başağa'nın resim ve gravürlerinden oluşan sergisini biçimsel özellikleri ve sanatçının iç dünyasını ifade etmesi övgüyle karşılar. Sanatçının “*gördüğü güzelliklerden*” ziyade kendi iç dünyası ve öznel düşüncelerine yönelmesini takdir eder. Sergide başarılı bulunduğu çalışmalarda ise ışık ve renk özellikleri ön plandadır.⁹⁶⁹ Zahir Güvemli Leopold Levy'nin sadık talebesi olarak nitelendirdiği Başağa'nın genç ressamlar arasında en yetenekli isimlerden olduğunu belirtir. Güvemli'ye göre genç sanatçının henüz özgün ve olgun bir stili olmasa da, çalışmaları gelecek açısından ümit vericidir. Başağa'nın ölçülü yakın plan kavrayışı, sadeliği ve soğuk renkler ile yarattığı armoniyi takdir eder. Bazı soyut çalışmalarında kompozisyon bakımından gözü rahatsız eden unsurlara karşın sadelikten taviz vermeyen tavrını beğenir.⁹⁷⁰ Baha Çalt ise sergide yer alan eserleri sanatçının güçlü görüşü ve ahenkli kompozisyonları açısından över. Sanatçının, Leopold Levy gibi güçlü bir ressamın öğrencisi olmasına karşın kendine özgü bir ifade tarzı yaratmış olmasını takdir eder. Kompozisyonlardaki sadeliği ve parlak renk anlayışını başarılı bulur.⁹⁷¹

On Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 15 Nisan 1952'de Ankara'da açılır. Sergide yüz yetmiş resim ve altı heykel teşhir edilir. Yeditepe Dergisi'nde sergi hakkında yer alan yazıda ise üç yüz elli beş resim ve on iki heykelin jüri tarafından reddedildiği bilgisi yer alır. Eserlerin geri çevrilmesi jürinin anlayışlı ve tarafsızlığını göstermesi açısından övülür. Jürinin seçici tutumu, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin itibarının zedelenmemesi için zaruri bulunur.⁹⁷²

Azra İnal'ın 1952 yılında Maya Sanat Galerisi'nde açtığı sergi, “*sanatkarın şair tabiatını*” yansıması açısından beğeniyle karşılanır. “*Ceylan*”, “*Çiftler*”, “*Ağaçtaki Kadın*” gibi çalışmaları koyu renklerin hâkimiyetinde olması ve güçlü renk kullanımı açısından takdir edilir.⁹⁷³

⁹⁶⁸ B. Çalt, *agm. (1952b)*, s. 4.

⁹⁶⁹ Mustafa Baydar, “Ferruh Başağa'nın Resim Sergisi”, *Varlık*, 381, İstanbul 1952, s. 22.

⁹⁷⁰ Zahir Güvemli, “İki Sergi”, *Cumhuriyet*, 5 Mart 1952, s. 5.

⁹⁷¹ B. Çalt, *agm. (1952b)*, s. 4.

⁹⁷² Anonim, “On Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı”, *Yeditepe*, 12, İstanbul 1952, s. 5.

⁹⁷³ Mustafa Baydar, “Azra İnal'ın Resim Sergisi”, *Varlık*, 381, İstanbul 1952, s. 22.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun İstanbul Beyoğlu Tepebaşı Balyoz sokaktaki atölyelerinde gerçekleştirdikleri resim ve yazma sergisi 7 Nisan 1952 tarihinde⁹⁷⁴ açılır.⁹⁷⁵ Zahir Güvemli, Eren Eyüboğlu'nun çalışmalarının, sanatçının son Paris ziyaretinin etkisini yansıttığını söyler. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinde ise motif zenginliğine dikkat çeker. Resim ve yazmalarındaki kompozisyon ve baskı tekniklerini takdir eder. Sanatçıların eserlerinde göze çarpan başat unsurun şiirsellik olduğunu belirtir. Resimlerdeki renk şiddeti ve çizgi kıvraklığından övgüyle söz eder. Ayrıca sergide satılan eserlerin “*taksitle*” alınabilecek olmasını resim koleksiyonerliğinin yaygınlaşması için yararlı bir adım olarak görür.⁹⁷⁶

Zahir Güvemli, Nuri İyem'in 16 Nisan-31 Nisan 1952 tarihleri⁹⁷⁷ arasında Maya Sanat Galerisi'nde açtığı portre, peyzaj ve non-figüratif çalışmalarından oluşan kişisel sergisini irdeler. Nuri İyem'i emin adımlarla ilerleyen ve “*her sergide yeni araştırmalar*” yapan bir ressam olarak över. Sergide yer alan eserlerde sanatçının soğuk renklere ilgi duyduğunu belirtir. Portrelerin ise sade ve düz renk lekeleri halinde olduğunu; ışık, gölge ve rölyef etkisi içermediklerine dikkat çeker. Portrelerde hacim ve derinliği, başların duruş biçimi ve siyah çizgi kıvrımları ile elde ettiğini tespit eder. Gölgelelerde sıcak renklere yer vermesini, hacmin sertliğini ortadan kaldırarak resme nakış vasfı kazandırdığı şeklinde yorumlar.⁹⁷⁸

Sabiha Rüşdü Bozcalı'nın 1952 Haziran ayı içerisinde Amerikan Haberler Merkezi'ndeki kişisel sergisinde sanatçının son eserleri ve çok sayıda röprodüksiyon çalışması teşhir edilir.⁹⁷⁹ Zahir Güvemli'ye göre sanatçının röprodüksiyon çalışmaları ustalığının bir göstergesi olarak dikkat çekicidir. İtalya, Fransa gibi ülkelerin müze ve kiliselerinde yer alan Batı sanatının ustalarının gerçek ebatlı röprodüksiyonlarında eserlerin asıllarına yüksek derecede bağlı kalır. Bozcalı'nın yeni eserlerinde ise sıklıkla birlikte çalıştıkları Chirico'nun etkileri sezilir. Renk ve hacim anlayışı Chirico etkisinden bağımsız olarak takdir edilmesi gereken bir ustalık içerir. Ancak Güvemli'ye göre Bozcalı'nın eserlerinde yapısal sağlamlığa karşın “*şahsiyet noksanlığı*” söz konusudur. Sanatçı hakkındaki “*şahsiyet noksanlığı*” yargısının sanatçının teknik

⁹⁷⁴ Anonim, “Dün Açılan Resim ve Yazma Sergisi”, *Cumhuriyet*, 8 Nisan 1952, s. 5.

⁹⁷⁵ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 12, İstanbul 1952, s. 5.

⁹⁷⁶ Zahir Güvemli, “Yeni Sergiler”, *Varlık*, 382, İstanbul 1952a, s. 22.

⁹⁷⁷ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 12, İstanbul 1952, s. 5.

⁹⁷⁸ Z. Güvemli, *agm. (1952a)*, s. 22.

⁹⁷⁹ Anonim, *agm.*, s. 5.

yetkinliği hakkındaki düşüncelerine etkisinden kuşku duyar. Ancak bunun başka bir tartışmanın konusu olduğunu söyleyerek cevapsız bırakır.⁹⁸⁰

Yeniler Grubu'nun 20. resim sergisi Fransız Konsolosluluğu'nda açılır. Sergide grubun resim, heykel ve fotoğraf çalışmaları yer alır. Sergi, genel olarak yenilik içermemesi açısından eleştirilir. Zahir Güvemli, Yeniler Grubu'nun “*grup olma*” hüviyetini kaybettiğini, Nuri İyem ve Ferruh Başağa'nın çabaları dışında “*fecriâti edebiyatı*” gibi gerilediğini söyler. Ferruh Başağa'nın çalışmaları ise serginin genel durgun görünümü içerisinde yenilikçi ve şaşırtıcı çalışmalar olarak öne çıkar.⁹⁸¹ Yeditepe Dergisi'nde yer alan “*Yeniler'in Yeniliği*” başlıklı yazıda ise sergide teşhir edilen eserlerin altında sanatçı isimlerine yer verilmemesi eleştirilir. Yazıda, Türk ressamların Matisse, Modigliani, Picasso gibi stilleri ile özdeş sanatsal kimliklerinin henüz oluşmadığına dikkat çekilir. Resimlerin altında isim bilgisinin yer almaması, “*kendilerini kendilerine yeter olarak*” görmeleri açısından tenkit edilir.⁹⁸²

Zahir Güvemli, 13. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni, jürinin tercihleri açısından eleştirir. Jüri üyelerini sanatsal yetersizlik ve politik açıdan belirli bir zümreye yönelik menfaat endişesi duymakla itham eder. Sergi koleksiyonun Galatasaray Resim Sergileri'nin “*ölü manzaralarına*” sahip olduğunu ve çağdaş eğilimleri yeterince temsil etmediği için estetik açıdan zayıf olduğunu belirtir.⁹⁸³

Kemal Sönmezler'in Maya Sanat Galerisi'nde açtığı sergi, sanatçının Paris'teki non-figüratif çalışmalarından oluşur. Güvemli, sanatçının renk anlayışındaki değişikliğe dikkat çeker. Çizgisel perspektif olmaksızın hacim ve derinlik etkisi yaratabilmesini takdirle karşılar. Gölge ve lekelerdeki dinamizmini över. Desen ve resim sathındaki renk bölümlenmelerini sanatçının biçimsel arayışları içerisinde öne çıkarır. Sönmezler'in renk tekniğini, rengin resim sanatındaki önemini göstermesi açısından örnek bir uygulama olarak tanıtır.⁹⁸⁴ Ali Haziranlı ise sergide figüratif kompozisyonların yer almamasını bir eksiklik olarak değerlendirir. Sergide yer alan

⁹⁸⁰ Zahir Güvemli, “Yeni Sergiler”, *Varlık*, 383, İstanbul 1952b, s. 21.

⁹⁸¹ Z. Güvemli, *agm. (1952b)*, s. 21.

⁹⁸² Anonim, “Yeniler'in Yeniliği”, *Yeditepe*, 13, İstanbul 1952, s. 1.

⁹⁸³ Zahir Güvemli, “Yeni Sergiler: Kemal Sönmezler”, *Varlık*, 384, İstanbul 1952, s. 21.

⁹⁸⁴ Z. Güvemli, *agm. (1952c)*, s. 21.

non-figüratif çalışmaların renk ve kompozisyon açısından takdir eder. Sanatçının ustalığının, Türkiye’de eşine az rastlanır türden olduğu yorumunda bulunur.⁹⁸⁵

Güzel Sanatlar Birliği’nin Ankara’da her yıl düzenlediği karma sergilerin yirmi dokuzuncusu, 1952 yılı Haziran ayı içerisinde Ankara Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi salonlarında açılır. Hisar Dergisi’nde yer alan haberde sergiye katılan sanatçılar arasında Şeref Akdik, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Ayetullah Sümer ve Seyfi Toray gibi G.S.A. hocalarının yanı sıra Vecihi Bereketoğlu, Abdullah Çizgen, Güzin Duran, Bedia Gülyüz, Âli Karsan, Saip Tuna, Ali Halil Sözel, Selahattin Teoman ve Nazlı Ecevit’in eserlerinin teşhir edildiği belirtilir. Yazıda, Güzel Sanatlar Birliği’nin 1923 tarihinden beri Türk sanatına yaptığı katkılar övülürken, sanatçılardan daha başarılı sergiler açması temennisi ifade edilir.⁹⁸⁶

Hamit Görele, 1952 yılı Temmuz ayında Fransız Konsolosluğu’nda son dönem yaptığı çalışmalarını kapsayan kişisel bir sergi açar. Güvemli, serbest tuşlar, ışık oyunları ve renk ilişkileri açısından sanatçının plastik bir olgunluğa erişmek üzere olduğunu söyler. Non-figüratif sanat ile geleneksel sanatın hat ve nakış özelliklerini bağdaştırma girişiminin ise yeterince tatmin edici olmadığını belirtir.⁹⁸⁷

İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi salonlarında açılan sergide kırk üç sanatçının yüz seksen üç eseri yer alır. Güvemli, sergiye katılım için herhangi bir jüri değerlendirmesinin olmadığına ve sergide yer alan kırk üç isimden yalnızca onunun ressam olarak tanındığına dikkat çeker. Ressamların bu sergiye katılmayı tercih etmemesini eleştirir. Tüm sergi genelinde “*resim denebilecek yalnızca iki*” çalışma gördüğünü belirtir. Cemal Tollu’nun “*Türk Süngüsü Altına Kore*” eserini güçlü kompozisyonu, etkili valörü ve itinalı çalışmasından dolayı över. Melahat Ekinci’nin ise Lhote etkisindeki eski resimlerine kıyasla, uyumlu renk pasajları ve geometrik kaygılarının azalması açısından sergide öne çıkan bir başka övgüye isim olarak öne çıkarır.⁹⁸⁸

Ordu Temsil Bürosu tarafından İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (eski Taşkılla) salonlarında açılan “*Hamasî Resim Sergisi*” basında geniş yer tutar. Sergide, 22 ressamın 64 eseri ve Hayri Çizel’in, eşi Canan Çizel tarafından derlenen 78

⁹⁸⁵ Ali Haziranlı, “Kemal Sönmezler’in Resim Sergisi”, *Yeditepe*, 15, İstanbul 1952, s. 5.

⁹⁸⁶ Anonim, “İki Resim Sergisi”, *Beş Sanat*, 27, İstanbul 1952, s. 1.

⁹⁸⁷ Z. Güvemli, *agm. (1952c)*, s. 21.

⁹⁸⁸ Zahir Güvemli, “Yeni Mevsim Başlarken”, *Varlık*, 387, İstanbul 1952d, s. 21.

eser ve eskizlerinden oluşan bir koleksiyon teşhir edilir. Sergide başarılı bunan eserlerin ressamı teşvik amacıyla Milli Savunma Bakanlığı tarafından satın alınacağı belirtilir. Sergiyi 20.000’den fazla izleyici ziyaret eder. 1 Ekim 1952 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yer alan haberde periyodik olarak düzenlenecek serginin devamlılık gösterebilmesi için yalnızca Bakanlık değil, belediyelerin ve diğer kurumların da sergiden eser satın alması gerektiği belirtilir (Fotoğraf 4).⁹⁸⁹ Abidin Daver ise sergiyi, realist olmaması ve sanatçıların modeller üzerine çalışmak yerine hayal gücüne dayalı kompozisyonlar ürettikleri için başarısız bulur. Hayri Çizel ve Hasan Rıza Bey’in eserlerini modeller üzerinde çalışmış realist çalışmalar olması açısından takdir eder. Sergide öne çıkan bir başka sanatçı Melahat Ekinci’dir. Sanatçının “*Mehmetçik ve Kore Ahtapotu*” adlı alegorik eserinin büyük ilgi ve takdir gördüğü belirtilir.⁹⁹⁰ İsmail Habib Sevük ise sergi bağlamında Hayri Çizel üzerine bir yazı kaleme alır. Sanatçının sergide yer alan eserlerini konuları bağlamında tarihsel bir perspektifte aktarır. Sanatçının tarihsel gerçekliğe bağlılığını, yiğitlik ve kahramanlık gibi konulardaki ustalığını takdir eder.⁹⁹¹



Fotoğraf 4: Hâmasî Resim Sergisi hakkında Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan haber (Cumhuriyet).

Güzel Sanatlar Birliği’nin 36. Resim ve heykel sergisi, 15 Kasım 1952’de İstanbul Amerikan Haberler Merkezi’nde açılır. Sergide İbrahim Çallı, Hikmet Onat,

⁹⁸⁹ Anonim, “Hâmasî Resim Sergisinde Muvaffak Eserler”, *Cumhuriyet*, 1 Ekim 1952, s. 4.

⁹⁹⁰ Abidin Daver, “Hâmasî Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 8 Eylül 1952, s. 3.

⁹⁹¹ İbrahim Hakkı Sevük, “Hâmasî Resim Sergisi’nde Rahmetli Hayri Çizel”, *Cumhuriyet*, 17 Eylül 1952, s. 2.

Şeref Akdik, Vecihi Bereketoğlu, Feyhaman Duran, Güzin Duran, Abdullah Çizgen, Nazlı Ecevit, Bedia Güteryüz, Ali Karsan, Halil Sözel, Ayetullah Sümer, Salahaddin Teoman, Seyfi Toray, Celal Üzel ve Saib Turan'ın 70 eseri teşhir edilir.⁹⁹²

Maya Sanat Galerisi'nde açılan Fikret Otyam sergisinde sanatçının birkaç büyük tablosu, bir paravanı ve çok sayıda taş baskı eseri yer alır. Güvemli, sanatçının önceki yıllara kıyasla daha uyumlu ve yumuşak bir renk anlayışına evrildiğini söyler. Deseninde ise bazı tutukluklar olduğunu belirtir. Figürlerinde ve deseninde hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bariz etkilerini taşıdığını, renk açısından ise özgünlüğe ulaştığını söyler.⁹⁹³ Abidin Daver, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda sanatçıyı gelecek vaat eden başarılı bir ressam olarak niteler.⁹⁹⁴ Ali Haziranlı ise Fikret Otyam'ın sergide yer alan eserlerindeki duygusal yönü över. Sanatçının lirik ve hikayeci anlatımını takdir eder.⁹⁹⁵

Zahir Güvemli, Nuri İyem'in yaklaşık 30 eserden oluşan, Maya Sanat Galerisi'ndeki sergisinin mutlaka görülmesi gerektiğini yazar. Kompozisyon ve renkçi arayışları çerçevesinde serginin zengin bir içeriği olduğuna dikkat çeker. Nuri İyem'in zekasını kullanarak resim yaptığını ve kendi kuşağının en usta sanatçısı olduğunu söyler. Güvemli, 1950'li yıllar itibariyle resmin düşünsel bir boyut kazandığını, duygu ve hislerden kurtulmanın "*halis sanata yaklaşmak*" anlamına geldiğini savunur. Bu açıdan Nuri İyem'in yenilikçi yönünün takdire değer olduğunu belirtir.⁹⁹⁶

3.1.1.4. 1953-1954 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Güzel Sanatlar Birliği'nin 1953 yılı Ocak ayında açtığı karma sergide, aralarında İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Bedia Güteryüz, Güzin Duran, Vecih Bereketoğlu gibi isimlerin bulunduğu on altı ressamın altmış dokuz eseri sergilenir. Bu eserler içerisinde elli manzara, on natürmort, altı portre, iki enteriyör ve bir nü resim yer alır. Zahir Güvemli'nin "*geleneğe ihanet*" olarak tanımladığı sergi, Galatasaray Lisesi yerine Amerikan Haberler Merkezi'nde açılır. Zahir Güvemli, sergide yer alan eserlerin hiçbir yenilik içermediğini belirtir. Eserlerde sanatçının kişiliği ve iç dünyasına dair izler

⁹⁹² Anonim, "Dün Açılan Resim Sergileri", *Cumhuriyet*, 16 Kasım 1952, s. 1, 4.

⁹⁹³ Z. Güvemli, *agm. (1952d)*, s. 21.

⁹⁹⁴ Abidin Daver, "Maya Sanat Galerisi", *Cumhuriyet*, 8 Eylül 1952, s. 3.

⁹⁹⁵ Ali Haziranlı, "Fikret Otyam'ın Resimleri", *Yeditepe*, 21, İstanbul 1952, s. 8.

⁹⁹⁶ Zahir Güvemli, "Yeni Sergiler", *Varlık*, 389, İstanbul 1952e, s. 16.

olmaksızın, akademik bir yaklaşım olduğunu söyler. Türk resminin eski ustalarını, değişen yeni izleyici beğenisine hitap edemediği gerekçesiyle eleştirir.⁹⁹⁷ Zahir Güvemli, Onlar Grubu'nun 1953 Ocak ayı içerisinde Maya Sanat Galerisi'nde açtığı sergiyi, aynı tarihlerde açılan Güzel Sanatlar Birliği sergisi ile karşılaştırır. Onlar Grubu'nun sergisinde sanatçıların iç dünyalarının ifade edildiğini söyler. G.S.B. Sergisi'nin aksine, sanatçıların doğanın taklidinden uzak durarak, düşünce ürettiklerini belirtir. Sanatçıların soyut resim ve heykellerini gelecek için ümit verici olarak değerlendirir.⁹⁹⁸

Hisar Dergisi'nin 25. sayısında Ali Haziranlı tarafından kaleme alınan yazıda İstanbul Küçük Galeri'de Fethi Karakaş, Agop Arad, Kemal İncesu, İhsan İncesu ve Hikmet Aksüt tarafından açılan sergi konu edinilir. Yazısına Türk resim sanatında görülen grup ve birliklerin sanat ortamında kutuplaşma yarattığı eleştirisi ile başlar. Gençlerin gruplara karşı isteksiz olmasını Türk sanatında bir olgunlaşma göstergesi olarak yorumlar. Farklı stillerdeki sanatçıların birlik ya da grup çatısı olmaksızın bir araya gelerek açtığı sergileri memnuniyetle karşılar. Yazar için Fethi Karakaş ve arkadaşları tarafından açılan sergi söz konusu durumun başarılı bir örneğidir. Küçük bir oda içerisinde yer aldığını belirttiği serginin seyir açısından başarılı bir düzenlemeye sahip olduğuna dikkat çeker. Fethi Karakaş'ın iki gravür çalışmasını sanatçının alışıldık stilini yansıtmaması açısından beğenir. Agop Arad'ın Paris'te resmettiği iki nü eseri sanatçıya özgü olarak değerlendirir. İhsan İncesu'nun eserlerini ise hüznü ve karamsar olmaları açısından eleştirir. Kemal İncesu'nun eserlerinde biçimsel açıdan kardeşi İhsan İncesu ile benzerlikler gözlemlerse de “özleri itibariyle” farklı olduğunu söyler. Hikmet Aksüt'ün eserlerini ise “kararsız ve ürkek” olarak yorumlar.⁹⁹⁹

1953 yılı Ocak ayı içerisinde Maya Sanat Galerisi'nde açılan bir başka sergi, Fikret Adil'in kişisel koleksiyonundan oluşan karma sergidir. Sergi koleksiyonunda Hale Asaf, Muhiddin Sebati, Cemal Tollu, İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Abidin Elderoğlu gibi isimler yer alır. Zahir Güvemli sergide yer alan çalışmaların, “eski devirlerden kalma” bir beğeniyi temsil ettiğini düşündüğü d Grubu ağırlıklı olmasını eleştirir.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁷ Zahir Güvemli, “Beş Yeni Sergi”, *Varlık*, 390, İstanbul 1953a, s. 21.

⁹⁹⁸ Z. Güvemli, *agm. (1953a)*, s. 21.

⁹⁹⁹ Ali Haziranlı, “Küçük Galeri'deki Son Sergi”, *Yeditepe*, 28, İstanbul 1953, s. 5.

¹⁰⁰⁰ Zahir Güvemli, *agm. (1953a)*, s. 21.

Bülent Ecevit, 1 Ocak 1953 tarihli Ulus Gazetesi'nde Nuri İyem'in Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ndeki sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Nuri İyem'in geniş yüzeylerle çalıştığına dikkat çeker. Sanatçının perspektif kullanmaksızın, renk dizilimleri ve yüzeyleri bölüş biçimi ile derinlik verebildiğini belirtir. Eserlerinde sanatçı kişiliğinin kolaylıkla sezilebildiğini söyler. Ecevit'e göre, İyem'in eserlerinde hâkim olan duygu yalnızlıktır. Portrelerinde açıkça görülen yalnızlık hissini, peyzajlarında ıssızlık olarak tezahür ettiğini düşünür. Resimlerinde gözlemlenen atmosferin renk dizilimleri, ton tercihleri, şekillerin birbirine olan mesafesi, çizgilerindeki sade ve durgun anlatımdan kaynaklandığına dikkat çeker.¹⁰⁰¹

Ömer Faruk Toprak, Kaynak Dergisi'nin 15 Şubat 1953 tarihli 73. Sayısında Nuri İyem'in Ankara'daki ilk kişisel sergisi hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Makalenin girişinde Türkiye'de modern resmin gelişimi açısından d Grubu ve Yeniler Grubu'nun öncü rollerinin altını çizer. Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi salonunda açılan sergide Nuri İyem'in yirmi üç yağlıboya eserinin yer aldığını aktarır. Sergideki eserler bağlamında İyem'in önceki endişelerinden uzaklaşmış olduğu yorumunda bulunur. Resimlerdeki ışık kullanımı ve gözlem gücünü takdir eder. Sanatçının yeni nesil ressamlar içerisinde dikkat çekici bir konumda olduğunu söyler.¹⁰⁰²

Bülent Ecevit, 17 Şubat 1953 tarihli Ulus Gazetesi'nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde açtıkları "Sergi Öncesi" isimli sergiyi inceler. Ecevit, sergide çoğunlukla siyah-beyaz eserlerin yer aldığını belirtir. Adnan Çoker'in küçük boyutlu bir geyik resminde, sanatçının "*birkaç rengi ne kadar zevkli şekilde kullandığı*" görmenin mümkün olduğunu söyler. İki sanatçının tarz açısından yakınlığına dikkat çeker. Lütfü Günay'ın Adnan Turani'den ayrılan yönleri arasında kavisli çizgileri, köşeli şekilleri tercih etmesi ve perspektif kullanmayarak resimlerine derinlik katmasını sayar. Teşhir edilen eserlerin altlarına yerleştirilen açıklama metinlerinin serginin önemli bir yeniliği olduğunu belirtir. Bu açıklamaların "*modern resmin gerçek amaçlarını belirtecek şekilde hazırlandığını*" söyler.¹⁰⁰³ Ecevit, sergide yer alan eserlerle ilgili şu yorumda bulunur:

¹⁰⁰¹ Bülent Ecevit, "Nuri İyem'in Sergisi", *Ulus*, 1 Ocak 1953, s. 5.

¹⁰⁰² Ömer Faruk Toprak, "Resam Nuri İyem'in Sergisi Dolayısıyla", *Kaynak*, 73, İstanbul 1953, s. 105-107.

¹⁰⁰³ Bülent Ecevit, "Sergi Öncesi", *Ulus*, 17 Şubat 1953, s. 5.

“Modern resmin, eşyayı deforme edip saklayan bir bilmece olmadığını, ressamın şimdi, konudan çok, renk, çizgi ve kompozisyonla ilgilendiğini gösteriyor. Kübistler eşyayı hendesî bir görüşle tahlile çalışırlar. Meselâ Gris bunu, kendi dediği gibi, “bir soyutlamadan (tecritten) hareket ederek gerçek bir olaya varmak” yoluyla yapar. Adnan Çoker’le Lütüf Günay ise, soyutlamadan hareket edip, sadece, bir çizgi, yüzey ve renk harmonisine varmaya çalışıyorlar. Gerçek bir olaya varma kaygısını beslememeleri, üstelik hareketten de kaçınıp ellerinden geldiği kadar statik kompozisyonlar yapmaya çalışmaları, resimlerini hayattan ayırmış oluyor.”¹⁰⁰⁴

Onlar Grubu’nun 1953 yılı Mart ayında Amerikan Haberler Merkezi’nde açılan sergisinde yirmi sanatçının eserleri yer alır. Sergide Alis Aş, Nevin Demiryol, Perihan Ege, Fikret Elpe, Özden Ergökçen, Mustafa Esirkuş, Naim Fakihoğlu, Nedim Günsür, Fuat İğbelli, Osman Oral, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Paşa, İvy Stangali, Gönül Tiner, Hayrullah Tiner, İlhan Uğan, Sedat Uslu, Adnan Varınca, Cafer Yazdırın’ın eserleri yer alır. Güvemli’ye göre öne çıkan isimler Leyla Gamsız , Fikret Elpe ve Nedim Günsür gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olan genç sanatçılardır. Bu isimler hocalarının etkisini aşan renk ve biçime dayalı yeni arayışlar içerisinde olmaları açısından takdir edilir. Sanatçıların düşünceye dayalı eserleri yazar tarafından memnuniyetle karşılanır.¹⁰⁰⁵ Baha Çalt ise genç sanatçıların birbirlerine benzemekten kaçınmak için özel bir çaba gösterdiklerine dikkat çeker. Sergiyi, sanatçıların kendi kişiliklerini arama yolunda ortaya koydukları hassasiyetin başarıya ulaştığını göstermesi açısından sevindirici bulur.¹⁰⁰⁶ Hisar Dergisi’nde yer alan yazıda, olgun bir sanat anlayışına yönelen genç sanatçıların iyi bir gelecek vaat ettiği yorumu yapılır.¹⁰⁰⁷

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi’nin 393. Sayısında kaleme aldığı yazıda Fethi Karakaş’ın Beşiktaş Küçük Galeri’de açtığı sergiyi inceler. Fethi Karakaş’ın Behçet Necatigil’in şiirlerini resimlediği gravürlerden oluşan sergiyi baskı teknikleri açısından yorumlar. Teknik imkân ve kabiliyetin sanat üslupları üzerindeki etkisine dikkat çeker. Karakaş’ın linolyum baskı çalışmalarını över. Linolyum baskı ile çok sayıda kopyayı

¹⁰⁰⁴ B. Ecevit, *agm.*, s. 5.

¹⁰⁰⁵ Zahir Güvemli, “Üç Sergi ve Bir Kayıp Daha”, *Varlık*, 392, İstanbul 1953b, s. 21.

¹⁰⁰⁶ Baha Çalt, “Kronikler”, *Beş Sanat*, 27, İstanbul 1953, s. 4.

¹⁰⁰⁷ Anonim, “ON’ların Sergisi”, *Yeditepe*, 29, İstanbul 1953, s. 4.

farklı renklerde boyadığını, bu sayede ortaya çıkan çalışmaların özgünlüğünü kaybetmeksizin nicelik ve nitelik açısından başarılı olduğunu söyler.¹⁰⁰⁸

Zahir Güvemli 1953 yılı Nisan ayında Maya Sanat Galerisi'nde açılan Nevin Demiryol'un kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. On'lar Grubu'nun öne çıkan sanatçılarından biri olarak işaret edilir. Yazıda, Nevin Demiryol'un hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi hakkındaki övgü dolu sözlerine yer verilir. Ancak Güvemli, sergide yer alan çalışmaların birer etüt niteliğinde kaldığı, henüz bir sergi bütünlüğüne ulaşabilmek için yetersiz olduğunu söyler. Bu açıdan, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisini sanatsal açıdan “*olgunlaşmadan*” sergi açmaya teşvik etmesini eleştirir.¹⁰⁰⁹

Zahir Güvemli 1953 yılı Nisan ayı içerisinde Maya Sanat Galerisi'nde açılan “*Paralel*” adlı karma sergi hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Sergide piyanist Magdi Rufer tarafından çalınan klasik besteler ile eş zamanlı olarak ressamlar tarafından müzik ile ilişkili resimler yapılır. Bedri Rahmi Eyüboğlu Bela Bartok'tan, Eren Eyüboğlu Beethoven'dan, Hasan Kavruk Bach'tan, Şadi Çalık Igor Strawinsky'den çeşitli bestelere ilişkin resimler yapar. Güvemli, “*müziğin resme tercümesi*” olarak nitelediği serginin Türkiye'de ilk defa gerçekleştiğini belirtir. Avrupa sanatından çeşitli tarihsel örnekler ile Batı'da bu tarz uygulamaların yüzyıllar öncesinde olduğuna dikkat çeker. Maya'da gerçekleşen sergiyi ise farklı algılama biçimleri ile aynı duyguya ulaşmayı hedeflemesi açısından ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Güvemli için farklı ifade biçimlerinin aynı duyguyu somutlaştırma girişimi, izleyici ve eser arasındaki deneyime ilişkin bir takım sorunlar doğurabilir. İzleyici için resimde temsil edilen bestelerin hangileri olduğunun tahmin edilebilmesi güçtür. Üstelik böyle bir çalışmayı yapacak sanatçının da hem resim hem de müzik alanında yetkin olması gerektiğini şart koşar. Güvemli'ye göre sergide Nuri İyem'in soyut çalışmalarını gören izleyici, klasik bir besteden önce Paul Klee'yi; Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yeşil-turuncu renkli kilim motiflerinde ise Bela Bartok'tan önce yüksek plastik değeri akla getireceğini söyler.¹⁰¹⁰

Türk Sanatı Dergisi'nin 1 Mayıs 1953 tarihli 9. sayısında yer alan haberde Sabri Berkel'in Filarmoni Derneği salonlarında açtığı sergi hakkında bir yazı yer alır. Sergide yer alan eserlerin “günün modasına uygun” biçimde, non-figüratif çalışmalardan

¹⁰⁰⁸ Zahir Güvemli, “Bu Ayın Hareketleri”, *Varlık*, 393, İstanbul 1953c, s. 22.

¹⁰⁰⁹ Z. Güvemli, *agm (1953c)*, s. 22.

¹⁰¹⁰ Zahir Güvemli, “Bu Ayın Hareketleri”, *Varlık*, 394, İstanbul 1953d, s. 22.

oluştugu belirtilir. Sanatçının 6-7 yıllık çalışmalarını kapsadığı belirtilen sergide “Mimar Sinan’ın Portresi”, “Yoğurtçu” ve bir natürmort öne çıkan eserler arasında sayılır. Sabri Berkel’in yerli motifleri Batı tekniği ile yeniden yorumlama konusundaki başarısı takdir edilir.¹⁰¹¹

1953 yılı Nisan ayında açılan bir başka sergi Olgunlaşma Enstitüsü Galerisi’nde İbrahim Çallı, Bedia Taran ve Salih Taran tarafından gerçekleştirilir. Serginin geliri Çanakkale’nin Yenice ilçesinde meydana gelen depremde zarar gören vatandaşlara bırakılır. Güvenli İbrahim Çallı’nın eserleri hakkında yorumda bulunmazken, genç sanatçıların çeşitli stillerdeki çalışmaları, üslup gelişimlerinin ne yönde olacağına dair bir belirsizlik olarak yorumlar. Ancak bu arayışları gelecek için umut verici görülür.¹⁰¹²

On Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 15 Nisan-15 Mayıs 1953 tarihleri arasında Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi büyük salonunda açılır. Sergide yetmiş yedi ressamın iki yüz on beş eseri teşhir edilir.¹⁰¹³ Hisar Dergisi’nde yer alan haberde, sergi alanının fiziki koşulları nedeniyle eserlerin çok sıkışık bir düzen içerisinde sergilenmesi eleştirilir.¹⁰¹⁴ Sergi salonunun fiziki yetersizliğine yönelik bir başka eleştiri İhsan Cemal Karaburçak tarafından yöneltilir. Karaburçak, mekânın kısıtlı alanı ve yetersiz ışık koşulları nedeniyle eserlerin değer kaybettiğini savunur.¹⁰¹⁵ Halim Yağcıoğlu, On Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ni bir önceki yıla göre başarılı bulur. Yazısında sergide öne çıkan genç resamlara yer verir. Kemal Çizer’in “*Koza Hanı*” eserini, kompozisyonu açısından başarılı bulur. Avrupa’da çeşitli resim galerilerini tetkik ettiğini belirttiği Ömer Hatipoğlu’nun dört yağlıboya eseri içerisinde 137 numaraları “*Ankara Gelincik Tarlası*” adlı yapıtı “*renk zenginliğinin ve duygululuğun*” bir örneği olarak niteler. Jürinin bu eseri Dolmabahçe Galerisi’ne kazandırmasını tavsiye eder. İsmail Altınok’un “*karanlık, kirli renklerden*” aydınlık ve açık renklere dönmüş olmasını memnuniyetle karşılar. Sanatçının Avrupa galerilerini görmeden teknik bir yetkinliğe ulaşmasını över. Hakkı Anlı’nın “*Pencere*” ismini serginin öne çıkan bir başka eseri olarak işaret eder.¹⁰¹⁶ Kâmuran Özbir ise sergiye katılan ustalarda hiçbir yenilik ve ilerleme görülmediğini iddia ederken, genç sanatçılar

¹⁰¹¹ Anonim, “Resim Sergisi”, *Türk Sanatı*, 9, İstanbul 1953, s. 16.

¹⁰¹² Z. Güvenli, *agm. (1953d)*, s. 22.

¹⁰¹³ Turgut Sungur, “Sanat Olayları”, *Mavi*, 7, İstanbul 1953, s. 7.

¹⁰¹⁴ Anonim, “Devlet Resim Sergisi”, *Hisar*, 37, İstanbul 1953, s. 2.

¹⁰¹⁵ İhsan Cemal Karaburçak, “Sergi Yerleri”, *Hisar*, 37, İstanbul 1953, s. 4.

¹⁰¹⁶ Halim Yağcıoğlu, “Panorama”, *Kaynak*, 78, İstanbul 1953, s. 235.

açısından verimli bir sergi olduğunu savunur. Sergi mekânının ışık koşullarını “*gece ışığı altındaki bir salon*” sözleri ile eleştirir. Sergi hakkındaki genel değerlendirmesinde renk ve ışık olgularına odaklanır. Şeref Akdik’i akademik ressam olarak tanımlar. Eskiden daha iyi resimleri olduğunu düşündüğü ressamın peyzajlarının göz doldurduğunu belirtir. Sabri Berkel’i “*aşırı*” bir modern olarak niteler. Süleymaniye kompozisyonunu başarılı bulmakla birlikte renklerin çığlığından dolayı el işi afişler gibi görüldüğünü savunur. Cevat Dereli’nin minyatüre özendiğini, sergide yer alan bir natürmortu beğendiğini ifade eder. Halil Dikmen’in ise iki pentürünün de “*berbat*” olduğunu söyler. Mesut Erdem’in “*Maden İstasyonu*” eserini, renkleri ve deseni açısından güçlü bulur. Numan Pura’nın dört tablosunu serginin en kuvvetli eserleri olarak vurgular. Sanatçının kendine has stilini, desen ve renk konusundaki hâkimiyetini takdirle karşılar. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun resimlerini ise serginin zayıf çalışmaları arasında sayar. Kâmuran Özbir için sergide beklentileri karşılamayan bir başka sanatçı Eşref Üren’dir.¹⁰¹⁷

Kâmuran Özbir, Kaynak Dergisi’nin 1 Haziran 1953 sayılı nüshasında Numan Pura’nın Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nde açtığı kişisel sergiyi inceler. Sergide yağlıboya ve suluboya çalışmalardan oluşan yetmiş dört eser yer alır. Özbir, sanatçının eserlerinin empresyonizm, Japon estampları, Türk ve Doğu minyatürleri gibi geniş çerçevede etkiler taşıyan özgün bir üslup içerisinde olduğunu belirtir. Sanatçının fırça kullanmadan, pamuk ile yaptığı sulu boyalarını da tekniği açısından dikkat çekici bulur. Bazı eserlerde Renoir, Turner, Sisley, Pissarro gibi sanatçıların etkilerinin sezildiğini belirten Özbir, sergiyi genel anlamda başarılı bulur.¹⁰¹⁸

Türk Sanatı Dergisi’nin 1 Haziran 1953 tarihli sayısında Orhan Tahsin Özmez tarafından çeşitli sergiler hakkında inceleme yazıları kaleme alınır. Özmez, ilk olarak Güzel Sanatlar Akademisi’nde Nurullah Berk atölyesinde çalışan on beş genç ressamın Amerikan Haberler Bürosu’nda açtığı karma sergiyi irdeler. Özmez, Nurullah Berk ve öğrencilerinin non-figüratif ve dekoratif resim anlayışını yeni bir klasisizme ulaştırmaya çalıştıklarını savlar. Genç sanatçıların bu çabalarını “*deforme klasisizm*” kavramı ile niteler. Sanatçı grubunun “*geçmişle bağdaşmak*” iddiasına karşın sergide öne çıkan fikrin “*geçmişten kopmak*” olduğunu düşünür. Sergide yer alan eserlerin biçimsel

¹⁰¹⁷ Kâmuran Özbir, “Sergiler Arasında”, *Kaynak*, 80, İstanbul 1953, s. 336-337.

¹⁰¹⁸ K. Özbir, *agm. (1953)*, s. 337.

özelliklerine odaklanır. Sergiyi kontur genişliği, desen düzeni ve valör ahengi açısından başarılı bulur. Fakat eserlerin Batılı resim ekollerinin etkisi altında olmasını eleştirir. Sanatçıların “*yerli motifleri modernize etme hastalığı*” etkisinde kaldığını ifade eder. Rahmi Doğu, Abdurrahman Öztoprak, Ahmet Akata, Ulvi Soyarslan’ın eserlerini sergide öne çıkan resimler arasında sayar. Ferdan Mutlu’nun nü desenlerinde Matisse’in anatomik tesirlerinin hissedildiğini belirtir. Sergi hakkında genel değerlendirmesinde Rönesans’tan Andre Lhote’a uzanan geniş bir etki yelpazesi içerisinde olduğunu ve sanatçıların hocaları Nurullah Berk’in “*çömezi mevkiinde*” kaldığı yorumunda bulunur.¹⁰¹⁹ Hayrettin Sönmez ise Yeditepe Dergisi’ndeki yazısında sergide yer alan genç sanatçıların gelecek için umut vadettiğini söyler. Sanatçıların şahsiyet sahibi olma yolunda ilerlediklerini, duygu ve düşüncelerini aktarma konusunda ustalaştıklarını düşünür. Ulvi Soyarslan ve Mustafa Ayataç’ın peyzajlarını, Ferdan Muslu’nun desenlerini başarılı bulur.¹⁰²⁰

Orhan Tahsin Özmez’in Türk Sanatı’nın 11. sayısında incelediği bir başka etkinlik Atıf Hançerlioğlu’nun Maya Sanat Galerisi’nde açtığı kişisel sergidir. Özmez, Tavanarası Ressamları grubunda yer alan Hançerlioğlu’nun sergide non-figüratif eserlere yer vermediğine dikkat çeker. Buna karşın siyah-beyaz desenler ve “*birkaç güzel kompozisyon*” ile sergisine farklı bir atmosfer kazandırdığını belirtir. Sergide yer alan eserlerde Raoul Dufy, Georges Braque, Pablo Picasso gibi ressamların izlerine rastlamanın mümkün olduğunu söyler. Ancak, bu etkilerin teknik ile sınırlı olduğunu, Hançerlioğlu’nun duygu açısından özgün bir noktaya ulaştığını düşünür.¹⁰²¹

Yeditepe Dergisi’nin 38. sayısında Hayrettin Demir tarafından kaleme alınan yazıda Eli Yağcıoğlu’nun sergisi incelenir. Serginin mekân ve tarih bilgisinin yer almadığı yazıda Demir, Yağcıoğlu’nu “*yeni hürriyetine kavuşmuş*” genç bir sanatçı olarak niteler. Henüz genç olmasına karşın, sergide teşhir edilen eserlerin gelecek vaat ettiğini söyler. Sanatçının kendine özgü anlatım biçimini övgüyle karşılar.¹⁰²² Orhan Tahsin Sönmez ise Eli Yağcıoğlu’nun “*non-figüratife yakın pointilist ve kübist etkili*”

¹⁰¹⁹ Orhan Tahsin Özmez, “Sergiler Arasında”, *Türk Sanatı*, 11, İstanbul 1953, s. 15.

¹⁰²⁰ Hayrettin Demir, “Ondört Ressam”, *Yeditepe*, 38, İstanbul 1953, s. 8.

¹⁰²¹ O. T. Özmez, *agm.*, s. 8.

¹⁰²² Hayrettin Demir, “Eli Yağcıoğlu”, *Yeditepe*, 38, İstanbul 1953, s. 8.

eserlerinden oluşan sergiyi genel olarak başarılı bulur. Sergide çıkan eserler arasında “Akademi Balosu” ve “Marul Tarlası” eserlerini işaret eder.¹⁰²³

Orhan Tahsin Öznez, Cemal Karaburçak’ın Fransız Konsoloshanesi’nde açtığı sergiyi ise Van Gogh’un ve Ronnard’ın tesiri altında olarak değerlendirir. Sanatçının ışık mefhumunu “*bir kenara bıraktığını*”, ekspresyonist yaklaşımın yalnızca teknik yönden mevcut olduğunu gözlemler. Sergide yer alan eserlerde renklerin çok karanlık olmasına karşın, desenlerinde sıcak bir hava hissedildiği yorumunda bulunur.¹⁰²⁴

Türk Sanatı Dergisi’nin 15 Haziran 1953 tarihli 12. sayısında Fethi Karakaş’ın kişisel sergisi hakkında Türk Sanatı imzalı bir yazı yayınlanır. Sergide teşhir edilen desenlerin basılı kopyalarının asıllarından çok daha ucuz bir fiyata satılması aşağıdaki sözler ile tenkit edilir:

*“Zavallı toplum, zavallı halk. Sanatçı müsveddeleri tarafından nasıl da istismar ediliyor. Zaten Türk sanatında zaman zaman elimize aldığımız, dilimize doladığımız büyük şair, malum ressam Bedri Rahmi’nin çanak, çömlek, kilim, yazma ticareti de tartışmanın bezirgân işi olduğunu teyit eder mahiyettedir. Ama, onlar da haklı. Şöhretin bu kadar ucuza mâl olduğu bir devirde, sanat eseri niye ucuza mâl olmasın.”*¹⁰²⁵

Türk Sanatı Dergisi’nin Eylül-Ağustos 1953 tarihli nüshasında Saip Tuna’nın Fransız Konsololuğu’nda açtığı kişisel sergisi incelenir. Sanatçının soyut sanattan ziyade kopya ve somut resimlere yöneldiğine dikkat çekilir. Sergide yer alan nü desenlerde biçimsel kaygılar yerine güzellik olgusuna odaklanıldığı belirtilir. Sanatçının sergilediği siyasi ve edebi kişilerin portrelerinde ise seyircilerin gündelik yaşama ilişkin görüşlerinden yararlanma kaygısı güttüğü yorumu yapılır. Serginin başarılı çalışmaları olarak geleneğe bağlı olduğu vurgulanan peyzaj çalışmaları gösterilir.¹⁰²⁶

Tavanarası Ressamları’ndan Nuri İyem’in öğrencisi Seta Hidiş’in non-figüratif çalışmalarından oluşan kişisel sergisi Fransız Konsololuğu’nda açılır. Zahir Güvemli’ye göre klasik, romantik, empresyonizm gibi “*resimde aşılış olan tek mil merhaleler*” deneyimlenmedikçe non-figüratif sanatta başarıya ulaşmak güçtür. Bu

¹⁰²³ O. T. Özmez, *agm.*, s. 8

¹⁰²⁴ O. T. Özmez, *agm.*, s. 8.

¹⁰²⁵ Anonim, “Sergi Dolayısıyla”, *Türk Sanatı*, 12, İstanbul 1953, İstanbul 1953, s. 16.

¹⁰²⁶ Anonim, “Saip Tuna’nın Sergisi”, *Türk Sanatı*, 14-15, İstanbul 1953, s. 15.

bağlamda Seta Hidiş'in çalışmaları "acele" ve "ifade edilmek istenenin bilinmediği" şeklinde yorumlanır. Ayrıca eserlerin desen, şekil ve renk açısından zayıf olduğu belirtilir.¹⁰²⁷

1953 yılı Nisan ayında Fransız Konsolosluğu'nda açılan Seyfi Toray'ın kişisel sergisinde sanatçının manzara, natüremort ve soyut kompozisyonlarından oluşan 44 eser yer alır. Zahir Güvemli'ye göre sergi teknik açıdan tutarlı bir bütünlüğe sahip değildir. Kimi çalışmaların Chirico'yu çağrıştıracak nitelikte sağlam desen, kuvvetli ışık-gölge içerirken, kimi çalışmalarda desen hatalarının ve acemiliklerin olduğunu belirtir. Sergide Bonnard'ın renklerini hatırlatan "şeffaf bir mavi-turuncu armonisini" ise yarattığı etki bağlamında takdir eder. Sanatçının öne çıkan eserleri ise "sürrealist ile non-figüratif arası araştırma" olarak nitelediği iki çalışmasıdır.¹⁰²⁸ Halim Yağcıoğlu sergiyi övgüyle karşılar. Sanatçının renk kullanımını takdir eder. "Uçan Ağızlar" eserini "fantastik bir savrulmuş, tarifsiz bir uçuş, renklerin armonisi ve birinci planda gelen duygululuk" sözleri ile yorumlar.¹⁰²⁹ Türk Sanatı Dergisi'nde yer alan yazıda sergi düzeninin üç kısımdan oluştuğu belirtilir. Birinci kısımda koyu renkli ve kontrastlı resimlerin, ikinci kısımda açık renkli ve ışıklı tabloların, üçüncü kısımda non-figüratif ve soyut eserlerin yer aldığı bilgisi aktarılır. Birinci kısımda yer alan çalışmaların, Seyfi Toray'ın "eşya ve tabiatın kendilerine öz hiçbir değeri yoktur, onlar sanatçının gayesine yardım eden birer sebepten başka bir şey değildir" düşüncelerinin temsil edildiğine dikkat çekilir. İkinci kısımdaki eserlerde, sanatçının fırça ritmi ve armonik anlatısı takdir edilir. Non-figüratif eserlerde ise sosyal olaylara, eski sanat eserlerine ve yerli motiflere önem vermesi övülür. Yazıda, "yerli motifleri Batı tekniği ile işlemek maskesi altında Batı meddahlığı yapan Bedri-Eren Eyüboğlı çifileri ve Sabri Berkel'in resimleri yanında" Seyfi Toray'ın eserlerinin çok daha yerli olduğu yorumu yer alır.¹⁰³⁰

Haşmet Akal, 15 Temmuz 1953 tarihli 41. Sayısında Türk Ressamlar Derneği'nin Amerikan Haberler Bürosu'nda açtığı karma sergiyi inceler. Eserlerin yerleşim düzenini başarısız bulur. Serginin düzenleniş biçiminden dolayı pek çok başarılı eserin olumsuz etkilendiğini savunur. Bu konudaki sitemini dernek başkanı Mahmut Cûda'ya ilettiğini söyleyen Akal, eserlerin sergilendiği salonun sanatçıların

¹⁰²⁷ Zahir Güvemli, "En Verimli Ay", *Varlık*, 395, İstanbul 1953e, 22.

¹⁰²⁸ Z. Güvemli, *agm. (1953e)*, s. 22.

¹⁰²⁹ Halim Yağcıoğlu, "Panorama", *Kaynak*, 82, İstanbul 1953, s. 29.

¹⁰³⁰ Anonim, "Seyfi Toray'ın Resim Sergisi", *Türk Sanatı*, 10, İstanbul 1953, s. 16.

eser sergilemek için özellikle tercih ettiği prestijli bir mekân olduğu bilgisini aldığını aktarır. Sergide yer alan eserler arasında Saime Belir'in figüratif yetkinliğini takdir eder. Baha Çalt'ın non-figüratif eserlerini samimi ve göze huzur verici olarak niteler. Leyla Gamsız'ın bir portre çalışmasını beğendiğini belirtir. Semine Celâsun'un sergiye üç ufak desenle katıldığını, önceki sergilerdeki yağlıboya eserlerine benzer bir şekilde ilerleyen dönemlerde daha başarılı çalışmalara imza atması gerektiğini savunur. Mahmut Cûda, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin eserlerini “*konkur dışı birinci*” sözleriyle över.¹⁰³¹ Zahir Güvemli ise Türk Ressamlar Derneği'nin “*her türlü iddialı teşekkülün dışında, yaşayan Türk ressamlarının hepsini kendinde toplamak arzusu ile meydana getirilmiş bir birlik*” olduğuna dikkat çeker. Serginin, Galatasaray Resim Sergileri'nden ziyade, Paris'in “Salon d'Automne” sergilerine benzer olduğunu söyler. Geleneksel ve yeni sanat stillerinin bir arada olduğu sergide, derneğin çok az üyesinin yer aldığını vurgular. Sergide Leyla Gamsız'ın yenilikçi kompozisyonları ve Ali Avni Çelebi'nin eserleri öne çıkan çalışmalar arasındadır.¹⁰³²

Adnan Varınca'nın Fransız Konsolosluğu'nda 15 Haziran – 30 Haziran 1953 tarihleri arasında açtığı kişisel sergisi, Zahir Güvemli tarafından takdirle karşılanır. Sanatçının desen, valör ve renk gibi resim sanatının temel meselelerinde başarıya ulaştığını belirtir. Bazı çalışmalardaki teknik aksaklıklara karşın, serginin “*hâlis sanata bağlı izleyicileri*” memnun edeceğini söyler.¹⁰³³ Benzer bir görüş, Hayrettin Demir tarafından Yeditepe Dergisi'nde savunulur. Yazar, Adnan Varınca'nın modern sanat eğilimlerine karşın “*kendine has bir klasik anlayışta*” olduğuna dikkat çeker. Sanatçıyı, “*eskiyi kendi şahsında yeniden yaratmaya gayret eden*” yeni bir klasik anlayışın temsilcisi olarak niteler. Sergide görülen eserlerin ortak özelliğinin kalıp ve formüllere indirgenmeden, “*daimi ve sabırlı araştırmalar neticesinde*” ulaşılmış bir form olgunluğu olarak tespit eder. Resimlerdeki grilerin hâkimiyetindeki ahenkli renk anlayışının sanatçının biçim endişesinden kaynaklandığını düşünür.¹⁰³⁴

Halim Yağcıoğlu, Kaynak Dergisi'nin 81. sayısında İsmail Altınok'un 1-12 Haziran 1953 tarihleri arasında Maya Sanat Galerisi'nde açtığı kişisel sergisini duyurur. Sanatçının Maya'da açtığı ilk sergide eserlerinin bir nakliyat firması tarafından

¹⁰³¹ Haşmet Akal, “Son Günlerin Resim Hareketleri”, *Yeditepe*, 41, İstanbul 1953, s. 4.

¹⁰³² Zahir Güvemli, “Bu Ayın Sergileri”, *Varlık*, 397, İstanbul 1953f, s. 22.

¹⁰³³ Z. Güvemli, *agm. (1953f)*, s. 22.

¹⁰³⁴ Hayrettin Demir, “Adnan Varınca Resim Sergisi”, *Yeditepe*, 40, İstanbul 1953, s. 5.

kaybedildiğini anımsatır. Yağcıoğlu, On Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne 10 eser ile katılan ve jürinin oylarıyla bir eseri Dolmabahçe Galerisi'ne seçilen sanatçının titiz çalışmasını över.¹⁰³⁵

Kaynak Dergisi'nin 85. sayısında İsmail Altınok tarafından kaleme alınan yazıda, Ferruh Başağa'nın Helikon Galerisi'nde açtığı sergi incelenir. Altınok yazısının girişinde Helikon'un "*modern sanatı yaymak ve bu türlü sergiler açmak*" amacını, yalnızca "*yeni*" sanat ile ilgilenmek istedikleri gerekçesi ile eleştirir. Böylesi bir görüşünü bazı genç isimlerin basındaki lobileri, modern sanatlar müzesinin yokluğu ve izleyicinin modern sanat konusundaki eğitimsizliği ile birleştğinde Türk resim sanatını olumsuz etkilediğini düşünür. Sanatta önemli olanın "*yenilik*" değil, "*değer*" olduğunu savunur. Ferruh Başağa'nın çalışmalarını ise kapsamlı bir şekilde inceler. Sergide yer alan eserler arasında 23 numaralı portrede yüzün ışık-gölge ile, elbisenin ise düz bir biçimde gösterilmesini bir uyumsuzluk olarak yorumlar. 38. numaralı portrede çizginin ve renklerin doğallıktan uzak olduğunu belirtir. "*Balıklar*", "*Haliç*", "*Kuzguncuk*" manzaraları ve 17 numaralı portreyi ise diğer çalışmalarına kıyasla başarılı bulur. Sanatçının son yıllarda soyut sanata yöneldiğine dikkat çeker. 15 numaralı "*Sonbahar*", 24 numaralı "*Natürmort*" ve 36 numaralı "*Kitap*" eserlerini soyut nitelikleri açısından başarılı bulur. 2 numaralı "*Kalamış'tan Manzara*" eserinde ise planlar arasındaki doğallık ve geometri ilişkisinin uyumsuz olduğunu söyler. "*İstanbul*", "*Manolya*", "*Hamam*", "*Topaç*" gibi eserlerin non-figüratif sayılabileceğini, ancak bu eserlerin doğa ile ilişkisini tam olarak kesmediği için böyle bir nitelemenin güç olduğunu belirtir. 28 ve 32 numaralı kompozisyonları ise non-figüratif olarak tanımlar. Son olarak 18 numaralı "*Kuşlar*", 19 numaralı "*Kapı İçi*", 23 numaralı "*Akşamüzeri*" ve 14 numaralı "*İkizler*" resimlerini doğa ile alakalı bir soyutlama olarak öne çıkarır.¹⁰³⁶

Yeditepe Dergisi'nin 15 Kasım 1953 tarihli 49. sayısında İbrahim Balaban'ın Fransız Konsolosluğu salonlarında açtığı kişisel resim sergisine geniş bir yer ayrılır. Dergide yer alan ilk yazıda "*primitif bir sanatkâr*" olarak nitelenen Balaban'ın sergisinin halk tarafından geniş bir ilgi gördüğü belirtilir. Balaban'ın sosyal içerikli eserlerinin komünizm propagandası gerekçesi ile eleştirilmesine tepki gösterilir. Sanatçının yaşamındaki trajik olaylara atıf yapılarak, sanatçıdan sıradan temaları konu

¹⁰³⁵ Halim Yağcıoğlu, "Panorama", *Kaynak*, 81, İstanbul 1953, s. 382.

¹⁰³⁶ İsmail Altınok, "Helikon'da Ferruh Başağa'nın Sergisi", *Kaynak*, 7/85, İstanbul 1953, s. 118-119.

edinmesinin beklenmemesi gerektiği savunulur. Sanatçıya yönelik eleştirilere karşın sergide yer alan tüm eserlerin satın alınmış olmasına dikkat çekilir.¹⁰³⁷ Sergi hakkında bir başka yazı Can Yücel tarafından kaleme alınır. Yücel, Balaban'ın resim sanatına adanmışlığını över. Balaban'ın resimlerinde konu hassasiyeti açısından “gerçeğe üstün bir yaklaşımı” olduğunu söyler.¹⁰³⁸ Haşmet Akal ise “en sahici sanat tenkitçisi halkın sağduyusudur” sözleri ile serginin gördüğü ilginin altını çizer. Sanatçının üslubunu “naif ve primitif” olarak tanımlar. Naif sanatta teknik yeterlilikten ziyade “saf hassasiyetin” olduğunu, Balaban'ın bu açıdan değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Balaban'ın eserlerini “şehirlilere has yapmacıklara ve günlük menfaat kaygılarının küçüklüğüne düşmeden”, kendi duygu dünyasına seyircilere aktarması açısından takdirle karşılır.¹⁰³⁹ Fahir Onger, Balaban'ın sergisinin halk nezdinde uyandırdığı ilgiye dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerin içeriklerine yönelik eleştiriler yapar. “Hamal” tablosunda, Türkiye’de tarımın modernleşmesine karşın, eski usul bir tarım anlayışına yer vermesini yadırgar. Bir başka eleştirisi kompozisyonlarda insan figürlerinin yerleşimine yöneliktir. Onger, sanatçının bir depremden kurtarılan insanları resmettiği eserini serginin “en başarılı eseri” olarak işaret eder.¹⁰⁴⁰

Fahir Onger, Kaynak Dergisi'nin 1 Aralık 1953 tarihli nüshasında Nur İyem'in Maya Sanat Galerisi'nde açtığı sergiyi inceler. Onger, sanatçının teknik ustalığı karşısında saygı duyulması gerektiğini söyler. Soğuk renkleri izleyiciye sevdirebilecek bir yetkinlikte kullanmasını takdir eder. Sergide yer alan peyzaj ve portreleri izleyici ile iletişim açısından başarılı bulur. Nü eserlerde ise sıcak renkleri tercih ettiğini belirtir. Yazar, resimlerde yapıldıkları dönemin zamanı ile ilgili hiçbir izin yer almamasını ise yadırgar. Fahir Onger'in 1 Aralık 1953 tarihli Kaynak Dergisi'nde kaleme aldığı bir başka eleştiri yazısı Azra İnal'ın Fransız Konsolosluğu'nda açtığı kişisel sergi hakkındadır. Onger, Azra İnal'ın daha önceki sergilerinde “sanat yolunda tutunabileceğine” ilişkin karamsar bir izlenime sahip olduğunu belirtir. Sergide yer alan çalışmalarda ise teknik ve işçiliğe önem vermesini önemli bir gelişme olarak niteler.

¹⁰³⁷ Anonim, “Balaban Babında”, *Yeditepe*, 49, İstanbul 1954, s. 7.

¹⁰³⁸ Can Yücel, “Balaban'ın Dünyası”, *Yeditepe*, 49, İstanbul 1954, s. 8.

¹⁰³⁹ Haşmet Akal, “Balaban'ın Sergisi”, *Yeditepe*, 49, İstanbul 1954, s. 8.

¹⁰⁴⁰ Fahir Onger, “İ. Balaban-Nuri İyem-Azra İnal Sergileri”, *Kaynak*, 7/88, İstanbul 1953, s. 199-200.

Ancak üslup açısından tutarlı bir bütünlüğe ulaşıp ulaşamayacağına şüpheyle yaklaşır. Okurlarına, sanatçının bir amatör olarak değerlendirilmesi gerektiğini tavsiye eder.¹⁰⁴¹

15 Kasım 1953 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun uluslararası gravür topluluğu "The Print Club" tarafından 6 Kasım'da Philadelphia'da açılan sergisini duyurur. Serginin, Amerika'da yoğun ilgi gördüğünü ve Time dergisi tarafından renkli baskılar eşliğinde sanatçının haberinin yapıldığı belirtilir.¹⁰⁴²

1953 yılı Kasım ayı içerisinde bir başka resim etkinliği, asker ressamların Ankara Dil-Tarih Fakültesi'nde gerçekleştirdiği sergidir. Sergi hakkında İsmail Altınok tarafından kaleme alınan yazıda, serginin son derece tevazu içerisinde açıldığı yorumu yer alır. Serginin girişinde yer alan "Hartacılar Resim Sergisi" tabelasını, bu tevazunun bir örneği olarak yorumlar. Sergide kötü eserlerin olmasına karşın, serginin önceki senelere göre daha başarılı olduğunu belirtir. Sanatçıların "*tabiata sanat eserinden gitme zaruretine inandıklarını*", doğanın kendi estetik yaklaşımlarını ortaya koyabilmek için bir araç niteliği taşıdığını söyler. Sergide yer alan eserler arasında Halis Üstündağ'ın Haymana temalı figüratif eserini natüralist tavrı ve empresyonist değerleri açısından başarılı bulur. Orhan Arel'in ise kültürlü bir ressam olduğunu, Hazar Gölü temalı suluboya peyzajlarını ve "*Tıvardan Sonra*" adlı yağlıboya eserini serginin öne çıkan eserleri arasında işaret eder. Hakkı Algan, Alaettin Şener ve İhsan Kovankaya'yı başarılı çalışmalarından dolayı takdir eder. Adil Doğançay'ın eserlerinde ise sıklıkla karşılaşılan sarı, yeşil ve mavi renklerinden uzaklaşması gerektiğini savunur. Yazısını Türkiye'de ressamların "*ya öğretmen ya da asker*" olduğunu, ressamlık gibi zor bir mesleğin "*başka meslekler içerisinde sığdırıldığını*", sanatçıların eserlerini değerlendirirken bu durumun göz önünde tutulması gerektiğini belirterek sonlandırır.¹⁰⁴³

3.1.1.5. 1954-1955 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Yaşar Yeniceci, Yenilik Dergisi'nin Ocak 1954 tarihli sayısında Pindaros Pilatonidis, Nuri Özgiray ve Marta Tözge'nin sergilerini inceler. Makalelerde,

¹⁰⁴¹ Fahir Onger, *agm. (1953)*, s. 200.

¹⁰⁴² Anonim, "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Amerika'daki Resim Sergisi", *Cumhuriyet*, 15 Kasım 1953, s. 2.

¹⁰⁴³ İsmail Altınok, "Subay Ressamların Sergisi", *Kaynak*, 87, İstanbul 1953, s. 182-183.

sanatçıların sergilerine ilişkin mekân bilgisi yer almaz. Yeniceli, Platonidis'i “*çeşitli düşüniüş ve duyuşlara yer vermesi*” açısından takdir eder. Sanatçının arayışları çerçevesinde yeni teknik imkanlara ulaştığına dikkat çeker. Sergide yer alan eserler içerisinde mozaik tekniğindeki İstanbul kompozisyonuna odaklanır. Eserin “*daha fazla karaktere sahip olması*” gerektiğini düşünür. Resimlerde yer alan açık ritimleri ve gri rengin ahenkli kullanımını beğenir. Platonidis'in yağlıboya çalışmalarında ise, modern sanatta eskide kaldığını düşündüğü bazı uygulamalardan vazgeçmesini tavsiye eder.¹⁰⁴⁴ Yeniceli, Nuri Özgiray'ın eserlerinde renk ve biçim endişesinden dolayı desen anlayışının nasıl bir temel dayandığını anlaşılamadığını savunur. Sergide yer alan çalışmaların “*köklü ve yaşama imkanlarına bütünü ile sahip değerlerden*” uzak olduğunu söyler. Sanatçının eserlerinin etüt olarak değerlendirilmesi gerektiği uyarısında bulunur. Özgiray'a usta ressamların eserlerini incelemesini ve Nuri İyem gibi bir ressamın hocalığından yararlanmasını tavsiye eder.¹⁰⁴⁵ Marta Tözge'nin sergisinin merkezinde “*birbirine yakın kıymet ölçülerini yan yana koyabilmek ve duygularını sönük gri ahenklerle duyurabilmek*” olduğunu ifade eder. Eserlerde hâkim unsurun konu olduğunu, biçimsel değerlerin arka planda kaldığını düşünür. Tözge'nin sürrealist yaklaşımını nesnelere ele alış biçimi açısından eleştirir. Sarı, gri, siyah ve koyu kahve rengi uyumlu bir biçimde kullandığı kırmızı dudaklı portresini ise beğenir.¹⁰⁴⁶

Yeditepe Dergisi'nin 54. sayısında yer alan haberde Haşmet Akal'ın 16 Ocak – 5 Şubat 1954 tarihleri arasında Taksim'de Sanat Dostları Cemiyeti'nde açtığı kişisel sergisi duyurulur. Sergide sanatçının yağlıboya ve siyah-beyaz çalışmalarından oluşan 60 civarı eserin teşhir edileceği belirtilir. Eserlerin, Haşmet Akal'ın 1951 yılında Lhote, Leger ve Metzinger atölyelerinde çalıştığı dönemi kapsadığı vurgulanır. Sanatçının, sergilenen eserler ile non-figüratif sanat üzerine bilgiler vereceği; soyut resim, geometrik resim ve motife dayalı stiller arasındaki farkların görülebileceği belirtilir. Haşmet Akal'ın sergi düzeni içerisinde soyut ve non-figüratif resimleri ayrı alanlarda teşhir etmesi doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilir.¹⁰⁴⁷ Yaşar Yeniceli ise sergiyi başarısız bulur. Resimlerin geometrik yapısının ve biçimsel ilişkilerin zayıflığına dikkat

¹⁰⁴⁴ Yaşar Yeniceli, “Pindaros Platonidis”, *Yenilik*, 2/1, İstanbul 1954, s. 42-43.

¹⁰⁴⁵ Yaşar Yeniceli, “Nuri Özgiray”, *Yenilik*, 2/1, İstanbul 1954, s. 43.

¹⁰⁴⁶ Yaşar Yeniceli, “Marta Tözge”, *Yenilik*, 2/1, İstanbul 1954, s. 43.

¹⁰⁴⁷ Anonim, “Haşmet Akal'ın Sergisi”, *Yeditepe*, 54, İstanbul 1954, Sayı 54, s. 7.

çeker. Haşmet Akal'ın siyah rengi “*bir kurtarıcı*” gibi kullanmasını eleştirir. Sergideki çalışmaları “formüle indirgenmiş” olmaları açısından yetersiz bulur.¹⁰⁴⁸

Yaşar Yeniceci, Yenilik Dergisi'nin Mart 1954 tarihli nüshasında Elif Naci'nin Galatasaray Lisesi'nde açtığı resim sergisi hakkında bir yazı yayınladı. Elif Naci'nin sergi açılışı öncesindeki “Türk Resmi Nereye Doğru Gitmelidir?” başlıklı konferansında Türk sanatının tarihsel derinliğine atıfta bulunduğunu, Batılı sanatçıların Türk sanatı önünde “*eğildiğini*” söylediğini aktarır. Yeniceci, sergiyi Batı kültürü ile yoğrulmuş yerli sanatın son örneği olarak niteler. Fakat, sergide yer alan eserlerin Elif Naci'nin konferansındaki görüşlerle örtüşmediğini savunur. Minyatür, nakış gibi geleneksel sanatlar üzerine herhangi bir yorum yapmaksızın, doğrudan tuvale aktarmış olmasını eleştirir. Sergide yer alan eserlerdeki renk ve biçimlerin “*illustre bir eda*” ile resmin ana kurallarının önüne geçtiğini söyler.¹⁰⁴⁹ Türk Sanatı Dergisi'nde yayınlanan sergi hakkındaki yazıda Elif Naci'nin sergisi “*ilk defa Avrupa'ya ithaf etmeyen, Picasso'nun çarpık görüşünü taklide yeltenmeyen, doğrudan doğruya öz ruhumuzdaki kıymetleri canlandırmaya çalışan milli eserler*” içermesi açısından övülür.¹⁰⁵⁰ Selmi Andak, Elif Naci'nin sergisinde eski halı, kilim, çini, tezhip, yazı ve minyatür motiflerinden ilhamla yaptığı resimlerin teşhir edildiğini belirtir. Ayrıca sergi hakkında elli dört fikir ve sanat insanının resim sanatı hakkında görüşlerini içeren bir broşür yayımlandığını söyler.¹⁰⁵¹

Yenilik Dergisi'nin Mart 1954 tarihli sayısında yayınlanan Yaşar Yeniceci imzalı yazıda, Oktay Günday'ın Maya Sanat Galerisi'nde açtığı resim sergisi incelenir. Yeniceci, Oktay Günday'ın çeşitli konuları farklı teknik anlayışlar içerisinde ele alışını takdir eder. Kasap ve at temalı eserlerinin biçim ve leke konusunda yeterli olmadığını, bunlar dışında kalan çalışmaların ise başarılı olduğunu belirtir.¹⁰⁵²

Yaşar Yeniceci, 1 Mart – 15 Mart 1954 tarihleri arasında Maya Sanat Galerisi'nde açılan Abdurrahman Öztoprak'ın kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Yeniceci, sergide on beşe yakın eserin teşhir edildiğini belirtir. Sergide az sayıda eser olmasına karşın sanatçının “*sağlam bir resim kültürüne sahip olduğunu*” söyler. Öztoprak'ın “*olgun ve kaliteli bir palete, köklü bir desen anlayışına*” sahip olduğunu

¹⁰⁴⁸ Yaşar Yeniceci, “Haşmet Akal'ın Üçüncü Sergisi”, *Yenilik*, 2/2, İstanbul 1954, s. 93.

¹⁰⁴⁹ Yaşar Yeniceci, “Elif Naci'nin Resim Sergisi”, *Yenilik*, 2/3, İstanbul 1954, s. 136-137.

¹⁰⁵⁰ Anonim, “Resim Sergisi”, *Türk Sanatı*, 21, İstanbul 1954, s. 16.

¹⁰⁵¹ Selmi Andak, “Elif Naci Sergisi”, *Cumhuriyet*, 30 Ocak 1954, s. 5.

¹⁰⁵² Yaşar Yeniceci, Oktay Günday'ın Sergisi, *Yenilik*, 2/3, İstanbul 1954, s. 137.

düşünür. Sergilenen eserler açısından sanatçının renk ve biçim konusundaki araştırmalarının başarıya ulaştığını savunur. Sergiyi Türk resim sanatının mevcut görünümünü içerisinde ayrı bir değer olarak niteler.¹⁰⁵³

Yaşar Yeniceci, Yenilik Dergisi'nde 1 Nisan – 16 Nisan 1954 tarihleri arasında Maya'da açılan Nevin Demiryol'un kişisel sergisini inceler. Yeniceci, sergide teşhir edilen eserlerin güçlü desen yapısını över. Sanatçının primitif ve arkaik sanattan etkilendiğine dikkat çeker. Nevin Demiryol'un "*şahsiyet sahibi bir sanatçı*" olarak primitif ve arkaik etkilerin araştırma niteliğinde olduğunu savunur. Sergideki her bir eserin bir diğerini tamamlar nitelikte olmasını ise sanatçının başarısı olarak işaret eder. Yeniceci, sanatçıyı renk konusunda aceleci davranmaktan kaçınması yönünde tavsiyede bulunarak yazısını sonlandırır.¹⁰⁵⁴

Türk Sanatı Dergisi'nin Temmuz 1954 tarihli nüshasında Bige Çetintürk'ün Murat Paşa Medresesi resim galerisinde açtığı sergi hakkında bir yazı yayınlanır. Bige Çetintürk'ün "*çoğu klasik Türk motiflerinden ilham almak suretiyle yeni Türk sanatının doğmasına yardım edecek kuvvet ve kıymete sahip*" bir sergi açtığı yorumunda bulunulur. Sanatçının henüz özgünlük açısından beklentileri karşılamadığı belirtilir. Fakat sanatçının gelecek için umut veren çalışmalar üretmiş olması takdirle karşılanır.¹⁰⁵⁵

İlhan Tarus, 15 Şubat 1954 tarihli Yeditepe Dergisi'nde Rasin Arsebük tarafından Helikon Sanat Galerisi'nde açılan kişisel sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Tarus, Rasin Arsebük'ün Ankara Hukuk Fakültesi'nde asistanlık yapan bir ilim insanı olarak sanata yönelmesini takdirle karşılar. Sergide yer alan eserlerde sanatçının kişiliğinin bir göstergesi olarak ilim ve sanat ilişkisinin sezildiğini belirtir. Resimlerin ferahlık veren renkler içerisinde, var olma ve yaşam sevinci taşıdığı yorumunda bulunur.¹⁰⁵⁶

Kaynak Dergisi'nin 90. Sayısında İsmail Altınok tarafından kaleme alınan yazıda Cemal Bingöl'ün Helikon Galerisi'nde non-figüratif çalışmalarından oluşan sergi incelenir. Altınok, tamamı soyut ve kâğıt yapıştırma tekniği ile yapılmış eserlerin "*katıksız plastik heyecanın ta kendisi*" sözleri ile över. Soyut sanatın Türkiye'deki

¹⁰⁵³ Yaşar Yeniceci, "Abdurrahman Öztoprak'ın Sergisi", *Yenilik*, 2/3, İstanbul 1954, s. 183.

¹⁰⁵⁴ Yaşar Yeniceci, Nevin Demiryol'un Sergisi, *Yenilik*, 2/5, İstanbul 1954, s. 232.

¹⁰⁵⁵ Anonim, "Bige Çetintürk'ün Sergisi", *Türk Sanatı*, 25, İstanbul 1954, s. 16.

¹⁰⁵⁶ İlhan Tarus, "Ankara'da Üç Olay", *Yeditepe*, 55, İstanbul 1954, s. 4.

gelişimini bir moda etkisinde ve yetersiz bulan Altınok, Cemal Bingöl'ün çalışmalarının diğer soyut çalışan ressamlardan ayırır. Cemal Bingöl'ün Avrupa dönüşü tamamen soyut sanat yöneldiğini, söz konusu serginin bu çalışmaların başarılı bir neticesi olduğunu söyler. Eserlerde yer alan soyut biçimlerin Anadolu halk motifleri ile benzerliğine dikkat çeker. Kilim motiflerinin modern resmin geometrik düzenine uygun olduğunu, Cemal Bingöl'ün sergisi ile gerçek soyut sanatın Türkiye'ye geldiğini savunur. Sergide görülen eserler ile “*Türk Non-Figüratif*” resme ulaşıldığı yorumunda bulunur.¹⁰⁵⁷

Nuri İyem'in kişisel eserlerinden oluşan sergi 6 Mart 1954'te Ankara Helikon Galerisi'nde açılır.¹⁰⁵⁸ Sergide yirmiye yakın eser yer alır. İsmail Altınok, İstanbullu bir sanatçının Ankara'da sergi açmasını sevindirici bir gelişme olarak yorumlar. Nuri İyem'in modern çalışmalar üretmesine karşın, sanatsal açıdan bir gerileme içerisinde olduğunu düşünür. Sergideki pek çok eserde Picasso, Esteve, Villion, Lhote gibi Avrupalı sanatçılardan öykümelere rastlanabileceğini belirtir. Bu açıdan sanatçının samimiyetinin sorgulandığına dikkat çeker. Pek çok büyük sanatçının, farklı sanatçılardan etkilenmesine karşın kendi üslupları içerisinde bir şahsiyet geliştirdiğini belirtir. Nuri İyem'i bu açıdan başarısız olarak değerlendirir. Sanatsal açıdan Türk resminin kendi gerçek karakterini inşa etme sürecinde Avrupa sanatının gerisinde olmayı, Avrupa'yı taklit etmekten daha doğru bir yol olarak tercih eder.¹⁰⁵⁹

Kaynak Dergisi'nin 92. Sayısında Fahir Onger tarafından kaleme alınan yazıda Haşmet Akal'ın 16 Ocak – 5 Şubat 1954 tarihlerinde Sanat Dostları Lokali'nde açtığı üçüncü kişisel sergisi incelenir. Onger yazısının giriş bölümünde, Yeniler Grubu ve Türkiye'de non-figüratif sanat üzerine kısa bir tarihçe sunar. Yeniler Grubu'nun Türk resim sanatına gerçek yenilikler getirdiğini belirtir. Haşmet Akal'ı Yeniler Grubu'nun en eski ve çalışkan üyelerinden birisi olarak över. Paris'e eğitim için gittiği yıllarda non-figüratif sanatın etkisi altına girdiğini belirtir. Nejat Melih, Şadi Çalık, Kemal Sönmezler, Ferruh Başağa, Tavanarası Ressamları ve Sabri Berkel'in ardından Haşmet Akal'ın da non-figüratif araştırmalara başladığını belirtir. Sergide yer alan non-figüratif eserler çerçevesinde Haşmet Akal'ın “*konu ve kompozisyon ressamı*” olarak takdir gören yönünün ortadan kalktığını savunur. Önceki resimlerinde yer alan koyu ve

¹⁰⁵⁷ İsmail Altınok, “Cemal Bingöl ve Non Figüratif Resim”, *Kaynak*, 90, İstanbul 1954a, s. 21-22.

¹⁰⁵⁸ Anonim, “Nuri İyem'in Sergisi”, *Cumhuriyet*, 2 Mart 1954, s. 5.

¹⁰⁵⁹ İsmail Altınok, “Nuri İyem'in Sergisi”, *Kaynak*, 92, İstanbul 1954b, s. 11.

karamsar renkler yerine daha aydınlık ve sıcak renklere yönelmesini olumlu bir gelişme olarak değerlendirir. Ancak sanatçının ustalığının ve teknik kabiliyetinin takdir görebilmesi için, figüratif resme geri dönmesi gerektiğini belirtir. Çağın “*susmuş resimlere değil, konuşan resimlere*” ihtiyaç duyduğunu söyleyerek yazısını sonlandırır.¹⁰⁶⁰

İsmail Altınok, Kaynak Dergisi'nin 92. sayısında Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın Helikon'da açtıkları resim sergisini inceler (Fotoğraf 5). Yaklaşık bir yıl önce, “*Sergi Öncesi*” adlı sergilerini anımsatan Altınok, serginin girişinde yer alan “*sanat için resmin kendi unsurları olan şekil, ton ve renk içinde kalmayı tercih ediyoruz*” ifadesini aktarır. Bu söylemin sergiyi gezdikten ve eserlerin altında yer alan açıklamaları gördükten sonra anlam kazandığını ifade eder. Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın Rembrandt, Vermeer, Cezanne, Klee gibi sanatçıların resimlerindeki biçimsel tartışmaları modern anlayışın geometrik tarzı içerisinde ele aldıklarını söyler. Sergide yer alan eserlerde renk, konstrüksiyon, boşluk-doluluk gibi temel ilkelerin tartışılmasını övgüyle karşılar. Sanatçıların “*yaratmaya dayanan sanat anlayışları*” ile yeni estetik imkanlar keşfettiğini, böylece “*Yeni Realizme*” ulaştıklarını belirtir.¹⁰⁶¹



Fotoğraf 5: İsmail Altınok'un Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın soyut resim sergisi hakkında kaleme aldığı inceleme (Kaynak)

Bir süredir Almanya'da çalışmalarına devam ettiği belirtilen Ömer Hatiboğlu'nun Almanya dönüşü beşinci resim sergisi Mart ayı içerisinde Ankara

¹⁰⁶⁰ Fahir Onger, “Haşmet Akal'ın 3cü Resim Sergisi”, *Kaynak*, 92, İstanbul 1954, s. 81-82.

¹⁰⁶¹ İsmail Altınok, “Adnan Çoker, Lütfü Günay Resim Sergisi”, *Kaynak*, 92, İstanbul 1954c, s. 73.

Üniversitesi Dil, Tarih – Coğrafya Fakültesi’nde açılır.¹⁰⁶² Sergi, 15 Nisan 1954-14 Mayıs 1954 tarihleri arasında gerçekleşir. Sergide Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ceyhun Atuf Kansu, İlhan Berk gibi şairlerin şiirleri resimlendirilir.¹⁰⁶³ Kaynak Dergisi’nde anonim olarak yayınlanan yazıda, sanatçının klâsik yerine modern bir stili tercih ettiği vurgulanır. Eserleri, renk ve desen konusundaki ustalığı açısından takdirle karşılanır. Sanatçının “Resimlendirilmiş Şiirler” sergisinin Almanya, İsviçre, Fransa ve İtalya’da yeni eserlerin de eklenerek tekrarlanacağı belirtilir¹⁰⁶⁴

Fikret Ürgüp, Yeditepe Dergisi’nin 61. sayısında Hulusi Mercan’ın 15-19 Nisan 1954 tarihleri arasında açtığı resim sergisini inceler. Sanatçının Paris’ten getirdiği eserlerden oluşan sergiyi, büyük bir ustalık ve emek ürünü olarak över. Sergide “resim nedir?” sorusunun cevabını bulduğunu, modern resme şüpheyile yaklaşanların sergiyi mutlaka ziyaret etmesi gerektiğini söyler. Mercan’ın resimlerinde konunun biçim için bir araç olduğunu, birincil önemde olanın resmin biçimsel tartışmaları olduğunu belirtir. Satırları prizmalar ile üçgenlere ayırdığını, renkleri ve şekilleri “*müzik notaları gibi*” yerleştirdiğini aktarır. Sanatçının üç boyut, perspektif gibi kavramlar yerine, düzlemlere odaklandığına dikkat çeker. Şekil ve çizgilerin ahenkli yapısını takdir eder. Hulusi Mercan’ın eserlerinde Andre Lhote, Braque, Picasso gibi sanatçıların tesiri görülmesine karşın, özgün bir kimliğe sahip olduğunu düşünür. Sergiyi, “*hakiki resmi gösteren*” başarılı bir sergi olarak yorumlar.¹⁰⁶⁵

Fikret Ürgüp, 16 Nisan – 30 Nisan 1954 tarihleri arasında Maya Sanat Galerisi’nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay tarafından açılan sergiyi inceler. Sergide non-figüratif ve soyut eserlerin yer aldığını belirtir. Her iki ressamın da çalıştıkları stil açısından zor bir yolda olduklarını söyler. Lütfü Günay’ın renkçi yönünün öne çıkmasına karşın, “*Sarı Kesişme*” eserinde olduğu gibi renkler arasında yeterli uyumu yakalayamadığı yorumunda bulunur. Adnan Çoker’in ise eserleri arasında uyumsuzluk olduğunu savunur. Sanatçının bir başka eksikliğini, renkleri kirli bir biçimde kullanması olarak işaret eder. Non-figüratif sanatta birini planda olanın işçilik ve ustalık olduğunu

¹⁰⁶² Halim Yağcıoğlu, “Panorama”, *Kaynak*, 99, İstanbul 1954, s. 308-309.

¹⁰⁶³ Anonim, “Resim – Şiir Sergisi”, *Cumhuriyet*, 2 Mart 1954, s. 5.

¹⁰⁶⁴ Anonim, “Ömer Hatipoğlu”, *Kaynak*, 94, İstanbul 1954, s. 131-132.

¹⁰⁶⁵ Fikret Ürgüp, “Son Günlerin Resim Hareketleri”, *Yeditepe*, 61, İstanbul 1954, s. 4.

hatırlatır. Adnan Çoker ve Lütfü Günay'a, Sabri Berkel ve Ferruh Başağa'nın çalışmalarını olumlu örnekler olarak gösterir.¹⁰⁶⁶

Fikret Ürgüp'ün Yeditepe Mecmuası'nın 61. sayısında incelediği bir başka etkinlik, Agop Arad ve Fethi Karakaş'ın 30 Nisan 1954 tarihinde Fransız Konsoloslugu'nda açtıkları sergidir. İki tanınmış sanatçının sergisinin çeşitlilik ve nitelik açısından zengin olduğunu söyler. Agop Arad'ın çalışmalarında farklı teknik ve ekollere bağlanan çeşitli detaylara işaret eder. Nü eserlerde siyah ve beyaza ağırlık verilmiş bir neo-empresyonizm etkisi sezer. Peyzajların “ölçülü bir realizmi” temsil ettiğini belirtir. Paris'te yaptığı çalışmaların ise kâğıt kesme tekniği ve vitraylar olmak üzere iki çeşit etki barındırdığına dikkat çeker. Fethi Karakaş'ın Romeo-Juliette eserinde Chagall etkisi bulur. Chagall'ın resim dilinin, Karakaş'ın masalsı dünyası için son derece uygun olduğunu düşünür. Karakaş'ın deniz, gök, iskele ile bir janr resmini serginin öne çıkan eserleri olarak vurgular. Serginin son panosunun altındaki “Çiçekpazarı'na benzer bir kalabalığın resmi” olarak betimlediği eseri ise serginin en başarılı çalışması olarak niteler.¹⁰⁶⁷

İsmail Altınok, Kaynak Dergisi'nin 94. sayısında Hasan Kaptan'ın Ankara Helikon Galerisi'nde 1954 Mayıs ayı içerisinde açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Harika çocuk olarak nitelenen Hasan Kaptan'ın henüz 11 yaşında olmasına karşın başarısının ve özgünlüğünün altını çizer. Renk ve motiflerindeki başarısı sayesinde Paris'te ve Amerika'da takdir görerek önemli bir sanat piyasasına sahip olduğunu belirtir. Aynı zamanda sanatçının eserlerinin Türk sanatseverler tarafından da satın alınmasının memnuniyet verici olduğunu söyler. Altınok'a göre “Çoban”, “Elma Satan Kızlar”, “Mahkeme”, “Tiyatro”, “Dumlupınar Faciası”, “Sirk” eserlerin Picasso ve Matisse gibi Avrupalı ustaların eserlerindeki hüneleri çağırıştırır. Manzara resimleri ve “Atlar”, “Odaiçi”, “İskele” eserlerini, doğayı ele alma konusunda diğer çalışmaları kadar başarılı bulur.¹⁰⁶⁸

İsmail Altınok'un Kaynak Dergisi'nin 94. sayısında kaleme aldığı bir başka sergi incelemesi Hayrullah Tiner'in Hasan Kaptan'ın sergisinden önce açıldığını belirttiği sergisidir. Sanatçının öğrencilik dönemi çalışmalarını içeren serginin, sanatçı hakkında fikir vermekten uzak olduğunu söyler. “Hisli ve kabiliyetli” olarak

¹⁰⁶⁶ F. Ürgüp, *agm. (1954)*, s. 4.

¹⁰⁶⁷ Fikret Ürgüp, *agm. (1954)*, s. 4.

¹⁰⁶⁸ İsmail Altınok, “Ankara'daki Sergiler”, *Kaynak*, 94, İstanbul 1954d, s. 152-153.

yorumladığı Hayrullah Tiner'in fazlasıyla hocalarının etkisinde kaldığına dikkat çeker. Ayrıca eserlerde valör, renk ve motiflerin belirli kalıplar içerisinde birbirini tekrar ettiğini vurgular. Sanatçının kendi kimliğini bulması gerektiği yorumunda bulunur.¹⁰⁶⁹

Lütfü Günay, Yeditepe Dergisi'nin 67. sayısında On Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni inceler. 15 Nisan – 16 Mayıs 1954 tarihleri arasında Ankara'da Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi'nde düzenlenen sergi, Eskişehir ve Bursa'da gösterildikten sonra 24 Temmuz – 14 Temmuz 1954 tarihleri arasında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde açılır. Günay, Ankara'ya mahsus olan bir sanat etkinliğinin diğer büyük şehirlere taşınmış olmasını memnuniyetle karşılar. Sergide iki yüz kırk iki resim ve beş heykel teşhir edilir. Günay, heykel sayısının az olmasını yadırgar. Sergide d Grubu ve Yeniler Grubu'ndan genç sanatçılar olmasa, serginin Güzel Sanatlar Birliği'nin Galatasaray Sergileri'ne benzeyeceğini söyler. Sergide yer alan eserlerin çoğunlukla Boğaziçi, Adalar, Çamlıca, Topkapı gibi manzaralar olmasını eleştirir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin içerik ve biçim açısından her türlü anlayışı kapsayıcı bir nitelikte olması gerektiğini vurgular. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "*Kemençeci*" eserini "*formunu bulmuş bir resim*" olarak değerlendirir. Arif Kaptan'ın eserlerini Gromaire ve Braque etkisinde görür. Nurullah Berk'in ve Sabri Berkel'in renk kullanımlarını takdir eder. Cemal Tollu'nun desen kuvvetini ve gri renk uygulamalarını beğenir. Eren Eyüboğlu'nun "*Çınardibi*" ve "*Karı-Koca*" eserlerinde kendisini tekrar ettiğini düşünür. Adnan Çoker'in eserlerinde duygudan çok fikri çalışmaya önem verdiğini belirtir. Muammer Çam'ın "*Nazilli*" eserinde ise Meksika sanatını hatırlatan çağrışımlar keşfeder. Hulusi Mercan'ın son çalışmalarında ait büyük boyutlu bir eserini plastik değerleri açısından başarılı bulur. Sergide öne çıkan diğer eserler arasında Refik Epikman'ın "*Kandilli Sırtı*", Eşref Üren'in "*Kuvayi Milliyeciler*", Adnan Çoker'in "*1951 Düşünceleri*", Ali Avni Çelebi'nin "*Zeytin Ağaçları*" ve "*Ağaçlık*", Salih Urallı'nın "*Safo ve Gemici*" ve "*Bahçede Gemici*" eserlerini sayar.¹⁰⁷⁰

Yaşar Yeniceci, Yenilik Dergisi'nin 9. sayısında "*devletin adını taşıması açısından*" ayrı bir önem atfettiği On Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin "*adına yaraşır*" nitelikte olmadığını belirtir. Her türlü sanat kaygısından yoksun bulunduğu foto-realist ve empresyonist eserlerin çoğunlukta olmasını eleştirir. "*Çoktan*

¹⁰⁶⁹ İ. Altınok, *agm. (1954d)*, s. 153.

¹⁰⁷⁰ Lütfü Günay, "On Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Yeditepe*, 67, İstanbul 1953, s. 3.

tarihe karışması gerektiğini” düşündüğü bu stillerin “*en adi örneklerinin*” yer aldığını söyler. Sergiyi “*yüz kızartacak*” bir başarısızlık olarak yorumlar. Adnan Çoker, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk gibi “*genç ve ilerici*” sanatçıların eserlerini ise az sayıda başarılı sanatçı arasında işaret eder. Serginin başarısızlığının nedeni olarak jüriyi işaret eder. Sanat dünyasının belirli kesimlerin tahakkümü altında olduğunu iddia eder.¹⁰⁷¹

Yaşar Yeniceci, Ekim 1954 tarihli Yenilik Dergisi’nde Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Cemiyeti’nin 5. toplantısı çerçevesinde açılan Modern Türk Resmi Sergisi ve Yapı Kredi Bankası’nın “Sanat ve Kültür Mükafatları” yarışmasını inceler. Yeniceci, Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Cemiyeti’nin toplantısında ana gündem konusunun doğu ve batı kültürleri arasındaki etkileşimler olduğunu aktarır. Cemiyet delegelerinin zengin bir tarihe sahip olan Türk sanatının resim sanatında kendine özgü bir karaktere varamadığı görüşünde birleştiklerini belirtir. Sergi bağlamında, Türk resminin büyük isimlerinin eserlerinde dahi Avrupalı ressamların etkilerinin hissedildiğine dikkat çeker. Ayrıca hat ve minyatür sanatlarını modern malzemeler ile taklit etmenin yenilik anlamına gelmediğini düşünür. Adnan Çoker, Orhan Peker, Sabri Berkel, Abdurrahman Öztoprak, Nuri İyem, Adnan Varınca gibi gençleri ise serginin dikkat çeken isimleri arasında sayar.¹⁰⁷²

Yaşar Yeniceci, Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlemiş olduğu yarışmayı, Türk sanat eleştirisi çerçevesinde irdeler. Birincilik ödülünün Paul Fierens, Lionello Venturi ve Herbert Read’den oluşan jüri tarafından Aliye Berger’e verilmesinin kamuoyunda yarattığı tepkilere dikkat çeker. Başta Aliye Berger olmak üzere jüri heyeti hakkında çıkan ağır ithamları kınar. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Cemiyeti toplantısındaki eleştirmenlerin bilimsel yaklaşımlarına karşın, Türk sanat eleştirmenlerinin söylemlerin üzümlere okuduğunu belirtir. Berger’in eserinin Van Gogh tesirinde olduğunu, ancak dinamik atmosferi ve büyük ölçüleri ile izleyiciyi etkisi altına aldığını söyler. Resmin bütününe kapsayan armoniyi ve renklerdeki ustalığı takdir eder. Yarışmada ikinci olan Fethi Karakaş’ın balıkçılar temalı eserini kendine özgü renk ve kompozisyonu açısından başarılı bulur. Hakkı Anlı’nın üçüncülük kazanan eserini Picasso etkisinde görür. Sergide beşincilik ödülünü kazanan Cemal Tollu’nun ise ödülü hak etmediği

¹⁰⁷¹ Yaşar Yeniceci, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Yenilik*, 3/9, İstanbul 1954, s. 316-317.

¹⁰⁷² Yaşar Yeniceci, “Akademide Modern Türk Resmi Sergisi”, *Yenilik*, 3/10, İstanbul 1954, s. 351.

görüşündedir. Ayrıca Sabri Berkel'in eserinin yarışmada herhangi bir derece almamış olmasını şaşkıncı bulur.¹⁰⁷³ Adalet Cimcoz, Yeditepe Dergisi'ndeki yazısında İbrahim Balaban'ın ödül alması gerektiğini savunur. Cemal Tollu'nun ise yarışmaya yönelik itirazlarını eleştirir.¹⁰⁷⁴ Halim Yağcıoğlu, Kaynak Dergisi'nin 100. sayısında Aliye Berger'in Yapı ve Kredi Bankası tarafından düzenlenen resim ve afiş yarışmasında birinci olması hakkında bir yazı yayınlar. Yağcıoğlu, başta Cemal Tollu olmak üzere bazı ressamın Aliye Berger'in birinciliğini eleştirmesine karşı çıkar. Berger'in başarısını eleştirenleri "*seneler evvel gelip oturdukları akademiye elden kaçırmamak için*" bu eleştirileri yaptıklarını düşünür. Genç sanatçılar karşısında "*eskidiklerini, araştırmadıklarını, yenilerin onları geride bıraktıklarını bilmek istemediklerini*" söyler.¹⁰⁷⁵

Yaşar Yeniceci, Yenilik Dergisi'nin Kasım 1954 tarihli sayısında kaleme aldığı yazıda, Orhan Peker'in Tiyatro Derneği'nde açtığı kişisel resim sergisini inceler. Yeniceci, az sayıda eserden oluşan serginin "*şehrin belli başlı galerilerini doldurup taşıran sudan resim gösterilerinin*" yanında, ayrı bir değer taşıdığını belirtir. Sergiyi, eserlerdeki konu seçimleri, sade biçim uygulamaları, az renk kullanılması ve kontrast ilişkileri açısından başarılı bulur. Sanatçının biçimsel araştırmalarını ve ifade gücünü takdir eder.¹⁰⁷⁶

Yenilik Dergisi'nin Aralık 1954 tarihli nüshasında, Yaşar Yeniceci tarafından Marta Tözge'nin Fransız Konsoloslugu salonlarında açtığı sergi hakkında bir eleştiri yazısı yayınlanır. Yeniceci, sanatçıyı "*duyguların etkisinde*" olması açısından eleştirir. Yazara göre büyük sanatçı olmanın koşulu duyguların tesirinde kalmamaktır. Sanatçının konusunun renk ve biçim olduğunu belirten Yeniceci, bu açıdan Tözge'yi zayıf bulur. Resimlerde yer alan soyut unsurların, konuların ve duyguların etkisi altında yeterince tartışılmadığını düşünür.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷³ Yaşar Yeniceci, "Yapı ve Kredi Bankası'nın Resim Yarışması", *Yenilik*, 3/10, İstanbul 1954, s. 351-352.

¹⁰⁷⁴ Adalet Cimcoz, "Jürinin Verdiği Karar Üzerine", *Yeditepe*, 70, İstanbul 1954, s. 5.

¹⁰⁷⁵ Halim Yağcıoğlu, "Panorama", *Kaynak*, 100, İstanbul 1954, s. 337.

¹⁰⁷⁶ Yaşar Yeniceci, "Orhan Peker'in Sergisi", *Yenilik*, 3/11, İstanbul 1954, s. 397.

¹⁰⁷⁷ Yaşar Yeniceci, "Marta Tözge'nin Sergisi", *Yenilik*, 3/12, İstanbul 1954, s. 452-453.

3.1.1.6. 1955-1956 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Türk Sanatı Dergisi'nin Ocak 1955 tarihli nüshasında, N. Bayyurt¹⁰⁷⁸ tarafından çeşitli sergiler hakkında incelemelerin yapıldığı bir yazı kaleme alınır. Bayyurt, Nuri İyem'in Maya Sanat Galerisi'nde açtığı serginin yoğun ilgi gördüğünü belirtir. Sanatçıyı eserlerindeki renk ve kompozisyon düzeni açısından takdir eder. İyem'in Cezanne etkisinden sıyrıldığını, soyut anlayışı başarılı bir şekilde analiz ettiğini ve desen konusunda derinlikli bir yaklaşıma sahip olduğunu söyler. Hulusi Mercan'ın Şehir Galerisi'nde açtığı sergide ise “*kimi çok usta, kimi çok değersiz desenlerin*” yer aldığını aktarır. Sanatçının “*50 liraya tablo satılmayan bir kentte bir tabloya 1300 lira*” talep etmesini yadırgar. Mercan'ın Batılı sanatçıların etkisinden sıyrılmasını salık verir. Bayyurt tarafından incelenen bir başka sergi Ercüment Kalmuk'un Ocak ayı itibariyle devam ettiğini belirttiği Şehir Galerisi'nde açılan kişisel sergisidir. Yazar, sergi hakkında bir yorumda bulunmaz. Şükriye Dikmen'in Fransız Konsolosluğu'nda açtığı sergiyi ise desenleri açısından beğenir.¹⁰⁷⁹

Yüksel Arslan'ın “İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü” adlı kişisel resim sergisi, 18 Ocak Salı günü Maya Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁰⁸⁰ Sezer Tansuğ, Yüksel Arslan'ın eserlerini Picasso'nun İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemine benzetir. Tansuğ, sanatçının eserlerini “*şiiirli bir figür stilizasyonu ile gelen bir çeşit anlatma merakı taşıyan*” resimler olarak niteler. Yüksel Arslan'ın kömür, yumuşak taşlar, kiremit, makine yağı gibi farklı malzemelerden boya elde etmesine bir yenilik olarak dikkat çeker. Figür stilizasyonu açısından obje ve figürlerin zeminle ilişkisini başarılı bulur. Mekânı geniş, büyük ve açık satırlar haline düzenlemesini takdir eder. Sanatçının biçim ve içerik tartışmaları yanı sıra ifade gücünü över.¹⁰⁸¹ Fikret Otyam ise, sanatçının sade ve etkili anlatımının altını çizer. Teşhir edilen eserlerde temiz ve aydınlık renklerin ustaca sadeleştirildiğini belirtir. Hayvan figürlerindeki çizgisel yapının Çin ve Japon estamplarını çağrıştırmasına karşın özgün bir stilde inşa edildiğini söyler.¹⁰⁸²

Kaynak Dergisi'nin Nisan 1955 tarihli nüshasında Halim Yağcıoğlu tarafından Nuri İyem'in Mart ayında Helikon Sanat Galerisi'nde açtığı sergi duyurulur. Yağcıoğlu,

¹⁰⁷⁸ Yazarın isim bilgisine ulaşamamıştır.

¹⁰⁷⁹ N. Bayyurt, “Resim-Heykel”, *Türk Sanatı*, 31, İstanbul 1955, s. 14.

¹⁰⁸⁰ Selmi Andak, “Maya'da Yeni Sergi”, *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1955, s.6.

¹⁰⁸¹ Sezer Tansuğ, “Yüksel Arslan'ın Sergisi”, *Yenilik*, 26, İstanbul 1955, s. 42.

¹⁰⁸² Fikret Otyam, “Son Günlerin Resim Hareketleri”, *Yeditepe*, 79, İstanbul 1955, s. 5-6.

sergide sanatçının matematik, geometri ve deformasyondan faydalanarak oluşturduğu kompozisyonların teşhir edildiğini belirtir. Sergiyi renkleri açısından başarılı bulurken, sanatçının eserlerinin gelecekte daha fazla değerlendirileceği çıkarımında bulunur.¹⁰⁸³

Yaşar Yeniceci, Yenilik Dergisi'nin 26. sayısında Naim Fakihoğlu'nun Şehir Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergisini inceler. Sergide yer alan eserlerdeki “beraberlik” hissini takdirle karşılar. Sanatçının sade ve rahat biçimlerle, kendisine özgü bir renk anlayışını bir araya getirdiğini belirtir. Sanatçının “şahsiyet” kaygısının ise kimi zaman başarısız denemelere neden olduğunu düşünür. Sergiyi genel olarak alışıldık formüllerden uzak durması, renk ve desen anlayışı açısından başarılı bulur.¹⁰⁸⁴

Yaşar Yeniceci, Yenilik Dergisi'nde Mart 1955 tarihli sayısında yer alan köşesinde bir dizi sergi inceler. Haşmet Akal'ın Şehir Galerisi'nde açtığı serginin “klasik çalışmalar” ve 1939-1954 yılları arasındaki çalışmaları olmak üzere iki bölümden düzenlendiğini aktarır. Fakat sanatçının sergilemedeki tasnifini yeterli bulmaz. Sanatçıyı Andre Lhote, F. Leger gibi Avrupa'da eğitim aldığı ressamların etkisinde kalmış olması açısından eleştirir.¹⁰⁸⁵ Yeniceci'nin bir başka incelemesi Oktay Günday'ın kişisel sergisidir. Sanatçının eserlerini sadece ve güçlü renkleri açısından beğenir. Geniş yüzeyler ile yalın renkler arasındaki kontrasta dayalı ilişkiyi sanatçının güçlü tekniğini yansıtmaması açısından över.¹⁰⁸⁶ Vildan Tatlıgil'in sergisini ise yabancı sanatçıların etkisi altında olduğu için eleştirir. Tatlıgil'in sanat anlayışını anlamının zor olduğu yorumunda bulunur.¹⁰⁸⁷

Fikret Otyam, Yeditepe Dergisi'nin 1 Mart 1955 tarihli sayısında “Son Günlerin Resim Hareketleri” başlıklı köşesinde bir dizi sergi inceler. Vildan Tatlıgil'in Şehir Galerisi'nde açtığı kişisel sergiyi başarılı bulur. Sanatçının renk ve yapısal açıdan Cezanne etkisinde kaldığına dikkat çeker. Tatlıgil'in alışıldık konu ve tekniklerden başka yeni arayışlara yönelmesi gerektiğini tavsiye eder.

Fikret Otyam'ın incelediği bir diğer sergi Haşmet Akal'ın İstanbul'da Şehir Galerisi'ndeki sergisidir. Otyam, sergiyi “yılın en değişik, ürünü en bol, hatta en karışık sergisi” olarak niteler. Serginin, sanatçının 1939-1949, 1949-1953 ve 1953-1955 yılları

¹⁰⁸³ Halim Yağcıoğlu, “Panorama”, *Kaynak*, 105, İstanbul 1955, s. 109.

¹⁰⁸⁴ Yaşar Yeniceci, “Naim Fakihoğlu'nun Sergisi”, *Yenilik*, 26, İstanbul 1955, s. 41-42.

¹⁰⁸⁵ Yaşar Yeniceci, “Haşmet Akal'ın Sergisi”, *Yenilik*, İstanbul 1955, 3/27, s. 40.

¹⁰⁸⁶ Yaşar Yeniceci, “Oktay Günday'ın Sergisi”, *Yenilik*, İstanbul 1955, 3/27, s. 40.

¹⁰⁸⁷ Yaşar Yeniceci, “Vildan Tatlıgil'in Sergisi”, *Yenilik*, İstanbul 1955, 3/27, s. 40.

arasındaki çalışmalarını kapsayan üç bölümde düzenlendiğini aktarır. Otyam, sergide “*ticari eserler pavyonu*” olarak tanımladığı, yirmiye yakın sipariş eserin yer aldığı bölümü yadsır. 1939-1949 yıllarını kapsayan bölümü ise Haşmet Akal’ın en güçlü eserlerinin sergilendiği kısım olarak işaret eder. Sanatçının sağlam bir düzen anlayışına ve kuvvetli bir desene sahip olduğunu söyler. Sanatçının Paris’te kaldığı yıllardaki hocaları Leger, Lhote ve Metzinger’in etkilerini taşımasına karşın, bu etkilerden sıyrılmayı bildiği yorumunda bulunur.¹⁰⁸⁸

Haşmet Akal, Yeditepe Dergisi’nin 80. sayısında Oktay Günday’ın Maya Sanat Galerisi’nde açtığı kişisel sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Akal, öncelikle non-figüratif ve soyut sanat arasında kesin bir ayrım yapar. Soyut resmin, non-figüratif resmin aksine renk armonisi, ritm, şekil gibi problemlere odaklanarak, konuyu ikinci plana attığını vurgular. Oktay Günday’ı Türkiye’de soyut sanatın öncüleri arasında işaret eder. Sergiyi, soyut nitelikleri bağlamında başarılı bulur. Zahir Güvemli’nin sergi hakkında yaptığı olumsuz eleştirilere itiraz eder. Güvemli’ye resimde “*ışık-gölge diye bir şeyin olmadığını, siyah ve beyaz kontrastı olduğunu*” anımsatır.¹⁰⁸⁹ Akal, Güvemli’ye yönelik eleştirisini R. Maria Rilke’den alıntıladığı şu sözlerle sonlandırır:

*“Sanat eserleri asla tenkide tahammül edemezler. Buna kalkılırsa ortaya bir sürü anlaşmazlıklar çıkar. Bu gibi şeyler zannedildiği gibi gözle görülüp elle tutulur ve sözle ifade edilir şeyler değildir. İç olayların çoğu dile getirilemez. Onlar öyle bir mekânda meydana gelirler ki, oraya asla nüfus edilemez.”*¹⁰⁹⁰

Fikret Otyam, Yeditepe Dergisi’nin 15 Mart 1955 tarihli nüshasında Güzel Sanatlar Birliği’nin Amerikan Haberler Bürosu’nda açtığı sergiyi ele alır. G.S.B.’nin modern sanata yönelik olumsuz yaklaşımını eleştirir. Sergide teşhir edilen eserleri “*kendi anlayışları içerisinde*” başarılı bulur. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Selahattin Teoman ve Nazlı Ecevit’i serginin öne çıkan isimleri olarak işaret eder. GSB sanatçılarının halkın anladığı şekilde resimler yapmasına karşın sergide satış olmamasını eleştirir.¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁸ Fikret Otyam, “Son Günlerin Resim Hareketleri”, *Yeditepe*, 80, İstanbul 1955, s. 5, 7.

¹⁰⁸⁹ Haşmet Akal, “Oktay Günday’ın Sergisi ve Bir Eleştirmeci”, *Yeditepe*, 80, İstanbul 1955, s. 5.

¹⁰⁹⁰ H. Akal, *agm (1955)*, s. 5..

¹⁰⁹¹ Fikret Otyam, “Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, *Yeditepe*, 81, İstanbul 1955, s. 5.

Yenilik Dergisi'nin 29. sayısında Yaşar Yeniceli tarafından kaleme alınan yazıda Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyelerinin düzenlediği sergi incelenir. Taksim'de Fransız Konsoloslugu'nda açılan sergi İstanbul Fransız Kültür Merkezi ve Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü'nün ortak himayesinde açılır. Yeniceli, serginin “*Fransız atölyelerinde çalışmış, Türkiye’de Paris Mektebi’ni temsil eden*” akademi üyelerinin bit gösterisi olarak sunulduğuna dikkat çeker. d Grubu sanatçılarının büyük bir kısmının uzun aradan sonra bir sergiye katıldığını belirtir. Ancak eserlerin çoğunlukla sanatçıların geçmiş dönem çalışmalarından olması ve Müze’den ödünç alınarak sergiye getirilmeleri nedeniyle eleştirir. Yazar, Sabri Berkel, Ali Hadi Bara ve Bedri Rahmi Eyüboğlu ise yeni ve ileri anlayışta eserler ile sergiye katıldığı için över. Nurullah Berk’in eserlerini yerel nakış, motif ve işlemler içermesi açısından yüz elli yıl önceye geri dönüş olarak niteler. Cemal Tollu’nun “*iki eski, kararmaya yüz tutmuş*” olarak tanımladığı resimlerini, sanatçının “*sanata küskünlüğü*” olarak yorumlar. Neşet Günal’ı desen ve renk anlayışı açısından başarılı bulur. Zeki Faik İzer ve Halil Dikmen’i ise resimlerinde herhangi bir yenilik içermemesi açısından tenkit eder. Sergi hakkındaki genel değerlendirmesinde, Türk resminin modern evresine öncülük yapan ressamların ilerlemesinin yetersiz olduğunu düşünür.¹⁰⁹² Fikret Otyam, sergide yer alan sanatçıların Paris ekolünü temsil ettiği fikrine itiraz eder. Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cevat Dereli’nin eserlerini herhangi bir yenilik içermemesi açısından eleştirir. Genel değerlendirmesinde “*hazin bir sergi*” yorumunda bulunur.¹⁰⁹³

Fikret Otyam’ın Yeditepe Dergisi’nin 84. sayısında incelediği sergiler arasında Azra İnal’ın Çevre Sanat Derneği’nde, Asuman Kılıç’ın Maya Sanat Galerisi’nde ve Marta Tözge’nin Şehir Galerisi’ne açtığı sergiler yer alır. Otyam, Azra İnal’ın sergisinin “*ince uzun portre*” dışında herhangi bir yenilik içermediğini belirtir. Sanatçıyı renk ve desen anlayışı açısından zayıf bulur.¹⁰⁹⁴ Asuman Kılıç’ın eserlerini “*iddiasız işler*” olarak yorumlar. Levy’nin öğrencisi olduğunu vurguladığı sanatçının “*sıkıntısız, zorlanmamış*” üslubunun altını çizer.¹⁰⁹⁵ Marta Tözge’nin “*yapıştırma kağıt*” eserlerinden oluşan sergisini ise başarılı bulur. Sergide yer alan renkli kağıtların sanatçının dünyasına göre biçimlendiğini ve renk düzenlerinin iyi hesaplandığını söyler.

¹⁰⁹² Yaşar Yeniceli, “Akademi Öğretim Üyelerinin Sergisi”, *Yenilik*, 29, İstanbul 1955, s. 35-37.

¹⁰⁹³ Fikret Otyam, “Paris Ekolü”, *Yeditepe*, 84, İstanbul 1955, s. 5.

¹⁰⁹⁴ Fikret Otyam, “Azra İnal Sergisi”, *Yeditepe*, 85, İstanbul 1955, s. 5.

¹⁰⁹⁵ Fikret Otyam, “Asuman Kılıç’ın Sergisi”, *Yeditepe*, 84 İstanbul 1955, s. 5.

Tözge'nin sosyal içerikli dramatik çalışmalara yönelmesini takdir eder. “*Grizu*” isimli eserin Zonguldak'taki maden faciasında ölen işçilerin çocuklarına adanmasını övgüyle karşılar. Otyam, sanatçıya kimi zaman resmin teknik unsurlarının konunun gerisinde kaldığı uyarısında bulunur.¹⁰⁹⁶

Yaşar Yeniceci, Ferruh Başağa'nın Maya Sanat Galerisi'nde açtığı soyut eserlerinden kişisel sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Yeniceci, soyut sanatta geometrik biçimlerin kompozisyon kurmak açısından sanatçıları kolaycılığa yönlendirdiğini düşünür. Ferruh Başağa'nın eserlerini ise formüllere dayandığı düşüncesi ile eleştirir. Fikret Otyam ise Ferruh Başağa'nın sergisini yeni bir girişim olması açısından takdir eder. Başağa'yı “*meslek namusunu gözeten, işi en sıkı yönünden büyük bir ciddiyetle tutan*” bir sanatçı olarak niteler. Sanatçının herhangi bir açık arttırma ya da yarışmaya katılmadan, yalnızca eser satarak yaşamını idame ettirmesini övgüyle karşılar.¹⁰⁹⁷

Yaşar Yeniceci'nin Maya Sanat Galerisi'nde incelediği bir diğer sergi Asuman Kılıç'a aittir. Sergide yer alan eserlerin genel olarak etüt havasında olduğunu söyler. Sanatçının küçük boyutlu, karışık ve girift kompozisyon denemelerinde başarısız olduğunu belirtir.¹⁰⁹⁸

Fikret Otyam, Yeditepe Dergisi'nin 15 Nisan 1955 tarihli sayısında Nurullah Berk atölyesinde yetmiş 14 öğrencinin Amerikan Haberler Merkezi'nde açtığı sergiyi inceler. Otyam, sergide yer alan sanatçıların Nurullah Berk'in etkisi altında “*ezildikleri*” yorumunda bulunur. Yaşar Yeniceci, A. Öztoprak ve Mustafa Ayataç'ı serginin başarılı isimleri olarak tanıtır.¹⁰⁹⁹

Yaşar Yeniceci, Yenilik Dergisi'nin 30. sayısında Adnan Çoker ve Ali Durukan'ın Maya Sanat Galerisi'nde açtığı “*Non Objektif Resimler*” sergisini inceler. Adnan Çoker'in hat sanatının biçimsel formasyonundan faydalandığı resimlerini, Batı kültürü ile yoğrulmuş bir düşünce sistemini temsil etmesi açısından över. Sanatçının sağlam kompozisyonlar ve renk armonilerinde ustalığa ulaştığını düşünür. Ali Durukan'ın resimlerinde ise sanatçının temiz işçiliğini beğenir. Sergide yer alan eserlerin farklı sanatçıların etkisi altında kalmış olmasını eleştirir. Yeniceci, soyut

¹⁰⁹⁶ Fikret Otyam, “Marta Tözge'nin Sergisi”, *Yeditepe*, 84 İstanbul 1955, s. 5, 7.

¹⁰⁹⁷ Fikret Otyam, “Son Günlerin Resim Hareketleri”, *Yeditepe*, 83, İstanbul 1955, s. 5.

¹⁰⁹⁸ Yaşar Yeniceci, “Diğer Sergiler”, *Yenilik*, 29, İstanbul 1955, s. 37.

¹⁰⁹⁹ Fikret Otyam, “On Dört Genç Ressamın Sergisi”, *Yeditepe*, 83, İstanbul 1955, s. 5.

resmin kolaylıkla dekoratif bir süslemeciliğe dönüşme riskine karşın, Durukan'ın bu zorluğun üstünden geldiğini söyler. Sanatçının tekniğini renk ve ritim açısından takdir eder. Eserlerin rahat ve monoton olmayan geometrik yapılarını başarılı bulur.¹¹⁰⁰

Fuat Pekin, Hisar Dergisi'nin Haziran 1955 tarihli sayısında On Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkında bir eleştiri yazısı yayınlar. Bir önceki sergiye kıyasla az sayıda eserin yer aldığına dikkat çeker. Buna karşın sergide Türk resminin gelişimine ilişkin herhangi bir ibarenin olmadığını belirtir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin son yıllardaki başarısızlığının nedeni olarak jüride yer alan sanatçıların arkadaşları ve öğrencilerine ayrımcılık yapmasını gösterir. Sergide yer alan sanatçılar arasında Şeref Akdik ve Malik Aksel'in eserlerinde bir ilerleme olmadığını söyler. Hikmet Onat'ın bir enteriyörü ve Feyhaman Duran'ın balıklı kompozisyonu dışındaki eserlerin sergide olmaması gerektiğini düşünür. Nihat Akyunak'ın “*Ayasofya*” ve “*Sümbül Efendi Camii*” eserlerini karanlık bulurken, “*Sultanahmet*” çalışmasını beğenir. İsmail Altınok'un en iyi eserinin “*Burdur'da Evler*” yapıtı olduğunu belirtir. Hakkı Anlı ve Seyfi Toray'ın hem figüratif hem de soyut çalışmasını eleştirir. Fahrettin Arkunlar'ın uçurtmalı kompozisyonunu neşeli bir eser olarak tanımlar. Muhtar Aykın'ın sergide satın alınan “*Göksü*” eserini başarısız bulur. Saime Belir'in her şekil ve motifi çevreleyen siyah kalın konturlardan kurtulmasını tavsiye eder. Sabri Berkel'in yeni arayışlar içinde olmasını övgüyle karşılar. Şefik Bursalı'nın sergide yer alan çalışmalarını renkleri açısından eleştirir. Abdullah Çizgen'in “*Haliç'e Bakış*” eserini, serginin başarılı eserleri arasında sayar. İlhami Demirci'nin resimlerinin form sağlamlığına kavuşmadığı fikrindedir. Şükriye Dikmen'in peyzajının Gauguin'in etkisinde olduğunu aktarır. Nazlı Ecevit ve Vecih Bereketoğlu'nun çalışmalarını serginin en iyi çalışmaları olarak tanıtır. Hulusi Mercan'ı teknik ve tema açısından kübist ekolün etkisi altında görür. Elif Naci, Refik Epikman, Cevat Erkul, İhsan Cemal Karaburçak, Ömer Hatipoğlu, Zeki Faik İzer, Hasan Kavruk, Cemal Bingöl, Eşref Üren ve Mesut Erdem'in çalışmalarını takdir eder.¹¹⁰¹ Halim Yağcıoğlu ise serginin hiçbir yenilik içermediğine dikkat çeker. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, İsmail Altınok, Hulusi Mercan gibi isimlerin yanında yüzlerce “*silik ve sönük resmin*” yer aldığını belirtir. Sergideki eserlerin çoğunlukla

¹¹⁰⁰ Yaşar Yeniceli, “Adnan Çoker ve Ali Durukan'ın Resimleri”, *Yenilik*, 30, İstanbul 1955, s. 42.

¹¹⁰¹ Fuat Pekin, “On Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Hisar*, 62, İstanbul 1955, s. 6-7, 17.

resimlerden oluşmasını yadırgar. Ayrıca resimlerin “yirmişer santim arayla” asılmasını vahim bir hata olarak yorumlar.¹¹⁰²

3.1.1.7. 1956-1957 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Zahir Güvemli, 1 Ocak 1956 tarihi Varlık Dergisi’nde Şehir Galerisi’nde açılan Aliye Berger ve Salih Acar’ın kişisel sergilerini inceler. Aliye Berger’in sergisinde yer alan yağlıboya ve gravürlerde iki noktaya dikkat çeker. Öncelikle sanatçının kapalı kompozisyon anlayışını bir aykırılık olarak değerlendirir. Güvemli’nin dikkat çektiği bir başka unsur, sanatçının ritme önem verişidir. Berger’in geometrik katılıktan kaçındığına dikkat çeker. Büyük renk satırları üzerine orantısız küçüklükte koyduğu desenleri ise eleştirir. Salih Acar’ın sergisini ise resim ve mimarlık arasındaki ilişkiyi vurgulaması açısından takdir eder. Sanatçının, resim sanatının desen ve kompozisyon gibi teoriye dayanan yönlerini mimari malzemeye tatbik ettiğini belirtir. Teşhir edilen eserlerde “renkten ziyade siyah-beyaz desene ve abidevi nispetlere” önem verildiğini ifade eder. Figürlerin tamamen klasik formlarda olduğunu, deformasyon ve stilizasyona az yer verildiğini söyler. Vitray denemesini ise kompozisyonu açısından zayıf bulur.¹¹⁰³

Hisar Dergisi’nin Ocak 1956 tarihli sayısında Vural Vahit Suiçmez’in 1955 yılının son günlerinde açılan Burhan Doğançay ve Adil Doğançay’ın “*Baba-Oğul Resim Sergisi*” üzerine yazdığı eleştirisi yayınlanır. Sergide Adil Doğançay’ın kırık, Burhan Doğançay’ın otuz yedi eseri teşhir edilir. Suiçmez, Adil Doğançay’ın eserlerinde temaların çoğunlukla Ankara ve Adalar hakkında olduğunu belirtir. Klasik anlayışta çalıştığını belirttiği Adil Doğançay’ın renklere hâkimiyetini över. “*Dikmen’de Sonbahar*” isimli eserler içerisinde 3 numaralı olanı renkleri açısından beğenir. “*Dibek Dövenler*” resminde Anadolu kadını ele alış biçimini takdir eder. Burhan Doğançay’ın eserlerinde ise çoğunlukla Paris’te yaşadığı dönemden kişisel duygu ve izlenimlerin yer aldığına dikkat çeker. “*Saint Üzerinde*”, “*Parktan Bir Köşe*”, “*Paris’te Pazar Yeri*”, “*Sen Jean de Luz*” ve “*Paris*” adlı eserlerinde, Paris’i Fransız sanatçılar kadar ustaca resmettiğini düşünür. “*Ümitsizlik*” ve “*Karga*” adlı eserlerde sanatçının duygulu anlatımına dikkat çeker. “*Karga*” eserinde “*bilinçaltına pelteleşen düşüncelerin bilinç*

¹¹⁰² Halim Yağcıoğlu, “Panorama”, *Kaynak*, 107, İstanbul 1955, s. 165.

¹¹⁰³ Zahir Güvemli, “Üç Ressam”, *Varlık*, 426, İstanbul 1956a, s. 21.

üstüne çıktığı” yorumunda bulunur. Sanatçının eserlerinde Anadolu ve Anadolu insanının yer bulamamasını eksiklik olarak işaret eder.¹¹⁰⁴

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi’nin 1 Mart 1956 tarihli sayısında Nuri İyem’in Şehir Galerisi’nde açtığı yıllık sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Güvemli, sanatçının her sergisinde yeni arayışlar içerisinde olmasını takdir eder. Yıllık sergisi özelinde ise Batılı sanatçıların etkisi altında olmasını eleştirir. Sergide yer alan eserler arasında figüratif soyutlama tarzında olan iki çalışmasını takdir eder. Sanatçının itinalı ve düşünceli çalışma stilini över.¹¹⁰⁵

Zahir Güvemli’nin Varlık Dergisi’nin 428. sayısında incelediği bir başka sergi Türk Ressamlar Derneği’nin Şehir Galerisi’nde açtığı karma sergidir. Serginin bir önceki yıllık sergiye göre daha “*derli toplu*” olduğunu belirtir. Ancak serginin zengin sanatçı kadrosuna karşın beklentilerin altında kaldığı yorumunda bulunur. Yirmiye aşkın ressamın “*sanki kendi eserleri içerisinde en kötü olanları*” sergilediğini söyler. Sergide öne çıkan sanatçılar arasında Kemal Zeren, Naile Akıncı ve Turgut Atalay’ı sayar.¹¹⁰⁶

Varlık Dergisi’nin 1 Nisan 1956 tarihli sayısında Zahir Güvemli tarafından Abdurrahman Öztoprak’ın Şehir Galerisi’nde açtığı sergi incelenir. Güvemli, genç sanatçının bir eseri hariç tamamı non-figüratif çalışmalardan oluşan sergisini beğeniyle karşılar. Eserlerde yer alan renklerin can alıcı olmamakla birlikte, “*tatlı ve cana yakın*” olduklarını söyler. Eserlerdeki parça ve bütün arasındaki ilişkilerin “*mükemmel idare edildiğini*” belirtir. Sanatçının fresk tekniğinden ve hat sanatının kıvrak biçimlerinden yararlandığını aktarır.¹¹⁰⁷

Sanat Dünyası Dergisi’nin 16 Mayıs 1956 tarihli nüshasında yer alan haberde, Venedik Bienali’ne Türk sanatçıların katılacağı duyurulur. Maarif Vekaleti Güzel Sanatlar Müdürlüğü’nün yakından ilgilendiği belirtilen Bienal’e katılacak sanatçıların Ali Avni Çelebi, Arif Kaptan, Cemal Tollu, Ercüment Kalmuk, Halil Dikmen, Hamit Görele, Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Neşet Günal, Nuri İyem, Sabri Berkel, Salih Urallı, Şeref Ören, Turgut Zaim, Zeki Faik İzer, Ali Hadi Bara, İlhan Koman, Kuzgun Acar,

¹¹⁰⁴ Vural Vahit Suiçmez, “Baba-Oğul Resim Sergisi”, *Hisar*, 64, İstanbul 1956, s. 15.

¹¹⁰⁵ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 428, İstanbul 1956b, s. 15.

¹¹⁰⁶ Zahir Güvemli, *agm. (1956b)*, s. 15.

¹¹⁰⁷ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 429, İstanbul 1956c, s. 23.

Nejad Sirel, Şadi Çalık ve Zühtü Müridoğlu olduğu belirtilir.¹¹⁰⁸ Bienalde Türk sanatçıların 20 resim ve 10 heykel ile yer alacağı bilgisi aktarılır.¹¹⁰⁹

On Yedinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 22 Nisan-22 Mayıs 1956 tarihleri arasında Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açılır. Sergide 248 resim ve 15 heykel teşhir edilir. Birincilik ödülünün verilmediği sergide, resim alanında ikinciliği Arif Kaptan kazanır.¹¹¹⁰ Bedri Rahmi Eyüboğlu 7 Mayıs 1956 tarihli Cumhuriyet gazetesinde On Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi ve B.M.M.'nin yeni binasına konulacak resimleri sağlamak için düzenlenen yurt gezisinin Sergievi'nde açılan sergisini ele alır. Her iki serginin de aynı ressamlar tarafından düzenlendiğini, sergi içeriklerinin “*bir elmanın iki yarısına*” benzediğini belirtir. Sergide dört ödül verilmesi planlanmasına karşı yalnızca ikincilik ödülü verilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu durumu, “*jürinin birincilik ödülünü kendisine sakladığı*” sözleri ile tenkit eder. Birincilik ödülü verilmemesiyle ilgili aldığı bazı duyumları aktarır. Buna göre Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin başka şehirlerde açılmasının planlandığını, doğacak lojistik masrafların birincilik ödülünden yapılacak tasarruf ile sağlanacağını söyler.¹¹¹¹

Sanat Dünyası Dergisi'nin 1 Haziran 1956 tarihli sayısında, Nurullah Berk'in 22 Mayıs 1956'da Amerikan Haberler Merkezi'nde açtığı resim sergisi incelenir. Sergide teşhir edilen yağlıboya, guaj, desen ve siyah-beyaz etüdlerin, sanatçının 1946-1956 yılları arasında ürettiği çalışmalar olduğunu belirtilir. Sergide öne çıkan eserler arasında 1933 yılında yapılmış ve Türkiye'nin ilk kübist eseri olarak tanıtılan “*Natürmort*”, 1948 tarihli “*Üsküdar Çömlekçisi*”, 1951 tarihli “*Kompozisyon*” ve 1956 tarihli “*Nargileli Adam*” resimleri işaret edilir. Nurullah Berk'in kübist ve soyut evrelerinin ardından çizgi ve şekil anlayışı açısından “*Türk resminin ruhuna varmak*” amacıyla olduğu vurgulanır. Sanatçının Türk süsleme sanatlarından minyatüre, hat sanatından müzikaliteye çok çeşitli kaynaklardan beslendiği ifade edilir. Ancak sanatçının halk sanatı kavramını savunmadığı, Doğu geleneklerini göz önünde tutmakla birlikte Batı dünya görüşünü benimsediği vurgulanır.¹¹¹² Yaşar Kurtca, Nurullah Berk'in non-figüratif sanat anlayışının ortadan kalkacağına olan inancına dikkat çeker. Sanatçının Türk sanatında “*geleneklere bağlı, yerli ve yeni bir klasisizmin*” tesisi için çabaladığını

¹¹⁰⁸ Anonim, “Beynelmilel Biennale Sanat Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 6, İstanbul 1956, s. 1.

¹¹⁰⁹ Anonim, “Türk Sanatçıları Venedik Sergisinde”, *Yeditepe*, 108, İstanbul 1956, s. 5.

¹¹¹⁰ Anonim, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 6, İstanbul 1956, s. 6.

¹¹¹¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*, 7 Mayıs 1956, s. 3.

¹¹¹² Anonim, “Resam Nurullah Berk'in Birinci Toplu Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 7, İstanbul 1956, s. 1.

söyler. Ancak sergide yer alan eserlerin bu görüş ve düşünceler ile örtüşmediği fikrindedir. Kurtca, “*konuların yerli, teknik ve anlayışın ise Avrupa*” kaynaklı olmasını yadırgar.¹¹¹³ Zahit Güvemli, Nurulah Berk’in temiz renk kullanımı ve keskin desen anlayışını över. Berk’in soyut sanatın her şeyi ifade edebileceğine inanmadığının altını çizer. Sanatçıyı soyut değerleri süsleme açısından önemseyen, tabiattaki figüre bağlı kalarak “*şahsiyet ve tefsir bulan*” bir sanatçı olarak tanımlar. Sergiyi, sanatçının estetik yaklaşımlarını bütüncül bir biçimde ortaya koyması açısından önemli bulur.¹¹¹⁴

Yenilik Dergisi’nin Mayıs 1956 tarihli nüshasında Yaşar Kurtca tarafından Pindaros Platonidis’in 16 Nisan 1954’te Şehir Galerisi’nde¹¹¹⁵ açtığı sergi hakkında bir eleştiri yazısı yayınlanır. Kurtca, sergiyi sanatçının sabırlı çalışmasının bir sonucu olarak över. Platonidis’in çalışma stili açısından Türkiye’nin en farklı sanatçılarından birisi olduğunu belirtir. Sanatçının, sergideki eserlerde yumuşak tonlar kullanarak sert kontrastlardan kaçındığını söyler. Açık ve koyu tonları kullanım biçimini olgun bir tekniğin ve anlayışın tezahürü olarak değerlendirir. Ton ve renklerin armonilerini başarılı bulur.¹¹¹⁶

Yenilik Dergisi’nin Haziran 1956 tarihli nüshasında Yaşar Kurtca tarafından 4 Mayıs – 19 Mayıs 1956 tarihleri arasında Filarmoni Derneği’nde¹¹¹⁷ açılan Paris’teki Türk ressamları sergisi hakkında bir inceleme yazısı yer alır. Kurtca, Fikret Adil’in girişimleriyle açıldığını belirttiği sergiyi, çağdaş resim sanatının Fransa’da yapılmış örneklerini göstermesi açısından ilgi çekici olarak değerlendirir. Sergiye Nejat Devrim, Albert Bitran, Abidin Dino, Fikret Mualla, Fahrünisa Zeyd, Cihat Burak, Avni Arbaş ve Remzi Raşa’nın eserleri yer alır. Kurtca, Nejat Devrim’in non-figüratif eserlerinin başarılı bir renk ve kompozisyon anlayışının örnekleri olduğunu söyler. Albert Birtan’ın tekniğine dikkat çeker. Abidin Dino’nun rahat ve serbest fırça darbeleri ile yaptığı iki siyah-beyaz eseri iyi bir işçiliğin ürünü olarak niteler. Fikret Mualla’nın “*akademik denilebilecek desenleri*” ve Lautrec, Van Gogh gibi ressamların etkisindeki renklerini “*günün sanatını umursamaz*” bir tavır olarak yorumlar. Cihat Burak’ın eserlerinin Roussau’yu çağrıştırdığını, ancak biçim ve kompozisyon anlayışının henüz Roussau kadar disiplinli olmadığını düşünür. Ayrıca sanatçının minyatür tekniğini pentüre dahil

¹¹¹³ Yaşar Kurtca, “Nurullah Berk’in Sergisi”, *Yenilik*, 8/42, İstanbul 1956a, s. 302.

¹¹¹⁴ Zahit Güvemli, “Son Sergiler”, *Varlık*, 432, İstanbul 1956d, s. 20.

¹¹¹⁵ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 105, İstanbul 1956, s. 2.

¹¹¹⁶ Yaşar Kurtca, “Pindaros’un Sergisi”, *Yenilik*, Mayıs 1956b, 8/41, s. 200.

¹¹¹⁷ Anonim, “Fikret Adil’in Açtığı Sergi”, *Yeditepe*, 107, İstanbul 1956, s. 4.

etmek istemesini de yadırgar. Avni Arbaş'ın sergide yer alan üç desen ve siyah-beyaz çalışmasını sağlam ve ölçülü bir anlayış ile ilişkilendirir. Remzi Raşa'nın eserlerini ise renk ve biçim açısından sade bir anlayışın güzel örneği olarak yorumlar.¹¹¹⁸

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi Orhan Peker'in ikincisi kişisel sergisi Tiyatro Derneği Cep Tiyatrosu'nda açılır. Sergide sanatçının yirmi eseri yer alır.¹¹¹⁹ Yaşar Kurtca, sanatçının renk ve biçimde “*kıvrak bir ustalığa*” sahip olduğunu söyler. Günlük hayatın içinden konuların, renk ve biçim açısından başarılı kompozisyonlara dönüşmesini sanatçının ifade gücünün göstergesi olarak yorumlar.¹¹²⁰

Yaşar Kurtca, Ferruh Başağa'nın 1956 yılı Mayıs ayında İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı kişisel sergiyi inceler. Sanatçının resim ve mozaiklerinden oluşan serginin izleyici üzerinde “*hafif bir etki yarattığını*” düşünür. Eserlerin ortak özelliği olarak yalnızca göz alıcı renkler ve biçimler içerdiğini söyler. Oysa mozaik sanatının “*plastik bir ağırlığı*” olduğunu, herhangi bir süsleme sanatı gibi göze hoş gelmesinin yeterli olmayacağını vurgular. Sergide yer alan eserler arasında, 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası yarışmasına gönderdiği kompozisyonun sanatçının ustalığı ve pentür zevkini diğer eserlerine kıyasla daha iyi temsil ettiği yorumunda bulunur.¹¹²¹

Yaşar Kurtca, Yenilik Dergisi'nin 1 Kasım 1956 tarihli sayısında Remzi Raşa'nın İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi inceler. Kurtca, Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra üç yıl süreyle Paris'e giden sanatçının yurda dönüşte açtığı sergide, Paris'te kaldığı dönemdeki eserleri sergilediğini belirtir. Remzi Raşa'nın alışılmış olan tarzlardan ayrı bir görüş ve anlayışa sahip olduğunu düşünür. Sergide yer alan eserlerde renk ve biçim arasındaki uyumun izleyici etkisi altına aldığını söyler. Paris'e gitmeden önce primitif sanatçıların etkisi altında olduğunu belirttiği Raşa'nın, sağlam ve ölçülü desen anlayışı ile önemli bir gelişme katettiğini ifade eder.¹¹²²

Yaşar Kurtca'nın Yenilik Dergisi'nin 47. Sayısında incelediği bir başka sergi Amerikan Haberler Bürosu'nda Erdal Alantar tarafından açılan kişisel sergidir. Sanatçının cesur araştırmalar içerisinde başarılı resimler meydana getirdiğini söyler. Kurtca, Alantar'ın başarılı özellikleri olarak kompozisyonlardaki düzen anlayışı, yakın

¹¹¹⁸ Yaşar Kurtca, “Paris'teki Türk Ressamları”, *Yenilik*, 8/42, İstanbul 1956c, s. 300-301.

¹¹¹⁹ Anonim, “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 7 Mayıs 1956, s. 4.

¹¹²⁰ Yaşar Kurtca, “Orhan Peker'in Sergisi”, *Yenilik*, 8/42, İstanbul 1956d, s. 300-301.

¹¹²¹ Y. Kurtca, *agm. (1956d)*, s. 301.

¹¹²² Yaşar Kurtca, “Remzi Raşa'nın Sergisi”, *Yenilik*, 10/47, İstanbul 1956e, s. 53.

tonlardaki ahengi ve kontrast uyumunu sayar. “Balıkçı” ve “Kumarbazlar” eserlerini ifade gücü açısından beğenir.¹¹²³

Yenilik Dergisi’nin 15 Kasım 1956 tarihli sayısında Yaşar Kurtca tarafından kaleme alınan yazıda Mustafa Ayataç, Nuri Özgiray ve Ü. Demirarslan’ın Amerikan Haberler Bürosu’nda açtıkları sergi ele alınır. Kurtca, Mustafa Ayataç’ın eserlerinde Andre Lhote ve Nurullah Berk etkileri olmasına karşın “*şahsi kabiliyetini*” gösterdiğini düşünür. Sanatçının biçim ve renk açısından bütüne bağlılığını takdir eder. Ritim kaygısıyla aşırı sert konturlara yönelmesini ise başarısız bulur. Ü. Demirarslan’ın ise bir mimarlık öğrencisi olarak resim sanatına yönelmesini memnuniyetle karşılar. Sanatçının renk ve desen açısından kendisini geliştirmesi gerektiğini belirtir. Nuri Özgiray’ın ise sergiye küçük boyutlu birkaç eserle katıldığını aktarır. Sanatçının çizgilerinin çocuksu olduğunu, renk kullanımının ise endişeli ve kararsız görüldüğünü söyler.¹¹²⁴

Akis Dergisi’nin 17 Kasım 1956 tarihli sayısında Orhan Peker’in 11 Kasım 1956’da Ankara Türk-Amerikan Eğitim Derneği’nde açılan kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alınır. Sanatçının, Yurt Gezisi kapsamında Kayseri’de yaptığı “*Eşekli Kompozisyon*” eserinin jüri tarafından başarılı bulunmasına karşın koleksiyondan çıkarılması eleştirilir. Sanatçının Ankaralı sanatseverler tarafından yoğun bir ilgiyle karşılandığı belirtilir. Serginin “*Batılı anlayış*” içerisinde düzenlendiği yorumunda bulunulur.¹¹²⁵

Nurullah Tilgen, Sanat Dünyası Dergisi’nin 16 Aralık 1956 tarihli nüshasında Güzel Sanatlar Birliği’nin Amerikan Haberler Merkezi’nde açtığı 40.yıl sergisini ele alır. Tilgen, sergide yaşayan birlik üyelerinin yanı sıra vefat eden sanatçıların da eserlerinin sergilendiğini aktarır. “*Retrospektif*” adını taşıyan sergide Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet Doğuer, Ali Rıza Bey, Avni Lifij, Halil Paşa, Hayri Çizel, Mehmet Ali Laga, Namık İsmail Yeğenoğlu, Nazmi Ziya Güran, Ruhi Bey, Sami Yetik, Şevket Dağ ve Zekai Paşa gibi ressamların eserlerinin sergilendiğini belirtir. Yazar, çoğunlukla sanatseverlerin kişisel koleksiyonlarından temin edilen eserlerin yer aldığı retrospektif bölümün Türk sanatının gelişimini göstermesi açısından önemini vurgular.¹¹²⁶ Yaşayan

¹¹²³ Yaşar Kurtca, “Engin Alantar’ın Sergisi”, *Yenilik*, 10/47, İstanbul 1956f, s. 53.

¹¹²⁴ Yaşar Kurtca, “M. Ayataç, Ü. Demirarslan, N. Özgiray”, *Yenilik*, 10/48, İstanbul 1956g, s. 41-42.

¹¹²⁵ Anonim, “Sergiler”, *Akis*, 132, İstanbul 1956, s. 33.

¹¹²⁶ Nurullah Tilgen, “Güzel Sanatlar Birliği’nin Başarılı Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 20, İstanbul 1956, s. 1,4.

birlik üyelerinin bulunduğu bölümde ise Şeref Akdik, Güzin Duran, Bedia Güteryüz, Seyfettin Toray, Abdullah Çizgen, Vecih Bereketoğlu, Nazlı Ecevit, Ali Karsan, Ayetullah Sümer, Celal Uzel, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Cevat Erkul, Hikmet Onat, Zeki Faik İzer ve Selahattin Teoman'ın eserleri teşhir edilir.¹¹²⁷

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi'nin 15 Aralık 1956 tarihli sayısında Şükriye Dikmen'in Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi inceler. Sanatçının iki yıl önce Fransız Konsolosluğu'nda açtığı sergiyi anımsatan Güvemli, Dikmen'in alışılmış resim anlayışlarından açıkça ayrıldığına dikkat çeker. Sergide yer alan çalışmalarda resmi irili ufaklı küçük lekeler indirgediğini belirtir. Lekelerin birbiri arasındaki oranlarda bariz büyüklük küçüklük farklarına vurgu yaptığını aktarır. Renklerin yüzeydeki diziliş ve dağılımlarını başarılı bulur. Dikmen'in önceki sergilerine kıyasla kullandığı renk sayısının arttığını söyler. Renk çeşitliliğindeki artışa karşın, "*birbirini tamamlayan oldukça şahsi bir renk anlayışına ulaştığı*" yorumunda bulunur. Sanatçının renkler arasındaki ilişkiler açısından Gauguin'den etkilendiğini düşünür.¹¹²⁸

Selim Andak, 25 Aralık 1956 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde Celal Esad Arseven'im Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Andak, Arseven'in Türk kültür ve sanat yaşamına katkılarına dikkat çeker. Sergide 90'dan fazla eserin yer aldığını aktarır. Serginin önce çıkan eserleri arasında "*Livorno'da Galeri*", "*Neully Kilisesi*", "*Bulgurlu Yollarında*", "*Pire Limanı*", "*Giresun'da Kayık*", "*Karşıyaka'da Sabah Kahvaltısı*", "*Karadeniz Yolcuları*", "*Kadıköy'de Yağmur*", "*Korent Kanalı*" eserlerini işaret eder. Andak, sergiye yoğun bir ilgi gösterildiğinin altını çizer.¹¹²⁹

3.1.1.8. 1957-1958 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Sanat Dünyası Dergisi'nin 23. sayısında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun 23 Ocak 1957'de G.S.A.'de açtığı mozaik resim sergisi hakkında bir yazı yer alır. Sergide elliden fazla resim, iki büyük ve on küçük mozaik pano teşhir edilir. Sergide yer alan iki büyük panonun, Ankara'daki Eti Bank Umum Müdürlüğü'nün yeni binasına yerleştirileceği bilgisi verilir. İki büyük panodan Eren Eyüboğlu'na ait olanın

¹¹²⁷ Anonim, "Güzel Sanatlar Birliği", *Yenilik*, 10/50, İstanbul 1956, s. 1

¹¹²⁸ Zahir Güvemli, "Ayın Sergileri", *Varlık*, 444, İstanbul 1956e, s. 11.

¹¹²⁹ Selim Andak, "Prof. Celâl Esad'ın Sergisi", *Cumhuriyet*, 25 Aralık 1956, s. 5.

Eti motiflerinden faydalanarak mavi renklerle işlendiği belirtilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 216x367 cm. boyutlarındaki panosunda ise Eti motifleri yer almakla birlikte hâkim rengin yeşil olduğu aktarılır. Sergide yer alan mozaiklerin tamamının yerli olduğu, İstanbul'da iki yıl önce açılan Betebe mozaik fabrikasında üretildikleri vurgulanır. Serginin çok sayıda ziyaretçinin takdirini kazandığı ifade edilir.¹¹³⁰

Zahir Güvemli, Nuri İyem'in sergisinde tekrar figüratif sanata geri dönmesini kutlar. Sanatçının doğaya eskilerin baktığı gibi bakmadığını, yeni bir bakış açısı kazandırdığını belirtir. İyem'in figürlerini "*Ingres'in veya Rodin'in insanları gibi, mermerimsi, bir heykel hüviyetine bürünmüş, ince, şeffaf, temiz kenar çizgilerine kavuşmuş*" olarak betimler. Sanatçının başarısını "figürde bile soyuta yönelmesi" ile açıklar. Güvemli, sergide yer alan eserlerde İyem'in "Cezanne'dan nasıl hareket edip, ondan nasıl uzaklaştığının" açıkça görülebileceğini düşünür.¹¹³¹

Abdülkadir Günyaz, Şubat 1957 tarihli Yenilik Dergisi'nde Ertem Galerisi'nde Mesut Erdem'in eserlerinden oluşan sergiyi inceler. Sergi, Mesut Erdem'in vefatının ardından eşi tarafından derlenen eserlerden oluşur. Günyaz, sanatçının desenlerinde görülen ortak niteliğin çizgi hâkimiyeti ve rahat çalışma olduğunu belirtir. Sanatçının eserlerin çoğunda teknik problemleri çözmüş olmasına karşın, "*artistik bir anlam ve derinlemesine bir görüşten*" yoksun olduğunu düşünür. Sergide yer alan az sayıdaki yağlıboya çalışmalarının "*konusulmaya değer olmadığını*" söyler.¹¹³²

Abdülkadir Günyaz'ın incelediği bir başka etkinlik, Rasin Arsebük ve Fikret Andoğlu'nun Ertem Galerisi'ndeki sergileridir. Günyaz, amatör sanatçılar olarak nitelediği Arsebük ve Andoğlu'nun çalışmalarını "*sanatçı çabasından yoksun*". Bulur. Rasin Arsebük'ün kübizm etkili non-figüratif eserlerinde renk anlayışından ve kompozisyon fikrinden uzak olduğunu söyler. Günyaz'a göre Fikret Andoğlu'nun ekspresyonist çalışmaları, renk, deformasyon ve ifade gücü açısından yetersizdir.¹¹³³

Zeki Kırıl, 16 Mart 1957 tarihli Sanat Dünyası Dergisi'nde Mehmet Pesen ve Ferruh Başağa'nın İstanbul Şehir Galerisi'ndeki kişisel sergilerini inceler. Mehmet Pesen'in sergisini son ayların en dikkat çekici sergisi olarak niteler. Sanatçının Erzurumlu Emrah'ın bir şiirini resimlediğini aktarır. Pesen'in Yunus Emre, Dadaloğlu

¹¹³⁰ Anonim, "Mozayik Sergisi", *Sanat Dünyası*, 23, İstanbul 1957, s. 1,5.

¹¹³¹ Zahir Güvemli, "Ayın Sergileri", *Varlık*, 447, İstanbul 1957a, s. 13.

¹¹³² Abdülkadir Günyaz, "Ertem Galerisi'nde", *Yenilik*, 11/53, İstanbul 1957a, s. 21.

¹¹³³ Abdülkadir Günyaz, "Rasin Arsebük ve Fikret Andoğlu", *Yenilik*, 11/53, İstanbul 1957b, s. 21.

gibi halk edebiyatının öz Türkçe değerlerini edebileştirdiğini belirtir. Pesen'in Meclis binasına asılmak üzere Kastamonu'da yaptığı büyük boyutlu kompozisyonda, rengarenk motiflerle bezenmiş kümes hayvanları resimlerinde, desenlerinde ve siyah-beyaz çalışmalarında Türk motiflerine yer verdiğini söyler. Yazara göre sanatçının motif repertuarı Hitit sanatının “öz Türk” olduğunu iddia ettiği motifleri kapsar. Sanatçının eserlerini Anadolu yaşantısını temsil etmesi açısından takdir eder. Siyah-beyaz ve desen çalışmalarını ise sanatçının işine yönelik ciddiyetini gösteren başarılı eserler olarak değerlendirir. Zeki Kırıl, Şehir Galerisi'nin bir diğer salonunda yer alan Ferruh Başağa'nın mozaik ve birkaç non-figüratif eserden oluşan sergisini irdeler. Sanatçının uzun yıllar boyunca başarılı çalışmalar ürettiğini, mozaik konusunda ise başarısız olduğunu belirtir. Sanatçıya, sanatseverlerin alıştıkları tarzda resimler ile devam etmesini tavsiye eder.¹¹³⁴

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi'nin 449. sayısında Amerikan Haberler Merkezi'nde Nuri İyem, Ferruh Başağa, Ömer Uluç, İlhan Koman ve Şadi Çalık tarafından açılan karma sergiyi irdeler. Güvemli, Nuri İyem'in sergide yer alan daha önce sergilenmemiş non-figüratif çalışmalarını “*renk ve çizginin yeni, ritimli bir*” uygulaması olarak yorumlar. Ferruh Başağa'nın mozaik çalışmalarının “*insanda huzur yaratan*” etkisine dikkat çeker.¹¹³⁵ Abdülkadir Günyaz, sergi hakkındaki yazısında (Fotoğraf 6) Nuri İyem'in çalışmalarının bir ay önceki kişisel sergisine kıyasla daha fazla ilgi çektiğini söyler. Sanatçının “*Batılı ustaların etkisinde olduğu sezilen kırık ve eğri çizgiler*” ile oluşturduğu figüratif eserleri ifade gücü açısından takdir eder. Günyaz, İyem'in sergide yer alan eserler çerçevesinde “*figüratife non-figüratif bir hava kazandırdığı*” yorumunda bulunur. Ömer Uluç'un resimlerini Batılı ustaların etkisi altında görür. Ferruh Başağa'nın eserleri hakkında ise detaylı bir yazı kaleme alacağını söyler.¹¹³⁶ Selmi Andak, teşhir edilen eserlerdeki modern üslup ve temaların yeni bakış açıları içermesinden dolayı serginin önemli olduğu fikrindedir.¹¹³⁷

¹¹³⁴ Zeki Kırıl, “İki Sergi”, *Sanat Dünyası*, 26, İstanbul 1957, s. 1-2.

¹¹³⁵ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 449, İstanbul 1957b, s. 19.

¹¹³⁶ Abdülkadir Günyaz, “Amerikan Haberler Merkezi'nde Nuri İyem, Ferruh Başağa, Ömer Uluç, İlhan Koman ve Şadi Çalık”, *Yenilik*, 11/53, İstanbul 1957c, s. 31.

¹¹³⁷ Selmi Andak, “Merakla Beklenen Sergi”, *Cumhuriyet*, 13 Şubat 1957, s. 4.



Fotoğraf 6: Abdülkadir Günyaz'ın Amerikan Haberler Merkezi'ndeki sergiye ilişkin inceleme yazısı (Yenilik).

Abdülkadir Günyaz'ın Yenilik Dergisi'nin Mart 1957 sayısında ele aldığı bir başka sergi Salih Acar'a aittir. Günyaz, İstanbul Şehir Galerisi'nde açılan sergiyi çizgi, renk ve desen açısından takdir eder. Sanatçının antikite etkili, büyük pano halindeki stilize çalışmalarını ise ifade gücü açısından yetersiz bulur. Söz konusu eserleri her motifi üzerinde tek tek durulması, çokluk ve parçalılık ilişkileri açısından irdelenmesi, gereken çalışmalar olarak niteler.¹¹³⁸ Güvemli, Salih Acar'ı sağlam desen ve kompozisyon anlayışı açısından över. Sergide yer alan “Mardin” eserini “her bakımdan kusursuz” bulur. Acar'ın mozaik çalışmalarında ise sadeleştiğine dikkat çeker.¹¹³⁹

Abdülkadir Günyaz'ın 1957 yılı Mart ayı içerisinde Şehir Galerisi'nde incelediği bir başka sergi Mehmet Pesen'in kişisel sergisidir. Pesen'in eserlerinin “bütünüyle bozuk bir renk ve düzen anlayışını gösterdiğini” düşünür. Günyaz, beceriksizlik ile itham ettiği sanatçıya fazla renkten kaçınıp sade bir anlatıma yönelmesini tavsiye eder.¹¹⁴⁰

Kemal Yükselengil, 1 Nisan 1957 tarihli Sanat Dünyası Dergisi'nde Nihat Akyunak'ın 15 Mart-30 Mart 1957 tarihleri arasında Şehir Galerisi'ndeki ilk kişisel sergisini inceler. Sergide 20'ye yakın kompozisyon, siyah-beyaz ve desen çalışmasının yer aldığını aktarır. Akyunak'ın desen, renk, valör, ritm gibi sanatın temel kurallarına

¹¹³⁸ Abdülkadir Günyaz, “Şehir Galerisinde: Salih Acar”, *Yenilik*, 11/53, İstanbul 1957d, s. 31.

¹¹³⁹ Z. Güvemli, *agm. (1957b)*, s. 19.

¹¹⁴⁰ Abdülkadir Günyaz, “Mart Ayı Sergileri, Şehir Galerisinde”, *Yenilik*, 11/53, İstanbul 1957e, s. 32.

bağlılığını takdir eder. Ancak kuralların ötesine geçip, eserlerine bir heyecan katmasını tavsiye eder.¹¹⁴¹ Zeki Kırıl ise sanatçının eserlerinde öne çıkan özelliğin armoni anlayışı olduğunu söyler. Akyunak'ın figüratif ya da non-figüratif ayrımı yapmadan, güçlü şekil anlayışı ve “sağlam bir resim formasyonuna” sahip olduğunu belirtir. Sergide yer alan peyzaj, kompozisyon ve enteriyörlerde açık - koyu valörlerin, sağlam desenin ve başarılı bir renk anlayışının birleştiği yorumunda bulunur. Sokak temalı resimlerin sanatçının sükuneti seven iç dünyasını aksettirdiğini düşünür.¹¹⁴²

Fikret Adil, 1 Nisan 1957 tarihli Yeditepe Dergisi'nde Nejat Devrim'in New York Zodiae Galerisi'nde açtığı kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Adil, henüz üç ay önce New York'a giden Nejat Devrim'in kısa sürede bir sergi açmasını önemli bir başarı olarak vurgular. Fransa, Belçika, İngiltere, İsveç ve Danimarka gibi ülkelerde 11 sergi açan sanatçının aralarında Picasso'nun da bulunduğu “Paris Okulu” ekolüne mensup az sayıda Türk sanatçıdan birisi olduğunu söyler. Nejat Devrim'in Türk resmini temsilen yurtdışındaki başarılarını övünçle karşılar.¹¹⁴³

Abdülkadir Günyaz, Ferruh Başağa'nın Şehir Galerisi'nde açtığı mozaik ve yağlıboya eserlerden oluşan kişisel sergiyi beğeniyle karşılar. Ferruh Başağa'yı non-figüratif ve seramik sanatını iyi tanıyan bir sanatçı olarak niteler. Sanatçıya stilize edilmiş figürlerden kaçınması konusunda uyarır. Pentür konusunda derinlemesine bir anlayışa sahip olduğunu söyler. Non-figüratif çalışmalarındaki başarısını çizgi ve renk konusundaki ustalığı ile ilişkilendirir. Geniş lekelerle çalıştığı eserler ve ince çizgilerle meydana getirdiği çalışmalarını ifade gücü açısından etkili bulur.¹¹⁴⁴ Zahir Güvemli ise sergiyi Başağa'nın renkçiliğini tüm yönüyle ortaya çıkarması açısından başarılı olarak değerlendirir.¹¹⁴⁵

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cumhuriyet Gazetesi'nde kaleme aldığı yazıda Ferruh Başağa'nın ve Mehmet Pesen'in Şehir Galerisi'ndeki sergisi üzerine kapsamlı bir inceleme yazısı kaleme alır. Eyüboğlu, yazısına Antakya mozaiklerindeki figüratif ve soyut yaklaşımları irdeleyerek başlar. Mozaiklerde yer alan soyut motifleri “nakış geleneği” içerisinde değerlendirir. Türk halı ve kilimlerindeki desenler ile “kardeş

¹¹⁴¹ Kemal Yükselengil, “Mühim Üç Sergi”, *Sanat Dünyası*, 27, İstanbul 1957, s. 7.

¹¹⁴² Zeki Kırıl, “Resim Sergilerimizi Gezerken”, *Sanat Dünyası*, 27, İstanbul 1957, s. 2.

¹¹⁴³ Fikret Adil, “Türk Adımı Dünyada Dolaştıran Ressam”, *Yeditepe*, 128, İstanbul 1957, s. 5.

¹¹⁴⁴ A. Günyaz, *agm. (1957e)*, s. 32.

¹¹⁴⁵ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 452c, İstanbul 1957, s. 21.

motifler” olarak işaret ettiği Antakya mozaiklerini bütünlüklü bir gelenek içinde ele alır. Başağa’nın sergisine ilişkin gözleminde, sanatçının son sergisi itibarıyla “*nakışta karar kıldığını*” belirtir. Nakışı müzede değil, hayatın içinde değerlendirdiğini düşünür. Resimlerde yer alan nakışların halk tarafından kolaylıkla benimseneceğini savunur. Sanatçının renk ve çizgi temelli formalist eğilimine dikkat çeker. Sergideki eserlerde görülen yerel motif eğilimlerini ve Başağa’nın plastik dildeki yetkinliğini takdir eder. Eyüboğlu, Mehmet Pesen’in sergisinin motif ve nakış üzerine yapılacak tartışmalar açısından önemli olduğunu altını çizer. Pesen’in resim ve nakışı aynı çerçeve içinde bağdaştırma çabasını takdir eder. Sanatçının eserlerinde insan figürünü bir renk lekesi olarak ele aldığı yorumunda bulunur. Eyüboğlu, iki sergiyi de nakış ve resim arasındaki biçimsel ilişkinin mahiyetine atıfta bulunması açısından önemser.¹¹⁴⁶

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi’nin 15 Nisan 1957 tarihli sayısında İstanbul Şehir Galerisi’nde açılan Cihat Burak’ın ilk kişisel sergisini inceler. Güvemli, sergiyi teknik, kuruluş ve yapı açısından başarılı bulur. Sanatçının eserlerinde Rousseau, Dufy ve Osmanlı nakkaşlarından izler görüldüğüne dikkat çeker. Siyah rengi yoğun bir biçimde kullanmasına karşın resimlerdeki renk etkisinin zengin olduğunu vurgular. Sanatçının “*satıh resminde primitif plastik değerleri*” aramasını takdir eder.¹¹⁴⁷

Abdülkadir Günyaz, Mayıs 1957 tarihli Yenilik Dergisi’nde Nisan ayı içerisinde açılan en başarılı sergi olarak nitelediği Oktay Günday’ın kişisel sergisini inceler. Yazıda, serginin açıldığı mekân bilgisi yer almaz. Günyaz, Türk resminin en başarılı isimleri arasında kabul ettiği Günday’ın non-figüratif eserlerini “*çeşitli arama ve denemelerden sıyrılarak*” kendisine özgü bir dile ulaşması açısından takdir eder. Sanatçının renk anlayışını ve kompozisyon bütünlüğünü beğenir. Sergide yer alan eserlerin dekoratif sanata yakın görünmesine karşın yüksek plastik değerler taşıdığı yorumunda bulunur.¹¹⁴⁸

Selmi Andak, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun İstanbul Beyoğlu Narmanlı Yurdu’ndaki atölyesinde açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Yazar, sanatçının tüm sanat yaşamını kronolojik dönemlere ayırarak teşhir etme gayreti ile hazırlanan sergiyi olağanüstü bir sanat hadisesi olarak yorumlar. Sergide 5 Mayıs’a kadar en son eserlerinin, 5 Mayıs-5 Haziran tarihleri arasında ise 1930 yılından başlayarak erken

¹¹⁴⁶ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sergiden Sergiye”, *Cumhuriyet*, 18 Mart 1957, s. 3.

¹¹⁴⁷ Z. Güvemli, *agm. (1957c)*, s. 21.

¹¹⁴⁸ Abdülkadir Günyaz, “Ayın Başarılı Sergileri”, *Yenilik*, 11/55, İstanbul 1957f, s. 27-28.

dönem eserlerinin teşhir edileceği belirtilir.¹¹⁴⁹ Selmi Andak, 23 Mayıs 1957 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yer alan yazısında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Beyoğlu'ndaki Narmanlı Atölyesi'nde açmış olduğu sergiyi inceler. Sergide, Eyüboğlu'nun 1940-1950 yılları arasında yaptığı eserlerin teşhir edildiğini belirtir. Serginin kronolojik bir sıra içerisinde düzenlendiğine dikkat çeker. Andak, Türk modern sanatının öncüleri arasında işaret ettiği Eyüboğlu'nun sergisini sanat çevreleri açısından önemli bir etkinlik olarak niteler.¹¹⁵⁰ Abdülkadir Günyaz, sergiyi sanatçının gelişim evrelerinin izlenebilmesi açısından başarılı bulur. Ancak sergide yer alan eserler çerçevesinde Eyüboğlu'nun “*ressamlıktan çok nakkaşlığa*” yaklaştığı eleştirisini yöneltir. Türk sanatında önemli bir geleneğin kurucusu olarak nitelediği sanatçının yerel motifleri yalnızca başka bir yüzeye tatbik etmesinin yeterli olmadığını ifade eder. Yazısını, sanatçının nakkaşlara uymak yerine motiflere yeni plastik değerler atfetmesi gerektiği beklentisi ile sonlandırır.¹¹⁵¹

Cumhuriyet Gazetesi'nin 26 Mayıs 1957 tarihli sayısında On Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde açıldığı haberi yer alır. Sergide yüz on üç ressamın iki yüz otuz sekiz eseri ile on beş heykel sanatçısının on beş heykelinin teşhir edildiği belirtilir. Resim alanında birincilik ödülünü Zeki Faik İzer, ikincilik ödülünü ise Turgut Zaim kazanır.¹¹⁵²

Cumhuriyet Gazetesi'nin 4 Haziran 1957 tarihli sayısında Nuri Abaç'ın Galatasaray Lisesi'nde açtığı sergi hakkında bir inceleme yayınlanır. Serginin “*resim sanatına yogaizmi dahil etmek*” iddiasında olduğu belirtilir. Sanatçının sergi hakkında yaptığı şu açıklamaya yer verilir:

*“Yogaizmin esasının dahilinde telkin ve irade yolu ile metodik olarak tahteşuura iniyorum. Şuur altında bir an içinde yakaladığım konuları, boyları fırçasız olarak akıtmak sureti ile işliyorum.”*¹¹⁵³

Ruhi Arel, Maide Arel, Şemseddin Arel ve Orhan Arel'in ortak sergisi, 5 Mayıs 1957 – 15 Mayıs 1957 tarihleri arasında Beyoğlu Amerikan Haberler Bürosu salonunda açılır. Zeki Kırıl, Sanat Dünyası Dergisi'nin 16 Mayıs 1957 tarihli nüshasında sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Kırıl, sergiyi natüralist ve modern olmak üzere iki sanat

¹¹⁴⁹ Selmi Andak, “Bedri Eyüboğlu Eserleri Repertuarı”, *Cumhuriyet*, 7 Mayıs 1957, s. 4.

¹¹⁵⁰ Selmi Andak, “Bedri Rahmi'nin Sergisi”, *Cumhuriyet*, 23 Mayıs 1957, s. 4.

¹¹⁵¹ A. Günyaz, *agm. (1957f)*, s. 27-28.

¹¹⁵² Anonim, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı”, *Cumhuriyet*, 26 Mayıs 1957, s. 3.

¹¹⁵³ Anonim, “Bir Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 5 Haziran 1957, s. 3.

anlayışının mukayese edilebilmesi açısından önemli bulur. Sergide, Ruhi Arel'in empresyonist portre, peyzaj ve kompozisyonlarını “*zevkle seyrettiğini*” ifade eder. Şemsi Arel'in modle, ışık ve gölge endişesinden uzak renk ve çizgi çalışmalarının yer aldığını belirtir. Maide Arel'in stilize edilmiş, nakış ve renklerle süslü figürlerden oluşan kompozisyonları olduğunu söyler. Sanatçının T.B.M.M. için hazırladığı Hatay temalı kompozisyonların, Edinburg Sanat Festivali için seçilmiş bir çalışmanın ve non-figüratif eserlerin Şemsi Arel ve Maide Arel'in şekil ve renk dünyalarını başarıyla temsil ettiğini düşünür. Orhan Arel'in eserlerinde natüralist geleneğe bağlı peyzajlarında “*gördüğü değil, sevdiği renklere*” süslenmiş olduğu yorumunda bulunur. Zeki Kıral, Arel ailesinin sergisini “*görmeye değer*”, başarılı bir sergi olarak niteler.¹¹⁵⁴ Ruhi Arel'in öğrencisi Mustafa Turgut Tokat, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda Arel ailesinin Ruhi Arel'in sanatsal geleneğinden ayrılarak günün moda anlayışı non-figüratif sanata yöneldiğini söyler. Tokat, non-figüratif sanatı “*tabiat, mevzu, mana, cevher ve maksadın atıldığı, hendesi çizgilerden medet umulduğu içi boş bir kalıp*” olarak tanımlar. Non-figüratif resmin neden olduğu kargaşanın, sanat dünyasına bir katkı sunmayacağını düşünür.¹¹⁵⁵

Sabri Berkel'in yeni eserlerinden oluşan kişisel sergisi, 20 Mayıs 1957'de Amerikan Haberler Merkezi'nde açılır. Selmi Andak, serginin teknik ve içerik açısından başarılı olduğunu belirtir. Sergide yer alan eserlerin, Berkel'in “*modern tarzları kendine has fırçası ile*” ele alması bakımından dikkat çekici olarak yorumlar.¹¹⁵⁶

Mustafa Turgut Tokat, Avni Lifij'in vefatının 30. yılı nedeniyle açılan Avni Lifij Sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Avni Lifij'in eşi Harika Lifij tarafından, sanatçının evinde düzenlenen sergide 215 eser teşhir edilir. Yazıda, Avni Lifij'in yaşam öyküsü ve sanat yaşamına ilişkin bilgiler yer alır. Tokat, sanatçının eserlerini renk açısından inceler. Lifij'in eserlerindeki renk anlayışını armoni, yoğunluk ve birlik açısından takdir eder. Zıt renkler arasındaki ilişkiyi ince ve hassas geçişlerle sağlamış olmasını öne çıkarır.¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁴ Zeki Kıral, “Arellerin Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 30, İstanbul 1957, s. 1-2.

¹¹⁵⁵ Mustafa Turgut Tokat, “Arel'lerin Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 32, İstanbul 1957, s. 1-2.

¹¹⁵⁶ Selmi Andak, “Bedri Rahmi'nin Sergisi”, *Cumhuriyet*, 23 Mayıs 1957, s. 4.

¹¹⁵⁷ Mustafa Turgut Tokat, “Ressam Avni Lifij'in Vefatından Otuz Sene Sonra Açılan Resim Sergisi Münasebetiyle”, *Sanat Dünyası*, 39, İstanbul 1957, s. 1-2.

Sanat Dünyası Dergisi'nin 16 Ekim 1957 tarihli nüshasında Kerim Silivri'li'nin Resim ve Heykel Müzesi'nin 20. yılı nedeniyle açılan Osman Hamdi Bey sergisi hakkında yazısı yayınlanır. 23 Kasım 1957'de açılışı yapılacak sergide teşhir edilmesi planlanan eserlerin büyük bir kısmının Osman Hamdi Bey'in torunu Cenani Sarç ve oğlu Edhem Eldem'in koleksiyonundan alındığını belirtir. Silivri'li, Osman Hamdi Bey'in müzede sergilenen “*Silah Taciri*” eserinin ise “*sahibi tarafından geri alındığını ve Türk Ocağı binası Şark salonunun dört duvarı arasına kapatıldığını*” söyler. Yazar, ismini vermediği koleksiyonerin Türk sanat tarihine mâl olmuş bir eseri Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenmesine izin vermemesini kabul edilemez bulur.¹¹⁵⁸ Mustafa Turgut Tokat'ın sergi hakkındaki incelemesinde sergide yirmi dokuz eserin teşhir edildiğini aktarır. Yazar, Kerim Silivri'li'nin yazısında eleştirdiği noktalara değinerek Osman Hamdi Bey gibi bir sanatçının eserlerinin müzeye bağışlanması gerektiğinin altını çizer.

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi'nin 15 Aralık 1957 tarihli nüshasında bir dizi sergiyi inceler. Lerzan Bengisu'nun İstanbul Şehir Galerisi'nde açılan ağaç üzerine dekoratif desenlerden oluşan sergisinin 1958 yılı Ocak ayında New York ve San Fransisco'da tekrarlanacağını belirtir. Güvemli, sanatçıyı okuyuculara “*sahip olduğu maddi imkanlarla kendindeki şahsi istidatla değerlendirmesini bilen sayılı kadın sanatçılardan*” biri olarak tanıtır. Sergide yer alan eserlerin boyut ve teknik açıdan birbirine yakın olduğunu aktarır. Eserlerde, motif ve biçimlerin yaratıcı yönünün zayıf olmasına karşın, desen ve kütle açısından başarılı olduğu yorumunda bulunur.¹¹⁵⁹

Zahir Güvemli'nin Şehir Galerisi'nde incelediği bir diğer sergi Şeref Akdik'in kişisel sergisidir. 1 Kasım – 13 Kasım 1957 tarihleri arasında düzenlenen sergide, Akdik'in eski eserlerinin yanı sıra yeni ürettiği çalışmalar da yer alır. Güvemli, sanatçının tabiata ve gerçeğe bağlı ressamlardan olduğunu vurgular. Sergide yer alan eserlerin bir kısmının “*aynı paletten çıkma, aynı konuları işleyen, tekrarlarla dolu*” olduğunu söyler. Güvemli, Nurullah Berk'in Şehir Galerisi'ndeki guvaj eserlerinden oluşan kişisel sergisine yönelik incelemesine, sanatçının az sayıda sergi açmasını eleştirerek başlar. Sanatçıların, eserlerindeki titizlik ve itina kadar seyirci ile buluşma istencini taşıması gerektiğini düşünür. Nurullah Berk'in eserlerini renklerdeki ve

¹¹⁵⁸ Kerim Silivri'li, “Resim ve Heykel Müzemizin 20nci Yılı ve O. Hamdi Bey Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 41, İstanbul 1957, s. 1, 3.

¹¹⁵⁹ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 468d, İstanbul 1957, s. 11.

tonlamalarındaki parlaklık, hafiflik ve sadeliğin yanı sıra kompozisyon kuruluşlarındaki kusursuzluğu açısından över. Güvemli, Şehir Galerisi'ndeki diğer etkinliklerden Hüseyin Bilişik, Nermin Faruki ve Zeytune Gabbar'ın kişisel sergilerini ise teknik açıdan başarısız olarak değerlendirir.¹¹⁶⁰

Mustafa Turgut Tokat ise usta bir ressam olarak nitelediği Şeref Akdik'in en olgun evresine eriştiğini söyler. Yeni sanat akımlarının etkisi ile Şeref Akdik gibi resamlara sırt döndüğünü düşündüğü sanatçı ve eleştirmenleri tenkit eder. Şeref Akdik'in her daim doğaya içkin güzellikleri ifade etmesini över. Sanatçıyı işçilik ve tekniği açısından Türk sanatının önemli bir değeri olarak görür.¹¹⁶¹

Sanat Dünyası Dergisi'nin 43. sayısında yayınlanan yazıda, Şehir Galerisi'nde açılan Nurullah Berk'in 1954 yılı Kasım ayının son iki haftasını kapsayan kişisel sergisi ele alınır. Yazıda Nurullah Berk'in sanat yazarlığı yönü övülür. Sergide yer alan eserlerde görülen Japon estampları etkilerinin, kontrast renklerin, siyah-beyaz çalışmalardaki düzenin ve yerel nakış motiflerinin niteliği takdir edilir. Nurullah Berk'in konularını gündelik hayatın içinden seçerek Türkiye'ye özgü karakteristik yönleri vurguladığına dikkat çekilir. Teşhir edilen eserlerin şekil ve renklerdeki sadelik ve ritmik anlayışı, büyük bir bilgi birikiminin sonucu olarak değerlendirilir. Parlak ve canlı renkler ile şekiller arasındaki tamamlayıcı ilişki övülür.¹¹⁶² Zahir Güvemli ise sergiyi “*ayın en güzel sergisi*” olarak niteler. Berk'in “*grafik resim ve guaş*” adını verdiğini belirten Güvemli, sergide yer alan eserlerin sanatçının kişiliğine sıkı sıkıya bağlı olduğunu söyler. Eserlerdeki tonlamalar içinde denk valörlerin armonik yapısını, Berk'in ustalığı ile ilişkilendirir.¹¹⁶³

Mustafa Turgut Tokad, Sanat Dünyası'nın 16 Aralık 1957 tarihli nüshasında Güzel Sanatlar Birliği'nin Amerikan Haberler Merkezi'nde düzenlendiği kırk birinci yıl yıl sergisini inceler. Tokad, G.S.B.'nin Osman Hamdi Bey ve arkadaşları ile atılmış Türk sanat rönesansı içerisinde köklü bir geçmişe sahip olduğunu düşünür. Birlik üyesi sanatçıların dönemin “*moda*” sanat akımlarına “*göğüs gerdiğini*” vurgular. Yazar, sergide yer alan 82 eserin Türk halkının zevk ve mizacına uygun olarak natüralist etkiler içerdiğini belirtir. Tokad, modern resim sanatının “*materyalizm emrine sürüklenen*

¹¹⁶⁰ Zahir Güvemli, *agm.*, s. 11.

¹¹⁶¹ Mustafa Turgut Tokat, “Ressam Şeref Akdik'in Sergisi, *Sanat Dünyası*, 42, İstanbul 1957, s. 5, 7.

¹¹⁶² Anonim, “Nurullah Berk Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 43, İstanbul 1957, s. 2.

¹¹⁶³ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri: Çoğunluk Eskilerde”, *Varlık*, 469d, İstanbul 1957, s. 15.

mekânîk bir hayatın emrinde” olduğunu düşünür. Sergi bağlamında G.S.B.’nin “*ruhlarındaki yaratıcı hamleleri samimiyetle ifade ettikleri estetik değerde eserler*” ile Türk halkının muhtaç olduğu gelişimi temsil ettiğini söyler.¹¹⁶⁴ Zahir Güvemli, Güzel Sanatlar Birliği’nin Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı ile kuruldukları 1908 yılından beri aynı muhafazakarlık içerisinde olduğunu düşünür. Sergide yer alan sanatçıların eserlerini, “*kimisi yaşlı usta olmanın rehavetinden, kimisi aceleye geldiğinden*” sözleri ile başarısız olarak değerlendirir. Nazlı Ecevit’in “*Çocuk Portresi*” ve Edip Hakkı Köseoğlu’nun çiçeklerini başarılı eserler arasında sayar.¹¹⁶⁵

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi’nin 471. sayısında Nuri İyem’in 1957 yılı Aralık ayı içerisinde İstanbul Şehir Galerisi’nde açtığı non-figüratif sergiyi ele alır. Güvemli, Nuri İyem’in “*resmin bütün merhalelerinden geçmiş*” usta bir ressam olduğunu söyler. Sanatçının klâsik sanat başta olmak üzere resmin plastik sorunlarını uzun yıllar deneyimlediğine dikkat çeker. Eserleri hangi stilde olursa olsun, sanatçının karakteristik özelliklerini başarı ile yansıttığını düşünür. Sergide yer alan resimşeri ifade gücü açısından güçlü bulur. Nuri İyem’in figürsüz resimlerinin “*süsleme ve dekoratif resme düşmeden*”, plastik değerlere bağlı kalışını över.¹¹⁶⁶

3.1.1.9. 1958-1959 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi’nin 471. sayısında, 1958 yılı Ocak ayı içerisinde Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açılan Bayram Küçük ve Metin Eloğlu’nun sergisini inceler. Bayram Küçük’ün büyük ölçülerde figürsüz resimler yaptığını belirtir. Sanatçının resimlerinde renk, kompozisyon ve biçim açısından tekrarlara düştüğüne dikkat çeker. Üslubun “*biçimde değişiklik*” anlamına geldiğini savunan yazar, sanatçının eserlerini bu açıdan başarısız bulur. Güvemli, Metin Eloğlu’nun sergideki eserlerini gördükten sonra “*iyi bir sanatçı olduğu hakkındaki ümidinin azaldığını*” söyler. Eloğlu’nun “*resim yapmak yerine resim yapmayı taklit ettiği*” yorumunda bulunur.¹¹⁶⁷

Mustafa Turgut Tokad, Sanat Dünyası Dergisi’nin 15 Ocak 1958 tarihli sayısında Celal Esat Arseven’in resim sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının

¹¹⁶⁴ Mustafa Turgut Tokad, “Osman Hamdi Bey – Güzel Sanatlar Birliği – Luigi Coppa Sergileri”, *Sanat Dünyası*, 44, İstanbul 1958, s. 4-7.

¹¹⁶⁵ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri: Çoğunluk Eskilerde”, *Varlık*, 469, İstanbul 1958a, s. 15.

¹¹⁶⁶ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri: Yıl Sonu Yıl Başı”, *Varlık*, 471, İstanbul 1958b, s. 11.

¹¹⁶⁷ Zahir Güvemli, *agm. (1958b)*, s. 11

İtalya’da yaptığı 25 suluboya eserden oluşan sergi İtalyan Kültür Heyeti’nin himayesinde, İtalya Moderno Galerisi’nde açılır. Tokad, Arseven’in Türkiye’de güzel sanatların ilmî yönünün gelişimindeki çabalarına dikkat çeker.¹¹⁶⁸

Malik Aksel’in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 3 Mart 1958’de İstanbul Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü’nde düzenlenir. Şükrü Özaltan, sergiye ilişkin yazısında, Türk resim eğitiminin başarılı nesiller yetiştirmek için gerekli donanımına sahip olmadığına dikkat çeker. Öğretmen okullarının sanat eğitimi konusundaki önemini işaret eder. Malik Aksel’in özgün bir sanatçı olmakla birlikte iyi bir eğitmen olduğunu anımsatır. Özaltan’a göre Malik Aksel’in çalışmalarında Van Gogh, Lautrec gibi sanatçıların etkileri görülse de Türk motifleri ile süslü eserlerinde özgün bir yaklaşım sergiler. Desen çalışmalarını takdir eder. Sergide yer alan eserlerin ölçülerinin küçük olduğunu aktaran Özaltan, daha büyük boyutlu çalışmaların olması durumunda sanatçının maruz kaldığı eleştirilerin pek çoğunun yapılmayacağını düşünür.¹¹⁶⁹

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi’nin 474. sayısında bir dizi sergiyi inceler. Güvemli, Ahmet Uzelli’nin 1958 yılı Mart ayı içerisinde Fransız Konsolosluğu’nda açtığı sergide, sanatçının “yenilik” vurgusunu eleştirir. Çoğunluğu İstanbul manzaralarından oluşan sergiyi teknik ve içeriği açısından “yeni” olarak nitelenmenin doğru olmadığını savunur. Salih Acar’ın sergisini “yaratıştan ziyade işçilik, düşünce ve hesabın hâkim olduğu” eserler olarak yorumlar. Sanatçının az renk kullandığı eserlerin daha başarılı olduğunu düşünür. Acar’ın çok renkli kompozisyonlarında ise ton kontrastlarını ve valörleri gerektiği gibi uygulayamadığını söyler. Güvemli, Orhan Tamer’in sergisinde sanatçının önemli bir değişim içerisinde olduğunu gözlemler. Sergide yer alan eserlerin “kusursuz birer etüt” niteliğinde olduğunu ancak “zevkten ve oturmuşluktan” mahrum gördüklerini iddia eder. Ressamın fazlasıyla Picasso’nun etkisinde olduğunu, genç bir ressam olarak çağın sanat üsluplarını deneyimlemesi gerektiğini ifade eder. Nasip İyem’in 17 Şubat – 28 Şubat 1958 tarihleri arasında açtığı¹¹⁷⁰ non-figüratif eserlerden oluşan sergisinin ise “kendi zevkiyle ve hisliliğiyle” hareket eden bir sanatçının başarılı işlerinden oluştuğu yorumunda bulunur. Edir Asa’nın sergisi için sanata verdiği yedi yıllık aradan sonra “daha renkçi bir anlayış” ile

¹¹⁶⁸ Mustafa Turgut Tokad, “Prof. Celâl Esat Arseven’in Resim Sergisi Münasebetiyle”, *Sanat Dünyası*, 46, İstanbul 1958, s. 1, 7.

¹¹⁶⁹ Şükrü Özaltan, “Malik Aksel Resim Sergisi”, *Türk Sanatı*, 64, İstanbul 1958, s. 14.

¹¹⁷⁰ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 149, İstanbul 1958, s. 7.

geri döndüğü fikrindedir. Sergide yer alan eserlerde, sanatçının hocası Leopold Levy'nin etkisinden kurtulamadığını ve Cezanne tesirlerinin sıklıkla görüldüğünü vurgular.¹¹⁷¹

Zahir Güvemli, 15 Mayıs 1958 tarihli Varlık Dergisi'nde Pertev Boyar ve Pindaros Pilâtonidis'in İstanbul Şehir Galerisi'nde açtıkları sergilerini inceler. Güvemli, Pilatonidis'in sergideki büyük boyutlu yağlıboya eserleri ile non-figüratif resimde ilerleme katettiğini düşünür. Sanatçının sergide yer alan çalışmalarında, kompozisyonlarını küçük lekelerle varıncaya dek parçaladığını söyler. Eserlerin çoğunun mor ve açık sarı armonisine sahip olduğunu, kuvvetli valörlere yer vermediğini söyler. Pertev Boyar'ın sergisinde ise manzara ve çiçek resimlerinin itinalı çerçeveler içerisinde teşhir edildiğini belirtir. Boyar'ın natüralist stiline karşın yorumdan kaçınma çabasından dolayı gerçekçi bir resim anlayışından mahrum olduğu görüşündedir. Güvemli, sanatçının ışığı beyaz renk ile ifadelendirme çabasını “*empresyonistlerden de eski devre sadakatle bağlı kaldığının delili*” olarak yorumlar.¹¹⁷²

Hüseyin Bilişik, Sanat Dünyası Dergisi'nin 54. Sayısında Neşet Günal'ın 1 Mayıs-15 Mayıs 1958 tarihlerinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi inceler. Bilişik, serginin başlıca özelliğinin malzeme ustalığı olduğunu belirtir. Resimlerdeki sağlam desen anlayışına dikkat çeker. Eserlerde yer verilen konuların aile kavramı çerçevesinde, hayali sahneler içerdiğini söyler. Sergide boncuklar ile yapılmış mozaik çalışmalar arasında iki masa düzenlemesi ve bir tablo olduğunu aktarır. Fakat bu eserler hakkında yorum yapmanın doğru olmayacağını düşünür.¹¹⁷³

Münip Özben, Sanat Dünyası Dergisi'nin 1 Haziran 1958 tarihli nüshasında Ankara'da açılan bir dizi sergiyi inceler. Ankara Milli Kütüphane'nin sergi salonunda açılan Hulusi Mercan'ın kişisel sergisini ritm ve renkteki yetkinliği açısından takdir eder. Milli Kütüphane'deki bir başka sergi Sadi Güneş ve Saim Niyazi Resnelioğlu'nun ortak çalışmalarından oluşur. Sergide Sadi Güneş'in yirmi altı, Saim Niyazi Resnelioğlu'nun yirmi eseri teşhir edilir. Özben, her iki sanatçının kimi zaman aynı manzaraları çalışmış olduğunu, Resnelioğlu'nun stilini daha empresyonist bulduğunu belirtir. Sadi Güneş'in bir nü ve natürmort eseri, Saim Niyazi Resnelioğlu'nun ise

¹¹⁷¹ Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 474, İstanbul 1958c, s. 19.

¹¹⁷² Zahir Güvemli, “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 478, İstanbul 1958d, s. 30.

¹¹⁷³ Hüseyin Bilişik, “Neşet Günal'ın Resim ve Boncukla Mozaik Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 54, İstanbul 1958, s. 3.

küçük boyutlu fayans çalışmaları hariç tüm eserlerin peyzaj olduğunu aktarır. Münip Özben'in Milli Kütüphane Resim Galerisi'nde incelediği bir diğer sergi Abidin Elderoğlu'na aittir. Sergide, sanatçının on biri yağlıboya olan otuz eseri teşhir edilir. Özben, sergi esnasında sanatçıyla yaptığı röportajdan bazı kesitler aktarır. Sanatçının Fransız ekolü etkisi altında olduğunu belirtir. Eserlerinde renk, ritim ve valör yaklaşımlarını takdir eder.¹¹⁷⁴

Münip Özben, 20. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde doksan üç ressamın yüz yetmiş üç tablosu ve yedi heykel sanatçısının sekiz heykelinin bulunduğunu belirtir. Şeref Akdik, Nevzat Akoral, Saime Belir, Halil Dikmen ve Sadi Güneş'in eserlerini serginin dikkat çeken çalışmaları arasında sayar.

Evliya Ağaçgil, Sanat Dünyası Dergisi'nin 16 Haziran 1958 tarihli sayısında Nuri Abaç'ın İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi inceler. Ağaçgil, Nuri Abaç'ı yeni bir ekol kuran sanatçı olarak tanımlar. Serginin takdim panosunda bulunan “yogaistik metotla” cümlesine dikkat çeker. Sanatçının amacının “iç alemleri dış alemlere aksettirmek” olduğunu söyler. Nuri Abaç'ın eserlerinde bilinçdışı bastırılmış olan olay ve duygulara odaklandığını belirtir. Bu sebeple eserlerde fırça izinin olmadığını, Abaç'ın fırçayı bilinçdışına yönelik çalışmalarında yeterli bir malzeme olarak görmediğini aktarır. Ağaçgil, sergide teşhir edilen eserlerde, saf renkler ve siyah-beyaz çalışmaları psikolojik etkenlerin ifadesi için önemli görür.¹¹⁷⁵

Türk Ressamlar Cemiyeti, 14 Haziran 1958'de Bahar ve Çiçek Bayramı çerçevesinde İstanbul Gülhane Parkı'nda bir sergi açar. Sanat Dünyası Dergisi'nin 57. sayısında yer alan haberde, sergide teşhir edilen koleksiyonun yirmi günde bir değiştirileceği belirtilir.¹¹⁷⁶ Sadi Güneş, sergiye ilişkin yazısında İstanbul Belediyesi'nin verdiği desteği takdir eder. Sergide yer alan eserler arasında Cemal Tollu'nun bir peyzajı ve Elif Naci'nin hat sanatından hareketle gerçekleştirdiği non-figüratif eserini başarılı bulur. Turgut Atalay'ın “Oyun” isimli eserini, renk ve ifade açısından takdir eder. Maide Arel'in “Gelincikler” ve “Çiçekler” eserini hisli ve güzel olarak değerlendirir. Heykel sanatçısı Nermin Faruki'nin “Üsküdar” ve “Ağaç” isimli iki yağlıboya çalışmasından “Ağaç” eserini kontrast ve leke açısından beğenir. Sevim Seruhan'ın “Saksı” çalışmasını renk ve kompozisyon açısından başarılı bir araştırma

¹¹⁷⁴ Münib Özben, “Ankara'dan Sanat Mektupları”, *Sanat Dünyası*, 54, İstanbul 1958, s. 5, 13, 15.

¹¹⁷⁵ Evliya Ağaçgil, “Yeni Bir Ekol Kuran Sanatçı Nuri Abaç”, *Sanat Dünyası*, 56, İstanbul 1958, s. 1, 7.

¹¹⁷⁶ Anonim, “Türk Ressamlar Cemiyeti'nin Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 59, İstanbul 1958, s. 1.

olarak niteler. Saim Niyazi Resnelioğlu'nun Boğaziçi temalı iki kompozisyonunu form, desen ve renk açısından beğenir. Güneş, sergide öne çıkan diğer eserler arasında Leyla Gamsız, Hasan Kavruk, Zeki Kırıl, Mustafa Ayataç, Bedia Taran, Selahattin Taran, Mehmet Pesen, Mazhar Olgun, Cemal Baki, Hilal Şanda, Salih Acar, Özden Ergökçe, Ali Pertev, Cavit Atmaca ve Sadi Güneş'in çalışmalarını sayar.¹¹⁷⁷ Sanat Dünyası'nın 1 Ağustos 1958 sayılı nüshasında ise ilk sergide yer alan eserlerin 28 Temmuz'da değiştirilerek yeni bir koleksiyonun teşhir edildiği belirtilir. Yazıda koleksiyonun detayları hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.¹¹⁷⁸

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi'nin 492. sayısında Fethi Karakaş'ın 1958 yılı Kasım ayı içerisinde İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı kişisel sergisini irdeler. Sanatçının sergisinde çeşitli üsluplarda resimlere yer verdiğine dikkat çeker. Balıklı kompozisyonları renk açısından başarılı bulurken figürlerin zayıf olduğunu belirtir. Sanatçının eserlerinde geniş boşlukları iyi değerlendiremediğini düşünür. Serginin önemli bir yeniliği olarak Karakaş'ın Karagöz çalışmalarını figürsüz resme başarı ile tatbik etmesini işaret eder. Sanatçının Karagöz'ü andıran "*siyah-sarı-ozzuoli kırmızısı armonisindeki figürsüz resmi*" ve "*köşeli, yulankavi bir arabesk içinde konturların yeşil tonlar üzerinde dolaştığı figürsüz resmi*" sanatçının başarısının iki delili olarak tanır.¹¹⁷⁹ Selmi Andak, sanatçının modern eserlerden oluşan sergisinin başarı kazandığı yorumunda bulunur.¹¹⁸⁰

Sanat Dünyası Dergisi'nin 16 Kasım 1958 tarihli sayısında, Ekim ayı içerisinde Ankara'da açılan Türk Ressamlar Cemiyeti ve Güzel Sanatlar Birliği'nin sergileri ele alınır. Güzel Sanatlar Birliği'nin Ankara Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açtığı doksan üçüncü sergisinde on sekiz üyesinin yetmiş beş eseri teşhir edilir. Sergi ,1 Aralık-20 Aralık 1958 tarihleri arasında gerçekleşir. Yazıda, GSB'nin "*her türlü tesirden uzak, artık tamamen karakterize olmuş*" eserlerinin zevkle seyredildiği belirtilir. Sergide İbrahim Çallı'nın başta manolyaları olmak üzere dört eseri ve Hikmet Onat'ın peyzajları takdir edilir. Serginin öne çıkan diğer eserleri arasında Şeref Akdik'in "*Fenerbahçe*", Fahri Arkunlar'ın "*Balıkesir'e Bakış*", Muhtar Aykın'ın "*Göksu Deresi*", Vecih Bereketoğlu'nun "*Kuşdili Deresi*", Abdullah Çizgen'in

¹¹⁷⁷ Sadi Güneş, "Gülhane Parkı Resim Sergisi", *Sanat Dünyası*, 58, İstanbul 1958, s. 3.

¹¹⁷⁸ Anonim, *agm.*, s. 1.

¹¹⁷⁹ Zahir Güvemli, "Geçen Ayın Sergileri", *Varlık*, 492e, İstanbul 1958, s. 21.

¹¹⁸⁰ Selmi Andak, "Karakaş'ın Sergisi", *Cumhuriyet*, 20 Kasım 1958, s. 4.

“*Natürmort*”, Nazlı Ecevit’in “*Manzara*,” Cevat Erkul’un “*Balıkçılar*”, Bedia Güleryüz’ün “*Kasımpatılar*”, Saim Özeren’in “*Haydarpaşa Limanı*”, Ali Halil Sözel’in “*Büyükada*”, Ayetullah Sümer’in “*Hüseyin Paşa Yalısı*”, Selahattin Teoman’ın “*Marsilya*”, Seyfettin Toray’ın “*Fulyalar*” ve Celal Özel’in “*Fenerbahçe Kayıkları*” eserleri işaret edilir.¹¹⁸¹ Sadi Güneş, sergiye ilişkin yazısında GSB’nin Türkiye’de Batılı sanat anlayışının yerleşmesindeki öncü rollerine vurgu yapar. Ali Karsan’ın natürmort çalışmasının GSB ile özdeş sanat anlayışından farklı olarak “*bugünün sanatının endişelerini kendisine mâl etmesi açısından*” öne çıkarır.¹¹⁸²

Türk Ressamlar Cemiyeti’nin Ankara Türk-Amerikan Derneği’nde açtığı sergisinde ise elli sanatçının seksen eseri teşhir edilir. Sergide, çeşitli tarzlarda eserlerin yer aldığı belirtilir. Salih Acar’ın “*Sünger Avcıları*” adlı eserinin renk, boyut ve kompozisyon açısından dekoratif anlayışta olduğu belirtilir. Naile Akıncı’nın Eyüp temalı iki peyzajı konunun mistik atmosferini ve Haliç’in güzelliğini yansıtmaları açısından takdir edilir. Nevzat Akoral’ın figüratif soyut kompozisyonu gelecek için ümit verici bulunur. Nihat Akyunak’ın gri ahenkli portresi ise serginin en başarılı eserlerinden biri olarak değerlendirilir. İsmail Altınok’un kübizm etkili peyzajı, “*Bebekli Çocuk*” ve “*Bisikletli Çocuk*” eserleri serginin öne çıkan diğer eserleri arasındadır. Maide Arel, Saime Belir, Saim Niyazi Resnelioğlu, Bedia Taran, Mustafa Ayataç ve Akif Saptı’nın eserleri renk anlayışı açısından başarılı bulunur. Hüseyin Bilişik’in peyzaj ve figüratif eserleri valör açısından dikkat çekici olarak değerlendirilir. Elif Naci’nin hat sanatı yorumlarının devam etmesi gerektiğinin altı çizilir. Serginin dikkat çeken diğer isimleri Nurullah Berk, Özden Akbaşoğlu, Melahat Ekinci, Jale Gün, Lütfi Günay, Zeki Kırıl, Mehmet Pesen, Abdurrahman Öztoprak, Neşet Günal, Eşref Üren, Melahat Üren ve Sevim Saruhan olur.¹¹⁸³

¹¹⁸¹ Anonim, “Ankara Sergileri”, *Sanat Dünyası*, 66, İstanbul 1958, s. 3, 7.

¹¹⁸² Sadi Güneş, “Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 68, İstanbul 1958, s. 2.

¹¹⁸³ Anonim, “Ankara Sergileri”, *Sanat Dünyası*, 68, İstanbul 1958, s. 3, 7.

3.1.1.10. 1959-1960 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Sadi Güneş, Marta Tözge'nin 10 Ocak 1959 tarihinde İstanbul Şehir Galerisi'ndeki sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Güneş, Tözge'nin eserlerinde “hiçbir plastik değer ve endişe göremediğini” belirtir. Sanatçının realizm söylemine itiraz eder. Tözge'nin bir eserinde “memleket hariminde köylüsünün doğumuna yersiz ve çirkin” bir şekilde yaklaştığını iddia eder. Yazar, sergideki eserler karşısında sanatın içerisinde görüldüğü durumun, kendisini “sanattan nefret hissine” sevk ettiğini söyler.¹¹⁸⁴

Sanat Dünyası'nın 70. sayısında Ayla Birkan, Dikmen Yıldız ve Nevin Göker'in 10 Ocak 1959'da İstanbul Şehir Galerisi'nde ortaklaşa açtıkları sergi hakkında bir yazı yayımlanır. Yazıda, serginin “bahar ümidi yaratan eserlerden” oluştuğu yorumu yer alır. Sergide Ayla Birkan'ın 8, Dikmen Yıldız'ın yed ve Nevin Göker'in sekiz eseri teşhir edilir. Ayla Birkan'ın “Maden Ocakları” adlı figüratif eserinin kompozisyon, desen ve satih arayışları açısından başarılı olduğu belirtilir. Dikmen Yıldız'ın eserlerinde soyut anlayışta stilize figürler ve renk uygulamaları beğenilir. Nevin Göker'in “Aşçıyan” ve “Emirgan” eserleri başta olmak üzere peyzajları tekniği açısından takdir edilir.¹¹⁸⁵

Selmi Andak, Cumhuriyet Gazetesi'nde Salih Acar'ın 3 Şubat 1958'de İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı sergi hakkında bilgi verir. Sanatçının Türk halk motif ve geleneklerini içeren kompozisyonların dikkat çekici olduğunu söyler.¹¹⁸⁶ Zeyyat Selimoğlu, Varlık Dergisi'nde sergi hakkında kaleme aldığı yazıda sanatçının kişiliği ve eserlerinin birbirinden ayrılamaz olduğunu belirtir. Acar'ın bir tablo ressamı olmadığını, “pano ve fresk alanında kişiliği olan” bir sanatçı olduğunu söyler. Sergide yer alan eserleri, geçen yılın sergisinde göre daha başarılı bulur. Sanatçının bütünlüklü kompozisyonlarını ve ifade gücünü över. Eserlerinde sıklıkla balıkçı ağları, balık iğneleri, geyikler, üzüm salkımları gibi öğelere yer verişini sanatçının şehirden kaçış çabası olarak yorumlar.¹¹⁸⁷

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi'nin 26 Şubat 1959 tarihli nüshasında bir dizi sergi hakkında inceleme yazısı kaleme alır. Güneş, Handan Bilgütay ve Gürkan Bilgütay'ın 20 Ocak'ta İstanbul Şehir Galerisi'ndeki sergilerini takdirle karşılar.

¹¹⁸⁴ Sadi Güneş, “Marta Tözge Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 70, İstanbul 1959a, s. 3.

¹¹⁸⁵ Anonim, “3 Genç Kızımızın Başarılı Sergileri”, *Sanat Dünyası*, 70, İstanbul 1959, s. 3.

¹¹⁸⁶ Selmi Andak, “Salih Acar Sergisi”, *Cumhuriyet*, 30 Ocak 1959, s. 4.

¹¹⁸⁷ Zeyyat Selimoğlu, “Salih Acar'ın Sergisi”, *Varlık*, 497, İstanbul 1959, s. 21.

Sergide Türk, İnan, Hint minyatürleri ve Türk motiflerinin yer aldığı dekoratif eserleri başarılı bulur. Yazar, Şehir Galerisi'nin diğer salonunda düzenlenen Salih Acar'ın sergisini, Acar'ın sanat yaşamı içerisinde önemli bir gelişme olarak niteler. Sanatçının eserlerinde “*dekoratif donelerin*” uygulanmasını teknik açıdan över. Siyah-beyaz eserlerindeki renk armonisini beğenir.¹¹⁸⁸

Sanat Dünyası Dergisi'nin 1 Mart 1959 tarihli sayısında, Münip Özben tarafından Mustafa Turgut Tokat'ın Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'ndeki desinatör Ercüment Tokman ile açtığı sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Özben, serginin teşhir düzeninden övgüyle söz eder. Sergide iki pastel portre, yağlıboya kompozisyonlar, natürmort, bir büyük pano ve bir portreden oluşan altmışa yakın eserinin yer aldığını belirtir. Yazar, sanatçıyla sergi bağlamında yaptığı röportajı aktarır.¹¹⁸⁹

Sanat Dünyası Dergisi'nin 16 Mart 1959 tarihli nüshasında Türk Ressamlar Cemiyeti'nin 3 Mart-18 Mart 1959 tarihlerinde İstanbul Şehir Galerisi'nde açtıkları sergi hakkında bir inceleme yayınlanır. Yazıda, makalenin 15 Mart 1959 tarihli Fransızca yayınlanan İstanbul Gazetesi'nden alındığı bilgisi yer alır. Serginin ilgi çekici tarafı olarak figüratif ve non-figüratif çalışmaların bir arada sergilenmesi işaret edilir. Sergide yer alan eserler arasında İlhan Ugan'ın kompozisyonu yerli Türk motiflerini, milli kıyafetler içerisinde figürleri ve gündelik yaşama ilişkin temaları içermesi açısından beğenilir. Salih Acar'ın mavi, yeşil ve sarı rengini ahenkli bir biçimde kullandığı belirtilen geometrik soyut çalışmaları öne çıkar. Jale Gün'ün sarı, yeşil ve sedef rengi örtülerinde tezyini işlemelerin olduğu üç kadın içeren kompozisyonu beğeni toplar. Mukaddes Saran'ın eserlerinde kuvvetli gölge ve ton ilişkilerine dikkat çekilir. Dikmen Yıldız ve Nevin Göker'in çalışmalarında benzer tonların yer aldığı belirtilir. Nurullah Berk'in ise gölgelerin ve Türk motiflerinin kullanılmasındaki ustalığı övülür. Elif Naci'nin hat sanatı etkileşimli bir kompozisyonu ve “*Endişe*” isimli eserin “*hissi bir ifade ve ahenkli bir şekilde*” meydana getirdiği yorumunda bulunulur. Naci'nin ışık kullanımı ve koyu yeşil renk aracılığı ile dekoratif motiflerden romantik bir ruh hali yaratabildiği yorumunda bulunulur. Salim Niyazi'nin “*Kırmızı Sandal*”, Sevim Saruhan'ın “*Vahşi Dans*”, Bedia Taran'ın koyu tonlara sahip üç höyük içeren

¹¹⁸⁸ Sadi Güneş, “Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 72, İstanbul 1959b, s. 3.

¹¹⁸⁹ Münip Özben, “Mustafa Turgut Tokat'ın 36ncı Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 73, İstanbul 1959, s. 4.

kompozisyonu ve Halil Dikmen'in kübizm etkili figüratif çalışmaları serginin öne çıkan diğer eserleri arasında sayılır.¹¹⁹⁰ Türk Ressamlar Cemiyeti Sekreterliği'nden yapılan açıklamada, sergiye katılan elli dört ressamdan, yaşları kırkı geçmeyenler arasında yapılan yarışmada Mustafa Ayataç'ın kompozisyonuna birincilik ödülü olarak 300 lira verildiği bilgisi yer alır. Müsabakada, Mukaddes Saran'ın "*Bohça*" isimli eseri ikinci, Nihat Akyunak'ın peyzajına üçüncülük ödülü verilir.¹¹⁹¹

Sadi Güneş, 1 Mayıs 1959 tarihli Sanat Dünyası Dergisi'nde 1959 yılı Nisan ayı içerisinde açılan bir dizi sergi hakkında inceleme yazısı kaleme alır. Güneş, Mehmet Abut'un Fransız Konsolosluğu salonundaki 74 eserden oluşan sergisini başarılı bulur. Müzik ve sahne sanatları ile ilgili olduğunu belirttiği sanatçının, şekil-içerik ilişkilerini müzikal bir süzgeçten geçirdiğine dikkat çeker. Sanatçının, "*Mabedde*" ve "*Tören*" gibi eserlerinde resim sanatına ilişkin biçimsel ve düşünsel problemleri plastik endişeler çerçevesinde ele aldığını belirtir.¹¹⁹²

Sadi Güneş, Pertev Boyar'ın Olgunlaşma Enstitüsü'nde 11 Nisan 1959'da açtığı kişisel sergisinde altmış beş eserin teşhir edildiğini söyler. Güneş, sanatçının eserlerindeki detaylarda dikkatli ve ustaca uygulamalarını takdir eder. "*Kızıltoprak*", "*Kandilli*", "*Çamlıca*", "*Gelincikler*" adlı eserlerin sanatçının doğa karşısındaki duyum gücünü temsil ettiği yorumunda bulunur. Sadi Güneş'in incelediği bir başka etkinlik, Cemil Eren'in 10 Nisan-19 Nisan 1959 tarihleri arasında Şehir Galerisi'nde açtığı sergidir. Güneş, sergide yer alan dörtgenler ile inşa edilmiş kompozisyonları sanatçının soyut yaklaşımlarının başarılı örnekleri olarak niteler. Yazar, Saniye Taylan'ın İstanbul Filarmoni Derneği'nde açtığı sergisindeki figürsüz eserlerin çizgi ve renk düzenine dayanan bir konstrüksiyona sahip olduğunu belirtir. "*Erzurum Barları*", "*Natürmort*", "*Kırmızılı Yalı*" eserlerini, bütünlüğü ve derinliği ifade eden renkleri açısından özgün olarak değerlendirir.¹¹⁹³

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi'nin 16 Mayıs 1959 tarihli nüshasında Fethi Arda'nın 1 Mayıs 1959'da İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi inceler. Güneş, G.S.A. Zeki Kocamemi atölyesinden birincilikle mezun olan sanatçının eserlerinde "tabiatın ağır bastığını" düşünür. Sanatçının deformasyonlara yer verdiği klâsik bir

¹¹⁹⁰ Anonim, "Şehir Galerisi'nde T. Ressamlar C. Sergisi", *Sanat Dünyası*, 75, İstanbul 1959, s. 3.

¹¹⁹¹ Anonim, "Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nden Haberler", *Sanat Dünyası*, İstanbul 1959, s. 4.

¹¹⁹² Sadi Güneş, "Sergiler", *Sanat Dünyası*, 77, İstanbul 1959c, s. 13, 15.

¹¹⁹³ Sadi Güneş, *agm. (1959c)*, s. 15.

görüş içinde üç boyutlu resim anlayışı olduğunu söyler. Hacim ve kompozisyon konusunda güçlü bir anlatım tarzı olduğunu belirtir. Güneş, Arda'nın müzeye konmak üzere satın alınan natüremort çalışmasında, sanatçının nötr renklere hâkimiyetinin görülebileceğini ifade eder.¹¹⁹⁴

Canan Apak, Sanat Dünyası Dergisi'nin 80. Sayısında Münip Özben'in 1 Haziran 1959'da Ankara Milli Kütüphane Galerisi'nde açtığı resim sergisini inceler. Apak, Zeki Kocamemi ve H. Hoffman atölyelerinde çalışmış sanatçının "*Kırmızı Kazaklı Kadın*" eserinde Alman ekolünün etkilerini taşıdığını düşünür. Ayrıca sergide yer alan eserlerde Van Gogh, Cezanne ve Gauguin'in etkilerini görmenin mümkün olduğunu söyler. Yazar, sergide öne çıkan unsurun renk olduğuna dikkat çeker. "*Tarlaya Davet*", "*Saticılar*" ve "*Kumkapı'da Balıkçılar*" eserlerini serginin görülmeye değer eserleri olarak işaret eder. Ayrıca sergide üç suluboya ve altı nü eserin yer aldığını aktarır.¹¹⁹⁵

Sadi Güneş, Ruhi Arel ve Maide Arel'in 19 Haziran 1959 tarihinde Paris'te Feyerles Aristes Galerisi'nde açtıkları sergiyi inceler. Sergi açılışına Türkiye Cumhuriyeti'ni ateşeleri ile Arif Kaptan, Avni Arbaş, Adnan Çoker, Andre Lhote, İdil Biret gibi isimlerin katıldığını belirtir. Yazar, Andre Lhote'un sergiyi başarılı bulduğunu ve Maide Arel'in "*Mevlevi*", "*Hoca*", "*Zeybek*"; Ruhi Arel'in "*Mavi-Sarı*", "*Yeşil-Sarı*" ve "*Mor*" kompozisyonlarını beğendiğini aktarır. Maide Arel'in iki, Şemsi Arel'in ise bir tablosunun Fransız ve Amerikalı sanatseverler tarafından satın alındığına dikkat çeker.¹¹⁹⁶

Münip Özben, Sanat Dünyası Dergisi'nde Ankara Güzel Sanatlar Cemiyeti'nin Sanatseverler Kulübü'nde açtığı ilk sergisini inceler. Sergide otuz bir sanatçının sekiz bir eseri teşhir edilir. Sergide öne çıkan eserler arasında Nevzat Akoral'ın "*Elma Dağında Çoban*" çalışmasını başarılı bulur. Perrin Atademir'in bir natüremort çalışmasını kayda değer olarak yorumlar. Adil Doğançay'ın "*Kotrular*" eserini, alışıldık bir konu olmasına karşın beğendiğini belirtir. Orhan Kılıç'ın "*Güzelköylü*" eseri ile akademik anlatımdan kurtulmuş olduğunu söyler. Akif Saptanın iki peyzajını bitmemişlik izlenimi vermesi açısından tenkit eder. Ulvi Soyaslan'ın bir peyzaj

¹¹⁹⁴ Sadi Güneş, "Sergiler", *Sanat Dünyası*, 78, İstanbul 1959d, s. 13.

¹¹⁹⁵ Canan Apak, "Ressam Münip Özben Sergisi", *Sanat Dünyası*, 80, İstanbul 1959, s. 5.

¹¹⁹⁶ Sadi Güneş, "Arellerin Paris Sergisi", *Sanat Dünyası*, 81, İstanbul 1959e, s. 6.

çalışmasını ve “*Ardunye*” isimli eserini “kusursuz” bulur. Eşref Üren’in “*Çiftlikten*” ve “*Çizekler*” eserleri ile Rennes konulu eserlerini beğenir.¹¹⁹⁷

Sezer Tansuğ, Dost Dergisi’nin Ekim 1959 tarihli sayısında İbrahim Balaban’ın Fransız Konsolosluğu’nda açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Tansuğ, yazısında Balaban’ın naif sanat anlayışına atıfta bulunur. Sanatçının son sergisinde üslup açısından birliğe ulaştığını düşünür. Ancak sanatçının eserlerinde nakışçılığa ve süslemeci bir anlatıma yönelmesini eleştirir. Sergide yer alan eserlerde “*öz ve biçimin ayrı ayrı yönlerde, yanlış bir şekilde geliştirildiği*” yorumunda bulunur. Sanatçının “*kupkuru biçim oyunlarına girişirken, bir yandan yağmur duası psikolojisi içinde bulunmasını*” çelişkili bir durum olarak değerlendirir.¹¹⁹⁸

Selmi Andak, 21 Aralık 1959 tarihli Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı yazıda Müzehher Bilen’in İstanbul Şehir Galerisi’nde açtığı kişisel sergiyi inceler. Non-figüratif ve soyut sanatın ileri örneklerini içeren sergiden dolayı genç sanatçıyı takdir eder. Sergiyi, sanatçının modern resim yolunda yaratıcı bir girişim olarak niteler. On dört resimden oluşan serginin, sanatçının ikinci kişisel sergisi olduğunu belirtir. Andak, Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde yetişen sanatçıyla kısa bir röportaja yer verir. Bilen röportajda, ışığı değerlendirmek amacıyla lekeler önemi verdiğine dikkat çeker. Amacının sanatını ticari kaygılarla sürdürmek olmadığını söyleyen Bilen, tek gayesinin Akademi’yi bitirdikten sonra yurt dışına gitmek olduğunu belirtir.¹¹⁹⁹

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi’nde 16 Aralık 1959’da İstanbul Şehir Galerisi’nin büyük salonunda açılan Hoca Ali Rıza sergisini inceler. Güneş, serginin Hoca Ali Rıza’nın kızı Nimet Ener’in teşebbüsü ile açıldığını belirtir. Sanatçının desen, suluboya ve yağlıboya eserlerinden oluşan serginin tarihsel değerine atıfta bulunur. Hoca Ali Rıza’nın Türk resminin gelişimine yönelik katkılarından övgüyle söz eder. Sanatçının lirizm ve natüralizmi bağdaştırıcı stilinin altını çizer.¹²⁰⁰

Sadi Güneş’in 1959 yılı Aralık ayı içerisinde Şehir Galerisi’nde incelediği diğer etkinlikler Müzehher Bilen ve Dikmen Yıldız’ın sergileridir. Müzehher Bilen’in sergisi,

¹¹⁹⁷ Münip Özben, “Ankara Güzel Sanatlar Cemiyeti Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 82, İstanbul 1959, s. 4.

¹¹⁹⁸ Sezer Tansuğ, Balaban’ın Sergisinde, *Dost*, 26, İstanbul 1959, s. 21-22.

¹¹⁹⁹ Selmi Andak, “Modern Resimde Genç Bir İstidat”, *Cumhuriyet*, 21 Aralık 1959, s. 4.

¹²⁰⁰ Sadi Güneş, “İstanbul’da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 93, İstanbul 1960a, s. 6, 15.

16 Aralık-22 Aralık tarihleri arasında gerçekleşir. Güneş, Bilen'in önceki yıllardaki figüratif sergilerinin aksine, tamamı soyut eserler teşhir ettiğini belirtir. Sanatçının eserlerinin karakteristik özelliği olarak açık ve koyu kontrastları işaret eder. Dikmen Yıldız'ın 23 Aralık – 29 Aralık 1959 tarihleri arasındaki sergisinde ise sanatçının G.S.A. dışındaki eserlere yer verdiğine dikkat çeker. Dikmen Yıldız'ın temel hareket noktasının figür olmasına karşın, sergide soyut eserlerin ön plana çıktığını söyler. Sergide teşhir edilen eserler arasında yeşil ve mavi renkli resimleri ritmik yapıları açısından beğenir.¹²⁰¹

Mustafa Turgut Tokat, Sanat Dünyası Dergisi'nde Güzel Sanatlar Birliği'nin Amerikan Haberler Merkezi'nde 1959 yılı Aralık ayı içerisinde açtıkları sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Tokat, yazısına Türkiye'de plastik sanatlar eleştirinin mevcut görünümüne ilişkin yorumlar ile başlar. Türkiye'de gerçek sanatın henüz anlaşılmadığını düşünür. Edebiyatçıların plastik sanatlar alanındaki eleştiri faaliyetlerine karşı çıkar. Plastik sanatların kendilerine ait teknik ve uygulama problemlerinin olduğunu, edebiyat dünyasından kişilerin bunları bilmeksizin yaptıkları yorumların eleştiri metinlerini karmaşıktırdığını savunur. Güzel Sanatlar Birliği'ne yönelik olumsuz eleştirilerin, yukarıda belirtilen koşullar içerisinde gerçekleştiğine dikkat çeker. Birliğin yarım asırlık bir geleneğe sahip oluşunun altını çizer. Genç ressamların G.S.B.'ye katılmasını ise gelenek ve modern yaklaşımların mukayese edilebilmesi için önemli bir gelişme olduğunu belirtir.¹²⁰²

Sezer Tansuğ, Dost Dergisi'nin 28. sayısında "1959'da Resim" başlıklı yazısında, 1959 yılı içerisinde açılan sergiler hakkında genel bir eleştiri yazısı kaleme alır. Yüksel Arslan'ın sergisinin yılın en önemli sanat olayı olarak niteler. Sanatçının, özgün bir biçim anlayışı içinde Türk tasvir ve nakış geleneklerine bağlı üslup özelliklerini kavradığını düşünür. Sanatçının Karagöz figürlerinden Mehmet Siyahkalem'e dek uzanan bir gelenek içerisinde Asya-Anadolu üslup karışımının sonuçlarını başarı ile temsil ettiğini belirtir. Yüksel Arslan'ın üslubunun öncesinde Abidin Dino'da görülmesine karşın Dino'nun eserlerinde "bireysel bir duyuş gücü" yakalayamadığını savunur. Yüksel Arslan'ın bireyselliğin önemini kavramış olduğunu, teknik ve malzeme açısından yaptığı araştırmalarda "en yakın ustası" Abidin Dino'nun

¹²⁰¹ S. Güneş, *agm. (1960a)*, s. 15.

¹²⁰² Mustafa Turgut Tokat, "Güzel Sanatlar Birliği'nin 96. Resim Sergisi Münasebetiyle", *Sanat Dünyası*, 95, İstanbul 1960, s. 4.

sanatını aştığını savlar.¹²⁰³ Tansuğ, Yüksel Arslan'ın eserlerindeki cinsel temalar hakkında şu yorumda bulunur:

*“Yüksel Arslan'daki cinsel temalar eğilimi bir yandan en yaşanan bir sorunu, inkârcı ve gerçeği arayan bir ahlakçı davranışıyla karşımıza getiriyor. Bir ilkelin cinselliğe yüklediği mistik hayat bereketi Yüksel'in resimlerini dolduran falluslarda yaşayıp gittiği gibi günümüzün bozulmuş, içi boşalmış kurallarına karşı inkârcı ve küçümseyici bir koz değeri taşıyor... Yüksel Arslan'daki cinsel eğilim ilgilendiği Batılı yazarlardaki gibi soyut bir vecd durumu olmaktan çok gerçekçi ve somut bir humor durumu olarak belirlemektedir.”*¹²⁰⁴

Sezer Tansuğ'un 1959 yılı etkinlikleri içinde öne çıkardığı bir başka sergi Orhan Peker'e aittir. Tansuğ, Alman ekspresyonizminin etkisinde olduğunu düşündüğü Peker'in eserlerinde yerli unsurları yakalamanın bir eleştirmen için *“önemli bir serüven olduğu”* fikrindedir. Yazara göre, sanatçının çalışmaları *“etkin bir izleyici bakışı gerektiren”* güçlü ifadelerle sahiptir. Peker'in biçimlerinde *“doğaya bilimsel bir bakış ile bireysel bir duyusu”* birleştirdiğini düşünür. Serginin eğitici bir değer taşıdığını, *“resmin anlatım sorunları üzerine düşünmek”* için önemli bir etkinlik olduğunu belirtir.¹²⁰⁵

1950'li yıllarda eleştirmenler tarafından kaleme alınan eleştiri metinleri, sanat eserlerinin niteliği, anlamı ve etkisi hakkında farklı bakış açıları sunmaktadır. Eleştiri metinleri, sanatın insan yaşamındaki yerini, sanat eserlerinin kültürel, sosyal, tarihi ve psikolojik değerlerini vurgular. Bu eleştirmenlerin metinlerinde ortak bir tema, sanat eserlerinin anlamı ve etkisi üzerine yoğunlaşmalarıdır. Ayrıca, sanat eserlerinin içerik, biçim, kompozisyon ve renk gibi teknik özelliklerini ayrıntılı bir şekilde analiz etmeleri de dikkat çekicidir. Eleştiri metinlerindeki dil, sade ve anlaşılır olmakla birlikte, sanat eserleri hakkında bilgi ve kavrayışı da yansıtmaktadır.

1950'li yıllarda ele aldığımız resim eleştirilerinde, sanat eserlerindeki estetik özelliklerin yanı sıra toplumsal ve tarihsel boyutların tartışılmaya açıldığı görülür. Sanat eserlerinin toplumsal ve kültürel bağlamda incelenmesi gerektiği vurgulanır. Eserlerin zaman ve mekân bağlamında değerlendirilmesine önem verilir. Eleştirmenler, sanat

¹²⁰³ Sezer Tansuğ, “1959'da Resim”, *Dost*, 28, İstanbul 1959, 43-49.

¹²⁰⁴ S. Tansuğ, *agm. (1959)*, s. 47.

¹²⁰⁵ S. Tansuğ, *agm. (1959)*, s. 48.

eserlerindeki anlam ve temaları yorumlama konusunda özgür bir tutum sergilemektedir. Dönemin eleştiri yazılarındaki ortak noktalardan biri de eleştirmenlerin objektif olma çabasıdır. Eleştirmenler, eleştiri yazılarında kendi görüşlerini ve yargılarını ifade etseler de bu görüşleri objektif ölçütler ile gerekçelendirirler. Ayrıca, sanatçının kendi özgün tarzını geliştirme çabasını, teknik ve malzeme kullanımındaki becerisini, yaratıcılığını, estetik anlayışını açık bir biçimde değerlendirirler. Bu dönemde eserlerin biçimsel özelliklerinin ön planda olduğu formalist bir tutum ön plandadır. Soyut sanat tartışmaları ve biçimsel kaygılar ön plana çıkar. Öte yandan sanatın toplumsal rolleri tartışmaya açılır. Sanat, Türkiye'nin çağdaşlaşma ülküsü bağlamında sosyal bir araç olarak düşünülür. Ayrıca Türk sanatına ilişkin bütünlüklü yaklaşımlar ve sistemli bir değerlendirmeye yönelik arayışlar görülür.

3.1.2 1960-1970 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

3.1.2.1 1960-1961 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Sadi Güneş, İbrahim Safi'nin 2 Ocak 1960'ta Fransız Konsolosluğu'nda açtığı sergiyi inceler. Avrupa'nın farklı şehirlerinde sergiler açtıktan sonra yurda döndüğünü belirttiği Safi'nin eserlerini takdir eder. Sergide yüz on yağlıboya eser yer alır. Güneş, eserlerin İstanbul'un çeşitli semtlerini içeren manzaralar, natüremortlar ve portrelerden oluştuğunu aktarır. Sergiyi, genel kapsamı çerçevesinde başarılı olarak değerlendirir.¹²⁰⁶

Dost Dergisi'nin Şubat 1960 tarihli nüshasında Müzehher Bilen'in Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergi hakkında Sezer Tansuğ imzalı bir yazı yer alır. Tansuğ, sanatçının resmin düzenini meydana getiren leke gruplarının renk ve biçim açısından ustaca uygulandığı belirtir. Sanatçının teknik yeterlilik açısından soyut eserlerinde görülen başarının figüratif eserler için de temel olan unsurları içerdiğine dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerin Serge Poliakov'un çalışmalarına benzetilmesine ise karşı çıkar. Resmi oluşturan düzenlerin mekânîk bir uyumdan ibaret olmadığını, sanatçının biçimsel kavrayışının "öz" kavramı ile kaynaştığını savunur.¹²⁰⁷

İhsan Cemal Karaburçak'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 1960 yılı Ocak ayında, Beyoğlu Şehir Galerisi'nde gerçekleşir. Sadi Güneş, sanatçının farklı

¹²⁰⁶ Sadi Güneş, "İbrahim Safi Sergisi", *Sanat Dünyası*, 94, İstanbul 1960a, s. 6.

¹²⁰⁷ Sezer Tansuğ, "Önemli Resim Olayları", *Dost*, 29, İstanbul 1960a, s. 51-52.

sergilerinde yayınladığı “Sanat Anlayışı” başlıklı broşürleri ve Ankara’da açtığı Karaburçak Galerisi’ni över. Sergide yer alan eserlerin “nötr ahenklerin hoş a giden akışı içinde kişisel süzgeçten geçtiği” yorumunda bulunur.¹²⁰⁸ Sezer Tansuğ ise sergiyi “kişisel bir üsluplar karması” olarak niteler. Teşhir edilen çalışmaların teknik ve içerik açısından yarım kalmışlık içerisinde görüldüğünü düşünür. Karaburçak’ın çeşitli üslupların etkisindeki eserlerinin “değişik, kişisel, özel bir tarzın kısırlığı, verimsizliği ve sınırlılığını” örneklediğini düşünür.¹²⁰⁹

Sadi Güneş, 1 Şubat 1960 tarihinde Şehir Galerisi’nde açılan Nevzat Akoral’ın sergisinde köy temalı eserler teşhir ettiğini belirtir. Yazar, sergi alanının darlığı nedeniyle eserlerin bir kısmının sergilenemediğini aktarır. Sanatçının renk ve şekil açısından dekoratif kaygıların etkisinde kaldığını düşünür. Sezer Tansuğ ise Akoral’ın köylü ve halk temalarını stilize eden bir ressam olmasına rağmen eserlerinin “çekici ve bağlayıcı bir etki” yaratamadığını düşünür. Sergide yer alan eserleri İbrahim Balaban, Vahit İncesu, Haşmet Akal, Fethi Karakaş gibi sanatçıların temsil ettiği, Türkiye’nin son on beş yılında görülen bir üslubun örnekleri arasında sayar. Tansuğ, sergi çerçevesinde “toplumcu resim ekolü” olarak nitelediği üslubun gelişimi hakkında şu yorumda bulunur:

“Türkiye’de Meksika ekolüne paralel toplumcu bir resim ekolünün meydana gelmesi belki de bu yolda yapılan resim çalışmalarının son derece başarılı bir hız kazanmasıyla mümkün olabilirdi. Fakat bugün bu resim tarzına Türkiye’de denenmiş, geçmiş bir üslup evresi diyeceğiz... Bütün o resimler seyirciyi halka yakınlaştırmak şöyle dursun aksine ondan uzaklaştırıyor, onun ümidini resme aktardığı yerde hepimizi hatırı sayılır bir kasvete boğuyor. Bu resimlerin bir çoklarına sanatçının köylüye, halka yabancılığının bir itirafı diyebiliriz.”¹²¹⁰

Mustafa Ayataç, Nihat Acemi ve Nejat Gönenç’in ortak sergisi 1 Şubat 1960’ta Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açılır. Sadi Güneş, serginin “umut ve ferahlık veren bir ruh hali” içinde olduğunu düşünür. Mustafa Ayataç’ın, Türk sanatına kendi karakteri içinde yeni bir şekil verme yolunda olduğunu ifade eder. Sanatçının soyut anlayışındaki özgün tavrını takdir eder. Nihat Acemi’nin “sarıların varyasyonlarını koyu tonların ritminde

¹²⁰⁸ Sadi Güneş, “İstanbul’da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 94, İstanbul 1960b, s. 4, 15.

¹²⁰⁹ Sezer Tansuğ, “Resim Sergileri”, *Dost*, 30, İstanbul 1960b, s. 54-57.

¹²¹⁰ S. Tansuğ, *agm. (1960b)*, s. 56.

eriten güzel armoniler içinde” eserler verdiğini belirtir. Nejat Gönenç’in figüratif eserlerini ahenk ve şekillerin düzeni açısından “*hatırda kalıcı*” bulur. Sadi Güneş’in incelediği bir başka etkinlik, Alman Galerisi’nde açılan “*Yazın Getirdikleri*” sergisidir. Sergide, farklı kuşaklardan 20 sanatçı yer alır. Güneş, birbirinden tamamen farklı olan stil ve yaklaşımlardan dolayı serginin oldukça karmaşık olduğunu iddia eder. Şükriye Dikmen, Şemsi Arel ve Nurullah Berk’in figüre bağlı resimleri dışında soyut eserlerin tamamının sergi başlığındaki yaz vurgusu ile ilişkisiz olduğunu savunur.¹²¹¹

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi’nde Nuri İyem’in Türk – Alman Kültür Derneği’nde açtığı kişisel sergisini inceler. Sergide yer alan eserlerde sarı ve tonlarının hâkim olduğunu belirtir. Renk zıtlıklarından kaçınarak duyguya yönelmesinin altını çizer. İyem’in önceki sergilerindeki hacim tartışmaları yerine, düz satırlara yöneldiğini söyler. Güvemli, sergi genelinde eserlerin tema birliği içerisinde olmasına dikkat çeker. Sanatçının kapalı/merkezi kompozisyona önem vermesini üslup birliği sağlamak için bilinçli bir tercih olarak yorumlar.¹²¹²

Sezer Tansuğ, Dost Dergisi’nin Mart 1960 tarihli sayısında İstanbul Türk-Alman Kültür Derneği’nde açılan “*Yazın Getirdikleri*” adlı karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Tansuğ, serginin 1960 yılının en akılda kalıcı sergisi olacağı fikrindedir. Sergiyi oluşturan 30 ressamın “*birinci sınıf sanatçılar*” olduğunu söyler. Sergide eski tarzları sürdüren sanatçılar ile Türk resminde yeni, özgün ve kesin bir Türk üslubu yaratmaya çalışan modern sanatçıların “*çatışmasının*” izlenebileceğini belirtir. Sergiye yönelik eleştirisinde sanatçıları, “*erişmek istedikleri düzen başarısı ve üslup karakteristiklerine göre*” kategorize eder. “1a” olarak adlandırdığı ilk grup içerisinde Yüksel Arslan ve Fahrinnüsa Sönmez yer alır. Tansuğ, Yüksel Arslan’ın eserini, önceki çalışmalarına kıyasla “*donuk ve başarısız*” bulur. Eserde büyük harflerle düzenlenmiş Sade’e ait bir metin üzerine yerleştirdiği figürlerin ölçü uygunsuzluğuna sebep olduğunu düşünür. Fahrinnüsa Sönmez’in “*gergef ve nakış havası taşıyan*” eserini serginin en yeni ve özgün çalışması olarak över. Tansuğ’a göre sanatçı, saf bir duyarlılığı resmin sorunları ile bağdaştırır. “1” numaralı grupta Nuri İyem, Nedim Günsür ve Azra İnal’a yer verir. Nuri İyem’in eserini soyut resmin temel sorunlarını tartışması açısından serginin en başarılı çalışması olarak niteler. “2a” adlı grupta

¹²¹¹ S. Güneş, *agm. (1960b)*, s. 15.

¹²¹² Zahir Güvemli, “Seramik ve Resim”, *Varlık*, 522, İstanbul 1960, s. 18.

bulunan sanatçılar Aliye Berger, Fethi Karakaş, Nasip İyem, Ömer Uluç, Cevdet Altuğ, Bayram Küçük, Tektaş Ağaoğlu, Nevin Çokay, Aloş, Seniye Taylan ve Cem Şakir'dir. Tansuğ, çoğunlukla genç sanatçılardan oluşan grubun yeni akımlara yönelerek renk ve biçim imkânları aradığı yorumunda bulunur. Ömer Uluç, Cevdet Altuğ ve Bayram Küçük'ün "*bireyci bir yolda en başarılı gençler*" olduğu fikrindedir. "2b" adlı grupta bulunan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Şükriye Dikmen ve Salih Acar'ın ise "*ustalıkları yozlaşmış eski hocalar*" yorumunda bulunur. Son olarak "3a" grubunda kategorize ettiği Şemsi Arel, Maide Arel ve Pindaros Plâtonidis ile "3b" grubunda yer alan Mustafa Aslier, Eli Yağcıoğlu, Orhan Tamer ve Nermin Faruki'nin serginin genel başarısını zedelediği fikrindedir.¹²¹³

Sanat Dünyası Dergisi'nin 15 Mart 1960 tarihli nüshasında Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin 1 Mart – 15 Mart 1960 tarihleri arasında İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı sergi incelenir. Sergide 60 sanatçının 80 eseri teşhir edilir. Vefat eden birlik üyeleri Zeki Kocamemi ve Sırrı Özbay'ın eserleri ayrı bir panoda sergilenir. Sergide öne çıkan sanatçılar arasında Halil Dikmen'in sanat teorilerine hâkimiyeti vurgulanır. Sanatçının "*dış gerçekliği soyut bir anlam ve davranış içinde erittiği satıh ve renk üsluplaştırmalarının gerçeklik duygusunun üzerine çıktığı*" yorumunda bulunulur. Ali Avni Çelebi'nin natürmortları, Nurullah Berk ve Şefik Bursalı'nın peyzajları başarılı bulunur. Ercüment Kalmuk'un yeni bir renk anlayışı içerisinde olduğuna dikkat çekilir. Şadan Bezeyiş'in eserinde "*şekilci, inşacı ve mimariye yönelen bir taraf ile ifadeci ve hisçi anlamda hareket eden*" bir düzen olduğu ifade edilir. Elif Naci'nin "*Kilim Dokuyorum*" eseri, figür ve biçim ahengi açısından beğenilir. Şemsi Arel'in eserinde "*Japon estamplarının nötr renk ahenginin zevkini hatırlatan*" eseri, serginin en başarılı resimleri arasında sayılır. İlhami Demirci'nin sergideki iki peyzajı sanatçının renk konusundaki gücünün göstergesi olarak yorumlanır. Sergide öne çıkan diğer sanatçılar arasında Eşref Üren, Melâhat Üren, Esat Arar, Münip Özben, Semra Ada, Bedia Taran, Rüksan Türkan Ünlü, Orhan Kılıç ve Adil Doğançay'ın isimleri sayılır.¹²¹⁴

Zahir Güvemli, Varlık Dergisi'nin 523. sayısında 1960 yılı Mart ayı içerisinde açılan sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Ferruh Başağa'nın Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi zayıf bulur. Sanatçının çalışmalarını "*kapalı kompozisyonlar*

¹²¹³ S. Tansuğ, *agm. (1960b)*, s. 54-59.

¹²¹⁴ Anonim, "Türkiye Ressamlar Cemiyeti Sergisi", *Sanat Dünyası*, 98, İstanbul 1960, s. 5.

içinde tekrarlar, değerleri iyi tartılmamış renkler, yerini bulmamış açık koyularla düzensiz eserler” olarak yorumlar. Türk Ressamlar Derneği’nin Şehir Galerisi’ndeki sergisini Leyla Gamsız, Nurullah Berk, Zeki Kocamemi gibi birkaç ismin eserleri dışında başarısız bulur. Soyutçu 7’ler Grubu’nun Türk – Alman Kültür Derneği’nin galerisinde açtıkları sergiyi Batılı sanatçıların etkilerinin sıklıkla görülmesi nedeniyle eleştirir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencilerinden oluşan Soyutçu 7’ler grubunun, hocalarının “*tesirden kaçılmamalı*” sözünden hareketle Batılı ustalara öykümlüş olabileceklerini düşünür. Sergiyi genel olarak atölye araştırmaları seviyesinde görür. Müzdan Arel’in Şehir Galerisi’ndeki sergisini, sanatçının uzun süre sanattan uzak kalmış olduğu gerekçesiyle başarısız olarak değerlendirir. Saim Niyazi Resnelioğlu’nun Şehir Galerisi’ndeki sergisini ise deseni açısından zayıf bulur.¹²¹⁵

Sezer Tansuğ, 1960 yılı Nisan ayı içerisinde açılan bir dizi sergiyi inceler. Azra İnal’ın Fransız Konsolosluğu’nda açtığı resim ve heykel sergisinde, sanatçının eriştiği teknik ustalığı hayranlıkla gözlemlediğini belirtir. Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açılan Saim Niyazi Resnelioğlu ve Müzdan Arel’in sergisini başarısız bulur. Turgut Minez’in sergisindeki eserleri “*renk ve biçim açısından örneklerine sıklıkla rastlanan*” zayıf çalışmalar olarak değerlendirir. Kâinat Barkan’ın sergisinin “*acemi ürkekliği ve biçim sorunları karşısında güçsüz bir sanatçı davranışını*” temsil eden çalışmalar içerdiğini görüşündedir. Salih Acar’ın 8 Nisan 1960’ta açılan sergisinde¹²¹⁶ ise “*anlaşılır bir tarz ve üslup içerisinde çok anlaşılmaz*” çalışmalar yaptığı yorumunda bulunur. Tansuğ, sergide yer alan eserlerin küçük müsveddeler haline kalması gereken çalışmalar olduğu görüşündedir.¹²¹⁷

Eşref Üren, Dost Dergisi’nin Haziran 1960 tarihli dergisinde Mayıs ayı içerisinde açılan sergileri inceler. Ankara Milli Kütüphane Sanat Galerisi’nde açılan Zeki Kocamemi’nin eserlerinden oluşan sergiyi beğeniyle karşılar. Asuman Kılıç’ın Türk – Amerikan Derneği’nde açılan kişisel sergisinde yer alan eserleri üç ayrı anlayış içerisinde ele alır. İlk olarak figüratif biçimli resimlerin yer aldığını, ancak bunlar üzerine yorumda bulunmayacağını belirtir. İkinci grupta bulunan eserleri “*soyutu fazlaca kaçmış somut karışığı*” olarak tanımlar. Üçüncü grup ise sanatçının soyut eserlerinden oluşur. Eşref Üren, sergiye derin ve ince bir renk duyusunun hâkim

¹²¹⁵ Zahir Güvemli, “Son Sergiler: Resim, Fotoğraf Vesaire”, *Varlık*, 523, İstanbul 1960, s. 19.

¹²¹⁶ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 23, İstanbul 1960, s. 2.

¹²¹⁷ Sezer Tansuğ, “Sanat Çevresi”, *Dost*, 32, İstanbul 1960c, s. 62-65.

olduğunu düşünür. Asuman Kılıç'ın “*Türk Motifleri*” eserini “*çeşitli mavilerden, morlardan, turunculardan ve sarılardan örülmüş*” başarılı bir eser olarak vurgular. “*New York*” eserini düzeni ve renkleri açısından beğenir. “*Boğaziçi*” çalışmasını yapısı ve renkleri açısından takdir eder. “*Arap Harfleri*” ve “*Konya’da Camii*” eserlerini, serginin öne çıkan diğer başarılı çalışmaları arasında işaret eder.¹²¹⁸

Sezer Tansuğ, Dost Dergisi’nde 1960 yılı Mayıs ayı içerisinde Türk – Alman Kültür Derneği’nde açılan Soyutçu 7’ler grubunun sergisini inceler. Tansuğ, Soyutçu 7’leri, belirli bir tutumu olan bir grup olmaktan ziyade “*Batıdaki son resim akımlarına uymak amacıyla*” bir araya gelen, G.S.A. öğrencilerinden oluşan bir arkadaş birliği olarak tanımlar. Türkiye’de kurulan pek çok sanatçı topluluğunun arkadaş birlikteliği esasına dayalı olmasını eleştirir. Sergi hakkında yaptığı genel değerlendirmede, genç sanatçıların stillerinde bireysel bir duyarlılık noktasından uzak olduğunu söyler.¹²¹⁹ Selmi Andak, Soyutçu 7’lerin modern ve soyut sanatın genç temsilcileri olarak “*inkâr edilemeyecek bir başarıya ulaştıklarını*” düşünür.¹²²⁰

Yirmibirinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 23 Temmuz – 23 Ağustos 1960 tarihlerinde İstanbul G.S.A.’nde açılır. Sergide Cemal Tollu’nun “*Hasat*” ve Nusret Suman’ın “*Atatürk*” eserleri birincilik ödülü kazanır.¹²²¹ Sadi Güneş, Yeditepe Dergisi’nde sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Serginin, içerdiği eser sayısının fazla olması nedeniyle G.S.A.’nde açılmasının hata olduğunu savunur. Pek çok eserin yetersiz ışık ve izleme mesafesinden dolayı anlaşılamadığını düşünür. Sergide çok sayıda sanatçının birden fazla eserinin yer almasını “*jürinin tüm eserleri kabul etmesi*” şeklinde yorumlar. Ayrıca sergide ödül kazanan sanatçıların açıklanmamasını eleştirir. Teşhir edilen eserlerin çoğunlukla “*dünün sanatını yansıttığını*” belirtir. Soyut çalışan ressamların sıklıkla sergi açmasına karşın Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne ilgisiz kalmalarını yadsır. Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Nihat Akyunak, Mustafa Ayataç, Reşat Atalık, Orhan Çetinkaya ve Cemal Bingöl’ün non-figüratif eserlerini beğenir. Ali Avni Çelebi, Cemal Tollu, Halil Dikmen, Ziya Keseroğlu, Ercüment

¹²¹⁸ Eşref Üren, “Güzel Bir Resim Sergisi”, *Dost*, 33, İstanbul 1960, s. 48.

¹²¹⁹ Sezer Tansuğ, “*Sanat Çevresi*”, *Dost*, 33, İstanbul 1960d, s. 50-51.

¹²²⁰ Selmi Andak, “Soyutçu 7’ler Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 24 Mart 1960, s. 3.

¹²²¹ Anonim, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi Mükâfatları”, *Yeditepe*, 108, İstanbul 1960, s. 8.

Kalmuk, Maide Arel ve İsmail Altınok'un figüratif eserlerini serginin öne çıkan çalışmaları arasında işaret eder.¹²²²

Münip Özben, Yirmibirinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkında kaleme aldığı yazıda, serginin açılış törenine dikkat çeker. Özben, açılış etkinliği için "20-30 bin lira harcandığına" ilişkin duyumlarını aktarır. Tören için harcanan paranın, eser satın alımı için harcanmasını tercih ettiğini belirtir. Ayrıca bazı sanatçılardan birden fazla eser satın alınmasının adaletsiz olduğunu düşünür. Vefat eden sanatçıların eserlerinin satışına ilişkin prosedürü eleştirir. Devlet Resim ve Heykel Sergisi yönetmeliğinin yenilenmesini tavsiye eder. Sergide yer alan eserler arasında Haşmet Akal'ın "Köprü" ve "Kadıköy Dolmuşu" eserlerini ölçüleri açısından başarısız olarak değerlendirir. Nevzat Akoral'ın "Elmadağ'da Çoban" ve "Bakır Kaplar" eserlerini beğenir. "Suda Mandalar" eserinde siyah renklerin fazlalığını vurgular. İsmail Altınok'un "Uyuyan Çocuk" eserinin, ikincilik ödülü alan "Dağdaki Evler" çalışmasından daha başarılı bulur. Şeref Nur Ayiter'in "Sandal Tamiri" ve "Eski Motorlar", Saime Belir'in "Bira İçenler", Bahattin Akay'ın "Orman", Behçet Gürcan'ın "Peyzaj" ve "Eğirdir'den", Yılmaz Demirel'in "Manzara", Ali Avni Çelebi'nin "Kompozisyon" ve "Avcı", Semra Dağada'nın iki eserini takdir eder. Hasan Kavruk'un sergiye 9 resim ile katılmasını eleştirir. Turgut Zaim'in "Peribacaları" ve Cevat Dereli'nin "Balıkçılar" eserlerini gerçek Türk resminin örnekleri olarak işaret eder.¹²²³

Haşmet Akal, Dost Dergisi'nin 1960 yılı Eylül sayısında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Akal, sergide öne çıkan unsurun renk olduğuna dikkat çeker.¹²²⁴ Serginin açılış günü sanatçı ile yaptığı konuşmadan Eyüboğlu'nun şu sözlerini aktarır:

"Renk reis, renk! Tutumum bundan sonra renge abanmak olacak. Günümüze kadar, biçimin sağladığı olanaklara sığındık. Rengi önemsemedik. Renk, resmin bir ögesi değil mi? Ne ben, ne sen, ne de bir başkası, şimdiye

¹²²² Sadi Güneş, "21inci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, *Yeditepe*, 108, İstanbul 1960c, s. 1.

¹²²³ Münip Özben, XXI. Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdüğü", *Yeditepe*, 108, İstanbul 1960, s. 5, 8.

¹²²⁴ Haşmet Akal, "Renk Reis, Renk," *Dost*, 36, İstanbul 1960, s. 35.

*kadar renge gereken değeri vermedik. Ben bugüne değin hiçbir şey yapmadım. Bugün rengi anladım. Bundan sonra tutumum renk olacak.”*¹²²⁵

Haşmet Akal, sergide yer alan eserler içerisinde eski dönem çalışmalarına ait birkaç pentürün olduğunu söyler. Eyüboğlu'nun bu eserleri, henüz motif ve soyutlamayı birinci plana almadığı dönemlerde yapılır. Yazar, halkçı resimler olarak nitelediği bu çalışmalarda insanları kendi çevreleri ile ele alan bir yaklaşım içerisinde olduğunu vurgular. Diğer eserlerinde ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun alışıldık teknik yaklaşımlarının zengin bir motif repertuarı eşliğinde görülebileceğini belirtir. Akal, Eyüboğlu'nun Picasso, Matisse, Leger gibi “*spekülatif zeka yaratıcılığı ile avantgard ekol kurucusu*” olduğu yorumunda bulunur.¹²²⁶

Sadi Güneş, 1 Ekim 1960 tarihinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan d Grubu sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Yazar, bir süredir bireysel sergiler açan grubun tekrar bir araya gelmesini memnuniyetle karşılar. Grubun Türk resim sanatının modernleşmesindeki öncü rolüne atıfta bulunur. Serginin, “d Grubu'nun artık gerilediğini” düşünenlere verilen önemli bir cevap olduğu görüşündedir.¹²²⁷ Sergide Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Eşref Üren, Salih Urallı, Nusret Suman, Zühtü Müridoğlu ve Cemal Tolly'nun eserleri yer alır.¹²²⁸

Dost Dergisi tarafından 15 Ekim 1960 tarihinde Ankara Sanatseverler Kulübü'nde, satış geliri Hazine'ye bağışlanmak üzere bir sergi gerçekleşir. Sergide Metin Eloğlu, Melahat Üren, Eşref Üren, Orhan Peker, Haşmet Akal, İhsan Cemal Karaburçak, Fatma Süzme Afyonlu, Ömer Hatipoğlu, Cemal Bingöl, Nevzat Çıdamlı, Selma Arel, Ayşe Sılay, Fikret Otyam, Turan Erol, Nuri Abaç, Cemal Güvenç ve Murat Katoğlu'nun resimleri teşhir edilir. Ayrıca çeşitli sanatçıların fotoğraf, seramik, heykel, karikatür, el işleri ve kitap çalışmaları yer alır. Dost Dergisi'nin 39. sayısında sergi hakkında çıkan yazıda, sergiyi yalnızca “*on, on beş*” kişinin gezdiği aktarılır. Serginin hedefine ulaşamadığı, Ahmet Küflü'nün kitap çalışmalarını satın alması neticesinde ancak kira masrafının karşılanabildiği belirtilir.¹²²⁹

¹²²⁵ H. Akal, *agm.*, s. 36.

¹²²⁶ H. Akal, *agm.*, s. 37.

¹²²⁷ Sadi Güneş, “İstanbul Galerilerinde”, *Yeditepe*, 11, İstanbul 1960d, s. 5.

¹²²⁸ Anonim, “d Gurubunun Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 112, İstanbul 1960, s. 5.

¹²²⁹ Anonim, “Sergi Serüveni”, *Dost*, 39, İstanbul 1960, s. 57-58.

Sezer Tansuğ, Dost Dergisi'nin Aralık 1960 tarihli nüshasında Tülay Tura'nın Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki 1-15 Kasım 1960 tarihleri arasındaki sergisini inceler. Tansuğ, sanatçının figürsüz ve biçim kaygısından uzak bir tarzı olduğunu belirtir. Sanatçının, yüzey üzerine leke ve renk düzeni açısından çeşitli arayışlarına dikkat çeker. Kompozisyonlarda parça ve bütün ilişkisini zayıf bulur. Sanatçının eserlerinde duygusal bir eğilim içerisinde olmayıp, rasyonel bir planda kalma tercihini takdir eder.¹²³⁰ Sadi Güneş, sergi hakkındaki eleştirisinde Tura'nın “kudretli bir renkçi olduğunu” ispatlamaya çalıştığı yorumunda bulunur. Tülay Tura'yı eserlerindeki güçlü armoniler ile “*halis soyut yolda kişiliğini arayan*” genç bir sanatçı olarak niteler.¹²³¹

Halide Tilgen, Sanat Dünyası Dergisi'nde 7 Kasım-23 Kasım 1960 tarihlerinde Kadıköy Gençlik Kütüphanesi'nde Şeref Akdik, Celal Uzmen, Feridun Ertak, Necdet Kalat, Türkan Başpınar ve Zeki Yazanlar tarafından açılan karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Tilgen, teşhir edilen eserlerin her birinin üzerinde dakikalarca durulacak değerde olduğu yorumunda bulunur. Şeref Akdik'in Erdek'ten yaptığı dört eser ve İstanbul'a ait peyzajların serginin öne çıkan eserleri olduğunu belirtir.¹²³²

Adnan Turani'nin 16 Kasım 1960'ta Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergisi hakkında Sadi Güneş tarafından bir yazı kaleme alınır. Sanatçının Almanya dönüşü İstanbul'daki ilk sergisi olduğunu belirten Güneş, Turani'nin çalışmalarından övgüyle söz eder. Sergide yer alan eserlerdeki dokuya yönelik arayışlarını beğenir. Ahenkli renkler içinde karelerin düzenli yapısını takdir eder. Sanatçının eserlerinde, renk ve çizgide armoni arayan tavrını başarılı bulur.¹²³³ Sezer Tansuğ ise sergide yer alan eserlerin sanatçının üslup arayışını yansıttığını düşünür. Eserlerin ilk bakışta birlik oluşturmuş izlenimine karşın, biçimsel tartışmalar ve düzenlemelerin detaylarına inildikçe etkilerini yitirdiğini söyler. Turani'nin eserlerine verdiği “*esrarlı, garip isimlerin*” sanatçının resim dili ile “öz” arasında birbirini tamamlayan bir ilişki kuramamış olmasından kaynaklandığını düşünür.¹²³⁴

Sadi Güneş, İstanbul Harbiye'deki Şehir Galerisi II'nin 26 Kasım 1960 tarihli açılış etkinliği için düzenlenen karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Güneş,

¹²³⁰ Sezer Tansuğ, “İki Resim Sergisi”, *Dost*, 39, İstanbul 1960e, s. 63-65.

¹²³¹ Sadi Güneş, “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 114, İstanbul 1960e, s. 4.

¹²³² Halide Tilgen, “Ş. Akdik'in Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 115, İstanbul 1960, s. 6.

¹²³³ Sadi Güneş, “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 116, İstanbul 1960f, s. 6-7.

¹²³⁴ Sezer Tansuğ, “Galeriler Sergiler”, *Dost*, 40, İstanbul 1960, s. 59.

İstanbul'un Şehir Galerisi II ile konstrüksiyon açısından çok elverişli bir galeriye kavuştuğunu söyler. Yazara göre, serginin özelliği, “*günün yaşayan sanatı olan soyut anlama bağlı olarak ileri bir anlayışta*” eserlerden meydana gelmesidir. Sergide yer alan eserler arasında Ercüment Kalmuk’un “*Kayıklar*” ve “*Dansözler*” eserlerini dengeli kompozisyon ve cüretkâr renk anlayışı açısından takdir eder. Aliye Berger’in “*kırmızı rengin vurucu tesirini ustaca kullandığı*”, az renkli kompozisyonlarını beğenir. Nihat Akyunak’ın geometrik soyut anlayıştaki eserlerinden övgüyle söz eder. Şadan Bezeyiş ve Adnan Çoker’in soyut sanat içerisinde kişisel bir üslup arayışında olduklarını belirtir. Altan Feyyaz Gürman, Tülay Tura ve Nevin Göker’in soyut eserlerini biçimsel yetkinlikleri açısından beğeniyle karşılar. Ayrıca sergide Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu’nun eserlerinin yer aldığını belirtir.¹²³⁵

Sadi Güneş, Şadan Bezeyiş’in 1 Aralık 1960’ta Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açtığı kişisel sergisini inceler. Sanatçının figüratif eserlerinin “*küçük parçalarla inşa endişesi*” taşıdığını düşünür. Bezeyiş’in son dönem çalışmaları olan non-figüratiflerin ise plastik değer taşıdıklarını belirtir. Güneş, Bezeyiş’, “*üslubu, dokusu, renk ve biçim anlayışı açısından olgunluğa ulaşmış*” bir sanatçı olarak niteler. Sanatçının kompozisyonlarındaki renk ve biçim duyarlılığını takdir eder.¹²³⁶ Sezer Tansuğ, sergi hakkındaki eleştirisinde sanatçının figüratif ve non-figüratif eğilimleri bağdaştırmaya çalıştığını düşünür. Sanatçının eserlerinde rasyonel biçim kaygılarına odaklanmış olmasını takdir eder.¹²³⁷ Sezer Tansuğ, Dost Dergisi’nde Nedim Günsur’un Türk – Alman Kültür Derneği’nde açılan sergisini inceler. Sanatçının itinalı işçiliği, ifade gücü ve duygusal yönünü takdirle karşılar. Sergide yer alan figüratif eserlerin sürrealist yönlerine vurgu yapar. Günsur’un biçim ve içerik arasında kurduğu ilişkiden övgüyle söz eder.¹²³⁸

¹²³⁵ S. Güneş, *agm. (1960f)*, s. 6-7.

¹²³⁶ S. Güneş, *agm. (1960f)*, s. 7

¹²³⁷ S. Tansuğ, “Galeriler Sergiler”, *Dost*, 40, İstanbul 1960f, s. 59.

¹²³⁸ S. Tansuğ, *agm. (1960f)*, s. 59.

3.1.2.2 1961-1962 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Fahir Aksoy, Yeditepe Dergisi'nin 34. Sayısında Sarkis'in Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergisini inceler. Aksoy, sanatçının eserlerinin ilk bakışta çağın sanatından uzak, 17. yüzyılın estetiğini yansıtan, “*klasisizm özentisi*” olarak algılanabileceğine dikkat çeker. Akabinde, böyle bir çıkarımın yanıltıcı olacağı konusunda okuyucuları uyarır. Sanatçının guvaj ve yağlıboya ile yapılmış eserlerinde çağın resim problemlerine odaklandığını belirtir. Sarkis'in çalışmalarında “*gönülden kopma soyut bir düzenin, düşündürücü somut unsurlar*” taşıdığı yorumunda bulunur.¹²³⁹

Sezer Tansuğ, 1961 yılı Ocak ayında Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan Dikmen Yıldız ve Salih Acar'ın 15 Ocak 1961 tarihinde açılan kişisel sergileri üzerine bir yazı kaleme alır. Tansuğ, son dönemlerde bazı biçimsel olumsuzlukların resim sergilerinde yeni bir eğilim olarak görülmeye başladığına dikkat çeker.¹²⁴⁰ Her iki sergide karşılaştığı durumu şu şekilde tanımlar:

*“Dışta leke dağıtımları, kaydırmalarıyla yapılan öz oyunu (sadece oyunu) resmin asıl kuruluş ve yapısında açıktan açığa görülebilen kuru şematizmi hiçbir surette saklayamamıştır. Ana sorunlarla ilgilenip de bu şekilde dışı kurtarmayı amaç edinen bir etkilenme, bir iyi niyet izini taşımasına rağmen sanatçıyı asıl özelliklerinden, eksik bile olsa bir kendisi oluştan kopup ayrılmak tehlikesiyle karşı karşıya bırakır.”*¹²⁴¹

Sezer Tansuğ, Yıldız ve Acar'ın sergilerinde işaret ettiği bu durumu, bir dürüstlük sorunu olarak niteler. Ayrıca Dikmen Yıldız'ın önceki sergilerdeki kompozisyon karmaşıklığından kurtularak, yüzeylerde rasyonel bir düzenleme anlayışına ulaştığını belirtir. Sadi Güneş, Salih Acar'ın sergisinde teşhir edilen eserlerin Acar'ın Çekmece Gölü ve çevresindeki yaşamını yansıttığını söyler. Sanatçının sağlam bir motif anlayışına sahip olduğuna dikkat çeker.¹²⁴²

Sezer Tansuğ'un 1961 yılı Ocak ayı içerisinde incelediği bir başka sergi Nuri İyem tarafından Türk – Alman Kültür Derneği'nde açılır. Tansuğ, Salih Acar ve Dikmen Yıldız'ın aşırı şematizmine yönelik eleştirilerinin Nuri İyem için de geçerli

¹²³⁹ Fahir Aksoy, “Sarkis'in Sergisi”, *Yeditepe*, 34, İstanbul 1961, s. 14.

¹²⁴⁰ Sezer Tansuğ, “Resim Sergilerinde Yeni Bir Eylim”, *Dost*, İstanbul 1961a, 42, s. 62.

¹²⁴¹ S. Tansuğ, *agm. (1961a)*, s. 62.

¹²⁴² Sadi Güneş, “İstanbul'dan Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 119, İstanbul 1961, s. 3, 15.

olduğunu ifade eder. Ancak bu şematizmin Nuri İyem'in eserlerinde sanatçının ustalığı ölçüsünde benimsenebilir bir tavır olarak görülebileceğini söyler. Sergide yer alan eserleri “*salt göze açılmış bir duyarlılık arayışının*” ürünleri olarak görür.¹²⁴³ Nuri İyem, Yeditepe Dergisi'ndeki yazısında Nurullah Berk'in eserlerini “*biçimcilik kalıplarına tıpa tıp uygun düşmüş seçme formlar dünyası*” olarak yorumlar.¹²⁴⁴ Sanatçının formalizme verdiği önemi şu sözlerle vurgular:

*“Katkısız bir figüratif ressamımızdır Berk. Duyulara, kişiliği ve kanuları icabı önem vermez. Duyarlığa (sensibilite) karşı oluşu, yapıtlarını bir bakıma mâna, anlam yoksunu kılar. Örneğin, konular vardır resimlerinde, fakat önemleri yitiktir. Çünkü konuları duyarlılığı ile kuşatmaz. Profesörce, duru, yaşadığımız şeyi olduğu gibi bize göstermez. Kesin olarak da bunu kabullenmiştir. Daima sıyrımlar yaparak, akla ve bir ideal resim anlayışına doğru yönelmiştir.”*¹²⁴⁵

Sadi Güneş, 17 Şubat 1961 tarihinde Şehir Galerisi'nde açılan Nevin Çokay'ın kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Güneş, Çokay'ın kor kırmızı ve sarı armonili eserlerindeki plastik sorunları tartışma biçimini takdir eder. Figüratif eserlerinde ise genç sanatçının “*kapalı bir dairenin içine sıkışmış etkisi uyandırdığını*” düşünür. 17 Şubat 1961'de Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan bir başka sergi Kristin Saleri'ye aittir. Sadi Güneş, sanatçının çalışmalarında soyut anlamın öne çıktığını belirtir. Sergide yer alan bazı eserlerin illüstratif ve dekoratif özellikler taşıdığına dikkat çeker. Yazar, aynı zamanda Türkiye Ressamlar Cemiyeti İdare Heyeti azası olan Kristin Saleri'nin Türk sanatına yönelik faydalı çalışmalarda bulunduğunu anımsatır.¹²⁴⁶

Sezer Tansuğ, Dost Dergisi'nde Gürol Sözen'in 1961 yılı Şubat ayı içerisinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Tansuğ, sanat tarihi öğrencisi olan Sözen'in stilize figüratif bir anlayışta çalıştığını belirtir. Sözen'in eserlerinin akademik bir resim eğitimi almamış olanların düştüğü “*resim niteliğiyle uzlaşmayan, tehlikeli bir şiir ve edebiyat ilgisine*” sahip olduğu yorumunda bulunur.

¹²⁴³ S. Tansuğ, *agm. (1961a)*, s. 62.

¹²⁴⁴ S. Tansuğ, *agm. (1961a)*, s. 62

¹²⁴⁵ Nuri İyem, “Nurullah Berk'in Resimleri”, *Yeditepe*, 53, İstanbul 1961, s. 10-11.

¹²⁴⁶ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 121, İstanbul 1961, s. 8.

Ancak sanatçının bu durumu göze alarak çalışması durumunda umut vaat ettiğini düşünür.¹²⁴⁷

Sadi Güneş, 15 Mart 1961 tarihli Sanat Dünyası Dergisi'nde İstanbul'da açılan bir dizi sergiyi inceler. Emel Sözer'in 20- 28 Şubat 1962 tarihleri arasında Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergisinde Paris'te yaptığı desen ve yağlıboya eserleri teşhir edilir. Güneş, sanatçının uzun bir süredir sergi açmadığının altını çizer. Bu açıdan, serginin “*sanatçının sanat ortamından uzaklaşmasının verdiği çekingenliği*” yansıttığını düşünür. Cem Kabağağ'ın 5 Mart – 15 Mart tarihleri arasında Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi ise beğeniyle karşılar. Sanatçının “*ince bir hislilikle, bazı eserlerinde tabiatı dilediği gibi tertip eden bir serbestlik içinde*”, etkili bir ifade gücüne sahip olduğunu düşünür. Sergide teşhir edilen eserleri renk armonileri açısından takdir eder.¹²⁴⁸

Pertev Boyar'ın 70 eserinden oluşan kişisel sergisi 16 Mart 1961'de Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılır. Sadi Güneş, sanatçının “*bir önceki kuşağın sanat eğilimlerine*” bağlı olarak renkçi bir üslubu olduğunu belirtir.¹²⁴⁹ Selmi Andak'ın eserlerinde bol miktarda yeşil renk kullandığına dikkat çeker.¹²⁵⁰

Ömer Uluç'un 21 Mart 1961'de Türk – Alman Kültür Derneği'nde kişisel sergisi sanat çevrelerinde ilgiyle karşılanır.¹²⁵¹ Sezer Tansuğ, Yeditepe Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda sanatçının renk ve lekeye önem veren üslubunu, Türk resim sanatının tarihsel gelişimi çerçevesinde tartışır. Türk sanatında uzun yıllar çizgiye dayalı bir geleneğin olduğuna dikkat çeker. Sergi çerçevesinde, çizgiye dayalı geleneğin yıkılarak renk ve leke hâkimiyetinde yeni bir anlayışın doğduğunu düşünür. Ömer Uluç'un “*şekilsiz bir resmin somut yapı değişikliğiyle Türk resminin çizgi kaderini sarstığı*” yorumunda bulunur. Eserlerde tekil değerdeki lekelerin yüzeyle birlik oluşturmasını takdir eder.¹²⁵²

Türk Yüksek Ressamlar Cemiyeti'nin 1961 yılı sergisi Nisan ayı içerisinde İstanbul'da Galeri II'de açılır. Sergide on dört sanatçının eserleri teşhir edilir. Nurullah

¹²⁴⁷ S. Tansuğ, *agm. (1961a)*, s. 62.

¹²⁴⁸ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 122, İstanbul 1961, s.8.

¹²⁴⁹ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 123, İstanbul 1961, s. 8.

¹²⁵⁰ Selmi Andak, “Sanat Aleminde”, *Cumhuriyet*, 7 Mart 1961, s. 4.

¹²⁵¹ Selmi Andak, “Sergiler”, *Cumhuriyet*, 22 Mart 1961, s. 4.

¹²⁵² Sezer Tansuğ, “Ömer Uluç'un Sergisi”, *Yeditepe*, 40, İstanbul 1961b, s. 14

Tilgen sergi hakkında bir tanıtım yazısı kaleme alır. Sergide Nihat Akyunak, Şemsi Arel, Reşat Atalık, Sadi Güneş, Altan Gürman, Sevim Saruhan, Celal Mete'nin birer; Tülay Tura'nın ikişer, Şadan Bezeyiş, Müzehher Bilen, Nevin Çoker, Azra İnal'ın üçer; Ercüment Kalmuk, Selahattin Uzel'in dörder eseri yer alır.¹²⁵³

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi'nin 125. sayısında İstanbul'da açılan Adnan Çoker'in kişisel sergisini ve "Sekiz Sanatçı Sergisini" inceler. Güneş, Adnan Çoker'i "*Paris'i ve bugünün sanatını yurda getiren ressam*" olarak niteler. 5 Nisan – 14 Nisan 1961 tarihlerinde Türk – Alman Kültür Derneği'nde açılan sergiyi, eser sayısına kıyasla küçük olduğuna dikkat çeker. Sanatçının, soyut sanata estetik ve konstrüksiyon bakımından yeni değerler kattığı değerlendirilmesinde bulunur. "Sekiz Sanatçı Sergisi" ise 10 Nisan 1961'de Kadıköy Gençlik Kitabevi'nde açılır.¹²⁵⁴ Sergide Şeref Akdik, Türkhan Başpınar, Nazlı Ecevit, Feridun Ertaş, Necdet Kalay, Celal Uzmen, Suheyl Sukiye ve Salih Zeki Yazanlar'ın eserleri teşhir edilir. Güneş, serginin Güzel Sanatlar Birliği resim sergisinin yerine geçtiği görüşündedir.¹²⁵⁵

Hasan Şen, Yeditepe Dergisi'nde 8 Nisan – 20 Nisan 1961 tarihleri arasında Sanat Tenkitçileri Derneği tarafından Ankara Türk – Amerikan Derneği'nde açılan karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Sergiye Melahat Üren, Eşref Üren, Turgut Zaim, Esat Erar, Salih Urallı, Lütfü Günay, Turan Erol, Orhan Peker, Asuman Yavuzer, Semra Dağada, Münip Özben, Cemil Eren, Nevzat Akoral, İsmail Altınok, Cemal Bingöl, Şevket Sayan, Ömer Hatipoğlu, Anan Turani, Burhan Doğançay, İhsan Cemal Karaburçak ve Ayşe Silay katılır. Hasan Şen, serginin "*üzerinde uzun süre durulacak önemde*" olduğunu belirtir. Sergide yer alan ressamların modern sanatı "*yerinde incelemiş, uzun soluklu sanat yaşayışı içindeki*" sanatçılar olduğuna dikkat çeker.¹²⁵⁶

22. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 22 Nisan – 22 Mayıs 1961 tarihleri arasında Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi sergi salonunda açılır. Hasan Şen, 1961 yılı sergisinin jürisinde amatör ve plastik sanatla dışında çalışan kişilerin olmasına karşın serginin önceki yıllara göre daha başarılı olduğunu vurgular. Sergide, GSA kökenli jüri tahakkümünün ortadan kalkmasını Türkiye'de sanatın kalkınması yönünden zaruri

¹²⁵³ Nurullah Tilgen, "Türkiye Yüksek Ressamlar Cemiyetinin 1961 Yılı Resim Sergisi", *Sanat Dünyası*, 125, İstanbul 1961, s. 13-14.

¹²⁵⁴ Selmi Andak, "Sanat Aleminde", *Cumhuriyet*, 5 Nisan 1961, s. 4.

¹²⁵⁵ Sadi Güneş, "Galerilerden", *Sanat Dünyası*, 125, İstanbul 1961, s. 5, 15.

¹²⁵⁶ Hasan Şen, "Ankara'dan Sanat Mektupları", *Sanat Dünyası*, 126, İstanbul 1961a, s. 5.

görür.¹²⁵⁷ Sergide derece alan eserlerin sanat çevrelerinde uzun soluklu tartışmalara neden olduğunu belirtir. Sabri Berkel’in birincilik ödülü kazanmasını haklı bulur. Turan Erol’un ikincilik ödülünde ise jürinin adaletsiz davrandığı görüşündedir. İkincilik ödülünün Cemal Tollu’ya verilmesi gerektiğini savunur.¹²⁵⁸

Hulusi Mercan’ın kişisel sergisi, 26 Nisan 1961’de Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi dış galerisinde açılır. Hasan Şen, Hulusi Mercan’ın “insan ve sanat kişiliğini kabul ettirmiş” bir sanatçı olarak niteler. Sanatçının renk ve ışık meseleleri üzerine odaklandığını belirtir. Hulusi Mercan’ın Paris’ten döndükten sonra “*daha yerli*” bir üsluba ulaştığına dikkat çeker.¹²⁵⁹

İstanbul Belediyesi tarafından düzenlenen İstanbul Sanat Festivali kapsamında Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açılan sergide altmış resim ve heykel teşhir edilir.¹²⁶⁰ Sadi Güneş, İstanbul Festivali’nin önemini vurguladığı bir yazı kaleme alır. Festivalin çeşitli eksiklerinin olmasına karşın gelecek yıllarda uluslararası ölçekte önem arz eden bir etkinliğe dönüşebileceğini düşünür. Plastik sanatlar alanında ise eserlerin seçiminden sorumlu jürinin tayin edilmesinde bir takım sorunlar yaşandığını aktarır. İlk etapta G.S.A. öğretim üyelerinden kurulan jürinin, itirazlar neticesinde İstanbul Belediyesi tarafından derneklerin seçtiği üyelere oluşan yeni bir kadro ile değiştirildiğini belirtir. Festivalin ilerleyen dönemlerinde sanat derneklerinin ve yurt dışında çalışan Türk sanatçıların söyleşi, konferans gibi etkinlikler ile daha aktif olması gerektiğine vurgu yapar.¹²⁶¹

Nuri İyem, Yeditepe Dergisi’nin 51. sayısında Saniye Taylan’ın 23 Nisan – 6 Mayıs 1961 tarihleri arasında Robert Koleji’ndeki¹²⁶² kişisel sergisini inceler. Sergiyi “*yeni Türk resminden güzel bir örnek*” olarak niteler. Sanatçının eserlerinde dokuya verdiği öneme dikkat çeker. Koyu tonlar üzerine aydınlık noktalarla oluşturulan dokuların, serginin en akılda kalıcı yönü olduğunu düşünür. İyem, sanatçının doku

¹²⁵⁷ Hasan Şen, “Ankara’dan Sanat Mektupları: Plastik Sanatlar”, *Sanat Dünyası*, 127, İstanbul 1961b, s. 6.

¹²⁵⁸ Hasan Şen, “Ankara Sanat Mektupları”, *Sanat Dünyası*, 128, İstanbul 1961c, s. 5.

¹²⁵⁹ Hasan Şen, *agm. (1961c)*, s. 5.

¹²⁶⁰ Anonim, “İstanbul Festivalinde Resim-Heykel Sergisi” *Cumhuriyet*, 14 Mayıs 1961, s. 2.

¹²⁶¹ Sadi Güneş, “İstanbul Sanat Festivali’nde Plastik Sanatlar”, *Sanat Dünyası*, 126, İstanbul 1961, s. 5, 15.

¹²⁶² Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 127, İstanbul 1961, s. 5.

aracılığıyla biçimsel özelliklere birincil önem atfederken konuyu arka plana atmasını eleştirir.¹²⁶³

Zeki Faik İzer, *Arkitekt Dergisi*'nin 304. sayısında Nurullah Berk'in Şehir Galerisi'nde açtığı kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. İzer, serginin “*iyi ışıklandırılmış, adet bakımından mütevazı, muhteva bakımından pek değerli*” eserleri içerdiğini söyler. Sergide yer alan linoleum tekniğinde, siyah-beyaz ve tarama çizgilerle oluşturulmuş kompozisyonlarda Nurullah Berk'in malzeme konusundaki yetkinliğini altını çizer. İzer, d Grubu'ndan arkadaşı olan Berk'in araştırmacı ve yenilikçi yönünü takdir eder. Sergide teşhir edilen soyut denemelerini başarılı bulur. Ayrıca Orta Asya Türk heykellerinin form ve hareketlerini hatırlatan bir kompozisyon ile “*Baloncu*” adlı eseri serginin öne çıkan yapıtları arasında sayar.¹²⁶⁴

Sanat Dünyası Dergisi'nin 1 Kasım 1961 tarihli nüshasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde “*Paris'teki Türk Ressamları Sergisi*” hakkında bir yazı yayınlanır.¹²⁶⁵ Sergide, Paris'e resim eğitimi amacıyla giden yeni dönem sanatçılar ile önceki dönemde giden isimlerin eserleri teşhir edilir. Sergide Abidin Dino, İhsan Şurdum, Selim Turan, Oktay Günday, Remzi Raşa, Ferit Edgü, Avni Arbaş, Hakkı Anlı, Nejat Devrim, Rasin Arsebük, Adnan Varınca, Bayram Küçük, Atilla Bayraktar, Tiraje Dikmen, Yaşar Yeniceli, Cihat Burak, Ali Teoman Germaner'in eserleri yer alır. Selim Turan'ın eseri “*pentürü ve esprisi açısından*” sergiye değer katan bir yapıt olarak işaret edilir. Oktay Günday'ın çalışması huzur verici bir “*poetik absrte*” olarak nitelenir. Avni Arbaş'ın renk ve leke anlayışı ile öne çıkan eseri “*figüratif anlamın modern açıklaması*” şeklinde yorumlanır. Hakkı Anlı'nın kompozisyonu renk, biçim ve lekelerin düzenlenişi açısından başarılı bulunur. Yazıda, Selim Turan, Avni Arbaş, Oktay Anlı ve Nejat Devrim'in eserlerinin Türkiye'de kalması için sanatçılar ile iletişime geçildiği bilgisi verilir.¹²⁶⁶

Beyoğlu Şehir Galerisi'nde 10 Ekim – 30 Ekim 1961 tarihleri arasında açılan karma sergide elli sanatçının eseri teşhir edilir. Sanat Dünyası Dergisi'nin 137.

¹²⁶³ Nuri İyem, “Seniye Taylan'ın Sergisi”, *Yeditepe*, 51, İstanbul 1961, s. 13

¹²⁶⁴ Zeki Faik İzer, “Nurullah Berk'in Sergisi Münasebetiyle”, *Arkitekt*, 304, İstanbul 1961 s. 135.

¹²⁶⁵ Yazı, Sanat Dünyası Dergisi'nin “Resim” başlıklı bölümünde yer alır. Daha önceli sayılarda, bu bölümde yazar bilgisi olarak Sadi Güneş ismi yer almaktadır. Ancak, söz konusu yazıda herhangi bir yazar ismi bulunmamaktadır. Yazar isminin bulunmaması sehven yapılmış bir hata olacağı gibi, 137. Sayıda yazarın Sadi Güneş olmadığı da düşünülebilir. Bu nedenle ilgili inceleme “Anonim” olarak değerlendirilmiştir.

¹²⁶⁶ Anonim, “İstanbul'da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 137, İstanbul 1961, s. 5.

sayısında yer alan yazıda, İstanbul'un en aktif sanatçılarının soyut ve figüratif eserlerinin sergi kapsamında bir araya gelmiş olması vurgulanır. Galerinin B ve C salonlarında soyut eserler yer alır. A salonunda Türk süslemeciliğini modern bir anlayışta temsil ettiği belirtilen Zinnur Aldoğan, Cahide Keskiner, Azade Akar, Tefrika Altınova, Ülker Erke, Özden Süslü ve Berrin Alatu'nun eserleri teşhir edilir. Galerinin diğer salonlarında ise figüratif anlayışta eserler sergilenir. Sergide ilgi gören sanatçılar arasında Şemsi Arel, Maide Arel, Nihat Akyunak, Mustafa Ayataç, Hüseyin Bilişik, Ulviye Cenani, Hamit Görele, Ercüment Kalmuk ve Saniye Taylan'ın isimleri sayılır.¹²⁶⁷

Sadi Güneş, Saniye Taylan'ın 1 Kasım 1961'de Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi inceler. Sanatçının armoni, ritim ve genel yaklaşımları açısından her geçen gün başarıya ulaştığını belirtir. Sergide yer alan eserlerde yeni yüzey arayışları ve ifade biçimleri içinde olduğuna dikkat çeker. Taylan'ın orantılı biçim anlayışı ile “*parça duygululuğunu materyal egemenliğinden*” kurtardığını düşünür. Sanatçının malzeme hâkimiyetini takdir eder.¹²⁶⁸

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi'nin 139. sayısında 1961 yılı Kasım ayı içerisinde İstanbul Şehir Galerisi'nde açılan sergileri inceler. Mediha Gezgin'in 9 Kasım – 18 Kasım 1961 tarihleri arasındaki ilk kişisel sergisinde pastel ve yağlıboya eserleri teşhir edilir. Güneş, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarından olan sanatçının portrelerinin öğrencilik günlerinin sanat anlayışını yansıttığını düşünür. Ayla Diriltten ve Aysel Şahinkaya'nın 16 Kasım – 29 Kasım 1961 tarihleri arasında ortak düzenledikleri serginin, yeni mezun genç sanatçıların “*öğrenci özgürlüğünü*” yansıttığını düşünür. Ayla Diriltten'in eserlerindeki oylum anlayışını “*okul etkisinde*” bulur. Aylın Şahinkaya'nın eserlerinin plastik açıdan umut vaat edici olduğunu söyler. Güneş, Nurullah Berk'in 16 Kasım – 29 Kasım 1961 tarihleri arasındaki sergisinde, “*bütünü ile figüratif yapıtları*” yanında “*bulut ve dalgalar gibi obje'lerin sübjektif bir veri olarak motifleştirilmesiyle elde edilmiş*” dekoratif ve grafik yönü güçlü olan eserlerin yer aldığına dikkat çeker. “Gergef İşleyenler” eserinin serginin yoğun ilgi gören yapıtı olduğunu aktarır.¹²⁶⁹

¹²⁶⁷ Anonim, *agm. (1961)*, s. 5, 15.

¹²⁶⁸ Sadi Güneş, “İstanbul'da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 138, İstanbul 1961, s. 5, 15.

¹²⁶⁹ Sadi Güneş, “İstanbul'da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 139, İstanbul 1962a, s. 5.

3.1.2.3 1962-1963 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Gencay (Kasapçı), 16 Ocak – 22 Ocak 1962 tarihleri arasında Beyoğlu Şehir Galerisi'nde yeni bir kişisel sergi açar. Sergide, Gencay'ın Roma'ya yerleştikten sonra yaptığı eserler teşhir edilir. Sadi Güneş, sanatçının desen ve pentür olarak ulaştığı başarının izleyiciler tarafından takdir gördüğünü belirtir. Başarılı eserlerin yanında, illüstratif etkiler taşıyan eserlerin de yer almasına dikkat çeker.¹²⁷⁰

Özden Akbaşoğlu'nun yedinci kişisel sergisi, 20 Ocak 1962 tarihinde İstanbul'da Türk – Alman Kültür Merkezi galerisinde açılır. Sergide, sanatçının otuz eseri teşhir edilir. Sadi Güneş, serginin Akbaşoğlu'nun Amerika, Jamaika ve Bermuda Adaları'na yaptığı gezinin izlerini taşıdığını belirtir. Gezinin ardından nötr renk anlayışını hareketli ve renkli bir yaklaşım ile geliştirdiğini düşünür. Eserlerinde, gezi süresince çeşitli ülkelerden edindiği izlenimlerini içeren çeşitli konular ele alır. “*Şeytan Çukuru*” adlı Bermuda Adaları temalı eserinde yerel etkilere dikkat çeker. “*Hindistan Cevizinden Karkaslar*” ve “*Akropol'den Atina'nın Görünüşü*” eserlerini renk ve biçim açısından başarılı bulur. Figüratif eserlerin yanı sıra soyut çalışmalarını da verimli eserler olarak niteler.¹²⁷¹

Sadi Güneş, 24 Ocak 1962'de Beyoğlu Şehir Galerisi'nin farklı salonlarında açılan Kâinat Barkan ve Rasih Güran'ın kişisel sergilerini inceler. Kâinat Barkan'ın sergisinde on dört soyut eser teşhir edilir. Sadi Güneş, sanatçının samimi bir anlatıma sahip olmasını över. Sanatçının, gelecek için umut vaat ettiğini düşünür. Rasih Gürkan'ın sekiz renkli ve dokuz siyah-beyaz çalışmasından oluşan sergisini teknik ve malzeme açısından beğenir. Güran'ın fotoğraf kâğıdı üzerine karanlık odada yaptığı siyah-beyaz resimlerdeki gravür etkisine dikkat çeker.¹²⁷²

Şükriye Dikmen'in kişisel sergisi, 5 Şubat 1962'de Yeni Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açılır. Sergide yirmi dört eser teşhir edilir. Sadi Güneş, serginin ağaç ve insan olmak üzere iki temadan oluştuğunu söyler. Ağaç konulu eserlerin, plastik açıdan Türk klasik sanatının netliğini çağrıştırdığını düşünür. Eserlerde çizgi, etki ve armoni bakımından güçlü bir desen anlayışı olduğunu söyler.¹²⁷³

¹²⁷⁰ Sadi Güneş, “İstanbul'da Resim”, *Sanat Dünyası*, 143, İstanbul 1962b, s. 6-7.

¹²⁷¹ S. Güneş, *agm. (1962b)*, s. 7.

¹²⁷² Sadi Güneş, “On Beş Günün Sanat Olayları”, *Sanat Dünyası*, 6/144, İstanbul 1962c, s. 7.

¹²⁷³ S. Güneş, *agm. (1962c)*, s. 7.

Adnan Çoker'in guaj eserlerinden oluşan kişisel sergisi, 26 Mart – 6 Nisan 1962 tarihlerinde Türk – Alman Kültür Merkezi'ni salonlarında açılır. Sergide otuz iki eser teşhir edilir. Sadi Güneş, serginin düzen açısından Avrupai bir hava taşıdığını belirtir. Sergide yer alan eserlerin guaj boyaya ilişkin çeşitli teknik denemeler içerdiğine dikkat çeker. Adnan Çoker'in sergi hakkında yaptığı şu açıklamasını aktarır:

“Davranış bakımından resimlerimde umumiyetle bir müzik eşliği görülmektedir. Fakat bu benim müzikalist bir ressam olduğu göstermez. Bence müzik bir tahrik vasıtasıdır. Ama bu demek değildir ki müziksiz resim yapılmaz... Gözle işittirmeyi arzu ediyorum. Bunun için ritm, hareket, renk, kendi kurduğum espas içinde en büyük vasıta oluyor. Seyircinin resimlerimi yürüyerek seyretmesini tercih ederim. Bu, resimlerimin kendisinden olanından daha çok vibrasyon yaratıyor. Bu hadise ile zaman meselesine temas etmiş oluyorum.”¹²⁷⁴

Güzel Sanatlar Birliği'nin 1962 Ankara sergisi, 3 Mart – 18 Mart 1962 tarihlerinde Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde gerçekleşir. Sergide Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu, İbrahim Çallı, Abdullah Çizgen, Feyhaman Duran, Nazlı Ecevit, Cevat Erkul, Bedia Güleriyüz, Ali Karsan, Edip Köseoğlu, Hikmet Onat, Bedia Güleriyüz, Halil Ali Sözel, Ayetullah Sümer, Selahattin Teoman, Ayetullah Sümer, Saip Tuna, Celal Uzel'in 32 eseri teşhir edilir. M. İnal, serginin Ankara izleyicisinden yoğun bir ilgi gördüğünü belirtir. Sergiye katılan sanatçıların bugünkü sanatı yaratılmasındaki eğitici rollerini vurgular.¹²⁷⁵

Nuri İyem, öğrencisi Seta Hidiş'in Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. İyem, Seta Hidiş'i, Ömer Uluç gibi doğa karşısında açıkça başarısız sanatçılar arasında sayar. Doğaya karşı duyarlılığın içten bir gelen bir kabiliyet olduğunu belirtir. Kimi sanatçıların modern resmin imkânları ile doğaya karşı kabiliyetsizliklerini örtmeye çalıştığına dikkat çeker. Seta Hidiş'in çalışmalarını ise *“samimi bir amatörün çabası”* olarak daima sevdiğini söyler. Ancak, öğrencisinin figüratif resimden uzaklaşarak informe bir anlayışa yönelmesini eleştirir. Nuri İyem'e göre Seta Hidiş'in temel kaygısı parlak renkler, geometrik biçimler ve derinlik taşıyan plan düzenlemeleri ile dinamik bir resim anlayışıdır. Sanatçının, söz konusu arayışları

¹²⁷⁴ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 7/147, İstanbul 1962d, s. 5.

¹²⁷⁵ M. İnal, “Ankara'dan Sanat Mektupları”, *Sanat Dünyası*, 147, İstanbul 1962, s. 11.

çerçevesinde başarısız olduğu değerlendirilmesinde bulunur. Seta Hidiş'i "yolunu yordamını bulamamış bir ekspresyonist sanatçı" olarak niteler. Sanatçıya serbest ve renkli bir ifade anlayışı üzerine çalışmasını tavsiye eder.¹²⁷⁶

M. İnal, Sanat Dünyası Dergisi'nde 1962 yılı Mart ayı içerisinde Ankara'da açılan bir dizi sergiyi inceler. Hamit Görele'nin 17 – 29 Mart 1962 tarihlerinde Alman Kitaplığı Galerisi'nde açılan sergisinde yirmi dört eser teşhir edilir. İnal, sergide yer alan eserlerin geometrik düzenlemeler ve kadın portrelerinden oluştuğunu aktarır. Serginin sanat çevrelerinde ilgiyle karşılandığını belirtir. Sanatçının, Picasso'nun bir resmini çağrıştırdığını düşündüğü kadın portresindeki renk, satıh ve çizgi düzenlemelerinin diğer eserlere kıyasla farklı görüldüğünü vurgular. Gencay'ın 21 Mart 1962'de Milar Galerisi'nde açtığı sergiyi şekil, renk ve desen açısından güçlü bulur. Sanatçının figüratif pentür ve desenlerinden başka dekoratif eserler teşhir ettiğini aktarır. Nazmiye Nigar ve Metin Nigar'ın 25 Mart 1962'de Sanatseverler Derneği'ndeki sergisini başarılı bulur. Sanatçıların guaj, yağlıboya, minyatür tekniğindeki soyut ve peyzajlarının Ankaralı sanatseverler tarafından ilgiyle karşılandığını söyler.¹²⁷⁷

Nazmiye Nigar ve Metin Nigar'ın Ankara Sanatseverler Derneği'ndeki sergileri hakkında bir başka yazı Akis Dergisi'nde yayımlanır. Nazmiye Nigar'ın eserlerinin çoğunlukla minyatür, Metin Nigar'ın İstanbul ve Ankara manzaralarından oluştuğu belirtilir. Sergi, "bütün resim sergilerini non-figüratif eserlerin istilâ ettiği bir dönemde" figüratif eserlerin yoğunlukta olması nedeniyle cesaret gerektiren bir girişim olarak nitelenir.¹²⁷⁸

Nuri İyem, 30 Mart 1962'de İstanbul'da Vakko Galerisi'nin açılışı dolayısıyla düzenlenen karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Sergide Ferruh Başağa, Aliye Berger, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Cemil Eren, Azra İnal, Nasip İyem, Nuri İyem, Ercüment Kalmuk, Pindaros Platonidis, Şadi Çalık, Ali Teoman Germaner ve Zühtü Müridoğlu'nun eserleri teşhir edilir. Nuri İyem, Ercüment Kalmuk'un natüremort ve Ferruh Başağa'nın geometrik düzenli tuvali hariç, serginin yeni sanat akımlarını içerdiğini belirtir. Sergilenen eserlerin "yirminci yüzyıl insanının plastik sanatta varmış olduğu katı belirtileri" temsil ettiğini düşünür. Çoğunlukla informel sanat anlayışına bağlı sanatçıların akademik yaklaşımların ötesinde "özgür ve içten" eserler verdiğini

¹²⁷⁶ Nuri İyem, "Seta Hidiş'in Sergisi", *Yeditepe*, 55, İstanbul 1962a, s. 10.

¹²⁷⁷ M. İnal, "Ankara'dan Sanat Mektupları", *Sanat Dünyası*, 148, İstanbul 1962, s. 11.

¹²⁷⁸ Anonim, "Sanat: Haberler", *Akis*, 23/405, Ankara 1962, s. 29.

söyler. Yeni sanatın “*konu sultasından kurtulduğuna*” dikkat çeker. Resim sanatında “*konular ve tasvirler çağının tükendiğini*” belirten İyem, sergiyi formalist yapısı bağlamında takdir eder.¹²⁷⁹

Türk Yüksek Ressamlar Cemiyeti’nin yıllık sergisi, 3 Nisan 1962’de Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açılır. Sergide on sekiz sanatçının elli dört resmi ve üç heykeli yer alır. Sergiye katılan sanatçılar Özden Akbaşoğlu, Nihat Akyunak, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Mete Deniz, Esat Erar, Devrim Erbil, Nevin Göker, Hamit Görele, Sadi Güneş, Altan Gürman, Azra İnal, Ercüment Kalmuk, Celal Mete, Sevim Saruhan, Tülay Tura ve Selahattin Uzunlu’dur. Fikret Adil, cemiyetin isminde bulunan “yüksek” sıfatını yadırgar. Sergi hakkındaki eleştirisinde “*kendilerini yüksek ressam diye takdim eden sanatçıların*” oldukça başarısız eserler altına imza atmasını bir çelişki olarak görür. Sergide teşhir edilen eserlerin çoğunda yabancı ressamın etkilerinin görüldüğüne dikkat çeker.¹²⁸⁰ Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi’nde sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Türk Yüksek Ressamlar Cemiyeti üyesi olan Güneş, serginin amacını şu sözlerle ifade eder:

*“Bir cemiyetin sergi çabası iki anlam taşır. Biri, üyelerini sanat yönleriyle takdim eder. Bu biraz iç oluş ile ilgilidir. İkincisi, toplumun eğitimine direkt olarak katılmasıdır. Bu yönden sanatçı, daha geniş anlam ve etkide plastik sanat Cemiyetleri, Milli Eğitim Bakanlığı’nın eğitim çabasının gönüllü yardımcıları olarak toplum eğitiminde yer alırlar. Bu günün sanatını takdim etmek amacı ise, eğitimde, çağdaş medeniyet varlığının ayrılmaz parçası olan sanatını sunarak, kültür seviyesini sağlamlaştırmak olur.”*¹²⁸¹

Aliye Berger, 4 Nisan – 19 Nisan tarihleri arasında Türk – Alman Kültür Merkezi salonlarında bir resim sergisi açar. Fikret Adil, sergide yer alan eserlerin teknik ve üslup çeşitliliğine dikkat çeker. Sanatçının renkçi yönünü öne çıkarır. Berger’in sergide teşhir edilen son eserlerinde, “*resmi yeniden keşfeden çocuk safiyeti içerisinde*” duygularına yöneldiği yorumunda bulunur. Sergiyi biçim ve içerik açısından takdir eder.¹²⁸² Nuri İyem, Aliye Berger’in birçok rengi bir arada kullanarak “*renkli ve masalsı*

¹²⁷⁹ Nuri İyem, “Vakko’da İlk Sergi”, *Yeditepe*, 63, İstanbul 1962b, s. 4-5.

¹²⁸⁰ Fikret Adil, “İki Sergi”, *Son Havadis*, 11 Nisan 1962, s. 5.

¹²⁸¹ Sadi Güneş, “T. Yüksek Ressamlar Cemiyeti Yıllık Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 148, İstanbul 1962e, s. 5.

¹²⁸² Fikret Adil, “İki Sergi”, *Son Havadis*, 11 Nisan 1962, s. 5.

bir dünya” yarattığını belirtir. Eserlerinde teknikten ziyade duygu ve heyecanın ön plana çıktığını düşünür. Şeffaf ve derinlikli renk kullanımını eski ustaların eserlerine benzetir. Aliye Berger gibi bir sanatçının eserlerinin Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde yer almamış olmasını eleştirir.¹²⁸³

İhsan Cemal Karaburçak’ın Beyoğlu Şehir Galerisi’nin D salonundaki kişisel sergisi 15 Nisan 1962’de açılır. Sadi Güneş, Karaburçak’ın önceki sergilerindeki peyzajlarında görülen renk yaklaşımlarını geliştirdiğini belirtir. Sergide yer alan kompozisyonlarda renk anlayışının sadeleşerek olgunluğa ulaştığını düşünür. Güçlü renk etkileri ile figüratif anlayışın soyutlamaya değgin bir yapıya dönüşmesini takdir eder.¹²⁸⁴

Ziynettin Görgün, Duran Karaca’nın 16 Nisan – 29 Nisan tarihleri arasında Beyoğlu Şehir Galerisi’nde Lisette Zara ile açtığı ilk resim sergisini inceler. Görgün, sanatçının Varlık Dergisi’nin önceki sayılarında basılan siyah-beyaz çalışmalarını takdir eder. Ancak, sergide yer alan bazı eserleri siyah-beyaz çalışmalarının renklendirilmiş versiyonları olması açısından eleştirir. Sergide yer alan diğer çalışmaları ise yeni bir tarzın örnekleri olarak beğeniyle karşılar. Acı koyu renklerin arasından parlak renklerin taşıdığını söylediği son dönem çalışmalarını “*kişinin evrene bir isyanı*” şeklinde yorumlar.¹²⁸⁵

Salih Acar, 2 Mayıs 1962’de Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisinde yirmi beş yağlıboya eser sergiler. Sadi Güneş, Acar’ın uzun yıllardır konu edindiği yaban ördekleri yerine balıklar, karidesler, kuşlar, su taşıyan kadınlar gibi konulara yöneldiğini belirtir. Sanatçının “*kuvvetli plastiği yanında, daha illüstre bir motif ressamı*” kimliğine büründüğüne dikkat çeker. Eserlerinde ifade ve içerik açısından dekoratif değerlerin ağırlık kazanmaya başladığını gözlemler.¹²⁸⁶

Nuri İyem, Yeditepe Dergisi’nin 16 Ekim -1931 Ekim 1962 tarihli nüshasında Fethi Karakaş’ın sergisini inceler. Yazıda, serginin yer ve zaman bilgisi yer almaz. İyem, sanatçının doğa ile güçlü bağları olan, şiirsel ve duyarlı bir gerçekçilikten yana olduğunu belirtir. Karakaş’ın doğal orantıları, siyah-beyaz dengesini ve yapısal değerlerin ön planda olduğu sade anlatımı sanatsal yaklaşımının belirleyici özellikleri

¹²⁸³ Nuri İyem, “Son Sergiler”, *Yeditepe*, 61, İstanbul 1962c, s. 22.

¹²⁸⁴ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 140, İstanbul 1962f, s. 5

¹²⁸⁵ Ziynettin Görgün, “Duran Karaca’nın Sergisi”, *Varlık*, 574, İstanbul 1962, s. 10.

¹²⁸⁶ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 150, İstanbul 1962g, s. 5.

olarak işaret eder.¹²⁸⁷ Nuri İyem, Fethi Karakaş'ın üslubu çerçevesinde Türk resim sanatında yerellik tartışmalarına şu sözlerle değinir:

“Tersine yorumlanmış bir İslâmi düşüncenin, ‘yaratmak Allah’a vergi’ sözünün, hayatın her alanına ulu orta sürülüşü, bütün Müslüman memleketler gibi bizi de perişan etmiştir. Perişanlığımızın, manevi sefaletimizin derecesini görmek için Avrupa’ya götürülmesine göz yumulan eski çağların sanat yapıtlarını hatırlamak yeter. Ama sarayda bilmem nerden göç etmiş Kalemkâr ya da Venedikli’nin yapıtları varmış, neye yarar? Halkımız eski sanat yapıtlarını temel taşı ya da tarlanın sınırlarına işaret olsun diye yığmıyor mu? Bugün bile İslâmi yapıta, ressamlık yerine, nakkaşlığa daha çok önem verdiğimiz ortada değil mi? Nakışlarımız var diye ter ter tepiniyoruz. Hele Batı’dan biri çıka gelirse, ‘sizler İslâm’sınız, İslâm’ın sanat görüşünden gelmelisiniz’ diye salak ve hain bir söz etti mi keyiflerimize diyecek olmaz. Fethi Karakaş, bunca ayılamamış ortam da, doğru olan yolu bulmuşsa, bu bana yeter... Onun yanı başında nakış ve nakkaşlıkla sözde gerçekçiliği ya da köylü hikayelerini tasvir etmişleri, yabancılardan ‘Ah tam İslâm, tam oryantal’ deyip yüceltmesine başını bile çevirmemişse bu bana yeter.”¹²⁸⁸

Nuri İyem, Yeditepe Dergisi’nin 1 Aralık – 15 Aralık 1962 tarihli sayısında çeşitli sergileri inceler. Abidin Elderoğlu’nun Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisini biçimin içeriğe uygun yapılanışı açısından takdir eder. Sanatçının “*Işık ve Bitki Yahut Ruh ve Hürriyet*” adlı eserindeki anlatımını, sergi bütünündeki yaklaşımına örnek olarak işaret eder. Dikey ekseninde yerleşime sahip olan eserde yer alan kadın figürünün sağ alt köşeden sol üst köşeye kadar uzanan hareketine dikkat çeker. Kadın figürünün üst kısımlarını aydınlatan ışığın, aynı zamanda figürün varmak istediği sol üst köşeyi de aydınlattığının altını çizer. Eserde “*kadının (ruh) ışığa (özgürlük) çırılçıplak varmasını*” ruh ve özgürlük alegorisi olarak yorumlar. Elderoğlu’nun sağlam bir yapısal düzen içerisindeki alegorik anlatımını takdir eder. Salahattin Taran’ın Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının önceki döneme kıyasla herhangi bir ilerleme olmadığını belirtir. Şehir Galerisi’ndeki bir başka sergi Devrim Erbil’e aittir. İyem, sergide figüratif, soyut ve rölyef etkili 3 ayrı sanatsal yaklaşımın gözlemlenebileceğini

¹²⁸⁷ Nuri İyem, “Fethi Karakaş’ın Sergisi”, *Yeditepe*, 73, İstanbul 1962d, s. 8.

¹²⁸⁸ N. İyem, *agm. (1962d)*, s. 8.

söyler. Teşhir edilen eserler içerisinde figüratif olanın üzerinde en fazla durulması gereken çalışma olduğu görüşündedir. Eserin merkezinden çevreye doğru her yönde yayılan dinamik hatların hareketlerini beğenir. Sergide teşhir edilen çalışmaların isimlerinin ve numaralarının olmamasını eleştirir.¹²⁸⁹

Fikret Ürgüp, Nuri İyem'in Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Fikret Ürgüp, Nuri İyem'in eserlerinde biçimsel unsurların dikkatle gözlemlenmiş bir dünya yarattıklarını belirtir. Sergide yer alan eserleri, önceki yıllara göre “*kabartmalar, şekiller ve renk*” açısından daha zengin bulur. Teşhir düzeninde eserlerin numaralandırılmadığı için çalışmalar üzerinde tek tek durmanın güçlüğünden yakınır. Ürgüp, Nuri İyem'in sergisini “*kendisini kabul ettirmiş bir ressamın*” eserlerini içermesi açısından başarılı olarak değerlendirir. Ürgüp sergide teşhir edilen eserlerin kimi zaman Dubuffet'yi çağrıştırdığını düşünür. Ancak bunun bir kopyacılık anlamına gelmediğine dikkat çeker. Soyut sanat eserlerinde benzerlik konusunda şu yorumda bulunur:

*“Non-figüratif resimler büsbütün bağımsız bir şekilde yaratılamaz ve hemen her zaman başka bir ressamla benzerlik bulunabilir. Bu, kopya etmek değildir. Plastik araştırmalar ve ifade araçları zamana uyarak ve çevreyle ilgili olarak muayyen bir şekilde gelişmektedir. Bilimde olduğu gibi, birbirinden haberi olmayan iki araştırmacı aynı zamanda aynı şeyi keşfedebilir”*¹²⁹⁰

3.1.2.4. 1963-1964 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Nuri İyem, Yeditepe Dergisi'nde 1963 yılının Ocak ayında açılan ilk sergilerini inceler. Kristin Saleri'nin Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergisini beğeniyle karşılar. Sanatçının ilk soyut çalışmalarını “*arınmış, gereksizleri atmış,öz bir yaklaşım*” içermesi açısından takdir eder. Sanatçının zaman zaman doğadan görünüşleri ele almasını, soyut sanattaki gelişim süreci açısından gereksinim olarak görür. İyem, Saleri'nin bir doğa görünüşünden ziyade, kendisinde uyandırdıklarını ifade ettiğini vurgular. Mustafa Esirkuş'un Türk – Alman Kültür Merkezi'ndeki sergisini hayal kırıklığı olarak yorumlar. Sanatçının alışıldık edebi tutumunu terk ederek, “*Picasso ve Klee arası*

¹²⁸⁹ Nuri İyem, “Son Sergiler”, *Yeditepe*, 76, İstanbul 1962e, s. 4.

¹²⁹⁰ Fikret Ürgüp, “Nuri İyem'in Yeni Sergisini Gezerken”, *Yeditepe*, 77, İstanbul 1962, s. 5.

biçimlenmelere” yöneldiğini gözlemler. Eserlerin, söz konusu biçimsel yaklaşımlara karşın yer yer edebi ifadeler içermesini tutarlı bir bütünlüğe sahip olmadığı için eleştirir. Fakat, sanatçının hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun etkisinden kurtularak yeni arayışlara yönelmesini takdir eder. Tülay Tura’nın Türk – Alman Kültür Merkezi’nde açtığı sergiyi “*hiçbir tasarlama ve tasvir etmeden, aniden, içten gelen*” resimlerden oluştuğunu aktarır. Resimlerdeki doğaçlama yaklaşımları, sanatçının imzası haline gelen bir virtüözlük ile ilişkilendirir. Nuri İyem, Tülay Tura’nın Adnan Çoker ile benzer stilleri olmasına karşın “Adnan Çoker’e taş çıkartacak kadar usta” olduğu fikrindedir. Sergideki tek kusur olarak, ustalığın baskın unsur olarak konu ve içeriğin önüne geçmesini işaret eder.¹²⁹¹

Ragıp Gökcan’ın kişisel sergisi 15 Şubat 1963’te Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açılır. Sergi, içerdiği eserler bağlamında retrospektif içeriğe sahiptir. Sergide figüratif ve soyut eserlerin farklı salonlarda teşhir edilmesinin doğru bir tercih olduğunu söyler. Gökcan’ın figüratif çalışmalarında doğayı ele alış biçimini takdir eder. Sanatçının anlam, desen ve renk açısından bütünlüğe ulaşmış bir üslubu olduğunu belirtir. Gökcan’ın son dönem eserlerinde soyut anlayışa yöneldiğine dikkat çeker. Sanatçının soyut eserlerini renk kullanımını yönünden başarılı bulur.¹²⁹²

Nuri İyem, 1963 yılı Şubat ayı içerisinde Şehir Galerisi’nde açılan İlhami Uskan’ın kişisel sergisini inceler. İyem, sergide yer alan eserlerin deniz temalı olduğunu aktarır. İlhami Uskan’ın “*hassasiyet yüklü*” bir ressam olduğunu belirtir. Ancak sanatçının empresyonist tarzının eskide kalmış bir duyarlılık içerdiğine dikkat çeker. Görüntülerin “*dış görüntülerin sınırlarında*” kaldığını ifade eder. Bu bağlamda, sanatçının “*başıboş duygularının bir forma ihtiyacı*” olduğu yorumunda bulunur.¹²⁹³

Cem Şakir Kabağaç’ın kişisel sergisi 15 Mart 1963 tarihinde Beyoğlu Şehir Galerisi’nde D salonunda açılır.¹²⁹⁴ Sadi Güneş, sanatçının önceki yıllara göre daha fazla eser teşhir ettiğini belirtir. Sergi çerçevesinde Kabağaç’ın “*plastik yaklaşımlarında bir tereddüt*” içerisinde olduğu yorumunda bulunur.¹²⁹⁵

¹²⁹¹ Nuri İyem, “Yılın İlk Sergileri”, *Yeditepe*, 79, İstanbul 1963, 10.

¹²⁹² Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 170, İstanbul 1963a, s. 5.

¹²⁹³ Nuri İyem, “Şehir Galerisi’nde İlhami Uskan”, *Yeditepe*, 82, İstanbul 1963, s. 5)

¹²⁹⁴ Anonim, “15 Mart 1963’den İtibaren Şehir Galerisi’nde Açılacak Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 170, İstanbul 1963, s. 9.

¹²⁹⁵ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 171, İstanbul 1963b, s. 5.

Nuri İyem, Yeditepe Dergisi'nin 16 Mart – 30 Mart 1963 tarihli nüshasında Aliye Berger'in Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açtığı sergiyi inceler. Berger'in eserlerinin “*çocuksu ve romantik bir coşkunculuk*” taşıdığını düşünür. Büyük boy eserlerindeki polikrom uyumları başarılı bulur. Sanatçının saydam renklerde yaşadığı ahengi benzersiz olarak yorumlar. Kat kat sürdüğü saydam boyanın yoğun olarak uygulandığında dahi alttaki beyaz katmanın görülmesinden doğan “*içten ışıklandırılma*” etkisini takdir eder. Berger'in kendi eğilimlerinden başka hiçbir stile bağlı olmadığını vurgular. Eserlerindeki “*taşkınlığın akılla yola getirilemez*” bir doğası olduğunu ifade eder. Sanatçının başarısının yalnızca “*vahşi bir iç güdü*” sayesinde izah edilebileceği yorumunda bulunur.¹²⁹⁶

Selmi Andak, Cumhuriyet gazetesinde, 1 Nisan – 15 Nisan 1963 tarihlerinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan Güngör Arıbal'ın sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Andak, her bir sanatçının üzerinde durulması gereken önemli sanatçılar olduğunun altını çizer. Güngör Arıbal'ın Adana, Mersin ve Ankara'daki sergilerinden sonra Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde sergilere katıldığını belirtir. Sanatçının “*Yeni Yön Denemeleri*” adlı çalışmalarının Türk süsleme sanatlarını ileriye taşır nitelikte olduğunu düşünür.¹²⁹⁷

Salih Acar'ın 1 Nisan – 15 Nisan 1963 tarihli Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergisi, kamuoyunda ilgiyle karşılanır. Sadi Güneş, sergide yer alan eserlerin küçük av hayvanlarının dekoratif düzenlemelerini içerdiğini belirtir. Sanatçının güçlü bir plastik dili olduğunu düşünür. Salih Acar'ın toplumun beğeni düzeyini iyi tahlil eden bir sanatçı olduğunu ifade eder.¹²⁹⁸ Selmi Andak ise Salih Acar'ın sergideki eserlerini yenilik bakımından ilgi çekici bulur.¹²⁹⁹

Beyoğlu Şehir Galerisi'nde 1 Nisan – 15 Nisan 1963 tarihlerinde açılan bir başka sergi Mustafa Ayataç'a aittir. Sadi Güneş, Mustafa Ayataç'ın sergisinde “*daha katıksız bir soyut anlama yöneldiğine*” dikkat çeker. Siyah kompozisyonlarını, sanatçının soyut yaklaşımlarında yeni bir evre olarak işaret eder. Son eserleri

¹²⁹⁶ Nuri İyem, “Son Sergiler”, *Yeditepe*, 83, İstanbul 1963, s. 5.

¹²⁹⁷ Selmi Andak, “Bir Ressamımız İtalya'da ve Son Başarılı Sergiler”, *Cumhuriyet*, 5 Nisan 1963, s. 4.

¹²⁹⁸ Sadi Güneş, “Nisan Ayında Galeriler”, *Sanat Dünyası*, 175, İstanbul 1963c, s. 16.

¹²⁹⁹ S. Andak, *agm. (1963)*, s. 4.

bağlamında, Ayataç'ın sade bir anlatıma ulaştığı yorumunda bulunur.¹³⁰⁰ Selmi Andak, başarılı bir sanatçı olarak vurguladığı Mustafa Ayataç'ın sergisini başarılı bulur.¹³⁰¹

Sadi Güneş, 1963 yılı Nisan ayında açılan bir dizi sergiyi inceler. Adnan Çoker, Tülay Tura, Altan Gürman ve Devrim Erbil tarafından kurulan Mavi Grubu'nun ilk sergisi 9 Nisan – 19 Nisan 1963 tarihleri arasında Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açılır.¹³⁰² Güneş, Mavi Grubu oluşturan sanatçıların akademik eğitime karşıt yaklaşımlara sahip olduğunu vurgular. Grubun etkinliklerinin başarıya ulaşması durumunda, kurucusu Adnan Çoker'in “*akademi dışı etkinliklerinin en verimli olacağını*” düşünür. Ercüment Kalmuk'un Türk – Amerikan Kültür Merkezi'ndeki sergisinin, “*objeden tam kopmamış, fakat sübjektif bir kavramın olumluluğunu*” taşıdığı yorumunda bulunur. Sergide yer alan eserler çerçevesinde geniş yüzeyler üzerindeki biçimsel problemleri başarı ile çözüme kavuşturduğunu söyler. Türkiye Yüksek Ressamlar Cemiyeti'nin Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtığı sergiyi “*soyut anlam içerisinde ağır başlı bir sergi*” olarak niteler.¹³⁰³

Yirmidördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 2 Mayıs – 2 Haziran 1963 tarihleri arasında Ankara Arkeoloji Müzesi salonlarında açılır. Sergide yüz on dört ressamın iki yüz yetmiş sekiz resmi ve on beş heykel sanatçısının yirmi yedi heykeli teşhir edilir. Serginin 1963 yılı jürisi Cemal Tollu, Refik Epikman, Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Bingöl ve Şadi Çalık'tan oluşur. Nedim Günsur “*Gökyüzü*” eseri ile resim salonunda birincilik ödülü kazanır. İkincilik ödülü Dinçer Erimez'in “*Okul Yolu*” eserine verilir. Sergi kapsamında, devlet tarafından satın alınmak üzere elli resim ve üç heykel seçilir. Hamit Kınaytürk, serginin her geçen yıl daha soyut ve non-figüratif bir kimlik kazandığına dikkat çeker.¹³⁰⁴

Sadi Güneş, Yeditepe Dergisi'ndeki yazısında 1963 yılı Mayıs ayı itibariyle sergi sezonunun kapanmasına istinaden değerlendirmelerde bulunur. Senenin önemli karma sergileri arasında sanatçı birliklerinin etkinliklerine işaret eder. Güzel Sanatlar Birliği'nin Fransız Konsolosluğu'ndaki sergisinin gelenekselleşmiş bir empresyonist anlayış içerisinde gerçekleştiğini belirtir. Türk Ressamlar Cemiyeti'nin Beyoğlu Şehir

¹³⁰⁰ S. Güneş, *agm. (1963c)*, s. 16.

¹³⁰¹ S. Andak, *agm.*, s. 4

¹³⁰² Anonim, “15 Günün Olayları”, *Varlık*, 596, İstanbul 1963, s. 1.

¹³⁰³ S. Güneş, *agm. (1963c)*, s. 16.

¹³⁰⁴ Hamit Kınaytürk, “24üncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 177, İstanbul 1963, s. 10.

Galerisi'ndeki sergisinde, GS. Sergisi'ne karşı, çağdaş yorumların yer aldığını anımsatır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen Türk Yüksek Ressamlar Cemiyeti sergisinde teşhir edilen eserlerin ise tümüyle soyut çalışmalar olduğunu belirtir. Güneş, resim alanındaki çalışmaların diğer disiplinlere göre verimli bir sezon geçirdiğini düşünür. Yeni nesil sanatçıların, geçmiş kuşaklara kıyasla “*mümkün olduğu kadar küçük hesapların dışında kaldığını*” söyler. Genç sanatçıların kişisel sergilerinin halk ve basın tarafından ilgi görmediğine dikkat çeker. Bu konuda aşağıdaki yorumda bulunur:

*“Biz zannediyoruz ki, hiçbir yer, müessese ve makadam yardım görmeyeceği açıkça görülen sanatçı, kendi gücünü yalnız sergi açmanın veya sergi yerinin duvarları arasında yitirmemelidir. Yukarıda saydıklarımıza karşı, toplumla temas içinde kuvvet harcaması, organizasyonlar yapması kendi başına radyonun, basının, bu sayede var olan resmi organın ödevini de üzerine alması gerekmektedir. Sanat severi bana gelsin diye beklemenin boş olduğu, hiçbir yerden de yardım ümit edilemeyeceği yılların sağladığı görgü ile sabit bulunmaktadır.”*¹³⁰⁵

Fikret Ürgüp, Nuri İyem'in 1963 yılı Aralık ayı içerisinde Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Yazısında, sergi aracılığı ile sanat ve estetik deneyim gibi kavramları ele alır. Soyut resmi “*insanı düşündürmeden heyecan veren, bir ihtiyacı karşılayan sanat örneği*” olarak tanımlar. Nuri İyem'in sergisinin ise soyut sanat üzerine düşündürücü olduğuna dikkat çeker.¹³⁰⁶ Ürgüp, sergi hakkındaki yorumlarını aşağıda belirttiği düşünceler üzerine inşa eder:

*“Edgar Poe'nin yazdığı gibi, tabiat güzelliği, bahçeler, kırlar ve tepelerde insan tek başına heyecanlanır. Sanat, insan yapısı olduğu için, onun güzelliği, çirkinliği, insan üzerindeki etkisi başkalarıyla paylaşılmak ister. Sanat eseri, insanlığın yaşamaya değer olduğunu ispat ediyordur, çünkü tabiattan ayrılmış olan yaratıcılıktır. Başka türlü ve insan ölçüsünde bir ihtiyaç. İçtepkilerin doğurduğu ihtiyaçları gidermekten bambaşka... Sanatsız hayat, insanla hayvanı birbirinden ayırt etmeye yetmez. Çünkü insanın getirdiği yaratıcılıktır ve sanat eseridir”*¹³⁰⁷

¹³⁰⁵ Sadi Güneş, “Sezon Kapanırken”, *Sanat Dünyası*, 174, İstanbul 1963d, s. 5.

¹³⁰⁶ Fikret Ürgüp, “Nuri İyem'in Son Sergisi”, *Yeditepe*, İstanbul 1964, 93, 7, 9.

¹³⁰⁷ F. Ürgüp, *agm. (1963)*, s. 9

Fikret Ürgüp, Nuri İyem'in sergisini yukarıda yer alan düşünceler etrafında incelediğini belirtir. Sanatçının ustalığından doğan estetik hazzı, sıradan anlam ilişkisinin ötesinde bir zevk olarak görür. Sergide yer alan eserlerin denge ve teknik başarılarını takdir eder. Soyut sanattan zevk duymanın, biçimsel bir yetkinlik ile mümkün olabileceğine dikkat çeker. Bu bağlamda Nuri İyem'in "*kendisini resimde bulmuş bir sanatçı*" olarak niteler.¹³⁰⁸

İhsan Cemal Karaburçak'ın kişisel sergisi 20 Aralık 1963'te, G.S.A. sergi salonunda açılır. Akademi Dergisi'nde yer alan yazıda, Karaburçak'ın renkçi yönü vurgulanır. Sanatçının empresyonizm ile başlayan sanat yaşamının, "*kendine özgü düş dünyasını fantastik eğilimleriyle ve geleneklere bağlılığıyla kurduğu*" bir anlayışta devam ettiği yorumunda bulunur. Ayrıca yazıda Karaburçak'ın sanat yaşamına ilişkin kısa bir tarihçe yer alır.¹³⁰⁹

Türkiye Yüksek Ressamlar Cemiyeti, 7 Eylül 1963 tarihinde İstanbul Şehir Galerisi'ndeki yeni bir sergi açar. Hasan Şen, Sanat Dünyası Dergisi'nin 15 Ekim 1963 tarihli nüshasında sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Cemiyet'in sergilerinde daha önce teşhir edilmemiş yapıtlar sergileme kararını takdirle karşılar. Özdemir Altan, Celal Mete ve Sevim Çuhadaroğlu'nun çalışmaları, serginin öne çıkan eserleri arasında sayar.¹³¹⁰

Güzel Sanatlar Birliği'nin kırk altıncı yıl sergisi 14 Ekim 1963'te Fransız Konsoloslugu'nda açılır. Sergide on yedi sanatçının kırk altı eseri teşhir edilir. Sadi Güneş, Şeref Akdik'in üç eseri arasında "*Boğaz*" eserinin öne çıktığını belirtir. Fahrettin Arkunlar'ın "*grinin güzel nüanslarından kurulu*" portresini beğenir. Vecih Bereketoğlu'nun iki portresini renkleri açısından takdir eder. Feyhman Duran'ın "Natürmortu", Cevat Erkul'un "Karlı Köprüsü", Bedia Güteryüz'ün peyzajlarını başarılı bulur. Celal Uzmen'in "*Göksu*" eserinin, renkleri ve fırça vuruşları açısından Dufy'nin rahatlığını anımsattığını düşünür. Sergide öne çıkan diğer sanatçılar arasında Nazlı Ecevit, Hikmet Dağ, Saim Özeren, Ali Halil Sözer, Ayetullah Sümer ve Selahattin Teoman'a işaret eder.¹³¹¹

¹³⁰⁸ F. Ürgüp, *agm. (1963)*, s. 9.

¹³⁰⁹ Anonim, "Akademi'de Sanat Olayları", *Akademi*, 1 İstanbul 1964, s. 44.

¹³¹⁰ Hasan Şen, "Sergiler – Dernekler", *Sanat Dünyası*, 184, İstanbul 1963, s. 8.

¹³¹¹ Sadi Güneş, "Galerilerden", *Sanat Dünyası*, 186, İstanbul 1963e, s. 8-9.

3.1.2.5 1964-1965 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Nuri İyem, Yeditepe Dergisi'nde 1964 yılı Ocak ayında Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılmış sergileri inceler. Metin Talayman'ın kişisel sergisini renkleri ve tonları açısından sarsıcı olarak değerlendirir. Sergide yer alan eserlerde Munch, Hodler, Kirchner, Kokochka gibi edebi söylemi önceleyen bir tavır sezer. İyem, Talayman'ı kesin yargılara, taşlamalara ve edebi bir anlatıma dayanan stilinden dolayı “*gecikmiş ressam*” deyişiyle niteler. Orhan Tamer'in sergisinde suluboya eserleri renkleri ve rahat tavrı açısından beğenir. Sanatçının yağlıboya çalışmalarını tutuk bulur. Nihat Akyunak'ın sergisinde ise yatay ve dikey ilişkilere dayanan geometrik eserleri takdir eder. Sanatçının “*bilimsel bir estetik*” olarak tanımladığı biçimsel yaklaşımını şu sözlerle açıklar:

“Bilimsel estetikte pek az bireysellik vardır. Bu daha çok saltık biçimlemedir. Dış dünya nesnelere bağlılıktan ve konunun kendisinden sıyrılmış olduğu için saltıktır. Giderek altın orantılara varabilirler de. Bu işin doğrusu da orasıdır. Geometrik düzenlemede en devingen bileşimler içinde bile altın orantı, bir tamlık ve sınıksız kapalılık getirdiği için, insana rahatlık ve denge duygusunu iletir. Bu tarz resimlerde, çözümü gereken bir anlatım ya da bireysel tutku belirtisi, doğaya, anlama değinen çağrışımlar yoktur. Tam ve saltık soyutlama yolu budur.”¹³¹²

Nurullah Berk, Akademi Dergisi'nin 2. sayısında Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde açılan “*Çağdaş Türk Sanatı*” sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Berk, Çağdaş Türk Sanatı sergisinin 20 Eylül 1963'te Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı'nda, 14 Ocak 1964'ta Paris Modern Sanat Müzesi'nde, 17 Mart 1964'te Berlin Haus am Lützowplatz Salonu'nda, 11 Mayıs 1964'te Viyana Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde sergilendiğini belirtir. Sergide teşhir edilen koleksiyon ünlü sanat eleştirmeni Jacques Lassaigue başkanlığında G.S.A.'de oluşturulan bir kurul tarafından belirlenir. Nurullah Berk, Çağdaş Türk Sanatı Sergisi için seçilen eser ve sanatçıları “*çağdaş sanatın önderleri, devamcıları ve son kuşak temsilcileri*” olmak üzere üç ayrı grupta seçildiğini söyler. Birinci grupta, Türk çağdaş sanatının önderleri olarak Cemal Tollu, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ercüment Kalmuk, Arif Kaptan ve Halil Dikmen yer alır. İkinci grupta Leopold Levy atölyesinde yetişen

¹³¹²Nuri İyem, “Şehir Galerisinde”, *Yeditepe*, 94, İstanbul 1964, s. 11.

sanatçılardan Nuri İyem, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Selim Turan, Nejat Devrim, Abidin Dino gibi isimlerin yer aldığını belirtir. Genç kuşaktan ise Turan Erol, Neşet Günal, Ragıp Gökcan, Şükriye Dikmen, Tiraje Dikmen, Leyla Sarptürk, Adnan Çoker, Devrim Erbil gibi sanatçıların eserleri kabul edilir. Ayrıca İzgan Baz, Ferit Edgü, Cihat Burak, Tektaş Ağaoğlu, Selçuk Charrier ve İhsan Cemal Karaburçak gibi sanatçıların otodidakt olarak yetişen sanatçılar olarak tanımlar. Nurullah Berk, yazısında Çağdaş Türk Sanatı Sergileri kapsamında yabancı basında çıkan eleştirilerden çeşitli alıntılar yapar. Serginin Türk modern sanatının Batı’da tanınması için ilk ve önemli bir adım olduğuna dikkat çeker. Berk, koleksiyonun içeriği hakkında şu değerlendirmede bulunur:

“Anadolu yaşayışından alınmış konular işleyen, halk sanatı motiflerini modern sanatın kurallarına uydurabilen, ya da en azından Türk konusu diyebileceğimiz temaları işleyen ressamların eserleri, Avrupalıya yeni bir çeşni getirmek bakımından, yalnız Batı halkını değil, güç beğenir eleştiricilerin de ilgisini çekecek bir karakter taşımaktadır”¹³¹³

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 14 Mayıs 1964’te G.S.A.’nde açtığı sergi hakkında Akademi Dergisi’nde bir inceleme yazısı yayınlanır. Yazıda, sanatçının son çalışmalarından oluşan serginin “*çağdaş Türk resminin ustasının yeni eğilimlerini yansıtması açısından*” önemine vurgu yapılır. Sergide öne çıkan unsurun renk olduğu belirtilir. Eyüboğlu’nun Andre Lhote atölyesinde katı geometrik kuruluşlar ve yapı üzerine eğitim görmesine karşın resimlerinde her zaman “*coşkun renk duygusuna*” sahip olduğu yorumuna bulunulur. Sanatçının renkte yeni yorumlara ulaşabilmek için yağlıboya dışında plastik boya, renkli kum ve tutkal kullandığına dikkat çekilir. Serpme, püskürtme, akıtma, kazıma gibi tekniklerin yanı sıra renkli camlar, bez parçaları ya da kağıtlar ile özgün bir plastik ifade yaratmış olduğu vurgulanır.¹³¹⁴

Nurullah Berk, Cumhuriyet gazetesindeki yazısında Kadın Kültür Birlikleri Milletlerarası Federasyonu’na bağlı Milletlerarası Kadın Kulübü tarafından 1964 yılı Mayıs-Haziran aylarında Paris Modern Sanat Müzesi’nde gerçekleşen sergiyi yazar. Dünyanın çeşitli ülkelerinden kadın sanatçıların katıldığı sergide, Türk kadın sanatçıların varlığını önemli bir başarı olarak görür. Yegâne Akdağ, Maide Arel,

¹³¹³ Nurullah Berk, “Çağdaş Türk Sanatı Avrupa’da”, *Akademi*, 2, İstanbul 1964, s. 12-16.

¹³¹⁴ Anonim, “Sergiler”, *Akademi*, 2, İstanbul 1964, s. 18.

Şerefnur Ayiter, Perihan Büyüktuğrul, Nazlı Ecevit, Afife Ecevit, Mediha Gezgin, Jale Gün, Atıf Hançerlioğlu, Nevzat Kasman, Zahide Özar, Kristin Saleri, Hilal Sanda, Saadet Zafir, Ulviye Cenani sergiye katılan ressamlardır. Kristin Saleri ve Maide Arel'in madalya kazandığını aktarır. Türkiye Büyükelçiliği'nde sergiye katılan Türk ve yabancı sanatçılar için bir kokteyl verilmesi nedeniyle Paris Büyükelçisi Bülent Uşaklıgil'in sanata verdiği önemi takdir eder.¹³¹⁵

Nurullah Berk, Cumhuriyet Gazetesi'nde Cemal Tollu'nun 13 Mayıs 1964 tarihinde Resim ve Heykel Müzesi'ndeki retrospektif sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sergide, Cemal Tollu'nun 1923-1930 yılları arasında Münih'te Hans Hoffman, Pariste Anfre Lhote ve Marcel Gromaire atölyelerindeki etütleri; 1933'ten sonra d Grubu dönemindeki pentürleri ve son on yıl içerisinde ürettiği anıtsal kompozisyonların teşhir edilir. Nurullah Berk, Cemal Tollu'nun sanat tarzını şu sözlerle ifade eder:

*“1933'ten bu yana tekniğinin, görüşünün bütün değılmelerine rağmen Tollu'da, gelip geçici heveslere, moda akımlara kapılmadan süregelen bir ana çizgi var. Kunt, şematik bir çizgi sistemini örten grilerin egemenliğı altında olgun, zengin valörlü bir desen, çok kere alçak kabartmaları hatırlatan anıtsal karaktere erişebilmiş bir biçim anlayışı.”*¹³¹⁶

Cemal Tollu'nun sergisi hakkında bir başka yazı İbrahim Ersaraç tarafından kaleme alınır. Ersaraç, sergide birçok eskizle birlikte desen, suluboya, yağlıboya olmak üzere natürmort, peyzaj ve kompozisyonların yer aldığını belirtir. Sanatçının erken dönem etütlerinde Hoffman, Gromaire ve Lhote etkilerine dikkat çeker. Geç dönem etütlerinde ise sanatçının kuvvetli tekniğinin kişisel bir üsluba dönüştüğü fikrindedir. Kompozisyonlarında *“kuvvetli desen ile konstrüksiyonel görünümde planların”* yer aldığını gözlemler. Kalın konturların çevrelediğı satırların ölçülü valörler ile desteklendiğini, köşeli şekiller ile kübik bir hava sezildiğini ifade eder. Sergiyi, *“komuyu salt plastik endişe ile veren katıksız bir sanatçının”* eserleri olması açısından başarılı bulur.¹³¹⁷

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi'nin Haziran 1964 tarihli sayısında İstanbul Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan çeşitli sergileri inceler. Eren Eyüboğlu'nun

¹³¹⁵ Nurullah Berk, “Milletlerarası Kadınlar Kulübü Sergisi,” *Cumhuriyet*, 16 Ağustos 1964, s. 6.

¹³¹⁶ Nurullah Berk, “Cemal Tollu Sergisi”, *Cumhuriyet*, 22 Mayıs 1964, s. 4.

¹³¹⁷ İbrahim Ersaraç, “İstanbul'da Son Sergiler”, *Varlık*, 624, İstanbul 1964a, s. 16.

sergisindeki eserleri Anadolu temalı içerikleri açısından beğenir. Otantik yaklaşımların kompozisyonların sağlam kuruluşları ve renk geçişleri ile “*şiiressellik*” kazandığını düşünür. Non-figüratif eserleri ise Eren Eyüboğlu’nun kariyerinde bir yenilik olarak işaret eder. Fakat, non-figüratif çalışmaların Eyüboğlu’nun sanatsal yetkinliğini temsil etmediği görüşündedir. Avni Savaşkurt’un sergisinde pointilizmi anımsatan, renkli kumaş parçaları ile oluşturduğu eserleri başarılı bulur. Yegane Akdağ ve Kemal Akdağ’ın ilk sergilerindeki renkçi yaklaşımların gelecek vaat ettiğini söyler. Mustafa Ayataç’ın sergisinde yer alan eserleri “*kuvvetli renk ve kompozisyonları*” açısından takdir eder. “*Totemler*” ve “*Karagözler*” eserlerini sergide öne çıkan eserler arasında sayar. Zeytune Cabbar’ın sergisinde ise herhangi bir yenilik gözlemlenmez. Nesteren Tamer’in ilk kişisel sergisini, ritm ve hareketi renk-şekil ilişkileri ile vermesi açısından beğeniyle karşılar. Mahmut Cuda ve öğrencisi Fadime Baltacıoğlu’nun sergisinde, Cuda’nın “*kuvvetli desenlerle içten konular*” işlediğini belirtir. Fadime Baltacıoğlu’nun ise hareketli fırça darbeleri içeren resimlerini, Utrillo’nun şiiresselliği ve R. Dufy’nin akıcılığı ile ilişkilendirir.¹³¹⁸

Fahrünnisa Zeid’in 1951-1961 yıllarını kapsayan retrospektif sergisi, 1964 yılı Mayıs ayı içerisinde Güzel Sanatlar Akademisi’nde açılır. Sergide 46 yağlıboya, 35 çini mürekkep ve 5 litografi baskı eser teşhir edilir. Eserlerin tamamı non-figüratiftir. Akademi Dergisi’nde sergi hakkında kaleme alınan yazıda, sanatçının soyut eğilimlerine karşın tabiattan kopmadığına dikkat çekilir. Resimlerin pek çoğunun belirli bir konu içerdiğinin altı çizilir. Zeid’in yaşamını etkileyen olayların “*özgür düzenleriyle, birbirine eklenerek büyüyen küçük, diri ve çarpıcı benekleriyle, parıltılı ışıklarla, ritmik yüzey bölünmeleriyle*” biçimlendiği yorumu yapılır. Sanatçının çok renkli ve armonik renk anlayışı sayesinde “*bayağılığa*” düşmekten kaçındığı ifade edilir.¹³¹⁹ İbrahim Ersaraç, Fahrünnisa Zeid’in Avrupa’da çağdaş resminin ileri gelen bir ismi olarak ün yaptığını dikkat çeker. Sanatçının genellikle büyük ölçekte çalıştığı tuvallerinde rengin öne çıktığını belirtir. Ersaraç, sergide yer alan eserlerin biçimsel yapıları hakkında şu yorumda bulunur:

“Parlak ışıkların akışıyla çeşitli dönüşlerin içine aldıkları parıltularla dokunan büyük planlar, tatlı renk uyumları ile geniş bir Doğu-Batı kültürünün

¹³¹⁸ İ. Ersaraç, *agm. (1964a)*, s. 16.

¹³¹⁹ Anonim, “Fahrünnisa Zeid Resim Sergisi”, *Akademi*, 3-4, İstanbul 1964, 71.

*ritm ve renklerle seslenişi halinde büyülüyor bizi. Sanatçının eline geçen her malzeme, onun artistik görüşü ve usta tekniği içerisinde, masal aleminden bize seslenen fanteziler halinde titreşiyor.”*¹³²⁰

Rasin Arebük'ün Türkiye'deki üçüncü sergisi, 1964 yılı Haziran ayında Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açılır. İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi'nde sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Ersaraç, Arsebük'ün figüratif eserlerinde figürlerin detaylardan arındırılarak ölçülü lekeler halinde yapıldığını belirtir. “*Düğün Alayı*” isimli eserindeki figürleri “*eski Türkçe bir yazı kompozisyonu şiirselliği içerisinde*” görür. “*Fırtına*”, “*Gece-Sokaklar*” ve “*Yalnız Adam*” çalışmalarındaki figürleri siyah, gri ve beyaz nüanslarla soyut tarza indirindiğini söyler. Arsebük'ün yağlı pastalle yaptığı ve litografıyı çağrıştıran “*2-3-4-5 Siluet*”, “*Dönen Kuşlar*”, “*Ay Fırtınası*”, “*Gidenler*” adlı eserlerini “*övgüye değer çalışmalar*” olarak niteler.¹³²¹

İbrahim Safi'nin kişisel sergisi 1964 yılı Ekim ayı içerisinde Fransız Konsoloslugu'nda açılır. Sergide yüz on üç eser teşhir edilir. İbrahim Ersaraç, serginin sıkışık düzeninden dolayı verimli bir seyir imkânının olmadığını söyler. Sanatçının peyzaj, natüromort ve portrelerinden oluşan serginin empresyonist üslubuna dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerin kuvvetli bir palet ve renk ustalığını temsil ettiğini düşünür. Safi'nin manzaralarındaki “*canlılık ve şiirselliği*” över.¹³²²

Ankara Ressamları Sergisi, 10 Aralık 1964'te Güzel Sanatlar Akademisi giriş salonunda açılır. Sergide yirmi beş sanatçının altmış eseri teşhir edilir. G.S.A. Resim Bölümü Başkanı Zeki Faik İzer, Akademi'nin “*Ankara ekolünü İstanbul'a tanıtmaktan şeref duyduğunu*” ifade eder. Ankara'nın plastik sanatlar alanında olgunluk dönemine girdiğini söyler. Akademi Dergisi'nde sergi hakkında yapılan incelemede Turan Erol'un gravürleri teknik ve duyarlılık açısından başarılı bulunur. Sanatçının kompozisyonu kurarken “*çarpıcı bir özlekeyi*” ustalıkla kullandığına dikkat çekilir. Çizgi ve beneklerin genel ritme katkısı takdir edilir. Abidin Elderoğlu'nun Sao Paolo Bienali'nde şeref ödülü alan 3 eseri sergide teşhir edilen eserler arasındadır. Cemal Bingöl'ün tapestry (goblen) çalışması, anlatım dilini geometrik soyutlama temelinde oluşturması açısından beğenilir. Orhan Peker'in “*Karpuzlar*” eserinde nesnel gerçeklikten uzaklaşması ve renk uygulamaları öne çıkar. Arif Kaptan, İhsan Cemal Karaburçak, Fahir Aksoy, Lütfi

¹³²⁰ İ. Ersaraç, *agm. (1964a)*, s. 16.

¹³²¹ İbrahim Ersaraç, “Sergilerden Haberler”, *Varlık*, 628, İstanbul 1964b, s. 15.

¹³²² İbrahim Ersaraç, “İstanbul'da İlk Sergiler”, *Varlık*, 633, İstanbul 1964c, s. 17.

Günay, Eşref Üren, Turgut Zaim, Orhan Çetinkaya, Fethi Arda, Selma Arel ve Adnan Turani'nin eserleri, serginin öne çıkan çalışmaları arasında sayılır.¹³²³

İbrahim Bozkuş, Sanat ve Sanatçılar Dergisi'nin 2. sayısında Fethi Arda'nın 1964 yılı Aralık ayında Ankara Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı kişisel sergisini inceler. Bozkuş, Halil Dikmen ve Zeki Kocamemi atölyelerinde yetişen sanatçının hocalarının etkisi altında kaldığını düşünür. Fethi Arda'nın öğrencilik yıllarında yaptığı eserlerde kübizm ve konstrüktivizm tesirlerinin görüldüğünü söyler. Son yıllarda ise soyut sanata yöneldiğine dikkat çeker. Sergide yer alan çalışmalarında, organik şekil düzenleri üzerine yoğunlaşır.¹³²⁴

3.1.2.6. 1965-1966 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Nuri İyem, Yeditepe Dergisi'nin Ocak 1965 sayılı nüshasında Agop Arad'ın kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. İyem, yazısında, Agop Arad'ın yaşamına ilişkin zorluklara dikkat çeker. Sanatçının Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Leopold Levy, Andre Lhote atölyelerinde yetişmiş bir sanatçı olduğunu hatırlatır. Arad'ın resim anlayışını hocalarının etkisinde olduğu kadar kendi "*sezgileri ve duyuları üzerine geliştirdiğini*" belirtir. Sanatçının son yıllarda soyut resme yöneldiğini, ancak "*halka özgü saf değişlerini yitirmediğini*" söyler. İyem, Çallı atölyesinden beri tanıdığını belirttiği Arad'ın, sanatını ileri bir seviyeye taşıdığı değerlendirmesinde bulunur. Sergide yer alan eserler bağlamında sanatçının "*tuvalleri bezeyen, yumuşak, göz okşayıcı renk bağdaşımından uzaklaştığını*" gözlemler. Bunun yerine "*sendeletici renk bağdaşımaları*" ile güçlü bir ifade anlayışına ulaştığını savunur. Teşhir edilen eserler içerisinde "*kırmızı fon üstünde gri güvercinler*" bulunan çalışmanın Turhan Selçuk tarafından satın alındığını aktarır. Nuri İyem, Agop Arad'ı "*Türkiye'de ilk kez gerçekçi resim yapmış olan kuşağa şuurla katılmış sayılı sanatçılardan biridir*" sözleri ile takdir eder.¹³²⁵

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1965 yılı Ocak ayı içerisinde Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde yeni bir kişisel sergi açar. Selmi Andak, serginin Ankara sanat çevrelerinde coşkuyla karşılandığını söyler. Sergide yer alan eserler arasında sanatçının

¹³²³ Anonim, "Ankara Ressamları Sergisi", *Akademi*, 3-4, İstanbul 1964, 72.

¹³²⁴ İbrahim Bozkuş, Geçen Ayın Plastik Sanat Olayları, *Sanat ve Sanatçılar*, 2, İstanbul 1964, s. 1.

¹³²⁵ Nuri İyem, "Arad", *Yeditepe*, 105, İstanbul 1965, s. 7.

otoportresinin “*orjinallik taşıdığı*” yorumunda bulunur.¹³²⁶ Nuri İyem, Yeditepe Dergisi’nin 106. sayısında Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sergisi üzerine bir yazı kaleme alır. İyem, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun d Grubu üyesi olmasının, sanatındaki halk el sanatlarına ve yerel sanatlara ilişkin unsurlara zarar verdiğini savunur. d Grubu’nun Paris’teki eğitimlerinde resim sanatını mutlak kurallara indirgenildiği bilimsel bir etkinlik olarak kabul ettiğini belirtir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun ise bu görüşü paylaşmadığını, yaşça kendisinden büyük olan d Grubu üyeleri ile ayrı düştüğünü söyler. Eyüboğlu’nun Avrupa-Amerika başkentleri gezisinin ardından bilimsel bir yaklaşımın aksine, geleneksel halk el sanatları ve yerel eğilimlere yöneldiğine dikkat çeker. İzer, sanatçının estetik anlayışı karşısında “*d Grubu’nun kimi bağınaz entelektüel sanatçıların*” öfkelenildiğini iddia eder. Sergideki eserlerin Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun farklı zamanlarda ürettiği çalışmalardan oluştuğunun altını çizer. Bu durumun bir eleştirmen için büyük bir zenginlik olduğunu düşünür. Sanatçının son çalışmalarında renkli küçük taşlar, yapıştırma kumaş parçaları gibi çeşitli öğeler kullanmasını över. Sergide yer alan “*yapıştırma bez parçaları ile boyayı yukarıdan akıtma karması*” şeklinde betimlediği eserlerini, “*akademik resme karşı çıkan*” bir eser olması açısından takdir eder. Otoportrelerini konuyu ikinci plana alarak ifade gücü, teknik ve malzeme kullanımına odaklanması açısından beğeniyle karşılar. İyem, Eyüboğlu’nun eserlerinde konudan arınarak öze yönelmesini, sanatçının tutku ve başarısının göstergesi olarak yorumlar.¹³²⁷ İbrahim Bozkuş, Eyüboğlu’nun sergisindeki eserlerin geçmiş yıllara göre farklılık gösterdiğini söyler. Resimlerinde kumu renk için bir strüktür olarak kullandığını belirtir. Sergide yer alan eserlerde geleneksel etkilerin görülmeye devam ettiğine dikkat çeker. Sanatçının bir radyo programında renkçi bir anlayışa yönelmesine karşın kendisini “*biçimden kurtaramadığı*” şeklinde ifadesini alıntılar. Baykuş sergide öne çıkan eserler olarak portrelere işaret eder¹³²⁸

Selmi Andak, 2 Şubat 1965 tarihli Cumhuriyet gazetesinde, 1965 yılı Şubat ayı içerisinde açılan sergileri inceler. Naime Saltan’ın Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açtığı serginin yoğun ilgiyle karşılandığını belirtir. Teşhir edilen eserlerin yağlıboya, mantar oyma, mozaik, pastel gibi çeşitli teknikleri içerdiğini söyler. Serginin, araştırma niteliği ve teknik çeşitliliği açısından sanatçı için umut verici olduğu fikrindedir. Cevat Ülger’in

¹³²⁶ Selmi Andak, “Bedri Rahmi’nin Ankara Sergisi”, *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1965, s. 6.

¹³²⁷ Nuri İyem, “Bedri Rahmi Üzerine”, *Yeditepe*, 106, İstanbul 1965, s. 11, 15.

¹³²⁸ İbrahim Bozkuş, Geçen Ayın Plastik Sanat Olayları, *Sanat ve Sanatçılar*, 3, İstanbul 1965 s. 1.

sergisini, soyut ve geometrik biçimleri açısından güçlü bulur. Güler Altan'ın Şehir Galerisi'nde Ocak ayında açılan sergisini “*modernize edilmiş Türk motifleri*” içermesi açısından takdir eder. Ayrıca Ömer Uluç'un Türk – Alman Kültür Merkezi'ndeki dördüncü kişisel sergisini, 8 Şubat – 19 Şubat 1965 tarihleri arasında açacağını duyurur.¹³²⁹

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi'nin 15 Şubat 1965 tarihli nüshasında, Halil Dikmen ve Şeref Akdik'in Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki retrospektif sergilerini inceler. Halil Dikmen'in sergisinde öğrencilik yıllarında Batılı sanatçıların eserleri ve canlı model üzerinden çalıştığı eskizlerin sergiye zenginlik kattığını belirtir. “*Mermi Taşıyanlar*”, “*Portakal Toplayanlar*”, “*Fındık Toplayanlar*”, “*Balıkçılar*” gibi büyük ölçekli çalışmaların kompozisyon yönünden başarısına işaret eder. Ersaraç, Halil Dikmen'in eserlerinde desen sağlamlığı ve ışık-gölgenin ölçülü dağılımının altını çizer. Şeref Akdik'in sergisinde ise yağlıboya portre, peyzaj ve kompozisyonların yer aldığını aktarır. Sanatçının Paris'te öğrencilik yıllarında yaptığı peyzaj ve poşadların, “*ekspresif bir hava içerisinde*”, renk yönünden son dönem çalışmalarından daha fazla olgunluk taşıdığı yorumunda bulunur.¹³³⁰

Turgut Atalay, 15 Şubat – 28 Şubat 1965 tarihlerinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nin A, B ve C salonlarını dolduran kapsamlı bir retrospektif sergi açar. Sadi Güneş, Atalay'ın “*plastik görünüm ve piktoral ifade açısından telaşlı*” bir uğraş içerisinde görür. Sanatçının “*özgürlük kavramının tutsağı olduğu*” yorumunda bulunur. Kullandığı biçimleri “*sınırlı mekân illüzyonuna hapsetmiş*” olduğunu düşünür. Serginin geleneksel bir görünüm ve içeriğe sahip olduğunu aktarır.¹³³¹ Salih Taran, serginin çoğunlukla figüratif eserlerden oluştuğunu belirtir. Sanatçının pek çok yabancı ressamın etkisinde kaldığını, henüz kişilik kazanmamış bir stili olduğunu düşünür. Sergide yer alan eserlerde katı formlar, siyah-beyaz kontrastlar ve az renk kullanımına dikkat çeker.¹³³²

Şükriye Dikmen'in Türk – Alman Kültür Merkezi'ndeki kişisel sergisi 22 Şubat – 4 Mart 1965 tarihlerinde gerçekleşir.¹³³³ Sergide, sanatçının son dönem

¹³²⁹ Selmi Andak, “Son Sergiler Arasında”, *Cumhuriyet*, 2 Şubat 1965, s. 6.

¹³³⁰ İbrahim Ersaraç, “Yeni Sergiler”, *Varlık*, 640, İstanbul 1965, s. 13.

¹³³¹ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 270, İstanbul 1965, s.5.

¹³³² Salih Taran, “Geçen Ayın Sergileri”, *Sanat ve Sanatçılar*, 4, İstanbul 1965, s. 1.

¹³³³ Anonim, “15 Günün Olayları”, *Varlık*, 641, İstanbul 1965, s. 1.

çalışmalarından oluşan bir koleksiyon teşhir edilir. Selmi Andak, serginin sanat çevrelerinde uzun zamandır beklendiğini belirtir.¹³³⁴ Sadi Güneş, sanatçının eserlerinde ulaştığı stilizasyonların ritmik ve poetik bir nesnellik ile piktoral bir ifade bütünlüğü yansıttığını düşünür. Şükriye Dikmen'in figüratif anlayışının Modigliani figürlerine olan ilgisine vurgu yapar.¹³³⁵

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi'nde 1965 yılı Şubat ayında açılan sergileri inceler. Ersaraç'a göre Bige Çetintürk'ün Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergisi, sanatçının figüratif ve non-figüratif çalışmalarının “*henüz arama devrinde olduğu*” izlenimini uyandırır. Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki bir başka sergi Naime Saltan'a aittir. Ersaraç, sanatçının malzeme ve teknik konusundaki kabiliyet ve çeşitliliğine dikkat çeker. Sanatçının “*hafriyatlarda karşılaştığı kap- kaçak formları, kapı, pencere ve köy atmosferinden*” etkilendiğini belirtir. Cevat Ülger'in sergisinin gelecek için ümit vaat ettiğini düşünür. Detaydan arınmış sağlam kompozisyon kuruluşlarını ve renk yaklaşımlarını takdir eder. Ayrıca sanatçının vitray çalışmalarında konturların süslemeci yapısını beğenir.¹³³⁶

Salih Taran, Sanat ve Sanatçılar Dergisi'nin 4. sayısında 1965 yılı Şubat ayında İstanbul'da açılan sergileri inceler. Beyoğlu Şehir Galerisi D salonunda açılan Cevat Ülger'in sergisinde “*karanlık renklerle işlediği geometrik soyut*” çalışmalarını ve halılarını sergilediğini belirtir. Şehir Galerisi'nin C salonunda düzenlenen Naima Saltan'ın sergisinde çizgisel bir tarzın ve bilinçdışına yönelik temaların görüldüğünü söyler. Naima Saltan'ın eserlerini ifade gücü açısından zayıf bulur. Salih Taran'ın incelediği bir başka sergi Ömer Uluç tarafından Türk-Alman Kültür Merkezi'nde açılır. Sergide sanatçının yirmi civarı eseri yer alır. Yazar, Uluç'un eserlerindeki “*karanlık ve gri renklerdeki uçuşan irili ufaklı çemberleri*”, sanatçının harekete verdiği önemin bir göstergesi olarak değerlendirir. Semih Kartal'ın Şehir Galerisi'ndeki sergisinde ise on beş soyut eser teşhir edilir. Taran, sanatçının son yıllarda yaptığı eserlerin “*lekeler ile bütün yüzeyleri kaplayan ve tablonun tümünü anlatımı içine alan*” bir görünümde olduğunu belirtir. Eserlerde “*renkli griler*” dışında renk çeşitliliği olmadığını aktarır.

¹³³⁴ Selmi Andak, “Sergiler”, *Cumhuriyet*, 22 Şubat 1965, s. 6.

¹³³⁵ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 208, İstanbul 1965, s. 6.

¹³³⁶ İbrahim Ersaraç, “İstanbul'da Yeni Sergiler”, *Varlık*, 641, İstanbul 1965, s. 18.

Sanatçının birden fazla stilde çalışmış olmasını serginin zayıf noktası olarak değerlendirir.¹³³⁷

Adnan Turani, Sanat ve Sanatçılar Dergisi'nin 5. sayısında Cemil Eren'in Ankara Türk-Amerikan Kültür Merkezi'ndeki "*Camda İzlenimler*" adlı vitray sergisini inceler. Turani, yazısında sanatçının malzeme ve sunum teknikleri üzerine yoğunlaşır. Vitrayların içerisine yerleştirilmiş ampuller ile teşhir edilmesini bir yenilik olarak işaret eder. Eserlerden yayılan ışıkların yarattığı atmosferi beğeniyle karşılar. Renkli camlar içerisinde Beltebe cam mozaik parçaları, renkli cam kırıkları, seramik boyaların görülebileceğini belirtir. Sanatçının çalışmalarındaki bütünlüğü vurgular. Serginin Tanıtma Bakanlığı tarafından ilgiyle karşılandığını ve Avrupa'da çeşitli ülkelerde gösterileceğini söyler.¹³³⁸

Fikret Adil, 27 Mart 1965 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Pindaros Plâtonidis, Erdoğan Değer ve Ersin Alok'un Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtıkları sergileri inceler. Adil, sanatçıların her birinin soyut eserlerinde "*kendilerine özgü bir üslubu*" olduğunu belirtir. Plâtonidis'in eserlerinde renk çeşitliliğini azaltmasından dolayı tekdüzelikten kurtulamadığını düşünür. Sanatçının, "*karanlık düşünceler ve sıkıntılı duygular*" içerisinde olduğunu gözlemler. Erdoğan Değer'in sergisini Plâtonidis'e göre daha renkli ve başarılı bulur. Sergide yer alan eserlerin çoğunlukla ortak konular içerdiğine dikkat çeker. Ersin Alok'un sergisinde ise sanatçının bir manifesto yayınladığını aktarır. Adil, Alok'un "*sanatını açıklamak duygusuna kapıldığı*" fikrindedir. Sergide yer alan eserlerin, Alok'un sanat anlayışını açıklama noktasında başarılı olduğunu ve manifestonun izleyicileri belirsiz düşüncelere sevk ettiğini söyler.¹³³⁹

Arif Kaptan, Sanat ve Sanatçılar Dergisi'nin 6. sayısında Yirmi Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Yazar, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin son yıllarda daha nitelikli bir görünüme ulaştığını düşünür. Geçmiş sergilerin uygunsuz mekân koşulları ve teşhir düzenleri neticesinde başarısız olduğu görüşündedir. Kaptan, kişisel sergi açmanın kolaylaştığı bir ortamda Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin seçicilik açısından değerli olduğunu vurgular. Ayrıca serginin kalıcı bir mekânının olmamasını eleştirir. Serginin, sergileme amacı olmayan binalarda düzenlenmesini, ışık koşulları açısından hatalı bir tercih olarak görür. Devlet Resim ve

¹³³⁷ S. Andak, *agm. (22 Şubat 1965)*, s. 6.

¹³³⁸ Adnan Turani, "Cemil Eren", *Sanat ve Sanatçılar*, 5, İstanbul 1965, s. 14.

¹³³⁹ Fikret Adil, "Üç Non-Figüratif Ressam", *Cumhuriyet*, 27 Mart 1965, s. 6.

Heykel Sergileri'nin tüm sanat akımlarına açık olduğunun altını çizer. Son yıllarda açılan sergilerde litografi, gravür ve grafik alanlarından eserlerin sergilenmesini olumlu bir gelişme olarak değerlendirir. Devlet kurumlarının sergilerden eser almadığını, Milli Eğitim Bakanlığı'nın “*devlet sergilerinin tek müşterisi*” olduğunu söyler. Arif Kaptan, sergilerin düzenli olarak açılmasına karşın, sanatın meta değerinin yükselmesi için gerekli ortamın tesis edilemediğini belirtir.¹³⁴⁰

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi'nde 1965 yılı Nisan ayında açılan sergilere ilişkin değerlendirmelerde bulunur. Mustafa Aslıer'in Türk – Alman Kültür Merkezi'ndeki beşinci kişisel sergisinde linol, gravür, metal gravür, ağaç oyma gibi çeşitli tarzlarda eserler teşhir ettiğini aktarır. Sanatçının teknik yetkinliğini takdir eder. Sergide yer alan eserlerin Anadolu yaşamına ilişkin temalar içerdiğini belirtir. Türk – Alman Kültür Merkezi'ndeki bir diğer sergi Özer Kabaş'ın eserlerinden oluşur. Ersaraç, sergideki soyut eğilimli yağlıboya çalışmaların desen açısından güçlü olduğunu vurgular. Gravürlerinde yakın tonlarda derecelendirmeler içeren renk uygulamalarını beğenir. Özdemir Altan, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Turan Erol ve Neşet Günel'in Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtıkları karma sergiyi başarılı bulur. Dinçer Erimez'in eserlerinde soğuk renklerin farklı derecelerindeki figürlerin satırlara uyumlu bir şekilde yerleştiğine dikkat çeker. Devrim Erbil'in figürsüz çalışmalarında sarı tonlar üzerinde ritmik çizgileri “*güzel soyut fanteziler*” olarak yorumlar. Neşet Günel'in Anadolu insanı temalı stilize edilmiş figürlerinin desen yönünden güçlü olduğu fikrindedir. Özdemir Altan ve Turan Erol'un renk anlayışlarındaki ustalığın altını çizer.¹³⁴¹

Nuri İyem, Yeditepe Dergisi'nin 1965 yılı Mayıs ayı nüshasında Pindaros Plâtonidis'in ve Çağdaş Ressamlar Grubu'nun sergilerini inceler. Plâtonidis'in Beyoğlu Şehir Galerisi'nde son dönem çalışmalarından oluşan sergisini renk uygulamaları açısından takdir eder. Sanatçının siyah, toprak kırmızısı, kahverengi ve toprak sarısı gibi renkleri yüzeye kalın bir şekilde uyguladığına dikkat çeker. Renklerin üst üste uygulanarak herhangi bir saydamlığa yer vermeyişini sanatçının karakteristik özelliği olarak işaret eder. Sergide yer alan eserlerde “*duygululuktan çekinen, sert ve çarpıcı renk bağdaşımından kaçınan*” bir anlatıma ulaştığını belirtir. Sanatçının kendisine

¹³⁴⁰ Arif Kaptan, Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri”, *Sanat ve Sanatçılar*, 6, İstanbul 1965, s. 19-20.

¹³⁴¹ İbrahim Ersaraç, “Birkaç Sergi”, *Varlık*, 645, İstanbul 1965, s. 15.

özgü boya ve kompozisyon anlayışını “*Batılı herhangi bir ustayı çağrıştırmayan*” özgün bir yaklaşım olarak yorumlar.¹³⁴²

Nuri İyem, İstanbul Teknik Üniversitesi’nde açılan Çağdaş Ressamlar Sergisi hakkındaki incelemesinde “*çağdaş*” vurgusunu yadsır. Serginin Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne benzediğini düşünür. Cemal Tollu’nun başta “*Mevlevi Dansı*” eseri olmak üzere sergide yer alan üç çalışmasının Cevat Dereli ve Andre Lhote etkilerinde olduğunu belirtir. Sanatçıyı, “*geçmiş gitmiş bir dönemin ressamı*” sözleri ile eleştirir. Suna Gölpınar’ın resimlerinde, içeriğin resmin yapısal değerlerinin ortaya çıkmasında belirleyici olduğunu düşünür. Gündüz Gölönü’nün köy temalı figüratif çalışmalarını beğeniyle karşılar. Ragıp Gökcan’ın soyut eserlerinde statik ve hareketli alanların karşıtlığını irdelemesini takdir eder. Nihat Akyunak ve Şadan Bezeyiş’in soyut yaklaşımlarını biçimsel açıdan beğenir.¹³⁴³

Özdemir Altan’ın ikinci kişisel sergisi 8 Mayıs 1965’te Alman Kültür Merkezi Galerisi’nde açılır. Sadi Güneş, sanatçının belirli bir palet düzenine sahip olduğunu belirtir. Eserlerinde biçimsel unsurların dinamizmi, tuval yüzeyini kaplayan dramatik çizgileri ve renk anlayışındaki dengeli artikülasyonu takdir eder. Kompozisyonlarındaki hareket kaygısı ve fantastik figür anlayışına önemle değinir. Gravürlerindeki temperemarı¹³⁴⁴ dikkat çekici nitelikte bulur.¹³⁴⁵

Fikret Adil, İbrahim Safi’nin Beyoğlu Parmakkapı’da eski Havagazı Şirketi’nin bulunduğu mekânda açtığı sergisini inceler. Sergide, sanatçının 200’den fazla eseri teşhir edilir. Yazar, İbrahim Safi’nin naif gelenek içerisinde yer aldığını vurgular. Sergide yer alan eserler arasında manzaraların, gündelik yaşamdan kesitlerin, portrelerin, dekoratif çalışmaların yer aldığını belirtir. Sanatçının eserlerinde görülen renk çeşitliliğine dikkat çeker.¹³⁴⁶

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi’nde 1965 yılı Ekim ayı içerisinde açılan sergileri değerlendirir. Güneş, Ekim ayında gerçekleşen etkinlikleri yılın en başarılı sergileri olarak işaret eder. Necdet Kalay’ın 1 Ekim 1966’da Beyoğlu Şehir Galerisi C

¹³⁴² Nuri İyem, “Pindaros Platonidis’in Sergisi”, *Yeditepe*, 109 (305), İstanbul 1965, s. 13.

¹³⁴³ Nuri İyem, “Çağdaşların Sergisi”, *Yeditepe*, 109 (305), İstanbul 1965, s. 13, 15.

¹³⁴⁴ Müzikte, oktavin eşit boyutta on iki yarım tona bölüdüğü akort sistemidir (<https://www.britannica.com/art/equal-temperament>).

¹³⁴⁵ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 210, İstanbul 1965, s. 12.

¹³⁴⁶ Fikret Adil, “Sâfi’nin Sergisi”, *Cumhuriyet*, 5 Haziran 1965, s. 6.

salonunda açtığı sergiyi, bir önceki sergisine kıyasla güçlü bulur. Nejat Devrim'in Türk – Alman Kültür Merkezi Galerisi'ndeki sergisini takdir eder. Sanatçının yurtdışındaki müze ve galerilerde elde ettiği başarıların altını çizer. Türk Ressamlar Cemiyeti'nin 16 Ekim 1965'te Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki serginin önemine dikkat çeker. Sergi, Avrupa şehirlerini dolaşan “*Çağdaş Türk Resmî*” sergisine, Türk sanatını yansıtmadığı gerekçesi ile karşıt olarak açılır. Sadi Güneş, Türk Ressamlar Cemiyeti'nin Türk resmini Avrupa'da temsil amacıyla 1964 yılı Ağustos ayında Viyana'da Türk Turizm Bürosu'nda açtığı sergiyi hatırlatır. Şehir Galerisi'nde teşhir edilen koleksiyonda yer alan elli iki resmin Viyana Sergisi'nden, 30 eserin ise İstanbul sergisi için toplanan çalışmalardan oluştuğunu aktarır. Viyana Sergisi'nden gelen 50 eserin plastik açıdan Türk sanatını yansıttığını belirtir.¹³⁴⁷

Mehmet Neglit, Sanat Dünyası Dergisi'nde Sadi Güneş'in 2 Ekim – 15 Ekim tarihlerinde Beyoğlu Şehir Galerisi A salonundaki kişisel sergisini inceler. Neglit, serginin non-figüratif eserlerden oluştuğunu belirtir. Sanatçının irrasyonel kavram kaygısı ile mantığa dayalı, geleneksel ve poetik bir nesnellığe sahip olduğunu söyler. Soyut eserlerindeki dinamizme dikkat çeker. Fırça vuruşu, dokular ve lirik çizgisel kuruluşların takdir eder.¹³⁴⁸

Gazi Eğitim Resim Bölümü öğretim üyelerinin eserlerinden oluşan “*Birleşik Sergi*”, 1965 yılı Kasım ayında M.E.B. Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergide Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Refik Epikman, Turan Erol, Veysel Erüstün, Mürşide İçmeli, Hamza İnanç, Kayıhan Keskinok, Mustafa Tömekçe ve Adnan Turani'nin eserleri yer alır.¹³⁴⁹ Eşref Üren, sergiye ilişkin incelemesinde “*Devlet Resim ve Heykel Sergileri de dahil, karma sergilere sızan bayağılığın*” Birleşik Sergi'de görülmediği yorumunda bulunur. Sergide teşhir edilen eserler arasında Nevzat Akoral'ın duygulu, uyumlu bir yağlıboya eseri ve siyah-beyaz gravürü ile “*ulaşılması zor bir güzelliğe*” ulaştığını düşünür. Muammer Bakır'ın “*İlkbaharda Kök*” eserini doğanın yüceliğini yansıtması açısından takdir eder. Refik Epikman'ın “*Somut*” adlı soyut eserlerini armonik yapısı ve dinamizmi açısından över. Turan Erol'un “*soyut resmin pervasızca kol gezdiği, somut resme nefes aldırmadığı bir dönemdeki*” figüratif eserlerini Türk resminin geleceği açısından umut kaynağı olarak niteler. Veysel Erüstün'ün sade

¹³⁴⁷ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 215, İstanbul 1965, s. 8-9.

¹³⁴⁸ Mehmet Neglit, “Sadi Güneş'in Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 215, İstanbul 1965, s. 10.

¹³⁴⁹ Anonim, “Ankara Sergileri”, *Sanat ve Sanatçılar*, 13, İstanbul 1965 s.1.

anlatımı ve renk kullanımını başarılı bulur. Nevide Gökaydın'ın baskı resimlerindeki deformasyonların kimi zaman çok aşırı kimi zaman ise geleneksel olduğunu gözlemler. Kayıhan Keskinok'un güçlü bir figüratif ressam olduğunu ancak Orhan Peker'in etkisinde kaldığını belirtir. Adnan Turani'nin "*Kahverengi*" tablosunu beğenir.¹³⁵⁰

Selmi Andak, Cumhuriyet Gazetesi'nde Ferruh Başağa'nın Aralık içerisinde Türk – Alman Kültür Merkezi galerisindeki sergisini inceler. Fransa, İtalya, Amerika, Belçika, Danimarka gibi ülkelerde sergiler açan sanatçının, Türkiye'deki kırkıncı sergisi olduğunu belirtir. Andak, sanatçının 1949 yılından itibaren sadece resim satışı ile geçimini sağladığını anımsatır. Sergide, Başağa'nın son dönem çalışmalarından oluşan on altı resim teşhir edilir. Andak, sanatçı ile yaptığı konuşmadan bazı kesitler aktarır. Başağa'nın sanat yaşamını neo-klasisizm, kübizm ve soyut olarak üç evrede tanımladığını söyler. Yazar, "*resim sanatında figüratife geri dönüş olup olmadığına*" ilişkin sorusuna Başağa'nın "*her zaman yeni bir şey gelir, geri dönüş olmaz*" cevabını verdiğini iletir.¹³⁵¹

3.1.2.7. 1966-1967 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Selmi Andak, Cumhuriyet Gazetesi'nin 10 Ocak 1966 tarihli nüshasında Hasan Kavruk ve Mehmet Gülyüz'ün kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Hasan Kavruk'un Türk – Alman Kültür Merkezi Galerisi'ndeki "*Yaşadığım Anadolu*" sergisinde sanatçının son üç yıllık çalışmalarının teşhir edildiğini belirtir. Sergide yer alan eserlerin Anadolu yaşantısını güçlü bir renkçi anlayış ile yansıttığını söyler. Eserlerdeki halk sanatı etkilerine dikkat çeken Andak, sanatçının tabiattan kopmadan, modern – figüratif olarak adlandırılabilen bir tarzda çalıştığını ifade eder. Aynı mekânda açılan Mehmet Gülyüz'ün sergisini, yılın başarılı sergileri arasında işaret eder. Gülyüz'ün modern akım içerisinde güçlü ve etkileyici bir çizgisel anlatıma sahip olduğunun altını çizer.¹³⁵² İbrahim Ersaraç ise Mehmet Gülyüz'ün figüratif eserlerinde çizgiyi ön plana almasına dikkat çeker. Hasan Kavruk'un uygun renk

¹³⁵⁰ Eşref Üren, "Birleşik Sergi", *Sanat ve Sanatçılar*, 13, İstanbul 1965, s. 8-9.

¹³⁵¹ Selmi Andak, "Bir Ressam, Bir Seramikçi", *Cumhuriyet*, 23 Aralık 1965, s. 6.

¹³⁵² Selmi Andak, "Sanat Aleminde", *Cumhuriyet*, 10 Ocak 1966, s. 6.

armonileri ile oluşturduğu doğaya ilişkin gözlemlerinde, renk aracılığıyla “başarılı ekspresif ilişkiler kurduğu” yorumunda bulunur.¹³⁵³

Selmi Andak, Salih Acar’ın 1 Şubat 1966’da Beyoğlu Şehir Galerisi’nin B ve C salonlarında açtığı sergiyi inceler. Sergide, yirmi yedi eser teşhir edilir. Andak, Acar’ın eserlerinde soyut ve figüratif resim arasında kendisine özgü bir biçim yarattığını düşünür. Sergide, sanatçının uzun zamandır üzerinde çalıştığı kuş temalarına yer verdiğini aktarır. Andak, sergide hareket unsurunun ön planda olduğunu söyler. Teşhir edilen eserler arasında kuş temalı çalışmaların yanı sıra deniz, martılar, balıklar, mavnalar, balık ağları gibi canlı doğadan izlenimlerin yer aldığını belirtir.¹³⁵⁴ İbrahim Ersaraç sergiyi, renk ve teknik açısından başarılı bulur.¹³⁵⁵ Sadi Güneş, sanatçının kuş figürlerinde fantastik ve pitoresk bir anlayışa ulaştığı yorumunda bulunur. Acar’ın son çalışmalarında tuş ve doku kaygılarını geride bırakarak, espas ve renk açısından yeni denemelere giriştiğine dikkat çeker.¹³⁵⁶

Erol Akyavaş’ın kişisel sergisi, 1966 yılı Şubat ayında Ankara Milli Eğitim Bakanlığı Galerisi’nde açılır. Sanat ve Sanatçılar Dergisi’nde sergi hakkında çıkan yazıda, sanatçının çeşitli teknik ve malzemeleri kullandığı vurgulanır. Sanatçının bez parçalarını tuval yüzeyine boyama yoluyla yaptığı eserlerin etkili olduğu ifade edilir. Bu tekniğin Batı’da uzun zamandır görülmesine karşın Türkiye’de ilk defa Erol Akyavaş tarafından uygulandığı belirtilir. Sergideki bazı eserlerin rölyefi hatırlatan kalınlıkta boya tabakaları içermesi “*abartılı*” bulunur.¹³⁵⁷

Suut Kemal Yetkin, Sanat ve Sanatçılar Dergisi’nin Mart 1967 tarihli nüshasında Doğu Galerisi’nde Turgut Zaim’in doğumunun 60. yılı nedeniyle düzenlene retrospektif sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Yetkin, sanatçının sanat yaşamı süresince ülke gerçekliklerine odaklandığını belirtir. Turgut Zaim’in Batılı sanat akımlarından etkilenmediğine dikkat çeker. Minyatür sanatından esinlenerek resim sanatına yeni bir hava getirmeye çalıştığı yorumunda bulunur. Sanatçının Anadolu temalı eserlerindeki lirik anlatımı vurgular.¹³⁵⁸

¹³⁵³ İbrahim Ersaraç, “İzlediğimiz Sergiler”, *Varlık*, 664, İstanbul 1966, s. 15.

¹³⁵⁴ S. Andak, *agm. (10 Ocak 1966)*, s. 6.

¹³⁵⁵ İbrahim Ersaraç, “Sergilerde”, *Varlık*, 666, İstanbul 1966, s. 18.

¹³⁵⁶ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 219, İstanbul 1966a, s. 6.

¹³⁵⁷ Anonim, “Sergiler”, *Sanat ve Sanatçılar*, 16, İstanbul 1966, s. 17.

¹³⁵⁸ Suut Kemal Yetkin, “Turgut Zaim’in Resim Sergisi”, *Sanat ve Sanatçılar*, 16, İstanbul 1967, s. 4.

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi'ndeki yazısında 1966 yılı Mart ayı içerisinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan sergileri inceler. Kristin Saleri'nin sergisinde yer alan eserlerin lirik yapısına dikkat çeker. Durgun renkler ve ritmik çizgiler ile oluşturduğu figürlü kompozisyonlarını takdir eder. Naime Saltan'ın sergisinde ana temanın köy sorunları olduğunu aktarır. Sanatçının kum, mozaik, çakıltası, plâstik tutkal gibi malzemeler kullanarak yaptığı eserlerinde “*köy ufkuna yöneldiği*” yorumunda bulunur.¹³⁵⁹ Sadi Güneş ise Naime Saltan'ın sergisinin teknik ve malzeme açısından çeşitlilik içerdiğini vurgular. Sanatçının “*daha duru bir valöre ve yorum kaygısına*” yöneldiğini düşünür. Güneş, Saltan'a lirik bir stilizasyona ulaşması durumunda dinamik ve özgür bir piktüral ifadeye ulaşabileceğini öğütler.¹³⁶⁰

Eşref Üren, Cihat Burak'ın 1966 yılı Mart ayında Fransız Kültür Merkezi'ndeki sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Üren, Cihat Burak'ın Henri Rousseau öncülüğünde Bombois, Seraphin ve Bauchant gibi sanatçıların içerisinde bulunduğu “Peintre du Temple” ekolüne yakın olduğunu düşünür. Eserlerindeki içten ve çocuksu tavrı Peintre du Temple ekolü ile bağdaştırır. Cihat Burak'ın mimar kökenli bir ressam olduğunu anımsatır. Eserlerinde boya, kil, kum, kireç taşı gibi çeşitli malzemelerin uyumlu bir biçimde kullanıldıklarını vurgular. Sergide, yağlıboya ve gravürlerin yanı sıra denemeler, notlar, eskizlerin de yer aldığını söyler.¹³⁶¹

1966 yılı Mart ayı içerisinde, Ankara Milli Eğitim Bakanlığı Galerisi'nde Hoca Ali Rıza'nın Milli Kütüphane koleksiyonundaki eserlerinden oluşan sergisi açılır. Sergide yer alan eserlerin Fransa'daki 1830 kuşağı peyzaj ekolünün akademikleşmiş geleneğinin devamı olduğu belirtilir. Öte yandan, sergide akademik olmayan desen ve yağlıboya teahşir edilir. Hoca Ali Rıza'nın Mekteb-i Harbiye yıllarındaki hocalığı döneminde yaptığı karakalem eserlerin, “*ressamın sergi ile gösterilmek istenen büyüklüğüne gölge düşürdüğü*” yorumunda bulunulur. Sergide yer alan bazı desenler ise Hoca Ali Rıza'nın Türk resminin tarihsel gelişimindeki önemini göstermesi açısından takdir edilir.¹³⁶²

Ankara'da 1966 yılı Mart ayındaki bir başka sergi Devrim Erbil, Mehmet Güleriyüz, Necati Aydın, Oktay Anılanmert ve Utku Varlık tarafından Türk – Amerikan

¹³⁵⁹ İbrahim Ersaraç, “Sergilerde”, *Varlık*, 666, İstanbul 1966, s. 18.

¹³⁶⁰ S. Güneş, *agm. (1966a)*, s. 6.

¹³⁶¹ Eşref Üren, “Cihat Burak ve Sergisi”, *Sanat ve Sanatçılar*, 17, İstanbul 1966, s. 12.

¹³⁶² Anonim, “Sergiler”, *Sanat ve Sanatçılar*, 17, İstanbul 1966, s. 17.

Kültür Merkezi'nde açılır. Devrim Erbil'in ağaç motifleri içeren resimlerinin, önceki çalışmaların devamı olduğu belirtilir. Mehmet Gülyüz'ün "*materyal olanaklarını kullanarak plastik değer aradığı*" vurgulanır. Necati Aydın'ın eserlerindeki arkaik unsurlara dikkat çekilir. Oktay Anılanmert'in "*fantastik figür anlayışı*" takdir edilir. Utku Varlık'ın resimlerinde ise ekspresif yaklaşımlar öne çıkar.¹³⁶³

Selmi Andak, 26 Nisan 1966 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde İstanbul'da açılan bir dizi sergi hakkında yazı kaleme alır. Azra İnal'ın Türk Ticaret Bankası Galerisi'nde açtığı sergide yirmi beş resim ve sekiz heykel teşhir edilir. Andak, İnal'ı "*Batılı bir atmosfer içinde kalmış, pür sanat heyecanı taşıyan, zarif ve oldukça nazik bir sanatçı*" olarak tanımlar. İnal'ın eserlerinde öne çıkan unsurun renk olduğunu vurgular. Sergide yer alan eserler içerisinde "*Fezada Parçalanma*", "*Damlacıklar*", "*Hayal*", "*Arayış*" ve "*Kafadaki Denge*" çalışmalarını işaret eder. Yazar, Azra İnal'ın resimlerini kişisel renk ve biçimleri açısından etkileyici bulur.¹³⁶⁴ Kâinat Barkan'ın Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergisinde çizgi, ışık, gölge ve konunun öne çıktığı görüşündedir. Bazı çalışmalarda ise geometrik niteliklere dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerin çoğunlukla figüratif olduğunu aktarır. Teşhir edilene eserler arasında "*Otoportre*", "*Nü*" ve doğa görünümelerini ele alan resimleri başarılı bulur.¹³⁶⁵

Yirmiyedinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 2 Mayıs 1966 tarihinde Ticaret Yüksek Öğretmen Okulu'nda açılır. Sergide iki yüz otuz altı sanatçının üç yüz elli üç eseri teşhir edilir. Sergi jürisi Milli Eğitim Bakanı Orhan Dengiz'i temsilen Kültür Müsteşarı Adnan Ötüken başkanlığında Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu, Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, Cemal Tollu ve Eşref Üren'den oluşur. Serginin resim alanındaki birincilik ödülünü "*Bulutlar*" eseri ile Nurullah Berk kazanır. İkincilik ödülü, Şefik Bursalı'nın "*Uludağ*" eserine verilir. Nüzhet İslimyeli sergiyi önceki yıllara göre daha başarılı bulur. Sergide dağıtılan ödüllere ilişkin spekülasyonlara katılmaz. Nurullah Berk'in "*Bulutlar*" eserini motif ve renk armonisi açısından takdir eder. Cengiz Alpagut'un "*Portre*", Vecih Bereketoğlu'nun "*Çankaya*", Sabri Berkel'in isimsiz bir kompozisyonu, Adil Doğançay'ın "*İzmit*", Sühendan Fırat'ın "*Anılar*", Türkan Göksan'ın "*Düşünen Kız*", Necdet Kalay'ın "*Mavrular*", Hikmet Onat'ın

¹³⁶³ Anonim, "Sergiler", *Sanat ve Sanatçılar*, 17, İstanbul 1966, s. 17.

¹³⁶⁴ Selmi Andak, "Azra İnal ve Soyut Resim", *Cumhuriyet*, 26 Nisan 1966, s. 6.

¹³⁶⁵ Selmi Andak, "Kâinat Barkan", *Cumhuriyet*, 26 Nisan 1966, s. 6.

“Kuzguncuk’tan Kum Motoru” eserlerini, serginin öne çıkan yapıtları arasında sayar.¹³⁶⁶ Hamit Kınaytürk, sergide ödül kazanan üç sanatçının da Güzel Sanatlar Akademisi mensubu olmasına dikkat çeker. Jüri tarafından seçilen altmış dokuz sanatçının birer eseri M.E.B. tarafından satın alınacağını bildirir. Bu sanatçıların yirmi üçünün Güzel Sanatlar Akademisi’nde olmasını “GSA’nın Türkiye’de sanat konusunda kendisini kabuk ettirmiş” olmasını gösterdiğini düşünür.¹³⁶⁷

Duran Karaca, 27. Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkındaki eleştirisinde, birincilik ödülü alan Nurullah Berk’in aynı zamanda jüri üyesi olmasını tenkit eder. Öte yandan jürinin Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu gibi “150 yıl öncesi Fransız empresyonistlerine benzer çalışmalar yapmaktan bıkip usanmayan” üyelerden oluşmasını Türk sanatı adına üzücü bir durum olarak görür. Aliye Berger, Mustafa Esirkuş, Adnan Turani gibi çağdaş Türk resminin genç temsilcilerinin sergide yer alması gerektiğini düşünür. Karaca, “İncirli Devlet Su İşleri Kampı” ve Bedri Rahim Eyüboğlu’nun “Çorum’da Ban Kahvesi” eserlerini sergide derece kazanabilecek güçte çalışmalar olarak değerlendirir. Orhan Peker’in “Çayırda”, Turan Erol’un “Lüksemburg Bahçesi”, Eren Eyüboğlu’nun “Sivaslı”, Hasan Kavruk’un “Yaşadığım Anadolu”, Turgut Zaim’in “Tosuncuk”, Leyla Gamsız’ın “Peyzaj I” ve İhsan Cemal Karaburçak’ın “Kızılcahamam’dan” eserlerini serginin başarılı çalışmaları arasında işaret eder. Reşat Atalık, Devrim Erbil, Neşe Erdok ve Eray Börtecene’yi ise gelecek vaat eden sanatçılar olarak niteler.¹³⁶⁸

Hamit Görele, Cumhuriyet gazetesinde Yirmi Yedinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Görele, sergi çerçevesinde devletin kültür ve sanat politikalarına ilişkin eleştiriler yönelir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin kalıcı bir mekânda açılmamış olmasına dikkat çeker. Güzel sanatlar alanının ekonomik anlamda yeterince desteklenmediğine vurgu yapar. Resim satışlarının yeterli düzeyde olmadığını, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nde bazı eserlerin çok pahalı olması nedeniyle diğer eserlerin satışlarının olumsuz etkilendiğini savunur. Ayrıca jürinin eser seçimlerinde,

¹³⁶⁶ Nüzhet İslimyeli, “XXVII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 2, 12-13.

¹³⁶⁷ Hamit Kınaytürk, “235 Sanatçının 353 Eserle Katıldığı Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödüllerinin Hepsini Güzel Sanatlar Akademisi Mensupları Aldı”, *Sanat Dünyası*, 222, İstanbul 1966, s. 13-14.

¹³⁶⁸ Duran Karaca, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Varlık*, 671, İstanbul 1966, s. 16-17.

satış kaygısı ile bir kesimi öne çıkaracak biçimde kasıtlı davrandığını iddia eder.¹³⁶⁹ Çözüm önerisini ise şu sözlerle ifade eder:

*“Futbolumuz için nasıl ecnebi hakem getiriyorsak, Devlet Resim ve Heykel Sergisi için neden ecnebi jüri getirmiyoruz? Dostlukların, düşmanlıkların, kıskançlıkların yanında kendi çıkarının da bahis konusu olduğu böyle bir davada yerli jürinin beşerî zaaflarına kapılmaması çok güçtür.”*¹³⁷⁰

Mine Koç, Ankara Sanat Dergisi’nde 1966 yılı Mayıs ayı içerisinde açılan sergileri derlediği bir yazı kaleme alır. Ankara Doğu Galerisi’nde açılan Turgut Zaim sergisini “*sanatçının kişiliği ve ruh yapısını ortaya koyması açısından*” başarılı bulur. Üsküdarlı Ali Rıza’nın koleksiyonunun Güzel Sanatlar Galerisi’nde sergilenmesini büyük bir değer olarak yorumlar. Sergi nedeniyle Ankara Sanat Dergisi’nin çıkardığı Üsküdarlı Ali Rıza Özel sayısında ise Süheyl Ünver, Şeref Akdik, Basri Özkıvanç gibi yazarların inceleme ve hatıraları yer alır.¹³⁷¹

Sadi Güneş, Orhan Peker’in Mayıs ayı içerisinde Türk – Alman Kültür Galerisi’nde açılan sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının eserlerinde öne çıkan özelliğin emprovize tarzı olduğuna dikkat çeker. Eserlerdeki dramatik renklere vurgu yapar. Biçimsel unsurların dengeli yerleşimleri ile kurulmuş yapının, izleyenleri “*fantastik bir duyuya*” yönlendirdiği yorumunda bulunur.¹³⁷²

Cumhuriyet Gazetesi’nin 21 Mayıs 1966 tarihli nüshasında Bedri Baykam’ın İstanbul Gen-Ar’da açtığı sergisi hakkında bir yazı yayınlanır. Dünyanın belli başlı on dört şehirden sonra İstanbul’a geldiği belirtilen sergide, sanatçının son dönem çalışmalarından oluşan altmış eser teşhir edilir. Bedri Baykam’ın resimlerinin tüm dünyada heyecan uyandırdığı, “*resim sanatının Mozart’i*” olarak ünlendiğine dikkat çekilir. Son altı yılda iki binden fazla resim yaptığı vurgulanır. Resimlerindeki hareket ve ritm dengeleri ile sanat otoritelerini şaşırttığı yorumunda bulunulur.¹³⁷³ Turgut Dayımoğlu, sergi hakkındaki yazısında Baykam’ın henüz 6 yaşında ilk sergisi açtığını, Gen-ar’daki serginin Baykam’ın on dördüncü sergisi olduğunu anımsatır. Ludwig

¹³⁶⁹ Hamit Görele, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne Devletin İlgisi”, *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1967, s. 6.

¹³⁷⁰ Hamit Görele, *agm.*, s. 6.

¹³⁷¹ Mine Koç, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 1, Ankara 1966, s. 25.

¹³⁷² Sadi Güneş, “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 222, İstanbul 1966b, s. 5.

¹³⁷³ Anonim, “Bedri Baykam’ın İstanbul’daki Üçüncü Sergisi Gen-Ar’da Açıldı”, *Cumhuriyet*, 21 Mayıs 1966, s. 5.

Hoffman, Arturo Bovi, Raymond Leguevit gibi ünlü sanat eleştirmenlerinin Bedri Baykam hakkında övgü dolu eleştiriler kaleme aldığını belirtir. Buna karşın, bir politikacının çocuğu olması nedeniyle Türkiye’de “*canavarca boğulmaya*” çalışıldığını düşünür. Sanatçının eserlerinde şiddet içerikli yabancı konular işlediğine dikkat çeker. Bu bağlamda, sanatçının “*ruh yapısı yönünden önemle ele alınması*” gerektiğini savunur.¹³⁷⁴

Güzel Sanatlar Birliği’nin kırk üçüncü resim sergisi, Ankara Bateş Salonu’nda açılır. Nüzhet İslimyeli, “*sanat alanının otoriteleri*” olarak tanımladığı GSB’nin, sanat zevk ve anlayışını topluma aktarma konusundaki öncü rollerine işaret eder. Sergide yer alan empresyonist peyzaj ve manzaraların İstanbul’un artık kaybolmaya yüz tutan güzellikleri yansıttığını düşünür. İslimyeli, “*renkli fotoğrafların hiçbir zaman bu hizmeti yapamayacağı*” yorumunda bulunur.¹³⁷⁵

Mine Koç, 1966 yılı Mayıs ayında İstanbul ve Ankara’da açılan çeşitli sergileri inceler. Mukaddes Tolun’un Ankara Türk – Amerikan Merkezi’nde açtığı kişisel sergisinin ilgi görmediğini belirtir. Ankara Sanatseverler Derneği’nde açılan Naim Uludoğan ve Ülkü Uludoğan’ın sergisinde, Naim Uludoğan’ın bir portresi ve Ülkü Uludoğan’ın 9 no.’lu nü eserini beğenir. İbrahim Safi’nin Ankara Halkevleri Genel Merkezi’nde açtığı sergide yer alan eserleri “*sanatçının sanat hayatı boyunca devam eden çabalarının güzel örnekleri*” olarak yorumlar. İbrahim Safi’nin “*empresyonizmi durakladığı yerden alarak daha ileriye götürme çabasında*” bir ressam olarak niteler. Cemil Eren’in Ankara Türk – Amerikan Merkezi’ndeki resim ve cam eserlerden oluşan sergisini, önceki yıllara göre başarılı bulur. Nuri İyem’in İstanbul Şehir Galerisi’ndeki sergisinde yer alan elli dokuz eserin bir çoğunun sanatseverler tarafından satın alındığına dikkat çeker. İyem’in sergi hakkındaki sözlerine atıfta bulunarak, teşhir edilen eserlerin “*memleket gerçeklerinden alınarak meydana getirildiğinin*” altını çizer. Gürol Sözen’in Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisinde teşhir ettiği “*soyut fon üzerine renk armonileriyle meydana getirdiği*” figüratif eserlerin teknik ve ifade açısından güçlü bulur.¹³⁷⁶

¹³⁷⁴ Turgut Dayımoğlu, “Bedri Baykam”, *Ankara Sanat*, 2, s. 20-21.

¹³⁷⁵ Nüzhet İslimyeli, “XLIII. İstanbul Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 2, Ankara 1966, 21.

¹³⁷⁶ Mine Koç, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 2, Ankara 1966, s. 25.

Yirmiyedinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin İstanbul sergilemesi 20 Temmuz – 30 Temmuz 1966 tarihlerinde Galatasaray Lisesi'nde açılır. Sezai Cem Mestanoğlu, serginin düzenleniş biçimi ve ışıklandırmasının başarılı olduğunu belirtir. Serginin açılış töreninde sanat ve siyaset çevrelerinden ileri gelenlerin bulunmasına karşın basının ilgisizliğine dikkat çeker. Basının tiraj kaygısı ile sanata ilişkin içeriklere yer vermediğini düşünür. Mestanoğlu'nun şu ifadeleri, basında sanat eleştirine yönelik önemli tespitler içerir:

“Büyük gazetelerimizden hemen hiç birisi, bir sanat yazarına sahip değildi. Ara sıra rastlanan sanat yazıları da bir devamlılık göstermiyordu. Bu, basınımızın öteden beri noksan kalmış bir yönüydü. Kendi kendimizi eleştirerek demek lazımdır ki, büyük gazete veya dergiyim diyebilen her organın yazarlar kadrosunda imzasını atabilecek güçte bir sanat yazarına ihtiyacı vardır.”¹³⁷⁷

Ankara Sanat Dergisi'nde “Ankara Sanat” imzası ile yayınlanan yazıda, XXVII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi çerçevesinde serginin ekonomik boyutuna yönelik bazı eleştiriler getirilir. Milli Eğitim Bakanlığı'nın Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden eser satın almasının, sanatçıların ekonomik refahları için yeterli olmadığına dikkat çekilir. Devlet kademesinde daha fazla eser satın alınması gerekliliğinin altı çizilir. Ayrıca sergi kapsamında verilen para ödülü yanında altın, gümüş ve bronz madalya verilmesi tavsiye edilir.¹³⁷⁸

Güzel Sanatlar Birliği'nin 49. yıl resim sergisi, 14 Ekim 1966'da Taksim Fransız Konsoloslugu galerisinde açılır. Sergide Şeref Akdik, Fahrettin Arkunlar, Vecih Bereketoğlu, Feyhaman Duran, Nazlı Ecevit, Cevat Erkul, Bedia Güteryüz, Ali Karsan, İvan Karsan, Edip Hakkı Köseoğlu, Hikmet Onat, Ali Halil Sözel, Ayetullah Sümer, Selahattin Teoman ve Celal Uzmen'in eserleri yer alır.¹³⁷⁹ Sadi Güneş, GSB'nin “avangarde sanattan kaçınan, belirli bir ekole bağlanmasına imkân olmayan, güzel figür ve doğa anlayışını aksettiren” sergiler açma amacı taşıdığını belirtir. Birliğin, Türk sanatının gelişimine olan tarihsel katkılarının altını çizer.¹³⁸⁰

¹³⁷⁷ Sezai Cem Mestanoğlu, “XXVII. Devlet Resim Heykel Sergisi İstanbul'da”, *Ankara Sanat*, 4, 18-19.

¹³⁷⁸ Ankara Sanat, “XXVII. Devlet Resim Heykel Sergisi'nin Sona Erişi Münasebetiyle”, *Ankara Sanat*, 5, 13.

¹³⁷⁹ Anonim, “Yeni Sergiler”, *Cumhuriyet*, 18 Ekim 1966, s. 6.

¹³⁸⁰ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 227, İstanbul 1966c, s. 5.

Mine Koç, Ankara Sanat Dergisi'nde 1966 yılı Kasım ayında açılan sergiler hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Celalettin Eröge'nin 1 Kasım – 15 Kasım 1966 tarihlerinde Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergisini ustalık ve özgünlük açısından övgüyle karşılar. Sanatçının eserlerinin “Hitit sanatının ihyası” amacını taşıdığını düşünür. İnci Ortaç'ın Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı 2. kişisel sergisini “*rahat ve sağlam desene dayanan*” çalışmaları açısından başarılı bulur.

Abdülkadir Günyaz, Cumhuriyet Gazetesi'nin 6 Kasım 1966 tarihli sayısında İstanbul'da açılan bir dizi sergiyi inceler. Mustafa Esirkuş'un Türk Alman – Kültür Merkezi'nde açtığı sergi, çoğunlukla büyük ebatlı tuvaler ve duralit üzerine soyut çalışmalarından oluşur. Günyaz, sanatçının çizgiler ve lekelerle meydana getirdiği kompozisyonlarını “*dengesiz, lekelerin yerleşimi ve renk hâkimiyeti*” açısından başarılı bulur. Sanatçının “*herkesin kullanmaya cesaret edemeyeceği renkleri*” ustalıklı kullandığının altını çizer. Ancak Esirkuş'un soyut çalışmalarının, soyut sanatın ilk dönemindeki Batılı ressamı anımsatmasını eleştirir. Türk – Alman Kültür Derneği'nde Mustafa Esirkuş'un sergisi ile aynı dönemde açılan bir diğer sergi İlgi Adalan'a aittir. Sergide, Adalan'ın ahşap üzerine pyro-gravür çalışmaları teşhir edilir. Günyaz, serginin başarılı bir çizgi kuruluşu içerisinde garip yaratıklardan oluşan sürrealist yapısını takdir eder. Eserlerin teknik ve içerik açısından anlaşılmasının güç olduğunu düşünür. Sanatçının, kimi zaman tekrarlayan çizgi hareketlerinden kurtulması gerektiğini belirtir.¹³⁸¹

Sadi Güneş, Necdet Kalay ve Zahir Güvemli'nin 16 Kasım 1966'de Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan kişisel sergilerini inceler. Güneş, Necdet Kalay'ın sergisinde pentürün poetik kaygılarından gerisinde kaldığına dikkat çeker. Sanatçının biçimsel tartışmaları ikinci plana atarak, salt şiirsel bir anlatıya sahip olmasını “*kolay yoldan hoşla gitme*” çabası olarak yorumlar. Zahir Güvemli'nin sergisine ise “*bir sergi demenin*” dahi doğru olmayacağını belirtir. Serginin “*en ufak bir plastik endişe*” taşımadığı değerlendirilmesinde bulunur.¹³⁸²

Türk Plastik Sanatçıları Derneği'nin (TPSD) ilk sergisi 29 Kasım – 19 Aralık 1966 tarihlerinde Alman Kütüphanesi salonlarında açılır. Sergide otuz sanatçının seksen iki eseri teşhir edilir. Nüzhet İslimyeli, sergi çerçevesinde TPSD'nin yapısı ve

¹³⁸¹ Abdülkadir Günyaz, “Mustafa Esirkuş ve İlgi Adalan”, *Cumhuriyet*, 6 Kasım 1966, s. 6.

¹³⁸² Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 228, İstanbul 1966d, s. 14.

faaliyetleri hakkında bazı eleştirilerde bulunur. Derneğin ilk sergisinde, TPS. üyesi sanatçılar yerine tanınmış Ankaralı sanatçılara yer vermesini yadırgar. “Kendi üyeleri yerine başkalarının eserlerini sergileyen bir teşekkülün ilk defa görüldüğü” sözleri ile şaşkınlığını ifade eder. Sergide TPSD. üyesi olup eser teşhir edenlerin yalnızca dernek yöneticileri olmasını eleştirir. Mevcut sanatçı tercihlerinin eser satışı kaygısıyla yapıldığını düşünür. İslimyeli iddiasını, teşhir edilen eserlerin sanatçıların geçmiş yıllardaki çalışmaları olması ile destekler. Sergide öne çıkan eserler arasında İsmail Altınok’un isimsiz kompozisyonu, Ferit Apa’nın “*Karda Evler*”, Vecih Bereketoğlu’nun “*Çıplak*” ve “*Kurbağalı Dere*”, Lütfi Günay’ın “*Yaşantıda Mutluluk*”, Ömer Hatipoğlu’nun “*Kompozisyon I*”, Müşerref R. Köktürk’ün “*Kızılay*”, Eşref Üren’in “*Ceviz*” ve Melahat Üren’in enteriyör çalışmasını sayar.¹³⁸³

Abdülkadir Günyaz, 9 Aralık 1966 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde Semiha Başbuğ ve Ertunç Başbuğ’un Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açtıkları resim sergisini inceler. Günyaz, sanatçıların Türk süsleme motiflerinden yararlanarak meydana getirdikleri eserlerin benzer içerikteki sergilere kıyasla daha başarılı olduğunu düşünür. Sergide yer alan eserlerde süsleme motiflerinin yeni düzenler içerisinde yorumlandığına dikkat çeker. Sanatçıların tezyini sanatlar üzerindeki yetkinliğini takdir eder.¹³⁸⁴

Mine Koç, Ankara Sanat Dergisi’nde kaleme aldığı yazıda 1966 yılı Aralık ayında açılan bazı sergileri inceler. Fahir Aksoy’un Doğu Galerisi’ndeki sergisini teknik açıdan başarılı bulur. Sanatçının “*Mehtap*”, “*Gurub*” ve siyah-beyaz kompozisyonu gibi eserlerini takdir eder. Nuri Abaç’ın Ankara Modern Palas’taki sergisini beğeniyle karşılar. Abaç’ın teknik açıdan düşündürücü çalışmalar ürettiğini belirtir. İlerleyen sergilerinde, duygu ve heyecan uyandıracak içeriklere yer vermesini tavsiye eder. Sevda Gençsoy’un İstanbul Şehir Galerisi’ndeki sergisinde yer alan büyük ebatlı panolar üzerine “*rahat, renkli ve nüanslı*” çalışmalarını takdir eder. Ahmet Uzelli’nin Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü’ndeki sergisinde “*İstanbul’un kaybolmaya yüz tutmuş ahşap mimarisini*” ele aldığını aktarır. Sanatçının renk anlayışındaki sade tutumunu beğenir.¹³⁸⁵

¹³⁸³ Nüzhet İslimyeli, “Türk Plastik Sanatçıları Derneği 1. Sergisi’nin Düşündürdükleri”, *Ankara Sanat*, 9, Ankara 1966, s. 12-13.

¹³⁸⁴ Abdülkadir Günyaz, “Semiha ve Ertunç Başbuğ’un Süsleme Motifleri Sergisi Çok Başarılı”, *Cumhuriyet*, 9 Aralık 1966, s. 6.

¹³⁸⁵ Mine Koç, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 9, Ankara 1966, s. 26.

3.1.2.8. 1967-1968 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Asker Ressamlar Sanat Derneği'nin yirmi üçüncü sergisi 1967 yılı Ocak ayında Ankara Orduevi'nde açılır. Sergide on dokuz sanatçının doksan eseri teşhir edilir. Sezai Cem Mestanoğlu, serginin önceki yıllara göre bazı yenilikler içerdiğini düşünür. Mehmet Ali Laga ve Ruhi Bey'in daha önce sergilenmemiş eserlerinin teşhir edildiğini aktarır. Ayrıca sergiye Orhan Erkurt ve Hüsnü Güler gibi yeni isimlerin katıldığını söyler. Serginin, estetik tartışmalar açısından iddia taşımadığının altını çizer. Sergide öne çıkan sanatçılar arasında Mehmet Ali Laga, Ruhi Bey, Abdurrahman Ersoy, Enver Demokan, Enver Sönmez ve Orhan Arel'i sayar.¹³⁸⁶

Mine Koç, Ankara Sanat Dergisi'nde 1967 yılı Ocak ayında açılan sergileri inceler. Celal Tutant'ın Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı serginin, Ankara'da ayın ilk sergisi olduğunu söyler. Sergide yer alan eserlerin psikolojik yönünün baskın olduğuna dikkat çeker. Ümran Baradan'ın Ankara Türk – Fransız Kültür Merkezi'ndeki sergisini ilgi çekici bulur. Sanatçının yirmi iki eseri arasında “*Ana Sütü Başkadır*”, “*Çöplük Gülleri*”, “*Yalvaranlar*” eserlerinin düşündürücü ve soyut vurguları yönünden başarılı olduğunu yazar. Ayrıca sanatçının projeksiyon gösterilerinin ilgi çekici olduğunu belirtir. Zühal Bükülmez'in Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde yirmi dokuz eserden oluşan sergisini rahat ve güçlü fırçaları açısından takdir eder. Gencay'ın Ankara Doğu Galerisi'ndeki sergisini teknik üstünlüğünden dolayı över. Utku Varlık'ın İstanbul Türk – Alman Kültür Merkezi'ndeki sergisinde yirmi üç eserin teşhir edildiğini aktarır. Sanatçının bölgesel bir sanat anlayışı ile yaptığı eserleri başarılı bulur.¹³⁸⁷

Mine Koç, Ankara Sanat Dergisi'nde 1967 yılı Şubat ayında açılan bir dizi sergiyi inceler. Mümtaz Bolmen'in Ankara Türk – Fransız Kültür Merkezi'nde açtığı sergiyi, serginin düzenleniş biçimi açısından eleştirir. Eserlerin altında Türkçe ve Fransızca etiketler yerleştirildiğini, Fransızca etiketlerin üstte yer aldığını söyler. Koç, etiket yerleşiminde izlenen sıranın “*aşağılık duygusuna varan bir yabancı hayranlığı*” olduğunu düşünür. Ankara Sanat Sevenler Derneği'nde açılan Adil Doğançay sergisini Şubat ayının başarılı etkinlikleri arasında işaret eder. Sanatçının gri-yeşil çalışmalarının serginin öne çıkan eserleri olduğunu belirtir. Jale Yasan'ın Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinde teşhir edilen figüratif eserlerini başarılı bulur. Sanatçının

¹³⁸⁶ Sezai Cem Mestanoğlu, “Asker Ressamlar Sanat Derneği XXIII. Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 10, Ankara 1967, s. 10-11.

¹³⁸⁷ Mine Koç, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 10, İstanbul 1967, s. 26.

teşhir ettiği 64 eser içerisinde “Nü” ve “Üç Güzeller” çalışmalarını ahenkli ve olgun renkleri açısından takdir eder. Duran Karaca’nın Doğuş Galerisi’ndeki sergisini fovizme yakın şiddetli renk kullanımını beğeniyle karşılar. Şehir Galerisi’nde açılan bir diğer sergi Gürol Sözen’e aittir. Sanatçının sade ve uyumlu çizgi anlayışının sergi genelinde bütünlüğe ulaştığı fikrindedir. Naime Saltan’ın 1 Şubat – 15 Şubat 1967 tarihleri¹³⁸⁸ arasındaki sergisini “yurt yaşamını bütün yönleriyle yansıttığını” dile getirir.¹³⁸⁹ İbrahim Ersaraç ise Naime Saltan’ın önceki yıllara göre durgunluğa ve ustalığa ulaştığını düşünür. Sergide yer alan eserlerin köy yaşamının lirik ifadelerini içerdiğini belirtir.¹³⁹⁰

Nuri İyem’in 1967 yılı Mart ayında Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisi, sanatçının uzun bir aradan figüratif resme dönüşü açısından basında ilgiyle karşılanır. Rasih Güran, Nuri İyem’in non-figüratif sanattan figüratif resme geçişini “sosyal ve psikolojik bakımdan” önemli nedenlere dayanması gerektiği görüşündedir. Ayrıca, soyut sanatın izleyici tarafından anlaşılmasız bulunarak “bir oyun, duvara asılacak bir süs” olarak gördüğünü belirtir. Söz konusu durumun Nuri İyem’in figüratif resme dönüşünde önemli bir etken olabileceğini düşünür. Sergiyi, İyem’in “gençlik çağı ile orta yaşlarının sentezi” olarak yorumlar. Nevzat Üstün de Güran ile benzer görüşleri paylaşır. Soyut sanatın “bir şey söylemediği” için kavranamayacağını savunur. Non-figüratif resmin tekdüzeliğe ulaştığını savlar. Nuri İyem gibi soyut sanata öncülük eden pek çok sanatçının figüratif resme yöneldiğine dikkat çeker. Hüseyin Ulaş ise sanatçının Anadolu ve köy yaşamı temalı eserleriyle “Türkiye’nin destanını yazdığı” yorumunda bulunur.¹³⁹¹

Esat Erar, Sühendan Fırat’ın 15 Mart 1967’de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açtığı kişisel sergisi hakkında bir eleştiri yazısı kaleme alır. Sergide, renkli cam ve çeşitli materyallerden oluşan eserler teşhir edilir. Erar, sergide yer alan 30’a yakın eseri iki grup içerisinde inceler. Birinci gruptaki eserlerin “sathları tamamen renkli materyaller ile kaplanmış” olduğunu belirtir. İkinci grup eserler ise pentürlerden oluşur. Sergide yer alan çalışmaların dekoratif bir nitelikte olduğunu aktarır. Fırat’ın eserlerinde kullandığı materyallerin parlak ve zengin renk titreşimleri içeren yapısının

¹³⁸⁸ Anonim, “Son Günlerin Sanat Olayları”, *Yeditepe*, 129 (325), İstanbul 1967, s. 1.

¹³⁸⁹ Mine Koç, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 11, Ankara 1967, s. 26.

¹³⁹⁰ İbrahim Ersaraç, “Son Sergiler”, *Varlık*, 694, İstanbul 1967, s. 17.

¹³⁹¹ Hüseyin Ulaş, Nevzat Üstün, Rasih Güran, “Nuri İyem’in Sergisi Üstüne”, *Yeditepe*, 132, İstanbul 1967, s. 11.

dekoratif açıdan verimli olduğunu düşünür. Bazı resimlerinde ise boş satırlara yer verdiğini ve komplimanter¹³⁹² renkler kullandığının altını çizer. Böylece yüksek renk kontrastları ile “*fantezi eğilimleri*” ortaya çıkarken, boş satırlar üzerindeki serbest motifler ile “*plastik bir etki yarattığını*” gözlemler.¹³⁹³

Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nin 29. sergisi, 1967 yılı Mart ayı sonunda Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergide, 29 sanatçının 45 eseri teşhir edilir.¹³⁹⁴ Teşhir edilen koleksiyon çoğunlukla Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nin Roma sergisinde yer alan eserlerden oluşur. Esat Erat, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda Şerefur Ayıter’in “*Ağ Direkleri*” isimli peyzajın soğuk renklerin hâkimiyetinde, asgari bir sadelik içinde olduğunu söyler. Hüseyin Bilişik’in biri non-figütatif olmak üzere iki eser ile sergiye katıldığını belirtir. Sanatçının estetik anlayışının non-figüratif çalışmasında daha belirgin olduğuna dikkat çeker. Nurullah Berk’in “*mütevazi tuvali ile dekoratif anlayışın mükemmel bir örneğini verdiğini*” düşünür. Aliye Berger’in “*Körpe*” ve “*Kompozisyon*” eserlerini, sergide yer alan “*olgun eserler*” arasında gösterir. Hasan Kavruk’un “*Anadolu*” isimli yağlıboya çalışmasının, sanatçının renkçi anlayışını temsil ettiği görüşündedir. Mehmet Yücetürk’ün eserlerinde ise alışıldık realizmin ötesinde empresyonist bir manzara anlayışına yöneldiğini gözlemler. Mümtaz Aykın’ın “*Balıkçılar*”, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “*Kurbanlık*”, Eren Eyüboğlu’nun “*Çamçamlı Ekizleri*” eserlerini takdir eder. Saime Belir’in yeşil renkten oluşan monokrom çalışmasının, diğer eserlere kıyasla “*sönük kaldığı*” fikrindedir. Kristin Saleri, Hilal Şenda, Saadet Zafir ve Nermin Faruki’nin kişiliklerini yansıttığını düşündüğü eserleri beğeniyle karşılar. Sergiye katılan diğer sanatçılar arasında Salih Acar, Naile Akıncı, Anayit Apkaryan, Mustafa Aşler, Kâinat Barkan, Hande Bilgütay, Jale Gün, Asım İşler, Nevzat Kasman, Mazhar Olgun, Feridun Saraçoğlu, İlhan Ugan, Kemal Yükselengil ve Jale Yasan yer alır¹³⁹⁵

Güzel Sanatlar Birliği’nin Ankara’daki kırk dördüncü resim sergisi, 27 Mart – 11 Nisan 1967 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergide Şeref Akdik, Feyhaman Duran, Ayetullah Sümer, Seyfettin Toray, Nazlı Ecevit, Cevat Erkul, Ali Karsan, Bedia Güleriyüz, Vecih Bereketoğlu, Hikmet Onat, Halil Sözel,

¹³⁹² Esat Erar, “İki Sergi”, *Ankara Sanat*, 12, Ankara 1967a, s. 12-13.

¹³⁹³ Esat Erar, *agm. (1967a)*, s. 13.

¹³⁹⁴ Mine Koç, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 12, Ankara 1967, s. 26.

¹³⁹⁵ Esat Erar, “Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nin Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 13, Ankara 1967b, s. 8.

Seyfettin Toray, ve Selahattin Teoman'ın eserleri teşhir edilir. Daniyal Erinç, sergide yer alan eserlerin çoğunlukla klasik ve empresyonist eğilimli olduğunu söyler. Nüzhet İslimyeli, GSB sanatçılarının “*Türk sanatının ilk ve gerçek temsilcileri olduğunu*” belirtir. Eserlerde aydınlık bir renk anlayışı içerisinde, “*engin bir realizmin*” görüldüğünü vurgular. Sanatçıların bir sanat eserinde olması gereken tüm ustalık ve yaratıcılığa sahip olduğunu düşünür. Sergide teşhir edilene eserlerden Feyhaman Duran'ın “*Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey*” eserinin, sanatçının yetkinliğini açıkça ortaya koyduğu görüşündedir. Hikmet Onat'ın dört yeni peyzajında renk armonisine dikkat çeker. Şeref Akdik'in “*Natürmort*”, “*Köy Pazar*”, “*Üsküdar'da Sokak*” eserlerini güçlü plastik yapısı ve renk anlayışı açısından beğeniyle karşılar. Ali Karsan'ın “*Adem ve Havva*”, Fahrettin Arkunlar'ın “*Falçı*” eserlerini, desen ve anatomi açısından başarılı bulur. İslimyeli'ye göre Vecih Bereketoğlu'nun portreleri, Celal Uzmen'in peyzajları, Nazlı Ecevit'in “*Üsküdar*” eseri, Sabiha Bozcalı'nın “*Rumelihisarı*” çalışması ve Seyfettin Toray'ın natürmortu serginin öne çıkan eserleri arasındadır.¹³⁹⁶

Milletlerarası Türk Kadın Sanatçılar Kulübü Sergisi, 1967 yılı Nisan ayı ortalarında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Esat Erat, serginin modern sanatın çeşitli yönlerini temsil ettiğini belirtir. Eren Eyüboğlu'nun “*Kimsesiz*” eserindeki kobalt renklere dayalı armonisini beğenir. Maide Arel'in figüratif eserlerindeki ritmik yapıyı takdir eder. Azra İnal'ın eserlerinde satıh düzenlerinin başarısına dikkat çeker. Leylâ Gamsız'ın çalışmalarını huzur ve sükûnet duygularını yansıtması açısından başarılı bulur. Saleri Kristin, Hilal Şanda, Saadet Zafir, Tefrika Altınova ve Nevin Göker Ulutaş'ı serginin öne çıkan sanatçıları arasında sayar.¹³⁹⁷

Mine Koç, Sanat ve Sanatçılar Dergisi'nde, 1967 yılı Nisan ayında gerçekleşen sergi etkinliklerini ele alır. Necdet Kalay'ın Ankara Alman Kütüphanesi'nde açtığı yağlıboya resim sergisini teknik açıdan başarılı bulur. Aynı mekânda Gürol Sözen tarafından açılan sergideki eserlerin ilk bakışta non-figüratif etkiler yaratmasına karşın, sanatçının özgün tekniğini yansıtan figüratif çalışmalar olduğunu belirtir. Nevin Çokay'ın Doğuş Galerisi'ndeki sergisini teknik yetkinliği ve renkçi anlayışı açısından takdir eder. Fethi Kayaalp'in Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki gravür

¹³⁹⁶ Nüzhet İslimyeli, “Güzel Sanatlar Birliği'nin 44. Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 13, Ankara 1967, s. 13-14.

¹³⁹⁷ Esat Erat, “Milletlerarası Türk Kadın Sanatçılar Kulübü Sergisi”, *Ankara Sanat*, 13, Ankara 1967c, s. 18-19.

sergisini ise “*sağlam yapılı figüratif*” yaklaşımları açısından beğenir. Sergide kırk dokuz metal gravür, altı linol baskı, altı ağaç oyma ve on dört desenin teşhir edildiğini aktarır. Mustafa Aslıer’in İstanbul Türk – Alman Kültür Merkezi’ndeki sergisinde teşhir ettiği metal gravürlerin, sanatçının son dönem araştırmalarının ürünleri olduğunu vurgular. Türk – Alman Kültür Merkezi’ndeki bir diğer sergi Devrim Erbil tarafından açılır. Mine Koç, Erbil’in yağlıboya eserlerinin yoğun ilgi gördüğünü gözlemler. Cihat Burak’ın son çalışmalarından oluşan kişisel sergisini, Nisan ayının başarılı sergileri arasında işaret eder.¹³⁹⁸

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi’nde Devrim Erbil’in 1967 yılı Nisan ayında Türk – Alman Kültür Merkezi’ndeki kişisel sergisini inceler. Ersaraç, Devrim Erbil’i genç sanatçıların önde gelen isimlerinden biri olarak görür. Sanatçının genellikle tabiatı yansıtan eserlerinde ağaç, dal ya da manzaraları farklı düzenler ve tertipler içerisinde ele aldığını belirtir. Resimlerindeki “*ritm dolu şiirsel ifadelerin*” başarısını vurgular. Erbil’in eserlerinde çağdaş sanatta görülen görsel hilelere dayalı oyunlar yerine, samimiyet içeren bir şiirsellik olduğu düşüncesindedir. Türk resminin Devrim Erbil gibi az sayıdaki genç sanatçı ile yabancı etkilerden arınarak kendisine özgü bir doku içerisinde özgürleşeceği yorumunda bulunur.¹³⁹⁹

Orhan Peker, Nisan ayı içerisinde İstanbul Mithatpaşa Caddesi’ndeki “Butik A” sergi salonunda yeni bir sergi açar. Cumhuriyet gazetesinde yer alan haberde serginin 25 Nisan’a kadar açık kalacağı belirtilir. Sergide, sanatçının son dönem çalışmalarından oluşan elli eserlik bir koleksiyon gösterilir. “*İtfaiyeciler*” eseri öne çıkan çalışmalar arasında işaret edilir. Ayrıca sanatçının “*Atlar*” serisinden bazı çalışmalarının da teşhir edildiği bilgisi yer alır. Sergi, sanatçının son yıllardaki gelişimini yansıtmaya açısından takdir edilir.¹⁴⁰⁰

Mübin Orhon’un kişisel sergisi, 21 – 30 Nisan 1967 tarihlerinde İstanbul Galeri Melda’da açılır. Ankara Sanat Dergisi’nde sergi hakkında kaleme alınan yazıda, sanatçının Paris sanat çevrelerindeki başarılarına atıfta bulunulur. Sergide yer alan eserlerde, sanatçının kişisel yaklaşımlarındaki yenilikçi yönü takdir edilir. Sanatçının “*Mohaç*” eserinin plastik açıdan başarılı olmasına karşın içeriği yansıtmaya konusunda

¹³⁹⁸ Mine Koç, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 13, Ankara 1967, s. 26.

¹³⁹⁹ İbrahim Ersaraç, “Son Sergiler”, *Varlık*, 694, İstanbul 1967, s. 17.

¹⁴⁰⁰ Anonim, “Orhan Peker’in Sergisi”, *Cumhuriyet*, 20 Nisan 1967, s. 6.

yetersiz olduğu belirtilir. Mübin Orhon'un tarihsel bir konuyu çağdaş tekniklerle ele alması cesaretli bir girişim olarak nitelenir.¹⁴⁰¹

28. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 3 Mayıs 1967'de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergi açılışına Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay katılır. Uzun bir aradan sonra, bir cumhurbaşkanının sergi açılışına katılması kamuoyunda takdir görür.¹⁴⁰² Sergi jürisi Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Hüseyin Gezer, Eşref Üren'den oluşur. Sergide yüz atmış sekiz ressamın birer tablosu ve yirmi yedi heykel sanatçının otuz üç heykeli teşhir edilir. Münip Özben, Güze Sanatlar Akademisi ve Gazi Eğitim Enstitüsü eğitmenlerinin eserlerinin geri çevrilmemesini olumlu bir davranış olarak görür. Ayrıca çeşitli illerden ve köylerden eserlerin gönderilmiş olmasını “*yıllardır uyuyan sanatçıların kımıldanması*” olarak yorumlar. Sergide birincilik ödülünü Reşat Atalık'ın “*Mühim Olan Hangisi? İç mi? Dış mı?*” eseri kazanır. Özben, sanatçının büyük boyutlu figüratif eserini renk ve düzen açısından takdir eder. İkincilik ödülü ise Fethi Kayaalp'in “*Kömür Arabaları*” eserine verilir. Münip Özben'in eserlere yönelik değerlendirmesinde biçimsel yaklaşımlar öne çıkar. Fethi Kayaalp, Devrim Erbil, Fethi Arda, Fahrettin Arkunlar, Vecih Bereketoğlu, Nazlı Ecevit, Mustafa Ayaz, Ragıp Gökcan, Ali Avni Çelebi, Orhan Peker, Güngör Taner, Adnan Turani, Eşref Üren, Oya Katoğlu gibi sanatçıların eserlerini teknik ve içerikleri açısından serginin öne çıkan çalışmaları arasında işaret eder.¹⁴⁰³ Nüzhet İslimyeli, Yirmi Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde bir takım yeniliklere dikkat çeker. Jüride yer alan sanatçıların eserlerine ödül verilmeyeceğine ilişkin hükmün sergi yönetmeliğine eklenmesini doğru bir karar olarak değerlendirir. Jürinin, klasisizmden non-figüratife, tüm sanat ekollerine eşit mesafede olduğunu düşünür.¹⁴⁰⁴

Cumhuriyet Gazetesi'nin 28 Mayıs 1967 tarihli nüshasında Lütfihak Yazır'ın Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki sergisi hakkında bir haber yer alır. 31 Mayıs'a kadar süreceği belirtilen serginin, sanat çevrelerinde ilgi uyandırdığı vurgulanır. Sergide, guaş ve yağlıboya çalışmalardan oluşan on altı eser teşhir edilir. Sanatçının salt soyut (pür-abstre) üslubunda çalıştığı belirtilir. Yazır'ın “*soyut resimde giderek pürleşmek, büyük*

¹⁴⁰¹ Ahmet Cemil Tan (der.), “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 14, Ankara 1967, s. 25.

¹⁴⁰² Anonim, “XXVIII. Devlet Resim Heykel Sergisi Parlak Bir Törenle Açıldı”, *Ankara Sanat*, 14, Ankara 1967, s. 6-7.

¹⁴⁰³ Münip Özben, “XXVIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri”, *Ankara Sanat*, 14, Ankara 1967, 14-16.

¹⁴⁰⁴ Nüzhet İslimyeli, XXVIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, *Ankara Sanat*, 14, Ankara 1967, s. 17.

tuvalerde bu pürlüğü sağlamak ve insanın temel bunalımlarından doğan resmi ortaya koymak” amacıyla olduğu yorumunda bulunulur.¹⁴⁰⁵

Ankara Sanat Dergisi'nin 14. sayısında, Ahmet Cemil Tan yönetiminde dergi muhabir ve yazarları tarafından oluşturulan “Geçen Ayın Sanat Hareketleri” bölümünde, 1967 yılı Mayıs ayında açılan sergiler incelenir. İhsan Cemal Karaburçak'ın Ankara Türk – Amerikan Kültür Merkezi'ndeki sergisi sanatçının istikrarını göstermesi açısından takdir edilir. İbrahim Sâfi'nin Ankara Halkevleri Genel Merkezi'ndeki sergisinde empresyonist stildeki eserler, renk ve teknik kabiliyetleri çerçevesinde beğenilir. Devrim Erbil'in Doğuş Galerisi'ndeki sergisi, renk ve çizgi hususiyetlerine verdiği önem açısından başarılı bulunur. Doğuş Galerisi'ndeki bir diğer sergi Gündüz Gölönü'ye aittir. Sanatçının sağlam plastik unsurlar içerdiği belirtilen eserlerinde milli geleneklere içkin temalara odaklandığı vurgulanır. Cuyibar Türkakar'ın İstanbul Türk Vakıflar Bankası Sanat Galerisi'ndeki figüratif resim sergisi, hareket, ahenk ve yapısal açıdan güçlü bulunur. Jülide Atılmaz'ın İstanbul Şehir Galerisi'ndeki serginin, izleyiciler ve sanat çevrelerinde ilgiyle karşılandığı aktarılır. Atılmaz'ın eserlerinde siyahî bireylerin yaşamlarını ve iç dünyalarını incelemesi önemli bir yenilik olarak işaret edilir. Erdoğan Değer'in aynı mekândaki sergisi, “*belirsiz ton ve nüans farkları ile derinlik kazanan*” satıh tartışmalarını içermesi açısından övülür.¹⁴⁰⁶

Hüseyin Ulaş, Yüksel Arslan'ın 2 Ekim 1967'de İstanbul Türk – Alman Kültür Merkezi'ndeki sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Arslan'ın Paris sanat çevrelerinde gördüğü ilgiye dikkat çeker. Sanatçının eserlerinde “*bilinçdışında yeşeren fantastik bir dünyaya ayna tuttuğunu*” yorumunda bulunur. Bilinçdışına ilişkin bastırılmış güdü ve davranışları cinsellik teması etrafında tartışarak “*yeni bir humour (mizahi)*¹⁴⁰⁷” geliştirdiğine dikkat çeker

Esat Arar, Yüksel Arslan'ın 1967 yılı Kasım ayında Ankara Türk – Fransız Kültür Merkezi'nde açtığı sergi hakkında bir eleştiri yazısı kaleme alır. Sergiyi, eserlerin içerik ve biçimsel yapılanışı çerçevesinde “*acayip*” olarak değerlendirir. Sanatçının eserlerinde estetik bir anlam çıkarmanın mümkün olmadığını düşünür. Arslan'ın eserlerindeki, tiksinti ve çirkinlik fikrini ilham eden canavarların” realizmi aşan bir görüşte olduğunu vurgular. Sergide yer alan eserlerde, plastik sanatların

¹⁴⁰⁵ Anonim, “Ressam Lütfihak Yazır'ın Sergisi Büyük İlgi Görüyor”, *Cumhuriyet*, 28 Mayıs 1967, s. 6.

¹⁴⁰⁶ Ahmet Cemil Tan (der.), “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 14, Ankara 1967, s. 25-26.

¹⁴⁰⁷ Hüseyin Ulaş, “Yüksel Arslan”, *Yeditepe*, 138, İstanbul 1967, s. 12.

gerektirdiği hiçbir unsurun yer almadığını iddia eder. Yüksel Arslan'ın eserlerinde, “başıboş bir seksüel düşüncesinin çeşitli belirtilerinin bütün desenlerine bulaştığı” yorumunda bulunur.¹⁴⁰⁸ Arar, sanatçının psikolojik yönü baskın olan sergisi çerçevesinde sanat ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklar:

“Psikanaliz bilimi, insanların şuuraltı faaliyetleri ve bu faaliyetlerin ruhi reaksiyonları üzerinde çeşitli teoriler ortaya koymuştur. Buna göre sanatçı, insiyaki duygularını, daha doğrusu seksüel temayüllerinden doğan bir takım arzularını, serbest bir şekilde açığa vuramadığı için, bu temayülleri gayri şuuri olarak sembolik belirtiler halinde eserinde nakşeder. Arslan'ın sanatı psikanalizin ortaya attığı teori açısından mütalaa edilecek olursa, resimlerinin neyi ifade etmek istediği az çok anlaşılabilir.”¹⁴⁰⁹

Gültekin Elibal, 11 Aralık 1967 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde, Aralık içinde Beyoğlu Şehir Galerisi ve Taksim Sanat Galerisi'nde açılan sergileri inceler. Dinçer Erimez'in eserlerini “soyut ve somut arasında, anlatımcı çalışmalar” olarak niteler. Sanatçının anlatımcılığının naif bir içeriğe ulaştığını belirtir. Sergide yer alan büyük boyutlu kompozisyonlarda açık yerine koyu renkleri tercih etmesini, kurmak istediği plastik bütünlüğe aykırı olduğunu düşünür. Reyhan Kunt'un emaye eserlerinden oluşan sergisini ilgi çekici bulur. Sanatçının soyut biçimlerinde teknik açıdan daha titiz çalışmasını tavsiye eder. Yaşar Ekinci'nin ilk kişisel sergisinde ise otuz yedi eser yer alır. Elibal, sanatçının kuruluş, çizgi ve renk anlayışının gelecek sergilerde olgun örneklerle dönüşeceğini düşünür. Ayrıca sergi düzeninin sıkışıklığını eleştirir.¹⁴¹⁰

3.1.2.9. 1968-1969 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Fethi Karakaş'ın kişisel sergisi, 3 Ocak 1968'de Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılır. Sanatçının son dönem çalışmalarını kapsayan sergide, ağaç ve orman temalı eserler yer alır. Galeri'nin diğer bölümlerinde ise sanatçının figüratiften non-figüratife gelişimini gösteren retrospektif nitelikteki eserleri teşhir edilir.¹⁴¹¹ Gültekin Elibal, Fethi

¹⁴⁰⁸ Esat Arar, “Bir Acaip Sergi”, *Ankara Sanat*, 20, Ankara 1967d, s. 17.

¹⁴⁰⁹ Esat Arar, *agm. (1967d)*, s. 17.

¹⁴¹⁰ Gültekin Elibal, “İki Galeride Yedi Sergi”, *Cumhuriyet*, 11 Aralık 1967, s. 6.

¹⁴¹¹ Anonim, “Sergiler”, *Yeditepe*, 141 (337), İstanbul 1968, s. 4.

Karakaş'ın sergisini teknik ve sade ifade biçiminden dolayı başarılı bulur. Karakaş'ın küçük boyutlu çalışmalarını çokluk ve soyut-somut dengesi açısından takdir eder.

Gültekin Elibal, 12 Ocak 1968 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Taksim Sanat Galerisi'nde açılan sergisini ele alır. Sergide 71 resmin yanı sıra çeşitli heykel ve kabartma çalışmaları teşhir edilir. Elibal, Eyüboğlu'nu “*süslemecilik, folklor, nakış ve renkçiliğin usta ressamı*” olarak niteler. Sanatçının ifade ve duygu gücünü takdir eder. Sergide “*Portreler*”, “*Sazcılar*” ve soyut çalışmalarından oluşan üç aşamanın görüldüğünü aktarır. Sanatçının figüratif ve soyut çalışmalarında “*kesin, açık bir kişiliğin*” sezildiği yorumunda bulunur. Serginin ana unsurunun Eyüboğlu'nun son yollardaki “*renk tutkusu*” olduğuna dikkat çeker. Sanatçının eserlerindeki renk yapısının alışılmış ve bilinen uygulamaların ötesine geçtiği görüşündedir. Elibal, sergiyi renk kuruluşları, çizgi ve teknik açıdan başarılı olarak değerlendirir.¹⁴¹²

Gültekin Elibal, 20 Ocak 1968 tarihli Cumhuriyet gazetesinde “*Üç Galeride Sekiz Sergi*” başlıklı yazısında İstanbul'da açılan bazı sergileri inceler (Fotoğraf 7). Ferit Edgü'nün Türk – Alman Kültür Merkezi'ndeki sergisinde yirmi yedi eserin güzel bir düzen içerisinde sunulduğunu söyler. Sanatçının Paris'te yaptığı çalışmaların kişiliği hakkında bilgi verici olduğunu belirtir. Eserlerdeki motif yapısının, özgün isimlendirmelerin, yağlıboya ve çeşitli tekniklerin “*yeni bir doku, yeni bir renk güzelliği, duygu-düşünce birliği*” oluşturduğunu düşünür. Edgü'nin çalışmalarını “*özgün ve ileri, köklü bir güzel anlatımın seçkin örnekleri*” olarak yorumlar. Gültekin Elibal, Oktay Günday'ın Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisini düzeni açısından beğenir. Paris'te uzun yıllar çalıştığını belirttiği sanatçının son yıllardaki eserlerinde dikey-yatay ritimlerine odaklandığını gözlemler. Sanatçının kompozisyonlarındaki ritmik yapıyı renk uygulamaları ile tamamlayarak plastik bir duyarlılığa ulaştığını düşünür.¹⁴¹³

¹⁴¹² Gültekin Elibal, “Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sergisi”, *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1968, s. 6.

¹⁴¹³ Gültekin Elibal, “Üç Galeride Sekiz Sergi”, *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1968, s. 4.



Fotoğraf 7: Gültekin Elibal'ın çeşitli sergiler hakkında kaleme aldığı eleştiri yazısı (Cumhuriyet)

Sadi Şen, Sanat Dünyası Dergisi'nde 1968 yılı Ocak ayında açılan sergileri inceler. Yılın ilk etkinlikleri olan Fethi Kayaalp ve Fethi Karakaş'ın sergilerinin Beyoğlu Şehir Galerisi'ne "*kıvanç verici bir piktüral hava taşıdığını*" söyler. Şehir Galerisi II'de Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun "*duru sanat kaygılarını yansıtan*" sergilerinden övgüyle söz eder. Aynı mekânda açılan Salih Acar'ın sergisinde "*mantıksal aksiyonların görsel bir tatla bezendiğini*" belirtir. Sanatçının işaret, jest ve grafik yaklaşımlarındaki ritmik varyasyonları başarılı bulur. Sadi Şen, Mustafa Ayataç'ın 1 Şubat 1968'de Amerikan Haberler Merkezi'nde açtığı sergide, sanatçının "*fantastik renk müzikalitesi duygulu kompozisyonlarında Anadolu kokan senfoniler bestelediği*" yorumunu yapar. Sanatçının geleneksel ifade biçimleri ile çağdaş teknikleri bir araya getirdiği sergide Türk folklorunu bir sentez olarak yaşattığı görüşündedir.¹⁴¹⁴

Münip Özben, Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan "İ. C. Karaburçak Retrospektif Resim Sergisi" hakkında bir yazı kaleme alır. Yazısında, Karaburçak'ın sanat yaşamından ve bazı önemli sergilemelerinden kesitler sunar. Çeşitli özel koleksiyonlardan derlenen serginin, Karaburçak'ın sanat yaşamının bütünü temsil etmesi açısından önemli bulur. Serginin figüratif eserlerini, soyut çalışmalarına göre "*daha zengin armoniler*" içerdiği görüşündedir. Sanatçının renk ve biçim açısından zengin bir ifade çeşitliliğine sahip olduğunu vurgular. Özben, İ. C. Karaburçak'ın sergi çerçevesinde eserlerindeki koyu tonlar hakkında yaptığı açıklamayı aktarır:

¹⁴¹⁴ Sadi Güneş, "Galerilerde Sanat Dünyası", *Sanat Dünyası*, 242, İstanbul 1968, 7-8.

“Çalışmalarında çoğunluğu itibariyle koyu tonların hâkim olması, notlarımı daha ziyade akşam saatlerimde aldığım kanısını uyandırmaktadır. Bir İngiliz eleştirmeni de böyle diyor. Ben renk ressamıyım. Güneş de renkleri öldürdüğü için, tabiatı havanın karardığı, bulutların biriktiği veya yağmurdan sonra toprağın, ağaçların ve binaların yıkandığı, renklerin meydana çıktığı saatlerde sevmem bu yüzden olabilir.”¹⁴¹⁵

Esat Erar, 4 Şubat 1968’de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde Mustafa Altıntaş, Özkan Burmaoğlu, Halil Akdeniz ve Sami Çimen tarafından açılan karma sergiyi inceler. Sergide çoğunluğu yağlıboya çalışmalardan oluşan seksen eser teşhir edilir. Erar, sergi hakkında genel değerlendirmesinde serginin başarılı olduğunu düşünür. Sami Çimen’in “*dengeli ve fanteziden uzak*” renk anlayışını takdir eder. Mustafa Altıntaş’ın, eserlerinde “*yer yer görünen pasajlar ile deseni yumuşatarak*” huzurlu bir ifadeye ulaştığını belirtir. Özkan Burmaoğlu’nun kolorist mizacını vurgular. Sanatçının renk kullanımındaki sertliğin, ritmik etkiler yaratmak amacıyla kullanıldığını tahmin eder. Halil Akdeniz’in ılımlı renk anlayışını ve teknik yetkinliğini başarılı bulur.¹⁴¹⁶

Hasan Şen, Londra’da 15 Şubat 1968’de açılan Türk Ressamlar Cemiyeti sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Londra’daki Türk Turizm Müdürlüğü binasında düzenlenen serginin düzenlenme süreci İngiliz Kültür Cemiyeti Başkanı James Walker tarafından yürütülür. Sergide otuz beş sanatçının kırk eseri teşhir edilir. Hasan Şen, sergilerin açılış amacının “*dış ülkeler ile sergiler yoluyla sanatımızı tanıtmak, çağdaş sanatçı toplulukları ile yakın ilişkiler kurmak*” olduğunu belirtir. Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nin etkinliklerini, Türkiye’nin “*sanat politikalarının hareketli bir unsuru*” şeklinde niteler.¹⁴¹⁷

Erdoğan Değer’in kişisel sergisi, 16 Şubat 1968’de Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açılır. Sadi Güneş, sanatçının çağdaş eğilimleriyle dikkat çektiğini belirtir. Sergide, ritim kaygısının ön plana çıktığını düşünür. Tuvallerinde poetik bir senteze ve ince bir duyarlılığa olduğu yorumunda bulunur. Sadi Güneş’in incelediği bir diğer sergi Nevin Çokay tarafından 2 Mart 1968’te Türk – Alman Kültür Merkezi’nde açılır. Sanatçının “*ciddi bir devamlılık içerisinde*” ilerleme katettiğini düşünür. Figürle olan bağlantısı,

¹⁴¹⁵ Münip Özben, “Karaburçak Sergisinin Düşündürdükleri”, *Ankara Sanat*, 23, Ankara 1968, s. 21.

¹⁴¹⁶ Esat Erar, “Dört Sanatçının Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 23, Ankara 1968, s. 18.

¹⁴¹⁷ Hasan Şen, “Londra’da İlk Türk Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 242, İstanbul 1968, 4.

kontrast ilişkileri ve romantik yaklaşımlarındaki dramatik vurguları takdir eder. Kristin Saleri'nin sergisinin ise hayal kırıklığı olduğunu belirtir. Sanatçının non-figüratif eserlerindeki yetkinliğin figüratif çalışmalarında aynı düzeyde görülemediğine dikkat çeker.¹⁴¹⁸

Nüzhet İslimyeli, 1 Mart 1968'de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde eş zamanlı açılan Fahrettin Arkunlar, Ayhan Dürrüoğlu ve Hulusi Mercan sergilerini inceler. Fahrettin Arkunlar'ın Türk resminin modernleşme sürecinin erken dönem temsilcilerinden olduğunu anımsatır. Sanatçının, derin bir sanat kültürüne sahip olduğuna dikkat çeker. Eserlerindeki biçimsel yapının sağlam bir temele dayandığını belirtir. Buna karşın, Arkunlar'ın eserlerinin kişisel hamasetlerden dolayı Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ne alınmamasını eleştirir. Sergilenen eserler içerisinde poşad, desen ve eskiz çalışmalarının sanatçının ustalığını temsil ettiğini söyler. Büyük boyutlu kompozisyonlarında teknik ve estetik yetkinliğinin üst noktaya ulaştığını düşünür. Ayhan Dürrüoğlu'nun sergisinde teşhir edilen nü ve portre çalışmaları başarılı bulur. Serginin, genç bir sanatçının araştırmaları niteliği taşıdığının altını çizer. Hulusi Mercan'ın sergisinde “*sanatçının kendine özel tekniğinin*” tüm ustalığıyla görülebileceğini vurgular. Mercan'ın renkli, aydınlık kompozisyonlarını ve peyzajlarını över.¹⁴¹⁹

Selmi Andak, Cumhuriyet gazetesinin 21 Mart 1968 tarihli nüshasında bir dizi resim sergisini inceler. Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açılan Erol Eti'nin sergisini “*plastik sanatlardaki gösteriler arasında yenilik taşıyan önemli bir hamle*” olarak değerlendirir. Sergide yağlıboya, suluboya, siyah-beyaz çini ve monotip olmak üzere yirmi beş eser teşhir edilir. Andak, sanatçının başlıca özelliğini “*maddeye hareket kazandırmak*” şeklinde ifade eder. Eserlerinde biçim ve formun öne çıktığını, “*uzay-mekân içinde düzenlenen sembolik biçimlerin mutlaka anlam taşıdığını*” söyler. Bu soyut formların kuruluşundaki içtenliği takdir eder. Erol Eti'nin sergideki tüm eserlerinde üslup ve içerik birliğine ulaştığını düşünür.¹⁴²⁰ Selmi Andak'ın incelediği bir başka sergi Nurullah Berk ve Cemal Tollu tarafından Harbiye'de Modern Mefruşat Şirketi'ne ait Modern Galeride açılır. Andak, serginin sanatçıların olgun ve başarılı çalışmalarından meydana geldiğini belirtir. Ancak, Türk sanatının iki büyük isminin

¹⁴¹⁸ Sadi Güneş, “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 243, İstanbul 1968, s. 6-7.

¹⁴¹⁹ Nüzhet İslimyeli, “Galeride Üç Sergi”, *Ankara Sanat*, 24, Ankara 1968, 9.

¹⁴²⁰ Selmi Andak, “Erol Eti ve Biçim Tutkusu”, *Cumhuriyet*, 21 Mart 1968, s. 6.

özel bir işletmeye ait galeride sergi açmalarını yadırgar. Nevin Çokay'ın Türk – Alman Kültür Derneği'ndeki sergisini ise çocuksu ve geometrik biçimlerin ile pastel renklerin öne çıktığını gözlemler.¹⁴²¹

Güzel Sanatlar Birliği'nin 45. yıl sergisi, 2 Nisan – 16 Nisan 1968 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Münip Özben, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda G.S.B.'nin Türk modern sanatındaki önemine atıfta bulunur. Sergide Fahrettin Arkanlar'ın “Çeşmede Köy Kızları” ve “Ocakbaşı”, Vecih Bereketoğlu'nun “Sabah”, “Nü” ve “Portre”, Nazlı Ecevit'in “Ayçiçekleri” eserlerini serginin başarılı çalışmaları arasında işaret eder. Ayetullah Dümer, Feyhaman Duran, Selahattin Teoman ve Hikmet Onay'ın öne çıkan sanatçılar olduğunu belirtir. Münip Özben, GSB. sanatçılarına yönelik eleştirilere aşağıdaki sözlerle yanıt verir:

“Altmış yıldan bu yana ülkemizdeki sanat çabalarını göstere gelen bir birliğin resim sergisini, bu sergileri sürdürmek için uğruna çaba gösteren sanatçıları kıvançla karşılamalıyız. Yoksa, ‘şu ressam artık iyi resim yapmıyor’, ya da ‘kimi tutturmuş bir yol’ gidiyor diye sütunlar geçiştirmek, resim sanatımızın yüz altmış yıllık geçmişine bakıp da tarihe geçen üç beş sanatçıyı görünce yanlış bir tutum olur. Bu ülkede zor ressam yetişiyor. Yetişme olanaklarımız da az. Yetişeni, yetiştireni de yerersek elimiz boş kalır.”¹⁴²²

Fikret Muallâ'nın eserlerinden oluşan sergi, 5 Nisan 1968'de Devlet Resim ve Heykel Müzesi Halil Dikmen Galerisi'nde açılır. Sergide sanatçının İstanbul'da yaptığı guaj ve siyah beyaz çalışmalarından Fransa'da son dönemğ eserlerine dek geniş bir koleksiyonun yer aldığı vurgulanır. Serginin, sanatçının vefatından sonra bir anı-sergi niteliği taşıdığı altı çizilir.¹⁴²³ Sezer Tansuğ, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda koleksiyonun derlenişi ve sergi sürecine ilişkin sitemde bulunur. Teşhir edilen koleksiyonun, sanatçının dostları ve eser sahiplerinin ticari kaygıları çerçevesinde toplandığını düşünür. Fikret Muallâ'nın trajik yaşam öyküsünün suistimal edildiğini, kişiliğine ilişkin yargıların bilinçli olarak çarpıtıldığını iddia eder. Sergide yer alan eserlerin, çeşitli üslup özellikleri taşıdığı altını çizer. Bu durumun tek yanlılık olmadığını, sanatçının nakış duyarlılığından yola çıkarak farklı üslupları deneyimlediğini

¹⁴²¹ Selmi Andak, “Nevin Çokay, *Cumhuriyet*, 21 Mart 1968, s. 6.

¹⁴²² Münip Özben, “Güzel Sanatlar Birliği 45. Yıl Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 25, Ankara 1968, s. 13.

¹⁴²³ Anonim, “Sergiler”, *Yeditepe*, 145 (341), İstanbul 1968, s. 16.

ludeğerin bulunduğunu söyler. Sanatçının Avrupa sanatında gördüğü itibarın haklı nedenleri olduğu görüşündedir.¹⁴²⁴

Esat Erat, Ankara Sanat Dergisi'nde 1968 yılı Nisan ayında açılan çeşitli sergileri inceler. Şerefnur Ayiter'in Ankara Alman Kütüphanesi'ndeki sergisinde teşhir edilen soyut eserlerin başarısız olduğunu düşünür. Tuba Ertoğan'ın çalışmalarında akademik anlayışa dikkat çeker. Sanatçının çalışmalarında modülasyona önem verdiğini, temel pentür eğilimlerine sadık kaldığını belirtir. Naciye İzbul'un Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki retrospektif sergisinde empresyonist etkiler taşıyan 30 civarında eserin Ankara sanat çevrelerinde ilgiyle karşılandığını söyler. Hikmet Duruer'in sergisini teknik çeşitliliği açısından başarılı bulur. Fakat, farklı sanat eğilimlerindeki eserlerin bir arada sergilenmesini eleştirir. Mukaddes Tolun'un Ankara Sanatseverler Kulübü'ndeki "Lake Resimler" sergisini beğeniyle karşılar. Sanatçının lake tekniği ve parlak renkleri kullanarak yaptığı resimlerin Ankara'da daha önce görülmemiş bir üslup içermesi açısından heyecan uyandırdığını söyler. Nevin Zuhâl Tollu'nun Ankara Türk – Fransız Kültür Merkezi'ndeki sergisini ise teknik açısından başarılı bulur.¹⁴²⁵

Şükriye Dikmen'in retrospektif sergisi, 1968 yılı Nisan ayında Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılır. İbrahim Ersaraç, sanatçının klasik desen ve pentürlerinden, non-figüratif çalışmalarına dek geniş bir koleksiyon sergilediğine dikkat çeker. Sanatçının "*Matisse rahatlığında, kolayca çizilebilmiş sanıu uyandıran desenlerin yüzeysel renkler ile boyanmalarından*" oluşan kompozisyonlarını başarılı bulur.¹⁴²⁶

Yirmi Dokuzuncu Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 3 Mayıs – 3 Haziran 1968 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Esat Arat, sergi hakkındaki tartışmaların jüriye yönelik ithamlara dönüştüğüne dikkat çeker. Bazı sanatçıların jürinin ödül kararlarının iptali istemiyle resmî makamlara başvuru yapmasına dikkat çeker. Devlet Resim ve Heykel Sergileri Yönetmenliğinde ivedilikle değişiklikler yapılması gerektiğini düşünür.¹⁴²⁷ Münip Özben, sergide yer alan eserlere ilişkin jüri tercihlerini sorgular. Bir önceki yıl sergiye kabul edilmeyen eserin, bir

¹⁴²⁴ Sezer Tansuğ, "Resim Konusunda", *Yeni Dergi*, 44, İstanbul 1968, s. 406-407.

¹⁴²⁵ Esat Erat, "Ayiter, Tuba, İzbul, Duruer, Tolun, Tollu Sergileri", *Ankara Sanat*, 25, Ankara 1968, s. 12, 23.

¹⁴²⁶ İbrahim Ersaraç, "Son Sergiler", *Varlık*, 719, İstanbul 1968, s. 17.

¹⁴²⁷ Esat Arat, "XXIX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 26, Ankara 1968, s. 6.

sonraki yıl ödül alabilmesinin anlaşılabilir bir durum olduğunu söyler. Jüri üyelerinin değerlendirmelerinin adil ve yetkinlik olmadığı görüşündedir.¹⁴²⁸ Jürinin niteliğini aşağıdaki sözler ile sorgular:

“Yirmi dokuz yıldır süregelen koskoca bir devlet sergisidir bu. Ne Adnan Çoker’in ne şunun ne bunun sergisidir! Yıllar yılı ‘beş yüz öğrenciden beşinin bile yetiştiğini iddia edemem’ diyenlerin değil, kendilerinin açıklamaları aksine yetiştikleri çevrelerine yıllardır saydırmışların sergisidir bu! Öğrencilerin diplomalarına on atıp salıverenleri bilemeyiz ama, diplomalarına on almışların sergisidir bu! Bu sergiler çevrelerinde kendilerini ve sanatlarını sevdirmiş, fırçalarını hiçbir satış düşünmeden sallamışların sergisidir!... Adnan Çoker ve bugünün jüri üyelerinden bir kaç Kocamemi’nin öğrencisi oldukları halde, kılları kıpırdamadan işte bu anlayış yoksunluğundan ötürü devletin güzel anlamlı sergilerini değerlendiremediler.”

Yirmi Dokuzuncu Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkında bir başka inceleme yazısı Nüzhet İslimyeli tarafından kaleme alınır. Sergide, Türk sanatında otorite kabul edilen hocaların dışında realizm, empresyonizm ve ekspresyonizm gibi akımlara yer verilmediğine dikkat çeker. Resim alanında birincilik Turan Erol’un “Yamaç” eserine, ikincilik ödülü ise İhsan Cemal Karaburçak’ın “Soyut Peyzaj” yapıtına verilir. Nüzhet İslimyeli, jüri kararına saygı duyduğunu vurgulamakla birlikte, Abidin Elderoğlu’nun “Yazı”, Hamiye Çolakoğlu’nun “Bizim Köy”, Hasan Kaptan’ın “Kompozisyon”, Hasan Kavruk’un “Anadolu”, Fethi Arda’nın “İstanbul”, Lütfü Günay’ın “Kırmızı Yaşantı” eserlerinin göz ardı edilemeyeceği görüşündedir. Serginin diğer başarılı çalışmaları arasında, Bahattin Akay’ın “Yaz Düşüncesi”, Malik Aksel’in “Bursa’da Peyzaj”, İsmail Altınok’un “Kahve ve Sarı”, Şemseddin Arel’in “Yeşil Kompozisyon”, Nurullah Berk’in “Levni’ye Saygı”, Adnan Çoker’in “Kompozisyon”, Nedim Günsür’un “Balıkçı”, Münis Erdoğan’ın “Güzel Toprak”, Eşref Üren’in “Kurtuluş Parkı’ndan”, Mustafa Aslıer’in “Kalkan”, Nazlı Ecevit’in “Şakayık ve Şebboylar”, Naciye İzbul’un “Sıhhiye Parkı”, Adnan Turani’nin “Ağaçlar” ve Numan Pura’nın “Dağlar” eserlerini sayar.¹⁴²⁹

¹⁴²⁸ Münip Özben, “XXIX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Jürisinin Tutumu Üzerine”, *Ankara Sanat*, 26, Ankara 1968, s. 8-9.

¹⁴²⁹ Nüzhet İslimyeli, “XXIX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 26, Ankara 1968, s. 14-15, 21.

Cumhuriyet Gazetesi'nin 6 Mayıs 1968 tarihli nüshasında Selmi Andak tarafından kaleme alınan yazıda (Fotoğraf 8) Şükriye Dikmen, Edis Tezel ve Nevin Göker'in sergileri incelenir. Şükriye Dikmen'in G.S.A'nde açtığı retrospektif serginin sanat çevrelerinde ilgiyle izlendiğini belirtir. Sanatçının sanat eğitimi ve gerçekleştirdiği sergiler hakkında bilgi verir. Cemal Tollu'nun açılış törenindeki konuşmasına atıfta bulunur. Tollu'nun, Dikmen'i “*konstrüksiyon, renk, form, ışık, gölge gibi problemleri*” çözmüş bir sanatçı olarak nitelediğini aktarır. Sergide yer alan portre, peyzaj ve kompozisyonların ilgi çektiğini söyler. Selmi Andak, Edis Tezel'in Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi ele alınan konular açısından takdir eder. Sergide teşhir edilen eserlerde realist unsurları ve psikolojik buhranları işlediğine dikkat çeker. Sanatçının kompozisyonlarında “*mekânîk bir dünyanın bozuk düzeni içinde insanın gerek fiziksel gerekse düşünsel durumunu oldukça yüklü, detaylı biçimler ve değişik renkler içinde vermeye çalıştığı*” yorumunda bulunur. Nevin Göker'in Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi ise biçim ve renk anlayışı açısından “*kişiliği olan bir ressamın*” ürünü olarak takdir eder.¹⁴³⁰



Fotoğraf 8: Selmi Andak'ın Şükriye Dikmen'in sergisi hakkında kaleme aldığı inceleme yazısı (Cumhuriyet).

Selmi Andak, 14 Mayıs 1968 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde Rasin Arsebük ve Nasip İyem'in kişisel sergilerini inceler. Selmi Andak, Nasip İyem'in Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı “*Pişirilmiş Toprak*” sergisini, yılın üzerinde önemle durulması gereken sergisi olarak niteler. Serginin “*polemiğe varacak kadar farklı değer yargıları*” içerdiğini düşünür. Figüratif eserlerdeki yüzlerin insanî, güçlü, düşündürücü ve eyleme

¹⁴³⁰ Selmi Andak, “Şükriye Dikmen'in İlginç Sergisi”, *Cumhuriyet*, 6 Mayıs 1968, s. 6.

iten bir nitelik taşıdığını savunur. Sergide teşhir edilen eserlerin heykel etkisi yarattığına dikkat çeker. Andak, Rasin Arsebük'ün Şişli Terakki Lisesi salonlarında açtığı sergiyi “ışık ve renk birliğinin uyandırdığı etki” açısından takdir eder. Sanatçının eserlerinde yurt izlenimlerine ve insan merkezli bir anlatıma sahip olduğunu belirtir. Serginin öne çıkan eserleri arasında “*Muhsin Bey (Ertuğrul Muhsin)*”, “*Ruhi Su*”, “*Muazzez Rasin*”, “*Köylü*”, “*Çocuklu Kadın*”, “*Palu Köyü'nden Çocuk*”, “*Hoşah Kalesi*”, “*Seydilli Köyü*”, “*Ağrı Etekleri*”, “*Taşlık Mahallesi*”, “*Üsküdar*”, “*Anadoluhisari*”, “*Süleymaniye*” çalışmalarını sayar.¹⁴³¹ İbrahim Ersaraç, Rasin Arsebük'ün sergisi hakkında kaleme aldığı yazıda, serginin “*grafik özellikler*” taşıdığına dikkat çeker. Sanatçının soğuk tonlar ve siyah renklerin kontrast ilişkilerine odaklandığı çalışmalarını övgüyle karşılar. Portrelerindeki dramatik anlatım tarzını beğenir.¹⁴³²

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi'nin 246. sayısında İstanbul'da çeşitli galerilerde açılmış sergileri inceler. Nükhet Aksoy'un 17 Mayıs 1968'de Şehir Galerisi II'de açtığı kişisel sergisinde portre çalışmaların teşhir edildiğini aktarır. Sanatçının figüratif eserlerinin renk armonileri ve güçlü desenleri açısından görsel seyri yüksek nitelikte olduğunu belirtir. Nükhet Aksoy'un aynı tarih ve mekânda gerçekleşen kişisel sergisini piktoral kaygıları, renk vurguları ve rasyonel yaklaşımları açısından takdir eder. 10 Haziran 1968'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan “Avni Lifij Retrospektif Sergisi”nin Türk sanat tarihi açısından önemine değinir. Avni Lifij'in “*çağdaşları arasında en hassas palete sahip olan*” sanatçı olduğunu düşünür. Sanatçının sergisi bağlamında modern Türk resim sanatının erken dönemine ilişkin şu değerlendirmede bulunur:

“Çok uzak olmayan o günlerin resim anlayışı dini kayıtların dışına çıkabilmek başarısıyla sınırlanmış bulunuyordu. Tamamen ayrı bir medeniyet dairesinin mensubu ve o kültürle gelişen Türk insanının resim ve heykel sanatında ön gördüğü poetik bir figürasyondur. Tezhipten, minyatürden gelen toplum bütün ağırlığı ile ressamdan doğanın tefsirini değil naklini talep ediyordu. Ve öyle bir nakil ki her zaman hoş giden dekoratif sanata ve

¹⁴³¹ Selmi Andak, “İki Önemli Sergi”, *Cumhuriyet*, 14 Mayıs 1968, s. 6.

¹⁴³² İ. Ersaraç, *agm. (1968)*, s. 17.

*illüstrasyona değinen yönüyle. Sanatkar kendini kurtarabilir mi? Evet. Ancak Avni Lifij kadar.”*¹⁴³³

Esat Erar, Mustafa Ayaz'ın 1 Ekim – 15 Ekim 1968 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı kişisel sergiyi inceler. Ayaz'ın eserlerinde objektif görüşlerin ve figüratif formların, soyutlamalar içerisinde kaybolduğuna dikkat çeker. Buna karşın sanatçının eserlerinin soyut değil, figüratif olduğu görüşündedir. Sergide yer alan eserleri “*figüraksiyondan abstraksiyona giriş yapan bir sanatın makbul merhalesi*” olarak yorumlar. Ayaz'ın yaklaşımını “*maddi dünyadan gelen önemi öteleyerek manevi dünyaya hitap etme*” amacı taşıdığını söyler.¹⁴³⁴

Şadan Bezeyiş'in Taksim Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi, 17 Ekim 1968'te açılır. Cumhuriyet gazetesindeki yazıda, sanatçının sergisinde “*yeni bir düzen anlayışı içinde*”, farklı eserler teşhir ettiği belirtilir. Bezeyiş, “*Türk sanatına sağlam yapılı, kompozisyon üstünlüğü olan yeni çizgiler, biçimler vermiş bir sanatçı*” olarak nitelenir. Yazıda, sanatçının sergi hakkındaki şu sözleri aktarılır:

*“Çalışmalarında tabiatın ortak formlarını aradım. Bu biçimlerin gerçekte ilişkisi kadar yaratıcı yönden gelişmesine çalıştım. Doğu sanatından kopmuş fakat ondan daha kuvvetli deyimle yapıtlarımı sunmak istedim.”*¹⁴³⁵

Hamit Görele'nin retrospektif sergisi 17 Ekim 1968'de Taksim Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁴³⁶ Cumhuriyet gazetesindeki haberde, serginin Görele'nin sanat yaşamındaki dönemleri göstermesi açısından önemli olduğu belirtilir. Sanatçının empresyonizm ve fovizm akımlarının ardından, son dönemde soyut anlayışa yöneldiğine dikkat çekilir. Görele'nin “*tahlilci olmaktan çok terkipçi*” olduğunu belirttiği ifadesi alıntılanır.¹⁴³⁷

N. Sabit Turgut, Ankara Sanat Dergisi'nde 1968 yılı Aralık ayında açılan sergileri değerlendirir. Selçuk Gün'ün Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisini başarılı bulur. Sanatçının desen anlayışını takdir eder. Non-figüratif eserleri içerisinde güçlü örneklerin yer aldığını belirtir. Teşhir edilen eserlerde sıcak renk armonisinin öne çıktığını belirtir. Gönül Koç'un aynı mekânda açılan sergisinde “*çağa*

¹⁴³³ Sadi Güneş, “Galerilerden”, Sanat Dünyası, 246, İstanbul 1968, s. 5.

¹⁴³⁴ Esat Erar, “Mustafa Ayaz'ın Resim Sergisi”, Ankara Sanat, 31, Ankara 1969, s. 6.

¹⁴³⁵ Anonim, “Şadan Bezeyiş Resim Sergisi”, Cumhuriyet, 25 Ekim 1968, s. 6.

¹⁴³⁶ Anonim, “Galerilerden”, Sanat Dünyası, 251, İstanbul 1968, s. 10.

¹⁴³⁷ Anonim, “Hamit Görele”, Cumhuriyet, 1 Kasım 1968, s. 6.

uygun düşen bir atmosfer içerisinde” hareket ve dinamizm içeren eserlerini başarılı bulur. Cafer Batur’un İstanbul Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisinde teşhir ettiği suluboya eserleri beğeniyle karşılar. Türkiye’nin “*en güçlü suluboya ressamı*” olarak niteliği Batur’un çalışmalarındaki teknik başarıyı över. İhsan Cemal Karaburçak’ın Ankara Türk – Alman Kültür Merkezi’ndeki sergisinde, sanatçının uzun bir aradan sonra ürettiği yeni çalışmaların görülebileceğini söyler.¹⁴³⁸

Cemil Tan, Celaleddin Eröge’nin 2 Aralık 1968’te¹⁴³⁹ Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açtığı kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının tüm çalışmalarında farklı teknik ve yöntemlerin görülebileceğine vurgular. Eröge’nin stil çeşitliliğine örnek olarak sergide yer alan “*Ağaçlı Kompozisyon*” eserini gösterir. Plastik tutkal ve alçı karışımı kullanarak çalıştığı eserinde, materyalin çabuk donma özelliğine karşın hız faktörünün önem kazandığına dikkat çeker. Malzemeyi yüzeye uygularken fırça yerine spatula ve parmaklarını kullanarak uyguladığını belirtir. Sanatçının çalışmalarında hız, form ve renk hâkimiyetini başarı ile bir araya getirdiğini söyler. Eröge’nin yenilikçi yönü ve teknik kabiliyetini takdir eder.¹⁴⁴⁰

Fikret Otyam, Cumhuriyet Gazetesi’nin 18 Aralık 1968 tarihli sayısında Orhan Peker’in Ankara Ak Galerideki sergisi nedeniyle bir yazı kaleme alır. Otyam, Peker’i “*namuslu ve sanat dalaverelerinden uzak*” bir ressam olarak tanıtır. Orhan Peker’in çağdaşı diğer ressamlar gibi “*mimarlarla giriştiği duvar resmi oyunlarına*” girmemesini takdir eder.¹⁴⁴¹ Esat Erar, sergide yer alan eserlerin at ve kedi temalarından oluştuğunu belirtir. Erar, Orhan Peker’in bir çok kişi için önemli sayılmayacak temaları tercih etmesini, sanatçının biçimsel kayguları öncelemesi ile ilişkilendirir. Sanatçının, çağdaş pentür sanatının gerektirdiği estetik niteliklerin çoğuna sahip olduğunu düşünür. Atlı kompozisyonlarında yumuşak hatları yüksek kontrastlı renkler ile bağdaştırmasını takdir eder. Orhan Peker’in sanatının duygusal izlenimlerden ziyade bilinçli araştırmalara dayandığını vurgular.¹⁴⁴²

Nuri İyem’in 1968 yılı Aralık ayı içerisinde Taksim Sanat Galerisi’ndeki “Kadın Portreleri” sergisi kamuoyunda ilgiyle karşılanır. Sergide yer alan eserlerin Anadolu

¹⁴³⁸ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 31, Ankara 1968, s. 25.

¹⁴³⁹ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 33, Ankara 1969a, s. 29.

¹⁴⁴⁰ Cemil Tan, “Celaleddin Eröge’nin Sergisi”, *Ankara Sanat*, 33, Ankara 1969, s. 27.

¹⁴⁴¹ Anonim, “İki Orhan Bir Ahmet”, *Cumhuriyet*, 18 Aralık 1968, s. 6.

¹⁴⁴² Esat Erar, “Başkent Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 33, Ankara 1969a, s. 7.

kadının çeşitli yönlerden yansıttığı vurgulanır.¹⁴⁴³ İbrahim Ersaraç, İyem'in Anadolu kadınlarını “mahir fırçası ile ölçülü satırlarda süzölmüş olgun renkler” içerisinde gösterdiğini söyler. Yeditepe Dergisi'nde sergi hakkında çıkan yazıda, İyem'in non-figüratif sanattan figüratif sanata geçişi, “ülke gerçeklerine dönüş” olarak yorumlanır.¹⁴⁴⁴

3.1.2.10. 1969-1970 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Selim Turan'ın kişisel sergisi, 3 Ocak – 17 Ocak 1969 tarihlerinde Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açılır.¹⁴⁴⁵ Sezer Tansuğ, serginin Türk izleyiciler için tatmin edici olmadığını söyler. “Paris efsanesinin ünlü kişilerinden” nitelmesiyle işaret ettiği Turan'ın sergideki eserlerinin “bir dizi çoğaltma düzeninden” oluştuğunu belirtir. Tansuğ'a göre “Selim Turan'ın Türkiye'ye Paris kırıntularından ötede bir şey getirdiğini söyleyebilmek” olanaksızdır. Sanatçının düzen karmaşasından kurtulması gerektiğine dikkat çeker. Ayrıca tasviri aşır, “yorum ve etkilenime” dair kaygılara yönelmesini tavsiye eder.¹⁴⁴⁶

Turan Erol, 10 Ocak 1969'da Beyoğlu Şehir Galerisi'nde yeni bir kişisel sergi açar. Sergide, sanatçının yağlıboya, suluboya ve desenleri teşhir edilir.¹⁴⁴⁷ Sabit Turgut, sergide sanatçının kendine özgü sanat gücünün açıkça görüldüğünü belirtir.¹⁴⁴⁸ Sezer Tansuğ, Turan Erol'un sergisinin “Türkiye'de yaygınlaşan ölçülü bir resim anlayışı ve zevkine cevap teşkil edecek nitelikte değerler” kattığı yorumunda bulunur. Sanatçının doğa karşısında duyduğu sevgiyi, eserlerinde başarıyla yansıttığını söyler. Eserlerinde geometrik yapılanmanın hâkim olduğu figürlerin öne çıktığını gözlemler. Ölçülü ve uyuma ilişkin değerleri öncelediğinin altını çizer.¹⁴⁴⁹

Sezer Tansuğ, Turan Erol'un sergisinin ardından Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan Ömer Uluç sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Ömer Uluç'un çağdaş Türk resminde önemli bir yeri olduğunu belirtir. Sanatçının “Batı eğilimli resim öğretiminin bilinçsiz, kendi değerlerimizi yıkıcı ya da o değerlere tutkuyla yönelmeyen davranışını

¹⁴⁴³ Anonim, “15 Günün Olayları”, *Varlık*, 734, İstanbul 1969, s. 1.

¹⁴⁴⁴ Anonim, “Nuri İyem'in Sergisi”, *Yeditepe*, 153 (349), İstanbul 1969, s. 3.

¹⁴⁴⁵ Anonim, “15 Günün Olayları”, *Varlık*, 734, İstanbul 1969, s. 1.

¹⁴⁴⁶ Sezer Tansuğ, “Son Sergiler”, *Yeni Dergi*, 54, İstanbul 1969a, s. 307.

¹⁴⁴⁷ Anonim, “Sergiler”, *Yeditepe*, 154 (350), İstanbul 1969, s. 6.

¹⁴⁴⁸ N. Sabit Turgut, “Sergiler”, *Ankara Sanat*, 35, Ankara 1969b, s. 28.

¹⁴⁴⁹ S. Tansuğ, *agm. (1969a)*, s. 308.

yadsıyan bir tutuma” sahip olduğunu düşünür. Ömer Uluç’un süreç içerisindeki dinamik üslup değişikliklerini takdir eder. Renk, motif, desen ve geometri üzerine teknik çözümlerinin zaman içerisinde çeşitlik göstermesini, Ömer Uluç’un karakteristik yönü olarak genç sanatçılara örnek gösterir.¹⁴⁵⁰

Gündüz Gölönü’nün son çalışmalarından oluşan kişisel sergisi, 1969 yılı Şubat ayında Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. N. Sabit Turgut, sergide yer alan eserlerin öncekilere göre “*daha yumuşak ve duyarlı*” olduğunu belirtir. Sanatçının eserlerindeki güçlü estetik yaklaşımın sadelik, açıklık ve seçiklik çerçevesinde şekillendiğini vurgular.¹⁴⁵¹ Sezer Tansuğ, Gündüz Gölönü’nün Avrupa dönüşünde ortaya çıkan bazı üslup değişikliklerine işaret eder. Sergide yer alan eserlerde “*kargaşanın durulduğu, parçalar arasında tutarı ilişkilere yöneldiği, sahte motifleştirme kaygısından uzak kaldığı, abartılara başvurmadiği*” yorumunda bulunur. Sanatçının eserlerinde “*açık biçim alıştırmalarına*” ve formal araştırmalara yönelmesini önem taşıyan bir tutum olarak niteler.¹⁴⁵²

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi’nde 1969 yılı Ocak ayında açılan sergileri değerlendirir. Muhsin Kut’un Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki “*Evlerimiz*” sergisinde gecekondulardan saraylara kadar çeşitli yapıları ele aldığını aktarır. Sanatçının az renk kullandığını, leke düzeni içerisinde içten bir anlatıya sahip olduğunu belirtir. Eserlerinde renk olanaklarını tartıştığını vurgular. Basit biçimleri tüpten çıkan boyayı doğrudan tuvale yapıştırıp vernikleyerek renklendirmesine dikkat çeker. Metin Talayman’ın Taksim Galerisi’ndeki sergisinde gerçeküstü konuları “*çok renkli ve şiirsel bir ritim içerisinde*” ele aldığını söyler. Serginin, teknik ustalığın yanı sıra geniş ve ayrıntılı bir hayali dünya tasavvuru içerdiğini vurgular. Celaleddin Eröge’nin Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisinde renk uyumları ve istif düzenler içeren eserlerin, mozaikleri anımsatan bir plastitesi olduğu yorumunda bulunur. Rezan Şenocak’ın aynı mekândaki sergisinde, gri nüansların vurgulu olduğu renk anlayışını takdir eder.¹⁴⁵³

Turan Erol, Adnan Turani’nin Alman Kütüphanesi’nde açtığı kişisel sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Sergide, Turani’nin 1940-1969 yıllarındaki sanatsal sürecini özetleyen sanatsal aşamalarının görülebileceğini belirtir. Adnan Turani’nin

¹⁴⁵⁰ S. Tansuğ, *agm. (1969a)*, s. 308-309.

¹⁴⁵¹ N. S. Turgut, *agm. (1969b)*, s. 28.

¹⁴⁵² S. Tansuğ, *agm. (1969a)*, s. 309.

¹⁴⁵³ İbrahim Ersaraç, “Yeni Sergiler”, *Varlık*, 734, İstanbul 1969, s. 15.

eserlerinde çizgi güzelliği ve renk endişesi arasında çatışma olduğu görüşündedir. Son dönemlerde ise çizgi ve rengi iki ayrı değer olarak ele aldığına dikkat çeker. Turan Erol'a göre Adnan Turani'nin sanatının diğer başat özelliği desendir. Sanatçının deseni “*kendi kendine yeten bir güzellik*” olarak kavradığını söyler. Teşhir edilen eserler arasında portre desenleri ve “*nesnelere zıt renkler veya siyah-beyaz lekeler biçiminde parçalanmasına dayanan litografilerin*”, Turani'nin desen görüşünü başarıyla temsil ettiği yorumunda bulunur.¹⁴⁵⁴

Özdemir Altan'ın 5 Şubat 1969'da Türk – Alman Kültür Merkezi'nde açtığı “Eski Krallar, Tepegöz ve Sinek Kralı'nın Oğlu” sergisinde 50'den fazla eser teşhir edilir. Esat Erar, sanatçının “şuurlu ve sağlam bir çalışması” olduğunu belirtir. Sergide “*Kral*”, “*Kraliçe*”, “*Kral Minos*”, “*Kırmızı Kral*”, “*Satürn'ün Çocuklarını Yemesi*” gibi adlar verdiği eserlerinde insan karışımı grotesk yaratıklara yer vermesini sanatçının hayal gücü ile ilişkilendirir. Altan'ın çeşitli renk kombinasyonları ile mistik bir hava yarattığını gözlemler. Figürlerindeki soyutlamacı yaklaşımlar ile “*figür ve tabiat arasındaki bağın koptuğuna, dekoratif biçim niteliğine indirgenliğine*” dikkat çeker. Sanatçının düzen ve parlaklığa dayanan renk anlayışını takdir eder. Sergide yer alan temaların Grek, Roma ve Meksika sanatını anımsattığı görüşündedir. Sanatçının eserlerinin “*çağdaş estetiğe uygun bir ortam arz ettiği*” değerlendirmesinde bulunur.¹⁴⁵⁵

Selmi Andak, 11 Şubat 1969 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde Gündüz Gölönü'nün sergisini inceler. Taksim Sanat Galerisi'nde açılan serginin sanatçının Paris çalışmalarını kapsayan suluboya, yağlıboya ve gravür çalışmalarından oluştuğunu belirtir. Sanatçının renk, biçim ve kaligrafik değer problemlerini ustaca çözümlendiği yorumunda bulunur. Andak, Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim asistanlığı yapan Gölönü'nün sergisinin 15 Şubat 1969 tarihine kadar ziyaret edilebileceğini hatırlatır.¹⁴⁵⁶

Esat Erar, Nihat Akyunak'ın 1969 yılı Şubat ayında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan sergisini teknik özellikleri açısından irdeler. Sanatçının 50'ye yakın eserini bir araya getiren serginin, retrospektif nitelikte olduğunu belirtir. Akyunak'ı biçimsel özgünlüğü açısından takdir eder. Sanatçının dengeli kompozisyon ve renk anlayışını başarılı bulur. Güçlü bir renkçi olarak nitelediği sanatçının siyah-

¹⁴⁵⁴ Turan Erol, “Son Sergiler”, *Ankara Sanat*, 54, İstanbul 1969, s. 313.

¹⁴⁵⁵ Esat Erar, “Özdemir Altan Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 35, Ankara 1969b, s. 12.

¹⁴⁵⁶ Selmi Andak, “Sergiler”, *Cumhuriyet*, 11 Şubat 1969, s. 6.

beyaz çalışmalarında “zengin ton vibrasyonlarının” renk yaklaşımlarını temsil ettiğini düşünür. Sergide teşhir edilen eserlerde figüratif çalışmaların non-figüratif eserlerinden daha başarılı olduğu görüşündedir.¹⁴⁵⁷ Esat Erar, Akyunak’ın sergisi bağlamında çağdaş pentür hakkında şu değerlendirmede bulunur:

“Çağdaş pentür sanatı, her sanatçıya kendine öz bir lisan yaratmasına, başka bir deyişle estetik yönden plastik değer taşıyan formlar meydana getirmesine cevaz verir. Sanatın bahsettiği bu olağanüstü müsamaha, her sanatçının peşinden koştuğu, sürüklendiği tek ideal olmuştur. Gerçek sanatçıyı sürükleyen, heyecanını körükleyen kışkırtıcı neden, bu amacın kapsadığı anlamdadır. Klasik telâkkilerin tariflerinde olduğu gibi, sanat keyfi bir ‘oyun’ değildir. Resim sanatçının şuura ve hissi kabiliyete dayanan olağanüstü çabasının yarattığı sonuçtur. Sanatçının heyecan, arzu ve fantezi gibi duygusal çabalarından doğan güç ancak, sanatta plastik değer niteliğini kazanabilir. Yeter ki sanatçı bu sorumluluğu üstlenmiş olsun.”¹⁴⁵⁸

Esat Erar tarafından incelenen bir başka etkinlik, Sühendan Fırat’ın Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde Şubat ayının ilk yarısında açtığı sergidir. Erar, sergide 50’ye yakın eserin teşhir edildiğini belirtir. Sanatçının renkli camlar ve çeşitli materyalleri kullanarak yaptığı resimlerin sanatseverler tarafından ilgi gördüğünü söyler. Sühendan Fırat’ın eserlerinde materyal ve pentür olmak üzere iki unsurun önemli rol oynadığına dikkat çeker. Titiz ve ustalık isteyen bir çalışma ile pentür anlayışına yeni bir yorum getirdiğini düşünür. Fırat’ın son sergisinde, önceki sergilere kıyasla boya kullanımının daha yoğun olduğunun altını çizer. Sergiyi, sanatçının olgunluk evresini temsil etmesi açısından takdir eder.¹⁴⁵⁹

N. Sabit Turgut, Şadan Bezeyiş’in 1969 yılı Şubat ayında İstanbul Şehir Galerisi’nde açtığı sergiyi inceler. Sergiyi “bir sanatçı heyecanın ve yoğun bir çabanın başarılı örneği” olarak niteler. Bezeyiş’in renk ve ton anlayışına dayalı lekeçiliğini takdir eder. Kompozisyonların plastik bütünlüğün ilk seferde rahatlıkla algılandığına dikkat çeker. Sıcak ve soğuk renk armonilerindeki uyumu başarılı bulur. Turgut, Şadan Bezeyiş’i Çağdaş Türk sanatının önemli temsilcileri arasında gösterir.¹⁴⁶⁰ Sezer Tansuğ

¹⁴⁵⁷ Esat Erar, “Nihat Akyunak Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 35, Ankara 1969c, s. 10-11.

¹⁴⁵⁸ E. Erar, *agm. (1969c)*, s. 11.

¹⁴⁵⁹ Esat Erar, “Sühendan Fırat Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 35, Ankara 1969d, s. 12.

¹⁴⁶⁰ N. S. Turgut, *agm. (1969b)*, s. 29.

ise sanatçının, uzun süredir denenmiş bir resim anlayışının başarılı örneklerini verdiğini düşünür. Bezeyiş'in "*içinde en beylik biçim sorunlarını getiren kolektif bir modern soyutlama dogması*" yeniden ürettiği görüşündedir.¹⁴⁶¹

Turan Erol, Yeni Dergi'nin Mart 1969 tarihli sayısında, Ankara'da açılan çeşitli sergileri hakkında değerlendirmelerde bulunur. İhsan Cemal Karaburçak'ın Alman Kütüphanesi'nde açtığı sergiyi başarılı bulur. Karaburçak'ın nesnelere önce renk olarak tasarladığını, sonrasında rengi biçimlendirdiğini söyler. Sergide öne çıkan eserlerin "*arınmış, artık boya olmaktan çıkmış iki temel renk ile işlendiğini*" gözlemler. İki renkten birisinin yüzeye daha geniş işlendiğini, ancak iki rengin siyah-beyaz ile nötrlendiğini belirtir. Üçüncü ve dördüncü renklerin ise saf olarak, az miktarda ve vurgu amacıyla resme girdiğine dikkat çeker. Karaburçak'ın bu sayede "*bütün büyük renkçilerde rastlanan bir armoni kuralını*" başarıyla uyguladığını savunur. Turan Erol, Orhan Peker'in Ak Galeri'de açtığı sergiyi "*olgun ve yüklü*" olarak niteler. Sanatçının yoğun bir anlatım gücü ve edebi tasvirçiliğe düşmeden, resimsel öğelere odaklanmasının altını çizer. Sanatçının etkili ifade gücü ile günlük hayattan seçtiği motiflerin birer konu olmaktan çıkıp "*olağanüstü anlamlar kazandığı*" görüşündedir. Peker'in sıradan şeylerden ortaya çıkardığı simgesel renk lekelerinin, duygusal bir etki yarattığını düşünür.¹⁴⁶²

"İsmail Altınok Retrospektif Resim Sergisi", Mart ayının ilk haftasında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Esat Erar, sergideki eserleri figüratif ve soyut olmak üzere iki grupta değerlendirir. Altınok'un sanat kültürü ve ustalığı ile figürasyonda "*mükemmeliğe ulaştığı*" yorumunda bulunur. Burdur temalı peyzajların, sanatçının yetkinliğini gösterdiğini düşünür. Sanatçının, teknikten çok duyguya önem verdiğine dikkat çeker. Soyut çalışmalarını ise figüratif eserlerine göre zayıf bulur.¹⁴⁶³

Sezer Tansuğ, Adnan Çoker'in 1969 yılı Mart ayı içerisinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtığı sergiyi inceler. Çoker'in sergide "*incelmış bir biçim ilgisini mahir bir itinayla ortaya koyduğu*" yorumunda bulunur. Sanatçının önceki sergilerinde görülen spontane eğilimlerin durgunlaştığını gözlemler. Sergide yer alan son dönem eserleri yeni Amerikan eğilimleri etkisinde olduğunu düşünür. Sanatçının "*saf, arınmış bir soyutlama mekânizmasını apaçık bir hesaplaşma objesi olarak*" ele aldığı

¹⁴⁶¹ Sezer Tansuğ, "Sorunlar ve Sergiler", *Yeni Dergi*, 55, İstanbul 1969b, s. 405.

¹⁴⁶² T. Erol, *agm.(1969)*, s. 313-314.

¹⁴⁶³ Esat Erar, "İsmail Altınok Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 36, Ankara 1969e, s. 9.

görüşündedir. Ayrıca, sergiyi “*audio-visual bir gösteri haline getirmek*” amacıyla İlhan Mimaroglu’nun elektronik müziğine yer verdiğine dikkat çeker. Bu bağlamda disiplinlerarası ve deneysel çalışmaların çağdaş sanattaki yerine işaret eder. Adnan Çoker’in sanatçı kişiliği yanında genç eğitimci kuşağının mensubu olmasını vurgular. Yeni kuşak sanatçı-hocaların içinde bulunduğu ortamı şu sözlerle yorumlar:

“Silik ve iddiasız bir tabaka, ama eğitici yönde eskilerden bin kere daha güçlü. Unutulmamalıdır ki yaşlı hocaların d Hareketiyle ortaya çıkışlarındaki gibi bir heyecan şansı onlara nasip olmamıştır. Çünkü genç hocalarla yaşıt bir grup, yaratıcı coşkuyu o çatinın dışında yakalayıp onların yeni bir akım olabılme yollarını tıkayıvermiştir. Onların dünya literatürünü izleyerek eğilimi sürdürmekten başka biçimsel çözüm getirebileceklerine inanılmaz... Nitekim genç hocaların aralarından bazıları Türkiye’yi ilgilendiren biçimsel sorunların, hem kendileri egzersizlerini yapmaya başlamışlar, hem de bunu öğrenci kuşaklara iletme çabası göstermişlerdir... Genç hoca tabakasının bir akım gücü koparacak yazarları da olmamıştır.”¹⁴⁶⁴

Güzel Sanatlar Birliği’nin Ankara’daki kırk altıncı sergisi, 16 Mart 1969’da Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergide on yedi sanatçının kırk altı tablosu teşhir edilir. N. Sabit Turgut, serginin her yönüyle “*göz doldurucu*” olduğunu söyler.¹⁴⁶⁵ Esat Erar, G.S.B.’nin Türkiye’de modern sanatın gelişimindeki önemine dikkat çeker. Birliğin tarihsel yönden büyük önem taşıdığını vurgular. Kuruluşundan beri empresyonist anlayışı sürdürmelerini, sanatçıların tutuculuğu ile izah etmenin yanlış olduğunu düşünür. Her sanatçının yaşadığı devrin sanatını üretmekle yükümlü olduğunu belirtir. Bu açıdan İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat gibi sanatçıların tarihsel sorumlulukları içinde değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker. Modern sanat ekollerini takip etmenin ise genç nesillerin görevi olduğu fikrindedir¹⁴⁶⁶

N. Sabit Turgut, Ankara Sanat Dergisi’nin 46. Sayısında 1969 yılı Mart ayında Ankara ve İstanbul’da açılmış bazı sergileri inceler. Metin Milli’nin Ankara Türk – Amerikan Kültür Merkezi’nde açtığı kişisel sergisini, sanatçının renkçi yönünü ortaya koyması açısından takdir eder. İbrahim Balaban’ın Ankara Türk – Fransız Kültür

¹⁴⁶⁴ S. Tansuğ, *agm. (1969c)*, s. 406-408.

¹⁴⁶⁵ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 36, Ankara 1969c, s. 28.

¹⁴⁶⁶ Esat Erar, “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 37, Ankara 1969f, s. 12-13.

Merkezi'ndeki sergisini "yurt gerçeklerine odaklanması" açısından önemli bulur. İbrahim Safi'nin İstanbul Olgunlaşma Enstitüsü Galerisi'ndeki sergisinin geniş ilgi gördüğünü belirtir. Sanatçının hiçbir sanat topluluğuna bağlı olmadığına dikkat çeker. İbrahim Safi'nin "*empresyonizmi bırakılan noktadan ele alarak daha ileriye götürmek*" iddiasında anımsatır. Adnan Çoker'in İstanbul Şehir Galerisi'ndeki "Siyah Resimler" sergisini, sanatçının non-figüratif alandaki ustalığını göstermesi açısından beğenir. Hamit Görele'nin Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisini, Mart ayı içerisinde başkentteki önemli sanat etkinliklerinden biri olarak niteler.¹⁴⁶⁷

Esat Erar, Hamit Görele'nin sergisini "*unutulmaya yüz tutmuş bir sanatçının aniden ortaya çıkması*" olarak niteler. Sanatçının tevazu içindeki yaşamının sanatına yansıdığına dikkat çeker. Sergide kırk civarı eser teşhir edilir. Erar, sanatçının kendine öz bir pentür anlayışı olduğunu belirtir. Figüratif eserlerindeki renkçi anlayışın soyut çalışmalarında devam ettiğini vurgular. Teşhir edilen eserler arasında "*Köy Kızı*", "*Portre*", "*Bir Rus Asilzadesi*", "*Boğaz*" ve "*Çiçekli Kız*" çalışmalarını dikkat çekici bulur. "*Vitrin*" isimli eserinde "*neşeli ve esprili bir renk anlayışına*" sahip olduğunu gözlemler. Görele'nin "*bir kayda bağlı olmamanın sağladığı özgürlük ile renkleri daha etkili*" kullandığını düşünür.¹⁴⁶⁸

Milletlerarası Türk Kadın Sanatçılar Kulübü'nün karma sergisi, 1969 yılı Nisan ayında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergide Maide Arel, Tefrika Altınova, Aliye Berger, Eren Eyüboğlu, Leyla Gamsız, Aza İnal, Saleri Kristin, Hilal Şanda, Saadet Zafir ve Nevin Ulutaş'ın üçer resmi yer alır.¹⁴⁶⁹ Nüzhet İslimyeli, sergide öne çıkan eserler arasında Maide Arel'in "*Mevleviler*", Eren Eyüboğlu'nun "*Nine Kadın*", Hilal Şanda'nın "*Topaç*" ve Kristin Saleri'nin "*Müzik*" eserini sayar.¹⁴⁷⁰ İslimyeli'nin aşağıda belirtilen sergi hakkındaki yorumu, dönemin kadın sanatçılarına bakışı yansıması açısından ilginçtir:

"İster sanatçı olsun isterse başkaca alanlarda yer almış bulunsun, kadının bir de ev sorumluluğu vardır. Günlük dertler, üzüntüler ve sevinçler, hastalık gibi uykuları bile terk ettiren görevler hep bu sorumluluğun kapsamı

¹⁴⁶⁷ N. S. Turgut, *agm. (1969c)*, s. 28.

¹⁴⁶⁸ Esat Erar, "Hamit Görele Sergisi", *Ankara Sanat*, 37, Ankara 1969g, s. 11.

¹⁴⁶⁹ Sergide Kadrünnisa Aydemir ve Zerin Bölükbaşı'nın üçer heykeli, Füreyta Korel ve Jale Erugan'ın üçer seramik eseri ve Reyhan Kunt'un beş emaye seramik çalışması teşhir edilir.

¹⁴⁷⁰ Nüzhet İslimyeli, "Milletlerarası Türk Kadın Sanatçılar Kulübü Sergisi", *Ankara Sanat*, 37, Ankara 1969a, s. 18.

*içine girer. Başkaca iddialı karma sergiler için değil ama, Kadın Sanatçılar Kulübü sergilerinde bunu toleransla karşılamamız gerekir. Yeter ki bu tuvaler sanat gücüne sahip bulunsun.”*¹⁴⁷¹

Mustafa Aslıer ve Mustafa Pilevneli'nin ortak düzenledikleri sergi, 1969 yılı Nisan ayında Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Ahmet Cemil Tan, sergi hakkında incelemesinde, Aslıer ve Pilevneli'nin Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda öğretim üyesi olmalarının yanı sıra güçlü birer sanatçı olduklarına dikkat çeker. Yazısında, sanatçılara ilişkin kısa bir biyografik içeriğe yer verir. Mustafa Aslıer'in “köke bağlı, ruh yapısı sağlam ve sanatına inanmış” bir sanatçı olduğunu belirtir. “Yanlardan”, “Yeraltı Şehri” “Henüz Var Olmayan”, “Adam Dedikleri”, “Kuvvetin Kolu”, “Kalkan” isimli metal gravürleri, “Ana I”, “Ana II” isimli ağaç gravürleri ve “Korku” adlı suluboya çalışmasının Mustafa Aslıer'in sanat gücünü ortaya koyan eserler olduğunu düşünür. Ahmet Cemil Tan, incelemesinde Mustafa Pilevneli'nin eserlerine ilişkin herhangi bir bilgi aktarmaz. Her iki sanatçının teknik ve kişilik yönünden çağdaş sanat önemli katkılar sunan isimler olduğu yorumunda bulunur.¹⁴⁷²

N. Sabit Turgut, Ankara Sanat Dergisi'nde, 1969 yılı Nisan ayında açılan sergilere ilişkin değerlendirmelerde bulunur. Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan Hulusi Mercan'ın kişisel sergisinde, “sanatçının kendine özel tekniğini yansıtan son çalışmalarının” yer aldığı belirtir. Aynı mekânda açılan Cafer Bater'in suluboya resim sergisini, Ankara'da açılan başarılı sergiler arasında sayar. Cevat Erkal'ın Ankara Türk – Fransız Kültür Merkezi'nde açtığı kişisel sergisinde teşhir edilen eserleri “sanatçının hassas yaradılışının ürünleri” olarak niteler. Ankara Türk İş Sanat Galerisi'nde açılan Binzet Pürsünlerli'nin sergisini “sağlam plastik yapıları” açısından takdir eder. Sanatçının “non-figüratif alanda şuurlu ve bilinçli” çalışmalar yürüttüğüne dikkat çeker. Gencay Kasapçı'nın Türk – Amerikan Kültür Merkezi'ndeki “Göz Boncuğu Kreasyonları” sergisini sanatçının teknik gücünü temsil etmesi açısından beğenir. Lütfü Günay'ın aynı mekânda açılan sergisini, ayın önemli sergileri içerisinde işaret eder. İstanbul Darüşşafaka Sanat Galerisi'nde açılan Ali Sami Boyar'ı anma sergisinde, sanatçının “şimdiye kadar görülmemiş eserlerinin” sergilendiğini aktarır. Şeref Akdik'in Modern Galeri'deki sergisinde usta ressamın son çalışmalarının yer

¹⁴⁷¹ Nüzhet İslimyeli, *agm. (1969a)*, s. 18.

¹⁴⁷² Ahmet Cemil Tan, “Aslıer ve Pilevneli'nin Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 37, Ankara 1969, s 19.

aldığına dikkat çeker. Akdik'in "*Degas'nın sağlam desenine dayanan empresyonizmi kuvvetle temsil ettiğini*" söyler. Sanatçının Paris'teki eğitim sürecinde, Paris'in ağır gri atmosferinde ürettiği eserleri ile Türkiye'ye döndükten sonraki portre ve kompozisyonların, Akdik'in güçlü sanatçı kişiliğini gösterdiği fikrindedir.¹⁴⁷³

Esat Erat, Ankara Sanat Dergisi'nin Haziran 1969 tarihli nüshasında Lütfü Günay, 14 Genç Ressam ve Fahir Aksoy'un sergileri üzerine değerlendirmelerde bulunur. Esat Erat, Lütfü Günay'ın 1969 yılı Mayıs ayında Türk – Amerikan Kültür Derneği'nde açtığı kolaj sergisini biçimsel tartışmaları açısından başarılı bulur. Sergide, on dokuz eser teşhir edilir. Erat, Lütfü Günay'ın soyut anlayışın başarılı bir temsilcisi olduğunu söyler. Sergide yer alan eserlerde, "*konstrüksiyon, renk ve form*" problemlerine önem verdiğine dikkat çeker. Formun ana hatları ile belirli bir biçim olma özelliği kazanmasına önem verdiğini belirtir.¹⁴⁷⁴

Esat Erat, Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan "14 Genç Ressam" sergisini "*pentür havasını özleyenler için iç açıcı bir sergi olarak*" niteler. Sergide yer alan sanatçıların, benzer sanat anlayışlarına sahip olduğunu gözlemler. Sanatçılar arasındaki üslup benzerliğini konstrüksiyon, renk ve form yönünden ele alır. Eserlerin çoğunda yatay ve dikey unsurların ortak özellik olduğunu aktarır. Hasan Akın'ın hareket tartışmalarına odaklandığı "*Çardaklar*", "*Bostan Pazarında*", "*Kıyı*" adlı tablolarını başarılı bulur. Münir Yücel'in renkçi stili ile öne çıktığını belirtir. Numan Arslan, Osman Dinç, Veysel Günay, Orhan Kurt, Ahmet Öztürk, Remzi Savaş, Zeki Şahin, Yusuf Toprak, Erkan Yücel, İlyas Bahadır ve Nevzat Ekiz'i diğer başarılı isimler arasında sayar. Fahir Aksoy'un Alman Kütüphanesi'nde açtığı sergiyi ise sanatçının naif resimden uzaklaşmaya başlaması nedeniyle eleştirir.¹⁴⁷⁵

Otuzuncu Devlet Resim ve Heykel Sergisi, planlanan tarihten bir aylık gecikme ile 2 Haziran 1969'da açılır. Sergide iki yüz elli sanatçının iki yüz elli iki eseri teşhir edilir. Resim alanında birincilik ödülü Neşet Günel'in "*Kör Hasan'ın Oğlu*" eserine verilir. İkincilik ödülünü ise Mustafa Esirkuş'un "*Balıklar ve Ağlar*" eseri kazanır. Nüzhet İslimyeli, sergiye yönelik eleştirisinde Refik Epikman'ın "*Soylu*", Hasan Kavruk'un "*Kompozisyon*", Lütfü Günay'un "*Soyut Göreme I*", Mustafa Tömekçe ve Şemsettin Arel'in eserlerinin ödül alabilecek potansiyelde olduğunu belirtir. Jürinin eser

¹⁴⁷³ N. Sabit Turgut, "Geçen Ayın Sanat Hareketleri", *Ankara Sanat*, 37, Ankara 1969d, s. 28-29.

¹⁴⁷⁴ Esat Erat, "Üç Sergi", *Ankara Sanat*, 28, Ankara 1969h, s. 5.

¹⁴⁷⁵ Esat Erat, *agm. (1969h)*, s. 5-7.

seçimlerindeki kararlarını eleştirir. Son iki sergideki tartışmalar nedeniyle “*jüri müessesinin itibarının sifıra indiğini*” düşünür. Sergi yönetmeliğinin ivedilikle değiştirilerek jürinin alanında uzman ve geniş bir çevreden seçilmesi gerektiğine dikkat çeker.¹⁴⁷⁶ Eşref Üren, sergi hakkındaki değerlendirmesinde “*tüm iyi niyetlere rağmen*” satın alınacak eser seçimlerinin doğru olmadığı kanısındadır. İslimyeli’nin yönetmelik değişikliği görüşünü paylaşır.¹⁴⁷⁷ Turan Erol, Arif Kaptan, Refik Epikman, Orhan Peker, İsmail Altınok, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Şefik Bursalı, İhsan Cemal Karaburçak gibi ödüllü sanatçıların yapıtlarının, satış için seçilen eserler arasında olmamasını yadırgar. Buna karşın Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin Paris’teki Sonbahar Salonu niteliğini koruduğunu savunur.¹⁴⁷⁸

Orhan Duru, 19 Mayıs 1969 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Yaşar Yeniceci, Binzet Pürsünlerli ve Tülay Tura Börtecene’nin Ankara Türk-İş Genel Merkez Binası galerisindeki kişisel resim sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Yaşar Yeniceci’nin sergisinde, sanatçının iç açıcı ve rahat biçimini sürdürdüğünü düşünür. Yeniceci’nin teknik yetkinliği ve ustalığını takdir eder. Sanatçının üslubunu “*genellikle tek yumuşak bir renkle doldurulmuş bir yüzeyin ortaya yakın bir bölgesinden ustalıkla karşıt renk karışımlarının çıkışı*” olarak betimler. Yazar, Binzet Pürsünlerli’nin Türk-İş Genel Merkez Binası’nın bir başka bölümünde açtığı serginin çoğunlukla renklere önem veren, soyut bir tarzda olduğunu belirtir. Tülay Tura Börtecene’nin Nisan ayında açılan sergisinin “*birlik ve düzen içerisinde*” tertiplenmesini över. Doğa dışı manzara ve deniz temalı eserlerde, aynı konunun çeşitli görünümünün yer almasını beğeniyle karşılar.¹⁴⁷⁹

N. Sabit Turgut, 1969 yılı Haziran ayında Ankara ve İstanbul’da açılan sergiler hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Ali Demir’in Ankara Zafer Meydanı’nda düzenlediği açık hava sergisinin geniş ilgi gördüğünü belirtir. Zerrin Kehnemûyi’nin Taksim Sanat Galerisi’ndeki sergisinin “*doyurucu bir renk anlayışına*” sahip olduğunu söyler. Abidin Dino’nun Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisindeki 43 eserin, Dino’nun sanat gücünü yansıttığı yorumunda bulunur.¹⁴⁸⁰

¹⁴⁷⁶ Nüzhet İslimyeli, “XXX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 39, Ankara 1969b, 4-7.

¹⁴⁷⁷ Eşref Üren, “Enstantaneler V”, *Ankara Sanat*, 39, Ankara 1969, s. 9.

¹⁴⁷⁸ Eşref Üren, “Enstantaneler VI”, *Ankara Sanat*, 40, Ankara 1969, s. 6.

¹⁴⁷⁹ Orhan Duru, “Ankara’da Sergiler”, *Cumhuriyet*, 19 Mayıs 1969, s. 8.

¹⁴⁸⁰ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 39, Ankara 1969e, s. 28.

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Sevenler Kulünü'nde 1969 yılı Haziran ayında açılan sergileri inceler. Mukaddes Tolun'un lâke ve yağlıboya eserlerinden oluşan sergide, materyal zenginliğine dikkat çeker. Farklı malzemeler ile yüksek plastik etki elde ettiğini belirtir. Tolun'un eserlerinin “*seyircileri uzun süre alıkoyacak*” görsel zenginlikte olduğu görüşündedir. İslimyeli, genç sanatçının “*doğanın sırlarını çözme*” amacı taşıdığını söyler. Sergiyi teknik ve içerik açısından başarılı bulur. Naim Uludoğan ve Ülkü Uludoğan'ın sergisinde ise iki farklı eğilime dikkat çeker. Naim Uludoğan'ın 19. yüzyıl realizmi, Ülkü Uludoğan'ın ise çağdaş sanat eğilimleri içerisinde olduğunu vurgular. Naim Uludoğan'ın topluma hitap etme kaygısını bıraktığı ölçüde, tecrübe ve bilgisi ile başarılı sonuçlara ulaşabileceği yorumunda bulunur. Ülkü Uludoğan'ın Neşet Günal atölyesindeki eğitimini anımsatan İslimyeli, genç sanatçının çağdaş resim alanında gelecek vaat ettiğini düşünür.¹⁴⁸¹

Sezer Tansuğ, Yeni Dergi'nin 1969 Haziran tarihli nüshasında, çeşitli sergiler hakkında değerlendirmelerde bulunur. Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan Orhan Peker sergisini “*figüratif seçimlerle soyut leke düzenleri arasında*” uyum arayışları açısından beğenir. Sanatçının yerel izlenimler ve nakıştaki ustalığının “*Bedri Rahmi folklorculuğundna fersah fersah ileride*” olduğunu yazar. Şehir Galerisi'ndeki diğer sergiler Ferit Edgü ve Rasin Aresbük'e aittir. Sezer Tansuğ, Ferit Edgü'nün eserlerinin “*Türkiye ortamına katkısı olmayan kuşkulu biçimleri*” kapsadığını düşünür. Serginin “*zanaat erbabına özgü bir tat taşıdığını*” düşünür. Rasin Arsebük'ün eserlerini ise “*sahtekârca değil ama zavallıcadır*” sözleri ile eleştirir. Nevin Çokay'ın sergisinde “*renk ve biçim değerlerinin zorlanmış bir stilize değişim içerisinde tekrar niteliği taşıdığı*” değerlendirmesinde bulunur.¹⁴⁸²

Fahir Aksoy, 3 Kasım 1969'da İstanbul Türk – Alman Kültür Derneği'nde yeni bir resim sergisi açar. Cemil Celil sergi hakkındaki değerlendirmesinde, sanatçının naif resim ekolü içerisinde renkçi bir ressam olduğunu söyler. Sanatçının “*saf ama güçlü biçimsel yapıları*” ile güçlü bir ifadeye ulaştığını düşünür. Aksoy'un eserlerinde “*ağır, karışık konstrüksiyonlar, abartılı figürler, soyutlamalar*” gibi unsurlara yer vermeksizin, sakin ve akışkan bir anlatıma sahip olduğunu vurgular. Celil, Fahir Aksoy'un

¹⁴⁸¹ Nüzhet İslimyeli, “Sanat Sevenler Kulübü'ndeki Sergiler”, *Ankara Sanat*, 40, Ankara 1969c, s. 14-16.

¹⁴⁸² Sezer Tansuğ, “Bir Değinme – Sergiler – Bir Açık Oturum”, *Yeni Dergi*, 57, İstanbul 1969c, s. 606-608.

eserlerinde “ulusal resme doğru” umutlu bir yaklaşım görür.¹⁴⁸³ Fikret Ürgüp, Aksoy’un çalışmalarının psikolojik boyutuna atıfta bulunur. Dr. Neriman Samurçay’ın Fahir Aksoy’un eserlerinin psikolojik boyutu üzerine yaptığı incelemelerde, sanatçının eserlerine yansıyan itkinin “geriye dönüş (regession)” sendromu tespitinde bulunduğunu aktarır. Sergide yer alan eserlerde çarpıcı fakat göz yormayan renklerin hâkim olduğunu gözlemler. Fahir Aksoy’un çalışmalarında desenin ikinci plânda kaldığı tespitinde bulunur.¹⁴⁸⁴

Hikmet Onat’ın Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki ilk retrospektif sergisi Kasım ayı sonunda açılır. Sanatçı, serginin 5 Aralık 1969’daki kapanış etkinliğinde, Ankaralı ressamların katılımıyla bir konferans gerçekleştirir.¹⁴⁸⁵ Eşref Üren, sergi hakkındaki incelemesinde, Hikmet Onat gibi bir ressamın toplu sergisinin açılışı için “yarım yüzyıla yakın beklenmiş olmasını” yadırgar. Buna karşın serginin “yarım retrospektif” niteliğinde olduğu fikrindedir. Sanatçının erken dönemlerde yaptığı az sayıda eserinin sergilenmesine dikkat çeker. Paris’te Alfred Cormon atölyesindeki eserlerinin yanı sıra Galatasaray Sergileri’nde teşhir ettiği peyzajların da sergide yer almadığını belirtir. Sanatçının parlak renk anlayışı, desen ve kompozisyon konularındaki ustalığına dikkat çeker.¹⁴⁸⁶

1969 yılı Aralık ayındaki bir diğer retrospektif sergi Malik Aksel’e aittir. İbrahim Ersaraç, sanatçının eserlerinde sağlam bir desen anlayışının göze çarptığını belirtir. Aksel’in teknik ve ifade yönünden usta bir sanatçı olduğunu vurgular. Ersaraç’a göre, sanatçının eserlerinde rasyonel gözleme dayalı duygusallığın, “iç dünya ile dış dünya arasında geometrik bir bütünlüğe” karşılık geldiğini düşünür.¹⁴⁸⁷ Nüzhet İslimyeli, sergiye yönelik incelemesinde Malik Aksel’in ressam kimliğinin yanı sıra sanat yazarlığına dikkat çeker. Aksel’in “kendine özel bir üslup kurduğunu” belirtir. Sanatçının ilk dönem suluboyalarında içten ve duyarlı bir anlatımı olduğunu söyler. Paris’teki öğreniminin ardından sağlam yağı ve kendi üslubuna içkin bir anlatıma ulaştığını ifade eder.¹⁴⁸⁸ İslimyeli, sergi hakkında şu yorumda bulunur:

¹⁴⁸³ Cemil Celil, “Fahir Aksoy’un Resimleri”, *Yeditepe*, 164 (360), İstanbul 1969, s. 14.

¹⁴⁸⁴ Fikret Ürgüp, “Fahir Aksoy’un Resimleri”, *Yeditepe*, 164 (360), İstanbul 1969, s. 14.

¹⁴⁸⁵ Anonim, “Hikmet Onat’la Bir Sohbet Toplantısı”, *Ankara Sanat*, 45, Ankara 1969, s. 5.

¹⁴⁸⁶ Eşref Üren, “Üstat Onat’ın Sergisinden Sonra”, *Ankara Sanat*, 45, Ankara 1969, s. 4-5.

¹⁴⁸⁷ İbrahim Ersaraç, “Sergiler”, *Varlık*, 749, İstanbul 1970a, s. 29.

¹⁴⁸⁸ Nüzhet İslimyeli, “Aksel’in Retrospektif Sergisi”, *Ankara Sanat*, 45, Ankara 1969d, s. 8-9.

“Batılı eleştirmenler sanatımızda en çok bizleri aradıklarından fakat bulamadıklarından yakınır. Bu bir gerçektir ama Malik Akseller’in ve daha pek çok değerlerin varoluşu da bir gerçektir. Aksel’in sanatını ele aldığımız zaman bu yönde bir enginlik göze çarpıyor. Onda konular bizim, yaşantı bizim, renk, biçim ve esprisiyle her şey bizimdir. Bunun içindir ki Aksel’in sanatı bizim sanatımızda, yaşayan sanat olarak kalacaktır. Yaşayan sanat da büyük sanattır”¹⁴⁸⁹

1960’lı yılların sanat eleştirileri, estetik değerleri temel alan formalist yaklaşımı yansıtmaktadır. Eserlerini teknik özellikleri, düzeni, renk kullanımı ve kompozisyonları gibi unsurlar ile özgünlük, ritmik yapı, renk güzelliği, duygu-düşünce birliği gibi formalist eleştiri nitelikleri öne çıkmaktadır. Eleştiri metinlerinde malzeme kullanımı, renk kullanımı ve konudan bağımsız olarak öze yönelmeleri gibi özelliklere odaklanılır. Bu dönemde, biçimsel özelliklerin temel alındığı tarihsel ve kültürel bağlamlara yönelik tartışmalarda artış görülür.

1960’larda, Türk resim sanatında geleneksel ve akademik geleneğe karşı yeni bir yaklaşımın ortaya çıkar. Genç sanatçılar, akademik eğitimin sınırlamalarından ve standartlaştırılmış yaklaşımlarından rahatsızlıklarını ifade ederler. Sanatçıların, kendi özgün ifadelerini sergileyebilecekleri, kişisel tarzlarını geliştirebilecekleri ve yenilikçi sentezleri yansıtabilecekleri bir sanat ortamı fikri savunulmaya başlar. Ayrıca, halk sanatları ve geleneksel el sanatlarının yeniden keşfedilmesine yönelik ilgi artar. Geleneğin modernleştirilmesi ile Türk resim sanatının akademik kalıplardan kurtulması ve daha özgür bir ifade biçimine ulaşılması hedeflenir. Genç sanatçıların akademik ve empresyonist geleneğe karşıt tavırlarının eleştiri ortamında desteklendiği görülür. Sonuç olarak, 1960’lı yıllarda Türk resim sanatında akademik geleneğe karşı güçlü tepki, sanatçıların farklı tarzlar geliştirmelerine ve kendilerini ifade etmelerine olanak sağlayan bir sanat ortamının doğmasına katkıda bulunur.

1960’lı yıllarda Türkiye’de sanat eleştirisi, yeni sanat akımlarının önemi ve etkisi üzerine odaklanır. Sanatın gerçek anlamının, sanatçının heyecan, arzu ve fantezi gibi duygusal çabalar ile ilişkisi vurgulanır. Ayrıca sanatın toplumsal bir amaca hizmet etmesi gerektiği fikri öne çıkar. Sanatın işlevi ve anlamına yönelik bu tartışma, soyut – figüratif sanat ayrımında yoğun bir biçimde hissedilir. Türkiye’de 1960’larda yaşanan

¹⁴⁸⁹ Nüzhet İslimyeli, *agm. (1969d)*, s. 9.

en önemli tartışmalardan biri, soyut sanat ve figüratif sanat arasındaki ayrım ile ilişkilidir. Bu tartışmalar, iki sanat anlayışının temel felsefi, estetik ve toplumsal farklılıklarına dayanır. Çağdaş sanatın Batılı değerlerinin araştırılması ve özümsemesi kaygıları, 1960'lı yılların resim eleştirisinin başat karakterini oluşturur.

3.1.3. 1970-1980 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

3.1.3.1. 1970-1971 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Sezer Tansuğ, Yeni Dergi'nin Ocak 1970 tarihli nüshasında, Ankara Sanat Severler Cemiyeti'nde açılan karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Erol, eleştirisinde sergide yer alan eser ve sanatçılara ilişkin herhangi bir bilgi vermez. Sergi koleksiyonunun birçok sanatçıdan toplanan resimler ile oluşturulduğunu söyler. Sergiyi, *“yaygınlaşan belli bir resim eğiliminin nasıl patlatılıp aşılmak ihtiyacında olduğunu açıkça yansıtan bir toplu gösteri olarak”* niteler. Bu ihtiyacın en önemli temsilcileri olarak Ömer Uluç, Cihat Burak Orhan Peker, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu işaret eder. Çağdaş Türk resminin Batı anlayışına boyun eğmekte ısrar eden yaygın anlayışının verimini yitirdiğini iddia eder. Bu nedenle Türk resminin yeni bir yapılanma ve zihniyete ihtiyacı olduğunu düşünür. Sergide yer alan genç sanatçıların sürrealizme değgin Batılı üslup arayışlarının bir yandan *“güç bir ifadeyi gerçekleştirme amacı taşıdığını”*, bir yandan da Batılı anlayış ile örtük bir uzlaşma arayışını temsil ettiğini belirtir. *“Bir genç taşkınlığı olarak”* nitelendirdiği bu yaklaşıma itibar etmediğini vurgular. Söz konusu sanatçıların ise Metin Talayman ve Komet olduğunu söyler.¹⁴⁹⁰

Ercüment Kalmık'ın kişisel sergisi, 5 Ocak – 17 Ocak 1970 tarihleri arasında İstanbul Galeri I'de açılır. Nihat Akyunak, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda Galeri I'in özel teşebbüs tarafından kurulan ve çağdaş normlara sahip bir galeri olduğuna dikkat çeker. Ercüment Kalmık'ın renk kullanımındaki yetkinliği över. Eserlerinde rengin birincil önemde olduğunu, farklı armoniler içerisinde seyirciler için seyir zevki yüksek çalışmalar sunduğunu belirtir. Renklerin tuval içindeki dağılışı, renkler arası ilişkiler, yoğunluk ve leke gibi konularda ölçülü bir anlayışa sahip olduğunu vurgular. Sergide teşhir edilen eserlerde boya hamurunun inceltilerek kullanılması, renk konusunda isabetli sonuçlar yaratır. Akyunak'a göre, Kalmık'ın eserlerinde bir diğer

¹⁴⁹⁰ Sezer Tansuğ, “Sergiler – Tartışmalar – Bir Konuşma”, *Yeni Dergi*, 64, İstanbul 1970a, s. 64-65.

önemli unsur konudur. Sanatçının sıklıkla gemiler, yelkenliler, kontralar gibi denize ilişkin temaları ele aldığını söyler. Son sergide ise martılar, balıklar, köy manzaraları ve portrelerin birer yenilik olarak eserlerde görüldüğünü aktarır. Yazar, sanatçının eserlerinde “bir kısım çevrelerin aradığı veya kimi sanatçıların zoraki yaratmaya çalıştığı milli ve mahalli olmak gibi bir endişe” taşımadığının altını çizer. Yerel ve Doğuya içkin temaları uluslararası resim dili ve evrensel bir ifade anlayışı içinde ele aldığı yorumunda bulunur.¹⁴⁹¹ İbrahim Ersaraç, Kalmık’ın “sağlam desenleri üzerine akıcı fırçası ile oturttuğu isabetli renklerle ritm yönünden başarılı” eserler ürettiğini ifade eder. Sanatçının, duygu açısından empresyonizme, düşünsel açıdan kübizme yakın olduğunu savunur. Bu fikrini sanatçıdan alıntılıdığı şu sözler ile detaylandırır:

“Resim sanatı, bir düzlem üzerinde gelişen piktüral düzendir. Bu düzen derinliğini görünüşte değil, anlamda da kazanmalıdır. Aksi halde dekoratif olma tehlikesi baş gösterir. Ben böyle bir düzeni kurabilmek için önce kendime özgü bir yazı düzeni aramaktayım. Benim için bu yazı deniz motiflerinden doğmaktadır. Bu motifler yavaş yavaş daha soyut bir hal alarak iç dünyamı dışa vuran bir yazı olacaktır.”¹⁴⁹²

Sezer Tansuğ, Yeni Dergi’nin 1970 tarihli nüshasında kaleme aldığı yazıda, bir dizi sergi hakkında değerlendirmelerde bulunur. Bedri Baykam’ın Galeri I’deki sergisini “fazla ciddiye almadığını” belirtir. Baykam’ın kabiliyetli bir çocuk olmasına karşın, kamuoyundaki algısının ailesi eliyle oluşturulduğunu iddia eder. Söz konusu ün kazanma hikayesinin, küçük bir çocuğun gelişimi için sakıncalı olduğunu anımsatır. Mustafa Esirkuş’un Galeri I’de açtığı kişisel sergiyi “önemsiz bir olay” şeklinde değerlendirir. Tansuğ’a göre, teşhir edilen eserlerde sanatçının desen ve renk konusundaki yetersizliği “bütün dışavurum ihtiyaçlarını gölgeleyen acınası bir çabaya” dönüşür. Buna karşın, sanatçının samimi çabası ve potansiyeline olan inancını vurgular. Aralarında Orhan Peker, Turan Erol, Nevin Çokay, Adnan Çoker, Nedim Günsür, Neşet Günal gibi sanatçıların bulunduğu genç kuşak hakkında şu yorumda bulunur:

“Önceki kuşağın şike teklifini bozacak kuvveti ve cüreti gösteremediler ama güreşi ihtiyatlı tuttular, ilişkilerin iç yüzünü ortaya koyacak atağı gösterecek güçten yoksun buldukları için seyredeni oyalayıcı ama bir sonuca

¹⁴⁹¹ Nihat Akyunak, “Ercüment Kalmık Sergisi”, *Ankara Sanat*, 46, Ankara 1970, s. 12-13.

¹⁴⁹² İbrahim Ersaraç, *agm. (1970a)*, s. 9.

*varmanın mümkün olamayacağı bazı oyunlar uygulamakla yetindiler. Bu sanırım onlarda bir alışkanlık haline gelmiştir, böyle olunca da eskilerin onlardan korkusu kalmadı.”*¹⁴⁹³

N. Sabit Turgut, Ankara Sanat Dergisi’nde 1970 yılı Ocak ayında açılan sergilere ilişkin toplu bir değerlendirmede bulunur. Nükhet Aksoy’un Ankara Güzel Sanatlar Galerisi’nde düzenlediği resim sergisini “*biçim endişesi ve renk tutkusu*” açısından beğenir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanatçı hakkındaki “*boyayı renk yapabilen sayılı ressamlarımızdan*” sözünü aktarır. Mustafa Altıntaş’ın aynı galeride açılan ikinci kişisel sergisinde, sanatçının ilk sergisine kıyasla renge ağırlık verdiği dikkat çeker. İstanbul’da Yapı ve Kredi Bankası Galerisi’nde açılan “*Hasan Kavruk’un Gözüyle Yurdumuz*” sergisinde, sanatçının çeşitli koleksiyonlardan derlenen eserleri “*ilkokul öğretmenlerinin ve ebeveynlerin*” özellikle gezmesini tavsiye eder. Mustafa Tokat’ın Modern Galeri’de düzenlediği sergide yer alan eserleri, sanatçının tabiat tutkusunu sağlam bir biçimsel yapıya dayanması açısından takdir eder. Rezzan Şenocak’ın Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki dördüncü kişisel sergisini, sanatçının biçimsel duyarlılığı açısından övgüyle karşılar.¹⁴⁹⁴

Sezer Tansuğ, 1970 yılı Ocak ayında Taksim Sanat Galerisi’nde açılan resim sergileri hakkında değerlendirme yazısı kaleme alır. Necdet Kalay’ın resimleri, soyut bir renk örgüsünün içinde duygulu bir biçimde kavranmış Anadolu peyzajları olarak niteler. Mehmet Gülerüz’ün resimlerini ise “*gençlerin fantastik saldırgan eğilimlerini en iyi örnekleyen çalışmalar*” şeklinde yorumlar. Gülerüz’ün kendisini “*vasat bir seviyeye indirgemeye çalışan eğitim ortamına*” karşı tavrını takdir eder. Sanatçının, farklı estetik kaynaklardan gelebilecek etkilere açık olduğunu, söz konusu etkilenimler aracılığı ile sanatında önemli gelişmeler kat ettiğini vurgular. Bir sanatçının farklı ekol ve düşüncelere olan açıklığını önemser. Sevim Atatür’ün sergisine ilişkin, sanatçının mistik bir lirik anlatıya sahip olduğunu, eser isimlendirmelerinin bu minvalde gerçekleştiğini belirtir.¹⁴⁹⁵ Bu bağlamda, Sevim Atatür’ü toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilebilecek şu sözlerle tenkit eder:

“Bu resim altlarından birinde, ‘insanı yargırlar, mahkum ederler’ gibi bir takım laflar ediyordu. Korkarım yargılanmaya pek hevesli görünen bu laflar

¹⁴⁹³Sezer Tansuğ, “Sergiler – Değirmeler”, *Yeni Dergi*, 65, İstanbul 1970b, s. 145-146

¹⁴⁹⁴ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Galerileri”, *Ankara Sanat*, 46, Ankara 1970, s. 28.

¹⁴⁹⁵ Sezer Tansuğ, “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 66, İstanbul 1970c, s. 222-229.

bizim düşüncelerimizi de böyle ele almak ucuzluğu gösterir ve gerçekte yargılanmakta olanın bizler olduğunu da pek fark etmez. Tıpkı bu hayalet resimlerinin bilinen alışılmışı pek ucuz bir başkaldırma oluşu çeşidinden. Bizim ülkemizde kadınlar insanî sorunların her civarında dolaştıklarında, henüz karşılaşmadan, ama sadece laflarını ederek bu sorunlara sahip çıkmak olanağını bulabildiler. Bundan daha kötüsünü tasarlamak gücüme gidiyor.”¹⁴⁹⁶

Esat Erar, Nüzhet İslimyeli'nin 11 Şubat 1970'de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisini inceler. Erar, İslimyeli'nin eleştirmen yönünün altını çizer. Sanatçının 22 suluboya ve 14 yağlıboya eserinin teşhir edildiğini belirtir. İslimyeli'nin önceki karma sergilerinde teşhir edilen eserlere kıyasla, önemli bir gelişim içerisinde olduğunu düşünür. Bu durumun özellikle suluboya çalışmalarında açıkça görüldüğünü söyler. Erat'a göre İslimyeli'nin eserleri “*okunabilir hale gelen renklerin, duygululuktan çok düşünsel bir çabadan doğan sonuç*” niteliği taşır.¹⁴⁹⁷

Paris'te yaşayan Türk ressam Selim Turan'ın İstanbul'daki portre eserlerini kapsayan “Memleketimden Çehreler” sergisi 3 Mart – 10 Mart 1970 tarihlerinde Galeri I'de açılır.¹⁴⁹⁸ Sergide teşhir edilen portrelerin, “*sanatçının hayalinde tanımlanan*”, düşsel bir atmosfere sahip olduğunu vurgular. Ancak, sanatçının içeriğe ilişkin güçlü yanının biçimsel açıdan yeterince yansıtılmadığına dikkat çeker. Biçim ve içerik arasındaki ilişkinin kurulabilmesi için itinalı bir araştırma süreci tavsiye eder.¹⁴⁹⁹

İsmail Altınok, Ankara Sanat Dergisi'nde Şubat ve Mart ayları içerisinde Ankara'da açılan sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Mehmet Uzel'in Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki¹⁵⁰⁰ sergisini, tematik yapısı açısından irdeler. Sanatçının “*Anadolu'nun kaba ve şaşkın insanlarını*” günlük yaşantıları içerisinde ele aldığını belirtir. Eserlerdeki konu tercihini Anadolu'nun bir parçasını yansıtması açısından önemli bulur. Ayrıca, resimlerdeki kalın çizgiler ve koyu renklerin temanın doğal bir gerekliliği olarak görür. Mehmet Uzel'in, konu itibarıyla diğer sanatçıların ulaşamadığı psikolojik derinliğe ulaştığı görüşündedir. Metin Altınok'un Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisini “*sosyalist sanatın*” bir örneği olarak işaret eder. Sosyalist sanat

¹⁴⁹⁶ Sezer Tansuğ, *agm. (1970c)*, s. 228.

¹⁴⁹⁷ Esat Erar, “Nüzhet İslimyeli Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 48, Ankara 1970, s. 12-13.

¹⁴⁹⁸ Anonim, “Son Günlerin Sanat Olayları”, *Yeditepe*, 167 (363), İstanbul 1970, s. 3.

¹⁴⁹⁹ Sezer Tansuğ, “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 68, İstanbul 1970d, s. 388.

¹⁵⁰⁰ Anonim, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, Ankara 1970, 47, s. 28.

bağlamında sanatçıların baş, el, göz gibi desenlerin toplum gerçeklerini yansıtmaya çalıştığını ifade eder. Ancak bu durumun sanatçıyı bir kalıp içerisinde sınırladığını düşünür. Bu açıdan, Metin Altıok'un sergisini “*konunun gereği olan özgür yaratımlar ve düzenler*” içermemesi açısından eleştirir. Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan Altılar Grubu sergisini, sanatçıların önceki sergilerine göre renk, desen ve form anlayışı açısından daha ileri bulur. Buna karşın, sanatçıları “*renkleri karartmaları, serbest fırça vuruşları ile deseni bozmaları, sağlam etüde dayanması gereken eserlerde kompozisyonların yetersizliği*” nedeniyle tenkit eder. Gülsen Erdoğan'ın natüremortu, Necla Özbay'ın “*Kargalar ve Kadınlar*”, Suna Özkalan'ın gri ve kahverengi figürleri, Sezen Palabıyık'ın “*Toprak Kaplar*”, Nurten Özler'in “*Başlar*” ve Ayşegül Uçok'un “*Çıplak*” eserlerini başarılı bulur. Leyla Gamsız Sarptürk'ün 25 Ocak – 7 Şubat 1970 tarihlerinde¹⁵⁰¹ Akbank Galerisi'ndeki sergisinin ise Mısır ve Asur başta olmak üzere eski çağ sanatlarını hatırlattığını vurgular. Sanatçının kendi ruh zenginliğini sadelik içerisinde ifade etmesini övgüyle karşılar.¹⁵⁰² Leyla Gamsız Sarptürk'ün sergisi 26 Ocak – 7 Şubat 1970 tarihlerinde İstanbul Galeri I'de tekrarlanır.¹⁵⁰³

Leyla Gamsız Sarptürk'ün sergisi hakkında bir başka yazı Sezer Tansuğ tarafından kaleme alınır. Tansuğ, Sarptürk'ü ilk sergisinden itibaren “*sahici bir duyarlılığın müphem ve bulanık izlerini resmine aktaran*” bir sanatçı olarak yorumladığını belirtir. Son sergisinde, ifade tarzının kapalı ve karışık olmasına karşın aynı düşünceleri sürdürdüğünü vurgular. Resimlerdeki ifade tarzının bu yapısı arttıkça, çözümlenme olanağının ortadan kalktığı bir içsellığe dönüştüğünü söyler. Bu nedenle, resmin biçimsel değerlerinin arka planda kaldığını, kompozisyon bütünlüğünün zarar gördüğünü ifade eder.¹⁵⁰⁴

Güzel Sanatlar Birliği'nin 116. sergisi 1970 yılı Mart ayında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergiye Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu, Sabiha Bozcalı, Nazlı Ecevit, Cevat Erkul, Bedia Güteryüz, Necdet Kalay, Ali Karsan, İvon Karsan, Hikmet Onat, Ali Halil Sözel, Ayetullah Sümer, Semiha Sümer, Selahaddin Teoman, Seyfeddin Toray ve Celal Uzel katılır. Sergide kırk altı eser teşhir edilir. Ahmet Cemil Tan, sergi hakkındaki yazısında GSB.'nin altmış iki yıllık geçmişine

¹⁵⁰¹ Selmi Andak, “Sanat Hareketleri”, *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1970, s. 6.

¹⁵⁰² İsmail Altınok, “Ankara'daki Sergiler”, *Ankara Sanat*, 48, Ankara 1970, s. 10-11.

¹⁵⁰³ Anonim, “Son Günlerin Sanat Olayları”, *Yeditepe*, 166 (362), İstanbul 1970, s. 3

¹⁵⁰⁴ Sezer Tansuğ, “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 67, İstanbul 1970e, s. 302.

ilişkin kısa bir kesit sunar. Şeref Akdik'in "*Boğazdan Balık Akını*" eserini gri tonları açısından "*nefis bir peyzaj*" olarak değerlendirir. Sanatçının "*Degas'ın sağlam desen anlayışını temsil ettiğini*" söyler. Vecih Bereketoğlu'nun natürmort çalışmasının "*aydın dünyalardan neşeli bir eser*" olduğunu ifade eder. Seyfeddin Toray'ın "*Kırmızı Fonlu Çiçekler*" eserinin neo-empresyonist stilde olduğunu vurgular. Sabiha Bozcalı'nın "*Yemişler*", Nazlı Ecevit'in "*Portre*", Bedia Gülyüz'ün "*Boğaziçi*", Celal Uzmen'in "*Kalamış'tan*", Selahaddin Teoman'ın "*Natürmort*", İvon Karsan'ın "*Hitit Geyikli Natürmort*", Necdet Kalay'ın "*Haydarpaşa Garı'nda Kar*" ve Hikmet Onat'ın peyzaj çalışmasını serginin başarılı eserleri arasında sayar. Sergi hakkındaki genel değerlendirmesinde, sergide yer alan eserlerin biçimsel araştırmalar ya da özentiler olmadığı yorumunda bulunur. Bu açıdan serginin "*kalıcı sanatın hiçbir zaman ret ve inkâr edilemeyecek örneklerini*" içerdiğini ifade eder. Ayrıca, ismini aktarmadığı bir sanatçının, satılan eserini sergi henüz kapanmadan satın alan kuruma teslim etmiş olmasını eleştirir.¹⁵⁰⁵

Erdoğan Değer, 27 Mart – 11 Nisan 1970 tarihleri arasında Beyoğlu Şehir Galerisi'nde yeni bir sergi açar. Cumhuriyet Gazetesi'nin 12 Nisan 1970 tarihli nüshasında, serginin İstanbullu sanatseverler tarafından yoğun ilgi gördüğü belirtilir. Sergide 22 eser teşhir edilir. Sanatçının eserleri, "*Uzak Doğu estampları ve Türk sanatındaki ebru tarzının karışımı*" olarak değerlendirilir. Sergi, nitelikli eserlerin bir panoraması olarak takdir edilir.¹⁵⁰⁶ Sezer Tansuğ ise sergide yer alan eserleri "uçarı, satışa yatkın ve salt dekoratif yönden oldukça başarılı" bulur.¹⁵⁰⁷

Sezer Tansuğ, Cihat Aral'ın 1970 yılı Nisan ayında Taksim Şehir Galerisi'nde açılan sergisini inceler. Tansuğ, Cihat Aral'ı genç resim kuşağının kuvvetli temsilcileri arasında sayar. Sanatçının ilgi çekici bir figür düzenine sahip olduğunu belirtir. Boya tekniğindeki "*kaygısızlığın*", sanatçının duygusal vurgusunu güçlendirdiğini düşünür. Cihat Aral'ın eserlerinde Alaaddin Aksoy'un figür anlayışı ile Burhan Uygur'un duygusal atmosferini çağrıştırdığını söyler. Ancak, Aral'ı figür üzerine yaptığı teknik çözümler açısından bir adım önde görür. Sanatçının yaklaşım ve üslup özelliklerini "*eskiyi yıkıcı başlangıçlardan birisi olarak*" takdir eder.¹⁵⁰⁸

¹⁵⁰⁵ Ahmet Cemil Tan, "Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 48, Ankara 1970, s. 20.

¹⁵⁰⁶ Anonim, "Mevsimin Son Sergileri", *Cumhuriyet*, 12 Nisan 1970, s. 6.

¹⁵⁰⁷ S. Tansuğ, *agm. (1970d)*, s. 391.

¹⁵⁰⁸ S. Tansuğ, *agm. (1970e)*, s. 302.

Arif Kaptan, Eşref Üren'in 1970 yılı Nisan ayında açtığı Ankara Sanat Severler Derneği'ndeki dördüncü kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Eşref Üren'in Türk sanatı içerisindeki önemine vurgu yapar. Sanatçıyı, Şeker Ahmet Paşa'dan beri Avrupa'nın modern sanat üsluplarını gerçekten özümsemiş az sayıda kişiden biri olarak sayar. Arif Kaptan'a göre Eşref Üren'in empresyonizmin Türkiye'deki "*tek ve gerçek temsilcisidir*". Üren'in Paris'te eğitim gördüğü yıllarda Batılı pek çok üslubu deneyimlediğini, ancak peyzaja karşı tutkusu ile empresyonizmde karar kıldığını söyler. Sanatçının empresyonist tarzını "*yıllanmış ve geride kalmış bir Claude Monet hayranlığından*" ziyade, Bonnar ve Voillard gibi Les Nabies ekolüne bağlı etkiler içerisinde tanımlar. Sanatçının renk ve desen duyarlılığında Les Nabies etkilerinin açıkça görülebileceğini vurgular.¹⁵⁰⁹ İsmail Altınok, sergiye ilişkin yazısında, Eşref Üren'in "*Batılı ölçüler içerisinde büyük bir ressam*" olduğunu ifade eder. Sergide çoğunlukla, yakın zamanda vefat eden eşi Melahat Üren'e ait portre ve ev yaşamından konuların işlendiğini aktarır. Sanatçının tabiat tutkusu ile tanınmasına karşın, son sergide yeni düzen arayışları içerisinde olduğuna dikkat çeker. Renklerde ise "*duygululuğun ve tazeliğin son noktasına ulaştığı*" yorumunda bulunur.¹⁵¹⁰

Ömer İstemi Hatipoğlu, Esat Erar'ın 1970 yılı Nisan ayında Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan kişisel sergisi hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Hatipoğlu, sanatçının Paris'te Fernand Leger ve G.S.A.'de İbrahim Çallı atölyelerinde aldığı eğitime dikkat çeker. Sanatçının güçlü bir sanat kültürüne sahip olduğu görüşündedir. Erar'ın sanat yaşamını figüratif ve non-figüratif olmak üzere iki evrede ele alır. Figüratif çalışmalarında empresyonist etkilerin görüldüğünü belirtir. Bu eserlere örnek olarak yurt sorunları üzerine eğildiği "*Hasta Öküz*", "*Sıpanın Doğuşu*" gibi eserlerini verir. Non-figüratif eserlerinde ise plastik bütünlük içerisinde başarılı kompozisyonlar meydana getirdiğini söyler. Sanatçının "*boyayı renk yapabilen gücü*" ile Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olduğu yorumunda bulunur.¹⁵¹¹

N. Sabit Turgut, Ankara Sanat Dergisi'nde 1970 yılı Nisan ayında açılan bir dizi sergiyi inceler. Hulusi Mercan'ın Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki kişisel sergide, sanatçının kendisine özel stilinin Ankaralı sanatseverler tarafından ilgiyle izlendiğini belirtir. Semiha Binzet'in Aksanat Galerisi'ndeki ilk kişisel sergisini başarılı

¹⁵⁰⁹ Arif Kaptan, "Son Sergisi ve Kişiliğiyle Eşref Üren", *Ankara Sanat*, 49, Ankara 1970, s. 6-7.

¹⁵¹⁰ İsmail Altınok, "Ankara'daki Sergiler", *Ankara Sanat*, 49, Ankara 1970, s. 18.

¹⁵¹¹ Ömer İstemi Hatipoğlu, "Esat Erar Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 49, Ankara 1970, s. 13.

bulur. Eşref Üren, Kaya Özsegin, Fahir Aksoy ve Melih Soley'in Donanma Cemiyeti yararına düzenledikleri karma serginin amacı yönünden takdir gördüğünü vurgular. Rasin Arsebük'ün İstanbul Galeri I'deki sergisinde sanatçının son dönem çalışmalarının yer aldığını ve İstanbul'da ilgiyle karşılandığını aktarır.¹⁵¹²

Sezer Tansuğ, Yeni Dergi'nin 1970 yılı Mayıs tarihli nüshasında çeşitli sergileri inceler. İhsan Cemal Karaburçak'ın İstanbul Galeri I'de açılan sergisini, Nisan ayının önemli etkinlikleri arasında işaret eder. Sergide, sanatçının kır ve şehir manzaraları teşhir edilir. Tansuğ, sanatçının özgün renk ve düzen anlayışını takdir eder. Manzaraları “*mor-eflâton, yeşil ve diğer bazı kirlili renkleri*” ile yorumladığını belirtir. Eserlerin özgün yönü olarak “*zamanı kendine göre yorumlayan bir içe kapanış eğilimine*” işaret eder. Nevhiz Aksın'ın Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisinde öğrenci olaylarından etkilenen resimlerin yer aldığını aktarır. Eserlerde, “*ön planda uzun boylu, ağzı açık bir figürün, arka planda ise döviz taşıyan öğrencilerin*” olduğu sahnelerin sıklıkla tekrar ettiğine dikkat çeker.¹⁵¹³ Tansuğ, sergi hakkında şu yorumda bulunur:

*“Böyle işlerin eleştirel özeti bağımsızlık gösterilerini tasvire çalışan resmin kendisinin bağımlı oluşu değil midir? Resim kendi bağımsızlığını, hem de öyle böyle değil, en büyük resim atağıyla ilan etmediği zaman tasvirini ve feryadını duyurmaya çalıştığı bağımsızlık nerede kalır?”*¹⁵¹⁴

Sezer Tansuğ'un incelediği Nisan ayında açılmış bir başka sergi Azra İnal'a aittir. Tansuğ, İstanbul Türk – Alman Derneği'nde açılan sergide yer alan eserlerin leke üzerine araştırmalar açısından tutarsız ve fantastik bir içe yönelişin işaretlerini taşıdığını düşünür. Azra İnal ve kuşağını, Akademi'nin “*en talihsiz öğrenci kuşağı*” olarak “*resmin dokunaksız bir geçiş döneminin temsilcileri*” şeklinde tanımlar. Gürol Sözen'in Taksim Galerisi'ndeki erotizm temalı sergisini ise teknik açıdan başarılı bulur. Ancak, erotizm kavramının ele alınışını içerik ve anlatı bazında yetersiz görür. Rasin Arsebük'ün Galeri I'deki sergisini ışık-gölge tartışmaları ve renk anlayışı açısından takdir eder. Sıcak ve soğuk renkler arasındaki dengeyi beğenir. Sanatçının usta bir işçiliğe sahip olduğunu vurgular.¹⁵¹⁵

¹⁵¹² N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 49, Ankara 1970, s. 28.

¹⁵¹³ S. Tansuğ, *agm. (1970d)* s. 389-390.

¹⁵¹⁴ S. Tansuğ, *agm. (1970d)*, s. 390.

¹⁵¹⁵ S. Tansuğ, *agm. (1970d)*, s. 390-391.

Otuz Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 4 Mayıs 1970’de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergi jürisi Kültür Müsteşarı Mehmet Önder başkanlığında Nurullah Berk, Şadi Çalık, Refik Epikman, Arif Kaptan, Zühtü Müridoğlu ve Eşref Üren’den oluşur. Sergi Komiserliği’ni ise Güzel Sanatlar Galerisi Müdürü Osman Zeki Oral üstlenir. Sergide 210 ressam ve 26 heykel sanatçısının birer eseri teşhir edilir. Resim alanında Hasan Kaptan’ın “*Hatırlayış*” eseri birincilik, Lütfü Günay’ın “*Kırmızıda Yaşantı*” eseri ise ikincilik ödülü kazanır. Nüzhet İslimyeli, serginin Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin fonksiyonunu yitirdiği söylemlerine karşın “*susturucu bir cevap*” niteliinde olduğunu söyler. Serginin sevindirici yönü olarak “*genç kuşağın somut bir Batı hayranlığından kurtulma çabasını*” işaret eder. Sergide yer alan eserlerde, Batı’da defalarca tekrarlanmış konular yerine yerel konu ve motiflerin görülmesini “*Türk ekolünün yaratılmasına doğru*” umut verici bir gelişme olarak değerlendirir. Genç kuşağın Batı sanatından uzaklaşma çabasına ilişkin düşüncelerin yaygın bir görüş olduğunun altını çizer.¹⁵¹⁶ Sezer Tansuğ, Otuz Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne ilişkin eleştirisinde, serginin “*üslup ve ifade keşmekeşi*” yarattığını düşünür. Resim eğitimin içine düştüğü bunalımın sergi genelinde görüldüğünü belirtir. Hasan Kaptan’ın birincilik ödülü kazanan eserini “*Paris etkisinin bayatlamış bir örneği*” olarak yorumlar.¹⁵¹⁷ Abidin Elderoğlu ise teşhir edilecek eserlerin seçilmesine ilişkin yapısal sorunlara dikkat çeker. Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin ilk yıllarında eser seçimi konusunda sanatçı ve eser sayısının azlığından dolayı problem olmamasını doğal karşılar. Ancak sergilerin M.E.B. idaresinde gerçekleşmesiyle seçme ve ödül mekânizmalarının tamamen sanatçılara bırakılmasına itiraz eder. Elderoğlu, eser seçimine yönelik mevcut sorunlara sanatçı perspektifinden şu sözlerle temas eder:

“Gerçekte, güzel sanat varlığı ve onun sanatçıları, eserlerini olgun olduğu kadar yenilik ve orijinal anlamda yaratıcılıklarını kurtarma çabası ötesinde, toplumlarının eserlerini değerlendirmelerinden başka bekleyecekleri hiçbir şey yoktur. Bu anlamın dışında sanatçının ne yönetim kaprisi beslemesi normaldir, ne de devlet kültür otoritesinin bu yolda bir görevi sanatçıya vermesi doğrudur. Oysa, bizim yönümüzde bu yanlışlığı savunanlar sanatçı ve bu bozuk düzenin süre gitmesinde kararlı olan yöneticilerdi. Bugünkü hoş görülmemesi

¹⁵¹⁶ Nüzhet İslimyeli, “XXXI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 50, Ankara 1970, s. 4-6.

¹⁵¹⁷ Sezer Tansuğ, “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 70, İstanbul 1970f, s. 60.

gereken düzenin normale dönmesi için ilk önce sanatçı gereken durumu ve insiyatifi yerine getirmek zorundadır. Böylece ortada bir hata varsa sanatçının payına düşmektedir. Yöneticiye düşen görev ise tüzüğü yeniden ele almak ve sanatçıyı yönetim ve bilhassa değerlendirme dışında bırakmaktır.”¹⁵¹⁸

Münip Özben, Semiha Binzet’in Ankara Aksanat Galerisi’ndeki ilk kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının bir memur olarak, çalışma yaşamından arta kalan zamanda resme vakit ayırabildiğine dikkat çeker. İsim yapmamış bir sanatçının, çalışma ve sanat dünyasındaki kabulüne ilişkin zorluklarının altını çizer. Sergide yer alan eserlerin sanatçının kişiliğini bütünlüklü bir biçimde temsil ettiğini düşünür. Sanatçının resimlerinde “*doğadan hareket ettiği halde kendi iç dünyasını kurduğunu*” belirtir. Kuvvetli deseni ve kendine özgü renk armonilerini başarılı bulur. Münip Özkan’a göre Semiha Binzet’in sanat yaşamı iki evrede incelenebilir. İlki, nü, natürmort, portre ve az sayıda olan peyzajlarını kapsar. Bu çalışmaların büyük boyutlu olduğuna dikkat çeken Özben, “*Falçı*” ve “*Toprak*” eserlerini sanatçının akademik evresi için başarılı örnekler olarak gösterir. Sanatçı, akademi sonrası döneminde ise peyzajlara ağırlık verir. Binzet’i “*renkçi, biçim bozmacı ve desenci bir ressam*” olarak tanımlar. Ayrıca Akademi’deki hocalarının biçimsel etkileri altında kalmamış olmasını takdir eder.¹⁵¹⁹

N. Sabit Turgut, Ankara Sanat Dergisi’ndeki yazısında 1970 yılı Mayıs ayı içerisinde İstanbul ve Ankara’da açılan sergileri inceler. İbrahim Safi’nin Almanya, Fransa ve İtalya’da düzenlediği sergisi, Mayıs ayı içinde Ankara Türk – İş Galerisi’nde tekrarlanır. Serginin “*empresyonist stilin heyecan yönünü yansıttığını*” belirtir. Cihat Burak’ın Ankara Türk – Alman Kültür Merkezi’nde düzenlediği yağlıboya, gravür ve monotip sergisini halk sanatlarına bağlı naif sanatın başarılı bir örneği olarak niteler. Mustafa Pilevneli’nin Taksim Sanat Galerisi’ndeki gravür sergisini, sanatçının önceki etkinliklerine göre daha başarılı bulur. Agop Arad’ın aynı mekândaki sergisinde yer alan eserlerin Matisse, Braque gibi sanatçıların etkisinde olduğunu düşünür. Sanatçının soyut sanattan uzaklaşarak figüratif sanata yönelmesini “*kalıcı sanata önem vermesi*” şeklinde yorumlar. İstanbul Galeri I’de açılan Abidin Dino, Avni Arbaş, Cihat Burak, Hüseyin Yüce, Nejat Devrim, Rasin Arsebük ve Selim Turan’ın karma sergisini, ayın

¹⁵¹⁸ Abidin Elderoğlu, “Devlet Resim ve Heykel Sergisiyle Doğan Problem Üzerine”, *Ankara Sanat*, 51, Ankara 1970, s. 9-10.

¹⁵¹⁹ Münip Özben, “Binzet’in Resimleri ve Düşündürdükleri”, *Ankara Sanat*, 50, Ankara 1970, s. 14.

önemli etkinlikleri içerisinde işaret eder.¹⁵²⁰ Sezer Tansuğ ise Galeri I’de açılan karma sergiyi başarılı bulur. Sanatçıları, biçimsel tartışmaları açısından takdir eder.¹⁵²¹

1970 yılı Mayıs ayında açılan sergilere ilişkin bir diğer toplu inceleme Sezer Tansuğ tarafından kaleme alınır. Tansuğ, Taksim Sanat Galerisi’nde açılan Mustafa Plevneli’nin gravür sergisini “*teknik başarısına rağmen modalaştığı ölçüde değerini yitiren antikite düşkünlüğünün*” örneği olarak yorumlar. Arkeoloji ve mitoloji hayranlığının modaaya dönüşmesini, yanlış bir kültürel temellendirme girişimi olması açısından sakıncalı bulur. Aynı galeride açılan bir diğer gravür sergisi Utku Varlık’ın eserlerinden oluşur. Sanatçının trajik ifadelerle yönelen üslubunda gerçekçiliğe doğru bir yumuşama görüldüğünü söyler. Buna karşın, sanatçının figürlerinde yabancılaşma hissedildiği vurgular. Agop Arad’ın sergisinde ise “*ahşap işi illüstrasyon*” olarak tanımladığı eserlerinin ciddiye alınabilir türden olmadığı yorumunda bulunur.¹⁵²²

Fethi Arda, 1970 yılı Ekim Ayı içerisinde, 1968-1970 yılı üretimlerini kapsayan kişisel sergisini Ankara Sanat Galerisi’nde açar. Arif Kaptan, Fethi Arda’nın Zeki Kocamemi atölyesinde yetişmiş konstrüktivist bir ressam olduğuna dikkat çeker. Sanatçının 1964 yılındaki ilk sergisinde form ve renk açısından konstrüksiyon kaygısının yoğun olduğunu söyler. Son sergisinde ise, ilk dönemine ilişkin kaygılardan uzaklaşarak “*heykelsi formların azaldığı, daha renkli ve müzikal*” bir kompozisyon anlayışına ulaştığı görüşündedir. Sanatçının, resmin biçimsel sorunları karşısındaki araştırmacı ve yenilikçi tavrını takdirle karşılar.¹⁵²³

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi’nin 1970 yılı Aralık tarihli nüshasında, Ekim ve Kasım ayları içerisinde açılmış bir dizi sergiyi inceler. Celal Esat Arseven’in Ekim ayında Yapı ve Kredi Bankası’nın Galatasaray Galerisi’nde açılan retrospektif sergisini, sanatçının Türk sanatındaki tarihsel rolü bağlamında değerlendirir. Cevat Dereli’nin Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki Portre Desenler Sergisi’nin sanatçının ilk kişisel sergisi olduğunu belirtir. Ersaraç, Cevat Dereli’nin yakın çevresinin portrelerini konu edindiği sergide “*Domier mizahı içerisinde en belirgin özellikleriyle tespit edilen çizgiler*” ile sanatçının bilinmeyen bir yönünün görülebileceğini söyler. Nihat Akyunak’ın Taksim Sanat Galerisi’ndeki peyzaj eserlerden oluşan sergisini teknik

¹⁵²⁰ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 50, Ankara 1970, s. 28.

¹⁵²¹ S. Tansuğ, *agm. (1970f)*, s. 62.

¹⁵²² S. Tansuğ, *agm. (1970f)*, s. 60-62.

¹⁵²³ Arif Kaptan, “Fethi Arda’nın Sergisi”, *Ankara Sanat*, 55, Ankara 1970, s. 9, 26.

açıdan başarılı bulur. Sergide yer alan eserlerin pastel tonlarında ve yüzeysel dokular içerisinde ustalık taşıyan bir üslubun ürünleri olduğu değerlendirilmesinde bulunur.¹⁵²⁴

Celal Esat Arseven, Malik Aksel, Numan Pura, Ferit Apa, Cafer Bater, Nüzhet İslimyeli, Cemal Güvenç ve Hikmet Duruer'den oluşan Suluboya Ressamlar Grubu'nun ilk sergisi 5 Aralık 1970'de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Ahmet Cemil Tan, Suluboya Ressamlar Grubu'nun Türk sanatında suluboya alanındaki ilk topluluk olduğunu belirtir. Cezanne, Delacroix gibi sanatçıların, sanat yaşamlarının son döneminde suluboya resme yöneldiklerini anımsatan Tan, grubun uluslararası ölçekte etkinlik göstereceğini söyler.¹⁵²⁵ Ömer İstemi Hatipoğlu, Türkiye'de suluboya resmin henüz yağlıboya kadar değer görmediğinin altını çizer. Sergide yer alan sanatçılardan Hikmet Duruer'in konstrüksiyon endişesine vurgu yapar. Sanatçının 59 numaralı peyzajında suluboya tekniğine ilişkin temel tartışmaların görülebileceğini, ancak diğer çalışmalarının “sulandırılmış yağlıboya hissini” verdiğini ifade eder. Ferit Apa'nın suluboyaya hâkimiyetini takdir eder. “Kız Başı” isimli eserinde “yan yana gelen sıcak ve soğuk renklerin, büyük bir titizlikle” yerleştirildiğini aktarır. Malik Aksel'i suluboya resmin ustası olarak niteler. Hatipoğlu'na göre sanatçının kendisine özgü empresyonist stilde yaptığı “Eski Evler”, “İstanbul Akşamı”, “Evler Arasında”, “Hatmi Çiçeği” ve iki nü eseri, sanatçının suluboyadaki “erişilmez virtüözlüğünün” örnekleridir. Yazar serginin suluboya tekniği açısından başarılı eserleri olarak Celal Esat Arseven'in “Evimizin Bahçesi”, “Marsilya”, “Kuyubaşından Safa'nın Kahvesi” eserlerini, teknik açıdan beğenir. Cafer Bater'in “Paris Pantheon”, “Venedik'te Yağmur”, “Laussane Dağları”, “Çoban Çocuk”; Numan Pura'nın “Sapanca Kıyılarından”, “Kızılcahamam Civarından”, “Dekoratif Peyzaj – Orman”, “Koruda Piknik, “Bolu'dan” ve “Ankara İncesu”; Cemal Güvenç'in “Ankara Kalesi'nden”, “Boğazda Yalı”, “Sinop Kapısı” ve “Sinop-İnceburun” çalışmalarını sayar.¹⁵²⁶

Güzin Fuat Okbay, 1970 yılı Kasım ayında Taksim Sanat Galerisi'nde açılan bazı sergiler hakkında inceleme yazısı kaleme alır. Nihat Akyunak'ın kişisel sergisini beğeniyle karşılar. Sanatçının 1960 yılına kadar figüratif anlayışta olduğunu, sonrasında geometrik soyut bir yaklaşıma yöneldiğini belirtir. Son dönemlerde ise sanatçının tekrar

¹⁵²⁴ İbrahim Ersaraç, “Sergiler”, *Varlık*, 759, İstanbul 1970b, s. 10.

¹⁵²⁵ Ahmet Cemal Tan, “Çeşitli Sanat Haberleri”, *Ankara Sanat*, 55, Ankara 1970, s. 10.

¹⁵²⁶ Ömer İstemi Hatipoğlu, “Suluboya Ressamları Grubu 1. Sergisi ve Hatırlattıkları”, *Ankara Sanat*, 57, Ankara 1971, s. 5-7, 24.

figüratif resme ağırlık verdiğiine dikkat çeker. Sergiyi, sanatçının “*kendine özel renk anlayışı ve inşacılığını yansıtan yeni bir evre olarak*” niteler. Eserlerinde çoğunlukla gri renginin zengin tonları içerisinde iyi bir armonik yapının bulunduğunu söyler. Şadan Bezeyiş’in Taksim Sanat Galerisi’ndeki sergisinde yer alan siyah-beyaz çalışmalarındaki düzenin sanatçının “*imza eserleri*” olduğu yorumunda bulunur. Hasan Kavruk’un sergisini renk değerleri ve kompozisyon ilişkileri açısından takdir eder.¹⁵²⁷ Sanatçının soyutlama eğiliminde düzen ve armoninin öne çıktığını, özellikle mavi ve yeşil renklerin geniş bir kullanım alanı olduğunu aktarır.

Münip Özben, Ankaralı Kadın Ressamlar Topluluğu’nun 7 Aralık 1970’de Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açtıkları sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Sergiye katılan sanatçılar Nuran Altıata, Gönül Duranoğlu, Afife Ecevit, Nevide Gökaydın, Gönül Göle, Nazife Güleryüz, Güney Haşmetoğlu, Mürşide İçmeli, İffet İnan, Naciye İzbul, Handan Kıran, Semiha Kocabay, Gönül Koç, Müveddet Koçak, Necla Önder, Refet Öztürkler, Özden Peker, Nermin Pura, Binzet Pürsünlerli, Ülkü Uludoğan, Deniz Uras, Dilek Üçler, Melahat Üren ve Grezilella Yafet’tir. Özben, Ankaralı Kadın Ressamlar Topluluğu’nun resmi bir dernek hüviyetine kavuştuğunu belirtir. Sergilerde yer alacak sanatçıların yetkinliğine bakılmaksızın yalnızca Ankaralı kadın ressam olması koşuluyla tercih edilme ihtimaline kuşkuyla yaklaşır. Teşhir edilen eserler içerisinde Naciye İzbul’un iki peyzajını beğeniyle karşılar. Büyük boyutlu figüratif eserini ise başarısız bulur. Gönül Göle’nin eserlerinde “*primitif bir içtenlik*” olduğu görüşündedir. Dilek Üçler’in eserlerinde stilistik açıdan kararlı bir tutarlılık göremediğini söyler. Binzet Pürsünlerli’nin Japon kağıdına baskı çalışmalarını takdir eder. Nuran Altıata’nın “*Küçük Natürmort*” ve “*Stilize Hippiler*” çalışmasını ilginç ve heyecanlı bir yaklaşımın örneği olarak niteler. Semiha Kocabat, Özden Peker, Afife Ecevit, Nermin Pura, Nevide Gökaydın, Mürşide İçmeli ve Melahat Üren’in eserlerinin serginin öne çıkan eserleri arasında sayar.¹⁵²⁸

¹⁵²⁷ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sanat Hareketlerinden”, *Ankara Sanat*, 56, Ankara 1970, s. 8-9.

¹⁵²⁸ Münip Özben, “Ankaralı Kadın Ressamlar Sergisi’nde”, *Ankara Sanat*, 57, Ankara 1971a, s. 12-13.

3.1.3.2. 1971-1972 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Selmi Andak, 8 Ocak 1971 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde Ocak ayı içerisinde açılan sergiler hakkında bilgi verir. Tangül Akakıncı'nın 7 Ocak 1971'de Taksim Sanat Galerisi'nde açılan sergisinin sanat çevrelerinde ilgiyle karşılandığını belirtir. Rasin Arsebük'ün 8 Ocak 1970'te Galeri I'de açılan sergisinin önemle izlenecek nitelikler taşıdığı görüşündedir. Arsebük'ü Türk resmine “*yeni ve ileri anlamda olumlu yaratımlarını kazandırmış*” bir sanatçı olarak niteler. Orhan Tamer'in Taksim Şehir Galerisi'nde açılan sergisinin 21 Ocak 1970 tarihine kadar süreceğini söyler. Sergide, sanatçının yeni çalışmalarından oluşan yirmiye yakın eserin teşhir edildiğini aktarır. Tamer'in “*hayatın kendisini etkileyen türlü hareket ve durumları*” tuvaline yansıttığına dikkat çeker. Sanatçının duygusal ve biçimsel açıdan Anadolu değerlerine yöneldiğini vurgular. Celal Uzmen'in Harbiye'deki Modern Galeri'de açtığı suluboya sergisinin ise Türkiye'de örneği az olan bir türün başarılı örneklerini içermesi açısından takdir eder.¹⁵²⁹

Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin 35. sergisi 16 Ocak – 30 Ocak 1971 tarihleri arasında¹⁵³⁰ Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır.¹⁵³¹ Sergide altmış üç eser teşhir edilir. Sergiye Maide Arel, Turgut Atalay, Cavit Atmaca, Semiha Ayata, Muhtar Aykın, Ülkü Bartınlıoğlu, Saime Belir, Aliye Berger, Hüseyin Bilişik, Refia Çıray, Adil Doğançay, Nermin Faruki, Mehmet Gürbay, Merdiros Hayta, Nevzat Kasman, Mazhar Olgun, Zahide Özar, Münip Özben, Kâinat Pojonk, Saim Resnellioğlu, Kristin Saleri, Hilal Şanda, İlhan Uğan, Jale Yasan, Mehmet Yüçetürk ve Saadet Zafir katılır. Sergi kapsamında düzenlenen yarışmada Altın Baykuş ödülünü “*Ürgüp*” eseri ile Hilal Şanda, Gümüş Baykuş ödülünü ise 39. katalog numaralı çalışması ile Kâinat Pojonk kazanır. Sezai Cem, bir kısım üyenin vefat etmiş olması, bazı üyelerin de sergiye eser göndermemesi nedeniyle serginin öncekilere kıyasla herhangi bir gelişme göstermediğini düşünür.¹⁵³²

Güzel Sanatlar Birliği'nin 48. yıl Ankara Resim Sergisi, 16 Şubat – 28 Şubat 1971'de Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır.¹⁵³³ Sergide Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu,

¹⁵²⁹ Selmi Andak, “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*, 8 Ocak 1971, s. 6.

¹⁵³⁰ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 87, İstanbul 1971, s. 33.

¹⁵³¹ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 58, Ankara 1971, s. 28.

¹⁵³² Sezai Cem, “Türkiye Ressamlar Cemiyeti 35. Sergisi”, *Ankara Sanat*, 59, Ankara 1971, s. 7.

¹⁵³³ Selmi Andak, “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*, 20 Şubat 1971, s. 6.

Sabiha Bozcalı, Nazlı Ecevit, Cevat Erkul, Bedia Gülyüz, Necdet Kalay, Ali Karsan, İvon Karsan, Hikmet Onat, Ali Halil Sözel, Ayetullah Sümer, Semiha Sümer, Selahattin Teoman, Seyfettin Toray ve Celal Uzmen'in eserleri yer alır. Münip Özben, sergi hakkındaki değerlendirmesinde GSB'nin altmış üç yıllık sanat yaşamı içerisinde köklü bir geleneğin temsilcisi olduğunu anımsatır. Birliğin tarihçesine ilişkin önemli detaylara değinir.¹⁵³⁴

Cihat Burak'ın kişisel sergisi, 29 Ocak – 17 Şubat 1971 tarihlerinde Galeri I'de açılır. Sergide, sanatçının son dönem çalışmaları sergilenir.¹⁵³⁵ N. Sabit Turgut, Paris'te uzun yıllar kalan sanatçının 20. yüzyılın primitifleri arasında anıldığına dikkat çeker. Sanatçının ifade tarzındaki sadeliği vurgular. Sergiyi, başarılı olarak değerlendirir.¹⁵³⁶

İbrahim Ersaraç, Varlık Dergisi'nin 1971 yılı Şubat sayısında, Nuri İyem'in Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisini inceler. Sergide portre ve kompozisyonların yanı sıra soyuta yakın peyzajların yer aldığını belirtir. Sanatçının köy gerçeğini bütün ayrıntıları ile ele aldığına dikkat çeker. Sanatçının araştırmacı ve yenilikçi yönünden övgüyle söz eder. Figüratif ve non-figüratif çalışmalarında teknik yapısı, duygulu renk kullanımı ve doku anlayışının karakteristik nitelikte olduğunu vurgular. Sanatçının tüm çalışmalarında istikrarlı ve yetkin bir stilin bulunduğunu düşünür.¹⁵³⁷

Fethi Arda, Lütfü Günay'ın yönetiminde Ayşegül Kılıç, Necla Özbay, İmren Erşen, Suna Özkalan, Sezen Palabıyık, Nurtaç Özler ve Gülsen Erdoğan'dan oluşan Altılar Grubu'nun dördüncü resim sergisi hakkında bir yazı kaleme alır (Fotoğraf 9). Sergi 17 Şubat – 28 Şubat 1971 tarihlerinde, Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır.¹⁵³⁸ Arda, sergi hakkındaki incelemesinde resim sanatında atölye eğitiminde, eğitmenin önemini vurgular. Atölye eğitmeninin, *“her öğrenciyi kendi yetenekleri içerisinde, geleneklere yabancı kalmadan, klâsik veya sağlam bir temele dayanan, yeniyi kavramasını ön gören ve öz-eleştiri yapabilen bir eğitime”* sahip olması gerektiğini belirtir. Lütfü Günay'ın tüm bu değerleri temsil eden bir eğitmen olduğuna dikkat çeker. Ancak Altılar Grubu'nun eserlerinde *“deney eksikliğinden”* dolayı bazı aksaklıkların olduğunu düşünür. Genç sanatçıların eski ustaların çalışmalarına gözlemci

¹⁵³⁴ M. Özben, *agm. (1971a)*, s. 13.

¹⁵³⁵ Selmi Andak, “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*, 30 Ocak 1971, s. 6.

¹⁵³⁶ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 61, Ankara 1971a, s. 28.

¹⁵³⁷ İbrahim Ersaraç, “Sergiler”, *Varlık*, 761, İstanbul 1971, s. 19.

¹⁵³⁸ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 88, İstanbul 1971, s. 12.

bir yaklaşımla bakmalarını ve teorik araştırmalara girişmelerini önerir. Fethi Arda, genç sanatçılara yönelik tavsiyelerini İmren Erşen'in "Kadın" isimli kompozisyonları üzerinden şu sözlerle somutlaştırır:

*"İyi niyetli ve başarılı tarafları ağır bastığı halde, yaşanmamış konular olduğu için, resimleri kaybediyor. Önemli değil, İmren'in işine sarılışındaki tutarlılığa dayanarak inanıyorum ki, temeldeki olumlu davranışı ile çözümlenecektir bu sıkıntıları. Ele aldığı ustayı iyi anlayacak ve sanat sosyolojisi içerisinde değerlendirip kendi çevresine de bağlayabilecektir."*¹⁵³⁹



Fotoğraf 9: Fethi Arda'nın 6'lar Grubu'nun resim sergisine ilişkin eleştiri yazısı (Ankara Sanat)

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nin 1971 Şubat tarihli nüshasında, Ankara'da açılan bazı sergileri inceler. Ertuğrul Oğuz Fırat'ın altı yıllık bir resim geçmişi olduğunu anımsatan İslimyeli, sanatçının sergide "üstün bir başarıya ulaştığı" değerlendirmesinde bulunur. Sergide yer alan eserleri, teknik ve hayal gücü açısından "güç erişilir" bir noktada konumlandırır. Sanatçının sürrealizm içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Weysel Erüstün'ün yirmi sekiz yağlıboya ve on iki baskı resmini içeren sergisinin sağlam bir sanat temeli üzerine inşa edildiğini belirtir. Sergide teşhir edilen non-figüratif eserlerin sadeliği ve uyumlu düzen anlayışı açısından takdir eder. "Yalın", "Boz", "Düş", "Renklerin Oyunu", "Kompozisyon 22", "Çevreden İzlenim" ve "İssız Yöre" eserlerini, serginin başarılı çalışmaları içerisinde işaret eder. Siyah-beyaz baskı resimlerini teknik ve kitle bütünlüğü açısından başarılı bulur. Mazhar

¹⁵³⁹ Fethi Arda, "6'lar Grubu 4. Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 60, Ankara 1971, s. 20-21.

Aykut'un Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinde beyaz ve gri tonların hâkim olduğunu aktarır. Sanatçının figüratif ve non-figüratif çalışmalarında kimi zaman tekrara düştüğünü, bazı resimlerdeki renklerin ise başarısız olduğunu aktarır. Ancak sanatçının başta suluboya eserleri olmak üzere sergi genelinde ritm ve teknik açısından başarılı olduğu yorumunda bulunur.¹⁵⁴⁰

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi'nde 1971 yılı Şubat ayında açılan sergileri inceler. Güneş yazısına, 1971 yılı itibariyle sergi ortamına genel bir bakış sunarak başlar. Sergi etkinliklerinin yaygınlaşmasının kültür ve sanat yaşamı için olumlu etkiler taşıdığını belirtir. Ancak etkinliklerde gözlemlenen niceliksel artışın, sergilerin niteliğinde düşüşe sebep olabileceğinden şüphe duyar. Sergi açmanın kolaylaşmış olmasının, izleyicilerin başarısız eserler yüzünden resim sanatından uzaklaşmasına neden olabileceğini düşünür. Benzer bir endişeyi, sanat eleştirisinin niteliği için de taşır. Ayrıca resim cemiyetlerinin etkilerini yitirmiş olduğuna dikkat çeker. Cemiyetlerin yalnızca idari kaygılar çerçevesinde faaliyet gösterdiğini düşünür.¹⁵⁴¹

Sadi Güneş, Şubat ayında açılan sergilere yönelik değerlendirmesinde bir dizi sergiyi ele alır. Taksim Sanat Galerisi'ndeki etkinliklerden Hüseyin Bilişik'in sergisini, önceki yıllara göre benzer kaygılar içerisinde görür. Sanatçının eserlerini objeye bağlı, görsel bir tat veren ve dramatik sentezler içeren çalışmalar olarak niteler. Zehra Kaptan ve Cihat Arel'in sergisini doğayı yorumlayış biçimleri açısından başarılı bulur. Şerefnur Ayiter'in 25 Şubat 1971'de açılan sergisinde, sanatçının 150x150 cm. ölçülerindeki yapıtına odaklanır. Söz konusu eseri, Ayiter'in belirli malzemelere dayanan uzun çalışmalarının neticesi olarak yorumlar. Form ve ritm dengesinin kuruluşundaki çağdaş yaklaşımı, "*fantastik dinamizmi, renk artikülasyonunu ve malzeme anlayışını*" takdir eder. Olcay Şanlı'nın 27 Şubat 1971'de açılan sergisinde siyah-beyaz çalışmaların virtüözlük içerdiğini, renkli kompozisyonların dekoratif bir yapıda olduğunu belirtir. Hasan Kavruk'un Galeri I'de açılan sergisini ise, sanatçının önceki sergilerine kıyasla "*dağılmış*" olarak yorumlar. Genç sanatçının sergi açma konusundaki aceleci tavrının, mekanik bir üretim anlayışına yol açtığını düşünür.¹⁵⁴²

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nde 19 Mart – 31 Mart 1971 tarihleri arasında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan Birleşik Ressamlar ve

¹⁵⁴⁰ Nüzhet İslimyeli, "Başkent Sergilerinden", *Ankara Sanat*, 58, Ankara 1971a, s. 20-21.

¹⁵⁴¹ Sadi Güneş, "Galeriler", *Sanat Dünyası*, 267, İstanbul 1971a, s. 23.

¹⁵⁴² Sadi Güneş, *agm. (1971a)*, s. 23,33.

Heykeltraşlar Sergisi'ni inceler. Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği'nin sergisinde kırk sekiz sanatçının seksen sekiz eseri teşhir edilir. Serginin öne çıkan özelliği, halkın sanat eseri alımına teşvik edilebilmesi için eserlerin oldukça makul fiyatlardan satılmasıdır. İslimyeli, sergi öncesinde sanatçılardan uygun fiyatlar ile satılması için talep edilen eserlerin niteliğinden kuşku duymasına karşın sergilenen eserlerin bu şüphesini haksız çıkardığını söyler.¹⁵⁴³ Türkiye'de sanat piyasasının mevcut görünümünü ise şu sözlerle ifade eder:

“Bir sanat politikamız yok ve hala da olamıyor. Politikacılarımızın kültür ve sanattan yoksunluğu yüzünden 38 milyarlık bütçelerimizin serpintileri bile esirgeniyor sanat alanlarımızdan. Buna karşılık orta öğrenimin verdikleriyle sanattan anlamaya başlayanlarımızın sayısı düne bakınca kabarıktır... Kültürlü ve sanatsever kişi genellikle memur, dolayısıyla dar gelirlidir. Zenginleri ise, kültür ve sanattan yoksundur. Bunun sonucu olarak sanatsever, bir sanat eserine sahip olmak ister, çırpınır durur ama, buna gücü yetmez. Diğeri de dudak büker. Batıda her aile birkaç sanat eserine sahip bulunduğu, bunları ekmek gibi su gibi ruhlarının birer gıda maddesi kabul ettiği halde, bizdeki hazin tablo böyledir.”¹⁵⁴⁴

Türk Hava Kuvvetleri Güçlendirme Vakfı'na destek amacıyla 22 Mart – 7 Nisan 1971 arasında Türk Hava Kurumu Genel Merkezi salonunda açılan karma sergide Eşref Üren, Adil Doğançay ve Melih Soley'in eserleri teşhir edilir. Nüzhet İslimyeli, sergide “40-50 bin liralık eserin satıldığını” duyurur.¹⁵⁴⁵ Sergiyi, sanatın toplumsal yaşamdaki etkin rolü ve gücünü yansıtmaya açısından önemli bulur. Türkiye'de büyük servet sahiplerini, sanat ile ilişkilerinin noksanlığı açısından tekrar düşünmeye davet eder. İslimyeli, eserler hakkında detaylı bilgi vermediği sergiyi başarılı bulur.¹⁵⁴⁶

¹⁵⁴³ Nüzhet İslimyeli, “Başkente İki Önemli Karma Sergi”, *Ankara Sanat*, 61, Ankara 1971b, s. 10-11.

¹⁵⁴⁴ Nüzhet İslimyeli, *agm. (1971b)*, s. 10-11.

¹⁵⁴⁵ Türk Hava Kuvvetlerini Güçlendirme Vakfı yararına yapılan sergilerin ikincisi, 21 Mayıs 1971 tarihinde Beyoğlu Emniyet Sandığı Şubesi salonlarında açılır. Sergide Eşref Üren, Melih Soley, Ömer Hatipoğlu, Nüzhet İslimyeli ve Şener Demir'in eserleri satışa çıkarılır. Selmi Andak, etkinlik hakkında kaleme aldığı yazıda figüratif, soyut ve empresyonist tarzda eserler içerisinde Eşref Üren'in “*Cadde*”, Melih Soley'in “*Sonsuzluk*” ve Şener Demir'in “*Kırmızı Pipo*” eserlerinin ilgi gördüğünü belirtir. (Selmi Andak, “Hava Kuvvetleri Vakfı Yararına Resim Sergisi Açıldı”, *Cumhuriyet*, 22 Mayıs 1971, s. 6).

¹⁵⁴⁶ Nüzhet İslimyeli, *agm. (1971b)*, s. 11.

Selmi Andak, Kâinat Berkan'ın 12 Mart – 28 Mart tarihlerinde¹⁵⁴⁷ Taksim Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisini, ayın başarılı sergileri arasında işaret eder. Sanatçının büyük boyutlu eserlerinde geniş biçimleri, çizgileri ve karışık teknikleri kullandığını belirtir. Renk kullanımındaki armonik yapıyı beğenir.¹⁵⁴⁸

Balkan Naci İslimyeli'nin ilk kişisel sergisi 27 Mart – 10 Nisan 1971 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Mustafa Pilevneli, İslimyeli'nin gelecekte başarılı bir ressam olacağına dair inancını vurgular. Sanatçının yalnızca yağlıboya değil; pastel, guvaj ve mürekkep gibi farklı tekniklerde başarılı çalışmalar yaptığını belirtir. Aynı zamanda çeşitli baskı tekniklerine de ilgili olduğuna dikkat çeker. Ayrıca eserlerinde sınıfsal çelişkileri eleştirdiği temaların yer aldığını aktarır¹⁵⁴⁹

Sadi Güneş, Sanat Dünyası Dergisi'nde 1971 yılı Mart ayında açılan çeşitli sergileri inceler. 12 Mart 1971'de İstanbul Galeri I'de açılan sergide, İhsan Cemal Karaburçak'ın eserleri teşhir edilir. Güneş, sanatçının büyük bir inançla yaptığı çalışmalarının kırklı yaşlarında olgunluğa eriştiğini belirtir. Sergiyi, İhsan Cemal Karaburçak'ın çizgisini devam ettirmesi açısından takdir eder. Pertev Boyar'ın 26 Mart'ta Beyoğlu Olgunlaştırma Enstitüsü'ndeki sergisinde “*satış rekorları kırdığını*” söyler. Erdoğan Değer'in 27 Mart'ta Şehir Galerisi'nde açtığı serginin, sanatçının önceki sergilerinden ayrı bir “*hissilik*” içerisinde olduğunu düşünür. Sanatçının, kullandığı malzemenin tüm imkanlarından yararlanan ustalığını över. Rasin Arsebük'ün 30 Mart'ta Taksim Galerisi'ndeki sergisini illüstratif niteliği ağır bastığı gerekçesiyle ayın en zayıf sergisi ilan eder. Gürol Sözen'in Taksim Galerisi'ndeki sergisini ise biçimsel açıdan yetersizliği ve konuya fazlaca odaklanması nedeniyle başarısız bulur.¹⁵⁵⁰

Selmi Andak, İzel Hendek'in Darüşşafaka Cemiyeti'nin sanat galerisinde 1971 yılı Mart ayı içerisinde açılıp 1 Nisan'da kapanan sergisini inceler. Sergi, sanatçının siyah-beyaz desenleri ve baskı çalışmalarından oluşur. Andak, sanatçının stilize edilmiş figürler ve makinelere yer verdiğini belirtir. Sergide yer alan eserlerin modern dönemde insan ve makine ilişkileri çerçevesinde “*makineleşme çağına*” odaklandığını söyler.

¹⁵⁴⁷ Selmi Andak, “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*, 13 Mart 1971, s. 6.

¹⁵⁴⁸ Selmi Andak, “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*, 20 Mart 1971, s. 6.

¹⁵⁴⁹ Mustafa Pilevneli, “Aslıer Usta”, *Ankara Sanat*, 61, Ankara 1971, s. 20.

¹⁵⁵⁰ Sadi Güneş, “Galeriler”, *Sanat Dünyası*, 268, İstanbul 1971b, s. 29.

Serginin sanat çevrelerinde “*orijinal*” olarak değerlendirildiğini ve büyük bir ilgiyle karşılandığını ifade eder.¹⁵⁵¹

Ömer İstemi Hatipoğlu’nun kişisel sergisi, 1 Nisan – 14 Nisan 1970 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. N. Sabit Turgut, serginin retrospektif niteliğini sanatçının tüm dönemlerini ortaya koyması açısından beğenir.¹⁵⁵² Münip Özben, sanatçının eserlerinde zaman zaman doğadan ayrılarak kendi iç dünyasına yöneldiğini belirtir. Biçimsel açıdan planları geometrik biçimler ile parçalamasına dikkat çeker. Hatipoğlu’nun resmin teknik ve ifade yönlerine hâkimiyetini vurgular.¹⁵⁵³

N. Sabit Turgut 1971 yılı Nisan ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir derleme yazı kaleme alır. Işıl Özışık’ın Türk – Amerikan Kültür Merkezi’ndeki suluboya sergisini, suluboya tekniğine hakimiyeti çerçevesinde başarılı bulur. Nedim Günsur’un Ankara Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki retrospektif sergisini, Nisan ayının en güçlü sergileri arasında işaret eder. Nevin Çokay’ın İstanbul Taksim Galerisi’nde açılan sergisinde teşhir edilen 16 eserin birlik içerisinde olduğunu söyler. Nil Yalter’in 24 Mart – 3 Nisan 1971 tarihlerinde İstanbul Türk – Alman Kültür Merkezi’nde açtığı sergide, “*kendine özel bir görüşü*” temsil eden 14 eserin yer aldığını belirtir. Sanatçının insan ve mimari boyutlar arasındaki ilişkiyi tartıştığına dikkat çeker.¹⁵⁵⁴

Münip Özben, Ankara Sanat Dergisi’nde, 15 Nisan 1971 tarihinde Ankara Güzel Sanatlar Galerisi’nde eş zamanlı açılan dört sergiyi inceler. Milletlerarası Türk Kadın Sanatçılar Kulübü’nün sergisinde Maide Arel, Aliye Berger, Eren Eyüboğlu, Seniye Fenmen, Leyla Gamsız Sarptürk, Azra İnal Kuraner, Kristin Saleri, Hilal Şanda, Bedia Taran, Zafir Aydemir, Zerrin Bölükbaşı, Füreyya Koral, Jale Yılmabaşar ve Kunt’un (?) eserleri teşhir edilir. Sergide öne çıkan isimler arasında Aliye Berger, Leyla Gamsız Sarptürk, Zerrin Bölükbaşı, Hilal Şanda ve Jale Yılmabaşar’ı sayar. Ragıp Gökcan’ın kişisel sergisindeki eserlerinde yer yer soyutlamalara yöneldiğini belirtir. Ayrıca sanatçının doğayı tuvallerine yansıttığı, kimi eserlerinde naif etkilerin görüldüğünü söyler. Hulusi Mercan’ın 33 eserinin teşhir edildiği kişisel sergisini, biçimsel açıdan takdir eder. Sanatçının renk ve ritim dengesine dikkat çeker. Mercan’ın ritim düzeninin geometrik yapıya dayandığının altını çizer. Perspektif etkisini renk valörleri ile

¹⁵⁵¹ Selmi Andak, “İzel Hendek Sergisi”, *Cumhuriyet*, 10 Nisan 1971, s. 6.

¹⁵⁵² N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 61, Ankara 1971b, s. 28.

¹⁵⁵³ Münip Özben, “Sergilerin Getirdikleri”, *Ankara Sanat*, 61, Ankara 1971b, s. 18.

¹⁵⁵⁴ N. S. Turgut, *agm. (1971b)*, s. 28.

sağladığını gözlemler. Nedim Günsür'ün kişisel sergisini ise eserlerin tasnif düzeni açısından ilginç bulur. Sergide yer alan eser gruplarının “Akademi Çalışmaları”, “Paris”, “Zonguldak Kömür Ocağı Madencileri Etütleri”, “İstanbul Çalışmaları”, “Çocuğunun Resimlerinden Etkilenerek Yaptığı Çalışmalar” şeklinde tasnif ettiğini aktarır. Özben'e göre Günsür'ün üslubu, minyatür sanatçıların ince fırçasına yakın bir uğraş içerisinde. ¹⁵⁵⁵

Devrim Erbil ve Gülsüm Erbil'in ortak sergisi 19 Nisan 1971'de açılır. Ömer İstemi Hatipoğlu, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda Devrim Erbil'in sanatındaki düşünce ve araştırmaların figüratif soyut bir ifadeye bağlandığını belirtir. Sergide, pentür endişesinden çok grafik yaklaşımların rol oynadığını söyler. Bu konuda en başarılı örneğin “*İstanbul'un iki yakasını kuş bakışı yansıtan, Boğaz'ın oldukça büyük bir yatık dikdörtgen üzerindeki*” kompozisyonu olduğunu düşünür. Ayrıca eserlerinde, toplumsal yaşama ilişkin aktüel olayların “*derli toplu ve duygulu bir düzen içerisinde*” yorumlandığına dikkat çeker. Gülsüm Erbil'in eserlerinde, Devrim Erbil ile konu ortaklıklarını vurgulayan Hatipoğlu, sanatçının Devrim Erbil'in teknik potansiyelinin gerisinde olduğu yorumunda bulunur. ¹⁵⁵⁶

Mustafa Aslıer, 1971 yılı Nisan ayı içerisinde baskı resimlerinden oluşan kişisel sergisini Taksim Sanat Galerisi'nde açar. Sergide ahşap, taş, metal ve litografi baskı tekniklerinde 62 eser teşhir edilir. Mustafa Pilevneli sergiye yönelik yazısında, sanatçının son dönem çalışmalarının büyük boyutlu olduğunu belirtir. Figüratif kompozisyonların ve üç renk karışımından elde ettiği çalışmaların, serginin ilgi toplayan eserleri olduğunu söyler. Kağıt üzerine baskı işlerinde yeni malzeme ve boyama teknikleri ile güçlü tesirler elde ettiğini gözlemler. Sanatçının zengin malzeme kullanımını takdir eder. ¹⁵⁵⁷ İbrahim Ersaraç, sanatçının “*sadeleşme ve arınmanın daha da artarak öze doğru salt grafik olanakların sınırlarında plastik güzelliklere büründüğü*” yorumunda bulunur. ¹⁵⁵⁸

32. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 3 Mayıs 1971'de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Resim alanında birincilik ödülü Ercüment Kalmık'ın

¹⁵⁵⁵ Münip Özben, “Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde Dört Sergi”, *Ankara Sanat*, 62, Ankara 1971c, s. 12-13.

¹⁵⁵⁶ Ömer İstemi Hatipoğlu, “Erbiller'in Sergisi”, *Ankara Sanat*, 62, Ankara 1971, s. 20.

¹⁵⁵⁷ M. Pilevneli, *agm. (1971)*, s. 21.

¹⁵⁵⁸ İbrahim Ersaraç, “Aslıer ve Biret”, *Varlık*, 765, İstanbul 1971, s. 19.

“Oyuncakçı” eserine verilir. İkincilik ödülünü ise Özdemir Altan’ın “*Allegori – Gerekeç*” yapıtı kazanır.¹⁵⁵⁹ Nüzhet İslimyeli, serginin önceki yıllara göre daha fazla sanatçı ve yeni isim içerdiğini belirtir. Sergide 219 ressamın ve 41 heykel sanatçısının birer eseri teşhir edilir. İkincilik ödülünün, Özdemir Altan’ın alışıldık üslubu dışında yeni bir denemesine verilmiş olmasını eleştirir. Sergiye katılan genç sanatçı sayısındaki artışı memnuniyetle karşılar.¹⁵⁶⁰ Eşref Üren ise sergide ödül ve satış için seçilen eserlere yönelik çıkan söylentileri gündeme getirir. Sanat çevrelerinde, seçilen eserler içerisinde genç sanatçıların olmadığı için çeşitli rahatsızlıkların olduğunu aktarır. Üren’e göre, usta isimler varken genç sanatçıların ödül almaması doğal bir sonuçtur.¹⁵⁶¹

Turan Erol’un kişisel sergisi, 25 Mayıs 1971’de Türk – Alman Kültür Derneği Galerisi’nde açılır. Ömer İstemi Hatipoğlu sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, sanatçının eserlerine ilişkin uzun yıllar öncesinden hatırında kalan detayları aktarır. Sanatçıda kimi zaman Werner Gilles esintilerini, kimi zaman Raymond Legneult’nun lekelerini, bazen de De Stael’in taşızminin izlerini gördüğünü anımsatır. Ancak tüm bu etkileri “*Ankara’nın gecekondularında dile getirdiği*” yerel renk ve ifade anlayışı içerisinde özgün bir kişiliğe dönüştürdüğüne dikkat çeker. Sanatçının, Anadolu’nun bozkırını yerel bir duyarlılık içerisinde yansıttığını belirtir. Erol’a göre sergide yer alan eserlerin renk ve düzen karakterleri Anadolu bozkırını duygusal yoğunluğu ile temsil etmektedir. Sanatçının bazı yeni natürmort denemelerinde ise “*çocuksu bir özlemin içinde, sadeliğe giden bir yolda*” olduğu değerlendirilmesinde bulunur.¹⁵⁶² Eşref Üren, sergi hakkındaki beğenisini “bozkırın ana rengiyle, rüyalarına giren bir sergi” sözleriyle ifade eder.¹⁵⁶³

Mustafa Ata’nın kişisel sergisi, 1971 yılı Mayıs ayı içerisinde Çemberlitaş Darüşşafaka Sanat Galerisi’nde açılır. Selmi Andak, serginin Mustafa Ata’nın sağlam sanat anlayışını ve kompozisyon gücünü gösterdiğini söyler. Sanatçının eserlerinde ekspresyonist çerçevede geniş planlar ve arabesklerin yer aldığını belirtir.¹⁵⁶⁴ Mustafa Ata, sergisini ve sanat anlayışını şu sözlerle anlatır:

¹⁵⁵⁹ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 90, İstanbul 1971, s. 32.

¹⁵⁶⁰ Nüzhet İslimyeli, “XXXII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 62, Ankara 1971c, s. 4-8.

¹⁵⁶¹ Eşref Üren, “Enstantaneler XXV”, *Ankara Sanat*, 62, Ankara 1971, s. 10.

¹⁵⁶² Ömer İstemi Hatipoğlu, “T. Erol’un Sergisinden”, *Ankara Sanat*, 63, Ankara 1971, s. 9, 25.

¹⁵⁶³ Eşref Üren, “Enstantaneler XXVI”, *Ankara Sanat*, 63, Ankara 1971, s. 6.

¹⁵⁶⁴ Selmi Andak, “Umut Veren Ressam Mustafa Ata”, *Cumhuriyet*, 15 Mayıs 1971, s. 6.

*“Her ressam gibi, heyecansız devre sayılan akademik temelden geçtim. Son, içgüdülerime dayanarak resme başladım. Ele aldığım konu ve elemanlar, önce istediğim öz ve biçimde geliyor, sonra kendi subjektif niteliklerimi değiştirerek, objektif anlamlara yöneliyor. Kısaca, resme önce içgüdüyle başlıyorum, sonra mantığa dayanan bir biçime dönüyorum. Kendim de Karadenizli olduğum için, resimlerimin çoğunda Karadeniz etkisi var. Tamamen hareketli, dinamik ve günümüzün hızı içinde biçimlere yöneliyorum.”*¹⁵⁶⁵

İş Bankası Resim Koleksiyonu’ndan Seçme Eserler Sergisi, Haziran ayı içerisinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergide yirmi yedi Türk sanatçının, yüz yetmiş üç eseri teşhir edilir. Selmi Andak’a göre, İş Bankası koleksiyonunda, dört yüz elli iki şubede, değeri 200 milyon lirayı aşkın binlerce resim yer almaktadır. Andak, sergiyi Türk sanatına vefa örneği olarak değerlendirir. Sergide teşhir edilen eserler arasında “*resim sanatından nasibini almamış*” çalışmaların olmasına karşın Hüseyin Zekai Paşa, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hoca Ali Rıza gibi isimlerin “*şaheserlerinin*” yer aldığını vurgular.¹⁵⁶⁶ Eşref Üren, sergiyi M.E.B. ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü başta olmak üzere Türkiye’nin resmî kurumlarının dersler çıkarması gereken bir etkinlik olarak yorumlar.¹⁵⁶⁷ Sergiyi bir günde ortalama bin beş yüz kişinin gezdiğini aktarır. Serginin müze niteliğini övgüyle karşılarken, 1971 yılı itibariyle Ankara’da bir sanat müzesinin olmayışını eleştirir. Ömer İstemi Hatipoğlu, koleksiyonda yer alan Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdarlı Hoca Ali Rıza, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat’ın eserlerinde yer yer zedelenme ve kirlenmeler gözlemler. Türkiye’de resim konusunda uzman restoratörlerin yokluğuna dikkat çeker.¹⁵⁶⁸

Güzin Fuat Okbay, Ali Demir’in 7 Temmuz – 20 Temmuz 1971 tarihlerinde Ayasfoya önünde açtığı açık hava sergisini inceler. Eserlerinde sıklıkla kullandığı sarı-kahverengi renklerin Anadolu gerçekçiliğini yansıttığını belirtir. Sanatçının özgün teknik ve sergileme yöntemini takdir eder. Demir’in geçimini yalnızca sanat eseri satarak sürdürdüğüne dikkat çeker. Aynı zamanda eser fiyatlarının makul olmasını, her

¹⁵⁶⁵ S. Andak, *agm. (15 Mayıs 1971)*, s. 6.

¹⁵⁶⁶ Selmi Andak, “Gün Işığında Çıkarılan Sanat Eserleri”, *Cumhuriyet*, 19 Haziran 1971, s. 6.

¹⁵⁶⁷ Eşref Üren, “Enstantaneler XXVI”, *Ankara Sanat*, 63, Ankara 1971, s. 6.

¹⁵⁶⁸ Ömer İstemi Hatipoğlu, “Bir Resim Koleksiyonu Sergisinin Türkiye’de İlk Defa Düşündürdükleri”, *Ankara Sanat*, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu Özel Sayısı, Ankara 1971, s. 10-11.

vatandaşın resim alabilmesi için bilinçli bir tutum olduğunu vurgular. Sergide, pek çok eserin turistler tarafından satın alındığını aktarır.¹⁵⁶⁹

Nurullah Berk'in retrospektif sergisi, 24 Kasım 1971'de İstanbul Taksim Galerisi'nde açılır.¹⁵⁷⁰ Sergi, Türkiye Sanatseverler Derneği tarafından düzenlenir. İbrahim Ersaraç, Nurullah Berk'in sanat yaşamının çeşitli aşamalarını kapsayan serginin “*olgun ve ölçülü bir ressamın ağırlığını*” yansıttığını düşünür. Sanatçının “*İskambil Kağıtları*”, “*Yemişler*”, “*Liman*” gibi çalışmalarında kübizmin Türkiye'deki ilk örneklerini verdiğini anımsatır. Ayrıca sanatçının resim ve heykel alanındaki yazarlık faaliyetleri ile Türk resminin gelişimine önemli katkılar sunduğunu söyler. Berk'in d Grubu ile yaptığı çalışmalarda, Türkiye'de modern sanatın yaygınlaşmasındaki öncü rolüne işaret eder. Eserlerde, kuvvetli kuruluşların plastik ustalık içerisinde yüzeysel dokuya yayıldığı ve yerel motifler ile bir bütün oluşturduğunu belirtir.¹⁵⁷¹ N. Sabit Turgut, serginin yeterince tanıtımı yapılmadığı için Taksim Sanat Galerisi idarecilerini eleştirir. Ayrıca sanatçının eserlerinin, çoğunlukla yabancılara, üstelik oldukça makul fiyatlarda satılmasını üzüntüyle karşılar.¹⁵⁷²

Munis Erdoğan'ın on yedinci kişisel sergisi 17 Aralık – 27 Aralık 1971 tarihinde Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır.¹⁵⁷³ Sergide yirmi altı eser teşhir edilir. Nüzhet İslimyeli, sanatçının sergi teşhir düzenine verdiği önemi takdir eder. Sergilenen eserlerin farklı teknik ve üsluplarda olmasını, sanatçının bilinçli arayışlarını yansıttığını belirtir. “*Piknik*” eserinde mavinin bütün renkleriyle egemen olduğu, gri ve yeşiller ile başarılı bir biçimde bağdaştırıldığını aktarır. “*Horoz Dövüşü I*” ve “*Konya'da Kandil*” isimli yağlı pastel çalışmalarını, sergide “*estetik düzenleriyle en çok ilgi çeken eserler*” olarak vurgular. İslimyeli'ye göre, “*Kuşlar*” eseri, geometrik bir düzen içerisinde sonsuzluk duygusu uyandırır. “*Çocuk ve Bozkır*” ise kompozisyonu açısından bozkırın hüzünlü havasını başarıyla temsil eder. “*Küskün Toprak*”, “*Küskün Bulut*”, “*Tren ve Bozkır*”, “*Gazete Kavgası*” çalışmalarını, sergide öne çıkan diğer eserler arasında sayar.¹⁵⁷⁴

¹⁵⁶⁹ Güzin Fuat Okbay, “Ali Demir'in 25. Açık Hava Sergisi”, *Ankara Sanat*, 64, Ankara 1971, s. 27.

¹⁵⁷⁰ Anonim, “Aydın Olayları”, *Varlık*, 772, İstanbul 1972, s. 1.

¹⁵⁷¹ İbrahim Ersaraç, “Nurullah Berk'in Sergisi”, *Varlık*, 772, İstanbul 1972, s. 26.

¹⁵⁷² N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Diğer Önemli Sergileri”, *Ankara Sanat*, 69, Ankara 1972a, s. 25.

¹⁵⁷³ N. S. Turgut, *agm. (1972a)*, s. 25.

¹⁵⁷⁴ Nüzhet İslimyeli, “Galeride İki Sergi”, *Ankara Sanat*, 70, Ankara 1972, s. 20-21.

3.1.3.3. 1972-1973 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

N. Sabit Turgut, 1972 yılı Ocak ayında açılan sergiler hakkında bilgi verir. Ayşe Zerrin Yetiş'in 4 Ocak – 14 Ocak 1972 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan sergisinde, yirmi altı eserin teşhir edildiğini söyler. Sanatçının, renk ve biçim konusunda özgünlüğüne dikkat çeker. Orhan Çetinkaya'nın Ankara Türk – Amerikan Derneği'ndeki baskı ve yağlıboya resim sergisini, ayın başlıca sanat etkinlikleri arasında sayar. Derneğin sergi salonunun ışık ve düzen açısından başarılı olmasına karşın, Ankaralı sanatseverlerin yeterince ilgi göstermediğini söyler. Buna karşın, Çetinkaya'nın sergisinin ilgi çektiğini ve beğeniyle karşılandığını aktarır. Sanatçının son çalışmalarındaki yenilikçi yönü vurgular. Kristin Saleri'nin Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisini başarılı bulur. Mesut Üldaş'ın 11 Ocak – 24 Ocak 1972 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı sergide, sanatçının lekeci tarzının altını çizer. Sanatçının doğa görünüşlerini “*değişik tonlarda çok leke ve az çizgi uygulayarak*” ele aldığını, böylece beğenilen estetik düzenlemelere ulaştığını ifade eder.¹⁵⁷⁵

Güzin Fuat Okbay, Taksim Sanat Galerisi'nde 31 Ocak – 12 Şubat 1972 tarihleri arasında açılan Gül Derman ve Türkan Sılay Rador'un kişisel sergilerini inceler. Okbay, her iki sanatçının da kitle bütünlüklerine önem verdiğini vurgular. Leke ve ritme önem veren üsluplarının, resmin düzenine “*sıcak bir ilgi sağladığını*” düşünür. Gül Derman'ın resmin düzeni konusunda özgürlükçü bir yaklaşımı olduğunu söyler. Türkan Sılay Rador'un ise gerçekçi bir anlayışa sahip olduğunu belirtir. İki serginin de İstanbul'da ilgiyle izlendiğini aktarır.¹⁵⁷⁶

Ömer İstemi Hatipoğlu, Gündüz Gölönü'nün 1 Şubat – 15 Şubat 1972 tarihlerinde Ankara Türk – Amerikan Derneği Galerisi'nde açılan sergisini inceler. Sanatçının baskı resim alanındaki ustalığına dikkat çeker. Bir kalıpla çok sayıda rengi uygulayabilme becerisini takdir eder. Sanatçının, “*çağın tekniği ve estetik görüşü ile kendine özel*” bir yeteneğe sahip olduğunu vurgular. Türk sanatının soyut plastik değerlerine yönelik araştırmalarında evrenselliği ve yerelliği başarı ile birleştirdiği yorumunda bulunur.¹⁵⁷⁷

¹⁵⁷⁵ N. Sabit Turgut, “Geçen Ayın Diğer Önemli Sergileri”, *Ankara Sanat*, 70, Ankara 1972b, s. 28.

¹⁵⁷⁶ Güzin Fuat Okbay, “Rador ve Derman Sergisi,” *Ankara Sanat*, 71, Ankara 1972, s. 16.

¹⁵⁷⁷ Ömer İstemi Hatipoğlu, “Gölönü Sergisi”, *Ankara Sanat*, 71, Ankara 1972, s. 12.

Orhan Ersoy, Naciye İzbul'un 1 Şubat'ta Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının eserlerinde öne çıkan temel unsurun doğa ve folklor olduğuna dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerden “*Anada Yolu*”, “*Hasat Sonu*”, “*Karlı Peyzaj*”, “*Kasımpatılar*”, “*Bahar Çiçekleri*” gibi eserlerin, sanatçının doğa tutkusunu başarı ile yansıttığını belirtir. “*Gelin*” eserinde ise sanatçının modeline yüz kırk yıllık bir gelinlik giydirerek çalıştığını aktarır. Naciye İzbul'un Türkiye'yi gezerek folklorik öğeler üzerinde araştırmalar yaptığını dikkat çeker.¹⁵⁷⁸

Dinçer Erimez'in son dönem çalışmalarını kapsayan kişisel sergisi, İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde, 18 Mart – 1 Nisan 1972 tarihlerinde açılır. Ahmet Köksal, sergide yer alan resimlerde, genellikle siyah-beyaz lekelerin uyumlu bir dağılım içerisinde konumlandırıldığını belirtir. Valör, renk, biçim, leke gibi plastik öğelerin sanatçının iç yaşantısını temsil ettiğini söyler. Perspektif kurallarının dışında çıkarak kendisine özgü bir espas ve düzenleme anlayışına yöneldiğini vurgular. “*Bayram Arabası*”, “*Bir Anadolu İstasyonu*”, “*Çeşme Başı*” gibi eserlerde “*gri tonlar, soğuk renkler ve siyah-beyaz armonisinin*” bireylerin yalnızlık duygusunu yansıttığını düşünür. Kurtuluş Savaşı'nda Atatürk'ü gösteren kompozisyondaki asker figürlerini “*Levni'den gelen atavik bir bağlantı*” ile ilişkilendirir.¹⁵⁷⁹

Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin 36. sergisi, 1972 yılı Şubat ayında İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide Saim Resnelioğlu, Zahide Özar, Zeki Kıral, Ali Avni Çelebi, Mazhar Olgun, Feridun Saraçoğlu, Münip Özben, Hilal Şanda, Saime Belir, Mehmet Gürbay, Birim Bozok, Mesut Üldaş, Kristin Saleri, Cavit Atmaca, İlhan Ugan, İlhami Demirci, Şemsi Arel, Maide Arel, Turgut Atalay, Nermin Faruki, Saadet Zafir, Mümtaz Yener, Naile Akıncı, Jale Yasan, Abdullah Çizgen, Semiha B. Ayata, Muhtar Aytel ve Adil Doğançay'ın eserleri teşhir edilir. Selmi Andak, sergiyi, ayın en ilginç sanat olaylarından birisi olarak niteler. Sergide klasik ve soyut olmak üzere çeşitli üslupların görülebileceğini belirtir.¹⁵⁸⁰

Ömer İstemi Hatipoğlu, Ankara Sanat Dergisi'nin 72. sayısında Güzel Sanatlar Birliği, Altılar Grubu ve Melih Soley'in sergilerini incelediği bir yazı kaleme alır. Güzel Sanatlar Birliği'nin Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan 49. Ankara sergisinde Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu, Nazlı Ecevit, Cevat Erkul, Bedia Gülyüz, Necdet

¹⁵⁷⁸ Orhan Ersoy, “İstanbul Sergilerinden Naciye İzbul Sergisi”, *Ankara Sanat*, 71, Ankara 1972, s. 16.

¹⁵⁷⁹ Ahmet Köksal, “Dinçer Erimez'in Sergisi Üzerine”, *Yeditepe*, 193 (389), İstanbul 1972, s. 11.

¹⁵⁸⁰ Selmi Andak, “Yirmisekiz Ressam”, *Cumhuriyet*, 14 Mart 1972, s. 6.

Kalay, Ali Karsan, İvon Karsan, Hikmet Onat, Ayetullah Sümer, Selahaddin Teoman ve Celal Uzmen'in eserleri teşhir edilir. Hatipoğlu, sergide birliğin en yaşlı üyesi Hikmet Onat'tan, en genç üyesi Necdet Kalay'a varıncaya dek Türk sanatının önemli aşamalarını kat etmiş sanatçıları hayranlıkla izlediğini söyler. Aynı mekânda Altılar Grubu'nun açtığı dördüncü sergiyi, önceki etkinliklerine göre gelişim içerisinde görür. Sanatçıların “*beyaz renklere kurtulduğu ve renk karışımlarının olgunluk kazandığını*” belirtir. Altılar Grubu sanatçılarının doğa ile ilişki kurduğu eserlerde daha başarılı oldukları yorumunda bulunur. Melih Soley'in Or-An'da açtığı kişisel sergisinde arınmış renklere yer vererek yeni nitelikler kazandığı görüşündedir. Sanatçının tabiatı tutkulu bir biçimde yorumlamayı sürdürmesi gerektiğini ifade eder.¹⁵⁸¹

Rezzan Şenocak'ın 6. kişisel sergisi 1972 yılı Şubat ayında Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılır. Sergide sanatçının 30 eseri teşhir edilir. Selmi Andak, Şenocak'ın hiçbir dış etki kalmadan tabiata yöneldiğini belirtir. Eserlerinde kendine özgü renk ve çizgileri ile İstanbul görüntülerinden kesitler içerdiğini aktarır. Sanatçının “sıcak ve yumuşak ifade” biçimin övgüyle karşılar.¹⁵⁸²

Turan Erol'un 5. kişisel sergisi 24 Şubat 1972'de Galerî I'de açılır. Orhan Ersoy, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının guaj ve yağlıboya çalışmalarının başarılı olduğunu söyler. Konuların çoğunlukla Anadolu görüntüleri ve doğa izlenimlerinden oluştuğunu belirtir. Tüm resimlerde “*hesaplı, kararlı ve esprili bir düzenlemenin*” yer aldığı görüşündedir. Sanatçının malzeme üzerindeki hâkimiyetini takdir eder. Doğa ile süregelen duyarlı ilişkisinin, “*hassas, taze renkler ile kucaklaşan soyutlaşmış biçimlere*” dönüştüğü değerlendirmesinde bulunur.¹⁵⁸³

Nüzhet İslimyeli, Ankara'da Nisan ayı içinde açılan bir dizi sergi hakkında inceleme yazısı kaleme alır. Hamza İnanç'ın 27 Mart 1972'te Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan sergisinde suluboya ve yağlıboya eserleri teşhir edilir. İslimyeli, sanatçının renkçi yönüne dikkat çektiği yazısında, doğadan aldığı temaları sadelik içerisinde soyutladığını belirtir. Sanatçının bazı suluboya çalışmalarında Chagall, Dufy gibi sanatçıların etkilerini gözlemler. Abidin Elderoğlu'nun 1 Nisan 1972'de Güzel Sanatlar Galerisi'nde düzenlenen sergisini takdirle karşılar. Sanatçının Türk resminin sanatındaki güçlü ve öncü rolüne dikkat çeker. Mustafa Ayaz'ın sergisinde ise

¹⁵⁸¹ Ömer İstemi Hatipoğlu, “Üç Sergi”, *Ankara Sanat*, 72, Ankara 1972, s. 17-18.

¹⁵⁸² Selmi Andak, “Rezzan Şenocak'ın 6. Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 23 Şubat 1972, s. 6.

¹⁵⁸³ Orhan Ersoy, “Turan Erol'un İstanbul Sergisi”, *Ankara Sanat*, 73, Ankara 1972, s. 12, 19.

sanatçının soyutlamaya bilinçli bir şekilde yöneldiğinin altını çizer. Eserlerin renk ve biçim açısından sağlam bir temel üzerinde yükseldiğini düşünür.¹⁵⁸⁴

Gürol Sözen'in "1919-1923 Destanı" isimli suluboya sergisi, 1972 yılı Nisan ayı içerisinde Or-An Yapı Endüstri Merkezi salonlarında açılır. Sergi suluboya eserlerden oluşur. Kaya Özsezgin, sanatçının önceki sergilerine göre olumlu bir aşama katettiğine dikkat çeker. Sözen'in eserlerinde bilinçli bir eğitimi içeren teknik ve estetik bir olgunluğa işaret eder.¹⁵⁸⁵ Sanatçı ile Varlık Dergisi'nde yaptığı röportajda sergiye ilişkin şu sözleri aktarır:

*"Edebi sayılacak bir özü resimsel değerlere ulaştırmak önemli bir sorun. İlkem şu oldu, bilgi edinme ve özündeki ana yoğunlukları yakalamak... Benim için önemli olan resim dili, resim değeri idi. Bu dili, ne denli ustalığa götürürsem, konu da o denli bütünleşmiş olacaktır. Çalışmamın başlangıcından bitimine değin de peşini bırakmadığım, yoğun bir plastik duyarlıkta konuyu aktarmak oldu."*¹⁵⁸⁶

Nüzhet İslimyeli, Ankara'da Nisan ve Mayıs ayları içerisinde açılan sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Vecih Bereketoğlu'nun Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan retrospektif sergisinin, sanatçının peyzaj, natüremort, figür ve portredeki ustalığını temsil ettiğini belirtir. Sanatçının dengeli ve yumuşak bir ifade tarzı ile Türkiye'de empresyonist tarzın güçlü temsilcileri arasında olduğu fikrindedir. Nevzat Akoral'ın 17 Nisan – 28 Nisan tarihleri arasında Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı sergiyi başarılı bulur. Sanatçının Ankara ekolüne mensup, evrenselliğe ulusal yoldan ve çağın sanat anlayışı doğrultusunda ulaşma çabalayan değerli bir ressam olarak niteler. Sergide yer alan eserlerde okur renklere az yer veren, "*gerçek bir renkçi ressam olduğu*" görüşündedir. Kayıhan Keskinok'un Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinde, folklorik temalara yer verdiğini aktarır. Keskinok'un sağlam desen anlayışının yanı sıra güçlü bir renkçi olduğuna vurgu yapar. Sergide yer alan eserlerin aydınlık bir renk anlayışı içerisinde, neşeli bir ifade biçimine sahip olduğunu gözlemler. Hulusi Mercan'ın 3 Mayıs 1972'de Ankara Sanatseverler Derneği'nde açılan sergisini, başkentin en başarılı sergileri arasında sayar. Teşhir edilen eserlerin "*empresyonist espride realist bir sınıflandırmaya*" dahil edilebileceğini düşünen İslimyeli, sanatçının

¹⁵⁸⁴ Nüzhet İslimyeli, "Başkent Sergileri", *Ankara Sanat*, 73, Ankara 1972, s. 8-10.

¹⁵⁸⁵ Kaya Özsezgin, "Gürol Sözen'le", *Varlık*, 778, İstanbul 1972, s. 13.

¹⁵⁸⁶ K. Özsezgin, *agm.* (1972), s. 13.

detaylardan arınmış, olgun renk örgüsüne sahip resimlerinin özgün bir ifade biçimine dayandığı yorumunda bulunur.¹⁵⁸⁷

33. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 2 Mayıs 1972’de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergide 204 ressam ve 30 heykel sanatçısının birer eseri teşhir edilir. Resim alanında birincilik ödülü Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Sarı Saz”, ikincilik ödülü ise Mustafa Ayaz’ın “Yörükler” eserine verilir.¹⁵⁸⁸ İhsan Akay, Varlık Dergisi’nde sergi hakkında bir eleştiri yazısı kaleme alır. Türkiye’de yoğun bir sergi faaliyeti olmasına karşın resim piyasasının aynı oranda faal olmadığına dikkat çeker. Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin “*serbest piyasası canlı olmayan bir ürünün devlet yardımıyla alıcı bulabilmesi için*” önemli bir rol oynadığını vurgular. Ancak, ödül ve satış imkanının genç sanatçılar yerine belirli bir çevre içerisindeki sanatçılara verilmesini eleştirir. Hikmet Onat, Şeref Akdik, Eşref Üren gibi izlenimci kuşağın kendilerini yenilemeden, doksan yıl önceki bir üslupla Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne katılmalarını yadırgar. Benzer bir eleştiriye Orhan Tamer’in kübist eserlerine yöneltir. Braque ve Picasso tarafından 20. yüzyılın başında uygulanmış bir tekniğin 1970’lerde Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde yer buluyor olmasını anlamlandıramaz. Sergide yer alan Kristin Saleri, Ali Demir, Cengiz Kabaklı, Muammer Bakır, Nuri Abaç, Mustafa Plevneli, Hasan Akın, Nüzhet Kutluğ, Hatice Arslan gibi genç sanatçıların varlığını, Türkiye’de resim sanatının genç nesiller arasında yaygınlaştığını göstermesi açısından memnuniyetle karşılar.¹⁵⁸⁹ Nurullah Berk’e göre, sergilerin çeşitli üslup ve seviyedeki eserlerin bir araya getirilmesinden doğan karışıklık serginin kalitesini olumsuz etkiler. Çoğunlukla Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencileri olan gravür sanatçıları ise Türkiye’de gravür sanatının geleceği açısından umutla karşılar.¹⁵⁹⁰

Ziya Keseroğlu’nun kişisel sergisi, 2 Mayıs 1972’de İstanbul Işık Lisesi salonlarında açılır. Güzin Fuat Okbay, Keseroğlu’nun “*sanatın kalıcı niteliklerini*” ustalıklı sergileyen bir ressam olduğunu belirtir. Sanatçının son dönem çalışmalarında “*daha yumuşak, daha tatlılık ve özellikle renklilik içinde*” olduğuna dikkat çeker. Sanatçının kendisine özgü üslubunda renkçi anlayışın öne çıktığını vurgular. Sanatçının

¹⁵⁸⁷ Nüzhet İslimyeli, “Başkent Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 74, Ankara 1972, s. 8-9.

¹⁵⁸⁸ Nüzhet İslimyeli, “XXXIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 74, Ankara 1972, s. 3-6.

¹⁵⁸⁹ İhsan Akay, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Varlık*, 779, İstanbul 1972, s. 13.

¹⁵⁹⁰ Nurullah Berk, “Sanat Yankıları: Sergiler ve Kitaplar”, *Varlık*, 778, İstanbul 1972, s. 12.

Türk sanat ortamındaki çekişmeler nedeniyle yeterince anlaşılammış bir değer olduğu görüşündedir.¹⁵⁹¹ Eşref Üren, sanatçının eserlerinin “*renk cümbüşü ile yıkanmış*” olduğunu söyler. Kendine özgü fovist bir tavrının olduğunu belirten Üren, sanatçının virtüözlük ve duyarlılığı birleştirdiğini düşünür. Stilizasyon ve deformasyonlar Giacometti etkilerini işaret eder.¹⁵⁹²

Fahir Aksoy’un kırk ikinci kişisel sergisi, 25 Mayıs 1972’de Taksim Şehir Galerisi’nde açılır. Selmi Andak, sanat dünyasında naif akım içerisinde tanınan Aksoy’un sergi, açık oturum ve konferanslarının sanat çevrelerinde ilgiyle takip edildiğini belirtir. Aksoy’un eserlerinde “*halk resminden ve yerel kaynaklardan*” yararlandığına dikkat çeker. Sanatçının kendine özgü naif karakterinin altını çizer. Sergide yer alan eserlerde bu niteliklerin göze çarptığını belirtir.¹⁵⁹³

Aliye Berger’in gravür sergisi 25 Mayıs – 6 Mayıs 1973 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. Fuat Okbay, sanatçının son dönem eserlerinden oluşan sergiyi başarılı bulur. Berger’in baskı tekniğinin çarpıcı renklere pastel renklere denk geniş ve yenilikçi renk anlayışı içerdiğini belirtir. Büyük boyutlu eserlerinde böylesi bir renkçi yaklaşımın, “*baskılara pentür etkisi*” kattığını düşünür. Baskı resmi pentüre ulaştırmış olmasını, baskı resim alanında önemli bir aşama olarak niteler.¹⁵⁹⁴

Selmi Andak, 31 Mayıs 1972 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde bir dizi sergiyi inceler. Tülin Serpen’in Taksim Sanat Galerisi’ndeki kişisel sergisini beğeniyle karşılar. Sanatçının Neşet Günel ve Özdemir Altan atölyelerinde yetiştiğini, sağlam temeller üzerinde modern sanata yöneldiğini, son zamanlarda ise pop art üzerinde çalışmalar yaparak “*en yeni gelişmelerin ışığı altında*” ürettiğini söyler. Sanatçının sergide yer alan 20 civarı soyut ve figüratif soyutlama çalışmasında renk ilişkilerine odaklandığını söyler. Selmi Andak yazısında, sanatçının “*resimde konu ve biçim bence ikinci planda kalırlar, her şeyden önce renk ve kompozisyon gelir*” sözlerine yer verir. Aliye Berger’in aynı galeride açtığı sergisini “*önemli bir sanat olayı*” olarak niteler. Ayfer Yılmaz’ın Galatasaray Lisesi’ndeki kişisel sergisinde ise Erzurum’un ünlü tarihi anıtlarını gösteren 20’ye yakın eserin teşhir edildiğini aktarır.¹⁵⁹⁵

¹⁵⁹¹ Güzin Fuat Okbay, “Keseroğlu Sergisi”, *Ankara Sanat*, 74, Ankara 1972, s. 12-13.

¹⁵⁹² Eşref Üren, “Sergi Dolayısıyla Ressam Ziya Keseroğlu”, *Ankara Sanat*, 79, Ankara 1972, s. 10.

¹⁵⁹³ Selmi Andak, “Fahir Aksoy’un Sergisi”, *Cumhuriyet*, 3 Haziran 1972, s. 6.

¹⁵⁹⁴ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul’da”, *Ankara Sanat*, 75, Ankara 1972, s. 21.

¹⁵⁹⁵ Selmi Andak, “Mevsim Sonunda İlginç Sergiler”, *Cumhuriyet*, 31 Mayıs 1972, s. 6.

Nurullah Berk, Varlık Dergisi'nin Temmuz sayısında çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Dinçer Erimez'in Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının “*günün modalarına uymama*” tavrını takdir eder. Dinçer'in büyük boyutlu eserlerini kuruluşları açısından Gromaire'nin eserlerine benzetir. Her iki sanatçının da siyah rengi bol kullandığına dikkat çeken Berk, Erimez'in siyah rengi yüzeyde geniş alanlara yaymasıyla Gromaire'den ayrıldığını düşünür. Siyah rengin bolluğuna karşın resimlerde dramatik bir hava olmadığını altını çizer. Turan Erol'un Galeri I'de açılan sergisinin, mekânda açılan son sergi olmasını üzüntüyle karşılar. Turan Erol'un “*kendini zorlamadan, olduğundan başka, fazla görünmenin zorlamalarına sapsmadan, yavaş yavaş, sağlam ve emin adımlarla*” ilerleyen bir sanatçı olarak niteler. Sergide teşhir edilen “*Gecekondu*” serisinde sarı ve kırmızımsı renklerin egemenliği altındaki görünümleri “*piktüral başarılar*” sözleriyle takdir eder.¹⁵⁹⁶

Suluboya Ressamlar Grubu'nun üçüncü sergisi, 30 Eylül 1972'de Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sergiye Celal Esat Arseven, Malik Aksel, Ferit Apa, Kazım Arısan, Cafer Bater, Ömer Hatipoğlu, Nüzhet İslimyeli, Celaleddin Uzmen, Numan Pura, Cemal Güvenç ve Hikmet Duruer katılır. Sennur Sezer, sergiye ilişkin yazısında, Delacroix'nın “*suluboyada ilk hamlede daim isabetli olmak gerek, yoksa yapılan yanlış düzeltmek mümkün değildir*”, sözlerini anımsatır. Suluboyanın nadir ve zorlu bir teknik olduğuna dikkat çeker. Teknik itibarıyla hız, zaman ve mekân problemlerini içeren suluboya resmin, malzemeye içkin zorluklarından ötürü Türkiye'de tercih edilmediğini düşünür. Sergide yer alan eserler arasında Celaleddin Uzmen ve Nüzhet İslimyeli'nin peyzajlarını, Ferit Apa'nın hatmi çiçeği üzerine çeşitlemelerini, Malik Aksel'in eski Türk yaşantısını canlandıran kompozisyonlarını, Numan Pura'nın portrelerini öne çıkan eserler olarak işaret eder. Ayrıca Celaleddin Uzmen ile sergiye ilişkin bir görüşme gerçekleştirir. Sanatçının, sanatın halkı eğitime misyonu olması gerektiği fikrine karşı çıkararak şu sözleri söylediğini belirtir:¹⁵⁹⁷

“*Sanat dünyanın her yerinde bir mutlu azınlık tarafından izlenir. Çünkü sanatı izlemek ve yeterince anlamak bir eğitim işidir. Türkiye'de bir ressam beş bin kişi tarafından bilinirse mutluluğu sonsuzdur.*”¹⁵⁹⁸

¹⁵⁹⁶ N. Berk, *agm.* (1972), s. 12.

¹⁵⁹⁷ Sennur Sezer, “Hız ve Cesaret İsteyen Bir Resim Türü”, *Cumhuriyet*, 13 Ekim 1972a, s. 6.

¹⁵⁹⁸ Sennur Sezer, *agm.* (1972a), s. 6.

Ankaralı Kadın Ressamlar Derneği'nin sergisi 4 Ekim 1972'de Akbank'ın İstanbul'daki galerisinde açılır.¹⁵⁹⁹ Sergi, Türk Donanma Vakfı yararına düzenlenir. Serginin açılışına Diyanet İşleri Başkanı katılır. Ömer İstemi Hatipoğlu, “*geçmişteki haşmetli sanat çağında şeyhülislamın büyük çoğunluğunun sanatçı olduğunu ve sanatı himaye ettiklerini*” anımsatır. Sergide teşhir edilen eserlerden Nevide Gökaydın'ın üç kompozisyonunu başarılı bulur. Naciye İzbul'un “*Uludağ*”, “*Ordu'dan Körfez*” ve “*Kasımpatıları*” eserlerini “*göz doyuran çalışmalar*” olarak niteler. Feyha Özsoy'un “*Yağmurdan Sonra*” ve “*Çankaya Yolu*”, Nuran Altıata'nın kompozisyonu, Semra Akkaya'nın iki çalışması, Handan Kıran'ın peyzajını duyarlı ve başarılı olarak değerlendirir. Cavidan Erten'in eserinin A. Lhote'u anımsattığına dikkat çeker. Gönül Göle'nin mimozalarını valörü açısından takdir eder.¹⁶⁰⁰

Sennur Sezer, Süleyman Velioğlu'nun 1972 yılı Ekim ayı içerisinde Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının, hastaların yaptığı eserlerden düzenlenerek oluşturulan sergide yedi portre çalışması teşhir edilir. Sezer, Velioğlu'nun her bir portre için ortalama yedi yüz saat uğraştığına dikkat çeker. Teşhir edilen portrelerin “*tekilden evrensele ulaşma*” amacıyla yapıldığını belirtir. Eserlerde mutsuz görünüşlerin, yalnızlık duygusunun, karamsar ve çelişkili ruhsal durumların hâkim olduğunu aktarır. Velioğlu ile yaptığı görüşmeden şu sözleri aktarır:¹⁶⁰¹

“Sanat, birleştirme içgüdüsüne dayanan bir düzen kurma işidir. Böylece sanat, düzen kurma yoluyla kişinin bütünlüğünü sağlarken hayatla insan arasındaki dengesizliği ortadan kaldırır... Farklı tür yapı taşlarından oluşan insan varlığı, ölüme karşı bütünlük kavramına uygun bir örgütlenmeyle direnebilir.”

Gülşen Çalık Can'ın Türkiye'deki ilk kişisel sergisi 1 Kasım – 18 Kasım 1972 tarihlerinde, Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Cumhuriyet Gazetesi'nde sergiye ilişkin çıkan yazıda, yabancı ülkelerde başarılar kazanmış bir sanat elçisinin “*çok değişik*

¹⁵⁹⁹ Sergiye Katılan Sanatçılar: Sergide Semra Akkaya, Yıldız Alacakaplan, Nuran Altıata, Fadime Baltacıoğlu, Nihal Batu, Gönül Duranoğlu, Süheyla Ebiri, Afife Ecevit, Necla Erk, Cavidan Erten, Türkan Evgin, Nevide Gökaydın, Gönül Bulut Göle, Nazife Güleriyüz, Güney Haştemoğlu, İffet İnan, Navize İzbul, Handan Kıran, Semiha Kocabay, Gönül Koç, Sevda Koçoğlu, Nihal Kunur, Necda Matyatlı, Necla Önder, Feyha Özsoy, Refef Öztürkler, Özden Peker, Ülkü Uludoğan, Deniz Uras, Belkıs Ünman, Olcay Tekin, Hidayet Telliöğlu ve Graziella Yafet.

¹⁶⁰⁰ Ömer İstemi Hatipoğlu, “AKRD Sergisi”, *Ankara Sanat*, 79, Ankara 1972, s. 16.

¹⁶⁰¹ Sennur Sezer, Doçent Doktor Süleyman Velioğlu'nun Son Sergisi”, *Cumhuriyet*, 27 Ekim 1972, s. 6.

türde” çalışmaları olduğu belirtilir. Sergide, sekizi serigrafi olmak üzere yirmi dört resim teşhir edilir. Sanatçının üslubunu “*non-figüratif ve geometrik op-art*” olarak tanımladığı aktarılır. Ayrıca eserlerinde toprak ve plastik boya kullandığına dikkat çekilir.¹⁶⁰²

Eşref Üren, Suluboya Ressamlar Grubu’nun ikinci sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sergi, 1972 yılı Aralık ayında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Eşref Üren, sergide yer alan eserler arasında Celal Esat Arseven’in eserinde sanatçının ustalığının açıkça görüldüğünü belirtir. Celal Uzmen’in eserlerini “*Turner’ı izler gibi izlediğini*” söyler. Malik Aksel’in eserlerini mizahi yönü ve folklorik öğeleri ele alışı açısından takdir eder. Numan Pura’nın başarısına karşın eserlerin boyutları büyütmesini tavsiye eder. Ferit Apa’nın ustalığını, Kazım Arısan’ın grafik ve duygusal yönlerini vurgular. Cafer Batur’in lirik anlatımını öne çıkarır. Nüzhet İslimyeli, Cemal Güvenç, Ömer Hatipoğlu ve Hikmet Duruer’i suluboya tekniğindeki yetkinlikleri açısından başarılı bulur.¹⁶⁰³

3.1.3.4. 1973-1974 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Rasin Arsebük’ün kişisel sergisi, 26 Ocak 1973’te Galeri Melda’da açılır. Sennur Sezer, sergide kuş figürleri üzerine çeşitlemelerin ve Anadolu yaşamına ilişkin temaların öne çıktığını belirtir. Sergiye ilişkin gözleminde, “*yerle göğün birleştiği manzaralar, vurgun yemiş balıkçılar, omuzunda testi taşıyan kızlar ile bunalan, kaçmak isteyen, seven, doyan, bakan kuşların*” bir arada sergilendiğini söyler. Sanatçının coşkulu ve duygulu ifade tarzına dikkat çeker. Kuş resimleri ve genç kız portrelerinde aynı duyguları farklı biçimlerde anlatılmış olmasını övgüyle karşılar.¹⁶⁰⁴

Nedim Günsur’un kişisel sergisi, 26 Ocak – 9 Şubat 1973 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. Sennur Sezer, serginin odak noktasının “*Anadolu’nun İstanbul’a gecekonducular, simitçiler, yorganı sırtında gurbetçiler olarak insan insan taşınışı*” olduğunu belirtir. Sergide, teşhir sırasına göre Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesindeki öğrencilik çalışmalarının, Fransa’daki eğitimi döneminde yaptığı

¹⁶⁰² Anonim, “Dış Ülkelerde Ödüller Kazanan Bir Sanatçı Gülşen Çalık Can’ın İlk Kişisel Sergisi”, *Cumhuriyet*, 31 Ekim 1972, s. 6.

¹⁶⁰³ Eşref Üren, “Suluboya Ressamlarının II. Sergisi”, *Ankara Sanat*, 71, Ankara 1972, s. 14-15.

¹⁶⁰⁴ Sennur Sezer, “Rasin’in Son Sergisi: Kuşlar İnsanlar”, *Cumhuriyet*, 29 Ocak 1973, s. 6.

empresyonist eserlerin, Anadolu yaşamına yöneldiği resimlerin ve sanatçının “*dünyanın en önemli resim çalışmaları, Batı resminin bugününü oluşturan resimler*” diye tanımladığı minyatürlerin yer aldığı aktarır. Günsür’un “düş” olarak son dönem eserlerinin ise sürrealist yapısına dikkat çeker.¹⁶⁰⁵ Oktay Akbal, Nedim Günsür’un Taksim Sanat Galerisi’ndeki sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Akbal, Günsür’un sanat yaşamının iki evresine dikkat çeker. Bunlardan ilki, Paris’te Fransız resminin etkisinde olduğu dönemdir. Sanatçının lirik ve neşeli bir anlatıma sahip olduğu bu dönemi “*Dufy evrenine benzer bir Günsür evreni*” sözleriyle betimler. İkinci dönemin ayırt edici özelliği ise gerçekçi oluşudur. Bu dönemi “*Gurbetçiler*” serisindeki “*kati gerçeklerin yer aldığı*” resimler ile özdeşleştirir. Günsür’un Anadolu ve köy yaşamına odaklandığı bu eserlerinde “acı bir tat” bulduğunu söyler. Sanatçının yaşama içkin gerçekliği lirik bir ifade biçimi ile aktarmasını takdir eder.¹⁶⁰⁶ Nüvit Özdoğru, Nedim Günsür’u renk, biçim, leke, istif ve deformasyon gibi öğelerin büyük ustası olarak niteler. Sanatçının Batı’nın sanat mirasını ve ulusal kültür kaynaklarını bilinçli biçimde değerlendirerek özgün bir anlatıma ulaştığı çıkarımında bulunur.¹⁶⁰⁷ Ahmet Köksal, Nedim Günsür’un soyut-figüratif ve dışavurumcu tarzının renk, çizgi ve geometrik düzen açısından ustalığına işaret eder. Sanatçının deformasyon duyarlılığı ile Doğu sanatları ve minyatürün anlatı olanaklarını ayrıntılı bir incelikle yorumladığına dikkat çeker. Köksal’a göre Nedim Günsür Batı’nın ve Doğu’nun sanat mirasını Türk sanatının özellikleriyle uzlaştırır.¹⁶⁰⁸

Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği’nin 3. Özel Sergisi, 1973 yılı Şubat ayı başında açılır. Ankara Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılan sergindeki eserler, derneğin amacı doğrultusunda 500 lirayı geçmeyecek şekilde fiyatlandırılır. Nüzhet İslimyeli, eser fiyatlarının makul olmasına karşın teşhir edilen eserlerin niteliğinden taviz verilmediğine dikkat çeker. Sergide üzerinde durduğu tek sanatçı Ünsal Toker olur. Sanatçının non-figüratif eserlerinin “*gördüğü en başarılı çalışmalar*” olduğu yorumunda bulunur.¹⁶⁰⁹

¹⁶⁰⁵ Sennur Sezer, “Yaşantı İzlenimleri”, *Cumhuriyet*, 10 Şubat 1973, s. 6.

¹⁶⁰⁶ Oktay Akbal, “Günsür’deki Şiiri Duymak”, *Cumhuriyet*, 18 Şubat 1973, s. 2.

¹⁶⁰⁷ Nüvit Özdoğru, “Sessiz Sessiz Kozasını Ören Sanatçı: Nedim Günsür”, *Milliyet Sanat*, 18, İstanbul 1973, s. 8-9.

¹⁶⁰⁸ Ahmet Köksal, “Günsür’ün Dünyasından”, *Yeditepe*, 200 (396), İstanbul 1973, s. 9.

¹⁶⁰⁹ Nüzhet İslimyeli, “BHRD 3. Özel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 82, Ankara 1973, s. 11.

Sennur Sezer, Cumhuriyet Gazetesi'nin 3 Mart 1973 tarihli nüshasında, İstanbul'da açılan bir dizi sergiyi inceler. Yazısına, İstanbul'da sergi salonlarının mevcut durumuna ilişkin de değerlendirmede bulunur. İstanbul'da sergi açılacak on iki mekânın Beyoğlu Şehir Galerisi, Taksim Sanat Galerisi, Amerikan Kültür Merkezi, Alman Kültür Merkezi, Olgunlaşma Enstitüsü, Şişli Terakki Lisesi, Işık Lisesi, Er Sanat Galerisi, Galeri Melda, Çemberlitaş Darüşşafaka Galerisi, Aksanat Galerisi ve İş Bankası'nın galerisi olduğunu belirtir. Buna karşın sanatçıların çoğunlukla Taksim Sanat Galerisi'ni tercih ettiğine dikkat çeker. Sennur Sezer'e göre bunun nedeni, diğer mekanlarda sanat dışı pek çok serginin açılmasının, sanatçılar tarafından olumsuz olarak değerlendirilmesidir. Özellikle Beyoğlu Şehir Galerisi'nin daha iyi bir denetimle, yalnızca sanat sergilerine ev sahipliği yapması gerektiğini düşünür.

Sennur Sezer, 12 Şubat – 27 Şubat 1973 tarihlerinde Galeri Melda'da açılan Onlar Grubu sanatçıların sergisinde, grup üyelerinin uzun yıllar sonra tekrar bir araya geldiğine dikkat çeker. Nedim Günsür, Nevin Çokay, Özden Akbaşoğlu, Leyla Gamsız, Mehmet Pesen ve Mustafa Esirkuş'un katıldığı sergide, sanatçıların artık Onlar Grubu adını taşımadığını belirtir. Sezer, serginin amacını, Onlar Grubu'nun söylemine atıfta bulunarak *“Batıyı taklitle başlamış ve sürmüş olan resim sanatımızı Batı'nın dümen suyundan kurtarmak, Türk resmini renk, desen, düzen ve yapı olarak yerel sanatlarımızı yansıtır duruma getirerek Anadolu'ya yaslamak”* sözleriyle aktarır. Sezer'e göre Şubat ayının bir başka önemli etkinliği Mustafa Ayataç'ın İstanbul Er Galerisi'nde açtığı sergidir. Sanatçının resimlerinde Urfa folklorunu özgün bir biçimde yansıttığını düşünür. Sergide çok küçük ölçülerde yapılmış eserlerin bulunduğunu söyleyen Sezer, sanatçının ulusal sanat akımının savunucularından olduğunu altını çizer.¹⁶¹⁰

Oktay Akbal, Nedim Günsür'un Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Akbal, Günsür'un sanat yaşamının iki evresine dikkat çeker. Bunlardan ilki, Paris'te Fransız resminin etkisinde olduğu dönemdir. Sanatçının lirik ve neşeli bir anlatıma sahip olduğu bu dönemi *“Dufy evrenine benzer bir Günsür evreni”* sözleriyle betimler. İkinci dönemin ayırt edici özelliği ise gerçekçi oluşudur. Bu dönemi *“Gurbetçiler”* serisindeki *“katı gerçeklerin yer aldığı”* resimler ile özdeşleştirir. Günsür'un Anadolu ve köy yaşamına odaklandığı bu eserlerinde *“acı bir tat”* bulunduğunu

¹⁶¹⁰ Sennur Sezer, “Salon Sorunu ve Şubat'ın Sergileri”, *Cumhuriyet*, 3 Mart 1973, s. 6.

söyler. Sanatçının yaşama için gerçekliği lirik bir ifade biçimi ile aktarmasını takdir eder.¹⁶¹¹

Güzin Fuat Okbay ise Nedim Günsür'un retrospektif sergisi çerçevesinde sanatçıyı dört dönemde inceler. Birinci dönemi Paris'teki eğitimi ve sonrasındaki süreci kapsayan, akademi hocalarının etkisinde sağlam bir temel edindiği evredir. İkinci dönemi ise Zonguldak'ta öğretmenlik yaptığı yıllarda “*yurt gerçekleriyle karşılaşma ve bunları yansıtma kaygıları*” ile karakterize olduğunu belirtir. Sanatçının kendine özel üslubunun bu dönemde doğduğunu düşünür. Bu dönemdeki çalışmalarında ekspresyonist bir ifadecilik içerisinde, konstrüksiyon yoluyla kitlelerin ve planların iyi değerlendirildiği, desen, ritm gibi unsurların geliştiği yorumunda bulunur. Üçüncü evresini ise etkileyen en önemli gelişme çocuğunun doğmasıdır. Sanatçının “*onun dünyalarına girdim bu dönemde*” sözlerini aktaran Okbay, Günsür'un bu dönemde naif bir anlatım ve neşeli konular tercih ettiğini söyler. Eserlerinde geometrik düzen ön plana çıkar. Son dönem eserlerinde ise sıradan yaşantılara yönelik pitoresk bir atmosfere dikkat çeker.¹⁶¹²

Birim Bozok, 1973 Şubat ayında İstanbul Amerikan Kültür Merkezi ve Mart ayında Ankara'da Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde iki sergi açar. Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan 12 Mart 1973 tarihli haberde, İstanbul'da otuz yedi, Ankara'da otuz bir yağlıboya eser teşhir edildiği belirtilir. Sanatçı, eserlerinde Anadolu temalı peyzajlar ile Kukla, Karagöz ve Orta Oyunu gibi yerel değerlere odaklanır. Ankara'daki sergide çocuklardan esinlendiği konular yer alır. Sanatçı eserlerindeki renk tercihlerini çoğunlukla kilim motifleri ve köylü kadınların giysilerinden türetir. Haberde, Birim Bozok'un Ankara sanat çevrelerince naif resim içerisinde değerlendirildiği vurgulanır.¹⁶¹³ Eşref Üren, Birim Bozok'u Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun başarılı öğrencileri arasında işaret eder. Sanatçının renkçi yönünün ön planda olduğunu vurgular.¹⁶¹⁴ Güzin Fuat Okbay ise sanatçının eserlerinin genellikle okr tonların egemenliğinde olmasına dikkat çeker. Renkçi tutumuna karşın, bazı çalışmalarında boyayı çığlıktan kurtaramadığı eleştirisinde bulunur.¹⁶¹⁵

¹⁶¹¹ Oktay Akbal, “Günsür'deki Şiiri Duymak”, *Cumhuriyet*, 18 Şubat 1973, s. 2.

¹⁶¹² Güzin Fuat Akbay, “İstanbul Sergileri”, *Ankara Sanat*, 83, Ankara 1973a, s. 22.

¹⁶¹³ Anonim, “Birim Bozok ve İki Sergi”, *Cumhuriyet*, 12 Mart 1973, s. 5.

¹⁶¹⁴ Eşref Üren, “Enstantaneler XLVI”, *Ankara Sanat*, 83, Ankara 1973, s. 6.

¹⁶¹⁵ Güzin Fuat Okbay, *agm. (1973a)*, s. 22.

Güzin Fuat Okbay, Ankara Sanat Dergisi'nde İstanbul'da açılan bir dizi sergiyi inceler. Salih Acar'ın 28 Şubat – 14 Mart 1973 tarihlerinde Galerî Melda'da açılan sergisinde kuş temasına odaklandığını belirtir. Sergiyi ritim değeri açısından başarılı bulur. Erkut Uzelli'nin Taksim Sanat Galerisi'nde Şubat ayının ikinci yarısında açtığı serginde sanatçının “*renkçi ve spatülü rahat kullanan bir ressam olduğunu*” gözlemler. Aynı mekânda açılan bir diğer Devrim Erbil ve Gülsün Erbil'e aittir. Devrim Erbil'in genç kuşağın güçlü ressamlarından olduğunu vurgular. Ancak resimlerinde istiflerin göz yordüğünü ve kimi zaman tekrara düştüğünü ifade eder. Gülsün Erbil'in eserlerinin “*karmaşadan uzak, sade ve tutarlı*” sözleriyle yorumlar. Jale Yasan'ın 12 Mart – 24 Mart 1973 arasında Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisinin “*çağdaş sanat anlayışı içerisindeki*” yetkinliğini temsil ettiğini söyler.¹⁶¹⁶

Melahat Üren'in eserlerinden oluşan retrospektif sergi, 18 Mart – 31 Mart 1973 arasında Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Münip Özben, sergide yer alan eserlerde sarı – mor, kırmızı – yeşil, mavi – turuncu kontrast anlayışının uyumlu griler ile armonize edildiğini belirtir. Sanatçının fovizme sempati duyduğunu, renk ve biçim arasında özgün bir duyarlılığa sahip olduğunu vurgular.¹⁶¹⁷

Adnan Çoker'in “*Siyah Simetri*” sergisi, 20 Mart – 2 Nisan 1973 tarihlerinde Amerikan Kültür Merkezi'nde açılır. Sennur Sezer, Adnan Çoker'in 1965 yılından itibaren Selçuklu ve Osmanlı mimarisini incelediğini, son sergisinde ise “*soyut biçimler ile somut biçim vermeyi ve varlığını duyurma amacı*” taşıdığını belirtir. Sergiyi “*gelenekten çağdaşa varışın başarılı bir örneği olarak*” niteler. Sergide yer alan “*1071 Yılına Saygı*”, “*Çifte Minare*”, “*Gök Kubbe*” gibi eserlerde Selçuklu ve Klasik Osmanlı mimarlığında görülen simetrik ustalığın yansımalarını içerdiğini vurgular. Ayrıca 1964 yılından itibaren resimlerinde siyah rengin baskın renk haline geldiğinin altını çizer.¹⁶¹⁸

Adnan Çoker'in sergiye ilişkin şu sözlerini aktarır:

“Amacım evrensel değerlerle anıtsal kaynaklarımız arasında çağdaş düzeyde bir senteze varmaktır. Bu değerlerden hareket ederek, sadeleştirilmiş

¹⁶¹⁶ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergileri”, *Ankara Sanat*, 84, Ankara 1973b, s. 21.

¹⁶¹⁷ Münip Özben, “M. Üren'in Resimleri, Düşündürdükleri”, *Ankara Sanat*, 85, Ankara 1973, s. 12.

¹⁶¹⁸ Sennur Sezer, Anıtsal Yapı – Resim İlişkisi”, *Cumhuriyet*, 16 Nisan 1973, s. 6.

*biçim – eleman birliğine vardığımı sanıyorum. Ve yine sanıyorum ki anıtsal yapı – resim ilişkisi böylelikle Türk resminde ilk kez görülmektedir.”*¹⁶¹⁹

Nuri İyem’in kişisel sergisi, 26 Mart – 9 Nisan 1973 tarihlerinde İstanbul Taksim Sanat Galerisi’nde açılır.¹⁶²⁰ Nüvit Özdoğru sergi hakkında kaleme aldığı yazıda (Fotoğraf 10), sanatçının çeşitli üslupları denemiş olmasının Batı sanatı ve felsefesini iyi tanınması açısından bilinçli bir sanatsal tavır olduğunu belirtir. Sergide, tek figürlü portreler yerine kalabalık kompozisyonların bir yenilik olarak yer aldığına dikkat çeker. Resimlerinde “*dertleriyle, umutlarıyla, çelişkileriyle baştan başa Anadolu’nun insanların*” olduğunu söyler. Sanatçının güçlü tiyatral anlatımını sembolik öğelerle zenginleştirdiğini vurgular. “*Üç Beyaz Başörtülü Kız, Beyaz Bulutlar ve Deniz*” eserinde renk, çizgi ve strüktür açısından soyut resimden minyatüre uzanan bir üslup zenginliğine işaret eder. Ayrıca bazı çalışmalarında “*Bonnard’ı, Gauguin’i akla getiren renk araştırmalarının*” dışavurumcu nitelikler taşıdığını aktarır.¹⁶²¹



Fotoğraf 10: Nüvit Özdoğru'nun Nuri İyem'in yeni eserleri hakkında kaleme aldığı eleştiri yazısı (Milliyet Sanat).

Abidin Elderoğlu, Sühendan Fırat'ın Mart ayında açtığı kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının cam, makine parçaları, plastik gibi çeşitli materyaller kullandığı eserlerini çağdaş resim sanatının evrensel değerleri açısından inceler. Farklı materyallerin “*sanat eserlerinde bulunması gereken estetik yönlerde görev aldığını*”

¹⁶¹⁹ Sennur Sezer, *agm. (16 Nisan 1973)*, s. 6.

¹⁶²⁰ Anonim, “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 25, İstanbul 1973, s. 2.

¹⁶²¹ Nüvit Özdoğru, “Nuri İyem: Yeni Bir Aşama Yolunda”, *Milliyet Sanat*, 26, İstanbul 1973, s. 8-9.

belirtir. Sanatçının resimlerindeki teknik cesareti takdir eden Elderoğlu, eserlerinin değişen dünyanın yeni algılama biçimlerine karşılık geldiğini düşünür.¹⁶²² Sanatçının eserleri çerçevesinde resim sanatı ve sanatçı kavrayışı hakkında şu ifadelerde bulunur:

*“Sanat, asıl sanatçılar içindir. Müzik sanatçısı yine müzik sanatçıları için çaldığı gibi, ressam da ressamlar için sergi verir. Eleştiri için serer. Ortam da bu olaylar içinde kendine düşeni derler, edinir. Resim sanatının temel problemi plastik elemanlar ve onun estetik uygulama becerikliliğidir. Konu, hiç problem değildir. Bir şişe ya da meyce, bir sanatçı eli ve anlamında, bir yüzeyde estetik bir değerlendirmeye uyularak yer almışsa, o abstre bir değerlendirme ile artık şişelikten çıkmış bir fonksiyon kazanmıştır. Meyce de öylesine. Bir çok natürmort yapan sanatçı vardır. Şişe ve meyveler yaparlar. Ama görülür ki o şişe olarak kalmıştır. Bir fonksiyon kazanamamıştır. Öylece de bu çaba boşa gitmiş, sanat olamamıştır.”*¹⁶²³

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nin Nisan 1973 tarihli nüshasında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Haydar Durmuş'un büyük boyutlu eserlerini içeren sergisini leke düzeni, olgun renkleri ve düzenlemeleri açısından başarılı bulur. Ancak büyük boyutlu çalışmaların kimi zaman küçük ve orta boyutlu çalışmalar kadar zevkli olmadığını düşünür. Ahmet Keskin'in sergisinde sanatçının ifade gücünü takdir eder. Pastel çalışmalarındaki bilinçli örgüyü, yağlıboya çalışmalarında düzen ve renk ilişkilerini, suluboyalarında ise malzemenin saydamlığı ve akıcılığından yararlanmasını takdir eder. Ayten Pire'nin sergisinde ise insan konusuna cesaretle odaklandığını aktarır. Birol Kutadgu'nun Alman Kütüphanesi'ndeki yağlıboya sergisinin genç bir sanatçının aceleci tavırlarını içerdiğini düşünür. Muhtar Aykın'ın sergisinde “doğayı iyi yorumladığı şiir dolu peyzajların ve natürmortların” yer aldığını gözlemler. Saime Belir'in sergisinde ise renk ve kompozisyon ilişkilerinin belirli bir seviyenin üzerinde olduğunun altını çizer.¹⁶²⁴

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun ortak sergisi, 1973 yılı Nisan ayı ilk haftasında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergide Eren Eyüboğlu'nun 1928'den itibaren yaptığı çalışmaları ile Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun gecekondular ve doğa temalı son dönem eserleri teşhir edilir. Eren Eyüboğlu, sergiye

¹⁶²² Abidin Elderoğlu, “Sühendan Fırat Sergisi”, *Ankara Sanat*, 84, Ankara 1973, s. 18-19.

¹⁶²³ Abidin Elderoğlu, *agm. (1973)*, s. 19.

¹⁶²⁴ Nüzhet İslimyeli, *Ankara Sergileri*”, *Ankara Sanat*, 84, Ankara 1973, s. 10-11.

ilişkin açıklamasında 1950'den sonra figüratif sanattan stilizasyon dönemine geçtiğini belirtir. 1960 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu ile yaptıkları Amerika gezisi sonrasında renk ve malzeme üzerine araştırmalara yoğunluk verdiğini, bu dönemde peyzaj ve mozaik çalışmalarına yöneldiğini söyler. Eren Eyüboğlu, İslâm'da resim yasağından dolayı, resmin estetik niteliklerini hat sanatının üstlendiğini ve non-figüratif sanatın kaynağının Türkiye olduğunu iddia eder (Fotoğraf 11).¹⁶²⁵



Fotoğraf 11: Eren Eyüboğlu'nun sergi kapsamında non-figüratif sanata yönelik açıklamalarının yer aldığı yazı (Milliyet Sanat).

Adil Doğançay'ın kişisel sergisi 1973 yılı Nisan ayı sonunda Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Ömer Hatip İstemioğlu, sergiye ilişkin değerlendirmesinde Doğançay'ın izlenimci yaklaşımlarının olgunluk seviyesine ulaştığı görüşündedir. Sanatçının “doğada başlayıp doğada bitirdiği çalışmalarında tazelik ve şiiiriyet bulunduğunu” belirtir. Renk, düzen ve yorumlama konusundaki ustalığını över.¹⁶²⁶

34. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 2 Mayıs 1973'te Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergide yüz otuz dört yağlıboya, yetmiş suluboya, pastel, baskı resim teşhir edilir. Resim alanında başarı ödülü kazanan eserler Nevzat Akoral'ın “Güvercinlik”, Malik Aksel'in “Kağnı”, Mustafa Ayaz'ın “Mardin'den”, Şadan Bezeyiş'in “İstanbul”, Cihat Burak'ın “Eylemlerimiz”, Şefik Bursalı'nın “Ayдын

¹⁶²⁵ Anonim, “Eren Eyüboğlu: Non-Figüratif Sanatın Kaynağı Türkiye'dir”, *Milliyet Sanat*, 28, İstanbul 1973, s. 10.

¹⁶²⁶ Ömer Hatip İslamoğlu, “Doğançay ve Aydemir Sergisi”, *Ankara Sanat*, 86, Ankara 1973, s. 19.

Cihanoğlu Külliyesi”, Eren Eyüboğlu’nun “*Bursa’dan*”, Arslan Gündaş’ın “*Doğa ve İnsan*”, Hasan Kavruk’un “*Kompozisyon*”, Kayıhan Keskinok’un “*Şenlik*”, Hikmet Onat’ın “*Yeni Mahalle Sırtlarından*”, Osman Zeki Oral’ın “*Alaplı*”, Adnan Turani’nin “*Yeşil İçin Şarkı*” ve Hüseyin Yüce’nin “*Peyzaj*” çalışmaları olur. Nüzhet İslimyeli, sergiyi önceki yıllara göre daha başarılı bulur.¹⁶²⁷

Nüzhet İslimyeli, 1973 yılı Mayıs ayında Ankara’da açılan sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. 18 Mayıs – 2 Haziran 1973 tarihlerinde Yapı Kredi Bankası’nın Kızılay Galerisi’nde açılan Hüseyin Avni Lifij anı sergisini tarihsel değeri açısından önemli bulur. Necdet Kalay’ın Mayıs ayının ikinci yarısında açılan kişisel sergisini “*sezonun son başarılı sanat olaylarından biri*” şeklinde niteler. Sanatçının soyut figüratif çalışmalarında gri tutkusunun ağır bastığını belirtir. İnceltilmiş boya üzerindeki fırça hareketleri ve hızının izleyenlere ayrı bir tat verdiğine dikkat çeker. Sanatçının zengin nüans ve tonlarını takdir eder. Sergide teşhir edilen eserlerin çoğunun yabancı koleksiyonerler tarafından satın alındığını, ayrıca bir eserin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk tarafından satın alınarak Polonya Başbakanı’na hediye edildiğini aktarır.¹⁶²⁸

Güzin Fuat Akbay, 1973 yılı Mayıs ayında İstanbul’da açılan çeşitli sergileri inceler. Özdemir Altan, 10 Mayıs – 24 Mayıs 1973 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisi’nde açılan serginin, sanatçının “*ikinci dönemini*” yansıttığını belirtir. Bu dönemin önemli göstergesi olarak halı ve kilim motiflerine dayalı desen çalışmalarına işaret eder. Bazı eserlerde ise sanatçının sürrealizmden yararlandığına dikkat çeker. Mustafa Pilevneli’nin 8 Mayıs – 21 Mayıs 1973 tarihlerinde Türk – Amerikan Derneği’ndeki sergisinde, sanatçının “*genç kuşağın önemli bir değeri*” olarak niteler. Pilevneli’nin renk ve ışık dünyasının yaşama sevinci içerisinde olduğunu düşünür. Sergi, Anadolu’ya ilişkin gözlemlerden, mitolojiye dek geniş bir tematik çerçeveyi içerir. Akbay, sanatçının yenilikçi ve araştırmacı yönünü över. Burhan Uygur’un Melda Kaptana Galerisi’nde 28 Mayıs – 8 Haziran 1973 tarihlerinde açılan sergisini teknik ve duygusal atmosferi açısından Munch’ın etkisinde görür. Sanatçının dışavurumcu tarzındaki eserlerine güçlü bir melankolinin eşlik ettiğini altını çizer.

Hale Sontaş ve İbrahim Örs, 1973 yılı Haziran ayı içerisinde Ayasofya’nın önündeki kaldırımlarda bir açık hava sergisi düzenler. Milliyet Sanat Dergisi’nde sergi

¹⁶²⁷ Nüzhet İslimyeli, “XXXIV. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 86, Ankara 1973, s. 3-8.

¹⁶²⁸ Nüzhet İslimyeli, “Ankara Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 87, Ankara 1973, s. 12-13.

hakkında çıkan yazıda, sanatçıların galerilerin gösteriş ve samimiyetsiz yapısına karşı bir tepki niteliği taşıdığı vurgulanır. Serginin, galerilere girmeye çekinen ya da sergi ziyaretini gereksiz gören halkta farkındalık yaratmak amacıyla açıldığı belirtilir. Sanatçılar, halka dönük tutumları ve turistlerin Türk resmi üzerinde olumlu izlenimler edinmesini sağlayacak yapıtlar sergilemeleri nedeniyle takdir edilir.¹⁶²⁹

Cihat Burak'ın Darüşşafaka Sanat Galerisi'ndeki on dördüncü kişisel sergisi, 2 Haziran – 16 Haziran 1973 tarihlerinde açılır. Sergide sanatçının pastel ve baskı çalışmalarından oluşan 44 eseri teşhir edilir. Akbay, serginin naif sanatın başarılı bir örneği olduğu yorumunda bulunur.¹⁶³⁰ Erhan Akyıldız ise sanatçının saf ve gerçekçi bir işçilikle çalıştığını, non-figüratif sanattan ise uzak durduğunu vurgular. Cihat Burak, Akyıldız ile yaptığı görüşmede pastel ve baskı işi eserleri malzeme birliğini sağlamak amacıyla seçtiğini aktarır. Eserlerimin tümünde tamamen hayattan alınmış konuların yer aldığını belirten Burak, non-figüratif stilde çalışmama nedenin “*hayatı eserlerimde vermeyi kendime daha yakın buluyorum*” ifadesi ile gerekçelendirir.¹⁶³¹

Türkiye Cumhuriyeti'nin 50. yılı onuruna düzenlenen Birinci İstanbul Festivali kapsamında, 21 Haziran – 14 Temmuz 1973 tarihinde “*50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi*”, Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde açılır.¹⁶³² Sergide teşhir edilecek koleksiyon için sanatçılara herhangi bir çağrı yapılmaz. Koleksiyon, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Adnan Çoker ve Zühtü Müridoğlu'dan oluşan jüri tarafından müzede

¹⁶²⁹ Anonim, “Akademili İki Sanatçı Açık Hava Sergisi Açtı”, *Milliyet Sanat*, 38, İstanbul 1973c, s. 15.

¹⁶³⁰ G. F. Okbay, *agm. (1973c)*, s. 10-11.

¹⁶³¹ Erhan Akyıldız, “Cihat Burak: Resim Sevgilim, Edebiyat Flörtüm”, *Milliyet Sanat*, 36, İstanbul 1973, s. 8.

¹⁶³² Sergide eserleri yer alan ressamalar: Turgut Zaim, Cevat Dereli, Eşref Üren, Melahat Üren, Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Hale Asaf, Şefik Bursalı, Refik Epikman, Ali Karsan, Mahmut Cuda, İlhami Demirci, Seyfi Toray, Furumet, Halil Dikmen, Salih Urallı, Hulusi Mercan, Eren Eyüboğlu, Selim Turan, Fikret Mualla, Arif Kaptan, İhsan Cemal Karaburçak, Cihat Burak, Şemsi Arel, Ziya Keseroğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Şadan Bezeyiş, Ercüment Kalmık, Zeki Faik İzer, Özdemir Altan, Neşet Günal, Nur İyem, Ferruh Başağa, Elif Naci, Abidin Elderoğlu, İhsan Şardum, Hasan Kavruk, Cemal Bingöl, Nedim Günsür, Orhan Ersoy, Reşat Atalık, Devrim Erbil, Adnan Çoker, Altan Gürman, Nihat Akyunak, Hakkı Anlı, Fethi Arda, Dinçer Erimezi Leyla Gamsız Sarptürk, Orhan Peker Mustafa Esirkuş, Turan Erol, Nejat Melih Devrim, Avni Arbaş, Abidin Dino, Sabri Berkel, Özden Akbaşoğlu, Oktay Günday, Kristin Saleri, Tülay Tura, Nevin Çokay, Tiraje Dikmen, Lütfü Günay, Bayram Küçük, Yaşar Yeniceci, Kemal Bilensoy, Erdal Alantar, Nazlı Ecevit, Maide Arel, Saim Niyazi Resnelioğlu, Celal Tutant, Mustafa Ayataç, Turgut Atalay, Hüseyin Bilişik, Orhan Kılıç, Ragıp Gökcan, Remzi Raşa, İsmail Altınok, Saime Belir, Fahrünnisa Zeyd, Mehmet Pesen, Adnan Turani, Şükriye Dikmen, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Cevat Derell, Cemal Tollu, Hasan Vecih Bereketoğlu, Ruhi Arel, Şevket Dağ, Avni Lifij, Hikmet Onat, Edip Hakkı Köseoğlu, Şeref Akdik, Hamit Görele, Malik Aksel, Muhittin Sebati (Anonim, İstanbul Festivali ile Birlikte 10 Önemli Sergi Açıldı”, *Milliyet Sanat*, 39, İstanbul 1973, s. 9).

mevcut eserlerden seçilir. Koleksiyonda yüz dokuz resim teşhir edilir. Eserler, Resim ve Heykel Müzesi'nin çatısının çökme tehlikesinden dolayı yalnızca alt katta sergilenir.¹⁶³³

İstanbul Festivali'nin diğer öne çıkan sergi etkinlikleri “*Atatürk Sergisi*” ve “*Çağdaş Türk Gravürleri*” sergisidir. Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin Halil Dikmen Galerisi'nde açılan “*Atatürk Sergisi*”, yerli ve yabancı sanatçıların Atatürk ve Kurtuluş Savaşı temalı eserlerinden oluşur. *Milliyet Sanat*'ta yer alan yazıda, Dinçer Erimez'in sorumluluğunda derlenen koleksiyonda Şeref Akdik'in “*Telgraf Başında*”, Halil Dikmen'in “*Cephede Kağnılar*” ve İbrahim Çallı'nın “*Atatürk Portresi*” eserleri dışında kalan çalışmaların “donuk, hareket unsurundan yoksun, şematize edilerek çığ renklerle boyanmış” resimler olduğu belirtilir. Mustafa Ashier'in sorumluluğunda oluşturulan “*Çağdaş Türk Gravürleri*” sergisi, 1923-1973 yılları arasında faaliyet gösteren sanatçılardan ve özel koleksiyonlardan derlenir.¹⁶³⁴ Serginin Türk gravür sanatını dar bir çerçevede olmakla birlikte başarı ile temsil ettiği değerlendirilmesinde bulunulur.¹⁶³⁵

Sennur Sezer, 1973 yılı Eylül ayında açılan bazı sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Yaz mevsiminin sergiler açısından verimli geçtiğine dikkat çeken Sezer, sonbahar döneminin ilk sergilerinin Taksim Sanat Galerisi'nde açıldığını belirtir. Eylül ayının başında açılan Orhan Taylan'ın desen sergisini başarılı bulur. Sanatçının “*son iki yıldır yaşadıklarımızın özeti*” sözleriyle politik içeriğine atıfta bulunduğu eserlerinde, ortak insan tiplerinden çok, yeni bir çoğaltma biçimine yöneldiğine dikkat çeker. Aynı galeride açılan Mustafa Esirkuş'un sergisinde ise, sanatçının “*yıllardır Batı'nın dümen suyundan kurtulmuş Türk resmi*” tezini takip ettiğini vurgular. Esirkuş'un önceki sergilerinde hâkim olan renk endişesinin, renk-leke dengesine dönüştüğünü gözlemler. Sanatçının doğadakine eş, sınırsız renk-leke araştırmaları yaptığını, konu olarak ise dalyanlara, balıkçılara ve hippilere odaklandığını aktarır.¹⁶³⁶

¹⁶³³ Anonim, “50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sanatı Sergisi”, *Cumhuriyet*, 22 Haziran 1973, s. 5.

¹⁶³⁴ Sergiye katılan sanatçılar: Mustafa Ashier, Muammer Bakır, Aliye Berger, Gülşen Çalık Can, Ercüment Kalmık, Fevzi Karakoç, Fethi Karakaş, Fethi Kayaalp, Işıl Örün, Orhan Peker, Mustafa Pilevneli, Süleyman Saim Tekcan, Utku Varlık, Adnan Turani, İsmail Türemen, Uğur Üstünkaya, Turgut Zaim, Adnan Çoker, Muammer Durmuş, Devrim Erbil, Veysel Erüstün, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ali Germaner, Gündüz Gölönü, Ferruh Bağaşa, Sabri Berkel, Nevide Gökaydın, Mehmet Güler, Demet Hamzaoğlu, Güngör İblikçi, Mürşide İçmeli, Ergin İnan, Özer Kabaş, Nurullah Berk (Anonim, *agm.*, s. 10).

¹⁶³⁵ Anonim, *agm.* (22 Haziran 1973), s. 9-10.

¹⁶³⁶ Sennur Sezer, “Güz Döneminin İlk Sergileri”, *Cumhuriyet*, 22 Eylül 1973, s. 6.

Mustafa Esirkuş'un sergisine yönelik bir başka eleştiri yazısı Nihat Akyunak tarafından kaleme alınır. Sergide yer alan eserlerin, Mustafa Esirkuş'un sanat yaşamının en verimli döneminin ürünleri olduğunu belirtir. Sergide yer alan eserlerde konu ve desenin ikinci planda kaldığını söyler. Akyunak'a göre sanatçının soyut düzenlemelerindeki başlıca endişesi renk ve lekeyi kompozisyona hâkim kılmaktır. Renkçi olarak nitelediği Esirkuş'un birbirine yakın koyu tonlar içindeki pentürlerin yer yer aydınlık ve canlı renkler ile "ağır ve olgun bir etki yaptığını" düşünür.¹⁶³⁷

Sennur Sezer, 1973 yılı Ekim ayında açılan bazı sergiler hakkında değerlendirmede bulunur. Ekim ayında açılan sergilerin çoğunlukla Cumhuriyet'in 50. yıl kutlamaları nedeniyle açılmış yarışmalar ya da Cumhuriyet'e adanmış sergiler olduğuna dikkat çeker. Beyoğlu Şehir Galerisi'nin uzun bir aradan sonra tekrar faal duruma geçmesini memnuniyetle karşılar. Bu galeride açılan sergilerden, 1 Ekim – 15 Ekim 1973 tarihlerinde Gürol Sözen'in Kurtuluş Savaşı temalı sergisi ve Özer Gürdeniz'in "renkçi ve kübizm elemanlarını yüzeyde kullanmayı amaçlayan" kişisel sergisini başarılı bulur. Beyoğlu Şehir Galerisi'ndeki bir başka etkinlik, 16 Ekim 1973'te açılan Mustafa Turgut Tokad'ın 60. kişisel resim sergisidir. Sezer, sanatçının resmi "yazı gibi bir anlatım aracı" olarak kabul ettiğini söyler. Sergide asker portreleri ve peyzajlar sergilenir. Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılmış diğer sergilerde ise Hüsnü Züher'in ilk defa soyut desenlerini, Naime Saltan'ın ise "seramik çalışmalarından bir alışkanlık olarak kabartma yağlıboya eserler" sergilediğini belirtir.¹⁶³⁸

Gül Derman ve Türkan Sılay Rador'un ortak sergisi, 1973 yılı Ekim ayında Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Mustafa Esirkuş, sergi hakkındaki incelemesinde genç sanatçıların eserlerinin yaşadıkları yöreler ile ilişkili olduğunu belirtir. Sanatçıların "op-art, pop-art gibi üsluplara kulak asmayarak kalıcı olana eğilmelerini" takdirle karşılar. Eserlerde öne çıkan başat etkinin içtenlik olduğunu düşünür. Esirkuş'a göre önemli olan güzel resim yapmak değil, "güzeli bizim olan ile birleştirmektir." Bu sayede çağdaş Türk sanatının kendi kimliğine kavuşacağı görüşündedir. Her iki sanatçının çabalarını, ulusal Türk resim sanatının oluşumu açısından değerli görür.¹⁶³⁹ Esirkuş, Türkiye'de sanat ortamı bağlamında resim sanatının gelişimine ilişkin şu açıklamada bulunur:

¹⁶³⁷ Nihat Akyunak, "Esirkul'un Sonbahar Sergisi", *Ankara Sanat*, 91, Ankara 1973, s. 16-17.

¹⁶³⁸ Sennur Sezer, "Ekim Ayının Sergileri", *Cumhuriyet*, 31 Ekim 1973, s. 6.

¹⁶³⁹ Mustafa Esirkuş, "Gül Derman ve Türkan Sılay Rador Sergisi Üzerine", *Ankara Sanat*, 91, Ankara 1973, s. 13.

“Biz işi baştan yanlış tuttuk galiba. Sürekli olarak Batılı ustaların peşine düşmemiz, ister istemez onların dümen suyuna girmemize neden oldu. Oysa batı sanatı ile ilişkimizin yarısı kadar kendi sanat ve sanatçılarımızla ilişki kurabilseydik, bu sorun çoktan olumlu olarak gerçekleşmiş olacaktı. Nitekim ozanlarımız, roman ve hikaye yazarlarımız, silkinmesini bildiler ve ulusal yanımızı yapıtlarımıza perçinlediler. Şimdi de zaman zaman meddah, karagöz ve orta oyunlarımıza değinilmesine bakılırsa, yeni bir kavramla tiyatro sanatımız da bu kervana katılmaya niyetli.”¹⁶⁴⁰

Türkiye Ressamlar Cemiyeti, Türkiye Cumhuriyeti’nin 50. yılı onuruna 17 Ekim 1973’te Taksim Sanat Galerisi’nde bir sergi düzenler. Sergide elli sanatçının altmış bir eseri yer alır. Ayrıca Hüseyin Bilişik, Abdullah Çizgen, Jale Gün, Nevzat Kasman ve Kemal Zeren’in katalogda isimleri olmasına karşın sergiye katılmadıklarını söyler. Öte yandan sergi kataloğunda yer almayan Nuri İyem, Ferruh Başağa, Behçet Gürcan ve Şükriye Dikmen’in eserlerinin sergilendiğine dikkat çeker. Sezer, yirmi dört yıllık bir geçmişe sahip cemiyetin, 50. yıl sergisine daha özenli bir biçimde hazırlanması gerektiğini düşünür.¹⁶⁴¹ Nihat Akyunak, cemiyetin tüzüğünde yer alan vaatlere rağmen sanatçıların sergi açmak dışında herhangi bir faaliyet ya da çözüm üretemediklerinden dolayı pek çok üyenin ayrıldığını belirtir.¹⁶⁴²

Rasin Arsebük, 20 Ekim – 2 Kasım 1973 tarihlerinde, İstanbul Amerikan Kültür Merkezi’nde yeni bir sergi açar. Sennur Sezer, serginin en önemli özelliğinin “duyguların insan yüzleri yerine çiçek kompozisyonları ile verilmeye çalışılması” olarak işaret eder. Sergide, yedi portre eser teşhir edilir. Sanatçının öncesinde, benzer bir yaklaşımı kuşlar üzerinde denediğini anımsatır. “Öfkelerin, yasların çiçekten ve insan yüzlerinden oluşmuş denebilecek formlarla” aktarıldığını belirtir. Sergideki en ilginç eserin bir kadının gençlik ve yetişkinlik dönemlerini gösteren üçlü düzenleme olduğunu düşünür. Üçlü kompozisyonun son portresinde “yüzündeki kararlı, acılı direnmeyle Türk kadını” yansıttığı yorumunda bulunur.¹⁶⁴³

¹⁶⁴⁰ Mustafa Esirkuş, *agm. (1973)*, s. 13.

¹⁶⁴¹ Sennur Sezer, “Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nin İstanbul 38. Sergisi”, *Cumhuriyet*, 31 Ekim 1973, s. 6.

¹⁶⁴² Nihat Akyunak, “Ressamlar Cemiyeti’nin 50. Yılı Sergisi”, *Ankara Sanat*, 92, Ankara 1973, s. 20-21.

¹⁶⁴³ Sennur Sezer, “Rasin – Duygular”, *Cumhuriyet*, 31 Ekim 1973, s. 6.

50. Yıl Resim – Heykel Sergisi, 25 Ekim 1973'te Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergi jürisi Devlet Bakanı Ali Hakkı Tekinel başkanlığında Cevat Dereli, Abidin Elderoğlu, Hüseyin Gezer, Neşet Günal, Hakkı Karayığitoğlu ve Orhan Peker'den oluşur. Sergide doksan ressamın yüz altı eseri ile on iki heykel sanatçısının on dört heykeli teşhir edilir. Sergiye özel olarak on sanatçıya verilmesi planlanan Atatürk ve Cumhuriyet ödüllerini Tangül Akakıncı, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Yaşar Gökgöz, Nedim Günur, Kayıhan Keskinok kazanır. Jüri, on ödülde ikisini “*ödüle layık eser bulunamadığı*” gerekçesiyle hiçbir sanatçıya vermez. Başarı Ödülü ise Mustafa Aslıer, Saime Belir, Zerrin Bölükbaşı, Necdet Kalay, Osman Oral, Mustafa Pilevneli, Haluk Tezonar, İhsan Turhan ve Celal Tutant'a verilir. Nüzhet İslimyeli, sergiye katılımın Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne kıyasla dörtte bir oranda kaldığına dikkat çeker (Fotoğraf 12). İslimyeli'ye göre düşük katılımın nedenini, pek çok sanatçının “*ısmarlama sanat eseri olmaz*” kanısını taşımasıdır. Yönetmenliğe göre herhangi bir konu sınırlaması olmadığını anımsatan İslimyeli, sergide “*okul dönemi çalışmalarına benzer resimlerin*” yer almasına karşın, bir çok değerli sanatçının sergide olmamasını üzüntüyle karşılar. Ayrıca, sergi öncesinde jürinin isimlerinin gizli tutulmasının sanatçılar arasında tarafsızlığa yönelik endişe yarattığının altını çizer.¹⁶⁴⁴



Fotoğraf 12: Nüzhet İslimyeli'nin 50. Yıl Resim ve Heykel Sergisi'ne ilişkin kaleme aldığı yazı (Ankara Sanat).

¹⁶⁴⁴ Nüzhet İslimyeli, “50. Yıl Resim – Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 92, Ankara 1973, s. 4-5.

Burhan Uygur'un 3. kişisel sergisi 27 Ekim – 15 Kasım 1973 tarihlerinde Cumalı Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide otuz eser yer alır. Sennur Sezer, Burhan Uygur'un sanat çevrelerinde sıkça tartışıldığını anımsatır. Sergide teşhir edilen portrelerin altında bazı şiir dizelerin yer aldığına dikkat çeker. Uygur'a göre resmin altında yer alan dizeler resmi tamamlamaktadır.¹⁶⁴⁵ Sezer, Burhan Uygur'un eserleri hakkındaki şu sözlerini aktarır:

*“Bu işler sayısız yıkımın ortaya koyduğu canlı hayallerdir. Bunlar cam gibi bir çöl sabahında donuk bakışlı çöl meleklerinin içimdeki sesleridir. Yokluğun, umutsuzluğun, direnişin fısıltıdır. İster kabul edin, ister etmeyin hepimiz bu görüntünün kurbanlarıyız.”*¹⁶⁴⁶

Güzin Fuat Okbay, Ankara Sanat Dergisi'nde 1973 yılı Kasım ayında açılan çeşitli sergileri inceler. Erdal Alanter'in Melda Kaptana Galerisi'ndeki kişisel sergisi, sanatçının sağlam bir temele oturan eserleri ile Paris'te sanat yapan sanatçılara kıyasla belirli bir çizginin üzerinde olduğunu düşünür. Ayhan İlter'in 3 Kasım'da Beyoğlu Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, *“belirli bir tada ulaşmış suluboya çalışmalarında”* teşhir edildiğini belirtir. Krsitin Saleri'nin 5 Kasım – 17 Kasım 1973 tarihli Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı sergiyi, ayın en ilginç sergilerinden biri olarak niteler. Saleri'yi *“sanat gücü ve kişiliği”* açısından takdir eder. Sanatçının folklorik öğelere odaklandığı eserlerde hâkim unsurun renk olduğuna dikkat çeker. Renk ve tonlarında kendine özgü bir palete ulaştığını vurgular. Sanatçının ustalığının, bir bakışta anlaşılabilir bir karaktere ulaştığı değerlendirilmesinde bulunur.¹⁶⁴⁷

Ankara'da Tuzcuoğlu Kültür ve Sanat Galerisi 74'ün açılış sergisi, Kasım ayı içerisinde 53 sanatçının katılımı ile gerçekleşir.¹⁶⁴⁸ Cumhuriyet'in 50. yılına adanan karma sergide, Türk resim sanatının çeşitli dönemlerinin temsil edildiği geniş bir

¹⁶⁴⁵ Sennur Sezer, “Direniş Fısıltıları”, *Cumhuriyet*, 5 Kasım 1973, s. 6.

¹⁶⁴⁶ S. Sezer, *agm. (5 Kasım 1973)*, s. 6.

¹⁶⁴⁷ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 92, Ankara 1973d, s. 22-23.

¹⁶⁴⁸ Sergiye katılan sanatçılar: Nuri Abaç, Nihat Akyunak, Maide Arel, Orhan Arel, Şemseddin Arel, Mustafa Ashier, Cevdet Batur, Şadan Bezeyiş, Nurullah Berk, Şefik Bursalı, Ali Avni Çelebi, Adnan Çoker, Cevat Dereli, Adil Doğançay, Nazlı Ecevit, Abidin Elderoğlu, Refik Epikman, Cemal Eren, Turan Erol, Orhan Ersoy, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Sühedan Fırat, Hamit Görele, Aslan Gündaş, Ömer Hatipoğlu, Sevim İnaltong, Nüzhet İslimyeli, Arif Kaptan, Hasan Kaptan, Zeki Kırıl, Hasan Kavruk, Ömer Hatipoğlu, Hikmet Onat, Osman Oral, Zahide Özar, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Saim Resnelioğlu, Leyla Sarptürk, Ayetullah Sümer, İhsan Şardum, Aslı Titiz, Tuncay Betil, Rahmi Uluer, Nazihe Üregen, Eşref Üren, Mehmet Yüçetürk, Turgut Zaim'dir (N. Sabit Turgut, “Tuzcuoğlu Galerisi ve Açılış Sergisi”, *Ankara Sanat*, 92, Ankara 1973, s. 9-10; Şemseddin Arel, “Değerli Sanatçılarımız ve Yeni Bir Galeri”, *Ankara Sanat*, 93, Ankara 1973, s. 10.).

koleksiyon teşhir edilir. Sergi koleksiyonu Şemseddin Arel, Eşref Üren ve Turgut Zaim'in jüriliğinde derlenir. N. Sabit Turgut, galerinin modern fiziki koşullarına dikkat çeker. Teşhir eden eserlerin, sanatçıların daha önce görülmemiş çalışmaları olduğunu belirtir. Turgut, “*yıllardır sanat ortamını pençelerine geçirmiş olan klik, bu güzel eserlere el atmasın ve bu iyi niyetlere gölge düşürmesin*” sözleri ile M. Ali Tuzcuoğlu'na uyarıda bulunur.¹⁶⁴⁹

Güzel Sanatlar Birliği'nin 64. resim sergisi, 15 Kasım 1973'te Şişli Işık Lisesi'nde açılır. Sergide Malik Aksel, Kâinat Berkan, Cafer Bateria, Hüseyin Bilişik, Sabiha Bozcalı, Nazlı Ecevit, Afife Ecevit, Cevat Erkul, Bedia Güteryüz, Jale Gün, Nüzhet İslimyeli, Necdet Kalay, Ali Karsan, İvon Karsan, Hasan Kavruk, Edip Hakkı Köseoğlu, Hikmet Onat, Melahat Sarkut, Ali Halil Sözen, Ayetullah Sümer, Semiha Sümer, Selahattin Teoman ve Celal Uzman'ın eserleri teşhir edilir.¹⁶⁵⁰ Güzin Fuat Okbay, pek çok sanatçının çeşitli nedenler ile GSB'den ayrılmasına karşın yeni üyeler ile faaliyetlerine devam ettiğini belirtir. Birliğin Türk modern sanatının gelişimindeki tarihsel önemine dikkat çeker. Serginin “*ağır başlı bir havası olduğunu, sanatçıların ise gelip geçici oyunlara girmeden sağlam yolda yürümeyi sürdürdükleri*” yorumunda bulunur.¹⁶⁵¹

Türkiye Sanat Severler Derneği'nin düzenlediği, genç sanatçıların çalışmalarından oluşan karma sergi, 5 Aralık – 15 Aralık 1973 tarihlerinde İstanbul Amerikan Kültür Merkezi'nde açılır. Sergide Birol Kutadgu, Kievli Aydıncıoğlu, İnel Dilber, Aynur Aytaç, Gülsün Erbil, Şafak Çalık, Tülin Serpen, Balkan Naci İslimyeli, İbrahim Örs, Güngör Taner, Zekai Ormancı ve Mustafa Ata'nın resimleri sergilenir. Sennur Sezer, Balkan Naci İslimyeli'nin demirleri çiçek açmış hapishane kompozisyonunun, “*çevresi ve çağından kopuk olmayan tek eser*” olduğu değerlendirmesinde bulunur. Diğer sanatçıların çoğunlukla hocalarının etkisinde kaldığını düşünür.¹⁶⁵²

Abidin Elderoğlu'nun kişisel sergisi, 1973 yılı Aralık ayında Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nin müze bölümünde açılır. Nüzhet İslimyeli, sanatçının “*beş kıvrımlı klasik Türk üslubundan yararlanan*”, tamamen bağımsız ve sınıflandırılması güç bir

¹⁶⁴⁹ M. S. Turgut, *agm. (1974)*, s. 10.

¹⁶⁵⁰ Sennur Sezer, “Güzel Sanatlar Birliği'nde”, *Cumhuriyet*, 20 Kasım 1973, s. 6.

¹⁶⁵¹ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 93, Ankara 1974e, s. 20.

¹⁶⁵² Sennur Sezer, “Sergiler”, *Cumhuriyet*, 18 Aralık 1973, s. 6.

sanatçı olduğunu belirtir. Elderoğlu'nun çağdaş duyarlılık ile Türk sanatının kaynaklarına yönelmesini takdir eder. Sergide yer alan eserlerin iki dönemde incelenebileceğini söyler. Söz konusu ayrımı renk armonileri üzerinden yapan İslimyeli, Elderoğlu'nun yeni çalışmalarının aydınlık ve çarpıcı renkler içerirken, önceki eserlerinde daha ağır başlı renk örgüleri gözlemler.¹⁶⁵³ Eşref Üren, sanatçının renk ve desen açısından “*ani çıkışlar ve patlamalar içeren fantastik bir tarzı içerisinde non-figüratifin dışavurumunu*” yaptığı yorumunda bulunur.¹⁶⁵⁴

3.1.3.5. 1974-1975 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Sennur Sezer, 3 Ocak – 23 Ocak 1973 tarihleri arasında Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan Ali Atmaca, Nilüfer Ermiş ve Necdet Kalay'ın kişisel sergilerini inceler. Sezer, Ali Atmaca'nın resminde “*teknik eksiklerin yanında, içinde yaşadığı insanların dertlerini yakınma biçiminde yansıtmak gibi*” bir hataya düştüğü görüşündedir. Naif stilde çalışan sanatçının son dönem çalışmalarındaki figürlere “*oyunbozan*” adını verdiğini, “*zorla oynatılmak istenen role, ezilmeye, sömürülmeye karşı çıkan*” insanları ele aldığını vurgular. Sanatçının sert renkler ve fırça hareketleri ile Türk insanının içe dönük, öfkeden çok yasa yönelen yapısını göstermeye çalıştığını düşünür. Ancak Ali Atmaca'nın içerik ve biçim arasındaki ilişkiyi kurmakta yetersiz olduğu değerlendirmesinde bulunur. Sezer, Nilüfer Ermiş'in sergisinde, Anadolu'dan İstanbul'a göç eden insanların çalışma hayatına odaklandığını belirtir. Sanatçının akademik bir eğitimi olmadı için “*eğitim eksikliklerinin*” görüldüğüne dikkat çeker. Naif resim çerçevesinde bir çok ressamın bilinçli olarak özendikleri çocuk ve halk resmi özelliklerinin, Nilüfer Ermiş'in eserlerinde “*kendiliğinden yer aldığı*” görüşündedir. Makbule Necdet'in sergisinin ise “*mistik bir hava taşıdığını*” gözlemler. Eserlerdeki renk ve leke düzenini ilişkin, sanatçının “*heyecan ve üzüntüleri soyuta indirgemek amacı taşıdığı*” açıklamasını aktarır.¹⁶⁵⁵

Necdet Kalay'ın kişisel sergisi 3 Ocak 1974'te Amerikan Kültür Merkezi'nde açılır. Sennur Sezer, sanatçının “*soyut figüratif*” olarak tanımladığı renk lekeleri ile Anadolu insanın yaşamına ilişkin konuları başarıyla temsil ettiğini düşünür. Sergide yer

¹⁶⁵³ Nüzhet İslimyeli, “Ankara Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 93, Ankara 1974a, s. 18.

¹⁶⁵⁴ Eşref Üren, “Enstantaneler LVI”, *Ankara Sanat*, 93, Ankara 1974, s. 5.

¹⁶⁵⁵ Sennur Sezer, “23 Ocak'a Kadar Açık Olan Sergiler”, *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1974, s. 6.

alan eserlerden “*Silifke Ekibi*” çalışmasının, en akılda kalıcı resim olduğu görüşündedir.¹⁶⁵⁶ Güzin Fuat Okbay, eserlerdeki renk niteliklerine dikkat çeker. Fırça vuruşlarının ise rahat ve ritmik olduğunu belirtir. Sanatçının renk ve düzen açısından önceki sergilere göre daha incelikli bir anlayışa ulaştığını düşünür.¹⁶⁵⁷

Birleşik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği’nin sergisi, 8 Ocak 1974’te Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. Sennur Sezer, elli sanatçının katıldığı sergiyi başarılı bulur. Sergi kataloğundan alıntılanmış sözlerle derneğin üye yapısının “*sanat anlayışlarında ortak yönler bulunan, yalnız sanatlarıyla değil kişi olarak da birbirlerine yakınlık duyan, belirli bir bildiri çerçevesinde bir araya gelen*” sanatçılardan olduğuna dikkat çeker.¹⁶⁵⁸ Ahmet Köksal, sergide yer alan eserlerin çoğunlukla “*doğaya ve nesneye bağlı*” bir üslupta olduğunu belirtir. Konuların ise genellikle Anadolu ya da köy yaşamına odaklandığına dikkat çeker. Sergiye “*yenilik getiren*” eserler arasında Arslan Gündaş’un “*Bahçe*”, Mustafa Ayaz’ın “*Cumhuriyet Orkestrası*”, Lüftü Günay’ın “*Kuşlar*”, Ertuğrul Oğuz Fırat’ın “*Tarlada Bırakılan Çocuk*”, Nevzat Akoral’ın “*Hisarda Karpuzcu*” çalışmalarını işaret eder. Ömer Hatipoğlu’nun renk armonisi ile Hüseyin Yüce’nin saf ve ince işçiliklerini takdir eder. Nuri Abaç’ın “*Bereket Tanrıçası*” ve Veysel Erüstün’ün “*Özgürlük*” eserlerinde leke düzenlerini başarılı bulur.¹⁶⁵⁹

Ali Avni Lifij’in eserlerinden oluşan anı sergisi, 17 Ocak – 16 Şubat tarihlerinde Yapı ve Kredi Bankası’nın Galatasaray’daki galerisinde açılır. Sergide Harika Sirel Lifij tarafından toplanmış doksan üç resim ve poşad teşhir edilir. Sennur Sezer, sergide ilk dikkat çeken noktanın sanatçının çalışkan ve titiz ressam kimliği olduğunu söyler. Harika Sirel Lifij’in, sanatçının taslak ve eskizlerini özenle saklayarak sergilenmesine aracı olmasını takdir eder. Ayrıca sanatçının göçmenler üzerine yaptığı taslaklarına dikkat çeker. Avni Lifij’in sağlam desenler ve izlenimci renklerle çağdaş bir ressam hüviyetini sürdürdüğü yorumunda bulunur.¹⁶⁶⁰ Ahmet Köksal, Türk resminin yakın geçmişine unutulmaz katkılar sunan sanatçının sergisini “*görülmesi gereken bir sanat şöleni*” olarak niteler.¹⁶⁶¹

¹⁶⁵⁶ S. Sezer, *agm. (15 Ocak 1974)*, s. 6.

¹⁶⁵⁷ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergileri’nden”, *Ankara Sanat*, 94, Ankara 1974, s. 24.

¹⁶⁵⁸ S. Sezer, *agm. (15 Ocak 1974)*, s. 6.

¹⁶⁵⁹ Ahmet Köksal, “Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 64, İstanbul 1974a, s. 11.

¹⁶⁶⁰ Sennur Sezer, “Avni Lifij’in Eserleri”, *Cumhuriyet*, 2 Şubat 1974, s. 6.

¹⁶⁶¹ A. Köksal, *agm. (1974a)*, s. 11.

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nde 1974 yılı Şubat ayında açılan bir dizi sergi hakkında inceleme yazısı kaleme alır. Ali Demir'in Beyoğlu Şehir Galerisi'nde 6 Şubat – 20 Şubat 1974 tarihlerindeki kişisel sergisinde kırk beş eser teşhir edilir. Köksal, sanatçının eserlerinde 1968'den itibaren görülen sarı – kahverengi ton ve renk karışımlarına dikkat çeker. Sanatçının “*toplumsal kilitlenme*” olarak adlandırdığı renk tercihlerinin Anadolu'nun tek düze yaşamını ve güneşin bunaltıcı etkisini temsil ettiğini belirtir. Ali Demir'in Anadolu yaşamına ilişkin gözlemlerine dayanan sergiyi, renk ve ayrıntılı işçilik açısından takdir eder. Muzaffer Akyol'un Ali Demir ile eş zamanlı açılan sergisinde doğadan ve toplumsal yaşamdan seçtiği konuları dışavurumcu bir tarzda ele aldığını söyler. Sergide öne çıkan eserler arasında “*Mor Baca*”, “*Öksüz*”, “*Bekleyiş*”, “*Gelin ve Görümce*”, “*Petrol ve Lale*” çalışmalarını işaret eder. Naile Akıncı'nın 7 Şubat – 21 Şubat 1974 tarihli dördüncü kişisel sergisinde, çevresine yönelik gözlemlerini desen, renk, uyum gibi plastik değerlerin dengeli bir ifade tarzı içerisinde ele aldığını gözlemler. Sanatçının Marmara Adası'nı konu edindiği son dönem çalışmalarında erimiş konturlara ve lekeye yönelen modern figüratif yöntemin, başarılı bulur.¹⁶⁶²

Naile Akıncı'nın kişisel sergisi 7 Şubat – 21 Şubat 1974 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Güzin Fuat Okbay, sergide yer alan eserleri “*ritmi, ulaştığı çizgi senfonisi ve müzikal anlatımı*” açısından takdir eder. Sanatçının renkçiliğinin “*duyarlı ve uyum içinde olduğunu*” belirtir. Gri renk uygulamalarını başarılı bulur. Akıncı'nın çoğunlukla peyzaj resimleri yaptığına dikkat çeken Okbay, son sergide figüratif ve soyut resimlerin ağırlık kazandığına dikkat çeker.¹⁶⁶³

Selma İren, 1974 yılı Şubat ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Burhan Temel'in 14 Şubat – 26 Şubat 1974 tarihlerinde Melda Kaptana Galerisi'ndeki yeni çalışmalarını içeren sergisinde otuz bir yağlıboya eser yer alır. İren, Burhan Temel'in “gördüğünden çok, duyduğunu yansıtan” bir ressam olduğunu söyler. Sanatçının 1965 yılına kadarki döneminde Georges Braque'ı incelediğini sonrasında doğaya yöneldiğini belirtir. Sergide yer alan eserlerde renk, çizgi, perspektif ve düzenleme açısından minyatür araştırmalarından yararlandığına dikkat çeker. Sanatçının sade ve lirik anlatımında yaşamın duyarlılığını görmenin

¹⁶⁶² A. Köksal, *agm. (1974a)*, s. 11.

¹⁶⁶³ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 95, İstanbul 1974, s. 20.

mümkün olduğunu düşünür. Zerrin Kehnemuyi'nin 16 Şubat – 1 Mart 1974 tarihleri arasında Cumalı Sanat Galerisi'nde açılan 9. kişisel sergisinde, sanatçının günlük yaşamdan derlediği görünümüleri tarama, guvaj, yıkama, yağlıboya gibi çeşitli tekniklerde işlediğini aktarır. İren, sanatçının sağlam desen anlayışı, çizgi, leke ve renk düzenlemeleri ile kişisel üslubunun belirli bir bütünlüğe ulaştığı görüşündedir.¹⁶⁶⁴

Paris'te UNESCO Binası'nda 26 Şubat 1974'te açılan “*Çağdaş Türk Resmî*” sergisi kamuoyunda tartışmalara neden olur. Kosta Daponte, Cumhuriyet Gazetesi'nde kaleme aldığı yazıda, serginin “*T.R.T.'nin Türk şairlerini*” andırdığı yorumunda bulunur. Sergi kataloğunda yer alan “*Cumhuriyet'in ilanından sonra doğan Türk resmî*” söylemine karşı çıkar. Sergide eser teşhir eden ressamların on üçünün 1898-1915 arası tarihlerde doğduğunu anımsatır. Paris'te yaşayan Türk ressamları ve eğitim amacıyla şehirde bulunan on sekiz genç sanatçının eserlerinin yer almamasını yadırgar. Bu konudaki eleştirisini Turan Erol'a iletildiğini belirten Daponte, sanatçıdan “*buradaki Türk ressamları da kendi aralarında toplanarak bir sergi açsın, işleri ne*” cevabını aldığını aktarır. Paris'te yaşayan Türk ressamları, sergi konusunda bir bildiri yayınladı. Bildiride Fikret Mualla, Cemal Tollu gibi isimlerin yer almadığı sergide, İbrahim Balaban'ın eserinin “*göstermelik*” olarak sergiye getirildiği savunulur. Ayrıca Sergi afişi için Fransız ressam Georges Mathieu'ya 180 bin lira ödenmesi kınanır.¹⁶⁶⁵

Sennur Sezer, Cumhuriyet Gazetesi'nin 19 Mart 1974 tarihli nüshasında bir dizi sergiyi inceler. Eşref Üren'in Melda Kaptana Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının eserlerinin toplu olarak görülebileceğini belirtir. Üren'in doğa ile ilişkisini koparmamış olmasına dikkat çeker. Sergide, 1962-1963 yıllarını kapsayan doğa çalışmalarının da görülebileceğini vurgular. 9 Mart 1973'te Taksim Sanat Galerisi'ndeki etkinliklerden Güner Ener'in kişisel sergisinde lirik anlatımın ön planda olduğunu, Turgut Atalay'ın sergisinde geometrik düzenin ağır bastığı çalışmalarının yer aldığını ve Özden Akbaşoğlu'nun naif stildeki doğa çalışmalarının teşhir edildiğini söyler. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve öğrencilerinin oluşturduğu “*Atölyemiz*” sergisi, 6 Mart 1973'te Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergi, eser satışından elde edilecek gelirle sanatçıların yurt gezileri düzenleme amacı taşır. Sergide Nedim Günsur, Turan Erol,

¹⁶⁶⁴ Selma İren, “Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 68, İstanbul 1974, s. 11.

¹⁶⁶⁵ Kosta Daponte, “Paris'teki Türk Resim Sergisi T.R.T.'nin Türk Şairlerini Andırıyor”, *Cumhuriyet*, 23 Mart 1974, s. 6.

Orhan Peker, Fikret Otyam, Mustafa Esirkuş, Osman Oral ve Leyla Gamsız'ın büyük boy kopya, yazma ve desenleri yer alır.¹⁶⁶⁶

İbrahim Balaban'ın “özgürlük dönemi” olarak adlandırdığı eserlerden oluşan kişisel sergisi 23 Mart 1974'te Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının uzun sanatsal deneylerini kapsayan sergide, resimleri çini ve seramik üzerine uygulamasının önemli bir yenilik olduğuna dikkat çeker. Balaban'ın yeni eserleri ile folklorik bir zeminden ve Anadolu yaşantısından ayrılmadığını vurgular.¹⁶⁶⁷ Ahmet Köksal, sergi kapsamında Balaban ile yaptığı görüşmeden, sanatçının Türk resmi ve ulusal resim hakkındaki şu görüşlerini aktarır:

“Bugünkü Türk ressamları her zamandan daha çok resmin ne olduğunu öğrenmiş bulunuyorlar. Bir kısım yeteneksiz hocaların eğitimiyle köstekleniyorlarsa da çağımızdaki tekniksel ve toplumsal çalkantılar ressam olacakları kendi öz kaynaklarımıza eğilmeye yöneltiyor. Resim sanatının güzelliğini tutturmanın yanı sıra, kalıcılığını sağlamak için de ülkemizdeki sanat kalıntılarımızdan maya almamız gerekir. Ayrıca konularımız toplumsal çalkantılarımızdan oluşmalıdır. Sanat halkın inançlarını ve yaşantılarını her zaman koynunda gezdirmelidir.”¹⁶⁶⁸

Turan Erol, 26 Nisan 1974 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde Kosta Daponte'un iddialarına cevap verir. Erol, serginin yurt dışında Türk resmine yönelik ilgi uyandırma amacı taşıdığını, herhangi bir sanatçının kişisel fayda sağlamasının söz konusu olmadığını söyler. Serginin satış amacı taşımayan bir sergi olması nedeniyle, sanatçıların yeni eserleri yerine resmi koleksiyonlarda yer alan çalışmaların tercih edildiğini vurgular. Paris'teki Türk sanatçıların sergi hakkındaki tepkilerinin ise siyasi olduğunu iddia eder. Sergi afişinin ise Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın “*Presence de la Turquie*” adlı etkinlik için düzenlendiğini, UNESCO sergisi için yapılmış olduğunu söylemenin içtenlikle bağdaşmayan bir çarpıtma olduğunu ifade eder.¹⁶⁶⁹

Sezer Tansuğ, Orhan Peker'in 10 Nisan 1974'te Melda Kaptana Galerisi'nde açılan sergisini çağdaş Türk resminin gelişim süreci açısından irdeler. Sanatçının teknik açıdan başarılı bir ressam olduğunu vurgulayan Tansuğ, eserlerinin “*yerel ifadeci*

¹⁶⁶⁶ Sennur Sezer, “Sergiler”, *Cumhuriyet*, 19 Mart 1974, s. 6.

¹⁶⁶⁷ Ahmet Köksal, “Balaban Sanatını Açıklıyor”, *Yeditepe*, 210 (406), İstanbul 1974b, s. 3.

¹⁶⁶⁸ A. Köksal, *agm. (1974b)*, s. 3.

¹⁶⁶⁹ Anonim, “Ressam Turan Erol'un Açıklaması”, *Cumhuriyet*, 26 Nisan 1974, s. 6.

eğilimlerin erişebildiği üst bir aşamayı” temsil ettiğini düşünür. Ancak çağdaş Türk resminin Orhan Peker gibi genç sanatçılardan beklentisinin “biçimsel dinamiklerin rastlantısal sonuçlarından farklı” olduğunu belirtir. Sanatçını bozkır temalarının teknik ve ifade başarısına karşın, sözü edilen beklentileri karşılamakta yeterli olmadığı görüşündedir.¹⁶⁷⁰

Elif Naci'nin 9. kişisel sergisi 1974 yılı Nisan ayında Darüşşafaka Sanat Galerisi'nde açılır. Serhat Kestel, serginin retrospektif niteliğine dikkat çeker. Elif Naci'nin yarım yüzyılı bulan sanat yaşamını üç evrede ele alır. Birinci dönemde doğanın nesnel görünüşüne sadık, natüralist bir ifadeye sahip olduğunu belirtir. İkinci evresinde ise Türk İslâm Eserleri Müzesi'ndeki yirmi üç yıllık müdürlük deneyiminin etkisinde olduğunu vurgular. Sanatçının bu dönemdeki çalışmalarında eski Türk motifleri, hat, tezhip, minyatür sanatının etkilerini gözlemler. Sanatçının son dönem eserlerini ise “artık dış alemden alacağı bir şey kalmadığı, için dışa açıldığı” evre olarak tanımlar. Sergide, Elif Naci'nin çağın büyük sanatçıları taklit etmeksizin, özgün bir Türk resim sanatının yaratılabileceğine olan inancın açıkça görülebileceğini düşünür. Son dönemde doğadan uzaklaşıp soyut sanata yöneldiğinde dahi Türk motiflerinden ayrılmamasını bu inancın göstergesi olarak niteler.¹⁶⁷¹

Sezer Tansuğ, Adnan Çoker'in öğrencilerinden oluşan “İstanbul Deneysel Grubu” tarafından Şehir Galerisi'nde açılan serginin “alışılmış resim ölçülerine karşı getirmeye çalıştıkları biçimsel araştırmaların” yeterli olmadığını düşünür. Öte yandan Türkiye'nin yenilenen resim eğilimlerinin tespit edilebilmesi açısından da yeterli görmez.¹⁶⁷²

Nüzhet İslimyeli, 1974 yılı Nisan ayında açılan çeşitli sergileri incelediği bir yazı kaleme alır. Saip Töre'nin Türk – İş Galerisi'nde açılan sergisinde “heyecanlı ve tutarlı” eserlerin yer aldığını belirtir. Sanatçının doğayı çıkış noktası olarak soyuta yöneldiği çalışmalarını başarılı bulur. Fadime Baltacıoğlu Salman'ın aynı mekânda açılan 12. kişisel sergisini, sanatçının renkte ulaştığı tat ve duyarlılık açısından takdir eder. Nisan ayında Türk – İş Galerisi'nde açılan bir başka sergi Hulusi Mercan'a aittir.

¹⁶⁷⁰ Sezer Tansuğ, “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 119, İstanbul 1974a, s. 40-41.

¹⁶⁷¹ Serhat Kestel, “Sanatta Aşama ve Elif Naci”, *Yeditepe*, 211 (407), İstanbul 1974, s. 7.

¹⁶⁷² S. Tansuğ, *agm. (1974a)*, s. 41.

İslimyeli, sanatçının son dönem çalışmalarının renk uyumluluğu ve çeşitliliği açısından gelişmiş olduğunu gözlemler.¹⁶⁷³

Elif Naci'nin yeni çalışmalarını içeren retrospektif sergisi 6 Nisan 1974'te Darüşşafaka Sanat Galerisi'nde açılır. Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan haberde, sanatçının klasik ve modern anlayışta figüratif, non-figüratif ve soyut çalışmalarından oluşan 50'yi aşkın eserin teşhir edildiği belirtilir. Elif Naci'nin sergiyi, “*sanat hayatımın hesabını vereceğim*” sözleri ile tanımladığı aktarılır. Sergi, sezonun “*en ilginç ve orijinal sanat olayı*” şeklinde nitelenir.¹⁶⁷⁴

Sennur Sezer, 1974 yılı Nisan ayında açılan bir dizi sergiyi inceler. Nuri İyem'in son çalışmalarını içeren sergisi 9 Nisan 1974'te Taksim Şehir Galerisi'nde açılır. Sennur Sezer, sergide teşhir edilen eserleri ikiye ayırır. İlk grupta “*çizgisel üslupta bölgesel özellikler taşıyan insan portrelerinin*” yer aldığını belirtir. İkinci grubu ise çeşitli görünüşleri içeren “*Türkiye portreleri*” olarak niteler. Bu çalışmalar içerisinde yabancı turistlerin yöresel görünümlemler ile oluşturduğu zıtlıklara dikkat çektiğini aktarır. Sanatçının doğadan ziyade kendi atölyesinde çalıştığına dikkat çeken Sezer, böylece “*özgün bir tiplermeye*” ulaştığını düşünür. Aynı mekânda eş zamanlı olarak açılan Canan Çoker'in sergisinde “*resmi bütün öteki sanatların egemenliğinden kurtarma amacı taşıyan salt resimler*” teşhir ettiğini vurgular. Sezer'e göre sanatçının çalışmaları “*hikayesiz, düpedüz, gözden beyine hitap edecek bir anlatım yolu içermektedir.*”¹⁶⁷⁵

35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 2 Mayıs 1974'te Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergi jürisi Adnan Çoker, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hüseyin Gezer, Mürşide İcmeli ve Orhan Peker'den oluşur.¹⁶⁷⁶ Sergi başarı ödülleri, yağlıboya resimde Altan Adalı'nın “*Şahmaran*”, Özdemir Altan'ın “*Haber*”, Nejat Akkan'ın “*Halı Dokuyanlar*”, Nevzat Akoral'ın “*Güvercinli Figür*”, Rıza Şentuna Avcıgül'in “*Hasat*”, Abidin Elderoğlu'nun “*Kompozisyon*”, Altan Gürman'ın “*Dünya Yaratılışı*”, Ergin İnan'ın “*Ergin'den Çiler'e*”, Hikmet Onat'ın “*Ahşap Ev*”, Tülin Öztürk'ün “*Soğan Ekmek*” ve Mehmet Yüçetürk'ün “*Akçakoca'da Play*” eserlerine verilir. Baskı resim alanında ise Mustafa Aslıer'in “*Çocuklar*”, Tomur Atagök'ün “*Şişe ve Kadehler*” ve

¹⁶⁷³ Nüzhet İslimyeli, “Diğer Başarılı Sergiler”, *Ankara Sanat*, 98, Ankara 1974b, s. 24.

¹⁶⁷⁴ Anonim, “Elif Naci'nin Beklenen Sergisi Bugün Açılıyor”, *Cumhuriyet*, 6 Nisan 1974, s. 6.

¹⁶⁷⁵ Sennur Sezer, “Sergiler”, *Cumhuriyet*, 19 Nisan 1974, s. 6.

¹⁶⁷⁶ Orhan Peker, jüriden ayrılarak son çalışmalara katılmaz. Orhan Peker'in yerin Arif Kaptan jüriye dahil olur (Nüzhet İslimyeli, “XXXV. Devlet Sergisi”, *Ankara Sanat*, 98, Ankara 1974c, s. 3).

“*Dağlardan İnen Rüzgâr*” eserleri başarı ödülü kazanır. Nüzhet İslimyeli, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin ilk yıllarda verimli olmasına karşın, özellikle son serginin “*üzücü sonuçlar verdiği*” düşünür. İslimyeli, serginin “*belirli kişilerin tekeline geçerek yozlaştığını*” belirtir. Pek çok usta sanatçının sergiye katılmadığına dikkat çeker. Ayrıca ödül kazanmayı hak eden pek çok eserin yer almasına karşın, jüri tarafından ödüle lâyık görülmemesini eleştirir. Jüri tarafından sergiye seçilen bazı eserlerin “*resim sanatına saygısızlık*” olduğu yorumunda bulunur.¹⁶⁷⁷ Jüri hakkındaki sitemini şu sözlerle dile getirir:

“Jüri üyesi seçilecek kişide aranacak niteliklerin başında art düşüncelerden arı olmak gelir. Geniş sanat kültürü, geniş sanat ufuklarını kapsayacak geniş bir görüşe sahip bulunma yetenekleri bunu izler. Çağdaş sanat yapıyorum diye onun bunun tuvallerinden aktarmalar yapan, boyaya renk niteliği bile veremeyen ve sanatı bu sayan, dar görüşlü kişilerden oluşacak bir jüri elbette bu hazin sonucu verecekti... Hele jüride başı çeken kişi. UNESCO Sergisi olup bittisinde olduğu gibi sanki verdiği bir direktifle bu jüriyi o kurmuş gibiydi... Dünyanın hiçbir yerinde görülmeyen bir uygulama olur bizde. O da sanatçılardan jüri seçmek. Oysa jüri eleştirmenlerden, sanat tarihçilerden oluşur her yerde. Sanatçı kendi sanatının inanç sınırları içinde kalma kaderindedir... Fakat eleştirmen, sanatın bütün ufuklarını kapsayacak güçtedir.”

Sezer Tansuğ, 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde yer alacak eserlerin seçilmesinde, seçici kurulun sanatçılardan oluşmasını bir sorun olarak işaret eder. Eser seçimlerinde sanat eleştiriden ziyade, “*sanatçı kaprisinin*” egemen olduğunu düşünür. Türkiye’de mevcut sanat eğitimi çerçevesinde yetişenlerin sadece sanatın tarihsel boyutlarıyla ilgilendiğini ve çağdaş sanat alanında uzman kişilerin yetersiz olduğuna dikkat çeker. Lisansüstü ve akademik düzeyde çağdaş Türk sanatına ilişkin yeterli çalışmaların yapılması gerektiğini ifade eder. Sergide, başta Hikmet Onat olmak üzere eski ustaların çağdaş Türk resminin “*dinamik çağ anılarını statikleşmiş bir yolda da olsa sürdürdüğünü*” belirtir. Genç sanatçıların ise Batılı akım ve modalardan etkisinde kaldığını belirtir. Nedim Günsur, Orhan Peker, Neşet Günal, Ömer Uluç gibi genç

¹⁶⁷⁷ Nüzhet İslimyeli, *agm. (1974c)*, s. 3-6.

isimleri ise serginin öne çıkan sanatçıları arasında sayar.¹⁶⁷⁸ Sezer Tansuğ, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne ilişkin şu yorumda bulunur:

*“Değınmek istediğım bir konu her yıl düzenlenmekte olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin bazı sanatçı kişiler tarafından değerlendirilmekte olduğudur. Rahmetli Turgut Zaim bunun Türkiye'nin bir kültür sorunu olarak bir yüz karası olduğunu herkese belirtmek lütuf ve insanlığını göstermişti... Katılmıyorum bu görüşe. Beni bu yüz karasını temalara ederek, için için gülümsemek daha çok sarar.”*¹⁶⁷⁹

Sezer Tansuğ, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Derneği'nin girişimiyle 23 Temmuz – 6 Ağustos 1974 tarihlerinde İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesinde açılan “*Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi*” hakkında bir yazı kaleme alır. Sergide, aynı günlerde açılan 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin oldukça gerisinde kalan, özensiz bir koleksiyonun yer aldığını düşünür. Sergide yer alan resimlerin havuzlu bölümde, bir açık hava etkinliği olarak sergilenmiş olmasını takdir eder.¹⁶⁸⁰ Güzin Fuat Okbay, otuz dokuz ressam, yirmi heykel sanatçısı ve on bir seramik sanatçısının katıldığı sergiyi geniş kapsamı ve zengin içeriği açısından önemli bir etkinlik olarak niteler.¹⁶⁸¹

Türkiye İş Bankası'nın 50. kuruluş yıldönümü kapsamında Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde banka koleksiyonunun teşhir edildiği bir sergi açılır. Nüzhet İslimyeli, koleksiyonun kapsam ve gücünü Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin üzerinde görür. Müzede özellikle Batılı anlamda Türk resim sanatının ilk temsilcilerinin eserlerinin azlığına dikkat çeken İslimyeli, bazı sanatçıların etkisiyle bu dönem ressamların eserlerinin depolarda bulunduğunu iddia eder. Türkiye İş Bankası'nın sergisinin ise bu açıdan önem arz ettiği söyler. Koleksiyonda ilk Türk ressamlarından Şeker Ahmet Ali Paşa, Osman Nuri Paşa ve Zekai Paşa'nın en güzel örneklerinin bulunduğunu aktarır. Ayrıca koleksiyonun Halil Paşa, Üsküdarlı Cevat, Hoca Ali Rıza gibi ressamların yanı sıra Cumhuriyet dönemi kuşağı ressamların eserlerini kapsadığını belirtir. Ancak Fikret Mualla, Abidin Elderoğlu, Orhan Peker, Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş gibi çağdaş ressamların eserlerinin yer almamasını eksiklik olarak değerlendirir.

¹⁶⁷⁸ Sezer Tansuğ, “Bazı Sergiler”, *Yeni Dergi*, 120, İstanbul 1974b, s. 43-44.

¹⁶⁷⁹ S. Tansuğ, *agm. (1974b)*, s. 43-44.

¹⁶⁸⁰ S. Tansuğ, *agm. (1974b)*, s. 44-45.

¹⁶⁸¹ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergileri”, *Ankara Sanat*, 101, Ankara 1974, s. 22.

Ayrıca İş Bankası'nın resim restorasyon atölyesi kurduğunu, Ömer Hatip İstemioğlu yönetiminde faaliyet gösteren atölyenin ilk sergideki problemleri onardığını söyler.¹⁶⁸²

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nin 93. sayısında, 1974 yılı sergi sezonunu toplu olarak incelediği bir yazı kaleme alır. 1974 yılını verimli bir sanat yılı olarak niteleyen Köksal, bütünlüklü bir değerlendirme yapmanın “dağınıklık gösteren Türk resminin panoramasını vermesi” açısından önemli olduğuna dikkat çeker. 1974 yılı Ocak – Ağustos aylarında açılan sergileri dört bölümde tasnif eder. İlk grupta 19. yüzyıl sonlarından itibaren Batı resmiyle artan temaslar neticesinde izlenimci – realist manzara geleneğini sürdürenler yer alır. Farklı anlayış ve kuşakları kapsayan bu grupta Güzel Sanatlar Birliği, Türkiye Ressamlar Cemiyeti, AS (Ayetullah Sümer ve öğrencileri) Grubu gibi toplulukları sayar. Hikmet Onat, Nazlı Ecevit, Pertev Boyar, Cevat Erkul, İlhami Demirci, İvon Karsan, Ali Karsan, Nermin Pura, Numan Pura, Nazan Akpınar, Saime Belir ve Eşref Üren'i titiz ve objektif bir doğa sevgisini empresyonist renk anlayışı içerisinde İstanbul görünümüne uyarlayarak geleneksel kuralları teknik bir ustalıkla sürdüren sanatçılar olarak işaret eder. İkinci grup ise yüzeye odaklanan, soyutlayıcı, konstrüktivist eğilimler ile modern-figüratif bir anlayışta doğa ve yurt görünümüne odaklanan sanatçılardan oluşur. Bu grubun öne çıkan sergileri arasında Elif Naci'nin 6 Nisan – 12 Nisan 1974 tarihli sergisinde izlenimci ve akademik geleneğin yanı sıra Türk – İslâm sanatlarından etkilenen soyutlama çalışmalarını örnek gösterir. Maide Arel'in 26 Nisan – 11 Nisan 1974 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı sergiyi, konstrüktivist ve figüratif soyutlamalarındaki geometrik form anlayışı açısından ikinci grubun önemli bir etkinliği olarak niteler. Ayrıca Hasan Kavruk, Zahide Özar, Necdet Kalay, Beyza Tanındı ve Kristin Saleri'yi biçimsel yönelimleri ve soyutlamacı anlayışları çerçevesinde modern-figüratif kategorinin önemli isimleri olarak vurgular. Üçüncü grupta ise “*görsel algılarını ya da dış ve iç yaşantılarını çağın uluslararası soyutlayıcı, özgür veya geometrik düzenleme yöntemine yansıtan*” sanatçıların bulunduğunu söyler. Bu grupta Erdal Alantar, İsmail Altınok, Can Göknül, Canan Çoker, Burhan Uygur, Naime Saltan'ın sergilerini örnekler. Türkiye'deki soyutlama eğilimlerinin düşünsel temellere dayalı, gerekli aşamaların deneyimlendiği bir çabadan ziyade, yapay ve yüzeysel olduğun görüşündedir. Son grupta çağdaş plastik değerleri yerel kaynaklar ile uzlaştırarak ulusal bir nitelik elde

¹⁶⁸² Nüzhet İslimyeli, “T. İş Bankası Koleksiyonu”, *Ankara Sanat*, 102, Ankara 1974d, s. 8-9.

etmeye çalışan sanatçılar yer alır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Nedim Günsür, Cihat Burak, Nuri İyem, Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, İbrahim Balaban, Güner Ener, Burhan Temel, Naci İslimyeli, Ruşen Dora ve Yaprak Berkkan'ın 1974 yılında açtığı sergileri, bu anlayışının örnekleri olarak takdir eder.¹⁶⁸³

Nedim Günsür, Cihat Burak ve Nuri İyem'in ortak düzenledikleri sergi 28 Eylül – 23 Ekim 1975 tarihleri arasında Cumalı Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide Cihat Burak'ın pastel, Nedim Günsür ve Nuri İyem'in yağlıboya eserleri teşhir edilir. Güzin Fuat Okbay, Cihat Burak'ın çoğunlukla figüratif olan son dönem eserlerinin anlatımcı ve fantastik yönlerini vurgular. Sanatçının saf bir gerçeklik yerine duyarlılık ve psikolojik öğelere ağırlık verdiğini belirtir. Nedim Günsür'ün son dönem çalışmalarının yanı sıra önceki dönemlerden de eserler teşhir ettiğini belirtir. Son dönem çalışmalarını uyum ve zevk açısından “*olgun ve tutarlı*” olarak yorumlar. Nuri İyem'in eserleri arasında “*Şile'den*” adlı eserde sağlam yapı ve rengin öne çıktığını; “*Gecekondulu*”, “*Tarlada*”, “*Anadolu*” gibi eserlerde ise konu gereği rengin tüm nitelikleriyle ortaya konması zorluğuna karşın sanatçının ustalığını vurgular.¹⁶⁸⁴

Gerçekçiler Grubu'nun ilk sergisi Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde, 2 Ekim – 15 Ekim 1974 tarihleri arasında açılır. Sergide yirmi altı ressamın¹⁶⁸⁵ elli üç yağlıboya, on bir suluboya ve bir pastel eseri yer alır. N. Sabit Turgut, sergide her zevke hitap eden eserlerin yer aldığını belirtir. Bazı yetersiz çalışmalar hariç, serginin başarılı olduğunu söyler.¹⁶⁸⁶ Yazısında Gerçekçiler Grubu'nun sergi kataloğunda yer alan bildirisine yer verir:

“Topluluğumuz adını dar kapsamda düşünenler bulunabilir. Bu açıdan bir açıklama yapmayı zorunlu bulmaktayız. Adımız toplumcu görüşten gelmiyor. Duyan bir sanatçının duyarak ortaya koyacağı bu tür ürünlerine de saygılıyız kuşkusuz. Ancak zorlamaların da karşısındayız. O zaman güdümlü sanat olur bu, böyle bir zorlamayla. 19. yüzyılın realizmi de değildir topluluğumuzun bu adı.

¹⁶⁸³ Ahmet Köksal, “Geçen Mevsimin Sergileri: Türk Resmi Çok Hareketli Bir Oluşma Döneminde”, *Milliyet Sanat*, 93, İstanbul 1974c, s. 19, 26.

¹⁶⁸⁴ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergileri”, *Ankara Sanat*, 103, Ankara 1974, s. 7-8.

¹⁶⁸⁵ Sergiye katılan sanatçılar: Nuri Abaç, Naile Akıncı, Nuran Altıata, Mazhar Aykut, Cafer Bater, Enver Demokan, Adil Doğançay, Afife Ecevit, Nurettin Gürpınar, Cemal Güvenç, Hüsnü Güler, Ömer İstemi Hatipoğlu, Nüzhet İslimyeli, Naciye İzbul, Necdet Kalay, Mazhar Olgun, Osman Oral, Münip Özben, Işıl Özışık, Fadime Salman, Enver Sönmez, Naim Uludoğan, Ülkü Uludoğan Rami Uluer, Eşref Üren, Mehmet Yücedürk (N. Sabit Turgut, “Gerçekçiler Grubu Sergisi I”, *Ankara Sanat*, 103, Ankara 1974, s. 10).

¹⁶⁸⁶ N. Sabit Turgut, *agm. (1974)*, s. 10

Böylesi, çağımız estetiğinden bir geriye dönüş demek olur ki, sanat dediğimiz o zarif mimarlık anıtına yeni yeni taşların eklenmesi yolu kapanmış olur. Sanatı bir oyun kabul eden görüşe saygı duymakla birlikte, Gerçekçiler Grubu, sanatı bir oyun saymayanlar, tersine olarak çok ciddi, haysiyetli, bilinçli ve güç bir uğraşı kabul edenler, -resim yapmak niyet çekmek değildir- inancını taşıyanlar topluluğu. Biz gerçekçiliği Rönesans'ın Çena'larından günümüze dek gelmiş geçmiş bütün akımlarıyla gelişen doğa çıkışlı sanat yapma anlamında kullanıyoruz. Çok geniş kapsamlı bu anlayış içinde, mikroskop görüntülerini konu alarak didinen sanatçıyı bile, büyük usta Doğa'nın izinde sayıyoruz. Doğa çıkışlı non-figüratif de bu görüşümüzün kapsamı içindedir. Doğada her şey vardır. Sanatçı kendi gücüyle onu yorumlamalı, renklendirmeli ve biçimlendirmelidir. Topluluğumuz bu inançla yola çıkmış bulunuyor.”¹⁶⁸⁷

Şükriye Dikmen'in kişisel sergisi 15 Ekim – 4 Kasım tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Güzin Fuat Okbay, serginin Dikmen'in sanatsal kaygılarını ve gelişim aşamalarını görebilmek açısından önemine işaret eder. Sanatçının sadelik yolunda stilize edilmiş biçimleriyle “öze ulaştığını” düşünür. Renkçiliğinin “şatafattan uzak bir” olgunluk taşıdığını belirtir. Resimlerinde, ince sürülmüş tonların ve renk uyumunun yanı sıra yer yer saydam alanların görüldüğüne dikkat çeker. Figür yapısında konuya ağırlık verdiğini, çizgide ise indirgemeci bir tavır içerisinde olduğunu gözlemler. Ayrıca sanatçının sergi teşhir düzeni ve malzeme tercihindeki özenli dikkatini takdir eder.¹⁶⁸⁸

3.1.3.6. 1975-1976 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Güzel Sanatlar Birliği'nin 58. İstanbul resim sergisi, 13 Ocak – 23 Ocak 1975 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide otuz sanatçının eserleri sergilenir.¹⁶⁸⁹ Güzin Fuat Okbay, GSB.'nin son yıllarda aldığı yeni üyeler ile çağdaş eğilimleri de temsil etmeye başladığına dikkat çeker. Birliğin öteden beri tutucu olmadığını, ilk yıllarındaki sergilerde Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin eserlerine yer verdiklerini anımsatır. Sanatçılar için önemli olanın inançlar ya da eğilimlerden

¹⁶⁸⁷ N. Sabit Turgut, *agm. (1974)*, s. 10.

¹⁶⁸⁸ Güzin Fuat Okbay, “Ş. Dikmen Sergisi”, *Ankara Sanat*, 104, Ankara 1974, s. 20.

¹⁶⁸⁹ Anonim, “58. İstanbul Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, Basım yeri 13 Ocak 1975, s. 5.

ziyade eserlerin niteliği olduğunun altını çizer. Bu bağlamda, serginin “*kaliteli ve belirli bir düzeyin üzerinde*” olduğunu düşünür. Nazan Akpınar, Jale Gün, Kâinat Pojonk, Burhan Temel ve Haluk Tezozar gibi genç sanatçıların ilk defa katıldıkları GSB. sergisine farklı bir hava getirdiklerini belirtir.¹⁶⁹⁰ Ahmet Köksal, sergide teşhir edilen eserler arasında “yarım yüzyıl önceki anlayışları yansıtan” resimler yanında çağdaş ve yerel eğilimleri taşıyan genç sanatçılara ait çalışmaların bulunmasıyla serginin karma niteliğinin pekiştiği değerlendirilmesinde bulunur. Hasan Kavruk’un renk-ışık değerlerini yarı soyut bir düzenleme içerisinde ele alan peyzajını, Haluk Tezozar’ın “*çağdaş acıları yansıtan*” portrelerini, Maide Arel ve Necdet Kalay’ın farklı üsluplarda Anadolu’yu yansıtan çalışmalarını, Burhan Temel’in sade natürmort ve peyzajları, Kâinat Pojonk’un “*Bekleyiş*” adlı figüratif resmini, Cafer Bater ve Ruzin Galatalı’nun doğaya bağlı suluboyalarını ve Nüzhet İslimyeli, Jale Gün, Şükrü Erdiren’in eserlerindeki yeni arayışları takdir eder.¹⁶⁹¹

Gündüz Gölönü’nün Amerika’da yaptığı çalışmaları içeren kişisel sergisi, 20 Ocak – 3 Şubat 1975’te Melda Kaptana Galerisi’nde açılır. Zeynep Oral, sergide yer alan eserlerde tümüyle Türk sanatının hâkim olduğunu belirtir. Sanatçı hakkında Amerika’da çıkan olumlu eleştirileri aktaran Oral, yazılarda öne çıkan unsurun “*renk ve tekniğin olağanüstülüğü*” olduğunu söyler. Gündüz Gölönü’nün baskı tekniğini dünyaca ünlü gravür otoritesi Hayter’den öğrendiğine dikkat çeker. Hayter’in “*viskosite*” adı verilen tekniğini geliştirerek yeni boyutlar kazandırdığını düşünür. Sergide yer alana eserleri “*çevreden esinlenilerek yapılanlar*”, “*mitolojik konular*” ve “*portreler*” olmak üzere üç grupta ele alır. Zeynep Oral’a göre, “*Minnesota Senfoni Orkestrası*”, “*San Diego*”, “*Flamanlar*” gibi çevre esintili temalar içeren eserler Doğu ve Batı kültürlerine yönelik bireşimci bir anlayıştaadır. Mitolojik konulu resimler ise anlatının kökenleri açısından Anadolu kaynaklıdır. Portrelerde ise kişiler, ait oldukları kültürel çevreyi temsil eden bağlamlar içerisinde ele alınır. Oral, sergiyi “*duygu coşkunuğu, teknik bilgi, kültür ve gözlemcilik*” açısından takdir eder.¹⁶⁹²

Ahmet Köksal, 1975 yılı Şubat ayında İstanbul’da açılan çeşitli sergileri inceler. Abidin Dino’nun Taksim Drugstore Binbir’de beş renkli ve bir gravürden oluşan

¹⁶⁹⁰ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul’da Güzel Sanatlar Birliği 58. Sergisi”, *Ankara Sanat*, 197, Ankara 1975, s. 10.

¹⁶⁹¹ Ahmet Köksal, “Güzel Sanatlar Birliği’nin Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 115, İstanbul 1975, s. 21.

¹⁶⁹² Zeynep Oral, “Gölönü’nün Gravürlerinde Doğuyla Batı, Teknikle Gözlem Sarmaş Dolaş”, *Milliyet Sanat*, 116, İstanbul 1975, s. 18-20.

sergilemesini, “*gerçek bir sergi niteliği*” taşınamasına karşın, Dino’nun yeni döneminden bir kesit olması açısından önemser. Eserlerde gerçekçi bir anlatımdan çok renk uyumu ve biçimsel çeşitlemelerin öne çıktığını belirtir. Mehmet Pesen’in 1 Şubat – 14 Şubat 1975’te açılan Cumalı Galerisi’nde açılan sergisinde sanatçının son çalışmaları teşhir edilir. Köksal, Pesen’i, Türk resminin ulusallaşması amacı taşıyan kişisel deneylerini bilinçli bir şekilde sürdürdüğü için över. Sergide yer alan eserlerde Orta Anadolu’daki gözlemlerinden yararlandığını, minyatürden etkilenen açık ve somut bir anlatıma ulaştığına dikkat çeker. Ruşen Dora’nın 28 Ocak – 11 Şubat 1974 tarihli Beyoğlu Şehir Galerisi’ndeki sergisinde Kütahya, Çorum, Muğla, Üküdar’dan görüntüleri derlediği mürekkep ve suluboya karışımı eserler yer alır. Köksal, teşhir edilen eserleri “*sağlam bir perspektif ve çizgi gücüne dayanan, açık, temiz ve objektif bir anlatıma sahip*” çalışmalar olarak değerlendirir. Konularında ise çevrenin insan ve yaşam üzerine etkilerine odaklandığını aktarır.¹⁶⁹³

Nuri İyem’in son dönem çalışmalarını içeren sergisi 10 Şubat – 24 Şubat 1975 tarihinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının insan – doğa birlikteliğini çizgi, istif ustalığı ve renk coşkulu ile ele aldığını belirtir. Sanatçının anıtsal ve heykelsi figürlerine dikkat çeker. “*Ay Işığı*” serisinde mavi armoniler içerisinde lirik bir anlatıma ulaştığını vurgular. Adana, Akçay ve yazlık bölgeleri ele aldığı peyzajlarda sanatçının doğaya bakışını takdir eder. Ayrıca kent – gecekondü çelişkisi ve gurbetçiler temaları içeren eserlerin de yer aldığını aktarır.¹⁶⁹⁴

İbrahim Balaban’ın “*altıncı dönem*” çalışmalarını içeren kişisel sergisi Ankara Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Kaya Özsezgin, Balaban’ın bir önceki sergisinde “*primitif*” nitelikli üslubun ötesinde, hacimci ve inşacı kompozisyon denemelerini sanatçı açısından bir yanlışlık olarak yorumladığını anımsatır. Sergide yer alan son çalışmalarında ise bu sorunların ustaca aşıldığını gözlemler. Balaban’ın sanat yaşamı içerisinde yeni bir atılım olarak nitelediği sergide, “*kendisinin olmayan resimleri, kendi resmine dönüştürdüğü*” değerlendirmesinde bulunur. Yeni yönteminde öne çıkan unsur olarak boyanın yüzeysel dokusuna rölyef karakteri katmasını işaret eder. Bu yöntemin,

¹⁶⁹³ Ahmet Köksal, “Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 118, İstanbul 1975, s. 21.

¹⁶⁹⁴ Ahmet Köksal, “Nuri İyem’in Yeni Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 119, İstanbul 1975, s. 21.

motif ve nakışlarına çağdaş nitelikler kazandırdığını düşünür. Balaban'ın yeni biçimsel olanaklar arayışında olmasını takdirle karşılar.¹⁶⁹⁵

Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin 39. sergisi,¹⁶⁹⁶ Darüşşafaka Galerisi'nde açılır.¹⁶⁹⁷ Ahmet Köksal, sergide ağırlıklı olarak doğaya bağlı teknik bir yetkinliğin ve plastik kaygıları ön planda tutan peyzajların bulunduğunu belirtir. Ayrıca Elif Naci, Aliye Berger, Karistin Saleri, Jale Yasan, Kâinat Pajonk, Mümtaz Yener gibi sanatçıların çağdaş üslup ve düzenlemelerinin sergiye zenginlik kattığını düşünür. Bu açıdan serginin mevcut Türk resim sanatının geniş bir kesitini ortaya çıkardığı değerlendirilmesinde bulunur.¹⁶⁹⁸

Selmi Andak, Cumhuriyet Gazetesi'nin 8 Şubat 1975 tarihli nüshasında çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Ruşen Dora'nın Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açılan "*Eskimiş Evler ve Sokaklar*" sergisinin sanatsal değeri kadar belgesel niteliği taşıdığını vurgular. Sanatçının eserlerinde yitirilen çevrenin toplumsal hafızadaki yerine işaret ettiğini belirtir. Eserlerin "*üstün doku bağlantılarının*", Anadolu'nun tarihsel mirasının sezgisini içerdiği yorumunda bulunur. İstanbul Nişantaşı'nda Künmat Sanat Galerisi'nde açılan sergide İbrahim Balaban, Cihat Burak, Mustafa Esirkuş, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem ve Mukaddes Saran'ın eserleri teşhir edilir. Andak, çağdaş resim ustalarının karma sergide buluşmasının sanat çevrelerince ilgiyle izlendiğini söyler. Mustafa Esirkuş'un Melda Kaptana Sanat Galerisi ve Fikret Kolverdi'nin Taksim Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergilini ise başarılı bulur.¹⁶⁹⁹

Melda Kaptana Galerisi tarafından düzenlenen karma sergi, 3 Mart – 15 Mart 1975 tarihleri arasında gerçekleşir.¹⁷⁰⁰ Sergide Avni Arbaş, Mustafa Aslıer, Ergin İnan, Mustafa Pilevneli, Eşref Üren, Tangül ve Fikret Ürgüp'ün eserleri teşhir edilir. Ahmet Köksal, sergiyi belirli bir kuşağın ya da sanat görüşünün ortak yanlarını taşımaktan

¹⁶⁹⁵ Kaya Özsegin, "İbrahim Balaban", *Milliyet Sanat*, 119, İstanbul 1975, s. 21, 30.

¹⁶⁹⁶ Sergiye katılan sanatçılar: Nermin Pura, Nevzat Kasman, Nusret Suman, Aliye Berger, Türkan Sılay Rador, Salih Acar, Mehmet Yüçetürk, Numan Pura, Zeki Kırıl, Derman Gül, Cemal Baki, Kristin Saleri, Ulvi Soyarslan, Turgut Atalay, Muhtar Ayben, Saadet Zafir, Maide Arel, İlhami Demirci, Şemsi Arel, Kemal Zeren, Abdullah Çizgen, Çzdan Ükbaoglu, Münip Özben, Zahide Özar, Serap Şilliler, Jale Yasan, Kâinat Pajonk, Vahit Erdoğan, Nermin Faruki, Mazhar Olgun, Naile Akıncı, Saime Belir, Ali Avni Çelebi, Saim N. Resnelioğlu, Mümtaz Yener, Nihal Atamer ve Elif Naci (Nüzhet İslimyeli, "Türkiye Ressamlar Cemiyeti Sergisi", *Ankara Sanat*, 108, Ankara 1975, s. 10).

¹⁶⁹⁷ Selmi Andak, "Ressamlar Cemiyeti 39. Sergisi", *Cumhuriyet*, 2 Mart 1975, s. 5.

¹⁶⁹⁸ Ahmet Köksal, "Ressamlar Cemiyeti'nin Sergisi", *Milliyet Sanat*, 120, İstanbul 1975, s. 21.

¹⁶⁹⁹ Selmi Andak, "Sergiler", *Cumhuriyet*, 8 Şubat 1975, s. 5.

¹⁷⁰⁰ Güzin Fuat Okbay, "Melda Kaptana'da Sergi", *Ankara Sanat*, 109, Ankara 1975, s. 22.

ziyade “özel galerilerin gündemini sürdürme” kaygısı taşıyan bir “sanat gösterisi” olarak niteler. Profesyonel galerilerin ticari kaygılarla açtığı sergilerdeki artışa dikkat çeker. Sergide, Avni Arbaş’ın 1960-1971 yıllarındaki çalışmalarını kapsayan eserlerin sergilendiğini aktarır. Mustafa Aslıer’in 1970-1975 dönemini kapsayan çalışmalarını ise figürlerin geometrik ve yarı simgesel düzenlerini vurgular. Ergin İnan’ın toplumsal yaşamın karmaşasını içeren iki çok figürlü kompozisyonu ile Mustafa Pilevneli’nin Anadolu ve İstanbul’dan görüntüler içeren eserlerinin yer aldığını belirtir. Eşref Üren’in 1962 – 1963 yıllarında yaptığı sekiz eserin “bir ustanın iyimser renk duyarlığından izler taşıdığını” düşünür. Fikret Ürgüp’ün 1966-1971 yılları arasında yaptığı çalışmaları ise “bir sanat gönüllüsünün gözleme dayanan çabası” sözleriyle yorumlar.¹⁷⁰¹

Kaya Özsezgin, Burhan Uygur’un Mart ayında Artisan Galeri’de açtığı kişisel sergiyi, sanatçının sürrealist eğilimleri ve biçimsel yaklaşımları çerçevesinde inceler. Türk resminde sürrealist yaklaşımların yaygın olmadığına dikkat çeken Özsezgin, Burhan Uygur ile Alaattin Aksoy ve Yüksel Arslan dışında bilinçdışına yönelik araştırmalara yapan sanatçının olmadığını belirtir. Sürrealist eğilimleri, “bilinçaltının karmaşık dünyasından, tanımı bir bakıma güç çağrışımlar kanalı ile yeni ve somut ilişkilere yönelmek” olarak tanımlar. Bu açıdan Burhan Uygur’un “figür mistifikasyonu” içeren çalışmalarını özgün ve yenilikçi bulur. Sanatçının eserlerinde genellikle ifadeci öğelere yer verdiğine dikkat çeker. Özsezgin’e göre sanatçı gri, mat ve pastel renkler ile ince uygulanmış boya trüklerinde içerik ve anlama uygun bir görünüm elde eder. Eserlerin mistifikasyona dayanan bilinçdışı vurgularının, esasen Türk resminin yabancı olmadığı bir duyarlılık içerdiği görüşündedir.¹⁷⁰²

Can Göknil’in kişisel sergisi, 1 Nisan – 15 Nisan 1975 tarihleri arasında Amerikan Kültür Merkezi’nde açılır. Ahmet Köksal, sergi hakkındaki yazısında Göknil’in üslubunda Amerikan sanatının ve çağdaş soyut akımların etkisinin altını çizer. Göknil’in son bir yıllık çalışmalarını kapsayan sergide, soyut bir üslupta insanoğlunun sevinç, acı ve özlemlerine odaklandığını belirtir. Eserlerde çoğunlukla pastel renklerin kullanıldığını gözlemleyen Köksal, bazı eserlerde Paul Klee ve vitray çalışmalarını anımsatan düzenlemelerin yer aldığına dikkat çeker. Ayrıca, çuval, ip, parafin, plastik boya gibi farklı gereçleri kullandığı kolaj çalışmalarını başarılı bulur.

¹⁷⁰¹ Ahmet Köksal, “Bir Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 122, İstanbul 1975, s. 21.

¹⁷⁰² Kaya Özsezgin, “Burhan Uygur”, *Milliyet Sanat*, 124, İstanbul 1975, s. 21, 23.

“Bir Gece Adam Bisikletiyle”, “Adam ve Müzik”, “Adam ve Gece” gibi eserlerinde duyarlı ve ilgi çekici biçimsel araştırmalarını takdir eder.¹⁷⁰³

Edip Hakkı Köseoğlu’nun ilk kişisel sergisi, 5 Nisan – 16 Nisan 1975 tarihinde, Kunmat Sanat Galerisi’nde açılır. Sergide, sanatçının 1970 yılı öncesindeki eserleri teşhir edilir. Selmi Andak, serginin Türk resim sanatı için belge niteliği taşıdığını belirtir. Sanatçının Türkiye’de empresyonizmin en güçlü temsilcilerinden olduğunu söyler.¹⁷⁰⁴ Nüvit Özdoğru, sanatçının yarım yüzyıla yakın bir süre içerisinde kişisel sergi açmamasını eleştirir. Sergiyi, Türk resim sanatı için büyük bir kazanım olarak değerlendirir. Sanatçının taşlayıcı ve mizahi yönünü vurgular. Eserlerinde biçim ve içerik açısından Bruegel, Daumier gibi sanatçıların etkisinin altını çizer. Etüt ve deneme çalışmalarında sıklıkla bu sanatçılara yönelik araştırmalar yaptığını anımsatır. Desen, anatomi ve renk konusundaki ustalığının, sağlam bir sanat bilgisi temelinde yükseldiğini ifade eder.¹⁷⁰⁵

Tülin Serpen’in “Savaştan Döndüm 1, 1973” adlı resim sergisi, 11 Nisan – 26 Nisan 1975 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılır.¹⁷⁰⁶ Selmi Andak, Serpen’in sergisinde “öz ve biçim açısından kişiliği yenileştirdiğini” gözlemler. Andak’a göre önceki sergilerinde figüratif, non-figüratif ve soyut alanda olumlu örnekler veren Serpen, sergisinde “tümüyle yeni bir tür öz ve biçim” tartışmasına yönelir. Özdemir Altan’ın bilinçli katkılarından yararlandığını vurgulayan Andak, sanatçının yeni resimlerinde etkileyici renkleri belirli çizgiler ve orijinal biçimler ile başarıya ulaştığını düşünür.¹⁷⁰⁷

Ahmet Köksal, 27 Mart – 10 Nisan 1975 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılan Erkut Uzelli, Yasemin Özen ve Cuma Ocaklı’nın kişisel sergilerini inceler. Erkut Uzelli’in beşinci kişisel sergisinde on beş yağlıboya eseri yer alır. Köksal, Uzel’in ilk döneminde köy ve ev temaları çerçevesinde renkçi soyutlamalara, ikinci evresinde ise kalabalık figürlü kompozisyonlar ile toplumsal içeriklere yöneldiğini belirtir. Sergide sanatçının her iki döneminden eserlerin teşhir edildiğini aktarır. “Futbolcular”, “Hakemler”, “Tribün” üçlemesinin toplumsal çelişkilere temas ettiğine dikkat çeker.

¹⁷⁰³ Ahmet Köksal, “Can Göknil’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 127, İstanbul 1975, s. 21.

¹⁷⁰⁴ Selmi Andak, “Edip Hakkı Köseoğlu’nun İlk Kişisel Sergisi”, *Cumhuriyet*, 8 Nisan 1975, s. 6.

¹⁷⁰⁵ Nüvit Özdoğru, “Edip Hakkı Köseoğlu İlk Kişisel Sergisiyle Mizahı, Doğayı ve Doğanın Gizemli Güçlerini Getiriyor”, *Milliyet Sanat*, 127, İstanbul 1975, s. 18-20.

¹⁷⁰⁶ Selmi Andak, “Sergiler”, *Cumhuriyet*, 10 Nisan 1975, s. 6.

¹⁷⁰⁷ Selmi Andak, “Sergiler”, *Cumhuriyet*, 19 Nisan 1975, s. 6.

“Kültür Katları”, “Kuyruk”, “İstanbul Festivali”, ve “Havaalanı” eserlerini, son yıllarda Türkiye’de görülen “yeni gerçekçilik eğilimlerinin figüratif alandaki habercileri” olarak niteler. Sanatçının geleneksel resim değerlerinden yararlandığını, çağdaş resim sanatının plastik değerlerini göz ardı etmeden toplumsal bir içerik yansıtma çabasında olduğunu düşünür. Yasemin Özen’in sergisinde ise koyu tonlar ve kenar çizgilerin baskın olduğu figüratif eserlerinde ritmik öğelerin öne çıktığını söyler. Sanatçının “Pazaryeri”, “Otobüs İçi”, “Tarlada Çalışanlar”, “Göç” gibi eserlerinde toplumsal konulardan ayrılmadığının altını çizer. Cuma Ocaklı’nın sergisinde ise Güneydoğu Bölgesi’nin toplumsal yaşama ilişkin kesitlerinin karamsar bir atmosferin içerisinde temsil edildiği görüşündedir.¹⁷⁰⁸

Otuz Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 2 Mayıs 1975’te Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergi jürisi Nevzat Akoral, Sabri Berkel, Şadi Çalık, Devrim Erbil, Nedim Günsür, Mustafa Pilevneli ve Adnan Turani’den oluşur. Sergide iki yüz resim ve otuz dört heykel teşhir edilir. Resim alanında başarı ödülleri Halil Akdeniz’in “Uzay Üzerine”, İsmail Altınok’un “Kompozisyon”, Ergin İnan’ın “Irmak Kıza”, Hamza İnanç’ın “Evler ve Kar Üzerinde Güzelleme”, Arif Kaptan’ın “Kırmızı Uyum” ve Ünsal Toker’in “Çatanalar” eserlerine verilir. Nüzhet İslimyeli, sergiyi önceki yıllara göre başarılı bulur. Başarımın en önemli etkeni olarak jürinin yeni isimlerinden kurulmasını işaret eder. Ancak yönetmelikte seçme ve değerlere ilişkin sorunların devam ettiğini anımsatır. Devlet tarafından satın alınmak üzere seçilen eserlerin çoğunlukla başarılı olduğunu vurgular. Nuri Abaç’ın “Viyana Kuşatması”, Bahattin Akay’ın “Mehtap”, Şeref Bigalı’nın “Kompozisyon”, Müşerref Köktürk’ün “Paris”, Osman Oral’ın “Karadeniz’in Ereğli’den Görünüşü”, Kristin Saleri’nin “İlk Tapınaklar”, Dilek Üçler’in “Toprak ve Kadın”, Muammer Bakır’ın “Aşık” eserlerini serginin ödülü hak eden başarılı çalışmaları olarak işaret eder.¹⁷⁰⁹

Kaya Özsezgin, sergiye ilişkin yazısında, Türkiye’de “değer ölçütlerinin zümre çıkarları doğrultusunda istismar edildiği” sanat ortamında, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin halkın beğenilerini oluşturan bir “mihenk taşı” niteliğinde olması gerektiğini savunur. Son yıllarda sergi hakkında çıkan eleştirileri anımsatan Özsezgin, sergi yönetmeliğinde yapılan değişikliklerin yeterli olmadığı kanısındadır. Resim

¹⁷⁰⁸ Ahmet Köksal, “Uzelli, Özen, Ocaklı’nın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 126, İstanbul 1975, s. 21.

¹⁷⁰⁹ Nüzhet İslimyeli, “XXXVI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 110, Ankara 1975, s. 3-6.

alanında 860 başvuru yapıldığını vurgulayan yazar, 200 eserin sergilenmeye hak kazandığını belirtir. Eser seçimlerinin ilk bakışta titiz bir çalışmayı yansıttığı düşünülse de teşhir edilen eserlerin “*tutarlı değer ölçütlerine göre sergiye alındığına dair*” şüpheleri olduğunu ifade eder. Ödül kazanan eserler içerisinde Ergin İnan’ın çalışması dışında ödülü hak eden bir resim olmadığı görüşündedir. Jürinin seçimlerini çoğunlukla soyut eserlerden yana kullandığını, natüralist eğilimlerin başarısız görülmesinin nedenini anlayamadığını söyler. Sergiye katılan sanatçılardan Nedim Günsür, Orhan Peker, Turan Erol, Cevat Dereli, Cihat Burak, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren’in alışıldık tarzlarına yeni boyutlar kattığını düşünür. İbrahim Örs, Aydemir Ökmen, Tomur Atagök, Vedat Mavitan ve Aslı Titiz’in sergiye olumlu nitelikler kazandırmalarını takdir eder. Özsezgin, 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ni iki tür eğilim çerçevesinde özetler. Batılı sanat tekniklerini göz önüne alarak bunları ulusal bir bilinçle işleyen eğilimler ile kuramsal zeminini Batılı kaynaklardan alan ve tamamen Batılı olma çabası içerisinde en yeni gelişmeleri temsil eden eğilimlerin bir arada olduğunu gözlemler. Çağdaş değerleri ulusal perspektifte yorumlayan ilk gruptaki eğilimleri, bilinçli ve tutarlı çabaları açısından takdir eder.¹⁷¹⁰

Nüzhet İslimyeli, Turan Erol’un Alman Kütüphanesi Galerisi’nde açtığı 6. kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının son yıllarda beyaz renge ağırlık verdiğine dikkat çeker. Beyazı geniş yüzeylerde ve resme egemenlik kuracak biçimde kullandığını belirten İslimyeli, spatül hareketlerinin rahat tavrını takdir eder. Beyaz rengin çeşitli nüanslarla renklendirdiği yüzeylerde spatül aksiyonlarının ayrı bir estetik değer kattığını düşünür. Sergide yer alan eserlerin, Turan Erol’un “*beyaz dönemi*” olarak adlandırılabilceğini savunur. Ayrıca sanatçının yarım bırakılmış hissi yaratan eserlerinde aşırıya kaçmamış olmasını “başarılması zor bir sonuç” olarak niteler.¹⁷¹¹

İhsan Cemal Karaburçak, Orhan Peker, Oya Katoğlu ve Leman Tantuğ’un eserlerinden oluşan karma sergi 6 Haziran 1975’te Artisan Galeri’de açılır. Kaya Özsezgin, sergiye yönelik eleştirisinde, serginin son yıllarda Türk sanatında görülen yenilikçi eğilimlerin kesitini sunması ve benzer görüşlere sahip sanatçılar arasındaki iletişimi güçlendirmesi açısından önemli olduğunu belirtir. Serginin, Karaburçak, Peker, Katoğlu ve Tantuğ arasındaki ilişkilerin sağlamlığı açısından, “*herhangi bir karma*

¹⁷¹⁰ Kaya Özsezgin, “Otuz Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi Sanatımızdaki Eğilimlerin Panoramasını Çiziyor”, *Milliyet Sanat*, 131, İstanbul 1975, s. 18-20.

¹⁷¹¹ Nüzhet İslimyeli, “Turan Erol Sergisi”, *Ankara Sanat*, 110, Ankara 1975, s. 10.

serginin sıradan anlamını aştığını” düşünür. İhsan Cemal Karaburçak’ın eserlerinde, katı formüllere bağlanmak yerine naif duyarlılığın egemen olduğunu söyler. Sanatçının renk beğenisi ve kompozisyon gücüne dikkat çeker. Orhan Peker’in resimlerini “*doğa karşısında etkin olabilme güdüsünün etkin yaklaşımları*” olarak tanımlar. Oya Katoğlu’nun çalışmalarında geleneksel resim ve nakış beğenisinin çağdaş yorumlara ulaştığını vurgular. Leman Tantuğ’un çalışmalarında ise yer yer naif stili aşarak yetkin bir sanatçı izlenimi verdiği değerlendirilmesinde bulunur.¹⁷¹²

Dünya Kadın Yılı kapsamında 16 Haziran – 13 Temmuz 1975 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisi’nde açılan karma sergide 29 kadın sanatçının eserleri yer alır.¹⁷¹³ Ahmet Köksal, sergi hakkındaki yazısında, teşhir edilen eserlerin “*kadınca bir duyarlılık içinde*” toplumsal yaşam ve doğaya ilişkin çeşitli görünüşleri içerdiğini belirtir. Nazlı Ecevit’in “*Köylü Kızı*” ve iki natürmort çalışmasını başarılı bulur. Ivon Karsan ve Saadet Zafir’in doğaya bağlı, nesnel gerçekçi yaklaşımlarına dikkat çeker. Zahide Özar’ın iki eserinde doğayı hareketli bir renk armonisiyle yorumladığını söyler. Maide Arel’in üç figüratif çalışmasında çizgi ve sade renk anlayışını ulusal bir ilgiyle sürdürdüğünü vurgular. Naide Akıncı’nın eserlerinde çizgi ritmi, renk ve dengeli lekelerin altını çizer. Genç kuşak sanatçılardan Kristin Saleri’nin folklorik öğeleri ele aldığı lirik anlatısı ile Leyla Gamsız’ın yumuşak renkler içeren yüzeysel düzenlemelerini beğenir. Nükhet Aksoy’un biçim kontrastlarına dayalı soyut çalışmaları ile Özgür Akbaşoğlu’nun doğal motifleri yalın bir biçimde yorumladığı resimlerini başarılı bulur. Sergide öne çıkan diğer sanatçılar arasında Seniye Fenmen, Kâinat Pajonk, Eren Eyüboğlu ve Nevbahar’ı işaret eder. Ahmet Köksal’a göre Yaprak Berkan, Neşe Erdok, Güner Ener, Hale Sontaş, Yasemin Özer gibi son yılların başarılı kadın sanatçılarının sergide yer almaması büyük bir eksikliklerdir.¹⁷¹⁴

Üçüncü İstanbul Festivali kapsamında İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesinde düzenlenen açık hava sergisi, 1975 yılı Haziran ayı içerisinde açılır. Sergi jürisi Mualla Anhegger, Mustafa Aslıer, Nurullah Berk, Şadi Çalık, Sadi Diren, Necati Dolunay, Devrim Erbil, Hüseyin Gezer, Abdurrahman Hancı, Füreya Korel ve Zühtü Müridoğlu’ndan oluşur. Sergide 73 resim, 36 heykel, 14 seramik eser teşhir edilir.

¹⁷¹² Kaya Özsegin, “Dört Sanatçı Dört Ayrı Kişilik”, *Milliyet Sanat*, 136, İstanbul 1975, s. 25.

¹⁷¹³ Sergi, 3. İstanbul Festivali kapsamında 10 – 20 Temmuz 1975 tarihinde, 98 sanatçının katılımı ile tekrarlanır (Ahmet Köksal, “Türk Kadın Sanatçıları”, *Milliyet Sanat*, 141, İstanbul 1975, s. 21).

¹⁷¹⁴ Ahmet Köksal, “Kadın Yılı Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 137, İstanbul 1975, s. 25.

Ahmet Köksal, sergi yönetmeliğinde yer alan “yenilikleri yansıtma, öncü eğilimleri değerlendirme, bu anlamdaki girişimlere ve deneylere açık olma özelliği taşıma” ilkesinin, geçmiş kuşakların başarılı sanatçıları açısından dışlayıcı bir tavır olarak görür. Buna karşın, serginin Türkiye’nin çağdaş resim eğilimlerini başarı ile yansıttığını düşünür.¹⁷¹⁵ Güzin Fuat Okbay, serginin çağdaş Türk sanatının son ürünlerini sunmayı amaçladığını düşünür. Nazlı Ecevit, Maide Arel, Mustafa Yüçetürk, Elif Naci, İcon Karsan, Ali Karsan, Şemsi Arel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu gibi “usta kuşak sanatçıların” kendi üsluplarında başarılı çalışmaları olduğunu belirtir. Ferruh Başağa, Hasan Kavruk, Şadan Bezeyiş, Mustafa Esirkuş, Naile Akıncı gibi sanatçıların “orta kuşağı” temsil ettiğini, henüz usta ressamlar seviyesine ulaşmamış olsalar da heyecan uyandırıcı çalışmalara imza attıklarını söyler. Bu sanatçıların bir mirası devraldıklarını ve Türk resim sanatının “yarınlarını müjdelediklerini” vurgular. Nükhet Aksoy, Ramiz Aydın, Erkut Uzelli, Gülsüm Erbil, Burhan Yıldız gibi gençlerin gelecek vaat ettiği görüşündedir.¹⁷¹⁶

Nihat Darcan’ın kişisel sergisi, 21 Temmuz – 9 Ağustos 1975 yılında İstanbul Galeri Veb’de açılır. Ahmet Köksal, akademik bir eğitimi olmayan sanatçının naif stilde çalıştığını belirtir. Sergide, Darcan’ın 1974-1975 yılındaki guvaj boya çalışmaları teşhir edilir. Köksal’a göre Darcan, akademik resim eğitimi olmamasına karşın sürekli yenilik ve araştırmalar içerisinde olan bir ressamdır. Sanatçının toplumcu bir anlayış içerisinde arınmış bir renk beğenisine sahip olduğunu söyler. Yüz çizgileri olmayan figürlerin, gündelik hayatın rutini içerisinde, sıcak bir anlatım ile temsil edildiğini düşünür. Sanatçının yüzeysel ve arınmış renk anlayışını takdir eder.¹⁷¹⁷

Samiye Umul, 1- 15 Eylül 1975 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisi’nde açılan çeşitli kişisel sergileri inceler. Esat Subaşı’nın sergisinde 65 eser yer alır. Umul, Esat Subaşı’nın akademik çalışmalardan non-figüratife kadar geniş bir çerçevede ürettiğine dikkat çeker. Teşhir edilen eserlerde ritm ve renk armonisinin yanı sıra yönelimlerin sağlamlığını vurgular. Bazı eserlerinde yoğun bir çizgi ve renk bileşimi yer aldığını, bazı eserlerinde ise arınmış renkler ve sade biçimlere odaklandığını aktarır. Ayşenur Kocatopçu’nun kişisel sergisinde, konuların “simgesel olarak kişiliğini

¹⁷¹⁵ Ahmet Köksal, Arkeoloji Müzesi Bahçesinde Düzenlenen Açık hava Sergisi Sanat Ortamımıza Yeni Bir Canlılık Getiriyor”, *Milliyet Sanat*, 138, s. 18-20.

¹⁷¹⁶ Nüzhet İslimyeli, “2. Açık hava Sergisi”, *Ankara Sanat*, 112, Ankara 1975, s. 22-23.

¹⁷¹⁷ Ahmet Köksal, “Darcan’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 143, İstanbul 1975, s. 21.

bulamamış insan motifleri, can çekişen sınıfın nevrozları, tiksinti ve kaçma isteği” olduğunu gözlemler. Sergide yer alan eserlerde insansızlaşma, nesnelere meta değeri çerçevesinde özünü yitirmesi, yozlaşma, doyumsuzluk gibi duygusal ve toplumsal öğelere dikkat çeker.¹⁷¹⁸

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'nin 19 Eylül 1975 tarihli nüshasında, yeni sergi sezonunun açılmasına istinaden genel bir değerlendirme yazısı kaleme alır. Özsezgin, 1975 yılı itibariyle plastik sanatlara ilişkin ortamın dağınık görünümüne dikkat çeker. Önemli bir halk kesiminin sergilerden haberdar olamadığını, sanatçıların hakları çerçevesinde güvence ve örgütlenmelerden uzak kaldığını, devlet-sanat ilişkilerinin ise yetersiz olduğunu belirtir. Türk sanatını geleceğe taşıyacak gerçek sanatsal endişelerin küçük bir zümre tarafından duyumsandığının altını çizer. Özsezgin'e göre Türk resim sanatının temel sorunu, Batı aktarmacılığına karşı kendi öz bilincini kavrayacak bir yaklaşımın eksikliğidir. Çözüm noktasında, plastik sanatların geniş kitlelere ulaştırılabilmesi, sanatın birkaç ilin tekelinden kurtarılarak geniş kitlelere bir ihtiyaç olarak duyumsatılması gerektiğini düşünür. Sanatçıların bilgilendirilmesi ve açık kültür politikalarının izlenmesini zaruri ihtiyaçlar olarak işaret eder. Plastik sanatlar alanındaki yayın ve sergi mekânı eksikliklerinin giderilmesi gerektiğini vurgular. Genç ressamların *“belirli üslup prototiplerine bağlanma eğilimlerini”* eleştirir. Yeni yetişen sanatçıların *“geniş boyutlu bir usta-çırak ilişkisini içermeyen ortamlarda bir çeşit üslup fetişizmi yaratmakta direndiği”* yorumunda bulunur.¹⁷¹⁹

Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin 25. yıl özel sergisi 2 Ekim – 18 Ekim 1975 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, sergiye ilişkin yazısında, cemiyetin yaş ve üslup ayrımı gözetmeksizin Türk resim sanatının geniş katılımlı bir panoramasını sunduğunu belirtir. Sergide, 85 sanatçının yüze yakın eseri teşhir edilir. Sergiye özel olarak, T.R.C.'nin vefat eden üyeleri Haşmet Akal, Fahrettin Arkunkar, Aliye Berger, İbrahim Çallı, Halit Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ragıp Gökcan, Sadi Güneş, Ziya Keseroğlu, Zeki Kocamemi, İskender Meriç Karabulut, Saim Özeren, Nihat Pınarlı ve Cemal Tollu'nun eserlerine yer verilir. Ahmet Köksal, sergiye katılan eski kuşak sanatçıların *“saf bir doğa sevgisi, özdeş bir yöntem ve sanat anlayışına”* sahip olduğunu söyler. Genç kuşak sanatçıların ise *“daha farklı ve dağınık”*

¹⁷¹⁸ Samiye Umul, “Taksim Sanat Galerisi'ndeki Sergiler”, *Ankara Sanat*, 114, Ankara 1975, s. 24-25.

¹⁷¹⁹ Kaya Özsezgin, “Yeni Sergi Mevsimine Girerken”, *Milliyet Sanat*, 150, İstanbul 1975, s. 24.

üsluplarına dikkat çeker. Sergiyi Türk resminin farklı eğilimlerini ve biçimsel kaygılarını temsil etmesi açısından takdir eder.¹⁷²⁰

Eşref Üren, Orhan Peker'in Ekim ayında Ankara Alman Kültür Merkezi'nde açılan sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Üren, serginin “*büyük ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ruhunu şâd eder nitelikte*” olduğunu söyler. Orhan Peker'i, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “*hayr'ül halefi*” sözleriyle över. Peker'in özgün stiline dikkat çeken Üren, sanatçının doğayı canlı ve cansız değerleriyle ele aldığını belirtir. Statik konularda olduğu kadar dinamik konulardaki yetkinliğinin altını çizer. Peker'in renkçi bir anlayışta “*peintre animaller (peyzaj içinde hayvan kullanan)*” ressamı olarak niteler.¹⁷²¹ Kaya Özsezgin, sanatçının son sergisinde ışık, gölge, açık-koyu ton farklılıkları, hacim kaygıları, ve heykelsi biçimlerin açıkça görüldüğünü vurgular. Yeni resimlerinde büyük boyutlu çalışmalara yöneldiğini gözlemler. Geniş yüzeyleri renk ve biçimle çözümlemesini yalnızca figür ile ilgili bir çaba değil, insan ve doğa sevgisini içeren somut bir duyarlığın ifadesi olduğunu düşünür. Orhan Peker'in tek bir noktadan çıkan ve açık-koyu karşıtlığına dayanan ışık etkisini “*luministique gerçekçiliğe çağdaş bir atıf*” sözleriyle yorumlar.¹⁷²²

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nde, 1975 yılı Ekim ayı içerisinde Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. İbrahim Safi'nin 15 Ekim – 29 Ekim 1975 tarihleri arasında T. C. Ziraat Bankası Galerisi'ndeki sergisinin her zevke hitap eden çalışmalar içerdiğini belirtir. Hikmet Tezcaner'in Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinde, çeşitli yaprak resimlerinin yer aldığını aktarır. Sanatçının nüanslı sıcak renklerini beğenir. Ancak yaprak temasının içerik açısından uzun süre sürdürülebilir olmadığını düşünür. Altılar Grubu'nun Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki yedinci sergilerini ise övgüyle karşılar. Sergide Gülsen Erdoğan, İmren Nezihe Ersen, Necla Özbay, Suna Özkalan, Nurtaç Özler ve Sezen Ünal'ın eserleri teşhir edilir. İslimyeli, sanatçıların sergi kataloğunun ön sözünde yer alan “*bütün sanatsal düzenlemeler bir devinim içindedir ve estetik anlatımdan yoksun bir devinim ise fiziksel bir olaydan öteye geçemez*” inancı etrafında kenetlendikleri görüşündedir.¹⁷²³ Kaya Özsezgin ise Altılar Grubu'nun sergisini “*temel motifler ve ayırıcı duyarlıklar üzerinde derinleşmekten*

¹⁷²⁰ Ahmet Köksal, “Resamlar Cemiyeti'nin 25. Yıl Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 153, İstanbul 1975, s. 23.

¹⁷²¹ Eşref Üren, “Orhan Peker ve Sergisi”, *Ankara Sanat*, 116, Ankara 1975, s. 12-13.

¹⁷²² Kaya Özsezgin, “Orhan Peker Kalıcılığın Olanaklarını Araştırıyor”, *Milliyet Sanat*, 154, İstanbul 1975, s. 25.

¹⁷²³ Nüzhet İslimyeli, “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 116, Ankara 1975, s. 14-15.

ziyade, günü birlik etkiler taşıdığı” yorumunda bulunur. Grup üyelerinin ortak çalışma amacını bireyselliklerinin önüne koymalarından dolayı, serginin bir atölye çalışmasının sınırlı ve katı görünümüne sahip olduğunu söyler.¹⁷²⁴

Cihat Burak, Nuri İyem ve Nedim Günsür’ün ortak sergisi 1975 yılı Ekim ayında Cumalı Sanat Galerisi’nde açılır. Samiye Umul, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda Nuri İyem’in toplumcu bir anlayış içerisinde Anadolu kadınlarının zorlu yaşamlarına odaklandığını belirtir. Yeni çalışmalarında Zelma, Kaymaklı, Avanos, Derinkuyu gibi Orta Anadolu yörelerini ele alan İyem’in köylü yüzlerini doğa ile birleştiren duygu yüklü eserlerini takdir eder. Cihat Burak’ın pastel, guvaj ve baskı tekniğinde 13 eserinin yer aldığını aktarır. Sanatçının “*yumuşak duyarlı bir renk anlayışı*” içinde, tarihsel giyimli kadın figürlerinin yanı sıra kuleler, kanyonlar, saraylar, çiçekler gibi unsurları ele aldığını gözlemler. Nedim Günsür’ün eserlerinde ise gecekondu, gurbetçiler gibi konuların toplumsal bir hassasiyet içinde, gri renklerin egemenliğinde ele alındığını söyler. Sanatçının yüzme yarışı ve kamp konulu resimlerinde ise izlenimci niteliklere dikkat çeker.¹⁷²⁵

Burhan Uygur’un “Sıfırın Dügümü” isimli karma sergisi 5 Kasım – 29 Kasım tarihlerinde Künmat Galeri’de açılır. Sergide sanatçının 1975 yılını kapsayan 36 eseri yer alır. Teşhir edilen eserlerin büyük bir kısmı Bodrum izlenimlerinden oluşur. Ahmet Köksal, Burhan Uygur’un büyük boyutlu çalışmalarında toplumun acılı ve çelişkili yönlerine odaklandığını belirtir. Sanatçının bilinçdışının karmaşık dünyasından çağdaş insanın çelişkilerine değgin temaları ele aldığına dikkat çeker. Sanatçının yeni resimlerinde “*yer yer koyu, mat ve kötümser gölgelerden ince, saydam pastel renkler ile iyimserliğe dönüşen devingen, deforme edilmiş figürlerin iletği bir iç yaşamın belirdiği*” yorumunda bulunur. Köksal, Burhan Uygur’un Türk resminin yerel olduğu kadar evrensel boyutlarına da açılan özgün ve ilginç bir yönünü temsil ettiğini düşünür.¹⁷²⁶

Turan Erol’un dört yıl aradan sonra İstanbul’da açtığı kişisel sergisi, 24 Kasım – 12 Aralık 1975 tarihleri arasında Melda Kaptana Galerisi’nde düzenlenir. Ahmet Köksal, Turan Erol’un çevre ilişkilerini çağdaş bir estetik anlayışta, yerel kaynaklardan kopmadan ele almasını takdir eder. Sergide büyük bir yer tutan Bodrum yöresine

¹⁷²⁴ Kaya Özsezgin, “Altılar Grubu”, *Milliyet Sanat*, 156, İstanbul 1975, s. 27.

¹⁷²⁵ Samiye Umul, “İstanbul Sergileri”, *Ankara Sanat*, 116, Ankara 1975, s. 16.

¹⁷²⁶ Ahmet Köksal, “Uygur’da Sıfırın Dügümü”, *Milliyet Sanat*, 159, İstanbul 1975, s. 26-27.

yönelik resimlerinde beyaz ve beyaza yakın lekeler içinde beliren damlar üzerindeki mavi deniz çizgilerinin, sanatçının doğa karşısındaki tutkusunu izleyicilere aktardığını düşünür. Orta Anadolu'ya ilişkin gözlemlerinde ise yer yer nakış tadına ulaşan istifler, leke düzenleri ve koyu renklere dikkat çeker. Bozkır çiçekleri teması içeren eserlerde geniş lekeleri, benekler ve fırça vuruşlarını insancıl bir duyarlılıkla ilişkilendirir.¹⁷²⁷

Nuri İyem, İhsan Şurdum'un Künmat Sanat Galerisi'nde Aralık 1975'te açtığı ilk kişisel sergisi hakkında bir eleştiri yazısı kaleme alır. Teşhir edilen eserlerde seçilen konuların kırsal görünümüne çerçevesinde oldukça sınırlı olduğunu belirtir. Ancak bunun, İhsan Şurdum'un bilinçli tercihini yansıttığını vurgular. Nuri İyem'e göre, Şurdum için konu ikincil önemdedir. Sanatçı, doğa karşısında duygularını biçim ve renk düzenlemelerine dönüştürür. Doğanın natüralist taklidinden ziyade, sezgisel bir bütünlüğe ulaşarak resmi kendi içsel değerleri ile zenginleştirir.¹⁷²⁸

Neşet Günal'ın "*Toprak Adamları*" sergisi 26 Aralık 1975 – 16 Ocak 1976 tarihleri arasında Galerî Baraz'da açılır. Selmi Andak, sergi hakkında yazısında Neşet Günal'ın biçimsel açıdan ustalığını takdir eder. Eserlerde "*toplumun önemli yaratıcı kesimi olan toprak adamlarının tüm çileleri, çabaları ve yaşantıları içinde temsil edildiğini*" söyler.¹⁷²⁹ Güzin Fuat Okbay, sanatçının "*sağlam desen ve kunt yapı*" anlayışını över.¹⁷³⁰ Ahmet Köksal, sergiye ilişkin incelemesinde, sergilenen on iki büyük boyutlu eserin "*insan gerçeği ve insan yaşantısını etkili bir anlatımcılıkla*" vurguladığını belirtir. "*Duvar Dibi*" adlı eserinde toprak sarısı tonlarının hâkim olduğu kıraç bir köy görünümünde, köy yaşamının kasvet yükü fakat umutlu dünyasının temsil edildiğini aktarır. "*Korkuluk*" eserinde ise çelik mavisi bir gök ve saman sarısı bir toprak önünde trajik duygular uyandıran figürlerin dramatik yapısını vurgular. Köksal, çok partili dönemden itibaren kırsal ve kentsel kesimlerin sorunlarının politik boyutlar kazandığına dikkat çeker. Neşet Günal'ın politik eleştiriyi "*militan boyutuna*" getirmeden, insan yaşantısının gerçekliği ile özdeşlik içerisinde eserlerine yansıttığı görüşündedir. Ayrıca Neşet Günal'ın Türk sanatında Batılı akımların yüzeysel aktarmacılığına yönelik eleştirisine yer verir. Günal, Türk resim sanatındaki çağdaşlık problemini şu sözlerle irdeler:

¹⁷²⁷ Ahmet Köksal, "Turan Erol, Resimlerinde Doğanın Yorumu ile Yaşamın Şiirini Yansıtır", *Milliyet Sanat*, 161, İstanbul 1975, s. 20-21.

¹⁷²⁸ Nuri İyem, "İhsan Şurdum'un İlk Kişisel Sergisi Üzerine", *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1975, s. 6.

¹⁷²⁹ Selmi Andak, "Neşet Günal'ın Toprak Adamları Sergisi", *Cumhuriyet*, 26 Aralık 1975, s. 6.

¹⁷³⁰ Güzin Fuat Okbay, "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 118, Ankara 1976a, s. 20.

“Bizde çağdaş olma olayı, Batıcılıkla birbirine karıştırılıyor. Batı’da en üst aşamada toplumun gereksinmesi sonucu başvurulmuş sanatsal girişimlerin ürünleri, bize çağdaş diye gösteriliyor. Böyle olunca sonuçta yine Batı’nın verilerini izlemek, bilinçsizce Batı sanatının eteğine yapışmak gibi bir anlam çıkıyor. Bu yöntemle de sanatımızın ulusal niteliğinin belirlenmesine engel olunarak çıkılıyor karşımıza. Bence çağdaş olma sorunuyla kendi kendimizi arama sorunu arasında bir çelişki asıl bizim sanatımızın çağdaş olma sorununu belirleyen faktör olarak karşımıza çıkıyor. Bunda Türk toplumunun dinamizmini oluşturan belli toplumsal kesimlerin yaşamına yönelik tavırlar belirliyor, Türk sanatı için asıl çağdaş olma sorunu budur. Çağdaş olanın dinamik ve itici olması gerekir. Dinamik ve itici olduğu sürece hiçbir ürün çağ dışı diye nitelenemez.”¹⁷³¹

3.1.3.7. 1976-1977 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

İsmail Tunalı, Cumhuriyet Gazetesi’nde 1976 yılı Ocak ayında açılan resim sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Demet Tersel’in Taksim Sanat Galerisi’ndeki gravür sergisini doğaya ve gündelik yaşama ait izlenimleri sade ve renkli bir ifade ile ele alması açısından takdir eder. Sergide yer alan eserlerin sarı-mavi-yeşil uyumuna dayanan, içe dönük bir duygusallığın egemen olduğu başarılı bir renkçi anlayışı temsil ettiğini düşünür. Nevin Çokay’ın Taksim Sanat Galerisi’nde 17 eserden oluşan serginin sağlam bir ustalığa dayandığı yorumunda bulunur. Teşhir edilen eserlerin zaman zaman naifliği aşarak stilizasyona ulaştığı fikrindedir. Güzel Sanatlar Birliği’nin 59. yıl resim sergisinin geniş bir kadroyla, daha çok yağlıboya eserlerden oluştuğunu belirtir. Sergiyi “*üslup yönünden birbiriyle bağdaşmayan, çoğu birlik ve dernek resimlerinde görülen, toplama izlenimi veren, yeni bir şey sergi söylemeyen*” bir etkinlik olarak eleştirir.¹⁷³² Ahmet Köksal ise G.S.B. sergisinde nesnel gerçekliğe bağlı doğa görünümünün büyük bir yer tuttuğunu gözlemler. Birlik üyesi sanatçıların çağdaş sanata özgü koşullardan gelen itici ve dinamik nitelikleri çerçevesin yenilenmesi gerektiğini düşünür.¹⁷³³

¹⁷³¹ Ahmet Köksal, “Neşet Günel’in Sergisi: Orta Anadolu İnsanının Acı Yaşamını Dile Getiren Çarpıcı ve Gerçekçi Duyarlılık”, *Milliyet Sanat*, 166, İstanbul 1976a, s. 18-20.

¹⁷³² İsmail Tunalı, “Ocak Ayının Sergileri”, *Cumhuriyet*, 7 Şubat 1976, s. 6.

¹⁷³³ Ahmet Köksal, “Güzel Sanatlar Birliği’nin Resim Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 167, İstanbul 1976b, s. 26.

Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği'nin beşinci yıla özel karma sergisi 16 Ocak – 31 Ocak 1976 tarihlerinde, Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergide, 44 ressamın 100 eseri ve beş seramik sanatçınının 16 çalışması teşhir edilir. Kaya Özsezgin, serginin genel bir başarı çizgisini temsil ettiğini düşünür. Sergide yer alan sanatçıların çoğunlukla Ankaralı sanatçılar olmasına dikkat çeker. Özsezgin'e göre özgün ve yerel eğilimleri temsil eden Ankaralı sanatçıların Türk resminde önemli bir kesimi oluşturduğunu söyler. Sergide teşhir edilen eserler arasında Müşerref Köktürk'ün peyzajlarını, Lütfü Günay'ın kolajlarını, İmren Erşen'in pastel çalışmalarını, takdir eder. Fethi Arda, Cihangir Öztürk, Cemal Güvenç, Necla Özbay, Mustafa Ayaz, Nihat Tandoğan, Aslan Gündaş, Kayıhan Keskinok, Aslı Titiz, Hüseyin Yüce ve Nihat Tandoğan'ı serginin öne çıkan sanatçıları arasında sayar.¹⁷³⁴ Eşref Üren, halkın sergiye yönelik ilgisinin maddi ve manevi açıdan memnun edici olduğuna dikkat çeker. Ancak resmi makamların, Kültür Bakanlığı'nın kurulmasından sonra sergilere yönelik ilgisizliğinin artmış olmasını eleştirir.¹⁷³⁵

Samiye Umul, 21 Ocak – 4 Şubat 1976 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılan Nevin Çokay ve Demet Yersel'in kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Nevin Çokay'ın yirminci kişisel sergisi, toplumsal problemleri gerçekçi biçimde yansıtan 17 yağlıboya eserden oluşur. Samiye Umul Çokay'ın işçi, köylü ve çilekeş insanların yaşamlarına ilişkin dramatik yönleri sarı, gri renk tonlarının egemen olduğu kompozisyonlar ile ele aldığını belirtir. Demet Yersel'in sergisinde ise yağlıboya çalışmaların yanı sıra gravürlerin yer aldığını söyler. Gravür çalışmalarının iyi düzenlenmiş, sade ve temiz renkleri ile dikkat çekici olduğunu vurgular. Sanatçının doğaya yönelik izlenimlerini soyut bir anlayışta yorumladığını aktarır. Samiye Umul, 15 Ocak – 30 Ocak tarihlerinde Şişli Antiquoire Galeri'de açılan Cavit Atmaca'nın kişisel sergisinde köy temalı eserlerin ele alındığı soyut çalışmalarında duygusal yoğunluğun altını çizer. Sanatçılığın eserlerinde gri, sarı ve siyah renklerin öne çıktığını aktarır.¹⁷³⁶

Ahmet Köksal, Milliyet Dergisi'nin 23 Ocak 1976 tarihli nüshasında Kayıhan Keskinok'un "İnsanlar ve İnsanlar" ile Salih Acar'ın "Leylekler Dünyası" sergilerini inceler. Kayıhan Keskinok'un 17 Ocak – 7 Şubat 1976 tarihlerinde açılan sergisinde 32 yağlıboya eser teşhir edilir. Köksal'a göre sergide öne çıkan ortak özellik "bir bütünü

¹⁷³⁴ Kaya Özsezgin, "BHRD'nin Beşinci Yıl Karma Sergisi", *Milliyet Sanat*, 168, İstanbul 1976, s. 27.

¹⁷³⁵ Eşref Üren, "Enstantaneler LXXXII", *Ankara Sanat*, 119, Ankara 1976a, s. 6.

¹⁷³⁶ Samiye Umul, "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 119, Ankara 1976, s. 24-25.

oluşturan kalabalık figürlü düzenlemelerin, içerikten gelen özgün form anlayışlarıdır.” Kesinok’un çalışmalarında Karadeniz insanının gelenek ve göreneklerini anlatımcı bir üslupta ele aldığı belirtilir. Devingen form ve düzen anlayışının izleyici ile iletişim açısından başarılı olduğu görüşündedir.¹⁷³⁷ Salih Acar’ın büyük boyutlu eserlerinde ise değişik düzenlemelere sahip, yarı soyut ve dışavurumcu anlayışta leylek çeşitlemelerinin yer aldığı aktarılır. Sanatçının hızlı ve plansız kentleşme sonucunda bozulan doğal dengelere odaklanmasını takdir eder. Devingen çizgi gücü, fırça rahatlığı ve düşsel mekân kurguları açısından sergiyi başarılı bulur.¹⁷³⁸ Lerzan Öke, Salih Acar’ın sergisi üzerine yaptığı incelemede, sanatçının stiline Japon estamplarını çağrıştırdığını düşünür. Sanatçının özgün renk ve leke düzenini başarıyla karşılar.¹⁷³⁹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi’nde kaleme aldığı yazıda Altan Adalı, Ali Teoman Germaner, Seyyit Bozdoğan, Mehmet Gülerüz, Altan Gürman ve Özer Kabaş’ın Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki karma sergisini inceler. Sergide, bir gruplaşma etrafında tanımlanabilecek üslup özelliklerinin bulunmadığına dikkat çeker. Sergiye katılan sanatçıların çağdaş sanat bilinci içerisinde kişisel ve özgün eğilimleri ön plana çıkardığını vurgular. Özsezgin’e göre sergiye katılan sanatçıları çalışmaları izleyiciler üzerinde bir “*kültür şoku*” yaratmayı hedefler. Serginin genel görünüş itibarıyla “*Avrupalı ve Amerikanvari*” olduğunu düşünür. Sanatçıların “*Batılı çağdaşlarının yanında yer alabilmek için, çağdaş ifade araçlarına*” yöneldiklerini söyler. Ancak bu ifade araçlarının “*çok edilgeni çok formalist*” ilişkiler olduğunu anımsatır. Sergiyi özgünlük, kişisel bakış açısı gibi çağdaş değerler çerçevesinde “*çağdaşlık bilincinin*” somut bir örneği olarak takdir eder.¹⁷⁴⁰ Eşref Üren ise sanatçıların “*pentürde duyarlıktan kaçındığını*”, gravürlerde ise figüre yeteri kadar önem vermedikleri yorumunda bulunur.¹⁷⁴¹

Kâinat Barkan Pajonk, Hüseyin Pariltan ve Eyüp Ömer Yüksel’in kişisel sergileri 5 Şubat – 19 Şubat 1976 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. Güzin Fuat Okbay, Kâinat Barkan Pajonk’un eserlerinde doğa çıkışlı biçimlenmeler ve soyutlamalarla ördüğü kompozisyonların ustalığına dikkat çeker. Sanatçının sağlam düzen anlayışını ve ölçülü denge unsurlarını başarılı bulur. Renk anlayışındaki uyum ve

¹⁷³⁷ Ahmet Köksal, “Kesinok’ta İnsanlar İnsanlar”, *Milliyet Sanat*, 168, İstanbul 1976c, s. 26.

¹⁷³⁸ Ahmet Köksal, “Acar’ın Leylekler Dünyası”, *Milliyet Sanat*, 168, İstanbul 1976d, s. 26.

¹⁷³⁹ Lerzan Öke, “Salih Acar ve Leylekler Dünyası”, *Ankara Sanat*, 119, Ankara 1976, s. 21.

¹⁷⁴⁰ Kaya Özsezgin, “Bir Grup Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 169, İstanbul 1976, s. 27.

¹⁷⁴¹ E. Üren, *agm. (1976a)*, s. 6.

renk niteliklerini takdir eder. “*Köy Çocukları*”, “*Atlar*”, “*Martılar*”, “*Balıklar*” çalışmalarını serginin öne çıkan eserleri arasında sayar. Hüseyin Pariltan’ın 24 eserden oluşan sergisinde, Anadolu temalı eserlerin pastoral anlatımlı duygusal özelliklerine vurgu yapar. “*Tütün Tarlasında Kadınlar*”, “*Haşhaş Tarlası*”, “*Karda Çocuklar*”, “*Gazeteci Çocuk*” gibi çalışmalarında insanın toplumsal açıdan irdeler. Okbay, Eyüp Ömer Yüksel’in sergisinde ise suluboya çalışmalarının yağlıboya resimlerine göre daha tutarlı olduğu yorumunda bulunur.¹⁷⁴²

Görsel Sanatlar Derneği’nin 5 Şubat – 29 Şubat 1976 tarihleri arasındaki karma sergisi derneğin Şişli Yılmazlar Pasajı’ndaki lokalinde gerçekleşir. Ahmet Köksal, sergiye yönelik incelemesinde sergi mekânının geniş ve iyi aydınlatılmış olduğuna dikkat çeker. Mustafa Aslıer’in halk sanatlarının geleneksel motif düzenini “*üsluplayıcı biçimleme ve insanı bir öze*” bağdaştırdığını söyler. İsmail Türemen’in gravürlerinde nakış öğelerini “yumuşak, sağlam bir çizgi dokusu içerisinde soyutladığını” belirtir. Devrim Erbil’in “*Ağaç Dizisi*” eserlerinde ritmik çizgiler ve başarılı dokusal örgüler gözlemler. Hüseyin Bilişik’in minyatür düzenine yaklaşan doğa resimlerinde “incelikli nakış özenini” takdir eder. Şadan Bezeyiş’in soyut renk düzenlemelerini sürdürdüğünü, Ramiz Aydın’ın toplum – insan ilişkilerine yöneldiğini aktarır. Gülşen Çalık Can’ın “*Coca-Colonializm*” eseri ile Erol Eti’nin ayna üzerine yaptığı resimleri serginin yenilikçi çalışmaları olarak işaret eder.¹⁷⁴³

İstanbul’da tüm resim, heykel, seramik, fotoğraf ve grafik eserlerini bir araya toplama amacıyla kurulan “*İstanbul Görsel Sanatçılar Derneği*” açılış sergisi, 5 Şubat 1976’da açılır. Sergi, İstanbul Yılmazlar Pasajı’nda geniş bir salonda gerçekleşir. Cumhuriyet Gazetesi’nde yer alan haberde, derneğin öncelikli amacının sanat sorunlarına çözüm getirecek yasal ve sosyal faaliyetler yürütmek olduğu belirtilir. Derneğin ilk sergisinde Asım İşler, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Ergin İnan, Erol Eti, Gülşen Çalık Can, Hüseyin Bilişik, İsmail Türemen, İsmail Avcı, Mustafa Aslıer, Ramiz Aydın, Selahattin Taran, Şadan Bezeyiş ve Teoman Südor’un resimleri yer alır.¹⁷⁴⁴

Ahmet Köksal, Mustafa Ata, Aliye Berger ve Mustafa Esirkuş’un 1976 yılı Şubat ayının son günlerinde açtıkları kişisel sergileri inceler. Mustafa Esirkuş’un 21

¹⁷⁴² Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 120, Ankara 1976b, s. 22.

¹⁷⁴³ Ahmet Köksal, “Görsel Sanatçıların Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 172, İstanbul 1976e, s. 26-27.

¹⁷⁴⁴ Anonim, “Görsel Sanatlar Merkezi’nde İlk Karma Sergi Açıldı”, *Cumhuriyet*, 5 Şubat 1976, s. 6.

Şubat – 5 Mart 1976 ‘ta Cumalı Galerisi’ndeki sergisinde biçimsel kaygılar çerçevesinde insan ve doğayı soyutlama eğilimlerine dikkat çeker. Birbirine yakın tonlarda mavi ve gri renklerin koyu tonlar ile dengelendiğini gözlemler. Kalın boya katları, sade valör uygulamaları, leke düzenlemeleri ve çizgi değerinin ön planda olduğunu belirtir. Köksal, sanatçının biçim endişesinin anlatımcı duyarlılığı sınırladığına dikkat çeker.¹⁷⁴⁵ Mustafa Ata’nın Künmat Galerisi’ndeki sergisinin son iki yıllık çalışmalarından oluştuğunu aktarır. Sergide dışavurumcu tarzda, renk ve çizgi sağlamlığını içeren dinamik bir resim anlayışına işaret eder. Güncel temalara odaklandığı eserlerinde kaligrafik çizgilerden ve simgeleştirmeden yararlandığı soyutlamaların altını çizer.¹⁷⁴⁶ Aliye Berger’in Artisan Galeri’deki retrospektif gravür sergisinde titiz işçiliğin yanı sıra çağdaş ölçülere yaklaşan bir soyutlama anlayışıyla çevre ilişkilere yöneldiğini vurgular.¹⁷⁴⁷ Ahmet Köksal, Aliye Berger’in başarısı bağlamında baskı resim hakkında şu tespitlerde bulunur:

“Baskı resmin kurgusal gösterilere fazlaca kaydıdığı, insan ve yaşamdan soyutlanmış mekanik eğilimlere şartlandığı günümüz dünyasında, bu şartlanmayı kendi doğrultusunda kırma gücünü bütünüyle yansıtan çalışmalar haklı bir ilgi görüyor. Aynı bunalım çağının olağan etkilerini içermekle birlikte, bu ikinci tür baskı resimlerde sanatın temel yasalarına çağdaş ölçülerle yaklaşan, ihmal edilmemesi gerekeni ön plana alan, şemaya ve kurguya ilgi duymayan bir yön var ki, akraba resimlerden hemen ayrılıyor; izleyicide seven bir gönlün, sevecen bir yaklaşımın derin etkilerini bırakıyor.”¹⁷⁴⁸

Güzin Fuat Okbay, Ankara Sanat Dergisi’nde, 1976 yılı Mart ayında İstanbul’da açılan çeşitli sergileri inceler. Türkan Gökşan’ın 6 Mart – 20 Mart 1976 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılan sergide çağdaş estetik anlayışa yönelik çalışmaların yer aldığını belirtir. Sanatçının ayrıntılardan arınmış, yumuşak tonlar içeren, sade ve uyumlu renklerin yer aldığı çalışmalarının üslup bütünlüğüne sahip olduğunu düşünür. Özden Akbaşoğlu’nun aynı mekânda, eşzamanlı olarak açtığı baskı resim sergisini biçim zenginliği ve estetik düzenlemelerdeki başarısı açısından takdir eder. Berna Türemen ve İsmail Türemen’in 8 Mart – 22 Mart tarihlerinde Melda Kaptana

¹⁷⁴⁵ Ahmet Köksal, “Esirkuş’un Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 173, İstanbul 1976f, s. 36.

¹⁷⁴⁶ Ahmet Köksal, “Ata’nın Yeni Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 173, İstanbul 1976g, s. 36.

¹⁷⁴⁷ Ahmet Köksal, “Şiir ve Duyarlık: Aliye Berger”, *Milliyet Sanat*, 173, İstanbul 1976h, s. 37.

¹⁷⁴⁸ A. Köksal, *agm. (1976h)*, s. 37.

Galerisi'nde açtıkları kişisel sergisinde, Berna Türemen'in naif stildeki eserlerinde duyarlı renkler ve içten ifadeler gözlemler. İsmail Türemen'in ibrik, haşhaş çiçekleri, mezar taşları gibi konuları ele aldığı baskı resimlerinin, pentüre yakın bir başarıda olduğunu söyler.¹⁷⁴⁹

“Yaşayan Bedri Rahmi Sergisi”, 11 Mart 1976'da Vakko Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide sanatçının 300'ü aşkın eseri ile mektupları, eskiz defterleri ve yaşamın fotoğraflar yer alır. Sergi sırasında sanatçının sesinden şiirlerin verilmesi ve sergide yer almayan eserlerin renkli diaları gösterilir.¹⁷⁵⁰ Kaya Özsezgin, serginin Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yarım yüzyıllık sanat yaşamını yansıtmakla birlikte çağdaş Türk resmine ilişkin önemli izlenimler içerdiğini belirtir. Sanatçının üretimlerini üç evrede irdeler. 1930-1945 yılları arasında Paris'teki öğrenciliğinden İstanbul'a dönüşünü kapsayan dönemde Matisse ve Dufy etkilerine bağlı olarak deformasyonun ön planda olduğu portrelerine dikkat çeker. 1945-1960 yılları evresinde ise kilim-yazma motiflerine, geleneksel ürünlere ve yerel temalara çağdaş bir tavırla yaklaştığını söyler. Bu dönemde mozaik panolarında yapısal hacimlerin renklenmesi, çizgi ve leke yönünden ritmik bir ifadeye yöneldiğini vurgular. 1960 yılından sanatçının ölümüne dek geçen süreçte ise kişisel plastik kaygılarının eşlik ettiği lirik bir anlatımın öne çıktığını düşünür. Özsezgin, sanatçının son dönem çalışmalarında, ilk iki döneminin sentezine ulaştığı biçimsel yaklaşımlar ile otoportreler, gecekondular, balıklar ve kıyı peyzajları gibi sınırlı konuların zengin çeşitlemelerini ürettiğini gözlemler. Ayrıca sergide yer alan belgesel fotoğraf, folklorik nesnelere gibi unsurların serginin retrospektif niteliğine değer kattığı görüşündedir.¹⁷⁵¹

Devrim Erbil'in kişisel sergisi, 6 Mart – 19 Mart 1976 tarihleri arasında Cumalı Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁷⁵² Ahmet Köksal, sergiye yönelik eleştirisinde Devrim Erbil'in, Batı'ya yönelik mekanik öykümlerin ötesinde yerel kültürel değerleri çağdaş sanatla bağdaştıran anlayışını takdir eder. Sanatçının doğa, mekân ve insan – çevre ilişkilerini “çağdaş bir nakkaş” gibi ele aldığına dikkat çeker. Eserlerde doğal ve çizgisel dokuların monokroma yakın uyumlarla ve geometrik bir plan içerisinde ele aldığını belirtir. Yerel öğeler ve çağdaş değerleri, özgün bir stil içerisinde bir araya

¹⁷⁴⁹ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 121, Ankara 1976c, s. 22-23.

¹⁷⁵⁰ Anonim, “Yaşayan Bedri Rahmi Sergisi”, *Milliyet Magazin*, 7 Mart 1976, s. 18.

¹⁷⁵¹ Kaya Özsezgin, “Bedri Rahmi'nin Sanat Yaşamını Yansıtan Sergi Çağdaş Türk Resimde Canlı Bir Damarı Kanıtıyor”, *Milliyet Sanat*, 176, 1976, s. 18-21.

¹⁷⁵² Anonim, Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 174, İstanbul 1976, s. 34.

getirmesini Türk sanatçısının önündeki yeni estetik olanakları temsilleri olarak yorumlar.¹⁷⁵³

Gürol Sözen'in "*Korku, Tedirginlik ve Kuşkuya Dair*" adlı sergisi 6 Mart – 20 Mart 1976 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, sanatçının yağlıboya, suluboya ve guvaj 23 çalışması yer alır.¹⁷⁵⁴ Ahmet Köksal, sergi hakkındaki incelemesinde figürlerin anlık görünümle içindeki devingenliğine dikkat çeker. Resimlerindeki ortak atmosfer ise çağın belirgin özelliği olan evrensel tedirginliktir. Sanatçının renk ve düze lekelerin derinliğini büyük boşluklar içerisinde ele aldığını, katlar arasındaki kontrastlar ile iç derinliği duyuran "*gizemli*" bir resim örgüsü elde ettiğini vurgular.¹⁷⁵⁵ Kemal Özer, sanatçı ile sergiye ilişkin bir görüşme gerçekleştirir. Gürol Sözen'e göre eserlerde öne çıkan ortak unsurun devingenlik ve hızdır. Sanatçı, edebi olmayan, nesnenin yalın halini yakalamaya çalıştığı bir resim anlayışına sahip olduğunu belirtir. Serginin temel motivasyonu bağlamında şu açıklamayı yapar:

*"Ben bir anlamda taşıyıcıyım. Yansıtıcı da denebilir. Üzerimde her çeşit etkiyi sanat gücümün oranında aktarmaya çalışıyorum. Gördüğüm, giderek artan, eksilmeyen bir kokuşmuşluğun çağımızı kuşatmasıdır. Güvenin yittiği yerde korku başlar. En azından tedirginlik. Günümüz ortamı da mutlulukların müjdecisi değil hiç. Doğa bile tedirgin. Belki, sanayileşmenin, kentleşmenin etkileri. Salt bunlar değil kuşkusuz... Geleceğin korkusunu taşıyor herkes."*¹⁷⁵⁶

Gül Derman ve Türkan Rador'un ortak sergisi Nisan ayı içerisinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Kaya Özsezgin, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen iki sanatçının geleneksel öğeleri kendi görüş açıları içerisinde ele aldıklarını belirtir. Toplumsal yaşama ilişkin konularda "*halk resminin duyarlık niteliklerine ve geleneksel tasvir sanatının yüzey ilişkilerine*" odaklandıklarına dikkat çeker. Gül Derman'ın baskı resimlerinde yüzey duyarlığını içten bir ifade tarzıyla ele aldığını söyler. Türkan Rador'un ise 1970'ler süresince renkçi tutumunu sürdürdüğünü gözlemler. Özsezgin, sergi bağlamında, son yıllarda artış gösteren yerel eğilimlerin birbirine benzeyen motif ve kompozisyon özellikleri açısından tekrara dönüşebileceği

¹⁷⁵³ Ahmet Köksal, "Erbil'in Resimleri", *Milliyet Sanat*, 175, İstanbul 1976j, s. 26.

¹⁷⁵⁴ G. F. Okbay, *agm. (1976c)*, s. 23.

¹⁷⁵⁵ Ahmet Köksal, "Sözen, Gökşan, Akbaşoğlu'nun Resimleri", *Milliyet Sanat*, 176, İstanbul 1976k, s. 26.

¹⁷⁵⁶ Kemal Özer, "Gürol Sözen'in Resim Sergisi Korku, Tedirginlik ve Kuşkuya Dair", *Cumhuriyet*, 28 Mart 1976, s. 6

uyarısında bulunur.¹⁷⁵⁷ Nüzhet İslimyeli, sergiyle aynı zamanda İstanbul'da açılan Fransız resmi sergisini gölgede bırakacak denli başarılı olduğunu düşünür.¹⁷⁵⁸ Sergi, 20 Nisan – 6 Mayıs tarihleri arasında İstanbul'da Taksim Sanat Galerisi'nde tekrarlanır. Ahmet Köksal, Gül Derman'da renk değerleri yanı sıra halk sanatlarına yönelik ilginin ön planda olduğunu vurgular. Türkan Rador'un yüzeysel bir düzenleme içerisinde İstanbul'a ilişkin motiflerle yalın bir anlatıma ulaştığı görüşündedir.¹⁷⁵⁹

Mehmet Pesen'in kişisel sergisi 5 Nisan – 19 Nisan 1976 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisi'ne açılır. Ahmet Köksal, sergiye ilişkin yazısında sanatçının geleneksel açıdan minyatür ve nakışa ilişkin özellikler ile Batılı resmin leke, renk düzenlerini uzlaştırmasına dikkat çeker. Folklorik öğeleri “yarı soyutlayıcı” bir yaklaşımla ele aldığını belirtir.¹⁷⁶⁰ Güzin Fuat Okbay, Pesen'in önceki sergilerinde “perspektif dışı bir minyatür düzeni içerisinde büyük koyu lekeler ile pentür özelliklerini” bağdaştırmaya çalıştığını anımsatır. Son sergisinde ise Anadolu'nun çeşitli yörelerindeki izlenimlerinde bu yaklaşımın daha açık renkler ile aydınlık bir atmosferde devam ettiğini gözlemler.¹⁷⁶¹

Eşref Üren'in 192 eserinden oluşan retrospektif sergisi 15 Nisan – 7 Mayıs 1976 tarihlerinde Vakko Galerisi'nde açılır. Sergide yer alan eserler İş Bankası, Milli Kütüphane ve özel koleksiyonlarda yer alan çalışmalardan derlenir. Kaya Özsezgin teşhir edilen yağlıboya, karakalem, pastel ve desenlerin, sanatçının kırk yıllık sanat yaşamının gelişim evresini başarıyla temsil ettiğini düşünür. Eşref Üren'in “Paris'te Andre Lhote üslubunun etkilerini Villon yakınlığı ile” yansıttığını düşündüğü portreler dışında, sanatçının süreklilik gösteren bir doğa yorumu anlayışı olduğuna dikkat çeker. Sanatçının çoğunlukla empresyonist bir ressam olarak nitelendiğini hatırlatan Özsezgin, empresyonizm sonrası etkileri taşıdığı görüşündedir. Eşref Üren'in renkçi bir anlayış içerisinde, resmin piktöral değerlerine yönelik bütünlükçü bir yaklaşımı olduğunu vurgular. Vakko Galerisi'nin serginin tarihsel önemine yönelik tanıtım, katalog ve bilgilendirici yayınlara ilişkin uygulamalarını yetersiz bulur.¹⁷⁶² Münip Özben, sergi hakkındaki incelemesinde serginin enformasyon yönü hakkında Kaya Özsezgin'in

¹⁷⁵⁷ Kaya Özsezgin, “Gül Derman – Türkan Rador”, *Milliyet Sanat*, 179, İstanbul 1976, s. 27.

¹⁷⁵⁸ Nüzhet İslimyeli, “Derman, Rador Sergisi”, *Ankara Sanat*, 121, İstanbul 1976, s. 15.

¹⁷⁵⁹ Ahmet Köksal, “Tamer, Derman, Rador”, *Milliyet Sanat*, 182, İstanbul 1976, s. 26.

¹⁷⁶⁰ Ahmet Köksal, “Pesen, Ünal, Darcan'ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 180, İstanbul 1976m, s. 26.

¹⁷⁶¹ Güzin Fuat Okbay, “M. Pesen Sergisi”, *Ankara Sanat*, 122, İstanbul 1976d, s. 12.

¹⁷⁶² Kaya Özsezgin, “Eşref Üren'in Sergisinde Doğaya Kişisel Bakışın, Soylu ve İçten Bir Duyarlığın Ürünleri Yer Alıyor”, *Milliyet Sanat*, 182, İstanbul 1976, s. 18-20.

düşüncelerini paylaşır. Serginin hangi koleksiyonlardan derlendiği bilgisinin dahi paylaşılmadığını, “*anlayışsız bir tutum içerisinde*” Eşref Üren gibi büyük bir ressamın çalışmalarına gerekli “*övgünün*” yapılmadığını düşünür.¹⁷⁶³

Nuri İyem’in “Güzellerimiz, Göç, Göreme, Gecekondular” sergisi, 17 Nisan – 3 Mayıs 1976 tarihlerinde Galeri Baraz’da açılır. Sergide yüzden fazla eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, İyem’in son dönem çalışmalarında Anadolu insanının yaşadığı çevre ve doğayı “*duyarlı bir gerçekçilik ve karşıt – tamamlayıcı renklerin coşkusu*” içinde, ustalıklı ele aldığını söyler. Yerel figür, portre ve görünümü anlatımcı bir üslupta güldürü – yergi gibi çeşitlenmeler içerisinde çoğalttığına dikkat çeker.¹⁷⁶⁴

37. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 3 Mayıs 1976’da Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergi süresince sanat çevrelerinde çeşitli anlaşmazlıklar ortaya çıkar. Sergi yönetmeliğinde suluboya, baskı resim, guvaj ve pastel çalışmalara ödül verilmesini öngören maddenin kaldırılması önemli bir tartışma konusu olur. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu çevrelerinden yönetmelik değişikliği ve jüride temsil edilmemelerinden dolayı eleştiriler yükselir. Ayrıca sergi, önceki yıllarda meydana gelen tartışma ve anlaşmazlıklardan dolayı pek çok sanatçı tarafından geniş çaplı boykot edilir. 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi jürisi, Kültür Bakanı adına Kültür Bakanlığı Sanat Müşaviri Bahattin Akay başkanlığında Halil Akdeniz, Burhan Alkar, Reşat Atalık, Mustafa Ayaz, Dinçer Erimez ve Hasan Kavruk’tan oluşur. Nüzhet İslimyeli, jürinin gençlerden kurulmasını olumlu bir gelişme olarak görse de, teknik açıdan yeterli olmadığı fikrindedir. Arekelyan Silve, İbrahim Bozkuş, Fikri Cantürk, Orhan Ersoy, İbrahim Örs, İhsan Şurdum, Güngör Taner, Adnan Turani, Ahmet Karakaş ve Erol Kınalı’nın çalışmaları başarı ödülü kazanır. İslimyeli, bazı eserlerin ödül kazanmayı hak etmediği görüşündedir. Jürin sayısının arttırılması ve ödül seçimlerinin gizlilik içerisinde yapılmasını tavsiye eder.¹⁷⁶⁵ Eşref Üren, sergide teşhir edilen resimlerinde grafik eğilim ve görünümünün arttığını tespit eder. Batılı sanatçıların Türkiye’de açtığı sergilerde grafik görünümünün ağırlıklı olmasının Türk sanatçıları üzerine yanıltıcı bir etkisi olduğunu iddia eder.¹⁷⁶⁶

¹⁷⁶³ Münip Özben, “Eşref Üren Ustanın Büyük Sergisi”, *Ankara Sanat*, 122, İstanbul 1976, s. 14-15.

¹⁷⁶⁴ Ahmet Köksal, “İyem’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 181, İstanbul 1976n, s. 26.

¹⁷⁶⁵ Nüzhet İslimyeli, “XXXVII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 122, Ankara 1976, s. 4-5.

¹⁷⁶⁶ Eşref Üren, “Enstantaneler LXXXV”, *Ankara Sanat*, 122, Ankara 1976b, s. 6-7.

Kaya Özsezgin, 37. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne ilişkin incelemesinde, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin yönetmelik ve uygulama yanlışlarından kaynaklanan nedenler ile sanat dünyasındaki işlevini yitirdiğini düşünür. Sergide yer alan çalışmalarda iki eğilimin öne çıktığına dikkat çeker. İlk eğilimin Batının güncel sanat akımlarına çağdaş görünme hevesi içinde bilinçsizce bağlandığını savunur. Bir diğer anlayışı ise belirli duyarlılıklar çerçevesinde kümeleşme çabaları içerisinde değerlendirir. Teşhir edilen pek çok çalışmanın sanatçı güdüsünden yoksun olduğunu savunur. Seçici kurulun başarısız çalışmaları tercih etmesini gelişim evresi içerisindeki Türk sanatına olumsuz katkıları olabileceğini düşünür. Ayrıca Kadir Ata, Selahattin Taran, Müşerref Köktürk, Erdal Alantar, Nüzhet İslimyeli'nin çalışmalarını ödül ve satın almada göz ardı etmesini anlaşılması güç bir durum olarak yorumlar.¹⁷⁶⁷

Nihal Atamer'in "Tabiat 76" resim sergisi, 17 Mayıs – 31 Mayıs 1976 tarihlerinde İstanbul Belediye Sarayı'nda açılır. Serginin organizasyonu, Türkiye Tabiatını Koruma Derneği İstanbul Şubesi tarafından düzenlenir. Sergide peyzaj, natürmort ve kompozisyonlardan oluşan 31 yağlıboya eser teşhir edilir. Cumhuriyet Gazetesi'nde sergiye ilişkin incelemede, sanatçının sonbahar havasını taşıyan renkler kullandığı belirtilir. Nihal Atamer'in stili, "dünya resim sanatında figüratif dönüş sayılan akımlara paralel olarak", izlenimci bir karakterde tanımlanır.¹⁷⁶⁸

Özar Sanat Merkezi tarafından düzenlenen "Geleneksel Bahar Karma Plastik Sanatlar Sergisi", 15 Mayıs – 31 Mayıs tarihleri arasında Özar Sanat Galerisi'nde açılır. Sergi seçici kurulu Şemsi Arel, Hüseyin Bilişik, Elif Naci, Gültekin Elibal, Zahide Özar ve Kemal Zeren'den oluşur. Sergiye Türk resim sanatının çeşitli kuşaklarını temsil eden 71 sanatçı yer alır.¹⁷⁶⁹ Ahmet Köksal, serginin yeniliklerden çok derleyici ve durağan bir nitelikte olduğu yorumunda bulunur. Sergide, genç kuşak sanatçıların yapıtlarının

¹⁷⁶⁷ Kaya Özsezgin, "37. Devlet Sergisi", *Milliyet Sanat*, 184, İstanbul 1976, s. 26-27.

¹⁷⁶⁸ Anonim, "Tabiat 76 İlgi ile İzleniyor", *Cumhuriyet*, 24 Mayıs 1976, s. 6.

¹⁷⁶⁹ Sergide yer alan sanatçılar: Tangül Akakıncı, Özden Akbaşoğlu, Kadrünnisa Aydemir, Nail Akıncı, Nevbahar Aksoy, Gülay Aygan, Nevaser Aksoy, Nühket Aksoy, Gülay Aygan, Nihat Akyunak, Jülide Atılmaz, Maide Arel, Orhan Arel, Selma Arel, Şemsi Arel, Muhtar Aykın, Hüseyin Baban, Handan Bilgütay, Hüseyin Bilişik, Saime Belir, Şadan Bezeyiş, Emel Cankat, Yaşar Çallı, Letafet Çıpa, Ali Çelebi, Refia Çıray, Gürdal Duyar, Sevgi Erdemir, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Şükrü Erdiren, Nermin Faruki, Atilla Galatalı, Habib Gerez, Türkan Göksan, Mürvet Güzelsoy, Demet Hamzaoğlu, Şükriye Işık, Füreya Korel, Serap Murathanoğlu, Elif Naci, Metin Nigar, Nazmiye Nigar, Hikmet Onat, Lerzan Öke, Füsün Onur, Zahide Özar, Filiz Özgüven, Hüseyin Pariltan, Kâinat B. Pajonk, Nermin Pura, Numan Pura, Saim Resnelioğlu, Kristin Saleri, Mukaddes Saran, Mürşide Sarı, Leyla G. Sarptürk, Hlilal Şanda, Türkan Tangül, Haluk Tezonar, Nezihe Türegün, Nasibe Türkömer, Nevin Ulutaş, Selahattin Uzunlar, Mesut Üldaş, Eşref Üren, Süleyman Velioğlu, Mümtaz Yener, Saadet Zafir ve Kemal Zeren (Lerzan Öke, "3. Özar Karma Bahar Sergisi", *Ankara Sanat*, 123, Ankara 1976, s. 25).

umut verici çabalar içerdiğini belirtir. Nevbahar'ın yapısal durağanlık ile dinamizmi birleştiren “Eminönü”, Nevaser'in dantelin dekortif örgüsü içindeki “Anılar”, Serap Murathanoğlu'nun toplumsal eğilimli figüratif kompozisyonları ve Gönül Öztürk, Hüseyin Pariltan, Mesut Üldaş, Hüseyin Baban'ın eserlerini genç kuşak sanatçıların ilgi çeken eserleri arasında sayar.¹⁷⁷⁰

Fikret Mualla Saygı'nın eserlerinden oluşan sergi, 24 Mayıs 1976'da Vakko Galerisi'nde açılır. Kaya Özsezgin, sergide sanatçının trajik yaşamını yansıtan yüzden fazla eserin teşhir edildiğini belirtir. Serginin, Fikret Mualla'nın sanat dönemlerini kapsayacak retrospektif bir nitelik taşımadığına dikkat çeker. Buna karşın derlenen koleksiyonun başarılı bir seçki olduğunun altını çizer. Sergi katalogları, aile fotoğrafları ve mektupların sınırlı ölçüde belgesel bir görünüm sağladığını söyler. Sanatçıya yurt dışı sergilerine ilişkin Avrupa basınında çıkan eleştirilere dikkat çeken Özsezgin, bu yazılarda post-empresyonist, fovist ve ekspresyonist etkileşimlerinin vurgulandığını aktarır. Fikret Mualla'nın sanatını şu sözlerle yorumlar:

“Gerçekte, Fikret Mualla, yaradılış yönünden bir takım kişileri ya da ekolleri, kılı kır yararcasına anlama ve algılama olanaklarına açık bir kimse değildir. Resim onun için bir yaşama biçimi, yaşamın çirkinliklerini unutma yoludur. Çizgi ve rengin, onun resimlerinde hiçbir zaman akademik vizyonlara bürünmemiş olmasının asıl nedeni budur. Bir yaşam adamıdır Fikret Mualla; yaşamın kendisine öğrettiği gerçeklerden hareket eder daima. Batının bütün bir sanat merkezinde, Paris'te biçimlenen, oluşan bir yaşamdır bu. Hep çevresindeki insanlara bakar. Onların davranışları, hareketleri karşısında yeterince duyarlıdır... Desenlerinden suluboya resimlerine, en olağan eskizden en ayrıntılı gibi görünen kompozisyonlara varıncaya kadar bir takım yüzleri, bir takım figürleri, bu figürlerin oluşturduğu coşkulu dünyayı konu almıştır.”¹⁷⁷¹

Hasan İzzettin Dinamo, Gülgün Başarır'ın Temmuz ayında açılan sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının gri, acı renkler kullanarak toplumsal duyarlılık içerisinde, insan topluluklarının çeşitli durumlarına odaklandığını belirtir. Başarır'ın bilinçli bir primitif çaba içerisinde, kalabalığı “kütle olarak” ele aldığını vurgular. Sergide yer alan eserlerde polis kontrolünde üniversite bahçeleri, sokaklarda yürüyen

¹⁷⁷⁰ Ahmet Köksal, “Bahar 76 Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 185, İstanbul 1976o, s. 26-27.

¹⁷⁷¹ Kaya Özsezgin, “Hiçbir Katı Kurala Dayanmayan Fikret Mualla İçin Resim Yaşamın Olağan Bir Uzantısıdır”, *Milliyet Sanat*, 187, İstanbul 1976, s. 18-20, 32.

karamsar kalabalıklar, toplumsak yaşam ile çelişki oluşturan mutlu azınlığın eğlence yerleri, işçi sınıfının gündelik yaşamı, protesto gösterileri gibi konulara odaklandığını gözlemler. Dinamo, Gülgün Başarır'ın “*sanatçının toplumsal olgunun dışında düşünülmemeyeceği*” sözlerini aktarır. Başarır'a göre “*sanatçının sanatı, kendisi istese de istemese de kendi sınıf eğilimini ve çıkarlarını belirler.*”¹⁷⁷²

İbrahim Balaban, 5 Haziran – 15 Haziran 1976 tarihlerinde Cumalı Sanat Galerisi ve Galeri Baraz'da eş zamanlı iki sergi açar. Her iki galeride yüze yakın eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, sergide teşhir edilen eserlerin “*insan – araç ilişkisi*” bağlamında sanatçının yedinci dönemini temsil ettiğini belirtir. Balaban'ın “çileli dönem” olarak adlandırdığı yedinci dönemine ilişkin yapıtlar içerisinde çizgileri ince demir uçlarla oyduğu kişisel tekniğine dikkat çeker. “*Merdivendeki Kadınlar*”, “*Savaşa Giden Askerler*”, “*Gurbette Kına*”, “*Kaldırımında Oturanlar*” gibi resimlerin bu dönemin başlıca eserleri olduğunu belirtir. Sergiyi, “*halk sanatı kaynağını, halkçı ve çağdaş bir anlatım tadına ulaştıran, kendi deneylerini oluşturan özgün bir biçimlendirme çabası*” olarak yorumlar.¹⁷⁷³

3. Açık hava Sergisi, 4. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, 26 Haziran – 15 Temmuz 1976 tarihlerinde İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesinde açılır. Sergide yüz beş ressam, yirmi sekiz heykel sanatçısı ve on dört seramik sanatçısı yer alır. Güzin Fuat Okbay, sergiye katılan sanatçı sayısındaki artışı, açık hava sergilerinin gelişimini göstermesi açısından önemli bulur. Sergiye yalnızca büyük boyutlu resimlerin alındığını belirten Okbay, serginin bu yönüyle Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin niteliğini üzerine bir başarıya ulaştığı görüşündedir.¹⁷⁷⁴ Ahmet Köksal, sergi mevsiminin sona erdiği bir zamanda açılan sergilerin sanat ortamına canlılık getirdiğini belirtir. Serginin seçili kurulu Mualla Anhegger, Mustafa Aslıer, Tamer Başoğlu, Cihat Burak, Sadi Diren, Necati Dolunay, Gürdal Duyar, Dinçer Erimez, Füreyâ Korel, Asım Mutlu ve Zühtü Müridoğlu'ndan oluşur. Resim dalında başarı ödülü kazanan sanatçılar Cavit Atmaca, Hüseyin Bilişik, Rafet Ekiz, Eren Eyüboğlu, Sevil Gürler, Cihat Özegemen, Gürol Sözen, Muammer Şener, Berna Türemen, İsmail Türemen, Burhan Uygur ve Uğur Üstünkaya olur. Ahmet Köksal, sergide yer alan eserlerin Türk sanatındaki

¹⁷⁷² Hasan İzzettin Dinamo, “Gülgün Başarır'ın Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 8 Temmuz 1976, s. 6.

¹⁷⁷³ Ahmet Köksal, “Balaban'ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 188, İstanbul 1976ö, s. 26-27.

¹⁷⁷⁴ Güzin Fuat Okbay, “Arkeoloji Müzeleri Bahçelerinde 3. Açık hava Sergisi”, *Ankara Sanat*, 124, Ankara 1976e, s. 12-13.

eğilimleri gösterdiğine dikkat çeker. Hikmet Onat, Nazlı Ecevit, Zahide Özar, Eren Eyüboğlu, Saime Belir gibi sanatçıların kendi üsluplarına ilişkin kararlı bir anlayışı devam ettirdiklerini söyler. Hasan Kavruk, Kristin Saleri, Cavit Atmaca, Hüseyin Bilişik, Jale Gün gibi sanatçıların ise figüratif ya da doğaya yönelik soyutlamacı tavırlarını vurgular. Sergide nesnel görünümünden toplumsal gözleme değgin gerçekçi üslubun farklı örneklerinin yer aldığını aktarır.¹⁷⁷⁵

Erdal Alantar'ın kişisel sergisi, 1 Eylül – 15 Eylül 1976 tarihlerinde Cumalı Sanat Galerisi'nde açılır. Sanatçının sergide teşhir edilen 24 eseri arasında Claude Monet'nin torunu Piguet'nin galerisinde sergilenmiş olan üç büyük monotype baskı, 14 yağlıboya ve iki gravür-monotype karışımı eseri bulunur. Ahmet Köksal'a göre modern soyutlamanın özün örneklerini veren Alantar, sergide yer alan gravür ve monotype baskılarda Batı sanatının üretim olanaklarından başarıyla yararlanır. Sergide yer alan eserlerin Wagner, Mozart, Beethoven gibi romantik Batı müziği ile Türk-İslam sanatı motiflerinden esinlenen soyutlamalar içerdiğini belirtir. Sanatçının lirik ve dramatik bir duyarlık içerisinde, iç yaşantısının devingenliğini yansıttığı yorumunda bulunur.¹⁷⁷⁶

Burhan Doğançay'ın 1 Eylül – 15 Eylül 1976 tarihli kişisel sergisi Galeri Baraz'da açılır. Gültekin Elibal, Doğançay'ın 14 yıllık bir aradan sonra Türkiye'de açtığı serginin sanatçının çabalarını ve “*seçkin tekniğini*” yansıttığını belirtir. Resimlerindeki biçim-öz uygunluğunu ve üslubundaki özgür arayışları takdir eder.¹⁷⁷⁷ Ahmet Köksal, Burhan Doğançay'ın resimlerinde, duvar teması çerçevesinde yaşanan çağı yansıttığını söyler. New York duvarlarının karmaşık düzeninden esinlenen sanatçının, politik bir bağlamda özgün bir biçimleme ve düzenleme yöntemi ile soyutlamalara ulaştığını vurgular.¹⁷⁷⁸

Nejat Melih Devrim'in kişisel sergisi, 13 Eylül – 30 Eylül 1976 tarihlerinde İstanbul Görsel Sanatçılar Derneği'nde açılır. Ahmet Köksal, Nejat Devrim'in Türkiye'deki son sergisini 1965 yılında açtığını anımsatır. Sergide 30 civarı eser teşhir edilir. Sanatçının Paris, İspanya, Mısır, İstanbul ve Polonya gibi çeşitli yerlerde yaptığı eserlerin “*dışavurumcu soyutlamada en parlak, göz alıcı, canlı renkleri bir araya*

¹⁷⁷⁵ Ahmet Köksal, “Açıkhava Sergisi, Plastik Sanatçılarımızın Güncel Eğilimleriyle Kişisel Deneylerini Ortaya Koyuyor”, *Milliyet Sanat*, 192, İstanbul 1976p, s. 18-21.

¹⁷⁷⁶ Ahmet Köksal, “Alantar'ın Yeni Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 196, İstanbul 1976r, s. 26-27.

¹⁷⁷⁷ Gültekin Elibal, “Burhan Doğançay'ın Resimleri”, *Ankara Sanat*, 128, Ankara 1976, s. 15.

¹⁷⁷⁸ Ahmet Köksal, “Doğançay'ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 197, İstanbul 1976s, s. 27.

getiren duyarlı kişiliğini belirttiğini” söyler. Sergide yer alan eserlerin lirik bir anlatım içerisinde düşsel öğeler içerdiğini belirtir. Köksal’a göre, sanatçının üslup özelliklerine Batı sanatında sıklıkla denk gelmekle birlikte, sanatçının “*teknîği ve araştırmacılığı*” ile özgün yönü öne çıkar.¹⁷⁷⁹

Oktay Akbal, Agop Arad’ın 23 Ekim 1976’da Tarabya Oteli’nde açılan 40. resim sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının eserlerinde, konuyu ön plana aldığını ve hiçbir modaya ayak uydurmadan naif üslupta insana odaklandığını belirtir. Toplumsal yaşama öncelik veren anlatılarında, günlük yaşam akışında çileli insanların yer aldığını vurgular. Akbal, sergi çerçevesinde sanat eleştirisine yönelik bazı çıkarımlarda bulunur.¹⁷⁸⁰ Sergi hakkındaki yazısının bir eleştiri niteliğinden çok, bir sanatseverin izlenimleri olarak değerlendirilmesi gerektiğini şu sözlerle gerekçelendirir:

*“Bugüne dek gerçek bir resim eleştirisi yapıldı mı? Yeni yeni belki... Eskiden resim eleştirisi yapanlar, daha doğrusu resim sergileri konusunda yazı yazanlar hep şairler, yazarlardı. Oysa edebiyatçının bakışıyla, anlayışıyla yazılmamalı resim eleştirileri. Her sanatın kendine vergi kuralları vardır. Bir öyküye, bir roman, bir tabloya, bir heykele bakıldığı gibi bakılamaz. Resim eleştirisi yazmak da belli bir sanat kültürünün, beğenisinin ürünüdür.”*¹⁷⁸¹

Sennur Sezer, Agop Arad’ın sergisini renk ve leke dengesi açısından başarılı bulur. Sanatçının konu tercihlerinde sıradan insanların dramlarına odaklandığını belirtir. Resimlerinde figürlerin çevre çizgilerinden, zamandan ve mekândan izole edildiğine dikkat çeker. Çevre çizgilerinden kurtulmuş figürlerin arkasında kimi zaman bir ağaç, kimi zaman bir bulut gibi lekeler ile sağlanan dengenin, figürlere dünyevilik kattığını düşünür. Sennur Sezer, sergi eleştirisinde İstanbul’daki salon sorununa da değinir.¹⁷⁸² Bu konudaki şikayetini ve Türkiye’de resim sanatının mevcut görünümünü şu sözlerle ifade eder:

“Ülkemizde bütün sanat dalları gibi resim de kendine gönül verenleri bir ikinci işle uğraşmaya zorunlu tutuyor. Ekmek parasını kazanmaktan arta kalan zamanda yapılıyor çoğunlukla resim. Salt resim yaparak yaşayabilenler, benim bildiğim, bir elin parmaklarını geçmiyor. Sergi açmak bir başka sorun getiriyor.

¹⁷⁷⁹ Ahmet Köksal, “Nejad Devrim, Ali N. Phulpoto”, *Milliyet Sanat*, 197, İstanbul 1976ş, s. 26.

¹⁷⁸⁰ Oktay Akbal, “Arad’ın Sergisinde”, *Cumhuriyet*, 23 Ekim 1976, s. 10.

¹⁷⁸¹ Oktay Akbal, *agm. (23 Ekim 1976)*, s. 10.

¹⁷⁸² Sennur Sezer, “Arad’ın Son Sergisi: İstanbul’dan Öyküler”, *Cumhuriyet*, 31 Ekim 1976, s. 6.

Bitmez tükenmez bir salon sorunu var ülkemizde. Seyircinin ve resim alıcısının alıştığı en önemli salon Taksim Sanat Galerisi'dir. Gördüğü ilgi yüzünden sıra sorunu doğmuştur. Özel salonlar ya aldıkları yüzdeler ya da şehrin merkezine uzaklıkları yüzünden zor gelir pek çok sanatçıya. Arad'ın sergisini bir otelde açmasında bütün bu nedenler var. Devlet binalarına plastik sanat katkısı yasalaşana kadar sürecektir bu nedenler. Hiç olmazsa çağdaş ressamların son işlerini bir sürekli sergiyle seyirci ve alıcıya sunacak bir salon düzenlenene kadar.”¹⁷⁸³

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nde, 1976 yılı Aralık ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Altılar Grubu'nun Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisini, önceki sergilere göre daha başarılı bulur. Lütfü Günay'ın 1976 yılı yazında Kaş'ta çalıştığı yedi peyzajı ve Çanakkale yöresinden üç eserin, serginin öne çıkan çalışmaları arasında olduğunu söyler. İbrahim Safi'nin Türk – İş Galerisi'ndeki sergisini teknik ustalığı açısından takdir eder. Nuri Abaç'ın sergisinde, sanatçının “hiçbir ressamla benzerlik kurulamayacak” ölçüde özgün eserler ürettiğini savunur. Arif Kaptan'ın sergisini “Utrillo nasıl çağdaş Fransız sanatında yer almışsa, Arif Kaptan bu pentürleri de çağdaş zevklilik içerisinde” sözleri ile yorumlar. Ercüment Kalmık'ın, Gençay Kasapçı tarafından çeşitli koleksiyonlardan derlenerek oluşturulan retrospektif sergisini ve Cemal Güvenç'in Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisini takdir eder.¹⁷⁸⁴

Gültekin Elibal, Cumhuriyet Gazetesi'nde kaleme aldığı yazıda 1976 yılında gerçekleşen sergi etkinliklerine ilişkin genel bir değerlendirmede bulunur. Kültür piyasasındaki yoksunluğun görsel sanatlar alanını da etkilediğini, özgün sayılabilecek etkinliklerin yalnızca büyük kentler ile sınırlı kaldığına dikkat çeker. Sanat dünyasının devletin desteğine yönelik umudunu kaybettiğini, bu nedenle 1976 yılında özel galerilerin açılışında artış görüldüğünü söyler. Bu bağlamda, Türk sanatında bir “piyasa olgusundan” bahsetmenin mümkün olması durumunda 1976 yılını bir başlangıç olarak işaret eder. İstanbul ve Ankara'daki galeriler arasında bir etkileşim olmasına karşın, bunun “komşuculuk” seviyesini geçemediğini, aynı kişilerin aynı sergileri tekrarladığını vurgular. Bunun sonucu olarak, eser satışı anlamında kayda değer bir ilerlemenin

¹⁷⁸³ Sennur Sezer, *agm. (31 Ekim 1976)*, s. 6.

¹⁷⁸⁴ Nüzhet İslimyeli, “Ankara'da”, *Ankara Sanat*, 131, Ankara 1977, s. 23-24.

sağlanmamış olmasından yakındır. Ayrıca İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde sergi açmak herhangi bir denetleme mekanizması bulunmamasını eleştirir.¹⁷⁸⁵

3.1.3.8. 1977-1978 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

“Ece Ayhan İçin” sergisi, 1 Ocak 1977'de Cumalı Sanat Galerisi'nde açılır. Sennur Sezer, sergi için kaleme aldığı yazıda, Ece Ayhan'ın “halkın büyük çoğunluğu gibi sosyal güvenceden yoksun olduğunu”, serginin sanatçının tedavisi için destek mahiyeti taşıdığını belirtir. Sergiye Cevat Dereli, Eren Eyüboğlu, Neşet Günal, Nasip İyem, Nuri İyem, Mustafa Esirkuş, Cihat Burak, Burhan Uygur gibi çok sayıda sanatçı katılır. Ayrıca Abidin Dino, Mübin Orhon, Yüksek Arslan, Komet gibi sanatçıların yurtdışından eser gönderdiğini söyler. Pek çok sanatçının, resimlerinin altına Ece Ayhan hakkında notlar iliştiirdiğini aktarır.¹⁷⁸⁶

Alman Kültür Merkezi'nde Behiye Büyükişleyen, Zahit Büyükişleyen, Hayati Misman, Erol Kınalı, Hüseyin Bilgiç, Sami Çimen, Seyit Bozdoğan, Mehmet Güler, Halil Akdeniz ve İbrahim Bozkuş'un ortak karma sergisi 7 Ocak 1976'da açılır. Nevide Gökaydın, sergi incelemesinde insan yaşamı boyunca ortaya çıkan yeni kavramların sanat alanını doğrudan etkilediğine dikkat çeker. Teknolojinin toplumsal çehreyi değiştirirken, insan duyarlık ve zekasına yeni ufuklar kazandırdığını belirtir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın seyredilmeyi değil, düşündürmeyi amaçladığını savunur. On genç sanatçının eserlerini, çağın estetik boyutlarını temsil etmeleri açısından değerli bulur.¹⁷⁸⁷

Elif Naci'nin sanat yaşamındaki 60. yılına özel Türkiye İş Bankası İstanbul Sanat Galerisi'ndeki “Türkiye İş Bankası Tablo Koleksiyonundan Seçmeler Sergisi”, 24 Ocak – 7 Şubat 1977 tarihlerinde¹⁷⁸⁸ açılır. Ahmet Köksal, Elif Naci'nin sanat yaşamında çeşitli arayış ve ekollere yöneldiğine dikkat çeker. Sanatçının d Grubu'ndaki faaliyetlerini “Batı'daki endüstri aşamasının bir sonucu olan kübizm, konstrüktivizm, sürrealizm gibi akımları Türk resmine aşılama” çabası olarak yorumlar. Öte yandan, Türk ve İslam geleneğine dayalı dekoratif geleneğin değerlerini modern Türk resim

¹⁷⁸⁵ Gültekin Elibal, “Görsel Sanatlarımız Devletin Desteğinden Bu Yıl da Uzaktı”, *Cumhuriyet*, 1 Ocak 1977, s. 8.

¹⁷⁸⁶ Sennur Sezer, “Ece Ayhan İçin Sergi”, *Cumhuriyet*, 2 Ocak 1977, s. 6.

¹⁷⁸⁷ Nevide Gökaydın, “On Sanatçı”, *Ankara Sanat*, 131, Ankara 1977, s. 10-12.

¹⁷⁸⁸ Anonim, “Türkiye İş Bankası İstanbul Sanat Galerisi Sunar”, *Milliyet Sanat*, İstanbul 1977a, 217, s. 3.

sanatına uyarladığı çalışmalarına dikkat çeker. Ahmet Köksal'a göre sergi, “resmin statik ve biçimsel olanaklarını çeşitli yönlerde araştıran, bir üslup bütünlüğüne ulaşamayan bir sanat çabasını” bütünlüklü olarak görme imkânı sağlar.¹⁷⁸⁹ Köksal, sergi hakkında şu yorumda bulunur:

“Resim sanatımızın genel akışı içinde Batı’dan aktarmacı ya da uyarlayıcı bir dönemin etkileri arasında yaşanan bu resim deneyi, yerelleşme, kişilik ve kendi kaynaklarımızdan yararlanma sorunlarını bir bileşime ulaştırma çabasına karşın; özgün ve yerel duyarlık, çağdaş ve toplumsal değişim kaygıları ile bütünlenemeyen bir kuşağın serüveni arasında kalacaktır.”¹⁷⁹⁰

Orhan Peker’in kişisel sergisi 27 Ocak 1977’de Tıglat Sanat Galerisi’nde açılır.¹⁷⁹¹ Gültekin Elibal, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, Orhan Peker’in “hiç ulusal olmayan, hep evrensellik sevdasında bulunan ressamların” bulunduğu bir sanat dünyasında, özel bir değer olduğunu düşünür. Yazısında, Orhan Peker tarafından kendisine verilen notlardan çeşitli bölümler aktarır.¹⁷⁹² Orhan Peker, resim sanatı hakkında şu değerlendirmede bulunur:

“Konu diye bir şey yoktur aslında. Seni resim yapmaya coşturan nedenler vardır. Bir renk, bir çizgi, bir çarpıcı görüntüyle yola girersiniz. O resim, iyi bir resim ise içeriğini de birlikte getirir. Kuramsal, angaje sanat ölü doğmuş bir çocuk, bir kadavradır. İçtenlik ile yapılan resimlerin sözle, sözcüklerle savunulmaya ihtiyacı yoktur. Yazarlıkla ressamlığı birbirine karıştırmamalı. Kaldı ki iyi ressam mesajını bir çiçek, bir deniz görüntüsünde de anlatabilir. İnsan tasvirlerine dayanıp insancıl olmaya kalkışmak çıkar yok değildir.”¹⁷⁹³

Ahmet Köksal, Orhan Peker’in sergisi hakkındaki incelemesinde, sanatçının kuramsal sanat anlayışı ve dogmatik yaklaşımlara karşı içtenliği savunduğunu belirtir. Sergide yer alan eserleri çoğunlukla son dönem Ayvalık’ta ürettiği resimlerden oluşur. Sanatçının eserlerinde Rembrandt’ın ışık ve Toulouse-Lautrec’in grafik öğelerinin etkisine dikkat çeker. Bu etkilerin “İtfaiyeciler” ve Karagöz motiflerinde

¹⁷⁸⁹ Ahmet Köksal, “Elif Naci’nin Resimde 60 Yılı”, *Milliyet Sanat*, 217, İstanbul 1977a, s. 26.

¹⁷⁹⁰ Ahmet Köksal, *agm. (1977a)*, s. 26.

¹⁷⁹¹ Anonim, “Orhan Peker’in Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 25 Ocak 1977, s. 6.

¹⁷⁹² Gültekin Elibal, “Orhan Peker: Ben Her Gün Resim Yapar, Resim Yaşarım”, *Cumhuriyet*, 13 Şubat 1977a, s. 6.

¹⁷⁹³ Gültekin Elibal, *agm. (1977a)*, s. 6.

görülebileceğini söyler. “*Kucağında Horoz Taşıyan Çocuk*”, “*Mavi Balıkçı Çocuk*” ile Ayvalık’ta yaptığı “*Ak Duvarlar*”, “*Mavi Kapı*”, “*Çakırdikenleri*”, “*Mavi Gözlü Keçi*”, “*Duvardan Atlayan Kedi*” eserlerinde “*evrensel bir mutluluğun*” temsil edildiği yorumunda bulunur. Peker’in son dönem eserlerinde doğa, insan, hayvan motiflerinde doğal bir renk ve ışık duyarlılığına ulaştığı görüşündedir.¹⁷⁹⁴

Avni Arbaş’ın kişisel sergisi 2 Şubat 1977’de Vakko Sanat Galerisi’nde açılır. Sergide sanatçının son birkaç yılda ürettiği yeni resimleri teşhir edilir. Sergi sanat çevrelerinde büyük bir ilgiyle karşılanır.¹⁷⁹⁵ Kaya Özsezgin, sergide yer alan eserlerin İstanbul, Bodrum ve Batı Anadolu’nun yöresel yaşamına odaklandığını belirtir. Sanatçının uzun yıllar Batı’nın sanat merkezlerinde yaşamasına karşın “*modern moda akımları*” aşarak özgün bir kimlik inşa ettiğini düşünür. Nakışın soyutlayıcı yapısını kırarak, nakıştan yeni bir figürasyon yaratma konusundaki çabasını takdir eder. Sanatçının koyu ve açık karşıtlığına dayanan leke ve düzen şemasını öne çıkarır. Üsluba dayalı değişikliklerden ziyade, bir üslubu oluşturan temel dinamiklere ilişkin araştırmacı bir anlayışta olduğunu vurgular. Özsezgin’e göre Avni Arbaş, Paris ekolü içerisinde yöresel bağları yitirmeden evrensel nitelikler katan sanatçılar arasındadır.¹⁷⁹⁶

Ergin İnan, İsmail Türemen ve Mehmet Özer’in baskı resimlerinden oluşan karma sergi 8 Mart – 23 Mart 1977 tarihlerinde Künmat Galerisi’nde düzenlenir. Sennur Sezer, üç sanatçının çalışmalarının teknik ve içerik açısından ortak noktaları olduğunu belirtir. Sanatçıların çalışmalarında ayrıntılara yönelerek “*pentür tadı verdiklerini*” söyler. Ergin İnan’ın böceklerden oluşan eserleri ile hiyeroglifleri çağrıştıran figürlerini, İsmail Türemen’in grafi yorumlar aradığı mezar taşları dizileri ve Mehmet Özer’in çıplak temalı çalışmalarını takdir eder. Üç sanatçının da abartılı ve irkinti uyaran eserlerini, “*ülkemizde bir süredir yaşadığı bunalıma ve yabancılaşmaya bir çözüm getiriyorsa da nedenini soruyorlar*” sözleri ile yorumlar.¹⁷⁹⁷

Eşref Üren, 15 Şubat – 28 Şubat 1977 tarihlerinde¹⁷⁹⁸ Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Cavit Atmaca’nın

¹⁷⁹⁴ Ahmet Köksal, “Peker’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 219, İstanbul 1977b, s. 34.

¹⁷⁹⁵ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 159, İstanbul 1977b, s. 37.

¹⁷⁹⁶ Kaya Özsezgin, “Avni Arbaş’ın Resimleri, Yurt ve Doğa Sevgisi ile Kalıcı Sanat Duyarlığını Ustaca Birleştiriyor”, *Milliyet Sanat*, 217, İstanbul 1977a, s. 18-21.

¹⁷⁹⁷ Sennur Sezer, “Baskı Sanatının Çağdaş Yorumu: Ergin İnan, İsmail Türemen ve Mehmet Özer”, *Cumhuriyet*, 17 Mart 1977, s. 6.

¹⁷⁹⁸ Anonim, *agm. (1977b)*, s. 37.

eserlerindeki renkçi üslubunu takdir eder. Sait Civcioğlu'nun eserlerinde yapı ve insanın renk tutkusundan önce geldiğine dikkat çeker. Sanatçının zaman zaman kübik biçimler ile üçüncü boyuta yer verdiğini belirtir. Gülsen Erdoğan'ın sağlam deseni ve duyarlı renklerini başarıyla karşılar. Sanatçının peyzajlar, figür ve nü resimlerindeki teknik yetkinliğinin altını çizer. Mehmet Güler'in eserlerinde büyük yüzeylerdeki renkçi yaklaşımlarını başarılı bulur. Mehmet Özel'in sergisinde “*başka dünyalardan gelmiş imaginaire havayı*” över.¹⁷⁹⁹

Nuri İyem ve Nasip İyem'in kişisel sergisi, 19 Şubat – 3 Mart tarihlerinde İstanbul Oya Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, Nuri İyem'in son dönem resimleri ile Nasip İyem'in seramik çalışmaları teşhir edilir. Ahmet Köksal, Nuri İyem'in son dönem çalışmalarında “*yontusal yüzlü, idealize edilmiş köylü kadın portreleri*” ve figür gruplarından oluşan göç, gecekondulu gibi toplumsal sorunlara eğildiği eserlerine dikkat çeker. Sergide teşhir edilen eserlerin Şile, Ağva, Harran ve Göreme bölgelerini kapsadığını, sanatçının doğa görünümüleri ile insan yaşantılarını ustalıkla bağdaştırdığını belirtir. Köksal, Nuri İyem'in teknik yetkinliğini halkın beğenisiyle birleştiren çizgisini pekiştirdiğini düşünür.¹⁸⁰⁰

Nurullah Berk'in retrospektif sergisi 25 Şubat 1977'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılır.¹⁸⁰¹ Eşref Üren, Nurullah Berk'i her türlü sanat akımlarına açık bir ressam olarak niteler. Sanatçının Amasya peyzajlarını, “*duyarlı bir ressam olduğunun*” göstergesi olarak işaret eder. Motiflerindeki geometrik stilizasyonları takdir eder. Sanatçının yazar kimliği ve d Grubu'ndaki öncü rolünü anımsatır.¹⁸⁰² Ahmet Köksal, Nurullah Berk'in batılılaşma – yerelleşme karşıtlığını kendi görüş ve deneyleriyle çözüme kavuşturma çabasını takdir eder. Türk resim sanatının çağdaş akımlarla temas etmesinde yadsınamaz bir rolü olduğunu düşünür. Sanatçının eserlerinde geometrik – ritmik bir düzey yaratma kaygısı ile kübizm, konstrüktivizm, yerel etkiler ve doğaya ilişkin gözlemlerin tutarlı sentezlerinin altını çizer.¹⁸⁰³

Melih Cevdet Anday, Nurullah Berk'in retrospektif sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Nurullah Berk'in sanat anlayışını eğri-düz çizgi uyumu, nesnelere biçime

¹⁷⁹⁹ Eşref Üren, “Enstantaneler”, *Ankara Sanat*, 132, Ankara 1977, s. 6-7.

¹⁸⁰⁰ Ahmet Köksal, “İyem'lerin Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 220, Ankara 1977c, s. 26.

¹⁸⁰¹ Anonim, “Aydın Olayları”, *Varlık*, 834, İstanbul 1977c, s. 2.

¹⁸⁰² Eşref Üren, “Nurullah Berk”, *Ankara Sanat*, 132, Ankara 1977, s. 12-13.

¹⁸⁰³ Ahmet Köksal, “Berk'in Toplu Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 221, İstanbul 1977, s. 26.

dayalı üsluplaştırma, hacim merakı ve yüzeylerde istif eğilimi ile temellendirir. Resimlerindeki “*batılılaşma – yerlilik sorununu*”, Türkiye’de Tanzimat’tan beri süre gelen başat kültürel sorunun plastik ifadesi olarak yorumlar. Sanatçının hat, minyatür gibi yerel kaynaklar üzerine yaptığı araştırmalar neticesinde Doğu – Batı karşıtlığını, estetik bir birliğe çevirdiği görüşündedir. Bu bağlamda, sergiyi “*bütün resim tarihimizi kapsayan çok geniş çaplı bir tartışmayı*” içermesi açısından önemli bulur.¹⁸⁰⁴

Neşe Erdok’un kişisel sergisi, 1 – 14 Mart 1977 tarihlerinde Galeri Baraz’da açılır.¹⁸⁰⁵ Sergide, Erdok’un 1970-1977 yılları arasında yaptığı on iki yağlıboya eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, sanatçının öğrencilik yıllarındaki çalışmalarına “yumuşak renk uyumları ve biçimsel araştırmalar” ile başladığını, somut ve duyarlı figüratif gerçekliğe dönük büyük boyutlu eserlere ulaştığını belirtir. Sanatçının bazı figürlerindeki kumaş kıvrımlarında beliren yarı akademik ve klasik izleri, incelikli sağlam desenleri, ışık-gölge, renk, leke gibi pentür değerlerini duyarlı ve gerçekçi bir anlatımla işlediğine dikkat çeker. Eserlerinde yer alan ölü çocuklar, ampute bireyler, köy insanları gibi dramatik temaların çarpıcı bir biçimde ele aldığı görüşündedir. Sergide yer alan eserlerdeki düzen kaygılarının, gerçekçi yaklaşımlarının, dramatik ve alegorik anlatımın altını çizer.¹⁸⁰⁶

Kaya Özsezgin, 2 Mart – 15 Mart 1977 tarihlerinde¹⁸⁰⁷ Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde eş zamanlı açılan bir dizi sergiyi inceler. Köksal Önem’in “*Selviler*” adlı sergisindeki pastel ve yağlıboya çalışmalarında resimsel motiflere yönelik üretken bir çabanın içinde olduğunu belirtir. Sanatçının önceki sergilerinde “*abartılmış figür kompozisyonlarında Anadolu özlemlerine ve mistik – duygusal izlenimlere*” yer verdiğini anımsatır. Son sergisinde ise bu iki yaklaşıma herhangi bir yenilik getiremediği görüşündedir. Naile Akıncı’nın sergisinde gözleme ve doğa izlenimlerine yöneldiğini belirtir. Sanatçının eserlerinde geç dönem izlenimciliğin etkisine dikkat çeker. Kristin Saleri’nin sergisindeki “*imgesel ve düşsel doğa izlenimlerini içeren*” çalışmalarında pentürden ziyade illüstrasyon etkilerinin hâkim olduğunu gözlemler. Handan Kıran’ın sergisinde amatör yaklaşımlar içeren anatomik araştırmaların, desenlerin ve nü etütlerin teşhir edildiğini aktarır. Ülkü Uludoğan’ın

¹⁸⁰⁴ Melih Cevdet Anday, “Nurullah Berk’te Doğu ve Batı”, *Varlık*, 835, İstanbul 1977, s. 8.

¹⁸⁰⁵ Anonim, “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 221, İstanbul 1977d, s. 34.

¹⁸⁰⁶ Ahmet Köksal, “Neşe Erdok”, *Milliyet Sanat*, 222, İstanbul 1977d, s 26.

¹⁸⁰⁷ Anonim, “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 161, İstanbul 1977e, s. 36.

eserlerini “*herhangi bir iddia taşımaktan uzak*” çalışmalar olarak niteler. Naim Uludoğan’ın eserlerinin ise asker ressamın kuşağının izlerini taşıyan “*yarı izlenimci yarı klasik bir üslup*” anlayışının başarılı örnekleri olduğu değerlendirilmesinde bulunur.¹⁸⁰⁸

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi’nin 25 Mart 1977 tarihli nüshasında, Mart ayı içerisinde açılan bir dizi sergiyi inceler. Gündüz Gölünü’nün 15 Mart – 1 Nisan 1977 tarihlerinde Cumalı Sanat Galerisi’nde açılan sergisinde, sanatçının Safranbolu temalı eserleri ile Amerika dönüşünde sergilediği baskı resimleri teşhir edilir. Köksal, sanatçının teknik yetkinliğine dikkat çeker. Minyatür, çini, kilim gibi geleneksel Türk – İslâm sanatına ilişkin değerleri güçlü bir renk anlayışı, çizgisel doku ve yerel temalar içerisinde ele aldığını belirtir. “*Kapı*”, “*Cennet Ağacı*”, “*Çini’de Akisler*” gibi eserlerinde geleneksel motif duyarlılığın ön planda olduğuna dikkat çeker. “*Ferhat*”, “*Yunus Emre*”, “*Mevlâna*”, “*Sinan*” gibi portre çalışmalarında yerel kültürel değerleri ele almasını takdir eder. Safranbolu resimlerinin ise Türkiye’de tarihsel çevrenin korunması yönelik farkındalığı destekler mahiyette bir duyarlılık içerdiğini vurgular.¹⁸⁰⁹ Hasan Akın’ın Melda Kaptana Galerisi’ndeki sergisinde Anadolu ve bozkıra görünümünün izlenimci bir stilde ele alındığını aktarır.¹⁸¹⁰ Nebahat Erkekli’nin 18 – 28 Mart 1977 tarihlerinde açılan ilk kişisel sergisinde ise insan gerçeğine duyarlı, kalabalık figür gruplarından oluşan resimlerin “*uçucu ve imgesel bir atmosfer içerisinde*” yansıtıldığını düşünür. Köksal, sanatçının eserlerinde Daumier ve Goya’dan çağrışımlar sezmeyle birlikte “*kadın duyarlılığına yaraşan yarı imgesel bir ortamın*” varlığına dikkat çeker.¹⁸¹¹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi’nde 1977 yılı Nisan ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Hüseyin Yüce’nin Artisan Galeri’de açılan sergisini “*çağdaş naif vizyonlar*” içermesi açısından başarılı bulur. Sanatçının Kütahya ve çevresini konu edindiği resimlerinin duyarlı bir titizlik ile herhangi bir sanat disiplinine koşullanmaksızın ustalığa ulaştığı yorumunda bulunur.¹⁸¹² Eren Eyüboğlu’nun Vakko Galerisi’ndeki sergisini, Eyüboğlu’nun sanatsal evrelerini başarı ile temsil etmesi açısından başarılı bulur. Sanatçının eserlerinde doğaya yönelik içsel bir

¹⁸⁰⁸ Kaya Özsezgin, “Haftanın Özeti”, *Milliyet Sanat*, 222, İstanbul 1977b, s. 27, 29.

¹⁸⁰⁹ Ahmet Köksal, “Gölünü’nün Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 224, İstanbul 1977c, s. 26.

¹⁸¹⁰ Ahmet Köksal, “Hasan Akın”, *Milliyet Sanat*, 224, İstanbul 1977f, s. 26.

¹⁸¹¹ Ahmet Köksal, “Nebahat Erkekli”, *Milliyet Sanat*, 224, İstanbul 1977g, s. 26.

¹⁸¹² Kaya Özsezgin, “Gerçek Bir Naif: Hüseyin Yüce”, *Milliyet Sanat*, 227, İstanbul 1977c, s. 27.

duyarlılığın resimsel biçimler ile dinamik bir biçimde birleştiği yorumunda bulunur. Eren Eyüboğlu'nun çeşitli sanat evrelerinde eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile paralelliklere dikkat çeken Özsezgin, sanatçının Türk resmindeki ayrıcalıklı önemini vurgular.¹⁸¹³

Nuri Abaç'ın “*Karagöz'e Ezgi*” sergisi, 16 Nisan – 29 Nisan 1977 tarihlerinde İstanbul Oya Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁸¹⁴ Sergide, sanatçının son iki yıllık çalışmalarını kapsayan 22 eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, sergiye ilişkin eleştirisinde Nuri Abaç'ın sanat evrelerini iki aşamada ele alır. 1950-1960 yılları arasındaki ilk döneminde bilinçdışını yansıtan kıvrımlı çizgi örgüleri ile korkular, tedirginlikler, mitolojik yaratıklar gibi temalara odaklandığını belirtir. Sanatçının 1960'lı yıllardan sonraki çalışmalarında Anadolu mitolojisi, Hitit kabartmaları, Osmanlı minyatürü ve kaligrafisi gibi öğeler ön plana çıkar. Köksal'a göre Karagöz serisi, bu dönemdeki folklorik incelemeleri çağdaş sanat değerleri çerçevesinde yorumlama çabalarının devamı niteliğindedir. Sergide yer alan eserler Karagöz oyununun seyirlik metinleri ve belgeleri üzerine geniş çaplı araştırmaları yansıtır. Sergiyi, öyküsel ve fantastik bir ifade içerisinde, özgün bir plastik anlayışın ürünleri olarak değerlendirir.¹⁸¹⁵

Balkan Naci İslimyeli'nin kişisel sergisi, Nisan ayının son haftasında Ankara Akdeniz Sanat Galerisi'nde açılır. Kaya Özsezgin, sergiyi “*geçmişle bugün arasında kurulacak köprüünün, grafik olanaklar içerisinde simgeleşmiş figürleri sürekli yaşam haline izlenebileceği*” bir etkinlik olarak yorumlar. Sanatçının eserlerindeki duygusallığın “*insancıl ve çağdaş boyutlar*” taşıdığını belirtir. Sergide yer alan eserleri iki grupta ele alır. İlk grup eserlerinde geleneksel yaşam biçimleri yer alırken, ikinci grupta Türkiye'nin 1970'li yıllarda yaşadığı sokak olayları ve toplumsal krizlere odaklandığını aktarır. Her iki tema içerisinde, lirik bir anlatım içerisinde hiciv ve yergi içeren ifade tarzına dikkat çeker. İslimyeli'nin “*bireyin ve toplumun devrimci bir çizgide başarıyla harmanlandığı, sorunsal ve duygusal bir iç mekân yaratma deneyine geçtiği*” yoruma dayalı ifadesini takdir eder.¹⁸¹⁶

Abidin Dino'nun son çalışmalarını içeren kişisel sergisi 4 Mayıs 1977'de Vakko Sanat Galerisi'nde açılır. Ferit Edgü, sanatçının eserlerini “*dünyaya açık resimler*”

¹⁸¹³ Kaya Özsezgin, “Eren Eyüboğlu”, *Milliyet Sanat*, 227, İstanbul 1977d, s. 27, 33.

¹⁸¹⁴ Anonim, “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 227, İstanbul 1977f, s. 34.

¹⁸¹⁵ Ahmet Köksal, “Abaç'ta Karagöz'e Ezgi”, *Milliyet Sanat*, 228, İstanbul 1977h, s. 26.

¹⁸¹⁶ Kaya Özsezgin, “İnsanlık Duygu Perspektifi: Balkan Naci İslimyeli”, *Milliyet Sanat*, 229, İstanbul 1977e, s. 27.

olarak kavrar. Resimlerindeki duyarlılığın ve coşkunun, toplumsal iletişim açısından önemini vurgular. Sanatçının çeşitli dönemlerini kapsayan resimlerindeki dinamik üslup değişikliklerine dikkat çeker.¹⁸¹⁷ Kaya Özsezgin, sergiye ilişkin incelemesinde, çiçek resimlerinin mecazi ve düşünsel derinliklerine dikkat çeker. Eserlerin kimi zaman “*phallos ya da uterus*” gibi erotik biçim şemalarına değgin zenginliğini takdir eder. Alegorik soyutlamaların ve mecazi yaklaşımların çağdaş yorumlar içerisinde ele alındığını düşünür.¹⁸¹⁸

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi’nde İstanbul’da açılan çeşitli sergileri inceler. Sabri Berkel’in 28 Nisan – 16 Mayıs 1977 tarihlerinde Güzel Sanatlar Akademisi’nde açılan sergisini içerik ve düzen açısından başarılı bir retrospektif etkinlik olarak değerlendirir. Berkel’in sanat yaşamına ilişkin çeşitli evreleri ele aldığı biyografik incelemesinde, sanatçının dinamik üslup değişimlerine dikkat çeker. Çağdaş ve yerel kaynakları, özgün çözümler ile tutarlı bir üslup bütünlüğü çerçevesinde ele aldığını vurgular.¹⁸¹⁹ Kayıhan Keskinok’un Cumalı Sanat Galerisi’nde açılan sergisinde 1977 yılındaki çalışmaları kapsayan 24 eserin teşhir edildiğini aktarır. Sanatçının, Karadeniz temalı çalışmalarında biçimin birincil önemde olduğunu belirtir. Lunapark serisinde kalabalık gruplar halindeki figüratif düzenlemelerin, minyatür sanatındaki gerçekliğe koşut bir anlatım içerdiği görüşündedir.¹⁸²⁰ İbrahim Balaban’ın Taksim Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, yedinci dönem çalışmalarından “*Kaldırımda Dolaşanlar*” sergisine yirmi dört yeni resim eklediğini aktarır. Balaban’ın yeni dizisinde, kent yaşamına ilişkin temaları “*oyma çizim tekniği ile çevreden merkeze yayılan ışık yansımaları ve istiflere dayanan çok figürlü düzenlemeler*” ile ele aldığı gözlemler.¹⁸²¹

38. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 2 Mayıs 1977’de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergide yüz iki resim ve on bir heykel teşhir edilir. Sergi jürisi Kültür Bakanlığı Müşaviri Bahattin Akay başkanlığında Reşat Atalık, Burhan Alkar, Şefik Bursalı, Lütfü Günay, Hasan Kavruk ve Güngör Taner’den oluşur.¹⁸²² Resim bölümünde başarı ödülleri Ahmet Keskin, Aslı Titiz, Cihangir Vefa Öztürk, Cavit Atmaca, Dinçer Erimez, M. Zahit Büyükişleyen, Nurgün Güney, Numan Arslan,

¹⁸¹⁷ Ferit Edgü, “Abidin’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 230, İstanbul 1977, s. 21.

¹⁸¹⁸ Kaya Özsezgin, “Dino’nun Çiçekleri: Öz Niteliklere Bağlı, Hem de Çağdaş ve Özgün”, *Milliyet Sanat*, İstanbul 1977f, s. 18-21, 33.

¹⁸¹⁹ Ahmet Köksal, “Berkel’in Toplu Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 230, İstanbul 1977j, s. 26

¹⁸²⁰ Ahmet Köksal, “Keskinok’un Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 230, İstanbul 1977k, s. 27.

¹⁸²¹ Ahmet Köksal, “Balaban ile Bilgin”, *Milliyet Sanat*, 230, İstanbul 1977l, s. 27.

¹⁸²² Anonim, “38. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Hisar*, 162, İstanbul 1977g, s. 36.

Orhan Kırangil'e verilir.Kaya Özsegin, 38. Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkındaki incelemesinde, sanatçıların sergiye olan ilgisizliğine dikkat çeker.¹⁸²³ Sergi hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

“Türkiye’deki sanat ve kültür sorununa giderek biraz daha yabancılaşmış, yönetmelik aksaklıkları kökleşmiş ve seçici kurul tutarsızlıkları açık biçimde ortaya çıkmış haliyle otuz sekizinci sergi yozlaşmanın doruğunda görünüyor. Aksaklıklara köklü bir çözüm bulunamadığı, sanat ortamımızın öbür sorunlarıyla bağımlı bir devlet sergisi sorunu temelden ele alınmadığı sürece, dağıtılan ödüller, sergiye giren yapıtlar ve değerlendirme ölçütleri üzerinde ayrıntılı olarak durmak bir anlam taşımayacaktır.”¹⁸²⁴

Nuri İyem, Can Göknil ve Mahmut Celâyir’in kişisel sergileri, 12 Mayıs – 28 Mayıs 1977 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, Nuri İyem’in son yıllarda sıklıkla düzenlediği sergileri “*pazarlamayla sergileme olanaklarını birleştirdiği gösteriler*” olarak niteler. Sergide teşhir edilen Anadolu temalı figüratif yağlıboya eserlerin sanatçının teknik ustalığını yansıttığını düşünür. Anadolu’ya ilişkin yaşantıları ve insanları anlatımcı bir tarzda ele aldığını belirtir. İyem’in toplumsal olguları önelediği eserlerinde “*kalıplaşmış açık anlatımı*” halkın beğenisine hitap eden bir plastik yetkinlik olarak tanımlar. Can Göknil’in sergisini, çağdaş sanatın çeşitli teknik ve malzeme olanaklarını araştıran yenilikçi, soyutlayıcı ve evrensel değerler açısından başarılı bulur. Sanatçının son bir yıllık çalışmalarını kapsayan on altı eserinin kolaj, akrilik, pastel, iplikle çizilen karikatür çağrışımlı figürler gibi zengin teknik ve materyaller içerdiğini vurgular. Mahmut Celâyir’in gravür sergisinde ise Dürer, Mantegna, Campagnola gibi gravür ustalarının teknik detaylarına odaklandığına dikkat çeker. Sanatçının Bingöl yöresine ilişkin temaları çinko baskı tekniğinin incelikli ve ayrıntılı anlatım olanakları çerçevesinde ele aldığını aktarır.¹⁸²⁵

1977 yılı Mayıs ayında Bedri Rahmi Atölyesi’nde açılan karma sergide Avni Arbaş, Yüksel Arslan, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, İhsan Cemal Karaburçak, Fikret Mualla ve Mustafa Pilevneli’nin eserleri teşhir edilir. Çağdaş Türk sanatında iz bırakmış sanatçıların eserleri, çeşitli özel koleksiyonlardan derlenir. Ahmet Köksal, sergiye ilişkin incelemesinde, Fikret Mualla’nın 1945-1948 yılları

¹⁸²³ Kaya Özsegin, “Devlet Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 231, İstanbul 1977g, s. 27.

¹⁸²⁴ K. Özsegin, *agm. (1977g)*, s. 27.

¹⁸²⁵ Ahmet Köksal, “İyem – Göknil – Celâyir”, *Milliyet Sanat*, 232, İstanbul 1977m, s. 26-27.

arasındaki figür etütleri, çıplak figürleri ve çeşitli nesnelere konu alan guvaj çalışmalarını sanatçının renk duyarlılığını yansıtması açısından başarılı bulur. Abido Dino'nun iki baskı resmi ve üç guvaj çalışmasının ilk defa sergilendiğine dikkat çeker. Sanatçının İslâm hat sanatı ve Doğu etkilerini içeren özgün soyutlama anlayışını vurgular. Dino'nun eserlerinde “sonsuz bir uzay etkisi içerisinde, geometrik ve sınırlı bir mekân çelişkisini dinamik bir biçim anlayışının” altını çizer. Avni Arbaş'ın deniz temalı eserlerinde, yerel değerleri nakışsal öğeler, istif araştırmaları ve açık-koyu kontrastlara dayanan bir düzen anlayışı içerisinde ele aldığını gözlemler. Mustafa Pilevneli'nin eserlerinde Doğu sanatındaki yineleme ritmini renkli bir çizgi dokusuyla çağdaş beğeni düzeyine ulaştırdığı yorumunda bulunur. Yüksek Arslan'ın 1959-1968 tarihleri arasında ürettiği üç eserinde “*yerel yapısal motif ve figürleri, doğal biçimsel öğeleri*” soyut ve grafik bir duyarlılıkla ele aldığını söyler. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun çalışmalarında ise soyut ve nakışçı yaklaşımları öne çıkarır.¹⁸²⁶

Kaya Özsezgin, 1977 yılı Haziran ayında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan çeşitli sergiler hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Esat Subaşı'nın sergisinde, eski ve yeni eserlerinden derlenen koleksiyonun panorama niteliğinde olduğunu belirtir. Subaşı'nın Paris ve Çallı dönemindeki eserlerindeki başarılı çizgisini, sonraki dönemlerde sürdüremediğini düşünür. Sanatçının izlenimcilikten geometrik soyutlamaya dek çeşitli üslup biçimlerini denemiş olduğuna dikkat çeker. Asım İşler'in gravür sergisini baskı tekniği ve grafik değerleri açısından başarılı bulur. Nihat Darcan'ın sergisindeki eserlerinde renkten çok çizgi ve desene dayalı grafik vizyona açık olduğu yorumunda bulunur. Hamit Erdal'ın ilk kişisel sergisinde ise makine parçalarına yer verdiği resimlerinde “*makine çağının acımasız, ezici ve yabancılaştırıcı*” etkilerine odaklandığını gözlemler.¹⁸²⁷

Tarabya Güzel Sanatlar Galerisi'nin açılışına özel düzenlenen karma sergi, 17 Haziran – 17 Temmuz 1977 tarihleri arasında gerçekleşir.¹⁸²⁸ Sergide, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem, Avni Arbaş, Orhan Peker, Devrim Erbil, Gülsün Erbil, Agop Arad, Aliye Berger, Rasin Arsebük ve Füsün Onur'un eserleri teşhir edilir. Ahmet Köksal, sergi koleksiyonunun biçimsel ve teknik açıdan Batı sanatıyla uzun yıllar ilgilenmiş orta kuşak sanatçılardan derlendiğine dikkat çeker. Bu açıdan Tarabya Güzel

¹⁸²⁶ Ahmet Köksal, “Sekizli Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 233, İstanbul 1977n, s. 26-27.

¹⁸²⁷ Kaya Özsezgin, “Haftanın Özeti”, *Milliyet Sanat*, 236, İstanbul 1977h, s. 27.

¹⁸²⁸ Anonim, “Aydın Olayları”, *Varlık*, 838, İstanbul 1977h, s. 2.

Sanatlar Galerisi'nin, diğer galeriler gibi, ünlü sanatçılar ve yerleşik değer yargılarına duyulan genel eğilimi sürdürdüğünü belirtir. Sergiyi, çağdaş Türk resminin güncel bir kesitini sunması açısından başarılı bulur.¹⁸²⁹

Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin “*Yaz Karma Sergisi*” Ankara Or-An Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, dernek üyelerinin eserleri Temmuz – Eylül ayları içerisinde üç ayrı grup halinde teşhir edilir.¹⁸³⁰ Kaya Özsezgin, derneğin yedi yıllık faaliyet süreci içerisinde estetik ve yapısal amaçlarından uzaklaştığına dikkat çeker. Serginin, sıradan bir sergide görülebilecek pek çok vasat unsur içerdiğini belirtir. Teşhir edilen eserlerin, sanatçıların daha önce sergilediği çalışmalarından oluşmasını eleştirir. Sergide öne çıkan sanatçılar arasında Afife Ecevit, Eşref Üren, Hüseyin Yüce, İhsan Çakıcı, Cihangir Öztürk ve Lütfi Çetin'i işaret eder.¹⁸³¹

İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen Açık hava Sergisi, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde açılır. Ahmet Köksal, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin Batı ülkelerinde olduğu gibi çağdaş sanat ortamının yapılanmasında önemli bir rol oynadığını belirtir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin son yıllardaki olumsuz imajına karşın Açık hava Sergileri'nin sanatçılar arasında gittikçe artan bir ilgi gördüğüne dikkat çeker. Fakat, isim yapmış pek çok sanatçının sergiye katılmamasından dolayı, serginin çağdaş Türk resmini bütünüyle temsil etmekten uzak olduğu kanısındadır. Sergide resim dalında başarı ödülleri İbrahim Örs, Belma Artut, Muammer Şener, Tamer Akakıncı, Berna Türemen, Süleyman Velioğlu ve Gökhan Anlayan'a verilir. Ahmet Aksoy, iç mimar Tamer Akakıncı'nın pleksiglas malzeme üzerine benzerlerine sıkça rastlanan geometrik düzenlemeler ile yaptığı çalışmasının ödül almasını doğru bulmaz. Sergide teşhir edilen eserlerin yerel kaynaklardan özümseme, duyarlılık ve yorum içermekten ziyade “*yerelleşme eğiliminin yüzeysel, işlevsiz bir işçilik*” ve aktarmacı bir biçim anlayışı içerdiği değerlendirilmesinde bulunur.¹⁸³²

“*Özgün Baskı Eserler Sergisi*”, Vakko Galerisi'nde 20 Temmuz – 31 Ağustos 1977 tarihlerinde açılır.¹⁸³³ Sergide Mehmet Güler, Ergin İnan, Mustafa Pilevneli,

¹⁸²⁹ Ahmet Köksal, “Günümüz Sanatçılarından Bir Derleme”, *Milliyet Sanat*, 237, İstanbul 1977o, s. 26-27.

¹⁸³⁰ Yaşar Faruk İnal, “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 164, İstanbul 1977, s. 2.

¹⁸³¹ Kaya Özsezgin, “BRHD'nin Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 238, İstanbul 1977j, s. 27.

¹⁸³² Ahmet Köksal, “Açık hava Sergisi, Geniş Bir Sanatçı Kesiminin Eğilimlerini ve Kişisel Deneylerini Yansıtıyor”, *Milliyet Sanat*, 239, İstanbul 1977ö, s. 18-21.

¹⁸³³ Yaşar Faruk İnal, “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 165, İstanbul 1977, s. 2.

Mürşide İcmeli, Halil Akdeniz, Filiz Başaran, Ali İsmail Türemen, Hayati Misman, Zahit Büyükişleyen, Behiye Büyükişleyen ve Kadri Özyaytan'ın eserleri teşhir edilir. Kaya Özsezgin, Türk resim sanatında grafik eğilimlerin ulaştığı noktayı göstermesi açısından serginin önemle üzerinde durulması gerektiğini düşünür. Baskı resmin teknik ve ekonomik açıdan zorluklarına dikkat çeken Özsezgin, başarı için doğal bir yatkınlık ve duyarlılığın da önemli bir etken olarak işaret eder. Sergiyi, Türkiye'de baskı resim alanında açılan en geniş kapsamlı sergi olarak niteler. Mustafa Pilevneli'nin "bir İstanbul mitosunu yaratmaya hevesli" çalışmalarını takdir eder. Ergin İnan'ın imgeler arasında kurduğu soyut ilişkileri över. Mürşide İcmeli'nin çağdaş baskı tekniklerine yönelik ustalığının altını çizer. Halil Akdeniz'in eserlerini yeni biçimsel olanaklar araması açısından başarılı bulur.¹⁸³⁴

Eşref Üren'in kişisel sergisi 1977 yılı Eylül ayında Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sergi, Ahmet Köksal tarafından yarım yüzyıla değgin "yorulmaz bir sanat çabası" olarak nitelenir. Köksal, Üren'in 1938'de Paris'te Othon Friesz'in atölyesindeki eğitiminin ardından, daha özgür bir renk anlayışı benimsediğine dikkat çeker. Bu dönemde yaptığı çalışmalarda "çizgi-renk-leke üçlüsü bakımından Lothe'un ilkeleri doğrultusunda yapısal değerlere, renk ilişkilerinde ise tonlar arası incelikli geçişlere ve Bonnard'ı anımsatan bir ustalığa yaklaştığını" düşünür. Sanatçının karakteristik yaklaşımı olarak "çevresini kuşatan bozkırın içli lirizminin" peyzajlarında açıkça görülebileceğini belirtir. Son dönem eserlerinde ise yalınlaştığı, ayrıntılardan çok bütünü gözettiği ve içtenlikli bir ifadeye yöneldiğini gözlemler.¹⁸³⁵

Ahmet Köksal, Lütfü Günay, Lütfü Çetin ve Tayyar Eren'in 1977 yılı Ekim ayında Oya Sanat Galerisi'nde gerçekleşen ortak sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Lütfü Günay'ın Kaş, Finike, Kalkan ve Ankara çevresinden görünümüleri ele aldığı eserlerinde, sanatçıyı doğa duyarlılığı ve malzeme kullanımındaki başarısı açısından takdir eder. Sanatçının "soyut ve somut öğelerin ilişkilerini ustaca uzlaştırdığı" yorumunda bulunur. Lütfü Çetin'in üç pastel, on yağlıboya çalışmasında amatör düzeyi geride bırakan bir üslup tutarlılığı gözlemler. "Kayaş'ta Gecekondular" ve Bursa-Esenboğa yolundan düzenlediği peyzajlar hakkında "görünü resmimize yeni bir soluk" olabileceğini düşünür. Tayyar Eren'in eserlerinde ise Datça yöresini "çocuksu bir

¹⁸³⁴ Kaya Özsezgin, "Ölü Mevsimden Diri Mevsime", *Milliyet Sanat*, 242, İstanbul 1977k, s. 31.

¹⁸³⁵ Ahmet Köksal, "Eşref Üren – Melahat Üren", *Milliyet Sanat*, 245, İstanbul 1977p, s. 27.

içtenlik” ile aktardığını söyler. Çok hızlı, acele bir çalışmanın sonucu olduğunu söylediği bu çalışmaların gününbirlik izlenimleri saptamanın ötesine geçemediği eleştirisini getirir.¹⁸³⁶

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'nin 246. sayısında Ankara'da Vakko Sanat Galerisi'nde düzenlenen karma sergi hakkında yazı yazan Kaya Özsezgin, “genç sanatçı” tartışması hakkında güncel fikirlerini izah ederek başlar. Özsezgin genç sanatçı kavramını “bir yaş sınırlamasının ötesinde” düşünmek gerektiği kanısındadır. Bunun nedenini şu cümlelerle açıklar:

“Sanat, belli bir toplumsal çevremin ve yaşama koşullarının ürünü olduğuna göre, “genç” sanat iddiası gösteren bir yapının da, bu tür bir ürün olma niteliği taşıyıp taşımadığına bakmak gerekecektir. Günümüzün yeni akımları ve eğilimleri, Türkiyeli bir sanatçıya, bilinç aşılamaktan çok, kendi kişisel deneyleriyle elde edeceği bilinci, geniş bir görüş açısı içerisinde oturtmaya yardım edebilir. Başka bir deyişle, onu evrensel boyutlara ulaştıracak bir geçerlik işleviyle donatır. Batıdan edinilen bilgi ve görgü birikimi, böyle bir işlevi gerçekleştirme olanaklarından yoksun ise, üretilen iş, resim tekniğini göz alıcı aldaticılığına ve geçiciliğine sığınmaktan öteye geçememiş olabilir. Bu nokta Türkiye’de yaşayan ve Türkiye’de yapıt üreten genç sanatçı açısından değil, yıllarca “genç” sanat ürettiği kanısını taşıyan, ama hiçbir zaman gerçek gençliğin çağdaş özüne varamamış olan sanatçı açısından da...”¹⁸³⁷

Kaya Özsezgin, Vakko Sanat Galerisi'nde kırkı aşkın sanatçıyla gerçekleşen sergide üç ayrı eğilim gözlemler. İlkini geometrik biçimleme kaygılarına dayandıran Özsezgin, bu eserlerde renkçi grafik türün değişken boyutlarından yararlandığını gözlemler. Bu eğilim kapsamında “şasesiz tuvallele doğaya özgü görüntüleri soyutlaştıran” resimlerin, Batı'da “Support-Surface” olarak isimlendirilen ressamlarla benzerlik kurduğuna dikkat çeker. İkinci eğilim, gelenekçi olmakla beraber leke ve yüzey ilişkisi açısından çağdaş yorumlar içerir. Üçüncü grupta ele aldığı sanatçılar ise yöresel etkileri konu ve biçim bağlamında bütünlüklü bir üsluba çeviren ressamlardır. Sergiyi, genç sanatçıların kaygılarından kopuk bir etkinlik olarak değerlendirir.¹⁸³⁸

¹⁸³⁶ Ahmet Köksal, “Ankara’da Üç Ressam”, *Milliyet Sanat*, 246, İstanbul 1977r, s. 26.

¹⁸³⁷ A. Köksal, *agm. (1977r)*, s. 26.

¹⁸³⁸ Kaya Özsezgin, “Genç Sanatçılar Karması”, *Milliyet Sanat*, 246, İstanbul 1977i, s.27.

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nin 17 Ekim 1977 tarihli nüshasında Ahmet Uzelli'nin Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisini inceler. Sanatçının, “*doğaya özdenlikle bağlı, arınmış, dürüst betimleyici bir işçilikle*”, Türk sanatına Batı etkisini getiren kuşağın yaklaşımını sürdürdüğünü belirtir. Sanatçının resimlerinde İstanbul'daki eski yalıları, tarihsel doku taşıyan köşelerini koruma kaygısını Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulutlar'la özdeş tutar. Uzelli'nin yarım yüzyıldır bu saptamaları sürdürdüğünü söyler. Sergide İstanbul'un çokça kez konu edinilmiş yerlerine ek olarak Eyüp, Hasaki, Haydar semtleri gibi “*yitip giden eski yaşam çevrelerine*” ilgi duyduğunu vurgular. Işık-gölge, renk ve perspektif değerlerini bir objektif gerçekçiliğiyle saptamakla yetindiğini, titiz çizgi dokusunun yerini geniş fırça vuruşları ve derinliği veren renkçi bir yaklaşımın aldığını gözlemler.¹⁸³⁹

Ahmet Köksal, Türkiye'deki karma sergilerin belirli bir anlayışın çevresinde oluşmadığı, aksine işlevi olmayan bir toplam olmaktan öteye geçemediği görüşündedir. Tıglat Sanat Galerisi'nde Ekim ayında düzenlenen karma sergiyi bu düşünce çerçevesinde ele alır. Sergide yenilikçi eğilimlerin bulunmadığını vurgulayan Köksal, “*genel beğeniye yatkın*” eserlerin çoğunlukta olduğunu söyler. Mümtaz Yener'in eserlerinde, Levy atölyesi kazanımlarından olan disiplinli çalışma pratiğine dikkat çeker. Nuri İyem'in “*çok sık rastlanan figür örneklerini*” içeren beş tabloyla sergide yer aldığını söyler. Köksal'ın “*kıdemli*” olarak tanıttığı Adil Doğançay'ın İstanbul görüntüleri ve bir natürmort çalışmasını “*geleneksel bir türdeki fırça ustalığının tanığı*” olarak niteler. Ferruh Başağa'nın “*Barış Güvercinleri*” isimli yağlıboya çalışmasını ve iki baskı resmini “*yarı soyut ve simgesel*” bulur. Agop Arad'ı eserleri bağlamında, “*büyük savlardan uzak kişiliğini yansıtan bir ressam*” tanımlar. Orhan Peker'in “*Karpuzlu Çocuk*” ile “*Günebakanlar*” eserlerinde doğa sevgisini merkez aldığı leke duyarlılığını işaret eder. Balaban'ın iki tablosunun yanında yeni bir çalışmanın yer aldığını, stiline ilişkin yeni bir dönemin zemini izlenimi verdiğini düşünür. Mehmet Pesen'in nakkaş yöntemiyle işlediği altı tablo için, “*folklorik temaları minyatürden esinlenen bir düzenleme*” ile Batılı pentür değerleriyle bağdaştırma çabası içinde olduğu değerlendirmesini yapar. Hüseyin Yüce'nin Kütahya çevresinden görünümüler içeren naif stildeki çalışmasını ilgi çekici bulur. Asuman Yavuzer'in Paris'ten düzenlediği iki tablosunda soyut akımların izlerini renk, ışık, leke öğelerinde yakalar. Sergi hakkında

¹⁸³⁹ Ahmet Köksal, “Uzelli, Ovissi, Durmuş”, *Milliyet Sanat*, 247, İstanbul 1977s, s. 26.

genel değerlendirmesinde “bugünkü resmimizin uzunca bir süre değişik yaşam ve sanat deneylerinden geçmiş, kişilik ve değerlerini kanıtlamış bir kesimini değişik özellikleriyle topluca izleme olanağı getirdiği” yorumunda bulunur.¹⁸⁴⁰

İstanbul Sanat Bayramı kapsamında, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından resim-heykel, grafik-endüstri tasarımı-görüntü sanatları, özgün baskı, seramik-tekstil-halı dallarında çeşitli yarışmalı sergiler düzenlenir. Kaya Özsegin'in Milliyet Sanat Dergisi'nde yayınlanan yazısında, yarışmanın sanatçıların 2000'li yıllara yaklaşırken sanatın olgusunu ele almalarını, bu olguyu geleceğin yaşamı ve insanı açısından yorumlamalarını teşvik etmeyi amaçladığını belirtir. Sergide, “ilerici, öncü, atak ve yaratıcı” nitelikleri taşıyan sanat eserlerinin değerlendirmesi hedeflenerek, toplu bir şekilde bu özellikleri gösteren eserler sergilenir. 22 Ekim 1977'de akademinin iki salonunda açılan resim-heykel ve özgün baskı sergileri, çoğunluğu akademi çevresinden sanatçılardan oluşur. Galerideki eserlerin “yeni eğilimler” teriminin içerdiği anlamı yansıttığını ifade eden Özsegin, yenilik kavramının yeterince açık olmadığı düşüncesindedir ve sergi kapsamında bu kavramı şu soru ile tartışır:

“Sanatta yenilikten amaç, avantgarde ve güncel akımların paralelinde, o akımlar ve görüşlerle açıklanabilen işler ortaya koymak mıdır? Yoksa, bir yandan çağdaşlık görüntüsünü içerirken, öte yandan özgün ve kişisel çözümlere öncelik tanımak mıdır?”¹⁸⁴¹

Resim dalında yüz on iki sanatçının yüz altmış beş yapıtla yarışmaya katıldığını ve bunlardan yüzünün geri çevrilerek altmış beşinin kabul edildiğini aktarır. Bu değerlendirmeyi yapan kurulun “yeni” görünmeyen yapıtları katı bir bakış açısı ile sergi dışı bıraktığını gözlemleyen Özsegin, en yeni olandan geriye doğru bir seçki oluşturulmuş olabileceğini düşünür. “2000 yılına doğru sanatlar olgusu” sözünün uzay sanatını ve “choc” öğelerini andırdığını söyler. Özsegin'e göre henüz 1970'lerin “hesabını yapma çabası içinde bulunan bir ülke için” söz konusu çıkarımlar “fazla iddialıdır”. Bunun yanında serginin genel görünümünü bozma pahasına yeni

¹⁸⁴⁰ Ahmet Köksal, “Bir Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 247, İstanbul 1977ş, s. 27.

¹⁸⁴¹ Kaya Özsegin, “Resim, Heykel, Özgün Baskı Dallarındaki Üç Sergi, Yenilik Kavramına Yeniden Bakma Olanağı Verdi”, *Milliyet Sanat*, 249, İstanbul 1977m, s. 18-21.

sayılmayan motifleri içeren az sayıda çalışmanın yer aldığını, bunun da bir karşıtlık oluşturmaktansa yerinde gördüğü bir geniş görüşlülüğün gereği olarak yorumlar.¹⁸⁴²

Resim dalında Şükrü Aysan'ın "*Pentür I-II-III*" adlı akrilik üç tablonun Andiçen Özel Ödülü, Tamer Akakıncı'nın "*Kompozisyon*" adlı eserinin Milliyet Sanat Dergisi Özel Ödülü kazanmasını takdir eder. Her iki çalışmanın "*yeni eğilimler*" konseptini karşılar nitelikte olduğu noktasında kurula katılır. Yarışmada üçüncü olan Balkan Naci İslimyeli'nin "*Doğum*" adlı eserinin, Cumhuriyet Gazetesi Onur Ödülü aldığını, yenilik kavramına ilişkin taşıdığı değer "*abartılmış bir eğilimden*" yerine yenilik ve çağdaşlık kavramlarını sentezleyen özgün bir çıktı olduğunu söyler. Özgün baskı alanında ise pek çok eserin şartnamede yer alan bir yıldan eski olmama kuralına uymadığı, daha önce sergilendiği ya da imzasız ve numarasız olduğu için elendiğini aktarır. Bu nedenle izleyiciye, sergide yer alan çalışmaları Türk baskı sanatının mevcut temsilcileri olarak görmemesini tavsiye eder. Sergide yer alan eserlerin ise "*özgün baskı sanat dalının genç ve yetenekli sanatçılar elinde, ilginç bir düzey tutturduğunu*" düşünür. Ergin İnan'ın "*Dost İçin*" isimli metal baskısının "*kişisel ve çağdaş özgünlüğü, biçimsel ve teknik kalitesiyle*", Balkan Naci İslimyeli'nin "*Yaşlı Hanım ve Köpeği*" isimli taş baskısının "*kişisel özgünlüğü, geleneksel anlatım değerlerini çağdaş bir yoruma ulaştırmasıyla*", Asım İşler'in "*İnsancıl Alan*" isimli metal baskısının "*toplumumuzdan aldığı esinleri, kişisel bir yorum ve görsel bir bütünlüğe*" götürdüğü gerekçeleriyle ödül kazanmış olmalarını doğru bulur.¹⁸⁴³

Kaya Özsezgin, "*toplumcu ya da toplumsal içerikli resimlerin, bu sergi kanalıyla olumlu bir gelişmeye tanıklık ettiklerini*" düşünür. Söz konusu gelişmenin biçimsel kapsamını yetersiz bulurken, bunun salt içerikte meydana gelen bir gelişim olduğunu ekler. Özgün bir biçim-içerik bağlantısının kurulamamış olmasını "*kendi toplumsal olgularımızı, Batı kaynaklı biçim oluşumları içinde görenlerin sayısının çokluğun*" bağlar. Sergi hakkındaki genel değerlendirmesinde, resim-heykel ve özgün baskı dallarında yer alan eserlerin "*belirli koşullanmalar*" olarak değil, genç sanatçıların kaygılarını, çağdaşlık ölçülerini izleme olanağı sağlayan çalışmalar olarak yorumlar.¹⁸⁴⁴

Kaya Özsezgin, 22 Ekim 1977'de Maçka Sanat Galerisi'nde açılan "*Türkiye Dışındaki Türk Sanatçıları Sergisi*" hakkında bir yazı kaleme alır. Büyük bölümü

¹⁸⁴² K. Özsezgin, *agm. (1977m)*, s. 19.

¹⁸⁴³ K. Özsezgin, *agm. (1977m)*, s. 19-20.

¹⁸⁴⁴ K. Özsezgin, *agm. (1977m)*, s. 21.

Paris'te yaşayan yirmi iki sanatçıyı kapsayan sergide “resmi makamların belki isteyip de çeşitli bürokratik engellerle üstesinden gelemeyecekleri bir görevin gerçekleştirildiğini” söyler.¹⁸⁴⁵ Avrupa’da yaşayan sanatçıların “kendi gemisini kurtarmanın” peşinde, “uluslararası pazarları yöneten, yönlendiren kuralların acımasızlığı karşısında şanslarını denemek isteyen” isimler olduğunu savunur. Son bir yıl içinde arka arkaya Ankara’da düzenlenen Fikret Mualla, Avni Arbaş ve Abidin Dino’nun sergileri dışında, Avrupa’daki Türk sanatına yönelik bilgilerin birbirinden kopuk “haberlerin ötesine” geçemediği eleştirisini getirir.¹⁸⁴⁶ Türk sanat çevrelerini ve kamuoyunu, bu sanatçılara yönelik ilgisizlikleri açısından tenkit eder. Sergide, Hale Asaf, Mübin Orhon, Remzi Raşa, Yüksel Aslan, İlhan Koman, Erol Deneç, Fahrünnisa Zeid gibi sanatçıların eserlerinin yer almamasını serginin genel anlam ve amacına aykırı bulur.¹⁸⁴⁷ Avrupa’da yaşayan Türk sanatçıların belirli ölçülerde figüre bağlılığın sanatçılarımızı salt soyut eğilimlerden uzak tutarak, “çağdaş sanatın gizleri üzerinde daha geniş boyutlu ve anlamlı ilişkilere” yönelttiği kanısına varır.¹⁸⁴⁸ Özsezgin, sergide yer alan unutulmayacak çalışmalarını şöyle sıralar:

“Fikret Mualla’nın 1951 tarihli üç küçük guaj resmi, Avni Arbaş’ın neredeyse bir tüm monochrom’a dönüşecek kadar yalınlaşan ve mavinin değişimlerini içeren İstanbul görünümü, Utku Varlık’ın grafik değerlere dayalı çağdaş bir romantizmi amaçlayan iki kompozisyonu, Selim Turan’ın gri ve beyazlara örülü nefis figürü, Adnan Varınca’nın iki natüremortu, şu sıralar Paris’te ‘Le Scriptorium’ Galerisi’nde kişisel bir sergisi yer alan Hakkı Anlı’nın kirliliği, siyah figür oluşumu, Ömer Kaleşi’nin daha önce Ankara ve İstanbul’daki sergilerinde de yer almış olan kara üzerine ışık araştırmasına dayalı resmi, Erol Akyavaş’ın inceliklerle dolu çizgi esprisi (...)”¹⁸⁴⁹

Kaya Özsezgin, Mehmet Hanefi ve Hilda Yosmayan’ın yöresel ve ulusal beğenilere hitabeden bir anlayışı sürdürdüklerini söyler. Yosmayan’ın “kalun macun

¹⁸⁴⁵ Sergide Yer Alan Sanatçılar: Oktay Günday, Mehmet Nazım, Komet (Gürkan Coşkun), Atilla Bayraktar, Selim Turan, Erol Akyavaş, Mehmet Hanefi Yeter, Adnan Varınca Hüda Yosmayan, Tiraje Dikmen, Utku Varlık, Hakkı Anlı, Burhan Doğançay, Erdal Alantar, Behçet Safa, Avni Arbaş, Müzehher Bilen, Fikret Mualla, Ömer Kaleşi, Tümur Kemal İncedayı., Abidin Dino, Bilge Alkor (Kaya Özsezgin, “Türkiye Dışındaki Türk Sanatçıları Sergisi, Resmimizin Batı Yakasını Topluca Yansıtıyor”, *Milliyet Sanat*, 250, İstanbul 1977n, s. 18).

¹⁸⁴⁶ K. Özsezgin, *agm. (1977n)*, s. 18.

¹⁸⁴⁷ K. Özsezgin, *agm. (1977n)*, s. 19.

¹⁸⁴⁸ K. Özsezgin, *agm. (1977n)*, s. 20.

¹⁸⁴⁹ K. Özsezgin, *agm. (1977n)*, s. 20.

trüklerine bağlı büyük boyutlu resmi” Özsezgin’e “*Anadolu’nun geleneksel büyü ve tılsım resimlerini*” çağrıştırır. Behçet Safa ve Timur Kemal İncedağ’ın çağdaş toplumsal mesajlara bağlılıklarıyla öne çıkan eserlerini ilgi çekici bulur. Abidin Dino, Komet, Erdal Alantar, Mehmet Nazım, Bilge Alkor, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş’ın eserlerinin Türk resmini başarıyla temsil ettiğini vurgular.¹⁸⁵⁰ Kaya Özsezgin, sergi çerçevesindeki incelemesine Türk resminin Türkiye dışındaki sanatçılar nezdinde ilerleyişinin yurt içinde süren ilerleyişten “*ne daha ilerde, ne de daha geride*” olduğu sonucuna varır. Buna ek olarak “*birkaç sanatçımızın belirli aşamaları simgeleyen işlerine, çağdaş herhangi bir batılı sanatçının değerleri düzeyinde yer vermek, fazla bir iyimserlik sayılmamalıdır*” değerlendirmesinde bulunur.¹⁸⁵¹ İstanbul Sanat Bayramı’nın Türk sanatındaki konumunu şu sözlerle tayin eder:

“Haklı – haksız eleştirilere maruz kalan Akademi’nin ilk kez kendi sınırları dışına taşıdığı, varlığını programlı şekilde sanat çevrelerine kabul ettirme çabası gösterdiği, 2000’li Yıllara Doğru” sloganının ileriye dönük bir yaratma eylemini teşvik etmenin ötesinde, Türkiye’nin bugünkü konumuyla çelişkili bir bakışı içerdini söylemek zorundayız”¹⁸⁵²

28 Kasım 1977 tarihli Milliyet Sanat Dergisi’nin 253’üncü sayısında 1977 yılı sergilerini kapsayan genel değerlendirme yazısı kaleme alır. Özsezgin’e göre yıl içinde gerçekleşen sanat faaliyetleri arasında geleceğe umutla bakılmasını sağlayacak herhangi bir gelişme söz konusu değildir. Geçmiş dönemlerin “*kanıksanmış ortamın tüm koşulları ve gelenekselleşmiş çizgileriyle*” 1977’de devam ettiğini düşünür. Özsezgin, geçmiş yılların üzerinde bir sergi yoğunluğu olduğuna dikkat çeker. Toplumun sanat yönünden eğitilmemiş ve kendi sanatçısını bile görme, izleme kaygısı gütmeyen gerekeşiyse eleştirerek sanatçının ne yurt dışında ne de yurt içinde açılma olanağı bulamadan kendi küçük çevresi içinde değerlendirildiğini, “*kısır döngü*” ifadelerini kullanarak aktarır.¹⁸⁵³ Kaya Özsezgin, Türk sanatçısının mevcut görünümünü şu sözlerle ifade eder.

¹⁸⁵⁰ K. Özsezgin, *agm. (1977n)*, s. 20.

¹⁸⁵¹ K. Özsezgin, *agm. (1977n)*, s. 20.

¹⁸⁵² Kaya Özsezgin, “Görsel Sanatlar 1977’de Gelişimini Sürdürdü, Ama Temel Sorunların Çözümü Bir Kez Daha Ertelendi – Fikret Mualla Yılı” *Milliyet Sanat*, 257, İstanbul 1977o, s. 21.

¹⁸⁵³ K. Özsezgin, *agm.*, s. 21

*“Türk sanatçısı yalnız, umutsuz ve tutamaksızdır. Onu, her şeyden önce kendi ülkesinin koşullarıyla yüz yüze getirecek, yeni duyarlık biçimleri yaratmasına ortam hazırlayacak gelişmelerin tüm uzağındadır. Kişisel ve sanatsal geleceği güvence altında değildir. Yapıtının yarını üzerine haklı bir kaygıyı içinde büyütüp durmaktadır.”*¹⁸⁵⁴

3.1.3.9. 1978-1979 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Utku Varlık’ın litografi çalışmalarından oluşan 21. kişisel resim sergisi, 1978 yılı Ocak ayında Maçka Sanat Galerisi’nde açılır. İpek Aksüğü, sergiye ilişkin yazısında sanatçının resimlerinde *“olgunluk, bütünlük ve teknik mükemmeliğe ulaştığını”* belirtir. Utku Varlık’ın 1968-1972 yılları arasındaki eserlerini *“topluma dönük, çevre ile doğrudan ilişkisi olan, somut olayların etkisinde”* yapılmış resimler olarak niteler. Bu dönemde güçlü desenin ve politik içeriğin ön planda olduğuna dikkat çeker. *“Metro Serisi”* adlı litografilerde Batı toplumunda sanayileşme etkisiyle içine düştüğü buhrana yönelik temaların ele alındığını aktarır. Aksüğü’e göre Utku Varlık’ın 1975’ten sonraki resimlerinde insana ilişkin evrensel konulara yönelir. Aynı zamanda, bu çalışmalarında dinsel, evrensellik, zaman ve mekân gibi tartışmaların mitolojik bir nitelik taşıdığı görüşündedir. Sanatçının çalışmalarında teknik ve içerik açısından herhangi bir yenilik olmadığının altını çizen Aksüğü, *“batının yabancılaşmış toplumlarındaki duygusal bütünlüğün”* konu edilmesini ise önemser.¹⁸⁵⁵

Ahmet Köksal, 1978 yılı Ocak ayında Taksim Sanat Galerisi’nde açılan Erdoğan Değer, Muzaffer Akyol ve Niyazi Toptoprak’ın kişisel sergilerini inceler. Muzaffer Akyol’un İstanbul’daki dördüncü sergisinde kırkı aşkın eser teşhir edilir. Köksal, 1977 yılında askerlik görevi için Doğu Anadolu’ya giden sanatçının yöresel gözlemlerini insan ve yaşama ilişkin anlatımcı bir tavırla işlediğini belirtir. Sanatçının konularını kendine özgü duygusal ilişkilerle pekiştirdiğini vurgular. Doğu Anadolu insanının duygusal durumlarını rengin psikolojik etkisini gözeterek, katı gerçeklikten uzak, yalınlaştırılmış biçimler ve içerik – biçim uyumuyla ele aldığına dikkat çeker. Niyazi Toptoprak’ın sergisinde ise insan – doğa ilişkilerini *“naif bir yaklaşım ve çocuksu*

¹⁸⁵⁴ K. Özsegin, *agm. (1977o)*, s. 22, 34.

¹⁸⁵⁵ İpek Aksüğü, *“Utku Varlık’ın Resimleri: Sınırsız Evrende Sınırlı Nesnelere ve Gerçeküstünün Düşsel Atmosfer”*, *Milliyet Sanat*, 258, İstanbul 1978, s. 18-20.

espriler içinde bir biçem kaygısı” etrafında ele aldığını gözlemler. Naif nitelikteki düzen ve renk anlayışını ustalığı açısından takdir eder. Erdoğan Değer’in sergisinde ise beş yıl önce felç geçiren sanatçının tekrar resim yapmaya başlamasından mutluluk duyar. Sanatçının akıcı renk ve leke düzenlemeleri ile ebru sanatını anımsatan dışavurumcu – soyutlama eğilimlerine dikkat çeker. Sanatçının öznel gerçeğe ilişkin veriyi leke ve yüzey düzenlemeleri ile yaşam sevinci içeren coşkulu anlatılara çevirdiği yorumunda bulunur.¹⁸⁵⁶

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi’nin 9 Ocak 1978 tarihli nüshasında Fahri Sümer ile Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği’nin sergilerini inceler. Fahri Aksoy’un Ankara Akdeniz Sanat Galerisi’ndeki kişisel sergisinde yöresel konuların öne çıktığını belirtir. Sanatçının önceki sergilerinde, yöresel ilçe görünümünü ele aldığı çalışmalarda renkten çok desen ve kuruluşu ön plana alan grafik öğeler içerdiğini anımsatır. Akdeniz Galerisi’ndeki sergide ise desen ve çizginin yanı sıra rengin dokusal niteliklerine önem verdiğine dikkat çeker. Fahri Aksoy’un yöresel yaşamın çeşitli izlenimlerine yer verdiği zengin konu repertuarının altını çizer.¹⁸⁵⁷ Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği’nin Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki sergisinin, derneğin önceki sergilerine göre *“daha bilinçli ve tutarlı bir düzeyi yansıttığını”* düşünür. Sergide Türk resminin çeşitli ekollerini temsil eden farklı kuşakların yer aldığını, böylece çağdaş Türk resim sanatının yarım yüzyıllık serüveninin görülebileceğini vurgular. Sergiyi, *“temelde resim olayının bir yorum, bir anlatım, bir üslup sorununa dayandığını kavramış sanatçıların ortak gösterisi”* sözleriyle tanımlar.¹⁸⁵⁸

Bedrettin Cömert, İbrahim Balaban’ın Fransız Kültür Merkezi’nde açtığı kişisel sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının eserlerinin Batılı resimlerine benzemediğini, çağdaş dünyaya duyarlı olmasına karşın *“yerli”* tavrında ısrarcı olduğunu belirtir. Sergide öne çıkan yenilik olarak resimsel mekânı yeni bir anlayış ile düzenlemesine işaret eder. Balaban’ın optik yasalara uygun biçimde cisimlerin üç boyutlu verilmesine karşın, somut bir düzlem üzerinde mekân hissi yaratacak biçimde yerleştirilmediğini gözlemler. Cömert’e göre Balaban’ın bu tutumu, dünyanın görüntüsünü hayal gücünün görüntüsü ile yer değiştirerek *“düşsel”* bir ortam yaratma

¹⁸⁵⁶ Ahmet Köksal, “Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 258, İstanbul 1978a, s. 26.

¹⁸⁵⁷ Kaya Özsezgin, “Fahri Sümer”, *Milliyet Sanat*, 259, İstanbul 1978a, s. 27.

¹⁸⁵⁸ Kaya Özsezgin, “Üç Kuşak Bir Arada”, *Milliyet Sanat*, 259, İstanbul 1978b, s. 27.

amacı taşır. Mekân olgusuna koşut olarak ışığın “*yaygın ve sevinçli*” kullanılması, söz konusu düşselliği destekler mahiyettedir. Aynı zamanda her nesnenin dokusuna işleyen ışık, kontrast ve karşıtlıkların etkisiyle mekân algısının ortadan kaldırılmasına hizmet eder. Bazı resimlerde konturların ve kenar çizgilerin seyirciden gizlenerek renk yüzeyini yalnızca sezdirenen bir sınır belirtisi olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Ayrıca, kompozisyonlardaki figürlerin törensel bir ortamda resmedilmelerini, “*inandırıcılıktan uzak bir halkçılık*” olarak yorumlar.¹⁸⁵⁹

Osman Zeki Çakaloz, Ramiz Aydın’ın İş Bankası Sanat Galerisi’ndeki üçüncü kişisel sergisini inceler. Sergide yer alan eserlerin, önceki sergilerin grafik kökenli renk alanlarından ziyade, daha resimsel ve plastik değerler içerdiğini belirtir. Figürlerin, dengeli ve uyumlu bir biçimde uygulandığına dikkat çeker. Resimlerinde az renk skalaları olmasına karşın, karşıt renkler içeren küçük lekelerin şiirsel bir anlatım kazandırdığını söyler. Çoğunlukla insan figürlerine odaklanan sanatçının, yeni sergisinde tutarlı lekeler ve sağlam desenlerle öküzler, kağnılar gibi çeşitlendirmelere gittiğine dikkat çeker. Çakaloz, sanatçıya figürlerin biçimini değiştirmeden durağanlıktan kurtulmasını tavsiye eder.¹⁸⁶⁰

Leyla Gamsız Sarptürk, 4 Ocak – 30 Ocak 1978 tarihleri arasında Vakko Sanat Galerisi’nde yeni bir kişisel sergi açar.¹⁸⁶¹ Kaya Özsezgin, sanatçının “*doğu kökenli bir anlayıştan hareket*” etmesine karşın “*bağnaz ölçülere varmaksızın çağdaş ve batılı bir resim anlayışına*” sahip olduğunu söyler. Sanatçının eserlerinde grinin hâkim olduğu, sadeleştirilmiş bir renk ve biçim düzeni olduğunu belirtir. Sergide yer alan eserlerin “*birbirini bütünleyen iki ya da üç lekenin leitmotif olarak adlandırılacak belirli doğa izlerinin dengesinden oluşan*” çalışmalar olduğu değerlendirmesinde bulunur. Ortak temelde yükselen bir çalışma biçimine karşın sergide çok sayıda eserin yer aldığına dikkat çeken Özsezgin, sanatçının tekrara düşmeden bu denli resim üretmesini takdirle karşılar.¹⁸⁶²

Kaya Özsezgin, 1978 yılı Ocak ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir eleştiri yazısı kaleme alır. Necdet Kalay’ın Taksim Sanat Galerisi’nde açılan sergisinin yenilik içermediğini belirtir. Sanatçının son dönemlerde resmin piyasaya dönük işlevine önem

¹⁸⁵⁹ Bedrettin Cömert, “Balaban’ın Sekizinci Dönem Resimleri”, *Cumhuriyet*, 17 Mayıs 1978, s. 6.

¹⁸⁶⁰ Osman Zeki Çakaloz, “Ramiz Aydın’ın Yeni Yapıtları”, *Cumhuriyet*, 17 Mayıs 1978, s. 6.

¹⁸⁶¹ Anonim, “Aynı Olayları”, *Varlık*, 845, İstanbul 1978, s. 2.

¹⁸⁶² Kaya Özsezgin, “Leyla Gamsız Sarptürk”, *Milliyet Sanat*, 260, İstanbul 1978c, s. 27.

verdiğine dikkat çeker. Eserlerdeki birbirine benzer, özentisiz renk ve leke anlatışlarını başarısız bulur. Nihat Darcan'ın sergisinde ise halk resimlerinin naif değerlerine ve yüzeysel renk beğenisine yönelik çabasına işaret eder. Darcan'ın resimlerini “*minyatürlerin ve Anadolu halk resminin yüzeysel renk çizgi örgüsüyle bütünleşen*” resim geleneğinin çağdaş bir yorumuna ulaşma çabası olarak değerlendirir. Semih Akdal'ın Baraz Galerisi'nde açtığı sergide, günlük yaşamdan aldığı konuları toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla resmettiğini aktarır. Edebiyata özgü toplumcu gerçekçiliğin, son yıllarda Türk resminde somutlaşarak Orhan Taylan, Cihat Aral, Alaettin Aksoy ve Aydın Ayan ile ivme kazandığının altını çizer.¹⁸⁶³ Dinçer Erimez'in Tıglat Sanat Galerisi'ndeki sergisinde ise sanatçının lirik dışavurumcu tarzındaki eserlerini, içerdiği biçimsel tartışmalar açısından başarılı bulur.¹⁸⁶⁴

Görsel Sanatçılar Derneği'nin 1978 yılı sergisi, Şubat ayında dernek lokalinde açılır. Sergide Cihat Aral, Mustafa Ata, Seyit Bozdoğan ve İbrahim Örs'ün eserleri yer alır. Ahmet Köksal, Cihat Aral'ın eserlerinde leke dinamiğinin daha somut olduğu eserlere yöneldiğini belirtir. Sanatçının işçi dayanışması, toplumsal buhran ve sosyal uyanışı yansıtan eserlerinin içerik ve biçim uyumu açısından başarılı olduğu yorumunda bulunur. Mustafa Ata'nın resimlerinde güncel olaylardan alınmış içeriklerin dışavurumcu bir renk anlayışı, deforme edilmiş figürler, renk ve çizginin özgür dinamizmi aracılığıyla ifade edildiğini söyler. Seyyit Bozdoğan'ın teşhir ettiği eserlerinde figür geleneğinden ve pentür değerlerinden ayrılmadan, çağdaş ve toplumcu bir anlatıma yöneldiğine dikkat çeker. İbrahim Örs'ün ise püskürtme tekniğinden yararlandığı, “*yakın plandan aksesuar izlenimi uyandıran alegorik motifler*” ile sınıf bilincine yönelik eserlerini takdir eder.¹⁸⁶⁵

Ergin İnan'ın “İnsan... İnsanlar” adlı sergisi, 1978 yılı Şubat ayında Bedri Rahmi Galerisi'nde açılır. Sergide sanatçının ahşap üzerine yağlıboya, desen ve metal gravür çalışmaları teşhir edilir. Ahmet Köksal, sanatçının desen ve gravürlerinde Almanya'daki gündelik hayatı ve yaşamın karmaşası içerisindeki insani durumları ele aldığını belirtir. Sanatçının kutsal çağrışımlar taşıyan eski yazı tefsirleri ve hieroglif etkisindeki resimleri ile geleneksel sanatı güncel bir yorumla taşıma kaygısına işaret eder. Sanatçının Flandr ressamlarından kalan ahşap üzerine yağlıboya çalışmalarında ise

¹⁸⁶³ Kaya Özsegin, “Kalay, Darcan, Akdal”, *Milliyet Sanat*, 262, İstanbul 1978d, s. 26.

¹⁸⁶⁴ Kaya Özsegin, “Dinçer Erimez'in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 262, İstanbul 1978e, s. 26.

¹⁸⁶⁵ Ahmet Köksal, “Dörtlü Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 263, İstanbul 1978b, s. 26.

“*fantastik gerçekçilerden ve sübjektivistlerden*” etkilenen bir yöntemi izlediği görüşündedir.¹⁸⁶⁶

Kaya Özsezgin, Erol Akyavaş’ın 1978 yılı Şubat ayında Vakko Sanat Galerisi’nde açtığı sergi hakkında bir eleştiri yazısı kaleme alır. Özsezgin, Akyavaş’ın Amerika Birleşik Devletleri’nde sürdürdüğü sanat yaşamına ilişkin başarılarla dikkat çeker. Sanatçının Sigmund Freud ve Carl Jung’un bilinçdışına yönelik çalışmalarından etkilenerek, yaşamının bir döneminde yaşadığı ruhsal tedirginlikleri görselleştirdiğini belirtir. Sanatçının eserlerinde görülen geometrik unsur ve mekânların gerçeküstücü niteliğinin altını çizer. Akyavaş’ın “*çağdaş gerçeküstücü biçimsel olanakları ile mistik bir dışavurumcu tavrı*” sürdürdüğü görüşüdedir. Sergide teşhir edilen son portre etütlerinin ise henüz bütünlüğe kavuşmamakla birlikte sanatçının yeni dönemini işaret ettiğini düşünür.¹⁸⁶⁷ Güven Turan, sergi hakkındaki incelemesinde, teşhir edilen eserlerin her birinin “*tek başına, resim dizileri olarak ve serginin tamamı*” bağlamında anlamlı bütünlükler taşıdığı kanısındadır. Sergi temasının duvar kavramı çerçevesinde, çağdaş kentler ve şehir yaşamını kapsadığını aktarır. Geometrik düzenlemelerin “*ürkütücü ve büyüleyici*” görünümünün, eserlerin anlam ilişkileri ile tutarlı bir yapı oluşturduğunu ifade eder. Portrelerinde ise anlatımcı tavrın öne çıktığını, katı ifadelerin ve ışık etkisinin tedirgin edici bir atmosfer kazandırdığını gözlemler.¹⁸⁶⁸

Ahmet Köksal, Özdemir Altan ve Nuri Abaç’ın 1978 yılı Mart ayında Taksim Sanat Galerisi’nde açılan kişisel sergilerini inceler. Özdemir Altan’ın 5 Mart 1978’te açılı sergisinde son beş yıllık çalışmalarından on resim, on dört duvar halısı teşhir edilir. Özsezgin, sanatçının endüstriyel nesnelere, fotoğraflar, kumaş parçaları gibi buluntu nesnelere ürettiği eserlerin ilk bakışta insanı boşlukta bırakan görsel olgular şeklinde tanımlar. Sanatçının görsel bir “*écriture*” yaratan montaj tekniğinin insan ve mekanik dünya arasındaki çelişkileri işaret ettiğini belirtir. Özsezgin’e göre geleneksel ve mekanik unsurlar arasında yarattığı görsel düzenlemeler, insanın “*robotlaşan bir varlık*” olduğu vurgusunu içerir. Nuri Abaç ise sergisinde “*Karagöz’e Ezgi*” adını verdiği dizi resimlerin yeni çeşitlemelerini teşhir eder. Sanatçının Anadolu tasvir sanatlarına ilişkin motif ve figürlere güncel yorumlar kazandırdığını vurgular.

¹⁸⁶⁶ Ahmet Köksal, “Ergin İnan’ın İnsanları”, *Milliyet Sanat*, 264, İstanbul 1978c, s. 26.

¹⁸⁶⁷ Kaya Özsezgin, “Gerçeküstücü Soyutlama: Erol Akyavaş”, *Milliyet Sanat*, 264, İstanbul 1978f, s. 27-28.

¹⁸⁶⁸ Güven Turan, “Erol Akyavaş”, *Oluşum*, 7/49, İstanbul 1978, s. 31.

“*Hamallar*” resim dizisinde ise statik çizgi ve leke dokuları ile toplumsal gerçeğe yöneldiğini aktarır.¹⁸⁶⁹

Samiye Umul, İstanbul’da 1978 yılı Mart ayında açılan çeşitli sergileri inceler. Füsün Erdem’in Güzel Sanatlar Akademisi’nde açtığı ilk kişisel sergisinde yirmi beş yağlıboya eser teşhir edilir. Umul, eserlerin ortak yönünün karamsarlık duygusu olduğunu söyler. Günlük yaşantının güçlüklerini koyu renklerle, yaşama sevincini ise açık renklerle ifade eden sanatçının kimi zaman fantastik unsurlar kullandığını belirtir. Seyyit Bozdoğan’ın kişisel sergisinde toplumun üst sınıflarındaki gözlemediği aile bireylerinin yabancılaşması ve sosyal yaşamda sınıfsal çelişkilere ilişkin temalara yöneldiğini aktarır. Hurşit Arıkan’ın 22 Mart – 5 Nisan 1978 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’ndeki sergisinde metal, ahşap, linol gibi çeşitli baskı tekniklerini içeren resimler yer alır. Samiye Umul, Hurşit Arıkan’ın “*sanatçı dünyaya şartlanmamış bakışlarla bakacak, özgür olacak, arayışlara dalacak ama tüm bunlar adına halkından, toplumundan ve çağının sancılarını taşımaktan kaçak olmayacaktır*” sözlerini aktarır. Sanatçının “*çağdaş yiğitlik*” olarak tanımladığı bu anlayışı başarı ile temsil ettiği kanısındadır.¹⁸⁷⁰

Erol Akyavaş’ın kişisel sergisi, Mart ayının ikinci yarısında Bedri Rahmi Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının eserlerinde mimari örgüler ve kurgusal yapılar ile yarattığı psikolojik atmosferin bilinçdışı yönün atıfta bulunur. Sanatçının, aşırı akılcı yaklaşımlar yerine sezgi ve bilinçdışından kendiliğinden gelen görüntülere odaklandığı kanısındadır.¹⁸⁷¹ Zeynep Oral ise sergideki eserleri “*tedirgin eden, şaşkına çeviren, keyif veren, ürküten, öfkeliendiren, sarsan, üzen, müthiş sevindiren, coşkulandıran ve bir sürü soru sordurtan*” resimler olarak tanımlar. Sanatçının eserlerindeki varoluşçu temalara dikkat çeker. “*Korkunun İçinden*”, “*Varlık ve Hiçlik*”, “*Kafka Yaşasaydı*” gibi eser isimlerinin varoluşçu düşünceye atıflarını vurgular. “*Aklın Eleştirisi*”, “*Bellekteki Çatlak*”, “*Bölünerek Çoğalma*” gibi eserlerinde S. Freud, C. G. Jung’un etkilerini gözlemler. Sanatçının Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright gibi dünyaca ünlü isimlerden aldığı mimari eğitim süresince resim sanatından hiç

¹⁸⁶⁹ Ahmet Köksal, “Özdemir Altan, Nuri Abaç”, *Milliyet Sanat*, 267, İstanbul 1978d, s. 26.

¹⁸⁷⁰ Samiye Umul, “İstanbul’da”, *Ankara Sanat*, 145, Ankara 1978a, s. 17-18.

¹⁸⁷¹ Ahmet Köksal, “Erol Akyavaş’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 270, İstanbul 1978e, s. 26.

vazgeçmediğinin altını çizer.¹⁸⁷² Zeynep Oral, Erol Akyavaş'ın resim anlayışını şu sözlerle ifade eder:

*“Figüratif sanatı, sürrealist eğilimi her zaman duyarak, fantezi ile satiri birleştirerek... Ayrıntılardaki coşkuyu, fırça darbelerindeki gücü, ikonlardaki ya da minyatürlerdeki duyguları kavrayarak... Kim demiş Türk sanatından, Uzak Doğu'nun sanatından etkilenmediğini. Mutlak soyutlamayı yeğleyerek... Çağına tanıklık etmeye çalışarak ama bilinçaltına söz geçiremeyerek sürdürmüş resim yapmayı...”*¹⁸⁷³

Mehmet Pesen'in kişisel sergisi 15 Mart – 7 Nisan 1978 tarihlerinde Tıglat Sanat Galerisi'nde açılır. Samiye Umul, sanatçının Türk minyatür sanatından esinlenerek çağdaş yorumlara ulaştığını belirtir. Eserlerindeki sade, temiz renkler ve ince işlemler ile nakış geleneğinin yerel beğenisini, Batılı bir anlatım tarzıyla ifade ettiğini görüşündedir.¹⁸⁷⁴

Nüzhet İslimyeli, 15 Nisan – 28 Nisan 1978 tarihlerinde Ankara'da açılan “İstanbul Ressamları” sergisini inceler. Serginin, İstanbul sanat ekolünün bir hareketi niteliği taşıdığını düşünür. Sergide Türk resminin klasik ustalarının yanı sıra Batılı avantgard sanatçıların eserlerini taklit eden çalışmaların yer aldığını belirtir. İslimyeli, 1970'li yılların enformasyon gücüne dikkat çekerek Avrupa sanatına ilişkin süreli yayın, katalog ve kitaplarını takip edenlerin, aktarmacı çalışmaları kolaylıkla fark edeceğini görüşündedir. Sanatsal üretimlerde etkilenme ile aktarma arasındaki farkı vurgular. Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi gibi modern Türk sanatının öncü isimlerinin Hans Hoffman ile benzerlik taşımaksızın, özgün kimliklere ulaştıklarını anımsatır.¹⁸⁷⁵

39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 2 Mayıs 1978'de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergide 182 resim ve 24 heykel teşhir edilir. Kaya Özsezgin, sergilerinin kaderine terkedilmiş bir görünüm içerisinde olduğunu belirtir. Sergide yer alan sanatçıların çoğunlukla sanat hayatına yeni başlamış amatör isimler olmasına dikkat çeker. Özsezgin'e göre eserlerdeki egemen görünüm, Batı'nın soğuk, katı ve fotografik gerçekçiliğin, anlatımcı ya da yerel mesaj kaygıları çerçevesinde

¹⁸⁷² Zeynep Oral, “Erol Akyavaş, Resimleriyle Kişiyi Hem Ürkütüp Şaşkına Çeviriyor, Hem de Sevince Sürüklüyor”, *Milliyet Sanat*, 269, İstanbul 1978, s. 11-12.

¹⁸⁷³ Z. Oral, *agm. (1978)*, s. 12.

¹⁸⁷⁴ S. Umul, *agm. (1978a)*, s. 18.

¹⁸⁷⁵ Nüzhet İslimyeli, “İstanbul Ressamları Sergisi”, *Ankara Sanat*, 146, Ankara 1978, s. 14-15.

şekillenmesidir. Resim alanında sergiye değer katan sanatçılar olarak Hüseyin Yüce, Kayıhan Keskinok, Burhan Uygur, Söbütaş Özer, Burhan Uygur, Yusuf Toprak, Orhan Ersoy, Yalçın Gökçebağ, Mehmet Güler, Eşref Üren, Ali İsmail Türemen, Yalçın Gökçebağ, Devrim Erbil ve Balkan Naci İslimyeli'yi işaret eder.¹⁸⁷⁶ Serginin geriye kalan kısmına ilişkin izlenimlerini ise şu sözlerle ifade eder:

*“İşlevini yitirmiş cansız duyarlık gösterileri, Batı'nın yedeğinde kendi kişiliklerini feda etme yarışına girmiş bilinçsiz yenilik heveslileri, şematik köy gerçekliğini yaşamadan tuvale aktaran ve böylece ulusal sanat yaptığını sanan kolaycılar, sahte nafiler, afişle resmini birbirine karıştıranlar...”*¹⁸⁷⁷

Gülsün Karamustafa'nun 1974-1978 yılları arasındaki çalışmalarını kapsayan sergisi 1978 yılı Mayıs ayı içerisinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, Sevgi Soysal gibi sanatçı kimliğinden dolayı siyasi baskı görmüş sanatçıların portreleri yer alır. Cumhuriyet Gazetesi'ndeki haberde, sanatçının sergiye ilişkin *“portrelerimde kendi yorumumla sanatçının kitlelere ulaştırdığı mesajın, yaşamın, ilericiliğin ve ölmezliğin bileşimi vurgulamaya çalıştım”* sözlerine yer verilir.¹⁸⁷⁸ Samiye Umul, Karamustafa'nın eserlerinde somut figüratif düzenlemelere, yerel motiflere ve arınmış renklere dikkat çeker. Grafik ve illüstratif nitelikler taşıyan eserlerinde kimi zaman simgesel bir anlatım yoluna gittiğini aktarır. Sanatçının resimlerinin kitap kapakları, afişler, kartpostallar gibi çeşitli alanlarda çoğaltılarak yaygınlaştırılabilir olduğunu söyler.¹⁸⁷⁹

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nin 1978 Mayıs tarihli nüshasında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Baber Kocamanoğlu'nun Ak Sanat Galerisi'ndeki suluboya sergisini teknik hâkimiyeti açısından başarılı bulur. Altılar Grubu'nun Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinde, *“konserve tuvaler yerine”* yeni çalışmalarını sergilemelerini takdir eder. Erol Kınalı'nın Artizan Galeri'deki sergisini ayın önemli sanat etkinlikleri arasında işaret eder. Hulusi Mercan'ın Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinin nitelik ve nicelik açısından güçlü olduğunu belirtir. Sanatçının önceki sergilerinde ticari kaygılar ile sıklıkla eski çalışmalarına yer

¹⁸⁷⁶ Kaya Özsezgin, “39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 277, İstanbul 1978g, s. 28.

¹⁸⁷⁷ K. Özsezgin, *agm. (1978g)*, s. 28.

¹⁸⁷⁸ Anonim, “Gülsün Karamustafa Taksim Sanat Galerisi'nde Resim Sergisi Açtı”, *Cumhuriyet*, 17 Mayıs 1978, s. 6.

¹⁸⁷⁹ Samiye Umul, “Gülsün Karamustafa Sergisi”, *Ankara Sanat*, 147, Ankara 1978b, s. 17.

vermesine karşın, bu sergide yeni eserlerini teşhir ettiğini vurgular. Mercan'ın renk konusundaki ustalığının altını çizer. Halil Akdeniz ve Nadide Akdeniz'in Evren Galeri'de açtıkları ortak sergilerinde Nadide Akdeniz'in önceki dönemlerine göre farklılık içeren eserler teşhir ettiğini gözlemler. Halil Akdeniz'in eserlerinde Almanya'daki eğilimlerinin sürdüğü görüşündedir. Sabiha Erengönül'ün Akdeniz Sanat Galerisi'ndeki baskı resim sergisinde yer alan eserlerin teknik olarak üst düzeyde olmasına karşın, 15.000 – 25.000 aralığına fiyatlandırılmasını eleştirir. Mehmet Güler'in Alman Kültür Merkezi'ndeki sergisinde ise “*Kasses'den esinlenerek ortaya koyduğu yaklaşımların tam anlamıyla pentür tadında*” olduğunu ifade eder. Sanatçının plastik unsurlardaki başarısını beğeniyle karşılar. Ayrıca Özdemir Altan'ın Vakko Sanat Galerisi'nde ve Cemil Eren'in Türk Amerikan Derneği'ndeki sergilerini, ayın başarılı etkinlikleri arasında işaret eder.¹⁸⁸⁰

Güner Somtürk, Mustafa Esirkuş'un Cumalı Sanat Galerisi'nde Haziran ayında açtığı kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının biçimsel yaklaşımlarında hareket, canlılık, özgün leke anlayışı ve stilizasyon kaygısının öne çıktığını söyler. Anadolu teması çerçevesinde insan yaşamlarını folklorik bir yöresellik içerisinde “*soğuk bir natüralizmin gerçekçiliğine düşmeden*”, sade bir üslupta ele aldığı görüşündedir. Doğa ve insan arasındaki ilişkileri renk ve lekeler ile yalın bir biçimde anlatmasını takdir eder. Sanatçının eserlerinde gri ve mavinin bütün tonlarını görmenin mümkün olduğunu vurgular. Figürlerin renk ve hareket uyumuna dayalı canlı fakat hüzünlü ifadeler taşıdığını gözlemler. Esirkuş'u, “*dünyayı yalınlık ve duyarlılıkla yansıtmayı bilen gerçek bir sanatçı*” olarak niteler.¹⁸⁸¹

Türk Ressamlar Derneği'nin “*45. Plastik Sanatlar Sergisi*”, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında 1978 yılı Temmuz ayında İstanbul Intercontinental Oteli'nde açılır. Sergide 44 resim, 12 seramik eser teşhir edilir.¹⁸⁸² Ahmet Köksal, serginin halkın rahatça gezemeyeceği bir hotel koridorunda, yetersiz ışık koşullarında ve eksik teşhir düzeninde açılmasını eleştirir. Türk Ressamlar Derneği'nin sergi bağlamında belirli bir

¹⁸⁸⁰ Nüzhet İslimyeli, “Ankara'da”, *Ankara Sanat*, 145, Ankara 1978, s. 16-17.

¹⁸⁸¹ Güner Somtürk, “Mustafa Esirkuş veya Yurttan Resimle Türküler”, *Oluşum*, 9/51, İstanbul 1978, s. 30.

¹⁸⁸² Sergiye katılan ressam: Adil Doğançay, Naile Akıncı, Nihal Atamer, Nermin Faruki, Jale Yasan, Mukaddes Saran, Nevin Göker Ulutaş, Ruzin Gerçin, Habib Gerez, Maide Arel, Abdullah Çizgen, Ulvi Soyarslan, Mehmet Yüçetürk, Mehmet Pesen, Şadan Bezeyiş, Necdet Kalay, İlhami Atalay, Özden Akbaşoğlu, Hüseyin Bilişik, Burhan Uygur, Zahide Özar, Kâinat Pajonk, Tülin Öztürk, Erol Eti, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Can Göknül, Hilal Şanda, Saadet Zafır, Güler Haşimoğlu, Süleyman Velioglu (Ahmet Köksal, “Ressamlar Derneği'nin Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 285, İstanbul 1978f, s. 27).

görüş ve ilkeyi savunmaksızın, dernekçilik anlayışı ile hareket ettiğini savunur. Sanatçıların işlevsiz ve yapay biçim-içerik ilişkilerini yinelediğini düşünen Köksal, serginin “*dayanışma ve iyi niyet gösterisinden öteye gidemediği*” yorumunda bulunur.¹⁸⁸³

Kaya Özsevgi, 1978 yılı Temmuz ayında Vakko Sanat Galerisi’nde düzenlenen “*Yaz Karma Sergisi*” hakkında bir yazı kaleme alır. Özsevgi, yazısında özel galeriler tarafından açılan karma sergilerin düzenlenme sürecini ele alır. Karma sergilerde teşhir edilen koleksiyonların olanakların el verdiği ölçüde, sınırlı bir seçki olduğunu belirtir. Galeri yöneticilerinin teşhir edilecek eserleri seçme sürecinde resim konusunda ilişki kurdukları çevre ve kişilerin etkisinde kaldıklarını savunur. Vakko Sanat Galerisi’nde iki ay süreyle açık kalacak serginin, diğer karma sergilerin genel çizgisinden farklı olmadığını söyler. Koleksiyon içerisinde bazı sanatçıların çok sayıda eserinin yer almasını, galeri yöneticilerinin “*özgür olmayan tercihleri*” ile ilişkilendirir. Serginin, Türk resmine ilişkin gözlemlere olumlu katkılar sunacağını görüşündedir. Sergide, vefat etmiş sanatçılardan Vecih Bereketoğlu, İhsan Cemal Karaburçak, Fikret Mualla, İlhami Demirci ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun eserlerine özel onur köşesi oluşturulur. Serginin yurtdışında faaliyet gösteren sanatçılar bölümünde ise Erol Akyavaş, Yüksel Söylemez ve Abidin Dino’nun eserleri teşhir edilir. Çağdaş eğilimleri temsil eden sanatçılar arasında Ergin İnan, Fethi Arda, Yalçın Gökçebağ, Hasan Akın, Mustafa Ayaz, Mustafa Pilevneli, Arslan Gündaş, Gencay Kasapçı yer alır.¹⁸⁸⁴ Kaya Özsevgi, sergide yer alan genç sanatçıların eğilimlerine ilişkin şu çıkarımda bulunur:

*“Genç Türk resminin ayırıcı sorunu figüre ya da figürsüze bağlı kalmak, iki seçenekten birini benimsemiş olmak değildir kuşkusuz. Yöresel ve dinamik Türk resmi sorunu, bu iki seçeneği kapsamakla beraber, daha çok özgün ve kişilikçi bakış doğrultularını içermektedir kanımızca. Bu tür doğrultulardan yoksun bir resmi, salt figürlü ya da figürsüz olduğu için, yöresel ya da çağdaş ölçülerle değerlendirmek, bizi herhangi bir yere götürmez. Sorun, resmin çağdaşlık sorunlarını da içeren özgün ve kişilikçi bir temelde yatmaktadır.”*¹⁸⁸⁵

Aydın Ayan, Orhan Ersoy, Gürol Sözen, Hasan Şurdum ve Adnan Varınca’nın ortak sergisi 26 Eylül – 12 Ekim 1978 tarihleri arasında Cumalı Sanat Galerisi’nde

¹⁸⁸³ A. Köksal, *agm. (1978f)*, s. 27.

¹⁸⁸⁴ Kaya Özsevgi, “Yaz Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 286, İstanbul 1978h, s. 27.

¹⁸⁸⁵ K. Özsevgi, *agm. (1978h)*, s. 31.

açılır.¹⁸⁸⁶ Ahmet Köksal sergide yer alan eserlerin son dönemlerin farklı malzeme ve grafik eğilimlerinden yararlanan ve pentür değerlerinin somut yaşam duyarlılığıyla örtüştüğü yorumunda bulunur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik değerlerin çağdaş resim hareketlerinde tekrar önem kazandığını belirten Köksal, bu gelişmenin Adnan Varınca, Hasan Şurdum ve Orhan Ersoy'un eserlerinde görülebileceğini belirtir. Adnan Varınca'nın geleneksel değerlerden kopmayan nesnel bir yaklaşım çerçevesinde koyu renk, leke ve valörler ile yeni bir klasisizmin olanaklarını araştırdığı görüşündedir. Orhan Ersoy'ın doğaya duyarlı, ayıklayıcı ve bireşimci yaklaşımlarında pentür değerlerine bağlılığını vurgular. Aydın Ayan'ın gravür ve yağlıboyalarında klasik pentürün fantastik ve simgesel bir realizmle birleşen çağdaş yorumuna ulaştığı kanısındadır. Gürol Sözen'in çizgi, ışık ve doku araştırmalarında figür geleneğini çağdaş bir içerikle ele aldığını söyler. İhsan Şardum'un eserlerinde ise yeni klasisizm doğrultusunda doğa yorumları ve yöresel mekân anlayışı içerisinde kütle – renk ilişkilerine dayalı yaklaşımlarına işaret eder.¹⁸⁸⁷

“1923'ten Günümüze Türk Resim, Heykel ve Seramik Sanatından Bir Kesit” sergisi, Atatürk Kültür Merkezi'nin “Halka Yeniden Açılış Şöleni” kapsamında Eylül ayında açılır. Sergide yer alan koleksiyon, 1914 Çallı Kuşağı'ndan 1970'lere çeşitli ekol ve üslupları kapsar. Köksal, serginin “Cumhuriyet dönemindeki görsel sanatların Batı'dan etkilenme, kuşaklararası ilişkiler, başlıca eğitim ve özellikleriyle”, Türk resim sanatının kapsamlı bir kesitini sunduğu görüşündedir.¹⁸⁸⁸

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nin 23 Ekim 1978 tarihli sayısında Mümtaz Yener ve Fikret Kolverdi'nin Taksim Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergilerini inceler. Mümtaz Yener'in ilk kişisel sergisini, sanatçının kırk yıla yaklaşan resim serüveninin topluca görülebilmesi açısından önemli bulur. Eserlerinde toplumcu gerçekçi anlayıştan taviz vermediğini belirtir. Sergide önemli bir yer tutan anlatımcı ve deformasyonlara dayanan çok figürlü desen çalışmalarının, Yener'in çizgi gücünü gösterdiğini söyler. “Kına Gecesi”, “İmaret”, “Dolmuş Motoru”, “Muayene Günü”, “Oyunu Bana Ver” gibi eserlerinde yeni klasisizmin ölçü, uyum ve yapısal özelliklerine çağdaş toplumcu yorumlar getirdiğini vurgular. “Karıncalar” serisinde istif, renk ve

¹⁸⁸⁶ Anonim, “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 1, İstanbul 1978, s. 29.

¹⁸⁸⁷ Ahmet Köksal, “Beşli Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 292, İstanbul 1978g, s. 27.

¹⁸⁸⁸ Ahmet Köksal, “Atatürk Kültür Merkezi'nde Görsel Sanatlarımızın 55 Yıllık Eğilimlerini Yansıtan Bir Sergi Açıldı”, *Milliyet Sanat*, 295, İstanbul 1978h, s. 5-8.

leke dokularındaki ustalığın altını çizer. Mümtaz Yener'in "Karışım", "Makineciler", "Bozulmuş Makineler" gibi son dönem çalışmalarında makine ve insan ilişkilerine odaklanarak çağdaş toplumsal gerçekçi tavrı devam ettirdiğini aktarır. Fikret Kolverdi'nin sergisinde ise İstanbul'un çeşitli semtlerinin tarihsel yapılarını pitoresk bir anlayışla ele aldığı modern-figüratif yapının yer yer dışavurumcu nitelikler kazandığı değerlendirilmesinde bulunur.¹⁸⁸⁹

İpek Aksüğür, 24 Ekim – 19 Kasım 1978 tarihleri arasında¹⁸⁹⁰ Maçka Sanat Galerisi'nde açılan karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Sergide Komet, Neşe Erdok, Altan Gürman, Utku Varlık, Balkan Naci İslimyeli, Alaaddin Aksoy ve Mehmet Güteryüz'ün eserleri teşhir edilir. İpek Aksüğür, sergide yer alan sanatçıları "1960 Kuşağı" olarak niteler. Balkan Naci İslimyeli dışında tüm sanatçıların 1945 öncesi doğumlu olduğuna dikkat çeker. Aksüğür'e göre sanatçıların ilk etkinlik yıllarında, 1965 öncesinin ulusal bilinci içerisinde, değişen dünyanın yeni etkilerine açık bir yapı söz konusudur. Türkiye'de Vietnam Savaşı, Amerikan emperyalizminin ve kapitalist değerlerin çarpıklığına ilişkin farkındalığın yükselişi bu yıllara rastlar. Sanayileşme, kentleşme ve göç olgularının sancıları açıkça ortaya çıkar. 1965 yılı öncesindeki ideolojik zeminin çözülerek, Kemalizm'in çözülmeye başladığını düşünür. Komünizmden faşizme kadar farklı ideolojik boyutlar arasında toplumsal ayrımlar belirir. "Toplumsal ve siyasal bilinç, özgürlük ve çok yönlü gerçekçilik doğrultusunda" yeniden yapılanır. 1960 Kuşağı sanatçıları, bu koşullar altındaki sosyal yapıyı yansıtmaya çabasıdadır. Sanatçılar için resim sanatının devrimci niteliği, nesneye ilişkin rasyonel düzeyden uzaklaşarak fantastik, deformasyon gibi anlatım olanaklarına yönelme ile mümkündür.¹⁸⁹¹ Aksüğür, 1960 Kuşağı'na ilişkin şu değerlendirmede bulunur:

"1960 Kuşağı, hemen 1965'i izleyen uyanış döneminin ilk ürünlerini vermiştir. Konu ne olursa olsun (ister Güteryüz'ün erotik temaları ister Aksoy'un askerlik anıları, ister Erdok'un sakat insanları, ister Varlık'ın tutukevi hücreleri, metrodan insan manzaraları, isterse Komet'in insan manzaraları), bu sanatçıların ortak yanı, tavır olarak toplumsal bilinci içermiş olmalarıdır. Sanatsal açıdan başarı düzeyleri ne olursa olsun, bu ressamların konuları ile, atmosferleri ile toplumdaki değişimi, bunalımı, geleneksel değerlerin ve

¹⁸⁸⁹ Ahmet Köksal, "Mümtaz Yener, Fikret Kolverdi", *Milliyet Sanat*, 294, İstanbul 1978j, s. 26.

¹⁸⁹⁰ Anonim, "Sergiler", *Sanat Çevresi*, 1, İstanbul 1978, s. 31.

¹⁸⁹¹ İpek Aksüğür, "Karma Sergi", *Milliyet Sanat*, 297, İstanbul 1978, s. 25-27.

iyimserliğin yıkılmaya yüz tutuşunu yansıtırlar... Bu kuşağın önemli özelliklerinden biri, toplumsal bilinç düzeyini resimde yansıtma çabaları, ikinci önemli niteliği ise konuyu işlerken anlatımcılıktan, propagandacılıktan ve öykücülükten kaçınmak istemeleridir.”

Sezer Tansuğ, İpek Aksüğü’ün yazısında grup üyelerinin eserlerinin, yazarın siyasi niyetleri doğrultusunda zorlama bir biçimde birbirine bağlandığını düşünür. Aksüğü’ün Atatürk devrimciliğine ilişkin sözlerini, kasıtlı bir politik niyetin yansıması olarak değerlendirir. Sergide yer alan çalışmaların “*yeni-figürasyonu*” temsil ettiğini belirtir.¹⁸⁹²

Ahmet Köksal, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde Avni Yamaner, Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Serhat Akın’ın karma sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Köksal, sergiye yönelik eleştirisinde bilimsel, teknolojik ve endüstriye gelişmelerin 20. yüzyılda görsel sanatlar alanındaki etkilerine dikkat çeker. Çağdaş eğilimlerin geleneksel sanat görüşlerine karşı rasyonel bir boyut kazandırma amacıyla olduğunu, bu eğilimleri II. Dünya Savaş’ında sonra yoğunlaştığını söyler. Sergiye katılan sanatçıların “*sanatı bir bilgi nesnesi olarak ele alıp çözümlemek, bu çözümün sonuçlarını da sanatsal bir yaklaşımla görselleştirmek amacıyla*” bir araya geldiklerini belirtir. Tuval resmini anlatımcı ve duygusal bir araç kabul eden stillerin alışıldık yapısından ziyade, “*analitik, araştırmacı ve kavramsal bir olgu*” olarak ele aldıklarını vurgular. Avni Yamaner’in eserlerinde sözcükler, nesnelere, kavramlar arasındaki ilişkiler, “*soyut ve somut diyalektiği ile*” rasyonel ve kavramsal bir perspektifte irdelenir. Şükrü Aysan’ın çalışmalarında gerilmemiş tuval bezi üzerine yaptığı resimlerinde yeni bir kavrama ulaşmayı amaçladığı kanısındadır. Ahmet Öktem’in resimlerindeki metal illüzyonu yaratan nesne-biçim tartışmalarında, izleyici ve sanat nesnesi arasındaki yerleşik algıyı kırarak resmin yapısal gerçekliğinin sorgulanmasını sağlamayı hedeflediği kanısındadır. Serhat Kiraz’ın eserlerinde ise nesneyi kuşatan imgenin çağrışımsal işlevi ile imgeye ilişkin gerçekliğin kavramsal düzeyde tartışıldığını aktarır. Ahmet Köksal, sergide yer alan sanatçıların sanatta yerleşik yaklaşımların ötesinde, akılcı ve kuramsal yaklaşımlar getirmesi açısından “*resim ortamında ne ölçüde tutunabileceğine ilişkin*” kuşkusunu ifade eder.¹⁸⁹³ Sezer Tansuğ

¹⁸⁹² Sezer Tansuğ, “İstanbul’dan 4 Sergi”, *Sanat Çevresi*, 2, İstanbul 1979a, s. 22.

¹⁸⁹³ Ahmet Köksal, “Dörtlü Bir Topluluk”, *Milliyet Sanat*, 298, İstanbul 1978k, s. 26.

ise serginin figüratif eğilimlere karşıt niteliğini öne çıkarır. Tansuğ'a göre sergi "soyuttan da öte kavramsal bir grubun", dünyayla eş zamanı olarak çağdaş sanatın yeni akademizm yönünü yansıtır.¹⁸⁹⁴

Burhan Uygur'un "Sabah ve Akşam Rüzgarına" adlı sergisi 3 Kasım – 30 Kasım 1978 tarihleri arasında Ankara Artisan Galeri'de açılır.¹⁸⁹⁵ Kaya Özsezgin, sanatçının son eserlerinde "büyük gri ya da siyah lekenin içinden çıkıp yüzeye dağılan ışık oluşumlarının" egemen olduğuna dikkat çeker. Figürlerin söz konusu ışık etkisi içerisinde incelikli yapılarına dikkat çeker. Resmin dokusal yapısının ve leke özgünlüğünü önceki sergilere göre dikkat değer bir gelişim içerisinde olduğunu savunur.¹⁸⁹⁶ Özsezgin, sanatçının tematik yönelimlerini şu sözlerle ifade eder:

*"Burhan Uygur'un resimlerini bir sergi bütünlüğü içinde izleyen, hatta bugüne kadar ki tüm sergilerini ortak bir yorumun tek bir akışı halinde algılayan herkes, Burhan'ın aslında bir yaşam öyküsünün halkalarını birbirine bağlamakta olduğunu görecektir. Bu yaşam öyküsünün merkezinde, sanatçının kendisi vardır. Bir öz yaşam öyküsüdür bu bakımdan onun resimleri. Bilinçaltının ve bilinçüstünün durmadan birbirine dönüşen, birbirini bütünleyen oluşumları, yaşam sahneleri halinde gözlerimizin önünden akıp duruyor. Kimi zaman kaçıp gidecekmiş gibi olan, ama özündeki dinamizmin kolayca resimleştirdiği sahneler..."*¹⁸⁹⁷

Gültekin Elibal, Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği'nin 27 Ekim – 10 Kasım 1978 tarihleri arasında açılan 62. yıl İstanbul Sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. G.S.B.'ne son yıllarda bazı yeni isimlerin katılmasına karşın grubun üslup açısından durağanlıktan kurtulamadığını belirtir.¹⁸⁹⁸ Ahmet Köksal ise Naile Akıncı, Muhsin Kurt, Kâinat Pojonk, Nevin Ulutaş, Zeynep Göle gibi sanatçıların, grubun geri kalanlarındaki ortak üslup yönelimlerinin ötesinde özgün kişisel yorumlar ulaştığını düşünür. Ayşe Özel, Türk'an Kıran, Neşe Aybey, Güler Haşimoğlu'nun eserlerinde yerel geleneklerin çağdaş uyarlamalarına dikkat çeker. Güzel Sanatlar Birliği gibi "kıdemli" bir sanat

¹⁸⁹⁴ S. Tansuğ, *agm. (1979a)*, s. 22.

¹⁸⁹⁵ Anonim, "Sergiler", *Sanat Çevresi*, 2, İstanbul 1979, 34.

¹⁸⁹⁶ Kaya Özsezgin, "Rüzgarlara Adanmış Resimlerle Burhan Uygur", *Milliyet Sanat*, İstanbul 1978j, s. 26-27.

¹⁸⁹⁷ K. Özsezgin, *agm. (1978j)*, s. 27.

¹⁸⁹⁸ Gültekin Elibal, "Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği'nin Son Sergisi Üzerine", *Cumhuriyet*, 16 Kasım 1978, s. 6.

topluluğunun kişisel yorum ve özgün biçim arayışlarıyla kendisini yenileyebileceğine yönelik inancını ifade eder.¹⁸⁹⁹

Cihat Özegemen ve Nevbahar'ın kişisel sergileri 15 Kasım 1978'te Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Cihat Özegemen'in sergisinde ikisi 1967 tarihli, diğerleri ise 1973'ten sonra üretilmiş on yedi eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, sergiye ilişkin incelemesinde sanatçının sürrealist üslubuna dikkat çeker. Sanatçının çalışmalarında “gerçeküstücü bir yöntem ile yansıtılmak istenen iç yaşantının, düşünsel yapı ağırlığı” taşıdığı yorumunda bulunur. Özegemen'in konularında öznel yaşantısına ilişkin temaların sıklıkla yer aldığını belirtir. Ancak, sanatçının eserlerinde sürrealist otomatizmden söz edilemeyeceğini vurgular. “Üsküdar Dilberi Gözü Güzel Seher” eserinde “geçmişle günümüz arasında bilinçli bir yaklaşımın” bulunduğu yorumunu altını çizer. Cihat Özegemen'in sergisini, öznel deneyim ve ilişkilere yönelik gerçeküstücü yaklaşımların yöresel motiflerle bütünleştiği bir algılayışın uzantısı olarak değerlendirir. Ahmet Köksal, Nevbahar'ın sergisinde ise biçimsel kaygılar ile anlatımcı yaklaşımları birleştirme çabasının belirgin olduğunu düşünür. Karşıt renklerin şematize bir biçimde ele alındığı eserlerinde, “uyumlu sağlamlık, düzen kaygısı, grafik öğeler ve turistik bakışın” öne çıktığı görüşündedir. Sanatçının, çevresinde ilgisini çeken yapısal form özellikleri ile çini, kilim gibi folklorik öğelerden esinlenen bir renk uyumuna ulaştığı yorumunda bulunur.¹⁹⁰⁰

Osman Zeki Çakaloz, 1978 yılı Kasım ayında Hüseyin Yüce'nin Tıglat Sanat Galerisi'nde, Fahir Aksoy'un ise Bedri Rahmi Sanat Galerisi'nde açtığı sergiler hakkında karşılaştırmalı bir yazı kaleme alır. Çakaloz, safyürek (naif) sanatı ikiye ayırır. İlk grupta herhangi bir sanat eğitimi görmeyen sanatçıların, ikinci grupta ise belirli bir sanat dalında uzmanlaşmış, safyürek sanata özgü kuram ve teknikleri öğrenmek yoluyla uygulayan sanatçılara işaret eder. Safyürek sanatın, belirli sanatsal oyunlara ve normlara dayanmadığı için eleştiri yerine yalnızca yorumlanabileceğini savunur. Hüseyin Yüce'nin 9 eserden oluşan sergisinde bazı eserlerin gerçek safyürekliliği temsil etmesine karşın kimi eserlerde bilinçli müdahalelerin olduğuna söyler. Eserlerinde figürlerden ziyade tabiata yönelik bir pastoral anlatıya dikkat çeker. Fahir Aksoy'un sergisindeki eserlerin ise güncel konular içerdiğini belirtir. Sanatçının renk, çizgi, form

¹⁸⁹⁹ Ahmet Köksal, “Güzel Sanatlar Birliği”, *Milliyet Sanat*, 296, İstanbul 1978, s. 26-27.

¹⁹⁰⁰ Ahmet Köksal, “Cihat Özegemen, Nevbahar, Nezir Korkmaz”, *Milliyet Sanat*, 299, İstanbul 1978m, s. 25-26.

ve perspektif açısından sanatın teorik yapısına hâkim olduğunu, resmin kuramsal ve sanatsal nüanslarını ustalıklı gizleyerek safyürek resme indirgediğini vurgular.¹⁹⁰¹

Lerzan Öke, 1978 yılı Aralık ayında Taksim Sanat Galerisi'nde açılan Tangül Akakıncı'nın kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sanatçının, ikili figür düzenlemelerinden oluşan ve son üç yıllık çalışmalarını kapsayan sergide on yedi eser teşhir edilir. Öke, Tangül Akakıncı'nın çağdaş insanın tüm tedirginliklerini primitif bir görüntü ve güçlü bir anlatım ile aktardığını belirtir. Sanatçının, özgün bir stil ve tırük tekniği ile resimlerine antik bir görünüm kazandırarak güçlü bir dokunsallık elde ettiğini aktarır.¹⁹⁰²

Erdoğan Değer, Nüzhet Kutluğ ve Nihat Akyunak'ın kişisel sergileri 1 Aralık – 15 Aralık 1978 tarihinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Yeşim Karatay, sergi hakkında incelemesinde Erdoğan Değer'in leke düzenlemelerinin salt biçimsel araştırma düzeyinde kaldığını, izleyici daha özlü sorunlara yöneltecek çok boyutluluk içermediğini belirtir. Nüzhet Kutluğ'un sergisinde, biçimsel kaygılar doğrultusunda “*teknik bir virtüözlük*” amacı taşıdığını düşünür. Sanatçının doğaya ilişkin düzenlemelerinde kendisine özgü bir algılayış geliştirmediği yorumunda bulunur. Nihat Akyunak'ın peyzajlarında doğanın biçimsel taklidine yönelik çabalar neticesinde sanatçının kişisel dünya algılayışına yer verilmemesini “*yabancılaşma*” olarak niteler.¹⁹⁰³

3.1.3.10. 1979-1980 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Duran Karaca'nın kişisel sergisi 9 Ocak – 24 Ocak 1974 tarihlerinde Alman Kültür Merkezi'nde açılır. Sergide sanatçının yağlıboya ve pastel çalışmaları teşhir edilir. Nüzhet İslimyeli, sergiye yönelik incelemesinde sanatçının yerel eğilimlerine dikkat çeker. Sıcak renkleri, soğuk renkli konturların sınırlandırdığı resimlerindeki renkçiliği vurgular. Sanatçının renk konusundaki yetkinliğini anlatım gücüyle

¹⁹⁰¹ Osman Zeki Çakaloz, “İki Safyürek Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 16 Kasım 1978, s. 6.

¹⁹⁰² Lerzan Öke, “Taksim S. Galerisi'nde Üç Sergi” *Ankara Sanat*, 155, Ankara 1979, s. 16.

¹⁹⁰³ Yeşim Karatay, “Sergilerden”, *Sanat Çevresi*, 3, İstanbul 1979, s. 14.

birleştirdiği kanısındadır. Duran Karaca'nın sanat çevrelerinde ustalığının bilinmesine karşın, adından nadiren söz edilmesini eleştirir.¹⁹⁰⁴

Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği'nin 1979 yılı sergisi Ocak ayı içerisinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Eşref Üren, sergi genelinde, önceki yıllara göre grafik eğilimlerin azaldığını düşünür. Doğaya yönelik eserleri takdirle karşılar.¹⁹⁰⁵ Nüzhet İslimyeli, “Ankara ekolünün zayıfladığını düşündüğü günlerde” açılan bu serginin genç kuşaktan yeni değerler üretmiş olmasını memnun edici bir durum olarak değerlendirir. Ankara ve İstanbul ekolleri arasındaki “centilmence yarıştan” Türk resminin kazançlı çıkacağını vurgular.¹⁹⁰⁶ Kaya Özsezgin ise Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği'nde son zamanlarda genç sanatçıların katılımında artış gözlemler. Zafer Gençaydın, Veysel Günay gibi sanatçıların özgün yorum ve anlatım biçimlerini başarılı bulur. Ancak diğer genç sanatçıların “alışılmış deneylerin, bilgilerin ve ölçülerin rahatlığı” içerisinde olduğu uyarısında bulunur. Turan Erol, Kayıhan Keskinok, Hamza İnan, Cemal Güvenç, Fethi Arda, Mürşide İçmeli gibi “orta kuşak sanatçıların” çalışmalarının, sergide ağırlıkları hissedilen eserler olduğunu belirtir. Genç sanatçıların üsluplarında ise “naifleşme eğiliminin” yoğunlaştığını gözlemler. Özsezgin'e göre gerçek naif sanat ile “naif gibi görünen” eserler arasında ayırım yapılmalıdır. Eserlere objektif bir biçimde yaklaşıldığı ölçüde, bazı eserlerin naiflik yanılması yaratan değerleri ile örülü olduğu kanısındadır. Bu noktada, naif sanatın gerçek temsilcisi olarak Yalçın Gökçebağ'ın eserlerini işaret eder.¹⁹⁰⁷

Türkiye İş Bankası'nın Yeni Şehir İş Sanat Galerisi'nde açılan banka koleksiyonu sergisinde kırk dört ressamın¹⁹⁰⁸ elli beş eseri teşhir edilir. Nüzhet İslimyeli, İş Bankası resim koleksiyonunun İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundan daha kapsamlı olduğunu savunur. Özellikle ilk dönem ressamların

¹⁹⁰⁴ Nüzhet İslimyeli, “Duran Karaca Sergisi”, *Ankara Sanat*, 154, Ankara 1979a, s. 15.

¹⁹⁰⁵ Eşref Üren, “Enstantaneler CXVII”, *Ankara Sanat*, 155, Ankara 1979, s. 5.

¹⁹⁰⁶ Nüzhet İslimyeli, “BRHD Sergisi”, *Ankara Sanat*, 155, Ankara 1979b, s. 14.

¹⁹⁰⁷ Kaya Özsezgin, “BRHD'nin Yıllık Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 308, İstanbul 1979, s. 27.

¹⁹⁰⁸ Minelmuhip, Osman Hamdi Bey, Diyarbakırlı Tahsin, Osman Nuri Paşa, Abdülmecit Efendi, Halil Paşa, Şevket Dağ, Hüseyin Zekai Paşa, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ali Rıza Beyazıt, Nazmi Ziya Güran, Cemal Tollu, Cevat Erkul, Nazlı Ecevit, İlhami Demirci, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Şefik Bursalı, Nazmi Çekli, Feyhaman Duran, Şeker Ahmet Ali Paşa, Mustafa Nuri Paşa, Ayetullah Sümer, Hikmet Onat, Naim Uludoğan, Saim Kanra, Sadık Göktuna, Cemal Bingöl, Zeki Kocamemi, Selahattin Teoman, Namık İsmail, Nüzhet İslimyeli, İbrahim Safi, Eşref Üren, Melahat Üren, Sami Yetik, Sami Boyar, Hasan Vecih Bereketoğlu, Ferit Apa, İhsan Çanakkaleli, Refik Epikman, Turgut Zaim, Avni Arbaş Nüzhet İslimyeli, “T. İş Bankası Karma Sergisi”, *Ankara Sanat*, 156, Ankara 1979c, s. 14.)

eserleri açısından banka koleksiyonunun zenginliğine dikkat çeker. Eşref Üren ve Melahat Üren'in kendi eserlerinden büyük sayıda başta bulunduğu anımsatan İslimyeli, sergide Üren ailesi özelinde “Onur Köşesi” kurulduğunu aktarır.¹⁹⁰⁹

Gülsün Erbil'in kişisel sergisi, 1978 yılı Şubat ayı sonunda açılır. Fethi Arda, sanatçının eserlerinde çağdaş yorumlara yönelirken yerel kaynakları ve kültürel birikimi ihmal etmediğini vurgular. Stilistik açıdan optik bireşimleri ele alan sanatçının aynı zamanda toplumsal sorunlara ve sosyal gerçeklere eğildiğini belirtir. Son eserlerindeki “iç dünya – dış dünya ikileminin”, içerik ve biçim açısından diyalektiğe değgin yeni sorunlar getirdiğini düşünür.¹⁹¹⁰ Gülsün Erbil, Fethi Arda'nın işaret ettiği sorunlara ilişkin şu açıklamayı yapar:

*“Son resmim diyalektik bir gerilimi içinde taşımaktadır. Ne var ki çelişmeyi çözmek isteği en sonunda beni mistik bir noktaya getirdi ve olayı Mevlâna'ya bağlayıp İslâm gizemciliğinin simgesi olan tasavvufta düğümledi. Doğu'daki ve Batı'daki mistikler, sırların anahtarının yine sırlar içerisinde saklı olduğunu söylerler... Resimlerimin tümünü açıklamak olanaksız olduğuna göre 'Cenin' adını taşıyan resmimi söz konusu edersek, anne – çocuk ikilemine sonuç diye bakamayız. Annelik ve çocukluk her ikisi de karşılıklı etkilerle önem taşırlar... Şu halde her şey kendi karşıtını içerir ve er geç kendi karşıtına dönüşür diyebiliriz”.*¹⁹¹¹

Kaya Özsezgin, Gülsün Erbil'in sergisine ilişkin eleştirisinde, sanatçının “oluş”, “gizemsellik”, “karşıtlık”, “iç – dış dünya ikilemi” gibi kavramları ele alış biçimin optik ilkelere bağlı olduğuna dikkat çeker. Sanatçının içsel vurgularına karşın, resmin biçimsel kaygılarına eşlik edecek bir bütünlüğe ulaşamadığını düşünür. Kavram ve biçimlerin tutarlı bir ilişkiden yoksun olduğunu vurgular. Kavramsal ilişkilerin anlatım tarzına dönüşmesinde, görsel beğenin iletişim olanaklarına ilişkin sorunları çözümlemesi gerektiğine işaret eder.¹⁹¹²

Adnan Çoker'in onuncu kişisel sergisi, 1 Mart – 14 Mart 1979 tarihleri arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sezer Tansuğ, sergiye ilişkin incelemesinde Çoker'in üslup özelliklerinin estetiğe ilişkin “yükli sorunlar yığınının”

¹⁹⁰⁹ N. İslimyeli, *agm. (1979c)*, s. 14.

¹⁹¹⁰ Fethi Arda, “G. Erbil Sergisi”, *Ankara Sanat*, 156, Ankara 1979, s. 16-17.

¹⁹¹¹ F. Arda, *agm. (1979)*, s. 17.

¹⁹¹² Kaya Özsezgin, “Gülsün Erbil”, *Milliyet Sanat*, 311, İstanbul 1979, s. 27.

çözümlerini içerdiğini belirtir. Resimde yüzey tartışmalarının uzay (boşluk ve mekan) sorunuyla ilgili olduğunu, nesnelerin simetrik ya da geometrik olsun “bir uzay boşluğuna” yerleşmek zorunluluğu taşıdığına dikkat çeker. Bu zorunluluğun fiziki ve metafizik açıdan yorumlanabileceğini belirten Tansuğ, Adnan Çoker’in eserlerinde özgün bir çözüme işaret eder. Sanatçının fiziki ya da metafizik biçim anlayışından ziyade, geometrik şemaları yapısal açıdan ele aldığını gözlemler. Ayrıca ölçülü bir biçimde kullandığı renk gradyanlarının ışıksal ve müzikal değerler taşıdığını düşünür.¹⁹¹³ Sanatçının ışık yaklaşımına ilişkin şu tespitlerde bulunur:

“Gözün belli bir şematik derecelenme sürecine giren renklendirme ile bağıntısı, soyutlayıcı istem bakımından şaşmaz bir değer taşır. Bundan öte gözün ışığı ya da herhangi bir ışık kaynağı ile renk arasında giriverir. Fonda nedenli siyah varsa, bu özenle çalışan bir el ve başın gölgesidir. Genellikle zemini kaplayan kesin siyah karanlığın bir açıklama yolu bu olabilir. Bir başka açıklanma yolu ise siyah fonun genellikle kullanılan ve hatta geleneksel anlamda çizilip boyanan beyaz tuval yüzeyinin aksine, yeni bir resimsel araştırmanın zemini haline getirilmesidir.”¹⁹¹⁴

Sezer Tansuğ, *Sanat Çevresi Dergisi*'nin altıncı sayısında 1979 yılı Mart ayında açılan çeşitli sergileri inceler. Altan Adalı ve Mustafa Ata'nın kişisel sergileri, 1 Mart – 14 Mart 1979 tarihlerinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Tansuğ, Altan Adalı'nın eserlerini “*renkli bir hüznün dünyasının dokunaklı*” izlenimleri olarak tanımlar. Mustafa Ata'nın sergisini ise, geniş bir uzay yapısı içerisindeki figüratif yaklaşımları açısından ilgi çekici olarak niteler. Resimlerinde hiçbir biçimsel oluşumun figürlerdeki kadar devingen ve gerilimli olmadığını vurgular. Figürlerin yüksek resimsel değerlerinin ilerleyen dönemlerde olası biçimsel problemler yaratabilme ihtimaline karşın, Mustafa Ata'nın figüratif kavrayışından türetilen yeni değerleri coşkuyla karşılar. Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan “Sanat 78” sergisini, katılım açısından tatmin edici bulur. Serginin İstanbul sanat ortamına ilişkin kapsamlı bir kesit niteliği taşıdığını belirten Tansuğ, diğer kentlerde benzer bir yoğunluğun olmasına karşın yeterince değer bulamadığını savunur.¹⁹¹⁵

¹⁹¹³ Sezer Tansuğ, “Türk Resminde Bir Adnan Çoker”, *Sanat Çevresi*, 5, İstanbul 1979b, s. 10-11.

¹⁹¹⁴ S. Tansuğ, *agm. (1979b)*. s. 11.

¹⁹¹⁵ Sezer Tansuğ, “Mart 1979 Sergileri’nden Seçmeler”, *Sanat Çevresi*, 6, İstanbul 1979c, s. 14-15.

Gültekin Elibal, Adnan Çoker'in sergisi hakkındaki incelemesinde Sezer Tansuğ tarafından temas edilen biçimsel unsurları destekler mahiyette tespitlerde bulunur. Sanatçının eserlerinde “*sınırsız tam bir boşluk ve sınırsız salt biçimin*” anıtsal ve devingen yapısına işaret eder. Işık, renk ve çizgiyi alışılmış olan yapısından çıkarıp, yeni bir yapısal bütünlük içerisinde ele aldığını vurgular. Eserlerinde perspektife dayalı bir çizgisellikten ziyade dengeli bir resimsel ifadenin baskınlığına dikkat çeker.¹⁹¹⁶

Mübin Orhon'un Galata Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi 13 Mart – 14 Nisan 1979 tarihlerinde açılır. Sergide, 28 eser teşhir edilir. Osman Zeki Çakaloz, sergiye ilişkin incelemesinde genellikle mavi, mor, karmen kırmızısı gibi espaslar içerisinde, kimi zaman gerilimli kimi zaman belirsiz bir kaynaktan sızan gibi görünen ışık alanlarına dikkat çeker. Bu alanların titreşerek eserin yüzeyselliği ve derinliğinin “*son sınırına vardığını*” belirtir. Böylelikle sanatçının resmin yüzeyinde bitimsiz, lirik ve mistik bir “*ışık ezgisine*” ulaştığı yorumunda bulunur. Işığın yayılma biçimini müzikal armoniye ilişkin analogiler ile ele alan Çakaloz, eserlerin “*umut, yaşama direnci ve sevince açılan pencereler gibi aydınlık*” olduğunu ifade eder.¹⁹¹⁷ Sezer Tansuğ ise sanatçının mistik ve tasavvufi temalara odaklandığını belirttiği sergiyi “*üslup ustalığı denebilecek bir düzey fenomeni*” olarak yorumlar.¹⁹¹⁸

Ömer Fevzi Osmanoğlu'nun kişisel sergisi, 24 Mart – 10 Nisan 1979 tarihleri arasında Nişantaşı Hobi Sanat Galerisi'nde açılır. Hamit Kınaytürk, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, sanatçının elli beş yıl sonra İstanbul'a döndüğünü ve serginin, Osmanoğlu'nun İstanbul'daki ilk kişisel etkinliği olduğunu vurgular. Sanatçının bir dönem Derain ile çalıştığını ve Avrupa sanat çevrelerinde yakından tanındığını belirtir. Ayrıca Picasso ile dostluğuna dikkat çeker. Buna karşın, Osmanoğlu'nun herhangi bir tesir altında kalmadan özgün bir üsluba ulaştığını vurgular.¹⁹¹⁹

Mehmet Pesen'in kişisel sergisi, 1979 yılı Mart ayı sonunda Cumalı Sanat Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, sergi hakkındaki yazısında, sanatçının son yıllarda “*Batılı pentür anlayışı ile nakkaş davranışını birleştirdiği*” çalışmalarında yerleşme eğilimine dikkat çeker. Sergide teşhir edilen kırka yakın eserde Ürgüp, Göreme,

¹⁹¹⁶ Gültekin Elibal, “Onuncu Kişisel Sergisiyle Adnan Çoker”, *Sanat Çevresi*, 5, İstanbul 1979, s. 12-13.

¹⁹¹⁷ Osman Zeki Çakaloz, “Mübin Orhon Sergisi”, *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1979, s. 8.

¹⁹¹⁸ S. Tansuğ, *agm. (1979c)*, s. 15.

¹⁹¹⁹ Hamit Kınaytürk, “Ömer Fevzi Osmanoğlu Resimlerini Sergiliyor”, *Sanat Çevresi*, 5, İstanbul 1979, s. 21.

Nevşehir gibi Orta Anadolu yörelerine ilişkin temalara odaklandığını aktarır. Sanatçının yüzey ve istif düzenlerinde minyatürden hareket ettiğini belirtir. Nakkaş yaklaşımlarını leke, renk ve biçim dengesi açısından Batılı estetik değerler bütünleştirmesini takdir eder. Köksal, Mehmet Pesen'in eserlerinde görülen folklorik ve geleneksel yaklaşımlarda “*resmin piyasa geçerliliğini gözetken üretken bir tutumun*” belirmeye başladığına dikkat çeker.¹⁹²⁰

Zeki Kıral ve Nihat Darcan'ın kişisel sergileri 2 Nisan – 15 Nisan 1979 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁹²¹ Zeki Kıral'ın sergisinde otuz iki yağlıboya eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, Zeki Kıral'ın resim anlayışının Şefik Bursalı, Nazmi Dayan, Muhtar Aykın gibi Altılar Grubu'ndaki çağdaşlarından ayrıldığını düşünür. Sanatçının resimlerinde, atölyelerinde öğrencisi olduğu Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin plastik etkileri bağlamında Fransız resminin doğa anlayışını gözlemler. Sergide yer alan Boğaz görünümleri, pazar yerleri, balık satıcıları, çocuk figürlü kompozisyonlarında “*doğa-insan ilişkilerine yeni bir yorum getirmekten ziyade güvenli, rahat, imgesel*” bir anlayışı çeşitlendirdiği yorumunda bulunur. Nihat Darcan'ın sergisinde ise bir takım yenilikler tespit eder. Sanatçının önceki dönem eserlerinde “*küçük biçim bölümlerini yüzeysel renkler ile örten*” bir şemanın görüldüğünü anımsatır. Sergide teşhir edilen çalışmalarında bu şemanı ötesinde yeni bir duyarlılığa ulaştığını vurgular. Kenar çizgilerinin giderek inceliyor renklendiğini ve kabartılı titreşimler ile leke dokularında yeni yorumlara ulaştığını aktarır. Sanatçının halk resmi ve minyatürlerin yüzey beğenisini, naif özelliklerini, renk-çizgi örgülerini çağdaş bir beğeniye ulaştırdığı çalışmalarının resim sanatına taze bir soluk getireceği yorumunda bulunur.¹⁹²²

Galata Sanat Galerisi'nde Nisan ayında açılan karma sergide, çoğunluğu G.S.A.'den yeni mezun ya da Akademi'de asistanlık yapan sanatçıların eserleri yer alır. Ahmet Köksal, serginin Türk sanatında güncel anlatım ve yorumlar kaygılarının bütünlüklü olarak görülebileceği bir etkinlik olduğunun altını çizer. Ramis Aydın, Faruk Cimok, Nedret Sekban, Kasım Koçak, Biles Öcal, Şükrü Karakoç ve Arslan Eroğlu'nun eserlerinde kırsal kesimde yaşayan insanların somut yaşam gerçekliklerine yönelik figüratif yaklaşımlara dikkat çeker. Avni Memedoğlu'nun işçi portrelerinde kütle/form

¹⁹²⁰ Ahmet Köksal, “Mehmet Pesen”, *Milliyet Sanat*, 317, İstanbul 1979, s. 26.

¹⁹²¹ Anonim, “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 317, İstanbul 1979, s. 32.

¹⁹²² Ahmet Köksal, “Zeki Kıral, Nihat Darcan”, *Milliyet Sanat*, 318, İstanbul 1979, s. 26.

anlayışını halk resminin naif anlatımı ve renk değerleriyle birleştirdiğini gözlemler. Aydemir Ökmen'in yüzey bölümlerinin plastik ritmi içerisinde yinelenen figürlerindeki çağdaş parçalanmayı, Kemal İskender'in dışavurumcu ve soyut motifler ile düzenlediği erotik temasını, Serap Murathanoğlu'nun "*burjuva çirkinliğini yansıtan*" grotesk çizgilerini ve Mevlüt Akyıldız'ın cam üzerine yerel – dini motifler ile güncel anlatıma ulaşan çalışmasını takdir eder. Bahattin Bozdoğan ve Resul Aydemir'in Anadolu'ya ilişkin görünümünde genç kuşağın geleneksel betimleyici manzara anlayışına insancıl bir yorum kattığı görüşündedir. Hüsnü Koldaş'ın "*düşsel-gerçekçi*" yaklaşımlarını ve M. Ali Diyarbakırhoğlu'nun iş gereçlerinden oluşan "*natürmort geleneğine sınıfsal bir bakış açısı getirdiği*" çalışmalarını beğeniyle karşılar. Asım İşler'in gravüründe ise çizgi dokusu ve karamsar atmosferin çağdaş insanın tedirgin, bölünmüş yaşamını yansıttığı kanısındadır.¹⁹²³

Sabri Berkel'in "Özgün Baskı Resim Sergisi", 17 Nisan – 26 Mayıs 1979 tarihleri arasında Maçka Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁹²⁴ Sezer Tansuğ, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, Sabri Berkel'in Türk resminin modern ve çağdaş evrelerindeki öncü rolüne dikkat çeker. Türk resim sanatının d Grubu ve Yeniler Grubu'nun birbirini izleyen etkinlik dönemlerinde evrensellik – toplumsallık tartışmalarının izlerini sürer. Sabri Berkel'in Türk çağdaş resminin ortak biçim dünyası içerisindeki özgün konumunu vurgular. Berkel'in gravürlerine ilişkin Japon kaligrafisinden etkilendiği yorumlarına karşı çıkar. Türk sanatçıların biçimsel etkilenişlerinde, kendi yorumlarını ve duyarlıklarını koruyabildikleri ölçüde söz konusu eleştirileri yersiz bulur. Sabri Berkel'in üslubunda "*yalın, oyuncaksız, arınmış bir düzen yönteminin*" karakteristik bir nitelik taşıdığını, herhangi bir esinlenme tartışmasının anlamsız kalacağını savunur.¹⁹²⁵

Görsel Sanatçılar Derneği'nin "Sanat 78" sergisi, 3 Mayıs – 19 Mayıs 1979 tarihlerinde Beyoğlu Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide resim, heykel ve seramik alanlarından yetmiş beş sanatçının eserleri yer alır. Ahmet Köksal, sergiyi "*çok yönlü anlatım ve biçem kaygılarıyla çeşitlenen*" Türk resminin yenilikçi bir kesiti olarak niteler. Köksal'a göre sergide yer alan eserler arasında Mümtaz Yener'in "*Okuyan Makineciler*" eseri, insan – makine ilişkilerinin titiz bir emek ve özgün biçim anlayışıyla yansıtır. Adnan Çoker'in eserinde siyah yüzeyler üzerinde ölçü ve mantık ilkelerine

¹⁹²³ Ahmet Köksal, "Genç Eğilimler", *Milliyet Sanat*, 321, İstanbul 1979, s. 27-28.

¹⁹²⁴ Anonim, "Sergiler", *Sanat Çevresi*, 8, İstanbul 1979, s. 30.

¹⁹²⁵ Sezer Tansuğ, "Sabri Berkel Sergisi ve Diğerleri", *Sanat Çevresi*, 8, İstanbul 1979d, s. 14-16.

bağlı geometrik yapılar ve ışıklı düzenlemeler sanatçının kişiliğini başarıyla temsil eder. Devrim Erbil'in "Ağaç" serisinden bir eserinde, az renk ve ritmik bir çizgi dokusu hâkimdir. Cihat Aral'ın "emekçi direnişini yansıtan kompozisyonu" ile Aydın Aral'ın simgeci gerçekçi eserinde dramatik anlatım öne çıkar. İbrahim Örs'ün "Çantalı Adam", Gökhan Anlağan'ın "İhtiyar Balıkçılar", Avni Mehmetoğlu'nun işçi portreleri, Necmiye Gönenli'nin "Bugün mü Yarın mı?", Yusuf Taktak'ın "Özgürlük ve Faşizm Üzerine" eserleri toplumcu gerçekçi bir anlatımcılığın farklı biçimsel örneklerini verir. Muzaffer Akyol, Rafet Ekiz, Demet Yersel, Yasemin Özen Gök'ün figüratif çalışmalarındaki toplumsal yorumlar, Nesteren Silivri, Tülin Onat gibi sanatçıların eserlerinde simgesel motifler ile zenginleşir. Nüzhet Kutluğ, Behçet Malikler, Fahrettin Baykal, Habip Aydoğdu, Ahmet Tükenmez gibi sanatçıların eserlerinde ise insan – doğa ve yaşam ilişkileri yöresel gözlemler çerçevesinde yer alır. Nur Koçak'ın "Doğal Harikalar" eseri hiper-realist tekniği açısından öne çıkar. Selma Ayesbeyoğlu, Aynur Aytaç, Ahmet Öktem ve Serhat Kiraz'ın çalışmalarında biçimci ve kuramsal bir tutumun izleri görülür. Ahmet Köksal, genç kuşak sanatçıların toplumcu gerçekçi eğilimler doğrultusundaki anlatımların güncel niteliği ağır basan çağdaş yorumlar içerdiği değerlendirilmesinde bulunur.¹⁹²⁶

Görsel Sanatçılar Derneği'nin "Sanat 78" sergisi fiziki bir saldırıya uğrar. Sergide Adnan Çoker, Ahmet Öktem ve Yusuf Taktak'ın eserlerinde çizikler meydana gelirken, Zekai Ormancı'nın bir resmi yırtılır. Benzer bir saldırılar, aynı tarihlerde Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan "Türkiye Çocukları" sergisinde görülür. Zekai Ormancı'nın bir eseri kesici bir cisimle zarar görür. 3 Mayıs – 22 Mayıs 1979 tarihlerinde açılan Zeki Kocamemi'nin retrospektif sergisinde ise bazı resimlerin çerçeve ve panolara kırmızı boyayla saldırılar gerçekleşir.¹⁹²⁷ Hamit Günaytürk, *Sanat Çevresi* Dergisi'nde kaleme aldığı "Türk Resmini Katlediyorlar" başlıklı yazıda son zamanlarda artan saldırıları dönemin siyasi iklimi çerçevesinde bilinçsiz sanatsal tutumlar ile ilişkilendirir. Mevcut görünümü Fatma Arık'ın Ankara'da Evren Sanat Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergisi ile örnekler. Fatma Arık'ın, henüz 25 yaşında olmasına karşın siyasi çevrelerden gördüğü ilgiye yadırgar. Sanat çevrelerinin önemli bir kısmının davetli olmadığı sergide Faruk Sükan, Deniz Baykal, İhsan Sabri Çağlayangil ve Adalet Partisi ileri gelenlerinin henüz açılış gecesinde teşhir edilen yirmi

¹⁹²⁶ Ahmet Köksal, "Görsel Sanatçıların 3. Mayıs Sergisi", *Milliyet Sanat*, 328, İstanbul 1979, s. 26-27.

¹⁹²⁷ Anonim, "4 Ressamın Yapıtları Saldırıya Uğradı", *Sanat Çevresi*, 9, İstanbul 1979, s. 17.

sekiz eserden yirmi dördünü satın almasına tepki gösterir.¹⁹²⁸ Kınaytürk, eleştirisini şu sözlerle sürdürür:

“Birkaç gün sonra da AP Genel Başkanı Sayın Süleyman Demirel gelmiş galeriye. Resimler satıldı mı? Satılmayan var mı?, demiş galeri ilgililerine. Dört resmin satılmadığını öğrenince de ‘hepsini kapattım’ deyivermiş birden... Sayın Demirel, uzun yıllar boyunca bırakın kişisel sergileri, acaba bir defa Devlet Resim Heykel Sergileri’nin kapısının önünden geçmiş midir? Hiç sanmıyoruz... Yıllarını Türk sanatına, Türk resmine adanmış nice sanatçımız, bir amatöre gösterilen aşırı ilgi karşısında burukluklarını içlerine atıyor. Sayın Fatma Arzık’a gösterilen bu aşırı ilgi, Türk sanatını yüceltme pahasına kendilerini ve yaşamlarını feda eden bu sanatçılarımıza adeta bir saygısızlık tavrını vurguluyor. Kimileri bir yanda hayatında ilk kez sergi açan bir amatörün resimlerini kapışırken, kimileri de belki de aynı sıralarda dört profesyonel sanatçımızın yapıtlarına saldırı ile uğraşıyorlardı.”¹⁹²⁹

Zeki Kocamemi’nin vefatının yıl dönümü anısına 10 Mayıs 1979’da Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde sanatçının öğrencileri tarafından bir karma sergi düzenlenir.¹⁹³⁰ Osman Zeki Çakaloz, serginin, Türk resminde Zeki Kocamemi etkisinin büyüklüğü ve sürekliliği açısından göstergesi olduğunu düşünür. Sanatçının, Ali Avni Çelebi ile Batılı modern ve avangarte eğilimlerin Türkiye’ye gelmesindeki öncü rolüne dikkat çeker. Aynı zamanda eğitmen kimliği ve yetiştirdiği öğrencileri ile Türk sanatında bıraktığı izleri pekiştirdiğini belirtir.¹⁹³¹ Münip Özben, serginin Kocamemi atölyesinin başlıca bir kültür kaynağı olduğu fikrindedir. Sergiye katılan sanatçıların eserlerinde Zeki Kocamemi’nin sağlam plastik etkileri kadar, üslup anlamında özgünlük ve özgürlüğe yönelik çabalarının izlerinin görülebileceğini vurgular.¹⁹³²

Canan Çoker’in kolaj çalışmalarından oluşan sergisi Mayıs ayı sonunda Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. Sergide sanatçının 1973-1979 yıllarında ürettiği 28 çalışma

¹⁹²⁸ Hamit Kınaytürk, “Türk Resmini Katlediyorlar”, *Sanat Çevresi*, 9, İstanbul 1979, s. 3.

¹⁹²⁹ H. Kınaytürk, *agm. (1979)*, s. 3.

¹⁹³⁰ Sergiye Katılan Sanatçılar: Haşmet Akal, Naile Akıncı, Nihat Akyunak, Fethi Arda, Ferruh Bağaşa, Saime Belir, Leyla Bellig Belli, Kemal Bilensoy, Hüseyin Bilişik, Osman Zeki Çakaloz, Adnan Çoker, Ali Ferruh Durukan, Yıldırım Ereş, Nurhayat Evcı, Vehip Fıstıkoğlu, Lütfi Günay, Güzin Hitay, Şermin Güner, Mümtaz Işingör, Fethi Karakaş, Fethi Kayaalp, Münip Özben, Hilal Şanda, Nil Taneri, Mümtaz Yener (Münip Özben, “Kocamemi Atelyesi”, *Sanat Çevresi*, 8, İstanbul 1979, s. 23).

¹⁹³¹ Osman Zeki Çakaloz, “Zeki Kocamemi Öğrencileri Sergisi”, *Cumhuriyet*, 30 Mayıs 1979, s. 8.

¹⁹³² Münip Özben, *agm. (1979)*, s. 22-23.

yer alır. Osman Zeki Çakaloz, sergi hakkındaki incelemesinde, kolaj tekniğinin çağın felsefesine ve insan yaşamına egemen koşullar ile ilişkisine dikkat çeker. Aynı zamanda yerleşik değer yargılarının değişimi ve teknoloji eliyle yapaylaşan dünyaya tepki niteliği taşıdığını vurgular. Sergide teşhir edilen “*Merdivenler*” serisini “*boşluk – hiçlik – mekân çekişmesi ve grafik – plastik ilişkisi*” açısından başarılı bulur.¹⁹³³

Kartal Belediyesi tarafından 4 Ağustos – 11 Ağustos 1979 tarihinde düzenlenen Kültür ve Sanat Şenliği kapsamında Görsel Sanatçılar Derneği’nin Açık hava sergisi açılır. Ahmet Köksal, sergiyi “*sanatın halkla bütünleşmesi*” ve “*köklerinin emekçi kitleye ulaşması*” doğrultusunda ilginç bir aşama olarak niteler. Sanatçıların “*fildişi kule*” alışkanlığından kurtularak “*Türk resim sanatının demokratikleşme sürecinde sınıfsal bir yaklaşımın öncüsü olduğu*” yorumunda bulunur. Sanat çevrelerinin sergiye yönelik “*güdümlü sanat*” eleştirilerine itiraz eder. Genç sanatçıların halkçı, toplumcu yapıtlarının coşkudan, özgür ve çağdaş bir bilinçten kaynaklandığını savunur. Sergi kapsamında Ferit Özen, Mete Yılmaz, Sabahattin Tuncer’in Halk Parkı karşısında yaptıkları duvar resmini beğenir. Halis Başarır’ın rölyef çalışmasının Kartal Halk Plajı’nın bir duvarına yerleştirildiğini aktarır. Yusuf Taktak, Mehmet Aksoy, Avni Memetoğlu, Gülgün Başarır, Seyit Bozdoğan, Saime Bozdoğan, Sema Ündeğer, Vildan Cavaş, Nesteren Gürsel, Canan Yılmaz, Zehra Aral, Ayla Salman’ın aralarında bulunduğu sanatçıların resim ve heykellerin yanı sıra yemeni, yazma gibi kumaşlar üzerine halkın katılımına açık baskı resim çalışmaları yapmalarını takdir eder.¹⁹³⁴

İkinci Yeni Eğilimler Resim ve Heykel Sergisi, İstanbul Sanat Bayramı kapsamında 15 Ekim 1979’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında ve Fındıklı Güzel Sanatlar Parkı’nda açılır. Sergi jürisi Sezer Tansuğ başkanlığında Şükrü Aysan, Erol Eti, Balkan Naci İslimyeli, Özer Kabaş, Metin Sözen’den oluşur. Jüri yedek üyeleri ise Cihat Arak, Süleyman Saim Tekcan ve Ferit Özşen’dir. Seçici kurul tarafından kamuoyuna sunulan Yeni Eğilimler Resim ve Heykel Sergisi’nin Değerlendirme Ölçütleri arasında “*halkın birinci derecede uygarlık ve kültürleşme gereksinimi olan görsel sanat eğitimi sorununa*” katkı sağlama amacıyla sanat eserinin galeriye bağlı statik yapısının dışında “*doğal ya da kentsel çevreyle ilgili kavram ve eğilimler*” içermesi koşulu yer alır. Sergi değerlendirme ölçütleri içerisinde bir başka

¹⁹³³ Osman Zeki Çakaloz, “Çoker’in Kolaj Sergisi”, *Cumhuriyet*, 23 Mayıs 1979, s. 8.

¹⁹³⁴ Ahmet Köksal, “Kartal Şenliği’nde Görsel Sanatçılar”, *Milliyet Sanat*, 334, İstanbul 1979, s. 25.

öne çıkan unsur, teknik ve malzeme çeşitliliği yönünden çağdaş teknolojinin olanaklarının sanatsal düzeyde değerlendirilmesidir. Ayrıca geleneksel resimsel tutumların iç dinamiklerine bağlı olarak yeni yorumlar ve kent gerçeğine ilişkin yansımalar içeren “*yeni figüratif*” eserlerin diğer ölçütlerle birleşerek, sergi değerlendirmesinde “tam bir uyum ve denge sağladığı” vurgulanır. Sergide yer alan eserlerin “taze, diri ve ülkemiz sanatının geleceği için umutlandırıcı değerler” taşıdığı, koleksiyonun “*kurul üyelerinin sentezci bir görüş birliği*” ile oluşturulduğu belirtilir.¹⁹³⁵ Güven Özgür, İkinci Yeni Eğilimler Sergisi hakkında kaleme aldığı yazıda (Fotoğraf 13), serginin Türk sanatındaki güncel sorunların izlenebileceği hareketli bir sanat ortamı yarattığına dikkat çeker. Sergi hakkında yergi ya da övgü niyetinde olmadığını belirten Özgür, “*Batı heveslisi genç sanatçı bürokratların ‘ilke’ hastalığını*”, Akademi’ye yönelik tarihsel bir düşmanlık ile ilişkilendirir. Sergide yer alan eserlerin kavramsal boyutunu ise yetersiz bulur.¹⁹³⁶ Sezer Tansuğ, Yeni Eğilimler Sergileri’nin halka sergiler götürme yoluyla “*plastik sanatların kitlece algılanma düzeyini yükseltmek, beğeni boyutlarını genişletmek*” amacını taşıdığını belirtir. Bu kapsamda İstanbul’un çeşitli belediyeleri ile ortaklık içinde altmış resim ve heykel örneğinin 50x70 cm. plakalara üzerinde çeşitli yerlerde¹⁹³⁷ sergilendiğini aktarır.¹⁹³⁸

Sezer Tansuğ’un, *Sanat Çevresi Dergisi*’nin 14. sayısında 1979 yılında faaliyet gösteren çeşitli eleştirmenler üzerine kaleme aldığı yazı, Türk resim sanatında eleştiri ortamının görünümü hakkında önemli veriler içerir. Tansuğ, Güven Özgür’ün İkinci Yeni Eğilimler Sergisi incelemesindeki anlatım yöntemini kendi ifade biçimine benzetir. Sanatçının bu davranışını bir “*hesaplaşma*” isteği olarak yorumlar. Ancak, Güven Özgür isminin bir mahlas olduğunu, ismini saklamaya devam ettiği oranda makbul bir eleştiri niteliği taşımayacağını düşünür. Gültekin Elibal’ın Cumhuriyet gazetesinde yapıcı ve olumlu izler bırakan yazılar kaleme aldığını, dil kullanımında

¹⁹³⁵ Anonim, “Yeni Eğilimler Resim ve Heykel Sergisinin Değerlendirme Ölçütleri”, *Sanat Çevresi*, 13, İstanbul 1979, s. 5.

¹⁹³⁶ Güven Özgür, “2. Yeni Eğilimler Sergisi Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 13, İstanbul 1979, s. 6-8.

¹⁹³⁷ Yarışmalı Sergiler: “*Yeni Eğilimler Sergisi*” (İDGSA, 15 Ekim 1979); Gezici Sergiler: “*Belli Başlı Örnekleriyle Türk Resim – Heykel Sanatı Sergisi*” (Bayrampaşa Belediyesi, 15 Ekim 1979; Küçükçekmece Belediyesi, 15 Ekim 1979; Pendik Belediyesi, 20 Ekim 1979; Gebze Belediyesi, 20 Ekim 1979; Güngören Belediyesi, 22 Ekim 1979; Maltepe Belediyesi, 28 Ekim 1979; Büyükçekmece Belediyesi, 31 Ekim 1979; Yakacık Belediyesi, 31 Ekim 1979); “*Açık hava Sergileri*” (Pendik Belediye Bahçesi, 20 Ekim 1979; Pendik Belediyesi, 1 Ekim – 12 Ekim 1979) (2. İstanbul Sanat Bayramında Açılacak Sergilerin Programı, *Sanat Çevresi*, 11, İstanbul 1979, s. 18).

¹⁹³⁸ Sezer Tansuğ, “İDGSA İstanbul 2. Sanat Bayramı Genel Değerlendirmesi ve Yeni Eğilimler Sergisi”, *Çevre*, 6, İstanbul 1979e, s. 74

daha başarılı bir tarza yöneldiğini gözlemler. Osman Zeki Çakaloz'un "*edalı ve didaktik eleştirisi*" dilini, eleştirisi alanının statikleşmesi bağlamında tenkit eder. Milliyet Sanat Dergisi'nde "*haftalık eleştirisi memuru*" olarak nitelediği Ahmet Köksal ve Kaya Özsezgin'in eleştirilerinden "söz etmenin anlamsız olduğu" görüşündedir. Ferit Edgü'nün ise "*sadece reklam alanında başarılı olduğunu*", "*gördüğü özel ilginin 'tüccar kişiliğinden' ileri geldiğini*" iddia eder. Edgü'nün "*çağdaş Türk resmini aşığılayan, Batı'da yapıldığı gibi diye nitelemeye kalkışan entelektüel ayarsızlıklara başvurduğunu*" söyler. Türk resim eleştirisi alanında nitelikli bir entelektüel düzey boşluğu olduğunu, bunun ancak Bülent Ecevit ile doldurulabileceğini savunur.¹⁹³⁹



Fotoğraf 13: Güven Özgür tarafından kaleme alınan İkinci Yeni Eğilimler Sergisi hakkındaki eleştirisi yazısı (Sanat Çevresi).

Osman Zeki Çakaloz, 12 Aralık 1979 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde Galata Sanat Galerisi'nde İhsan Cemal Karaburçak'ın eserlerinden oluşan sergi ile Burhan Temel'in Cumalı Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisini inceler. İhsan Cemal Karaburçak'ın sergisinde, sanatçının 1960'lı yıllarda ürettiği otuz beş civarı eser yer alır. Sanatçının eserlerinde çocuksu bir ifade biçiminden safyürek resme değgin eğilimlerin olduğunu belirtir. Eserlerin çoğunda siyah – beyaz skalasının grilerinden oluşan renk ölçeğini, sanatçının romantik duyarlılığı olarak yorumlar. Sanatçının renkli leke uygulamalarının anlatımcı olduğu kadar, kompozisyonun strüktürel yapısında rol oynadığına dikkat çeker. Burhan Temel'in sergisinde ise, sanatçının son iki yılda ürettiği 26 eserin teşhir edildiğini söyler. Teşhir edilen yağlıboya eserlerin renk varsıllığı açısından serigrafik baskıları çağrıştırdığını anımsatır. Çakaloz'a göre

¹⁹³⁹ Sezer Tansuğ, "Değinnmeler", *Sanat Çevresi*, 14, İstanbul 1979f, s. 21.

sanatçının son çalışmaları “*fovist bir renkçilik ile renkli grafik plastik arasında*” konumlanır.¹⁹⁴⁰

Osman Zeki Çakaloz, Cumhuriyet Gazetesi’nin 26 Aralık 1979 tarihli nüshasında Turan Erol ve Sefer Öztürk’ün sergilerini inceler. Turan Erol’un Tıglat Sanat Galerisi’ndeki sergisinde pastel, suluboya ve yağlıboya olmak üzere 37 eser teşhir edilir. Çakaloz, Turan Erol’un Bedri Rahmi Atölyesi’nin 1950 Kuşağı olarak adlandırılan önemli isimlerinden biri olduğunu anımsatır. Türk resminde Orhan Peker ile “lekeci” anlayışın en güçlü temsilcisi olduğunu savunur. Sanatçının eserlerinde renkçi ve ayrıntıcı kaygılara dikkat çeker. Sergide 20 katalog no.’lu natürmortta, leke alanları üzerine renkçi bir dışavurumcu tavır gözlemler. 3, 5 ve 8 no.’lu eserlerde küçük renk ve leke tuşları olarak atılan öğelerin, sanatçının etkin renkçiliğini temsil ettiğini belirtir. Sefer Öztürk’ün Galata Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, keçe yüzeyine yaptığı resimlerinde Anadolu’nun tarihi ve güncel değerlerini ele aldığına dikkat çeker. Sanatçının renk ve biçim arasındaki ilişkilerini başarılı bulur.¹⁹⁴¹

Kırkıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 3 Aralık 1979 – 3 Ocak 1980 tarihleri arasında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır.¹⁹⁴² Sergide doksan dört resim, on iki heykel teşhir edilir. Sergi seçici kurulu Dinçer Erimez, Tamer Başoğlu, Erol Eti, Halil Akdeniz, Zafer Genaydın, Kayıhan Keskinok, Cihat Aral, Kaya Özsezgin ve Güven Etkin’den oluşur. Nüzhet İslimyeli, sergi salonunun iki yüzü aşkın eser kapasitesine karşın az sayıda eser seçilmesini sanatçıların ilgisizliği ve seçici kurulun tartışmalı ölçütleriyle ilişkilendirir. Hamit Görele, Özdemir Altan, Şükrü Erdiren, Mehmet Yüçetürk, Mehmet Uzel, Hasan Akın gibi sanatçıların seçici kurul tarafından sergi dışı bırakılmasını eleştirir. Ayrıca Eşref Üren, Nurullah Berk, Ali Çelebi, Adnan Çoker, Cevat Dereli, Nedim Günsür gibi Türk resim sanatının önde gelen sanatçılarının sergiye eser vermemiş olmasını da kamuoyunun dikkatine sunar.¹⁹⁴³ Eşref Üren, seçici kurulun “*artistik ve plastik yetenekten mahrum, grafik hastalığı ile tanınan gençlerden oluştuğunu*” düşünür. Sergide grafik, fotografik ve başarısız eserlerin

¹⁹⁴⁰ Osman Zeki Çakaloz, “İstanbul’da İki Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 12 Aralık 1979, s. 8.

¹⁹⁴¹ Osman Zeki Çakaloz, “Turan Erol ve Sefer Öztürk’ün Sergileri”, *Cumhuriyet*, 26 Aralık 1979, s. 8.

¹⁹⁴² Anonim, “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 14, İstanbul 1979, s. 32.

¹⁹⁴³ Nüzhet İslimyeli, “40. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 165, Ankara 1980a, s. 4.

çoğunlukta olduğunu gözlemler. Sergi seçici kurulunu seçen resmi makamları, “*maddi ve manevi savurganlıklarından dolayı*” açıkça suçlar.¹⁹⁴⁴

Nihat Kahraman ise sergiye yönelik incelemesinde, Devlet Resim ve Heykel Sergileri hakkında eleştiri konusu edilen sorunların kısmen de olsa çözüme kavuşturulduğunu düşünür. Sergiyi, yapıt sayısı, eser boyutları ve teşhir düzeni açısından önceki sergilere göre daha başarılı bulur. Genç sanatçıların yüksek katılımının sergiye yenilik ve dinamizm kattığı kanısındadır. Jüri tercihlerinde ise sergi için ayrılan sınırlı bütçenin mümkün oldukça çok sanatçıya dağıtılma kaygısının rol oynadığını savunur. Kahraman, eser boyutlarındaki dikkat çekici büyümeyi, sanatçıların “*ev içinde kullanıma yönelik satış kaygısı taşıyan*” eserlerden uzaklaşması açısından sevindirici bulur. Özel galeriler tarafından tercih edilmeyen büyük boyutlu eserlerin resim tekniği, malzeme, sergileme gibi kendisine içkin sorunları çerçevesinde Türk resminin güncel düzeyini gösterdiği görüşündedir. Kahraman’a göre serginin bir başka niteliği eserlerde renk yüzlerinin genişleyerek, çarpıcı ve temiz renklerin egemenlik kazanmasıdır. Ayrıca gerçekçi ve fotogerçekçi resimlerin sayıca çokluğu dikkat çekici boyutlara ulaşır. Bu tür çalışmalar, sıradan izleyici için ilk bakışta cazip görünse de öykücülük yönleri ağır bastığı için biçimsel açıdan şartlandırıcı olma tehlikesi içerir. Kahraman, çoğu sanatçının 1945-1960 yılları arasında denenmiş biçimsel tartışmaları, üslup niteliklerini ve eğilimleri taklit ettiğini gözlemler. Sergide yoğun bir biçimde Bacon’ın etkisi olduğunu belirtir. Lirik doğa yorumlarında ise “*çağına ve toplumuna olan sorumluluğundan kaçan sahte naiflerin*” çalışmalarını eleştirir. Sergi hakkındaki genel değerlendirmesinde, “*sosyo-ekonomik gelişmelere paralel bir iç dinamiğe sahip sanat yaklaşımlarının*” daha çağdaş ve katmanlı bir yapıya kavuşması gerektiği yorumunda bulunur.¹⁹⁴⁵

Görsel Sanatçılar Derneği ise serginin ardından Kırk Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ni boykota çağırdıkları bir çağrı yayınlar:

“Sayın sanatçı, Kültür Bakanlığının geçen yıl gerçekleştirilen 40. Devlet Resim ve Heykel Sergisindeki olumsuz tutumuna karşı yoğun tepkiler sürerken bu yılın Ekim ayı içinde açılacak 41. DRH Sergisinin hazırlıkları ve ilanı geçtiğimiz günlerde basında yer aldı. 40. DRH Sergisine yapıtların verilmiş tarihi

¹⁹⁴⁴ Eşref Üren, “Enstantaneler CXXVII”, *Ankara Sanat*, 165, Ankara 1980, s. 5.

¹⁹⁴⁵ Nihat Kahraman, “40. Devlet Resim – Heykel Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 15, İstanbul 1980, s. 22.

üzerinden bir yıl, serginin kapanışındansa beş ay gibi uzun bir süre geçmesine karşın yapıtlar sanatçısına henüz iade edilmemiştir. Yapıtların iade edilmemesi bir yana nasıl, nerede ve hangi koşullarda tutuldukları da bilinmemektedir. Öte yandan serginin Seçici Kurulunca satın almaya değerli görülen yapıtların sanatçılara bugüne kadar herhangi bir ödeme yapılmadığı gibi satın almada usulsüzlük olduğu gerekçesiyle Bakanlık müfettişlerince araştırma yapılmış, sonuç alınamayınca- DRHS Yönetmelik hükümleri çiğnenerek- «ödenek olmadığı» biçiminde savlarla satın almalar engellenmiştir. Tüm bu olumsuzluklar ve antidemokratik uygulamalar sonucunda bir sanat ürününün, sanatçı emek ve onurunu zedeleyen böylesine çağdışı zihniyetlere teslim edilemeyeceği bir gerçektir. 40. DRH Sergisini oluşturan yönetmelikteki olumlu yaklaşımların daha ileri ve demokratik bir yapıya dönüştürülmesine çalışılırken tüm bu çabaları altüst eden, tekrar geriye dönüşü getirerek çağdaş sanat dinamiğini kısıtlayan, düşünme ve yaratma özgürlüğünü yok eden yine bu zihniyetin politik uygulayıcılarıdır. Bu uygulamalara ve uygulayıcılara karşı her dönemde ilerici sanatçılar onurlu savaşımalarını sürdürmüşlerdir. Görsel Sanatçılar Derneği Haber Bülteninin Mart sayısında yer alan «Açık Mektup»ta 40. DRH Sergisinde oluşturulan olumsuz tutumlara karşı uyarılarımıza Bakanlık hiçbir yanıt vermediği gibi tam tersine haklı istemlerimizi göz ardı etmeyi sürdürmüş hatalara bir yenisini eklemeye devam etmiştir. 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisinin böylesi bir ortamda gündeme gelmesi büyük bir şanssızlıktır. Nitekim en doğal istemlerin ilgisizlikle karşılandığı, göz ardı edildiği bu ortamda 41. DRH Sergisinin göstermelik ve yıpranmış bir yapıyla ortaya çıkacağı kaçınılmazdır, Görsel Sanatçılar Derneği olarak sanatçıların sert ve yaygın tepkisine yol açan nedenleri Bakanlık yetkililerine yineliyor, tüm sanatçılara bu konudaki kesin tutumumuzu duyurmak istiyoruz:

- 1- 40. DRH Sergisinin kapanışından uzun bir süre geçmesine karşın sergide yer alan yapıtlar sanatçısına bugüne dek iade edilmemiştir.
- 2- Yapıtları' n nerede ve hangi koşullar altında korunduğu bilinmemektedir.
- 3- Seçici Kurulca satın almaya değerli görülen yapıtların sanatçısına yönetmelikte yer aldığı halde henüz bir ödeme yapılmamıştır.
- 4- Sergi kataloğunun yönetmelikte yer aldığı halde basımı gerçekleştirilmemiştir.

5- DRH Sergisi Yönetmelik hükümlerinde yer aldığı halde yapıt satın alma konusunda diğer bakanlıklara, özel kurumlara valiliklere ve belediyelere girişimlerde bulunulmamıştır.

6- DRH Sergisinde ödül alan sanatçılara ödeme Yönetmelikte belirtilen miktar üzerinden yapılmamıştır, bu durumda: Görsel Sanatçılar Derneği olarak hiçbir sanatsal saygınlığı getirmeyeceği demokratik işlerlik ve kültürel kazanım sağlayamayacağı inancını taşıdığımız 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisine, meslek örgütü bilincindeki tüm üyelerimizin ve sanat adamlarımızın katılmaması çağırısında bulunuyoruz.

Bunun yanı sıra GSD seçenek olarak 41. DRH Sergisine katılmayan sanatçıların yapıtlarından oluşan bir «Karma Sonbahar Sergisi» düzenlemeyi de karar altına almış bulunmaktadır. Sanata ve sanatçıya uygulanmakta olan bu tür gerici kültür _ politikalarına karşı tüm sanatçıların onurlu savaşımlarını desteklemelerini ve dayanışmamıza katılmalarını bekliyoruz.”¹⁹⁴⁶

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi’nde 1979 yılı Aralık ayında Ankara’da açılan bir dizi sergiyi inceler. Duran Karaca’nın Alman Kütüphanesi Galerisi’ndeki sergisini teknik ustalığı açısından takdir eder. Burhan Uygur’un Galeri Evren’deki sergisini “güzel ve doyurucu” olarak değerlendirir.¹⁹⁴⁷

Ankara Kadın Ressamlar Derneği’nin 13. karma sergisi, 10 Aralık – 25 Aralık 1979 tarihleri arasında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Emel Korutürk’ün himayesinde gerçekleşen serginin tüm geliri Çocuk Esirgeme Kurumu’na bağışlanır. Nüzhet İslimyeli, sergi mekânının ışıklandırmasını zayıf bulur. Emel Korutürk’ün enteriyör ve peyzaj çalışmalarını takdir eder. Feyha Özsoy, Güney Haştemioğlu, Gönül Akın, Handan Kuran, Sibel Ünalın’ın önceki sergilere göre gelişme gösterdiğini düşünür. Fatma Eye’nin “İzmir Saat Kulesi” adlı naif eserini beğenir. Sergide öne çıkan diğer sanatçılar arasında Ayhan Gökçadır, Belma Hoştaş, F. Anıt, G. Göle, İ. İnan, L. Günel, Mebruke Arel, N. Malatyalı, Z. Türkmen, S. Özkalan’ın isimlerini işaret eder.¹⁹⁴⁸

¹⁹⁴⁶ Anonim, “Görsel Sanatçılar Derneği 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne Katılmama Çağırısında Bulundu”, *Sanat Çevresi*, 19, İstanbul 1980a, s. 14.

¹⁹⁴⁷ Nüzhet İslimyeli, “Sergiler”, *Ankara Sanat*, 166, Ankara 1980b, s. 16-18.

¹⁹⁴⁸ N. İslimyeli, *agm. (1980b)*, s. 18.

1970'lerde Türk resim sanatında üslup ve içerik açısından çeşitlilik artar. Sanatçılar, geleneksel kalıplardan uzaklaşarak, yenilikçi teknikler ve malzemelere yönelir. Ayrıca, sanatçıların farklı içerikler ve temalar üzerinde yaptığı çalışmalar ile Türk sanatında yeni söylemler ortaya çıkar. Bu dönemde Türk resim sanatı eleştirisi, sanatın farklı boyutlarına ve unsurlarına odaklanarak zenginleşir. Sanatın işlevi, anlamı, duygusal ve kişisel boyutları önem kazanır. Sanat eleştirisinde öznel yaklaşımlar öne çıkar. Sanatta duygusallık ve içsellik, önemli bir eleştiri kriteri haline gelir. Sanat eserlerinde sanatçının iç dünyasının yansımaları, duygu ve düşüncelerinin doğru biçimsel tercihler aracılığı ile ifade edilmesi beklenir.

1970'lerde Türk resim eleştirisi, sanatta kavramsal düşüncenin öncelendiği bir sürece girer. Biçimsel özelliklerin yanı sıra anlam ve içerik öne çıkar. Kavramsal yaklaşımların Türk resim sanatında etkisi, sanatın sadece görsel bir ifade olarak değil aynı zamanda düşünsel bir süreç olarak ele alınmasını sağlamasıdır. Avrupa ve Amerika'daki soyut gelişmelerin yanı sıra yeni figürasyon ve yeni dışavurumculuk gibi üsluplara koşut olarak cinsellik, hayal gücü, fantastik unsurlar gibi öznel temalarda artış gözlemlenir. Sanatın psikolojik yönü önem kazanmaya başlar. Ayrıca Türkiye'nin siyasi, sosyal ve ekonomik gelişmelerine bağlı olarak önemli değişimler yaşar. Sanatın toplumsal rolü ve işlevi başat bir tartışma konusu olur. Bu dönemde sanat eleştirisi, sadece sanat eserlerinin yorumlanması değil, aynı zamanda sanatın toplumsal işlevinin de tartışıldığı bir alan haline gelir.

3.1.4. 1980-1990 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

3.1.4.1. 1980-1981 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Saime Belir'in kişisel sergisi, 2 Ocak – 18 Ocak 1980 tarihleri arasında Ankara İş – Sanat Galerisi'nde açılır. Güzin Fuat Okbay, sergi hakkında kaleme aldığı incelemede, sanatçının G.S.A.'de Namık İsmail ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalıştığını anımsatan Okbay, Belir'in eserlerini “*kalıcı ve sağlam*” çalışmalar olarak niteler. Sanatçının sıcak renklerin ağırlıklı olduğu dengeli ve uyumlu renk örgüsünü takdir eder. Çalışmalarında tekrarlara yönelmediğini, rengi ise palette değil tuvalde elde ettiğini belirtir. Renklerin ustalık isteyen bir netlikte olduğunun altını çizer. Sanatçının

kendine özgü bir tarzı olduğunu, “*propagandaya eğilmediği için*” yeterince tanınmadığını düşünür.¹⁹⁴⁹

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi’nde Semiha Binzet ve Nebahat Erkekli’nin 2 Ocak 1980’de Ankara İş – Sanat Galerisi’nde açılan kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır.¹⁹⁵⁰ Semiha Binzet’in sergisinde litografi ve eau-forte (ıslak kazıma) tekniğinde çalışmaları teşhir edilir. İslimyeli, Semiha Binzet’in hocası Nurullah Berk’in gösterdiği yolda başarı ile ilerlediği görüşündedir. Nebahat Erkekli’nin sergisinde ise sanatçının ifade açısından başarılı sonuçlara ulaştığını düşünür. Sergide teşhir edilen eserlerde çalışılması “*güç olan insan konusunu*” ele aldığını vurgular. Sanatçının düzen kuruluşlarında, ışık – gölge uygulamalarında, dengeli ve uyumlu renklerinde geleceğe yönelik umut verici nitelikler tespit eder.¹⁹⁵¹

Jale Gün’ün 2 Ocak – 19 Ocak tarihlerinde Parmakkapı İş Sanat Galerisi’ndeki kişisel sergisinde, 1978 ve 1979 tarihli yirmi iki yağlıboya eser teşhir edilir.¹⁹⁵² Ahmet Köksal, Jale Gün’ün sanat anlayışında sergi bağlamında yeni bir evreye işaret eder. Sanatçının 1960-1968 yılları arasındaki siyah-beyaz lekesel soyut resim anlayışından özgün doğa yorumlarına yöneldiğini belirtir. Titiz bir pentür tekniği ile grafiksel öğeler ve simgesel motiflere yer verdiğini vurgular. Köksal’a göre Jale Gün, toplumsal ve güncel gözlemlere yönelik yeni bir boyut arayışındadır. Tabloların dikey yüzeylerinde bulunan “*dekorumsu mekanlar, insan figürleri, göz motifleri*” gibi desenlerle toplumsal ve yaşamsal çelişkilere görsel yorumlar katar. “*İmgelem-gerçek*” kavramı çerçevesinde gerçeküstücü akımdan çağdaş “*resim-düşünce*” anlayışına, fantastik-gerçekçi bir anlayışta olduğu değerlendirilmesinde bulunur.¹⁹⁵³ Lerzan Öke ise sanatçının soyut figüratif çalışmalarında sosyal konulara odaklandığına dikkat çeker. Öke’ye göre sergide yer alan eserler, bir arada düşünüldüğünde bütünlüklü bir anlatı oluşturur. Eserlerde yer alan “*aralanmış kapılar ve kapıların ardından gelen ışığın*” sanatçının karamsarlığa karşın olumlu duyguları temsil eder.¹⁹⁵⁴

Cemal Güvenç ve Lütfü Günay’ın kişisel sergileri, 21 Ocak 1980’de Ankara İş Sanat Galerisi’nde açılır. Nüzhet İslimyeli, Lütfü Günay’ın yağlıboya ve pastel

¹⁹⁴⁹ Güzin Fuad Okbay, “Saime Belir Sergisi”, *Ankara Sanat*, 166, Ankara 1980a, s. 18-19.

¹⁹⁵⁰ Anonim, “Ocak’80 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 15, İstanbul 1980b, s. 30.

¹⁹⁵¹ N. İslimyeli, *agm. (1980b)*, s. 18.

¹⁹⁵² Lerzan Öke, “Jale Gün Sergisi”, *Ankara Sanat*, 167, Ankara 1980, s. 18.

¹⁹⁵³ Ahmet Köksal, “İstanbul’da Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 1 (351), İstanbul 1980a, s. 120.

¹⁹⁵⁴ L. Öke, *agm. (1980)*, s. 18.

eserlerinden oluşan sergisinde ise “her yapıtın gerçek anlamda pentür tadı içerdiği” yorumunda bulunur. Sanatçının son çalışmalarının önceki sergilere göre daha aydınlık olduğunu ve ışık-gölge değerinin pozitif yönde kurgulandığını aktarır. Resimlerin konularına göre dinamik ya da statik öğelerin çeşitlendiğini gözlemler. Kompozisyonlarında karşıt elemanların uyumlu biçimde ilişkilendirilmiş olmalarını, sanatçının ustalığının göstergesi olduğu kanısındadır. Cemal Güvenç’in sergisinde ise suluboya eserlerin çoğunlukta olduğunu belirtir. Sanatçının suluboya tekniğindeki ustalığını vurgular. Geniş yüzeyleri sadelik içinde değerlendirdiğini gözlemler. Sanatçının yeşil rengin egemenliğinde grilere yer verdiği renk örgüsüne dikkat çeker. Güvenç’in teknik başarısında doğaya olan tutkusunun önemli bir payı olduğu görüşündedir.¹⁹⁵⁵ Eşref Üren, Cemal Güvenç’in “Güneş Batarken” eserinin “yağlıboya resmi aratmadığını” düşünür. Sanatçının suluboya resimde ısrar etmemesi gerektiğini, guvaj gibi farklı malzemeler denemesini tavsiye eder.¹⁹⁵⁶

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi’nin Şubat 1980 tarihli nüshasında İlhami Demirci, Jale Gün ve Mustafa Ayaz’ın kişisel sergilerini inceler. İstanbul’da özel sanat galerilerinin sayısının kırk civarında olduğunu belirten Köksal, sanat piyasası için önemli bir yoğunluk olduğunu belirtir. Bu gelişme ışığında resmin özel galeriler tarafından “meta” sayılarak bir yatırım aracına dönüştüğünü vurgular. Kapitalist sistemin çarpık ekonomik modelinde, ticari amaçlar doğrultusunda artan eser ve sergi sayısını eleştirir. İlhami Demirci’nin dördüncü ölüm yılı anısına Cumalı Sanat Galerisi’nde açılan sergide, 1937 ve 1969 yılları arasında resmettiği otuza yakın yağlıboya eserin yer aldığını aktarır. Serginin Demirci’nin kişiliğinin belirgin özelliklerini taşıdığını ifade eder. Eserlerinde izlenimci – gerçekçi eğilimin hâkim olduğuna dikkat çeker. Köksal’a göre, sanatçının üslubunda 1926-1931 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi Çallı ve Onat atölyelerinde aldığı eğitimin etkisi yoğundur. 1936 yılında ise Berlin’de Max Dungert atölyesindeki eğitim, kübist ve konstrüktivist eğilimlerinde belirleyici olur. Yenilikçi çağdaş sanat akımlarından etkilenen Demirci, Türkiye’ye döndükten sonra kübist form anlayışındaki oylumsal ve geometrik biçimleri izlenimci eğilimiyle birleştirir. Ahmet Köksal, sanatçının Sinop, Ankara, Büyükkada, Bostancı, Yedikule’de yaptığı peyzajlar, natürmortlar ve çiçek resimlerinin sergi kapsamında önemli bir yer tuttuğunu söyler. “Şapka Atölyesi” ve “Balıkçılar” konulu iki

¹⁹⁵⁵ Nüzhet İslimyeli, “Sergiler”, *Ankara Sanat*, 167, Ankara 1980c, s. 16-17.

¹⁹⁵⁶ Eşref Üren, “Enstantaneler CXXX”, *Ankara Sanat*, 168, Ankara 1980, s. 5.

eserin ışık – renk değeri açısından diğer resimlerden ayrıldığı kanısındadır. Işık ve renk ilişkisine öncelik veren Demirci'nin aynı zamanda güvenli fırçasının yalın bir form anlayışına sahip olduğu görüşündedir. Sanatçının doğayı tüm ayrıntılarından yalınlaştıran form arayışlarını Cezanne sonrası kübist ve konstrüktivist etkiler ile ilişkilendirir.¹⁹⁵⁷

Mustafa Ayaz'ın Tıglat Galerisi'ndeki sergisinde ise 1977'den 1980 yılları arasında ürettiği kırk beş resim teşhir edilir. Ayaz'ın sanat etkinliklerinin çoğunlukla Ankara'da olduğunu söyleyen Ahmet Köksal, uzun yıllar sonra ilk kez İstanbullularla buluştuğunu aktarır. Ayaz'ın eserlerinde yalın ve kontrast renklerde “*deforme edilmiş çizgisel figür dokularıyla devingen bir ortam yarattığı*” değerlendirmesinde bulunur. Serginin, doğa ve figürün birleşiminden oluşan sınırlı bir konunun benzer çeşitlemelerini içermesi açısından etkili olmadığı görüşündedir. Sanatçının 1979 tarihli çalışmalarında ise “*folklorik motiflerle bir yaşama cümbüşü*” içinde, yarı soyut ve hiyeroglif benzer biçim ilişkilerine odaklanarak yalın renk, çizgisel ve devingen bir figür anlayışına ulaştığı değerlendirilmesinde bulunur.¹⁹⁵⁸

Kaya Özsezgin, Ankara'da düzenlenen “*Başkent Ressamları Resim Sergisi*” ve “*1980'e Gिरerken*” adlı sergileri inceler. Özsezgin, Ankara'da bulunan özel sanat galerilerinde açılacak sergilere ilişkin tercihlerin, izleyici talepleri doğrultusunda şekillendiğini düşünür. Son zamanlarda resim satışlarının azalmasına karşın, sanatçıların üretim faaliyetlerinin arttığına dikkat çeker. Bu gelişmeleri sanatçılar ile izleyici kitlesini ortak bir paydada buluşturma çabasının somut bir ifadesi olarak değerlendirir. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan “*Başkent Ressamları Resim Sergisi*”ni 1978 yılında Ankara'da açılan “*Çağdaş İstanbul Resmi*” adlı karma serginin karşılığı olarak görür. Ancak, çağdaş Türk resminde Ankara ve İstanbul merkezli iki ayrı ekolün olduğu fikrini kabul etmez. Sergide, Ankara'daki ilk öncü ressamlardan 1980li yıllara değgin, üç kuşak kapsayan sanatsal sürecin temsil edildiğini gözlemler. Ayrıca sergi kapsamında yapılan açık oturumda Ankara ve çevresindeki ressamların kaygılarının tartışıldığını söyler. Yaprak Sanat Galerisi'nde düzenlenen “*1980'e Gिरerken*” sergisini ise Başkent Ressamları Resim Sergisi'nin bir uzantısı olarak ele alır. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nün öğretim üyeleri ve sanatçıların yer aldığı sergideki eserlerin özgün ve

¹⁹⁵⁷ A. Köksal, *agm. (1980a)*, s. 121-123.

¹⁹⁵⁸ A. Köksal, *agm. (1980a)*, s. 123..

çağdaş değerler çerçevesinde birleştiği görüşündedir. Sergide Mürşide İçmeli, Mustafa Ayaz, Veysel Günay, Hakan Akın, Zafer Gençaydın, Zahit ve Akgün Büyükişleyen, Sabri Akça, Orhan Kurt, Hüseyin Bilgin, Nihat Kahraman ve Hasan Pekmezci gibi genç kuşak sanatçılar yer alır. Özsezgin, genç sanatçıların eserlerinde görülen Batılı etkileri “*çağdaş bir biçim fetişizmine götürme tehlikesi*” olarak görür. Bu tehlikeli fetişizmi aşma çabası olarak “*Veysel Günay’ın alışılmış yeşil, mavi dengeli yöre kompozisyonlarını*”, “*Zafer Gençaydın’ın anlatımcı soyutlamasını*” ve “*Hakan Akın’ın lekeci yorumlarını*” örnek verir.¹⁹⁵⁹

Nüzhet İslimyeli, 1980 yılı Şubat ayında açılan çeşitli sergiler hakkında inceleme yazısı kaleme alır. Habib Aydoğdu’nun 5 Şubat – 1 Mart 1980 tarihleri arasında Ankara Yaprak Sanat Galerisi’ndeki “*Yaşam Kavgası/3*” sergisini teknik açıdan başarılı bulur. Genç sanatçının guvaj boyanın örtücü etkisine karşın “*boyayı renk yaptığı*” yorumunu getirir. Renk uygulamalarını doku, nüans ve saydamlık açısından takdir eder. Ramiz Aydın’ın Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki sekizinci sergisini birkaç yapıtı hariç başarılı bir sergi olarak değerlendirir. Nuri İyem’in 20 Şubat 1980’de Evren Galeri’de açtığı sergiyi, önceki sergilerine kıyasla zayıf bulur. Sanatçının sık sık sergi açtığını belirten İslimyeli, sanatçının geçimini yalnızca eser satışlarından sağladığını anımsatır. Dolayısıyla her eserin aynı düzeyde olmasının beklenemeyeceğini savunur. İyem’in yalnızca sanat üreterek yaşamını idâme etmesinin saygı duyulması gereken bir “*yaşam kavgası*” olduğu kanısındadır. Zeki Kırıl’ın 1 Mart 198’de Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki sergisinin Ankaralı sanatseverler tarafından yoğun bir ilgiyle karşılandığını aktarır. Kırıl’ın okur tonların egemenliğindeki eserlerinde biçimsel yapının ustaca kurulduğunu belirtir. Sanatçının propagandacı tavırlara ya da kimi modalar uymaksızın, çağdaş bir çizgide süren üretkenliğini övgüyle karşılar.¹⁹⁶⁰

Alaattin Aksoy’un kişisel sergisi, 19 Şubat – 15 Mart 1980 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi’nde açılır. Sezer Tansuğ, Aksoy’un resimlerinde “*yeni tazeliklere, yenilenen temalara, duyarlı yorum hedeflerine*” ulaştığını düşünür. Son dönem eserlerindeki figüratif yaklaşımların, eski çalışmalarındaki katı geometrik yapıya serbestlik kazandırdığını gözlemler. Alaattin Aksoy’u kendisi ile çağdaş ressamlar

¹⁹⁵⁹ Kaya Özsezgin, “Ankara’da Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 351, İstanbul 1980, s. 123-124.

¹⁹⁶⁰ Nüzhet İslimyeli, “Sergiler”, *Ankara Sanat*, 168, Ankara 1980d, s. 17-18.

arasında ilk dikkatini çeken isim olarak niteleyen Tansuğ, figüratif alanda Neşe Erdok dışında tüm çağdaşlarını aşan bir yetkinliğe sahip olduğu yorumunda bulunur.¹⁹⁶¹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'ndeki incelemesinde, Nuri İyem, Ramis Aydın ve Hamza İnanç'ın kişisel sergilerini ele alır. Nuri İyem'in Evrensel Sanat Galerisi'nde 20 Şubat – 7 Mart 1980 tarihleri arasında gerçekleşen sergisinde göç olgusu çerçevesinde gecekondularda ve Anadolu'da insan ilişkilerine odaklandığını belirtir. Nuri İyem'i “*toplumsallıktan toplumculuğa uzanan kırk yıllık gelişme sürecinin*” öncü sanatçılarından biri olarak niteler. İyem'in ışık – gölge kavrayışı ve sağlam çizgi yapısıyla anıtlattığı genç kadın portrelerindeki estetik yaklaşımların devam ettiğini gözlemler. Sergide manzara, natürmort, dansöz figürleri gibi çeşitli eserlerin yer almasına karşın, anıtsal kadın portrelerinin yarattığı bütünlüğün korunabildiğini düşünür. “*Hareket halindeki toplu figürlerden oluşan kompozisyonun*” ise, sanatçının toplumcu estetikten taviz vermeksizin, yeni bir arayış ve atılım sürecini temsil ettiği görüşündedir. Ramis Aydın'ın Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde Şubat ayında açtığı kişisel sergisinde ise Nuri İyem ile koşut yaklaşımlar tespit eder. Sanatçının Anadolu'nun doğasını ve insanlarını konu edindiği çalışmalarında, çizgisel kaygıların ön planda olduğunu vurgular. Özsezgin'e göre Ramis Aydın'ın figürlerindeki başat sorunlardan birisi inandırıcılıktır. Resimlerindeki donukluk ve şematik yapının, özellikle figürlerde yabancılaşma hissi yarattığı kanısındadır. Sanatçının “*yaşam ve doğa kaynaklarını*” yeterince incelemediğini düşünen Özsezgin, Anadolu'nun “*süreklili devingen temasının*” figürün gücünü etkili kılmasında önemli bir çıkış kaynağı olduğu tavsiyesinde bulunur. Hamza İnanç'ın Evrensel Sanat Galerisi'ndeki sergisinde ise boşluk ve derinlik etkisini kirliliği sarı ile gri arasındaki yalın renk düzeni içerisinde çevreden soyutlayarak resmin merkezine yerleştirdiğini aktarır. Sanatçının yeni-izlenimci stildeki renkçiliğinin dikkate değer olduğu yorumunda bulunur.¹⁹⁶²

Gülsün Erbil'in “*Mevlâna'ya Saygı*” sergisi, 22 Şubat – 7 Mart 1980 tarihleri arasında Harbiye Şehir Tiyatrosu Sanat Galerisi'nde açılır. Sezer Tansuğ, Erbil'in malzeme ve tekniğe yönelik yeni çözüm arayışlarına dikkat çeker. Sanatçının “*duyumsal boyutları genişletme amacı güden*” içsel yaklaşımlarını vurgular. Tansuğ'a göre, Erbil'in eserleri “*vecd düzeyine kadar ulaşmayı amaçladığı iç sorunları ve çözüm*

¹⁹⁶¹ Sezer Tansuğ, “Maçka Sanat'ta Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 17, İstanbul 1980, s. 22.

¹⁹⁶² Kaya Özsezgin, “Ankara'da Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 3, İstanbul 1980, s. 138-141.

yollarını” anımsatır. Ancak, bu noktada sanatçının biçim ve içerik ilişkisi açısından başarıya ulaşamadığını düşünür. “*Bir merkez çevresinde semah eden renk tenine bürünmüş çizginin sayısız dönüşlerle bir trans hiçliğine*” ulaşamayacağı yorumunda bulunur.¹⁹⁶³

Nüzhet İslimyeli, *Sanat Çevresi* Dergisi’nde Saim Kanra ve İlhami Atalay’ın kişisel sergilerini inceler. İlhami Atalay’ın 3 Mart 1980’de Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılan “*Dinamizm ve Hamle*” sergisini, “*özenti ve aktarma işlerin uzağında*” başarılı bir sergi olarak niteler. Sanatçının güçlü desen anlayışına dikkat çeker. Atalay’ın eserlerinde, temel sanat değerlerini çağdaş bir yorum çerçevesinde ustalıkla ortaya koyduğu görüşündedir.¹⁹⁶⁴ Saim Kanra’nın 3 Mart 1980’de Ankara İş Sanat Galerisi’ndeki sergisinin dengeli renk uyumu, desen ve perspektif açısından “*güç ulaşılabilir bir düzeyde*” görür. Kanra’nın Hoca Ali Rıza’nın son öğrencilerinden olduğunu belirten İslimyeli, sanatçının “*kimi oyunlara itibar etmeden, sanatın yüceliği doğrultusunda vazgeçilmez kural ve kuramlardan*” taviz vermediğini vurgular. İslimyeli’ye göre, bir resim, üslubu farketmeksizin değer ve sağlamlık koşullarını taşıyorsa kalıcı bir sanat eseridir. Kanra’nın çalışmaları ise bu nitelikleri başarıyla temsil eder. İslimyeli, sanatçının kimi yağlıboya çalışmalarında ise ayrıntıların yorgunluk yaratacak düzeyde olduğunu düşünür.¹⁹⁶⁵ Eşref Üren ise sanatçının yağlıboya kıyasla suluboya çalışmalarında daha başarılı olduğunu gözlemler.¹⁹⁶⁶

Michelangelo’nun 505. Doğum yıldönümü anısına düzenlenen “*Günümüz Türk Resim – Heykel ve Seramiklerinden Örnekler*” sergisi 6 Mart – 6 Nisan 1980 tarihlerinde İstanbul Modül Sanat Galerisi’nde açılır.¹⁹⁶⁷ Sergide Adnan Çoker, Ali Avni Çelebi, Avni Arbaş, Burhan Uygur, Cihat Burak, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Rasin Arsebük, Selim Turan, Müfide Çalık ve Zühtü Müridoğlu’nun eserleri teşhir edilir. Osman Zeki Çakaloz, 1970’li yıllardan itibaren sayıları artan özel galeri etkinliklerinin “*sanatçı, seyirci ve eleştirmen eliyle ayıklama ve eleme sürecine*” tâbi olmaya başladığını düşünür. Nişantaşı Modül Sanat Galerisi’ndeki sergiyi, bu yönde atılmış olumlu bir adım olarak görür. Adnan Çoker’in klâsik Osmanlı mimarisinin oylumsal kurgusundaki boşluk – doluluk dengesini oluşturan unsurları çağdaş estetiğe uygun bir

¹⁹⁶³ Sezer Tansuğ, “Gülsün Erbil Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 17, İstanbul 1980, s. 23.

¹⁹⁶⁴ Nüzhet İslimyeli, “İlhami Atalay Sergisi”, *Ankara Sanat*, 168, Ankara 1980e, s. 18

¹⁹⁶⁵ Nüzhet İslimyeli, “Saim Kanra Sergisi”, *Ankara Sanat*, 168, Ankara 1980f, s. 18

¹⁹⁶⁶ Eşref Üren, “Enstantaneler CXXXI”, *Ankara Sanat*, 169, Ankara 1980, s. 6.

¹⁹⁶⁷ Anonim, “Mart’80 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 17, İstanbul 1980c, s. 32.

biçimde yorumladığını belirtir. Sanatçının eserlerinde simetrik ve geometrik yalınlığa ve derinlikli ışık olgusuna dikkat çeker. Ali Avni Çelebi'nin inşacı ve renkçi yaklaşımları ile güçlü desen anlayışını vurgular. Avni Arbaş'ın çalışmalarında güncel Delacroix çağrışımları duyduğunu söyler. Burhan Uygur'un dışavurumcu ve coşkulu eserlerinde, lirik imgeci anlatımı renkler ile zenginleştirdiğini gözlemler. Cihan Burak'ı günümüz halk resminin temsilcisi olarak niteleyen Çakaloz, sanatçının eserlerinde mimarlık motifleri, insanlar ve egemenlik sembollerinin olduğu “*egzotik öykülü*” baskını başarılı bulur. Ömer Uluç'un 1970 ve 1978 tarihli iki çalışması arasında yeniliğe ilişkin herhangi bir unsur yer almadığını savunur. Rasin Arsebük'ün eserlerinde “*mistik/romantik duyarlılığı*” renk çeşitliliği içerisinde yansıttığı görüşündedir. Selim Turan'ın ise “*tek tonlu, pastel renkçiliğe*” dayalı eserlerini resim sanatında özümlemenin seçkin örnekleri olduğu kanısındadır.¹⁹⁶⁸

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu ve Abidin Dino'nun baskı resim çalışmalarından oluşan karma sergi, 11 Mart – 12 Nisan 1980'de Bedri Rahmi Galerisi'nde açılır. Sergide Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun serigrafileri ile Abidin Dino'nun gravürleri teşhir edilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserleri, 1945 – 1950 yılları arasında ürettiği, çeşitli dergi ve kitaplarda yayınlanan çalışmaların Süleyman Saim Tekcan atölyesindeki yeni baskılarından oluşur. Ahmet Köksal, halk beğenisi ve süsleme geleneği çerçevesinde nakışçı tarzın çağdaş yorumlarını içeren eserlerin, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1945 – 1950 dönemine ilişkin yeni algılama olanakları getirdiğini düşünür. Eren Eyüboğlu'nun serigrafilerinde ise sanatçının pentürlerinin temelinde yer alan deformasyon eğilimi ve çizgisel yaklaşımların devam ettiğini gözlemler. Eren Eyüboğlu'nun eserleri arasında 1946 tarihli “*Altın Gelin*” isimli akademik desen çalışması dışında, 1970'li yıllarda üretilmiş köylü figür ve portreleri ile illüstratif yönü baskın manzara çalışmalarının yer aldığını aktarır. Abidin Dino'nun eserlerinde ise özgün figür anlayışı ile “*kıvrımlı, devingen ve illüstratif çizgi ustalığına*” dikkat çeker. “*Labirentler*” isimli gravür dizinde, Doğu kökenli motif repertuarının kaligrafik eğilimler ile çeşitlendiğini söyler.¹⁹⁶⁹

¹⁹⁶⁸ Osman Zeki Çakaloz, “Michelangelo'nun Anısına Karma Bir Sergi Açıldı”, *Cumhuriyet*, 26 Mart 1980, s. 7.

¹⁹⁶⁹ Ahmet Köksal, “Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Abidin Dino'nun Özgün Baskıları”, *Milliyet Sanat*, 3, İstanbul 1980b, s. 135.

Güzin Fuat Okbay, 1980 yılı Mart ve Nisan aylarında açılan çeşitli sergiler hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Muzaffer Akyol'un 14 Mart – 24 Mart 1980 tarihlerinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'ndeki sergisini, ayın başarılı sergileri arasında işaret eder. Sanatçının desenlerindeki geometrik yaklaşımları takdir eder. Sanatçının yorum ve ifade biçimlerindeki özgünlüğü vurgular. Kâinat Barkan Pajonk'un 13 Mart – 27 Mart tarihlerinde Akbank Bebek Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, güçlü bir estetik yaklaşım ile Türkiye'nin çeşitli yörelerinde insan yaşamlarına odaklandığını belirtir. Jale Aysan'ın 18 Mart – 17 Nisan 1980 tarihli sergisinde sanatçının güncel konuları ele aldığını aktarır. Aysan'ın zevkli renk uyumları ve rahat fırça aksiyonunu takdir eder. Cfer Bater'in 21 Nisan'da 1980'de Ümit Yaşar Galerisi'nde açılan sergisinde, sanatçının Türkiye'de pek ilgi görmeyen suluboya resminin önemli bir temsilcisi olduğu kanısındadır. Sanatçının suluboya çalışmalarındaki ısrarı ve titiz işçiliğini öğütle karşılar.¹⁹⁷⁰

Osman Zeki Çakaloz, 1980 yılı Mart ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden Gül Derman, Türkan Sılay Rador, Mustafa Esirkuş ve Mehmet Pesen'in yirmi sekiz eserinden oluşan sergi Ladin Sanat Galerisi'nde açılır. Çakaloz, sergide figür, leke, konu ve renk özelliklerinin sanatçılar arasında ortak bir beğeniye yansıttığını gözlemler. Mehmet Ali Laga'nın 19 Mart – 5 Nisan 1980 tarihleri¹⁹⁷¹ arasında Tıglat Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı etkisinde bir yerli izlenimciliğin hâkim olduğunu belirtir. Sanat Tanımı Topluluğu'nun 22 Mart – 5 Nisan 1980 tarihleri arasında Devlet Güzel Sanat Galerisi'nde açtığı sergide,¹⁹⁷² Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Alpaslan Baloğlu ve İsmail Saray'ın sanatın çağdaş tanımlamalarına ve kuramsal zemine dayalı eserlerini takdir eder. Sanatçıların sergiye özel olarak serigrafı tekniğinde çoğaltılmış iki yüz adet kitap/katalog ürettiklerini vurgular.¹⁹⁷³

Ahmet Köksal, Cihat Özegemen ve Faruk Cimok'un kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Faruk Cimok'un kişisel sergisi, 25 Mart – 14 Nisan 1980 tarihlerinde Galata Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide on beş özgün baskı ve yirmi sekiz yağlıboya eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, sanatçının ilk kişisel sergisinin yeni resim

¹⁹⁷⁰ Güzin Fuat Okbay, "Sergiler", *Ankara Sanat*, 169, Ankara 1980b, s. 18-19.

¹⁹⁷¹ Anonim, *agm. (198cb)*, s. 32.

¹⁹⁷² Anonim, *agm. (1980c)*, s. 32.

¹⁹⁷³ Osman Zeki Çakaloz, "Sergi İzlenimleri", *Cumhuriyet*, 26 Mart 1980, s. 7.

kuşağının eğilimlerini yansıtması açısından üzerinde durulmaya değer olduğunu düşünür. Cimok'un "Sarısıcak İnsanlar" olarak adlandırdığı resim dizisinin toplumsal gerçekçilik bağlamında Neşe Günal'ın "*Toprak Adamları*" serisini çağrıştırdığını söyler. Köksal'a göre Cimok'un eserlerinde, karikatüristik çizgiler ile beliren deformasyonlar, yoğun istifler, ışıklı sarılar ve toprak renkleri ile oluşturulan bir atmosfer içinde "*emekçi kesimin yaşam savaşımındaki gerilimine*" odaklanılır. Cihat Özegemen kişisel sergisi 31 Mart – 12 Nisan 1980 tarihlerinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, Cihat Özegemen'in önceki eserlerinde "içgüdüsel bir otomatizm yerine" kendi yaşamına dair ilişki ve anılarını gerçeküstücü bir erotizme ulaşan imgesel anlatımını anımsatır. Son sergisinde ise bu dönemdeki algılarının "*somut ve doğru görünümelerini, bir tür dışavurumculuk*" ile yeni bir aşamaya taşıdığını düşünür. Özsezgin'e göre Daumier, Goya gibi sanatçıları anımsatan eserlerinde nesnel gözlem ve gerçeküstücü yaklaşımların dramatik bir dışavurumculuk ile sentezlendiği yorumunda bulunur.¹⁹⁷⁴

Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Gül Derman ve Türkan Sılay Rador'un karma sergisi 1980 yılı Mart ayı içerisinde İstanbul Ladin Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun iki genç ve iki orta kuşak sanatçının eserleri, aralarında üslup ilişkileri kurulabilecek şekilde teşhir edilir. Sezer Tansuğ, Mustafa Esirkuş'un "*esrik, içli, düşü ve gerçeği birlikte sınımaya çalışan*" eserleri ile Gül Derman'ın yapıtları arasında bağa dikkat çeker. Mehmet Pesen'in geniş bir kırsal kesim peyzajı içerisinde küçük figürler ile insan ilişkilerine odaklandığı çalışmasını Türkan Sılay Rador'un peyzajlarıyla eşleştirir. Ancak Rador'un peyzajlarında stilize ve modle edilmiş yapılarının ötesinde, insan yaşamlarına herhangi bir ilgi bulunmadığını aktarır.¹⁹⁷⁵

Ahmet Köksal, 1980 yılı Mart ayı sonunda ve Nisan ayı başlarında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında izlenimlerini kaleme alır. Namık İsmail'in 28 Mart – 15 Nisan 1980 tarihlerinde Sheraton Oteli Koleksiyon Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergisinde, sanatçının klasik akademik eğilimler ile izlenimci anlayışını temsil eden eserler teşhir edilir. Ahmet Köksal, Namık İsmail'in Birinci Dünya Savaşı öncesinde Paris'teki eğitimi sırasında ürettiği çıplak figür etütlerinde çizgi yeteneği ile birleşen akademik eğilimlerin görülebileceğini belirtir. Bazılarında ışık değerlerinin de eklendiği

¹⁹⁷⁴ Ahmet Köksal, "Özegemen ve Cimok", *Milliyet Sanat*, 4 (354), İstanbul 1980c, s. 119-120.

¹⁹⁷⁵ Sezer Tansuğ, "Değinmeler", *Sanat Çevresi*, 19, İstanbul 1980, s. 26.

bu desenleri, sonraki dönem büyük boyutlu kompozisyonlarının “deneyleri” olarak yorumlar. 1921 tarihli Paris ve Venedik manzaralarında, kırsal peyzajlarında, “Bursa Yeşil Cami” enteriyörü ile “Korsan Teknesi” eserlerinde izlenimci eğilimi nesnel bir bakış açısı ile birleştirdiği kanısındadır. Yağlıboya nü eserlerinde ise “coşkulu fırça vuruşları ile Corinth üslubundan etkilenen göz alıcı renk, ışık ve oylum ilişkileriyle somut ve kalıcı olanı yakalamaya” çalıştığı değerlendirilmesinde bulunur. Halil Paşa’nın 12 Nisan – 3 Mayıs 1980 tarihlerinde Cumalı Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının 1883 yılında Gerôme atölyesindeki on dört çıplak figür deseni ile 1926 – 1930 tarihleri arasında üretilmiş sekiz yağlıboya çalışmasının teşhir edilir. Ahmet Köksal, Halil Paşa’nın eserlerini “Hoca Ali Rıza ve takipçileri ile İbrahim Çallı Kuşağı arasında geçiş evresi” olarak niteler. Halil Paşa’nın Boğaziçi görünümünün 1914 sonrası Çallı Kuşağı’nın izlenimci etkilerinde belirleyici olduğunu savunur. Ayrıca Halil Paşa’nın Türkiye’de açık hava ressamlığının öncüsü olduğunu vurgular.¹⁹⁷⁶

Ahmet Köksal’ın incelediği diğer etkinlikler arasında, 22 Mart – 5 Nisan 1980 tarihlerinde Taksim Belediye Sanat Galerisi’nde açılan Ali Teoman Germaner ve Saim Tekcan’ın ortak baskı resim sergisi yer alır. Ali Teoman Germaner’in resimlerinde, son dönem heykel çalışmalarında görülen canavar motiflerinin imgesel bir atmosfer içinde alegorik bir anlatımla ele alındığını belirtir. Saim Tekcan’ın serigrafî çalışmalarında ise çoğunlukla tek rengin değişimlerini içeren çağdaş soyutlama eğilimlerinin öne çıktığını söyler. Tekcan’ın sergide yer alan eserlerinde “doku incelikleri ile geometrik, biçimsel ilişkilerin” bireşim olanaklarını aradığı görüşündedir. Köksal’a göre sergi, son zamanlarda özgün baskı resmine olan ilgiyi örneklemekle birlikte baskı resmin somut anlatımdan uzak bir araştırma döneminden öteye gidemediğinin göstergesidir.¹⁹⁷⁷

Osman Zeki Çakaloz’a göre hangi ortam ya da biçem olursa olsun, her sanatçı sürekli bir arayış ve kaygı içerisindedir. Bu kaygılar estetik anlamda bireysel hedeflerden kaynaklandığı gibi, kimi zaman toplumsal yaşama katkı noktasında belirir. Türk sanatında 1960 sonrası genç kuşağın kaygıları ise toplumsal yaşamın çelişkileri ve gerilimlerinden kaynaklanır. Çakaloz, tüm dünyada olduğu gibi Türk sanatçıların da 1960 sonrası toplumda yoğunlaşan gerilimlerden etkilendiğini vurgular. Bu bağlamda düşünce özgürlüğünü, 1960 sonrası sanatçıların ortak kaygısı olarak işaret eder.

¹⁹⁷⁶ Ahmet Köksal, “Halil Paşa ve Namık İsmail’den Resimler”, *Milliyet Sanat*, 4 (354), İstanbul 1980d, s. 118-119.

¹⁹⁷⁷ A. Köksal, *agm. (1980d)*, s. 119.

Sanatçıların eserlerindeki estetik normların salt özgür isteme dayanması gerektiğini savunur. Fevzi Karakoç ve Zeki Kırıl'ın 1980 yılı Nisan ayında açılan sergilerinin, bu kaygı ve endişelerin ötesinde sanatçıların öz-bilincine dayanan bir üretim anlayışını örneklediğini düşünür. Fevzi Karakoç'un Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinde metal, ağaç, taş baskı örneklerinin yanı sıra desen ve suluboya çalışmaları yer alır. Çakaloz, Fevzi Karakoç'un "*ulusal Türk sanatının dünyadaki yerini almasında*" umut vaad eden bir sanatçı olduğu görüşündedir. Sergide yer alan eserlerde insan figürlerinin gergin ve huzursuz temsillerinin, 1960 sonrası genç kuşağın toplumsal yaşama bakışını yansıttığı değerlendirilmesinde bulunur.¹⁹⁷⁸ Zeki Kırıl'ın 7 Nisan – 20 Nisan 1980 tarihleri arasında Taksim Belediye Şehir Galerisi'nde açılan sergisinde, sanatçının güçlü yağlıboya tekniğine ve doğaya ilişkin gözlem gücüne dikkat çeker. Uyumlu ve dengeli renk kullanımının zıtlıklara ya da ani değişimler içermediğini aktarır. Kırıl'ın görsel doygunluk ve beğeniye dönük çalışmaları ile klasik yağlıboya anlayışının güçlü örneklerini verdiği kanısındadır. Güzin Fuat Okbay, Zeki Kırıl'ın sergisinde sanatçının moda akımlara kapılmayan, olgun ve güçlü stilini övgüyle karşılar.¹⁹⁷⁹ Ahmet Köksal ise sanatçının görsel değerlere ilişkin bütünlüğü gözeten bir anlayışta, doğa – insan ilişkilerinin lirik anlatımına yöneldiğini altını çizer.¹⁹⁸⁰

Devrim Erbil'in yeni kişisel sergisi 1980 yılı 26 Nisan – 24 Mayıs 1980 tarihlerinde Galata Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁹⁸¹ Sergide on altı yağlıboya ve yedi baskı resim teşhir edilir. Osman Zeki Çakaloz, sergi hakkında incelemesinde "*Ağaçlar*" serisindeki zengin ve lirik çeşitlemeleri takdir eder. Sergide yer alan iki ağaçlı kompozisyon ve Galata Kulesi'nin ön motif olduğu panoramik İstanbul baskısında, geleneksel Türk sanatlarında görülen "*yineleme*" unsurunun çağdaş ve dinamik bir yorumunun yer aldığını belirtir. Baskı resimlerinde kent dokularının özgün bir anlatım içerisinde ele alındığını vurgular. Çakaloz, Devrim Erbil'i "*sipariş tavırlı beklentiler ya da istemlerle*" ulaştığı sanat çizgisinden taviz vermeyecek bir karakter olarak niteler.¹⁹⁸²

¹⁹⁷⁸ Osman Zeki Çakaloz, "Zeki Kırıl ve Fevzi Karakoç Sergileri", *Sanat Çevresi*, 19, İstanbul 1980, s. 24-25.

¹⁹⁷⁹ G. F. Okbay, *agm. (1980b)*, s. 19.

¹⁹⁸⁰ A. Köksal, *agm. (1980d)*, s. 119.

¹⁹⁸¹ Anonim, "Nisan '80 Sergileri", *Sanat Çevresi*, 18, İstanbul 1980d, s. 30.

¹⁹⁸² Osman Zeki Çakaloz, "Erbil ve Resim Sanatımız", *Cumhuriyet*, 14 Mayıs 1980, s. 7.

Türkiye Tabiatını Koruma Derneği İstanbul Şubesi'nin “*Dördüncü Doğa Sergisi*”, 8 Mayıs – 23 Mayıs 1980 tarihlerinde¹⁹⁸³ Taksim Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁹⁸⁴ Gültekin Elibal, sergi hakkındaki incelemesinde, teşhir edilen eserlerin yağlıboya, suluboya, grafik, porselen, ağaç, cam ve beton gibi çeşitli malzemelerden oluştuğunu belirtir. Serginin yer alan eserlerin endüstriyelleşme ve kentleşmenin ortaya çıkardığı sorunlar bağlamında çevre kirliliğine direnç ve sürdürülebilir koruma anlayışı çerçevesinde oluşmuş temalara odaklandığını aktarır.¹⁹⁸⁵ Güzin Fuat Okbay, sergide yer alan ressamların çağdaş akımların geniş biçimsel zenginliği içerisinde Türkiye'nin çeşitli görünümünü başarıyla ele aldıkları görüşündedir. Sergide önce çıkan sanatçılar arasında Şadan Bezeyiş, Naim Uludoğan, Türkan Rador, Sevgi Erdemir, Mehmet Taşbaşı, Lerzan Öke ve Hakkı Baha Çavuşgil'in isimlerini işaret eder.¹⁹⁸⁶

Güzel Sanatlar Birliği'nin 114. Resim Sergisi, 17 Nisan – 30 Nisan 1981 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır.¹⁹⁸⁷ Nüzhet İslimyeli, Saime Belir, Şükrü Erdiren, Haluk Tezonar, Maide Aret gibi isimlerin katılmadığı sergi, bir önceki sergiye göre zayıf bulur. Neşe Aybek'in “*Dostluk*”, Sabiha Bozcalı'nın “*Güller*”, Nazlı Ecevit'in “*Kırda Kız Kulesi*”, Habib Gerez'in “*Görünümler*”, Orhan Temizer'in “*Natürmort*” eserleri ile Cafer Bater'in üç suluboya çalışması, Ruzin Gerçin'in üç düzenlemesi, Turgut Akan, Mehmet Gürbay ve Nazlı Ecevit'in peyzajlarını serginin öne çıkan eserleri arasında işaret eder.¹⁹⁸⁸ Eşref Üren ise sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Derneğin, “*çökmüş*” bir görünüm içerisinde olduğunu belirtir. Yazar, Halil Paşa, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi sanatçıların yerlerinin doldurulamadığını düşünür. Gruptan ayrılan ya da vefat eden üyelerin ardından “doldurulamaz boşluklar bıraktığı kanısındadır. Galatasaray Resim

¹⁹⁸³ Anonim, “Mayıs'80 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 19, İstanbul 1980e, s. 30.

¹⁹⁸⁴ Sergiye Katılan Sanatçılar: Naile Akıncı, Nihat Akyunak, Althan Enson, Şemsi Arel, Maide Arel, Selma Arel, Kadrünnisa Aydemir, Nihal Atamer, Özcan Atamert, Işık Arıburnu, Cafer Bater, Şadan Bezeyiş, Sevgi Erdemir, Elif Naci, Habib Gerez, Şükriye Işık, Ayhan İlter, Aslım İşler, Türkan Kıran, Zeki Kırıl, Füsün Onur, Zahide Özar, Nermin Pura, Numan Pura, Kristin Saleri, Nevin Göker Ulutaş, Celal Tutant, Jale Yasan, Emel Cankat, Türkân Rador, Mehmet Taşbaşı, Hakkı Baha Çavuşgil, Naim Uludoğan, Ülkü Uludoğan, İlgen Akçaylı, Lerzan Öke, Sibel Özkaygısız, Y. Yusufi (Gültekin Elibal, “Dördüncü Doğa Sergisi Üzerine”, *Cumhuriyet*, 14 Mayıs 1980, s. 6).

¹⁹⁸⁵ G. Elibal, *agm. (14 Mayıs 1980)*, s. 6.

¹⁹⁸⁶ Güzin Fuat Okbay, “Sergiler (4. Doğa Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 171, İstanbul 1980c, s. 20.

¹⁹⁸⁷ Sergiye Katılan Sanatçılar: Turgut Akan, Nazan Akpınar, Rahmi Artemiz, Neşe Aybey, Cafer Bater, Sabiha Bozcalı, Adil Doğançay, Afife Ecevit, Nazlı Ecevit, Cevat Erkul, Ruzin Gerçin, Habib Gerez, Mehmet Gürbay, Ömer Hatipoğlu, Necdet Kalay, Ali Karsan, T. Kıran, G. Korkut, Sibel Özkaygısız, Orhan Temizer, N. Ulutaş, Celal Uzmen (Nüzhet İslimyeli, “Sergiler”, *Ankara Sanat*, 170, Ankara 1980g, s. 16.

¹⁹⁸⁸ N. İslimyeli, *agm. (1980g)*, s. 16.

Sergileri, İnkılap Resim Sergileri gibi etkinliklere imza atmış, Türk sanatının en köklü oluşumunun “*ufalarak ve küçülerek*” yaşlandığı yorumunda bulunur.¹⁹⁸⁹

Nüzhet İslimyeli, 1980 yılı Nisan ve Mayıs aylarında Ankara’da açılan çeşitli sergiler hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Necla Özbay Özdemir’in 14 Nisan – 2 Mayıs 1980 tarihlerinde İş Sanat Galerisi’nde açılan sergisindeki tüm eserlerin “*doğa çıkışlı*” olduğunu belirtir. Buna karşın doğanın salt taklidine dayanmadan, özgür yorumlara ulaştığını vurgular. İslimyeli’ye göre sanatçının Altılar Grubu ve diğer karma sergilerdeki eserleri düşünüldüğünde yeni sergisi “*sanat yaşamında belirli bir yol aldığı*” göstergesidir. Ömer Lütfü Çetin’in 16 Nisan – 30 Nisan 1980 tarihlerinde Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde gerçekleşen sergisinde “*duyarlılık içerisinde zevkli*” eserlerin yer aldığını söyler. Sanatçının renk uyumu, tutarlı espas uygulamaları, tekrarlardan kaçınan dengeli kompozisyon anlayışını takdir eder. Necra Erk’in 21 Nisan – 3 Mayıs 1980 tarihinde Türk – Amerikan Derneği Sanat Galerisi’ndeki sergisinde çoğunlukla suluboya eserlerini teşhir ettiğini aktarır. Sanatçının kontrollü ve ölçülü tekniğini başarılı bulur. Süleyman Saim Tekcan’ın 6 Mayıs – 31 Mayıs 1980 tarihlerindeki V. Sanat Galerisi’nde açtığı sergiyi ise başkent sanat ortamı için bir kazanç olarak değerlendirir. Türk Amerikan Derneği Sanat Galerisi’nde, 5 Mayıs 1980’de açılan Hulusi Mercan’ın kişisel sergisini sanatçının virtüözlüğü açısından başarılı bulur. İslimyeli’ye gri tonların ağırlığı Hulusi Mercan’ın karakteristik özelliğidir. Resimlerinde, renk ve biçimde ritme verdiği önem öne çıkar.¹⁹⁹⁰ Eşref Üren ise Hulusi Mercan’ın sergisini “*resim sanatının Batı’da ve Türkiye’de pek ayağa düştüğü bir hengâmede*”, sevindirici bir etkinlik olarak niteler.¹⁹⁹¹

Nüzhet İslimyeli 1980 yılı Mayıs ayında Ankara’da açılan çeşitli sergileri inceler. 12 Mayıs -26 Mayıs 1980 tarihlerinde Türk – İş Sanat Galerisi’nde açılan Haritacılar Sergisi’nde, on iki ressamın¹⁹⁹² elli altı eseri teşhir edilir. Peyzaj ve manzaraların ağırlıklı olduğu sergide, figüratif çalışmalar teşhir edilir. İslimyeli, Leyla Onat’ın 14 Mayıs 1980’de açılan kişisel sergisini duyarlı ve tutarlı renk uyumları açısından takdir eder. Sergide yer alan eserlerin çocuk temasına odaklandığını aktarır.

¹⁹⁸⁹ Eşref Üren, “Enstantaneler CXXXII”, *Ankara Sanat*, 170, Ankara 1980, s. 5.

¹⁹⁹⁰ N. İslimyeli, *agm. (1980f)*, s. 16.

¹⁹⁹¹ Eşref Üren, “Enstantaneler CXXXIII”, *Milliyet Sanat*, 171, İstanbul 1980, s. 5.

¹⁹⁹² Sergiye Katılan Sanatçılar: Alaeddin Şener, Mehmet Gürbay, Muammer Heper, N. Gülün, Nihat Kentli, Necati Işimer, Naim Uludoğan, Orhan Arel, Özden Şenocak, Simav Heper, Talat Cin, Ruşen Taşpnar (Nüzhet İslimyeli, “Sergiler (Haritacılar Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 171, Ankara 1980h, s. 16.

Sanatçının pastel renklerin ağırlıklı olduğu eserlerinde “*pentür tadına*” ulaştığını düşünür. Turan Enginoğlu’nun İş – Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının ticari kaygılarının ön planda olduğuna dikkat çeker. Sanatçının birer aylık aralıklarla sergi açtığını vurgulayan İslimyeli, bu sergilere sanat etkinliği gözüyle bakmanın mümkün olmadığını kanısındadır.¹⁹⁹³

Güzin Fuat Okbay, Ankara Sanat Dergisi’nde Köksal Önem ve Şeref Akdik’in sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Köksal Önem’in Parmakkapı İş Sanat Galerisi’nde 16 Haziran – 5 Temmuz 1980 tarihlerinde açılan sergisinin birçok yönden etkileyici olduğunu belirtir. Teşhir edilen eserleri renk uyumu, renklilik niteliği, fırça hareketleri ve dokusal yapısı açısından takdir eder. Sanatçının duyarlılık yönünün bilinçli yaklaşımlar ile bütünlüklü bir estetik tavra dönüştüğüne dikkat çeker. Şeref Akdik’in vefatının sekizinci yılında Osman Bey Ak Sanat Galerisi’nde açılan anı sergisinde ise kırk altı eserin teşhir edildiğini aktarır. Şeref Akdik’in resmin her türünde nitelikli eserler verdiğini, izlenimci yaklaşımları ile Türk sanatında yeri doldurulması güç bir değer olduğunu söyler.¹⁹⁹⁴

Ali Osman Gencer’in üçüncü kişisel sergisi, Haziran ayında Cumalı Sanat Galerisi’nde açılır. Osman Zeki Çakaloz, sanatçının temel sanat eğitimini İngiltere’de aldığını, David Hockney ve Andrew Milton gibi sanatçılar ile çalıştığını hatırlatır. Sanatçının bazı eserlerinde doğu mistisizmine yönelik temaları ele aldığını, İngiltere’deki eğitimine karşın yerel motifleri ve ulusal birikimleri ihmal etmediğini belirtir. “*Dervişin Duası*” eserinde “soyutlaşmış ve lekeleşmiş derviş figüründe dipten gelen duyarlı bir mistisizm” gözlemler. “*Göreme’de Gizli Türbe*” çalışmasında ise halk resmine ilişkin nakış ve motif yorumlarına dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerinde renkçi ve izlenimci yaklaşımlarına dikkat çeker. Çakaloz, sanatçıyla yaptığı görüşmede, Gencer’in “metafizik” yoruma ulaşmayı çalıştığını aktarır. Ancak sergi çerçevesinde metafizik bir yapının kurulamadığı görüşündedir. Sanatçıya metafizik yorum ve felsefesine ilişkin derinlikli araştırmalar yapmasını tavsiye eder.¹⁹⁹⁵

¹⁹⁹³ N. İslimyeli, *agm (1980h)*, s. 16.

¹⁹⁹⁴ Güzin Fuat Okbay, “Sergiler (Köksal Önem Sergisi, Şeref Akdik Sergisi), Ankara Sanat, 172, İstanbul 1980d, s. 18.

¹⁹⁹⁵ Ahmet Köksal, “Metafizik Resim ve Ali Osman Gencer”, *Cumhuriyet*, 4 Haziran 1980, s. 7.

Suluboya Ressamları Grubu'nun karma sergisi 1 Eylül – 20 Eylül 1980 tarihlerinde Parmakkapı İş Sanat Galerisi'nde açılır.¹⁹⁹⁶ Sergide on iki sanatçının¹⁹⁹⁷ elli altı eseri teşhir edilir. Osman Zeki Çakaloz, sergide “*işçilik ve iletim etkinliği*” boyutlarının izlenebileceğini vurgular. Noyan Turunç, Bedia Taran ve Ruzin Gerçin'in eserlerini teknik ve sanatsal birikim açısından öne çıkarır. Noyan Turunç'un eserlerinde “*renk ve boya ağırlığında dışavurumcu bir gerilimin*” hâkim olduğunu düşünür. Bedia Taran'ın Kilyos temalı manzara resimlerini, “*temiz, saydam, yalın*” bir teknikte kolaylıkla algılanabilir çalışmalar olarak niteler. Ruzin Gerçin'in gri – mavi baskınlığında ritmik diziler şeklinde sunulan balık temalı resimlerini takdir eder. Cafer Bater, Cemal Güvenç, Günay Ekmekçil, Hikmet Duruer ve Yurdagül Döl'ün eserlerini el becerisine dayalı ve geçici bir süre için belirli bir seyircinin beğenisine hitap eden eserler olarak tanımlar. Işıl Özışık'ın eserlerinde öykünmelerden uzak durmasını salık verir. Nüzhet İslimyeli'nin 1960 tarihli ağaç temalı eserinin, suluboya tekniğinin ışık ve renk uyumu açısından “*izlenebilir bir örneği*” değerlendirmesinde bulunur.¹⁹⁹⁸

Kaya Özsezgin, *Milliyet Sanat Galerisi*'nin 360. sayısında Cumalı Sanat Galerisi'nde yakın dönem Türk resmini kapsayan karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır.¹⁹⁹⁹ Sergide on sanatçının yirmi sekiz eseri teşhir edilir. Özsezgin, serginin “*çağdaşlık, özgürlük ve kişilik kavramının çözümüne yönelik küçük bir kesit*” oluşturduğu görüşündedir. Arif Kaptan'ın eserlerinde “*renkçi, yüzeyci, duyarlı bir yaklaşımla*” doğaya yöneldiğini söyler. Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi ve İlhami Demirci'nin resimlerinde “*Çallı kuşağının izlenimci etkilerine*” karşıt bir konum olarak ekspresyonist yaklaşımlarını “*yöresel gözlemlerle birleştirdiklerini*” vurgular. Eşref Üren'in çalışmalarında, lirik ve duygusal atmosferi öne çıkarır. Hamit Görele'nin Boğaziçi konulu üç yağlıboyasında ise kübizm etkileri gözlemler.²⁰⁰⁰

¹⁹⁹⁶ Sergi, 1 Eylül – 19 Eylül 1980 tarihleri arasında İstanbul Parmakkapı İş Sanat Galerisi'nde tekrarlanır (Anonim, “Yurt ve Dünyadan Haberler (Suluboya Ressamları Gr. X. Yıl Sergisi), *Ankara Sanat*, 173, Ankara 1980f, s. 30).

¹⁹⁹⁷ Sergiye Katılan Sanatçılar: Noyan Turunç, Bedia Taran, Ruzin Gerçin, Cafer Bater, Cemal Güvenç, Günay Ekmekçil, Hikmet Duruer, Yurdagül Döl, Işıl Özışık, Onur Turunç, Kazım Arsan, Nüzhet İslimyeli (Osman Zeki Çakaloz, “Yeni Sanat Döneminin İlk Sergisinde Suluboya Ressamlarının Yapıtları Yer Alıyor”, *Cumhuriyet*, 17 Eylül 1980, s. 4.

¹⁹⁹⁸ Osman Zeki Çakaloz, “Ürünlerinde Arabeskin Varsıllaştığı Bir Ressam: Mehmet Pesen”, *Cumhuriyet*, 11 Kasım 1980, s. 4.

¹⁹⁹⁹ Seriyeye katılan sanatçılar: Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Eşref Üren, Cevat Dereli, İlhami Demirci, Hamit Görele, Arif Kaptan.

²⁰⁰⁰ Kaya Özsezgin, “Ustalardan Bir Toplam”, *Milliyet Sanat*, 360, İstanbul 1980, s. 50.

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nin 361. sayısında bir dizi sergiyi ele alır. Ali Avni Çelebi'nin son çalışmalarından oluşan sergi, 1980 yılı Ekim ayında Tıglat Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, Ali Avni Çelebi'nin son iki yıllık çalışmalarından oluşan otuza yakın eser teşhir edilir. Köksal, sanatçının eserlerinde çeşitli gezilerinden izlenimlerin yer aldığını aktarır. Son dönem çalışmalarında “*ekspresyonizm ve yapısal öğelerden mayalanmış çağdaş resim görüşünü*” doğa sevgisiyle birleştirdiğini belirtir.²⁰⁰¹ Ahmet Köksal, Nevzat Akoral'ın yirmi yıllık bir aradan sonra düzenlediği ikinci sergisinin “*grafik niteliklerden, yaşanmış gözlemlerden kaynaklanan anlatımcı bir tutum*” içerdiğini düşünür. Sergide yirmi altı yağlıboya ve on özgün baskı yer alır. Köksal, sanatçının özgün baskılarında, Turgut Zaim, Muammer Bakır, Mustafa Aslier'in çalışmalarında olduğu gibi yöresel eğilimler taşıdığını gözlemler. Naif öğeler içeren yağlıboya çalışmalarını ise “*grafik temel*” üzerine inşa edilen “*lekeci bir çözümleme örneği*” olarak niteler. Vecih Bereketoğlu'nun özel koleksiyonlardan derlenen on altı yağlıboyayı kapsayan sergisini ise “*son yıllarda resim piyasasının belli bir dönem üzerinde yoğunlaşan ilgisine dönük gösterilerden biri*” olarak değerlendirir. “*Açık hava ressamı*” olarak tanımladığı Bereketoğlu'nun izlenimci etkileri yerel görünümlemlerle birleştirdiğini söyler.²⁰⁰²

Kırk birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 29 Ekim 1980'de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergide 99 resim ve heykel teşhir edilir. Sabri Akça'nın “*Çağlarda Değişmeyenler*”, Mustafa Ayaz'ın “*Düş ve Gerçek*”, Şefik Bursalı'nın “*Erzurum*”, Fikri Cantürk'ün “*Olay*”, Yusuf Çöloğlu'nun “*Kapadokya'dan*”, Zafer Gençaydın'ın “*Kıran*” ve Hamit Görele'nin “*Portre*” eserleri başarı ödülü kazanır.²⁰⁰³ Nüzhet İslimyeli, Kırk birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Hamit Görele'nin eserinin sergileme dışı bırakılmasını, “*1939'da Halil Paşa'ya reva görülen nankörlüğün yenisi olarak, sanat tarihinde ikinci bir kara leke*” olarak niteler. Kırk birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Görele'ye verilen ödülü “*bir hatanın düzeltilmesi*” açısından olumlu bulur. Mustafa Ayaz'ın kısa bir süre sonra tekrar ödül kazanmasını “*devlet olanaklarını bir avuç kişiye dağıtılması*” olarak yorumlar.²⁰⁰⁴ İslimyeli, Türk sanatının pek çok büyük isminin sergiye eser vermediğine dikkat çeker.

²⁰⁰¹ Ahmet Köksal, “Ali Avni Çelebi 1980”, *Milliyet Sanat*, 11 (361), İstanbul 1980e, s. 47

²⁰⁰² Ahmet Köksal, “Nevzat Akoral – Vecih Bereketoğlu”, *Milliyet Sanat*, 11 (361), İstanbul 1980f, s. 48.

²⁰⁰³ Anonim, “41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin Ödülleri Belirlendi”, *Cumhuriyet*, 29 Ekim 1980, s. 6.

²⁰⁰⁴ Nüzhet İslimyeli, “Sergiler (41. D. Resim ve Heykel Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 175, Ankara 1980j, s. 12.

Bu açıdan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin Türk resmini temsil kabiliyetini yitirdiği kanısındadır. Devlet tarafından satın alınan yirmi beş eser içerisinde Nuri Abaç, Lütfi Çetin, Mürşide İçmeli, Söbütaş Özer, Cemal Bingöl, Mehmet Uzel, Osman Zeki Oral, Mehmet Yüçetürk, Mete Demirbaş, Kadir Aydemir ve Mehmet Yalçın Özel dışında kalan sanatçıların çalışmalarının yeterli düzeyde olmadığı görüşündedir. Bu eserler yerine Arslan Gündaş, Mazhar Olgun, Hikmet Duruer, Nevzat Akoral, Naile Akıncı, Maide Arel gibi sanatçıların yapıtlarının satın alınabileceğini ifade eder.²⁰⁰⁵

Osman Zeki Çakaloz, İstanbul'da 1980 yılı Ekim ayında açılan Nevzat Akoral ve Bihrat Mavitan'ın kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Çakaloz, İstanbul'da çok sayıda amatör ya da “*galeri doldurmaktan öteye geçmeyen, kimi kesimlerin pazarına dönük*” sergiler açıldığını savunur. Bu sergilere yönelik eleştirilerin öğretici ve uyarıcı olacağını düşünmekle birlikte çoğunlukla belirli bir düzeyi karşılayan etkinliklere yöneldiğini belirtir. Nevzat Akoral'ın Cumalı Sanat Galerisi'ndeki sergisinde kendine özgü yalın ve lekeci bir üslupta figüratif çalışmalarının yer aldığını aktarır. Sanatçının altı Ankara keçisi ile iki çocuk figürünün yer aldığı eserlerini “*beyaz renk, oylum lekeçiliği ve ritmik yapısı*” açısından başarılı bulur. Bihrat Mavitan'ın Moda Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinde yer alan eserlerin “*bezeme motiflerinin figüre katılımı*” noktasında Gustav Klimt'i, figürlerin çeşitliliği ve deformasyon açısından ise Egon Schiele'yi çağrıştırdığını düşünür.²⁰⁰⁶ Çakaloz, sanatçının figüratif yaklaşımlarına ilişkin düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

*“Kendi bütünleri içinde yer yer dağılan, eriyen, kimi organlarıyla birbirine kaynayan figürlerindeki huzursuz, bir yerde sancılı anlarım, sanatçının belirgin kişiliği. Özellikle, bunlar arasında kadın figürleri, toplumundan soyutlanmış ve yozlaşmış, bir bakıma koket tipler. Öncelikle bunların portrelerine şarjlanan gerçek bir dışavurum, insancılı gerilimi ve tasaları bir patlama noktasına getiriyor.”*²⁰⁰⁷

Mehmet Pesen'in kişisel sergisi, 5 Kasım – 21 Kasım 1980 tarihlerinde Tıglat Sanat Galerisi'nde açılır. Osman Zeki Çakaloz, sanatçının eserlerinde renk olgusunun kendi içinde varsıllaştığını düşünür. Minyatürün estetik değerlerinden yola çıkarak çağdaş pentür sanatında yadsınamaz bir beğeniye ulaştığını belirtir. Aynı zamanda

²⁰⁰⁵ Nüzhet İslimyeli, “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 176, Ankara 1980k, s. 16.

²⁰⁰⁶ Osman Zeki Çakaloz, “İki Resim Bir Seramik Sergisi”, *Cumhuriyet*, 15 Ekim 1980, s. 6.

²⁰⁰⁷ O. Z. Çakaloz, *agm. (15 Ekim 1980)*, s. 6.

resim içerisindeki öğelerde ve öğeler arası ilişkilerde arabesk bir anlatımın çeşitlendiği görülmektedir. Sergide yer alan eserlerde Bodrum yöresinin yaşamsal ilişkilerine odaklandığını aktarır. Mehmet Pesen'in, 17. yüzyıl Hollanda resminde olduğu gibi, çalışmaların boyutlarını küçülterek, evin tüm birimlerinde sergilenebilecek yeni bir deneyim niteliği kazandırdığını düşünür.²⁰⁰⁸

Gültekin Elibal, Sanat Çevresi Dergisi'nin 26. sayısında Nihat Akyunak, Erdinç Güder ve Nüzhet İslimyeli'nin kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Nihat Akyunak'ın 25 Kasım – 8 Aralık tarihlerinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'ndeki sergisini, sanatçının tutarlı sanat yaşamının başarılı bir örneği olarak görür. Sergide, 1980 tarihli otuz bir yağlıboya eserin yer aldığını aktarır. Akyunak'ın 1950 – 1960 yıllarındaki soyut döneminde bile doğaya yönelik ilgisini yitirmediğini vurgulayan Elibal, renk ve düzen açısından gözlemci tutumunu takdir eder. Erdinç Güder'in Ankara Evrensel Galeri'deki sergisinde, sanatçının mimar kimliğinin resimleri üzerindeki etkisine dikkat çeker. Eserlerinde Van Gölü, Çeşme, Ödemiş, Birgi gibi yörelerde çevre, mimari ve insan ilişkilerine odaklandığını söyler. Nüzhet İslimyeli'nin aynı mekânda açılan sergisinde ise sanatçının özellikle suluboya çalışmalarındaki ustalığını takdir eder.²⁰⁰⁹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'nin 365'inci sayısında Vakko Sanat Galerisi'nde düzenlenen "İki Kuşak Birarada" adlı karma sergiyi inceler. Sergide iki farklı sanat kuşağını temsil eden Ankaralı sanatçıların yer aldığını belirten Özsezgin, sergiyi İstanbul ve Ankara ayrımını canlandırma çabası olarak yorumlar. Sergide yer alan eserler arasında Adnan Turani'nin figür illüzyonları içeren renkçi kompozisyonları ve kaligrafik nitelikli desenlerini beğenir. Kayıhan Keskinok'un sağlam yapıllı figürlerle süslü yöresel yorumlarına dikkat çeker. Nevzat Akoral'ın giderek leke işlevine daha büyük pay veren, insanları-hayvanları-resimleri ele aldığı çalışmalarını başarılı bulur. Lütfü Günay'ın Ankara içerikli soyut peyzajlarını, Leman Tansuğ'un naif çalışmalarını başarılı bulur.²⁰¹⁰ Turan Erol'un ise son dönemde sıkça yöneldiği deniz izlenimlerinin yer aldığını söyler.

"Birleşik Sergi", 18 Aralık 1980 – 18 Ocak 1981 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılır.²⁰¹¹ Gültekin Elibal, yetmiş beş sanatçının yer aldığı Birleşik

²⁰⁰⁸ O. Z. Çakaloz, *agm. (15 Ekim 1980)*, s. 6.

²⁰⁰⁹ Gültekin Elibal, "Üç Sergiden İzlenimler", *Sanat Çevresi*, 26, İstanbul 1980, s. 32.

²⁰¹⁰ Kaya Özsezgin, "İki Kuşak Birarada", *Milliyet Sanat*, 365, İstanbul 1980, s. 50.

²⁰¹¹ Anonim, "Aralık '80 Sergileri", *Sanat Çevresi*, 26, İstanbul 1980g, s. 39.

Sergi'nin katılan sanatçı sayısı açısından Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni geride bıraktığına dikkat çeker. Serginin, aynı zamanda yazarı olduğu “*Elliüç Türk Sanatçısı*” kitabından yola çıkarak oluşturulduğunu belirten Elibal, özel galerilerin yayın ve sergi dışı etkinlik gibi sorumluluklarına dikkat çeker. Urart Sanat Galerisi'nin “içten ve örnek tavrının”, Türk sanatında yol gösterici olması gerektiğini vurgular.²⁰¹²

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nin 178. sayısında 1980 yılı Aralık ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. 14. DYÖ Sergisi'nin, önceki sergilerdeki seviyeyi aşamadığını düşünür. Grafik eğilimlerin ön plana çıktığını düşündüğü sergide, seçici kurulun ödül tercihlerini eleştirir. Sergide öne çıkan eserlerin²⁰¹³ sergi bütününe üçte birini dahi oluşturmadığını gözlemler. Yetkililerin, seçici kurul başta olmak üzere serginin niteliği konusunda daha dikkatli davranmalarını tavsiye eder. İhsan Turhan'ın pastel boya çalışmalarından oluşan sergisinin gelecek vaat ettiğini düşünür. Şeref Bigalı'nun 26 Aralık 1980'de Evrensel Kitapevi Sanat Galerisi'nde açılan sergisinde, sanatçının figüratif ya da non-figüratif ayrımı yapmaksızın yalnızca plastik yapıya odaklandığını belirtir. Bigalı'nın yağlıbovalarında bu kaygıların açık bir biçimde görülebileceğine dikkat çeken İslimyeli, sanatçının güçlü desen anlayışını, gri tonların ağırlıkta olduğu renkçi yaklaşımlarını ve suluboya tekniğini takdir eder. Fikret Mualla Saygı'nın 22 Aralık 1980 – 2 Ocak 1981 tarihlerinde açılan sergisinde, sanatçının otuz üç eserinin sergilendiğini aktarır. Serginin biçimsel yönü hakkında herhangi bir incelemede bulunmayan İslimyeli, sergi broşüründe yalnızca Fikret Mualla isminin kullanılmasını “*Atatürk ilkelerine ve yasa anlayışına*” aykırı bir durum olarak değerlendirir.²⁰¹⁴

²⁰¹² Gültekin Elibal, “Birleşik Sergi ve Getirdikleri”, *Ankara Sanat*, 178, Ankara 1980, s. 8.

²⁰¹³ Yazar tarafından başarılı bulunan eserler, Nuri Abaç'ın “*Köydeki Alman Gelin*”, Tangül Akakıncı'nın “*Çıplak*”, Mehmet Başbuğ'un “*Pazaryeri*”, Şeref Bigalı'nın “*Mağara*”, Akgün Büyükişleyen'in “*Anadolu'da Üçlü Yaşantı*”, Lütfi Çetin'in “*Hazer Gölü*”, Gülsün Erbil'in “*Mistisizm*”, İmren Erşen'in “*Göçerler*”, Erol Eti'nin “*Kompozisyon*”, Ayhan İyikan'ın “*Pencereden Kış*”, Jale Gün'ün “*Bütünün Parçalanması*”, Arslan Gündaş'ın “*Tuluat Tiyatrosu*”, Cahit Gürsoy'un “*Natüermort*”, Güler Haşimoğlu'nun “*Balıklar*”, Ali Rıza Hiti'nin “*Dalgakıranlar*”, Handan Kıran'ın “*Yün Eğiren Kadın*”, Birkan Kâinat Pajonk'un “*Düzenleme*”, Suna Solakoğlu'nun “*Güvenceye Özlem*”, Yüksel Tamtekin'in “*Güneşin Doğuşu*”, Vural Yurdakul'un “*Öfke*”, Mehmet Yüçetürk'ün “*Hasat*”, Ömer Faruk Mete'nin “*21. Yüzyıl*”, Muzaffer Akyol'un “*Patron*”, Mustafa Ayaz'ın “*Şenlik*”, Demet Yersev'in “*Sevinç*”, F. Cantürk'ün “*Kafes*” ve C. Güraydın'ın “*Kayıklar*” çalışmalarıdır.

²⁰¹⁴ Nüzhet İslimyeli, “Sergiler (Ankara Sergileri)”, *Ankara Sanat*, 178, Ankara 1981a, s. 16-18.

3.1.4.2. 1981-1982 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

“Özgün Baskı İstanbul Sanatçıları Sergisi”,²⁰¹⁵ 2 Ocak – 24 Ocak 1981 tarihleri arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sezer Tansuğ, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, Türkiye’de özgün baskı alanında çalışan sanatçıların ilk kez grup oluşumu içerisinde sergileme yaptığına dikkat çeker. Teknolojik imkanların gelişmesinin baskı resmin gelişmesinde önemli katkılar sağladığını vurgular. Özgün Baskı İstanbul Sanatçıları’nın sanatsal etkinlikler çerçevesindeki ortak amaçlarının yanı sıra, baskı resmin tanınırlığı ve yaygınlaşmasını hedeflediklerini belirtir. Sezer Tansuğ’a göre Türk özgün baskı sanatçılarının soyut ya da figüratif baskı çalışmalarında etkin bir geometrik şema kurgusu ve zengin bir duyarlılık içeren ifade gücü öne çıkar. Sergide yer alan eserlerde, Türk insanı ve toplumunun “gizemli, büyüsel, düşsel yaşam ve atmosferini” teknik ustalık ile birleştir. Tansuğ, Sergiye katılan sanatçıların “Türkiye’de geleneksel bir birikimin temsilcileri olarak Çağdaş Türk Resim duyarlılığını üstün bir başarıyla paylaştıkları” yorumunda bulunur.²⁰¹⁶

Kristin Saleri’nin kişisel sergisi, 6 Ocak – 20 Ocak 1981 tarihlerinde Taksim Belediye Sanat Galerisi’nde açılır.²⁰¹⁷ Güzin Fuat Okbay, sergiye ilişkin eleştirisinde, sanatçının çalışmalarını ulusal sanat kavramı çerçevesinde ele alır. Türkiye’de folklorik öğelere ilk yönelen ismin Mehmet Ruhi Bey olduğunu söyleyen Okbay, geç olmakla birlikte Türk ressamların “yinelenebilir Batı örneği sıradan işler yerine kendi öz kaynaklarına eğilmeye” başladığını söyler. Sanatçıların yerel kaynaklara eğilmesindeki gecikmenin nedeni olarak Leopold Levy’nin etkisini işaret eder. Okbay’a göre yerel kaynaklar, Türk sanatçıları için “tükenmez bir hazinedir.” Bu bağlamda, Kristin Saleri’nin eserlerindeki folklorik eğilimleri, Türk resminde yerel kaynakların değerlendirilmesi açısından takdir eder. Saleri’nin, ulusal nitelikli Türk resmi yaratma çabalarını vurgular.²⁰¹⁸

Mürşide İçmeli’nin ilk kişisel sergisi 1981 yılı Şubat ayında Nişantaşı Tıglat Galerisi’nde açılır. Sergide, sanatçının 1965 – 1981 yılları arasında üretilmiş otuz yakın gravür çalışması sergilenir. Ahmet Köksal, sanatçının ilk kişisel sergisini titiz

²⁰¹⁵ Sergiye Katılan Sanatçılar: Alaettin Aksoy, Mustafa Aslier, Devrim Erbil, Mürşide İçmeli, Ergin İnan, Asım İşler, Ali Teoman Germaner, Mehmet Güler, Özer Kabas, Fevzi Karakoç, Fethi Kayaalp, Mustafa Pilevneli, Kadri Özyayten, Süleyman Saim Tekcan, Tomur ve Ali İsmail Türemen.

²⁰¹⁶ Sezer Tansuğ, “Özgün Baskı İstanbul Sanatçıları”, *Sanat Çevresi*, 27, İstanbul 1981a, s. 27.

²⁰¹⁷ Anonim, “Ocak’81 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 27, İstanbul 1981a, s. 40.

²⁰¹⁸ Güzin Fuat Okbay, “Kristin Saleri Sergisi”, *Ankara Sanat*, 179, Ankara 1981a, s. 17.

teknik incelikler, çağdaş yoruma açıklık ve öznel nitelikleri açısından takdir eder. Sergide yer alan eserlerin “biçim-simge” anlayışını yansıttığını düşünür. Köksal, sanatçının ilk dönem siyah-beyaz gravürlerinde kübist eğilimlerin uzantılarını yansıtan figür düzenlemeleri içerdiğini gözlemler. Yeni dönem eserlerinde ise resimlerinin “soyut ve geometrik bir düzen kurgusu” içerisinde biçimsel kategorilerle çeşitlendiğini belirtir. Köksal’a göre, Mürşide İçmeli “Hitit Güneşi”, “Yazılı Kaya” gibi Anadolu’nun tarihsel uygarlık birikimleriyle ilişkiler ararken, “Hayat Ağacı” “Hiroşima 79”, “Uzay”, “Madalya ve Askerler”, “Kukla Kadınlar ve Maskeli Erkekler” adlı düzenlemelerinde yalın, simgesel, üsluplayıcı bir anlatımla çağdaş yaşam yorumlarına yönelir. Baskı tekniklerine yer yer eklediği rölyef etkilerinin Mustafa Aslier’in “biçim-simge anlatımcılığının bir tür şematizmini yinelemekte” olduğunu söyler.²⁰¹⁹

Ahmet Köksal, 1981 yılı Şubat ayında İstanbul’da açılan çeşitli sergileri inceler. Yaşayan asker ressamından Adil Doğançay’ın Ümit Yaşar Sanat Galerisi’ndeki sergisinde elli yağlıboya eser teşhir edilir. Köksal, sanatçının Halil Paşa’da görülen, Çallı Kuşağı ressamı ve Şeref Akdik, Vecih Bereketoğlu, Nazlı Ecevit gibi ressamlar tarafından temsil edilen doğanın nesnel gözlemine dayalı izlenimci bir anlayışta olduğunu belirtir. Sergide yer alan Boğaziçi, Büyükkada, Edirne, İzmit gibi yörelere ilişkin peyzajlar ile Ayvalık ve çevresindeki sosyal yaşamı ele aldığı figürlü kompozisyonlarını takdir eder. Sanatçının “taze renk değerleri ve peyzaj duyarlılığını” takdir eder. Ruzin Gerçin’in Nişantaşı Lebriz Galerisi’nde açılan suluboya sergisinde “Orta Anadolu kırsalından görünümünü fantastik bir duyarlılıkla” çeşitlendiğini düşünür. Ruzin Gerçin’in geometrik formlar, nakışsı ve grafik ilişkiler, biçimsel yerleştirmeler arayışında olduğunu vurgular. Seramik çalışmaları ile suluboyalarının bir ilişkisine değinen Köksal, “bu tür istif ve düzen kaygılarının suluboyalarını bir tür üretim tekdüzeliğine dönüşme sakıncasından koruyacağı” görüşündedir. Ünsal Toker’in Nişantaşı Modül Galerisi’nde düzenlenen sergisinde yer alan eserlerde, fovist Maurice de Vlaminck ve dışavurumcu Oskar Kokoschka çağrışımları gözlemler. Sanatçının iç yaşantısıyla birleşen ve hızlı bir çalışmanın ürünleri olan resimlerinde “evrenin özündeki sürekli devinimi” dışavurumcu bir anlatımla ele aldığı yorumunda bulunur.²⁰²⁰

²⁰¹⁹ Ahmet Köksal, “Ankara’dan İki Ressam: Mürşide İçmeli, Münip Özben”, *Milliyet Sanat*, 18, İstanbul 1981, s. 48.

²⁰²⁰ Ahmet Köksal, “Adil Doğançay, Ruzin Gerçin, Ünsal Toker’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 19, İstanbul 1981, s. 48-49.

Zekai Ormancı, Yusuf Taktak ve Canan Toker'in ortak sergisi, 27 Şubat – 11 Mart 1981 tarihlerinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır.²⁰²¹ Özdemir Altan, sergiye yönelik incelemesinde, gelişmiş ülkelerde sanata atfedilen önemin kaynağının sanatın ilerici yönü olduğunu söyler. Bu yaklaşımı Beethoven, Picasso gibi sanatçıların kendi çağlarındaki geleneğe karşı çıkışları ile örnekler. Türk resminde ise sanatın ilerici yönüne ilişkin bir direncin olduğunu, bazı sanatçıların Türkiye'nin “geri kalmışlığına karşın ülkenin özgün bir sanat doğuracağı inancıyla” 1914 Çallı Kuşağı ve devamında yakalanan ivmeye karşı çıktığını vurgular.²⁰²² Altan, Türk sanatında “geri kalmışlık” savına ilişkin düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

“Eğer sanat hareketleri son yüz yıldır belirli birkaç merkezden çıkıyorsa, diğer ülke sanatçılarının bunda bir suçu yok. Birkaç en gelişmiş ülke dışında diğerleri hep o ülkeleri izlemektedir. Geriye bir tek şey kalıyor: ‘Onlar Hristiyan. Fransız Avusturyalı’dan, Alman İngiliz’den alırsa zarar etmez. Ama biz Müslümanız biz ayırız, bize yakışmaz’ diyen çıkarsa o zaman bir sözüm yok. Burada anlatmak istediğim dünyayı izlemenin zararlı değil gerekli olduğudur. Özgüne varmanın yolu bir süre beraber yürümektir. Uluslararası bir sergiye giderseniz pavyon üzerindeki isimlere bakmayın, ülkeleri ayıt edemezsiniz. Ancak hala ‘ben özgün Türk resmini yapıyorum’, ‘ulusal özelliklerini’, ‘toprak’ diyorsak (ki en özgün olmayanlarımız bu sanatçılar arasından çıkıyor) bu özellikler geri kalmış ülkelerin sanatında da hemen aynen vardır. Hepimizin sanatının şu ünlü Türkiye gerçeğini aynen yansıtmayan kırsal zevk düzeyinde olmamasını şükrederek karşılamamız gerekiyor. Şimdi bir kere daha tekrarlıyorum. Kendisinin Türk resminde özgün bir yeri olduğunu zannederken 1910’un 1880’lerin resmini yapana nazaran bugünkü dünya sanatının Türkiye’de bir üyesi olanın özgün olma şansız çok daha fazladır.”²⁰²³

Özdemir Altan, Zekai Ormancı, Yusuf Taktak ve Canan Çoker'in sergisini yukarıdaki eleştiri çerçevesinde inceler. Sanatçıların “yeninin, ilerinin, çağdaşın güzelliğine ve doğruluğuna” inanmış olduğunu vurgular. Zekai Ormancı'nın eserlerinde modle edilmiş bölmelerin ayrı fikir ve mekânları buluşturduğunu belirtir. Sanatçının

²⁰²¹ Anonim, “Şubat’81 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 28, İstanbul 1981b, s. 48.

²⁰²² Özdemir Altan, “Zekai Ormancı, Yusuf Taktak, Canan Çoker ve Sanatta Yeni”, *Sanat Çevresi*, 29, İstanbul 1981, s. 14.

²⁰²³ Ö. Altan, *agm. (1981)*, s. 14.

fantastik kavramlara kadar yaygın anlatım içeren eserlerinde, plastik değerleri ve resimsel öğeleri önelediği çağdaş ifade tarzını takdir eder. Yusuf Taktak'ın toplumsal olayların etkilerini simgeleşmiş ve sadeleşmiş bir konu bütünlüğü içinde ele aldığı çalışmalarındaki kapalı tematik yapıya dikkat çeker. Sanatçının kimi zaman tekdüzeliğe vardığını düşünen Altan, sanatçının kolaj çalışmalarında bu zorluğu açtığını vurgular. Canan Çoker'in ise kolaj çalışmalarından “*kesin bir dönüşle en açık sözlü kavramsal yoruma*” yöneldiği değerlendirmesinde bulunur. Sergiyi, üretildiği çağın özelliklerini temsil etmesi açısından ilerici bir dünya anlayışının göstergesi olarak görür.²⁰²⁴ Sezer Tansuğ ise Çoker ve Taktak'ın “*kavramsalci resim disiplinini yozlaştırdığını*” düşünür. Sergiyi “*Adnan Çoker atölyesinin iflasi*” olarak yorumlar.²⁰²⁵

Osman Zeki Çakaloz, Cumhuriyet Gazetesi'nin 27 Şubat 1981 tarihli nüshasında, İstanbul'da açılan çeşitli sergileri inceler. Behçet Malikler'in Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının güncel olaylara ve toplumsal yaşantıya naif bir üslupla yaklaştığını belirtir. Malikler'in halk resmine özgü “*ilkel bir yorumla yüklü*” figürleri ve sıcak renklerden oluşan paletini başarılı bulur. Sergiyi teknik açıdan başarılı bulmakla birlikte, sanatçının yaklaşımlarının “*genellemeler zincirinin bir halkası olduğu*” görüşündedir. Aynı mekânda açılan bir başka sergi Bercis Aker'in pastel çalışmalarından oluşur. Sanatçının eserlerindeki “*yumuşak anlatıma ve renk titreşimlerine*” dikkat çeker. Münip Özben'in Parmakkapı İş Bankası Sanat Galerisi'ndeki retrospektif sergisinde elli sekiz yağlıboya eser teşhir edilir. Çakaloz, serginin retrospektif kavramının uzağında, dağınık bir görünüm içerisinde olduğunu düşünür. Özben'in Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olduğunu anımsatan Çakaloz, sanatçının ulaşması gereken “*yeni ve kişilikli çizginin*” gerisinde kaldığını savunur. Teşhir edilen eserlerin bütünlüklü bir üslup gelişimini temsil etmediğini vurgular. Sanatçının 29 katalog no.'lu 1965 tarihli çalışmasında Zeki Kocamemi'nin eğitimiyle uyumlu fovizm etkili bir eser yer alırken, hemen yanında başarısız soyut denemelerin sergilenmesini eleştirir.²⁰²⁶ Lerzan Öke ise, Münip Özben'in sergisini, renk ve leke düzeni açısından etkileyici bulur.²⁰²⁷

²⁰²⁴ Ö. Altan, *agm. (1981)*, s. 14.

²⁰²⁵ Sezer Tansuğ, “Türk Resminde Peyzaj Sorunu ve Güncel Resim Etkinliklerine Dair Yargılar”, *Sanat Çevresi*, 30, İstanbul 1981b, s. 22.

²⁰²⁶ Osman Zeki Çakaloz, “İstanbul Sergilerinden Kısa Notlar”, *Cumhuriyet*, 27 Şubat 1981, s. 5.

²⁰²⁷ Lerzan Öke, “Münip Özben Sergisi”, *Ankara Sanat*, 180, Ankara 1981, s. 17.

Habip Aydoğdu'nun kişisel sergisi 2 Mart – 2 Nisan 1981 tarihlerinde Mon-Tur Sanat Galerisi'nde açılır. Şahin Kaygun, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, 1960 Kuşağı olgusuna odaklanır. Habip Aydoğdu'nun sergisini, Kadri Özayten, Fevzi Karakoç ve Fahrettin Aydoğdu'nun 1981 yılının ilk aylarından itibaren peş peşe açtıkları sergiler ile 1960 Kuşağı hareketinin ana çizgisini oluşturduğunu düşünür. Habip Aydoğdu'nun bu grup içerisinde en geç sanatçı olduğuna dikkat çeken Kaygun, sanatçının toplumla ilişkisinde önemli sorumluluklar taşıdığı inancıyla çalıştığını söyler. Eserlerinde “*biçimi özün önüne çıkarmadığı*” yalın ve açık anlatımını, toplumcu kaygılar ile ilişkilendirir. Sembolik öğeler veya lirik bir anlatı yerine, dengeli ve ayrıntılardan arınmış üslubunu takdir eder.²⁰²⁸

Muzaffer Akyol'un dokuzuncu kişisel sergisi 18 Mart 1981'de Yaşar Oğuzcan Sanat Galerisi'nde açılır. Hüseyin Bilişik, sanatçının biçimsel kaygılarının lirik bir anlatımla bütünleştiği eserlerinde aşk temasına odaklandığını belirtir. Teşhir edilen resimlerde güncel gerçek ile öznellik arasındaki mesafeyi koruyarak “*dışavurumculuğun düşsel yorumuna ulaştığı*” görüşündedir. Akyol'un “*soyut yargıların somut önerilere kapalı olduğu*” gerçeğinden hareketle özgün bir biçim anlayışına ulaştığını düşünür. Renk, biçim ve valör uygulamalarında gelişiğüzel bir algılamanın ötesinde ustaca çözümlere ulaştığını vurgular.²⁰²⁹

Nüzhet İslimyeli, Ankara'da 1981 yılı Mart ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Hakkı Anlı'nın V. Sanat Galerisi'ndeki serginin beklentileri karşılamadığını düşünür. Sanatçıya Türkiye'ye dönerek “*zengin geçmişimiz doğrultusunda daha içten bir şekilde*” çalışmasını salık verir. Işıl Özışık'ın Leonardo Sanat Galerisi'ndeki sergisini teknik açıdan olduğu kadar, eser fiyatlarının makul seviyelerde olması açısından takdir eder. İbrahim Balaban'ın 17 Mart 1981'de Evrensel Kitabevi Sanat Galerisi'nde açılan sergisinde, sanatçının üslup açıdan yenilenme içerisinde olduğunu vurgular. Renk ve biçimde sadeleşme kaygısına dikkat çeker. Sanatçının aşırı abartmalara yer vermeden, sade bir anlatım içerisinde toplumsal yaşama ve yurt gerçeklerine odaklandığını belirtir. Nihat Akyunak'ın Leonardo Galerisi'ndeki sergisinde, galerinin organizasyonunu eleştirir. Özel sanat galerilerinin sadece satışa odaklanmaması gerektiğini söyler. Osman Altıntaş'ın 30 Mart 1981'de İş Sanat

²⁰²⁸ Şahin Kaygun, “Habip Aydoğdu Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 30, İstanbul 1981, s. 7.

²⁰²⁹ Hüseyin Bilişik, “Muzaffer Akyol 9. Kişisel Sergisinde”, *Sanat Çevresi*, 29, İstanbul 1981, s. 24.

Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergisinde desene ağırlık verdiğini aktarır. Sabiha Erengönül'ün Turkuvaz Sanat Galerisi'ndeki sergisini, genç sanatçının güçlü yetkinliği açısından övgüyle karşılar. Hale Sontaş'ın Turkuvaz Galerisi'ndeki sergisinde sanatçının toplumsal sorunları erotik bir bağlamda ele aldığını aktarır.²⁰³⁰ Kaya Özsezgin ise Hale Sontaş'ın, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinin yöresel konulara ve insancıl mesajlara yönelik ilgisini sürdürdüğünü gözlemler. Yağlıboya, litografi, serigrafi ve monotype çalışmalarını içeren sergide, anlatımcı yönüne karşın lekenin ve çizginin görsel değerini hiçbir zaman kaybetmediği yorumunda bulunur.²⁰³¹

Altılar Grubu'nun on üçüncü yıl sergisi, 1981 yılı Mart ayında Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır.²⁰³² Kaya Özsezgin, Altılar Grubu'nun son sergisinin çağdaş değer yargıları ve güncel sorunlara ilişkin araştırmalar içerdiğini gözlemler. Ortak yaklaşımların ötesinde, bireysel çabaların yoğunluk kazandığına dikkat çeker. Necla Özbay Özdemir'in bilinçdışının karmaşık ilişkiler düzenine gerçeküstücü ve fantastik bir anlayışta yöneldiği eserlerinde, Sigmund Freud'dan temellenen çözümlere ulaştığını düşünür. Lütfi Çetin'in "*engin bir boşluk ve özgürlük dünyasını*" lirik bir yaklaşımla ele aldığını belirtir. Nurtaç Özler'in peyzajlarındaki "*ıssızlık ve dinginlik özleminin*", grubun diğer üyeleri ile paylaşılan bir özlem olduğu görüşündedir. Gülşen Erdoğan, Suna Özkalan, Tayyar Eren, Sevgi Sencer'in çalışmalarındaki doğaya yönelik şiirsel anlatımın öne çıktığını ifade eder.²⁰³³

Güzin Fuat Okbay, Ankara Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda, 1981 yılı Mart ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergileri inceler. Muzaffer Akyol'un 18 Mart – 31 Mart 1981'de Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde açılan sergisindeki son çalışmalarını başarılı bulur. Bedia Taran'ın Osmanbey Ak Sanat Galerisi'nde 9 Mart – 27 Mart 1981 tarihleri arasında açılan sergisinde Kilyos yöresi ve çevresine yönelik izlenimleri lirik bir ifade ile ele aldığını belirtir. Suluboya çalışmalarında ise akıcı ve saydam fırça vuruşlarını takdir eder. Mustafa Aslıer'in Tıglat Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının son dönem eserlerinde yağlıboya çalışmalarına yöneldiğini gözlemler. Zeki Kırıl'ın 30 Mart – 17 Nisan 1981 tarihlerinde açtığı kişisel sergisini "*duygulu, doğa*

²⁰³⁰ Nüzhet İslimyeli, "Sergiler (Ankara Sergileri), *Ankara Sanat*, 181, Ankara 1981b, s. 16-18.

²⁰³¹ Kaya Özsezgin, "Bir Dış Sergi: Türemen; Durmuş, Sontaş ve Balaban Sergileri", *Milliyet Sanat*, 21, İstanbul 1981, s. 50.

²⁰³² Sergiye Katılan Sanatçılar: Lütfi Çetin, Gülşen Erdoğan, Tayyar Eren, Necla Özbay Özdemir, Suna Özkalan, Nurtaç Özler, Sevgi Sencer (Nüzhet İslimyeli, *age. (1981b)*, s. 16).

²⁰³³ Kaya Özsezgin, "Altılar Grubu Yeni Bir Aşamının Eşiğinde", *Cumhuriyet*, 25 Mart 1981, s. 4.

çıkışlı ve plastik – estetik bütünlüğü yansıtan çalışmaları” ile dönemin önemli sergileri arasında işaret eder. Cafer BATER’in sergisinde, sanatçının suluboya alanındaki ustalığının açıkça görülebildiğini düşünür. BATER’in “*hız ve heyecana dayanan yapıtlarıyla*” yeni bir sanat gösterisine imza attığı yorumunda bulunur. Naile AKINCI’nın 31 Mart – 14 Nisan 1981 tarihleri arasındaki sergisinde, insan konulu eserlerinde sağlam düzenleme anlayışını öne çıkarır. Konturlardaki sağlam yapıyı ve renkçi anlayışını başarılı bulur.²⁰³⁴

“*1886’den Günümüze Kadar Türk Resminde Peyzaj*” sergisi, 1 Nisan – 30 Nisan 1981 tarihleri arasında Galeri Baraz’da açılır. Sezer TANSUĞ, sergi bağlamında Türk resminde peyzaja ilişkin bir yazı kaleme alır. Türk resminde manzara temasının zihinsel ve duyuşsal yönlerinin uzlaşmadan ziyade karşıtlık içerisinde olduğunu düşünür. TANSUĞ’a göre Türk resim sanatında şematik yaklaşımlar minyatür ve duvar resminde olduğu gibi modern eserler için de geçerlidir. Manzara gibi serbest bir alanda bile ressamlar belirli şematik kalıplar içerisinde kalır. Çağdaş Türk resminde ise dramatik figür etkinlikleri ve kavramsal yaklaşımlar öne çıkarken, belirli bir kesim sanatçı için manzara teması temel bir uygulama olmayı sürdürür. TANSUĞ, bu ilgiyi geniş kesimlere ulaşabilme kaygısı ile ilişkilendirir.²⁰³⁵

Tomur ATAGÖK, Tülin SERPEN ve Gülsün KARAMUSTAFA’nın karma sergisi 2 Nisan – 4 Mayıs 1982 tarihlerinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Özdemir ALTAN, sergi hakkındaki incelemesinde Tomur ATAGÖK ve Tülin SERPEN’in eserlerine odaklanır. Tomur ATAGÖK’ün resim alanında “*kadın sanatçı tarafından kadının anlatımının*” tek temsilcisi olduğunu söyler. Sanatçının eserlerinde “*hızlı, zaman kavramını içeren, kendiliğinden olmuşçasına kesintisiz bir teknikle bir anda oluşmuş duyusunu*” aşıladığını belirtir. Mekân duyarlılığını kalın ve ince boya tabakaları, çizgiler, kazımlar, saydam katlar gibi değişik gereçlerle ortaya koyarken, “*cinsiyeti ön planda olmayan insan kavramını içeren*” soyutlamalara ulaştığını gözlemler. Resimlerdeki tonal armoni ve mekân kurgularına dikkat çeker. Tülin SERPEN’in çalışmalarında “*soyutlanmış, güncel netliğinden ve objektif bayağılığından arınmış*” yalın bir gerçekliği, indirgemeci bit yaklaşımla ürettiğini düşünür. Sanatçının figüratif eserlerinde “*çarpıtılmış kapitalin, haksızlığın, uluslararası gangster politikacı tipinin ve*

²⁰³⁴ Güzin Fuat Okbay, “Sergiler (İstanbul Sergileri), *Ankara Sanat*, 181, Ankara 1981b, s. 18-20.

²⁰³⁵ S. Tansuğ, *agm. (1981b)*, s. 22.

bütün toplumsal eleştiri odaklarının” özetini sunduğu yorumunda bulunur. Sanatçının anlatımcı tarzına karşın, illüstratif olma tehlikesinden başarılı bir biçimde sakındığını savunur. Sayrıca sanat hizmet ettikleri savında bulunan özel galerilerin, inandırıcı olmaları için Atagök ve Serper gibi avantgard sanatçıların yenilikçi eserlerini satın almaları gerektiğinin altını çizer.²⁰³⁶

Güngör Taner’in yeni kişisel sergisi, Nisan ayının ilk haftasında Kile Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, Güngör Taner’i, “*resim piyasa değerine öncelik veren sergiler furyasında yaşamı yorumlayan özgün niteliklerle sanatın onuruna saygınlıkla bağlı*” bir ressam olarak niteler. Resimlerindeki sonsuz uzam, boşluk, bilinmezlik gibi kavramları simgeleyen siyah ya da koyu renkli fon üzerinde grafik yönelimli çizgi, renk, leke, optik yansıma gibi unsurları “*dramatik bir dinamizmin*” metafizik yorumları olarak kavrar. Sanatçının görsel ilgisinin çoğunlukla “*yaşamın sonsuz diyalektiği*” çerçevesinde varoluşçu temalar üzerine olduğunu gözlemler. Devingen, lekeci, özgün biçim ve renk uygulamalarını takdir eder.²⁰³⁷

Neşe Erdok’un kişisel sergisi 7 Nisan – 2 Mayıs 1981 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi’nde açılır. Sezer Tansuğ, sergiye ilişkin incelemesinde, Neşe Erdok’un, Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim eğitimi açısından verilen uğraşların bir dönüm noktası olduğunu söyler. Sanatçının, “*Türk kadının üstün sanat düzeyinde ulaştığı büyük, etkin ve anlam yüklü değerlerinin*” sorumluluğunu başarı ile temsil ettiği kanısındadır. Sezer Tansuğ’a göre, sanatçının çalışmaları deformasyonun dengeli ve ölçülü boyutları içerisinde, Türk resminde yenilenen figüratif anlayışın en önemli temsilcisidir.²⁰³⁸ Ahmet Köksal ise, sanatçının klasik ve akademik desen – figür anlayışını takdir eder. Sergide yer alan eserlerin renk ve biçimsel yapılanma çerçevesinde günlük yaşamın dramatik yönlerine odaklandığını belirtir.²⁰³⁹

Gencay Kasapçı’nın kişisel sergisi 9 Nisan – 4 Temmuz 1981 tarihlerinde Bedri Rahmi Galerisi’nde açılır.²⁰⁴⁰ Ahmet Köksal, Gencay Kasapçı’nın sergisini, sanatçının yeni bir döneminin başlangıcı olarak işaret eder. Büyük bir çoğunluğu akrilik çalışmalardan oluşan sergide “doğaya dönüşün coşkusunu küçük fırça vuruşları ve renk

²⁰³⁶ Özdemir Altan, “Yeniye Doğru”, *Sanat Çevresi*, 30, İstanbul 1981, s. 26-27.

²⁰³⁷ Ahmet Köksal, “Güngör Taner’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 22, İstanbul 1981, s. 46.

²⁰³⁸ Sezer Tansuğ, “Neşe Erdok İçin”, *Sanat Çevresi*, 31, İstanbul 1981c, s. 31.

²⁰³⁹ Ahmet Köksal, “Neşe Erdok’un Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 23, İstanbul 1981, s. 47

²⁰⁴⁰ Anonim, “Nisan ’81 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 30, İstanbul 1981c, s. 40.

lekeleri ile” ışıltılı bir izlenim içerisinde yorumladığı kanısındadır. Köksal’a göre, Gencay Kasapçı “Çiçek Tarlası”, “Ateş Kuşları”, “Gün Batımında” gibi yeni serilerinde doğa ile renge dayalı farklı bir iletişimin yollarını arar.²⁰⁴¹ Jale Z. Erzen, sergi hakkındaki incelemesinde sanatçının eserlerinde yüzey, derinlik ve mekân tartışmalarına dikkat çeker. Erzen, resim sanatında soyut dışavurumcular ile başlayan leke örgüsü, mekânsal boyutlar ve lekelerin kaligrafik özellikleriyle öne çıkardığı düzlem, derinlik, birim kavramlarına dikkat çeker. Bu kavramlara ilişkin tartışmaların kökeninin W. Turner, Monet gibi sanatçılar ile izlenimcilik ve izlenimci-sonrası üsluplara dek izlenebileceğini düşünür. Pollock, Mason, Tobey ve Mondrian gibi sanatçılarda ise resim yüzeyindeki renk titreşimlerinin yeni mekânsal etkilere yol açtığını gözlemler. Soyut sanatta “nesne ve kütlelerin atomize edilerek birimler örgüsü halinde yüzeye yayılmasını” yalnızca saf kavramsal ve algısal bir olgu değil, mikroskop ve teleskop görüntüleri ile ilişkilendirir. Kasapçı’nın sergideki eserlerinde “doğanın farklı mekânsal oluşumlarını ve insanın renkler ile ifade edilen ruh hallerini” ele aldığını belirtir. Eski resimlerindeki “soyut ve akılcı şema” yerine, coşkulu bir anlatıma yöneldiğine dikkat çeker. Jale Erzen, eserlerdeki mekân kurgusunda ise resim düzlemi ve lekelerin ilişkisinden doğan “atmosferik derinlik, bu derinliğin resim düzlemindeki izdüşümü ve göz ile tuval arasındaki boşluğa yayılan görsel devinim” olmak üzere üç ayrı mekânsal boyuta işaret eder.²⁰⁴² Sanatçının eserlerindeki yüzey ve mekân tartışmalarına ilişkin şu çıkarımda bulunur:

“Gencay’ın tuvaleri duvarda bir çerçeve veya pencere etkisi yapmaktan çok, içinde bulunduğumuz mekân ile birleşerek, resimsel mekân imasını resim düzlemi ve seyirci arasındaki alana yaymaktadır. Bunlar mimari yüzeyi, duvarı deşmeden mimari mekânı etkileyen uygulamalar.”²⁰⁴³

Tülin Onat’ın Turkuvaz Sanat Galerisi’ndeki kişisel sergisi 22 Nisan – 14 Mayıs 1981 tarihleri arasında gerçekleşir. Atilla Tos, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının “titiz ve sürekli bir çabayla” doğaya yöneldiğini belirtir. Tos’a göre sanatçının çalışmalarında iletişim kaygısı ön plandadır. Kültürel mirastan ve toplumsal bağlardan uzaklaşmadan, resmi bir mesaj etkinliği olarak değerlendirir. Duygusallık ve

²⁰⁴¹ Ahmet Köksal, “Gencay Kasapçı Yeni Bir Dönemde”, *Milliyet Sanat*, 23, İstanbul 1981, s. 47.

²⁰⁴² Jale N. Erzen, “Gencay Kasapçı’nın Sanatında Süreklilik ve Dönüşümler”, *Sanat Çevresi*, 31, İstanbul 1981, s. 24-25.

²⁰⁴³ J. N. Erzen, *agm. (1981)*, s. 25.

rasyonel değerlerin birlikteliğinde “*renk ve çizginin psikik etkisini*” öne çıkarır. Geometrik sadelik ve anlatımın uyum içinde olduğu eserlerinde, çağrışımsal formlar ve ölçülü renkler dikkat çeker. Atilla Tos, resimlerde koyu mavi ve mavi – gri renklerden oluşan atmosferin sanatçının dış dünya ile kurduğu ilişkinin lirik ifadesi olduğu yorumunda bulunur.²⁰⁴⁴

Osman Zeki Çakaloz, 22 Nisan 1981 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde Mehmetcan Köksal, Demet Yersel, Mustafa Şener, Gencay Kasapçı ve Neşe Erdok’un kişisel sergileri hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Mehmetcan Köksal’ın Hobi Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki sergisinde karışık tekniklerden oluşan altmış altı çalışması teşhir edilir. Sanatçının eskiz, desen ve lavi çalışmalarında çizgi tekniğini başarılı bulur. Demet Yersel’in Cumalı Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, önceki çalışmalarına kıyasla figüre ağırlık verdiğini gözlemler. Sanatçının figüratif eserlerinin desen bilgisi açısından yeterli olmadığını, bazı çalışmalarının “*illüstratif bir özentiye*” değgin nitelikte olduğunu düşünür. Mustafa Şener’in sergisinde yer alan eserleri, çağdaş Hollanda sanatındaki grafik öncelikli anlatımları karşılaştırdığını belirtir. Çakaloz, soyut – lekeci tarzın yetkin örnekleri olarak değerlendirdiği çalışmalarda leke alanları ve soyut renk dokularını takdir eder. Sergide yer alan özgü baskıların, Şener’in üslup yetkinliğinin açıkça görüldüğü kanısındadır. Gencay Kasapçı’nın Bedri Rahmi Sanat Galerisi’ndeki sergisinde renkçi soyutlamalarındaki güçlü yapısal özelliklere dikkat çeler. Ancak sanatçının bazı eserlerinde Devrim Erbil’in “*Kuşlar*” serisine öykündüğü kanısındadır. Buna karşın “*çok az leke ve dokudan oluşan, nesnel figüratif yaklaşımlı*” eserlerinin, sanatçının yetkinliğini başarıyla temsil ettiğini vurgular. Neşe Erdok’un Maçka Galerisi’ndeki sergisini ise “*dört dörtlük ve kaliteli bir sergi*” olarak değerlendirir.²⁰⁴⁵

Kâinat Barkan Pajonk’un onuncu kişisel sergisi, 11 Mayıs – 29 Mayıs 1981 tarihleri arasında Parmakkapı İş Sanat Galerisi’nde açılır. Hüseyin Bilişik, sanatçının son sergisinde sportif konuları ele aldığını belirtir. Sanatçının tema seçimini, Türkiye’de sporun geniş izleyici kesimlerine hitap etmesi açısından “*cesaretli ve çağdaş atılımın örneği*” olarak görür. Öte yandan sergide doğa ve Anadolu’ya yönelik konuların yer aldığını söyler. Pajonk’un çalışmalarındaki çağdaş bireşimler ve istif anlayışının

²⁰⁴⁴ Atilla Tos, “Tülin Onat’ta Coşkunun Dizgin Tanıma Duyarlılığı”, *Sanat Çevresi*, 31, İstanbul 1981, s. 28-29.

²⁰⁴⁵ Osman Zeki Çakaloz, “Sergilerden Derlemeler”, *Cumhuriyet*, 22 Nisan 1981, s. 4.

yenilikçi biçimsel yapısına dikkat çeker.²⁰⁴⁶ Mehmet Ali Gökberk, Kâinat Barkan Pajonk'un obje ve figürleri çağdaş düzenlerde, modern resmin “yumuşak ve tandanslı” anlayışı içinde ele aldığı yorumunda bulunur.²⁰⁴⁷

Dokuzuncu Uluslararası İstanbul Şenlikleri kapsamında düzenlenen “*Açikhava Sergisi*”, 4 Temmuz – 31 Temmuz 1981 tarihleri arasında İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesinde düzenlenir. İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi işbirliği ile düzenlenen serginin seçici kurulu İsmail Tunalı, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Tamer Başoğlu, Ergin İnan, Füreya Koral, Osman Zeki Çakaloz, Zekai Ormancı ve Mustafa Pilevneli'den oluşur. Sergi komiserliği görevinde ise Yusuf Taktak bulunur.²⁰⁴⁸ Resim alanında başarı ödülü kazanan sanatçılar Güngör Taner ve Hüsamettin Koçar olur. Baskı resimde ise Tayfun Erdoğan ve Mevlüt Akyıldız ödüle hak kazanır. Güzin Fuat Okbay, Dokuzuncu Uluslararası İstanbul Şenlikleri'nin en zayıf yönünün plastik sanatlar olmasına karşın sergiyi, organizasyon ve eserler açısından başarılı bulur.²⁰⁴⁹

Üsküdarlı Cevat Göktengiz'in eserlerinden oluşan anma sergisi, 31 Ağustos – 18 Eylül 1981 tarihlerinde Parmakkapı İş Bankası Sanat Galerisi'nde açılır. Hamit Kınaytürk, sergi hakkındaki yazısında Türk sanat tarihinin önemli bir problemine dikkat çeker. Sanatçının çocukları tarafından “*kartpostal yapılıp satılması*” endişesi ile eserlerin fotoğraflarının çekilmesine izin verilmediğini aktarır. Banka Galerileri'nin kamuya açık alanlar olduğunu anımsatan Kınaytürk, bu engelleme için hiçbir yasal gerekçesi olamayacağını savunur. Türk resim tarihine girmiş bir sanatçının çocuklarının, topluma karşı sorumluluklarını yerine getirmeye davet eder.²⁰⁵⁰

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen “*Asker Ressamlar Sergisi*” 12 Eylül – 3 Ekim 1981 tarihleri arasında Resim Heykel Müzesi'nde açılır.²⁰⁵¹

²⁰⁴⁶ Hüseyin Bilişik, “Kâinat Barkan Pajonk'un 10. Kişisel Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 31, İstanbul 1981, s. 32-33.

²⁰⁴⁷ M. Ali Gökberk, “Kâinat Barkan Pajonk ve Son Sergisi”, *Ankara Sanat*, 183, Ankara 1981, s. 22.

²⁰⁴⁸ Anonim, “Açikhava Sergisi”, *Ankara Sanat*, 183, Ankara 1981d, s. 27.

²⁰⁴⁹ Nüzhet İslimyeli, “Sergiler (İstanbul Sergileri – Açikhava Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 185, Ankara 1981c, s. 18.

²⁰⁵⁰ Hamit Kınaytürk, “Ressam Cevat Üsküdarlı'nın Sergisi ve Anlamsız Bir Tutum”, *Sanat Çevresi*, 36, İstanbul 1981, s. 26.

²⁰⁵¹ Sergiye Katılan Sanatçılar: Şeker Ahmet Ali Paşa, Süleyman Seyit Bey, Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey, Halil Sözel Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Muallim Şevket, Ahmet Bedri, Üsküdarlı Cevat, Celal Esat Arseven, Sadık Göktuna, Mehmet Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Ali Rıza Toroslu, Mehmet Ruhi Bey, Beyrutlu Ali Cemal, Gelibolu Süvari Mülazım İhsan, Hikmet Onat, Ahmet Tevfik Bey, Pertev Boyar, Ahmet Ziya Akbulut, Adil Doğançay, Arif Kaptan, Nüzhet İslimyeli, Şükrü Erdiren, Mehmet Gürbay,

Nüzhet İslimyeli, asker ressamı olgusunun hiçbir ulusta benzeri olmadığına dikkat çeker. Sergiye yönelik incelemesinde, serginin tasnifinde sanatçıların yaş ve jenerasyon kategorilerine ilişkin çeşitli hatalar olduğunu iddia eder. G.S.A. bünyesinde faaliyet gösteren Sanat Tarihi Enstitüsü'nün bu konudaki ilgisizliğini eleştirir.²⁰⁵² Osman Zeki Çakaloz, Türkiye'de 19. yüzyıl son çeyreği ve 20. yüzyıl ilk çeyreğinin, “*hiçbir ulusun sanat kültüründe görülmeyen özgün bir kesit*” olduğu yorumunda bulunur. Asker Ressamlar olarak nitelenen kuşağın 1840-1940 yılları arası doğumlu sanatçılardan oluştuğuna dikkat çeker. Ahmet Ali Paşa, Süleyman Seyyit Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Mehmet Ali Laga gibi sanatçıların Türk resim sanatının minyatür ve nakış resmine dayalı gelenekten “*Batı ölçeğine yatkın, bağımsız bir resim sanatına*” ulaşmasındaki öncü rollerini vurgular. Sanatçıların, Batı ülkelerindeki eğitimlerinin ardından güçlü bir doğa – nesne ilişkisi çerçevesinde sağlam desen ve renk bilgisi edindiklerini vurgular. Sergide, son dönem asker ressamıların eserlerinin ise “*amatör düzeyi bile yakalayamadığını*” düşünür.²⁰⁵³

Sezer Tansuğ, Asker Ressamlar sergisine ilişkin yazısında, serginin yalnızca Türk resim tarihinin çağdaşlaşması yolundaki temel dinamikleri temsil etmediğini, aynı zamanda dünya resim sanatı tarihinin evrensel gelişim çabalarında Türk katkısının özgünlüğünü gösterdiğini düşünür. Serginin, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün 100. doğum yıl dönümü kutlama programları çerçevesinde gerçekleştirildiğine dikkat çeker. Türkiye'de asker ressamıların resim sanatının modernleşmesi yolundaki öncülüğünün, başka hiçbir ülkede benzeri olmadığını vurgular. Bu öncü rolün, sanat dalları içerisinde yalnızca resimde görülmesini ise “*olağanüstü bir gerçek*” olarak niteler. Sezer Tansuğ, yazısında asker ressamıların kuşağının öne çıkan isimlerini tarihi kaynaklara dayanarak irdeler.²⁰⁵⁴ Son dönem asker ressamıların, geleneğin başlangıç dinamiklerinden uzaklaşmış olsa da köklü bir geleneği sürdürmelerini takdir eder.²⁰⁵⁵

Asker ressamıların eserlerinden oluşan bir başka sergi 25 Eylül 1981'de Nişantaşı Ak Sanat Galerisi'nde açılır. Güzin Fuat Okbay, sergide ağırlıklı olarak

Orhan Arfel, Bekir Sıtkı Tuncer, Tanju Aykol, Rüstem Avcıl, Mustafa Bayar, Şükrü Çağlayan, Yücel Alpak, Ayhan İltar, Uğur Kavşatoğlu (Nüzhet İslimyeli, “Aceleye Getirilen Bir Sergi”, *Ankara Sanat*, 187, Ankara 1981d, s. 4).

²⁰⁵² N. İslimyeli, *agm. (1981c)*, s. 18.

²⁰⁵³ Osman Zeki Çakaloz, “Asker Ressamlar Sergisi”, *Cumhuriyet*, 23 Eylül 1981, s. 5.

²⁰⁵⁴ Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nin 187. sayısında Sezer Tansuğ'un tarihsel sürece ilişkin değerlendirmesinde bazı düzeltmeler yapar (N. İslimyeli, *age. (1981d)*, s. 4).

²⁰⁵⁵ Sezer Tansuğ, “Türk Ulusunun Asker Ressamları”, *Sanat Çevresi*, 36, İstanbul 1981d, s. 5-11.

yaşayan asker ressamaların eserlerinin yer aldığını aktarır.²⁰⁵⁶ Serginin temsil gücünün zayıf olduğunu düşünen Okbay, Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndeki serginin gerisinde kaldığını belirtir.²⁰⁵⁷ Okbay, asker ressamaların üslup ve anlayışları doğrultusunda Türkiye'de resim sanatı ortamı hakkında şu değerlendirmede bulunur:

“Günümüzde kimi ressamlarımız bilerek ya da tutku nedeniyle farkında olmaksızın Batılı ustaların izindeler. Genç kuşaktan limi ressamlar da öğrenimlerini pekleştirmek için gönderildikleri ülkelerden kimi aktarmaları yenilik adı altında önümüze sermektedirler. Çok hazindir ki yetersiz veya bu doğrultudaki üyelerden oluşan jüriler bunları baş tacı etmekte. Ödül vermekte, müzelerimiz adına satın almaktadırlar. Öte yandan ciddi yollarda olan, sanat yollarında bir ömür tüketmiş bulunan ressamlarımız da hiçbir akıma bağlı kalmamak ve hiçbir ustanın izinde olmamak noktasında titiz davranmaktadır. Böylece kişilerini yaratmakta ve sanatımızdaki yerlerini belirlemektedirler. Asker ressamlarımız da bize göre bu doğru yoldadır. Sanatın kural ve kuramlarından ödün vermemeye çalışmaktadır.”²⁰⁵⁸

Burhan Uygur'un kişisel sergisi 1981 yılı Ekim ayı içerisinde Galata Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide çoğu 1981 tarihli yağlıboya, akrilik, pastel, çini mürekkepli çizgilerden oluşan elli civarı eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, sanatçının öznel bir bakıştan ve yaşanmış izlenimlerden kaynaklanan yoğun bir duyarlılıkla yüklü kişiliğinin uzantısı olan özgün yorum çabalarını takdir eder. Sergide yer alan eserlerin yaşamdan özümlemiş yorum çeşitlemeleri içerdiğini belirtir. Çalışmalarına taşıdığı “yaşam yorumlarına”, farklı leke, renk, istif arayışları ve yeni düzen kaygıları ile yeni boyutlar kazandırdığını gözlemler. Sanatçının Side izlenimleri içeren resimlerinde “siyah bir fon üzerinde taranmış ince çizgi dokularıyla Ay Kraliçesi, Artemis gibi mitolojik motiflerle ilişkiler” kurulduğunu aktarır. İnce çizgi örgülerinden oluşan bu motiflerde yer yer pastelle renklendirilmiş, kimi dairesel, oval düzenlemeler ve değişik gereçlerin katkılarını öne çıkar. Köksal'a göre Uygur'un yeni resimlerinde korkulu düşler, gizemli

²⁰⁵⁶ Sergide Yer Alan Sanatçılar: Şemseddin Arel, Orhan Arel, Enver Demokan, Adil Doğançay, Mehmet Gürbay, Arslan Gündaş, Nureddin Gürpınar, Nüzhet İslimyeli, Naim Uludoğan (Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergileri (Asker Ressamlar Sergisi), Ankara Sanat, 187, Ankara 1981c, s. 18-21).

²⁰⁵⁷ G. F. Okbay, *agm. (1981c)*, s. 20.

²⁰⁵⁸ G. F. Okbay, *agm. (1981c)*, s. 20.

labirentler, karanlık dağlar ve denizlerle dolu düşle gerçeğin oluşturduğu karmaşık yapıda yaşam duyarlılığına yeni çeşitlemeler katılır.²⁰⁵⁹

Güzel Sanatlar Birliği'nin 65. sergisi, Atatürk teması çerçevesinde 2 Ekim – 19 Ekim 1981 tarihlerinde Taksim Belediye Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide on altı sanatçının²⁰⁶⁰ altmış eseri teşhir edilir. Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yıldönümü kapsamında açılan sergide Atatürk portreleri, çeşitli kompozisyonlar ve Kurtuluş Savaşı'na ilişkin resimler yer alır. *Sanat Çevresi* Dergisi'nde yayınlanan yazıda, sergi açılışı ve sergi süresince, devlet yetkililerin davet edilmelerine karşın sergiyi ziyaret etmemesi eleştirilir.²⁰⁶¹

Şükrü Erdiren'in kişisel sergisi 12 Ekim – 28 Ekim 1981 tarihleri arasında Parmakkapı İş Sanat Galerisi'nde açılır.²⁰⁶² Sezer Tansuğ, asker ressam geleneğinin en aktif sanatçısı olarak nitelediği Erdiren'in sergisinin tutarlı üslup eğilimlerini yansıttığını düşünür. Tansuğ, sanatçının asker kimliği etkisinde, serginin biçimsel özelliklerinden ziyade temsil ettiği misyona odaklanır.²⁰⁶³ Bu bağlamda Erdiren'in sergisini şu ifadelerle değerlendirir:

“Yaratma eyleminin temeli olan dürüstlük, konu ayrımlarına rağmen, bütünlüğünü kanıtlamış bir ülkenin türlü cepheleri halinde temeldeki ulusal duyarlılığı yaşatma çabasına yansır. Biçimsel her yaratış, yerel ilke potansiyelinden var edilen bir zenginliktir. Böylece Şükrü Erdiren'in yapıtları bağımsız ekonomik üretimin de ulusal hedeflerine uygundur ve yaratıcı üslup özgürlüğünün bireysel coşkularıyla kaynaşmıştır. Şükrü Erdiren'in bu sergisine geçmişte kalan bunalımlara gerçekçi çarelerin aranıp bulunmuş olduğu bir görüntüsel simgeler topluluğu olarak da bakmalıyız. Bu bakış açısı, tarihsel anlamıyla, toplumsal bunalımların eritilip ulusu bütünleştiren dinamiklerin güç birikiminden kaynaklanır.”

²⁰⁵⁹ Ahmet Köksal, “Burhan Uygur, 1981”, *Milliyet Sanat*, 23, İstanbul 1981, s. 48.

²⁰⁶⁰ Sergiye katılan sanatçılar: Nazan Akpınar, Rahmi Artemiz, Maide Arel, Sabiha Bozcalı, Yaşar Çallı, Adil Doğançay, Nazlı Ecevit, Ruzin Gerçin, Güler Haşimoğlu, Necdet Kalay, Ali Karsan, Türkan Kıran, Gıyas Korkut, Sibel Özkaygısız, Kâinat Barkan Pajonk, Ayetullah Sümer (Anonim, Güzel Sanatlar Birliği'nden 16 Sanatçının Atatürk Konulu 65. Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 37, İstanbul 1981e, s. 22-23).

²⁰⁶¹ Anonim, *agm. (1981e)*, s. 23.

²⁰⁶² Anonim, “Ekim '81 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 36, İstanbul 1981f, s. 40.

²⁰⁶³ Sezer Tansuğ, “Şükrü Erdiren'in Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 37, İstanbul 1981e, s. 35.

Mustafa Ayaz'ın 1981 yılı Ekim ayı içerisinde Ankara Evrensel Sanat Galerisi'nde açılan dokuzuncu kişisel sergisi, 25 Ekim'e kadar devam eder.²⁰⁶⁴ Sergide çoğunluğu 1980-1981 yıllarında üretilmiş insan ve doğa temalı yağlıboya çalışmaları yer alır. Mustafa Ayaz, sergisi hakkında “*insan yaşamı ile ilişkili tüm çalışmaları desen karakterinin ağır bastığı bir anlayışla*” ele almak istediğini söyler.²⁰⁶⁵ Kaya Özsegin, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının figüratif yapıyı gizleyerek “*soyut denebilecek*” bir kompozisyon anlayışına yöneldiğini belirtir. Özsegin'e göre Mustafa Ayaz, hocası Adnan Turani'den öğrendiği parçalı kompozisyon anlayışını “*uçarı bir çizgi ve leke arabeskinde*” ulaştırır. Sanatçının çizgi ve renk uyumunun yüzeye bağlı yapısına odaklandığını vurgulayan Özsegin, bazı eserlerde yerel motiflerin varlığına dikkat çeker. Sanatçının eserlerindeki yorumlama tutkusunu ve biçim çeşitliliğini takdir ederken, biçimsel problemlere ilişkin çözüm arayışlarında tekrarlarla düşme tehlikesine karşı uyarır.²⁰⁶⁶

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen Üçüncü İstanbul Sanat Bayramı 24 Ekim – 14 Kasım tarihleri arasında, “Atatürk ve Sanat” temasıyla gerçekleşir.²⁰⁶⁷ Geleneksel olarak iki yılda bir düzenlenen etkinliğin açılışı 24 Ekim 1981'de “Yeni Eğilimler Sergisi” ile yapılır. Sergide otuz sekiz sanatçının kırk dört eseri teşhir edilir. Sergi kapsamında Nur Koçak'ın “*Posta Sanatı*” eseri altın madalya kazanır. Füsun Onur'un “*Resimde Üçüncü Boyut, İçeri Gel*” enstalasyonu gümüş madalya, İlgi Adalan'ın “Dört Form Separasyon” çalışması bronz madalya ile ödüllendirilir. İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki bir başka etkinlik “*Sanat Pazarı*” sergisidir. Aya İrini Kilisesi'nde düzenlenen sergide, eser satışı süresince sanatçı ve izleyici arasından galeri faktörünü çıkarmak amaçlanır. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında açılan sergiler arasında “1881-1981 Türk Resim Sanatı Sergisi”, “Türk Resim Sanatı Sergileri” ve Namık İsmail'in retrospektif sergisi yer alır.²⁰⁶⁸

İpek Aksüğür, “Yeni Eğilimler Sergisi”ni Türkiye'de geçmişi henüz çok kısa olan “güzel sanatlar kültürü” açısından önemli bir etkinlik olarak görür. Sergiyi, eleştirel yaklaşımlar çerçevesinde inceler. Yirminci yüzyıla kadar eleştirinin objektiflik

²⁰⁶⁴ Anonim, “Sergi”, *Cumhuriyet*, 19 Ekim 1981, s. 4.

²⁰⁶⁵ Anonim, “Mustafa Ayaz: İnsan Yaşamı ile İlgili Tüm Çelişkileri Sergilemeye Çalışıyorum”, *Cumhuriyet*, 20 Ekim 1981, s. 4.

²⁰⁶⁶ Kaya Özsegin, “Ayaz'ın Resimleri Üzerine”, *Milliyet Sanat*, 24 İstanbul 1981, s. 48-49.

²⁰⁶⁷ Anonim, “4. İstanbul Sanat Bayramı 17 Ekim'de Başlayacak”, *Cumhuriyet*, 12 Ağustos 1981, s. 4.

²⁰⁶⁸ Anonim, “İDGSA'nin İki Yılda Bir Düzenlediği 3. İstanbul Sanat Bayramı Bugün Başlıyor”, *Cumhuriyet*, 24 Ekim 1981, s. 4.

ilkesine dikkat çeken Aksüğür, çağdaş sanat tarihi incelemelerinin “*biçimci yaklaşımın belirli bir dünya görüşünden arınmış olmadığını*” kanıtladığını savlar. Aksüğür’e göre sanatta ideolojik yapıyı reddetmek aynı şekilde bir başka ideolojik tutumdur. “*Yüzeysel düzeyi aşamayan formalistlerin*” belirli sınıfların beğenisini güçlü tutmaya çalıştıklarını düşünür. Walter Benjamin’in “*bir sanat eseri belli bir tarih sürecinde belli bir yerde olan ve kendi kendisinin bilincini taşıyan bir kimse ile ‘dinamik ve diyalektik bir ilişki’ içine girinceye kadar ‘ölü bir madde’ olmaya mahkumdur*” sözünü anımsatır. Eleştirmenin sanatı ölü bir madde olmaktan kurtardığını, eleştirmenin sanatı algılayışında sanatçıyla paylaşması gereken gelişmiş bir dünya görüşü olduğunu savunur. Türkiye’de ise “*her yönden eklektik, tavırsız sergiler*” açıldığını, galerilerin topluma “*bilinçsizliği benimsettiğini*” iddia eder. Eleştirmenlerin “*beğeni-kapital çıkarı düşünen*” yazılarla toplumu yönlendirdiğini gözlemler. Aksüğür’e göre sergide yer alan sanatçılar kadar seçici kurul da serginin niteliğinin belirleyicisidir. Seçme görevini üstlendikleri ölçüde “*çağdaş eleştiri bilinciyle donatılmış olmalarını beklemenin doğal*” olduğu görüşündedir. Bu bağlamda, “*Yeni Eğilimler*” sergisinin bütünlük taşımadığını düşünür. Sergide yer alan çoğu çalışmanın “*Batılı modellere farklı bir yorum getirmeden, taklide yakın bir uygulamada kalmış oldukları halde*” sergiye katıldıklarını belirtir. Türkiye’nin “*geniş tabanlı ve bir bütün oluşturan ulusal bir kültür ve dünya görüşünün varlığından söz edilemeyeceğini*” söyleyen Aksüğür, kent aydınlarının iki yüz yıllık Batılılaşma sürecini yaşarken Doğu-Batı, yerli-yabancı çatışması içinde kaldığını düşünür. Bu sebeple Türkiye’de çağdaş eleştirinin görevinin söz konusu durumu açığa kavuşturmak olduğu kanısındadır. Aksüğür’e göre, Türk toplumu iki yüz yıl kadar önce Doğu kültüründen ayrıldığı için artık eski kültürün altyapısına sahip değildir. Batı kültürü ise yeterince deneyimlenmediği için Türk sanatı “*biçimsel taklit*” düzeyinde kalır.²⁰⁶⁹ Türkiye’de “*yeni*” olgusu “*batılılaşma*” olarak algılanırken, kültürü batılı anlamda etkilemesi beklenen altyapı koşulları değişmez. Bu nedenle, Yeni Eğilimler Sergisi’yle Türk sanat dünyasına giren Batılı çağdaş akımlar, “*moda*” düzeyinde kavranır. Türk sanatçısı için etki alanı ise “*kendi kültürel geçmişinden, topraklarında iz bırakmış sanatlardan ve dünya sanatlarından*” oluşur. Sanatçıların, maruz kaldığı etkileri *dünya tarihi ve Türkiye gerçeklerinin bilinciyle ince bir elekten*

²⁰⁶⁹ İpek Aksüğür, “1981 Yeni Eğilimler Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştiri”, *Milliyet Sanat*, 34, İstanbul 1981, s. 32-37, 44-45.

geçirmesi” gerektiğini düşünür. Aksüğür, Yeni Eğilimler sergisine ilişkin gözlemleri çerçevesinde Türk sanatçılara şu tavsiyede bulunur:

“Sanatçıdan ‘Doğu’ ve ‘Batı’ kökenli kavram ve biçimleri yerli dinamiklere uyguladığı zaman doğabilecek zorlamayı içerik ve biçim bütünlüğüne saygılı kalarak özgün yaratıcılığa dönüştürmesi ve yeni biçim, kavram ve düzenlemelerin oluşumuna olanak tanıyan bir açıklığa ve araştırıcılığa girmesi beklenebilir. Sanat tarihimizde bu mücadelenin en güzel örneklerinden biri Şeker Ahmet Paşa’nın doğa resminde verildiğini biliyoruz.”²⁰⁷⁰

Kırk İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 29 Ekim – 29 Kasım 1981 tarihleri arasında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Ankara Sanat Dergisi’nde kaleme alınan yazıda sergiye eser vermeyen sanatçıların uzun bir listesi verilir.²⁰⁷¹ Bu değerlerin olmadığı bir serginin Devlet Resim ve Heykel Sergisi sayılamayacağı eleştirisi yöneltilir. Serginin, Türk sanatını temsiliyet kabiliyetini tamamen yitirdiği vurgulanır. Büyük ustalardan yoksun bir koleksiyonun, “öğrenciler sergisi düzeyini” aşmadığı çıkarımını yapar.²⁰⁷² Nüzhet İslimyeli, sergide ödül kazanan eserlere yönelik değerlendirmelerde bulunur. Nuri Abaç’ın “Köydeki Alman Gelin” eserinin ödülü hak etmesiyle birlikte, esere ilişkin seçici kurul raporunda sıcak renk armonisinin saptanamadığını söyler. Deniz Bilgin’in metal baskısını grafik açıdan özgün bir anlatım içerdiğini düşünür. Devrim Erbil’in “Soyutlama” eserine verilen ödülün, sanatçının diğer çalışmaları düşünüldüğünde, “Erbil’in adına verilmiş bir ödül” olduğunu düşünür. Mürşide İçmeli’nin metal gravür çalışmasına ilişkin seçici kurul raporunda ödül gerekçesi olarak “sanatçının etkinliğini düzenli bir biçimde koruması, bu düzeyi aşmak için sürekli çaba göstermesi” ibaresine dikkat çeker. Fevzi Karakoç’un “Nargile İçenler” taşbaskı eserini tutarlı bir çalışma olması açısından ödülü hak ettiği görüşündedir. Ekrem Kahraman’ın “Gün Başlıyor” isimli çalışmasını “yaratıcılıktan

²⁰⁷⁰ İpek Aksüğür, *agm.*, s. 45.

²⁰⁷¹ Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Eşref Üren, Zühtü Müridoğlu, Malik Aksel, Şeref Bigalı, Nedim Günsür, Mahmut Cuda, Özdemir Altan, Reşat Atalık, Mehmet Yüçetürk, Şemsi Arel, Maide Arel, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Şükriye Dikmen, Cafer Bater, Nihat Akyunak, Orhan Ersoy, İhsan Şurdum, Fethi Kayaalp, Fethi Arda, Mustafa Ayataç, Necdet Kalay, Mehmet Pesen, Şükrü Erdiren, Saime Belir, Hasan Kavruk, Refia Edren Çıray, Kristin Saleri, Hilal Şanda, Salih Acar, Leman Tantug, Eren Eyüboğlu, Hüseyin Bilişik, Arslan Gündaş, Adil Doğançay, Arif Kaptan, Hamiye Çolakoğlu, Fusun Onur gibi sanatçılar 42. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne eser vermemiştir.

²⁰⁷² Anonim, “42. Devlet Sergisi”, *Ankara Sanat*, 188, Ankara 1981g, s. 21.

çok Batı'da görülenlerin yinelenmesi" olarak yorumlar.²⁰⁷³ Kaya Özsezgin'e göre, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin gerekli iyileştirmeler yapılmadıkça, *"heyecansız ve iç dinamiğini yitirmiş gösteriler"* olmaktan öteye gidemeyeceğini açıklar. Bu görünümü ile Türk sanat ortamını yansıtacak çizgiden uzak olmakla birlikte, kamuoyundaki önemini yitirerek tarihsel misyonunu yerine getiremez bir yapıya dönüşür.²⁰⁷⁴

Nejad Devrim'in Türkiye'deki yeni sergisi, Ekim ayı içerisinde Bedri Rahmi Galerisi'nde açılır. Sergide, Devrim'in 1967-1980 yılları arasında çoğu Paris, Varşova, Venedik ve İspanya'da çalıştığı on dokuz suluboya ve yağlıboya eseri yer alır. Ahmet Köksal, sanatçının *"kendine özgü kişiliğini kanıtlamış olduğu"* kanısındadır. Sanatçının üslubunu dışavurumcu olarak niteler. Devrim'in eserlerinin benzerlerine Paris Okulu'nda rastlanabileceğini söyler. Paris Okulu'nun öznel gerçekliği *"renk, leke, çizgi gibi evrensel ve soyut araçlarla yansıtan özgür kişilikleri"* öngördüğünü vurgular. Sergide yer alan resimlerden *"Yükselen", "Taç Mahal", "Paris Peri Masalı", "Bir Rengin Tadı", "Polonya Temmuz"* isimli çalışmalarında lirik düzeye varan renk uygulamalarını takdir eder. Bu çalışmalarda *öznel renk ve leke örgüleri ile yinelenen "penceremsi" yüzeylerin renk-leke çelişkileriyle özgün biçimler oluşturduğunu gözlemler.* Devrim'in resimlerinde *"tüm görsel alışkanlıkların dışında kalan öznel yorumları ile salt görselliğe varan bir anlayışa ulaştığı"* yorumunda bulunur.²⁰⁷⁵

Nihat Kahraman'ın kişisel sergisi, 1981 yılı Kasım ayında Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde açılır. Cumhuriyet Gazetesi'nde sergi hakkında yer alan haberde, Nihat Kahraman'ın toplumsal değer ve yargıları ve siyasal ilgileri başarılı bir biçimsel bir anlatımla birleştirdiği belirtilir. Sanatçının eserlerinde *"siyasete araç olmadan ve basitleşmeden"* Türk sanatında özgün bir yer edindiği vurgulanır. Sergide yer alan eserlerin bez, tuval ve duralit üzerine püskürtme boya, fırça, akrilik, yağlıboya, endüstriyel boyalar gibi zengin bir materyal içeriğinden oluştuğu aktarılır. Sanatçının şiddetli renk karşıtlıkları ve duyarlı renk geçişleriyle, içerik – biçim arasındaki zıtlıklardan tasarlanmış düzenlemeleri takdir edilir.²⁰⁷⁶

²⁰⁷³ Nüzhet İslimyeli, "XLII. D. Resim ve Heykel Sergisi – II", *Ankara Sanat*, 189, Ankara 1982, s. 9-11.

²⁰⁷⁴ Kaya Özsezgin, "Değişmezlik İçinde Değişirlik", *Milliyet Sanat*, 36, İstanbul 1981, s. 49-50.

²⁰⁷⁵ Ahmet Köksal, "Nejad Devrim İstanbul'da", *Milliyet Sanat*, 35, İstanbul 1981, s. 49-50.

²⁰⁷⁶ Anonim, "Nihat Kahraman'ın Sergisi Büyük İlgi Gördü", *Cumhuriyet*, 21 Kasım 1981, s. 4.

Balkan Naci İslimyeli'nin "*Suya Çizilmiş Şeyler*" adlı sergisi, 1981 yılı Kasım ayında Maçka Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, sanatçının son iki yılını kapsayan çalışmaları yer alır. Osman Zeki Çakaloz, sergiye ilişkin incelemesinde, İslimyeli'nin iki tekniğine dikkat çeker. İlki, ana materyalin pastel boya olduğu, ekolin, yaldız ve plaka boya gibi malzemelerin kullanıldığı karışık tekniktir. Diğeri ise, sergiye özgü bir yenilik olarak karakalem çalışmaların stump ile yumuşatılması ve dağıtılmasına dayanan siyah-beyaz eserleridir. Çakaloz'a göre, İslimyeli'nin eserleri "*zihinsel bir işlemle kavranabilen, genişleyen, zihni kışkırtan, zorlayan*" bir boyut taşır. "*Belirsiz Soluma*" ve "*Resim Üzerine Resim*" gibi çalışmaları, İslimyeli'nin bu yaklaşımını örnekler. "*Comma Prima*", "*Kendi Boşluğum*" gibi eserleri ise sanatçının kültürel etkileşimlerini düşünsel boyutlarıyla yansıtan çalışmalarıdır.²⁰⁷⁷

Neşet Günel'in kişisel sergisi, 18 Aralık 1981 – 18 Ocak 1982 tarihleri arasında Galeri Baraz'da açılır. Mehmet Ergüven, Neşe Günel'in "*Türk resmindeki rastlantıya bağlı yapay sürekliliği kırıp, resmin varoluş nedenini tartışmaya açtığını*" düşünür. Sanatçının topluma karşı sorumluluk duygusuyla resmin işlevine gerçekçi bir boyut eklediği kanısındadır. "*Sırtı Dönük Beş Adam*" eserinde beş figürün sınıfsal özelliklerin taşıyıcısı durumuna indirgenerek, toplumsal eleştiri bağlamında doğa ve resme ilişkin gerçeğin birbirinden ayrıldığını vurgular.²⁰⁷⁸ Hilmi Yavuz'un düşünceleri, Mehmet Ergüven'i destekler mahiyettedir. Neşet Günel'in "*doğanın gerçeği ile resmin gerçeği arasındaki ayrımı sonradan anlamaya başladım*" sözünü aktaran Yavuz, sanatçının çalışmalarında resmin ontolojik yapısına dikkat çeker. Yavuz'a göre Neşet Günel'de resim bir anlatım sorununa karşılık gelir. Neşet Günel, Türkiye'deki çağdaşlarının aksine soyut ve figüratif karşıtlığına yönelmeden anlatım olanaklarına odaklanır. Nesnel dünyaya ilişkin deformasyonları üslup kaygısından ziyade, anlatıya içkin bir kompozisyon sorunu olarak karşılık bulur.²⁰⁷⁹ Sezer Tansuğ, Neşe Günel'in figür konusunda, modern Türk sanatında yaşayan en etkin isimlerden olduğunu düşünür. Günel'in resimlerinde salt biçime indirgenmiş bir figürasyondan ziyade, duygusal ve metafizik yönlerinin ön planda olduğu bir anlayışa işaret eder. Günel'in sanata yönelik

²⁰⁷⁷ Osman Zeki Çakaloz, "Suya Çizilmiş Şeylerde Balkan Naci İslimyeli", *Cumhuriyet*, 6 Kasım 1981, s. 4.

²⁰⁷⁸ Mehmet Ergüven, "Neşet Günel ya da Görsellik ve Düşünce", *Sanat Çevresi*, 38, İstanbul 1981, s. 9-11.

²⁰⁷⁹ Hilmi Yavuz, "Neşet Günel'in Resimleri Üzerine Notlar", *Sanat Çevresi*, 38, İstanbul 1981, s. 12-13.

biçimsel kaygıların baskın olduğu çevrelerde ve konu edindiği insanların ufkunda bulduğu karşılık konusunda şüphelidir.²⁰⁸⁰

“*Türk Resminde Çıplak*” sergisi 1981 yılı Aralık ayında Galeri Baraz’da açılır. Osman Zeki Çakaloz, Galeri Baraz’da son dönem açılan tematik sergilerin belgesel ve eğitsel boyutlarına dikkat çeker. Çakaloz, sanat tarihinde erotik yaklaşımların “laik ve özgür insan” fikrinin ortaya çıktığı Rönesans’a kadar egemenler tarafından toplumsal yaşamın dışında konumlandığını vurgular. Türk sanatında çıplak konusunun yüzeysel olmakla birlikte, çeşitli el yazması kitaplarda ve minyatürlerde özgün yaklaşımlar içinde ele alındığını anımsatır. Ancak, Batılı anlamda çıplak temasının ve nü model üzerinden çalışmanın henüz yüz yıllık bir geçmişi olduğunun altını çizer. Sergi kapsamında Türk resminde çıplak olgusunun üç kuşak içerisinde ele alındığını belirtir. Ruhi Bey, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat’ın eserlerinde izlenimci yaklaşımlar çerçevesinde temel pentür becerilerine yönelik nesnel bir yaklaşım yer alır. Cumhuriyet dönemi sanatçıları tarafından temsil edilen ikinci kuşakta Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Zeki Kocamemi gibi sanatçılar ekspresyonizmden kübizme değgin bir stil zenginliği içerisinde “*konuyu yeniden kuran, hacimsel ağırlıklara önem veren*” bir anlayıştadır. 1960 sonrası sanatçılarda çıplak olgusu yeni boyutlar ve çeşitlemeler ile zenginleşir. Nur Koçak’ın “*Vasarelli’ye Övgü*” eserindeki fotogerçekçi yaklaşım, Mehmet Güteryüz’ün dışavurumcu tavrı ve Neşe Erdok’un eserlerinde “*insanın yaşam savaşı içerisindeki*” durumlarına yönelen temalar ortaya çıkar.²⁰⁸¹

3.1.4.3. 1982-1983 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Fevzi Karakoç’un suluboya ve gravür çalışmalarından oluşan kişisel sergisi 3 Ocak – 30 Ocak 1982 tarihlerinde Galeri Lebriz’de açılır.²⁰⁸² Nejat Çetinok, sanatçının suluboya eserlerindeki dinamizm ve hareket olgusuna dikkat çeker. Özgün baskı çalışmalarının çinko ve bakır oymalarla gerçekleştirdiğini aktarır. Sanatçının eserlerinde görsel anlatımın öncelendiğini, “*doğrudan hikayeci bir yoruma*” gitmediğini vurgular. Işık, gölge, çizgi ve renk uyumunun pentürde olduğu gibi öne çıktığını belirtir. Özgün baskılarındaki sağlamlık ile suluboya çalışmalarındaki gözlem, renk, leke gibi

²⁰⁸⁰ Sezer Tansuğ, “Neşet Günel’da Figür Güçleniyor”, *Sanat Çevresi*, 38, İstanbul 1981f, s. 14.

²⁰⁸¹ Osman Zeki Çakaloz, “Türk Resminin Çıplakları Sergileniyor”, *Cumhuriyet*, 2 Aralık 1981, s. 4.

²⁰⁸² Anonim, “Ocak ’82 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 39, İstanbul 1982a, s. 48.

unsurların, sanatçının biçimsel ve duygusal yetkinliğini temsil ettiğini düşünür.²⁰⁸³ Ahmet Köksal, Fevzi Karakoç'un baskı tekniklerinin inceliklerini köklü bir disiplinle benimsediği görüşündedir. Baskı çalışmalarında figürün görsel ve biçimsel işlevine öncelik vermekle birlikte çağdaş insanın tedirginlik, kaygı gibi duygu durumlarına yöneldiğini vurgular. Suluboya eserlerinde ise geleneksel tekniklerin ötesinde mat ve doygun renkler ile yöresel izlenimlerin yer aldığını aktarır.²⁰⁸⁴

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'nde 1982 yılı Ocak ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Nejat Devrim'in 5 Ocak – 30 Ocak 1982 tarihlerinde Vakko Sanat Galerisi'nde açılan retrospektif sergisinde, yurtdışına ilk çıktığı 1944'ten 1982'ye kadar ürettiği eserleri teşhir edilir. Özsezgin, sergide çoğunlukla soyut eserlerin yer aldığını, ilk dönemine ilişkin figür ve peyzajlarını ise “*soyut mantık kategorileri içerisinde*” değerlendirmenin mümkün olduğunu düşünür. Turgut Zaim'in 19 Ocak – 6 Şubat 1982 tarihlerinde Takı Sanat Galerisi'nde açılan sergisini, ayın en önemli sanat olayı olarak niteler. Sanatçının linol ve çinko gravürlerinden oluşan sergisinde, 1940'ların dar olanakları ve kişisel özveri isteyen ortamı içerisinde yüksek bir kalite düzeyine ulaştığını belirtir. Eserlerinde çoğunlukla Anadolu temasına odaklanan Zaim'in, gravürün olanaklarını bir özgürlük alanı olarak değerlendirerek konularını çeşitlediğini aktarır. “*Üç Çıplak Kadın*” ve hamamda yıkananları konu edinen bir başka eserinde “*saf bir erotizme yöneldiğine*” dikkat çeker. “*Yağmur Duası*” çalışmasını toplumsal eleştiri yönünden ilgi çekici bulur. Yusuf Katipoğlu'nun Ocak ayı başında Turkuvaz Sanat Galerisi'ndeki sergisini zengin biçimsel arayışları, yüzey tartışmaları ve Anadolu motiflerinden antikite etkilerine dek uzanan çeşitliliği açısından takdir eder.²⁰⁸⁵

Nihat Akyunak'ın A Galeri'deki kişisel sergisi, 5 Ocak – 25 Ocak 1982 tarihleri arasında gerçekleşir.²⁰⁸⁶ Güzin Fuat Okbay, Akyunak'ın ilk dönem çalışmalarının dışavurumcu yaklaşımlar içerdiğini belirtir. İkinci döneminde ise büyük boyutlarda, ışık – mekân problemlerine odaklandığı eserler üretir. Okbay, sanatçının hocası Nurullah Berk gibi kural ve kuramlardan sapmadan, sanatçı ciddiye aldığı görüşündedir.

²⁰⁸³ Nejat Çetinok, “Yapımdan Söze Sözdün Yazıya”, *Sanat Çevresi*, 39, İstanbul 1982, s. 30-31.

²⁰⁸⁴ Ahmet Köksal, “Sergiler (Fevzi Karakoç)”, *Milliyet Sanat*, 41, İstanbul 1982a, s. 48.

²⁰⁸⁵ Kaya Özsezgin, “Bir Demet Sergi”, *Milliyet Sanat*, 41, İstanbul 1982, s. 48-49.

²⁰⁸⁶ Anonim, *agm. (1982a)*, s. 48.

Sanatçının güçlü, sağlam ve iyi yorumlara dayalı desen anlayışını takdir eder.²⁰⁸⁷ Ahmet Köksal, Nihat Akyunak'ın 1950 – 1963 dönemindeki geometrik soyut araştırmalardan sonra çevre ve doğa görünümüne bağlı bir peyzaj anlayışına yöneldiğine dikkat çeker. Köksal'a göre, Akyunak'ın eserleri doğaya izlenimci bir tutku çerçevesinde Batılı resim ustalarının deneyimlerini özümseyen eklektik bir nitelik taşır. Kendi yaşam çevresine ilişkin peyzajlarında ölçülü valörler, uyumlu renk – ışık düzeni ve çizgili bir çizgi – biçim anlayışı öne çıkar.²⁰⁸⁸

Hüseyin Bilişik'in kişisel sergisi, 26 Ocak – 12 Şubat 1982 tarihlerinde Ankara Evrensel Galeride açılır. Kaya Özsezgin, sanatçının eserlerinde akrilik boyanın “yumuşak ve yöresel resimlerle dolaysız ölçüler içinde bağdaşan” etkilerinin göze hoş geldiğini belirtir. Sergideki genel üslup eğiliminin belirli bir öykü etrafında şekillenen edilgen ve anlatımcı niteliğine dikkat çeker. Sanatçının bazı eserlerinde ise kompozisyonu karelere bölerek soyutlayıcı düzenler içerisinde figürün klişe yapısından sıyrıldığı uygulamaları takdir eder. Bilişik'in bu tarz uygulamalara daha kararlı bir biçimde yönelmesi gerektiğini düşünür.²⁰⁸⁹ Nüzhet İslimyeli, sergiye ilişkin incelemesinde sanatçının sürekli yenilik arayışı içerisindeki araştırmacı yönünü vurgular. Sanatçının “kendi kuşağı içerisinde, eski kuşakları aşabilen” başarılı sanatçılardan biri olduğu yorumunda bulunur.²⁰⁹⁰

Cihat Burak'ın son dönem çalışmalarından derlediği sergisi, 15 Şubat – 10 Mart 1982 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılır. Güzin Fuat Okbay sergiyi, sanatçının kendine özgü yaklaşımlarının başarılı bir ürünü olarak değerlendirir. Burak'ın naif yaklaşımlarının yanı sıra, “uyuşamaz sanılan renklerle” yakaladığı uyuma dikkat çeker.²⁰⁹¹ Ahmet Köksal, sanatçının belirli akımların dışında kalan kişiliğiyle ilgi uyandırdığını belirtir. Sanatçının otuz yıllık çalışmalarından oluşan yaklaşık elli eser ile serginin retrospektif nitelik taşıdığını vurgular. Sergide, Cihat Burak'ın özgür ve eklektik üslubunun açıkça temsil edildiğini düşünür. Köksal'a göre Cihat Burak bir yandan imgesel görüntüleri düş ya da masal atmosferi içinde ele alırken, diğer taraftan nesnelere, insanlar, doğa ve yaşam çevresine ilişkin çelişiklere yönelir. Sanatçının eserlerinde “derin bir halk sezgisi ile Batılı kültürün birleştiğini” gözlemler. Eleştirel

²⁰⁸⁷ Güzin Fuat Okbay, “Nihat Akyunak Sergisi”, *Ankara Sanat*, 191, Ankara 1982, s. 21.

²⁰⁸⁸ Ahmet Köksal, “Akyunak'ta Peyzaj Çeşitlendirmeleri”, *Milliyet Sanat*, 41, İstanbul 1982b, s. 47.

²⁰⁸⁹ Kaya Özsezgin, “Bir Anma Sergisi ve Ötekiler”, *Milliyet Sanat*, 42, İstanbul 1982, s. 49-40.

²⁰⁹⁰ Nüzhet İslimyeli, “Hüseyin Bilişik Sergisi”, *Ankara Sanat*, 191, Ankara 1982, s. 19.

²⁰⁹¹ Güzin Fuat Okbay, “Sergiler (İstanbul'da Sergiler)”, *Ankara Sanat*, 192, Ankara 1982, s. 20-21.

gerçekçi yaklaşımlar ile gerçeküstücü ve naif öğelerin birleşimini takdir eder. Cihat Burak'ın özenli bir istif ve kurgu düzeni içerisinde tutarlı bir üsluba sahip olduğu yorumunda bulunur.²⁰⁹²

Devrim Erbil'in kişisel sergisi, 18 Şubat – 18 Mart 1982 tarihleri arasında Tıglat Sanat Galerisi'nde açılır.²⁰⁹³ Sergide, sanatçının 1977 ve 1979 tarihli iki eseri ile son iki yılda üretilmiş yirmi resim ve beş özgün baskı çalışması teşhir edilir. Ahmet Köksal, Devrim Erbil'in eserlerinde doğa tutkusu, Anadolu kasabaları çeşitlemeleri ve İstanbul manzaraları olmak üzere üç ana temaya odaklandığını belirtir. Bu temalar çerçevesinde özgün bir üsluba ulaştığı görüşündedir. Sergide teşhir edilen eserlerde doğal görüntülerden hareketle kimi zaman lirik kimi zaman ise gerçekçi ve somut bir anlatıya ulaşma çabası gözlemler. Köksal'a göre Erbil'in eserlerinde Doğu sanatlarının özelliklerinden olan çizgisel yapı, ritmik dokular ve sezgisel bir içsellik anlayışı, çağdaş ve soyutlayıcı bir biçim kaygısına dönüşür. Son dönem eserlerinde ise renk ve lekenin yorumlayıcı işlevi öne çıkar. Sergide yer alan serigrafî ve gravürlerinde ise pentürlerine koşut bir istif, düzen kaygısı, monokrom renkler ve ritmik dokularla oluşturulmuş grafik kaygılar yer alır.²⁰⁹⁴

Can Göknîl ve Berna Türemen'in ortak sergisi, 2 Mart – 20 Mart 1982'de Galeri Lebriz'de gerçekleşir. Feryal Çeviköz, sergiye ilişkin incelemesinde, her iki sanatçının resimlerine “*çocuksu bir saflık ve sadelik*” ile yaklaştığını belirtir. Can Göknîl'in Türkiye'de okul öncesi resimli çocuk kitaplarının öncüsü olduğunu vurgular. Çeviköz ayrıca sanatçılarla sergi hakkında bir görüşme gerçekleştirir. Can Göknîl, çocuksu biçim anlayışı içerisinde insanların duygu ve yaşantılarındaki yabancılaşmaya yönelik farkındalık yaratmayı amaçladığını söyler. Berna Türemen ise naif resimlerinin toplumdan ve geleneklerden ayrı düşünülemeyeceğini söyler. Türemen'e göre naif resim, “*saf yüreklilik, çocuksu duyarlılığın resimde egemenliği*” ve resmin güdüsel olmasıdır.²⁰⁹⁵

Elif Naci'nin natürmort çalışmalarından oluşan sergisi 11 Mart – 31 Mart 1982 tarihleri arasında Urart Sanat Galerisi'nde açılır. Melih Cevdet Anday, Cumhuriyet

²⁰⁹² Ahmet Köksal, “Cihat Burak'ın Dünyası”, *Milliyet Sanat*, 43, İstanbul 1982c, s. 48.

²⁰⁹³ Anonim, *agm. (1982a)*, s. 48.

²⁰⁹⁴ Ahmet Köksal, “Devrim Erbil'de Şiirsel Gerçekçilik”, *Milliyet Sanat*, 44, İstanbul 1982d, s. 47.

²⁰⁹⁵ Feryal Çeviköz, “Bakış Açısı ve Espri Beraberliği Ortak İki Ressam: Can Göknîl – Berna Türemen”, *Cumhuriyet*, 4 Mart 1982, s. 4.

gazetesinde sergiye ilişkin bir inceleme yazısı kaleme alır. Sanatçının Türk resim sanatındaki özgün ve yenilikçi konumunun altını çizer. Elif Naci'nin Batılı modern sanat etkilerine karşı “*yerli beğeni birikimlerinin savunucu*” olduğunu, minyatür ve halk sanatlarının nakışçı yönlerinin modern olmaya elverişli doğasını vurguladığını anımsatır. Anday'a göre modernlik ve yerellik arasındaki karşıtlık yeterince çözümlenmiş değildir. Üslup özelliklerinin “*bizim sanatımız*” anlayışıyla sınırlı bir çerçevede irdelendiğini düşünür. Nakış, minyatür gibi geleneklerin salt Türk – Osmanlı geleneğine indirgenmiş olmasını eleştirir. Anday'a göre tarihsel perspektifte kültürlerarası etkileşimler geniş coğrafyalara yayılarak bir dizi gelişmeyi tetikler. Bu bağlamda modern sanatın kaynaklarını yalnızca Afrika primitivizmine mâl etmek kadar, soyut sanatın kaynağını doğu – İslâm coğrafyasında aramak hatalı bir tutumdur. Kültürler ve coğrafyalar arasındaki dünyayı algılama – ifade etme biçimlerinin farklılıklarına işaret eden Anday, kültürlerle içkin dinamiklerin sanattaki özgün rollerini altını çizer.²⁰⁹⁶

Osman Zeki Çakaloz, 1982 yılı Mart ayında açılan çeşitli sergilere ilişkin bir inceleme yazısı kaleme alır. A Sanat Galerisi'nde açılan Ziya Keseroğlu'nun anma sergisinde, sanatçının yirmi beş eseri teşhir edilir. Çakaloz'a göre Keseroğlu'nun biçemi Barbizon Okulu ile fovist ekol arasında, izlenimci etkilerin sezildiği özgün bir karakter taşır. Manzara, natürmort ve portrelerinde kalın renkli çizgiler, sert fırça hareketleri, “*yumuşak ve hafif bir*” yaklaşım içerisinde bütünlük kazanır. İsmail Türemen'in Bedri Rahmi Galerisi'ndeki sergisinde ise yeni özgün baskıları yer alır. Sergilenen eserlerde kumla kazıma gibi yeni baskı teknikleri öne çıkar. “*Vitrin ve Dışarıdakiler*” gibi eserlerinde boya – renk ve çizgi – doku özellikleri bir arada güçlü bir ifade aracına dönüşür. Figüratif bütünlük içerisinde sözcükler, grafik öğeler, taramalar, siyah – beyaz değerler, boşluklar – doluluklar ve renk tonlamaları “*birbirlerini örtmeden iletişim işlevlerini sürdürürler.*” Devrim Erbil'in Tıglat Sanat Galerisi'ndeki sergisinde ise sanatçının üslubu, çizgi ve lekeye dayalı doku anlayışında temellenir. Çakaloz, Erbil'in eserlerini geleneksel halk sanatlarına varan derin bir biçimsel araştırmanın başarılı sonuçları olarak niteler.²⁰⁹⁷ Kaya Özsezgin ise Devrim Erbil'in sergisinde “*bir tür doğa sevgisini ve özgürlük simgesini akla getiren*” büyük kompozisyonlara ağırlık verdiğine dikkat çeker. Sanatçının “*çizgi ve grafik düzenine dayalı etkinliğini değiştirme*

²⁰⁹⁶ Melih Cevdet Anday, “Bir Canlı Doğa Sergisi”, *Cumhuriyet*, 19 Mart 1982, s. 2.

²⁰⁹⁷ Osman Zeki Çakaloz, “İstanbul Sergilerinden”, *Cumhuriyet*, 24 Mart 1982, s. 4.

çabasının sezildiğini” ifade eder. Buna karşın, Erbil’in eserlerinde “*değişmeyen ve hep yenilenen bir kompozisyon şemasına bağlılık*” olduğu görüşündedir. Kaya Özsezgin, Devrim Erbil’i yeni arayışlarında “*dekoratif pano çıkmazına girme*” riskine karşı uyarır.²⁰⁹⁸

Nur Koçak’ın “*Gönderiler*” adlı sergisi 3 Nisan – 20 Nisan 1982’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Kemal İskender, sergiye yönelik eleştirisinde Nur Koçak’ın “kadın sanatçı kimliği” ve “*avantgard sanatçı*” olgusuna odaklanır. Sergiyle eş zamanlı olarak aynı mekânda Füsun Onur ve İpek Aksügür’ün sergilerinin de açılmasının planlandığını söyleyen İskender, Füsun Onur’un sergiden çekilerek yerine Teoman Madra’nın dahil edilmesini “*kadın sanatçılar imgesinin ön plana çıkmaması*” açısından sanatçılar için olumlu bir gelişme olarak yorumlar. Ayrıca Nur Koçak’ın Güzel Sanatlar Akademisi’nden kadın olduğu için uzaklaştırıldığına yönelik söylenceleri anımsatır. Nur Koçak’ın “*kadın kimliğini vurgulamaya hakkı olmasına*” karşın, böyle bir vurguya gerek olmadığı görüşündedir. Sanatçıların “*kadın sanatçı imgesi ile özgünlük arayıcılığını özdeşleştirmeye gereksinim duymayacak kadar*” başarılı sanatçılar olması gerektiğini düşünür. Öte yandan Nur Koçak, Füsun Onur ve Teoman Madra’nın avantgarde sanat kavramı çerçevesindeki ortak yaklaşımlarına dikkat çeker. Avantgarde sanatçı imgesi yaratmanın “*aile sanatçı, çoban sanatçı, naif sanatçı gibi ucuz propagandist imgeler kullanma şarklılığı ile dolu*” *Türk sanat ortamında küçümsenmeyecek ciddi bir girişim*” olduğunu ifade eder. Ancak İskender’e göre Türkiye’de avangarde sanat başta Marcel Duchamp olmak üzere, Batılı avangarde eğilimlerin yapay aktarmalarını içerir. Avantgarde olgusu Batı’nın nesnel koşulları içerisinde gerçekleşirken, Türkiye’de böylesi bir gelişimden söz etmek mümkün değildir. Bu bağlamda Nur Koçak’ın parfüm şişeleri, ruj dizileri ve çeşitli beden görünümelerini büyük ölçekli ve hiper-realist stilde çalıştığı eserlerinde “*Batı’da uzun zamandan beri bir mistifikasyonu yaşanan Duchamp uzantısallığını Türkiye’de uygulamaktan başka bir şey değildir.*” Sanatçının altmış dört parçadan oluşan “*Proje*” yapıtı ise Batı’daki örneklerini aratmayacak bir teknik yetkinliktedir. Kişisel ve çevresel-toplumsal kaynakları bütünleştiren içeriği özgün bir sonuçtur. Kemal İskender, “*Mutluluk Resimleri*” ve “*Müdahale Edilmiş Kartpostallar*” serilerinde ise sanatçın kitle

²⁰⁹⁸ Kaya Özsezgin, “Devrim Erbil Üzerine”, *Milliyet Sanat*, 46, İstanbul 1982, s. 50.

kültürü çerçevesindeki toplumsal tartışmalarda avantgard eğilimin sorgulayıcı niteliklerini keşfeder.²⁰⁹⁹

Jale N. Erzen, İpek Aksüğü'ün 3 Nisan – 20 Nisan 1982'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisini inceler. Erzen, yazısında, sanatın işlevleri arasında “toplumu alışkanlıkları doğrultusunda rahatsız etmek, seyirciyi yeni gözlemlere zorlamak ve kristalleşmiş dünya imgesini sarsmak” ereğine işaret eder. Sanat eserlerinin “yenilik” niteliğinin “sanatta yüceltilmiş değerlerin” yitirildiğini işaret etmesi bakımından izleyici bir tür tepkiselliğe yönlendirdiğini belirtir. Türkiye’de ise sanat piyasasının son yıllardaki canlılığına karşın kültürel değerlerde yenilik yaratacak güce ulaşamadığını düşünür. Bir sanat türünün kültürel kapsamının piyasadaki görünürlüğüne bağlı olduğuna dikkat çeker. İpek Aksüğü'ün eserlerinde, piyasa değerleri çerçevesinde sıradan izleyici beklentileri ötesinde “ussal ve algısal zorlamaları gerektiren niteliklerin” bulunduğu görüşündedir. Erzen’e göre, sergide yer alan çalışmalar “ciddi, araştırmacı, zorlayıcı ve duygusallığın çözümlemesini yapan” sorgulamalardır. Bu eserlerde Türk toplumunun şehirleşme, endüstriyelleşme ve yeni estetik yargılar kazanma gibi süreçleri tartışılır. Resmin ton, renk, biçim ve çizgi kaygıları somut algı süreçlerine seslenirken, içerik ile bütünleşik bir anlatıyı destekler. Eserlerin, resim serileri şeklindeki düzeni, resmin sürece ilişkin değerlerine ve “nesnel analizi belgeselleştirme” kaygılarını görünür kılar.²¹⁰⁰

Kaya Özsezgin, 15 Nisan 1982 tarihli Milliyet Sanat Dergisi'nde, Burhan Uygur'un Artisan Galeri'deki sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Özsezgin, sanatçının çalışmalarında öteden beri süregelen biçimleme ve doku özellikleri bulunduğuna dikkat çeker. Figüratif deformasyonların “mazlum ve yoksul bir insan imgesini güçlendirici” nitelikte olduğunu gözlemler. Sanatçının insan ve doğa ilişkilerinin bilinçdışındaki ayrıntılarını sezgisel yönleriyle ele aldığını belirtir. Eserlerinde, olayların ve görünümünün tekdüzeliğinin ardında yatan gerçeği çözümleme çabasının altını çizer. Özsezgin’e göre sanatçının eserlerinde “yaşanmış duyarlıkların buruk tadı egemendir.” Burhan Uygur'un resimlerinde işlediği temaların “bir başka yolla, bir başka duyarlık biçimiyle” anlatılamayacağını, bu nedenle ifadelerin “rahat, kararlı ve değişken” olduğunu düşünür. Ayrıca sanatçının kasti olarak “görsel nitelikli bir felsefe”

²⁰⁹⁹ Kemal İskender, “Nur Koçak ve Avant-Garde Sanat”, *Sanat Çevresi*, 42, İstanbul 1982, s. 18-20.

²¹⁰⁰ Jale N. Erzen, “İpek Aksüğü'ün Resimlerinde Çağdaş ve Geleneksel Sanat Değerlerinin Öyküsü”, *Sanat Çevresi*, 42, İstanbul 1982, s. 22-23.

oluşturmaktan kaçındığını vurgular. Burhan Uygur'un, "*fantastik gerçekçiliğin yapay ve kurgusal düzenler içindeki*" sıradanlığını aştığı değerlendirmesinde bulunur.²¹⁰¹

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda Lütfü Günay ve S. Saim Tekcan'ın kişisel sergilerini inceler. Lütfü Günay'ın Parmakkapı İş-Sanat Galerisi'nde düzenlediği, son dönem çalışmalarından bir derleme olan kişisel sergisini başarılı bulur. Lütfü Günay'ın 1952 – 1976 dönemlerindeki eserlerinde, resmin biçimsel değerlerini ve soyut niteliklerini öncelediğini vurgular., 1977'den sonraki çalışmalarında gezi izlenimleri ve yöresel gözlemler üzerinde biçimlenen bir peyzaj türü üzerine yoğunlaştığını gözlemler. Yakın dönem eserlerinde ise diğer başkent ressamı gibi Altındağ ve Kayaş'taki Ankara gecekondularını ele aldığını, bunlardan bazılarında yağlı pastel ve yağlıboya tekniğine "*bronz ya da alüminyum yıldız*" kattığını söyleyerek²¹⁰² şu ifadelere yer verir:

*“Önceki dönemin deney birikimlerini içtenlikli doğa gözlemleriyle birleştiren bu resimlerde nesnel görünümün karmaşık ayrıntılarını arınmış, yöresel değerlere dönüştüren bir dışavurumculuk ağırlığını duyuruyor. Koyu, tok ve azaltılmış renk değişimleri arasında işlek, duyarlı ve atak leke dokularına öncelik veren bu tutum çağdaş, anlatımcı ve soyutlayıcı bir görünümü anlayışına bağlanabilir.”*²¹⁰³

Süleyman Saim Tekcan'ın yirmi serigrafı ve yirmi iki gravürden oluşan Nişantaşı Urart Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının "*özgün baskı resminde yirmi yıllık deney birikimleriyle ulaştığı düzeyi özgün ve araştırmacı motif kurgularıyla*" çeşitlediğini gözlemler. Tekcan'ı "*yirmi yıldan beri özgün baskı resminde, özellikle serigrafı tekniğinde etkinlik gösteren bir sanatçı*" olarak niteler. Sanatçının serigrafı alanındaki öncü rolünü vurgular. Köksal'a göre sanatçının son eserlerinde "*yumuşak etkiler, doku incelikleri, derinlik ve ara renkler içeren yeni yöntemler*" öne çıkar. Sanatçının yer yer kaligrafik öğelere yer verdiğini, bunların tuğra motifi, nakışsı, yerel ve fantastik esinlenmeler olduğunu söyler. Sanatçının yerel eğilimlerinin, üslubundaki biçimci, disiplinli ve çağdaş grafik anlatımın egemenliği değiştirmedeğini belirtir. Yazıda ele alınan sergilerden sonuncusu, 12 yıllık aradan sonra Oktay Günday'ın Tıglat

²¹⁰¹ Kaya Özsezgin, "Devrim Erbil Üzerine", *Milliyet Sanat*, 46, İstanbul 1982, s. 50.

²¹⁰² Ahmet Köksal, "Lütfü Günay, S. Saim Tekcan, Oktay Günday", *Milliyet Sanat*, 46, İstanbul 1982e, s. 48-49.

²¹⁰³ A. Köksal, *age. (1982e)*, s. 48.

Galerisi'nde düzenlediği sergisidir. Sanatçının eserlerinde “çağdaş soyut beğenin” izlerini yansıttığını düşünen Köksal, figüratif soyutlamalarındaki Anadolu kökenli “birleşimsel” yaklaşımları takdir eder.²¹⁰⁴

Özer Kabaş'ın kişisel sergisi, 4 Mayıs – 29 Mayıs 1982 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide sanatçının çoğunluğu yağlıboya çalışmalarından oluşan otuz beş eseri teşhir edilir. Ali Teoman Germaner, sanatçının eserlerinde öz – biçim arasında sağlam ve dengeli bir ilişki olduğunu söyler. Moda ya da anonim yorumlardan ziyade “özgün, anlatımcı ve gözlemci” bir dili olduğunu belirtir. Sanatçının çok yönlü sanatçı kişiliğini vurgular.²¹⁰⁵ Hilmi Yavuz, sanatçının eserlerinde günlük yaşam ve sanatsal üretimin iç içeliğine işaret eder. Erol Kınalı ise sanatçının eserlerindeki çizgi ve dinamizme dikkat çeker. Kınalı'ya göre çevresiyle sürekli bir iletişim içerisinde olan sanatçı araştırmacı bir tavır eşliğinde doğayla dinamik ilişkiler kurar.²¹⁰⁶

Osman Zeki Çakaloz, 1982 yılı Mayıs ayında açılan Orhan Ersoy ve Ramis Aydın'ın kişisel sergilerini inceler. Orhan Ersoy'un Tıglat Sanat Galerisi'nde 22 Haziran 1982 tarihine kadar açık kalacak sergisinde, otuz altı yağlıboya eser teşhir edilir. Sanatçının klasik pentür eğilimlerine dikkat çeken Çakaloz, kimi natürmortlarda Süleyman Seyyit Bey'den önemli ölçüde esintiler taşıdığını söyler. Ramis Aydın'ın Akbank Sanat Galerisi'nde 11 Haziran'a kadar açık kalacak sergisinde, 1982 tarihli yirmi sekiz eser yer alır. Sanatçının biçim – içerik uyumunu öncelediği eserlerinde Anadolu insanının güncel yaşamına odaklandığını belirtir. Sanatçının 1960 kuşağı içinde, figüratif bir tarzda tutarlı ve özgün bir kimlik olduğu görüşündedir.²¹⁰⁷

Sezer Tansuğ, *Sanat Çevresi Dergisi*'nin 43. sayısında 1982 yılının Ocak, Şubat, Mart ve Nisan aylarındaki sanat etkinliklerine ilişkin bütünlüklü bir değerlendirme yapar. İnceleme kapsamında kalan dört aylık periyodu hareketli bir dönem olarak niteler. Sezer Tansuğ'un öne çıkan etkinlikler arasında saydığı ilk sergi Melike Abasıyanık Kurtiç'in Ankara'da Artisan Galeri'de ve İstanbul'da Maçka Galerisi'nde açtığı “*Deniz Kestanesi Çizimleri*” sergisidir. Cihat Burak'ın Urart Galerisi'ndeki

²¹⁰⁴ A. Köksal, *age. (1982e)*, s. 49.

²¹⁰⁵ Ali Teoman Germaner, “Özer Kabaş'ın Resim ve Baskıları”, *Sanat Çevresi*, 43, İstanbul 1982, s. 20.

²¹⁰⁶ Hilmi Yavuz, Süleyman Saim Tekcan vd., “Arkadaşımız Özer Kabaş İçin”, *Sanat Çevresi*, 43, İstanbul 1982, s. 18-19.

²¹⁰⁷ Osman Zeki Çakaloz, “Bir Grafik, İki Resim Sergisinden İzlenimler”, *Cumhuriyet*, 31 Mayıs 1982, s. 5.

sergisi, Malik Aksel'in Cumalı Sanat Galerisi'ndeki suluboya sergisi, Saim Tekcan'ın Urart Galerisi'ndeki kişisel sergisi, Nur Koçak'ın İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki “Göndermeler” sergisi, Hale Arpacıoğlu'nun Galeri Baraz'daki sergisi ve Adem Genç'in İzmir'de açtığı sergiyi işaret eder. Ayrıca Ömer Uluç'un son dönem çalışmalarında figür ve peyzaja yönelerek “olağanüstü üslup değerlerine” ulaştığını düşünür. Türk resminde Ömer Uluç ile kıyaslanabilecek hiçbir pentür ustalığı olmadığı iddiasında bulunur.²¹⁰⁸ Ayrıca Tansuğ, sergi eleştirilerine geçmeden önce Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden istifasına ilişkin şu açıklamayı yapar:

“DGSA ile ilgiyi bütünüyle kesmiş olmam, bu kurum çerçevesinde gerçekleşen hiçbir olguyu kesinlikle değerlendirmeyeceğim anlamına gelir. İçindeki bazı istisna yetenekler dışında, DGSA bundan böyle hiçbir surette yüreklendirme ve sanatsal çabalarını destekleme zahmetine girmeyeceğim bir kurumdur. Bu kadirbilmez kurum bundan böyle hiçbir zaman ilgi ve sevgimi yöneltmeyeceğim bir yer olmayacaktır. Kısaca şunu ifade etmek isterim ki, yeni üniversite yasasından yana açık yürekli tutumum DGSA çevresinde nerelere varacağı kestirilemeyecek husumet belirtilerine sebep olduğu için bu kurumdan istifa ettim. Bu istifa temelinde Atatürk ilkelerinin kararlı programı bulunan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin iradesine de arzedilmiştir.”²¹⁰⁹

“Türk Resminde Soyut Dışavurumcular” sergisi 1982 Mayıs ayında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır.²¹¹⁰ Osman Zeki Çakaloz, sergi içeriğinin Türk sanatında soyut yaklaşımların ve çağdaş Türk sanatının iç dinamiğini yansıtmaya açısından önemini vurgular. Soyut yaklaşımların 1950'li yıllarda oluşmaya başladığını, esas ivmenin ise 1960-1970 yılları arasında sağlandığını belirtir. Serginin, çağdaş Türk resminin değerlendirilmesi ve kavranmasına önemli bir işlev taşıdığı görüşündedir. Adnan Çoker'in klâsik mimari kaynaklara yönelen geometrik yaklaşımlarını, Türkiye'de soyut sanatın “nitelik ölçeği” olarak tanımlar. Lütfü Günay'ın yüzey araştırmalarını, Sabri Berkel'in renk ve motive dayanan soyutlamalarını, Erdal Alantar'ın devingen kompozisyonlarını, Güngör Tamer'in “koyu ve derinlemesine bir

²¹⁰⁸ Sezer Tansuğ, “Bir Tavrı ve Bir Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 43, İstanbul 1982a, 36.

²¹⁰⁹ S. Tansuğ, *agm. (1982a)*, s. 36.

²¹¹⁰ Sergide Yer Alan Sanatçılar: Hakkı Anlı, Erdal Alantar, Reşat Atalık, Kuzgun Acar, Fethi Arda, Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Nejat Melih Devrim, Abidin Dino, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, Lütfü Günay, Zeki Faik İzer, Nuri İyem, Hasan Kavruk, İlhan Koman, Fethi Kayaalp, Güngör Taner, Selim Turan, Ömer Uluç (Osman Zeki Çakaloz, “Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk”, Cumhuriyet, 21 Mayıs 1982. s. 4)

espastan dışı açılan” soyut dışavurumcu eserlerini Türk soyut sanatının gelişim çizgisi içerisinde önemli aşamalar olarak niteler.²¹¹¹ Canan Çoker, Türkiye’de soyut dışavurumcu sanatçıların, Batı’da olduğu gibi figürasyona ya da geometrik soyutlamalara karşıt bir tavır içinde olmadığına dikkat çeker. Aksine, pek çok sanatçının soyut dışavurumcu teknik, malzeme ve ifade yöntemlerini figüratif bir anlatıma uyarladığını vurgular.²¹¹² İpek Aksüğüür ise sergide, Türk resminin hiçbir döneminde mümkün olmayan bir bütünlüğün hâkim olduğu görüşündedir.²¹¹³ Döneme ilişkin düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

*“Başka sanat üslupları gibi Soyut Dışavurumculuk da Batıdan geldiği halde bu kez otomatizm yönteminin sanatçıyı bilinçaltına götürmesi, kendi iç dünyası ile aracsız bırakması Türk ressamını kendine rağmen kendini kabullenmeye, kendini aramaya, ruhsal dünyasına ifade vererek dünya ile olan ilişkisine özgün görsel denklemler bulmaya zorlamıştır. Bu nedenle bu sergideki bütünlüğün çağdaş Türk resminin başka hiçbir döneminde olmadığı kadar güçlü, yapıtların da o denli özgün ve içten olduğuna inanıyorum”.*²¹¹⁴

İpek Aksüğüür’e göre serginin en çarpıcı yanı sınırsız bir mekân duygusudur. Eserlerin non-figüratif niteliği *“bağlayıcı güçlü bir faktör”* olarak belirir. Non-figüratif yaklaşımlar, sanatçıları *“figür sorunundan”* kurtararak doğrudan duyguların ifadesine ve plastik sorunlara yönelmesine olanak sağlar. Buna karşın Batı’da soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışını sağlayan koşullar Türk toplumunda yer almaz. Batıda Soyut Dışavurumcuların başat özelliğini *“karşıtlıkların, renk, hareket ve kavram karşıtlıklarının, resim yüzeyinde bir denge içinde çözümlenmesi”* olarak tanımlayan Aksüğüür’e göre Türk resminde böyle bir endişenin öncelendiği söylenemez.²¹¹⁵ Bu bağlamda Türk sanatçıların soyut dışavurumculuğa katkısına ilişkin şu çıkarımda bulunur:

“Sanatta en kalıcı sorun olan soyut yapı sorununa Türk sanatçısı da çağcıl düzeyde önemli katkılarda bulunabilirdi. (...) Batıyı kopya etmek adına

²¹¹¹ O. Z. Çakaloz, *agm.*, s. 4.

²¹¹² Canan Çoker, “Resim Tarihimizde Bir Dönem Soyut Dışavurumculuk”, *Sanat Çevresi*, 43, İstanbul 1982, s. 26-28.

²¹¹³ İpek Aksüğüür, “Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk”, *Milliyet Sanat*, 49, İstanbul 1982, s. 17.

²¹¹⁴ İ. Aksüğüür, *agm. (1982)*, s. 17.

²¹¹⁵ İ. Aksüğüür, *agm. (1982)*, s. 17.

*bile olsa yapılan bu işler kopya edilen sanatın zorunlu olarak getirdiği bilinçaltını zorlayan yöntemler nedeniyle Türk duyarlılığını ve kalıcı soyut öğeleri (renk, yapı, mekan anlayışını) ortaya çıkarmaları açısından büyük önem taşır.*²¹¹⁶

İpek Aksüğür, Refik Epikman'ın eserlerinde Paul Klee etkisi görülmesine karşın kendine özgü bir istifleme tutkusu, şen oyuncu tavrı, sevecenliğine dikkat çeker. Adnan Turani, Zeki Faik İzer, Hakkı Anıl, Lütfü Günay, Hasan Kavruk, Erdal Alantar'ın kıvrak çizgiler, hızlı, cesur fırça darbeleri ve güçlü renklerini öne çıkarır. Adnan Çoker'in eserlerinde “benzer bir kıvraklığı, iyimser bir mutluluğu uçan kanatların titreşimini andıran dinamik fırça ritimleri ve yumuşak gri tonları” soyut dışavurumcu nitelikleri açısından takdir eder. Sabri Berkel, Abidin Dino, Abidin Elderoğlu'nun Matisse, Miro, Mathieu, Klee gibi sanatçılardan etkilenmiş olmalarına karşın “dingin, durgun, zamansız, ölümsüz bir evreni kendilerine özgü bir mistisizmle” ele aldıklarını görüşündedir. Selim Turan, Adnan Çoker, Zeki Faik İzer, Hakkı Anıl, Lütfü Günay, Fethi Arda, Şadan Bezeyiş, Ferruh Başağa veriyor. Adnan Çoker ve Zeki Faik İzer'de yüzey ve figür arasındaki ayrıma yönelik biçimsel tartışmaların duygusal yoğunluk içerisinde ele alındığına dikkat çeker. Ömer Uluç'un sergide yer alan resimleri hakkında, “resimde dinamik ve statik öğelerin dengelenmesi sorununa” ilginç bir yaklaşım getirdiği düşünür. Uluç'un “vurucu renk yumaklarını tuval üzerinde sıçrattığı” resimlerinde “Türk resminin en özgün ve olgun kanalında gösterdiği gelişim çizgisini” takdir eder.²¹¹⁷

Onuncu Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen “1820 – 1920 Pentürde İstanbul” sergisi 24 Haziran – 21 Temmuz 1982 tarihlerinde Galata Sanat Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, 1820 – 1920 dönemini kapsayan koleksiyonunu Türk resim sanatının önemli bir evresini aydınlığa kavuşturması açısından önemli bulur. Ancak serginin hazırlanış aşamasında acele edildiğini düşünür. 19. yüzyılın primitifler kategorisinde, İstanbul Müzesi'nden getirilen Servili Ahmet Emin'in “Ortaköy Camisi”, Fenerli Ziya'nın “Bentlerden Peyzaj” ve “İstanbul Limanında Denizaltı”, “Kavak Açıklarında Osmanlı Donanması”, “Emirgan Korusunda Sarı Köşk” adlı üç imzasız tabloyu işaret eder. Sami Kuralları'nın “Kasımpaşa Kışlası”, Hilmi Kasımpaşalı'nın

²¹¹⁶ İ. Aksüğür, *agm.* (1982), s. 17.

²¹¹⁷ İ. Aksüğür, *agm.* (1982), s. 17.

“Sümbülefendi Türbesi” ve Vaniköy’den Ortaköy sırtlarını konu alan imzasız peyzajlarda “primitiflere özgü içtenlik ve ilkel bir disiplin izleri” gözlemler. Hoca Ali Rıza’nın bir sokak peyzajı ile Osman Hamdi’nin çocuk portresini “yöresel gözlem ve duyarlıklarla Batı tekniğine açılmanın” ilk adımları olarak niteler. Sami Yetik’in “Bostancı Kadınlar Hamamı (1900)” ve Nazlı Ecevit’in “Topkapı Sarayı Girişi (1920)” isimli tablosunu “yarı izlenimci ve gerçekçi ilişkilerle bugünkü resmimize bir bağlantı” olarak ele alır. Mühendis Mektebi ve Cimbali Kapısı’nı konu alan Kadir imzalı büyük boyutlu yağlıboya eseri ise Türk sanatında çağdaş eğilimler yönünde bir aşama olarak görülür.²¹¹⁸

Sezer Tansuğ, “1820 – 1920 Pentürde İstanbul” sergisine yönelik incelemesinde, sergiyi 1978 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde açılan “Türk Primitifleri” sergisi ile karşılaştırır. “1820 – 1920 Pentürde İstanbul” sergisinde “primitif” kavramının kullanılmamış olmasını olumlu bir yaklaşım olarak görür. Sergide eserleri yer alan sanatçılara ilişkin bilgi eksikliklerinin arşiv çalışmaları kapsamında ivedilikle tamamlanması gerektiğini vurgular. Teşhir edilen koleksiyonun “19. yüzyıl İstanbul pitoreskini” doğal, mimari ve deniz temaları içerisinde başarıyla temsil ettiğini düşünür.²¹¹⁹

Kemal İskender, *Sanat Çevresi* Dergisi’nin 1982 yılı Haziran tarihli nüshasında, Neşet Günal’ın sergisi çerçevesinde Türkiye’de mevcut eleştirel ortam üzerine değerlendirmelerde bulunur. İskender’e göre Türk eleştiri ortamı, Batı’dan ithal edilen değerleri pazarlama yoluyla “değer karmaşası” yaratan özel galerilerin tutumlarını yansıtır. Türk resminin en önemli eksikliği ise Batı’da Steinberg, Clement Greenberg ve Harol Rosenborg ile 2. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanatının yapılanmasını sağlayan eleştirel ortam benzeri bir tartışma ortamından yoksun olmasıdır. İskender, Batı’da eleştiri kültürünün sanat eğitimi almış ancak uygulamadaki başarısızlıklarından dolayı eleştirmenliğe yönelmiş isimler çerçevesinde meydana geldiğine dikkat çeker. Türkiye’de Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turan Erol gibi, aynı zamanda eleştirmen kimliğine sahip sanatçıların yarattığı eleştirel ivmenin önemli bir başlangıç olduğunu vurgular. Fakat bu sürecin, eleştirmen – yazar olmak dışında galeri yöneticiliği, sanat danışmanlığı, seçici kurul üyeliği ya da dernek faaliyeti gösteren

²¹¹⁸ Ahmet Köksal, “İki Festival Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 51, İstanbul 1982f, s. 33.

²¹¹⁹ Sezer Tansuğ, “1820 – 1920 Pentürde İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 44, İstanbul 1982b, s. 4-7.

isimlerin bazı çevreler ile girdiği çıkar ilişkileri nedeniyle sonlandığı görüşündedir. Mehmet Ergüven'in Neşet Günal'ın sergisi hakkında kaleme aldığı eleştiriyi²¹²⁰ irdeleyen İskender, Ergüven'in yazısını resimsel niteliğin ötesinde “*salt güzel cümleler dizmek adına*” yapılmış bir çaba olarak değerlendirir. Sanatçının müzik eğitimi aldığına dikkat çeken İskender, eleştirinin “*resim eğitiminden geçmemiş ama duyarlı kişilerin uğraşı olarak anlam bulacağına*” ilişkin kaygısını ifade eder.²¹²¹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'nin 1 Temmuz 1982 tarihli nüshasında, 1982 yılı sergi sezonu hakkında bir yazı kaleme alır. Bütünlüklü bir değerlendirmenin görsel sanatlar ortamının çelişki ve açmazlarını görmeye imkân verdiğini belirten Özsezgin, sorunların genellikle belirli noktalarda kümелendiğini tespit eder. Özsezgin'e göre “*galeri furyası*” ve çok sayıda sergi açılması “*değerli ile değersiz, sıradan olan ile kalıcı olanı*” aynı potada eritir. Herhangi bir galeride farklı başarı düzeylerinde sergiler görmek sıradan izleyici için çarpık bir beğeni ve sağlıksız yorumlara yol açar. Değer ve nitelik yönünden başarılı olan eserlerin yanında, ticari amaçlar ile üretilmiş eserlerin sıklıkla görülmesi galerilerin gerçek işlevi olan toplum beğenisini yönlendirme amacını ikinci plana atar. Sanat ortamının bir başka açmazı, sanatçı davranışları etrafında şekillenir. Genç sanatçılar, Batı'dan görüp öğrendikleri ya da ikinci elden izleme olanağı bulduğu Batılı çağdaş akımları aktarmacılık düzeyinde yeniden üretirken, bir grup sanatçı akademikleşen ve güncelliğini yitiren üsluplara yönelir. Genç sanatçıların sansasyon hevesleri ve gelenek hâline gelen bazı sergiler ile yetinmeleri geleceğe dönük sorumluluklarını unutmalarına yol açar. Eski kuşak sanatçıların “*duygusal ve hoşgörüsüz*” tutumları ise nesnel temellere dayanmayan polemikler çerçevesinde sanat ortamını olumsuz etkiler. Genç kuşakların yenilikçi üslup ve yaklaşımlarını “*kişisel öfkeler*” etkisiyle yok saymaları yapıtların doğru değerlendirilmesini engeller. 1980'li yılların ivme kazanan bir başka gelişmesi yarışmalı sergilerdir. Çağdaş sanatın çoğulcu ortamında seçici kurulların doğru ölçüt ve değerlendirme biçimlerine önem vermesi, özgün, nitelikli eserlerin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynar. Sergi döneminin sonuna Ayrıca, sergi döneminin sonuna doğru durağanlaşan piyasayı canlandırmak

²¹²⁰ Mehmet Ergüven, “Beş Gerçekçiden Biri: Neşet Günal”, *Gösteri Dergisi*, İstanbul 1981, s. 19.

²¹²¹ Kemal İskender, “Neşet Günal Sergisi Ardından Eleştirinin ve Eleştiri Ortamının Eleştirisi”, *Sanat Çevresi*, 44, İstanbul 1982, s. 42-44.

amacıyla açılan tematik karma sergiler, rastlantısallığı aşamasa da önemli bir uğraş olarak değer kazanır.²¹²²

“Günümüz Sanatçıları 3. Açık hava Sergisi”, 3 Temmuz – 21 Temmuz 1982 tarihlerinde Devlet Resim ve Heykel Müzesi bahçesinde düzenlenir. Sergi seçici kurulu Sabri Berkel, Candeğer Furtun, Neşet Günal, Hüsamettin Koçan ve Füsün Onur’da oluşur.²¹²³ Resim alanında başarı ödülü kazanan sanatçılar Aydın Ayan, Burhan Uygur ve Zekai Ormancı’dır. Baskı resim alanında ise Süleyman Saim Özcan ve Erkan Özdilek hak kazanan sanatçılar olur. Hisarbank’ın Ellişer bin liralık başarı ödülü ise Aydın Ülken, Mevlüt Akyıldız ve Ergin İnan’a verilir.²¹²⁴ Tomur Atagök, sergiye ilişkin incelemesinde yüz otuz iki sanatçının yüz altmış eserinin teşhir edildiğini aktarır. Serginin tanınmış sanatçılardan amatörlere değgin geniş bir çerçeveyi temsil ettiğini belirtir. Para ödülü kazanan eserler arasında Aydın Ülken, Mevlüt Akyıldız ve Ergin İnan’ın eserlerini başarılı bulur. Resim alanında plaket ödülü kazanan Aydın Ayan, Zekai Ormancı, Burhan Uygur ile Güngör Taner, Aynur Aytaç ve Hale Arpacıoğlu gibi genç sanatçıların eserlerinin dikkat çekici olduğunu söyler. Serginin diğer öne çıkan eserleri arasında Süleyman Saim Tekcan, Erkan Özdilek, Mustafa Aşier, Remzi Köklü, Mürşide İcmeli ve Kadrünisa Aydemir’in çalışmalarını sayar. Ayrıca eserlerin açık havada sergilenmesine ilişkin güneş ışığı ve ısı değişimlerinin eserler üzerine yarattığı erozyona dikkat çeker.²¹²⁵

Ahmet Köksal, “Günümüz Sanatçıları 3. Açık hava Sergisi” hakkındaki eleştirisinde, serginin nicelik açısından gösterdiği gelişmeyi, nitelik açısından sağlayamadığını düşünür (Fotoğraf 14). Sergide yer alan eserlerin büyük bir bölümünün küçük boyutlu olmasını, sergi alanının geniş mekân yapısı ile uyumsuz olduğunu gözlemler. Mevlüt Akyıldız’ın ödül kazanan “*Fayton Sefası*” eserini yabancı etkiler taşımaya karşın “*ustalaşmaya aday bir pentür becerisi*” içerdiğini belirtir. Aydın Ayan’ın ödüllü eserinde askerlik anılarına ilişkin düzenlemesini “*yaşanan gerçeklerden büyük boyutlu resme yönelişin yeni bir süreci*” olarak değerlendirir. Burhan Uygur’un soyut leke düzeniyle oluşan iki eserini takdir eder. Ramis Aydın, Muzaffer Akyol, Seyit

²¹²² Kaya Özsegin, “Giden Mevsimin Ardından”, *Milliyet Sanat*, 51, İstanbul 1982, s. 34-35.

²¹²³ Anonim, “Günümüz Sanatçıları 3. Açık Hava Sergisi’ne Başvuru Süresi 11 Haziran’da Bitiyor”, *Cumhuriyet*, 5 Haziran 1982, s. 5.

²¹²⁴ Anonim, “Günümüz Sanatçıları 3. İstanbul Açık Hava Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 45, İstanbul 1982, s. 25.

²¹²⁵ Tomur Atagök, “Bir Serginin Ardından”, *Sanat Çevresi*, 46, İstanbul 1982, s. 22-23.

Bozdoğan, Orhan Taylan, Faruk Cimok, Aydın Ülken, Gülseren Sudor, Nevziz Tanyeli, Doğan Paksoy, Yavuz Tanyeli, Memduh Kuzay, İnci Günvar gibi sanatçıların figüratif anlatımında farklı nitelik ve yorumlar ulaştığı görüşündedir. Nüzhet Kutluğ, Tomur Atagök, Rafet Ekiz “*somut öğelerle bütünleşen figür yorumunu*” vurgularken, Erkan Erdilek, Selma Gürbüz gibi sanatçıların soyut yüzeylere varan bir leke duyarlılığını öncelediğini aktarır. Güngör Taner’in soyut yaklaşımlarını, Zekai Ormancı’nın foto-gerçekçi nesne kurgusunu, Jale Gün’ün istif ve renk anlayışını beğenir. Fatoş Başkal’ın karışık tekniğini, Cengiz Çekil’in grafik nitelikli “*Yazı-Resim*” eserini, Selam Gürbüz’ün soyut leke dokularıyla güncel bir anlatım içeren çalışmasını, Ayşe Erkmen’in avantgard eğilimli “*Adak Ağacı – Sanat Ağacı*” çalışmasını serginin öne çıkan eserleri arasında sayar. Teoman Südor, Cevat Demir, Tayfun Erdoğan, Mustafa Betin, Mehmet Akbaba, Hüseyin Turhan, Yurdagül, Eyikoçak, Rahmi Neyiş ve Osman Yazıcı’nın eserlerini son zamanlarda Türk resminde görülmeye başlayan “*fantastik eğilim*” ile ilişkilendirir. Mustafa Aslier, Mustafa Pilevneli, Ruzin Gerçin ve Gürel Yontan’ın suluboyalarında ise yerel eğilimler içeren teknik başarılarına işaret eder. Sadun Ersin, Dilek Işıksel, Gülden Güngören, Sibel Özkaygısız ve Seyfi Arıkan’ın çiçek ve natüromortlarında farklı üslup tercihleri tespit eder. Baskı resimde ise Mürşide İcmeli, Saim Tekcan, Fevzi Karakoç, Remzi Köklü, Çetin Bilgin, Basri Erdem ve Gül Derman’ın çeşitli tekniklerde çok yönlü anlatımlar içeren zengin bir seçki sunduğu kanısındadır.²¹²⁶

²¹²⁶ Ahmet Köksal, “Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 53, İstanbul 1982g, 39.



Fotoğraf 14: Ahmet Köksal'ın Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi'ne ilişkin kaleme aldığı eleştiri yazısı (Milliyet Sanat).

Cavit Atmaca'nın kişisel sergisi, 23 Eylül – 16 Ekim 1982 tarihleri arasında Galeri Lebriz'de açılır. Kaya Özsezgin, sanatçının eserlerinde “giderek resimsel bir değere dönüşmüş sessizlik” olgusuna dikkat çeker. Sanatçının biçimsel kaygılarının arka planında, Doğulu sanatçılara içkin bir metafizik yaklaşım çerçevesinde iç dünyasını aktarma dürtüsünü işaret eder. Sergide yer alan İzmir ve çevresine ilişkin eserlerinde, Doğulu duyarlılık çerçevesinde temel hareket noktasının doğa olduğunu gözlemler. Cavit Atmaca'nın empresyonizm uzantılı üslup eğilimlerinde nötr tonların ağırlığı, titreşimli tuşlar, düz ve yalın çizgi yapısını vurgular.²¹²⁷ Gültekin Elibal, sanatçının eserlerinde yöresellik ve bireysellik içeren anlatısının evrensel bir kavrayış çerçevesinde birliğe ulaştığını düşünür.²¹²⁸ Ahmet Akdiken ise sergiye yönelik incelemesinde sanatçının renkçi yönüne odaklanır. Eserlerinde mavi rengin ön planda olduğunu, bej ve grinin ise uyumlu – armonik renk bütünlüğünde tamamlayıcı bir nitelikte kullanıldığını ifade eder.²¹²⁹

Kırküçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 29 Ekim 1982'de Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergi seçici kurulu Özer Kabaş, Zekai Ormancı,

²¹²⁷ Kaya Özsezgin, “Doğanın Yedeğinde”, *Sanat Çevresi*, 47, İstanbul 1982, s. 6-8.

²¹²⁸ Gültekin Elibal, “Cavit Atmaca İle...”, *Sanat Çevresi*, 47, İstanbul 1982, s. 9

²¹²⁹ Ahmet Akdiken, “Cavit Atmaca'nın Mavileri”, *Sanat Çevresi*, 47, İstanbul 1982, s.10.

Nevzat Yüzbaşıoğlu, Remzi Savaş, Şemsettin Arel, Namık Sevinç Arkın, Şükriye Işık, Ferit Edgü ve Mehmet Özel'den oluşur. Hamit Kınaytürk, seçici kurulun sekiz saatlik değerlendirme süresinde altı yüzü aşkın eserden altı resim, iki heykel ve iki seramik eseri ellişer bin liralık ödüle layık bulduğunu aktarır. Devlet tarafından eserleri satın alınmaya hak kazanan sanatçılar ise Hamit Görele, Cemal Bingöl, Cemal Baki, M. Zahit Büyükişleyen, Süleyman Saim Tekcan, Maide Arel, Ergin İnan, Zafer Gençaydın, Bilal Erdoğan ve Vedat Can olur. Sergide toplam yüz on üç resim, yirmi üç heykel ve seramik teşhir edilir.²¹³⁰

Osman Zeki Çakaloz, 29 Ekim 1982 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde, İstanbul ve Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Mehmet Özet ve Servinaz Özet'in Taksim Belediye Sanat Galerisi'ndeki sergilerinde Servinaz Özet'in yirmi yedi yağlıboya, Mehmet Özet'in ise on üç guvaj çalışması teşhir edilir. Çakaloz'a göre Servinaz Özet'in insan – doğa ilişkisini nesnel ve lekeci bir renkçilikle irdeler. Sanatçının gri – mavi, koyu gri – yeşil alanlarda doğa öğelerini titreşimli bir renk anlayışı ile yerleştirdiğini gözlemler. Bazı eserlerinde dekoratif ve illüstratif etkiye kaçan coşkulu anlatımında daha kontrolcü davranmasını önerir. Mehmet Özet'in eserlerinde, önceki sergilerine göre ortak bir anlatım diline ulaştığını düşünür. Soyutlanmış imgelere dönüştürülmüş insan kalabalıklarının hızlı ve devingen bir biçimde ele alındığını aktarır. Sanatçının çoğunlukla grafik kaygılardan uzaklaştığını, ancak kimi yineleme ve duraksamalarında bu kaygıların etkisinde kaldığı değerlendirmesinde bulunur. Gülümser Atılğan'ın Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki ilk kişisel sergisinde naif yaklaşımda 29 pastel eserin teşhir edilir. Çakaloz, Atılğan'ın çocuksu ve pedagojik çağrışımları bulunan eserleri ile akademik eğitimin yansıdığı, küçük boyutlu çalışmalarını “amatörlükten profesyonelliğe” geçişin işareti olarak yorumlar. Özdemir Yemencioğlu'nun aynı mekândaki sergisinde, “Sokak Fotoğrafçısı” ve “Karpuzcu” çalışmalarını beğenir. İki yapıtın biçimsel açıdan klasik pentürün kaidelerine ilişkin umutlu emareler içerdiğini gözlemler.²¹³¹

Avni Arbaş'ın kişisel sergisi, 7 Ekim – 28 Ekim 1982 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılır. Abdülkadir Günyaz, sergiyi piyasası ve eser fiyatları bağlamında inceler. Günyaz, 1950'lerde 1980'lere geçen sürede özer galeri ve koleksiyonerlerin

²¹³⁰ Hamit Kınaytürk, “43. Devlet Resim Heykel Sergisinde Ödül Kazanan Yapıtlar”, *Sanat Çevresi*, 45, İstanbul 1982, s. 26.

²¹³¹ Osman Zeki Çakaloz, “Dört Sergiden Gözlemler”, *Cumhuriyet*, 29 Ekim 1982, s. 4.

artışıyla sanat nesnesinin meta olarak değerlendirilmeye başladığını düşünür. Bu gelişme ışığında ressamın “çok çalışmaktan ziyade çok üretmeye” yöneldiğini belirtir. Avni Arbaş’ın son sergisinde, 1982’de üretilmiş elliden fazla yapıtın olmasına dikkat çeker. Sanatçının biçimsel açıdan belirli bir yetkinliğe ulaşmış olmasına karşın, bir yıl içerisinde benzer sayıda eser üreten pek çok ressamın niteliksiz çalışmaları düşünüldüğünde “üretim hızını” nitelik karşısında bir handikap olarak görür. Ayrıca, Arbaş’ın eser fiyatlarına dikkat çeker. Tüm eserlerin beş milyon civarında fiyatlandığını, küçük boyutlu eserlerin dahi bir memur maaşına eşit fiyatlarda satıldığının altını çizer. Sanat piyasasının çarpık ekonomik düzenine işaret eden Günyaz, sanatçıların eser satışı kaygısıyla yalnızca belirli bir çevreye hitap etme çabasını eleştirir. Resmin yalnızca “zenginliğin bir göstergesi” durumuna indirildiği tespitinde bulunur.²¹³²

Kaya Özsezgin, Avni Arbaş’ın sergisine yönelik incelemesinde, sanatçının 1970’lerden sonra “kendi toprağına ve insanına yönelik” çabalarını “doğa ile benzeşen ama ayrıntılarda kozmik bir ayrıcalığa dönüşen etkinlik” olarak niteler. Özsezgin’in kozmik ayrıcalık vurgusu, Cezanne’ın yarı dinsel temalarındaki doğaya içkin “kozmetik dalga” söylemine atıf içerir. Özsezgin, Arbaş’ın eserlerinde renkten ve lekeden soyutlanmamış duygu yoğunluğuna dikkat çeker. Paris’teki eğitim sürecinde doğaya ilişkin yaklaşımlarındaki sezgisel ve ifadeci tutumun ana hatlarını oluşturduğu görüşündedir. Sanatçının eserlerinde doğanın başlı başına bir anlam, titreşim ve duygusal yapıyı temsil ettiğini düşünür. Son dönem çalışmalarında “konunun ilk etkisini dağıtmayan, figürü doğal yapısından koparmayan bir yaklaşım içerisinde lekeci bir anlatımın yoğunluk kazandığını gözlemler.²¹³³ Sezer Tansuğ ise Avni Arbaş’ın eserlerinin Türk resminde Paris – İstanbul ilişkileri açısından önemine değinir. Özsezgin’e göre, Avni Arbaş Türk resminde dramatik bir sorun olan Paris meselesinin önemli bir unsuru olarak sanat tarihçiler tarafından irdelenmeyi bekleyen bir konudur.

2134

Kaya Özsezgin, Şefik Bursalı’nın Kasım ayında açılan İstanbul’daki ilk kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Özsezgin’e göre sanatçının eserleri “kökü bir çeşit

²¹³² Abdülkadir Günyaz, “Zenginlere Özel Resim Sanatı”, *Cumhuriyet*, 27 Ekim 1982, s. 4.

²¹³³ Kaya Özsezgin, “Avni Arbaş ya da Lekenin Anlatımcı İşlevi”, *Sanat Çevresi*, 48, İstanbul 1982, s. 6-8.

²¹³⁴ Sezer Tansuğ, “Avni Arbaş – Bir Paris, Bir İstanbul”, *Sanat Çevresi*, 48, İstanbul 1982c, s. 12.

klasisizme dayanan gelenek” ile bağlantılıdır. Gölge – yarı gölgeler, açık – koyu tonlar, modülasyonlar ve figür yaklaşımlarında “*ince bir sezgi gücü*” sanatçının karakteristik özelliği olarak öne çıkar. Sanatçının Anadolu’ya yönelik duyarlılığını ve empresyonist gelenekteki önemini takdir eder.²¹³⁵ Sanatçının kompozisyon, renk, desen ve figür ilişkilerinde titiz ve gözlemci bir tavrın izlerini bulur. Özsezgin, Bursalı’nın eserleri çerçevesinde Türkiye’de empresyonist geleneğin tarihsel gelişim ve yapılına ilişkin çıkarımlarını şu sözlerle ifade eder:

*“Doğum tarihleri Şefik Bursalı gibi 1900’lerin başlarına rastlayan sanatçı kuşağı, doğayı dikkatle ve duyarlı bir ilgiyle izlemenin birçok sanatsal sorunun çözümünü kolaylaştıracağı inancındadırlar. Doğa ve çevre, onlara bir takım seçenekler sunmuş, onlar da bu seçenekleri kendi sanat anlayışları düzeyinde değerlendirmişlerdir. Bu açıdan bakınca Şefik Bursalı’nın sanatı ilk planda Çallı ve arkadaşlarının açmış olduğu yolda hoca-öğrenci ve usta-çırak ilişkilerinden kaynaklanan bir eğilim gibi görünür. Ancak, örneğin Çallı’nın resmi ne kadar izlenimci ise Bursalı’nın resmi de o kadar izlenimcidir Işığın ve engin bilimsel çözümlerine girişecek izlenimci ayrıntılar, Çallı’nın resmi kadar Bursalı’nın resminde de geçerli olmamıştır. Ama bunun yanında, izlenimci resmin giderek akademik bir kimliğe bürünmüş farklı görüntüleri, Türkiye’de bir geç dönem uygulaması halinde gelişmiş olan resim anlayışına temel oluşturmaktan geri kalmamıştır.”*²¹³⁶

Jale Erzen, 1982 yılı Kasım ayında açılan Ankara Turkuvaz Galerisi’deki Hamit Görele ve Baraz Galerisi’ndeki “*Türk Resminde Figür ve Portre*” sergileri çerçevesinde Türk resim sanatında değerlendirme ve eleştirel yaklaşımlar üzerine bir yazı kaleme alır (Fotoğraf 15). Sergi olgusunun, yalnızca seyirlik bir eğlence değil, sanat tarihinin oluşumu için başat bir bilgi kaynağı olduğunu vurgular. Her iki sergide video, belge, tarihi fotoğraflar ve konferanslar ile zenginleştirilmiş içeriklerin, tarihsel değerlerin aktarımı noktasında doğru uygulamalar olduğu kanısındadır. Ancak bu çabaların yeterli düzeyde olmadığını; basın, yazarların ve sanat tarihçilerin ortak çabaları doğrultusunda yaşanan dönemin belgelenmesi gerektiğini belirtir. “*Türk Resminde*

²¹³⁵ Kaya Özsezgin, “Çağdaş Resmimizin Duygulu ve Suskun Adamı: Şefik Bursalı”, *Cumhuriyet*, 17 Kasım 1982, s. 4.

²¹³⁶ Kaya Özsezgin, “Şefik Bursalı’nın Resimlerine Bakarken”, *Sanat Çevresi*, 49, İstanbul 1982, s. 12-13.

Figür ve Portre” sergisinin nicelik açıdan zengin içeriğine karşın, eserlerin süreklilik ve tutarlılık göstermediğini düşünür. Farklı ekollerin, üslupların ve yaklaşımların sergi genelinde bütünlüğe kavuşmamış olmasını, değerlendirme ölçütlerinin yetersizliği ile ilişkilendirir. Türk sanatının sorunlarını eserlerde aramak kadar, değerlendirme ölçü ve yöntemlerinin de irdelenmesi gerektiğini savunur. Türk resim sanatının kronoloji ve analogilere dayalı anlatımının nitelikli bir değerlendirme imkânı sunmadığına dikkat çeken Erzen, kültürel ortamın başat eksikliğinin aynı zamanda bir literatür ve değerlendirme noksanlığı olduğu görüşündedir. Kültürel biçimlere ilişkin değerlerinin değerlendirme yöntemleri ile yakından ilişkisine dikkat çekerken, bu noktadaki sorumluluğun yalnızca sanatçılarda olmadığını hatırlatır.²¹³⁷



Fotoğraf 15: Jale Erzen'in Türk resim sanatına ilişkin genel eleştiri yazısı (Cumhuriyet).

Sezer Tansuğ “*Türk Resminde Figür ve Portre*” sergisine ilişkin incelemesinde resim sanatında figür geleneğinin dini, sosyolojik, ekonomik ve politik etkenler çerçevesinde şekillenen tarihsel birikimine dikkat çeker. İslâmiyet’in etkisi ile ötelenen figüre ilişkin “*en gerçekçi ve en akılcı yaklaşımların*” Türk sanatında bulunduğunu savunur. Bu sorunun aşılmasında laiklik ilkesinin önemiyle birlikte sanatçıların ulusal bilinçte sanat üretme iradesinin ve sanat eğitiminin rolüne dikkat çeker. Türkiye’de figür sorununun “*kendi ulusal tavrını belirleyen sanatsal gündelik laisizm ilkesinin sağlam kaidesi üzerinde*” yükseldiğini düşünür. Türk sanatında yağlıboya teknikleriyle çağdaş figüratif açılımların 19. yüzyılın ikinci yarısında Osman Hamdi Bey, Ahmet Ali Paşa ve Halil Paşa ile başladığını anımsatır. Figüratif geleneği tarihsel gelişimi içerisinde özetleyen Tansuğ, Cumhuriyet ile özdeş düşünülen dinamiklerin, Sanayi-i

²¹³⁷ Jale Erzen, “Türk Resmini Değerlendirmek”, *Cumhuriyet*, 1 Aralık 1982, s. 5.

Nefise Mektebi'nin kuruluşuna kadar izlenebileceğini vurgular. 1914 Çallı Kuşağı'nın portre ve figürlü kompozisyonlarda önemli bir atılımın öncüsü olduklarını, çağdaş Türk sanatında ise Yüksel Arslan, Ömer Uluç, Cihat Burak, Orhan Peker, Nuri İyem, Nedim Günsür, Nur Koçak, Balkan Naci İslimyeli, Neşet Günal ve Neşe Erdok gibi sanatçılar ile gittikçe güçlenen bir figüratif duyarlılığın sürdüğünü söyler.²¹³⁸

Gül Derman'ın kişisel sergisi 18 Kasım 1982'de Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide yağlıboya, taş baskı ve serigrafi çalışmaları teşhir edilir. Güner Somtürk, sanatçının eserlerini belirli bir tür altında sınıflandırmanın eksik bir yaklaşım olacağını düşünür. Somtürk'e göre, Derman naif ve primitif etkili çalışmalarında, çeşitli baskı tekniklerini duyarlı bir renk – leke uyumu içerisinde çağdaş bir yorumla ulaştır. Yenilikçi, özgür ve coşkulu bir anlatım ile güncel beğenilerin etkisinde şekillenen taklitçi yaklaşımlardan açıkça ayrılır.²¹³⁹

Malik Aksel'in 1982 yılı Kasım ayında Ankara Pedil Sanat Galerisi'nde suluboya eserlerinden oluşan bir sergi açar. Kaya Özsezgin, Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı yazıda, sanatçının Ankara'daki ilk kişisel sergisi olduğunu vurgular. Malik Aksel'in eserlerinde suluboyanın saydamlığını özgür ve rahat bir biçimde, başarı ile değerlendirdiğini belirtir. Aksel'in üslup tutarlılığının eserlerinde imzası olmaksızın fark edilebilecek güçte olduğunu düşünür. Kaya Özsezgin'e göre, renklerin koyulaştığı ve figürlerin esnek boyutlara ulaştığı eserlerinde izlenimci etkiler öne çıkarken, akademik kuralların gevşetildiği çalışmalarda “*halk tasvirlerinin doğrudan olmayan katkılarını*” düşünmek mümkündür. Çıplaklarında ise seçkin bir leke anlayışı çerçevesinde “süzülmüş bir beğeniye” işaret eder. Malik Aksel'in Türk resmini modernleşmesindeki öncü ve özverili çabalarını takdir eden Özsezgin, sanatçının “*hangi çağda olursa olsun çağdaş bir resim beğenisini*” ön planda tuttuğu görüşündedir.²¹⁴⁰

Şenol Yorozlu'nun kişisel sergisi, 1982 yılı Aralık ayında Urart Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, yağlıboya, çini mürekkebi, suluboya ve tempera tekniğinde kırk dokuz eser teşhir edilir. Şenay Kalkan, sanatçının eserlerinde göze çarpan ilk özelliğin keskin olmayan çizgiler ve koyu renkler olduğunu belirtir. Sanatçının

²¹³⁸ Sezer Tansuğ, “Türk Resminde Figür ve Portre”, *Sanat Çevresi*, 49, İstanbul 1982, s. 34-35.

²¹³⁹ Güner Somtürk, “Güler Derman Düşlerindeki Güzellikleri Resimliyor”, *Cumhuriyet*, 7 Aralık 1982, s. 4.

²¹⁴⁰ Kaya Özsezgin, “Malik Aksel'de Egemen Olan Yaşayan Sanatın İzleridir”, *Cumhuriyet*, 30 Kasım 1982, s. 5.

eserlerinin Avrupa’da gelişmekte olan yeni-ekspresyonizm, yeni-figüratif, yeni-vahşilik akımlarını kapsayan bir anlayışı içerdiğini vurgular.²¹⁴¹

3.1.4.4. 1983-1984 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

İsmet Birsel’in kişisel sergisi, 8 Ocak – 25 Ocak 1983 tarihlerinde Evrensel Sanat Galerisi’nde açılır. Erhan Karaesmen sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, Birsel’in eserlerindeki gelişim sürecini “*otodidakt*” kavramı çerçevesinde irdeler. Akademik eğitim görmeyen sanatçıları imleyen otodidakt kavramının “*alaydan yetişme*” anlamıyla küçümseme içerdiğini vurgular. Buna karşın Le Corbusier, İhsan Cemal Karaburçak gibi otodidakt sanatçıları anımsatan Karaesmen, sanatçının eğitim eksikliğini Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Mübin Orhon atölyelerinde tamamladığını belirtir. İsmet Birsel’in eserlerinde perspektif, cisimlerin hacim – yüzey oranları, cisimler arası boşluklar, desenleştirme, renk tayini, tonlama, renk uyumu gibi teknik beceri gerektiren unsurların ve resme içkin sorunların çözüme kavuştuğunun savlamanın güç olduğu görüşündedir. Ancak biçimsel sorunlara ilişkin çözümlerin akademi eğitimi görmüş pek çok ressam için de çözümsüz kaldığına dikkat çeker. Erhan Karaesmen’e göre, sanatçının esas niteliği gözlem gücü ve iç dünyasının zenginliğinden kaynaklanır. Gündelik yaşamın akışı içerisinde insan ve çevre ilişkilerine odaklanır. Kendi içselliklerinin ifadesi açısından elverişli bulduğu dışavurumcu bir anlatım tarzını tercih eder. Alman dışavurumcuların etkisindeki dinamik ve yoğun ifadeli figürleri, dış dünyaya yönelik güçlü gözlemlerini yansıtır.²¹⁴² Kaya Özsezgin, Birsel’in ele aldığı kokteyl, balo, gece kulübü gibi insan kalabalıklarının yergisini içeren temaların ilgi çekici olduğunu düşünür. Sanatçının guvaj çalışmalarında boyanın olanaklarını iyi değerlendirdiğini, yağlıbovalarında ise aynı başarıyı sürdüremediği gözlemler.²¹⁴³

Naile Akıncı’nın kişisel sergisi 27 Ocak – 12 Şubat 1983 tarihleri arasında Ankara Evrensel Galeri’de açılır.²¹⁴⁴ Hüseyin Bilişik, sanatçının renk ve desen anlayışındaki özenli yapıyı övgüyle karşılar. Eserlerinde kesin konturlar yerine figürü soyut anlayışa yaklaştıran tutumuna dikkat çeker. Bilişik’e göre Akıncı’nın

²¹⁴¹ Şenay Kalkan, “Beni Görünen Değil, Görünenin Altında Yatan İlgilendiriyor”, *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1982, s. 4.

²¹⁴² Erhan Karaesmen, “İsmet Birsel’in Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 51, İstanbul 1983, s. 40-42.

²¹⁴³ Kaya Özsezgin, “Yaşamla Özdeş Bir Resim Yorumu”, *Milliyet Sanat*, 65, İstanbul 1983, s. 46-47.

²¹⁴⁴ Anonim, “Ocak ’83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 51, İstanbul 1983a, s. 56.

çalışmalarındaki biçimsel yenilikler duygusallıktan ziyade “*sanatı bütünü ile akılcı bir olay*” şeklinde algılamasının yansımalarıdır.²¹⁴⁵ Nihat Akyunak ise sanatçının ilk dönemlerinde egemen olan yeşil armoniler yerine, son eserlerinde farklı istif ve leke düzenleri içinde koyu renklerin ağır bastığı armonilere yöneldiğini gözlemler. Akıncı’nın açık hava ressamı olarak özenli çalışma sürecine dikkat çeken Akyunak, sanatçının pitoresk görünümlere ilişkin gözlem gücünü “*plastik bir senteze*” ulaştırmasındaki ustalığı takdir eder.²¹⁴⁶ Gültekin Elibal’a göre Akıncı’nın resimlerin “*desen anlatısı mekân doygunluğunda erirken*”, renk kompozisyon genelinde bütünlüleyici bir işlev kazanır.²¹⁴⁷ Kaya Özsezgin ise sanatçının Haliç civarındaki balıkçıları konu alan resimlerinde desenin hâkim gücünü ve renk kullanımındaki dengeli uygulamaları öne çıkarır. Sergide yer alan eserlerin strüktür yapısının “*analitik ve parçalayıcı düzenlemeler*” ile geliştirilerek, figür kitlelerinin etkisinin yumuşatıldığı yorumunda bulunur.²¹⁴⁸

Emin Çetin Girgin, Gösteri Dergisi’nde kaleme aldığı yazıda Nuri İyem’in Ocak ayında Cumalı Sanat Galerisi’ndeki “*Sıradan Sevdalar Üstüne*” adlı sergisini inceler. Sergiyi, sanatçının üretim sürecinde yeni bir aşamanın habercisi olarak niteler. Nuri İyem’in deformasyon ve soyut döneminin ardından 1960’larda popülizmden uzak ulusal köy gerçekliğine yöneldiğini anımsatır. Girgin’e göre bir İstanbul ressamı olan İyem’in köy insanları folklorik öğeler içermekle birlikte, şehir eteklerinde yaşayan “*proleterleşmiş köylülerdir.*” Dolayısıyla toplumsal ve kültürel yabancılaşmanın izlerini görmek mümkündür. Kompozisyonlarında lirik anlatımı ve köy motifleriyle bezeli nakışsı dokuları öne çıkar. Son dönem çalışmalarında ise renkçi bir anlayışta ele aldığı arabesk motifler içeren düzenlemelerde hareket olgusu ve kinetikleşme kaygısı görülür. Bu bağlamda Emin Çetin Girgin, sanatçının yeni bir ifade dili geliştirme sürecinde olduğunu düşünür.²¹⁴⁹

Leyla Gamsız Sarptürk’ün kişisel sergisi 3 Şubat – 24 Şubat 1983 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi’nde açılır.²¹⁵⁰ Sezer Tansuğ, sanatçının çalışmalarında düzen, renk, biçim ve uyum anlayışını takdir eder. Leyla Gamsız’ın çağdaş kültür içerisindeki etkin

²¹⁴⁵ Hüseyin Bilişik, “Çabalarında Naile Akıncı”, *Sanat Çevresi*, 51, İstanbul 1983, s. 10-11.

²¹⁴⁶ Nihat Akyunak, “Naile Akıncı’da Doğa Yorumu”, *Sanat Çevresi*, 51, İstanbul 1983, s. 8-9.

²¹⁴⁷ Gültekin Elibal, “Naile Akıncı’nın Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 51, İstanbul 1983, s. 7.

²¹⁴⁸ Kaya Özsezgin, “Şubat Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 66, İstanbul 1983, s. 49.

²¹⁴⁹ Emin Çetin Girgin, “Sergilerden İzlenimler”, *Gösteri*, 27, İstanbul 1983, s. 66.

²¹⁵⁰ Anonim, “Şubat ’83 Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 52, İstanbul 1983b, s. 56.

kadın sanatçılardan olduğunu vurgular. Türk sanatında kadın sanatçı kimliğine yönelik spekülâtif tartışmalara dikkat çeken Tansuğ, kadın ressamlar meselesinin “*yavan bir yaklaşımla, herhangi bir cinsiyet ayrımı*” tartışmasından ziyade, insani sorunlar açısından ele aldığını söyler. Bu konuda herhangi bir cinsiyet ayrımı yapmaksızın, sanata ilişkin çıkarımlarında ölçütün sanatsal düzeyde olduğunu belirtir. Türk sanatında Mihri Müşfik, Müfide Kadri, Hale Asaf, Güzin Duran, Eren Eyüboğlu gibi Batılı anlamda Türk resminin erken dönemlerinde etkinlik gösteren kadın sanatçıları anımsatır. Ayrıca Aliye Berger, Fahrelnisa Zeid, Nevin Çokay ve Nur Koçak gibi isimlerin Türk sanatının çağdaşlaşma evresindeki yadsınamaz varlıklarının altını çizer.²¹⁵¹ Ahmet Köksal, Leyla Gamsız Sarptürk’ün “*Doğu ve Batı sanatının bireşimini öngören*” bir sanat yaklaşımının temsilcisi olduğu kanısındadır. Sergide yer alan nü resimlerdeki ince, saydam, uçucu renk değerlerinin Matisse, Van Dongen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Karadut dönemi resimlerini çağrıştırdığını düşünür. Sarptürk’ün ölçülü deformasyon ve yalın formlarını çağdaş biçim anlayışı ile ilişkilendirir. Yüze öncelik veren uyumlu renk-leke ilişkilerinde dengeli ve içten tutumunu takdir eder. Köksal’a göre sergide yer alan eserler göz zevkini hedefleyen, “*bireyci ve geleneksel kentsoylu beğenisinin*” çağdaş uzantılarıdır.²¹⁵²

Adnan Turani’nin eserlerinden oluşan sergi, 10 Şubat – 15 Mart 1983 tarihlerinde Tıglat Sanat Galerisi’nde açılır. Mustafa Ayaz, hocası Adnan Turani’nin yenilikçi ve araştırmacı kişiliğine dikkat çeker. Sanatçının sürekli yeni bir motif oluşturma çabasında olduğunu aktarır. Ayaz’a göre Turani’nin soyutlama ve deformasyondaki başarısı açıktır. Suluboya ve desen çalışmalarındaki motif gücü ise ulaşılması güç bir ustalık içerir.²¹⁵³ M. Zahit Büyükişleyen, sanatçının “*sınırlı bir yerel anlatımın kapasitesini aşıp, uluslararası değerdeki ortak bir dil birliğine vardığı*” düşüncesindedir. Adnan Turani’nin nesneyi aşkın “*pür resimlerinde*” öykücü bir anlatıma yönelmeden, özgün bir ifadeye ulaştığını belirtir. Folklorik ve yerel motiflerin soyut ve müzikal nitelikler içeren yorumlarını çağdaş Türk resminde öncü bir konuma yerleştirir.²¹⁵⁴ Kaya Özsezgin’e göre Adnan Turani’nin çalışmaları “ *lirik soyut*” sanatın Batılı kökenlerine dayanmakla birlikte, yerel içerikler ile ilişkili “*ilginç bir*

²¹⁵¹ Sezer Tansuğ, “Leyla Gamsız ve Bir Duyarlıklar Zinciri”, *Sanat Çevresi*, 52, İstanbul 1983a, s. 24.

²¹⁵² Ahmet Köksal, “Sergilerden Bir Demet”, *Milliyet Sanat*, 66, İstanbul 1983, s. 47-48.

²¹⁵³ Mustafa Ayaz, “Hocam Adnan Turani”, *Sanat Çevresi*, 52, İstanbul 1983, s. 17.

²¹⁵⁴ M. Zahit Büyükişleyen, “Çağdaş Türk Resminde Adnan Turani”, *Sanat Çevresi*, 52, İstanbul 1983, s. 10-11.

yorumudur”.²¹⁵⁵ Adnan Turani ise resimsel yaklaşımlarına ilişkin şu değerlendirmede bulunur:

“Varlıkların, nesnelere boyasal buluşlu biçimlerinin ortaya çıkarılması, benim için ilginç bir arama serüveni oluyor. Çünkü bu hususta optik görüntüler bir çözüm getirmiyor. Böylece nesne ve canlıların optik görüntüleri değil, boya organizmasına uygun bir figür biçimine gereksinim duyuluyor. Ben kalıcı olanın boyasal organik yapı olduğuna inanıyorum. İşte önceden bilinmeyen, buluşlu, ilgi çekici resimsel yapı bu oluyor. Bu boyasal organizmayı taptete, sonuna kadar sürdürmek, kimi kez aylarca çalışma gerektirebiliyor. Hem de sanki bir anda yapılmış hissini vermek koşuluyla. Bu nedenlerle, bu işin bugüne dek bir kolayını bulamamışumdır.”²¹⁵⁶

Turgut Zaim ve Oya Katoğlu'nun ortak sergisi 5 Mart – 30 Mart 1983 tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde açılır. Emin Çetin Girgin, sergi hakkındaki incelemesinde, Turgut Zaim'i “ulus temelinde kendi gerçeğine sahip çıkan bir kuşağın” öncüsü olarak niteler. Girgin'e göre Turgut Zaim ilk gençlik yıllarındaki “Paris arayışlarının” ardından Anadolu'ya yönelerek ulusal gerçeği estetize ettiği bir üsluba ulaşır. Yörük yaşantısını “epik bir arayış içerisinde” görselleştirirken folklorik dilin biçimsel özgünlüğünü korur. Oya Katoğlu ise köy yaşamını naif bir duyarlılık ve nakışsız bir işçilik ile birleştirir. Panayır havasındaki kompozisyonlarında “renge zemin üzerinde dolaşan lekeler düzeyine tutarak” sağlam bir denge anlayışı sağlar. İnsanlar ve mekânlara ilişkin hareket olgusunu dinamik bir nakışçılık ile birleştirir.²¹⁵⁷

Tülin Onat'ın kişisel sergisi 18 Mart – 12 Nisan 1983 tarihlerinde Galeri Baraz'da açılır. Sergide sanatçının elliye yakın son dönem yağlıboya çalışması teşhir edilir. Ayla Ersoy, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, biçimlerdeki çeşitliliği ve üslup bütünlüğünü vurgular. Sanatçının doğanın değişimlerini yakından gözlemleyerek, “doğa tutkusu ile çevre görünümünden kaynaklanan özgür olanakları” mavi rengin baskın olduğu bir renkçilik ile ele aldığını belirtir. Onat'ın son dönem eserlerinde, bireysel duyarlılığı lirik ve coşkulu bir düzeye ulaştırma çabasına dikkat çeker. Onat'a göre oval ritmik kompozisyon düzeni renk ve lekenin yorumlayıcı işlevi ile irdeleyici bir nitelik kazanır. Leke, renk ve dinamizm baskın unsurlar olarak öne çıkarken, “dalgalı ritmik

²¹⁵⁵ Kaya Özsegin, “Şiirsel Soyuta Kişisel Bir Katkı”, *Sanat Çevresi*, 52, İstanbul 1983, s. 8-9.

²¹⁵⁶ Adnan Turani, “Resimsel Serüven”, *Sanat Çevresi*, 52, İstanbul 1983, s. 6-7

²¹⁵⁷ Emin Çetin Girgin, “Sergi Notları”, *Gösteri*, 29, İstanbul 1983, s. 61-62.

*bir hareketin heyecanı gri, mor, turuncu” lekeler ile hüznün ve mutluluk arasında diyalektik bir ilişkiye dönüşür.*²¹⁵⁸

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi’nde İbrahim Balaban’ın 8 Mart – 26 Mart 1983’te Süha Öztartar Sanat Galerisi’ndeki sergisi²¹⁵⁹ ile Orhan Peker’in 15 Mart – 5 Nisan tarihlerinde Galata Sanat Galerisi’ndeki sergisi²¹⁶⁰ hakkında bir yazı kaleme alır. Köksal, Balaban’ın “*Bereket Anaları*” adını verdiği eserlerinde Anadolu insanının toprakla girdiği üretim ilişkisine odaklandığını belirtir. Yeni resimlerinin başta Kybele olmak üzere eskiçağ Anadolu bereket tanrıçalarını çağrıştırdığını gözlemler. Köksal’a göre Balaban’ın eserlerinde masalsi bir ortamda ve üretim süreçleri içerisinde ele alınan kadınlar eski Anadolu mitolojisi kahramanlarının çağdaş uzantılarına dönüşür. Şeyh Bedrettin Destanı’nı konu edindiği “*Kul Kula Karşı*” ve “*Dağda Çift Sürenler*” adlı eserlerinde ise naif resmin esnek yapısını görmek mümkündür. Köksal, Orhan Peker’in çeşitli koleksiyonlardan derlenerek oluşturulan sergisinde ise eserlerin çoğunlukla ön hazırlık ya da etüt niteliğinde olduğunu aktarır. Peker’in “*lekeci bir anlayışa dayanan ve yaşanmış çarpıcı görüntüler üzerine yoğunlaşan*” tutumunu takdir eder. Doğayı, açık ve koyu değerlerin ölçülü dengesinde soyutlayıcı ve lekeci bir biçimde yorumladığını vurgular.²¹⁶¹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi’nde Mart ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir inceleme yazısı kaleme alır. Arslan Gündaş’ın Ankara Devlet Resim ve Heykel Galerisi’ndeki sergisine yönelik değerlendirmesinde, sanatçının üslubunun kesin bir sınıflandırmaya tabi olmadığını düşünür. Özsezgin’e göre Gündaş’ın son dönem genç ressamlar arasındaki fantastik yaklaşımlara bir yakınlığı olsa da akademik kuralların uzağında kalmaya özen göstermesi açısından ayrılır. Gündaş’ın “*önyargısız, sıcak ve içten*” yorumlarını, İhsan Cemal Karaburçak’ın yaklaşımlarına benzetir. Mustafa Ayaz’ın aynı mekânda açtığı sergisinde ise sanatçının renk temelli yapısal problemlerin sürdüğünü gözlemler. Sanatçının desen ve boya kültürünü “*çağdaş bir sanatçıya özgü ataklıkla birleştirdiği*” yorumunda bulunur. Habip Aydoğdu’nun 7 Mart – 26 Mart 1983 tarihlerinde Leonardo Sanat Galerisi’nde açılan sergisinde toplumcu gerçekçi bir yaklaşımın özgün yorumlarına ulaştığı görüşündedir. Son eserlerinde ise

²¹⁵⁸ Ayla Ersoy, “Tülin Onat’ın Şiirsel Gerçekliği”, *Sanat Çevresi*, 54, İstanbul 1983, s. 26-27.

²¹⁵⁹ Anonim, “Mart ’83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 53, İstanbul 1983c, s. 100.

²¹⁶⁰ Anonim, “Nisan ’83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 54, İstanbul 1983d, s. 60.

²¹⁶¹ Ahmet Köksal, “Balaban ve Orhan Peker”, *Milliyet Sanat*, 69, İstanbul 1983, s. 48.

anlatımın “soyut yönde zorlanması” açısından insan ve çevre bağlantısının ikinci planda kaldığı gözlemler.²¹⁶²

Beral Madra, 1 – 14 Nisan 1982 tarihlerinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılan Gülsün Karamustafa ve Tomur Atagök’ün kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Madra, Türk çağdaş sanatı içerisinde kadın sanatçıların bir fenomen yaratma yolunda kararlı bir biçimde ilerlediğini düşünür. Gülsün Karamustafa’nın eserlerinde Türk aydınınının içerisinde yaşadığı tarih, kültür, sanat birikimiyle dolu çevreyi “bir roman kurgusunda ve bir dekor görünümünde algıladığını” gözlemler. Algı süreçlerinde elde ettiği izlenimleri bilinçdışına aktarıp kişilik süzgecinden geçirdikten “çok renkli ve gerçekçi” bir üslupta dışavurduğunu belirtir. Karamustafa’nın içerisinde yaşadığı tüketim toplumunun koşulları çerçevesinde kadın yaşamının ön planda olduğu gözleme dayanan temalara odaklandığını aktarır. Madra’ya göre sanatçının eserlerinde ele aldığı tüm kadınlar sanatçının kişiliğinin bir parçası olarak anıtlaştırılır. Resimlerde tüketim araçları ve kitsch ile geçmişe yönelik izlenimler arasındaki gerilim çözümsüz bırakılır. Anıtsal – tarihsel çevre içerisinde yabancılaşma duygusu vurgulanır. Tomur Atagök’ün eserlerinde ise büyük boyutlu düzenlemeler “yüzeyleri kalın bir sıvı akıcılığında kaplayan boya tabakaları ve birbiri içerisinde eriyen renkler arasındaki kolaj-asamblaj öğeleri” ile özgürlüğü vurgulayan bir sanat ortamını temsil eder. Figürler ise kadının yüzyıllardır süregelen prototiplerini yansıtır. Kullanılan teknikler, konuyu anlatmak için bir araç olmaktan ziyade, içeriğe bağlı olarak şekillenen organik oluşumlar olarak yapılır. Beral Madra, iki serginin de aynı amaç doğrultusunda kadın imgesinin kendi çevrelerine uygunlukları ya da tezatlıkları içerisinde sorgulanmasının bütünlüklü bir yapıyı gösterdiğini düşünür.²¹⁶³

Gülseren ve Teoman Südor’un ortak sergisi 7 Nisan – 24 Nisan 1983 tarihleri arasında Urart Sanat Galerisi’nde açılır.²¹⁶⁴ Ahmet Köksal, sergide “fantastik bir duyarlığın değişik kişilik oluşumlarının” görülebileceğini belirtir. Gülseren Südor’un yağlıboya çalışmalarında, eski dönem grafik yaklaşımlarının ayrıntılı çizgi dokularıyla biçimlenen yapısını devam ettirdiğini gözlemler. Doğal kesitlerden seçilmiş yalın bir ortamda kıvrımlı ağaç dalları, sarmal drapeler içindeki çıplak kadın figürlerinde mitolojik çağrışımlar ile varoluşçu temalara yöneldiğini aktarır. Teoman Südor’un

²¹⁶² Kaya Özsegin, “Ustalığın İki Yönüne Dair”, *Milliyet Sanat*, 69, İstanbul 1983, s. 49-50.

²¹⁶³ Beral Madra, “İki Serginin Çözümlemesi”, *Sanat Çevresi*, 54, İstanbul 1983a, s. 16-19.

²¹⁶⁴ Anonim, *age. (1983d)*, s. 61.

eserlerinde ise İtalyan Rönesans döneminin manzara anlayışı ile çağdaş ve yalın bir leke anlayışının bireşimine dikkat çeker. Sanatçının, doğa kesitlerine yerleştirilmiş figürler ve “*küçük dikdörtgenler biçiminde kurgulanmış ikinci bir uzam içerisindeki*” düzenlemeleri ile yaşamın gizlerine yönelik fantastik ilgisini vurgular. “*Diriliş*”, “*Sihir*”, “*Yaratan Yaratılan*”, “*Bilmece*” gibi eserlerdeki Rönesans ustalarını çağrıştıran yabancı doğa ve klasik figüratif yaklaşımların eklektik yapısının teknik yetkinlikle bağdaştırıldığı değerlendirilmesinde bulunur.²¹⁶⁵

Ülkü Uludoğan’ın Türkiye’deki ilk kişisel sergisi, 11 Nisan – 24 Nisan 1983 tarihlerinde Alarko Sanat Galerisi’nde açılır. Gültekin Elibal, Uludoğan’ın çeşitli teknikleri içeren çalışmalarında özgür ve yalın bir sanatçı kimliğini hedeflediğini söyler. Sanatçının 1970 – 1983 yılları arasındaki çalışmalarını kapsayan sergide, somut ve somut ayrımı gözetmeksizin ışık, renk ve düzenleme uyumunun gerçekçi bir yaklaşım çerçevesinde kurulduğunu belirtir. Elibal’a göre sanatçının eserlerinde, yağlıboya, suluboya gibi zengin teknik çeşitliliğin yanı sıra “*özenli bir işçilikle birleşen içtenlik*” ön plandadır.²¹⁶⁶

Yalçın Gökçebağ’ın kişisel sergisi, 4 Mayıs – 30 Mayıs 1983 tarihleri arasında Tıglat Sanat Galerisi’nde açılır. M. Zahit Büyükişleyen, Yalçın Gökçebağ’ın üslubunun “*doğa beğenisinin yabancı etkilerle değişmemiş biçimlenme güdüsünden*” kaynaklandığı yorumunda bulunur. Gökçebağ’a göre, sanat eğitimi almış olmasına karşın saf yürekli, naif gibi görünen düzenlemelerinde, resimsel öğeler masalsı bir atmosferde işlenir. Geniş ve anıtsal doğa parçaları içerisindeki küçük figürler, minyatür ve naif resim etkileri çerçevesinde Doğu sanatına bağlanır. Buna karşın, Büyükişleyen sanatçının naif olarak değerlendirilmesine itiraz eder. Görünüşteki naifliğin altında titiz bir gözlemin sonucunda belirginleşen “*duyarlı bir gerçekçiliğin*” yer aldığını savunur. Büyükişleyen, bu düşüncesini, Gökçebağ’ın eserlerinde naif sanattaki “*betimleme ve gerçek varlık arasındaki bilinçsiz özdeşliğin görülmemesi*” tespitiyle gerekçelendirir.²¹⁶⁷

“*Son Yüzyılın Nadide 50 Türk Resmi*” sergisi 5 Mayıs – 18 Mayıs 1983 tarihlerinde Alarko Sanat Galerisi’nde açılır. Sergi özelinde Sezer Tansuğ, Devrim Erbil

²¹⁶⁵ Ahmet Köksal, “Fantastik Eğilimler: Tülin Onat, Gülseren ve Teoman Südor”, *Milliyet Sanat*, 71, İstanbul 1983, s. 47-48.

²¹⁶⁶ Gültekin Elibal, “Ressam Uludoğan’ın Çabaları”, *Sanat Çevresi*, 54, İstanbul 1983, s. 40-41.

²¹⁶⁷ M. Zahit Büyükişleyen, “Türk Resminde Yalçın Gökçebağ”, *Sanat Çevresi*, 55, İstanbul 1983, s. 36-38.

ve Bülent Özer'in konferansları düzenlenir. Gültekin Elibal, sergiye ilişkin eleştirisinde banka ve özel sektöre ait galerilerin sayıca artışına ilişkin olumlu etkilere odaklanır. Türk sanatının farklı dönemlerine yönelik tematik sergilerin Türk resmine canlılık kazandırdığını düşünür. Yahşi Baraz organizatörlüğünde gerçekleşen sergide, elli nadide eser ifadesine karşın, 87 resmin teşhir edildiğine dikkat çeker. Sergide sanatçı adı bilinmeyen sekiz eser ile Fahri Kaptan, Maçkalı Tefik, Muzaffer Akyol, Bedri Baykam gibi sanatçıların çalışmaları yer alır. Serginin adının bir iddia taşımaktan ziyade, ilgi çekmek üzere kurgulandığı görüşündedir. Serginin “*değerlendirmelerin, eleştirilerin canlı tutulması, piyasanın iyi, doğru ve güzel ile kaynaştırılması, az sayıdaki müzenin etkinliklerini hızlandırması*” noktasında teşvik amacı taşıdığını belirtir. Elibal, sergide teşhir edilen eserler dışında, Osman Hamdi Bey, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Mihri Müşfik, Turgut Zaim, Berna Türemen gibi sanatçıların eserlerinin eklenmesi ile Türk resim sanatının daha geniş kapsamlı bir kesitini sunmanın mümkün olduğu kanısındadır.²¹⁶⁸

Şükriye Dikmen'in kişisel sergisi, 7 Mayıs – 28 Mayıs tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde açılır. Sezer Tansuğ, Dikmen'in yalın bir çizgi mantığı üzerine kurulan ve “*sağlam bir karaktere sahip*” üslubu ile çağdaş Türk sanatının son otuz yılının en belirgin sanatçılarından biri olduğunu düşünür. Özsegin'e göre Şükriye Dikmen, “*yavan duygusallıklara rağbet etmeksizin*”, çizgisel yanın ön planda olduğu etkin plastik nitelikler ile “*resim yüzeyine egemen olmanın kaygısını*” taşır. Sanatı evrensel bir olgu olarak kavrayan sanatçı, resimsel ölçütleri ve salt yüzeye ilişkin değerleri disiplinli bir sistem içerisinde irdeler. Şükriye Dikmen'in üslubunun belirgin nitelikleri ise keskin konturlar ve düz renk uyumlarının yüzey katmanları şeklinde inşa edilmesidir. Eserlerinde, yalın ve sert bir strüktüre dayanan resimsel yapı, iç dünyasının otantik mizacıyla birleşerek anıtsal ifade özellikleri kazanır.²¹⁶⁹

Avni Memedoğlu'nun kişisel sergisi 6 Mayıs – 21 Mayıs 1983 tarihlerinde Eller Sanat Galerisi'nde açılır.²¹⁷⁰ Ahmet Köksal Cumhuriyet Gazetesi'ndeki yazısında, sergiyi Türk sanatında toplumcu eğilimler bağlamında inceler. Köksal'a göre Türk resminde ulusal, yöresel ve halkçı bir estetiği amaçlayan yaklaşımların öncüsü Mehmet Ruhi Arel'dir. Aynı kuşaktan Hikmet Onat, İbrahim Çallı gibi sanatçılar doğa

²¹⁶⁸ Gültekin Elibal, “Son Yüzyılın Elli Nadide Türk Resmi”, *Cumhuriyet*, 13 Mayıs 1983, s. 4.

²¹⁶⁹ Sezer Tansuğ, “Şükriye Dikmen'in Özgün Resim Üslubu”, *Sanat Çevresi*, 55, İstanbul 1983b, s. 6-7.

²¹⁷⁰ Anonim, Mayıs “83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 55, İstanbul 1983e, s.64.

görünümüne yönelik izlenimci tavrı sürdürürken, Ruhi Arel'in eserlerinde Anadolu yaşamından kesitler içeren temalar görülür. Türk sanatında toplumcu gerçekçiliğin bir başka etkin dönemi, d Grubu'nun formalizmine tepki olarak toplumsal içeriklere yönelen Yeniler Grubu'dur. Toplumcu gerçekçiliğin 1960 sonrası temsilcileri ise İbrahim Balaban, Kemal İncesu, Marta Tözde, Avni Memedoğlu gibi Yeni Dal grubu ve çevresinde yer alan isimlerdir. Avni Memedoğlu, kırsal kesimde yaşayan insanların yaşamsal zorluklarına yönelik temalara odaklanır. Eserlerinde üsluplaşmaya yönelik çizgi sağlamlığı ve figür düzenlerindeki yapısal sağlamlık öne çıkar. Ahmet Köksal, Memedoğlu'nun çalışmalarındaki konturların oylumlu yapısı ve yüzeysel ilişkilerin “gereksiz yüzey bölümleriyle” ortaya çıkarıldığını düşünür. Sanatçının kilim ve minyatürleri çağrıştıran renkçiliğinin “yüzeysi bir beğeniyle bütünleştiği” görüşündedir. Ayrıca, içeriğe yönelik kaygıların biçimsel yapının önüne geçtiğini vurgular. Köksal'a göre toplumsal içerikli eserlerde konuya yönelik vurgular “etkin bir teknik ve biçimsel çözümler” eşliğinde ifade edilmelidir.²¹⁷¹

Abdülkadir Günyaz, *Sanat Çevresi Dergisi*'nin 55. Sayısında Türkiye'de sergi etkinlikleri ve eleştirel ortam hakkında bir yazı kaleme alır. İstanbul'da neredeyse her semtte birkaç galerinin açıldığına dikkat çeken Günyaz, uzak olmayan geçmişte bir yılda açılan sergi sayısının artık bir ay gibi kısa bir sürede aşıldığını belirtir. Günyaz'a göre, galeri sayısındaki artış sanatçılar için yeni olanaklar yaratmasına karşın beraberinde birtakım sorunlar getirir. Özel galerilerin ticari kaygılara yönelik sergileri fiyatlarda çarpıtmalara ve “değerler kargaşasına” yol açar. Satış kaygılarının ön planda olduğu bir ortamda, süreli yayınlarda yer alan eleştirilerin niteliği kuşkulu hale gelir. Sanat eleştirisi reklam ve pazarlama aracına indirgenir. Günyaz, Satış potansiyeli olmayan amatör ya da deneyimli sanatçıların süreli yayınlarda yer bulamadığını vurgular. Devlet Güzel Sanatlar Galerileri, Taksim Belediye Sanat Galerisi gibi kamuya ait galerilerde açılan sergilerin eleştirilenler tarafından yeterince ilgi görmediğine dikkat çeker.²¹⁷²

“Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi”, 24 Haziran – 30 Ağustos 1983 tarihleri arasında Resim ve Heykel Müzesi'nde açılır.²¹⁷³ Canan Beykal, sergiye ilişkin

²¹⁷¹ Ahmet Köksal, “Toplumcu Eğilimler ve Avni Memedoğlu”, *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1983, s. 4.

²¹⁷² Abdülkadir Günyaz, “Güme Giden Sergiler ve Galeri Sorunları”, *Sanat Çevresi*, 55, İstanbul 1983, s. 56.

²¹⁷³ Anonim, “Haziran '83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 56, İstanbul 1983f, s. 49.

incelemesinde, 1983 yılındaki sergilemede eserlerin müzenin iç mekânına taşınmasını doğru bir karar olarak niteler. Sergiyi katılım oranı, düzenlenişi ve teşhir edilen eserler açısından önceki sergilere kıyasla başarılı bulur. Sergilenen ve ödül kazanan eserlerin “*galeri patronlarının sunusu ve pazarlamasıyla lanse edilen*” sergilerdekinin aksine, çağdaş, yeni ve nitelikli olduğunu savunur. Şükrü Aysan’ın sergi büyük ödülünü kazanan “Tentür” eserinin kavramsal boyutlarına dikkat çeker. Beykal’a göre Aysan, resim olgusunun geleneksel tuval – şase ilişkisini bozarak tuvali çerçeveden ayırır ve yeniden işlevlendirir. Böylece bez, boyanın asıl taşıyıcı konumuna gelerek, şase yerine boyayla özdeş bir değer haline gelir. Şaseden bağımsızlaşan bez, yalnızca boyayı taşımak üzere “*sanatsal bir olguya*” dönüşür. Benzer yaklaşımlar, Frank Stella gibi erken minimalist sanatçıların resim yapma olgusu ve resimsel unsurları tartışmaya açtıkları kavramsal eğilimli eserlerinde görülür. Beykal, Aysan’ın çalışmasının bu açıdan özgün olmamakla birlikte sanat felsefesine yönelik tartışmalar içermesi açısından önemser. Şükrü Aysan’ın eserindeki felsefi içeriği kavrayabilen az sayıda eleştirmen ve jüri üyesi olduğunu gözlemler. İbrahim Örs, Mustafa Ata ve Tomur Atagök’ün eserlerinde farklı üslup ve algılama duyarlılıklarına sahip olmalarına karşın Şükrü Aysan’ın eserleriyle karşıtlık içerisinde olduğunu belirtir. İbrahim Örs’ün foto-gerçekçi ve naif etkiler taşıyan eserlerindeki teknik ustalığı takdir eder. Tomur Atagök’ün alüminyum plakalar üzerine yaptığı resimleri, sanatçının üslubunun başarılı örnekleri olarak niteler. Sanatçının “Post-Painterly Abstraction” akımına yakın üslup özellikleri ile figürün daha görünür kılınmasını içeren bir yaklaşım arasında kaldığını düşünür. Atagök’ün resimlerinde “feminist” konulara önem verdiğini vurgulayan Beykal, sanatçının eserlerinin “*erkeklerle at başı gidecek, onlarla boy ölçüşebilecek değerde*” olduğu yorumunda bulunur.²¹⁷⁴

Can Göknil’in “Masallarda Tekerlemeler” sergisi, 8 Eylül – 29 Eylül 1983 tarihleri arasında Urart Sanat Galerisi’nde açılır. Sergide, Göknil’in tekerlemelere çağdaş yorumlar getirdiği otuz kadar eseri sergilenir.²¹⁷⁵ Beral Madra, sanatçının eserlerinde insan yaşamını “*iyimser bir dünya görüşü içerisinde*” abartıların ve

²¹⁷⁴ Canan Beykal, “Müze’nin Yeni Görünümü ve Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 58, İstanbul 1983, s. 30-32.

²¹⁷⁵ Anonim, “Can Göknil’in Resim Sergisi Bugün Urart Sanat Galerisi’nde Açılıyor”, *Cumhuriyet*, 8 Eylül 1983, s. 4.

yergilerin olduğu mizahi bir yolla ele alındığını söyler. Resimlerdeki uçucu renkler ve akıcı desen yapısının resmin bir seferde algılanmasını sağladığını gözlemler.²¹⁷⁶

Muzaffer Akyol'un kişisel sergisi, 1 Ekim – 20 Ekim 1983 tarihleri arasında Hobi Sanat Galerisi'nde açılır. Mehmed Kemal, Akyol'u “*her yıl sanatını geliştiren, renk düzenlerinde yetkinliğini gösteren*” başarılı bir sanatçı olarak niteler. Muzaffer Akyol'un Anadolu'da köy öğretmenliği yıllarında yerel halk ile Atatürk portresi üzerine yaşadığı gerilime dikkat çeker. d Grubu, Liman Ressamları gibi sanatçıların “solcu” oldukları gerekçesiyle çoğu zaman saldırıya uğradıklarını anımsatır. Buna karşın, sanatçının kendisini farklı atölyelerde yetiştirdiğini vurgular. Eserlerinde önce çıkan unsurun renk olduğunu belirtir. Renk çeşitlemelerindeki uyumlu düzenlemeleri takdir eder.²¹⁷⁷

44. Devlet Resim ve Heykel Sergisi jürisi Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel başkanlığında Halil Akdeniz, Mustafa Ata, Mustafa Aslier, Orçun Barışta, Dinçer Erimez, Zafer Gencaydın ve Kaya Özsezgin'den oluşur. Sergide 107 eser teşhir edilir. Resim dalında ödül kazanan sanatçılar Mustafa Ayaz, Seyyit Bozdoğan, Zahit Büyükişleyen, Adem Genç, Yalçın Gökçebağ, Veysel Günay, Fevzi Karakoç, Mehmet Mahir ve Vural Yurdakul'dur.²¹⁷⁸ Eşref Üren, 44. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne yönelik şu eleştiride bulunur:

*“Tüm özelliğini yitirmiş bir görsel sanatlar sergisi hakkında yapılacak en doğru şey susmaktır... Batı'nın eskileri, bizim yenilerimiz. Artıklarla yetiniyoruz, o kadar. Yenilik, garabet ve tuhaflık değildir. Yeniliği o anlamda alınca, görsel sanatlar Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde olduğu gibi körleşiveriyor! İciniz parçalanıyor, ağlamaklı oluyorsunuz... Birkaç sanatçı istisna edilince, amatörlerin sergisi olmuştur görkemli Devlet Resim ve Heykel Sergileri.”*²¹⁷⁹

Nüzhet İslimyeli, 44. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne ilişkin eleştirisinde, sergiyi şu ana kadar açılmış en başarısız sergi olarak niteler. İslimyeli, seçici kurulun çoğunlukla Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi mezunlarından oluştuğuna dikkat çeker. Ödül kazanan “*on sanatçıdan altısının ve satın alma için seçilen yirmi eserden*

²¹⁷⁶ Beral Madra, “Can Göknil'in Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 59, İstanbul 1983b, s. 24.

²¹⁷⁷ Mehmed Kemal, “Resim Sergileri”, *Cumhuriyet*, 16 Ekim 1983, s. 8.

²¹⁷⁸ Anonim, “44. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde 10 Sanatçı Ödül Aldı”, *Cumhuriyet*, 8 Kasım 1983, s. 5.

²¹⁷⁹ Eşref Üren, “44. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*, 7 Aralık 1983, s. 4.

%65'inin" Gazi Eğitim mezunu sanatçılardan oluşmasının tesadüf olmadığını düşünür. Hamit Görele, Osman Zeki Oral, Nevzat Akoral, Mehmet Yüçetürk gibi sanatçıların eserlerinin reddedilmesini ise "ciddiyetsizlik ve saygısızlık" ile itham eder.

1983 yılı Ekim ayında, iki ayrı galeride d Grubu'nun eserlerinden oluşan karma sergiler açılır. "d Grubu'nun 50. Yıl Resim ve Heykel Sergisi", 8 Ekim – 28 Ekim 1983 tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde, "50 Yıl Sonra D Grubu (1933-1983) Sergisi" ise Tabar Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²¹⁸⁰ Sezer Tansuğ, Türk resim sanatının gelişim sürecinin kavranabilmesi için d Grubu ile M.R.H.B.'nin yapısının ayrıntıları ile incelenmesi gerektiğini vurgular. d Grubu'nun sanat eğitimi konusundaki reformist tutumuna dikkat çeker. d Grubu'na yalnızca yeni sanatsal eğilimlerin temsilcileri olarak bakmanın eksik bir yaklaşım olacağı görüşündedir. Sezer Tansuğ'a göre eski ressam hocalar kuşağına karşı ilk eleştirel tavrın d Grubu üyeleri tarafından geliştirilmesi yeni bir bilinç aşamasıdır. M.R.H.B.'nin hocalarına yönelik eleştirel tavrının bulunmamasına karşın d Grubu, yeni ilkeler temelinde sanat eğitiminde köklü bir reformu hedefleyen örgütlenme görünümündedir. d Grubu'nun eğitimde reform ısrarının kaynağı ise aynı zamanda grubun kuruluş tarihi olan 1933'teki Üniversite Reformu'dur. Türk sanatında Akademi Reformu olarak nitelenen, 1937 yılında Leopold Levy'nin G.S.A.'ne atanması ve bu atölyeden mezun asistanların neredeyse tamamının G.S.A.'ndeki kadrolara yerleşmesi, d Grubu'nun reform amacıyla başarıya ulaşması anlamına gelir. d Grubu'nun eğitime verdiği önemin bir başka göstergesi, sanatçıların kitap, eleştiri ve makale yazımındaki disiplinli tutumlarıdır.²¹⁸¹ Sezer Tansuğ, d Grubu'nun formalist yaklaşımlarını sanat eğitimine yönelik hedefleriyle şu şekilde ilişkilendirir:

"Müstakiller içinde belirlenen yeni biçimlendirme ilkelerinin d Grubu oluşturan sanatçılar tarafından salt formalist bir yönde benimsenmiş olmasıyla grubun temel amacı arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Öte yandan sanatta nesnel sorunların biçim olgusu çevresinde dönüp dolaştığı düşünülürse, bur sorunların eğitime mâl olmaması için formalist bir yön seçilmesi zorunludur. d Grubu'nun ilkelerini savunmakla görevli olan sanatçıların biçimsel sorunlar

²¹⁸⁰ Anonim, "Ekim '83 Sergileri", *Sanat Çevresi*, 60, İstanbul 1983g, s. 72.

²¹⁸¹ Sezer Tansuğ, "D Grubu Hareketinin Nedenleri – Sonuçları", *Sanat Çevresi*, 60, İstanbul 1983c, s. 28-29.

üzerinde gösterdikleri titizliği, sanatçı duyarlığına ilişkin sorunlar üzerinde göstermeyişleri de bir rastlantı değildir.”²¹⁸²

Grubun kurucu üyesi Elif Naci, Türk resminin elli yıllık dönemini, aynı zamanda bir özeleştirici de içeren şu sözler ile yorumlar:

“Biz resmi, sergiler açarak, sesimizi duyurarak tanıtmaya çalıştık. Ama yaptıklarımız taklitti. Bir sürü Matisse’ler, bir sürü Dufy’ler, bir sürü Leger’ler, Picasso’lar ürettik. Sergilerimize bir göz atın, oralarda bunların kötü kopyalarını bulacaksınız. Artık kendimize gelmemiz ve Batı etkisinden kurtulmamız gerekiyor. Ben bu grubun kurucularındanım ve yıllar boyu da savunuculuğunu yaptım. Ama şimdi elimdeki nalıncı keserini bir yana atmak gereğini duyuyorum. Bizler grubun savunuculuğunu yaparken sür-git Batı taklitçiliğinde direnmemizin doğru olmayacağını bilmeliydik. Ama yarınlardan umutluyum. Bizim kuşağın yapamadıklarını onlar yapacak. Ve göreceksiniz ki, Türk resmi Alpler’in ötesinden değil, Toroslar’ın eteklerinden doğacak. Ben d Grubu’nun değil yarınki Türk resminin özlemine çeken biriyim.”²¹⁸³

Mimar Sinan Üniversitesi tarafından düzenlenen “4. İstanbul Sanat Bayramı”, 17 Ekim – 11 Kasım 1983 tarihleri arasında “Mimarlık ve Sanat” temasıyla gerçekleşir. Etkinlik kapsamında plastik sanatlar alanında çeşitli sergiler açılır. “Galeriler 83” sergisi, Atatürk Kültür Merkezi’nde, yaklaşık yirmi galerinin katılımı ile düzenlenir. Sergiye katılacak eserler, galerinin kendi bünyesindeki tercihlerine göre seçilir. Sergi, farklı galerilerde yer alan çağdaş Türk sanatı örneklerinin bir araya getirilmesini amaçlar.²¹⁸⁴ İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki Dördüncü Yeni Eğilimler Sergisi, 17 Ekim – 11 Kasım 1983 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi Osman Hamdi Bey Salonu’nda gerçekleşir. Sergi seçici kurulu Sadi Diren, Belkıs Mutlu, Özdemir Altan, Turgay Betil, Saim Bugay, Mehmet Ergüven, Jale Erzen, Güngör Güner ve Sezer Tansuğ’dan oluşur. Yarışmaya katılan yüz kırk yedi eserden kırk biri sergilemeye değer görülür.²¹⁸⁵ Gürel Yontan’ın “Adsız” isimli üç boyutlu düzenlemesi ile altın madalya

²¹⁸² S. Tansuğ, *agm. (1983c)*, s. 29.

²¹⁸³ Anonim, *agm. (1983g)*, s. 72.

²¹⁸⁴ Anonim, “4. İstanbul Sanat Bayramı 17 Ekim’de Başlayacak”, *Cumhuriyet*, 12 Ağustos 1983, s. 4.

²¹⁸⁵ Sergiye Katılan Sanatçılar: Tamer Akakıncı, Tangül Akakıncı, Hale Arpacıoğlu, Celal Aydın, T. Hamza Bahadır, Mahmut Benek, Yüksel Boz, Namık Denizhan, C. Selçuk Dinçkurt, İsmet Doğan, Mustafa Dorsay, Ö. Faruk Erdurak, Ayşe Erkmen, Adem Genç, İbrahim Göger, Meriç Hızal, Cengiz Kabaoğlu, Nihat Kahraman, Gülsün Karamustafa, Gülseren Kayalı, Bülgân Kerimoğlu, Ahmet Keskin,

kazandığı yarışmada, Tomur Atagök'ün “*Simetrik Sunak*” eseri gümül madalya ve Yılmaz Aysan'ın “*Yalnızım*” eseri bronz madalya ile ödüllendirilir.²¹⁸⁶

Özdemir Altan, Yeni Eğilimler Sergisi hakkında kaleme aldığı yazıda, serginin “*Türkiye’de sanatın tartışma götürmez bir biçimde ilerici bir genç kuşağın elinde ve gelişmiş dünya kültürü bütünü içinde oluşunu*” gösterdiğini düşünür. Türk plastik sanatlarının dünyayı uzaktan izleme düzeyini aştığını belirtir.²¹⁸⁷ Sergiyi, düşünce yaratmanın durağanlaştığı ve sanatın küçük beğenilere indirgendiği anlayışa karşı, devingenliği savunan bir sanat olayı olarak niteler.²¹⁸⁸ Ahmet Köksal, 4. Yeni Eğilimler Sergisi’nde Türk resminde öteden beri insan ve doğa saygısından kaynaklanan figür anlayışının “*ters yüz edildiği*” kanısındadır. Köksal’a göre sergide deneysel, avangarde özentili soyut akımların “*artıkları*” sayılabilecek işlevsiz bir biçimciliğe geçerlilik kazandırılmaya çalışılır. Sergideki görünümü, Türkiye’de Tanzimat döneminde başlayan Batı öykünmeciliğinin görsel sanatlardaki bilinçsiz tutumunun “*eski G.S.A.’den devralınmış klikçi, yandaş eğilimlere prim veren*” yaklaşımların sonucu olarak görür.²¹⁸⁹ Beral Madra ise Yeni Eğilimler sergisini değişen dünyanın dinamikleri ile ilişkilendirir. 1960’lı yıllardan itibaren enformasyon imkânlarının gelişmesi ile tüm güncel sanat olaylarının çok kısa sürede dünyaya yayıldığına dikkat çeker. Sanatçı ve izleyici için yeni olanaklar sunan bu gelişmeler sanatın tarihsel yapısında köklü dönüşümlere yol açar. Beral Madra, sanatçı davranışının çağdaş düzlemde yeni nitelikler kazandığını vurgular.²¹⁹⁰ Madra, çağdaş sanatın ontolojik yapısındaki başarı dönüşümleri şu sözlerle özetler:

“Günümüzdeki sanatçının yaratıcılığı, geçmişte tarihsel bir gereklilik ile sanat akımları arasında var olan neden-olgu bağlantısından yoksundur. Sanatçıdan artık dünyadaki tüm toplumsak, siyasal, ekonomik olayları özetleyip, genel bir yoruma varması beklenemez. Sayısız olaylar ve olanaklar içinde tek bir

Nur Koçak, Mehmet Mahir, Bihret Mavitan, Füsün Onur, Zekai Ormancı, M. Yalçın Özel, Süha Özkan, Gül Özturanlı, Tuncer Türkkân, Aydın Uğurlu, Ahmet Yener, Mustafa Yıldırım, Özi Köyken, Nilüfer Ergin, H. Ertuğrul Atlı, Enver Kaljanac (Anonim, “4. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 60, İstanbul 1983h, s. 54-55.

²¹⁸⁶ Anonim, “Yeni Eğilimler Sergisi”, *Cumhuriyet*, 5 Eylül 1983, s. 5.

²¹⁸⁷ Özdemir Altan, “En Önemli Sergi”, *Sanat Çevresi*, 4. İstanbul Sanat Bayramı Özel Sayı:1, İstanbul 1983, s. 12.

²¹⁸⁸ Özdemir Altan, “Bu Sergiye Dikkat!”, *Gösteri*, 35, İstanbul 1983, s. 62.

²¹⁸⁹ Ahmet Köksal, “Günümüz Sanatçıları”, *Milliyet Sanat*, 76, İstanbul 1983, s. 37-38.

²¹⁹⁰ Beral Madra, “1983’te Evrensel Sanat Ortamı”, *Sanat Çevresi*, 4. İstanbul Sanat Bayramı Özel Sayı:1, İstanbul 1983c, s. 21-22.

soruna, bir görüşe, bir çözüme ve yoruma indirgenmiş bir yapıt yaratabilmekte ve bundan da sayısız sonuçlar, çözümler, yenilikler doğmaktadır. Çoğu sanatçı günümüzü genellemeyle yorumlamakta öne çıkamadığından sanatçının geleneksel öncülük niteliğini de yitirmektedir. Sanat olgusunun binlerce parçasından biri olma özelliğini taşıyan bir yapıtı gerçekleştiren, süper teknoloji olanaklarıyla bir anda dünyaya tanıtılan bir süperstar'dır sanatçı, onun hemen ardından başka bir sanatçı süperstar olacaktır.”²¹⁹¹

Burhan Doğançay ve Adil Doğançay'ın eserlerinden oluşan sergi, 18 Kasım – 17 Aralık 1983 tarihlerinde Galeri Baraz'da açılır. Sezer Tansuğ, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda Burhan Doğançay'ın uluslararası alandaki başarılarına dikkat çeker. Sanatçının, A.B.D.'deki “*Wall-Painting*”²¹⁹² akımının en önemli temsilcisi olduğunu belirtir. Sanatçının Avrupa ve A.B.D.'de açtığı sergiler ile dünya sanat çevrelerin dikkatle takip edildiğini aktarır.²¹⁹³ Beral Madra'ya göre Burhan Doğançay'ın eserlerinin özünde “*Wall-Painting*” anlayışı yer alır. Yüzeylerin kat kat yırtılarak açılması, alttan yeni yüzeylerin belirmesi ve bu yüzeyler arasında imge, afiş, yazı gibi parçaların görünmesi Doğançay'ın tüm resimlerine egemen olan estetik karakterini oluşturur. Sanatçının eserleri araştırma, belgeleme, karşılaştırma ve elemeyi içeren geniş bir yaratım sürecini temsil eder. Beral Madra, A.B.D. ve Avrupa'da 1953 yılından itibaren çok sayıda sergi açan Burhan Doğançay'ın Türkiye'deki ilk sergisinin 1976 yılında açıldığını anımsatır.²¹⁹⁴

Timur Kerim İncedayı'nın Türkiye'deki ilk kişisel sergisi, 15 Aralık 1983'te Urart Galerisi'nde açılır.²¹⁹⁵ Sergide büyük boyutlu on üç yağlı boya ve karmaşık teknikte yapılmış on çalışma yer alır. Kaya Özsezgin, İncedayı'nın çalışmalarındaki tutumun insanların yalnızlıklarını ve nesneleşmelerini yansıtmaya kaygısı içerdiğini düşünür. İncedayı'nın akademiden gelen duyarlı ve disiplinli çizgi yeteneğine dayanan resimlerinde “*kent ve insan çelişkisinin güncel bir yorumunu*” izlediğini aktarır. Kimi çalışmalarındaysa günümüz insanıyla “antik çağrışım” arasında ilişkiler kurduğunu,

²¹⁹¹ Beral Madra, *agm. (1983c)*, s. 22.

²¹⁹² Wall-Painting kelimesi duvar üzerine yapılan resim anlamına gelmediği için kelime “duvar resmi” olarak Türkçeleştirilmemiştir. Akım, taval üzerinde, çıkış noktası duvarlara uygulanan yazılar, lekeler ve yırtık afişler olan resimleri kapsar.

²¹⁹³ Sezer Tansuğ, “Büyük Bir Resim Ustası: Burhan Doğançay”, *Sanat Çevresi*, 61, İstanbul 1983d, s. 4-5.

²¹⁹⁴ Beral Madra, “Burhan Doğançay'ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 61, İstanbul 1983d, s. 6-7.

²¹⁹⁵ Anonim, “Ocak '84 Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 63, İstanbul 1984, s. 61

kimilerindeyse “*çağdaş bir devinim kavramını*” vurguladığını söyler. Özsezgin’e göre sanatçının çalışmaları klasik figür geleneğine bireşimci ve çağdaş bir anlam ekleme çabasını temsil eder. Sanatçının “*yapay kurgulara başvurmadan organik bir sağlamlığı birleştirdiği*” yorumunda bulunur.²¹⁹⁶

3.1.4.5. 1984-1985 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Mehmet Ali Laga’nın vefatının 37. yıldönümü anısına düzenlenen ilk kişisel sergisi 4 Ocak 1984’te Ankara İş Sanat Galerisi’nde açılır. Nüzhet İslimyeli, Laga’nın yaşamı boyunca kişisel sergi düzenlemediğini anımsatır. Sanatçının eserlerinden oluşan toplu bir sergi içinse bu denli geç kalınmasını eleştirir. Mehmet Ali Laga’nın kendi kuşağının önde gelen izlenimci ressamlarından olduğunu vurgular.²¹⁹⁷

Mehmet Esad Subaşı’nın kişisel sergisi, 7 Ocak – 27 Ocak 1984 tarihlerinde Tabar Sanat Galerisi’nde açılır. Gültekin Elibal, serginin retrospektif niteliğine dikkat çeker. Subaşı’nın başta eğitim olmak üzere Türk resminin gelişimine olan katkılarını vurgular. Elibal’a göre sanatçının eserlerinde konu ayrımı söz konusu değildir. Sergide portre, natüremort, manzara ve lekeci bir tavrı içeren soyut yaklaşımların yer aldığını aktarır. Paris döneminde ürettiği çalışmalarını, “*Andre Lhote dönemini belgeleyen, özgür çabaların ve sağlam bir gözlemciliğin titiz bir işçilikle birleştiği*” eserler olarak niteler.²¹⁹⁸

Tayfun Erdoğan’ın kişisel sergisi, 14 Ocak – 4 Şubat 1984 tarihlerinde Sevimce Sanat Galerisi’nde açılır.²¹⁹⁹ Haşim Nur Gürel, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda Türk resminin genç kuşağında başarılı olarak nitelenebilecek sanatçıların azınlıkta olduğunu savlar. Bu düşüncesini çağdaş dünyanın çekiciliği, sanata karşı ilgisizlik ve giderek zorlaşan ekonomik yapının olumsuz etkileri ile gerekçelendirir. Öte yandan, *Sanat Çevresinde* başarı koşulunun ödüle indirgenmesini eleştirir. Sanat piyasasında tanınırlığı olan eski kuşak ressamların “*nesnel ölçütlerle iyi sayılamayacak eserlerine milyonlar sayan*” kesimin, genç sanatçıların çağdaş eğilimlerine olan ilgisizliğine tepki gösterir. Gürel’e göre Tayfun Erdoğan’ın eserleri mevcut görünüm

²¹⁹⁶ Kaya Özsezgin, “İncedayı’nın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 87, İstanbul 1984, s. 48.

²¹⁹⁷ Nüzhet İslimyeli, “Mehmet Ali Laga’nın Sergisi”, *Ankara Sanat*, 214, Ankara 1984, s. 8-10.

²¹⁹⁸ Gültekin Elibal, “Mehmed Esad Subaşı ve Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 63, İstanbul 1984, s. 30-31.

²¹⁹⁹ Anonim, “Ocak ’84 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 63, İstanbul 1984, s. 63.

içerisinde umut vericidir. Sanatçının çalışmalarında, çeşitli zıtlıklar ve karşıtlıkları kendine özgü bir denge anlayışı içinde ele aldığını belirtir. Mimari mekân yaklaşımlarında metafizik bir yönün yanı sıra İstanbul'un mimari olgularının etkisi söz konusudur. Sanatçının tematik olarak çağdaş insanın çelişkilerine yöneldiğini vurgular. Evrensel ve kapsamlı konuları titiz ve ustalıkla bir teknik yapıyla görselleştirmesini takdir eder.²²⁰⁰

Abdülkadir Günyaz, *Sanat Çevresi* Dergisi'nde Burhan Doğançay, Timur Kerim İncedayı ve Erol Akyavaş'ın sergilerini, sanat nesnesinin değeri ve ulusallık tartışmaları çerçevesinde inceler. Günyaz, Türkiye'de galeri sayısındaki artışı, yurtdışındaki sanatçıların eserlerini görebilme imkânı sağlaması açısından olumlu bir gelişme olarak kavrar. Türkiye'de sanat eserinin meta değerinin yükselmesi ile sanatçıların "vatan özlemi duymaya başladığı" yorumunda bulunur. Erol Akyavaş ve Timur Kerim İncedayı'nın Urart'ta, Burhan Doğançay'ın ise Galeri Baraz'daki sergilerini bu perspektiften ele alır. Günyaz'ın sergiler kapsamında bir başka odağı, Türk sanatında ulusallaşma konusudur. Türkiye'deki tüm sanat alanlarının ortak sorunu olarak işaret ettiği ulusallık – evrensellik karşıtlığının, "*ulusal ölçülere ulaşmış bir Türk sanatı*" olgusuyla aşılabileceğini düşünür. Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş'ın çalışmalarını, yerel ve evrensel değerleri çağdaş bir anlatımda birleştirme noktasında takdir eder. Timur Kerim İncedayı'nın eserlerini ise fiyatları ve içerikleri açısından şu sözlerle eleştirir:

*"Sekiz yüz binli ve de milyonlu fiyatlar taşıyan tuvallerinde yatan gerçek nedir? Neyindir, kimindir? Yaptığı resim belki yaşadığı ülkede geçerlidir ama herhalde bugün için geçerlidir. Pornoya kaçabilecek özellikler sergileyen ne idüğü belirsiz kadınlar, Leda özentileri ve de mimarisi ile ne verir ki bu resimler?... Bir arkadaşım 'ama deseni başarılı' savunmasına girişti. Ne yazar ki? Dünyada binlerce dergiyi donatan yüzbinlerce illüstratör var aynı başarıyı fazlasıyla gösteren."*²²⁰¹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'nin 15 Ocak 1984 tarihli sayısında Ankaralı sanatçılar özelinde değerlendirmelerde bulunur. "*Gazi Grubu*" olarak

²²⁰⁰ Haşim Nur Gürel, "Tayfun Erdoğan'ın Yeni Sergisi Nedeniyle", *Sanat Çevresi*, 63, İstanbul 1984, s. 46-47.

²²⁰¹ Abdülkadir Günyaz, "Akyavaş, Doğançay ve İncedayı Sergileri Üzerine Düşünceler", *Sanat Çevresi*, 63, İstanbul 1984, s. 62-63.

adlandırdığı sanatçıların estetik açıdan ortak değerlere sahip olmaksızın, bireyselleşme çabalarında birleştiklerini belirtir. Ankara sanatçılarında çeşitli kuşakların tanımlayıcı niteliği haline gelen yöresel yaklaşımların ise devam ettiğini gözlemler. Özsegin'e göre yöresellik, genç sanatçılar için kişilik arayışlarındaki seçeneklerden biri konumuna indirgenir. Genç sanatçılarda yöre gözlemlerinin yerini deneysel ilişkilere bıraktığını savunur. Veysel Günay'ın 1984 yılı Ocak ayında Sanat Yapım Galerisi'nde açtığı “*Oy Deniz, Karadeniz*” sergisini, bu yaklaşımlara örnek olarak işaret eder. Sanatçının, Karadeniz doğasının “*figürden arınmış duru bir peyzaj modeli*” olarak ele aldığını belirtir. Model kavramını özellikle kullandığını söyleyen Özsegin, sanatçının çalışmalarında Karadeniz doğasını salt renk ikilemine ve kişisel bir kompozisyon şemasına olanak verebildiği ölçüde işlediğini vurgular. Özsegin' göre eserlerde asgari düzeyde görülen oba evlerinin yer aldığı peyzajlar, sanatçının Karadenizli olduğunu bilmeyenler için bir başka yöreye benzetilebilir niteliktedir. Bir tür yöresellik yorumu olarak görülebilecek bu tutum gerçeküstücü bir mekân atmosferinde gerçekleşir. Özsegin yalın renk ilişkileriyle kurulmuş kıyı, toprak ve gökyüzü resimlerinin, “*belirgin olmamakla beraber*” anlatımcı yönü olduğu görüşündedir.²²⁰²

Nuri Abaç'ın kişisel sergisi 13 Nisan – 1 Mayıs 1984 tarihlerinde Tıglat Sanat Galerisi'nde açılır. Kaya Özsegin, sanatçının 150'li yıllardaki gerçeküstücü döneminin ardından, 1960'larda yöresel kaynaklı resim anlayışına yöneldiğini belirtir. Özsegin'e göre Nuri Abaç, Anadolu'nun çeşitli kültür katmanlarından esinler içeren eserlerinde yerel temaların durağanlığını aşmaya çalışır. Sergide yer alan 1983 – 1984 tarihli yağlıboya çalışmalarında denizciler, balıkçılar, pazar yerleri, araba vapurları gibi toplumun dinamik alan ve kesimlerine yönelir. Abaç'ın, her şeyden önce pentür değerlerini öncelediği eserlerinde çizgi temeli, perspektif dışı mekân kurguları ve hyüzey yaklaşımları karakteristik üslup özelliklerini temsil eder. Özsegin, sanatçının son çalışmalarında “*koyu ve karanlık lekeler yerine, daha saydam renklere ve figür kümelerinin dışındaki mekânı salt boya dokularına*” bıraktığını gözlemler.²²⁰³

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi'nde 1984 yılı Ocak ayında Ankara'da açılan çeşitli sergilere ilişkin bir yazı kaleme alır. Mehmet Erbil'in 9 Ocak 1984'te Türk – İngiliz Kültür Sanat Galerisi'ndeki sergisinde “*ciddi ve ağırbaşlı yapıtların*” göze

²²⁰² Kaya Özsegin, “Oy Resim, Zorlu Resim”, *Milliyet Sanat*, 88, İstanbul 1984, s. 43.

²²⁰³ Kaya Özsegin, “Karaburçak, Varınca, Abaç”, *Milliyet Sanat*, 95, İstanbul 1984, s. 47.

çarptığını belirtir. Bazı “oyunlara dayalı” eserlerini ise yetersiz bulur. Avangart eğilimlerin güçlü bir sanat temeli üzerine inşa edilmesi gerektiğine dikkat çeker. Mehmet Boztaş’ın Galeri Z’deki sergisini “mutluluk verici bir sergi” olarak niteler. Sanatçının renkçiliğini vurgular. Cuma Ocaklı’nın eserlerini, önceki sergilere göre başarılı bulur.²²⁰⁴

Nükhet Aksoy’un yeni kişisel sergisi, 13 Şubat – 2 Mart 1984 tarihlerinde Türkiye İş Bankası Erenköy Sanat Galerisi’nde açılır. Füsun Onur sergi hakkında kaleme aldığı yazıda sanatçının popülist ve yüzeysel eğilimlere yönelmemiş olmasını takdir eder. Hazır formüllerden kaçınarak tarihsel bir esinle sanatın özüne yönelik yenilikçi ve araştırmacı uğraşlarını sürdürdüğünü belirtir. Coşkulu desenlerinin ve renk çalışmalarının kimi zaman narsist ve saplantılı dereceğe öznellik içerdiğini düşünür. Sergide teşhir edilen pastel, akrilik ve yağlıboya çalışmaların, sanatçının yaşadığı çevreye ilişkin görünümler içerdiğini aktarır. Füsun Onur’a göre, Nükhet Aksoy’un eserlerinin betimleyici bir yapıdan ziyade fenomenolojik bir yaklaşım içerir. Füsun Onur’a göre, Aksoy’un eserleri zaman olgusunu an perspektifinde değerlendiren, izlenimci bir yaklaşımın Doğu’ya özgü içselliğini sürdürür.²²⁰⁵

Neşe Erdok’un son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 1984 yılı Şubat ayında Urart Sanat Galerisi’nde gerçekleşir. Ahmet Köksal, sanatçının çalışmalarında klasik figür anlatımını “çağdaş insan gerçeğine” bağladığını düşünür. Bu yaklaşımın sergide yer alan çoğu büyük boyutlu yirmi beş yağlıboya eserde “daha arınmış, kararlı ve etkili bir” düzeye yükseldiğini gözlemler. Köksal’a göre Neşe Erdok, 1960 Kuşağı’nın benimsediği toplumsal bilince, titiz bir gözlem eşliğinde katılır. Eserlerinde ağırlık verdiği çizgi ve biçim tasarımının “anlamlı deformasyon” ve yalın bir mekân anlayışı içerir. Neşe Erdok’un eserlerinde insan gerçekliği, geleneksel burjuva beğenisinin yadsınması ve eleştirisi olarak ortaya çıkar. “Trende” ve “Aile” adlı eserlerinde kişilerin dış görünümü ile iç yaşantıları arasında ifadeci bir anlatım tarzı benimser.²²⁰⁶ Güzin Fuat Okbay ise Neşe Erdok’un “ortanın üzerinde bir düzeyde” olduğunu belirtir.²²⁰⁷

Neşe Erdok, 15 Şubat 1984 tarihli Cumhuriyet gazetesinde sergiye ilişkin açıklamalarda bulunur (Fotoğraf 16). Erdok, eserlerindeki kahverengi, siyah ve gri

²²⁰⁴ Nüzhet İslimyeli, “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 215, Ankara 1984, s. 18-20.

²²⁰⁵ Füsun Onur, “Nükhet Aksoy’un Sergisi Nedeniyle”, *Sanat Çevresi*, 64, İstanbul 1984, 50-51.

²²⁰⁶ Ahmet Köksal, “Burak, Erbil, Erdok’un Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 91, İstanbul 1984a, s. 48.

²²⁰⁷ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergileri (Neşe Erdok Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 216, Ankara 1984, s. 20.

renkleri kullanmasını, biçimleri ön plana çıkarma amacıyla açıklar. Figüratif resmin, renk, çizgi ya da diğer biçimsel unsurlar gibi resimsel bir öge olarak kavrandığını vurgular. Ulusal Türk resmi yaratma çabalarını ise gerçekçi bulmaz. Öncesinden, belirli bir plan ve program dahilinde ulusal bir sanat anlayışına ulaşmanın mümkün olmadığını, böylesi bir niteliğin toplumsal yaşantı içerisinde “kendiliğinden” oluşması gerektiğini düşünür.²²⁰⁸



Fotoğraf 16: Neşe Erdok ile sergiye ilişkin yapılan röportaj (Cumhuriyet).

Devrim Erbil’in “25. Sanat Yılı Sergisi”, 1984 yılı Şubat ayında Armo Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının çeşitli dönemlerinden eserlerin yer aldığı sergide, Devrim Erbil’in sanat yaşantısının başlıca özelliklerinin izlenebileceğini belirtir. Köksal’a göre Erbil’in ilk dönem eserlerinde doğa tutkusu, Anadolu kasabası çeşitlemeleri ve İstanbul temalarına odaklanır. Bu dönemde eski minyatür ustalarının plan şemalarından esinlendiği, geometrik düzene dayalı ritmik çizgi örgüleri ve monokrom renk anlayışı önce çıkar. 1980 yılındaki “Mavi Sergi” ile başlayan değişimlerin karakteristik niteliği lirik ve coşkulu bir anlatımdır. Mavi rengin kontrast ışık etkileriyle egemen olduğu eserlerinde, kuşların hareketlerinden oluşan “ritmik titreşimler” sonsuz uzama doğru yönelen şiirsel bir nitelik taşır. Ahmet Köksal, Devrim Erbil’in son çalışmalarında bu iki dönemin bireşimine ulaştığı düşüncesindedir. “Ritimsel Soyutlama”, “Doğa ve Ritim Çeşitlemesi”, “Titreşim III”, “Işıksal Titreşim”, “Sazlık Kuşları” gibi eserlerinde yüzeye bağlı çizgi, renk ve leke devrimine dikkat

²²⁰⁸ Anonim, “Neşe Erdok: Ulusal Resme Planla Programla Varılamaz”, *Cumhuriyet*, 15 Şubat 1984, s. 4.

çeker. Yinelemelere dayanan istif ve düzen anlayışında Doğu'ya içkin kültürel birikimlerin çağdaş biçimlerine dönüştüğü yorumunda bulunur.²²⁰⁹

Mustafa Ata'nın kişisel sergisi, 28 Şubat – 18 Mart 1984 tarihlerinde Ankara Kibele Sanat Galerisi'nde açılır.²²¹⁰ Sezer Tansuğ, sanatçının yön ve hareket ilişkilerinin ritmik düzenini yansıtan özgün figür oluşumları ile çağdaşları arasında fark yarattığını düşünür. Tansuğ'a göre Mustafa Ata'nın kendine özgü figür modülünü, resmin bütünlük kazanmasına yönelik işlevsel bir biçimde kullanması yeni bir figüratif sistemin göstergesidir. Sanatçının 1983 yılı başlarında Maçka Sanat Galerisi'ndeki sergisi bu yönde atılmış bir adımdır. Son sergisinde ise üslup gelişiminde aceleci davranarak figüratif yapıp zorlar. Ayrıca figürün “*renk özgülleriine doğru çözülmeye uğratılmasından*” dolayı huzursuz bir ifade çeşitliliği ortaya çıkar. Buna karşın sanatçının son dönem eserlerinde düz ve koyu fonlar üzerinde güçlü devinime dikkat çeker. Çapraz motif uygulamaları ile mekân derinliğine ulaştığı düzen içerisinde, zıt yönlü figür yerleşimlerinin oluşturduğu gerilimi takdir eder. Sezer Tansuğ, genel olarak başarılı bulduğu sergiye yönelik eleştirilerinin, Mustafa Ata'nın üstün çabalarını inkâr etme anlamına gelmediğinin altını çizer.²²¹¹ Kaya Özsezgin, Mustafa Ata'nın eserlerinde statik yapı ve hareket arasındaki denge, sanatçının uzun süren arayışlarının önemli bir sonucudur.. Özsezgin'e göre, sanatçının zemin üzerindeki geniş fırça vuruşlarının “*parçalayıcı uyumunu*” kontrast renklerle birleştiren figürleri, çağdaş insanın dramını temsil eder. Eserlerindeki bir başka “*bilinçli karşıtlık*”, düzlem anlayışına dayalı oluşturulan yapının, aynı zamanda derinlik etkisi içermesidir. Özsezgin, sanatçının bu etkiler ışığında çevre ve insan ilişkilerini bir tür kurgu mizansene çevirdiğini düşünür. söz konusu kurgusal yaklaşımın son dönemlerde genç sanatçılar tarafından kişilik ve özgünlük açısından kaçınılmaz olarak benimsendiği görüşündedir.²²¹²

Hilal Şanda'nın ilk kişisel sergisi 26 Mart – 13 Nisan 1984 tarihlerinde Beyoğlu İş Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, sanatçının 1953 – 1983 yılları arasında ürettiği eserler teşhir edilir. Hüseyin Bilişik, sergi hakkındaki incelemesinde, Hilal Şanda'nın deseni ön planda tutarak doğayı öznel bir bakışla yorumladığını belirtir. Eserlerinde

²²⁰⁹ A. Köksal, *agm. (1984a)*, s. 48.

²²¹⁰ Anonim, “Mart '87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 65, İstanbul 1984, s. 61.

²²¹¹ Sezer Tansuğ, “Mustafa Ata'nın Son Sergisi İçin Birkaç Söz”, *Sanat Çevresi*, 65, İstanbul 1984, s. 5.

²²¹² Kaya Özsezgin, “Acelecilikten Araştırmacılığa”, *Milliyet Sanat*, 92, İstanbul 1984, s. 50.

soyut – somut arası deformasyonlar ve pastel renklerin sıcak – soğuk biresimlerin yalın, içten bir anlatımla ifade edildiğini gözlemler. Bilişik’e göre, Şanda’nın eserlerindeki biçimsel yapılanma “*sanat kavramı ile insanın günlük yaşantısı arasında bağ kurma*” amacı taşır.²²¹³

İsmet Üstekin’in ilk kişisel sergisi, 2 Nisan – 17 Nisan 1984 tarihleri arasında Galeri Güzel’de gerçekleşir.²²¹⁴ Ayla Ersoy, Sabri Berkel’den desen dersleri alan Üstekin’in eserlerinin “*devrini çoktan kapatmış olan*” empresyonist tarzda olduğunu belirtir. Çoğu küçük boyutlu çalışılmış yağlıboya ve pastellerinden oluşan eserlerin, Üstekin’in iki yıllık üretimlerini kapsadığını aktarır. Teşhir edilen eserler içerisinde kara görünümünde beyaz renge ağırlıkta olduğunu gözlemler. Başarılı bir perspektif anlayışı ile biçimlendirdiği deniz ve doğa görünümünde armonik renk düzenlemelerine dikkat çeker. Ayla Ersoy’a göre, bazı eserler arasında görülen üslup farklılıkları, ressamın henüz kendi dilini bulamadığının göstergesidir. Bu bağlamda İsmet Üstekin’in araştırma ve öğrenme aşamasında olmasına karşın aceleci davrandığını düşünür.²²¹⁵

Nevin Göker Ulutaş’ın Taksim Sanat Galerisi’ndeki kişisel sergisi, 3 Nisan – 17 Nisan 1984 tarihleri arasında gerçekleşir. Abdülkadir Günyaz, sanatçının doğa sevgisi ile birleşen “*İstanbul sevdasına*” dikkat çeker. Eserlerinde temel hareket noktasının insanıyla, mimarisiyle, çevresi ve yapay güzellikleriyle İstanbul olduğunu gözlemler. Sanatçının doğadan esinlenerek “*kendi doğasını ve rengini*” yaratma endişesi taşıdığını vurgular.²²¹⁶

Aydın Ayan’ın kişisel sergisi, 5 Nisan – 26 Nisan 1984 tarihleri arasında Ankara Urart Sanat Galerisi’nde açılır. Emin Çetin Girgin, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, Aydın Ayan’ın eserlerindeki varoluşçu temalara odaklanır. Girgin’e göre ölüm kavramı, insan yaşamında kendisini sürekli biçimde hissettirir. Birey olarak varlıklarını yaşam ve ölüm arasındaki “*gizemli boşlukta yakalayan sanatçılar*” ise ölüme ayrı bir değer kazandırır. Bu bağlamda, Aydın Ayan’ın üslup açısından “*kesif bir nihilizmi*” temel alan yaklaşımları, özgün bir kimliği temsil eder. İnsanın kendi faniliğini aşamamış olmasından doğan “*tevekkül kavramını*”, “*düş ile tin arasında*” aklın özgürlüğüne dayalı

²²¹³ Hüseyin Bilişik, “Hilal Şanda Sergisi Üzerine Düşünceler”, *Sanat Çevresi*, 66, İstanbul 1984, s. 67.

²²¹⁴ Anonim, “Nisan ’84”, *Sanat Çevresi*, 66, İstanbul 1984, s. 72

²²¹⁵ Ayla Ersoy, “İsmet Üstekin’in Sergisi Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 66, İstanbul 1984, s. 70-71.

²²¹⁶ Abdülkadir Günyaz, “Nevin Göker Ulutaş Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 66, İstanbul 1984, s. 59.

eleştirel bir tavır ile irdeler. Sanatçının estetik yaklaşımlarında “*sofistik vurgular*” dikkat çekicidir. Girgin, Aydın Ayan’ın “*resmin anlatım olanaklarını da göz önünde bulundurarak her nesneye düşünce taşıyıcı bir işlev yüklemeye çalışırım*” sözlerini alıntılar. Sanatçının eserlerinde Kuzey Rönesans’ının gerilimini, çağdaş bireyin depresif ruh hali ile birleştirdiğini gözlemler.²²¹⁷

Eşref Üren, 13 Nisan 1984 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde Mustafa Ayaz ve Hüseyin Yüce’nin kişisel sergilerini ele alır. Mustafa Ayaz’ın Devlet Resim ve Heykel Müzesi’ndeki sergisinde aydınlık pentür anlayışını över. Sanatçının soyut döneminden itibaren içli ve kolorist bir anlayışa yöneldiğini belirtir. Sergiyi, Mustafa Ayaz’ın başarılı sanat yaşamının göstergesi olarak niteler. Hüseyin Yüce’nin Artisan Galeri’deki sergisinde naif üslubunu takdir eder. Son dönemlerde naif sanatın “*moda olduğunu*” düşünen Üren, Hüseyin Yüce’yi yaşamı ve sanatı anlamında samimiyeti açısından kutlar.²²¹⁸

Hale Arpacıoğlu’nun kişisel sergisi, 1984 yılı Nisan ayında Harbiye Garanti Bankası Sanat Galerisi’nde açılır. Emin Çetin Girgin, Arpacıoğlu’nun çalışmalarını “*yoğun kadın temalarında geliştirdiği, atak bir figür deformasyonunun genç ürünleri*” olarak niteler. Figürü oluşturma süreci içerisindeki “*spontane darbeler*” ile otantik çizgi yaklaşımlarına dikkat çeker. Sanatçının yorumlarının “*yapısal bir mekân odağında*” güç kazandığı kanısındadır. Girgin, Arpacıoğlu’nun konularında açıklık kazana kadın olgusunun, “*kendi sistematığı içerisinde değerlendirilmesi gereken figüratif akımlarla yakın bağlar*” içerdiğini düşünür. Batı sanatında ifadeci ve dışavurumcu tarzların yeniden gündeme geldiğine dikkat çeken Girgin, sanatçının çalışmalarını bu anlayış ile ilişkilendirir. Spontane çizgi hareketlerindeki dinamizme ve kontur çizgileri ile kuşatılmış rengin figüre eşlik eden yapısına dikkat çeker.²²¹⁹

“1950’den Günümüze Türk Resim Sanatından Bir Kesit Sergisi”, 10 Nisan 1984’te Alarko Sanat Galerisi’nde açılır. Sergi Yahşi Baraz organizatörlüğünde gerçekleşir. Baraz, sergiye ilişkin açıklamasında, sergide yer alan sanatçıların “*en çok*

²²¹⁷ Emin Çetin Girgin, “Nedeni Yaşam Olan Ölümün Çekiciliği ve Aydın Ayan’ın Resimleri”, *Cumhuriyet*, 17 Nisan 1984, s. 4.

²²¹⁸ Eşref Üren, “Başkent Sergilerinden”, *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1984, s. 4.

²²¹⁹ Emin Çetin Girgin, “Kadın Konuları ile Hale Arpacıoğlu”, *Cumhuriyet*, 17 Nisan 1984, s. 4.

on beş yıl sonra en ünlü Türk ressamı olarak” uluslararası başarıya ulaşacaklarını savlar.²²²⁰

Salih Acar’ın otuzuncu kişisel sergisi 1984 yılı Nisan ayında Nişantaşı Ak Galeri’de açılır. Özgür Dicleli, sergide elli üç eserin yer aldığını aktarır. “*Kuş ressamı*” olarak tanınan sanatçının flamingolara odaklandığı son sergisinde, tuval yerine şöhler kâğıt üzerine akrilik boya ile çalıştığını belirtir. Dicleli, Acar’ın önceki sergilerinde resimlerine egemen olan mavi, gri, siyah, beyaz tonlar yerine mor, eflatun ve açık yeşil tonları tercih ettiğini gözlemler. 1983 yılında evinde çıkan bir yangında tüm yapıtlarını kaybeden Salih Acar’ın kısa sürede tekrar sanat üretimlerine başlamasını takdir eder.²²²¹

Kaya Özsezgin, Ankara’da açılan çeşitli sergiler çerçevesinde Ankara sanat ortamına ilişkin eleştirilerde bulunur. Ankara’da özel galerilerin sayının otuzu geçtiğini belirten Özsezgin, İstanbul’a kıyasla Ankara’da sanat etkinliklerine ulaşımın şehir planlaması açısından daha kolay olduğunu söyler. Odak Sanat Merkezi’nin açılış sergisi olan “*İstanbul Sanatçıları*” karma resim sergisinde otuza yakın İstanbullu sanatçının eserinin teşhir edildiğini aktarır. Özsezgin’e göre Leopold Levy’nin 1940’larda Nuri İyem ve arkadaşlarının oluşturduğu grup için kullandığı “*İstanbul Mektebi*” deyimini, “*İstanbullu sanatçı*” kavramına evrilir. Özel galerilerin “*renksiz ve sıradan karma sergileri*” dolayısıyla belirli bir üslup ya da ekolü temel alan grup etkinlikleri çağdaş sanat ortamında geçerliliğini yitirir. Sanatçıların iletişimsizlik ve dayanışmaya olan isteksizlikleri tekdüze bir sanat ortamına yol açar. Yüzeysel etkilenmeler, özgünlük yerine şablonculuğun tercih edilmesi ve eldeki sınırlı malzemeyi formüle etme çabaları “*zararlı bir gruplaşma biçimi*” yaratır. Kaya Özsezgin, orta kuşak olarak nitelediği sanatçıların “*kişisel etkinliklerden başka yapabileceği bir şey*” kalmadığını düşünür. Geçmişteki gruplaşmaları ortaya çıkaran toplumsal ve kültürel koşulların değiştiğini vurgulayan Özsezgin, buna karşın orta kuşak ressamların sanat anlayışların farklılaşma olmadığını savunur. Bu durumu eski Yeni Dal Grubu ressamlarından Avni Memedoğlu ve İbrahim Balaban’ın Ankara’daki sergilerinde izlemenin mümkün olduğu kanısındadır. Avni Memedoğlu’nun Sanatevi Galerisi’ndeki “*Geçtiğim Yollar*” adlı sergisi, duvar resmine yakın anıtsal bir yaklaşım ve abartılı deformasyonlar ile köy yaşamına odaklanır. Özsezgin’e göre Memedoğlu’nun desenindeki akademik

²²²⁰ Anonim, “Son Otuz Yılın Türk Resminden Örnekler Sergileniyor”, *Cumhuriyet*, 6 Nisan 1984, s. 4.

²²²¹ Özgür Dicleli, “Salih Acar, Kuşlarını Artık Teknesinde Sergileyecek”, *Cumhuriyet*, 7 Nisan 1984, s. 5.

formasyonun izleri, G.S.A.'de Cemal Tollu atölyesine dek sürülebilir. Buna karşın, akademik üslubu aşmaya yönelik biçimsel arayışlarında 1920'lerde Meksika'da Orozco ve arkadaşları tarafından yaygınlaştırılan yöresel duvar resmi anlayışı görülür. İbrahim Balaban'ın Kibele Sanat Galerisi'ndeki sergisi ise sanatçının geride bıraktığı on sanat döneminin toplu bir uzantısıdır. Sergide “*anonim halk tasviriciliğinden kaynaklanan*” kişisel nitelikli yaklaşımların çeşitlemeleri yer alır. Özsezgin, Balaban olgusunun sergideki her bir resme ayrı ayrı yansıdığı yorumunda bulunur.²²²²

Abidin Dino'nun kişisel sergisi, Galeri Nev'in açılış etkinliği kapsamında 1984 yılı Mayıs ayında açılır. Sergide, Abidin Dino'nun çeşitli dönemlerini yansıtan 87 eseri teşhir edilir. Sergide sanatçının imzasız mührünü taşıyan yüz civarı röprodüksiyon eser 5500 liradan satışa çıkarılır. Ayrıca sanatçının altmış dört eserinden oluşan serigrafı baskı yoluyla çoğaltılmış albümleri, 30 bin liradan satılır. Jülide Gülizar, Abidin Dino'nun el temasını “*mağara duvarlarından Türkmen oymaklarının düğün bayraklarına dek*” zengin şemalar ve hareketler içerisinde çeşitlediğini belirtir. Sanatçının desenlerindeki çizgisel yapıyı beğeniyle karşılar. El teması çerçevesinde yaşamın hüznü ve dinamik akışına odaklandığını gözlemler.²²²³

Emin Çetin Gergin, 1984 yılı Mayıs ayında açılan çeşitli sergiler hakkında inceleme yazısı kaleme alır. İhsan Cemal Karaburçak'ın Cumalı Galerisi'ndeki retrospektif sergisinde, sanatçının koyu renk çeşitlemelerini kuşatan naif kontur çizgilerin beğeniyle karşılar. Sanatçının “*çocuksu duyarlılığın biçimsel öğelerini*” nakışçı anlayışla ele aldığını belirtir. Asker ressamardan Naim Uludoğan'ın 28 Nisan – 28 Mayıs 1984 tarihleri arasında Maçka Destek Galerisi'ndeki sergisinde, figüratif – empresyonist tarzının “*yaşam belgeleri konusunda ilginç dokümanlar verdiği*” görüşündedir. Gültekin Erkal'ın Özlem Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, hiper-realist eğilimler içerisindeki yalın figüratif anlayışının akademik formasyonu yansıttığını gözlemler. İsmet Yavuz ve Mete Araz'ın aynı mekânda açılan sergilerinde “*kuvvetli bir ışığın renkli skalasını*” içeren natürmort ve portrelerinin empresyonist tarzını vurgular. Beyoğlu Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'deki sergide Gülseren Kayalı'nun ayna üzerine spontane vuruşlar içeren çalışmalarını, Füsün Selen'in illüstratif anlatımdaki tasvire yönelik kurgularını ve Gülay Sevsevil'in açık – koyu değerler ile yüzeyi donatan

²²²² Kaya Özsezgin, “Dünü ve Bugünüyle Orta Kuşak”, *Milliyet Sanat*, 95, İstanbul 1984, s. 49.

²²²³ Jülide Gülizar, “Ellerin Ellerle Çizdiği Bir Dünya”, *Cumhuriyet*, 8 Mayıs 1984, s. 4.

figüratif resimlerinin farklı üslup özelliklerine dikkat çeker. Halis Başarır'ın Pangaltı Sanat Galerisi'ndeki eserlerinde, Türk insanını yaşadığı ortam içerisinde değerlendiren folklorik temalar yer alır. Bülent Çetiner'in Armo Sanat Galerisi'ndeki suluboya sergisinde, mimari mekân anlayışı ile perspektifi öne alan eserlerinde gerçeğe uygun yaklaşımların bulunduğunu söyler. Serpil Gürler'in Galeri Cep'teki suluboya sergisindeki kedi temalı eserlerinde ise “*kuvvetli spontane eğilimler*” gerektiren suluboya tekniğindeki başarısını takdir eder.²²²⁴

“*Her Dönemden Bedri Rahmi*” sergisi, Haziran ayı içerisinde Vakko Galerisi'nde açılır. Emin Çetin Girgin, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu Anadolu folkloruna yönelerek Türk sanatında ulusallık sorununu çağdaş ölçüler içerisinde değerlendiren bir kimlik olarak niteler. Sergide, sanatçının tüm dönemlerini Kapsayan geniş bir koleksiyonun teşhir edildiğini aktarır. Sergilenen eserler arasında otoportreler serisini öne çıkarır. Girgin'e göre otoportreler, sanatçının yüz yapısının karakteristik, yumuşak, devingen çizgilerinden oluşan “*yaşam yumaklarıdır*”. “*Babatomiler*” serisi ile “*İstanbul*” çalışmalarında, motif yönünden olduğu kadar odağında rengin olduğu kıvrak çizgisel yaklaşımlar dikkat çeker. “*Adalardan Bir Yar Gelir*”, “*Deniz Kızı Eftalya*” gibi çalışmalarda aynı çizgi kıvraklığı devam eder. Girgin, sanatçının Avrupa dönüşünün ardından Paris deneyimlerini anonim kültür mirası ile birleştirdiğini belirtir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun tüm dönemlerden “*iç mantığı tutarlı veriler*” ışığında ulusallık ve folklorun rafine değerleri ile evrensel değerler arasında bağ kurduğu yorumunda bulunur.²²²⁵

Erol Akyavaş'ın En Galeri'deki kişisel sergisi Haziran ayı içerisinde açılır. Emin Çetin Girgin, sanatçının eserlerinde minyatür ve mimari etkilere dikkat çeker. Girgin'in “*yüzyılın teşhirciliği*” olarak nitelediği yaklaşımlarında, toplumsal tartışmaları dini baskılardan çağdaş toplumun pozitivist değerlerine değgin ele aldığını belirtir. “*Ah Minel Aşk*”, “*Demir Pehlivan'ın Aslanla Güreşmesi*”, “*Süveyş Kanalı*” gibi eserlerinde geleneksel folklorik geleneğin dekoratif öğeleri ile süslenen 19. yüzyıl anlatımcılığının izlerini gözlemler. Sanatçının yerel temalara odaklandığı eserlerinin grafik ve illüstrasyon nitelikleri açısından ayrıcalıklı olduğu kanısındadır. “*Kimya -i Saadet*”, “*Cennet, Cehennem*” gibi eserlerde yer alan grifon ve şematik insan

²²²⁴ Emin Çetin Girgin, “Nisan Ayı Sergileri”, *Cumhuriyet*, 5 Mayıs 1984, s. 4.

²²²⁵ Emin Çetin Girgin, “*Bedri Rahmi'den Kalanlar*”, *Cumhuriyet*, 11 Haziran 1984, s. 4.

tasvirlerinin yer aldığını vurgular. Emeviler'den Uygurlara dek çeşitli kültürler ile girdiği etkileşimlerin “*düşsel gerilimin taşındığı bir erotizm ile birleştiğini*” düşünür. Girgin'e göre, sanatçının geometrik formlara dönüşen insan figürleri, Anadolu ve Asya izlerini taşıyan motifleri kendi içerisinde tutarlı bir üslubu oluşturur. Erol Akyavaş'ın biçimsel yapılanmasında mimarlık eğitiminin etkileri yadsınamaz. Dizilimlere dayanan figüratif yaklaşımları ise tek düze bir anlatıma yol açmaksızın hareketli ve şematik bir devingenlik içerir.²²²⁶ Ahmet Köksal ise guvaj, sulandırılmış toz boyalar ve yaldızdan oluşan karışık teknikte çalışılmış “*Kimya -i Saadet*” eserinin, geometrik soyut formlar, mekân ilişkileri, Doğu'ya özgü kaligrafik öğeler, minyatür etkileşimli motifler gibi geniş etkiler içerdiğini vurgular. Köksal'a göre tuval üzerine akrilik ile çalıştığı “*Cehennem*” isimli diptik düzenlemesi, cehennemden kaçmaya çalışan insanlar ile çağdaş insanın dramı arasında somut ve simgesel bir özdeşlik kurar.²²²⁷

Eşref Üren, Fethi Arda'nın Artisan Galerisi'nde açılan kişisel sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Sergideki tüm eserlerin renkçi niteliğinin ön planda olduğunu belirten Üren, sanatçının doğaya yönelişini takdir eder. Renklerdeki tonlamaların “*cana yakın*” ve güçlü plastik değerler içerdiğini söyler. Fethi Arda'nın başarısını, iyi bir sanat eğitimi olmasının yanı sıra sanat olan sevgisi ve içten duyarlılığı ile ilişkilendirir.²²²⁸ Kaya Özsezgin, sergi hakkındaki incelemesinde, Fethi Arda'nın kendi kuşağı içerisinde pasteli en yetkin kullanan sanatçılardan olduğunu belirtir. Arda'nın son dönem çalışmalarında “*çizginin iyiden iyiye yumuşadığını*” gözlemler. Eserlerinde özgür bir sanatçı iradesi ile doğayı ve nesnel görüntüleri bir hareket noktası olarak değerlendirdiğini düşünür. Pastel çalışmaları dışındaki eserlerinin ise Fethi Arda'nın yetenek düzeyinin altında kaldığı yorumunda bulunur.²²²⁹

Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim – İş Bölümü öğretim üyelerinin karma sergisi Haziran ayında Maçka Destek Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçıların, Türk sanat eğitiminin yanı sıra güncel sanat ortamındaki yoğun etkinliklerine dikkat çeker. Sergide yer alan çalışmaların ortak zemini, ülke yaşamı ve gerçekliklerine ilişkin gözlemlerden hareketle anlatımcı ve duyarlı bir yaklaşım

²²²⁶ Emin Çetin Girgin, “Kültürel Sentezlere Duyarlı Bir Sanatçı: Erol Akyavaş”, *Cumhuriyet*, 19 Haziran 1984, s. 5.

²²²⁷ Ahmet Köksal, “Akyavaş'ın Yeni Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 98, İstanbul 1984b, s. 49.

²²²⁸ Eşref Üren, “Ressam Fethi Arda ve Ankara'daki Sergisi”, *Cumhuriyet*, 16 Mayıs 1984, s. 4.

²²²⁹ Kaya Özsezgin, “Sanatçının Güçlüğü, Sanatçının Sorumluluğu”, *Milliyet Sanat*, 96, İstanbul 1984, s. 49.

çerçevesinde özetler. Ramis Aydın, Ali Candaş, Vural Yıldırım, İsa Başlıoğlu, Hatice Odabaşı, Bahattin Odabaşı, Veli Sapaz, Basri Erdem ve Yunus Güneş gibi sanatçıların peyzaj, figüratif ve baskı çalışmalarında Anadolu yaşamına odaklandıklarını belirtir. Nüzhet Kutluğ'un "Ayrı Dünyalar" adlı ikili düzenlemesinde "dokusal incelik ve soyut grafik ilişkileri" takdir eder. Mehmet Özet'in simgesel anlatımlı "Otorite Özlemi", Ahmet Özel'in kent dokusundan arınmış yalın formlar içeren çalışmasını, Erol Bulut'un büyük boyutlu iki kompozisyonunu "çağdaş tasarım gücü ve grafik özellikleri" açısından başarılı bulur. Erol Bulut'un eserlerinde kadın – erkek ilişkilerinde cinselliğin etkisini vurguladığı fantastik – gerçeküstücü yorumun altını çizer. Tülin Onat'ın "Binboğalar Efsanesi" ve ikili figürden oluşan çalışmasında "yöresel bir içtenliği fantastik motiflerle" ele aldığını gözlemler. Sergide öne çıkan eserler arasında İsmail Hakkı Demirtaş'ın akademik gelenekteki nü figürleri ve Nevhiz Tanyeli'nin kompozisyonunu işaret eder. İsa Başoğlu'nun Hitit kabartmaları etkisindeki "İvriz'de Şenlik" eserini, Ankara'daki Hitit Anıtı'nın kaldırılmasını isteyenleri uyaracak güncel bir değer içerdiği değerlendirmesinde bulunur.²²³⁰

On İkinci İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen "Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi", 23 Haziran – 31 Ağustos 1984 tarihleri arasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Şeker Ahmet Paşa Salonu'nda düzenlenir. Seçici kurul Doğan Kuban, Beral Madra, Gürol Sözen, Süleyman Saim Tekcan ve İsmail Türemen'den oluşur.²²³¹ Oktay Anılanmert'in dışavurumcu tarzdaki üç eseri desen, renk, leke anlayışı ve üslup tutarlığı açısından ödüle hak kazanır. Bir diğer ödül sergiye katılan beş çalışmasına hâkim olan içerik ve kompozisyon özgünlüğü nedeniyle Kadri Özyayten'e verilir. Desen ödülünü ise teknik yetkinliği ve çağdaş yorumu çerçevesinde Mehmet Özer kazanır. Çetin Bilge ise geleneksel linol tekniğindeki büyük boyutlu baskısı ile özgün baskı resim ödülüne layık görülür.²²³² Çetin Girgin, sergiye yönelik eleştirisinde katılımın ve niteliğin zayıfladığını düşünür. Seçici kurul değerlendirmesinde, iki yüzü aşkın eser arasından seçilen seksen dört eser arasında genç kuşağın ileri gelen isimlerinin yer almamasını eleştirir. Aydın Ayan, Şenol Yorozlu, Filiz Başaran Özyayten ve Tulin Öztürk'ün eserlerini serginin düzeyini yükselten çalışmalar olarak işaret eder. Resim

²²³⁰ Ahmet Köksal, "Sanat Eğitimcilerinin Resimleri", *Milliyet Sanat*, 99, İstanbul 1984c, s. 49.

²²³¹ Anonim, "Sergi Duyurusu: Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi", *Sanat Çevresi*, 68, İstanbul 1984, s. 3.

²²³² Anonim, "Günümüz Sanatçıları Beşinci İstanbul Sergisi Bugün Açılıyor", *Cumhuriyet*, 23 Haziran 1984, s. 4.

dalı ödülünü kazanan Kadri Özyayten'in genç sanatçı kuşak içerisinde başarılı bir isim olmasına karşın ödül kazanan çalışmanın yeterli olmadığı görüşündedir. Girgin'e göre gelecek yıllarda katılımın özendirilmesi ve doğru değerlendirme kriterleri çerçevesinde avangart çıkışların yoğunluk kazanacağını düşünür. Günümüz Sanatçılar sergisi kapsamında kişisel kaprislerden ziyade bu yönde çaba gösterilmesini salık verir.²²³³

Beral Madra, Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi'nin geleneksel bir nitelik kazandığı ve İstanbul'un önemli sanat olaylarından biri olarak kabul edildiğini söyler. Eleştirisinde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi bağlamında müzelerin kültür sanat yaşamındaki özgül değerlerine odaklanır. Madra'ya göre çağdaş dönemde müzeler, sanat yapıtlarını eğitici yöntemlerle topluma tanıtmak, benimsetmek, sanatçı için uygun bir ortam yaratarak, halk ve sanatçı arasındaki iletişimi sürdürmek gibi görevler üstlenir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin müzecilik ilkeleri açısından bir merkez niteliğine kavuşması gerektiğini düşünür. Bu bağlamda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin çağdaş bir yapıya kavuşması için çeşitli koşulların sağlanmasının kaçınılmaz olduğunu vurgular. Beral Madra'ya göre müzenin ivedilikle onararak modern sergileme imkânları ile donatılması, müzeye bağlı bir güncel sanat merkezinin kurulması, müzenin ekonomik yapısının modern işletmecilik kurallarına göre yapılandırılması ve modern müzecilik anlayışının sürdürülebilmesi için araştırma kadrolarının oluşturulması gerekmektedir.²²³⁴

Ahmet Köksal, Edpa Sanat Galerisi'nde açılan Türk resminde çıplak temalı karma sergi hakkında bir yazı kaleme alır (Fotoğraf 17). Sergide, yirmi iki sanatçının çeşitli koleksiyonlardan derlenen kırk iki eseri teşhir edilir. Batı'da Rönesans'tan itibaren belirli bir dünya görüşü çerçevesinde işlenen çıplak temasının Türk resmine 19. yüzyılın sonlarında girdiğini anımsatır. Köksal, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Avni Lifij gibi sanatçıların eserlerinde çıplak olgusunun izlenimci duyarlılıkla ele alındığını belirtir. Ayetullah Sümer, Arif Kaptan, Orhan Peker gibi sanatçıların eserlerinde ise çıplak konusu akademik figür anlayışıyla irdelenir. Köksal, Türk sanatçıların çıplak konusunda 1970'li yıllardan itibaren "*insan*" kavramı üzerinde ortaya çıkan kavrayışın etkisinde kişisel üslup kaygıları ile eğildiklerini düşünür. Avni Arbaş, Leyla Gamsız, Burhan Uygur gibi sanatçıların çıplaklığı konudan çok resimsel açıdan ele aldıkları

²²³³ Emin Çetin Girgin, "Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi Üzerine", *Cumhuriyet*, 11 Temmuz 1984, s. 5.

²²³⁴ Beral Madra, "Günümüz Sanatçıları Sergileri Üzerine", *Cumhuriyet*, 23 Haziran 1984, s. 4.

görüşündedir. Ahmet Köksal’a göre Oktay Günday’ın çıplaklarında çağdaş soyutlama eğilimleri görülürken, Rasin Arsebük’ün çalışmalarında “*incelikli ve düşsel etkiler*” yer alır. Kemal Yükselengil, Muzaffer Bekem, İsmet Doğan, Orhan Deliorman, Kemal Önsoy ve Yavuz Tanseli’nin çıplaklarında ise kişisel tercihler doğrultusunda çok çeşitli üslup eğilimleri görülür.²²³⁵



Fotoğraf 17: Ahmet Köksal'ın Edpa Sanat Galerisi'ndeki Türk resminde çıplak temalı sergi hakkındaki inceleme yazısı (Milliyet Sanat).

Selim Turan’ın on beş yıl aradan sonra Türkiye’deki yeni kişisel sergisi, 4 Ekim – 24 Ekim 1984 tarihlerinde İstanbul En Galeri’de gerçekleşir. Sergide Fikret Mualla, Mübin Orhan gibi isimlerin portreleri ile son iki yılda ürettiği yağlıboya, yağlı pastel, suluboya, gıbjaj ve monotype tekniğinde otuza yakın eseri teşhir edilir. Ahmet Köksal, Turan’ın “*Dağ*” isimli peyzaj serisinde, yalın renk değerleri ve lekeci – düşsel espaslar çerçevesinde ülkesine olan özlemini ifade ettiğini düşünür. Hafif fırça vuruşlarıyla “*fantastik boyutlara ulaşan duyarlı soyut etkilerin*” bütünlüklü bir biçimde ele alındığını gözlemler. Sergide yer alan kadın temalı figüratif eserleri olgun leke değerleri, valörler ve hareket etkisi açısından sanatçının yeni döneminden bir kesit olarak niteler. Köksal’a göre Selim Turan soyut ve somut deneyimleri birleştiren sentezci bir görüşe sahiptir.²²³⁶

²²³⁵ Ahmet Köksal, “Dünün ve Bugünün Çıplakları”, *Milliyet Sanat*, 103, İstanbul 1984d, s. 40-41.

²²³⁶ Ahmet Köksal, “Selim Turan İstanbul’da”, *Milliyet Sanat*, 105, İstanbul 1984e, s. 47.

Nur Koçak'ın kişisel sergisi, 5 Ekim – 27 Ekim 1984 tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde açılır.²²³⁷Ayla Ersoy, Nur Koçak'ın foto-gerçekçi çalışmalarında gerçek, açık, nesnel görüntülerin simgeleştiği insan temasına odaklandığını belirtir. Ayla Ersoy'a göre Nur Koçak'ın “*Fetiş Nesnel/Nesne Kadınlar*” serisindeki “*cinselliği abartılmış*” büyük boyutlu kadın figürleri, kadın olgusunun evrensel boyutları ve kadının toplumsal yaşamdan dışlandığı eril yapıya ilişkin tartışmaları içer. “*Mutluluk Resimleriniz*” serisinde Kelebek Gazetesi'nde yayınlanan asker fotoğraflarından yararlanır. “*Mutluluk Resimleriniz*” serisinde güzel – çirkin, iyi – kötü, yüceltme – yerme gibi ikilemler ele alınır. Nur Koçak'ın çalışmalarında üçüncü grubu aile albümlerinden seçilmiş özel günlere ait fotoğraflar oluşturur. Sanatçının bireysel özlemlerini ele aldığı seride dinamizmden arındırılmış devinimsiz figürler görülür. Ayla Ersoy, Nur Koçak'ın çalışmalarında ortak biçimsel kaygının figürlerin ve nesnelere konumlarındaki frontal duruşlar, simetri ve “*yan yanalık*” olduğunu gözlemler. Sanatçının nesnel gerçeğe bağlı tutumunun yanı sıra nesnelere anıtsal boyutlarda yeniden şekillendirirken öznel bir yorum katarak çarpıttığını düşünür. Fotografik görüntüdeki parlaklık ve duruluğu verebilmek için resimlerinde çoğunlukla akrilik ve air-brush kullandığına dikkat çeker.²²³⁸ Beral Madra, Nur Koçak'ın çalışmalarında Türk toplumunun sosyolojik yapısına ilişkin eleştirel ve belgeleyici niteliklere işaret eder. Sanatçının gerek mail-art çalışmalarında gerekse de “*Mutluluk Resimleri*” gibi serilerinde piyasa beğenisi, kitsch öğelerin yaygınlığı ve kitlelerin duygularının sömürüsüne ilişkin hiciv içeren eleştirilerinin topluma yönelik uyarıcı mesajlar taşıdığı kanısındadır.²²³⁹

Kırk Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 30 Ekim – 30 Kasım 1984 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergilenmeye aday dört yüz yetmiş resim ve kırk bir heykel arasından, yüz on sekiz resim, altı heykel sergilenmeye hak kazanır. Seyfi Başkan, sergiyi seçme ve değerlendirme açısından başarılı bulur. Serginin, çağdaş Türk resim ve heykel sanatının genel panoramasını sunduğunu düşünür. Ancak pek çok sanatçının sergiye eser vermemesi nedeniyle Türk resim ve heykel sanatının güncel durumuna ilişkin görünümün yanıltıcı olabileceğine dikkat çeker. Eserleri sergilenen sanatçıların çoğunlukla ilk çıkışlarını yapan genç

²²³⁷ Anonim, “Ekim '84 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 72, İstanbul 1984, s. 88.

²²³⁸ Ayla Ersoy, “Nur Koçak – Yeniliklere Açık Bir Ressam”, *Sanat Çevresi*, 72, İstanbul 1984, s. 6-7.

²²³⁹ Beral Madra, “Nur Koçak'ın Sanatında Güncellik ve Gerçekçilik”, *Sanat Çevresi*, 72, İstanbul 1984, s. 8-9.

sanatçılar olduğunu vurgular. Bu sanatçıların eserlerindeki dinamizm ve yeni eğilimlere olan ilgilerini takdir eder. Orta ve eski kuşak sanatçıların ise yeni olmayan eserler ile sergiye katılmalarını eleştirir. Cemal Bingöl, Şeref Bigalı, Nüzhet İslimyeli, Arslan Gündaş, Nuri Abaç, Şadan Bezeyiş, Mehmet Yüçetürk, Cemal Baki, Mustafa Aslier, Osman Zeki Oral, Naile Akıncı, Lütfü Günay, Mehmet Gürbay gibi eski ve usta isimlerin yer almasını “*serginin ciddiyeti üzerine olan kuşkuları*” dağıttığı yorumunda bulunur. Sergi bağlamında, Türk resim sanatındaki çağdaşlaşma ve kişilik sorununun, bireysel çabalardan ziyade kolektif çabalarla çözülebileceğini savunur.²²⁴⁰

Nazmi Yılmaz’ın dördüncü kişisel sergisi, 3 Kasım – 24 Kasım 1984 tarihleri arasında Sevimce Sanat Galerisi’nde açılır. Haşim Nur Gürel, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, sanatçının akademik eğitiminin olmamasını olumlu bir durum olarak işaret eder. Akademik eğitimin duygu, düşünce, coşku ve kişiliği silerek yerine “teknik ve korkaklık ektiğini” düşünür. Gürel’e göre Nazmi Yılmaz, “*yalın, açık, gizemsiz ve daha az entelektüel kaygı taşımaya*” diğer sanatçılardan pozitif yönde ayrılır. Sanatçının tüm eserleri öznel sorgulamalar ve kişisel geçmişine yönelik “*hesaplaşmalar*” içerir.²²⁴¹

Özdemir Yemencioğlu’nun kişisel sergisi, 19 Kasım – 19 Aralık 1984 tarihlerinde Gençlik Kitabevi Sanat Galerisi’nde açılır. Gültekin Elibal, sanatçının anlatımcı yönüne dikkat çeker. Sergide teşhir edilen eserlerde, Yemencioğlu’nun yaşamına içkin bir duygusal boyutun egemen olduğunu düşünür. Teknik açıdan gerçekçi ve gözlemci figüratif yaklaşımların, yer yer lekeci bir soyutlama içerdiğini belirtir. Bozkır öykülerini ele aldığını “*Bozlak*” serisini, sanatçının yaşanmışlıklarını temsil etmesi açısından başarılı bulur.²²⁴²

Kâinat Barkan Pajonk’un son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 5 Aralık – 21 Aralık 1984’te Ankara İş Sanat Galerisi’nde açılır. Seyfi Başkan, sanatçının eserlerinde renkten ve yapısal biçim kaygılarından ziyade “*özgün bir anlatımcılığın*” öne çıktığını düşünür. “*Doğada İbadet*”, “*Tarlada Çocuklar*”, “*Harran*”, “*Karlı Kapadokya*” gibi eserlerinde “*abartılmış*” bir mekân olgusu ile belirginleşen “*özgün*

²²⁴⁰ Seyfi Başkan, “45. Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Ardından”, *Ankara Sanat*, 225, Ankara 1985, s. 12-13.

²²⁴¹ Haşim Nur Gürel, “Nazmi Yılmaz’ın 4. Kişisel Resim Sergisi Nedeniyle”, *Sanat Çevresi*, 73, İstanbul 1984, s. 73-74.

²²⁴² Gültekin Elibal, “Özdemir Yemencioğlu ve Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 74, İstanbul 1984, s. 84-85.

ifade yaratma çabasını” vurgular. “*Sarı Ağaç*”, “*Karlı Ağaç*” ve “*Afyon*” eserlerinde nesnelerin mekân içerisinde konumlanmasında bazı teknik problemler tespit eder. “*Atatürk*” eserinde ise özgünlük adına yapılmış gibi görünse bile ciddi teknik hataların bulunduğunu gözlemler. Atatürk gibi tarihi şahsiyetlerin eserlerinde “*realite çizgisinden kesinlikle taşmamak*” gerektiğini savunur. Sergiyi genel itibariyle başarılı olarak değerlendiren Başkan, Pajonk’un Batı’daki çağdaş ve güncel sanatsal gelişmeler karşısında iyi bir gözlemci olduğu yorumunda bulunur. Başkan’a göre Pajonk’un başarısı, yeni eğilimleri eleştirel bir yaklaşımla kendi üslubu içerisinde eritmesiyle ilişkilidir.²²⁴³

Zeki Faik İzer’in yeni kişisel sergisi 7 Aralık – 29 Aralık 1984 tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi’nde açılır.²²⁴⁴ Nevbahar Aksoy, sergiyi son yılların en önemli sanat olaylarından biri olarak niteler. Zeki Faik İzer’in on dört yıl sonra Türkiye’ye dönüşünde açtığı ilk sergi olduğunu vurgular. Sanatçının eserlerinin gerçek anlamda satışa sunulması sanat piyasasına gireceğine dikkat çeker. Serginin bir başka özelliği ise İzer’in halı tekniğindeki eserlerinin sergilenmesidir. Bu eserlerinde Zeki Faik İzer’in resimleri eşi Sevim İzer’in serbest teknikte dokuduğu halılara aktarılır. Eserlerde ise İ.Z.İ.S (İzer Zeki, İzer Sevim) imzası yer alır.²²⁴⁵ Ayla Ersoy, sergiye ilişkin incelemesinde sanatçının halı çalışmalarına ilgisinin 1946 yılında Paris’te komiserliğini yaptığı UNESCO Sergisi’nde başladığını belirtir. Sergide teşhir edilen altı halı çalışmasında çağdaş estetik anlayış içerisinde Çin’den Afrika’ya dek farklı etkilerin bir araya geldiğini gözlemler. “*Dün Huang 83*” adlı 220x120 cm. ölçülerindeki halı çalışmasında soyut düzenlemeler içindeki formlar, renkler ve ritimlerin, Zeki Faik İzer’in resimlerinden aşına olunan nitelikler taşıdığını söyler. Ayla Ersoy’a göre, halı çalışmalarındaki ritmik devingen formlar yerçekiminden kurtulmuş akışkan ve kıvrak hareketler içerisinde. Yıldız kullanımı, çift başlı kartal motifleri gibi Doğu kültürüne ilişkin sembol ve estetik yaklaşımlara yer vermesi “*yüzyıllar öncesinde üretilmiş Türk kültürünün varlığını tanıtmak*” amacı taşır.²²⁴⁶

²²⁴³ Seyfi Başkan, “K. B. Pajonk’un Ankara Sergisi”, Ankara Sanat, 225, Ankara 1985, s. 28.

²²⁴⁴ Anonim, “Aralık ’84 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 74, İstanbul 1984, s. 86.

²²⁴⁵ Nevbahar Aksoy, “Bir Olay Sergi”, *Sanat Çevresi*, 74, İstanbul 1984, s. 18.

²²⁴⁶ Ayla Ersoy, “Zeki Faik İzer’in Sergisi Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 74, İstanbul 1984, s. 8-9.

3.1.4.6. 1985-1986 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Hale Sontaş'ın kişisel sergisi, 2 Ocak – 31 Ocak 1985 tarihlerinde Vakko Sanat Galerisi'nde açılır.²²⁴⁷ Sergide, yağlıboya, çinko baskı ve foto-kolaj çalışmalarından oluşan otuz beş eser teşhir edilir. Neyyire Özkan, sanatçının kadın temalı, renk ve lekeci anlatım tarzındaki eserlerini “kara mizah” olarak tanımladığını aktarır.²²⁴⁸ Güven Turan, sergiye ilişkin incelemesinde, eserlerin çoğunlukla nü çalışmalarından oluştuğunu belirtir. Turan'a göre, Sontaş'ın nü figürlerini klasik çıplak anlayışı içerisinde değerlendirmek eksik bir yaklaşımdır. Bu figürler anaçlıkları, iri kalça ve göğüsleri ile on beşinci yüzyılın kuzeyli ressamlarında olduğu gibi “*gövdenin yaşanmışlığını*” temsil eder. Öte yandan, Sontaş'ın bedenleri Jung'un bütün insanlığın içinde yaşattığına inandığı “*ana*” simgesine bağlanırlar. Güven Turan, bu düşüncesini Neolitik dönem ana tanrıça heykellerindeki gibi yüzlerin detaylandırılmadan bırakılmasıyla gerekçelendirir. Ayrıca Hale Sontaş'ın “*Astari*” olarak adlandırdığı çalışmalarına değinir. Sanatçının eserlerini önce yağlıboya olarak ürettiğini, ardından fotoğraflarını çekip, fotoğraflar üzerinden tekrar boyadığını belirtir. Böylelikle aslından farklı bir resme ulaştığını vurgular. Turan'a göre bu çalışmalar, kolajdan ziyade karışık teknik olarak nitelenmelidir. Kolajın farklı kişiler tarafından üretilmiş unsurları kapsadığını belirten Turan, Hale Sontaş'ın çalışmalarında “*asılları ile astarlarının*” iç içeliğine dikkat çeker. Octavio Paz'ın “*biçim, anlamın kendisidir, biçimin dışında hiçbir anlam yoktur*” sözünü alıntılaman Turan, özleri aynı olan iki yapıtın farklı teknikler ve farklı resimsel öğeler ile iki bağımsız yapıta dönüştüğü yorumunda bulunur.²²⁴⁹

Ankaralı Kadın Ressamlar Derneği'nin 2 Ocak 1985'te Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergide otuz bir sanatçının seksen üç eseri teşhir edilir.²²⁵⁰ Nüzhet İslimyeli sergiye ilişkin incelemesinde, serginin önceki etkinliklere göre daha başarılı olduğunu belirtir. Sergide yer alan eserlerin teknik açıdan başarılı olduğunu belirtir. Çoğunlukla peyzaj ve natürmort eserlerin yer aldığı sergide izlenimci bir tarzda doğa izlenimleri öne çıkar. Naciye İzbul, Suna Sanin, Demet Sanin'in eserlerinde Türk

²²⁴⁷ Anonim, “Hale Sontaş Sergisi”, *Cumhuriyet*, 9 Ocak 1985, s. 5.4

²²⁴⁸ Neyyire Özkan, “Yeni Yılın İlk Ayında”, *Çağdaş Sanat Haberler Dergisi*, 15/2, İstanbul 1985a, s. 24.

²²⁴⁹ Güven Turan, “Hale Sontaş'ın Nü'yü Aşan Çıplakları”, *Sanat Çevresi*, 75, İstanbul 1985, s. 50-51.

²²⁵⁰ Sergiye Katılan Sanatçılar: Yıldız Alacakaptan, Feyha Özsoy, Niyal Kısacıkoğlu, Fatma Eye, Belma Hoşagası, Füsün Anıt, Ülker Saguner, Necla Önder, Ayhan Gökçadır, Handan Kıran, Naciye İzbul, Nihal Batu, Filiz Poyrazoğlu, Suna Sanin, İsmet Erel, Vildan Çetintaş, Sibel Çetintaş, Senay Günay, Belkıs Kırkoğlu, Nüzhet AYTEKİN, Senay Günay, Necla Veysoğlu, Birsen Selahi, Zeynep Türkmen, Meziyet KURGAN, Fadime Baltacıoğlu Salman, Beyhan Yakın (Nüzhet İslimyeli, “AKRD'nin 28. Resim Sergisi”, Ankara Sanat, 226, Ankara 1985a, s. 12).

el sanatlarına yönelik folklorik ilgiler gözlemler. Derneğin yeni üyeler ile sayıca göz doldurduğunu vurgular.²²⁵¹

Adnan Varınca'nın kişisel sergisi 4 Ocak – 23 Ocak 1984 tarihlerinde Edpa Sanat Galerisi'nde açılır. Haşim Nur Gürel, sanatçının eserlerinde basit, yalın, gerçek görüntülerden yola çıkarak zengin ve devingen iç dünyasını sergilediği yorumunda bulunur. Son dönem çalışmalarında geniş skalalı canlı renk tercihlerine dikkat çeker. Her resmin birkaç renk ile sınırlandığını, tüm konuyu bu renkler ve karışımları çerçevesinde ele aldığını aktarır. Gürel'e göre son resimlerinde sulandırılmış saydam boya kullanımı ve belirli bölgelerdeki bitmemişlik duygusu ile klasik natürmort geleneğinden ayrılır. Eski dönem resimlerinin siyah rengin hâkimiyetine olduğunu belirten Gürel, son dönem eserlerinde resme egemen rengin beyaz olduğunu gözlemler.²²⁵² Ayla Ersoy'a göre, Adnan Varınca'nın eserlerinde “özel sanatçı duyarlılığı nesnel gerçeklere karşısında ağır basmaktadır.” Ersoy, Varınca'nın teknik yetkinliği ile duygusal ve düşünsel bütünleşmeyi sağlayarak etkileyici bir anlatıma ulaştığını düşünür.²²⁵³ Remzi Raşa ise Adnan Varınca'nın eserleri hakkında şu yorumda bulunur:

“Temaşa (cotemplatif) ressamlar arasında giren, ama doğanın geçici bir anını yakalamayı gözün işine bırakan empresyonist ressamların aksine, Adnan her tablosunda doğayla direkt kontaktaki adamın bir yaşam anını ifade eder. Doğaya olan sevgisi, onu görünenin ötesine götürür, ilgisini çeken şey doğanın gizli yanı, gizli görünümüdür. Heraclite, ‘görünmeyen armoni, görünenden üstündür’ demiş. Görünene baka baka görünmeyeni görebiliriz denmektedir de. Doğanın sırrını yakalamak ve bize onu tablolarında aksettirmek için, Adnan tıpkı tapınağında ilahi mesajı bekleyen, alçakgönüllü bir Budist gibi doğayı temaşa edecek.”²²⁵⁴

Gürol Sözen'in kişisel sergisi, 4 Ocak – 26 Ocak 1984 tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, sanatçının son bir yılda ürettiği eserler teşhir edilir. Sergide, yağlıboya ve suluboya çalışmalarını kapsayan yirmi dokuz eser teşhir

²²⁵¹ N. İslimyeli, *agm. (1985a)*, s. 12.

²²⁵² Haşim Nur Gürel, “Adnan Varınca – Katıksız Bir Sanatçıya Saygı İle”, *Sanat Çevresi*, 75, İstanbul 1985, s. 16-17.

²²⁵³ Ayla Ersoy, “Adnan Varınca'nın Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 75, İstanbul 1985, s. 18.

²²⁵⁴ Remzi Raşa, “Doğaya Aşık Bir Ressam”, *Sanat Çevresi*, 75, İstanbul 1985, s. 19.

edilir. Neyyire Özkan, Sözen'in deseni çağrıştıran suluboya çalışmaları ve insan figürlerinin ağır bastığı yağlıboya çalışmalarının izleyenler ile sıcak bir bağ kurduğu görüşündedir.²²⁵⁵ Selçuk Erez, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, Gürol Sözen'in Anadolu insanın toprak ile ilişkilerine odaklandığı resimlerine dikkat çeker. Son dönem eserlerinde ise ana figür ya da figür gruplarını çevreden soyutlamak için yıldız kullandığını gözlemler. Erez'e göre Gürol Sözen'in eserlerinde figürün yerleştirildiği fon ile figürler arasında çarpıcı renk ilişkilerine dayanan bir denge yer alır. Bu denge bazı eserlerinde çizgi ve lekeler ile sağlanır. Erez, sanatçının “*Yeşilli Portre*” ve “*Bekleyiş*” adlı çalışmalarında ise renk ve nesnelerin konumu açısından etkileyici olduğunu düşünür. Suluboya çalışmalarında ise kalın bir fırçanın, tek bir vuruşla baştan sona figürü oluşturmasını, Japon resim tekniği “*semi-e*” tekniğine benzetir.²²⁵⁶

Münip Özben'in yeni sergisi, 28 Ocak 1985'te Ankara Akbank Sanat Galerisi'nde açılır. Fethi Arda, sanatçının eserlerinde konstrüktivizm ve ekspresyonizm etkilerini vurgular. Her iki akımı da eklektizme düşmeden, özgün bir biçimde bir araya getirdiğini düşünür. Özben'in doğaya ilişkin yorumlarının, tuşların yumuşak örgüsüyle değer kazandığını belirtir. Moda akımlar karşısında bireyselliğini koruyarak, renk ve biçim sorunlarına özgün çözümler getirmesini takdir eder. Arda'ya göre peyzaj, natüromort ve küçük boyutlu kompozisyonlarla yetinmeyi bilen sanatçı, kendi sınırlarının ötesine geçerek izleyici yormaktan sakınır.²²⁵⁷

Veysel Erüstün, son dönem çalışmalarını 29 Ocak – 29 Şubat 1985 tarihlerinde Destek Sanat Galerisi'nde sergiler. Ayla Ersoy, sergiye yönelik incelemesinde, Erüstün'ün yirmi dört yıllık sanat yaşamını kapsayan eserlerin ilk defa sergilendiğine dikkat çeker. Sergide altmış aşkın büyük boyutlu yağlıboya ve gravür teşhir edilir. Ayla Ersoy, 1945'e kadar figüratif resim yapan sanatçının zamanla kübizm etkili bir anlayışa yöneldiğini belirtir. Erüstün'ün son çalışmalarında kübizmin sert köşeli hatları yerine yumuşak çizgiler içeren duyarlı bir anlatıma ulaştığını gözlemler. Ersoy'a göre sanatçının çalışmaları salt renk ve biçimsel kaygılar taşır. Eserlerindeki zengin renk armonileri ve kontrast ilişkileri, çağdaş yaklaşımların başarılı bir örneğidir. Ayla Ersoy, sanatçının eserlerinde simgesel biçimlerin lirik bir anlatımla özgünleştiği

²²⁵⁵ N. Özkan, *age. (1985a)*, s. 24.

²²⁵⁶ Selçuk Erez, “Gürol Sözen'in Yeni Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 75, İstanbul 1985, s. 36-37.

²²⁵⁷ Fethi Arda, “Münip Özben'in Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 226, Ankara 1985, s. 17.

değerlendirmesinde bulunur.²²⁵⁸ Süleyman Saim Tekcan, hocası Veysel Erüstün'ün sergisi hakkında kaleme aldığı yazıda, Türk resim sanatına ilişkin hiçbir kitapta Erüstün'den bahsedilmediğine dikkat çeker. Erüstün'ün uzun yıllar süresince önemli sanatçılar yetiştirmiş bir eğitmen olduğunun altını çizer. Kendi tuvalini kendisi üreten ve güçlü bir teknik yetkinliğe sahip olan sanatçının, aynı zamanda aydın kişiliği ile Türk resminin çağdaşlaşmasında önemli bir rol oynadığını düşünür.²²⁵⁹ Mürşide İçmeli ise Veysel Erüstün'ün gravür tekniğindeki ustalığını vurgular. Renk, leke ve rölyef etkileri konusundaki ustalığı takdir eder. İçmeli'ye göre sanatçının gravürleri ile yağlıboya çalışmaları arasında biçim ve içerik yönünden tam bir uyum vardır.²²⁶⁰

Cemal Güvenç'in yeni çalışmalarından oluşan kişisel sergisi, 29 Ocak – 15 Şubat 1985 tarihlerinde Ankara İş Sanat Galerisi'nde açılır. Nüzhet İslimyeli, serginin içerik ve hazırlanışındaki özenli yaklaşımından dolayı sanatçıyı takdir eder. Sergide yer alan eserlerin, önceki eserlere göre daha büyük boyutlu olduğunu belirtir. Sanatçının tüm eserlerinde gri ve yeşil tonlara ağırlık verdiğini gözlemler. Resimlerinde geniş alanları süratle değerlendiren, ayrıntılardan arınmış ve akıcı yaklaşımlarını sanatçının karakteristik özellikleri olarak niteler.²²⁶¹

Devrim Erbil'in kişisel sergisi, 1 Şubat – 22 Şubat 1985 tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde açılır. Salih Turan, sergi hakkındaki incelemesinde, Devrim Erbil ve kuşağının çağdaş Türk sanatının gelişmesindeki katkılarına dikkat çeker. Turan'a göre Erbil, kişisel yetileri ile doğaya içkin öğelerin öznel değerlerini kendine özgü bir üslup ile ele alır. Nesnelere, plastik değeri oluşturmak için bir araç olarak görürken, sürekli devinim içerisindeki eserlerinde lirik bir stilizasyon yer alır. Salih Turan, sanatçının son dönem çalışmalarında yoğunluk, ritim ve titreşimleri kapsayan “*dokusal ağa*” dikkat çeker. Erbil'in bu yaklaşımını, eserlerini dekoratif resimden ve iki boyutluluktan ayıran bilgi birikiminin bir sonucu olarak değerlendirir.²²⁶²

Hüsamettin Koçan'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 5 Şubat – 28 Şubat 1985 tarihlerinde İstanbul Vakko Sanat Galerisi'nde açılır. Mustafa Aslier, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının duvar resmi geçmişine dikkat çeker. Büyük

²²⁵⁸ Ayla Ersoy, “Veysel Erüstün – Unutulan Bir Ressam”, *Sanat Çevresi*, 76, İstanbul 1985, s. 20-21.

²²⁵⁹ Süleyman Saim Tekcan, “Varolmak ve Yok Sayılmak”, *Sanat Çevresi*, 76, İstanbul 1985, s. 22-23.

²²⁶⁰ Mürşide İçmeli, “Hocam Veysel Hoca”, *Sanat Çevresi*, 76, İstanbul 1985, s. 26.

²²⁶¹ Nüzhet İslimyeli, “C. Güvenç Sergisi”, Ankara Sanat, 227, Ankara 1985b, s. 22.

²²⁶² Salih Turan, “Devrim Erbil”, *Sanat Çevresi*, 76, İstanbul 1985, s. 34.

boyutlu eserlerindeki biçim ve renk ilişkilerini, duvar resmi geleneği ile ilişkilendirir. Türkiye’deki ressamların büyük çoğunluğunun “*konuya ve somut biçime dayanan*” anlayışlarının aksine Hüsamet’in Koçan’ın “soyut biçim ve renk ile kişisel bir dile ulaşmayı” tercih ettiğini belirtir.²²⁶³ Tomur Atagök, sanatçının son sergisinde “*gerçek bir sanatçının inançlı dünyasını sergilediği*” yorumunda bulunur. Çoğunlukla ucu tuvalin alt kenarından dışarıya taşan figürlerin, somut biçimlerden çok yaptıkları çağrışımlar ile figür vasfına ulaştığını düşünür. Atagök’e göre kompozisyonun merkezi unsuru koyu alanlar ile açık tonlardaki figürlerin birlikteliğinden doğan harekettir. Sanatçının duygusallıktan kaçınmaksızın lirik bir ifadeyle figüratif ile soyutu uzlaştırdığını görüşündedir.²²⁶⁴ Özdemir Altan ise sanatçının modle edilmiş ince bir boya tabakasından zeminin görünmesine izin verirken, renkten kaçındığını gözlemler. Koyu fondan öne doğru sıyrılan figürlerindeki heykelsi yapıyı vurgular. Koçan’ın kimi zaman anlatımcı kimi zaman soyut nitelikler kazanan figürlerinin “*çağrışımsal bir biçimselliği*” kavradığı yorumunda bulunur.²²⁶⁵ Hüsamet’in Koçan, sergi ve figüratif yaklaşımları çerçevesi şu sözlerle açıklar:

*“Resmimde espaslardan arınmış ‘bireye’ ait göndermelerin olduğunu söyleyebilirim. Toplum içinde büyük mesafelerle arındırılmış bir yaşam var. Bense bütün bu toplumsal kavrayış içerisinde tekil bir anlam yüklenmeye çalışıyorum. Şiddeti bu içe dönük anlamıyla benimsediğimi söyleyebilirim. Üslup yapımında, ışığın kuvveti olarak bu olguyu anlayabiliriz. Klasik ustaların doğrultularına karşın, benim yaklaşımında ışığın kaynağı belli değildir. Resmimde hız ögesi, sanki bundan sonra devinime geçecekmiş gibi durağan bir tanım içinde değerlendirilebilir.”*²²⁶⁶

Mehmet Aydın, 1985 yılı Şubat ayında Ankara’da İngiliz Kültür Merkezi’nde açılan çeşitli kişisel sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. İbrahim Çiftçioğlu’nun 7 Şubat – 20 Şubat 1985 tarihleri arasındaki sergisinde, ağaç gövdelerini insan bedenleri ile özdeşleştirdiği varoluşçu temaları takdir eder. Sanatçının mavi, yeşil, siyah ve kahverengilerin tonlarıyla kurduğu armonilerin gerçeküstücü yapıyı beslediğini belirtir.

²²⁶³ Mustafa Aşier, “Minyatürden Duvar Resmine ve Hüsamet’in Koçan”, *Sanat Çevresi*, 76, İstanbul 1985, s. 64.

²²⁶⁴ Tomur Atagök, “Gerçek Bir Sanatçının İnançlı Bir Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 76, İstanbul 1985, s. 62.

²²⁶⁵ Özdemir Altan, “Sessiz Duran Heykelsi Formlar”, *Sanat Çevresi*, 76, İstanbul 1985, s. 66.

²²⁶⁶ Emin Çetin Girgin, “Yaratıcı Çalışmanın Sınırlanmasına Gerek Yok”, *Cumhuriyet*, 20 Şubat 1985, s. 5.

Mükremin Mungan'ın 8 Şubat – 22 Şubat 1985 tarihlerinde gerçekleşen yirmi üç yağlıboya ve dört tablodan oluşan sergisinde, sanatçının konu, renk ve figüratif açıdan “tam bir uyuma” ulaştığı görüşündedir. “*Harran'da Bir Köy*”, “*Emrah*”, “*Dedikodu*”, “*Aile*”, “*Hüzün*” tablolarını içerik ve biçim açısından takdir eder. “*Entelektüel*” adlı eserinde aydın kesimin düşünce ve eylem kargaşasını simgesel açıdan yansıttığını aktarır. Ünal Özmen'in 11 Şubat – 27 Şubat 1985 tarihlerindeki sergisinde ise Türkiye’de Doğu bölgelerini etkileyen depreme ilişkin temalara yöneldiğini gözlemler. Sanatçının renklerde tam bir uyum sağlayamamasına karşın figür ve desende yetkin bir niteliğe ulaştığı yorumunda bulunur.²²⁶⁷

Nüzhet İslimyeli, Ankara Sanat Dergisi’nde, Şubat ayı içerisinde Ankara’da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılan sergilerden Özdemir Yemenicioğlu’nun kişisel sergisinde desen anlayışını takdir eder. Mine Özüuygun’un aynı mekândaki rölyef sergisinde eski yaşantıyı ve ahşap mimariyi yansıtan temalara odaklandığını belirtir. Sanatçının rölyefteki ustalığını yağlıboya tekniği ile birleştiren fonların olgun renklerden oluştuğunu gözlemler. Bu fonların eserlere pitoresk bir atmosfer kattığı görüşündedir. Salih Kale’nin 18 – 28 Şubat 1985 tarihleri arasındaki serginin gerçeküstücü niteliğine dikkat çeker. Hasan Rastgeldi’nin Urfa temalı resimlerinde teknik ve içerik açısından başarıya ulaşmasına karşın, hocasının etkisinden kurtularak bireysel bir üsluba yönelmesi gerektiğini tavsiye eder. Mehmet Bağbuğ’un büyük boyutlu kompozisyonlarından oluşan sergisinin Ankara sanat çevrelerinde “*deprem etkisi*” yarattığını aktarır. Ahmet Kuseyrioğlu’nun 21 Şubat – 6 Mart 1985 tarihli sergisinde genç sanatçının tüm yapıtlarının çağdaş beğeniye yansıttığı kanısındadır. Yaşar Aytemu’nun 18 Şubat – 8 Mart tarihleri arasındaki sergisini, önceki çalışmalarına göre daha romantik ve etkileyici olarak değerlendirir. Celaleddin Uzmen’in 28 Şubat 1985’te Doku Sanat Galerisi’ndeki sergisini ise özel galericiliğin seçkin bir örneği olarak görür.²²⁶⁸

Ramis Aydın’ın Galeri Baraz’daki kişisel sergisi, 20 Şubat – 15 Mart 1985 tarihlerinde gerçekleşir. Ayla Ersoy, sanatçının toplumsal gerçekçi bir ressam olarak “*toplum için sanat*” anlayışında olduğunu belirtir. Resimlerinde kırsal yaşamın çeşitli kesitlerine odaklandığını aktarır. Sergide yer alan eserlerde figüratif yaklaşımlarında

²²⁶⁷ Mehmet Aydın, “Üç Kişisel Sergi”, *Ankara Sanat*, 228, Ankara 1985, s. 14-15.

²²⁶⁸ Nüzhet İslimyeli, “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 228, Ankara 1985c, s. 22-25.

konuya ilişkin mesajlarını “*doğrudan*” verdiğini vurgular. Ersoy’a göre, teşhir edilen resimlerde önceki çalışmalarına göre daha az renk yer alır. Kimi zaman kahverengi ve turuncu, kimi zamansa mavi ve beyaz rengin armonik değişimleri, sergi bütünlüğü içerisinde sıcak – soğuk kontrastlar oluşturur. Son dönem eserlerinde, mekân boyutları büyürken, küçülen figürler gruplar oluşturarak resmin alt kısmında yoğunlaşır. Ersoy, sanatçının “*ulusal bir gerçeklik*” içerisindeki anıtsal ve sağlam figürlerinin, insanın zorlu yaşam koşulları karşısındaki mücadelesini temsil ettiğini düşünür.²²⁶⁹

Pamukbank, İstanbul Ana Kent Belediyesi ve Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi ortaklığında gerçekleşen “Resimde İstanbul” sergisi, 27 Şubat 1985’te İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde açılır. Bir ay süreyle açık kalan sergide 18. yüzyıldan çağdaş döneme İstanbul’u konu alan yüz elliyi aşkın eser teşhir edilir. Sergi kapsamında Etap Marmara Oteli’nde “İstanbul’un Estetik Değerlerinin Korunması” konulu bir konferans düzenlenir.²²⁷⁰

Tiraje Dikmen’in Ankara’daki ilk sergisi, 1985 yılı Mart ayında Nev Galeri’de açılır. Erhan Karaesmen, sanatçının çalışmalarının “*yumuşak, berrak ve çok sağlam bir entelektüel dokuyla pekiştirilmiş görsel örgü*” içerdiğini düşünür. Sergide yer alan desen ve baskı resimlerinde, 1968 Olayları gibi politik bağlamı güçlü konulardan “*berrak, yumuşak ve leziz*” görüntüler çıkardığını belirtir. Sanatçının desen konusundaki yetkinliğini övgüyle karşılar.²²⁷¹

Kasım Koçak’ın kişisel sergisi, 11 Mart – 27 Mart 1985 tarihlerinde Edpa Sanat Galerisi’nde açılır.²²⁷² Ayla Ersoy, Kasım Koçak’ın çalışmalarını açık, somut ve “*halkın anladığı türden nesnel*” çalışmalar olduğunu belirtir. İnsan – nesne, insan – doğa ikilemlerini doğal ışık etkilerinin görüldüğü klasik bir anlatım ile ele aldığını söyler. Figürlerin sembolik ve ifadeleri nesnel görünüşleri aşarak dramatik bir gerçekçiliğe dönüşür. Sanatçının güçlü desenler içeren figürlü kompozisyonlarında doku ve armonilerin uyumuna dikkat çeker.²²⁷³ İbrahim Çiftçiöğlü, Koçak’ın eserlerindeki tüm görselliğe karşın “*güzel resim*” kavramının dışında olduğunu düşünür. Sanatçının

²²⁶⁹ Ayla Ersoy, “Ramis Aydın, Toplumsal Gerçekçi Bir Ressam”, *Sanat Çevresi*, 77, İstanbul 1985, s. 68.

²²⁷⁰ Anonim, “Resimde İstanbul”, *Cumhuriyet*, 21 Şubat 1985, s. 4.

²²⁷¹ Erhan Karaesmen, “Tiraje Dikmen Billurumsu Desenleriyle Ankara’da”, *Cumhuriyet*, 9 Mart 1985, s. 5.

²²⁷² Anonim, “Mart ’85 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 77, İstanbul 1985, s. 64

²²⁷³ Ayla Ersoy, “Dramatik Gerçekçi Resimleri ile Kasım Koçak”, *Sanat Çevresi*, 77, İstanbul 1985, s. 38-39.

gerçekçi figüratif anlayışının izleyiciye yönelik mesajı iletmek için bir araç olmaktan başka anlam taşımadığı kanısındadır. Çiftçioğlu'na göre, Koçak'ın eserlerindeki ölü kuşlar, aşılınmış fidanlar, görme engelli bireyler gibi imgeler çağrışımsal düzeyde nesnel gerçeğin ötesine geçerler.²²⁷⁴

Tülin Demiray'ın kişisel sergisi, 18 Mart – 13 Nisan 1985 tarihlerinde Gençlik Kitabevi Sanat Galerisi'nde açılır. Gültekin Elibal, Demiray'ın resim araç – gereçlerine öncelik verdiğini belirtir. Resimlerinde lirik soyutlamalarında renk, leke, çizgi ve benek gibi öğelerin bütünlüklü bir yapıda öne çıkarıldığını gözlemler. Mavinin çeşitli tonlarının nakışsı bir düzende “yerelleştirildiğini” düşünür. Demiray'ın minyatür merkezli nakış düzenlemelerinde şematik tutum, simgeci ve lirik anlatıma dikkat çeker.²²⁷⁵

Cemal Bakı'nın Parmakkapı İş Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi, 1 Nisan – 19 Nisan 1985 tarihlerinde açılır. Şükrü Erdiren, Cemal Bakı'nın eserlerinde şiddetli temel renklerden oluşan motiflerinin empresyonist ekolün seçkin örnekleri olduğunu söyler. Sanatçının çoğunlukla sarı – mor kontrastlarına yöneldiğini, bu alanlar etrafında koyu renklerle çeşitli yorumlar içeren düzenlemelere ulaştığını gözlemler. Karakalem ve suluboya tekniklerindeki yetkinliği takdir eder.²²⁷⁶ Atilla Tos, Cemal Bakı'nın doğa izlenimlerine dayanan eserlerinde zengin doku ve renk uygulamaları ile ekspresif bir anlatıma ağırlık verdiğini belirtir. Renk ve desendeki duru anlatımın, izlenimciliğin ötesinde ifadeyi etkin kılan bir nitelikte olduğunu düşünür.²²⁷⁷

Nüzhet İslimyeli, 1985 yılı Nisan ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Nafi Çil'in 2 Nisan – 20 Nisan 1985 tarihlerinde Ankara Vakko Sanat Galerisi'nde açılan sergisinde ilk defe soyut eserler sergilediğini aktarır. Sanatçının mimarlık öğelerinden oluşan çalışmalarında statik ve dinamik karşıtlığına dayalı estetik anlayışını takdir eder. Zeynep Yar'ın 20 Nisan – 10 Mayıs 1985 tarihlerinde İş Sanat Galerisi'ndeki sergisinde geometrik yaklaşımların ağırlıkta olduğunu belirtir. Erol Bulut'un güncel konulara yöneldiği sergisinde “fantastik realizm” tarzında, düşsel ve yaratıya dayalı bir anlayışa sahip olduğunu gözlemler. Kemal Önsoy'un 11 Nisan – 2 Mayıs 1985 tarihlerindeki sergisindeki figüratif çalışmalarını, uyumlu renkleri ve

²²⁷⁴ İbrahim Çiftçioğlu, “Kasım Koçak ve Maltepe”, *Sanat Çevresi*, 77, İstanbul 1985, s. 42.

²²⁷⁵ Gültekin Elibal, “Ressam Tülin Demiray ve Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 78, İstanbul 1985, s. 88-89.

²²⁷⁶ Şükrü Erdiren, “Ressam Cemal Bakı”, *Sanat Çevresi*, 78, İstanbul 1985, s. 58.

²²⁷⁷ Atilla Tos, “Ressam Cemal Bakı Sergisinden İzlenimler”, *Sanat Çevresi*, 78, İstanbul 1985, s. 59.

dengeli yapısı açısından başarılı bulur. Sanatçının renkçi niteliğini vurgular. Nurtaç Özler'in sergisinde ise sanatçının Les Nabies etkileri içeren eserlerinde, farklı sanat anlayışlarını özgün bir senteze ulaştırdığı yorumunda bulunur.²²⁷⁸

Kemal Önsoy'un son çalışmalarından oluşan kişisel sergisi, 11 Nisan – 2 Mayıs 1985 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılır. Güven Turan, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının atik ve dinamik resim anlayışına dikkat çeker. Sanatçının öncelikli amacının, bir konu ya da kompozisyonu estetik açıdan kusursuz bir bütünlüğe kavuşturmaktan ziyade “*hemen yakalayıp saptamak*” olduğunu belirtir. Turan'a göre, Kemal Önsoy'un eserlerindeki dinamizm, çağdaş dünyanın yapısıyla özdeştir. Kompozisyonların birden fazla sahneden oluşan “*parçalı*” yapısı, Önsoy'un eserlerinde başat bir niteliklerdir. İç içe geçmiş sahneler ise çağdaş yaşamın parçalanmış kaotik görüntüsünü yansıtır. Figürlerin kimlikleri ve davranış biçimleri metropollerin kapalı dünyalarına ilişkindir. Güven Turan, Kemal Önsoy'un biçimsel yapıda ulaştığı bütünlüğün, söylemsel açıdan henüz görülmediğini düşünür. Buna karşın, sanatçının tekrarlara düşmeksizin yeni arayışlarını sürdürmesini takdir eder.²²⁷⁹ Kaya Özsezgin, Kemal Önsoy'un güçlü desen anlayışına dikkat çeker. Resimlerindeki atak çizgilere dayanan devingen yapıyı vurgular. Özsezgin'e göre sanatçının “*bir video ekranında birbirinin peşi sıra akan görüntüleri anında saptama güdüsü*” desen yapısı ve kompozisyon bütünlüğü açısından çalışmalarına yön veren başat etkidir.²²⁸⁰

“*Türk Primitifleri ve Çağdaşları Sergisi*”, 19 Nisan – 28 Nisan 1985 tarihleri arasında Alarko Sanat Galerisi'nde açılır. Koleksiyoner Mine Persentili tarafından organize edilen sergide çeşitli özel koleksiyonlardan²²⁸¹ derlenen bir seçki teşhir edilir. Sergide, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Hasan Mustafa, Eyüplü Cemal, Ahmet Şekür gibi “primitif” sanatçılar ile Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyit gibi asker kökenli ressamın eserleri teşhir edilir. *Sanat Çevresi* Dergisi'nde yer alan yazıda resimlerin bir kısmını satışa çıkarılacağı belirtilir. Serginin, Türk

²²⁷⁸ Nüzhet İslimyeli, “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 230, Ankara 1985d, s. 23-24.

²²⁷⁹ Güven Turan, “Paramparça Bir Dünya: Kemal Önsoy'un Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 78, İstanbul 1985, s. 43.

²²⁸⁰ Kaya Özsezgin, “Umut Verici Bakışlar”, *Milliyet Sanat*, 119, İstanbul 1985, s. 49.

²²⁸¹ Sergiye Eser Veren Koleksiyonerler: Vural Arıkan, Zeynep Akça, Erol Aksoy, Gülümhan Atasagun, Yahşi Baraz, Aydın Cumalı, İhsan Alpi, Ali Nizamoglu, Nevhis Pak, Ali Koçan, Mustafa Taviloğlu, Kemal Persentili, Erdoğan Tanaltay, Suna Tanaltay, Ernan Feray, Haşim Nur Gürel, Betül Gorbon, Metin Kaşa, Petro Şenol, Rafi Portakal (Anonim, “Türk Primitifleri ve Çağdaşları Sergisi Büyük İlgi Gördü”, *Sanat Çevresi*, 79, İstanbul 1985, s. 30.

resminde bir dönemin tarihini vurgulaması açısından önemine dikkat çekilir. Ayrıca sergi çerçevesinde Türkiye Kanserle Savaş Derneği'nin bağış toplanır.²²⁸²

Ahmet Köksal, 1985 yılı Nisan ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Nevin Çokay'ın Atelye Gamsız'da açılan kişisel sergisindeki toplumcu gerçekçi yaklaşımlarına dikkat çeker. Portre ve figür düzenlemelerinde, insan yaşamına ilişkin gözlemlerini gerçekçi bir bakış açısıyla aktardığını gözlemler. Köksal'a göre uyuyan bir çocuk, sevişen bir çift, içki içenler, emekçiler ve yerel tipler gibi konulara odaklandığı eserlerinde ölçülü bir deformasyon ve doğal renklerle biçimlenen figürler “anamlı yüz çizgileriyle beliren” yaşama ilişkin zorlukları temsil eder. Safranbolu evleri, çatılar, antenler tutuklanmış güvercinler, gibi çalışmalarında ise gerçekçi bir anlatımı naif öğeler, imgesel ve alegorik anlamlar çerçevesinde yorumlar. Ahmet Köksal, Fahrettin Baykal'ın Ümit Yaşar Oğuzcan Galerisi'nde kırk yağlıboya çalışmasından oluşan sergisinde çok figürlü düzenlemelerin ağırlıkta olduğunu gözlemler. Sanatçının yerel gözlemlerden hareketle doğa – insan ilişkisine odaklanan renkçi üslubunu takdir eder. İlk gençlik anıları, uçurtma uçuran çocuklar, çay bahçeleri, eğlence yerleri gibi görüntülere odaklandığı kompozisyonlarında, fantastik kurgulara yer vererek bir “*cümbüş ortamı*” yaratır. Köksal'a göre Baykal'ın son dönem eserleri, içtenlikli bir yaşama kıvancını renkli bir pentür tutkusuyula çeşitlendirir.²²⁸³

İstasyon Sanat Evi tarafından İstanbul Şan Tiyatrosu'nda düzenlenen “Günümüz Kadın Sanatçıları – Bir Kesit – Sergisi”, 1985 yılı Nisan ayında açılır. Sergide Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Figen Aydıntaşbaş, Arzu Başaran, Hülya Düzenlikoç, Gülsün Karamustafa, Tülin Öztürk ve Gülseren Südor'un üçer resmi teşhir edilir. Neyyire Özkan, özgür çalışma ortamına sahip olan kadın sanatçıların öncü yapıtlarıyla Türk sanatında giderek etkili olmaya başladığına dikkat çeker. İstasyon Sanat Evi'nin sergi hakkındaki açıklamasında serginin sıradan bir karma etkinlik niteliğinde olmadığı, “*yeni-figüratif anlayışta*” eserler içermesi açısından “*konulu ve sınıflandırılmış*” bir sergi olarak değerlendirilmesi gerektiği belirtilir.²²⁸⁴

²²⁸² Anonim, “Türk Primitivleri ve Çağdaşları Resim Sergisi 19 Nisan'da Açılıyor”, *Sanat Çevresi*, 78, İstanbul 1985, s. 25.

²²⁸³ Ahmet Köksal, “Çokay, Işlar, Baykal”, *Milliyet Sanat*, 119, İstanbul 1985a, s. 48-49.

²²⁸⁴ Neyyire Özkan, “Sergi Etkinliklerinde Şaşırtan Yoğunluk”, *Çağdaş Sanat Haberleri Dergisi*, 15/5, İstanbul 1985b, s. 37-38.

Kaya Özsezgin, Orhan Taylan'ın 1985 yılı Mayıs ayı içerisinde Tanbay Sanat Galerisi'nde açılan "Hasret Resimleri" sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Özsezgin, sanatçının dünyada yaşanan her şeyden söz edebilecek bir dili "*desen ile boyanın sınırları arasındaki tampon bölgede*" aradığı yorumunda bulunur. Sanatçının son çalışmalarında, rengin plastik bir sorun olarak ele alınmadığını gözlemler. Özsezgin'e göre Taylan'ın "insancıl mesajları", çizginin kavrayıcı etkisi ile ifade edilir. Çizgisel yapı, herhangi bir abartı ya da gereksiz ayrıntı içermeksizin yalın bir özlem duygusunu yansıtır. Özsezgin, Taylan'ın son sergisindeki desenlerini önceki sergilere göre "daha işlek, ustalıklı ve resimsel" bulduğunu belirtir.²²⁸⁵

Maltepe Ressamları Sergisi, 1985 yılı Mayıs ayı içerisinde Dört Boyut Sanat Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, İstanbul'un çeşitli banliyölerinden Maltepe'ye yerleşen genç sanatçıların oluşturduğu Maltepe Grubu'nun geçimini yalnızca eser satışıyla sağladıklarına dikkat çeker. Çeşitli atölyelerde çalışan on iki sanatçıdan oluşan grubun ilk sergisinde Timur Çelik, Burhan Yıldırım, Ayşen Yıldırım, Selahattin Yıldırım, Bayram Gümüş ve Mustafa Özel'in eserleri teşhir edilir. Köksal, sanatçıların yakın bir atölye ilişkisi ve Anadolu kökenli bir çevreden yetişmiş olmalarının sonucunda, ortak bir yerel duyarlılık içinde oldukları görüşündedir.²²⁸⁶

Funda Eskioğlu, 1985 yılı Mayıs ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Cahide Gürsoy'un, Bahariye Ak Sanat Galerisi'ndeki sergisinin, Ankaralı sanatseverler tarafından ilgiyle karşılandığını belirtir. Sanatçının doğadan hareketle yaptığı çalışmalarında ayrıntılardan arınmış anlatımını takdir eder. Renk uyumu ve form yapısının "*gözleri tedirgin etmediğini*" söyler. Nejat Gönenç'in 21 Mayıs – 15 Haziran 1985 tarihleri arasındaki sergide, sanatçının özgün üslubuna dikkat çeker. Gönenç'in Avrupa'da eğitim almamış olmasını, sanatçının özgün üslubu açısından olumlu bir gelişme olarak yorumlar. Mesut Üldaş'ın 22 Mayıs – 22 Haziran 1985 tarihlerinde Galeri Vepa'daki sergisini, rahat ve coşkulu fırça vuruşları, tutarlı renk uyumu ve sade işçiliği açısından başarılı bulur. Bahattin Odabaşı'nın Moda Deniz Kulübü'ndeki sergisindeki çalışmalarının "*pür soyut çizgiye ulaşan*" niteliğine dikkat çeker. Sanatçının soyut eğilimine karşın doğayı bir çıkış noktası olarak ele alışının altını

²²⁸⁵ Kaya Özsezgin, "Tekillik ve Çoğaltım Estetiği Konusunda", *Milliyet Sanat*, 121, İstanbul 1985, s. 50.

²²⁸⁶ Ahmet Köksal, "Altı Maltepelili", *Milliyet Sanat*, 121, İstanbul 1985b, s. 49.

çizer. Urart Sanat Galerisi'nde 29 Mayıs – 30 Haziran 1985 tarihlerinde açılan “*Genç Ressamlar Karma Sergisi*”ni²²⁸⁷ gelecek için umut verici olarak değerlendirir.²²⁸⁸

“Günümüz Sanatçıları 6. İstanbul Sergisi”, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen 13. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında 22 Haziran – 22 Ağustos 1985 tarihlerinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde açılır. Sergi seçici kurulu Sadi Diren, Belkıs Mutlu, Devrim Erbil, Tomur Atagök, Semra Germaner, Sami Şekeroğlu, Hüsamettin Koçak, Jale Erzen, Mehmet Ergüven, Turan Erol ve Erdinç Bakla'dan oluşur.²²⁸⁹ Yönetmelikte, serginin amacı “*sanatı yaygınlaştırmak, sanatçıyı desteklemek, yaygın eğitim işlevine katkıda bulunmak, günümüz sanat olgusunun nitelikli bir düzeye erişmesine yardımcı olmak, sanatçıların öncü ve yeni eğilimlerini sergileme olanağı sağlamak*” olarak tanımlanır. Abdülkadir Günyaz, Uluslararası İstanbul Festivali'nde plastik sanatlar alanına yönelik yaklaşımların yetersiz olduğunu düşünür. Sergi mekânlarının ana arterlerden uzak ve şehrin çeşitli galerilerine dağılmış konumlarının, plastik sanatlar alanındaki bütünlüğe zarar verdiğini belirtir. Ayrıca İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın plastik sanatlara özel tayin ettiği herhangi bir yetkilinin bulunmamasını eleştirir. Günyaz, festival kapsamında basılan broşürlerde sergi adının dahi yanlış yazıldığına dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerin ise sene içerisinde sıklıkla karşılaşılan çalışmalardan oluştuğunu, bu durumun “*sanatçıların öncü ve yeni eğilimleri sergileme*” amacıyla çeliştiğini vurgular.²²⁹⁰ Ahmet Köksal, adları katalogda yazmasına karşın sergide pek çok sanatçının eserlerinin yer almadığını gözlemler. Yönetmelikte her bir sanatçının yalnızca bir eser ile katılabileceği koşuluna karşın Sabri Berkel, Özdemir Altan, Hüseyin Gezer, Devrim Erbil, Erdinç Bakla, Haluk Tezonar ve Mustafa Aslıer gibi sanatçıların birden fazla yapıtla sergiye katılmasını eleştirir. Köksal'a göre, “Günümüz Sanatçıları 6. İstanbul Sergisi” nitelik açısından sıradan bir karma sergi görünümündedir. Sergide öne çıkan az sayıda sanatçı ise Sabri Berkel, Neşet Günal, Özdemir Altan, Özer Kabaş, Mustafa Ata, Mehmet Güteryüz, Güngör Taner ve Tomur Atagök'tür.²²⁹¹

²²⁸⁷ Sergiye Katılan Sanatçılar: Cemal Enver, Soyel Gürsel, Artin Demirci, Alev Ermiş, Nurseven Zor, Ahmet Umur Deniz, İrfan Önürmen, Bülent İmailoğlu, Sinan Koç, Figen Oğuzsoy, Gülru Atak, Neşe Şahin ve Serdar Simga.

²²⁸⁸ Funda Eskioğlu, “İstanbul Sergileri”, *Ankara Sanat*, 231, İstanbul 1985, s. 22-23.

²²⁸⁹ Anonim, “Günümüz Sanatçıları Sergisi 22 Haziran'da”, *Cumhuriyet*, 16 Nisan 1985, s. 4.

²²⁹⁰ Abdülkadir Günyaz, “Uluslararası İstanbul Festivali ve Günümüz Sanatçıları 6. İstanbul Sergisi Öncü Türk Sanatından Bir Kesit”, *Sanat Çevresi*, 81, İstanbul 1985, s. 28-29.

²²⁹¹ Ahmet Köksal, “Festivalden Üç Sergi”, *Milliyet Sanat*, 124, İstanbul 1985c, s. 38-39.

“Günümüz Sanatçıları 6. İstanbul Sergisi” ile eş zamanlı ve ilişkili olarak Atatürk Kültür Merkezi’nde “Yarışma Dışı” adlı bir sergi açılır. Serginin amacı, “yarışma dışı gelen yapıtlarla bilimsel kurgusu ve eğitsel niteliği olan bir sergi düzenleyerek, İstanbul Festivali içinde, günümüz Türk plastik sanatının bir bütünlük içinde tanıtılmasını ve festivalin bu yönden güçlenmesini sağlamak” olarak belirtilir. Abdülkadir Günyaz, sergiyi “günümüz” kavramının kapsamı çerçevesinde eleştirir. Sergide yer alan Sabri Berkel’in 1962 tarihli iki eseri ve Şükriye Dikmen’in çalışmalarını işaret ederek, “günümüz” kavramına karşılık gelecek “hiçbir bilimsel kurgu ya da eğitsel niteliğe” sahip olmadıklarını düşünür.

Abdülkadir Günyaz’ın 13. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında ele aldığı diğer etkinlik, Yıldız Teknik Üniversitesi’nde açılan “Öncü Türk Resminden Bir Kesit” sergisidir. Serginin Türk resmine ilişkin büyük çaplı bir tutarlılık içerdiğini belirten Günyaz, sergide öne çıkan eserler arasında Halil Akdeniz, Bedri Baykam ve Canan Beykal’ın çalışmalarını gösterir. Günyaz’a göre “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi”, “görsel tembelliğe ayan beyan olan” Türk izleyicisinde farkındalık yaratmayı hedefleyen nitelikler taşır.²²⁹² Ahmet Köksal, serginin toplumdaki yerleşik beğeni düzeyinin yenilenmesi amacı taşıdığını söyler. Mustafa Ata’nın figüratif eserlerinde düz, sonsuz bir uzam üzerinde geniş fırça tuşları ve renkçi bir tutumla çağdaş bir gerilimi vurguladığını gözlemler. Hüsamettin Koçan’ın çalışmalarını renk ve figür ilişkilerine dayalı varoluşçu çabasına dikkat çeker. Zekai Ormancı’nın “az renkli, nesnel ayrıntıların montajına dayanan” resimlerinde, biçimlere yeni boyutlar kazandırmayı öngören yaklaşımlarını vurgular. Hale Arpacıoğlu’nun çalışmasında, dışavurumcu ve fovist etkiler tespit eder. Bedri Baykam, Kemal Önsoy, Fuat Acaroğlu, Adem Genç, Halil Akdeniz ve Yasemin Şenel’in eserlerini yenilikçi arayışları ve teknik nitelikleri açısından takdir eder.²²⁹³ Köksal, sergiye ilişkin genel kanısını şu sözlerle ifade eder:

“Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Batı’da ve ABD.’de yoğunlaşan moda akımlar, bu akımların temeldeki toplumsal, ekonomik, düşünsel ortamı, tartışma ve eleştiri düzeyini özümsemeden bize de aktarılmak istenmektedir. Yeni Eğilimler sergilerinde Batı sanat ortamında on beş, yirmi yıl öncesine varan deneylerin, kavramsal çevresel diye anılan eğilimlerin

²²⁹² A. Günyaz, *agm.* (1985), s. 29.

²²⁹³ Ahmet Köksal, “Günümüz Öncülerinden Bir Kesit”, *Milliyet Sanat*, 125, İstanbul 1985d, s. 39-40.

*'dışalımıcı' uzantıları ağırlığını duyuruyordu. Şimdiki sergide ise son yıllarda çağdaş figür yorumuna, yeni figürçülüğe öncelik veren genç sanatçılarımızın da katkısıyla bugünkü resmimizde yeni bir gruplaşma ya da kadrolaşmaya gidilmesi amaçlanıyor sanıyoruz... Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, toplumsal, kültürel koşullarda düşünsel düzey ve eğitmeden gelen deneyimlere dayanan yenilikçi, kararlı üslup oluşumlarıyla bütünüyle moda akımların, dış-alımıcı, aktarmacı 'avantgarde' özentilerin birbirinden ayırt edilmesi gereğini açıklıkla ortaya çıkarmaktadır.'*²²⁹⁴

On Üçüncü Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen bir başka etkinlik Maçka Destek Galerisi'nde açılan "*Özgün Baskı Sanatçıları*" sergisidir. Sergide yirmi yedi sanatçının altmış iki eseri teşhir edilir. Ahmet Köksal, sergi hakkındaki incelemesinde Türkiye'de köklü bir geleneği bulunmayan özgün baskı resmin 1970'li yıllardan sonra gelişme gösterdiğini anımsatır. Gravür, serigrafi, taş baskı ve monotype tekniklerindeki eserlerden oluşan sergide, özgünlüğü bir üslup sorunu olarak benimseyen sanatçıların çeşitli eğilimleri, çok yönlü yaklaşımları, araştırmacı ve anlatımcı özelliklerinin izlenebileceğini belirtir. Erdal Alantar, Burhan Doğançay, Devrim Erbil, Aydın Ayan, Mevlüt Akyıldız, Ali İsmail Türemen, Mehmet Güler, Gül Derman gibi sanatçılarda özgünlük ya da baskı resim alanında derinleşmeden ziyade kendi resimlerini aktarma ve baskı yoluyla çoğaltma kaygısının görüldüğünü söyler. Veysel Erüstün, Mustafa Aslier, Mürşide İçmeli, Güngör İblikçi, Asım İşler, Süleyman Saim Tekcan, Özer Kabaş, Hayati Misman'ın ise uzun ve köklü deneylerden elde ettikleri birikimler ile salt baskı tekniklerine odaklanan isimler olduğunu vurgular. Bu sanatçıların eserlerinde kişilik, üslup, içerik ve biçimsel kaygıların geniş çeşitliliğine, teknik bir ustalığın eşlik ettiği yorumunda bulunur.²²⁹⁵

"*Öncü Türk Ressamlarımızdan Bir Kesit Sergisi*", On Üçüncü İstanbul Sanat Festivali kapsamında Dolmabahçe Sarayı'nda düzenlenir. Ahmet Köksal, TBMM'ne bağlı koleksiyonlardan oluşturulan serginin, Türkiye'deki yağlıboya geleneğinin ilk dönemini aydınlatan belgeleyici niteliğini vurgular. Ahmet Ali Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa'nın yerel manzara ve natürmortlarında "*disiplinli bir atölye eğitiminden gelen yetkin bir sanat işçiliğini*" gerçekçi bir görüşle birleştirdiklerini

²²⁹⁴ A. Köksal, *agm. (1985d)*, s. 40.

²²⁹⁵ Ahmet Köksal, "*Üç Festival Sergisi*", *Milliyet Sanat*, 193, İstanbul 1985e, s. 37.

belirtir. Ahmet Ali Paşa'nın "*Mehtapta Yelkenliler (1894)*", "*Portakallı Ölü Doğa (1895)*" ve "*Vazo'da Çiçekler*" eserlerinde diğer çalışmalarına göre "çok ayrı özellikler" bulunduğunu düşünür. Süleyman Seyyit'in 1895 tarihli "*Meyveli Ölüdoğa*" eserinin, sanatçının "*boyanın tadını ışık – gölge duyarlılığıyla ince, saydam ve taptaze kullanan kişiliğini*" temsil ettiği görüşündedir. Hüseyin Zekai Paşa'nın "*Eski Türk Evleri*" ve "*Sebil*" eserinde, "*Hoca Ali Rıza okulunu çağrıştıran tarihsel pitoresk eğilimi*" gözlemler. Köksal'a göre, sanatçının eserleri ulusal mimari konusunda uzmanlığa yaklaşan görüşlerini temsil eder. Zekai Paşa'nın "*Karpuzlu Natürmort*" çalışması, yetkin ve titiz bir sanat işçiliğinin ağırlığını taşır. Halil Paşa'nın "*Kuyulu Manzara*" ve "*Göksu*" yapıtlarında "*izlenimci duyarlığa yol açan*" ışık etkileri öne çıkar. Avni Lifij ve Hikmet Onat'ın çalışmalarında izleyici yaklaşımlar daha duyarlı bir görüş kazanır. Osman Hamdi Bey'in "*Tuvalet*" eseri, Doğulu atmosferin görkemini nitelikli bir figüratif anlayış ile birleştirir. Ahmet Şekûr, Ahmet Hamdi, Bigalı Bahattin, İ. Hüsnü, Onbaşı Ömer bin Mustafa, Enderunlu Hasan Behçet, Şemsettin ve Ziya gibi "*Türk primitifleri*" olarak adlandırılan sanatçıların eserlerinde ise "*ilkel bir tasvir duygusu*" hakimdir. Ayrıca Çukurbostanlı Hidayet, Manastırlı Şerif, Kapıdağlı Ziya, Gelibolulu Süleyman ve Mehmet Ali gibi sanatçıların eserlerinde kartpostal beğenisiyle kaynaşmış özellikler yer alır.²²⁹⁶

Cengiz Alpagut'un kişisel sergisi 1 Ağustos 1985'te Moda Deniz Kulübü Galerisi'nde açılır. Funda Eskioğlu sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, sanatçının figüratif anlatımına dikkat çeker. Sanatçının günlük yaşamdan temalara odaklandığı eserlerinde insan yaşantısının duygusal ve toplumsal yönlerini vurguladığını belirtir. Figürlerde jest ve mimikleri başarı ile yansıttığını gözlemler. Alpagut'un realist tarzının ifade gücü ile birleştiğine dikkat çeker. Çeşitli akımların özelliklerini, kişisel estetik anlayışını sınırlamadan, özgün bir üslup bütünlüğüne ulaştırdığı görüşündedir. Aydınlık paletin, deformasyon ve geometrik düzenlemeler ile başarılı bir senteze ulaştığı değerlendirmesinde bulunur.²²⁹⁷

Ferruh Başağa'nın "50. Sanat Yılı Sergisi", 1985 yılı Ekim ayında Ankara Vakko Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide yetmiş yakın eser teşhir edilir. Ahmet Köksal, serginin retrospektif niteliğiyle tanıtılmasına karşın, sergide, Ferruh Başağa'nın kendi

²²⁹⁶ Ahmet Köksal, "Öncü Türk Ressamlarından Bir Kesit", *Milliyet Sanat*, 124, İstanbul 1985f, s. 24-25, 41.

²²⁹⁷ Funda Eskioğlu, "Alpagut'un Resimleri", *Ankara Sanat*, 233, Ankara 1985, s. 26-27.

koleksiyonundan eserlerin yer aldığını hatırlatır. Sergi düzeninin eski ve yeni eserler olmak üzere iki bölümden oluştuğunu aktarır. Köksal, bir resmin eski ya da yeni olarak nitelemek için gerekli ölçütleri tartışmaya açar. Köklü bir üslup dönüşümü olmaksızın, eski ya da yeni ayrımının geçerli olmadığı kanısındadır. Ferruh Başağa'nın biçimsel araştırmaları merkez alan eserlerini, bütünlüklü bir gelişim çizgisinin parçaları olarak düşünür. Dolayısıyla G.S.A.'de Leopold Levy ve Nazmi Ziya Güran atölyesi dönemlerindeki eserler için “*eski*” kavramının geçerli olmadığını savunur. Bu açıdan son dönem çalışmalarında araştırmacı tavrını “*durulma ve arınma*” doğrultusunda geliştirdiği görüşündedir. Biçimleri yalın düzeylere indirdiği çalışmalarında dikey, yatay ve diyagonalleri temel birkaç renk ile kullandığına dikkat çeker.²²⁹⁸

“Beşinci İstanbul Sanat Bayramı” kapsamında düzenlenen “Beşinci Yeni Eğilimler Sergisi”, 14 Ekim – 8 Kasım tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi'nde açılır. Sergi seçici kurulu Erdoğan Aksel, Neşe Erdok, Adnan Çoker, Mehmet Egüven, Ergin İnan, Özer Kabaş, İlhan Koman, Adnan Turani ve Yılmaz Zenger'den oluşur. Beşinci sergide bir yenilik olarak, daha önce ödül kazanmış sanatçılar sergiye davet usulü ile katılır.²²⁹⁹ Sergide kırk beş sanatçının elli bir eseri teşhir edilir. Seçici kurul tarafından sergi başarı ödülüne layık görülen eserler Fatoş Baykal ve Lale Özgüder'in “*Tekstil-Nesne*”, Handan Börütecene'nin “*Kır-Gör*”, Haluk Gedik'in “*Satın Alınabilir Dolu Gerçek, Satılabilir Boş Gerçek*”, Balkan Naci İslimyeli'nin “*Diyaloglar I*”, Zekai Ormancı'nun “*An-Görüntü 6*”, Şeyma Reisoğlu'nun “*Seni Söyler Terkedilmişliğinde*” ve Mine Ternar'ın “*Adsız*” çalışmalarınıdır.²³⁰⁰ Beral Madra, sergi hakkındaki ön incelemesinde, Mimar Sinan Üniversitesi'nin kısıtlı ekonomik olanaklara karşın özverili çabasını takdir eder. Yeni Eğilimler Sergileri'nin sanatçılar için galerilerin sunduğu olanaklar dışında “*özgür ve atılgan deneyimlere*” ortam hazırladığını vurgular. Önceki dönemlerde ödül kazanmış Nur Koçak, Tamer Akakıncı, Mustafa Ata, Kemal İskender, Neşe Erdok, Kemal Önsoy, Zekai Ormancı, Balkan Naci İslimyeli gibi sanatçıların serginin ötesinde, tüm sanat yaşamları bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Bu sanatçıların Türk resminde figüratif sanatın “*içerikli ve etkili*” bir noktaya ulaşmasındaki çabalarının altını çizer. Ayrıca gerçekçi, foto-gerçekçi, yeni-dışavurumcu ve soyut sanatın gelişimindeki katkılarına vurgular. Sevgi Sancar, Tolga Karahasan,

²²⁹⁸ Kaya Özsezgin, “Ferruh Başağa'nın 50. Sanat Yılı Sergisi Üzerine”, *Milliyet Sanat*, 130, İstanbul 1985, s. 49-50.

²²⁹⁹ Anonim, “5. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 81, İstanbul 1985, s. 62.

²³⁰⁰ Anonim, “5. İstanbul Sanat Bayramı Başladı”, *Sanat Çevresi*, 85, İstanbul 1985, s. 26.

Şükran Çoker ve Haluk Gedik gibi genç sanatçıların soyut renk ve biçim denemelerini başarılı bulur. Madra'ya göre, iletişim araçlarının gelişmesi ile Batı'da izlenen çoğulcu yaklaşımlar eş zamanlı olarak Türkiye'de görmek mümkündür.²³⁰¹ Madra, dönemin estetik ortamını şekillendiren nitelik ve sorunları şu sözlerle ifade eder:

“Sanatın önemli aşamalarını belirleyen akımların yeniden gözden geçirilerek güncel koşullarda yorumlanması, günümüz sanatına özgü ve bizde de sanatçılar tarafından uygulanan bir yöntem. Türk resminde bu bağlamda ortaya çıkan görüntü, bu ülkenin koşullarının ve sanatçıların yaşadığı çevreyi özümsemesinin sonucu olarak düşünülse bile Batı'dan yapılan her türlü biçimsel aktarma da bilinçli sanat izleyicisinin dikkatini çekmektedir. Doğru bir değerlendirme yapabilmek için, sanatçının başlangıçta bu yana geçirdiği aşamalar süreklilik, tutarlılık gibi ölçütler kullanılmalı, sanatçı tüm yapıtlarıyla, kişiliğiyle, amaçlarıyla incelenmeli, biçimsel etkilenme, bu özümlemeyle bütünleşerek bilinçli bir yoruma ulaşmışsa sanatçı başarılı sayılmalıdır.”²³⁰²

Özer Kabaş, Milliyet Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda, “Beşinci Yeni Eğilimler Sergisi” hakkında çeşitli çıkarımlarda bulunur. Türkiye'de Yeni Eğilimler Sergileri ile Türk sanatına giren çağdaş sanat etkilerinin belirli bir çevre tarafından yadırganmasının nedenlerine yönelir. Kabaş'a göre, Yeni Eğilimler Sergileri'ne yönelik tepkilerin bir nedeni, çağdaş sanat eğilimlerinin “*modern sanattan koparak, modernizmi akademik rafa kaldırmış olmasının*” kimi çevrelerde yarattığı “*şaşkınlıktır.*” Çağdaş dünyanın yeni değerlerinin Türkiye'ye geç ya da kopuk gelmesi ve plastik değerlere ilişkin çağdaş ölçütlerin yeterince benimsenmemesi diğer nedenler arasındadır.²³⁰³ Özgür Kabaş, Yeni Eğilimler Sergileri'nin Cumhuriyet'in çağdaşlaşma ülküsü doğrultusunda atılmış bir adım olarak önemine şu sözlerle işaret eder:

“Ekonomik ve endüstriyel altyapısı gelişmekte olan ülkelerde gelişmişlere oranla en kolay gelişen hastalık 1) İzolasyonizm (kendini tecrit etme hastalığı), 2) Xenophobia (yabancı düşmanlığı)'dır... Çağdaşlaşmadan ne olursa olsun kopmama düşüncesi genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mayasında vardır.

²³⁰¹ Beral Madra, “5. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi İçin Bir Ön Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 81, İstanbul 1985, s. 36.

²³⁰² B. Madra, *agm. (1985)*, s. 36.

²³⁰³ Özer Kabaş, “Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışımlar”, *Milliyet Sanat*, 131, İstanbul 1985, s. 32-34.

Bu düşünceyi yaşatmaya çalışan kurum ve kuruluşların çağdaş Batılı ülkelerle bilim, sanat, öncülük, yeni eğilimler gibi konularda yarışması henüz olası değildir. Ama gerçek konu yarışmak ve yetişmek midir, yoksa çağdaşlığa giden yolları açık tutmak mıdır? Bence şimdilik ikincisi. Yoksa fizik dalında Nobel alamadık diye fizik ders ve araştırmalarını ders programlarından kaldırmak gerekir. Özetle, bu tür etkinlikler nesli şimdilik tükenmekte olan Cumhuriyet aydınlarının gelenekçiler tarafından küçümsenen olumlu çabalarından biridir.”²³⁰⁴

Kemal İskender, “Beşinci Yeni Eğilimler Sergisi” hakkındaki incelemesinde, serginin kapsam ve boyut açısından giderek geliştiğini gözlemler. Serginin, sanat dalları arasında ayırım yapmayan tek etkinlik olduğunu vurgular. İskender’e göre Yeni Eğilimler Sergileri, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin itibarını yitirdiği 1970’li yılların kendisine özgü sanat dinamikleri içerisinde zorunlu bir gelişmedir. Bir başka etken, sanat piyasasında özel galeriler ve koleksiyoner faaliyetleri çerçevesindeki niteliksiz olgulardır. Yeni Eğilimler Sergileri, “resmi ve özel karma sergiler ile sanat pazarının yozlaştığı bir kargaşa ortamında” yaratıcı genç sanatçılar için önemli bir seçenek haline gelir. Öte yandan, ülke sanatını yüz iki yıldır şekillendiren Güzel Sanatlar Akademisi’nin böyle bir atılıma öncülük etmesini “doğal ve kaçınılmaz” bulur. Beşinci Yeni Eğilimler Sergisi’nde öne çıkan yaklaşımın “yenilik” olduğunu gözlemler. Batı sanatının tarihselliği içerisinde modern ve çağdaş atılımların sanatçı eğilimleri üzerindeki etkilerine dikkat çeker. Ancak, Duchamp ve Dadaistler’in “isyancı tutumlarına öykünen” çağdaş sanatçıların “anlamsızlık, katıksız spekülasyon ve hatta maskaralıkla” özdeşleşir eylemlerini eleştirir. Bu açıdan yenilik kavramının yapısına ve sanatta yeni olgusunun geleceğine ilişkin bir müphemlik tespit eder. Türk sanatında ise “yeninin karşılaştırılacağı değerler” henüz kesinleşmediği için, ulusallık – evrensellik tartışmalarına ilişkin çatışma ortamının doğal olduğu görüşündedir. Bu aşamada, aktarmacılık ve popülerlik kaygılarının kimi zaman sergiye gölge düşürecek boyutlara ulaşmasına karşın Beşinci Yeni Eğilimler Sergisi’nde bu tür yapıtların seçici kurul tarafından özenle elendiğini aktarır.²³⁰⁵

²³⁰⁴ Özer Kabaş, *agm. (1985)*, s. 34.

²³⁰⁵ Kemal İskender, “Yeni Eğilimlerde Yeninin Kimliği”, *Sanat Çevresi*, 85, İstanbul 1985, s. 27-29.

Kırk Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 30 Ekim 1986'da Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Sergiye aday gösterilen beş yüz altmış resim ve heykel arasından seksen yedi resim, on yedi heykel sergilenmeye hak kazanır. Sergi seçici kurulu Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel başkanlığında, Özdemir Altan, Tamer Başoğlu, Sadi Diren, Kayıhan Keskinok, Kaya Özsezgin, Mustafa Pilevneli ve Adnan Turani'den oluşur. Resim alanında başarı ödülleri Arzu Ayşe Başaran, Zahir Büyükişleyen, Hüsametdin Koçan, Osman Zeki Orak ve Bünyamin Özgültekin'e verilir.²³⁰⁶ Seyfi Başkan, sergi hakkında incelemesinde, teşhir edilen eserlerin çağdaş Türk resim ve heykel sanatının ulaşmış olduğu düzeyi temsil etmediğini düşünür. Seçici kurulun gerekçeli raporunda “*Devlet sergisinin saygınlık düzeyi ile çelişmeyecek yapıtlar*” ibaresini anımsatan Başkan, kurul tarafından kabul edilen eserlerin bu söylem ile çelişki oluşturduğu görüşündedir. Seçici kurulun sanatçılardan oluşmasına itiraz eder. Bir sanatçının, bir başkasının eserini değerlendirmesinin hatalı olduğunu savunur. Seçici kurulun sanat tarihçi ve estetiklerin yer alması gerektiğini vurgular. Ayrıca sergi düzeni ve açılış etkinliğine yönelik iyileştirmelerin ivedilikle yapılması gerektiğini belirtir.²³⁰⁷

Münip Özben, 1985 yılı Ekim ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Ferruh Başağa'nın ellinci sanat yılı dolayısıyla Vakko Sanat Galerisi'nde açılan sergisine ilişkin yazısında, sanatçının Türk sanatın öncü isimlerinden olduğunu vurgular. Cavidan Yegül Erten'in İngiliz Kültür Derneği'ndeki sergisinde deseni ön plana alan, renkçi ve lekeci anlatımını takdir eder. Suluboya ve yağlıboya çalışmalarında spontane fırça vuruşları ile deformasyona yöneldiğini belirtir. Naile Akıncı'nın Sanat Yapım Galerisi'ndeki sergisinde “*kendine özgü stilizasyonlar*” ile oluşturduğu kompozisyonları takdir eder. Mübeccel Siberin Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergisinde sanatçının doğadaki atmosferik değişiklikleri, bulunduğu yörenin kültürel özelliklerini gözeterek “*konunun doğal yapısına*” uygun olarak ele aldığını söyler. Özben'e göre, sanatçı, nü çalışmalarında teknik detaylara odaklanırken konu ve biçimin yanı sıra kontursuz desene dayalı bir bütünlük sağlamayı amaçlar. Erdal Alantar'ın Akbank Sanat Galerisi'ndeki büyük boyutlu tablolarında fotoğraftan yararlandığı çalışmalarında hız olgusunu irdelediğini aktarır. Cemal Güvenç'in Türk –

²³⁰⁶ Anonim, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*, 30 Ekim 1985, s. 4.

²³⁰⁷ Seyfi Başkan, “46. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 236, Ankara 1985, s. 18-19.

Amerikan Derneği'ndeki ve Fahri Sümer'in Galeri Z'deki suluboya sergilerini, her iki sanatçının teknik yetkinlikleri açısından beğeniyle karşılar.²³⁰⁸

“Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resminden Örnekler Sergisi”, 8 Kasım – 30 Kasım 1985 tarihleri arasında Kile Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide otuz üç sanatçının eserleri teşhir edilir.²³⁰⁹ Şükran Moral, tematik karma sergileri farklı estetik anlayışları içermesi açısından olumlu etkinlikler olarak değerlendirir. Sergide yer alan sanatçılardan Şeker Ahmet Paşa'nın Türk açık hava ressamlığındaki öncülüğüne dikkat çeker. “Orman” resminde, klasik resim anlayışının nüanslarını içeren titiz bir fırçanın izlerini görür. İbrahim Çallı'nın “kırmızı fon önünde, sırtı çok gizemli bir müstehcenlik ile izleyene dönük” olarak betimlediği nü çalışmasını ilgi çekici bulur. Namık İsmail'in “Mütalaadan Sonra” isimli büyük boyutlu yağlıboya çalışmasında, figürün nesnelere daha önemli olmadığını gözlemler. Moral'a göre resim sathındaki her şey eşit önemdedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Alis” isimli portre çalışması ise kahverengi ve bej rengin egemenliğinde hüzünlü bir atmosfer içerir. Fikret Mualla'nın kırmızı fon üzerinde dans eden figürlerinin bulunduğu eserinde çalgıcı figürünün giysisindeki siyah lekenin, sarı – kırmızı rengin ritmik uyumuna ivme kazandırır. İbrahim Safi ve Ali Avni Çelebi'nin çalışmalarında klasik pentürün temel nitelikleri yer alır.²³¹⁰

Kaya Özsezgin, yurtdışında yaşayan Türk ressamların 1985 yılı Kasım ayında Türkiye'de açtığı sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Yurtdışındaki sanatçıların son birkaç yıldır Türkiye'de sergiler açtığına dikkat çeken Özsezgin, 1950 – 1970 yıllarında kalan dönemi, Türk resim sanatının “Batı yakası” için karanlık dönem olarak niteler. Özsezgin, Erol Akyavaş'ın yurt içi ve yurtdışı sergilerdeki “düzey farklılığına” ilişkin soruya karşılık, “sanatçının güreşeceği meydanın koşullarına göre üslup tavizi vermesi gerektiğini” savunmasını eleştirir. Erol Akyavaş'ın Türkiye'de sergilenen son dönem eserlerindeki geleneksel motiflerin satış ve pazarlama kaygıları neticesinde kullanılıp kullanılmadığına ilişkin şüphesini ifade eder. Erdal Alantar'ın Akbank Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, Erol Akyavaş'ın savunduğu türden bir yaklaşımın olmadığını

²³⁰⁸ Münip Özben, “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 236, Ankara 1985, s. 22-23.

²³⁰⁹ Sergiye Katılan Sanatçılar: Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Şevket Dağ, Hikmet Onat, Mehmet Ali Laga, Vecih Bereketoğlu, Fikret Mualla, Ahmet Uzelli, Hayri Çizel, İlhami Demirci, Hamit Görele, Sami Boyar, Feyhaman Duran, Zeki Kocamemi, Eren Eüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İbrahim Safi, Eşref Üren, Orhan Peker, Cevat Dereli, Şefik Bursalı, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Edip Hakkı Köseoğlu, Avni Arbaş, Cihat Burak, Nuri İyem, Mustafa Esirkuş, Yaşar Yeniceli, Burhan Uygur, Nedim Günsür, Elif Naci (Şükran Moral, “Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resminden Örnekler”, *Sanat Çevresi*, 86, İstanbul 1985, s. 35).

²³¹⁰ Şükran Moral, *agm. sayfa?*

vurgular. Sanatçının eserlerinde, soyut bir yapılanma içerisinde sürdürdüğü biçimsel araştırmaların bütünlüklü olarak devam ettiğini gözlemler. Alantar'ın gözlem gücü, renk ilişkileri ve biçimsel yaklaşımlarının “çağdaş bir pentür lezzeti” taşıdığı görüşündedir.²³¹¹

Nüzhet İslimyeli'nin ellinci sanat yılı kapsamında açılan retrospektif sergisi, 3 Aralık – 24 Aralık 1986 tarihlerinde Moda Deniz Kulübü Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide on iki yağlıboya ve otuz sekiz suluboya eser teşhir edilir. Seyfi Başkan, sanatçının yağlıboya çalışmalarında anlatımcı yönü ve desen ustalığına dikkat çeker. Portre çalışmalarında “*kendinden emin tuşeler, sağlam desen, uzun deneyimlere bağlı renk ustalığı ve anlatımcı*” yaklaşımlarını takdir eder. 1954 tarihli çalışmasında rahat ve akademik kaygıdan uzak tavrını sanatçının vizyonunu yansıttığını belirtir. “Fikriye'nin Portresi” adlı eser resimsel öğelerin daha yüzeysel olması ve figürün proporsiyonlarının iyi dengelenmemesi nedeniyle başarısız bulur. “*Bingöl'den*” ve “*Etlik'ten Gece*” adlı yağlıboya çalışmalarında öz ve biçim değerlerini karmaşasından uzak, dengeli tarzını över. Suluboya eserlerini ise zengin konu seçimleri, dengeli strüktür ve estetik yetkinliği açısından başarılı olarak yorumlar.²³¹²

Dinçer Erimez'in kişisel sergisi, 6 Aralık – 27 Aralık 1985 tarihleri arasında İstanbul Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide sanatçının figüratif Türk resim kaynaklarına dayanan lirik ekspresyonist yirmi yedi eseri teşhir edilir.²³¹³ Emin Çetin Girgin, sanatçının Türk resminde figür geleneğini “*minyatür şemalar disiplininden çağdaş bir aşamaya taşıdığını*” belirtir. Son eserlerinde serbest kurgusal düzenlemelere yöneldiğine dikkat çeker. Girgin'e göre, Dinçer Erimez'in “*Batu Ata'ya Çiçek Veriyor*”, “*Ata'yı Karşılaman Çocuklar*” gibi eserlerindeki temalar, “*naiifimsi karakter dokusuyla birleştirilmesinden oluşan*” duyarlı bir ulusal yaklaşım içerir. Bu açıdan, Dinçer Erimez'in yaklaşımını Cemal Tolu, Halil Dikmen, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim gibi sanatçıların Cumhuriyet devrimleri ile kurduğu duygusal etkileşimin bir uzantısı olarak görür.²³¹⁴ Nurullah Berk, sergi hakkındaki incelemesinde, Türk fikir ve sanat yaşamının yeni temsilcilerinde dikkat çeken bir bölünme gördüğünü söyler.

²³¹¹ Kaya Özsegin, “Üslup Tavizi Verenler, Erdal Alantar ve Ötekiler”, *Milliyet Sanat*, 132, İstanbul 1985, s. 50-51.

²³¹² Seyfi Başkan, “İslimyeli'nin 50. Sanat Yılı”, *Ankara Sanat*, 237, Ankara 1986, s. 12-13.

²³¹³ Neyyire Özkan, “1985'in Son Sergileri”, *Çağdaş Sanat Haberleri Dergisi*, 16/1, İstanbul 1986, s. 37.

²³¹⁴ Emin Çetin Girgin, “Dinçer Erimez'in Son Dönem Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 86, İstanbul 1985, s. 7.

Bunun nedeni olarak sanatın eski çağlardaki “*inzivasından*” çıkıp, sosyal ve siyasal bir eyleme dönüşmesini işaret eder. Berk’e göre, söz konusu ortamda “*sanatın kendi sorunlarıyla ilgili, başka eğilimlerden arınmış saf*” soyut anlayışa ilişkin kaygılar önemini yitirir. Dinçer Erimez’in soyut dönemdeki estetik tartışmalarının aksine, son dönem çalışmalarında yöneldiği tema ve yaklaşımlar, sosyal ve yaşamsal kaygılar ile ilişkili hale gelir.²³¹⁵

3.1.4.7. 1986-1987 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Can Göknil’in kişisel sergisi 2 Ocak – 21 Ocak 1986 tarihlerinde İstanbul Urart Sanat Galerisi’nde açılır. Göknil, serginin temasını “Ağaçlarla İlgili İnanç ve Davranışlar” başlığı ile özetler.²³¹⁶ Haşim Nur Gürel, sanatçının Anadolu’nun binlerce yıllık tarihine yayılan, kolektif bilinç dışında yer edinmiş davranışları ve inançları irdelediğini belirtir. Can Göknil’in Doğu ve Batı bireşimi çerçevesinde insanoğlunun ortak bilincine ve gizlerine yönelik yalın, iyimser ve mizahi kavrayışının altını çizer. Serginin “İnançlar ve Davranışlar” başlığı altında, “*Adak Ağaçları*”, “*Hıdırellez’in Gülleri*” ve “*Deve Altından Geçmek*” temalı üç bölümden oluştuğunu aktarır. Teşhir edilen eserlerin isimlerinde dikkat çeken Gürel, “*Adak Ağaçları*” temasında “*Ağaç Sarılma*”, “*Çaputlu Çalı*”, “*Ağacın Oyuğundan Geçme*”, “*Ağaç Ereni*”; “*Hıdırellez’in Gülleri*” temasında “*Niyet Kavanozu*”, “*Güllü Baba*”; “*Develer ve Bayanlar*” temasında “*Deve Altı*”, “*Deve Yatak Odasında*”, “*Kafesteki Deve*” gibi konuların Anadolu yaşamına ilişkin batıl inançlar ile ilişkisini vurgular. Kimi eserlerinde iplik, çaput, dantel, kumaş parçaları gibi malzemeler kullanan Göknil’in eserlerinde toplumsal ve geleneksel duyarlılıkların özgün bir resim diliyle aktarıldığı yorumunda bulunur.²³¹⁷ Güven Turan ise sanatçının eserlerinde uyandırdığı mutluluk duygusuna yönelir. Sanatçının eserlerinde yalnızca mizahi bir dil ve erotik çıplakların çağrıştırdığı hazlara odaklanmanın eksik bir tutum olacağını savunur. Çağdaş yaşamın karmaşası ve acıları içinde sanatı, Almanca’da ilahi kurtuluş, ferahlama gibi anlamlara gelen “*Erlösung*” kavramı ile karşılar. Can Göknil’in yerel inanışlara ve geleneksel yaşama odaklandığı

²³¹⁵ Nurullah Berk, “Türk Resminin Yeni Temsilcileri: Dinçer Erimez”, *Sanat Çevresi*, 86, İstanbul 1985, s. 6.

²³¹⁶ Neyyire Özkan, “Sergiler”, *Çağdaş Sanat Haberleri Dergisi*, 16/2, İstanbul 1986, s. 38.

²³¹⁷ Haşim Nur Gürel, “Masallar, Tekerlemeler, İnançlar ve Davranışlar: Ressam Can Göknil’in 11 Yıllık Serüveni – 1974/1985”, *Sanat Çevresi*, 87, İstanbul 1986, s. 38-39.

eserlerinde ortaya çıkan duyguyu “*Erlösung*” ile ilişkilendirir.²³¹⁸ Ahmet Köksal, Can Göknil’in eserlerinde, Anadolu’nun tarihsel geçmişi içerisinde doğaüstü güçlere olan inançlarını izleyicinin sezgisel yaklaşımları gözeterek ele aldığı görüşündedir. Suluboya çalışmalarında ise geleneksel tekniklerden uzaklaşarak, Cocteau’nun desenlerini çağrıştıran figüratif deformasyonlar çerçevesinde yerel ifadelerle ulaştığı yorumunda bulunur.²³¹⁹

Gürol Sözen’in kişisel sergisi, 7 Ocak – 1 Şubat 1986 tarihlerinde Maçka Destek Sanat Galerisi’nde açılır. Emin Çetin Girgin, sergi hakkındaki incelemesinde, akademik eğitim dışında yetişen sanatçılara dikkat çeker. Türkiye’de akademi dışı sanatçıların eserlerinde çizgisel ağırlıklı bir eğilim olduğunu gözlemler. Girgin’e göre, bu yaklaşımın önde gelen örnekleri Abidin Dino, Yüksel Arslan ve Fikret Mualla’nın ilk dönemindeki illüstratif çalışmalarıdır. Ömer Uluç, Cihat Burak, İhsan Cemal Karaburçak gibi sanatçıların çalışmalarında ise yağlıboyanın malzeme olanaklarına ilişkin bir başka eğilim belirir. Gürol Sözen ise yorum özellikleri ile ayrı bir yaklaşımı temsil eder. Girgin, sanatçının eserlerinde özgün bir pentür yapısı ve kültürel endişeleri içeren bir kimliğe işaret eder.²³²⁰ Abdülkadir Günyaz, Gürol Sözen’in son çalışmalarında doku ve renk alanında yeni arayışlar içerisinde olduğunu düşünür. Eserlerinde, kazıma tekniğine daha fazla yer verirken satıh çalışmalarına strüktürel bir yapı kazandırır. Renk ve konu tercihlerinde ise zengin bir çeşitliliğin görülebileceğini belirtir.²³²¹ Şükran Moral, sanatçının figüratif kompozisyonlarında “*doğanın hareketine koşut bir teknikle devinimi yakaladığını*” söyler. Suluboya çalışmalarında renk ve biçim açısından fırçaya hâkimiyet gerektiren bir kıvraklığın, aynı zamanda “*güzellik duygusunu*” ortaya çıkardığı kanısındadır. Portre çalışmalarında ise ifadeyi öne çıkaran, gizemli, iç içe geçmiş soyut fonlardan oluşan düzenlemelerini başarılı bulur.²³²²

Komet’in (Gürkan Coşkun) kişisel sergisi, 21 Ocak – 15 Şubat 1986 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının yeni figürasyon akımı doğrultusunda çağdaş insan dramına yöneldiğini belirtir. Sanatçının evrensel bir duyarlılık ve anlatım tarzı ile kendisinden önceki kuşaklardan açıkça ayrıldığını

²³¹⁸ Güven Turan, “Can Göknil’le İnanç Dünyalarında Bir Gezinti”, *Sanat Çevresi*, 87, İstanbul 1986, s. 37.

²³¹⁹ Ahmet Köksal, “Varınca, Göknil, Toray’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 136, İstanbul 1986a, s. 39.

²³²⁰ Emin Çetin Girgin, “Gürol Sözen’in Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 87, İstanbul 1986, s. 13.

²³²¹ Abdülkadir Günyaz, “Gürol Sözen’de Tükenmeyen”, *Sanat Çevresi*, 87, İstanbul 1986a, s. 12.

²³²² Şükran Moral, “Gürol Sözen’in Atları”, *Sanat Çevresi*, 87, İstanbul 1986a, s. 14-15

düşünür. Düş ve gerçek karışımı belirsiz mekân oluşumlarında düz renkli fonlar üzerindeki gölgelerin renk nüansları, leke değerleri ve düzenlemeleri açısından “tanımlanmamış hüznler, kaygılı bir bekleyiş, düş kırıklıkları ve hüzn” gibi duyguları temsil ettiğini düşünür. Sanatçının renk düzenlemelerindeki psikolojik anlatımların ilgi çekici olduğunu vurgular. “Kaz ve Kadın”, “Ceylanlı Adam” ve “Eşekteki Kadın” gibi figürlü düzenlemelerinde, Komet’in bilinçdışında çocukluğuna ilişkin Anadolu yaşamın izlerini gözlemler.²³²³

Fatma Tülin Öztürk’ün kişisel sergisi, 23 Ocak – 11 Şubat 1986 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi’nde gerçekleşir. Güven Turan, sanatçının yağlıboya kullanımı, perspektif, ışık – gölge ve renk teknikleri dışında özneliğini koruduğunu düşünür. Sergide yer alan eserlerin “birbirine çok bağlı ve birbirinden çok bağımsız” iki ayrı kategoride ele alır. Serginin bir kısmının “çok yakın planda gövde detaylarının” bronz yeşili ile soyutlanmış örneklerini kapsar. Yeni çalışmalarında ise yakı plan el ve parmak görüntülerinin arasında elma, şeftali çekirdeği, deniz kabukları gibi nesnelere yer alır. Turan’a göre Tülin Öztürk nesnelere “kozmonomik” bir özellik kazandırdıktan sonra soyutlayarak fantastik ve dünya dışı nesnelere haline getirir. Yakın plan insan uzuvlarını “insanlığından çekip çıkardığı” gibi nesnelere de soyutlanarak nesne kimliklerinden arındırılmasını dengeli ve birbiri içerisinde eriyen çarpıcı görüntüler olarak niteler.²³²⁴

Kaya Özsezgin, 1986 yılı Ocak ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Galerilerin yeni yıla hızlı bir sergi temposuyla girdiğini belirten Özsezgin, resim piyasasında eser satışlarına yönelik durgunluk söylentilerine dikkat çeker. Özsezgin’e göre, galeri ve sergi sayısındaki artışlar düşünüldüğünde, piyasanın durgunluk içerisinde olduğuna inanmak güçtür. Galeri işletmeciliğinin salt “zevk” için yapılamayacak kadar zor ve masraflı bir uğraş olduğunu düşünür. Bu bağlamda kâr amacının galericiliği yönlendiren temel etken olduğunu belirtir. Hakkı Anlı’nın Galeri Siyah – Beyaz’daki yeni sergisini, ayın önemli bir sanat olayı olarak niteler. Sanatçının tek ya da ikili-üçlü erotik sarmallı figürlerinden oluşan son eserlerinde, dışavurumcu ve yarı – soyut nitelikler dikkat çeker. Soyut yaklaşımların “fazla ileriye gittiği” resimlerinde ise erotik öğelerin vurgularını zayıf bulur. Buna karşın, eserlerde “bedensel bir cinselliğin ve coşkulu bir hedonizmin” öznel anlatımlarını gözlemler. Adnan

²³²³ Ahmet Köksal, “İnsan, Doğa, Düş ve Gerçek Çevresinde”, *Milliyet Sanat*, 137, İstanbul 1986b, s. 48.

²³²⁴ Güven Turan, “Fatma Tülin Öztürk’ün Sentezi”, *Sanat Çevresi*, 88, İstanbul 1986, s. 36.

Turani'nin Sanat Yapım Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının kendi deyimiyle biçimi "tahrip etme" yolunda yeni ifade biçimlerine ulaştığını gözlemler. Sanatçının yeni resimlerinde renk kombinasyonlarının incelikli uyumlarıyla soyut bir anlayışa yöneldiğini aktarır. Önceki eserlerine göre boyanın diğer unsurlara göre etkinliği öne çıkarken, boyanın dokusal özellikleri sergi genelinde bütünlüklü bir bağlantı biçimine dönüşür. Arslan Gündaş'ın Mi – Ge Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının otodidakt yönünü vurgular. Gündaş'ın eserlerindeki düşsel atmosferin ve masalsi unsurların uçuşkan ve atak bir hareket içerisinde olduğunu söyler.²³²⁵

Gül Derman'ın Türkiye'deki yirminci kişisel sergisi 5 Mart -25 Mart 1985 tarihlerinde Tanbay Sanat Galerisi'nde açılır.²³²⁶ Selçuk Erez, sergide yer alan eserleri İstanbul resimleri ve kadın hamamı temalı resimler olmak üzere iki bölümde inceler. İstanbul resimlerinde, sanatçının öznel gözlemlerine dayalı "kahverengi göklü, kahverengi denizli" İstanbul manzaralarının ilgi çekici denemeler olduğunu belirtir. Hamam temalı eserlerinde ise sanatçının Bizans resmi, Gotik düzenlemeler, Osmanlı ve Selçuklu mimarisi gibi tarihsel biçimlere yöneldiğini gözlemler. Gri ve soluk mavi rengin egemen olduğu resimlerinde uzanan, yıkanan, dinlenen pozlardaki kadın figürlerinin önceki eserlerine göre daha soyut nitelikler taşıdığını vurgular.²³²⁷ Nurhan Atasoy, Gül Derman'ın eserlerinde Türk halk resim sanatının taş baskı ürünleri hakkında geniş araştırmalar yaptığını anımsatır.²³²⁸ Bu açıdan halk resmine yakın ve içten üslubunun derinlikli bir bilgi birikimine dayandığı görüşündedir.²³²⁹ Beral Madra, sanatçının dışavurumcu tekniğinde geniş renk alanları ile mavi ve yeşil rengin çeşitlemelerinin egemen olduğunu söyler. Madra'ya göre kuşbakışı açı ile ufuk çizgisi ve derinlik öğeleri soyut özellikler taşıyan bir mekân olgusunda birleştirilir. Kuşbakışı açı ve derinliğin bir arada kullanılmasına karşın, renk alanlarının dengeli dağıtımı resimlerin içeriği ile uyumlu dingin bir atmosfer yaratır. Taş baskılarındaki teknik ve içerik yaklaşımları ise 16. yüzyıl. – 18. yüzyıl gravürlerini hatırlatır. Madra'ya göre Gül Derman, Türk resminin tarihsel temelini oluşturan özgün öğeleri yitirmeden, Doğu ve

²³²⁵ Kaya Özsegin, "Yaşlı Kuşaktan, Genç Kuşaktan", *Milliyet Sanat*, 137, İstanbul 1986, s. 49-50.

²³²⁶ Anonim, "Şubat '86 Sergileri", *Sanat Çevresi*, 88, İstanbul 1986, s. 78.

²³²⁷ Selçuk Erez, "Gül Derman'ın Yirminci Sergisi", *Sanat Çevresi*, 89, İstanbul 1986, s. 15.

²³²⁸ Gül Derman, "Resimli Taş Baskı Halk Hikayeleri" adlı doktora tezini İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde tamamlar (Beral Madra, "Gül Derman'ın Kişiliği ve Sanatı", *Sanat Çevresi*, 89, İstanbul 1986, s. 16).

²³²⁹ Nurhan Atasoy, "Uluslararası Sanat Dünyasından Bir Sanatçımız: Gül Derman", *Sanat Çevresi*, 89, İstanbul 1986, s. 14.

Batı sanatının çeşitli niteliklerini bir araya getirir.²³³⁰ Nüzhet İslimyeli ise Gül Derman'ın Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun en öğrencisi olarak renk konusun etkiler taşımakla birlikte biçim ve desen konusunda özgün bir üsluba ulaştığı yorumunda bulunur.²³³¹

Utku Varlık'ın kişisel sergisi, 19 Mart – 12 Nisan 1986 tarihlerinde Artisan Sanat Galerisi'nde açılır. Kaya Özsezgin, sergiye ilişkin incelemesinde sanatçının ayrıntıcı bir tekniği benimsediğini vurgular. Sanatçının eserlerindeki detayların, izleyici tarafından kavranabilmesi için küçük mekanlarda sergilenmesinin doğru olduğunu düşünür.²³³² Varlık'ın eserlerinde tempera tekniği, figüratif montajlar, kalem ve boya ile yapılan rötuşlara dikkat çeker. Sanatçının lirik ve duygusal anlatımının altını çizer. Özsezgin için Utku Varlık'ın resimleri “*ödünsüz bir anlayışın ürünüdür.*” Sanatçının illüzyona dayalı görüntüler ürettiğine yönelik eleştirilere ise karşı çıkar. Sanatçının anlatım biçim ve yöntemini tercih etmekte özgür olduğunu vurgular. Denizhan Özer, Utku Varlık'ın eserlerini “engin bir düşüncenin ürünleri” olarak niteler. Sanatçının, uzun emekler sonucu bir çok seansta tamamladığı resimlerinin zorlu üretim sürecine işaret eder. Özer' göre Utku Varlık'ın eserlerinde desen, renk ve kompozisyon ilişkileri sağlam bir kurgu ile birleşir. Resimlerindeki fantastik imgeler, arzular, dehşet veya güzel düşünceler, izleyicinin alt benliğini etkiler. Eserlerin etki gücü teknik yetkinlikten kaynaklandığı kadar, rüya ve düşlere yönelik felsefi yaklaşımlar ile ilişkilidir.²³³³

“Işık ve Derinlik” karma sergisi, 26 Mart – 23 Nisan 1986 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi'nde gerçekleşir.²³³⁴ Tomur Atagök, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatın tarihsel olgu ve değerlerinin Türk sanatındaki kavranış biçimlerini irdeler. Gelişmiş dünyada sanatın çözümlenmiş bazı sorunlarının Türkiye'de henüz gündeme dahi gelmediğini belirtir. Türk sanat ortamında, sanatın varoluşuna koşut olarak tarihsel tartışmaların odağında yer alan ışık, renk, derinlik kavramlarından uzak kalındığını savunur. Atagök'e göre sanat, toplumun gelişim çizgisini belirleyen ve belgeleyen bir gösterge olarak çeşitli bilimsel gelişmeler ışığında yeni anlam ve boyutlar kazanır. Buna göre 1800'li yıllardan itibaren bilim, endüstri ve toplumsal değişimler paralelinde

²³³⁰ B. Madra, *agm. (1986)*, s. 16.

²³³¹ Nüzhet İslimyeli, “Gül Derman'ın Sanatı”, *Ankara Sanat*, 238, Ankara 1986a, s. 26.

²³³² Kaya Özsezgin, “Nisan'la Birlikte Gelen”, *Milliyet Sanat*, 492, İstanbul 1986, s. 49.

²³³³ Denizhan Özer, “Sergi Haberleri”, *Artist*, 3, İstanbul 1986, s. 24-25.

²³³⁴ Sergiye Katılan Sanatçılar: Fuat Acaroğlu, Özdemir Altan, Gökhan Anlağan, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Tolga Karahasan, Gülsün Karamustafa, Zekai Ormancı, Güngör Taner, Emre Zeytinoğlu.

yöresel ve evrensel kültürlerin etkisi ile çok katmanlı yenilikler edinmeye açıktır. Modern dünyada ise sanatın “*kendi plastik gerçeklerini ifade etmek*” üzere yeni ve özgün bir aşaması ortaya çıkar. Modern akımlara içkin bu yaklaşımlar Bauhuas, Der Blaue Reiter, Die Brücke, Kübizm, Dadaizm, De Stijl, Gemoterik Soyutlama, Fütürizm, Pürizm, Section D’or, Süpremativizm, Rayonizm gibi stillerde farklı plastik araştırmaları kapsayan sanatsal ekoller olarak belirir. Atagök, Avrupa ile temasta olan Türk sanatçıların bu akımların pek çoğuna ilgisiz kalmasını şaşkıncı bulur. Zeki Faik İzer’in Özdemir Altan ile yaptığı görüşmede konuya ilişkin soruya verdiği “*biz İstanbul köyünden Paris şehrine gitmiştik*” cevabının, Türk ressamlarının ilgisizliğini açıkladığını düşünür. Bu bağlamda Türk sanatında resmin biçimsel değerlerine yönelik tartışmaların konunun gerisinde kaldığına dikkat çeken Atagök, bunun nedenini “*sanata kaynaklık eden sanatçının bilgi, görgü ve araştırmalarındaki zayıflık*” olarak işaret eder. Timur Atagök’e Türk resminde biçimsel tartışmalar 1960’lı yıllardan sonra uluslararası sanat ortamıyla temas eden genç sanatçılar aracılığı ile yoğunluk kazanır. “Işık ve Derinlik” sergisinin, Türk sanatında formalist çözümlenme pratiği açısından önemli bir etkinlik olduğu yorumunda bulunur.²³³⁵

Nüzhet Kutluğ’un kişisel sergisi, 27 Mart – 19 Nisan 1986’da Erol – Erhan Sanat Galerisi’nde açılır. Abdülkadir Günyaz, sanatçının soyut – figüratif çalışmalarında konusunu doğadan hareketle geniş bir anlatım gücü içerisinde aktardığını belirtir. “*İnsan ağırlıklı*” olduğunu vurguladığı eserlerinde çizgi, desen ve rengin yalın bir biçimde ele alındığını gözlemler. Kalıplaşmış, durağan bir anlatımdan ziyade, izleyiciyi resme ortak etme çabasını takdir eder. Günyaz, Nüzhet Kutluğ’un Bedri Baykam, Erol Akyavaş, Tomur Atagök, Dinçer Erimez, Burhan Uygur, Halil Akdeniz, Balkan Naci İslimyel ve Habib Aydoğdu gibi Türk resminde “*dinamizm, atılım ve araştırı yüklü*” genç sanatçılardan olduğu görüşündedir.²³³⁶ Şükran Moral ise Nüzhet Kutluğ’un eserlerinde objeye ilişkin sorgulayıcı yaklaşımlara dikkat çeker. Basit bir beğeni düzeyinin ötesinde resmin estetik ve felsefi boyutlarına ilişkin kaygıların yer aldığını söyler. Moral’a göre Kutluğ’un resimlerinde “*soyut ekspresyonist şoklar temanın dokularını oluşturur.*” Sanatçının çalışmalarına ilişkin önce çıkan değerleri,

²³³⁵ Tomur Atagök, “Işık ve Derinlik”, *Sanat Çevresi*, 90, İstanbul 1986, s. 42-43.

²³³⁶ Abdülkadir Günyaz, “Kişiliği Arayan Türk Resmi ve Nüzhet Kutluğ”, *Sanat Çevresi*, 90, İstanbul 1986b, s. 28.

“geometri, tonal yapı, kurgu, uzay, yabancılaşma ve uyumun mekaniği” olguları çerçevesinde özetler.²³³⁷

Mürşide İçmeli'nin Destek Sanat Galerisi'ndeki gravür sergisi, 1 Nisan – 26 Nisan 1986 tarihlerinde gerçekleşir.²³³⁸ Olcay Kırıçoğlu, sanatçının eserlerinde tüm unsurların bir mimari yapıt gibi “*rahat, sağlam ve yerli yerinde*” görüldüğünü belirtir. Anadolu'nun kültürel geçmişini çağdaş toplumsal çelişkiler süzgecinden geçirerek ele aldığını gözlemler. Eski Anadolu uygarlıklarında görülen tanrıça heykelticlerini çağrıştıran figürlerden Hitit savaşılarına benzer insan kümelerine dek geniş bir kültürel temelin izlerini tespit eder. Resimlerinde görülen düzen, denge ve dinginliğin çelişkilere karşı çıkış niteliğinde olduğunu düşünür. Kırıçoğlu'na göre İçmeli'nin eserlerindeki denge ve düzen yaşamdan kopuk mekân bir yapıda değildir.²³³⁹ Hasan Pekmezci, Mürşide İçmeli'nin gravürlerinde geometrik biçimler ve bölümlerden oluşan resim yüzeylerinde rölyef etkisinin yanı sıra negatif – pozitif değerlerden yararlandığını söyler. Gravür ve ağaç baskı çalışmalarında insan kümelerini heykelsi bir yaklaşımla ele aldığını vurgular. Sanatçının “Mavi Dünya”, “*Bir Dostun Anısına*”, “*Hiroşima*”, “*Hititler*”, “*Yaşama Övgü*” gibi eserlerinin düşündürücü, mesajı olan ve izleyicinin yorumuna açık anlamlar yüklediği yorumunda bulunur.²³⁴⁰

Halil Akdeniz'in desenlerinden oluşan kişisel sergisi, 1 Nisan – 7 Nisan 1986 tarihlerinde Antik Koleksiyon Sanat Galerisi'nde açılır. Zafer Gençaydın, sergiye yönelik incelemesinde, Türkiye'de resim sergisi denildiğinde ilkin yağlıboya çalışmaların anlaşıldığına dikkat çeker. Geçmişte desenin ön hazırlık ya da anatomik etüt niteliğinde görünmesine karşın, son dönemlerde teknik ve estetik duyarlılığın yansıtılmasında yalın bir dil olarak kavrandığını belirtir. Gençaydın'a göre desen, sanatçının yorum gücünü, özgürlüğünü ve estetik anlayışını belirleyen en uygun tekniktir. Bu bağlamda Halil Akdeniz'in desen sergisinin, sanatçının resim anlayışı hakkında doğru bir değerlendirme yapılabilmesi için mutlaka görülmesi gerektiğini düşünür. Halil Akdeniz'in resimlerinin temel örgüsünün sığ bir biçimcilik içeren bezemeci tavidan ziyade, akılcı bir disiplinden hareketle gözlem gücüne dayandığı görüşündedir. Gençaydın'a göre sanatçının son dönemlerindeki matematiksel

²³³⁷ Şükran Moral, “Uzay Serisinden”, *Sanat Çevresi*, 90, İstanbul 1986b, s. 29.

²³³⁸ Anonim, “Nisan '86 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 90, İstanbul 1986, s. 94.

²³³⁹ Olcay Kırıçoğlu, “Özgün Baskı Ustası ve Değerli Eğitimci: Mürşide İçmeli”, *Sanat Çevresi*, 90, İstanbul 1986, s. 26-27.

²³⁴⁰ Hasan Pekmezci, “Mürşide İçmeli”, *Artist*, 1, İstanbul 1986, s. 17-19.

yaklaşımlar, çağının bilimsel ve teknolojik gelişmelerini takip eden bir sanatçı davranışının göstergesidir. Benzer şekilde, temalarında güncel olguları ele alması, yaşadığı dünyaya karşı duyarlı bir bakışı temsil eder.²³⁴¹ Gençaydın, Halil Akdeniz'in desenlerinin biçimsel çözümlemesine ilişkin şu çıkarımlarda bulunur:

*“Halil Akdeniz'in desenlerinde, biçim ve koyu – açık leke vurgulaması, gerilim yaratmada başvurulan bir öge olarak yer almaktadır. Algılanan nesnelere, plastik düşünceye dönüştükten sonra devingen bir oylumsallık (yanılsamacı olmayan) içerisinde vurgulanmış olarak desenlerin ana yapısını (dokusunu) oluşturmaktadır. Bu doku içerisinde soyut ve somut öğeler gerekli gerilimi bütünlemektedir. Sözünü ettiğim oylumsallık, yanılsamacı perspektif içerisinde yer alan bir oylum sorunu değil, yüzeye yaklaşan planlar içerisinde çözümlenen biçim ve değer ilişkileridir.”*²³⁴²

Burhan Doğançay'ın kişisel sergisi 12 Nisan – 29 Nisan 1986 tarihlerinde Galeri Artist'te açılır. Sezer Tansuğ, sergiye ilişkin yazısında, Burhan Doğançay'ı “*Türk resim sanatının çağdaş evrensel dünyaya açılma özlemini yansıtan umut kapılarından birini oluşturduğu*” yorumunda bulunur. Sanatçının A.B.D.'nin yanı sıra Avrupa'nın pek çok ülkesinde kazandığı saygınlığa dikkat çeker. “Wall-Painting” çalışmalarında, çağdaş kent yaşamı bağlamında üzerlerinde yüzlerce mesajın bulunduğu duvarları “*yaşamın günbegün donup canlandığı*” arka planlar olarak değerlendirdiğini düşünür. Duvarlardaki yırtık afişler, kazınmış çizgiler ve lekeler gibi unsurları güçlü bir şema duygusu içerisinde stilize ettiği resimlerinde, duvar olgusuna yönelik kavramsal ilgisine dikkat çeker. Resmin duvarda sergilenen bir nesne olmasına atfen, çağrışımsal düzeyde “*duvar yüzeyi üzerinde bir duvar parçası*” olarak düşünülebileceğini belirtir.²³⁴³

Kayıhan Keskinok'un kişisel sergisi, 16 Nisan 1986'da Evrensel Sanat Galerisi'nde açılır. Neriman Samurçay, sergiyi ruh bilimsel açıdan inceler. Yazısında, sanatçıyla yaptığı görüşmelerden ve sanatçı hakkında yazılmış olan eleştirilerden yararlanır. Charles Koch'un “projektif Ağaç Testi” ışığında, Keskinok'un eserlerinin psikanalitik çözümlemesini yapar. Bir sanat nesnesinde somut görsellik ile bu görselliğin ötesindeki düşsel yapıyı eş zamanlı kavramanın zorluğuna dikkat çeker. Jacques Lacan'ın dilin, nesnenin özünü simgelediği düşüncesinden hareketle Kayıhan

²³⁴¹ Zafer Gençaydın, “Halil Akdeniz ve Desenleri”, *Artist*, 3, İstanbul 1986, s. 18-19.

²³⁴² Z. Gençaydın, *agm. (1986)*, s. 19.

²³⁴³ Sezer Tansuğ, “Doğançay”, *Artist*, 3, İstanbul 1986, s. 5-6.

Keskinok'un eserleri beş kategori içerisinde toplar. Buna göre "Güzellik" kategorisinde "Duru Güzelliğe Övgü", "Güller ve Güzeller", "Çiçek, Koltuk, Kadın" çalışmaları yer alır. "Sevgi" kategorisinde "Sonsuz Sevgi", "Bir Sevi Yolculuğu", "Çiçek ve Sevi", "Sevi Uzun Bir Süreç", "Samanlık Seyran" eserleri bulunur. "Evlilik" kategorisine "Düğün Sevinci", "Çiçek Gelin", "Düğün Yolculuğu", "Karadeniz Sabahında Düğün", "Güneşle Düğün", "Düğün Üstüne Güneş" çalışmalarını yerleştirir. "Özgürlük" kategorisi "Kaçışın Gizemi Üstüne", "Aceleci Kalp", "Özgürlüğü Seçmek", "Gidenler", "Mutluluğa Kaçış" adlı resimleri içerir. "Başarı" kategorisi ise "Üçlübaşarı" ve "Utku" eserlerinden oluşur. Keskinok ile görüşmesinden çeşitli kesitler aktaran Samurçay, sanatçının üslubunu dışavurumculuk olarak tanımladığını söyler. Ayrıca Keskinok hakkında yapılmış çeşitli incelemelerde, sanatçının gerçeküstücü anlayışının vurgulandığını tespit eder. Koch Ağaç Testi yöntemi ile sanatçının üslubuna ışık tutabileceğini düşündüğü verileri paylaşır. Buna göre, Keskinok'ta öne çıkan unsurları coşkunluk, yaratıcı yetenek, benmerkezcilik, duygusal etkilere açıklık, üstünlük ve rekabet duyguları olarak sıralar. Sanatçının gençlik dönemlerindeki Michelangelo'nun resimlerindeki büyük boyutlu figürlere olan hayranlığını ise çocukluk ve ergenlik dönemine ilişkin özdeşim (identification) olgusu ile açıklar. Samurçay'a göre Keskinok'un figürlerinde yer çekimine meydan okuyan uçuşkan figürleri, sanatçının çocukluğunu geçirdiği Uşak'ın harabeleri andıran yıkık dökük dokusu ve kapalı mekân korkusuyla ilişkilidir. Koch Ağaç Testi'nde bulgularan ketlenmişlik (inhibitor), sakınımlılık (prudance), anksiyeteyi bastırma ve acil çözüm bulma isteğinin resimlerindeki beden – mekân ilişkilerini destekler. Öte yandan sanatçının kişiliğinin agresiflik, kontrolcülük ve rasyonel yaklaşımlara öncelik verme isteği Samurçay'ın elde ettiği verileri tamamlayıcı niteliktedir. Samurçay, sanatçının eserlerinde Freud'un "sekonder narsisizm" olgusu çerçevesinde bastırılmış cinsel dürtülerin izlerini bulur. Horoz, bisiklet gibi imgelerin "erkeksi bir gösteriş" bağlamında "phallus özlemine" temsil ettiğini savunur. Keskinok'un "Kanun" resminde baş kısmı deforme edilmiş figürü "otoriteyi heykel biçimine sokarak cansızlaştırmak (devitaliser) ve başın düşünen kısmını yok ederek özgürlüğü engelleyeni ortadan kaldırmak (baba figürünü yok etmek)" olarak değerlendirir.²³⁴⁴

²³⁴⁴ Neriman Samurçay, "Felsefe – Psikanaliz – Dilbilim Üçgeninde Bir Sanatçı: Kayıhan Keskinok", *Artist*, 5, İstanbul 1986, s. 7-11.

Fatma Eye'nin kişisel sergisi 17 Nisan – 6 Mayıs 1986'da İstanbul Urart Sanat Galerisi'nde açılır. Güzin Fuat Okbay, Fatma Eye'nin gerçek anlamda naif sanatçı olduğunu belirtir. Sanatçının naif resme bir moda olarak yaklaşmadığını ve güçlü bir resim kültürüne sahip olduğunu vurgular. Fatma Eye'nin resim yapmaya 1977 yılında başladığını hatırlatan Okbay, sanatçının eserlerinin dokuz yıl gibi kısa bir sürede yurtiçi ve yurtdışında pek çok koleksiyonda yer bulma başarısı gösterdiğine dikkat çeker. Sanatçının resimlerini bir kuyumcu gibi işlediğini ve duyguları güçlü bir şekilde aksettirdiğini düşünür.²³⁴⁵

Zahit Büyükişleyen'in “Çevre Sorunları” sergisi, 26 Nisan – 21 Mayıs 1986 tarihleri arasında Tem Sanat Galerisi'nde açılır. Jale N. Erzen, sanatçının yenilikçi arayışlarını ve toplum beğenisinin önünde tereddüt etmeden ilerleme cesaretini takdir eder. Avangart sanatın toplum ile uyumsuzluğuna dikkat çeken Erzen, Batı'da avangart sanatçıların izleyici kitlesine sahip olmasına karşın Türkiye'de yalnız olduklarını belirtir. Bu yalnızlık duygusunun sanatın özgünlüğü ve yeniliği açısından önemli bir koşul olduğunu düşünür. Hiçbir değer sistemine dayanmayan ve ön yargıların geçersiz olduğu yenilikçi tutumların, izleyicinin alışkanlıklarını sarsıcı niteliğini önemser. Erzen'e göre Zahit Büyükişleyen, 1980'lerde “*bütün görüntüsel resimleme alışkanlıklarından arınarak*” özgün bir anlatıma ulaşır. Varoluşçu temalarına coşkulu biçimler eşlik eder. Organik ve geometrik biçim tercihleri “birbirine anlam veren bir diyalektik birliktelik” kazanır. Şekil, doku, renk ve hareket unsurları, resmin klasik tanımına karşılık gelen “*düzlemin iki boyutluluğuna karşın üç boyutlu mekân illüzyonunun*” sorgular. Resimsel görüntü kavramının alışıldık algısal boyutlarını aşarak, fiziksel ve duyuşal açıdan çeşitlemelere ulaşır. Renk ise çevresinden ve içeriğinden soyutlanır. Şekil ve renk arasındaki ilişkiden beliren mekânsal devinim düşey ve yatay düzlem ilişkileri kurarak hareket olgunu yaratır. Erzen, Zahit Büyükişleyen'in Gök – yer, organik – geometrik, yatay – dikey gibi karşıtlıklarda yaşamın zıt olgularına işaret ettiğini düşünür. Biçimsel arayışları ışığında “*yeni bir resim terminolojisi*” kurduğu görüşündedir. Sanatçının resim dilinde görsel algıya bağlı kalarak insan, çevre ve kültürü kapsayan özgün bir felsefî yaklaşıma sahip olduğu yorumunda bulunur.²³⁴⁶

²³⁴⁵ Güzin Fuat Okbay, “İstanbul Sergileri (Urart'ta Bir Naif)”, *Yeni Ankara Sanat*, 1-2, Ankara 1986a, s. 20.

²³⁴⁶ Jale N. Erzen, “Zahit Büyükişleyen”, *Artist*, 4, İstanbul 1986, s. 7-8.

Atilla Tos'un kişisel sergisi 3 Mayıs – 22 Mayıs 1986 tarihlerinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde açılır. Gültekin Elibal, sergiye ilişkin incelemesinde Atilla Tos'un seçkin ve özenli bir duyarlılıktan kaynaklanan anlatımcı yaklaşımını vurgular. Sanatçının eserlerinde görülen bütünlüğü, “*kümelenme güzellik*” kavramı çerçevesinde irdeler. Buna göre bilinç ve bilinçdışı düzeylerde yer eden değerler tümleşik bir yapıda belirir. Atilla Tos'un eserlerindeki biçimsel ve tematik birliktelik kümelenme güzellik çerçevesinde bir iç içeliği yansıtır.²³⁴⁷

Nüzhet İslimyeli, Ankara'da Nisan ve Mayıs aylarında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Türk – İngiliz Kültür Derneği Sanat Galerisi'nde açılan karma sergide Hayriye Akay, Esin Gürlek, Cemal Güvenç, Nühet İslimyeli ve Ömer Faruk Taner'in eserleri teşhir edilir. İslimyeli, Hayriye Akay'ın kompozisyonlarındaki anlatımını dikkat çekecek ölçüde tutarlı olarak değerlendirir. Esin Gürlek'i modele hâkimiyeti ve anlatımı açısından başarılı bir portre ressamı olarak niteler. Ömer Faruk Taner'in eserlerinin ise önceki çalışmalarını geride bırakan bir coşku içinde olduğunu düşünür. Bahattin Odabaşı'nın 16 Nisan – 5 Mayıs 1986 tarihleri arasında²³⁴⁸ Dönüşüm Sanat Galerisi'ndeki sergisini renk ve lekenin egemen olduğu sade anlatımı açısından takdir eder. Şeref Bigalı'nın 22 Nisan – 8 Mayıs 1986 tarihlerinde Dönüşüm Sanat Galerisi'nde açılan sergisinde, sanatçının desenlerindeki lirik yaklaşımları “büyüleyici” bulur. Bigalı'nın eserlerindeki teknik başarıyı, Matisse'e atıfla “*kazanılmış refleks*” olarak yorumlar. Halis Üstündağ'ın Galeri Sevin'deki sergisinde sanatçının gözlem gücü ve folklorik yaklaşımlarındaki ustalığı övgüyle karşılar. Hasan Rastgeldi'nin 25 Nisan – 14 Mayıs 1986 tarihlerinde Galeri Z'deki sergisinde, sanatçının insan ve doğa sevgisine dayanan üslubunun özgün bir kişilik aşamasına ulaştığını düşünür. Halis Üstündağ'ın Galeri Selvin'deki sergisinde folklorik unsurları ve sanatçının gözlem gücünü başarılı bulur. Kompozisyonlarındaki bütünlük ve dengenin izleyiciyi rahatlatıcı etkisi olduğu kanısındadır.²³⁴⁹

Türkiye'de düzenlenen ilk uluslararası sanat organizasyonu, 2 Mayıs 1986'da açılan “Birinci Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali” olur. Bienal mekânı, Ankara Resim Heykel Müzesi'nin tüm sergi alanlarını kapsar. Türkiye'nin de aralarında bulunduğu yirmi ülkenin çağdaş sanat yapıtlarının bir arada izlenebildiği bu kapsamlı

²³⁴⁷ Gültekin Elibal, “Atilla Tos ve Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 91, İstanbul 1986, s. 61.

²³⁴⁸ Anonim, “Mayıs '86 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 91, İstanbul 1986, s. 71.

²³⁴⁹ Nüzhet İslimyeli, “Başkente Sanat Hareketleri”, *Yeni Ankara Sanat*, 1-2, Ankara 1986b, s. 16-17.

etkinlik, ülke büyükelçiliklerinin bağlantıları neticesinde gerçekleşir.²³⁵⁰ Kaya Özsezgin, Türkiye’de ilk kez düzenlenen Bienal hakkındaki görüşlerini 15 Mayıs 1986 tarihli Milliyet Sanat Dergisi sayısında kaleme alır. Özkeskin’e göre bürokratik iletişim bakımından zaman darlığı ve duyuru mekanizmalarının geç işlemesi sebebiyle yeterli etkiyi yaratamamış olmasına karşın sonucun olumlu olduğunu düşünür. Özsezgin, Türkiye’nin çağdaş sanat birikimini “uluslararası sanat bienalini taşıyacak ve yaşatacak bir olgunluğa” ulaştığı görüşündedir. Seçici kurulun ülkemizi temsil edecek yapıtları değerlendirirken genç kuşağın üretiminin tümünü göz önünde bulundurarak seçimde bulunduğunu gözlemler. Seçkinin güncel bir kesiti yansıttığı görüşündedir.²³⁵¹ Süleyman Saim Tekcan ise Bienal açılışına hiçbir devlet yetkilisinin katılmamış olmasını eleştirir. Ayrıca Bienale karşı basında uygulanan sansüre tepki gösterir.²³⁵²

Enes Batur, Milliyet Sanat Dergisi’nin 15 Mayıs 1986 tarihli sayısında, I. Asya-Avrupa Bienali’nde yaşanan bir hadiseyle ilgili görüşlerini aktarır. Buna göre, dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren, Polonyalı ressam Jan Dubkowski’nin bir tablosunu “*pornografik bularak, ‘bu sanat değil, çirkinliktir’*” yorumunu getirir. Kültür Bakanı Taşçıoğlu’ndan tablonun kaldırılmasını talep eder. Aynı sanatçının bir diğer çalışmasının daha Bienal kapsamında sergi salonunda olduğunu ve bu eserin Fransa’da Devlet Başkanı Mitterand adına açılan yarışmada büyük ödüle hak kazandığına dikkat çeken Batur, Kenan Evren’in eser hakkında “*Bu resim yırtık mı?*” sorusunu sorduğunu aktarır. Bakanlık Müsteşarı Arık, gazetecilerden olup bitenleri yazmamalarını rica eder. Enis Batur, olaya ilişkin görüşlerini kinayeli bir dille ifade eder.²³⁵³ “*Devlet ile sanat ilişkisinde esas olan koruma ögesidir*” diyen Batur, sanatta ve edebiyatta sansüre ilişkin şu çıkarımlarda bulunur:

“Sapık öğelerden toplum korunmayacak olursa, Mevlana’nın Mesnevisi, ya da Nedim’in pervers şiirleri, tıpkı Leonardo da Vinci’nin ya da Nicholas Poussin’in alenen cinsel birleşmeyi konu edinen tabloları gibi bir ulusun manevi çöküşü hazırlayabilir. Bizde, her şeyin hallaç pamuğu gibi dağıldığı 1980 öncesinde, devlet ile sanat ilişkisi açısından da üzücü bir gevşemeye tanık

²³⁵⁰ Sergiye katılan ülkeler: Türkiye, Arnavutluk, Cezayir, Çin Halk Cumhuriyeti, Fransa, Hindistan, Irak, İran, İspanya, İtalya, Japonya, Katar, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Macaristan, Polonya, Romanya, Suriye, Suudi Arabistan, Yugoslavya.

²³⁵¹ Kaya Özsezgin, “I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali”, *Milliyet Sanat*, 144, İstanbul 1986, 49-51.

²³⁵² Şükran Moral, “Çok Sesli Bir Ressam”, *Sanat Çevresi*, 96, İstanbul 1986c, s. 12.

²³⁵³ Enes Batur, “Devlet, Sanatı Çok İyi Korunmalıdır”, *Milliyet Sanat*, 144, İstanbul 1986, s. 51.

olunmuştur. Hatta, Sayın Korutürk'ün döneminde Çankaya'ya sanatçıların davet bile edilmiş olduğunu bugün şaşkınlıkla anımsayanlarımız az da değildir. Neyse ki, bütün huzursuzlukların kaynağına inildiği 1980 sonrasında, devlet-sanat ilişkisine de yeni boyutlar getirilmiş, bunun sonucunda da İskandinav ülkelerinin önyargılı muhaliflerine rağmen Halley, elli üç puan toplamıştır. Sayın Cumhurbaşkanı'nın I. Asya-Avrupa Bienali'nde gösterdiği duyarlılığın bundan böyle diğer yetkililer için de bir örnek davranış oluşturacağı umudundayım.”²³⁵⁴

Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından “1. Asya – Avrupa Sanat Bienali” kapsamında düzenlenen “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi”, 3 Mayıs – 15 Mayıs 1986 tarihlerinde Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılır. Serginin amacı “*Türk plastik sanatlarını gereği gibi tanıtmak ve genel bir fikir vermek*” olarak tanımlanır. Sergi koleksiyonu, Bakanlık tarafından davet usulü ile gerçekleşir. İki yüze yakın sanatçının davet edildiği etkinlikte, 94 resim ve özgün baskı çalışma ile on bir heykel teşhir edilir.²³⁵⁵ Devlet Galerisi'nde düzenlenen bu karma sergi Özsezgin'e göre Türkiye'ye gelen sanatçılar ve sergi komiserlerine yönelik çağdaş sanatımızı tanıtan “*toplu bir gösteri*” niteliğindedir.²³⁵⁶ Nüzhet İslimyeli, serginin sanat çevrelerinde “*teselli mükâfati*” yakıştırmasıyla anıldığını aktarır. Şefik Bursalı, Cevat Dereli, Ali Çelebi, Fethi Kayaalp, Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Devrim Erbil, Burhan Uygur gibi sanatçıların, Bakanlık davetini reddettiklerine dikkat çeken İslimyeli, “*pek çok değerli ve onurlu sanatçının*” sergide yer almamasına karşın serginin Bienal kapsamında Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenen eserlerden daha başarılı olduğunu düşünür. Sergide öne çıkan sanatçılar arasında Nuri Abaç, Salih Acar, Naile Akıncı, Oktay Anılanmert, Cavit Atmaca, Hemhet Yücetürk, Haluk Tezonar, Osman Zeki Oral, Şükriye Dikmen, Kayıhan Keskinok gibi sanatçıları işaret eder.²³⁵⁷

Mübeccel Siber'in “*Endonezya'dan İzlenimler Sergisi*”, 23 Mayıs – 4 Haziran 1986 tarihlerinde Ankara'da Siyah – Beyaz Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide çoğunluğu yağlıboya çalışmalardan oluşan otuz yapıt teşhir edilir. Nüzhet İslimyeli, sanatçının eserlerinde Endonezya kültürüne odaklandığını belirtir. Siber'in eserlerinde Bali kültürü

²³⁵⁴ E. Batur, *agm. (1986)*, s. 51.

²³⁵⁵ Anonim, “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 92, İstanbul 1986, s. 11.

²³⁵⁶ Kaya Özsezgin, “I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali”, *Milliyet Sanat*, 144, İstanbul 1986, s. 49-51.

²³⁵⁷ N. İslimyeli, *agm. (1986b)*, s. 17.

ile ilgili yerel danslar, folklorla dayalı figürler ve portreler ile Java'daki Borobodur Tapınağı gibi mimari örnekler yer alır. İslimyeli'ye göre Siber'in çalışmaları, Pasifik ülkelerinin sıcaklığı ve büyüsunü başarıyla temsil eder. Sanatçının figürlerinde yüz, göz ve ellerin ön planda olduğunu belirten İslimyeli, sanatçının bu tercihini yerel danslardan doğan hareket ile ilişkilendirir. Rahat fırça vuruşları ve sıcak renklerin, resimlerin duygu dünyasını destekler nitelikteki uygulamalarını takdir eder.²³⁵⁸

Münip Özben, Mayıs ve Haziran aylarında Ankara'da açılan çeşitli sergilere ilişkin izlenimlerini kaleme alır. Adnan Varınca'nın Vakko Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının "*renklerin modle edici özelliklerini*" çağdaş beğeni ile birleştirdiğini belirtir. Sanatçını natürmort ve peyzajlarında "*kendine özgü evrenini, nesnelere resimsel yönlerinden*" hareketle kurduğunu söyler. Filiz Poyrazoğlu'nun Yapı Kredi Sanat Galerisi'ndeki sergisini renkleri ve teknik yetkinliği açısından beğenir. Hamza İnanç'ın Doku Sanat Galerisi'ndeki sergisinde resimlerinin ölçülü ve yenilikçi yönüne dikkat çeker. Bünyamin Balamir'in Galeri Selvin'deki yeni kişisel sergisinde ise sanatçının renk ve valörlerindeki titiz uygulamalarını vurgular. Balamir'in eserlerinde "somut – soyut ilişkisinde sıcak – soğuk ve koyu – açık kontrastlarla, klâsik doğa ile modern dünya imgelerini birleştirme" amacını ifade ettiği sözlerini aktarır. Feriha İpekoğlu'nun İş Sanat Galerisi'ndeki peyzajların empresyonist nitelikte olduğunu gözlemler. Işıl Özışık'ın Beymen Bedesten Sanat Galerisi'ndeki sergisinde ise suluboyanın incelikleri ile İstanbul'u konu alan yeni bir senteze ulaştığı yorumunda bulunur.²³⁵⁹

Erol Bulut'un kişisel sergisi, 4 Haziran – 18 Haziran 1986 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Tayfun Akkaya, sergide teşhir edilen yirmi üç yağlıboya eserde, sanatçının fantastik – sürrealist eğilimlerinin sürdüğünü gözlemler. Sanatçının geniş düş ve tasarım gücünü içeren çalışmalarında çağdaş dünyanın sorunlarını tiyatral bir anlayışta ele aldığını vurgular. Teşhir edilen eserlerin çoğunda "*simetrisinin insan ruhunda sükûnet ve huzur yaratan*" niteliğinin ön planda olduğunu belirtir. Tayfun Akkaya'ya göre, sanatçının eserlerindeki yoğun duygusal etkinin başat nedeni, imgelerin sanatçının akademik birikimi ile biçimlendirdiği "*plastik mecazlar*" şeklinde yansımalarıdır. Resimlerin formal yapısı, doğaya ilişkin gözlem gücü ve yorumlanış tarzı

²³⁵⁸ Nüzhet İslimyeli, "Mübeccel Siber'in Resimleri", *Yeni Ankara Sanat*, 1-2, Ankara 1986c, s. 7.

²³⁵⁹ Münip Özben, "Başkent Sergilerini İzlerken", *Mavi Ankara Sanat*, 1/243, Ankara 1986, s. 4-5.

“*olgun bir desen anlayışını*” temsil eder. Akkaya, Erol Bulutun çalışmalarını “*geniş bir insani değer perspektifine dayalı olarak*” ele aldığı varoluşçu temaların çağdaş ve yaratıcı örnekleri olarak niteler.²³⁶⁰

“Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi”, 21 Haziran – 21 Temmuz 1986 tarihlerinde İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde düzenlenir. İki yüz yirmi altı sanatçının, üç yüz altmış üç eser ile başvurduğu sergide yüz kırk sekiz eser teşhir edilir.²³⁶¹ Sergi seçici kurulu Beril Anılanmert, Ferruh Başağa, Balkan Naci İslimyeli, Belkis Mutlu, Kaya Özsezgin, Ferit Özşen ve Güngör Taner’den oluşur. Sergide birincilik ödülü “*Urbi et Orbi*” eseri ile Şükrü Aysan’a, ikincilik ödülü “Siyah Afrika ve Sonsuz Yolculuk” resmi ile Mustafa Ataya’ya, üçüncülük ödülü ise Ergün Kurdoğlu’nun “*Cinsellik I*” adlı çalışmasına verilir. Atilla Galatlı ve Mine Yılmaz Çobanoğlu, Seçici Özel Onur Belgesi alırlar.²³⁶² Şükran Moral, serginin malzeme kullanımından konu seçimine dek özgür tavrının özendirici olduğunu düşünür. Sergide, modern akımların geniş ölçekte temsil edildiğini gözlemler. Genç sanatçıların sayıca fazla olmasına karşın, çalışmalarında taklitçi yaklaşımların ağırlıkta olduğunu gözlemler. Meltem Aktaş, Haluk Gedik ve Arzu Başaran’ın eserlerinin “*aynı fırçadan çıkmış izlenimi uyandırdığı*” kanısındadır. Ann Dorsay Aksel, İbrahim Çiftçioğlu, Süleyman Saim Tekcan, Şükran Aziz Çoker’in eserlerini, serginin öne çıkan çalışmaları arasında değerlendirir. Teoman Südor’un gravüründe ise guajla yapılan müdahalenin gravür niteliğinin ötesinde “*başka bir teknikle yapıldığının açıklanmasına*” gerek duyduğunu düşünür. Sema Büyükcebeci’nin “*Yasaklar*” isimli çalışmasının, verdiği mesajın “*sloganvari*” olmasını engelleyemediğini söyler.²³⁶³

Ahmet Köksal, “Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi” hakkındaki incelemesinde Mustafa Ata’nın ödül kazanan eserinin “uzayın ve zamanın sonsuzluğuyla özdeşleşen bir kesitinde çağdaş bir soruna” yöneldiğini belirtir. Mustafa Ata’nın bu çalışma ile on yıldır hareket, hız, derinlik, ışık öğeleri gibi unsurlar çerçevesinde gelişen üslup oluşumuna soyut figüratif boyutlar eklediğini düşünür. Zekai Ormancı, Mahmut Celâyir, Rafet Ekiz, Ertuğrul Ateş gibi sanatçıların üslup tutarlılıklarını sürdürdüğünü gözlemler. Sergide geniş yer tutan figüratif ve figüratif

²³⁶⁰ Tayfun Akkaya, “Erol Bulut Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 93, İstanbul 1986, s. 56-57.

²³⁶¹ Şükran Moral, “Günümüz Sanatçıları”, *Sanat Çevresi*, 94, İstanbul 1986d, s. 17.

²³⁶² Ahmet Köksal, “Festivalden Üç Sergi; Fotogen Grubu”, *Milliyet Sanat*, 148, İstanbul 1986c, s. 48.

²³⁶³ Ş. Moral, *agm. (1986d)*, s. 17.

soyutlamalar dışında, soyut leke dokularıyla oluşan dışavurumcu düzenlemelerin yer aldığını söyler. Arzu Başaran, Gonca Sezer, Meltem Aktaş, Haluk Gedik gibi sanatçıların yeni-ekspresyonist akımın figüratif yorumlarına dikkat çeker. Sergide yer alan özgün baskı çalışmaların ise Türkiye’de baskı sanatının geldiği noktayı temsil etmediği görüşündedir. Süleyman Saim Tekcan, Gülseren Südor, Sedat Balkır, Mehmet Özalp’ın serigrafı çalışmaları ile Teoman Südor, Melih Görgün, Selvi Tektaş, İnci Günvar, Nurhan Yapıcı ve Ali Selami Yanyana’nın gravürlerini yetersiz bir toplam” olarak değerlendirir. Sergiyi, günümüz sanatçıları kavramını bütünüyle yansıtabilme kabiliyetinden uzak, genç sanatçı adaylarının şans aradığı genişletilmiş bir karma sergi olarak niteler.²³⁶⁴

Tomur Atagök, “Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi” koleksiyonuna ilişkin seçimlerin titizlikle yapılmış olduğunu düşünür. Seçici kurulun “sanatçıyı değil yapıtı değerlendirme” kriterinin, sergi bütünlüğüne katkıda bulunduğunu belirtir. Serginin dinamik yapısını vurgular. “Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi” koleksiyonu içerisinde Nuyan İnanç’ın “Adsız” isimli soyut çalışması, Aziz Öz’ün “İsimsiz” figüratif eseri, Bünyamin Özgültekin’in “Barış İçin Kafa İçinde Sanat”, Gülru Atak’ın “Soyut Kompozisyon I” ve “Soyut Kompozisyon II” çalışmaları Tomur Atagök’ün sergiye nitelik kattığını düşündüğü resimlerdir.²³⁶⁵

Feryal Taneri’nin kişisel sergisi 22 Haziran – 5 Temmuz 1986 tarihlerinde Ankara Milli Piyango İdaresi Talih Kuşu Sanat Galerisi’nde açılır. Ali Düzgün, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının büyük boyutlu manzara resimlerinin doğadaki etüt ve poşadlarına dayalı olarak atölyede üretildiğine dikkat çeker. Frapanlıktan uzak pastel renkler ile oluşturduğu peyzajlarındaki dokusal yapıyı takdir eder. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Osman Zeki Oral gibi ressamlardan eğitim alan sanatçının ilk kişisel sergisi olduğunu vurgular. Sanatçının desen ve perspektifi temel alan çalışmalarının çoğunlukla peyzaj türünde olmasına karşın, “Pazar Yeri” adlı çok figürlü kompozisyonu diğer çalışmaları kadar başarılı bulur.²³⁶⁶

²³⁶⁴ A. Köksal, *agm. (1986c)*, s. 48.

²³⁶⁵ Tomur Atagök, “Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 94, İstanbul 1986, s. 14.

²³⁶⁶ Ali Düzgün, “Feryal Taneri”, *Yeni Ankara Sanat*, 3, Ankara 1986, s. 25.

“*Çağdaş Boyutlar Sergisi*”, 24 Haziran 1986’da Artnet Galeri’de açılır.²³⁶⁷ Abdülkadir Günyaz, sergi hakkındaki incelemesinde, sanat piyasasının yoğun kazanç hırsları çerçevesinde sanat eleştirisinin önem ve etkisini yitirdiğini düşünür. Sanat olgusunun çağdaş dünyanın teknolojik gelişmeleri ile koşut bir değişim içerisinde olduğuna dikkat çeker. Sanatın “*fildişi kulelerin dışına taşarak*”, yaşamla iç içe girdiğini belirtir. Değişen sanat olgusunun dünya ile eş zamanlı olarak Türk sanatçılar tarafından benimsendiğini vurgular. Çağdaş sanatın “*resmetme olayının*” ötesine geçerek düşünceye dayalı boyutlar kazandığını gözlemler. Ancak Türk sanatseverlerin “*görsel, zihinsel, düşünsel tembelliği*” etkisiyle çağdaş eğilimlerin yeterince anlaşılmadığı görüşündedir. Günyaz’a göre Çağdaş Boyutlar Sergisi’nde yer alan isimler, sanatsal çabalarını “*çağdaş sanatçı olmanın onurunu hiçbir şeye değişmeden*” sürdürür. Ekonomik kazancın salt başarı ölçütü olmamasına karşın, gençlerin sahip olduğu yeteneğin yarısına bile sahip olmayanların “*küçümsemeyecek kazançlar*” elde etmesini yadsır. Devlet, sanat severler ve sanat piyasasının, sanatçıyı destekleme noktasındaki yaklaşımlarını yetersiz bulur.²³⁶⁸

Ankara Ressamlar Derneği’nin karma sergisi, 1986 yılı Eylül ayında Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergide altmış dokuz ressamın yüz bir eseri teşhir edilir.²³⁶⁹ Nüzhet İslimyeli, serginin çeşitli kuşaktan sanatçıların çalışmalarını kapsadığını vurgular. Serginin, izlenimi kolaylaştıran bir düzen içerisinde üst düzeyde ve kaliteli eserlerden oluştuğunu belirtir. Nuri Abaç’ın büyük boyutlu düzenlemesi, Güngör Arıbal’ın aydınlık tonlarda oluşmuş yeni dönem resimleri ve Ayhan İlter’in suluboya çalışmalarını serginin öne çıkan eserleri arasında işaret eder. Sergi genelinde

²³⁶⁷ Sergiye Katılan Sanatçılar: Rahmi Aksungur, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Şükrü Aysan, Adnan Çoker, Devrim Erbil, Ali Teoman Germaner, Balkan Naci İslimyeli, Nur Koçak, Hüsamettin Koçan, Füsün Onur, Zekai Ormancı, İbrahim Örs, Yusuf Taktak, Güngör Taner (Abdülkadir Günyaz, “*Moda’da Çağdaş Boyutlar, Sanat Çevresi*, 94, İstanbul 1986c, s. 14).

²³⁶⁸ Abdülkadir Günyaz, *agm. (1986c)*, s. 14-16.

²³⁶⁹ Sergiye Katılan Sanatçılar: Nuri Abaç, Güngör Danışman Arıbal, Mebruke Arel, Maide Arel, Nihal Atamel, Semra Akkaya, Ethem Aydın, Cengiz Alpagut, Aygen Gülay, Nazan Akpınar, Mehmet Başbuğ, Şadan Bezeyiş, Bedia Berkay, Perihan Baykal, Ülkü Bartınlioğlu, İbrahim Bayram, Emel Cankat, Yaiar Çallı, Timuçin Çeviren, Erol Deran, Ojeni Daron, Fatma Eye, Enson Althan, Zekeriye Çelikkol, Cavidan Y. Erten, Sabri Erimel, İsmet Eren, Türkân Göksen, Jale Gün, Cahide Gürsoy, Ercan Gülen, Gazze Hibbel, Mürvet Güzelsoy, Saadet Göze, Güler Haşimoğlu, Naciye İzbul, Ayhan İlter, Nüzhet İslimyeli, Ali Fuad İçsel, Türkan Işık, Gıyas Korkut, Türkan Kıran, Zeki Kıral, Oya Kınıklı, Handan Kıran, Sevda Koçoğlu, Gülseren Montgomery, Sibel Özkaygısız, Muladdes Saran, Emel Ünver, Jale Yasan, Asım Yücesoy, Ünsal Toker, Mehmet Tabanlıoğlu, Selma Arel (Nüzhet İslimyeli, “*Ressamlar Derneği Ankara Sergisi*”, *Yeni Ankara Sanat*, 6, Ankara 1986d, s. 18-19).

bütünün başarısına ayak uyduramayan birkaç eser olduğunu söyleyen İslimyeli, dernek üyeleri arasındaki dayanışma ile bu eksikliklerin iyileştirilebileceğini düşünür.²³⁷⁰

Ankara Sanatçılar Derneği'nin "Birleşik Resim Sergisi", 22 Eylül – 10 Ekim 1986'da İstanbul Parmakkapı İş Sanat Galerisi'nde açılır.²³⁷¹ Güzin Fuad Okbay, serginin "büyük yükünü" Rami Uluer, İbrahim Bayram ve Halil Koyunpınar'ın eserleri ile yüklendiğini düşünür. Sanatçıların realist eğilimlerine dikkat çeker. Cahide Gürsoy, Sevim Sarıtabak, Mediha Sözer, Naile Atasoy, Serap Elike ve Kemal Çelik'in "*sanat aşkı*" içerisinde olduklarını belirtir. Gülten Gökay, Mustafa Kutbay, Gülseren Sönmez ve Feryal Taneri'yi "*umut dolu ressamlar*" olarak niteler. Genç sanatçılardan Nihal Ersöz, İfakat Aznevi, Mukkader Özçelik'in "*kendi sanat yollarını çizecek düzeye geldikleri*" yorumunda bulunur.²³⁷²

Abidin Celâl Binzet'in kişisel sergisi, 23 Eylül – 10 Ekim 1986 tarihlerinde Ankara İş Sanat Galerisi'nde açılır. Mehmet Aydın, sanatçının yirmi eserinin teşhir edildiği sergide yalnızlık temasına odaklandığını belirtir. Yalnızlık olgusunun farklı açılardan ele alındığını belirten Aydın, sanatçının toplumsal yapıyı göz ardı etmeden, psikolojik etkenleri de ele aldığını vurgular. Pastel tekniğindeki çalışmalarda güçlü desenler, kontrastlar ve soğuk – sıcak renklerin "insanlarla nesnelere iç dünyalarını yansıtmaya görevini üstlendiğini" düşünür.²³⁷³

Münip Özben, Mavi Ankara Sanat Dergisi'nde Eylül ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Reha Yalnızcık'ın Doku Sanat Galerisi'ndeki sergisinde İstanbul'un çeşitli ışık koşulları altındaki görünümünü ele aldığını belirtir. Tamamlanmış eserlerine fırça ya da püskürtme ile yaptığı müdahaleler ile baskı teknikleri ve suluboyayı iç içe yorumladığını vurgular. Nuran Altıata'nın desen, yağlıboya ve suluboya çalışmalarından oluşan Selvin Galerisi'ndeki kişisel sergisini teknik yetkinliği açısından başarılı bulur. Sanatçının desenlerindeki "*kıvrak ve akıcı*" yapıyı takdir eder. Habip Aydoğdu'nun Vakko Galerisi'ndeki eserlerinde "*değişen fon renklerinin üzerinde somut akıcı ve hareketli desenlerin*", sanatçının kendisine özgü bir

²³⁷⁰ N. İslimyeli, *agm. (1986d)*, s. 19.

²³⁷¹ Sergiye Katılan Sanatçılar: Naile Atasoy, İfakat Aznevi, İbrahim Bayram, Kemal Çelik, Temuçin Çeviren, Nihal Ersöz, Serap Elike, Gülten Gökay, Cahide Gürsoy, Hakkı İnan, Halil Koyunpınar, Meziyet Kurgat, Mustafa Kutbay, Mukadder Özçelik, Sevim Sarıtabak, Gülseren Sönmez, Mediha Sözer, Mehmet Tabanlıoğlu, Feryal Taneri, Rami Uluer, Necla Veysoğlu, Sadettin Yeğenoğlu (Güzin Fuad Okbay, "Ankara Sanatçılar Derneği Sergisi", *Yeni Ankara Sanat*, 6, Ankara 1986b, s. 20).

²³⁷² G. F. Okbay, *agm. (1986b)*, s. 20-21.

²³⁷³ Mehmet Aydın, "Hüzün Dolu Yalnızlıkların Sergisi", *Yeni Ankara Sanat*, 6, Ankara 1986, s. 26-27.

“kişiliği” temsil ettiğini düşünür. Kemal Bastuji’nin “*fantastik çıkışlar*” içeren eserlerinde yağlıboyayı incelterek şeffaf hale getirdiği tekniğini takdir eder. Hikmet Duruer’in İş Sanat Galerisi’ndeki suluboya sergisinde sanatçının büyük boyutlu peyzajlarında “*engin duyuşu ve suluboya kültürünü*” övgüyle karşılar.²³⁷⁴

Süleyman Saim Tekcan’ın kişisel sergisi 7 Ekim – 1 Kasım 1986 tarihlerinde Destek Sanat Galerisi’nde açılır. Ali Teoman Germaner, sergide yer alan eserlerde sınırlı soğuk – sıcak renk karşıtlıklarının uyum içerisinde kullanıldığını belirtir. Sergide büyük boyutlu pentürler ile baskı resimlerinin birlikte sergilenmesini, aralarındaki ilişkilerin gözlemlenebilmesi açısından önemli bulur. Tekcan’ın son çalışmalarında çevre kurgusunun değişimiyle biçime ilişkin “*başkalaşım*ların” arandığını gözlemler.²³⁷⁵ Abdülkadir Günyaz, Tekcan’ın çalışmalarında dikey, yatay çizgiler ve derinlik olgusu ile yüzeyci bir görünümü aştığını düşünür. Günyaz’a göre sanatçı, pentürlerinde boya katmanlarının izleyici üzerinde bıraktığı etkinin benzerini, gravürlerinde hacim uygulamaları ile yaratır. Siyah – beyaz çalışmalarında ise Anadolu uygarlıkları, Selçuklu ve Osmanlı sanatında görülen çizgi ve stilizasyonlara ilişkin çeşitlemeler yer alır.²³⁷⁶ Şükran Moral, sanatçının eserlerinde sarmal, dikey ya da yatay yönde iç içe geçmiş çerçeveleri, “*kubbemsi düzenlemeleri*” ve transparan öğelerle yakalanmış armoniyi takdir eder. Renk ve formlarda görülen “*kesinliklerin*”, dönüşümlü geometrik tercihler olarak belirlediğini söyler.²³⁷⁷ Erdoğan Tanaltay ise Süleyman Saim Tekcan’ın Türkiye’de son yıllarda gelişen baskı resim alanında, eğitimci ve sanatçı kimliği çerçevesindeki öncü rolüne dikkat çeker.²³⁷⁸

Hüseyin Bilişik’in kişisel sergisi 22 Ekim – 11 Kasım 1986 tarihlerinde Galeri Lebriz’de açılır. Abdülkadir Günyaz, Bilişik’in disipline dayalı tutarı üslubuna dikkat çeker. Sanatçının resmi, bir anlatım ve aktarım aracı olarak kavradığını vurgular. Sade, doğal ve rahat ifade biçimlerinde kompozisyon bütünlüğünün konu ile uyumunu takdir eder. Sanatçının biçimsel yaklaşımlarını belirleyen başat unsurun, konu ve içerik olduğu görüşündedir. Simültane çalışmaları, zengin iç dünyası ve duyarlılığı ile “*bir anlamda*

²³⁷⁴ Münip Özben, “Başkent Sergilerini İzlerken”, *Mavi Ankara Sanat*, 246, Ankara 1986, s. 27-28.

²³⁷⁵ Ali Teoman Germaner, “Süleyman Saim Tekcan’ın Yeni Araştırmalarına Değgin,” *Sanat Çevresi*, İstanbul 1986, 96, s. 9-11.

²³⁷⁶ Abdülkadir Günyaz, “Sanatıyla Özdeşleşmiş Bir Süleyman Saim Tekcan”, *Sanat Çevresi*, 96, İstanbul 1986d, s. 11.

²³⁷⁷ Ş. Moral, *agm. (1986d)*, s. 17.

²³⁷⁸ Erdoğan Tanaltay, “Süleyman Saim Tekcan ile Bir Gün”, *Sanat Çevresi*, 96, İstanbul 1986, s. 16.

gerçek naiif” olarak niteler.²³⁷⁹ Cezmi Ersöz, sanatçının hümanist bir yorumla ele aldığı yöresel motifleri, çağdaş biçimsel normlara özgü düzenlemeler ile sunduğunu gözlemler. Bu açıdan eserlerindeki motif, imge, leke ve istiflerinde çağdaş anlayışın tutarlı örneklerini görmek mümkündür. Ersöz’e göre Hüseyin Bilişik, kasvetli doğa görünümünü romantik bir bakış açısıyla yorumlar. Çarpıcı renklerle güçlendirdiği figürler, romantik yaklaşımını dengeleyen unsurlar olarak belirir. Resimlerinde öne çıkan canlı ve yoğun figürasyonlar, sağlam desen anlayışının bir sonucudur. Kırsal yöre yaşantılarına ilişkin resimlerinde, insani değerlerin ön planda olduğu, olumlu ve öznelliğe dayalı bir dünya tasavvuru görülür. Cezmi Ersöz, figürlerin iyi ve erdemleri eylemler içerisinde ele alındığı resimlerini “nesnel gerçeğe uymayan kurgular” olarak niteler.²³⁸⁰

Ayşe Özel’in beşinci kişisel sergisi, 5 Aralık – 24 Aralık 1986 tarihlerinde Turkuvaz Sanat Galerisi’nde açılır. Vural Yıldırım, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının Türk sanatındaki figüratif geleneği özgün yaklaşımlar çerçevesinde gündeme getirdiğini düşünür. Folklorik değerleri, geleneksel yaşama ilişkin gündelik rutinleri, tarihi eserleri ve farklı doğa görünümüleri ele aldığını belirtir. Sanatçı, Marmara ve Side evleri temalı eserlerinde, minyatürün iki boyutlu yapısını illüstratif ve geleneksel üslup özellikleri çerçevesinde hicivli bir anlatımla irdeler. Resimlerinde çerçeve dışına taşmalar, stilize dalga motifleri, geleneksel tezyini değerler gibi detaylar geniş bir kültürel zemine yerleşir. Yıldırıma’a göre sanatçının minyatür kalıplarını aşan çağdaş yorumları, yerel ile evrenselin birleştiği, cesur bir uğraşın ürünleridir.²³⁸¹

Ahmet Köksal, 15 Aralık 1986 tarihli Milliyet Sanat Dergisi’nde çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Neşet Günal’ın 28 Kasım – 16 Aralık tarihlerinde Galeri Lebriz’de açılan kişisel sergisinde sanatçının çeşitli koleksiyonlardan derlenen yirmi iki eserin yer alır. Ahmet Köksal, Günal’ın eserlerinde uzun süredir içeriğin insan gerçeğiyle tam bir özdeşlik sağladığını söyler. Sergide yer alan Nevşehir temalı eserlerde, sanatçının doğum yeri olması nedeniyle, insanların toplumsal ve psikolojik yönlerine odaklandığını belirtir. “*Orta Anadolu’nun yüzyıllardır değiştirilemeyen yaşantısına*” ilişkin anı ve gözlemlerin ön planda olduğunu vurgular. Sanatçının 1960’lı

²³⁷⁹ Abdülkadir Günyaz, “Tualine Dünyaları Sığdıran Hüseyin Bilişik”, *Sanat Çevresi*, 96, İstanbul 1986e, s. 22.

²³⁸⁰ Cezmi Ersöz, “Ressam Hüseyin Bilişik ve Yenilikçi Kompozisyonlar”, *Sanat Çevresi*, 96, İstanbul 1986, s. 24-25.

²³⁸¹ Vural Yıldırım, “Ressam Ayşe Özel ve 5. Kişisel Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 98, İstanbul 1986, s. 32-33.

yıllarda ürettiği “*Duvar*” ve “Çocuklar” serilerindeki anıtsallaştırılmış dramatik figür anlayışına dikkat çeker. Köksal, “Türk toplumunun dinamizmi oluşturan belli toplumsal kesimlerin yaşamına yönelik yaklaşımların sanatçı için çağdaşlık anlayışının bir göstergesi olarak görüldüğünü aktarır. Ömer Keleşî’nin 29 Kasım – 24 Aralık 1986 tarihlerinde, TEM Sanat Galerisi’ndeki sergisinin çoğunlukla anlamlı ve kaygılı yüzler yansıtan portre çalışmalarından oluştuğunu gözlemler. Siyah ve kırmızı renklerin ağırlıkta olduğu düzenlemelerinde, tuvalin beyaz astarını bir renk alanı olarak değerlendirdiğini belirtir. Koyu renkler arasında içten gelen bir aydınlık değeri taşıyanın bu alanın, çobanların kepeneklerini ve derviş giysilerini çağrıştırdığı düşünür. Mustafa Pilevneli’nin 2 Aralık – 31 Aralık 1986 tarihlerinde İstanbul Vakko Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının çeşitli alanlardaki teknik ustalığını takdir eder. Köksal’a göre Pilevneli’nin çalışmaları, Anadolu’ya içkin motif repertuarından Mısır’a varıncaya dek geniş bir etkileşim alanı içerisine teknik ustalık ve sanatçı duyarlılığının başarılı örnekleridir. Mehmet İleri’nin 4 Aralık – 23 Aralık 1986 tarihli Urart Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının varoluşçu temalar çerçevesinde insan, doğa ve mekân ilişkilerine yöneldiği çalışmalarını içeriğin biçimsel ifadesi noktasında başarılı bulur. Levent Arşıray’ın Geçit Sanat Galerisi’ndeki ilk kişisel sergisini ise soyut değerler içeren esnek ve kalıplaşmamış üslubunun yeni bir duyarlığa ulaştığı yorumunda bulunur.²³⁸²

Barış Eren’in kişisel sergisi 24 Aralık 1986 – 17 Ocak 1987 tarihleri arasında Galeri Vepa’da açılır.²³⁸³ Sezer Tansuğ, Vepa Galerisi’nin Barış Eren’in sergisi ile “bir genç kuşak sanatçının ifadeci dinamizmine uygun yapıtlarını benimseyen yeni bir hamle çabasına” girdiğini düşünür. Barış Eren’in eserlerinde, “*pornografik izlenimlerden*” türettiği görüntülerin entelektüel bir yaklaşımla resmin temel motiflerine dönüştüğü yorumunda bulunur. Gerçeküstücü akımların etkisiyle yükselen cinsellik temalarının aynı zamanda bireysel özgürlüğü arama eğiliminin bir göstergesi olduğunu belirtir. Sezer Tansuğ’a göre pek çok sanatçı için cinsellik temaları yaşam kavrayışının özünü temsil eder. Bu bağlamda, Barış Eren’in eserlerinde olduğu gibi, erotik içerikli düşsel resimlerin sanatçıların iç dünyalarına ilişkin verile olmaksızın çözümlenmek oldukça zordur. Barış Eren’in eserlerinde cinsel davranışlar içerisinde ikili figürler fantastik hayvan motifi simgesiyle birleştirilmeye çalışılır. Tansuğ, Barış Eren’in renk ve desen

²³⁸² Ahmet Köksal, “İnsan, Doğa ve Yaşam Çevresinde”, *Milliyet Sanat*, 158, İstanbul 1986d, s. 47-48.

²³⁸³ Anonim, “Ocak ’87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 99, İstanbul 1987a, s. 62.

konusundaki yetkinliğini takdir ederken, sanatçının resim değerleri açısından süreklilik sağlayabilmesi için erotik içeriği aşması gerektiği görüşündedir.²³⁸⁴

3.1.4.8. 1987-1988 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı “*Yeni Yılın İlk Sergileri*” başlıklı yazısında, 1987 yılı Ocak ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Selim Turan'ın Edpa Sanat Galerisi'nde 2 Ocak – 21 Ocak 1987 tarihleri arasında düzenlenen sergisinde çoğu yeni çalışmaları olan otuz iki eser teşhir edilir. Köksal, sanatçının “*Bodrum*”, “*Selimiye*”, “*Kırmızı Damlı Peyzaj*” gibi ilk dönem çalışmalarını, renkçi yaklaşımları açısından geleneksel peyzaj türünün seçkin örnekleri olarak niteler. Diğer çalışmalarında ise resim sanatını soyut – somut ayrımı gözetmeksizin “*resim sanatını görüntü ve gerçeği biçimlendiren bir oyun*” olarak ele aldığını düşünür. Köksal'a göre sanatçının ışıklı renk ve lekelerin görüldüğü konstrüktivist mekân kurgularında yer alan kaligrafi etkileşimli soyutlamaları Ercüment Kalmık'ın bazı soyut çalışmalarını anımsatır. Kalmık'ın ölçü ve düzene dayanan teknik kaygıları, Selim Turan'da düşsel bir etkiye dönüşür. Köksal bu izlenimler ışığında Doğulu bir sanatçının kırk yılı bulan resim deneyimlerinin sentezine ulaştığı yorumunda bulunur. Demet Yersel'in 5 Ocak – 23 Ocak 1987 tarihinde Parmakkapı İş Sanat Galerisi'ndeki sergisinde figüratif anlatımının nitelikli bir düzeye ulaştığı kanısındadır. Ahmet Köksal'a göre sanatçının figüratif gelişimini “*Ana ve Çocuk*”, “*Arka Bahçe*”, “*Balıkçılar*” ve “*Plajda İnsanlar*” gibi eserlerinde görmek mümkündür. Bu çalışmalarda yakın çevre gözlemlerine dayanan yumuşak leke örgüleri içerisindeki figürlerin psikolojik özellikleri vurgulanır. Habib Aydoğdu'nun 6 Ocak – 31 Ocak 1987 tarihinde İstanbul Vakko Sanat Galerisi'nde açtığı sergisinde otuz üç eser yer alır. Köksal, Habib Aydoğdu'nun çalışmalarında toplumsal yaşamın dramatik yönüne düşsel bir perspektifte yöneldiği görüşündedir. Sanatçının dışavurumcu, gerçeküstücü ve soyut akımların uzantılarını sentezlediği özgün üslubunu takdir eder. Doğa ya da mekân kurguları ile kaynaşmış figür gruplarının çizgi, renk, leke gibi unsurlarla dinamik ritimler içerdiğini gözlemler. 1980 öncesi sokak olaylarını ele aldığı “*Sokaklar Çılgılık*

²³⁸⁴ Sezer Tansuğ, “Barış Eren'in Resimleri Üstüne”, *Artist*, İstanbul 1987, s. 14-15.

Çılgı” serisinde, tanımsız mekânlar içerisindeki coşkulu figür gruplarında desen gücünün ön planda olduğunu belirtir.²³⁸⁵

Yurdun Denizhan’ın ilk kişisel sergisi, 7 Ocak – 31 Ocak 1987 tarihlerinde Galata Sanat Galerisi’nde açılır.²³⁸⁶ Abdülkadir Günyaz, sanatçının resimlerinde merkezi insan olan bir evren kurguladığını belirtir. Mitolojiden kısas-ı enbiyaya varıncaya dek zengin bir anlam ilişkisi bulunduğu dikkat çeker. Sanatçının bilinç ve bilinçdışı birikimini yansıttığı çalışmalarında çizgi, boya gibi unsurları amacına yönelik olarak en asgari ölçekte kullandığını vurgular.²³⁸⁷ Ahmet Köksal, Yurdun Denizhan’ın eserlerinde portreler ve kadın yaşamına ilişkin fantastik bir duyarlılık gözlemler. Sanatçının, monokrom ve uçucu renk – leke oluşumlarında somut formlardan uzak, yalın bir imge ortamı kurguladığını söyler. Galerinin duvarlarının sergiye özel gri renge boyanması ve özel bir ışıklandırma sistemi ile aydınlatılmasıyla, resimlerdeki düşsel ortamın pekiştirildiğini düşünür. Sanatçının figüratif yaklaşımlarının yorumlayıcı anlamlar içeren, kendine özgü bir anlayışı temsil ettiği değerlendirmesinde bulunur.²³⁸⁸

Jale Erzen’in kişisel sergisi 8 Ocak – 30 Ocak 1987 tarihlerinde Tanbey Sanat Galerisi’nde açılır. Kıymet Giray, sergi hakkındaki incelemesinde, doğanın yapısında varlığını sürdüren soyut – somut karşıtlığının tüm sanat biçimlerine kaynaklık oluşturduğunu düşünür. Bu bağlamda, Jale Erzen’in eserlerinin temelinde doğanın, insanın ve yaşamın somut anlatımın yer aldığını belirtir. Giray’a göre Erzen’in eserlerindeki biçimsel yapı *“figür gruplarının mekân içerisindeki yaşamsallığını vurgulayan”* monolit çalışmalarında açıkça izlenir. Renk ve çizginin dinamizmi, lekenin yüzeye dağılan yapısı ile soyut bir anlatıma ulaşır. Sanatçının arayışları *“Veda”, “Gelin”, “Koşuş”, “Oidepus”* gibi büyük boyutlu çalışmalarında *“figür resmi ile soyutlama arasında kurulan öznel bir”* ifadeye dönüşür. Bu resimlerinde kompozisyon kuruluşu, figürlerin konumu ve renk yüzeyleri soyut bir anlatıma ulaşırken, figürler nesnel bir biçime dönüşür. Renk yüzeylerinin sakin ve dengeli yapısına karşın çizgilerin akışkan yapısı okulu bir gerilim yaratır. Giray’a göre Erzen’in eserlerindeki *“soyut –*

²³⁸⁵ Ahmet Köksal, “Yeni Yılın İlk Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 160, İstanbul 1987a, s. 47-48.

²³⁸⁶ Anonim, *agm. (1987a)*, s. 62.

²³⁸⁷ Abdülkadir Günyaz, “Yurdun Denizhan İlk Sergisinde Resimlerini Bizimle Varediyor”, *Sanat Çevresi*, 99, İstanbul 1987, s. 20-21.

²³⁸⁸ Ahmet Köksal, “Eski Ustalardan Yeni Kuşaklara”, *Milliyet Sanat*, 161, İstanbul 1987b, s. 49.

somut ikilemi, sanatçının resimsel geleceğinin “*salt soyutlamada değil, üç boyutlu biçim ilişkilerinde*” yattığını gösterir.²³⁸⁹

Yusuf Taktak’ın “1982/1986 Resimleri” sergisi, 13 Ocak – 28 Ocak 1987 tarihlerinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır. Sergide elli sekiz yağlıboya ve akrilik resim teşhir edilir. Ahmet Köksal, Yusuf Taktak’ın sergisi hakkındaki yazısında, sanatçının önceki sergilerinde postmodernist akımlar doğrultusunda “*pop-sanatın uzantıları ve kavramsal sanatın karışımını içeren*” eserlerinde yenilikçi araştırmalara giriştiğini anımsatır. Son çalışmalarında ise hızlı fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş fonlar üzerinde bisiklet, bisikletli figür, şablon ile basılmış yazılar ve çadır gibi imgelerin kapalı anlatımı sürdürdüğünü belirtir. Resimlerin dinamik leke dokuları ve tekrarlayan ritmik yapısını çağın hız kavramına koşut olarak değerlendirir.²³⁹⁰ Şükran Moral ise Yusuf Taktak’ın sergisi bağlamında sanat ortamında güncel sorunlara ilişkin çıkarımlarda bulunur. Sanat dergilerinin moda eğilimlere ve sansasyonel olaylar ile adından söz ettiren birkaç sanatçıya odaklandığını gözlemler. Sanat eleştirisi ortamına yönelik izlenimlerini, “*sanat eserinin karşısına geçerek hezeyanlarını yazanlarla, felsefeyi ağzından düşürmeyen jüri üyesi kalemşörlük ve senelerin cahili memur eleştirmenler ortalığı toza dumana katmaktalar*” sözleriyle ifade eder. Sanatçıların Batı’dan gelen “*çağdaş sanat esintilerine*” öykündüğünü ve “*snopluktan öte bir anlamı olmayan*” tekrarlar ile dolu eserler ürettiklerini düşünür. Şükran Moral’a göre Yusuf Taktak’ın çalışmaları, sanat ortamının vasat görüntüsünden açıkça ayrılır. Sanatçının eserlerinin çoğunlukla büyük boyutlu olmasını satış kaygısı taşımaması ile ilişkilendirir. Önceki çalışmalarında formun birincil önemde olduğunu belirten Moral, Taktak’ın son çalışmalarında soyut kadın figürleri ve renk unsurunun önem kazandığını gözlemler. Zaman ve mekân kavramlarının belirsiz benekler ile ritim kazandığını belirtir. Spontane fırça vuruşlarının ise “*bilinçli bir yalınlığın*” sonucu olduğu görüşündedir.²³⁹¹ Şükran Moral, Yusuf Taktak’ın eserleri bağlamında sanata yönelik şu çıkarımda bulunur:

“Gerçek sanat eserinin nitelikleri bunlardan ibaret değil elbette. Başlangıç için evet, arayış için evet fakat üretimle olması da beklenir. Gerçek sanat eserini izleyici ve çevresiyle kuracağı ilişkiyle olabileceğini savunuyorum.

²³⁸⁹ Kıymet Giray, “Jale Erzen’in Resimlerinde Soyut-Somut İkilemi”, *Artist*, İstanbul 1987, s. 30.

²³⁹⁰ A. Köksal, *agm. (1987b)*, s. 48-49.

²³⁹¹ Şükran Moral, “Yusuf Taktak’ın Sergisi ve Çağrıştırdıkları”, *Sanat Çevresi*, 99, İstanbul 1987a, s. 29.

O nedenle arayış içinde bile olsa ilgimi çeken sergileri anlamaya çalışıyorum. Sanat artık ulaşılmazlık tahtından indirilmeli.”²³⁹²

Bubi'nin (David Hayon) Galeri Baraz'daki kişisel sergisi, 16 Ocak – 31 Ocak 1987 tarihleri arasında düzenlenir. Ahmet Köksal, sanatçının çağdaş soyut sanat akımları etkisiyle salt görsel uyumu amaçladığını belirtir. Bubi'nin herhangi bir duygusal ya da düşünsel içeriğe bağlanmaksızın denge, düzen ve uyum kaygıları taşıyan eserlerini yeni dışavurumculuk ile ilişkilendirir. Resimlerinde renk, leke, çizgi, doku gibi unsurların spontane ve dinamik yapısına dikkat çeker. Bazı çalışmalarında portre ya da figürü çağrıştıran biçimlerin tesadüfi oluşlarının, soyut-dışavurumcu etkileri arttırdığı görüşündedir.²³⁹³ Yalçın Sada'ya göre Bubi'nin resimlerinde renk, biçim, yazı gibi tüm unsurların işlevi görselliktir. Anlam ve duyarlılık dışarıda bırakılırken, “*resimsel olmaktan başka*” hiçbir kaygı taşımazlar. Bu yönüyle resimlerdeki biçimsel yapının “*iç ve dış gerçeklik açısından denetlenme imkânı*” yoktur. Dolayısıyla resimler hakkında yapılacak her türlü anlam arayışı, resmin dışında kalan bir yorumdan ibarettir.²³⁹⁴

Ediz Tezel'in kişisel sergisi 23 Ocak 1987'de Edpa Sanat Galerisi'nde açılır. Ayla Ersoy, sanatçının ilk dönem eserlerinde figüratif tarzda çalıştığını belirtir. Ersoy'a göre Tezel'in ilk dönem çalışmalarında konu birinci önemdedir. Yeni dönem eserlerinde ise, soyut renk kompozisyonlarına yönelir. Ersoy, sanatçının eserlerinin “*düşüncede başlayan, hayal gücünde görülüp işitilebilen ve tasarlanabilen bir şey olarak şiirsel bir algılamamanın maddeye yansımalarıyla*” biçimlendiği yorumunda bulunur. Büyük boyutlu tuval yüzeylerinde yeşil, beyaz, turuncu, kahverengi ve mavi rengin akıcı, ritmik yapısını takdir eder. Armonik olarak düzenlenmiş renklerin müzikal bir yapıyı çağrıştıran tonlamalarına dikkat çeker. Mekân düşüncesinin ortadan kalktığı bu resimlerde, “*iç yaşantının dışsal görüntülerde*” yansıdığı görüşündedir. Ayla Ersoy'a göre Ediz Tezel, son dönem çalışmaları ile “*gizemli ve aşırı duygusal bir anlatıma*” ulaşır.²³⁹⁵

Kainat Barkan Pajonk'un kişisel sergisi, 27 Ocak – 18 Şubat 1987 tarihlerinde Galeri Lebriz'de açılır. Ayla Ersoy, sanatçının peyzaj ağırlıklı doğa resimlerinde, renk lekeleri ve gölgelerin akışkan dinamizmi ile “*yaşamdan sevecen kesitler*” verdiğini

²³⁹² Ş. Moral, *agm. (1987a)*, s. 29.

²³⁹³ A. Köksal, *agm. (1987b)*, s. 49.

²³⁹⁴ Yalçın Sadak, “Bubi'nin Resimleri Üstüne”, *Sanat Çevresi*, 99, İstanbul 1987, s. 38-39.

²³⁹⁵ Ayla Ersoy, “Ediz Tezel'in Renk Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 100, İstanbul 1987, s. 49.

belirtir. Resimlerinde, doğayı kuşatan renk tonlarının armonik ve yumuşak geçişleriyle dengelenmiş, “*dingin bir görsel anlatımın*” bulunduğunu söyler. Son dönem çalışmalarında kompozisyonun ağırlık merkezini tuvalin farklı kenarlarında konumlandığı yeni kurgusal arayışlar içerisinde olduğunu gözlemler. İstanbul görünümünde mavi renk değişimlerinin zenginliği ile resimlerin kartpostal etkisinden kurtularak “*peyzaj olma niteliği kazandığı*” görüşündedir.²³⁹⁶ Abdülkadir Günyaz, sergi hakkındaki incelemesinde, Pajonk’un resim sathını bölerek ayrı anlamlar aradığını düşünür. Ayrıca hacim sorununu klasik perspektif anlayışından farklı bir biçimde değerlendirdiğini söyler.²³⁹⁷ Celaleddin Eröge ise sanatçının “*Alplerin ötesinde herhangi bir sanatçıyı çağrıştırmadan*”, yetenek ve bilgi birikimi ile objeleri yetkin bir biçimde işlediği yorumunda bulunur.²³⁹⁸

Ahmet Köksal, 1987 yılı Şubat ayında İstanbul’da gerçekleşen sergi etkinliklerini inceler. Hakkı Anlı’nın 24 Ocak – 18 Şubat 1987 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi’ndeki kişisel sergisinde, sanatçının eski dönem eserleri ile yeni çalışmaları yer alır. Köksal’a göre “*Şafak*”, “*Zıpkin Yemiş Boğa*”, “*Selviler*” gibi eserlerinde 1950’li yıllardaki soyut leke yığınlarından oluşan dışavurumcu bir tavır görülür. 1970’li yıllara tarihlenen yarı soyut görünümlü çıplak figürlerinde, dinamik bir leke anlayışı yer alır. Bu çalışmalarında aydınlatılmış bir uzamda piramidal ya da diyagonal istif düzeni içerisindeki form ve lekeler devingen bir yapıdadır. 1980 sonrası çalışmalarında ise “*gizemli bir boşluk içerisinde*” monokrom bir renk düzeniyle erotik sahnelere yönelir. Arkadan aydınlatılan figürler akademik çıplak geleneğinden uzaktır. Köksal, Cuma Ocaklı’nın 3 Şubat – 28 Şubat 1987 tarihlerinde Destek Sanat Galerisi’nde açılan kişisel sergisini, sanatçının on yıllık gelişiminin göstergesi olarak değerlendirir. Sanatçının insan yaşamının dramatik yönlerine odaklandığını aktarır. Anıtsal formlara sahip figürlerin, yalın ve soyutlanmış mekânlarla bütünleşerek plastik etkilerini güçlendirdiğini gözlemler. Hareketli dokuların, yalın renk anlayışının, yüzey – derinlik ve çizgi – leke ilişkileri gibi unsurların figürün etkisi arttırdığını düşünür. “*Siyah – Beyaz – Gri*” ve “*Yuvasız*” gibi eserlerinde soyut etkilere ağırlık vererek, diğer eserlerinden ayrılan bir biçim anlayışına ulaştığı görüşündedir. Coşkun Çayhan’ın

²³⁹⁶ Ayla Ersoy, “Resam Kainat Barkan Pajonk’un Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 99, İstanbul 1987, s. 35.

²³⁹⁷ Abdülkadir Günyaz, “Kainat: Yepyeni Duyuşlara Açık İstikrarlı Bir Sanatçı”, *Sanat Çevresi*, 99, İstanbul 1987, s. 34.

²³⁹⁸ Celaleddin Eröge, “Pentürümüzde Faydalı Bir Sanatçı: Kainat Barkan Pajonk”, *Sanat Çevresi*, 99, İstanbul 1987, s. 37.

Vakko Sanat Galerisi'nde, 3 Şubat – 28 Şubat 1987 tarihlerinde düzenlenen sergisinde Özdemir Altan'ın kolaj tekniğine yaklaşan eklektik biçim anlayışına dikkat çeker. Köksal'a göre aynı yüzeyde birleştirilmiş fotomodel portrelerindeki foto-gerçekçi yüzeyler, desen ayrıntıları, fantastik veya soyut leke dokuları ile farklı unsurların montajlarını içeren yaklaşımı, ortak bir anlatım bütünlüğünden ziyade çok parçalı bir yapıdadır. Nedret Sekban'ın 4 Şubat – 28 Şubat 1987 tarihli “Kurtuluş Savaşı Destanından” sergisi Sanfa Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Sergide, belge ve fotoğraflardan yararlanılarak üretilmiş yirmi iki yağlıboya çalışma teşhir edilir. Ahmet Köksal, sergiyi, genç kuşağın Atatürk'ün “tam bağımsızlık” bilincine sahip çıktığını göstermesi açısından takdir eder. “*Düzenli Ordulara Katılmak İsteyen Çeteciler Mustafa Kemal'le Söyleşide*” isimli büyük boyutlu eseri çok figürlü kompozisyon anlayışının başarılı bir örneği olarak yorumlar. “*Cephane Taşıyanlar*”, “*Arhavili İsmail*”, “*Antepli Karayılan*” gibi çalışmalarını güçlü desenleri ve renk anlayışı açısından beğenir. Sanatçının canlı bir anlatım eşliğinde figürlerin psikolojik gerçekliklerini vurguladığını belirtir.²³⁹⁹

Mustafa Altıntaş'ın kişisel sergisi, 6 Şubat – 26 Şubat 1987 tarihlerinde Tanbay Sanat Galerisi'nde açılır. Özay Erkılıç, sergiyi çağdaş teknolojinin sanat üzerindeki etkileri çerçevesinde irdeler. Teknolojik gelişmelerin düşünce yapısında meydana getirdiği değişiklikler neticesinde genç kuşakların ilgi ve uğraşlarının bu araçlar çerçevesinde şekillendiğini belirtir. Yenilik ve buluşların sosyal yaşamda sağladığı hız, etkinlik, devinim olgularının 20. yüzyıl sanat anlayışına evrensel bir dinamizm kazandırdığını düşünür. Özer Erkılıç'a göre çağdaş teknolojinin sanat anlayışı üzerindeki etkileşim alanları, Batı'da sanat çevrelerinin tartıştığı güncel konulardan biridir. Mustafa Altıntaş'ın eserleri, çağın olanakları çerçevesinde özgür bir malzeme seçimi ve yeni yaklaşımlar içermesi açısından çağdaş nitelikler taşır. Erkılıç, sergide yer alan portre dizilerinde birçok tekniğin bir arada kullanılmış olmasının getirdiği yeniliklere dikkat çeker. Mekân olgusunu belirleyen öğeler, iç – dış mekân ilişkileri, simgesel geometrik biçimler ve seksüaliteye ilişkin üçgen ve oval simgelerin izleyici ile etkileşimini vurgular. Sanatçının yaşamsal temalarındaki evrensellik istencinin altını çizer. Türkiye'de son yıllarda yerleşmiş olan arabesk sanat ve düşünce anlayışına karşın

²³⁹⁹ Ahmet Köksal, “Hakkı Anlı ve Gençlerin Yeni Etkinlikleri”, *Milliyet Sanat*, 162, İstanbul 1987c, s. 47-49.

Altıntaş'ın gösterdiği duyarlılığın yadsınamaz olduğunu kanısındadır.²⁴⁰⁰ Özer Erkılıç, Mustafa Altıntaş'ın yenilikçi yaklaşımları ışığında Türkiye'de sanat ortamına ve kültürün çağdaşlaşmasına ilişkin şu değerlendirmelerde bulunur:

“Eski kültür kaynaklarımızla övünmekten ileri gidemiyoruz. Devlet ekonomik kalkınmada çağdaş düşünceye gösterdiği duyarlılığı neden kültürel kalkınmada göstermiyor? Aslında kültürel kalkınmayla bir bütün olarak ele alınmalı ve aynı paralelde yürütülmelidir. Bunun için önce eğitim sorunu çözmemiz gerekiyor. Güncel endişelerin dışında, toplumun var olabilmesi için gerekli olan kültürel dinamiklerin sağlıklı, akılcı ve çağdaş programlarla zenginleştirilmesi gerekmektedir. Devlet politikasından başlayarak, hatta bireylerim sorumluluklarını da kapsayan ileriye yönelik kararlar ve uygulamalarla ancak başarıya ulaşılabilir.”²⁴⁰¹

Kaya Özsezgin, Beymen Bedesten Sanat Galerisi'nde 11 Şubat – 11 Mart 1987 tarihlerinde açılan “Galeri Baraz Koleksiyonu – Çağdaş Türk Resminden Bir Kesit Sergisi”²⁴⁰² hakkında değerlendirmelerde bulunur. Özsezgin, sergi bağlamında Türkiye'de koleksiyonerlik olgusunda odaklanır. Avrupa'da koleksiyonerlik olgusunun nesiller boyunca aktarılan bir gelenek olduğuna dikkat çeker. Koleksiyonerlik ve müzeciliğin aristokrasiden burjuvaziye geçiş sürecinde kurumsallaştığını belirtir. Zengin ailelerin çabaları, devletlerin vergi muafiyetleri gibi özendirici uygulamaları ve devlet koleksiyonlarının bağış vb. yollarla gelişen birikimlerin “*Batı kültürünün temel taşları olarak müzeleşme*” sürecini hızlandırdığını belirtir. Sanat eserlerini izleme, toplama ve biriktirmenin “*basit bir eylem*” olmadığını vurgulayan Özsezgin, koleksiyonerleri kültür yaşamının vazgeçilmez unsurları olarak niteler. Türkiye'de ise burjuva yapısının tesis edilememesi ve kültürel birikim eksikliği nedenleriyle müze, koleksiyon gibi olguların gelişemediğini savunur. Özsezgin'e göre son yıllarda koleksiyon ortamında nicelik olarak gözlemlenmesine karşın Türkiye'de koleksiyoner davranışları nitelik açısından tartışmalıdır. Koleksiyonerlerin genç kuşağa yatırım yapmadığını, genel eğilimin eski eserler üzerine yoğunlaştığını belirtir. Ayrıca özel galerilerin, koleksiyonerlik alanında yeterince etkin olmadıkları görüşündedir. Yahşi

²⁴⁰⁰ Özyay Erkılıç, “Çağdaş Teknolojinin Sanat Anlayışı Üzerindeki Yeni Etkileşim Alanları ve Mustafa Altıntaş Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 101, İstanbul 1987, s. 60-61.

²⁴⁰¹ Ö. Erkılıç, *agm. (1987)*, s. 61.

²⁴⁰² Anonim, Şubat '87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 100, İstanbul 1987b, s. 88

Baraz'ın koleksiyonunu ise galeri ve koleksiyoner hassasiyetlerinin bir arada olduğu başarılı bir sergileme olarak değerlendirir. Sergide, üç farklı kuşaktan yirmi sanatçının eserlerinin “özgün ve kişisel anlatım biçimlerine bağlı”, yenilikçi bir eksenle birleştiğini gözlemler.²⁴⁰³

Ahmet Özol'un yağlıboya çalışmalarında oluşan ikinci kişisel sergisi, 14 Mart – 28 Mart 1987 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Ayla Ersoy, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının son iki yıl içerisinde profesyonel düzeye ulaştığını belirtir. Sanatçının önceki eserlerinde minyatür tekniğine dayanan istifleme yönteminden vazgeçerek, yeni çalışmalarında serbest ve rahat bir resimsel anlatıma ulaştığını gözlemler. Ersoya'a göre, Özol'un eserlerinde doğaya ilişkin bireysel izlenimler romantik bir yaklaşım ile yeni ve özgün bir görselliğe dönüşür. Mavi ve yeşilin armonik tonlamaları içindeki İstanbul peyzajlarında serbest fırça vuruşları ile devingen bir dinamizm yer alır. Deniz temalı bazı resimlerinde ise denge unsurunun hâkimiyetinde, yalınlaşmaya ve soyutlamaya ulaşan biçimsel yaklaşımlar görülür.²⁴⁰⁴

Alaettin Aksoy, Neşe Erdok, Kemal İskender, Özer Kabaş, Nedret Sakban ve Hüsnü Koldaş'ın eserlerinden oluşan karma sergi, 3 Mart – 25 Mart 1987 tarihlerinde Ankara Tanbay Sanat Galerisi'nde açılır.²⁴⁰⁵ Kaya Özsezgin, sergiyi “bir kuşak manifestosu” olarak değerlendirir. Sergide yer alan sanatçıların ortak ya da birbirine yakın figür eğilimlerini benimsemiş olduğuna dikkat çeker. Eserlerdeki ortaklığın, figür vurgusunun doğacı, anıtsal, heykelsi figür anlayışının ötesinde, büyük boyutlar ve çağdaş figür kavrayışında uzlaştığını düşünür. Resimlerin anıtsal boyutları ve insan odaklı mesaj kaygıları arasındaki ilişkiyi, “Osman Hamdi Bey'den bu yana ilk kez, ağırlıklı figür yaklaşımının ilk bakışta kavranan anıtsallık izlenimi yaratacak çerçeveler içinde sunulması” olarak yorumlar.²⁴⁰⁶

Özer Kabaş'ın “Resim Denizleri” adlı kişisel sergisi, 10 Mart – 4 Nisan 1987 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide sanatçının büyük boyutlu yirmi eseri teşhir edilir. Ahmet Köksal, serginin “deniz adamlarının destansı yaşam savaşını” ele aldığını belirtir. Sanatçının kendine özgü üslubuyla “denizle iç içe yaşanmışlıktan

²⁴⁰³ Kaya Özsezgin, “Baraz Koleksiyonu ve Genç Sanatçılar”, *Milliyet Sanat*, 163, İstanbul 1987a, s. 50-51.

²⁴⁰⁴ Ayla Ersoy, “Ahmet Özol'un Yağlıboya Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 101, İstanbul 1987, s. 66-67.

²⁴⁰⁵ Anonim, “Mart '87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 101, İstanbul 1987c, s. 88.

²⁴⁰⁶ Kaya Özsezgin, “Bir Anıtsal Figür Altılısı”, *Milliyet Sanat*, 164, İstanbul 1987b, s. 64.

gelen bir gerçeklik ve duyarlılığı” yansıttığını düşünür. Yaşanmış gözlemlere dayanan açık bir anlatım içerisinde renk, ışık ve atmosfer değişimlerinin dinamik katkılarını vurgular. Köksal’a göre, sergide yer alan eserler Özer Kabaş’ın Gericault’un “Medusa’nın Salı’ndan Emil Nolde’nin ekspresyonist deniz resimlerine dek klasik ve çağdaş etkileri öznel bir yaklaşımla özümsemediğini gösterir. Bayram Gümüş’ün Dört Boyut Sanat Galerisi’ndeki sergisinde ise sanatçının “*gerçek naif*” stilde, İstanbul kent yaşamına odaklandığını gözlemler. Sanatçının kent yaşamını öznel bir yorumla yeniden kurduğunu belirten Köksal, Gümüş’ün renk ve biçim sağlamlığını takdir eder.²⁴⁰⁷ Semra Germaner, deniz temalı resimlerin 19. yüzyıl Türk resminde önemli bir konu olmasına karşın, sonraki dönemlerde yeterince ilgi görmediğini belirtir. Özer Kabaş’ın resimlerindeki anlatımcı tavrın yanı sıra plastik değerlerin kaynağını doğada aramasını 19. yüzyıl Avrupalı romantik ressamın İstanbul manzaraları ile ilişkilendirir. Germaner’e göre, Kabaş’ın eserlerinde ekspresyonizm ile yakınlık görülse de iç güdüyle yapılmış bir dışavurumcu yaklaşımdan uzaktır. Sanatçının birincil ilgisini resmin teknik sorunları oluşturur. Renk karşıtlıkları ve açık renk istiflerinin resimlere ayrı bir canlılık getirdiği kanısındadır.²⁴⁰⁸

Tülin Onat’ın kişisel sergisi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde 16 Mart – 31 Mart 1987 tarihlerinde açılır. Ahmet Köksal, sergiyi, sanatçının estetik yaklaşımları açısından bir dönüşüm olarak niteler. Sanatçının diyagonal biçimde düzenlenmiş kare üçlemeleri ve kareye yakın boyutlardaki eserlerinde çağdaş kadının yaşamına içkin varoluşçu temalara odaklandığını aktarır. Kareli, damalı, çapraz yüzeyli ya da belirsiz soyut mekânlardaki figür ve organik formların, kadınların olumsuz psikolojik gerçekliklerini temsil eden sıkışmış, dar çerçeveleri yansıttığı görüşündedir.²⁴⁰⁹ Ayla Ersoy, sanatçının önceki dönem çalışmalarında hâkim olan ritmik oval devinimlerin yerini kare ve çizgilere dayalı geometrik yapılanmaların aldığını gözlemler. Kesin ve düzgün formların doğanın değişmeyen düzenini, çizgilerin ise sonsuzluğu simgelediğini düşünür. Hüzünlü ve tedirgin kadın figürleriyle temanın insan doğasıyla ilgili hale geldiğini belirtir. Renk değerleri ve ton geçişlerinde titiz bir işçiliğin izlerini bulur.²⁴¹⁰ Celaleddin Eröge ise Tülin Onat’ın resmin yapısal

²⁴⁰⁷ Ahmet Köksal, “Yoğun Bir Sergileme Döneminden”, *Milliyet Sanat*, 165, İstanbul 1987d, s. 42-43.

²⁴⁰⁸ Semra Germaner, “Özer Kabaş’ın Resminin Düşündürdükleri”, *Sanat Çevresi*, 101, İstanbul 1987, s. 20-21.

²⁴⁰⁹ A. Köksal, *agm. (1987d)*, s. 43.

²⁴¹⁰ Ayla Ersoy, “Tülin Onat’ın Kareler”, *Sanat Çevresi*, 101, İstanbul 1987, s. 6.

elemanlarını bir araya getirmedeki ustalığına dikkat çeker. Koyu renkli zemin üzerinde “sönük” renk değerleri ile boyutlandırılmış kadın figürlerinin vücut proporsiyonlarının açık – koyu kontrastları ile farklı belirginlik düzeylerinde şekillendiğini aktarır.²⁴¹¹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi’ndeki yazısında Fethi Arda ve Mustafa Ata’nın yeni kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Mustafa Ata’nın 16 Mart – 4 Nisan 1987 tarihlerinde Beymen Bedesten Sanat Galerisi’nde açılır.²⁴¹² Özsezgin, Mustafa Ata’nın “hareket ögesine uyarlanmış figüratif soyutlamaları” ve açık – koyu karşıtlığına dayanan espas uygulamalarına dikkat çeker. Son dönem eserlerinde açık – koyu ayrımının daha çarpıcı bir düzeyde ele alındığını, sarmal renk kuşakları tarafından çevrelenen figürlerin “soyut bir modelaj esprisi” ile canlılık kazandığını belirtir. Figüratif yapının renk ve kontrast ilişkileri ile ağırlığından kurtularak serbest biçimlere dönüştüğünü gözlemler. Sanatçının, son sergisindeki renk ve ışık değerleri açısından yeni bir aşama katettiği yorumunda bulunur.²⁴¹³ Özsezgin, Mustafa Ata’nın sergisinde gözlemlediği gelişimi şu sözlerle ifade eder:

*“Mustafa Ata, bu yeni sergisiyle, ele geçirilmiş ve üst düzeyde örnekleri verilmiş bir duyarlık biçimini, bir yorum tarzını, sürgit kullanmanın, temeldeki modele bağlı bir versiyon çıkmazına sürüklemenin getirebileceği tekrar tehlikesi karşısında, biçime yeni bir soluk aldıracak katkılar ya da bakış açılarını denemenin zorunlu olduğu gerçeğine ışık tuttuğu için ayrıca önem taşımaktadır.”*²⁴¹⁴

Kaya Özsezgin, Mustafa Ata hakkında yukarıdaki pasajda belirttiği niteliğin, Fethi Arda’nın 23 Mart – 12 Nisan 1987 tarihlerinde²⁴¹⁵ Artisan Sanat Galerisi’ndeki sergisi için de geçerli olduğunu belirtir. Fethi Arda’nın pasteldeki üstün icra gücünü yağlıboya çalışmalarında sürdürdüğünü vurgular. Türk resminde klişeleşmiş bir tema olarak Bodrum peyzajlarına, özgün ve yenilikçi bir yaklaşım sergilediğini düşünür. Özsezgin’e göre Fethi Arda’nın farkı, renk ve leke başarısı kadar anlatımcı yönünün öne çıkmasıdır. Ayrıca, spontane çizgi ve leke oluşumlarının içten bir üslup biçimiyle

²⁴¹¹ Celaleddin Eröge, “Son Tülin Onat’ları İzlerken”, *Sanat Çevresi*, 101, İstanbul 1987, s. 9.

²⁴¹² Anonim, “Ankara Sergileri”, *Artist*, Mart Nisan 1987, İstanbul 1987d, s. 40.

²⁴¹³ Kaya Özsezgin, “Mustafa Ata ve Fethi Arda’nın Yeni Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 166, İstanbul 1987c, s. 49-50.

²⁴¹⁴ K. Özsezgin, *agm. (1987c)*, s. 50.

²⁴¹⁵ Anonim, *agm.*

kaynaşmasını takdir eder.²⁴¹⁶ Gönül Gültekin, Fethi Arda'nın sergisinde, biçimlerindeki uygunluğa ve dengeli kompozisyon bütünlüğüne dikkat çeker. Bodrum peyzajlarında dışavurumcu ve kübist üslup etkileşimlerin bir arada görülebileceğini söyler. Sanatçının kuruluş, renk, istif ve yönlendirmeleri sağlayan kontrast renklerinde sağlam, dengeli bir anlayışın yer aldığı yorumunda bulunur. Fethi Arda'nın üslubunu, peyzaj ve figürlü kompozisyonlarında geometrik, konstrüktivist; çiçek konulu eserlerinde ise dışavurumcu olarak tanımlar.²⁴¹⁷

Altılar Grubu'ndan Gülsen Erdoğan, Necla Özbay Özdemir, Suna Özkalan ve Nurtaç Özler'in eserlerinden oluşan karma sergi, 31 Mart – 25 Nisan 1987 tarihlerinde Destek Sanat Galerisi'nde açılır.²⁴¹⁸ Gönül Gültekin, sergi hakkındaki incelemesinde Altılar Grubu sanatçıların hiçbir akademik eğitim almadıklarını anımsatır. Buna karşın yurtiçi ve yurtdışında pek çok başarılı etkinlik gerçekleştirdiklerine dikkat çeker. Figüratif resim anlayışında çalışan sanatçıların figür ve peyzaj konularına ağırlık verdiklerini söyler. Gülsen Erdoğan'ın çizgi ve renk düzeni açısından dışavurumcu anlayışta olduğunu belirtir. Sanatçının peyzajlarında mavi, yeşil ve toprak renkleri yanı sıra mor ve sarı kontrastlara yer verdiğini gözlemler. Erdoğan'ın belirgin fırça vuruşları, canlı renk anlayışı ve figürlerindeki deformasyona dikkat çeker. Necla Özbay Özdemir'in geometrik ve yarı soyut, fantastik anlatımlı figürlerinde renk, form, mekân unsurlarının grafik açıdan ele alındığını vurgular. Suna Özkalan'ın orkestra konulu eserlerinde ritmik çizgilere dayalı dışavurumcu yaklaşımların dengeli ve duygusal yapısını takdir eder. Nurtaç Özler'in çalışmalarında ise peyzaj ve figürlerdeki donuk pastel renkler, nötr beyazlar, sade biçim uygulamaları gibi biçimsel yaklaşımların uyumlu, durağan bir anlayışı temsil ettiği görüşündedir.²⁴¹⁹

Yaratıcı Türk Kadınından Esintiler Sergisi, 8 Nisan – 10 Nisan 1987 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır. Necmi Sönmez, sergi hakkındaki incelemesinde Türk kadın sanatçıların resim sanatının modernleşmesindeki rollerine dikkat çeker. 1960'lı yıllardan itibaren varlıklarının güçlü bir şekilde duyumsandığı görüşündedir. Sergide yer alan sanatçılardan Berna Türemen, Gül Derman, Gülsün

²⁴¹⁶ K. Özsezgin, *agm. (1987c)*, s. 50.

²⁴¹⁷ Gönül Gültekin, "Fethi Arda'nın Artisan Galerisi'ndeki Sergisi", *Sanat Çevresi*, 102, İstanbul 1987, s. 32-34.

²⁴¹⁸ Anonim, "Nisan'87 Sergileri", *Sanat Çevresi*, 102, İstanbul 1987e, s. 76.

²⁴¹⁹ Gönül Gültekin, "Altılar Grubu'ndan Dört Sanatçının Resim Sergisi", *Sanat Çevresi*, 103, İstanbul 1987, s. 12-13.

Karamustafa, Fatma Eye, Filiz Başaran, Hamiye Çolakoğlu, Can Göknül, Türkan Rador ve Gülseren Kayalı'nın geleneksel değerleri içten ve çocuksu bir tarzda ifade ettiğini belirtir. Nur Koçak, Tomur Atagörk, Seyhun Topuz, Füsün Onur, Candeğer Durtun, Handan Börüteçene'nin soyut sanat, pop – sanat, foto – gerçekçilik ve yeni – gerçekçilik akımlarından örnekler verdiğini aktarır. İpek Aksüğür, Gülseren Südor, Demet Yersek ve Leyla Gamsız'ın “*akademik insan gerçeği*” yerine somut bir insan kavrayışa yöneldiklerini gözlemler. Hale Arpacıoğlu, Mürşide İçmeli, Gencay Kasapçı, İnci Eviner, Nükhet Aksoy'un çalışmaların dışavurumcu tarzın “*belirgin bir renkçilik*” ile irdelendiğini düşünür. Sönmez, her konu ve türdeki çalışmaların bir araya getirildiği serginin “*gövde gösterisinden öteye gitmediğini*” düşünür. Atatürk Kültür Merkezi gibi sergilemeye elverişli bir mekânda daha başarılı bir sergi yapılabileceği fikrindedir.²⁴²⁰

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisinde kaleme aldığı yazıda 1987 yılı Nisan ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergileri inceler. Mümtaz Yener'in 22 Nisan – 19 Mayıs 1987 tarihlerinde Kayaalp Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının Yeniler Grubu'ndaki toplumcu – gerçekçi ilkeleri sürdürdüğünü belirtir. Sanatçının retrospektif nitelikteki sergisini yarım yüz yıla yakın sanat geçmişine ışık tuttuğunu düşünür. Levy atölyesinde yapılmış bir kadın portresi ile 1985 yılında yenilediği “*Kına Gecesi*” eserinin sanatçının desen, form, renk ve yeni – klasisizm olarak nitelenebilecek kompozisyon anlayışını temsil ettiğini söyler. Fantastik temalı yorumlar içeren 1965 – 1976 yılları arasındaki eserlerinden “*Karıncalar*”, “*Makineler*” gibi serilerin alegorik anlatımlarına dikkat çeker. “Sen de Gel” adlı çalışmasında toplumun çağdaş ve tutucu kesimlerinin ustalıkla betimlendiğini düşünür. Sergide yer alan klasik müzisyen portreleri ve İstanbul'un gündelik yaşamını konu alan eserlerini, sanatçının güçlü biçim – içerik repertuarına ilişkin öne çıkan örnekler olarak işaret eder. Ahmet Köksal, Nişantaşı Tem Galerisi'nde Alaettin Aksoy, Mehmet Gülyüz ve Komet'in eserlerinden oluşan “*Üç Ressam*” sergisini, 27 Mayıs askeri müdahalesinin getirdiği özgürlük, toplumsal bilinç ve aydınlanma dönemindeki fikirlerini Paris sanat ortamında pekiştirmiş sanatçıların yapıtlarını içermesi açısından ilginç bulur. Sanatçıların, insan ve toplum ilişkilerinde “*çok yönlü bir gerçekçilik ve çözümleyici bir figür anlatımı*” ile akademik gelenekten ayrıldıklarına dikkat çeker. Alaettin Aksoy'un sergiye adını veren “*Üç Ressam*” ve diğer eserlerinde “*etkili bir deformasyon ve imgesel bir kurguyu*”,

²⁴²⁰ Necmi Sönmez, “Yaratıcı Türk Kadınından Esintiler”, *Sanat Çevresi*, 103, İstanbul 1987, s. 39.

eleştirel bir açıdan yüksek plastik etki ile birleştirdiğini gözlemler. Mehmet Gülerüz'ün insan dramına odaklanan eserlerinde yeni figürasyon ve kara mizahı içeren abartılı, grotesk bir anlatımın altını çizer. Komet'in çalışmalarında ise “*Rönesans peyzajlarını çağrıştıran*” kırsal görünümle içerisinde, yer yer belirsiz mekânlara yerleştirilmiş figürlerin sosyal kurallar, özlemler, hayal kırıklıkları gibi olgular içerisinde, yoğun bir duyarlılıkta ele aldığını aktarır.²⁴²¹

Naile Akıncı'nın kişisel sergisi 20 Nisan – 8 Mayıs 1987 tarihlerinde Parmakkapı İş Sanat Galerisi'nde açılır. Turgay Gönenç, Naile Akıncı'nın peyzajlarının Türk resim sanatının usta işi örnekleri olduğunu düşünür. Akıncı'nın çalışmalarında devingen ve dinamik yapıyı öne çıkan başat etki olarak işaret eder. Doğanın sürekli devingenliğini temsil eden enerjik yapıyı çağdaş bir anlayışla görünür kıldığını belirtir. Resimlerin “bütünü oluşturan birimlerin” organik bir bireşimini temsil ettiği yorumunda bulunur. Parçalar arası ilişkilerin dinamik ve güçlü yapısına dikkat çeker. Renk ve çizgi dokusunun soyut nitelikler ile birleşen özgün yapısının takdir eder. “*Piyerloti'den Eyüp*” resminde, “*belki de farkında olmadan Levni'nin Surname-i Vehbi'nin*” mekân kurgusuna yaklaştığı kanısındadır. Naile Akıncı'nın çalışmalarını desen, kompozisyon, resimler mekâna bağlılık ve renk gibi unsurları açısından çağdaş Türk resminin önemli bir değeri olarak niteler. Eserlerini, alışılmış peyzaj anlayışının ötesinde, “*olgun bir resim türü*” olarak niteler.²⁴²²

Kaya Özsezgin, 1987 yılı Mayıs ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Adem Genç'in Beymen Bedesten Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının önceki dönem çalışmalarına kıyasla lirik anlatımdan uzaklaştığını belirtir. Resimlerde yüzeyi boydan boya kaplayan sert ve dinamik tuşlar ile geometrik bölümlerin parçalandığını gözlemler. Sanatçının bazı eserlerinde ise “*kristalize olmuş biçimleri*” boşluk duygusu uyandıracak şekilde mekân oluşumları içerisine yerleştirdiğini söyler. Özsezgin' göre Adem Genç'in eserleri 1940 sonrasında gerilemeye başlayan geometrik, piktöral ve kavramsal soyut anlayışları kapsayan yeni soyut yaklaşımlar ile benzerlik taşır. Sanatçının eserlerinde resmin biçimsel temelini “*çağdaş duyarlıklara ters düşmeme titizliği*” ile ustaca irdelediğine dikkat çeker. Eşref Üren'in Şekerbank Sanat Galerisi'ndeki sergisinde sanatçının bazı bilinmeyen

²⁴²¹ Ahmet Köksal, “Figür Anlatımında Değişik Seçenekler”, *Milliyet Sanat*, 167, İstanbul 1987e, s. 47.

²⁴²² Turgay Gönenç, “Naile Akıncı”, *Artist*, 12, İstanbul 1987, s. 23-25.

eserlerinin ilk defa izleyiciye sunulmasını memnuniyetle karşılar. Sanatçının özel koleksiyonlarda yer alan diğer çalışmalarından daha kapsamlı bir sergi oluşturulması için çağrı yapar. Eşref Üren'in kağıt, duralit, karton gibi malzemeler üzerine çalıştığını, haşhaş yerine bezir yağını tercih ettiğini vurgulayan Özsegin, resimlerin malzeme tercihi nedeniyle deformasyona açık olduğu için koleksiyonerleri uyarır. Ali Kotan'ın Dönüşüm Sanat Galerisi'ndeki sergisini ise genç sanatçının teknik ve estetik kavrayışı açısından takdir eder. Özsegin'e göre Kotan'ın eserlerinde bilinçdışından çıkan, insan olgusunun ve gündelik gerçekliğin çeşitli görünümleri dışavurumcu bir yaklaşımla ele alınır. Figür davranışlarının diyagonal anatomik yapısını vurgulayan dinamik desen anlayışı ile boyanın dokulu yapısını başarıyla birleştirir.²⁴²³

“Günümüz Sanatçıları 8. İstanbul Sergisi” 20 Haziran – 20 Temmuz tarihinde, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin ellinci yıl dönümü kutlamaları kapsamında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenir. Sergi seçici kurulu Jale Erzen, Semra Germaner, Bülent Özer, Kaya Özsegin ve Sezer Tansuğ'dan oluşur.²⁴²⁴ Sergiye başvuran dört yüz beş eserden kırk dördü sergilemeye hak kazanır. Ahmet Köksal, Günümüz Sanatçıları 8. İstanbul Sergisi'nde eser sayısı çerçevesinde önemli bir değişiklik gözlemler. Köksal'a göre sergi “*gelenek, görenek, ulusallık ve yalnız Türkiye veya bir kurum yapısı için geçerli ölçekler*” yerine evrensel araştırma ve normlara yönelik yeni bir bakış açısı kazanır. Batı sanatında gelenek, modern ve çağdaş arasındaki birikime dayalı sürekliliğe dikkat çeken Köksal, yeni sanat – eski sanat olgusunun tarihsel bir kopukluktan ziyade gelişim sürecini ima ettiğini düşünür. Türkiye'de ise 1950'li yıllarda kültürel, toplumsal ve ekonomik altyapıya dayanmaksızın ortaya çıkan soyut akımların “*çağdaşlık özentisi yapay bir aktarmacılık*” içerdiğini savunur. Sergide yer alan eserlerin çağdaş ve avangart akımlar çerçevesinde “*yeni soyutlama, yeni dışavurumculuk, yeni figürasyon*” eğilimlerini içerdiğini belirtir. Yavuz Tanyeli'nin birincilik ödülü kazanan eserinde farklı figür öğelerinin soyut bir zemin üzerinde istife dayanan düzenlemesinin “*çağrışımçı ve gerilimli ilişkiler*” kurduğunu vurgular. Ahmet Köksal'a göre Feride Kılıçtaş'ın üçüncülük ödülü kazanan renkçi ve devingen soyutlaması, “*boyanın fiziksel gerçeğinden*” hareket eden Karel Appel, Pierre Soulages gibi Amerikan Ekolü sanatçıları çağrıştırır. Bahar Kocaman ve Nuyan İnanç'ın figür soyutlamaları, İlhan Şen ve Yüksel Özen'in yeni dışavurumcu

²⁴²³ Kaya Özsegin, “Verimli Bir Mevsim Sonu”, *Milliyet Sanat*, 169, İstanbul 1987d, s. 48-50.

²⁴²⁴ Anonim, “Günümüz Sanatçıları 8. İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 101, İstanbul 1987f, s. 55.

çalışmaları ile Ali Güneş'in ekspresyonist figür düzenlemesi serginin öne çıkan eserleri arasındadır. Zekai Ormancı, Bilal Erdoğan, Adem Genç gibi sanatçıların soyutlamaları uzun bir araştırma döneminin birikimlerini yansıtır. Hale Arpacıoğlu'nun portre çalışması fovist etkileri açısından E. L. Kirchner'e, Kemal Önsoy'un resmi "*konulu içeriği dışlayan tavrı*" ile Mark Tobey ve Andre Masson'un çalışmalarına benzer. Ahmet Köksal, sergi genelinde sanatın salt biçimsel çözümlerine odaklanan yeni anlayışın, Türk resminin gelişim çizgisi ve önceki kuşakların sanat birikimini yadsıdığı çıkarımında bulunur. Sergiyi, "*yenilikçi özentilere prim veren, genç sanat kuşağından küçük bir azınlığı modern eğilimlere özendirilen bir doping görünümünde*" olarak değerlendirir.

"*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Dördüncü Sergisi*", On Beşinci Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında 3 Temmuz – 18 Temmuz 1987 tarihinde Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır.²⁴²⁵ Şükran Moral, serginin alternatif yaklaşımlar içeren tavrının desteklenmesi gerektiğini düşünür. Kitle iletişim araçlarının egemen sınıfın kontrolündeki tek – merkezli yapısının, toplum ve sanat yaşamını pasifleştirdiğini belirtir. Sanat ortamında yüzlerce yıl öncesinin beğenisine seslenen sanatçıların rağbet görmesine karşın avangart sanata olan karşıtlığı yadsır. Öncü sanatçıların "*Batı taklitçiliği*" ile itham edilmesinin "*düz bir mantığın*" yansıması olduğunu savunur. Sergide yer alan çalışmaları "egemenin" dayattığı "*hizanın*" dışına çıkararak, kitle iletişim çağının tek yönlü diktasına karşı bir tepki olarak yorumlar.²⁴²⁶ Yalçın Sadak, sergiyi öncü iddiası ve katılan sanatçı sayısı açısından "*kara mizah örneği olarak*" değerlendirir. Ayrıca "*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi*"ne katılan sanatçıların kendilerine yönelik eleştirileri art niyetli kabul etmelerini "*ucuz ve yıpranmış bir yol*" olarak niteler. Sergiye yönelik eleştirilerin yenilik karşıtlığı olarak manipüle edildiğini vurgulayan Sadak, kendilerini "*gerçek bir sanatsal kutuplaşmanın tek göstergesi olarak*" görmelerinin sergi dışında kalan etkinlikleri "*eskimiş olmakla yargılamak*" anlamına geldiğini savlar.²⁴²⁷ Sergilenen eserlerin yeni ya da öncü niteliği olmadığına dikkat çeken Sadak, "*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi*" bağlamındaki eleştirisini şu sözlerle gerekçelendirir:

²⁴²⁵ Sergide Yer Alan Sanatçılar: Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkem, Adem Genç, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Kemal Önsoy, İsmail Saray, Yusuf Taktak, Adem Yılmaz

²⁴²⁶ Şükran Moral, "Yaşasın Alternatif Sanat", *Sanat Çevresi*, 106, İstanbul 1987b, s. 12-14.

²⁴²⁷ Yalçın Sadak, "Türk Resmi: S.O.S!", *Sanat Çevresi*, 106, İstanbul 1987a, s. 16-19.

“Şunu iyice anlamalıyız: Batılının yenilik arayışı bir iç gereklilikten, var olma zorunluluğundan kaynaklanır. Bununsa anlamı bütün bir insanlık kalitesiyle hesaplaşmayı göğüslemek demektir. Çünkü artık ortada yadsınacak bir gelenek kalmadığı gibi, sanatsal anlatımda geçmişte olduğu gibi ortak kurallar da yoktur. Başka deyişle, sanatta tutunacak tek bir yol yok, sanatçının doğruladığı yollar vardır. İşte modern sanatçı böyle bir alanda kendisini kanıtlamak, sanatsal tutumunu ortak bilince mal etmek durumundadır. Buysa bir akademi diploması, ayak üstü gezilen iç beş müze birikimi, biraz meyhane dervişliğiyle üstesinden gelinecek bir iş değildir. Yoğun bir düşünsel çabayı gerektirir. Bizim ‘kafanın’ anlayamadığı budur. O gözlerini Batı’ya dilmiş ve yeni olarak önünde ne bulmuşsa sırtlayıp getirmiştir. Böylece kafasını yormadan, zahmetsizce çağdaşlaşmanın yolunu bulmaya çalışmıştır. Hiçbir zaman yeninin temel felsefesini, gerçekliğe bakışına yaptığı değişikliği kavrayamadığından, bunu yaşama biçimine dönüştüremediğinden yaptıkları özentî işler olmaktan öteye geçememiştir.”²⁴²⁸

Ahmet Köksal, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi”nin sanat ortamında yerleşik görüş ve beğeni anlayışına karşı sanatsal kavramları irdeleyerek yeni bir değer ölçüsü yaratmayı hedeflediğini belirtir. Sergideki genel yaklaşımı, çağdaş gelişmelere koşut doğayı, yaşamı ve gerçeği yansıtmaya biçimlerini değiştirme istenci olarak tanımlar. Avangart sanatçıların yeni figürasyon, yeni dışavurumculuk ve yeni soyutlama tarzlarında büyük boyutlu eserlerinin yanı sıra farklı malzemeler içeren kavramsal çalışmalara dikkat çeker. Tomur Atagök’ün alüminyum levha üzerine endüstriyel boyalarla hazırladığı “Plastik Cennet veya Kirletmeyin” eserinde “soyut bir uzam üzerinde somutlaşan figür ilişkilerinin fiziksel mekân ve hareketle bir araya geldiğini” söyler. Hale Arpacıoğlu’nun akademik gelenekler dışında karşıt renk ve deformasyon eğilimleriyle biçimlenen figürlü düzenlemesinde fovist etkilerin yeni figüratif yaklaşımlarla benimsendiğini vurgular. Adem Genç’in dikey ve yatay şeritlere bölünmüş soyut yüzeylerdeki renk, leke, biçim etkileşimi ve güç dengesini “akla ve duyguya bağımlı ilkeler” çerçevesinde “araştırdığını” gözlemler. Adem Yılmaz’ın resminde yeni Alman dışavurumcu etkilerin yer aldığı görüşündedir. Kemal Önsoy’un arka plandaki leke ve boya katlarını tırnak, çivi gibi farklı materyaller ile kazıdığı

²⁴²⁸ Y. Sadak, *agm. (1987a)*, s. 18.

“*bilinçdışından gelen bir kimlik arayışının izlerini taşıyan*” eseri ile Mark Tobey’in çalışmaları arasında benzerlik kurar. Ahmet Köksal, sergiyi kültürel bir altyapıdan yoksun, toplumdan ve sanat ortamından soyutlanmış kapalı bir yapı olarak yorumlar²⁴²⁹

Mürvet Güzelsoy’un kişisel sergisi, 22 Eylül – 10 Ekim 1987 tarihlerinde Erenköy İş Sanat Galerisi’nde açılır. Vural Yıldırım, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatın “*bir duygu işi*” olduğunu söyler. Sanat eserini, sanatçının öznel deneyimleri çerçevesinde ortaya çıkan “*yaşantı ürünü*” olarak tanımlar. Bu çıkarımlar ışığında Mürvet Güzelsoy’un çalışmalarındaki içtenliğe dikkat çeker. Ağaç resimlerinden oluşan serginin “*yaşamla özdeş*” bir canlılığı temsil ettiği görüşündedir. Sanatçının yeni çalışmalarında mavi armonilerin, sıcak grilerin, kahverengi tonların etkisi ile doğaya ve yaşama dönük bir sıcaklık gözlemler. Sağlam desen anlayışı ve açık – koyu etkisini takdir eder. Son çalışmalarında önceki resimlerindeki kalın boya tabakaları yerine ince boya uygulamalarının görüldüğünü belirtir. Püskürtmeler ve silmeler ile flulaşan biçimlerin yumuşak bir anlatımla ele alındığını düşünür.²⁴³⁰

Ekrem Kahraman’ın kişisel sergisi, 13 Ekim – 1 Kasım 1987 tarihlerinde Moda Deniz Kulübü Gültekin Elibal Sanat Galerisi’nde açılır. Esat Demiral, sergi hakkındaki incelemesinde, Türkiye’de plastik sanatların uzun yıllardır “*belli bir azınlığın*” estetik etkinliği olmaktan öteye geçemediğini düşünür. Bu durumu izleyici ve sanatçı arasında “*tanıtıcı, zenginleştirici ve geliştirici*” bir diyalogun kurulamamış olması ile ilişkilendirir. Sanatçıların sanat otoriteleri ve eleştirmenlere kulak vermekten başka çaresi kalmadığını düşünür. Böylesi bir ortamda, yaşanan çağın duyarsızlığı içerisinde insanı “*içsel olarak kuşatabilecek*” bir sanata gereksinim duyulduğunu savunur. Ekrem Kahraman’ın eserlerinde Akdeniz kültürü duyarlılığı ile çağdaş Akdeniz insanının yaşamı çerçevesinde insanlık temasını evrensel boyutları ile irdelediğini belirtir. Sanatçının umut dolu, içten resimlerinde Akdeniz ruhunun idealize edildiği görüşündedir. Sergide yer alan eserlerin izleyiciyi “*derin hümanist, demokratik, estetik ve ruhsal bir coğrafyaya*” taşıdığı yorumunda bulunur.²⁴³¹

²⁴²⁹ Ahmet Köksal, “Günümüz Sanatçıları, Bizim Avant-Garde’lar ve İki Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 172, İstanbul 1987f, s. 47-49.

²⁴³⁰ Vural Yıldırım, “Beşinci Kişisel Sergisinde Ressam Mürvet Güzelsoy,” *Sanat Çevresi*, 107, İstanbul 1987, s. 40-41.

²⁴³¹ Esat Demiral, “Resimde Özgün Bir Ruhun Fırtınalı Coğrafyası: Ekrem Kahraman”, *Sanat Çevresi*, 108, İstanbul 1987, s. 30-33.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İ.K.S.V.) tarafından düzenlenen Birinci Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (U.A.İ.Ç.S.S.), ilk ilân tarihinden on günlük gecikme ile 25 Eylül 1987’de açılır. Necmi Sönmez, etkinliğin “*Batı uygarlığının tekelci anlayışına karşı atılmış ilk adım*” olarak değerlendirir. Türkiye’nin Batıyla kültürel etkileşimlerinde şimdiye kadar etkilenen tarafta olduğunu belirten Sönmez, U.A.İ.Ç.S.S.’nin söz konusu edilgen tavrı kırmak için önemli bir girişim olduğunu düşünür. Etkinlik kapsamında Aya İrini Kilisesi ve Ayasofya Mimar Sinan Hamamı’nda düzenlenen “*Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat*” sergisini, Birinci U.A.İ.Ç.S.S.’nin en önemli kısmı olarak işaret eder. Sönmez, İ.K.S.V.’nin çağdaş sanat ile geleneksel değerlerin bir araya getirilme fikrine karşı çıkar. Sönmez’e göre çağdaş sanat, geleneksel anlayışın “*insanı bağlayıcı*” tüm özelliklerine karşı çıkararak geleneksel değerler ile “*savaşmayı*” kendisine ilke edinir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın sergilenmesi için çağdaş mimarının önem kazandığını anımsatır. Öte yandan, Mimar Sinan Hamamı’nın fiziki koşulları açısından sergilemeye uygun olmadığını vurgular. Mekânın fiziki yapısının izleyicinin yapıyla diyalog kurabilmesi için yetersiz olduğunu savunur. Bu bölümde yer alan Türk sanatçıların eserlerini gerek mekân ile ilişkileri gerekse de nitelikleri açısından zayıf bulur. Galeriler Sergisi ve Fuarı’nda ticari amaçlarla hep aynı sanatçıların eserlerinin yer almasını eleştirir. Askeri Müze’de açılan sergide ise Erol Akyavaş’ın Hallac-ı Mansur ve Tekvin Suresi’ni yorumladığı eserlerini biçimsel yetkinliği, sorgulayıcı içeriği, tarihsel derinliği bağlamında takdir eder. Necmi Sönmez’e göre sergide öne çıkan diğer sanatçılar arasında Ergin İnan ve Burhan Doğançay yer alır.²⁴³²

Haşim Nur Gürel, U.A.İ.Ç.S.S. hakkındaki yazısında, Türk toplumunun ekonomik, toplumsal, ahlaki, kültürel değişimlerine paralel olarak Türk sanat ortamında önemli dönüşümlerin meydana geldiğini belirtir. Buna karşın, sanat dünyasındaki temel ve yapısal sorunların yavaşlatıcı etkisi olduğu görüşündedir. Ayrıca sanat ortamındaki parasal hacmin çok küçük olduğuna dikkat çeken Gürel, sanat ortamının ekonomik açıdan büyüebilmesi için hizip ve çekişmelere bir an önce son verilmesi gerektiğini belirtir. Ayrıca devlet politikası düzeyinde sistemli yaklaşımların eksikliğine dikkat çeker. Basının plastik sanatlara ilgisizliğinin yanı sıra reklam ve tanıtımların yetersiz olduğunu vurgular. Sanatın en etkin eğitim aracı olduğunu söyleyen Gürel, bu konuda

²⁴³² Necmi Sönmez, “I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 109, İstanbul 1987, s. 32-36.

kalıcı adımların ivedilikle atılması gerektiğini düşünür. U.A.İ.Ç.S.S. sergilerindeki koleksiyonları söz konusu tespitler ışığında irdeler. Gürel'e göre Mimar Sinan Hamamı'ndaki sergi, "*sanatçıların olayı zorlayan yaklaşımlarına*" karşın Türk izleyicisi için "*ilginç bir deney*" niteliğindedir. Askeri Müze'deki "*Oscar Ghez Koleksiyonu'ndan Fikret Mualla*" sergisi ise kalıcı bir koleksiyonun taşınması gerektiği niteliği örnekler. Galerilerin bulunduğu bölümde Burhan Uygur, Ergin İnan, Alev Ebuuzziya, Erol Akyavaş ve Burhan Doğançay'ın eserleri dışında kalanları "*tam bir karmaşa*" olarak yorumlar. Resim ve Heykel Müzesi'ndeki Çağdaş Türk Resim Sergisi'ni düşünce açısından olumlu bulmakla birlikte içerik ve serginin fiziki koşulları açısından "*çok kötü*" olduğunu söyler. Galeriler Sergisi ve Fuarı'nda çoğunlukla doğum yılı 1900-1925 tarihleri arasında olan sanatçıların eserleri ile katılmasını yadsır. Eser satışlarının belli bir çevre içerisinde yapılmasını tenkit eder. Galeri Sergileri ve Fuarı'nın Türk koleksiyonerinin gelişimi için sorumluluk üstlenmek yerine, etkili kişilere ve yakınlarına reklam aracı konumuna indirildiği kanısındadır.²⁴³³

Yalçın Sadak, sergiye yönelik eleştirisinde, Türk sanatındaki nitelik problemine dikkat çeker. Yalçın Sadak, bazı sanatçıların "*yoğun bir kulis sonunda*" sergiye dahil edildiğini iddia eder. U.A.İ.Ç.S.S. kapsamındaki sergilerin Türk plastik sanatlarının yetersizliğini gözler önüne serdiğini düşünür. Sergi kapsamında yurtdışından getirilen koleksiyonları başarısız bulan Sadak, eleştiri ortamında olumlu anlamda ifade edilen "*onlardan hiçbir farkımız yok*" düşüncesini bu temel üzerinde yorumlar. Eleştiri camiasının "*uzun zamandır maddi ve zihinsel çıkmazların dayatmasıyla konformist bir statüde*" olduğu görüşündedir. Türk plastik sanatlarının Batı'ya açılma meselesinin diplomasiden ziyade "*pazar sorunu*" olduğunun altını çizer.²⁴³⁴ Siyasi yapı çerçevesinde sanat eleştirisi ortamının Batı'ya açılma fikrine ilişkin şu tespitlerde bulunur:

"Son günlerde toplumumuzun her kesiminde hızla kabul görerek ortak bir yakınma halinde yüksele 'dünya bizi tanımıyor, kendimizi tanıtamıyoruz' yollu savların, sendikal haklardan, söz özgürlüğüne, demokrasiden kişi haklarına 'bizde her şey var, eleştiriler yanlış anlamının ürünüdür' demeye getirerek içte ve dışta bir haksızlık karşısında olduğunu imajını yaymaya çalışan iktidarın

²⁴³³ Haşim Nur Gürel, "Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Üzerine: Yanlışların Yinelenmemesi İçin Eleştirmek Görevimiz", *Sanat Çevresi*, 109, İstanbul 1987, s. 30-31.

²⁴³⁴ Yalçın Sadak, "Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri Üzerine", *Sanat Çevresi*, 109, İstanbul 1987b, s. 20-22.

*siyasetiyle nasıl örtüştüğünü görmüyor değilim... Dünya diyoruz ama gönlümüzde kıpırdanan Batı'dır. Bir derdimiz Batı'nın bizi benimsemesi: Bir tamam denilse, o inatçı dudaklar arasından duymayı beklediğimiz birkaç sözcüğü bir koparabilirsek, bir okşansa sırtımız, bütün sorunumuz, hırçınlığımız bitecek.”*²⁴³⁵

Sezer Tansuğ, U.A.İ.Ç.S.S.'nin uzun bir hazırlık aşamasının ardından gerçekleştiğine dikkat çeker. Yurtdışından gelecek sanatçıların seçimini üstlenen Wickland Schmidt, Norman Rosendhal, Germano Celant gibi isimlerin önerdiği Manio Mery, Kaounellis, Richard Long gibi sanatçıların ve yabancı koleksiyonların yüksek bütçe gereksiniminden dolayı Türkiye'ye getirilemediklerini aktarır. U.A.İ.Ç.S.S. kapsamında açılan sergilerin genel itibariyle başarılı olduğunu düşünür. Çağdaş normlardaki sergilerin düzenli periyotlarla süreklilik kazanması gerektiğine dikkat çeken Tansuğ, U.A.İ.Ç.S.S.'nin ne sıklıkla yapılacağına ilişkin kararın netleşmesini talep eder.²⁴³⁶

Ahmet Köksal, U.A.İ.Ç.S.S. kapsamında Askeri Müze'de açılan “Çağdaş Sanat Sergileri”nin geleneksel sanat birikimlerinin çağdaş ve özgün bir çerçevede yorumlanmasını önemser. Erol Akyavaş'ın “*Tekvin Suresi*” ve “*Hallac-ı Mansur*” çalışmalarında, son dönemlerde İslâmi kaynaklar üzerine yaptığı araştırmaları derinleştirdiğini gözlemler. Soyut bir fonda, minyatür düzeninde biçimlenmiş bulutlar ve kaligrafik öğelerin soyut dışavurumcu leke katlarıyla birleşerek İslâm sanatının “*mücerret*” fikri ile çağdaş soyut akımları sentezlediğini belirtir. “*Hallac-ı Mansur*” eserinde, “*kelam saygısı ve söz gücünün anlam değerine bağlı kalarak*” görsel içerik ile düşünselliği birleştirdiğini düşünür. Burhan Doğançay'ın akrilik, guvaj, fümaj ve kolaj teknikleri ile “*Wall-painting*” tarzındaki eserlerine rölyef etkisi kattığını vurgular. “*Muhteşem Devir*”, “*Mimar-ı Azam*”, “*Mavi Senfoni*” eserlerinin detaylarında yer alan padişah portreleri, tuğralar, cami planları, minyatür gibi unsurlar ile yerel ve tarihsel bir anlatıma ulaştığını gözlemler. Ergin İnan'ın “*Havva*”, “*Adem*”, “*Adem'in Eli*”, “*Kafa ve Eller*”, “*Yazıt*” gibi eserlerinde Anadolu kaynaklı dini resimlerden etkilenerek Doğu – Batı sanatlarını birleştiren “*gizemli bir görseelliğe*” yöneldiği yorumunda bulunur.²⁴³⁷

²⁴³⁵ Y. Sadak, *agm. (1987b)*, s. 22.

²⁴³⁶ Sezer Tansuğ, “Çağdaş Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 109, İstanbul 1987, s. 24-25.

²⁴³⁷ Ahmet Köksal, “Askeri Müze'de Bir Üçlü”, *Milliyet Sanat*, 179, İstanbul 1987g, s. 48.

Yeni Eğilimler Sergisi, Altıncı İstanbul Sanat Bayramı kapsamında 13 Ekim – 6 Kasım 1987 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi'nde açılır. Sergi seçici kurulu Alaettin Aksoy, Tamer Başoğlu, Cevat Çapan, Bülent Erkmen, Ergin İnan, Özer Kabaş, Mehmet Özer, Kaya Özsezgin ve Yılmaz Zenger'den oluşur.²⁴³⁸ Mustafa Ata'nın "*Küçük Bir Hikâye*", Server Demirtaş'ın "*Yüzey*", Gülsün Karamustafa'nın "*Çifte Hakikat (Enstalasyon)*", Gürcan Küçükoglu'nun "*Dayanış IV*" ve Kadri Özayten'in "*Dönüşüm*" eserleri başarı ödülü kazanır.²⁴³⁹ Abdülkadir Günyaz, sergi hakkındaki incelemesinde, daha önce sergilenmemiş yapıtlara yer verilmesindeki özenli çabayı takdir eder. Yeni Eğilimler vurgusunun "*serbestlik, açıklık, özgünlük, yaratıcılık*" olgularını içerdiğini vurgulayan Günyaz, genç sanatçıların bu kavramları başarı ile karşıladığını savunur. Mustafa Ata'nın "*Küçük Bir Hikâye*" çalışmasında spontane, agresif ve enerjik yapıyı yineleyerek doğal bir anlatıma ulaştırdığını belirtir. Yıldız Çiftçi, Adem Genç, Mehmet Mahir, Gülsün Orhon, Füsün Selen Tunca, Ayşegül Türedi ve Şenol Yoroğlu'nun resimlerini başarılı bulur.

"*Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız*" sergisi, 7 Kasım – 20 Kasım 1987 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenir. Sergide yirmi iki sanatçının doksan iki eseri teşhir edilir.²⁴⁴⁰ Ahmet Köksal, sergide yer alan koleksiyonunun Cumhuriyet dönemi Türk resminin yenilikçi eğilimlerini özgün ve kişisel üsluplar çerçevesinde çeşitleyen sanatçılardan bir kesit olduğunu belirtir. İç salonda teşhir edilen Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Özdemir Altan'ın eserlerinde "*çağdaş akımların izlerinde kişisel ve kararlı bir üslup oluşumunu*" işaret eder. Orta salonda Neşet Günal, Erol Akyavaş, Ömer Uluç, Neşe Erdok, Mehmet Güteryüz, Nur Koçak gibi sanatçıların ise çoğunlukla figüratif bir anlatım çerçevesinde "*kararlı üslup ve mizaç ayrımları*" ile kişiliklerini kanıtladıkları görüşündedir. Alt ve ön salonda bulunan Mustafa Ata, Zekai Ormancı, Bedri Baykam, Balkan Naci İslimyeli, Güngör Taner, Yusuf Taktak gibi sanatçıların belirli bir üslubu temsil etmenin yanı sıra biçimsel araştırmalara önem veren tutumları ile gelişime açık isimler olduğu görüşündedir. Ahmet Köksal'a göre Nuri İyem, Orhan Taylan, Mevlüt Akyıldız, Kasım Koçak, Faruk

²⁴³⁸ Anonim, "Yeni Eğilimler Sergisi", *Cumhuriyet*, 14 Haziran 1987, s. 4.

²⁴³⁹ Anonim, "Türk Sanatçıları 'Yeni'yi Arıyor", *Cumhuriyet*, 2 Kasım 1987, s. 4.

²⁴⁴⁰ Sergiye Katılan Sanatçılar: Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Neşet Günal, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Özdemir Altan, Erol Akyavaş, Mehmet Güteryüz, Tomur Atagök, Neşe Erdok, Gürkan Coşkan, Güngör Taner, Nur Koçak, Adem Genç, Mustafa Ata, Balkan Naci İslimyeli, Zekai Ormancı, Yusuf Taktak, Kemal Önsoy, Mehmet Gün, Bedri Baykam (Anonim, "Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız", *Sanat Çevresi*, 109, İstanbul 1987g, s. 50).

Cimok, Mahir Güven, Ramiz Aydın gibi “çağdaşlık işlevi göz ardı edilemeyecek” sanatçıların sergide yer almaması büyük bir eksiklik. Türk sanat ortamında sanatçı, koleksiyoner, galerici birlikteliğini sağlanamadığına dikkat çeken Köksal, çeşitli koleksiyonlarda dağınık hale bulunan eserlerin bir araya getirilmesinin önemli bir girişim olduğu değerlendirmesinde bulunur.²⁴⁴¹

3.1.4.9. 1988-1989 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Nuran Manas’ın kişisel sergisi 2 Ocak – 15 Ocak 1988 tarihlerinde Dizayn Sanat Galerisi’nde açılır. Atilla Tos, sergiye ilişkin yazısında, resim sanatında akademik birikimin yanı sıra hareketin iç dinamizmi, açıklık, aydınlık, teknik gelişim gibi değerlerin beğeni topladığını belirtir. Sanatçının bu değerler içerisinde oluşturacağı sürekliliğin önemine dikkat çeker. Nuran Manas’ın eserlerini bu bağlamda inceler. Sergide yer alan kırka yakın çalışmada biçimsel ustalığın, açıkça hissedilen bir duyarlılığın ve sıcak – yarı soyut bir biçim anlayışının yer aldığını vurgular. Renkli konturlarla sınırlandırılan biçimlerin ve bej, karmen, mavi, mor gibi renklerin lirik yapısını takdir eder. Manas’ın resimlerinde dekoratif kaygılarla perspektiften kaçınarak espas içerisinde ve tek planda yakın biçimsel ilişkiler ile kurgulandığını gözlemler.²⁴⁴² Ahmet Köksal ise sanatçının “işlek ve sağlam” bir desen yeteneğine sahip olduğu görüşündedir. Manas’ın eserlerinde teknik yetkinliğini “duyarlı bir renk sezgisiyle” birleştirerek incelikli bir beğeni düzeyine ulaştığını düşünür.²⁴⁴³

Kaya Özsezgin, Ocak ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Orhan Peker’in 5 Ocak – 30 Ocak 1988’de Artisan’da açılan sergisini, sanatçı hakkında küçük bir kesit olarak niteler. Sanatçının bazı eserlerinin ilk defa sergilendiğine dikkat çeker. Bu eserler arasında *keskin dışavurumcu lekelerle örülü figür ve doğa etüdüleri, ölümünden kısa bir süre öncesine tarihlenen küçük boyutlu bir otoportre, Madrid döneminde ürettiği boğa güreşi kompozisyonunu ve birer deneme ya da ön çalışma niteliğinde iki ufak yağlıboyası gibi eserlere dikkat çeker.* Kedi ve köpekleri konu alan taslak çalışmalarını takdir eder. İddialı bir Orhan Peker sergisi olmamasına karşın

²⁴⁴¹ Ahmet Köksal, “Bugünkü Resmimizden Seçkin Bir Toplam”, *Milliyet Sanat*, İstanbul 1987h, s. 47-48.

²⁴⁴² Atilla Tos, “Ressam Nuran Manas İçin”, *Sanat Çevresi*, 111, İstanbul 1988, s. 56-57.

²⁴⁴³ Ahmet Köksal, “Varınca, Çokay, Arış – Doğançay, Aksoy, Manas”, *Milliyet Sanat*, 534, İstanbul 1988a, s. 49.

meraklıları için küçük çapta bir gösteri olduğunu yorumunda bulunur. Beymen-Bedesten Sanat Galerisi'ndeki Orhan Peker, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turan Erol üçlüsünün çalışmalarını kapsayan sergi, 12 Ocak – 6 Şubat 1988 tarihleri arasında açılır. Kaya Özsezgin, sergi koleksiyonunda bulunan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Orhan Peker'in çalışmalarını yetersiz bulur. Turan Erol'un kömür arabalarını konu alan resimleri, iki torun portresi ve deniz kabuklu natürmortunu “*serginin belkemiği*” olarak niteler. Sanatçının son yıllarda ağırlık verdiği portreci eğilimin izlenimciliği anımsatan bir temel üzerinde biçimlendiğini gözlemler. Nejad Devrim'in Me – Ge Sanat Galerisi'nde Daver Darende tarafından toplanan, çoğunluğu eskiz çalışmalarından oluşan serginin ise sanatçının biçimsel endişelerini yansıtmaması bakımından faydalı olduğunu düşünür. Nejad Devrim'in Türk sanatında soyut sanatın yerleşmesindeki öncü rolün altını çizer.²⁴⁴⁴

Adnan Çoker'in “*Minimal Simetri*” eserlerinin ikinci serisini içeren yeni sergisi Harbiye Garanti Galerisi'nde, 8 Ocak – 29 Ocak 1988 tarihlerinde açılır.²⁴⁴⁵ Ahmet Köksal, Adnan Çoker'in resmin gerçekliğini tuvale egemen kılan anlayışına dikkat çeker. Sanatçının günceli ve yeniyi yakalama kaygısını takdir eder. Bu açıdan “*Minimal Simetri*” serisini düşünsel ve kavramsal içeriği ağır basan bir yönde geliştirdiğini düşünür. Son eserlerinde siyahların yoğunluk kazandığı monokrom bir zeminde kubbeleri, alınlıkları, pembe, eflatun, mor ışıklı cami pencerelerini çağrıştıran biçimlere dikkat çeker. Tuvalin yanlarına ve arkasına doğru kıvrılan boyanmış yüzeylerle verilen bir derinlik etkisini dikkat çekici bulur. Çoker'in dengeli, simetrik, yalın ve yerel biçimlerine minimal akım arasında bir sentez kurma çabası pekiştirdiği yorumunda bulunur.²⁴⁴⁶

Naim Uludoğan'ın Edpa Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi 15 Ocak – 3 Şubat 1988 tarihlerinde düzenlenir. Güven Turhan, sanatçının eserlerini “*sadece resim olan resimler*” olarak niteler. Sanatçının “*saf resimsellik*” anlayışıyla açık – koyu karşıtlıkları, renk düzenleri ve istif gibi temel öğelere odaklandığını vurgular. Uludoğan'ın ışık kullanımını “*güzellik unsurunu*” dışlamadan, nesnel görünümü içerisinde ele aldığını belirtir. Turhan'a göre Uludoğan, çağdaş sanatın ve moda akımların “*atmosfer yaratma*” kaygısı ötesinde günlük yaşamda nesnelere kuşatan ışık

²⁴⁴⁴ Kaya Özsezgin, “Yeni Yılın İlk Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 345, İstanbul 1988, s. 48-49.

²⁴⁴⁵ Anonim, “Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 11 Ocak 1988, s. 5.

²⁴⁴⁶ Ahmet Köksal, “Çoker, Cimit, Genç”, *Milliyet Sanat*, 345, İstanbul 1988b, s. 47.

değerlerine odaklanır.²⁴⁴⁷ Suna Tanaltay, Uludoğan'ın resimlerinde doğa sevgisine eşlik eden dengeli ve canlı anlatıma dikkat çeker. Sanatçının ölçülü ve disiplinli çalışmalarında “doğayı aşan bir güzelliğin” yer aldığını düşünür. Uludoğan'ın eserlerinde duygu ve mantığın bir arada olduğu yorumunda bulunur.²⁴⁴⁸

Güler Haşimoğlu'nun on ikinci kişisel sergisi 26 Ocak – 13 Şubat 1988 tarihlerinde Erenköy İş Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, Bodrum ve İstanbul temalı eserleri ile çeşitli doğa izlenimleri içeren eserleri teşhir edilir. Kemal Moralı, sanatçının minyatür estetiği ve çağdaş yaklaşımları sentezleyerek “yapıtlarına ulusal bir anlam kazandırmaya çalıştığını” belirtir. “Bodrum Kalesi” eserinde minyatür sanatının kuş bakışı görünümü ve soyut-geometrik düzen anlayışını bir araya getirdiğini gözlemler. Moralı'ya göre sanatçının eserlerindeki bir başka minyatür etkisi, şekil ve renk zenginliğinin “ışık-gölgeye gereksinim duymadan” yararlanmasıdır. Temel renkleri doğadan bağımsız olarak kullandığı eserlerinde, figürleri tuvalin dışına taşıyarak sonsuzluğu vurguladığına dikkat çeker.²⁴⁴⁹

Adem Genç'in akrilik çalışmalarından oluşan kişisel sergisi 1988 yılı Ocak ayında Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır. Sergide, sanatçının otuz eseri teşhir edilir. Ahmet Köksal, sanatçının biçem kaygısının, D Grubu'ndan itibaren “Batı'dan aktarılmış post-modern akımların” ve non-figüratif eğilimlerin etkisinde kaldığını belirtir. Sanatçının “fizikî göstergeler” olarak tanımladığı spontane, coşkulu ve geometrik temelli yaklaşımlar ile “soyut bir resim diline” ulaştığını gözlemler. Adem Genç'in resmin fiziki varlığını kendi başına bir konu ve bir ifade biçimi olarak kabul ettiğini aktarır. Bu açıdan sanatçıyı “düşünceyi kavramalar düzeyinde yansıtmayı amaçlayan bir sanatçı” olarak tanımlar. Köksal'a göre Adem Genç'in önceki dönemlerdeki biçimsel yaklaşımları, “Amorf Göstergeler” ve “Para-Logos” gibi yeni resimlerinde, sınırlı bir doğa izlenimi ve izleyiciye farklı anlam çağrışımları yapacak dışavurumcu işaretlere dönüşür.²⁴⁵⁰

Ahmet Köksal, 1988 yılı Şubat ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Zeki Faik İzer'in Soyak Galerisi'ndeki sergisinde,

²⁴⁴⁷ Güven Turhan, “Işığı Unutmayan Bir Ressam Naim Uludoğan”, *Sanat Çevresi*, 111, İstanbul 1988, s. 16.

²⁴⁴⁸ Suna Tanaltay, “Naim Uludoğan ve Gerçeği Aşan Güzellik”, *Sanat Çevresi*, 111, İstanbul 1988, s. 17.

²⁴⁴⁹ Kemal Moralı, “Geçmişten Geleceğe Kurulan Köprü ve Güler Haşimoğlu'nun Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 111, İstanbul 1988, s. 74-75.

²⁴⁵⁰ Ahmet Köksal, *age. (1988b)*, s. 47.

çoğunluğu Paris döneminde üretilmiş dekupe kolaj, karışık teknik, yağlıboya ve desenleri teşhir edilir. Köksal'a göre, sergide yer alan eserlerde “*doğal soyutlama ve yorumlar üzerinde çeşitlenen kişisel biçem kaygısı*” derinlik kazanır. Renkli kesik kağıtlar ve guvaş karışımı kolajlarında doğa izlenimleri içeren “*ölçülü, ritmik ve soyut biçimler kombinezonunu*”, İzer'in ilerleyen dönemlerine “*kişilik göstergesi*” olarak netlik kazanır. Sanatçının çini mürekkebi ve füzenele oluşturulmuş desenleri, sanatçının araştırma evrelerini temsil eder. Köksal, sanatçının eserlerini çizgi ve lekenin görsel niteliklerinin yaratıcı potansiyellerini araştıran özgün yapıtlar olarak yorumlar. Arzu Başaran'ın Harbiye Garanti Galerisi'ndeki akrilik, pastel ve yağlıboya resimlerinden oluşan sergisini sanatçının araştırmacı tavrı açısından takdir eder. Başaran'ın yeni – figüratif tarzındaki eserlerinde “*gizil güçler ve imgelem olanakları*” aradığını gözlemler. Sanatçının günlük yaşamın çelişkileri karşısında eleştirel yaklaşımlarını görsel bir düzeye aktardığını vurgular. Köksal'a göre, Arzu Başaran'ın resimlerinde gündelik yaşamdaki toplum baskısı ve yerleşik kurallara karşı bir tepki yer alır. Güçlü deformasyonlar, hızlı – atak tuşlar, etkili renk/leke dokularından oluşan ikili, üçlü figür düzenlemeleri kimlik ve cinsellikten yalınlaştırılmıştır. Arzu Başaran'ın resimleri, deformasyon ve renklerin anlatımcı etkilerinden yararlanarak yeni figürasyon ve yeni dışavurumculuk bireşiminde kendine özgü, yorumcu bir üslup oluşumu geliştirme kaygısını yansıtır.²⁴⁵¹

Nihal Sıralar'ın kişisel sergisi, 13 Şubat – 25 Şubat 1988 tarihleri arasında Dizayn Sanat Galerisi'nde açılır. Abdülkadir Günyaz, sanatçının “*elitizmin cambazlıklarını, yapaylıklarını taşımayan*” eserlerinin teknik başarısı ve içtenliğini takdir eder. Sıralar'ın eserlerinin genel ve akademik kuralları “*hiçe saymanın*” cesaretini içerdiğini belirtir. Sanatçının naif eserlerindeki çocuksu duyarlılığın amatör bir ressam olmasından ziyade yaşamı kavrama biçiminden kaynaklandığını düşünür.²⁴⁵² Naif sanatın yirminci yüzyılın en önemli sanatsal gelişmelerinden olduğunu savunan Günyaz, bu konudaki görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

*“Bir çağın resmini karınca kaderince etkileyerek doğal yoldan,
kendiliğinden oluşumla belli bir sisteme ulaşan naif sanat, yirminci yüzyılda
estetikğin yasalarını kapsayan yaratıcılığın en otantik örneklerinden birini*

²⁴⁵¹ Ahmet Köksal, “Eski Ustalardan Genç Kuşaklara”, *Milliyet Sanat*, 186, İstanbul 1988c, s. 48-50.

²⁴⁵² Abdülkadir Günyaz, “Nihal Sıralar'ın Sergisinin Anımsattıkları”, *Sanat Çevresi*, 112, İstanbul 1988a, s. 84-85.

vermiştir. Bu sanatçılar genel olarak belli ölçülerde geleneklerden kopmadan, çevre kültürlerinden uzaklaşmadan, kendiliğinden, insancıl bir gereksinme sonucu oluşan toplumsal gerçekliğin içtenlikli ve iddiasız, kısmen bilincin, daha çok bilinçaltının egemen olduğu bir düzeyde yapıt vermişlerdir. Artık onu yok saymaktan yana olanlar ve elini tersiyle iteklemek isteyen kişiler, yumuşak kadife altındaki demirin sertliğini duyarak irkilmişlerdir.”²⁴⁵³

Nüzhet Kutluğ’un kişisel sergisi, 1 Mart – 26 Mart 1988 tarihlerinde Destek Sanat Galerisi’nde açılır. Devrim Erbil, Kutluğ’un sanatçı ve eğitimci olarak gösterdiği sürekliliğe dikkat çeker. İspanya’daki eğitimi süresince Madrid Akademisi ve Prado Müzesi’nin, sanatçının yaşamında önemli etkiler bıraktığını belirtir. Erbil’e göre Nüzhet Kutluğ’un sanat yaşamı iki aşamada ele alınabilir. İlk dönem çalışmalarında doğadan hareketle yaptığı figür ve manzaralarında nesnel, gerçekçi bir anlayış görülür. Kırsal kesim ve yöresel temalara olan ilgisini folklorik öğeler ile zenginleştirir. İkinci aşamada ise soyut yaklaşımlar öne çıkar. Bu dönemde uzay temasına odaklanır. Erbil, Kutluğ’un eserlerindeki iki ayrı yönelimin iç içe gerçekleştiğini gözlemler. Soyut – somut, geometrik – organik, dışa dönük – içe dönük, sezgisel – mantıklı gibi karşıt kavram ve olguların bütünleştiğine dikkat çeker. Bu çelişkileri uzlaştırma çabası, Kutluğ’un eserlerini karakteristik yönünü teşkil eder. Sanatçının nesnel bakış ve gözlemci tavrı mantığa dayalı geometrik yapı, nesnenin biçimine yönelik bilinçdışından kaynaklanan lirik ve organik bir anlatım ile birleşir.²⁴⁵⁴ Gönül Gültekin, Kutluğ’un figüratif resimlerinde Anadolu yaşantısını lekeci bir anlayışla ele aldığını, “yarı soyut ve dışavurumcu soyut” çalışmalarında ise biyomorfik obje – geometrik soyut fon karşıtlığına yer verdiğini gözlemler. Gültekin’e göre, “Baltalanmış Ağaç”, “Kırmızı Dolanmış İhtiyar Kök” gibi çalışmalarında fonda rengin ton dereceleri ile oluşturulan yatay ve dikey şeritler derinlik duygusu yaratır. “Uzay” serisindeki yapıtları diptik formunda düzenlemeler içerir. Keskin kenarlı, saydam geometrik düzenlemeler içerisine yerleştirilen organik biçimlerin parçalanması, insanın iç dünyasına yönelik izlenimleri çağırır.²⁴⁵⁵ Mehmet Özet ise Kutluğ’un biçim ve renk ilişkilerine dayanan kompozisyonlarında, çağdaş yorum ve içeriğinin altını çizer. Sanatçının “statik sanat yaratmaları vermek” yerine güzellik ve yaratıcılık olgularına çağdaş bir hassasiyetle

²⁴⁵³ A. Günyaz, *agm. (1988a)*, s. 85.

²⁴⁵⁴ Devrim Erbil, “Nüzhet Kutluğ’un Kişiliği ve Sanatı Üstüne Değinmeler”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 8-9.

²⁴⁵⁵ Gültekin Elibal, “Nüzhet Kutluğ’un Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 10-11.

dikkat çektiği görüşündedir. Kutluğ'un düzen, renk ve biçim yaklaşımlarında “doğaya gönülden bağlı” olduğu değerlendirilmesinde bulunur.²⁴⁵⁶ Ahmet Köksal, Nüzhet Kutluğ'un yeni sergisini, önceki eserlerinin çizgi, leke, renk, doku, istif ilişkileri bakımından “belli şema ve kalıplar içinde çeşitlendiği” uzantıları olarak yorumlar. Sergiye yönelik “Bir tür fantezi ve imgesel kurgu çevresinde soyut dışavurumcu eğilime bağlanabilecek değişik bir yaklaşım” yorumunda bulunur. Önceki sergilerinde de bulunan at kafatası, kök, ağaç gövdesi olarak örneklediği ölüm ve varoluşu simgeleyen başlıca iki tematik motifin yeni sergide yinelendiğini aktarır. Köksal'a göre Kutluğ'un geometrik biçimlerle fantastik bir etki oluşturan yeni resimleri belirli bir anlam ve içerikten ziyade biçimsel özellikleri ile izleyiciyi şoke etmekten öteye geçemez.²⁴⁵⁷

Ahmet Köksal, Mart ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Kadri Özyayten'in 1 Mart – 16 Mart 1988 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan sergisinde,²⁴⁵⁸ son üç yıllık çalışmalarını kapsayan on yedi akrilik çalışma teşhir edilir. Ahmet Köksal, etkinliği, mevsimin izlenmeye değer sergilerinden biri olarak niteler. Köksal, sanatçının ayrıntılı ve titiz tekniğinin yeni bir aşamaya ulaştığını düşünür. Sanatçının yeni çalışmalarında içerik kaygısını çeşitlendirdiğini belirtir. Geometrik düzenlemeler ve püskürtme tekniği ile figürü ikinci planda tutarak “soyut kurgularda yoğunlaştığını” belirtir. Köksal'a göre Özyayten, kavramsal ve simgesel anlatımdan faydalanır. Sanatçının yerleştiği “başsız gövdeleri ve uzamda dağılmış organik nesnelere” renk seçimleriyle ilişkilendirerek 20. yüzyıl insanının “iç gerilimini, çağın olumsuzluklarına karşı var olma umudunu simgeci biçimlemelerle duyumsattığını” söyler. Kadri Özyayten'in alışılmış sanat eğilimlerinin sınırlarını aşan tutumu ile çağdaş beğeniden ve evrensel bir anlatımdan” uzaklaşmadığına dikkat çeker. Mevlut Akyıldız'ın Teşvikiye Galerisi'nde “Tanrılar” ve “Tanrıçalar” kavramlarından odaklandığı sergisinde, sanatçının kompozisyon yeteneğini takdir eder. Akyıldız'ın, mitolojik kahramanlar ve gündelik insan tiplerini arasında alegorik ilişki kurduğunu vurgular. Bu bağlamda gündelik politik davranışlar ve sıradan insan yaşantısı Akyıldız tarafından yergiye konu edilir. Köksal'ın klasik beğeniye bağladığı “boyanın tadı ve yaşayan özünü içeren ‘peinture’ dokusu”, sanatçının güçlü desen ve kompozisyon becerisiyle pekişerek tutarlı bir biçim-içerik bağlantısı ortaya koyar. Tekin Artamel'in

²⁴⁵⁶ Mehmet Özet, “Nüzhet Kutluğ'un Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 11.

²⁴⁵⁷ Ahmet Köksal, “Mart Sergilerinden Bir Demet”, *Milliyet Sanat*, 348, İstanbul 1988d, s.48.

²⁴⁵⁸ Anonim, “Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 7 Mart 1988, s. 5.

Edpa Galerisi'nde 1 Mart – 16 Mart 1988 tarihlerinde gerçekleşen sergisinde,²⁴⁵⁹ İstanbul manzaraları, telaşlı kalabalıklar gibi insan ve kent dokusu gibi konuları sepya renkler içerisinde ele alır. Ahmet Köksal, Artamel'in önceki çalışmalarında benimsediği toplum ve yaşama dönük anlatımcı, yorumlayıcı kaygıların yeni çalışmalarında titiz, sabırlı bir sanat işçiliğine dönüştüğü değerlendirilmesinde bulunur.²⁴⁶⁰

Ayşegül İzer'in Destek Sanat Galerisi'nde kişisel sergisi 1 Mart – 26 Mart 1988 tarihlerinde gerçekleşir. Sergide, sanatçının çinko baskı eserleri teşhir edilir. Süleyman Saim Tekcan, sanatçının çalışmalarını iki grupta inceler. İlk grup çalışmalarında kitlesel lekeler içerisinde strüktür olgusunun öne çıktığını gözlemler. Bu çalışmalarında idoller ve güneş kursları gibi çeşitli tarihi unsurların İzer'in eserlerine kaynaklık ettiğini belirtir. İzer'in ikinci aşamasında ise çizgisel, malzemeye dayalı ve stilizasyonun yoğun olduğu bir anlayışa işaret eder. Bu dönem çalışmalarında tarihi resimlerle bağlantılı içeriklere odaklandığını söyler. Ayşegül İzer'in araştırmacı kimliğini takdir eden Tekcan, sergiyi, genç sanatçının gelecekteki olgun çalışmaları için önemli bir gösterge olarak yorumlar.²⁴⁶¹

Habip Aydoğdu'nun “Uçan Düş” sergisi, 8 Mart – 31 Mart 1988 tarihlerinde Galeri Lebriz'de açılır.²⁴⁶² Erhan Karaesmen, Aydoğdu'nun sanat piyasasının reklam odaklı anlayışından kaçınan, özgün ve tutarlı sanat anlayışını takdir eder. Sanatçının estetik yaklaşımlarında “*dinamik, kıvrak, düşünsel yoğunluğu bazen aşırılığa kaçan*” nitelikler bulunduğunu belirtir.²⁴⁶³ İbrahim Karaoğlu, Aydoğdu'nun “*birey – toplum karşıtlığını, yaşamın antagonizmini ve paradoksunu*” başarı ile kavradığını düşünür. Sanatçının yabancılaşma fenomenini pitoresk bir duyarlılıkla yansıttığı yorumunda bulunur.²⁴⁶⁴ Ahmet Köksal, Habip Aydoğdu'nun 1970'li yıllardan itibaren insan, doğa ve toplumsal ilişkilerin çelişkilerinden yola çıkarak “*yarı soyut, kişisel bir biçem kaygısı*” içinde eserler ürettiğini vurgular. Yeni eserlerinde “*fantastik ve yeni dışavurumcu akımların etkilerini esnek, değişken, kalıplaşmamış bir üslup oluşumunda*” çeşitlediğini belirtir. Gerçeküstücü öğelerin yer aldığı eserlerinde devingen figür ve

²⁴⁵⁹ Anonim, *agm. (7 Mart 1988)*, s. 5.

²⁴⁶⁰ A. Köksal, *age. (1988d)*, s. 48.

²⁴⁶¹ Süleyman Saim Tekcan, “Genç Bir Türk Gravürçüsü: Ayşegül İzer”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul, s. 40.

²⁴⁶² Anonim, *agm. (7 Mart 1988)*, s. 5.

²⁴⁶³ Erhan Karaesmen, “Zoru Denemek”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 50-51.

²⁴⁶⁴ İbrahim Karaoğlu, “Habip Aydoğdu'nun Seyir Defteri: Renkler Çılgılık Çılgılığa Şiir Sessiz”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 52-54.

espas ilişkileri ile coşkulu bir anlatıma ulaşır. Köksal, sanatçının “*Siyahın Gizi*”, “*İz Bırakan Düşler*”, “*Mekân Zaman*”, “*Kuşlar Gibi*” çalışmalarında dinamik figür ve leke dokularının yanı sıra çağrışımcı renk kurguları ile post-modern akımların birikimlerinden yararlandığı kanısındadır. Köksal’a göre Aydoğdu, “*özlem ve mutluluk düşleri diye özetlenebilecek bir resim içeriğini daha açık-seçik bir plana*” yönlendirme çabasıdır.²⁴⁶⁵

Halil Akdeniz’in Beymen Bedesten Sanat Galerisi’ndeki sergisi, 9 Mart – 2 Nisan 1988 tarihlerinde düzenlenir. Tomur Atagök, sanatçının son çalışmalarında biçim ve renk ilişkisinin zengin yorumlar içerdiğini gözlemler. Atagök’e göre resimlerdeki kare, dikdörtgen, prizma, gönye, üçgen gibi formlar, resim yüzeyinde somut gerçeklikler olarak yer alır. Bu formlar, kendi dışlarında başka hiçbir şeye çağrışım yapmaksızın “*tuvalin kendi fiziki gerçeği içinde bütünleşen resimsel öğelerdir.*” Akdeniz’in eserlerinde 20. yüzyıl sanatçısının mekân – hareket – zaman olgularını ifade etme kaygısı açık bir biçimde görülür. Derinlik yanılsaması ya da mekân illüzyonu yaratmak yerine, formların kütsel olarak uzaydaki konumları vurgulanır. Resimdeki temel biçimler, parçası oldukları sonsuzluğa çağrışım yaparken, izleyici ile form arasında fiziki bir ilişki kurar.²⁴⁶⁶ Önder Şenyapılı, Halil Akdeniz’in çevre sorunlarını irdeleyen “*Efes – Ören Görsel Notlar*”, “*İzmir’den Görsel Notlar*” resim serilerinde, bilimsel rapor ve verileri incelediği hazırlık sürecine dikkat çeker. Sanatçının nesnelere kavramsal düzeyde bir iletişim aracı olarak değerlendirdiği görüşündedir. Ayrıca bu nesnelere kompozisyon kurulumundaki soyutlayıcı etkilere sahip olduğu kadar, gerçek dünyaya yaptıkları “*göndermeler*” ile tarihsel çevreye olan duyarlılığı arttırmayı amaçlar.²⁴⁶⁷ Adnan Turani, Halil Akdeniz’in eserlerinin “*zengin, prensiplere dayalı, tamamen geometrik, konkrte biçimlerin resimsel unsur olarak benimsediği*” bir görüşe dayandığını söyler. Resimlerinde yer alan nesnelere, mantıki ya da doğallık ziyade “*resimsel yapılar*” olduğu görüşündedir. Turani’ye göre Halil Akdeniz’in resimlerinde yüzeyler birbirinden farklı türükler ile zenginleştirilir.²⁴⁶⁸ Oğuz Adanır, Halil Akdeniz’in eserlerini bireysellik ve toplumsallık arasında ilişki bağlamında irdeler. Sanatçının toplumsal bir özne olarak, “*toplumun kendisine gönderdiği mesajları kendi*

²⁴⁶⁵ Ahmet Köksal “Galeriden Galeriye”, *Milliyet Sanat*, 189, İstanbul 1988e, s. 48.

²⁴⁶⁶ Tomur Atagök, “Ressam Halil Akdeniz İçin”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 23.

²⁴⁶⁷ Önder Şenyapılı, “Akdeniz, Akdeniz (Müzik Festivali Değil) Resim Şöleni”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 24-27.

²⁴⁶⁸ Adnan Turani, “Halil Akdeniz Hakkındaki Düşüncelerim”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 28-30.

biçimsel yorumuyla tekrar topluma geri gönderdiğini” söyler. Jacques Lacan’ın bilinçdışının toplumsal olduğu tezinden hareketle, Halil Akdeniz’in çalışmalarındaki toplumsal ve tarihi çevre bilincini yorumlar. Sanatçının eserlerini, toplumsal bir konunun öznel dışavurumları olarak niteler.²⁴⁶⁹ İncilay Yurdakul ise Halil Akdeniz’in “*belgesel film fragmanlarını*” çağrıştıran eserlerini “*kültürel, uzamsal ve zamansal boyuta alınan notlarla sanatsal bir belge*” olarak değerlendirir. Renk ve biçim ilişkilerinin tarihsel ve çevresel yapıyı temsil eden nitelikleri çerçevesinde “*öznel bir dünyadan nesnel bir anlatıma*” ulaşma çabası olduğu kanısındadır.²⁴⁷⁰

Ahmet Köksal, Bihrat Mavitan ve Cihat Burak’ın İstanbul’daki yeni sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Bihrat Mavitan’ın kişisel sergisi, 18 Mart 1988’de Atatürk Kültür Merkezi’nde açılır.²⁴⁷¹ Sergide, sanatçının yağlıboya ve karışık teknikteki yeni çalışmaları sergilenir. Ahmet Köksal sanatçının genellikle koyu tonlar üzerinde çalıştığını, “*griler, maviler, metalsi renklerle*” “*lekenin duyarlı, özgün yorumlara elverişli işlevinden*” yararlandığını belirtir. Son çalışmalarında, önceki eserlerine göre “*daha net bir plan*” anlayışı gözlemler. Sanatçının İnsanlara ilişkin gözlemlerini “*imge birikimleriyle düşsel bir fanteziye*” dönüştürdüğü yorumunda bulunur. Köksal, Bihrat Mavitan’ı eserleri bağlamında “*kişinin gizini içeren maskeli figürler ve adsız figüranlarla yorumlamaya elverişli yenilikçi, özgün bir kişilik*” olarak niteler. “*Üç Pencere Üç Işık*”, “*Maskeli Sohbet*”, “*Lesbos*”, “*Çift Kart*”, “*Metalik Figür*”, “*Çiçek, Sütun ve Kadın*”, “*Kutlular*” eserlerinin, sanatçının kişiliğini başarı ile temsil ettiği değerlendirmesinde bulunur. Cihat Burak’ın kişisel sergisi 19 Mart – 6 Nisan 1988 tarihlerinde Kile Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının “*naif ve özgün fantastik öğeler taşıyan, bilgece bir espriyile*” pekişen sanat anlayışını sürdürdüğünü düşünür. Sergide, boy aynasına bakan dantelli figürü, Ankara’da 19 Mayıs törenleri, maskeli balo gibi ilk dönem çalışmalarının yer aldığını aktarır. Köksal’a göre, sanatçının kalın boya tabakaları ve ayrıntılı işçilik içeren yağlıboya çalışmalarında “*dünyaya bir humour ile bakan, düş ile gerçeği, geçmiş ve günümüzü kaynaştıran tutumuna*” ilişkin çeşitlemeler yer alır. Köksal, Cihat Burak’ın gözlem ve

²⁴⁶⁹ Oğuz Adanır, “Halil Akdeniz ve İzmir’den Görsel Notlar”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 31-33.

²⁴⁷⁰ İncilay Yurdakul, “Halil Akdeniz’in Tasarımları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988, s. 34-36.

²⁴⁷¹ Anonim, “Bihrat Mavitan Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 21 Mart 1988, s. 4.

tasarım gücünün birleştiği çalışmalarında “*gerçekle naif öğeleri doğurgan bir fanteziyle çeşitleyen ilginç ve özgün kişiliğini*” takdir eder.²⁴⁷²

Esin Umay’ın kişisel sergisi, 28 Mart – 11 Nisan 1988 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde açılır. Abdülkadir Günyaz, sanatçının perspektifi önemsemediği yüzeysel yaklaşımlarını ve ince yağlıboya kullanımını hocası Sabri Berkel’in etkisi olarak yorumlar. Umay’ın peyzaj, natürmort ve nü çalışmalarında “*duyuş gücünü*” takdir eder. Peyzaj ve natürmortlarında naif, masalsi yaklaşımların öne çıktığını belirtir. Sanatçının eserlerinde biçim ve kompozisyon ilişkileri yanında pastel renkler ile özgün bir ifadeye ulaştığı kanısındadır. Natürmortlarında ise “*naifliğe yönelik bir kübizmin*” izlerinin yer aldığı gözlemler. Günyaz, sanatçıya portre ve nü çalışmalardan “*uzak kalmasını*” tavsiye eder. Umay’ın naif tarzı ve içtenliğinin portre ve nü çalışmalarının kapsamlı çalışmalar gerektiren yapısına engel olacağını düşünür.²⁴⁷³

Özer Kabaş, Neşe Erdok, Sabahattin Tuncer, Nedret Sekban, Kemal İskender, Mevlüt Akyıldız ve Hüseyin Koldaş’ın ortak karma sergisi, 28 Mart – 21 Nisan 1988 tarihlerinde Kayaalp Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, sergiyi insan gerçekliğine odaklanarak hümanist tavrı öncelmesini dikkate değer bulur. Neşe Erdok’un büyük boyutlu figür düzenlemeleriyle çevreden yabancılaşmış insan durumlarını “*soğuk renk tonları ve anlamlı biçim bozmalarla*” örneklediğini aktarır. Özer Kabaş’ın eserlerinde “*klasik ölçülerden kopmayan çağdaş bir figür anlatımının gerçeklik ve duyarlılıkla*” örüldüğünü belirtir. Nedret Sekban’ın “*Kurtuluş Savaşı Destanından*”, “*Karayılan*”, “*Cephane Taşıyanlar*” çalışmalarını “*insan gerçeğinin ulusal bilinçle birleşen anıtsal örnekleri*” olarak niteler. Mevlüt Akyıldız’ın “*Cennet-Cehennem*”, “*Gökkuşağı*”, “*Nuh’ın Gemisi*” isimli yapıtlarının alegorik ve eleştirel anlamlar içerdiğini vurgular. Sanatçının kendine özgü, güçlü bir desen ve boya dokusuyla konuyu etkili bir biçimde ifade ettiğini düşünür. Kemal İskender “*Çemberde Niyet*” dizisinden birkaç yağlıboya ve özgün baskıyla sergide yer alır. Sanatçının ilk dönem çalışmalarındaki biçim bozma yönteminden uzaklaşarak, gerçekçi gözlemlere dayanan psikolojik çözümler yönelişini gözlemler. Sanatçının çalışmalarının Anadolu insanın “*yaşama direncini başarılı gözlemlerle saptayan, anlamlı bir tiplendirme eğilimi*” içerdiğini görüşündedir. Hüsnü Koldaş’ın iki yağlıboya ve özgün baskı çalışmasıyla sergide yer aldığını aktarır.

²⁴⁷² Ahmet Köksal, *agm. (1988e)*, s. 47.

²⁴⁷³ Abdülkadir Günyaz, “*Naif Resim Alanında Yeni Bir Yetenek: Esin Umay*”, *Sanat Çevresi*, 113, İstanbul 1988b, s. 90.

Sabahattin Tuncer'in çıplak figür çalışmasında akademik kriterlerin dışına çıkma kaygısını çağdaş ve ölçülü bir anlatımcılık ile yansıttığını düşünür.²⁴⁷⁴

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda Veysel Günay ve Balkan Naci İslimyeli'nin Nisan ayında açtığı kişisel sergilerini irdeler. Veysel Günay'ın serigrafı ve yağlıboya çalışmalarından oluşan sergisi, 5 Nisan – 30 Nisan 1988'de Beyoğlu Vakko Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının Karadeniz ve Ege bölgesinden peyzajlar ve gündelik yaşam konularına odaklandığını belirtir. Günay'ın “*resmin oluşum ritmiyle yapısal ritmini birlikte yakalamayı amaçlayan*” yeni bir sürece yöneldiğini gözlemler. Önceki resimlerinde “*sınırsız ve kesinlik kazanmış*” mekân olgusunun, yeni çalışmalarında belirli kesitlerde birbirine karışmış, sınırlı yüzeylere dayalı plan ilişkileriyle kurgulandığını söyler. İri ve geniş tuşlar, girift lekeler ve ton ayrımlarıyla soyuta varan devingen bir yapıya işaret eder. Balkan Naci İslimyeli'nin Atatürk Kültür Merkezi'ndeki “Pentimentolar” adlı sergisinde, sanatçının pentimento kavramı bağlamında “*beğenmediği pasajların üzerini yeni katlarla örterek*” çalıştığını aktarır. Köksal'a göre eskimiş fotoğrafları andıran bu yöntem dökülmüş duvar freskleri etkisi yaratır. Portre ve figür düzenlemelerinde ise soğuk tonlar hakimdir. Yer yer sıcak bir leke olarak eklenmiş karpuz dilimi, kavun, nar gibi nesnelere dikkat çeker. Bu nesnelere “*yüzlerin ölümcül niteliğiyle meyvelerin yaşamsal varlığı arasında kavramsal bir çelişki*” oluşturduğu yorumunda bulunur. Sanatçının “*gri değişimler içinde belirip kaybolan renk değerleriyle figürlerin oylumdan çok gölge-yüzeyler olarak*” değerlendirdiği eserlerinin, Rönesans primitiflerini çağrıştırdığını düşünür.

Ali İsmail Türemen'in kişisel sergisi, 1 Nisan – 26 Nisan 1988 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁴⁷⁵ Mustafa Aslier, sanatçının eserlerinde, resmin öğelerine hiçbir anlatım görevi atfedilmeden salt biçimsel güçlerinden yararlandığını belirtir. Konular ve üslupların yüzeysel unsurlar olduğunu düşünen Aslier, sanatçının yaklaşımlarını resimsel öğeleri çağdaş bir kişiliğe ulaştırma çabası olarak takdir eder.²⁴⁷⁶ Haşim Nur Gürel, sanatçının eserlerindeki mavi renk kullanımının anıtsal etkisi ve psikolojik boyutlarıyla bütünlüklü bir biçimde ele alındığını gözlemler. Erotik

²⁴⁷⁴ Ahmet Köksal, “Nisan Ayının Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 190, İstanbul 1988f, s. 47.

²⁴⁷⁵ Anonim, *agm. (21 Mart 1988)*, s. 96.

²⁴⁷⁶ Mustafa Aslier, “Yapmak İstedğini Yapabilen Sanatçı: Ali İsmail Türemen”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988, s. 16.

çağrışımlı amorf kadın figürlerindeki devingen yapıyı vurgular. Türemen'in resimlerinin kaynağı olarak mezar taşlarını işaret eder. Son resimlerinde ise mavi renk çerçevesinde kütleli figür anlayışını temsil eden üç boyutlu resimlerin ilk defa görüldüğüne dikkat çeker.²⁴⁷⁷

Orhan Ersoy'un kişisel sergisi, 2 Nisan – 18 Nisan 1988 tarihlerinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde açılır. Celalettin Eröge, Orhan Ersoy'un çağdaş düşüncesinin formel ya da kurguya dayalı tekniklerine yönelmeden, doğaya sadık kalan anlayışını takdir eder. Resimlerinin “akıl yarattığı düzenin yapaylığının” ötesinde parlak ve sıcak bir palet ile doğal bir anlatıma sahip olduğunu vurgular.²⁴⁷⁸ Türkkaya Ataöv, sanatçının Nurullah Berk'in öğrenciliği döneminde daha keskin olan biçim anlayışının, başarılı bir teknik çerçevesinde “saflığa” yöneldiğini düşünür. Sanatçının akademik eğitiminin etkisiyle güçlü bir kompozisyon anlayışına sahip olduğunu vurgular. Teknik ustalığına eşlik eden duyarlılık ve lirik atmosferi takdir eder.²⁴⁷⁹

Alp Bartu'nun kişisel sergisi, 8 Nisan – 23 Nisan 1988 tarihlerinde Ramko Sanat Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının yöresel duyarlılık ve gözlem birikimlerini değişken üslup anlayışları ile çeşitlediğini belirtir. Sanatçının günlük yaşamdan kesitleri uçucu pastel renkler ve içten bir gözlem ile ele aldığını vurgular. Son çalışmalarında ise kırsal kesimden kent yaşamına yöneldiğine dikkat çeler. Köksal'a göre Bartu'nun figüratif yaklaşımlarında akademik desen sağlamlığı ve güçlü anatomik yapı öne çıkar. Ayrıntılardan arınmış keskin olmayan genel izlenimler uçucu renkler, saydam lekeler ve ince konturlar ile biçimlenir. Işık – gölge etkileri ve oylum kaygılarının yer almadığı çalışmalarında insan- doğa ve yaşamsal ilişkilere yönelik içtenlikli bir yaklaşım görülür.²⁴⁸⁰ Güven Turhan, sanatçının eserlerini “yeni-izlenimci” bir duyarlılık içerisinde yorumlar. Bartu'nun eserlerinde soluk renklerin yanı sıra siyaha yer vermediğine dikkat çeker. Siyah rengin yokluğunda beyazın negatif etkisinin dengeleyici bir unsura dönüştüğünü tespit eder. Turhan'a göre, eserlerde gölge unsuruna yer verilmemesi soyut bir etki yaratır.²⁴⁸¹ Abdülkadir Günyaz, Bartu'nun eserlerinde renk ve biçim öğelerinin bütünlüklü yapısının altını çizer. Lekeler halinde uygulanmış

²⁴⁷⁷ Haşim Nur Gürel, “Ali İsmail Türemen ve Mavi Figür”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988, s. 20-21

²⁴⁷⁸ Celalettin Eröge, “İsta Bir Paysagiste, Mutlu Bir Gezgin: Orhan Ersoy”, *Sanat Çevresi*, 114, s. 22-23.

²⁴⁷⁹ Türkkaya Ataöv, “Ressam Orhan Ersoy İçin”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988, s. 25.

²⁴⁸⁰ Ahmet Köksal, “Alp Bartu'da Yaşam Çeşitlemeler”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988g, s. 4-5.

²⁴⁸¹ Güven Turhan, “Alp Bartu'nun Şiirli Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988, s. 6-7.

renklerin bu bütünlüğe katkı sağladığı görüşündedir. Figürlerin detay ve kimliklerinden arındırılmış yapıları ile tüm biçemlerin birbirine kaynaştığı resimlerini “*anonim güncellikler*” olarak niteler. Günyaz, sergi bağlamında, Sanatçının gelecek dönemi için deformasyonu arttırıp non-figüratif bir anlayışa yönelmekle, elit bir anlatım içerisinde koleksiyonerin beğenisine hitap etmek arasında karar vermek zorunda olduğu değerlendirmesinde bulunur.²⁴⁸²

Sabri Berkel’in retrospektif sergisi, 12 Nisan – 11 Mayıs 1988 tarihlerinde Yem Sanat Galerisi’nde açılır.²⁴⁸³ Necmi Sönmez, Berkel’in çalışmalarını kronolojik bir gelişim şeması içerisinde irdeler. Berkel’in 1946-1947 dönemi çalışmalarında Cezanne’in etkisinde “*yalın form endişeleri*” ile akademik anlayışa karşı sorgulayıcı araştırmalar yaptığını belirtir. 1949-1950 yıllarında ise Andre Lhote’un etkisi ile Braque etkileşimli “bağımsız kuramsal araştırmalara” yöneldiğini vurgular. Sönmez’e göre, Berkel’in 1951 – 1953 döneminde ürettiği “*Mimar Sinan*”, “*Yoğurtçu*”, “*Simitçi*” gibi eserlerinde figüratif yaklaşımlar, soyutlama ekseninde dekoratif ve soyut öğelerle uzlaşır. 1955’te yaptığı kaligrafi etkileşimli çalışmalar iki boyut, grafiksel yaklaşımlar ile yüzey olgusuna odaklanır. 1963-1964 yıllarında ise lekeci bir anlayış çerçevesinde resimsel, soyut bir gerçekliğe ulaşır. Berkel’in modern evresi ise 1971 – 1988 yıllarını kapsar. Bu dönemde geometrik şema, ritim ve hareket gibi unsurlar öne çıkar. Aynı motifin farklı renkler ya da değişen tonlar içerisinde ele alındığı eserlerinde “*lekenin dışsallığı geometriyle desteklenir.*” 1980’lerde ise sanatçının ulaştığı yalın anlatım mutlak bir bütünlük ile ulaşılması güç bir plastik yetkinliği temsil eder.²⁴⁸⁴

Ali Haydar Pektaş’ın Yapı Kredi Bankası Galatasaray Kazım Taşkent Sanat Galerisi’ndeki sergisi 18 Nisan – 30 Nisan 1988 tarihlerinde gerçekleşir.²⁴⁸⁵ Ayla Ersoy, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının eserlerindeki çıkış noktasının doğa olduğunu vurgular. Son dönem eserlerinde eski Türk evlerinden edindiği anlık izlenimleri empresyonist stilde parlak ve ışıklı renklerle tuvale aktardığını belirtir. Ayla Ersoy’a göre Pektaş pastel ve suluboya tekniklerini rahatlıkla kullanarak çevreyi algılama gücünü estetik bir bütüne dönüştürür. Mimari ve doğa kesitlerinin nesnelliklerini belgeleyici bir yaklaşım ile ilişkilendirir. Pektaş’ın doğa görüntülerinin dışına çıkarak

²⁴⁸² Abdülkadir Günyaz, “Alp Bartu’nun Bugünü ve Yarını”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988c, s. 8.

²⁴⁸³ Anonim, “Mayıs’88 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1988, s. 97.

²⁴⁸⁴ Necmi Sönmez, “Soyut, Leke, Modern Olarak Sabri Berkel’in Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988, s. 10-12.

²⁴⁸⁵ Anonim, “Nisan’88 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988b, s. 96

biçimsel kurgu araştırmalarına girişmesini tavsiye eder. Ayrıca, “*Batılı sanatçıların yapıtlarının ikinci sınıf taklitleri ile ortaya çıkıp büyük sanatçı geçinenlere ve ekonomik güçleri ile her kapıyı açarak ün sağlamaya çalışanlara karşı*” Ali Haydar Pektaş gibi sanatçılardan yana olduğunu ifade eder.²⁴⁸⁶

Nermin Bezmen’in kişisel sergisi, 30 Nisan – 12 Mayıs 1988 tarihlerinde Kile Sanat Galerisi’nde açılır. Ayla Ersoy, sanatçının önceki dönemlerinde minyatür geleneğini sürdüren çalışmalarını anımsatır. Son dönem eserlerinde ise üç yıllık bir araştırmanın ürünü olarak yeni bir evreye girdiğini gözlemler. Ersoy’a göre Nermin Bezmen’in aldığı eğitimin temelde Türk süsleme sanatlarına dayanması, sergide yer alan eserlerin biçimsel yapısında etkilidir. Son sergisinde minyatür geleneğinden uzaklaşarak naif bir anlatıma ulaşır. Kompozisyon düzenlemeleri, detaycı anlatım, ince işçilik, kalın kontur çizgileri gibi unsurlar geleneksel Türk sanatlarından izler taşır. Büyük boyutlu çalışmalarında Âdem ve Havva’nın yaşamından çeşitli kesitler, benzer mekân düzenlemeleri içerisinde naif bir anlatımla ele alınır. Bu çalışmalarında halk sanatına içkin figür ve biçimler, Doğu’ya özgü bir mistisizm içinde yorumlanır. Ayla Ersoy, sanatçının eserlerini teknoloji çağının karmaşıklığı içerisinde “*doğüstü başka bir aleme gitmek*” olarak yorumlar.²⁴⁸⁷

İkinci Uluslararası Asya – Avrupa Sanat Bienali, 2 Mayıs – 30 Haziran 1988 tarihleri arasında gerçekleşir. Resim salında birincilik ödülü Ergin İnan’a, ikincilik ödülü ise Burhan Uygur’a verilir. Önder Şenyapılı, ikinci bienalin öncekine kıyasla sönük geçtiğini düşünür. Türk sanatının yurtdışına açılması konusunda yeterli çaba gösterilmesi durumunda, dünyada tanınırlık kazanan Türk sanatçı sayısının artacağından emin olduğunu söyler. Buna karşın Türkiye’de düzenlenen uluslararası ölçekli bir bienalde dahi Türk sanatına yönelik bir yarar sağlanamadığını savunur.²⁴⁸⁸

Naile Akıncı’nın kişisel sergisi, 2 Mayıs – 27 Mayıs 1988 tarihler arasında Kayaalp Sanat Galerisi’nde açılır. Sergide, balıkçılar, yöresel figürler, Adalar, Eyüp, Kadıköy ve çeşitli doğa izlenimlerinin yer aldığı eserler teşhir edilir.²⁴⁸⁹ Mehmet Ergüven, sergiye ilişkin yazısında, sanatçının titiz bir çevrenin saygısını kazanmasına karşın Türk resminde “*ayrıcılıklı bir yer edinmemiş olmasının*” nedenlerini irdeler.

²⁴⁸⁶ Ayla Ersoy, “Ali Haydar Pektaş’ın Resim Sergisi Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 114, İstanbul 1988, s. 81.

²⁴⁸⁷ Ayla Ersoy, “Nermin Bezmen Sergisi Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 115, İstanbul 1989, s. 62-63.

²⁴⁸⁸ Önder Şenyapılı, “İkinci Asya Avrupa Sanat Biyentali”, *Sanat Çevresi*, 117, İstanbul 1989, s. 71.

²⁴⁸⁹ Anonim, “50. Yılda Onur Ödülü”, *Cumhuriyet*, 21 Mayıs 1988, s. 4.

Akıncı'nın ölçülü kişiliği etkisiyle “*kesin ve gerekçelerini kanıtlayabileceği*” bir estetik tavrının olmadığını savunur. Sanatçının “*Eyüp*” serisindeki resimlerinde “*algı ile izlenim*” arasında kararsız kalarak aceleci davrandığını gözlemler. Resim diline önemli bir yenilik getirmemekle birlikte içtenlikle karşıtların dengesini aradığını düşünür.²⁴⁹⁰ Sezer Tansuğ, Naile Akıncı'nın Zeki Kocamemi atölyesinde aldığı eğitim doğrultusunda “*bilimsellik düzeyinde bir sorumluluk bilincine*” sahip olduğu görüşündedir. Tansuğ'a göre Naile Akıncı'nın eserlerinde, biçimsel araştırmanın sınırlarını zorlamaktan kaçınan ve belirli şematik tekrarların olduğu tercihler ön plandadır. Ancak bu şemalar uzun yıllara yayılan nesnel doğa gözlemlerine ilişkin disiplinli bir süreklilik göstererek Naile Akıncı'nın karakteristik biçemlerine dönüşür.²⁴⁹¹ Önder Şenyapılı, Naile Akıncı'nın resimsel bütünlüğe verdiği önemin altını çizer. Şenyapılı'ya göre Akıncı'nın resimlerinde en küçük ayrıntının dahi atlanmadığı, ancak ayrıntıların bütünün önüne geçmediği dengeli ve nesnel bir yaklaşım yer alır. Doğaya koşut içtenliğini ve renk düzenini takdir eder.²⁴⁹² Ayla Ersoy, sanatçının dengeli üslubunun çizgisel yapı ve renk arasında gözlemlenebileceği kanısındadır. Eserlerinde hiçbir resimsel öğenin bir diğerine üstünlük kurmadığını gözlemler. Mekân düzenlemelerinde ise nesnelere soyutlama kaygısı dinamik bir yapı içerisinde çağdaş bir duyarlılık sergiler. Sanatçının, belirli bir sanat akımına bağlanmak yerine, çeşitli üslupların özelliklerini kendine özgü bir anlayış içerisinde değerlendirdiği çıkarımında bulunur.²⁴⁹³ Turgay Gönenç, Naile Akıncı'nın eserlerinde görülen hücresele bütünlüşme özelliğinin çizgide çok boyutlu bir ritim, renklerde ise valöre dayalı bir zenginliğe ulaştığı kanısındadır. Son dönem çalışmalarında farklı bakış açılarından ele alınan mekân düzenlemelerinin Doğu-Batı sentezi amacına dönük bir çaba olarak yorumlar.²⁴⁹⁴

Abidin Dino'nun kişisel sergisi, 6 Mayıs – 27 Mayıs 1988 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde açılır.²⁴⁹⁵ Sergide, sanatçının 1967'de Montpellier'de geçirdiği böbrek ameliyatı döneminde çizdiği desenler, yağlıboya çalışmaları ve karışık teknik monokrom resimleri teşhir edilir. Ahmet Köksal, Dino'nun “*sanatsal olmaktansa yaşamsal olmayı*” istediğini aktarır. Köksal, Abidin Dino'nun son çalışmalarına ilişkin

²⁴⁹⁰ Mehmet Ergüven, “Naile Akıncı İçin”, *Sanat Çevresi*, 115, İstanbul 1988, s. 6-7.

²⁴⁹¹ Sezer Tansuğ, “Naile Akıncı İçin Bir Tahlil Denemesi”, *Sanat Çevresi*, 115, İstanbul 1988, s. 8-9.

²⁴⁹² Önder Şenyapılı, “Naile Akıncı Doğayı Seviyor, Resmi Seviyor ve de Sayıyor”, *Sanat Çevresi*, 115, İstanbul 1988, s. 10-11.

²⁴⁹³ Ayla Ersoy, “Doğa Tutkunu Bir Ressam: Naile Akıncı”, *Sanat Çevresi*, 115, İstanbul 1988, 13.

²⁴⁹⁴ Turgay Gönenç, “Naile Akıncı'nın Doğasındaki Resim”, *Sanat Çevresi*, 115, İstanbul 1988, s. 16.

²⁴⁹⁵ Feriha Büyükcü, “Ameliyat Serüveninin Desenleri”, *Cumhuriyet*, 4 Mayıs 1988, s. 4.

“acının iç devinimini vurgulayan kıvrımlı, bükümlü çizgilerin hat sanatına eğilimli, anlatımcı ve etkili bir deformasyon yeteneğinin” ürünü olduğu yorumunda bulunur. Çizgilerdeki biçim özgünlüğü üzerinde duran Köksal, “izleyiciyi soyut ilgilerin ötesinde, evrensel anlam ve devinimlere” götürdüğünü söyler. Sanatçının eski bir hat ustasının uzun deyim ve disiplinine dayanan “kararlı, dinamik ve atılgan fırça jestleriyle” biçimlenen desenlerinin gözleme dayalı tutkusunun ürünü olduğunu söyler.²⁴⁹⁶

Zeki Fındıkoğlu’nun gravür sergisi, 12 Mayıs – 4 Haziran 1988 tarihlerinde Alarko Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Köksal, sanatçının serigrafî çalışmalarının Anadolu’nun yüzyıllara yayılan doğa, kültür ve yaşamına ilişkin kaynaklardan beslendiğini belirtir. Nakış geleneğinin yanı sıra Yunus Emre, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Köroğlu gibi halk şiirinin önde gelen isimlerinden etkilendiğini vurgular. Sözlü geleneğe ilişkin içerikleri yalın, renkçi ve aydınlık bir görselliğe ulaştırmasını takdir eder. Sanatçının Anadolu halk kültürünün değerlerini “gönül bağıyla özdeşleşmiş bir duyarlılıkla” somut, nesnel ve dolaysız bir biçimde anlattığı görüşündedir. Eserlerindeki grafik değerlerin son dönemlerde illüstratif bir nitelik kazandığını aktarır. Zeki Fındıkoğlu’nun Anadolu’nun ve Türk ulusal kültürünün zengin motif repertuarını çağdaş bir yorumla pekiştirmesini takdir eder.²⁴⁹⁷

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi’nin beşincisi, 24 Mayıs – 15 Haziran 1988 tarihleri arasında Dolmabahçe Sarayı 1. Hareket Köşkü’nde düzenlenir. Semih Kaplanoğlu, sergi mekânının izleyici seyri açısından doğru bir tercih olduğunu belirtir. Enstalasyon çalışmalarının yoğunluklu olduğu sergide, sanatçıların mekânı şekillendiren tarihî ve coğrafi bağlamları analiz ederek eserlerinde yansıttığını gözlemler. İsmail Saray, Canan Beykal, Serhat Kiraz, Erdağ Aksel, Ayşe Erkmen gibi sanatçıların enstalasyonlarındaki “inatçı tutumları, sorgulayıcı tavırları ve tutarlı üretimleri” çerçevesinde serginin “olası bir kopuşun habercisi” olduğu yorumunda bulunur.²⁴⁹⁸

²⁴⁹⁶ Ahmet Köksal, “Bir Mevsimin Sonlarında”, *Milliyet Sanat*, 194, İstanbul 1988h, s. 47.

²⁴⁹⁷ Ahmet Köksal, “Fındıkoğlu’nun Özgün Baskılarında Çiçeklenen Anadolu”, *Sanat Çevresi*, 115, İstanbul 1988j, s. 76-77.

²⁴⁹⁸ Semih Kaplanoğlu, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisinden Bir Kesit”, *Gergedan*, 17, İstanbul 1988, s. 10-11

Bedri Baykam'ın “*İç Manzaralar*” sergisi 1988 yılı Mayıs ayında Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır. Şükran Moral, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, serginin açılış etkinliğindeki yoğun ilgiye dikkat çeker. Bedri Baykan'ın eserlerini anlamak için ön yargısız bir yaklaşımın gerektiğini vurgular. Moral'a göre Bedri Baykam, çağdaş sanatçıyı örnekleyen başarılı bir “*prototip*” olarak, betimleyici sanattan ziyade “*çağın sanatını*” sorgulamaya yönelir. Sanatçının yalnızca tuval ressamı olmadığını belirten Moral, disiplinlerarası yaklaşımlar çerçevesinde yeni – dışavurumculuğa yenilikler kattığını düşünür.²⁴⁹⁹ Türkiye'de ise yeni – dışavurumculuk algısına ilişkin sorunları ve Bedri Baykam'a yönelik eleştirileri Türk sanat ortamının mevcut yapısı çerçevesinde şu sözlerle değerlendirir:

“İki bin yılına on iki kala sanata hala yerel, ulusal gibi kalıplarla yaklaşanlar elbette Bedri'yi anlaşılmasız sözcüklerin ardına sığınarak suçluyorlar. ‘Özgünlüğü’, ‘kültür emperyalizmini’, ‘çağdaş’ kavramlarını sıralayarak ne denli bilgili olduklarını savlasınlar. Elimizdeki tek ölçüyle bile bu kişilerin sanattan nereye dek anladıklarını cümle aleme kanıtlarız. Bu kişiler post-empresyonist artıkları veya kötü Fikret Mualla taklitlerine methiyeler düzmekte. Türk sanatına en büyük kötülüğü örümcek kafalı yazarlar yapmakta. Bunlar bir sene önce yerin dibine batırıldığı ressamı bir sene sonra göklere çıkarabiliyor. Çünkü bu ara karşılıklı çıkar ilişkileri içinde olan galericiyle bu ressam arasındaki ilişkiler de yumuşuyor, kim bilir belki de bu galerici, yatırım yaparak birkaç resim ısmarlıyor ressama. Çıkarlar söz konusu. Galeriye diyecek sözümüz yok çünkü o işin ruhuna uygun davranıyor.”²⁵⁰⁰

Nail Payza'nın ağaç baskı ve gravür çalışmalarından oluşan sergisi 1988 yılı Haziran ayında Galeri Feyzal'da açılır. Kaya Özsegin, sanatçının büyük boyutlu soyut-geometrik yağlıboya kompozisyonlardan sonra ağaç baskı resimlere yöneldiğine dikkat çeker. Payza'nın “*uzman bir gravürcününün meslek inceliklerini aşabilecek kalite düzeyine*” ulaşan yapıtlar ortaya koyduğunu söyler. Çizgisel düzenlemelerindeki ustalığın, ağaç baskı tekniğine içkin koşullarla birleşerek olgun bir estetik aşamaya ulaştığı yorumunda bulunur. Buna karşın, eserlerin “*takdim edilmesi*” açısından bazı eksik noktalara dikkat çeker. Paspartuların daha geniş tutulması ve çerçevelere daha

²⁴⁹⁹ Şükran Moral, “Yeni Dışavurumcu Sanatçı Bedri Baykam'dan İç Manzaralar”, *Sanat Çevresi*, 117, İstanbul 1988a, s. 32-33.

²⁵⁰⁰ Ş. Moral, *agm. (1988a)*, s. 33.

fazla özenilmesi gerektiğini vurgular. Bu sayede standart sergileme yönteminin yarattığı monoton görüntüden uzaklaşmış olacağını düşünür.²⁵⁰¹

“Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi”, 5 Temmuz – 20 Ağustos 1988 tarihlerinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1 Eylül – 15 Eylül 1988’de İzmir Resim ve Heykel Müzesi, 30 Eylül – 14 Ekim 1988 tarihleri arasında Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nde gerçekleşir.²⁵⁰² Sergi seçici kurulu Alaaddin Aksoy, Şükrü Aysan, Canan Beykal, Bülent Erkmen, Candeğer Furtun, Ergin İnan ve Seyhan Topuz’dan oluşur.²⁵⁰³ Serginin yarışma aşamasına gönderilen üç yüz kırk yedi çalışmadan, yirmi sekiz sanatçının otuz iki eseri seçilir. Sergi başarı ödülleri Cengiz Çekil, Ann Aksel ve Nur Özalp’e verilir.²⁵⁰⁴ Kaya Özsezgin, yüzlerce eser arasından otuz iki eserin seçilmiş olmasını “özgünlük değerini sorunsallık çizgisinde yansıtma becerisi üstlenmiş” yapıt sayısının az olmasıyla ilişkilendirir. Serginin, “konformist görüş ve uygulamalar dışında kalan yapıtların” öncelik kazandığı bir çizgide olduğu yorumunda bulunur.²⁵⁰⁵ Ahmet Köksal ise seçici kurulun değerlendirmelerinde sanatçıları avangart bir kimliğe yönlendirme amacı taşıdığını düşünür. Serginin “gelenek, görenek, ulusallık” yerine “evrensel araştırma, kaygı ve deneylerine plastik cevaplar vermeyi” hedeflediğini belirtir. Bu tutumu onaylamayan Köksal, Türk sanatında çağdaşlık olgusunun toplumsal, ekonomik ve kültürel süreçler deneyimlenmeden, aktarımcı ve özentili bir tavırla ele alındığını savunur.²⁵⁰⁶ Serginin üslup çeşitliliğine ilişkin gözlemlerini şu sözlerle aktarır:

“Bir yanda karışık gereç ve tekniklerle hazırlanmış alan düzenlemeleri, öte yandan soyut ve yeni ekspresyonist akımların uzantılarını taşıyan tuvaler, minimal eğilimli yalın ve anıtsı kurgular, geometrik soyutlamayı üç boyutla somutlaştıran uygulamalar, nesne anlatımından betik ve kavramsal sanata uzanan düzenlemeler ve baskı tekniğiyle yinelenmiş karelerle görsel anlatım ve algılama olanaklarını alabildiğine genişletmek isteyen deneysel bir yöntem.”²⁵⁰⁷

²⁵⁰¹ Kaya Özsezgin, “Teknik Yetkinliğin Önemi”, *Milliyet Sanat*, 194, İstanbul 1988, s.50-51.

²⁵⁰² Anonim, “Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1988, s. 50.

²⁵⁰³ Anonim, “Günümüz Sanatçıları Sergisi”, *Cumhuriyet*, İstanbul 1988, s. 4.

²⁵⁰⁴ Anonim, “Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi Sonuçları”, *Sanat Çevresi*, 117, İstanbul 1988, s. 34.

²⁵⁰⁵ Kaya Özsezgin, “Günümüz Sanatçıları Ankara’da”, *Milliyet Sanat*, 202, İstanbul 1988, s.49-50.

²⁵⁰⁶ Ahmet Köksal, “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 356, İstanbul 1988k, s. 54-55.

²⁵⁰⁷ Ahmet Köksal, *agm. (1988k)*, s. 55.

Bala Arıdurdu, Müşerref Zeytinoglu, İnci Eviner ve Murat Sinkil'in ortak karma sergisi, 6 Ekim – 30 Ekim 1988 tarihlerinde Gorbon Sanat Galerisi'nde açılır. Ahmet Köksal, sergide insan yaşamına yönelik varoluşçu temaların dışavurumcu ve yeni figürasyon sentezi bir yaklaşımla ele alındığını belirtir. Bala Arıdurdu'nun eserlerindeki yarı soyut öğeler ve devinimli lekelerden oluşan fonlar üzerindeki renkli figürlerin, “gövdenin iç dünya ile çelişkisini, gizemli ve ölümcül bir bekleyişi, yabancılaşma olgusu ve insanın evrimini henüz tamamlamadığı bir içeriği duyumsattığı” yorumunda bulunur. Müşerref Zeytinoglu'nun toplumsal kurallara ve kalıplaşmış değerlere, yaşam biçimlerine sanatıyla karşı çıktığını düşünür. Önceki çalışmalarına nazaran yüzey – leke, figür – kitle ilişkisinin yeni çalışmalarında belirsizleştiğini gözlemler. İnci Eviner'in akrilik, pastel, füzen resimlerinde “yaşamsal olanın temelindeki öz dinamikleri doğuran, onları yaratmanın simgesine dönüştürmek isteyen” bir eğilimde olduğunu gözlemler. Sanatçının organik soyutlamalara duyduğu yakınlığı renkçilikle vurguladığını belirtir. Murat Sinkil'in yağlıboya çalışmalarında, insan yaşamı, çevre, yaşam standartları, fanteziler ve rastlantılardan oluşan bir senteze ulaştığı görüşündedir. Köksal, sanatçının deneysel ve araştırmacı bir yaklaşımın ürünü olduğunu düşündüğü çalışmalar, Sinkil'in “çözümleyemediği olayların dışavurumcu bir güncesidir.”²⁵⁰⁸

“Güngörmedik Bedri Rahmi Resimleri Sergisi”, 8 Ekim 1988'de Studio Art'ta açılır. Bülent Özer, sergi hakkındaki incelemesinde kültür, gelenek ve modernleşme olgularını tartışır. Türkiye'de kültür – sanata canlılık, hareketlilik, değişebilirlik hakkı tanınmadığını belirten Özer, bilgi ve kültür kavramlarının birbirine karıştırıldığını düşünür. Çağdaş değerler üretmeyen toplumlarda geçmişe yönelik övgü, yineleme, araştırma ve yeniden canlandırma gibi davranışların sorunların çözümü ile özdeş olarak kabul edildiğini vurgular. Bilim ve sanatta böylesi bir yaklaşımın çağdaş hayatı yadsıyan “gülünç sonuçları” olduğu görüşündedir. Bülent Özer'e göre Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun farkı, çağdaş dünyanın evrensel değerleri ve modern kültürü iyi bir şekilde özümsemesinde yatar. Sanatta modernizmin önemli koşullarından biri olan sanat ve zanaatlar arasındaki hiyerarşik ayrımın ortadan kaldırılma istenci, Eyüboğlu'nun eserlerinde açıkça görülür. Bauhaus Okulu ile kuramsallaşan bu düşünce, Türkiye'de ilk defa Bedri Rahmi Eyüboğlu ile temsil edilir. Sanatçının yerel değerleri evrensel bir yaklaşımla ele aldığı çalışmaları, halk zanaatları ile yüksek kültüre içkin sanat olguları

²⁵⁰⁸ Ahmet Köksal, “Gençlerden Bir Dörtlü”, *Milliyet Sanat*, 362, İstanbul 1988, s. 48-49.

arasındaki sınırları kaldırır. Aynı zamanda, eserlerinde kullandığı malzeme çeşitliği ve soyut yaklaşımları, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Türk resim sanatının kuramsal bir zeminde çağdaşlaşması açısından öncü örneklerdir.²⁵⁰⁹

Hale Arpacıoğlu'nun resim sergisi 17 Ekim – 12 Kasım 1988 tarihlerinde Mine Sanat Galerisi'nde açılır. Şükran Moral, sanatçının “*abartılı ve sıradan çevre ilişkilerine*” odaklandığını belirtir. Eserlerinde, bireye özgü durumlar ve kent insanının niteliklerine yönelik yergiler gözlemler. Moral'a göre Hale Arpacıoğlu yeni – dışavurumcu ekolün bilinen kavramları ile anlaşılması güç bir sanatçıdır. Son zamanlarda genç sanatçılar tarafından deformasyona indirgenmiş dışavurumculuğa itiraz eder. Üslupların, çağın yaşama biçimlerine göre şekillendiğine dikkat çeker. Bu bağlamda, “*birey olunmadan*” bilinçdışı süreçlerin algılanamayacağını vurgulayan Moral, biçimsel deformasyona dayalı yaklaşımların “*bu gerçeği gizlemek için*” işlerlik kazandığını savunur. Hale Arpacıoğlu'nun eserlerini ise içerik ve biçimde samimi bir öznellik içermesi açısından takdir eder.²⁵¹⁰

Hüseyin Bilişik'in resim sergisi Ramko Sanat Galerisi'nde 4 Kasım – 25 Kasım 1988 tarihlerinde açılır. Güven Turhan, Bilişik'in sergisinde, önceki çalışmalarına göre önemli yenilikler gözlemler. Büyük renk lekeleri, parçalı kompozisyon yapısı, anlatım kaygısı duymayan bir içerik ve coşkulu renk patlamalarının öne çıkan yenilikler olduğunu belirtir. Yörük kadınlar gibi temaların eski çalışmalarından süre gelen içerikler olmasına karşın “*her şeyin yeni bir resim dili içerisinde*” üretildiğini vurgular. Sanatçının deneyim ve birikime dayanan değişimini “*köyün, köylünün geçmişinden çıkararak*” soyuta varma isteği olarak yorumlar.²⁵¹¹ Suna Gören, sergiye ilişkin yazısında, sergide teşhir edilen “*Soyutun Baskısı*” eserine odaklanır. Gören'e göre dikey aksta resmin üçte ikisini kaplayan obje ile bu objeye bağlı biçimler “plastik soyuttan çok fantastik sürrealizme” yakındır. Kütle kazandırılmış biçimler, renkleri ve yapıları bağlamında erotik çağrışımların belirginleşmesinde rol oynar. Sağ ve orta bölümleri kaplayan hacimli objeler kümesi figüratif görselliği resmin bir ucuna atarak “soyut kavramın” egemenliğini sağlar. Suna Gören, Hüseyin Bilişik'in “*Soyutun Baskısı*”

²⁵⁰⁹ Bülent Özer, “Bedri Rahmi Deyince”, *Argos*, 2, İstanbul 1988, 16-18.

²⁵¹⁰ Şükran Moral, “Hale Arpacıoğlu'nun Resimleri ve İnsan, İnsan...” *Argos*, 3, İstanbul 1988b, s. 22.

²⁵¹¹ Güven Turan, “Giz’li Bir Hüseyin Bilişik”, *Sanat Çevresi*, 121, İstanbul 1988, s. 32-33.

eserini, “yıllar boyunca denediği ve gerçekleştirdiği yolların sentezi” olarak yorumlar.²⁵¹²

Hüseyin Avni Öztopçu'nun kişisel sergisi, 7 Kasım – 28 Kasım 1988 tarihleri arasında Garanti Yonca Sanat Galerisi'nde açılır.²⁵¹³ Muammer Öner, Öztopçu'nun eserlerinde mekân, ışık, renk gibi değerlerin çağdaş değişimler perspektifinde güncel resim sanatına yansımaları üzerine odaklandığını belirtir. İlk araştırmalarında espas kavramı üzerinde önemle durduğunu vurgular. Öner'e göre sanatçının önde gelen araştırması I. Kant'ın mekân algısı hakkında fikirlerden kaynaklanır. Kant'ın “*mekân ve zaman aklın her türlü deneyden önce gelen sezileridir*” söylemi çerçevesinde “soyut espas” veya “hayali mekân” olarak nitelediği çalışmalara yönelir. Mekân, ışık ve obje kavramlarını “*kurgusal mekân*” bütünlüğüne ulaştırmaya çalışır. Siyah – beyaz kontrastlarını objelerin hareket ve dokularını pekiştirmek için kullanır. Sonraki dönem çalışmalarında gri – beyaz derecelenmeleri, yerini renkli bir skalaya bırakır. Biçimle arasındaki karşıtlığa dayalı gerilimler çözülerek geometrik düzlemleri oluşturan ritmik öğeler yer alır.²⁵¹⁴

Mehmet Güteryüz'ün resim ve desenlerinden oluşan kişisel sergisi 9 Kasım – 30 Kasım 1988 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi'nde açılır. Vasıf Kortun, Mehmet Güteryüz'ün eserlerini “*dünya resmi çerçevesinde*” tartışmak gerektiğini düşünür. Mehmet Güteryüz'ün eserlerine yönelik “*özgünlük*” eleştirisinin “burjuva sanatının takıntısı” olduğunu düşünür. Vasıf Kortun'a göre Mehmet Güteryüz'ün bazı desenleri Türkmen kökenli İslâm minyatürlerindeki devleri ve canavarları anımsatır. Ancak bu benzerlik biçimsel atıflardan daha fazlasını ifade eder. Kortun'a göre Doğu – Batı sentezi gibi yaklaşımlar “*oryantalist bir rakkaslıktan*” fazlası değildir. Kortun, Güteryüz'ün sentezci bir tutumda olmadığını altını çizer. Grotesk yaratıkların İslâm resminin “*zalim duyguları, hayvansal tutkuları, küçük arzuları*” anlatmak için yetersiz kaldığını anımsatır. Houghton Şehnamesi'nde yer alan korku verici yaratıkların deformasyon ve cinsel uzuvlarının gösterilmesi açısından İslâm minyatür geleneğinden ayrıldığına dikkat çeker. Bu açıdan grotesk tavrın geleneğe karşı özgürlük alanı kurar. Kortun'a göre Mehmet Güteryüz'ün desenleri ile Houhton Şehnamesi'ndeki benzerlik, söz konusu özgürlük alanı çerçevesinde anlam kazanır.

²⁵¹² Suna Gönen, “Bilişik'te Soyutun Baskısı”, *Sanat Çevresi*, 121, İstanbul 1988, s. 35

²⁵¹³ Anonim, “Kasım '88 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 121, İstanbul 1988, s. 94.

²⁵¹⁴ Muammer Öner, “H. Avni Öztopçu'nun Uzam Yolu”, *Sanat Çevresi*, 121, İstanbul 1988, s. 88-89.

Ayrıca figürlerin yerleşimleri, mekânın kapalı yapısı ve cinsellik vurgularının biçimlenişi arasında ortak tavırlar görmek mümkündür. Kortun, Güleriyüz'ü deformasyon ve insan gerçekliğine yaklaşım tarzı açısından Cezanne, Picasso, Bacon gibi “erkeci bir geleneğin içerisinde” düşünülmesi gerektiğini savunur.²⁵¹⁵

Yıldız Çitçi'nin kişisel sergisi, 11 Kasım – 30 Kasım 1988 tarihlerinde Galeri Baraz'da açılır. Sergide, elliye yakın büyük boyutlu yağlıboya çalışma teşhir edilir. Ayla Ersoy, sanatçının ilk eserlerinde salt siyah – beyaz kompozisyonlara yer verdiğini, sonrasında rengin hâkim olduğu eserler ürettiğini aktarır. Sanatçının soyut çalışmalarında iki ayrı formu birbiri içine geçirerek yeni ve özgün kurgulara yöneldiğini belirtir. Sert, köşeli soyut geometrik formların, spontane olarak dağılan formsuz şekillerle karıştığını gözlemler. Ersoy'a göre resim düzenindeki mantikî unsurlar ile spontane değerler arasındaki karşıtlıklar “akıl ile duygu, mantık ile mantıksızlık, gerçek ile düş, dış yapı ile iç yapı oluşturduğu diyalektik ilişkileri” somutlaştırır.²⁵¹⁶

Ülkü Uludoğan'ın kişisel sergisi, 25 Kasım – 14 Aralık 1988'de Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde açılır. Abdülkadir Günyaz, sergide çoğunlukla suluboya eserlerin teşhir edildiğini aktarır. Sanatçının çeşitli yörelere ilişkin izlenimci tarzındaki eserlerinde titiz ve özümleyici bir yaklaşıma sahip olduğunu belirtir. Konu edindiği yerleri tüm atmosferi ile yansıtarak çevre koşullarını bir bütün olarak ele aldığını vurgular. Sanatçının eserlerinde renklerin birbiri ile ilişkisini, ince kontur çizgilerini ve lekeci tutumunu, “doğayı olması gerektiği gibi” düşündüğünün göstergeleri olarak yorumlar. Yağlıboya çalışmalarında ise yalın ve “geçerliliğini yitirmemiş esaslara” bağlı bir anlayışta olduğunu gözlemler.²⁵¹⁷

Yüksel Arslan'ın eserlerinden oluşan sergi, 6 Aralık – 31 Aralık 1988 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi'nde açılır.²⁵¹⁸ Ferit Edgü, Yüksel Arslan hakkında kaleme aldığı yazıda, sanatçının ilkçağdan postmodern dünyaya dek pek çok düşünür, sanatçı ve ekolden etkilendiği entelektüel derinliğine dikkat çeker. Yüksel Arslan'ın “Influences” serisinin kaynağının söz konusu entelektüel zemin olduğunu vurgular. 1955 yılındaki ilk sergisi “İlişkilere, Davranışlara ve Sıkıntılara Övgü”de biçimsel

²⁵¹⁵ Vasıf Kortun, “Mehmet Güleriyüz Resimleri: Apologia”, *Argos*, 2, İstanbul 1988, s. 84-93.

²⁵¹⁶ Ayla Ersoy, “Genç Bir Yetenek: Yıldız Çitçi”, *Sanat Çevresi*, 121, İstanbul 1989, s. 82.

²⁵¹⁷ Abdülkadir Günyaz, “Ülkü Uludoğan'ın Resimlerine Kısa Bir Bakış”, *Sanat Çevresi*, 121, İstanbul 1988d, s. 50-51.

²⁵¹⁸ Anonim, “İstanbul'da Haftanın Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 5 Aralık 1988, s. 5.

arayışların ön planda olduğunu belirtir. “Phallisme” serisinde (1958) ise kendi boyasını ve özgün tekniğini geliştirmesini önemli bir aşama olarak niteler. Bu serideki cinsel aşk temalı resim dizilerinde Siyah Kalem’in figüratif etkileri görülür. Yüksel Arslan’ın “Phallisme” resimlerini “Portreler (1959)”, “Tatalogie (1960)”, “Nous Arslandröns (1962)”, “Artures (1962 – 1968)”, “Yabancılaşmalar (1969)”, “Das Kapital (1969 – 1975)”, “Kapitalin Güncelleştirilmesi Denemesi (1975 – 1980)”, “Etkiler (1980 – 1984)”, “Autoartures (1984 – 1986)” serileri izler.²⁵¹⁹ Ferit Edgü, Yüksel Arslan’ın eserleri hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

*“Yüksel Arslan’ın kurduğu dünya, yazın’ın, felsefenin, resmin, arkeolojinin, halk sanatlarının sınırlarında kurulmuş bir dünyadır. Dolayısıyla birçok benzeri olan, ama bir tek benzeri olmayan bir dünyadır. Sanatçının bu dünyasına girmek için ilkin sanatla ilgili ön yargılarımızı bırakmak, buna karşılık ‘bilgi’ edinmek zorundayız. Bu resimlere bu tür ön yargıları bırakarak bakanlar, ancak onlar ‘okuyabilir’ bu resimleri.”*²⁵²⁰

Edgü’ye göre, Yüksel Arslan “bir çıplak çizdikten sonra bir natüremort gerçekleştiren” ressamlardan değildir. Çalışmalarında “resmi yadsırken”, “resmi, resim sanatının karşıt bir ögesi” olarak yeniden kurgular. Bu olumsuzlama, Duchamp’ın hazır nesnelere kullanarak resim dışı materyaller ile başardığının ötesindedir. Yüksel Arslan’ın figüratif resim ile “resmi yadsıması”, Dada ve gerçeküstücü geleneklerden açıkça ayrılır. Yüksel Arslan’ın son dönem çalışmalarında önce çıkan bir başka unsur otobiyografik unsurların yoğunluk kazanmasıdır. “Etkiler” ve “Autoartures” serilerinde kendi öz yaşam öykünü işlerken, figürlerinde herhangi bir simgesel yaklaşım yoktur. Figür ve nesnelere “doğadaki ve toplumdaki yerlerinin izdüşümleri” olarak, gündelik yaşamın “dağımlığı” içerisinde gösterilir.²⁵²¹

²⁵¹⁹ Ferit Edgü, “Yüksel Arslan’ın Son Resimleri”, *Argos*, 4, İstanbul 1988, s. 84-91.

²⁵²⁰ Ferit Edgü, *agm.* (1988), s. 86.

²⁵²¹ Ferit Edgü, *agm.* (1988), s. 88-89.

3.1.4.10. 1989-1990 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Ekrem Kahraman'ın “*Sonsuz ve Çıplak*” sergisi, 3 Ocak – 28 Ocak 1989'da Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde açılır. Mehmet Ergüven, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçıyı “*gökyüzü ressamı*” olarak niteler. Türk resminde gökyüzünü işleyen diğer sanatçılardan farklı olarak “*gökyüzünü işlemek yerine gökyüzüyle hesaplaşmak*” istediğini düşünür. Ergüven'e göre resimde gökyüzü, “*hem zaman ve devininin göstergesi olması, hem de amorf yapısından dolayı*”, biçimsel düzenlemeye ilişkin önemli bir unsurdur. Ayrıca gökyüzü metaforu, bireyin “*boşluk karşısında hiçliğinin farkında varması*” açısından, Barok ile başlayıp Romantizm'de doruk noktasına ulaşmış bir anlama sahiptir. Bu bağlamda, Ekrem Kahraman'ın “*Çocukluğum: O En Büyük Çukurova*” eserine odaklanan Ergüven, perspektifin izleyicinin konumuna göre ayarlanmasına karşın sürekli bir “*dışarıda olma*” duygusunu iletmediği görüşündedir. Ergüven'e göre bu ilişki, iyi bir izleyici için doğa ile özgün ve kolektif bir diyalogu temsil eder.²⁵²² Kaya Özsezgin, Ekrem Kahraman'ın doğal gerçekliği kişisel gözlem ve deneyimleriyle kavrama yetisini takdir eder. Resimlerinde yöre kaynaklı bir doğa mistisizmine, yalnızlık ve terk edilmişlik imgesine bağlı içe dönük bir anlayışa dikkat çeker. Sanatçının renkçi lirizminde doğa gerçekliğinin ötesine geçme kaygısının izlerini bulur. Salt yansıtmacılıktan ziyade “*anlama dönük çağrışımlar uyandıracak*” yoruma dayalı tutumunu vurgular.²⁵²³

Önder Şenyapılı, Ekrem Kahraman'ın son çalışmalarında, önceki dönem Çukurova resimlerine göre daha soluk renklere yöneldiğini gözlemler. Soluk renklerin yarattığı “*dinginlik*” duygusunu, figürü oluşturan kontrast renklerle “*sarsarak*” izleyicinin çevre karşısındaki konumu sorgulatmayı hedeflediği kanısındadır. Şenyapılı'ya göre Kahraman'ın son çalışmalarında “*insanın çevreyle yabancılaşmasının, insanın kendisiyle yabancılaşmasının bir ürünü olup olmadığını tartışmaya çağırır.*”²⁵²⁴ Ayla Ersoy'a göre, Ekrem Kahraman'ın eserlerinde romantik doğa tutumlarının giderek gerçeküstücü ve metafizik nitelikler kazanır. İnsan ve doğa

²⁵²² Mehmet Ergüven, “Ressam Ekrem Kahraman”, *Sanat Çevresi*, 123, İstanbul 1989, s. 8-9.

²⁵²³ Kaya Özsezgin, “Gerçek ve Düzlem Çaprazında”, *Sanat Çevresi*, 123, İstanbul 1989, s. 11.

²⁵²⁴ Önder Şenyapılı, “Ekrem Kahraman'ın Resmindeki Kurgu-Mekânın Simgelediği Boşluk”, *Sanat Çevresi*, 123, s. 12.

arasındaki ilişkiler, zengin renk armonileri ile elde edilmiş doğa çeşitlemeleri içerisinde irdelenir.²⁵²⁵

Gül Derman'ın yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 6 Ocak – 27 Ocak 1989 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde açılır. Güven Turhan, sanatçının tüm sanat yaşamı süresince İstanbul manzaralarına odaklandığını belirtir. Resimlerinde İstanbul'un kent yaşamının boğucu atmosferinden özenle kaçındığına dikkat çeker. Kuş bakışı açılardan ele aldığı görünümde Boğaz'daki yeni yapılaşmanın yarattığı griliği sislerle örttüğünü gözlemler. Hamam temalı eserlerinde ise çıplaklık ya da erotik çağrışımlar olmaksızın İstanbul'a içkin bir gerçekliği işlediğini düşünür. Sergide yer alan eserlerin çoğunlukla akrilik boya ile yapılmış olmasını bir yenilik olarak işaret eder. Gül Derman'ın akriliğin kolaylığına kaçmadan, yağlıboya hassasiyeti ile uyguladığını gözlemler.²⁵²⁶ Haşim Nur Gürel ise Gül Derman'ın İstanbul'un tarihi pitoreskini yitiren ve arabeskleşen yapısına karşın görünümünde titiz bir seçicilikle kendisine has duyarlılığı sürdürdüğünü görüşündedir. Gürel'e göre, sanatçının baskı çalışmalarındaki renk, leke ve konu birliğini yağlıboya çalışmalarında görmek mümkündür. Son çalışmalarında çatıların ve martıların yoğunlukta olduğunu gözlemleyen Gürel, martıları “*İstanbul kentinin yitik doğal ve yapay çevresinin esiri insanlar*” ile özdeşleştirir.²⁵²⁷ Abdülkadir Günyaz, sergide yer alan “*Türk Hamamı*” serisinde, Gül Derman'ın kendine özgü ve naif karakterli anlayışının devam etmesinin altını çizer. Günyaz'a göre Gül Derman'ın eserleri nerede olursa olsun ayırt edilebilir nitelikler taşır. Pek çok genç sanatçının “*prototip çalışması yapar gibi*” birbirinden ayırt edilemeyen eserler ürettiği bir dönemde, Gül Derman'ın yaklaşımı ayrıcalıklı bir nitelik olarak öne çıkar.²⁵²⁸

Nur Göksu'nun kişisel sergisi, 6 Ocak – 25 Ocak 1989 tarihlerinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde açılır. Ayla Ersoy, sanatçının empresyonist teknikteki peyzajlarında serbest, coşkulu fırça tekniği ve canlı renk düzenlerine dikkat çeker. Gün ışığının devingen değişimini renklerin açık tonlamalarıyla vurguladığını gözlemler. Nesnel doğa görüntülerini açık ve anlaşılır bir biçimsel kurgu içerisinde yansıttığını düşünür. Rengi

²⁵²⁵ Ayla Ersoy, “Ekrem Kahraman = Boya İle Yapılan Metamorfik Analizler”, *Sanat Çevresi*, 123, İstanbul 1989, s.13.

²⁵²⁶ Güven Turan, “Gül Derman'ın İstanbul'ları”, *Sanat Çevresi*, 123, İstanbul 1989, s. 44.

²⁵²⁷ Haşim Nur Gürel, “İstanbul'un Yitik Pitoreskinin Ressamı Gül Derman'ın ‘Martılar Dönemi’ Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 123, İstanbul, s. 45.

²⁵²⁸ Abdülkadir Günyaz, “Resmin Değeri Yok – Mehmet Pesen ve Ali Demir – Gül Derman Sergisinden – Çiftçiöğlü'na Selam – Cenevre'de Bir Sergi”, *Sanat Çevresi*, 124, İstanbul 1989, s. 66-67.

ön plana alarak, doğanın güzelliğini ve canlılığını coşkulu bir biçimde izleyiciye aktardığı yorumunda bulunur.²⁵²⁹

Ülkü Yener'in resim sergisi, 17 Ocak – 5 Şubat 1989 tarihlerinde Moda Deniz Kulübü Gültekin Elibal Sanat Galerisi'nde oluşur. Abdülkadir Günyaz, sergiye ilişkin incelemesinde, Ülkü Yener'in önceki sergilerinde tespit ettiği çeşitli problemleri aşmaya başladığını gözlemler. Sanatçının fazla ayrıntıcı anlayışını Mahmut Cûda'nın öğrencisi olmasıyla ilişkilendirir. Renklerde ve detaylarda daha duru bir anlatımın yollarını aramasını tavsiye eder. “Ağrı Dağı”, “Fenerbahçe'den”, “Bir Kır Görüntüsü” gibi eserlerinde ise “*yalın ve dingin bir güzelliğin*” bulunduğunu belirtir. Sanatçının bu çalışmalarında “*ustalara yaraşır bir anlatım, renk düzeyi ve kompozisyon bütünlüğüne*” işaret eder. Ayrıca, doğanın nesnel taklidinden ziyade kendisine özgü yorumlara ulaşmasını salık verir.²⁵³⁰

Sabri Berkel'in retrospektif sergisi, 24 Ocak – 22 Şubat 1989 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi Sergi Salonu'nda düzenlenir.²⁵³¹ Necmi Sönmez, Sabri Berkel'in Türk sanatında soyut sanatın erken temsilcilerinden olması açısından ayrıcalıklı ve önemli bir konumu olduğunu düşünür. Sanatçının 1951 tarihli K. Kupka'yı anımsatan “*Kubbeler I*” ve “*Kubbeler II*” eserlerinin, Türkiye'de soyut sanatın ilk örnekleri olduğunu belirtir. Sönmez'e göre Berkel soyut çalışmalarının erken evresinde öne çıkan unsur form arayışlarıdır. İlerleyen aşamada ise sanatçının karakteristik özelliğini temsil eden renk ve yüzey sorunları, Minimalistlere yaklaşan bir tavır içerisinde düşünsel yanı ağır basan bir düzeye erişir. Berkel'in renkçi anlayışı, rasyonel değerler çevresinde yapılır. Şiddetli kontrast ilişkilere karşın, resimlerinin bütününde “*soğuk bir atmosfer*” hâkimdir. Bunun nedeni, sanatçının kullandığı tüm renklere beyaz rengi karıştırmasıdır. Bu sayede resmin tamamın bütünlük oluşurken, espaslar ayrıcalıklı konuma gelir. Resimlerinin ritmik yapısında ise hat sanatının çizgisel yapısına yönelik yaptığı araştırmaların izleri görülür. Necmi Sönmez, Berkel'in sergisini “*ucuz numaralara girmeyen büyük bir sanatçının ötekilere karşı verdiği en keskin yanıt*” sözleriyle değerlendirir.²⁵³²

²⁵²⁹ Ayla Ersoy, “Nur Göksu Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 123, İstanbul 1989, s. 88.

²⁵³⁰ Abdülkadir Günyaz, “Ülkü Yener'in Yeni Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 123, İstanbul 1989, s. 50-51.

²⁵³¹ Anonim, “Şubat '89 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 124, İstanbul 1989, s. 94.

²⁵³² Necmi Sönmez, “Sabri Berkel'in Ayrıcalığı ve Önemi”, *Argos*, 6, İstanbul 1989, s. 26-27.

Özdemir Yemenicioğlu'nun yeni sergisi, 26 Ocak 1989'da Altıneller Sanat Galerisi'nde açılır.²⁵³³ Sinan Yıldırım, Yemenicioğlu'nun eserlerinde “*bazı nesnelere birbirine özdeş*” kullanıldığını gözlemler. Yurt-kadın, taş-kadın gibi özdeşlikler çerçevesinde doğurganlık, üretkenlik gibi imgesel çağrışımlara yöneldiğini belirtir. Sanatçının Anadolu tutkusu ve eski uygarlıklara ilişkin yaklaşımlarının eserlerinin odak noktasını oluşturduğunu vurgular.²⁵³⁴

“*A. Abidin Elderoğlu 1901-1974 Retrospektif Resim Sergisi*”, 1 Şubat – 24 Şubat 1989 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Ahmet Köksal, sergiyi, Elderoğlu'nun gelişim evrelerinin izlenebilmesi açısından önemli bulur. “*Modern akademiklik*” olarak nitelediği ilk dönem çalışmalarında “*sağlam desen ve oylum değerlerine öncelik*” verdiğini söyler. 1932 tarihli “*İdeal ve Hayat*” isimli tablosunda Fransız ekolünün simgesel yorumunu, 1933 tarihli “*Tabiat*” yapıtında Rembrandt'ın ışık düzenini, 1934 tarihli “*Dağlar*” eserinde barok eğilimlerinin izlerinin görüldüğünü belirtir. Fransa'daki eğitimin ardından “*geçmişin kültür değerleri ve Doğu'ya özgü biçimsel öğelerine*” yöneldiğini vurgular. Bu dönem eserlerinde “*yumuşak eğriler, çiçeksi ve bitkisel motifler*” içeren stilizasyonların yerel değerler ile çağdaş yaklaşımların uzlaşısı olduğu yorumunda bulunur. 1940'lardan sonra “*iki tonlu, doğal soyutlama*” çalışmalarına geçer. CHP'nin düzenlediği yurt gezileri kapsamında yaptığı Muş resimlerinde “*sert ışığın ve gölgenin modüle edilmesi, yeni bir açık-koyu düzenine, ikili tonlu soyutlamalara*” yer vermeye başladığını gözlemler. 1960'ların başlarındaysa doğal nesnelere yeni bir renk ve valör dizgesi içinde üsluplaştırdığını vurgular. Köksal'a göre bu dönem eserlerinde hat sanatının, kaligrafik jestlerin ve doğulu değerlerin resmine katacağı olanaklardan yararlanarak Doğu'ya özgü simgeler, boşluk ve kütle esprisiyle soyut bireşimlere yönelir. 1960 sonlarındaysa soyutlamayı daha da ileri bir aşamaya götürerek, gizemli Doğu felsefesi ve uzay araştırmalarını birlikte sürdürür. Ahmet Köksal, sanatçının son dönem eserleri için “*kültür kökeninden gelen kaligrafik soyutlamaları, kabartılı boya dokuları, geniş geometrik yüzeyler ve ebru esprisinden gelişen lekeler içinde kendine özgü motif ve figürler eşliğinde düşlemsel bir beğeni düzeyinde değerlendiriyor*” yorumunu getirir.²⁵³⁵

²⁵³³ Anonim, “Yemenicioğlu'nun Resimleri”, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1989, s. 4.

²⁵³⁴ Sinan Yıldırım, “Gündoğumunda Doğurganlık”, *Milliyet Sanat*, 210, İstanbul 1989, s. 49.

²⁵³⁵ Ahmet Köksal, “Berkel, Elderoğlu Toplu Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 210, İstanbul 1989, s. 47-48.

Öğün Bakır'ın kişisel sergisi, 3 Şubat – 24 Şubat 1989 tarihlerinde İstanbul Garanti Sanat Galerisi'nde açılır. Bahadır Gülmez, sergide yer alan eserlerinde “*yazınsal dilin zenginliğini imrendirircesine*” simgesel bir zenginlik olduğunu düşünür. Sanatçının yapıtlarında fiziki göstergelerin ötesinde anlam arayışlarının yoğunluk kazandığını gözlemler. Deformasyonlar, oylumlar ve nesnenin “*mükemmellik*” algısını bozan tüm müdahalelerinde yeni anlam arayışlarına yöneldiği görüşündedir. Sanatçının varoluşçu temaları görsel ve simgesel çağrışımlarla dinamik bir biçimde ele aldığını vurgular. Gülmez'e göre Öğün Bakır'ın figürleri “*duruk, açık bir gerçeği olmayan, fantazmayla dolu gövdelerdir.*”²⁵³⁶

Ahmet Köksal, Şubat ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Adnan Varınca'nın yeni eserlerinden oluşan resim sergisi, 7 Şubat – 4 Mart 1989 tarihleri arasında Tem Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Ahmet Köksal, sergiye ilişkin incelemesinde sanatçının içe dönük bir dünyaya sahip olduğunu vurgular. Köksal'a göre Adnan Varınca, koyu renk tonları, sade geniş fırça tuşları, renk/leke örgüleriyle “*kökü içsel sezgilerden gelen bir pentür oluşumunu*” kavramayı hedefler. Sanatçının “*biçem çeşitliliği, yalınlaştırılmış renk/leke tonları ve kendine özgü istif düzenlerine*” dikkat çeker. Sanatçının natüremortlarında doygun renk beğenisi ve “*rutinleşmiş fırça izlerini*” takdir eder. Peyzajlarında “*oyumlu, ağırlığı, iç duyarlılığa ilişkin bir derinlik ve ritmi içeren koyu ve yok renk/leke dokularının*” resimsel etkisini başarılı bulur. Köksal, Varınca'nın nesnelere yalnızca plastik görüntülerini değil, “*boyanın ve rengin iç duyarlılığa ilişkin işlevini ön plana*” çıkardığını söyler. Nedim Günsür'ün 18 Şubat – 9 Mart 1989 tarihlerindeki sergisini “*figüratif ekspresyonizm*” çerçevesinde değerlendirir. Sergide “*Katliam*” isimli düzenlemenin eskizlerinden ikisinin yer aldığını söyleyerek, “*bu dönemi belgeliyor*” der. Sanatçının “*çağdaş kentleşmenin getirdiği olgular üzerinde görsel bir toplum gözlemcisi tutumuyla*” yoğunlaştığını gözlemler. Köksal'a göre sanatçının kuramlar ve ilkelerin sınırcı etkileri olmaksızın yaşamdan kaynaklanan bir sanat görüşü vardır. Sergi kapsamında gurbetçiler, göçerler, pamuk toplayanlar, Karadeniz'de düğün alayları, çatılar, antenler, kent dolayındaki bir fabrika alanında çocuklar gibi eserleri “*bir toplum gözlemcisinin görsel tanıklığını*” temsil eder. Günsür, izlenimlerini “*yeni figür istifleri, renk, leke, valör değişimleriyle*” çeşitlendirir. Bodrum, Marmaris, Kuşadası'ndan peyzaj çalışmalarında ise lirik bir anlatım öne çıkar. Mustafa

²⁵³⁶ Bahadır Gülmez, “Öğün Bakır Tabloları”, *Sanat Çevresi*, 124, İstanbul 1989, s. 78-79.

Ayaz'ın Beyoğlu Vakko Sanat Galerisi'nde 7 Şubat – 28 Şubat 1989 tarihlerindeki sergisinde 1988 yılında ürettiği otuza yakın yağlıboya ve bir kolaj çalışması teşhir edilir. Ahmet Köksal, sanatçının ilk dönemlerinde “*doğadan ve figürden çıkış yaparak kitlesel lekeler ve karşıt renk düzenleriyle soyutlamaya eğilimli*” olduğunu anımsatır. Sonraki dönem çalışmalarında deforme edilmiş çizgisel figür örgüleri ve leke dokularıyla oluşturduğu yarı soyut fonlar üzerinde çeşitlenen kadın figürleriyle düşlemsel bir biçem oluşumuna ağırlık verdiğini gözlemler. Resul Aytemur, Teşvikiye Galerisi'nde ilk kişisel sergisini ise “*çağdaş Türk resminin özgün ve güçlü üsluplar çizgisini otantik bir yönde*” sürdürdüğü görüşündedir. Sanatçının kendi gerçekliğini, “*dünyaya bakışını taklitçiliğe ödün vermeden oldukça renkli, lirik bir anlatımla*” sentezlediğini düşünür. Çevre izlenimlerinden derlenmiş düzenlemelerde yer yer fovizme yaklaşan, oldukça yalın ve “*gözüpek*” bir renkçiliğin öne çıktığı değerlendirilmesinde bulunur.²⁵³⁷

Selim Altan'ın kişisel sergisi Galeri BM'de, 22 Şubat – 16 Mart 1989 tarihlerinde açılır. Beral Madra, sanatçının eserlerinde, varoluşçu ve yaşamın sanatla anlam kazanmasına dayanan bir yaklaşım ile kendi iç dünyasını araştırdığını söyler. Altan'ın desen anlayışının gerçeküstücü bir otomatizm ile “*çizginin sürekliliğine dayanan bir devinim ve titreşim içerisinde*” olduğunu belirtir. Büyük boyutlu kompozisyonlarında figür ve boyut olgusunu “*siyah boyanın ağırbaşlı etkisi*” içerisinde bir bütün olarak ele aldığını gözlemler. Madra'ya göre sanatçının resimlerinin temelinde André Mason'un biyomorfizmi ve Jackson Pollock'un Freud etkileşimli mitolojisinin izlerini görmek mümkündür. Beral Madra, Selim Altan'ın Batı kültüründe yetişmiş bir sanatçı olarak Doğu – Batı kültürü çelişkisini yaşamadığı çıkarımında bulunur.²⁵³⁸

Mensucat Santral tarafından düzenlenen “*Büyük Sergi*”, 1 Mart – 31 Mart 1989 tarihleri arasında Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır. Sergide kırk iki ressamın eserleri teşhir edilir.²⁵³⁹ “*Büyük Sergi*”, Yahşi Baraz'ın danışmanlığında Halil Bezmen tarafından finanse edilir. Sergi koleksiyonu Yahşi Baraz'ın kişisel koleksiyonu yanı sıra

²⁵³⁷ Ahmet Köksal, “Varınca, Günsür, Ayaz ve Ötekiler”, *Milliyet Sanat*, 211, İstanbul 1989, s. 49-50.

²⁵³⁸ Beral Madra, “Selim Altan”, *Argos*, 8, İstanbul 1989, s. 22.

²⁵³⁹ Sergiye Katılan Sanatçılar: Fahrelnisa Zeid, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Ferruh Başağa Cihat Burak, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Neşet Günal, Adnan Turani, Adnan Çoker, Turan Erol, Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Mustafa Ayaz, Mehmet Güleriyüz, Tomur Atagök, Neşe Erdok, Oya Katoğlu, Nur Koçak, Burhan Uygur, Gürkan Coşkun (Komet), Zafer Gençaydın, Güngör Taner, Timur Kerim İncedayı, Jale Erzen, Ergin İnan, Halil Akdeniz, Adem Genç, Mustafa Ata, Zahit Büyükişleyen, İbrahim Örs, Balkan Naci İslimyeli, Kadri Özyayten, Zekai Ormancı, Hale Arpacıoğlu, Yusuf Taktak, Kemal Önsoy, Mehmet Gün, Bedri Baykam, Mithat Şen (Anonim, “Büyük Sergi”, *Argos*, 7, İstanbul 1989, s. 32).

çeşitli sanatçı koleksiyonlarından derlenir. Necmi Sönmez, sergiyi özel sektörün Türk resmini geliştirmek amacıyla yaptığı ilk kapsamlı destek olarak niteler. Türkiye’de sanayici ve iş insanlarının “*toprak kökenli*” oldukları için burjuvalaşmadığını, paraya sahip olmalarına karşın eğitimsizliklerinden dolayı kültür sanatı desteklemekten uzak olduklarını belirtir. Sponsorluk olgusuna odaklanan Sönmez, gelişmekte olan ülkelerde özel sektörün kültür ve sanata desteğini bir gereklilik olarak vurgular. Bu bağlamda “Büyük Sergi”yi Türk resmine hizmet için önemli bir başlangıç olarak görür. Sergiye ilişkin incelemesinde, Cihat Burak, Neşet Günal, Erol Akyavaş, Neşe Erdok, Oya Katoğlu, Burhan Uygur gibi sanatçıların “*naif*” çalışmalarının dekoratif ve ticari niteliğinin serginin sanatsal değerinin düşmesine neden olduğu görüşündedir. Teşhir edilen eserler çerçevesinde, serginin “*iyi ve kötüyü birbirine yakınlaştırdığı*” çıkarımında bulunur. Adnan Çoker ile Adnan Turani’nin, Zeki Faik İzer ile Selim Turan’ın, Ömer Uluç ile Komet’in, Mithat Şen ile Mehmet Gün’ün, Burhan Doğançay ile Neşe Erdok’un, Halil Akdeniz ile Hale Arpacıoğlu’nun yan yana sergilenmesinin “*büyük bir değer karmaşası yarattığını*” savunur. Ayrıca Şükrü Aysan, Bubi, Sarkis, Yüksel Arslan, Sabri Berkel gibi sanatçıların sergide yer almamasını büyük bir eksiklik olarak değerlendirir. Mustafa Ayaz, Ergin İnan, Zekai Ormancı, Balkan Naci İslimyeli, Yusuf Taktak gibi isimlere “şans tanınmasını” ise serginin başarısız yönlerinden biri olarak işaret eder. Nejat Devrim’in “*Soyut Kompozisyon*”, Ömer Uluç’un “*At ve Kadın*”, Burhan Doğançay’ın “*Öpüş*”, Mithat Şen’in “*Yabancı*” ve Adnan Çoker’in “*Açık Simetri 7*” çalışmalarını ise serginin öne çıkan eserleri arasında sayar.²⁵⁴⁰

Utku Varlık’ın “*Doğaya Yolculuk*” adlı kişisel sergisi, 1989 yılı Şubat ayında Nev Sanat Galerisi’nde açılır. Kaya Özsezgin, Kaya Özsezgin, sanatçının çocukluk yıllarında dinlemiş olduğu masalların, seyahatnamelerin bilinçdışına yerleşmiş anılarını, fantastik kurgular içerisinde ele aldığını belirtir. Issız doğa parçaları, geçmişin karanlıkları arasından süzülüp çıkan hülyalı figürler, sessizce kanat çırpın kuşlar, deniz kabukları, devasa gemiler gibi öğeleri sanatçının gerçeküstücü anlayışıyla ele aldığını vurgular. Varlık’ın yeni çalışmalarında birbirinin içine sıkı bir biçimde girmiş leke – çizgi düzenlemeleri ve girift biçim örgülerinin “*yumuşak bir ürpertiyle*” tüm resme dağıldığını düşünür.²⁵⁴¹

²⁵⁴⁰ Necmi Sönmez, “Büyük Sergi’nin Eleştirisi”, *Sanat Çevresi*, 126, İstanbul 1989, s. 7-9.

²⁵⁴¹ Kaya Özsezgin, “Anıya Saygı Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 211, İstanbul 1989, s. 51.

“Bu Sergi”, 1 Mart – 31 Mart 1989 tarihlerinde Sanfa Sanat Galerisi’nde açılır. Sergide Neşe Erdok, Özer Kabaş, Kemal İskender, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Sabahattin Tuncer, Ercüment Tarhan, İrfan Önürmen ve Ahmet Umur Deniz’in figüratif eserleri teşhir edilir. Sergiye katılan sanatçıların ortak bildirisinde, resim sanatında figür, içerik, konu, anlatım, tuval, desen ve pentürün “*bir kriz içerisinde görüldüğü*” vurgulanır. Modern sanatın 20. yüzyılda ticarileşerek “*ehlileştigine ve misyonunu yitirdiğine*” ilişkin yaygın görüşe şu sözlerle itiraz ederler:

*“Oysa gerçekte eskiyen ve misyonunu yitiren resim sanatı değil ana bakış açısıdır. Moda dünyasının beklentilerini doyurmaya yönelik kronolojik – tarihsel bakış açısı ard-zamanlı bir tüketim anlayışının uzantısıdır. Bu ortamda niteliksel, lirik ve insancıl bakış açısını ayakta tutmaya çalışmak resim sanatında ilerlemenin tek alternatifi olmayabilir ama en önemlisidir.”*²⁵⁴²

Kemal İskender, “Bu Sergi”ye yönelik eleştirisinde modernizmin 1950’lerde “tükenişiyile” birlikte, modernist hareketin harekete ilişkin şemaların geçerliliğini yitirdiği görüşündedir. Sanatın doğa ve figür çalışmalarından sonra daime soyuta yöneleceği inancının “*elli yıllık bir geçmişten arda kalan saplantılar*” olarak niteler. Postmodernizm ile “*çağdaşlık*” fikrinin ayrıcalık bir sıfat olmaktan çıktığını belirten İskender, Türkiye’de geleneksel – çağdaş, figüratif – soyut, olağan – öncü gibi ikilemlerin ortadan kalktığını tespit eder. Bu bağlamda yenilik ve çağdaşlık adına “*soyut, minimalizm, yeni dışavurumculuk, kavramsalcılık*” gibi Batı’da bir zaman modalaşan akımların “*otuz yıllık bir gecikmeyle Türk sanatına aktarılmasının*” anlamı olmadığını savunur. Kemal İskender, serginin söylem ve içeriğini Türk sanatının çağdaşlaşma sorunu karşısında yeni bir çözüm önerisi olarak sunar.²⁵⁴³ Serginin önem ve kapsamını şu sözlerle ifade eder:

“Taklit eyleminin anıtsallaştırılmasına karşı olduğumuz kadar, salt yerel ve folklorik değerlerin yüceltilmesine de karşıyız. Bu sergi, her türlü Batı taklitçiliğini, keyfi ve amaçsız deformasyonu, resim sanatını bir ‘oyun’ düzeyine indirgeyen yaklaşımları, figürü sadece bir nesne olarak değerlendiren ve sanatın

²⁵⁴² Anonim, “Bu Sergi...”, *Sanat Çevresi*, 125, İstanbul 1989, s. 30.

²⁵⁴³ Kemal İskender, “Bir Sergi Bağlamında Figüratif Sanat Açısından...Görünüş”, *Sanat Çevresi*, 125, İstanbul 1989, s.35.

*insansızlaştırılmasını öngören davranışları bütünüyle dışlayan, gerçek bir figür akımının sergisidir.*²⁵⁴⁴

Beral Madra, Temür Köran ve Murat Morova'nın kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Temür Köran'ın ilk kişisel sergisi, 6 Mart – 7 Mart 1989 tarihlerinde Yonca Modern Sanat Galerisi'nde açılır. Beral Madra, serginin cinsellik temasını içerdiğini belirtir. Köran'n "cinsellik tabusunu resimleriyle ortaya koyma ve bir yarayı deşmek istediğini" düşünür. Sanatçının resim anlayışını, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan dışavurumculuğuna yakın bulduğunu aktarır. Eserlerinin doğa çıkışlı, büyük boyutlu, betimlemeye dayalı ve figüratif içerikte olduğunu gözlemler. Madra'ya göre, Köran'ın resimlerindeki öncelikli ilgi resmin biçimsel yapısına ve iççiliğine yöneliktir. Murat Morova'nın Urart Sanat Galerisi'ndeki sergisinde ise, sanatçının 1986 yılından itibaren yoğunlaştığı yüz civarı resimde "arketipler" olgusu üzerine çalıştığını belirtir. Morova'nın arketip kavramı çerçevesinde insanın kendisiyle hesaplaşmasını ve iç – dış dünya karşılaştırmasına yönelmesini hedeflediğini düşünür. Ayrıca insan – nesne ilişkisini belirli bir kültürel birikim ve yorum çerçevesinde irdelediğine dikkat çeker. Madra'ya göre sanatçının eserleri özgür figür anlatımının yanı sıra 1980'lere özgü, kültürel değerleri "bilmecelere dönüştürmeden" irdeleyen "bireysel mitolojiler" başlığı altında değerlendirilebilir.²⁵⁴⁵

Kaya Özsezgin, Murat Morova'nın sergisine yönelik incelemesinde sanatçının İstanbul'da "yeni-dışavurumcu grup" olarak adlandırıldığını kuşağın temsilcilerinden biri olduğunu belirtir. Urart'ta gerçekleşen sergisinde, yeni-dışavurum nosyonunu, gerili insan bedenlerine uygulanmış bir görüş doğrultusunda anlatımcı bir şekilde ele aldığını vurgular. Eserlerinde rengin başat plastik değer olduğunu gözlemler. Figürün deformasyona yatkın heykelsi karakteri, son dönem resimlerinde soyut çizgiye yaklaşır. Özsezgin' göre, Morova'nın eserleri, coşkunun ve boşalma anının, gerilimle gevşeme arasındaki psikolojik birikimin, tepki gösterme çabasının, karşı koyma güdüsünün görsel temsilleridir.²⁵⁴⁶

Argun Okumuşoğlu'nun Teşvikiye Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi 17 Mart – 8 Nisan 1989 tarihlerinde düzenlenir. Beral Madra, sergi hakkındaki incelemesinde, Okumuşoğlu'nun sanatçıların tüm etkilenimlere karşın kendi özgün üslubunu yaratma

²⁵⁴⁴ Kemal İskender, *agm. (1989)*, s. 35.

²⁵⁴⁵ Beral Madra, "Geçen Aydan Gelecek Aya", *Argos*, 7, İstanbul 1989, s. 20.

²⁵⁴⁶ Kaya Özsezgin, "Düzeyliliğin Ölçütlerini Yakalamak", *Milliyet Sanat*, 213, İstanbul 1989, s. 51.

konusundaki ısrarlı düşüncelerini aktarır. Sanatçının, Türkiye'nin “*üçüncü dünya ülkesi olarak uluslararası sanat ortamına çıkabilmesi için zaman geçmesi gerektiğine inandığını*” söyler. Sergide yer alan çalışmaların, sanatçının akademide aldığı eğitimin etkisi ile ekspresyonist bir yaklaşım içerdiğini belirtir. Resim sanatının geleneksel öğelerinin sağlam bir altyapı üzerinde temellendiğini gözlemler. Dikey vurgulu düzenlemelerin gizemli ve tinsel bir atmosfer yarattığı görüşündedir. Figürlerin tuvalin bütününe kurduğu güçlü egemenliğe dikkat çeker. Sanatçının “*Rönesans resmine saygı ile kendine özgü Barok bir ekspresyonist üslubu*” dengeli bir biçimde uyguladığını düşünür. Madra'ya göre, Okumuşoğlu'nun eserleri anlatımcı bir yapıdan ziyade izlenimlere, alıntılara, çağrışımlara odaklanır. Resimlerdeki yoğun cinsellik “*karanlık bir iç dünyanın ve adlandırılmayacak ilişkilerin ürünü*” olarak ortaya çıkar. Simgesel ve alegorik örgüleri içerisinde ele alınan konular yeni anlamlar yüklemeye elverişli bir biçimde yapılandırılır. Madra, sanatçının eserlerini ekspresyonizmin biçim ve içerik açısından çağdaş bir yorumu olarak değerlendirir.²⁵⁴⁷

Mithat Şen'in yeni sergisi, 31 Mart – 24 Nisan 1989 tarihleri arasında Galeri Nev'de açılır. Beral Madra, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının son dönem çalışmalarında figür anlayışının “*oylumlu, olgun ve dolgun biçimlere*” evrildiğini gözlemler. Figürler arasındaki ilişkilerin devinimli yapısının “*kaydırmalar, silinmeler, belirginleştirmeler*” ile optik olarak sağlandığını vurgular. Sergide yer alan çalışmaların ilk bakışta grafi ve yüzeysel çağrışımlar yaptığını belirten Madra, kabartma etkisi bırakan kalın tabakalı boya uygulamalarına dikkat çeker. Birbirine dolanmış soyut figürlerin yalın ve bağımsız birer simge olarak kullanıldığı görüşündedir. Madra'ya göre Mithat Şen, “*yüzey – mekân – imge mistisizmini*” kendi deneyimleri neticesinde özgün bir yaklaşıma dönüştürür. Cinselliği, mimetik özelliklerinden soyutlanmış bir motif olarak ele alır. Bu yaklaşımı açısından Doğu sanatının temsili dünya ile biçimsel dünya arasındaki estetik kavrayışını çağırıştırır.²⁵⁴⁸

Gülseren Südor ve Teoman Südor'un ortak sergisi 7 Nisan – 30 Nisan 1989 tarihlerinde Levent Sanat Galerisi'nde açılır. Sezer Tansuğ, sergiyi, 1970'lerde yükselen neo-manierizm akımı çerçevesinde inceler. Stefano di Stasio, Carlo Maria Mariani, Omar Galliani, Ugaldo Bortolini gibi İtalyan sanatçılar tarafından temsil edilen neo-

²⁵⁴⁷ Beral Madra, “Argun Okumuşoğlu'nun Resimlerine Bir Bakış”, *Argos*, 7, İstanbul 1989, s. 27

²⁵⁴⁸ Beral Madra, “Yeni Bir Figür Yorumu” *Argos*, 11, İstanbul 1989, s. 105-114.

maniyerizmin Gülseren Südor ve Teoman Südor'un eserlerinde teknik ve yaklaşım açısından başarı ile temsil edildiğini belirtir. Sanatçıların İtalya'daki sanat eğitimlerinin etkisiyle, güçlü bir biçim bilgisine dayanan üslubun özgün yorumlarına ulaştıklarını düşünür. Neo-maniyerizmin biçimsel olgularının dini ve tarihi içeriklerin yapaylaşmasıyla bağlantılı olduğuna dikkat çeker. Gülseren Südor ve Teoman Südor'un çalışmalarında ise bu bağlamın oluşmamasına karşın “*salt gösterge sistemlerine ilişkin formel kavrayış mekanizmalarna bağlandıkları*” görüşündedir.²⁵⁴⁹ Ayla Ödekan, sanatçıların eserlerinde titiz çalışma, sanatçı duyarlılığı ve sanat tarihine ilişkin geniş bir kültürel birikim olduğunu vurgular. Son dönem çalışmalarında İtalya'da, Italo Tomassoni'nin öncüsü olduğu hipermaniyerizm akımından etkilendiklerini söyler. Ödekan'a göre Gülseren Südor ve Teoman Südor maniyerizmin klasik sanata karşıt tavrını paylaşmaz. Bunun yerine sanat tarihi birikimlerini, biçim ve içerik açısından bir zenginliğe dönüştürürler. Resimlerinde Leonardo Da Vinci, Albrecht Aldorfer, Domenico di Pace Beccafumi, Hieronymus Bosch gibi çeşitli sanatçıların eserlerindeki imgelere göndermeler yer alır.²⁵⁵⁰

Mustafa Altıntaş'ın kişisel sergisi, 21 Nisan – 20 Mayıs 1989 tarihlerinde Soyak Sanat Galerisi'nde açılır. Sezer Tansuğ, Mustafa Altıntaş'ın reel ve irreal arasındaki ilişkiyi kadın bedeni üzerinden psikolojik koşullara bağlı olarak irdelediğini düşünür. Bakışlar ve çıplak duruşların, ideal bir mekândan kesilmiş boşluk parçalarının içerisine yerleştirilmesini, “*seyircinin gündelik mekân algısına*” direndiğini belirtir. Resimsel düzlemi oluşturan geometrik yapının, resmin içerisindeki “*iç çerçeve*” ile sınırlandırıldığına dikkat çeker. İç çerçevenin metalik görünüşüyle kadın bedenlerinin tensel duyumu arasındaki gerilimi vurgular. Sanatçının klasik figür anlayışına farklı bir teknik ile yaklaştığını belirten Tansuğ, air-brush uygulamasının dengeli kullanımı yanı sıra çağdaş resim teknolojiler ile yeni bağlantılar kurduğunu gözlemler. Tansuğ'a göre, Altıntaş'ın resimlerinde biçimsel unsurlara ilişkin kaygılar ve sorunlar birincil önemdedir. Sanatçının eserlerinin içerik ve iletişim boyutları çerçevesinde incelendiği semiyotik bir çözümleme, resmin kendine ait değerlerinin anlaşılmasında eksik bir yaklaşım olma tehlikesi içerir.²⁵⁵¹

²⁵⁴⁹ Sezer Tansuğ, “Südorlarda Hipermaniyerizm”, *Argos*, 8, İstanbul 1989, s. 34.

²⁵⁵⁰ Ayla Ödekan, “Resimde Tarihin Çağdaşlaşması”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1989, s. 38-39.

²⁵⁵¹ Sezer Tansuğ, “Mustafa Altıntaş'ta Mesaj ve Ötesi”, *Argos*, 10, İstanbul 1989, s. 24.

Tülay Tura Börtecene'nin Ankara Vakko Sanat Galerisi'ndeki "Yüzler ve Şeyler" sergisi, 2 Mayıs – 31 Mayıs 1989 tarihleri arasında düzenlenir.²⁵⁵² Can Alkor, sergiye ilişkin incelemesinde, anlam oluşturma süreçlerinin "*birey ve bireysellik*" olguları çerçevesinde sanattaki yansımalarına odaklanır. Alkor'a göre kimi sanatçılar anlamı "*olguların çokluğu ve karmaşıklığı*" içerisinde verirken, bir kısım sanatçı olguları "*anlama indirgeme*" yolunu seçer. Tülay Tura Börtecene'nin portre çalışmalarında ise anlam "*belirli insan yüzlerine*" indirgenir. Resimlerin tek konuyla sınırlanması, sınırlı renk kullanımı, "*hiçbir şeyin olup bitmediği bir uzay kurgusu*", çizginin diğer öğelere bağımlı yapısı gibi unsurlar, Börtece'nin indirgemeci tavrının biçimsel yansımalarıdır. Alkor, sanatçının önceki dönemdeki portrelerinde, yüzlerin "*şiddet olgusunu*" vurgulamak için demir parmaklıklar ardında gösterildiğini anımsatır. Son dönem çalışmalarında ise demir parmaklıkların ortadan kalkarak, "*şiddet*" olgusunun "*yüzlerdeki bilinç*" düzeyine indirgeniği görüşündedir. Börtece'nin eserlerinin, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi sonrasında yapıldığına dikkat çeken Alkor, resimlerdeki şiddet olgusunu "*12 Eylül dönemindeki Türk insanının indirgenmiş bilinci*" olarak yorumlar.²⁵⁵³ Kaya Özsegin, Börtece'nin yüzlerinin "*canlı ve yaşanan, devinen bir insanın*" yüzü olmadığını, "yaşamla ölüm arasında sıkışıp kalmış, neredeyse mumyalaşmış, bir çeşit 'mask-yüz' olduğunu" söyler. Börtece'nin pek çok sanatçı gibi "*tekrar açmazında düğümlemekte*" olduğunu gözlemler. Özsegin için belli ve ayrıcalıklı bir sanat formu yakalamış olmak sanatçılara bir tür rahatlık getirir ve çoğu zaman üretiminin kalitesini olumsuz yönde etkiler. Bu bağlamda, sanatçının farkında olmadan tekdüzeleştirdiğini düşünür.²⁵⁵⁴

Esad Tekand'ın kişisel sergisi, 10 Mayıs – 7 Haziran 1989 tarihlerinde Galeri BM'de açılır.²⁵⁵⁵ Beral Madra, sanatçının resimlerinde evrenin "*gerçekte soyut, göreceli, kavramsal*" olduğunu gösterme fikrinden hareketle yola çıktığını görüşündedir. Tekand'ın sorgulayıcı yaklaşımlarının, izleyicinin görmeye alışık olmadığı bir imge örgüsünü beraberinde getirdiğini düşünür. Büyük boyutlu, geomorfik biçimlerin gündelik nesnelere çağrıştırmasına karşın gerçeküstü bir etki yarattığını gözlemler. Karanlık bir mekânda "*bastırılmış renklerin*", yer yer ışık demetleri, soyut biçimler ve figürleri ortaya çıkardığını belirtir. Madra'ya göre Tekand'ın yapay ve

²⁵⁵² Anonim, "Geçen Aydan Gelecek Aya", *Argos*, 9, İstanbul 1989, s. 12.

²⁵⁵³ Can Alkor, "Tülay Börtecene ya da Bilincin İmgeleri", *Argos*, 9, İstanbul 1989, s. 84-85.

²⁵⁵⁴ Kaya Özsegin, "Yabancı Ressamlar Yerli Tanıdıklar", *Milliyet Sanat*, 216, İstanbul 1989, s. 51.

²⁵⁵⁵ Anonim, "Geçen Aydan Gelecek Aya", *Argos*, 9, İstanbul 1989, s. 12

sinematografik ışığı “*insan varlığını*”, soyut ve anlaşılmaz biçimler kazanan nesnelere aracılığı ile açıklama çabasını temsil eder. Bu bağlamda Tekand’ın eserleri, nesne ve olguların kolay tüketilebilir olduğu bir çağda, insana “*gözünü ve aklını*” kullanması gerektiğini anımsatan resimlerdir.²⁵⁵⁶

Sema Ilgaz Temel’in resim ve özgün baskı sergisi, 17 Mayıs – 14 Haziran 1989 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi’nde açılır.²⁵⁵⁷ Mustafa Aslier, sergi hakkındaki incelemesinde, genç sanatçının nesnellikten sıyrılmış lirik anlatımına dikkat çeker. Yüzeysel şekilleri çeşitli biçimsel abartmalar ile öne çıkardığı çalışmalarında dahi duygusal etkisi ağır basan bir ifadeye yöneldiğini belirtir. Resimlerinin, Romantik dönem resimlerinde görülen “*insancıl bir estetik*” içerdiğini düşünür. Renk ve çizgilerin oluşturduğu görsel bütünlüğün konu tercihleri ile uygunluk taşıdığı görüşündedir. Resmin bütününde yer alan çizgiler, dokular ve renk tonlarının “*rastlantıya*” yer bırakmaksızın, başarılı bir şekilde uygulandığına dikkat çeker. Sanatçının biçimsel öğelerin objektif değerleri ile nesnel dünyayı çağrıştıran anlatımının “*yeni ve etkileyici bir bütünlüğe*” ulaştığı değerlendirilmesinde bulunur.²⁵⁵⁸

Kadri Özyayten’in kişisel sergisi 27 Mayıs 1989’da Atatürk Kültür Merkezi’nde açılır. Avbet Rokman, sergiye ilişkin incelemesinde, siyasi baskılar neticesinde beliren otosansür mekanizmalarının sanatsal ve kültürel gelişime verdiği zarara dikkat çeker. Özyayten’in eserlerinde ise “*Türkiye sanat ortamına aldırmayan*” bir kararlılık içerisinde evrensel sorunlara ilişkin konuları ele aldığını belirtir. “*İnsanın yıkım gücünün somut bir göstergesi*” olarak askeri temalara odaklandığını gözlemler. Resimlerinin “*seriler halinde simgesel bir yapı içerisinde*” kurgulandığını vurgular. Kamuflej üzerine dizili altın varak madalyonların olduğu resminde, madalyonları “*çağdaş vanitas*” sembelleri olarak yorumlar. Resimlerin parçalı, muğlak ve mekân ilişkilerinden kopuk yapısını yıkım olgusu ile ilişkilendirir.²⁵⁵⁹

“*Günümüz Sanatçıları 10. İstanbul Sergisi*”, 27 Haziran – 27 Ağustos 1989 tarihlerinde Dolmabahçe Sarayı Harekât Köşkü’nde açılır. Sergi seçici kurulu Tomur Atagök, Şükrü Aysan, Güngör Taner, Yalçın Sadak ve Seyhun Topuz’dan oluşur.

²⁵⁵⁶ Beral Madra, “Tekand’ın Yeni Yorumları”, *Argos*, 9, İstanbul 1989, s. 23.

²⁵⁵⁷ Anonim, “Haziran ’89 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 128, İstanbul 1989, s. 80.

²⁵⁵⁸ Mustafa Aslier, “Şiirsel Çizgilerin Ressamı: Sema Ilgaz Temel”, *Sanat Çevresi*, 128, İstanbul 1989, s. 40-41.

²⁵⁵⁹ Avbet Rokman, “İki Resim Sergisi”, *Argos*, 10, İstanbul 1989, s. 20.

Sergiye gönderilen iki yüz otuz beş çalışma arasından yirmi beş sanatçının yirmi dokuz eseri sergilemeye hak kazanır. Sergi başarı ödülü Tülin Onat, Bünyamin Özgültekin, Bora Türkkkan'ın çalışmalarına verilir. Mümtaz Demirkalp, Server Demirtaş ve Senay Önal ise Seçici Kurul Özel Ödülü'nü kazanır.²⁵⁶⁰ Yalçın Sadak, sergiye başvuran çalışmalarını hiçbirini sergilenmeye ve ödüle değer bulmadığı için tüm çalışmalara ret oyu verdiğini açıklar.²⁵⁶¹ Necmi Sönmez, sergi hakkındaki incelemesinde, seçici kurulun sergilenecek eserler üzerinde uzlaşmaya varamadıklarına dikkat çeker. Serginin önemli bir açmazı olarak “*nitelik sorununa*” işaret eder. Seçici kurul raporundaki nitelik ve güncel sanat eğilimleri vurgularını hatırlatan Sönmez, Gülsün Orhon, Mustafa Karyağdı, Kezban Arca Batıbeki, Bünyamin Özgültekin gibi isimlerin sergide yer almasını eleştirir. Günümüz Sanatçıları sergilerinin bir önceki sergiden itibaren düşen görsel çizgisinin nitelik ve yetkinlik açısından Türk resminin içerisinde bulunduğu “*kısır*” durumu yansıttığını düşünür. Senay Önal'ın çalışmasını espas içerisinde ayrı bir boyut yakalamaya çalışması, keskin bir renk kullanımı ve az renkli olması açısından takdir eder. Sanatçının “*Keops, Kefren, Mikerinos*” isimli çalışmasındaki sade anlatımı ve kendine özgü bir takım kavramları somutlaştırması açısından başarılı bulur. Sevgi Sancar'ın “*Tekstür*” çalışması yanı sıra Nur Gökbulut, Bora Türkkkan, Cem Caltuluoğlu, Gülçin Aksoy Özdemir gibi genç sanatçıların çalışmalarını serginin öne çıkan eserleri arasında işaret eder²⁵⁶² Ahmet Köksal, “*Günümüz Sanatçıları 10. İstanbul Sergisi*”ne yönelik eleştirisinde, serginin Türk resminin geleneksel birikimleri ve yaratıcı duyarlılığını yansıtmak yerine, çağdaş ve “*avangart*” bir kimlik özentisiyle, sınırlı bir grubun sergi etkinliğine dönüştüğü çıkarımında bulunur.²⁵⁶³

Galeri Baraz'ın İkinci Uluslararası İstanbul Bienali kapsamındaki Nejat Melih Devrim'in kişisel sergisi 25 Eylül – 31 Ekim 1989 tarihlerinde açılır. Yahşi Baraz, sergiye ilişkin yazısında, Nejat Melih Devrim'in Fransa, Polonya ve Danimarka'daki koleksiyonlarda bulunan resimlerini Türkiye'ye getirerek “*Türk resminin unutulmuş bir ustasını*” yeniden gündeme getirmeyi hedeflediğini belirtir. Kendi kuşağı içerisinde yurtdışında sanat çalışmalarını sürdüren, önemli sergilere katılan ve kendisine özgü bir piyasa oluşturarak önemli koleksiyonlarda yer bulan “*tek sanatçının*” Nejat Melih

²⁵⁶⁰ Anonim, “Haziran '89 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 128, İstanbul 1989, s. 80

²⁵⁶¹ Yalçın Sadak, “Açıklama”, *Sanat Çevresi*, 128, İstanbul 1989, s. 45.

²⁵⁶² Necmi Sönmez, “Ölçütsüzlüğün Ölçüt Olduğu Bir Sergileme”, *Argos*, 12, İstanbul 1989, s. 34.

²⁵⁶³ Ahmet Köksal, “49. Devlet Sergisi ve Günümüz Sanatçıları”, *Milliyet Sanat*, 220, İstanbul 1989, s. 56.

Devrim olduğunu söyler. Sanatçının başarısını Şakir Paşa ailesinden gelmesi, yetenekli ve iddialı olması ile açıklar. Türk resminde soyut çalışan diğer ressamlardan farklı olarak, sentezci bir anlayış yerine “*Avrupa soyutu*” janrının temsilcisi olduğunu düşünür. Baraz’a göre sanatçının 1949 tarihli 235x300 cm. boyutlarındaki soyut çalışması, Nejat Melih Devrim’in diğer Türk sanatçılara göre soyut çalışmalara daha erken başladığını gösterir. 1953-1963 dönemindeki soyut çalışmalarında Türk kaligrafisinin ritmik değerlerinin etkileri görülür. New York döneminde ise renkli bir yaklaşımın yanı sıra Çin sanatının kaligrafik özelliklerini monokrom renk anlayışı çerçevesine ele alır. Baraz, Nejad Melih Devrim’in Türkiye’de yeterince değer görmediğini düşünür. Sanatçının Türkiye’deki sanat piyasasını önemsemediğine dikkat çeker. Türkiye’de 1990’lar gelirken “*resim piyasasının daha gerçekçi temellere oturmaya başladığını*” anımsatan Baraz, bu dönemde, sanatçının eserlerinin daha doğru bir biçimde değerlendirileceğini umar.²⁵⁶⁴

Sezer Tansuğ, Nejat Melih Devrim’in sergi koleksiyonunu oluşturmak için Yahşi Baraz’ın yaptığı seyahatleri yakından takip ettiğini belirtir. Nejat Melih Devrim’in sergisinin ticari amaçlar taşımamasına karşın Türk sanatının önemli bir isminin eserlerinin Türkiye’ye getirilmiş olması açısından takdir eder. Tansuğ’a göre, Devrim’in eserlerinde II. Dünya Savaşı sonrası Paris’te görülen sanat eğilimlerinin etkisi açıktır. Fakat sanatçının bazı soyutlama araştırmalarında “*leke fantezilerini peyzaj öğeleri ile birleştiren*” yaklaşımları, Devrim’in özgün yönünü temsil eder. Resimlerinde parçalı mekân anlayışı, şematik renk düzenlemeleri ve birimler arasındaki “*yumuşak bağlantıların*” sağlam yapısı gibi unsurlar öne çıkar. Tansuğ, sanatçının eserlerinde, diğer Türk soyut sanatçılardaki gibi “*ifadeci değerler yakalamaya çalışan bir gerilim*” olmadığına dikkat çeker. Nejat Melih Devrim’in “*her türlü içerik spekülasyonunu dışarıda bırakan*” resimsel bir düzeyi koruduğu yorumunda bulunur.²⁵⁶⁵ Abdülkadir Günyaz ise Devrim’in eserlerinde Ayasofya’daki Bizans mozaiklerinden, Arap kaligrafisine dek çeşitli etkileşimlerin görülebileceğini vurgular. Yeni dönem çalışmalarında ise figüratif etkilerin belirginleşmeye başladığını düşünür. Bu açıdan, yeni çalışmalarını izleyici ile iletişim kurma çabalarını temsil ettiği görüşündedir.²⁵⁶⁶

²⁵⁶⁴ Yahşi Baraz, “Önemli Bir Türk Sanatçısı İçin”, *Sanat Çevresi*, 132, İstanbul 1989, s. 6-7.

²⁵⁶⁵ Sezer Tansuğ, “Bienal Kapsamında Bir Pentür Ustası”, *Sanat Çevresi*, 132, İstanbul 1988, s. 8-9.

²⁵⁶⁶ Abdülkadir Günyaz, “Galeri Baraz’ın Bienal Sergisi Yılların Ardından Nejad Melih Devrim”, *Sanat Çevresi*, 132, İstanbul 1989, s.13.

“İkinci Uluslararası İstanbul Bienali”²⁵⁶⁷ 25 Eylül – 31 Ekim 1989 tarihleri arasında gerçekleşir.²⁵⁶⁸ Bienal kapsamında Türk sanatçıların yanı sıra A.B.D., Avusturya, İtalya, Portekiz, İsviçre, Federal Almanya, Fransa, Yugoslavya, Yunanistan ve S.S.C.B.’den gelen grup sergilerine yer verilir. Bienale, yetmiş altı Türk, doksan yedi yabancı sanatçı katılır.²⁵⁶⁹ “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat Sergileri”nin yanı sıra, yeni bir etkinlik olarak “Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat Sergileri” düzenlenir. Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat Sergileri kapsamında Süleymaniye İmaretinde Daniel Buren, Jannis Kounellis, Richard Long ve Sol Lewitt’in yapıtları sergilenir. Aya İriği Kilisesinde Alaattin Aksoy, Neşe Erdok, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Mehmet Aksoy, Serhat Kiraz ve Patrick-Anne Poirier’in mekâna özgü enstalasyon projeleri yer alır. “Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat Sergileri”nde ise Erdağ Aksel, Mustafa Altıntaş, Handan Börüteçene, Metin Deniz, Erol Eti, Ayşe Erkmen, Mehmet Gülyüz, Gülsün Karamustafa, Azade Köker, Behçet Sefa, Sarkis ve Alison Wilding ‘in eserleri çeşitli yerlerde gösterilir. Askeri Müze’de “Anlatımcı Resim”, “Ekspresyonist Resim”, “Soyut Resim” ve “Soyut Figür Bireşimi” başlıkları altında bir dizi grup sergisi düzenlenir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde “Çağdaş Alman Sanatı Sergisi”, “80’li Yıllarda Avusturya Sanatı Sergisi” ve Mehmet Gün’ün kişisel sergisi yer alır. Atatürk Kültür Merkezi’nde ise “Genç Kuşak Sergisi”²⁵⁷⁰ ile Marco del Re ve Rudu Pijpes’in kişisel sergileri açılır. Ayrıca Bienal kapsamında yirmi yedi sanat galerisi, kendi seçtikleri koleksiyonlar ile çeşitli sergiler gerçekleştirir.²⁵⁷¹ Sergi seçici kurulu Bülent Özer, Doğan Kuban, Belkıs Mutlu, Sezer Tansuğ ve Beral Madra’dan oluşur. Hamit Kınaytürk, Bienal’e çağrılmayan sanatçı ve galerilerin, seçici kurul kararlarında “taraf tutulduğu” kanısında olduklarını aktarır. Galeri seçiminde herhangi bir ölçüt olmadığını vurgulayan Kınaytürk, Beral Madra’nın bir galeri sahibi olarak seçici kurulda yer almasını kabul edilemez bulur.²⁵⁷² Ayrıca Beral Madra’nın kendisini

²⁵⁶⁷ İ.K.S.V.’nin 1987’de “Birinci Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” adı altında düzenlediği etkinlikler, 1989 yılında İkinci Uluslararası İstanbul Bienali adı ile organize edilir.

²⁵⁶⁸ Anonim, “2. Uluslararası İstanbul Bienali 25 Eylül – 31 Ekim 1989 Tarihleri Arasında Yapılıyor”, *Sanat Çevresi*, 131, İstanbul 1989, s. 36-38.

²⁵⁶⁹ Anonim, “2. Uluslararası İstanbul Bienali (25 Eylül – 31 Ekim 1989)”, *Argos*, 13, İstanbul 1989, s. 18-20.

²⁵⁷⁰ Sergiye Katılan Sanatçılar: Selim Altan, Arzu Başaran, Haluk Gedik, Selma Gürbüz, Bahar Kocaman, Murat Morova, Argun Okumuşoğlu, Şeyma Reisoğlu, Gonca Sezer, Murat Sinkil, Mithat Şen, Emre Zeyinoğlu (Anonim, “2. Uluslararası İstanbul Bienali 25 Eylül – 31 Ekim 1989 Tarihleri Arasında Yapılıyor”, *Sanat Çevresi*, 131, İstanbul 1989, s. 38).

²⁵⁷¹ Anonim, “2. Uluslararası İstanbul Bienali”, *Argos*, 12, İstanbul 1989, s. 31.

²⁵⁷² Hamit Kınaytürk, “Bienal Açmazı”, *Sanat Çevresi*, 132, İstanbul 1989, s. 3.

“çağdaş sanat uzmanı” olarak nitelmesini eleştirir. Uzmanlık sıfatının bir kurum ya da kuruluş tarafından verileceğini hatırlatır.²⁵⁷³

Sezer Tansuğ, İkinci İstanbul Bienali’ne ilişkin incelemesinde, İ.K.S.V.’nin tüm iyi niyetine karşın, Türk sanat piyasasının “*kalite, prestij, sahtelik*” gibi sorunlarına çözüm sunabilecek bir nitelikten yoksun olduğunu düşünür. Türk sanatının uluslararası alanda rağbet ve itibar görmediğini vurgulayan Tansuğ, Bienal’e katılan yabancı sanatçıların “tepeden inme belirlenmiş değer kriterlerine odaklanan ve üstünlük savlarıyla dolu” yaklaşımlarını eleştirir. Bienal’in reklam ve tanıtım politikalarının yabancı sanatçıların isimleri üzerinden yürütülmesini “*yavan bir reklam mantığı*” olarak yorumlar. Sponsorluk girişimleri başta olmak üzere, “*uluslararası platformda kişisel ilişkileri*” baz alan yaklaşımları “*gelişmemiş bir ülke psikozu*” bağlamında değerlendirir. Çağdaş yapıtların tarihsel mekânlarda sergilenmesine ilişkin tanıtımların, yabancılar için “*egzotik*” bir sunumdan öteye gitmediğini gözlemler. Bienal’in uluslararası politikalarının evrensel ölçütlerin dışında, dar bir kapsamda temellendiğini savunur. Tansuğ’a göre İ.K.S.V.’nin tiyatro, müzik ve sinema festivallerine kıyasla Bienal’in kültür ağırlıklı yapısı sınırlı bir düzeyi aşmaktan uzaktır. Bienal kapsamında çağdaş sanat etkinliklerinin içerdiği yozlaşma ve yapaylık, kültürel anlamda fayda sağlamaktan ziyade elit bir yozlaşmanın üstünlük hakkı arayışlarına dönüşür. İkinci Uluslararası İstanbul Bienali, çağdaş sanatın “*giderek daha çok daralan statik bir konuma mahkûm olma tehlikesini*” göstermesi açısından üzerinde önemle durulması gereken bir olgudur. Bienal kapsamında gerçekleştirilen galeri etkinlikleri ise pazar olgusu ve ticari kaygılar ile özdeş bir yaklaşım sürdürür. Sezer Tansuğ, bu açıdan hiçbir galerinin Bienal kapsamına girmemesi gerektiğini savunur. Bienal’in çağdaş atılımların, üslup ve içerik arayışlarının ön planda olması gereken yapısını vurgulayan Tansuğ, galerilerin kendi sanat anlayışlarını “*empoze etme*” girişimlerini eleştirir.²⁵⁷⁴ Ahmet Köksal ise Bienal kapsamında açılan “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” sergisini şu sözlerle eleştirir:

“Yüzyıllardır Doğu ve Batı kültürlerinin kavşak yeri olan kentin kendine özgü doğal konumu, tarihsel ve geleneksel mekân ve yapılarına eklenmiş bu kavramsal ya da çevresel düzenlemelerin kimileri bu anıtsal yapılara çağdaş bir

²⁵⁷³ Hamit Kınaytürk, “2. İstanbul Bienaline Gölge Düşüren Negatif Puanlar”, *Sanat Çevresi*, 132, İstanbul 1989, s. 6.

²⁵⁷⁴ Sezer Tansuğ, “Bieleştirinal – 3”, *Sanat Çevresi*, 135, İstanbul 1989, s. 53.

yorum getirmekten çok onların plastik görkeminden yararlanan, onlara sığınan bir 'happening' özentisinden ileri geçmiyor.”²⁵⁷⁵

İkinci Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında 30 Eylül – 31 Ekim 1989 tarihleri arasında Benadam Galerisi’nde açılan sergide Aydın Ayan, Devrim Erbil, Adem Genç, Ergin İnan, Ali İsmail Türemen’in eserleri teşhir edilir.²⁵⁷⁶ Abdülkadir Günyaz, sergiyi “*ayrı tandanslarda ama bilinçli bir çağdaşlık içindeki sanatçıların*” etkinliği olarak niteler. Devrim Erbil’in ilk bakışta karmaşık gelebilecek çizgisel yapısının bilinçli bir stilizasyon ve düzenlemenin ürünü olduğunu belirtir. Yalın renk kullanımı ve perspektife yer vermeyen şematik yapının, Erbil’in kendine özgü anlatımının başat unsurları olduğunu düşünür. Aydın Ayan’ın sanatın toplumsal bir bilinç biçimi olduğu inancını vurgulayan Günyaz, eleştirel ve ironik tavrının bu düşünce biçiminden kaynaklandığını düşünür. Ergin İnan’ı kendine özgü anlatımı içerisinde “*klasik tatlar var etmeyi unutmayan*” bir sanatçı olarak tanımlar. Adem Genç’in ise bir “*resim düşünürü*” olduğunu savunur. Sanatçının, resmin anlatıcı olmak yerine gösterici olduğu düşüncesinden hareketle illüstratif öğeleri dışlayarak somut bir yalınlığa ulaştığı görüşündedir. Ali İsmail Türemen’in ise sergiye heykel çalışmaları ile katıldığını aktarır.²⁵⁷⁷ Fahir Aksoy, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatın kültürel bir olgu olarak ulusallık – evrensellik tartışmaları içerisindeki konumunu irdeler. “*Apayrı bitişikler*” olarak adlandırdığı beş sanatçının eserlerinin tamamen farklı olmalarına karşın “*bilinçaltlarında yatan Anadolu duyarlılıklarının varlığını*” evrensel bir perspektifte çağdaş değerler ile sentezlediklerini düşünür.²⁵⁷⁸

Erdal Alantar’ın İkinci İstanbul Bienali kapsamında Soyak Galerisi’nde açılan sergisinde yağlıboya, suluboya, desen ve baskı resimleri teşhir edilir. Ahmet Köksal, sergide, Alantar’ın istikrarlı şekilde sürdürdüğü “*dışavurumcu soyutlama yöntemini özgün bir biçim ve kişilik sorunu olarak*” pekiştirdiğini söyler. Sanatçının soyut düzenlemelerinde *Doğu kaligrafisinin ve Osmanlı tuğralarının ritmik değerlerini Batı sanatının soyutlayıcı disiplinli özdeşleştirdiği çıkarımında bulunur*. Köksal’a göre, Alantar’ın sarmal, barok etkili fırça izleri ve renk kuşaklarıyla oluşan resimleri Wagner, Berlioz, Beethoven, Chopin gibi romantik Batı müziğinden esinlenen unsurlar içerir.

²⁵⁷⁵ Ahmet Köksal, “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, *Milliyet Sanat*, 226, İstanbul 1989, s. 47.

²⁵⁷⁶ İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Programı, *Sanat Çevresi*, 131, İstanbul 1989, s. 35.

²⁵⁷⁷ Abdülkadir Günyaz, “Benadam’ın Bienal Sergisi: Devrim Erbil, Aydın Ayan, Ergin İnan, Adem Genç ve Ali İsmail Türemen”, *Sanat Çevresi*, 131, İstanbul 1989, s. 4-5.

²⁵⁷⁸ Fahir Aksoy, “Apayrı Bitişikler”, *Sanat Çevresi*, 131, İstanbul 1989, s. 6-7.

Alantar'ın bazı eserlerinde coşkulu, duyarlı ve şiirsel bir renkçiliğin öne çıktığını gözlemler. Sanatçının Fransız Devrimi'nin iki yüzüncü yıldönümüne adanmış düzenlemesinde ise “*devrimin ışık saçan dinamizmini alegorik ve coşkulu bir soyutlama*” ile vurguladığı” görüşündedir.²⁵⁷⁹

Metin Talayman'ın “Süreçler II” sergisi, 3 Kasım – 2 Aralık 1989 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi'nde açılır.²⁵⁸⁰ Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda sanatçının “*toplumsal ve çağdaş çelişkileri vurgulama kaygısına*” dikkat çeker. Eserlerinde, dışavurumcu, gerçeküstücü, fantastik ve gerçekçi eğilimleri belirli bir formüle bağlanmayan özgün bir yaklaşım gözlemler. Köksal'a göre Talayman, “*yarı soyut ve yarı fantastik bir ortamda*” insanın yalnızlık ve yabancılaşma duygusunu irdeler. “*Süreçler*” ve “*Yeraltından Notlar*” dizisinde Almanya'da kent, insan ve yaşam gözlemleri çerçevesinde bireyleşmenin tedirginliğini duyan insanları ön plana çıkarır. Gölgeli ve ışıklı boşluklarla yer yer teatral bir mekânı çağrıştıran figür düzenlemeleri “*endüstri toplumundaki insanın yalnızlık, boşluk duygusuna, emeğin saldırgan gerilimine, yabancılaşma ve ilişkilerin kopukluğuna karşı*” görsel bir tepki içerir. Kapalı ya da yarı soyut mekânlardaki dinamik figürler ve renk – leke dokuları, post-modern akımların etkileriyle biçimlenen, yer yer teatral bir anlatımcılıkla çeşitlenir.²⁵⁸¹

Aydın Ayan'ın “*Yansıtımlar*” adlı sergisi, 9 Aralık 1989 – 6 Ocak 1990 tarihlerinde Benadam Sanat Galerisi'nde açılır. Mehmet Ergüven, sanatçı hakkında kaleme aldığı yazıda, Aydın Ayan'ın eserlerinde belirleyici unsurun ideoloji olduğuna dikkat çeker. Sanatçının, 27 Mayıs'ın getirdiği görece düşünce özgürlüğü bağlamında Marksist ideolojiyi ön plana alan tutumunun altını çizer. İdealist anlayışı doğrultusunda figürün “*anlatılana aracılık eden bir taşıyıcı*” olarak işlev kazandığını belirtir. Ergüven'e göre Ayan'ın resimlerinde asıl unsur “*sahnelenen gerçekliktir.*” Sanatçı, dünya görüşünün bir sonucu olarak, el aldığı konuyu aktarmaktan ziyade “*anlatmaya*” yönelir. Bu yüzden, resimlerinde biçimsel anlamda “*mükemmeliyet*” kaygısı öne çıkar. Görünümlere sadık kalma tutkusunu, objelerin yerleşik bağlamından soyutlanarak “*daha insani bir dünyaya*” gönderme yapan simgelere dönüşmesine yol açar. Ergüven, Aydın Ayan'ı kendi kuşağından ayıran en önemli unsurun, figürdeki ustalığının farkında

²⁵⁷⁹ Ahmet Köksal, “Alantar, Koçan, Candaş, Afacan”, *Milliyet Sanat*, 227, İstanbul 1989, s. 47.

²⁵⁸⁰ Anonim, “Metin Talayman Tem'de”, *Cumhuriyet*, 31 Ekim 1989, s. 5.

²⁵⁸¹ Ahmet Köksal, “Yoğun Bir Mevsime Doğru”, *Milliyet Sanat*, 228, İstanbul 1989, s. 47

olmasına karşın, salt bir biçimselliğe yönelmeyerek toplumsal sorumluluğundan kaçmaması olduğunu düşünür.²⁵⁸²

Rafet Ekiz'in kişisel sergisi, 15 Aralık 1989 – 2 Ocak 1990 tarihleri arasında Ramko Sanat Merkezi'nde açılır.²⁵⁸³ İsmail Tunalı, sergiyi Freudyen bir perspektifte inceler. Rafet Ekiz'in çalışmalarının “*ancak derinlik psikolojisinin ışığında kavranabileceğini*” savunur. Freud'un sanata ilişkin “*gündüz rüyası*” söylemini anımsatan Tunalı, Rafet Ekiz'in eserlerinde “*sanki bir rüya ekranı içerisinde görünen*”, kadın olmak dışında hiçbir anlam kaygısı taşımayan figürleri “*kadınsal kuklalar*” olarak niteler. Tunalı'ya göre bu figürler, nesnel dünya ile ilişkisi olmayan erotik simgeler olarak bir rüyanın gerçek dışı unsurları gibi görünürler. Rafet Ekiz'in soyut-dışavurumcu, renkçi resimlerinde kırmızı renk, erotizmin bir başka kaynağıdır. Kırmızı ile yan yana kullanılan mavi – yeşil kontrastlar ise figürlerin paylaştığı mekânı oluşturur. Resimlerde herhangi bir öykü ve tema yer almazken, anlatılan tek şey “*soyutluğu içerisinde kadınsal kuklalarıdır.*”²⁵⁸⁴ Abdülkadir Günyaz, Rafet Ekiz'in eserlerinde coşkulu ve yalın kırmızı tonlara dikkat çeker. Sanatçının izleyici ile temel iletişimi renk üzerinden kurguladığını gözlemler. İronik ve eleştirel bir yaklaşım ile kadın temasının yer yer dramatik çelişkilerine odaklandığını vurgular. Sanatçının bilinçli bir dünya görüşü, insan sevgisi ve biçimsel ustalık ile gelecek için umut vaat eden bir birikime sahip olduğu değerlendirmesinde bulunur.²⁵⁸⁵

Hale Sontaş'ın kişisel sergisi 27 Aralık – 27 Ocak 1990 tarihlerinde Galeri Lebriz'de açılır. Nur Nirven, sergide yer alan “*Çarmıh*”, “*O*”, “*Arabesk*”, “*Sözcüklerde Kadın*” ve “*Tutku Kadınları*” serilerinde “*öykücülüğü arka plana atarak*” resimsel yapıyı ön plana aldığını belirtir. Serginin odak noktasını toplumsal yaşamda kadının anlam ilişkileri çerçevesinde şekillendiğini gözlemler. “*Çarmıh*” serisinde, çarmıhlar üzerine gösterilen kadın bedenlerinin “*eziyetin ve hazzın iç içeliği, var olma – var etme sürecinde yaşanan mazoşist olguların simgesi*” olarak ele alındığını vurgular. “*Arabesk*”, “*O*” ve “*Sözcüklerde Kadın*” serilerinde ise “*kitsch yaşam kategorilerinin*”

²⁵⁸² Mehmet Ergüven, “Aydın Ayan”, *Argos*, 16, İstanbul 1989, s. 84-85.

²⁵⁸³ Anonim, “Aralık '89 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 134, İstanbul 1989, s. 97.

²⁵⁸⁴ İsmail Tunalı, “Rafet Ekiz'in Resmine Psikolojik Bir Yaklaşım”, *Sanat Çevresi*, 134, İstanbul 1989, s. 4-5.

²⁵⁸⁵ Abdülkadir Günyaz, “Rafet Ekiz'in Renk Evreninde İrdeleyici Bir Resim Dili”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1989, s. 6-7.

gündelik yaşam içerisindeki anlık saptamalarına yöneldiğini söyler.²⁵⁸⁶ Ahmet Köksal'a göre Hale Sontaş, “Çarmıhta”, “Tutku Kadınları”, “Sözcüklerde Kadın”, “O” ve “Arabesk” isimli çalışmalarında, kendi iç dünyasını yalınlaştırılmış kadın figürleri ile aktarır. “Çarmıhta” dizisinde metaya indirgenmiş kadın olgusunun acıları, çileleri, itilmişlik duyguları çarmıha gerilmiş figürle simgelenir. Camille Claudel – Auguste Rodin ilişkisinden esinlenen “Tutku Kadınları” serisinde ise Rodin’in ünlü yapıtı “Düşünen Adam” formu “Düşünen Kadın” imgesine dönüşür. Seride, Eren Eyuboğlu, George Elliot gibi kadınlar konu edilir. Sanatçının son dönem eserlerinde yalınlaştırılmış figürler soyut renk – leke değerleriyle bütünleşirken, “resimsellik” olgusu öne çıkar. Köksal, sanatçının kadın temasını “daha çok kadın hakları savunucusu” boyutunda işlediğini düşünür.²⁵⁸⁷

1980’lerde sanatçılar farklı yaklaşımlar, temalar ve teknikler kullanarak özgün eserler yaratır. Sanat eleştirisi ise malzeme, üslup, ifade gibi unsurlar açısından yeni ve çağdaş yaklaşımlara odaklanarak Türk sanatına yeni bir bakış açısı getirir. Bu yıllarda Türk sanatında resim eleştirisi, birçok yeni tartışma ve yaklaşım ile zenginleşir. Psikolojik yaklaşımlar, içsellik ve duygusal süreçler öne çıkar. Formalist yaklaşımlar derinlik kazanmakla birlikte psikanalitik ve psikolojik çözümlenmeler önemli kazanır. Cinsellik, beden algısı, erotizm, rüyalar ve bastırılmış duygular gibi konular sıklıkla tartışılır. Metafizik yaklaşımlarda ciddi bir artış görülürken, resmin temsili gerçekliği ile fiziksel ve nesnel gerçekliği arasındaki ayrım kavramsal açıdan irdelenir. Sanat eserlerinin imgesel boyutu öncelenirken dış dünya gerçekleri ile iç dünya arasında bireysel yaklaşımların etkisi ile içsellik olgusu tercih edilir.

1980’lerde sanat piyasasının yükselişi ile ekonomik kaygılar sanatın üretim ve dağıtım süreçlerinde belirleyici bir konuma yükselir. Sanatın ticarileşmesi ve sanat piyasasının büyümesi, sanat eleştirisinde önemli bir yer edinir. Sanatın ticari değeri, birçok eleştirmenin dikkatini çekerken, sanat eserlerinin değeri üzerine yapılan tartışmalar artar. Sanat eleştirmenleri, sanat eserlerinin satın alma eğilimlerini ve sanatçıların popülaritesini sorgular. Ekonomik gelişmelerin etkisi ile sanat eserinin değeri, niteliği ve başarı ölçütleri tartışmaya açılır. Sanat piyasasının işlerliğine yönelik

²⁵⁸⁶ Nur Nirven, “Çarmıha Gerilen Simge Kadınlar”, *Cumhuriyet*, 13 Ocak 1990, s. 5.

²⁵⁸⁷ Ahmet Köksal, “Yeni Yılın Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 232, İstanbul 1990a, s. 48.

eleştirilerin yanı sıra özgünlük, yaratıcılık gibi konuların ekonomik yapı ile etkileşimine ilişkin kapsamlı tartışmalar öne çıkar.

1980'li yıllar Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve toplumsal açıdan oldukça zorlu bir dönemidir. Dönemin sanat eleştirileri, söz konusu koşullara göre şekillenir. 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi sonrasında siyasi baskılar artarken, eleştirmenler sanatın toplumsal sorunlara yanıt vermesi ve bu sorunları çözme konusunda bir rol üstlenmesi gerektiği düşüncesinde birleşir. Eleştirmenler, sanat eserlerini sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliklere odaklanarak ele alır. Sanatın toplumsal işlevi ile ilgili tartışmalar, sanat eserlerinin toplumsal bir değer taşıması gerektiği düşüncesinden hareketle gelişir.

3.1.5. 1990-2000 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

3.1.5.1. 1990-1991 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Oktay Anılanmert'in beslenme teması çerçevesinde gerçekleştirdiği yeni sergisi, 4 Ocak – 20 Ocak 1990 tarihlerinde Galeri Vinci'de düzenlenir.²⁵⁸⁸ Ahmet Köksal'a göre sergide yer alan eserler “*kültürel, toplumsal bozulmaya ve estetiksizliğe ilişkin görsel bir yergi*” içerir. Toplumda gittikçe derinlik kazanan yozlaşmanın insan davranışlarındaki olumsuz değişimleri “*ayaküstü beslenme*” olgusu ile imlenir. Hazır gıda tüketimi çerçevesinde resmedilen tekli ve çoklu figür düzenlemeleri, hareketli bir istif ve leke düzenini yansıtır. Anılanmert'in eserlerindeki figüratif yapı, yumuşak, devingen ve soyut bir plastik etki çerçevesinde kurgulanır. Geniş, akıcı renk lekelerinin soyut yüzeyleriyle bütünleşen abartılmış figürler Honore Daumier'nin figürlerini anımsatır. Sergide yer alan eserlerde yozlaşmış davranışlara karşı yergi ve hiciv içeren yorumlar, güçlü bir plastik bütünlük ile pekiştirilir.²⁵⁸⁹

Gonca Sezer'in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 11 Ocak – 30 Ocak 1990 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılır.²⁵⁹⁰ Ahmet Köksal'a göre Gonca Sezer, çağdaşları gibi, “*insanın bireysel eleştirisine soyut bir ortam içinde, simgesel nesnelere*” aracılığıyla yönelir. Sanatçı, belirsiz mekânlar içerisinde simgesel bir işlev yüklediği

²⁵⁸⁸ Anonim, “Oktay Anılanmert Sergisi”, *Cumhuriyet*, 3 Ocak 1990, s. 5.

²⁵⁸⁹ Ahmet Köksal, “Bereketoğlu'dan Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 234, İstanbul 1990b, s. 47.

²⁵⁹⁰ Anonim, “Gonca Sezer Sergisi”, *Cumhuriyet*, 10 Ocak 1990, s. 5.

nesneler, figür ayrıntıları ve organik ögeler ile görünüş ve öz arasındaki ilişkiyi irdeler. Dışavurumcu bir anlayışta kullandığı etkili renkler, belirgin konturlarla biçimlenmiş nesnelere ve belirli öğelerin yinelenmesiyle oluşan kompozisyonlarında -yaşam sürecindeki değişimleri vurgular. Sergide, sanatçının çok yönlü algılama süreçleri ve kişilik arayışlarına yönelik çözümlene çabalarını yansıtır.²⁵⁹¹

Güngör Taner'in 1987 – 1989 yılları arasında ürettiği eserleri kapsayan resim sergisi, 16 Ocak – 30 Ocak 1990 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır.²⁵⁹² Sezer Tansuğ, Güngör Taner'in sergisini “*soyut, non-figüratif sergilerin eski anısını canlandırmaya yönelik*” bir çaba olarak niteler. Sanatçının “*mükemmellik ve kesinlik*” anlayışının kendi mizacına uymadığını söyler.²⁵⁹³ Abdülkadir Günyaz, sergiye ilişkin incelemesinde, çağdaş Batı sanatının tarihsel birikime dayanan ilerleyici bir anlayışa sahip olduğunu belirtir. Türkiye’de “*eskiyle bağlantıların kesilmesi nedeniyle*”, resim sanatında figüratif anlayışın ötesine geçilemediği kanısındadır. Türk resminde soyut sanatın gelişmemiş olmasının nedeni görsel kültür, birikim ve deneyim yetersizliği ile ilişkilendirir. Soyut sanatın pek çok problemine karşı biçimsel zenginlikler içerdiğini belirtir. Günyaz’a göre soyut sanat bir konuyu üstü kapalı anlatmaktan ziyade konunun kapsamını genişletebilmenin bir yoludur. Bu bağlamda Güngör Taner'in eserlerini soyut sanatın nitelikli örnekleri olarak işaret eder. Sanatçının figüratif çağrışımlardan uzak durduğuna dikkat çeker. Sergilerinde salt resimsel öğelere odaklandığını aktarır. Sanatçının eserlerinin renk ve biçim açısından dengeli bir yapıda olduğunu gözlemler. Son dönem çalışmalarında geometrik düzenlemeyle çizgisel bir tavrın ortaya çıktığını, spontane tavrından vazgeçerek istif ve dengeli bir anlatıma yöneldiğini düşünür. Güngör Taner'in sanat anlayışını, anlatımcı olmayan salt renkler ve biçimsel ilişkiler arasından doğan, coşkulu bir soyut oluşum olarak niteler.²⁵⁹⁴

Yahşi Baraz ise Güngör Taner'in resimlerinin evrensel açıdan ele alınması gerektiğini savunur. Türk soyut sanatının Paris soyut ekollerinden etkilendiğine dikkat çeken Baraz, Güngör Taner'i denge, ritim öğeleri arasında özgün bir anlatıma ulaşması açısından Türk soyut sanatçıları arasında farklı bir noktada konumlandırır. Güngör Taner'in eserlerinde renk ve biçim olarak zıt görsel değerlerden hareket ettiğini, güçlü

²⁵⁹¹ A. Köksal, *agm. (1990b)*, s. 49.

²⁵⁹² Anonim, “Güngör Taner”, *Argos*, 17, İstanbul 1990a, s. 9.

²⁵⁹³ Sezer Tansuğ, “Ocak Yazıları”, *Sanat Çevresi*, 136, İstanbul 1990, s. 20.

²⁵⁹⁴ Abdülkadir Günyaz, “Güngör Taner ve Görsel Dil Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 135, İstanbul 1990, s. 4-5.

grafik yapı ile bu gerilimi dengelediğini ifade eder. Sanatçının eserlerini geliştirmekte olan Türk resim ortamı açısından önemli bir değer olarak kavrar.²⁵⁹⁵ Ahmet Köksal'a göre, Güngör Taner'in eserleri çağdaş soyut akımlarının eklektik tutumlarını sürdürür. Sanatçının soyut düzenlemelerinde plastik öğelerin her biri için geçerli ritim ve müzikalite, belirgin bir işlev taşır. Resmin içine birdenbire giren bir devinim ya da belli bir merkeze yönelen güç çizgileri ana temayı oluşturur. Genellikle bir karşıtlıkla duyurulmak istenen şok etkisi, tema üzerindeki çeşitlemeler ve varlığı giderek yumuşayan öğelerle desteklenerek dinginleşir. Geometrik soyutlamacı tavrın bilinçli bir kurguya dayanana konstrüktif altyapısı üzerinde aksiyon resminin spontan, coşkulu ve atak oluşumlarını içsel bir yaklaşım ile bir araya getirilir. “*Sonsuz bir boşluk, uzam ya da bilinmezlik kavramını simgeleyen*” koyu fonlar üzerindeki çizgi, renk, leke, optik yansıması gibi görsel – grafik öğelerin meydana getirdiği ritim, müzikalite ve lirizm yaşamın metafizik yorumlarına göndermede bulunur.²⁵⁹⁶

Serap Demirağ'ın kişisel sergisi, 23 Ocak – 9 Şubat 1990 tarihlerinde İş Bankası Sanat Galerisi'nde açılır. Vural Yıldırım, sanatçının büyük boyutlu tuvallerinde, izlenimcilerin önemli tekniklerinden biri olan eskizsiz, ön çalışmasız “*alla prima*” yöntemini müzik eşliğinde uyguladığını belirtir. Büyük boyutlu tuvaler üzerine çalıştığını söyler. Resimlerinde mavi ve yeşil rengin mistik anlamlar üstlendiğini gözlemler. Canlı ve şiddetli renk uygulamalarının varoluşsal açıdan simgesel kullanımlarına dikkat çeker. Sanatçının lirik anlatımında kozmogonik atıflarla insan ve doğa ilişkilerine odaklandığını vurgular. Eserlerinde yer yer gerçeküstücü bir anlatımın izlerini tespit eder.²⁵⁹⁷

Serpil Akyıl'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 23 Ocak – 16 Şubat 1990 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁵⁹⁸ Bahadır Gülmez, sanatçının önceki eserlerinde yöresel izlenimleri doku, renk ve nakışın ön planda olduğu anlatımcı bir üslup ile ele aldığını belirtir. Son dönem çalışmalarında bu nitelikleri çeşitlediğini gözlemler. Herhangi bir modele bağlı kalmaksızın çalıştığı nü resimlerini “*bir içtepinin kesitleri*” olarak niteler. Gülmez'e göre Akyıl'ın eserleri salt gerçekçi bir

²⁵⁹⁵ Yahşi Baraz, “Güngör Taner'in Çağdaş Türk Resmindeki Yeri”, *Sanat Çevresi*, 135, İstanbul 1990, s. 6-7.

²⁵⁹⁶ A. Köksal, *agm. (1990b)*, s. 47-48.

²⁵⁹⁷ Vural Yıldırım, “Serap Demirağ'ın Ankara Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 136, s. 86-87.

²⁵⁹⁸ Anonim, “Geçen Aydan Gelecek Aya”, *Argos*, İstanbul 1990b, 18, s. 8.

tarzın ürünleri olmaktan ziyade, “duyumların plastik ifadeler kazandığı” bir anlatıma sahiptir.²⁵⁹⁹

Akatünvel Sanat Topluluğu’nun Atatürk Kültür Merkezi’ndeki yeni sergisi 30 Ocak – 14 Şubat 1990 tarihlerinde gerçekleşir. *Sanat Çevresi* Dergisi’nde yer alan haberde, sergi açılışına yönelik yoğun ilgiden dolayı uzun kuyruklar oluştuğu bilgisi verilir.²⁶⁰⁰ *Sanat Çevresi* Dergisi sahibi Hamit Kınaytürk’ün düzenlediği sergide Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Nafi Çil, Güven Zeyrek ve Ulu Sungu’nun eserleri teşhir edilir.²⁶⁰¹ Abdülkadir Günyaz, sergiye ilişkin incelemesinde, Süleyman Velioğlu’nun eserlerindeki kunt renk anlayışına dikkat çeker. Son çalışmalarındaki yalın kompozisyonların “herhangi bir çağrışıma dahi yer vermeyecek düzeyde” evrensellik içerdiğini belirtir. Sanatçının eserlerini “resim olgusunun öyküler anlatmanın, albenili figürler sunmanın” ötesinde olduğunun somut göstergeleri olarak niteler. Tangül Akakıncı’nın çalışmalarında renk, çizgi ve form anlayışındaki indirgemeci tavrına dikkat çeker. Resimlerindeki birlikteliğin kimi zaman bir renk lekesi ya da siyah – beyazın ustalıklı kullanımı ile sağlandığını gözlemler. Tamer Akakıncı’nın çalışmalarında az renk kullanımı, türük endişelerinden uzak ve yalın kompozisyonlarını takdir eder. Nafi Çil’in eserlerinde çizgi, renk ve lekelerdeki yalın uygulamaların “figürsel çizgilere” dönüştüğünde “temposunu yitirdiği” görüşündedir. Bu nedenle sanatçıya çizgisel figür uygulamalarından kaçınmasını tavsiye eder. Güven Zeyrek’in resimlerini ise grubun “indirgemeci kaygılarının” en yoğun örnekleri olarak işaret eder. Sanatçının çoğunlukla siyah renk katmanlarıyla çağrışımlara yönelerek “görünmeyeni sunmak istediği” yorumunda bulunur. Ulu Sungu’nun eserlerinde çizgi ve renkten taviz vermeden, kimi zaman boya katmanlarını kazıyarak yarattığı görsel etkileri başarılı bulur.²⁶⁰²

Ferruh Başağa’nın yeni sergisi, 1 Şubat – 12 Mart tarihleri arasında Vakko Beyoğlu Sanat Galerisi’nde düzenlenir.²⁶⁰³ Ahmet Köksal’a göre Ferruh Başağa, “eğri çizgileri ve iç içe geçmiş kıvrımlı biçimlere” ilişkin üslup birikimini aşmaya çalışır.

²⁵⁹⁹ Bahadır Gülmez, “Görünümler, Portreler, Figürler, Nü’ler ve Ressam Serpil Akyıl”, *Sanat Çevresi*, 136, İstanbul 1990, s. 60-61.

²⁶⁰⁰ Anonim, “Akatünvel Sanat Topluluğu Sergisi Büyük İlgi Gördü”, *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990c, s. 11.

²⁶⁰¹ Anonim, “*Sanat Çevresi* Sergisi”, *Cumhuriyet*, 28 Ocak 1990, s. 5.

²⁶⁰² Abdülkadir Günyaz, “Akatünvel Sanat Topluluğu: Velioğlu, Akakıncılar, Çil, Zeyrek ve Sungu Resmi”, *Sanat Çevresi*, 136, İstanbul 1990, s. 52-53.

²⁶⁰³ Anonim, “Sergiler”, *Argos*, 19, İstanbul 1990d, s. 10.

Başağa'nın eserleri “*neo-kübizm veya konkre-kübizm*” olarak nitelenebilecek bir anlayış içerir. Sergide yer alan çalışmalarda düz ve yatay çizgilerden hareketle konstrüktif nitelikli geometrik biçimlerin kombinezonlarını çeşitleyen düzenlemelere ağırlık verir. Eserlerde mavi, beyaz, mor ve eflatun renkler geniş yer tutar. Aydınlık ve sınırsız bir uzam içerisinde birbiriyle kesişen geometrik biçimler yalın bir ışık ve espas içerisinde konumlanır.²⁶⁰⁴

Hüsnü Koldaş'ın kişisel resim sergisi, 1 Şubat – 28 Şubat 1990 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde gerçekleşir.²⁶⁰⁵ Sergide, sanatçının 1972-1989 yıllarındaki yapıtlarından derlenen büyük boyutlu yağlıboya ve desen çalışmaları teşhir edilir. Köksal'a göre sergide yer alan eserlerde koyu renk tonları öne çıkar. Etkili bir ışıkla aydınlanmış mekanlarda yer alan figürler, Anadolu insanının yaşama direncini temsil eder. “*Usta-Çırak*”, “*Motorcu*”, “*Fenerci*”, “*Sandalcı*”, “*Atlı Figür*”, “*İlaç Sıkıcı ve Jandarma*” ile “*Mezbahacı*” adlı çalışmalarda figüratif yapı yorumuna dayalı bir içerik kaygısı çerçevesinde kurgulanır. Bu bağlamda, Koldaş'ın eserleri, Anadolu insanının yaşam savaşını, zorluklara direnme gücünü simgeleyen ve içsel dünyalarını açıklayan anlamlı mesajlar iletir.²⁶⁰⁶

Devrim Erbil'in yeni sergisi 17 Şubat – 18 Mart 1990 tarihlerinde Benadam Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶⁰⁷ Ahmet Köksal, serginin Devrim Erbil'in otuz yıllık gelişim çizgisini başarı ile yansıttığını düşünür. Sanatçının eserlerinde ayırt edici göstergesinin, mavi rengin ağırlıklı olduğu “*titreşimli bir altyapı üzerine*” yaptığı kurgular olduğunu gözlemler. Sergide yer alan resimlerde bu altyapının çeşitlemelerinin yer aldığını vurgular. Erbil'in son dönem serigrafilerinde ise monokrom bir renk anlayışı çerçevesinde “*ince ağaç dalları ve ağaç gövdelerini*” merkez alan doğa çeşitlemelerine dikkat çeker. Köksal, Fotoğraf ve karışık tekniklerin yanı sıra “*superposer*” yöntemlerden yararlanan Erbil'in grafik niteliklere öncelik verme eğiliminde olduğu görüşündedir.²⁶⁰⁸

Kezban Arca Batıbeki'nin son dönem eserlerinden oluşan sergisi, 8 Şubat – 28 Şubat 1990 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶⁰⁹ *Sanat Çevresi Dergisi*'nde

²⁶⁰⁴ Ahmet Köksal, “Yoğun Bir Sergileme Döneminden”, *Milliyet Sanat*, 234, İstanbul 1990c, s. 51.

²⁶⁰⁵ Anonim, “Hüsnü Koldaş Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 28 Ocak 1990, s. 5.

²⁶⁰⁶ A. Köksal, *agm. (1990c)*, s. 51.

²⁶⁰⁷ Anonim, “Mart '90 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990e, s. 110.

²⁶⁰⁸ Ahmet Köksal, “Günlerin Getirdiği”, *Milliyet Sanat*, 235, İstanbul 1990d, s.47.

²⁶⁰⁹ Anonim, “Urart'ın Sergi Programı”, *Cumhuriyet*, 2 Şubat 1990, s. 5.

sergi hakkında kaleme alınan yazıda, Batıbeki'nin son eserlerinde pentür yapısının güçlendiği belirtilir. Bir önceki sergide yer alan maskeler yerine, yumuşak gölgeli ve ekspresif bir derinliği olan figürlere geçiş yaptığı vurgulanır. Kimi eserlerinde ise renk ve boyutun olmadığı mekânlara konumlanmış figürler varoluşçu sorunları temsil eder.²⁶¹⁰ Ahmet Köksal, kadın yaşamından çeşitli kesitleri konu alan çalışmalarında, yalnızlık ve kendine yetmezlik duygusunun vurgulandığını söyler. İdealize edilmiş çoğu çıplak figür düzenlemelerinde bireysel beklentilere ilişkin konuların işlendiğini gözlemler. Batıbeki'nin yaşanmış gerçekliklerden imgesel ve yorumlayıcı kurgulara dönüşen resimlerinde, kadın yaşamına ilişkin psikolojik durumları somutlaştırmayı hedeflediğini düşünür.²⁶¹¹

Güngör Arıbal'ın yeni eserlerinden oluşan sergisi, 20 Şubat – 16 Mart 1990 tarihleri arasında Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁶¹² Abdülkadir Günyaz, sanatçının portre ve natüromort çalışmalarında akademik ve izlenimci etkiler taşıyan bir yaklaşım içerisinde olduğunu belirtir. Peyzajlarında ise klasik yapının renk lekeleri ile çözümlenerek soyut nitelikler kazandığını gözlemler. Resimlerdeki tutarlı ve birbirine yakın tonlardan oluşan renk armonilerinin kompozisyona kattığı bütünlüğü takdir eder.²⁶¹³ Bahattin Odabaşı, Arıbal'ın eserlerindeki duru ve süslemeden arınmış anlatımına dikkat çeker. Sanatçının eserlerindeki “*çağdaş kompozisyon kurgularının*” mantığa dayalı rasyonel bir yapılanma içerdiği görüşündedir.²⁶¹⁴ Ayla Ersoy ise Arıbal'ın eserlerinin plastik değerleri aşarak metafizik düşünceyle birleştiği kanısındadır. Ersoy'a göre, sanatçının empresyonist çizgide başlayan eserleri, zamanla ekspresyonist bir nitelik kazanır. Eserlerinin karakteristik özelliği birbirine diklemesine kesen fırça izleri ile parçalara ayrılmış yüzeylerdir. Turkuvaz, mavi, gri, eflatun tonlarındaki renk armonileri yapısal değerlerinin yanı sıra geleneksel Türk resmine ilişkin çağrışımlar içerir. Güngör Arıbal'ın eserleri “*eskiyi yinelemeden çağdaş sanatın plastik değerleriyle sentez yapabilme çabası*” açısından, çağdaş pentür “*tadına*” ulaşır.²⁶¹⁵ Ahmet Köksal, Arıbal'ın kadın portreleri, peyzajlar ve figüratif içerikler ile çeşitlediği yağlıboya çalışmalarında dışavurumcu bir eğilime yöneldiğini söyler.

²⁶¹⁰ Kezban Arca Batıbeki, “Özgürlüğe Açılan Kapı: Resim”, *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990, s. 68-69.

²⁶¹¹ A. Köksal, *agm. (1990d)*, s. 48.

²⁶¹² Anonim, “Geçen Aydan Gelecek Aya”, *Argos*, 19, İstanbul 1990f, s. 8.

²⁶¹³ Abdülkadir Günyaz, “Ressamlar Derneği ve Güngör Arıbal Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 136, İstanbul 1990, s. 36-37.

²⁶¹⁴ Bahattin Odabaşı, “Güngör Arıbal'ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 136, İstanbul 1990, s. 38.

²⁶¹⁵ Ayla Ersoy, “Güngör Arıbal'ın Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 136, İstanbul 1990, s. 39.

Sanatçının kadın portrelerinde ışık koşullarını sınırlı tutmayı tercih ettiğini, diğer resimlerinde ise “*doğacı, nesnel gözlemlerden yorumlayıcı düzeye varan*” biçim sentezlerine ulaştığını aktarır.²⁶¹⁶

Bilge Alkor’un son dönem çalışmalarını kapsayan sergisi, 27 Şubat – 7 Nisan 1990 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi’nde gerçekleşir.²⁶¹⁷ Bilge Alkor, Maçka Sanat Galerisi’nde yeni çalışmalarını sergiler. Sergi hakkında görüşlerini kaleme alan Ahmet Köksal, Bilge Alkor’un kalıplaşmış bir üslup kaygısı olmaksızın, iç dünyasının yansımalarını tuvale aktardığını söyler. Sanatçının, soyut öğelerin, lekesele dokuların ve figüratif deformasyonun ağır bastığı eserlerinde dışavurumcu etkilere dikkat çeker. Mat ve monokrom çalışmalarının yanı sıra bazı resimlerinde renkçi bir yaklaşım sergilediğini gözlemler. Sanatçının “*yazınsal anlatıma düşmeden insansal durumları*” tüm şiddetiyle ele aldığını söyler. “Ademin Düşü” isimli triptik çalışmasında “*görünenin ardındaki dramatik gerçekliği*” kavrama kaygısının özgün bir stil düzeyine ulaştığı yorumunu getirir.

Muammer Durmuş’un kişisel sergisi, 1 Mart 1990’da Ankara Armoni Sanat Galerisi, 16 Mart 1990’da İstanbul Ramko Sanat Galerisi ve 23 Mart 1990’da İzmir Leonardo Sanat Galerisi’nde açılır. İsmail Tunalı, sanatçının eserlerini “*albenisi olan resimler*” olarak niteler. Tunalı’ya göre, Muhammet Durmuş’un resimlerinde doğaya bağlılık öne çıkar. Bu açıdan sanatçıyı natüralist bir ressam olarak niteler. Fakat Durmuş’u natüralist olarak tanımlamanın, sanatçının doğayı özgür yorumlama düşüncesi çerçevesinde eksik bir yaklaşım olacağı görüşündedir. Sanatçının eserlerinde renkçi armoniye ve müzikal ritmik yapıya dikkat çeker. Resimlerdeki objelerin arka planı olmayan, derinlikten yoksun, yüzeysel görünüşler yerine canlılığını mavi bir ufkun derinliğinden aldığını belirtir. Nesnelere ile mekânın birleşimine dikkat çeken Tunalı, nesnelere gerçek dünyadaki gibi bir devinim içerisinde algılandığını gözlemler. Sanatçının bu yaklaşımını yaşantı-mekân yorumu olarak tanımlar.²⁶¹⁸ Abdülkadir Günyaz, sanatçının grafik endişeler taşıyan çizgisel yaklaşımlarını illüstratif bir dışavurumculu yaklaşım olarak yorumlar.²⁶¹⁹ Ayla Ersoy ise Bergson’un sezgi

²⁶¹⁶ A. Köksal, *agm. (1990d)*, s. 48.

²⁶¹⁷ Ahmet Köksal, “Aksoy, Görele, Alkor”, *Milliyet Sanat*, 236, İstanbul 1990e, s. 48-49.

²⁶¹⁸ İsmail Tunalı, “Muammer Durmuş’un Resminde Resimsel Kategoriler”, *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990, s. 20-21.

²⁶¹⁹ Abdülkadir Günyaz “Muammer Durmuş ve Bir Derviş’in Ürünleri”, *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990, s. 22.

felsefesine atfen, sanatçının eserlerinin sezgiye dayalı, zamandan ve uzaydan kurtarılmış biçimler olarak kavrar. Ersoy'a göre nesnelere sezgiyle tanımlanabilen görüntüleri, sanatçının özneliğiyle özdeşir. Nesnelere resim yüzeyinde kendi mekanlarını yarattığını belirten Ersoy, çizgi ve renk hareketleriyle dinamik bir devingenliğin yaşamsal çağrışımlar içerdiğini düşünür. Ersoy'a göre Durmuş Türk resmine getirdiği kendine özgü işleriyle dikkatle izlenmesi gereken bir ressamdır.²⁶²⁰ Kaya Özsezgin, sanatçının üslubunun kategorisel olarak tanımlanmasındaki güçlüğe dikkat çeker. Sanatçının eserlerinin birer halüsinasyon olmanın ötesinde, özlem ve mutluluk arayışını yansıttığını söyler. Yatay ve dikeyde oluşan ritmik yapının somut düşünceleri ve imgeleri çağrıştırdığı kanısındadır. Nesnelere bütün ağırlıklarından arınmış bir biçimde ele aldığını vurgulayan Özsezgin, sanatçının eserlerinde çizgi ve desenin birincil önemde olduğunu, rengin ise bu unsurları pekiştirici bir rol oynadığını tespit eder. Muhammed Durmuş'un kısa bir zamanda kendisine özgü bir dile ulaşmış olmasını takdir eder.²⁶²¹

Nur Nirven, Cumhuriyet Gazetesi'nde kaleme aldığı yazıda Mustafa Şener ve Emin Çizenel'in kişisel sergileri hakkında bir yazı kaleme alır. Mustafa Şener'in 12 Mart – 2 Nisan 1990 tarihlerinde Galeri MD'de açılan sergisinde yağlıboya, akrilik ve çinko gravür çalışmaları teşhir edilir. Nirven, sanatçının şiddetli renklerden kaçınarak, genellikle maviye ağırlık verdiğini belirtir. Sanatçı için mavi rengin derinlik veren ve “*seyahate davet eden*” bir çağrışımı olduğunu vurgular. Resimlerinde geometrik düzen ve serbest fırça tekniğini dengeli bir biçimde kullandığını gözlemler. Emin Çizenel'in Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'ndeki sergisi, 9 Mart – 29 Mart 1990 tarihlerinde gerçekleşir. Sanatçının son eserlerinde doğayla yakın bir yaşamın izdüşümlerine odaklanarak resmin plastik değerlerinin ön planda olduğunu aktarır.²⁶²²

Komet'in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 17 Mart – 16 Nisan 1990 tarihlerinde Vakko Ankara Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶²³ Kaya Özsezgin, Komet'in eserleri ile 18. yüzyılın Alman romantikleri ve Simgeci Ekol arasında bir “*kan bağı*” olduğu yorumunda bulunur. Sanatçının eserlerinde “*görünürde ifade edilen biçimlerin derinlerinde ezoterik anlamlar ve çağrışımlar arama*” eğiliminde olduğunu belirtir. Bu

²⁶²⁰ Ayla Ersoy, “Muammer Durmuş'un Yapıtlarında Gerçek – Düş İkilemi” *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990, s.23.

²⁶²¹ Kaya Özsezgin, “Uzak ya da Yakın Düş Gibi” *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990, s.24-25.

²⁶²² Nur Nirven, “Sanat Galerilerinde Bir Gezinti”, *Cumhuriyet*, 20 Mart 1990, s. 5.

²⁶²³ Anonim, *agm. (1990d)*, s. 10.

bağlamda Komet'in eserlerini “*post-simgeci*” bir anlayışın ürünleri olarak niteler. Komet'in sergide teşhir edilen eskiz notları ise Özsezgin'e göre izleyici için “*büyük kompozisyonların ya da bitmiş resimlerin tekniğe ilişkin uygulama ayrıntılarını kavramakta*” birer anahtar işlevi görür. Sanatçının, izleyiciyi geçmişin unutulmuş ayrıntılarına yönlendirerek resimlerine şiirsel bir nostalji kattığını düşünür. Komet'in resimleri belirleyen içeriksel birikimden yola çıkarak yakın dönem sanatında evrim geçirdiği görüşündedir.²⁶²⁴

Özdemir Altan'ın retrospektif sergisi, 22 Mart – 10 Nisan 1990'da Ankara Galeri Selvin'de düzenlenir.²⁶²⁵ Kaya Özsezgin, Türkiye'de son yıllarda yaygınlaşan retrospektif sergilerin, sanatçıların tüm yönlerini, ilgili ve gelişme odaklarıyla sunmaktan ziyade tanıtma amaçlı düzenlendiğine dikkat çeker. Özsezgin'e göre bu durum, sergi izlemenin yeni alışkanlık haline geldiği Türkiye için eksik bir yaklaşım olsa da öğrenciler, alıcılar, izleyiciler için bir fırsat niteliği taşır. Kaya Özsezgin, sergiyi Özdemir Altan'ın otuz yıllık sanat yaşamının panoraması olarak niteler. Sanatçının eserlerinde belirleyici özelliğin resimsel bir grafik anlayış olarak işaret eder. Ayrıca Özdemir'in sabit bir üsluptan ziyade malzeme, biçim ve içerik açısından araştırmacı yönünü takdir eder.²⁶²⁶

Cavit Atmaca'nın yeni resim sergisi, 23 Mart 1990'da Levent Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶²⁷ Sanatçının serbest bir anlatımla doğa ve insan ilişkilerini irdelediği sergide İzmir Körfezi, Ege kıyıları, balıkçılar gibi çeşitli peyzajlar yer alır. Ayla Ersoy, sergiye ilişkin incelemesinde sanatçıyla yapılan söyleşiye atfen eserlerini üç ayrı dönemde inceler. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında izlenimci bir yaklaşım, ikinci dönem çalışmalarında dışavurumcu figüratif bir anlayış, son dönem çalışmalarındaysa soyutlamaya yöneldiğini gözlemler. Ersoy'a göre sanatçı, desenden çok renge ağırlık verir. Rahat fırça vuruşları, renklerin armonik tonlamalarıyla biçimlenerek sanatçıya özgü resimsel bir dile dönüşür. Işığın pastel renklerle yansıdığı lirik doğa görüntülerinde yumuşak fırça vuruşları, sanatçının doğaya duyduğu samimi bağlılığı gösterir.²⁶²⁸ Abdülkadir Günyaz ise sanatçının gözlemci yanını vurgular. Sıradan, günlük görüntülerin içten ve lirik bir biçimde duygu yüklü kompozisyonlara dönüştüğü

²⁶²⁴ Kaya Özsezgin, “Yeni Resimleriyle Komet”, *Milliyet Sanat*, 237, İstanbul 1990, s. 49-50.

²⁶²⁵ Anonim, *agm. (1990e)*, s. 111.

²⁶²⁶ Kaya Özsezgin, “Özdemir Altan Retrospektifi”, *Milliyet Sanat*, 239, İstanbul 1990, s. 49-50.

²⁶²⁷ Anonim, *agm. (1990e)*, s.112.

²⁶²⁸ Ayla Ersoy, “Güzellikler Ressamı Cavit Atmaca”, *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990, s. 16-17.

görüştüğüdür. Sanatçının eserlerinde renk, istif ve bütünlüğün yetkin bir biçimde duygusal bir anlatımla ele alındığı görüştüğüdür. Sanatçının bilinçli ve profesyonel bir ressam olmasına karşın yeterince tanınmamış olmasını, sanatçının iletişim probleminden kaynaklandığını savlar.²⁶²⁹

Hayati Misman'ın kişisel sergisi, 24 Mart – 22 Nisan 1990 tarihlerinde Benadam Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶³⁰ Kaya Özsezgin'e göre Misman'ın baskı resim çalışmaları, pentür-resimsel bir eylem niteliğindedir. Figürlerin çizgi ve leke ilişkilerinin kuvvetle ön plana çıktığı düzenler içinde soyut değerlere dönüşür. Düz yüzeyler ile motifli yüzeyler arasındaki “*plastik denge*” ise soyut bir çizgide resimsel değerler ile sağlanır.²⁶³¹ Abdülkadir Günyaz, Türkiye’de özgün baskı resmin henüz yeni bir olgu olmasına karşın hızlı bir gelişim içerisinde olduğunu belirtir. Uzun yıllar gravür dışındaki çoğaltma tekniklerinin bilinmemesine karşın, son zamanlarda litografi ve serigrafi gibi tekniklerde yetenekli sanatçıların yetiştiği kanısındadır. Hayati Misman'ın önemli Türk baskı resim sanatçılarından olduğunu vurgulayan Günyaz, sanatçının özgün baskıyı bir çoğaltma aracından ziyade anlatım biçimi olarak kavradığını vurgular. Eserlerinde başat temanın kadın – erkek ve kadın – toplum ilişkileri olduğunu gözlemler. Kadın figürlerinin toplumsal yaşama ilişkin simgesel kişilikler olduğuna dikkat çeker. Renk uygulamaları ve valörlerdeki yetkinliğini takdir eder. Sanatçının olgun ve dengeli üslubu ile Türk özgün baskı resminin önemli isimlerinden birisi olduğu yorumunda bulunur.²⁶³² Ayla Ersoy, özgün baskı resmi, sanatçıların farklı tekniği kullanma özgürlüğü ve çoğaltılabilirliği açısından önemli bir unsur olarak niteler. Hayati Misman'ın eserlerine ilişkin gözlemlerinde resmin temel yapısını geometrik bölmeler içerisinde büyük renk lekeleri ile kurduğunu aktarır. Ersoy'a göre sanatçının tüm resimlerinde spontane çalışmayla ortaya çıkan biçimsel düzene dayalı grafik bir anlatım vardır. Resimlerinde, yaşamsal gerçekleri, düşleri ve öznel doğa algılayışını özgün bir anlatım dili ile biçimlendirir. Kadın figürleri düşsel bir mekânda, duygularından arınmış olarak salt imge formuna indirgenir.²⁶³³ Halil Akdeniz, sergiye yönelik incelemesinde, özgün baskı resmin teknik kapsamı, çoğaltılabilirlik niteliği ve ekonomik anlamda ulaşılabilir fiyatlarda olmasının altını çizer. Misman'ın

²⁶²⁹ Abdülkadir Günyaz, “Cavit Atmaca’da Yeni Duyarlılıklar”, *Sanat Çevresi*, 137, İstanbul 1990, s. 18.

²⁶³⁰ Anonim, “Nisan’90 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 138, İstanbul 1990g, s. 88.

²⁶³¹ Kaya Özsezgin, “Yeni Resimleriyle Komet”, *Milliyet Sanat*, 237, İstanbul 1990, s. 51.

²⁶³² Abdülkadir Günyaz, Hayati Misman ve Özgün Baskı Resimler”, *Sanat Çevresi*, 138, İstanbul 1990, s. 60.

²⁶³³ Ayla Ersoy, “Hayati Misman’ın Özgün Baskı Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 138, İstanbul 1990, s. 61.

eserlerindeki özgün biçimsel dilin ardında yoğun bir işçilik ve ustalıklı bir emeğin olduğunu vurgular.²⁶³⁴

Murat Morova'nın kişisel sergisi, 3 Nisan – 24 Nisan 1990 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶³⁵ Ludmila Behramoğlu, Murat Morova'yı ümit veren genç ressam olarak niteler. Sanatçının Cihat Burak, Erol Akyavaş, Erol Uluç gibi mimarlık eğitimi görmüş olduğunu anımsatır. Murat Morova'nın sanatın temel sorunlarıyla ilgilenmeyi hedeflediğine ilişkin sözlerini aktarır. Aynı zamanda eserlerinde varoluşçu temalarla birlikte mistisizme yöneldiğini vurgular. Behramoğlu'na göre sanatçının siyah fon üzerine büyük boyutlu resimlerinde çorak topraklar, girdaplar, ilkel kullanım gereçleri gibi nesnelere tek renk skalası içerisinde okru sarısı, okside olmuş yeşil, yıldız gibi renklerle betimlenir. Yer yer ayrıntıların büyütülerek dramatik bir ışık yansıması ile mistik bir hava verilmiş resimlerinde eski çağların büyüünün yeniden yaratılmak istendiği yorumunda bulunur.²⁶³⁶ Ahmet Köksal, Murat Morova'nın "II. Uluslararası İstanbul Bienali" kapsamında sergilediği "Apokalips" isimli serideki düşünsel yapıyı sürdürdüğünü belirtir. Sanatçının, figürü dışarıda bırakarak, eski çağlardan bu yana var olan nesnelere algılanmasına öncelik verdiğini gözlemler. İlkel ve güncel nesnelere soyut formlara dönüştürüldüğünü, kalın boya katları ve trüklerle sanatçının yaşamın trajik anlamlarını duyumsatmaya çabaladığını düşünür.²⁶³⁷

Ekrem Kahraman'ın yirmi beşinci kişisel sergisi, 5 Nisan – 15 Mayıs 1990 tarihlerinde Gorbon Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶³⁸ Muhiddin N. Güven, sanatçının tema seçimi ve üslubundaki özgün niteliklere dikkat çeker. Sanatçının iç dünyasını "fantazyada kurguladığı" yorumunda bulunur. Sanatçının çarpıcı düzenlemelerini, renk kullanımındaki yetkinliği ve semboller arasındaki dengeli anlatımını takdir eder.²⁶³⁹

Necdet Elâl'in yeni dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 6 Nisan – 25 Nisan 1990 tarihlerinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde açılır. Dinçer Erimez, sanatçının eserlerinde Andre Lhote'un atölyesindeki öğrencilik döneminin izlerini görmeyi

²⁶³⁴ Halil Akdeniz, "Hayati Mismar ve Sanatı", *Sanat Çevresi*, 138, İstanbul 1990, s. 62-63.

²⁶³⁵ Anonim, "İstanbul'da Haftanın Sanat Çizelgesi", *Cumhuriyet*, 23 Nisan 1990, s. 5.

²⁶³⁶ Ludmila Behramoğlu, "Murat Morova'nın Sergisinin Ardından", *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 54.

²⁶³⁷ Ahmet Köksal, "Murat Morova", *Milliyet Sanat*, 238, İstanbul 1990f, s. 48.

²⁶³⁸ Anonim, "Kahraman'ın Sergisi", *Cumhuriyet*, 5 Nisan 1990, s. 5.

²⁶³⁹ Muhiddin N. Ergüven, "Ekrem Kahraman ve Resmindeki Zincir", *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 48-49.

mümkün olduğunu belirtir.²⁶⁴⁰ Elâl'in moda akımlara yönelmeden, “*tuvalin her karesine emek veren*” anlayışını takdir eder. Orhan Ersoy ise sanatçının figür ve düzenlemelerinde sağlam bir temel resim bilgisinin yer aldığı görüşündedir. Sanatçının İstanbul peyzajları önündeki balıkçılar, balerinler, çıplaklar gibi unsurların coşkulu aksiyonlarını başarılı bulur. Natürmortlarındaki objelerin, nesnel dünyanın katılığında kurtularak şeffaf birer resim unsuruna dönüştüğünü gözlemler. Sanatçının titiz bir doğa gözlemine dayalı yaklaşımlarını ve istikrarlı üslubunu gerçek bir sanatçı davranışının göstergesi olarak yorumlar.²⁶⁴¹

Asaf Zeki Yüksel ve Temur Köran'ın ortak sergisi, 13 Nisan – 6 Mayıs 1990'da Galeri Beytem'de gerçekleşir. Sergi, mekâna göre düzenlenmiş, toplam elli metre uzunluğundaki dizili panolardan oluşur. Murat Beşer, eserlerin “*kırık dökük*” yapısını ve bu dokular arasındaki kültürel – politik imgelerin ironik yapısını, sanatçıların “sanatı ve geçmişi tamamen bir soytarıklık olarak algılaması ile ilişkilendirir. Beşer'e göre sanatçıların yaklaşımları “*Beat Kuşağı'ndan Post-Punk'a kadar uzanan bir Alt-Kültür başkaldırısına nostaljik*” yansımasıdır. Kültür karşısındaki tavırları, ahlaki olmaktan ziyade “*umarsız bir ahlak karşıtlığından*” kaynaklanır. Resimlerin doğası yenilik istencinin ötesinde politik – kültürel etiğin uyandırdığı hoşnutsuzluğu temsil eder.²⁶⁴²

Kaya Özsezgin, 1990 yılı Mayıs ayının ilk haftasında Ankara'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Orhan Taylan'ın 1 Mayıs – 24 Mayıs 1990 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılan “*Tarih ve Hürriyet üstüne; Namık Kemal, Abdülhamit ve bilcümle mağlup paşalar, İttihatçılar, aşkları ve ihtirasları ile efkârlı fakat anti nostaljik resim sergisi*”²⁶⁴³ başlıklı sergide, Türkiye'nin yakın dönem tarihine ilişkin eleştirel yaklaşımlarına dikkat çeker. Sanatçının “kivrak çizgi becerisinin”, söz konusu tarihsel yorumlamaları için uygun olanaklar yarattığını düşünür. Taylan'ın fotoğraf üzerinden çalıştığı desenlerinde ve belgesel görüntülerden uyarladığı kompozisyonlarında, bir tarih ressamına gerekli olabilecek kurgusal ayrıntıları başarıyla bir araya getirdiğini gözlemler. Sanatçının tarihsel olaylardan gerçekleşmesi muhtemel fanteziler ürettiği yorumunda bulunur. İhsan Çakıcı'nın 2 Mayıs – 25 Mayıs 1990'da

²⁶⁴⁰ Dinçer Erimez, “Tanıdığım Necdet Elâl”, *Sanat Çevresi*, 138, İstanbul 1990, s. 70.

²⁶⁴¹ Orhan Ersoy, “Necdet Elâl ve Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 138, İstanbul 1990, s. 71-72.

²⁶⁴² Murat Beşer, “Bir Hiç İçin Yaratmak”, *Sanat Çevresi*, 138, İstanbul 1990, s. 45.

²⁶⁴³ Anonim, “Mayıs '90 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990h, s. 97

Şekerbank Sanat Galerisi'ndeki sergisinde,²⁶⁴⁴ sanatçının, “*arkaik trükajlarla kendine özgü kompozisyon niteliği arasında doğal geçişler aradığını*” tespit eder. Bu bağlamda Çakıcı'nın plastik karakterini doğal geçişli motifler ile temellendirdiğini belirtir. Köksal'a göre sergide yer alan eserler “*serigrafiye özgü renk ve biçim dokusu üzerinde oynanmış trükajları*” anımsatır. Çakıcı'nın bir süredir yeni formel arayışlar içerisinde olduğunu vurgulayan Köksal, sanatçının eserlerine canlılık getirecek yeni evrimleşme sürecine girmesi gerektiğini tavsiye eder.²⁶⁴⁵

Neşe Erdok'un son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 1 Mayıs – 22 Mayıs 1990 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁶⁴⁶ Ahmet Köksal, Neşe Erdok'un, dünya kültür ve yazınına iz bırakan sanatçılara ilişkin dramlardan çağdaş insana yönelik güncel anlatılara ulaştığını vurgular. Dostoyevski'nin “Encinniler”, Puşkin'in “Şairin Ölümü” kitaplarının yanı sıra Heinrich Con Kleist'i konu edindiğini aktarır. “*Antonin Artaud ve Genica Athansion*” isimli düzenlemede, Adem ile Havva ikonografisinden esinlenir. Köksal'a göre, figüratif anlatımcı tutumu ile tanınan Erdok'un eserlerinde, “*insanı daha da insanlaştırma*” çabası sezilir. Ahmet Köksal, Erdok'un sergide yer alan yapıtlarında “*sağlam ve işlek desen gücü*”, sade renk anlayışı, ölçülü deformasyonu ve yalın biçimsel tutumunu takdir eder. Son dönem çalışmalarında monokrom ve soyut bir fon önüne yerleştirilen figürlere dikkat çeker. Erdok'un resim sanatının biçimsel sorunlarını kendine özgü yalınlaştırıcı öğelerle çözümlendiğini vurgular. Sanatçının, ustalıklı kompozisyon ressamlığı yanı sıra figürlerin psikolojik durumlarını tespit noktasında başarılı bir gözlem gücüne sahip olduğu yorumunda bulunur.²⁶⁴⁷

İbrahim Safi'nin retrospektif sergisi, 2 Mayıs – 19 Mayıs 1990 tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır.²⁶⁴⁸ Garanti Bankası Sanat Galerisi yöneticisi Feriha Büyükünall tarafından düzenlenen sergide, Enver Tali Çetin'in koleksiyonundan derlenen seçki teşhir edilir.²⁶⁴⁹ Ahmet Köksal, sanatçının desen, suluboya ve yağlıboya çalışmalarında Batılı açık hava resminin ve empresyonizmin ışık, renk etkilerini gerçekçi bir yapıda özümseyen seçkin bir anlayışı işaret eder. İbrahim Safi'nin

²⁶⁴⁴ Anonim, *agm. (1990h)*, s. 97.

²⁶⁴⁵ Kaya Özsegin, “Deneysellik'in İzinde”, *Milliyet Sanat*, 241, İstanbul 1990, s. 51.

²⁶⁴⁶ Anonim, “Sergiler”, *Argos*, 21, İstanbul 1990j, s. 9.

²⁶⁴⁷ Ahmet Köksal, “İbrahim Safi'den Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 240, İstanbul 1990g, s. 47-48.

²⁶⁴⁸ Anonim, *age. (1990j)*, s. 7

²⁶⁴⁹ Nur Nirven, “Paleti Bir Renk Buketi”, *Cumhuriyet*, 13 Mayıs 1990, s. 5.

resimlerinde renk, ışık ve kompozisyon değerlerinin çok yoğun, kopprime edilmiş izlenimler içerdiğini söyler.²⁶⁵⁰ Sezer Tansuğ sergiye ilişkin incelemesinde, resim sanatında ışık ve rengin çağdaş sanattaki niteliklerine dikkat çeker. Bu olguların kent yaşamının dinamik yapısı içerisinde şekillendiğini düşünür. İbrahim Safi'nin post-empresyonist bir üslupçu olarak popüler bir üretim faaliyeti içerisinde olduğunu vurgular. Işık altında devinen bir kent dünyasına ait gözlemlerin salt betimleyici olmayan ruhsal değerleri öne çıkaran yapısını takdir eder. Tansuğ'a göre, Safi'nin resimlerinin karakteristik özelliği, yoğun renk vurgularıyla belirlenen dokusal bir sisteme bağlılığıdır. Sanatçının peyzajlarına egemen olan atmosfer, empresyonizm sonrasının renkçi niteliklerinden oluşur.²⁶⁵¹ Ludmila Behramoğlu, İbrahim Safi'nin eserlerinde Rus gerçekçileri ile olan ilişkilerine dikkat çeker. Safi'nin doğadan edindiği izlenimleri klasik empresyonizmden farklı olarak, kendine özgü bir renk ve çizgi yapısıyla ele aldığını vurgular. Bu açıdan İbrahim Safi'nin üslubunun, on dokuzuncu yüzyıl Rus ressamlarının fırça vuruşu, boya dokusu, ışık, tuval yüzeyinin kullanılması ve kontrast değerler gibi unsurlardan açıkça ayrıldığı görüşündedir. Behramoğlu'na göre sanatçının teatral ve dramatik anlatımı, figürlerin psikolojik yapısını yansıtır.²⁶⁵² Haşim Nur Gürel, İbrahim Safi'nin Türkiye'nin kent – çevre doğası ile İstanbul ve Ankara kentlerin değişimini belgelediğini söyler. Serginin düzenlenmesi açısından Garanti Bankası Sanat Galerisi Enver Tali Çetin ve Roche Firması'nı takdir eder.²⁶⁵³

Devrim Erbil'in ipek baskı ve akrilik eserlerinden oluşan yeni kişisel sergisi, Garanti Sanat Galerisi'nde 4 Mayıs – 25 Mayıs 1990 tarihleri arasında gerçekleşir.²⁶⁵⁴ Kemal İskender, sergiye ilişkin incelemesinde Türkiye'nin güncel sanat ortamında nitelik eksikliğine dikkat çeker. Herkesin çağdaş sıfatı bağlamında kendisine “sanatçı” dediği bir ortamda Devrim Erbil'in nitelikli konumunu işaret eder. Erbil'in 1960'lı yıllardan itibaren gelişim içerisinde olduğunu vurguladığı eserlerinin başat özellikleri olarak yalın çizgi, “taze” renk, yalın biçim ve ritim anlayışı vurgular. Sanatçının eserlerinde ağaçlar, Anadolu kasabaları, kuş bakışı İstanbul görüntüleri, seri halinde uçuşan kuşlar gibi konulara odaklandığını gözlemler. İskender'e göre, Erbil'in gelişim süreci “çizgisel doku örgülerinin tuşsal ritmik düzenlemelere” dönüşümü şeklinde

²⁶⁵⁰ Ahmet Köksal, “İbrahim Safi'nin Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990h, s. 10-11.

²⁶⁵¹ Sezer Tansuğ, “İzlenimci Duyarlığın Bir Profesyoneli”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 4-5.

²⁶⁵² Ludmila Behramoğlu “İbrahim Safi ve Rus Resmi”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 6-7.

²⁶⁵³ Haşim Nur Gürel, “Bir Sergi, Bir Sergi, Bir Sanatsever Bu Ülkeden Bir İbrahim Safi Geçti”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 8-9.

²⁶⁵⁴ Anonim, “Devrim Erbil'in Yapıtları”, *Cumhuriyet*, 29 Nisan 1990, s. 5.

özetlenebilir. Erbil'in sığ bir derinlik boyutu içerisinde küçük boyutlu fırça darbeleriyle yarattığı ritim ve lirizm duygusu, sanatçının öne çıkan üslup özellikleri arasındadır. Erbil'in kurduğu sentez, İslam minyatürü, Paul Klee, Vasily Kandinsky gibi çeşitli kaynakları kapsar. Ayrıca doğa-insan, gerçek-sanat, organik-inorganik, soyut-somut, evrensel-ulusal gibi karşıtlıklar eserlerinin temel yapı taşlarıdır. Serigrafilerinde ise bazı yağlıboya eserlerinde üst üste çakıştırdığı imgelerle yeni bir görsel ifadenin olanaklarını arar.²⁶⁵⁵

Ender Güzey'in "*Eros ve Afrodit*" adlı kişisel sergisi, 4 Mayıs – 4 Haziran 1990'da Galeri Beylem'de açılır.²⁶⁵⁶ Ludmila Behramoğlu, Ender Güzey'in eserlerinde insanlar ve varoluşa ilişkin temaları özgün bir biçimde irdelediğini belirtir. Sanatçının eserlerinde çoğunlukla gerçeküstücü tarza yakın, düşsel bir biçim zenginliği olduğunu gözlemler. Sergide yer alan eserlerde varoluş, yeniden doğma, sonsuzluk gibi temalar, doğa ve erotik çağrışımlar çerçevesinde sürrealizmden kavramsala doğru çeşitli yaklaşımlar ile ele alınır. Behramoğlu, sanatçının sergi açılışında ana mekândan soyutlanmış bir oda içinde yaşamayı, üretmeyi, erkeği, yaşamın sürekliliğini simgeleyen Hindistan cevizi totemini bir performans gösterisiyle sunduğunu aktarır. Sanatçının izleyiciyle doğrudan etkileşime girdiği performansın Joseph Beuys'dan beri çağdaş sanatçıların benimsediği bir yol olduğunu söyler.²⁶⁵⁷ Ahmet Köksal, Ender Güzey'in resimlerinde, farklı ülkelerden edindiği kültürel izlenimleri mitoloji ile ilişkilendirerek içerik zenginliğine ulaştığını vurgular. Gerçeküstücü bir tutumla düzenlediği çıplak figürlerinde kuş, oğlak gibi motiflerin evrensel bir erotizm temasına atıfta bulunduğu dikkat çeker. Köksal'a göre Ender Güzey'in soyutlanmış dokular ve incelikli renk değişimleri içeren çalışmaları izleyici için ipucu niteliği taşır.²⁶⁵⁸

Bedri Baykam'ın "555 K" sergisi, 5 Mayıs – 31 Mayıs 1990 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır. Attila Galatalı, sergi hakkındaki incelemesinde Bedri Baykam'ın Türk resim sanatındaki konumunu irdeler. Bedri Baykam'ın "*modernist ve ilerici savlarını içeren, gerçekte kendi yaş seviyesinde taşıyıcılığı üstlenmiş, taşımacı görsel kültür ortamını hayli karıştıran bir kişilik*" olarak niteler. Sanatçının zekasının "ezberciliğe" dayandığını, Türk sanatının sınırlı ortamında sansasyonel olaylar ile

²⁶⁵⁵ Kemal İskender, "60'lardan 90'lara Devrim Erbil", *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 40-41.

²⁶⁵⁶ Anonim, "Eros ve Afrodit Sergisi", *Cumhuriyet*, 2 Mayıs 1990, s. 5.

²⁶⁵⁷ Ludmila Behramoğlu, "Ender Güzey'in Eros'lu, Afrodit'li Düşler Dünyasında", *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 52-53.

²⁶⁵⁸ Ahmet Köksal, *agm. (1990g)*, s. 49.

gündemde kalabileceğinin farkında olduğunu iddia eder. Baykam'ı “toy gençleri avlamak ve egemen kesimlere göz kırpmakla” itham eder.²⁶⁵⁹ Galatalı, Bedri Baykam bağlamında Türk sanatında burjuvaziye yönelmiş çağdaş sanatçı olgusunu şu sözlerle değerlendirir:

“Bu ucuz sansasyonlar peşinde koşup duran Babıali, 1960 döneminin iflasının altında, ideolojileri ne olursa olsun kent soyluların lehine ve aleyhine çalışan yönetim biçimlerini arasındaki çatışmalarla bu bağlamda orduyu yanına alma gibi yanlış kaygılar içerdiğini anlaması gerekir. Yığınları ideolojiler zerrece ilgilendirmez, onlar sadece kent soyluluğun lehine çalışan yönetim biçimlerini sevmiyor. Babıali kadar onun etrafında toplanmış elit kent soylulara yaranma çabalarını pek yutmadığı için de ağızımızla kuş tutsak bile bize inanmıyor, üstelik de hiç sevmiyor. Zaten hiçbir zaman da sevmeyi. Sanatçı ve aydın önce kendi gerçek kimliğini elde etmesi ve yığınların duygularını yansıtabilmesi, o duyarlıklardan kopmaması gerekir. Bu kuşkusuz sanatın niteliğini düşürmek anlamını hiç içermez; Van Gogh yığınlara yönelirken niteliksel yönden düşmemiş, tersine yükselmiştir... Kent soylu duyarlıklara yönelmek ise tam bir aldatmacadır.”²⁶⁶⁰

Nur Koçak'ın Lâmi Sanat Galerisi'ndeki sergisi 8 Mayıs – 8 Haziran 1990 tarihleri arasında gerçekleşir. Nur Nirven, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının eserlerinin tüketim kültürü bağlamında kadın olgusuna odaklandığını belirtir. Sergide teşhir edilen “Vitrin” serisinin 1974 yılında başladığı “Fetiş Nesnelere ve Nesnelere Kadınlar” serisinin devam olarak görülebileceğini söyler. Sanatçının üslubunun geometrik soyut ve fantastik gerçeklik arasında tanımladığını aktaran Nirven, vitrin fotoğraflarından yola çıkılarak yapılan eserlerdeki detaycı anlatımı vurgular.²⁶⁶¹

Naim Uludoğan'ın kişisel resim sergisi 15 Mayıs – 2 Haziran 1990 tarihleri arasında İş Bankası Erenköy Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶⁶² Muhiddin N. Güven, sanatçının natüremortlarında üç boyut yanılması ve canlı anlatıma dikkat çeker. Nesnel gözlemlerini parlak ve kontrast renk uygulamaları ile güçlendirdiğini belirtir.

²⁶⁵⁹ Attila Galatalı, “Modernizm ve Seramik Sanatındaki Çağdaş Sorunlar”, *Sanat Çevresi*, 140, İstanbul 1990, s. 31.

²⁶⁶⁰ Attila Galatalı, *agm.*, s. 31.

²⁶⁶¹ Nur Nirven, “Vitrinler'deki Kadın”, *Cumhuriyet*, 31 Mayıs 1990, s. 5.

²⁶⁶² Anonim, “İstanbul'da Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 28 Mayıs 1990, s. 5.

Uludoğan'ın “*kaybolan değerlerin*” izinde gerçekçi ve romantik bir anlatıma sahip olduğu görüşündedir. Eserlerindeki üslup özellikleri çerçevesinde, sanatçının “*eskiyi yeniye bağlayacak güzellik köprüsünün*” temsilcisi olduğu yorumunda bulunur.²⁶⁶³ Sanatçının doğayı “*yaşayan ve yaşatmak isteyen*” bir duyarlığa sahip olduğunu düşünür. Doğaya içkin güzelliği gerçekçi ve bütünlüklü bir kompozisyon anlayışı ile yansıttığını ifade eder.²⁶⁶⁴

Âli Karsan ve İvon Karsan'ın ortak sergisi 23 Mayıs – 16 Haziran 1990'de Vakıfbank Taksim Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶⁶⁵ Abdülkadir Günyaz sergiye ilişkin incelemesinde iki ismin sanat anlayışlarının sağlam temellere dayandığını altını çizer. Sanatçıların eserlerinde realist bir anlatımın yanı sıra empresyonist etkilerin görüldüğünü aktarır. Ayrıca natürmorttan portreye dek çeşitli konularda mitolojik, alegorik ve gerçekçi anlatımlarını takdir eder.²⁶⁶⁶ Ayla Ersoy, Âli Karsan'ın yapıtlarının doğanın nesnel görüntülerine bağlı açık ve anlaşılır figüratif çalışmalar olduğunu vurgular. Anadolu ve İstanbul'un değişik yörelerinin konu edildiği peyzajlarında empresyonist yaklaşımların görüldüğünü belirtir. Âli Karsan'ın nü çalışmalarında, sanatçının desen gücünü yansıttığını söyler. Resimlerinde aşırı kontrastlardan açınarak klasik doğa renklerinin armonik tonlarını kullanmaya özen gösterdiğine dikkat çeker. Âli Karsan'ın mitolojiden alınmış öyküler, natürmortlar, peyzajlar ve portreler gibi farklı konularda ölçülü ve dengeli bir anlatıma yöneldiğini gözlemler.²⁶⁶⁷

Emine Özden'in yeni kişisel sergisi, 1990 yılı Mayıs ayında, Levent Sanat Galerisi'nde açılır. Abdülkadir Günyaz sanatçının desenlerindeki anlatımın çarpıcılığına dikkat çeker. Özden'in siyah-beyaz ve çizginin gücünü gerçek bir ustalık içinde uyguladığını düşünür. Sanatçının eserlerinde yalın bir bütünlük içinde, rengin çekiciliğine kapılmadan lekenin gücünden ve rengin pastel tonlarından oluşan soyutlamacı yaklaşımların altını çizer.²⁶⁶⁸ Ayla Ersoy sanatçının temel sanat eğitimini Tatbiki Sanatlar Yüksek Okulu Dekorasyon Bölümü'nde almış olduğunu anımsatır. Aynı zamanda Mahmut Cuda'in öğrencisi olan Özden'in sergideki eserlerini, desen,

²⁶⁶³ Muhiddin N. Güven, “Naim Uludoğan'ın Resminde Dinlenmek”, *Sanat Çevresi*, 145, İstanbul 1990, s. 48.

²⁶⁶⁴ Muhiddin N. Güven, “Naim Uludoğan'ın Resim Sergisini Gezerken”, *Sanat Çevresi*, 140, İstanbul 1990, s. 41.

²⁶⁶⁵ Anonim, “Mayıs '90 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990k, s.

²⁶⁶⁶ Abdülkadir Günyaz “Bir Ustaya Saygı: Ressam Âli Karsan”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 16.

²⁶⁶⁷ Ayla Ersoy, “Âli Karsan'ın Türkiye'deki İlk Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s. 17.

²⁶⁶⁸ Abdülkadir Günyaz, “Emine Özdenin Çarpıcı Resimleri ve Desenleri Karşısında”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s.86.

natürmort ve ekspresyonist tarzda resimler olarak üç grupta inceler. Ersoy'a göre sanatçının ağılboya kompozisyonlarında ve desenlerinde kadın-erkek ilişkisine erotik bir yaklaşımla ele aldığı ekspresif bir anlayış eşlik eder. Pastel renklerin armonik tonlamalarında mavi ve gri rengin hakimiyeti gözlemler. Sade bir anlatım ve renk uyumuna dayalı bütünlük öne çıkar. Natürmort çalışmalarında ise Mahmut Cuda'nın etkisi görülür. Sanatçının görsel biçimsel dili, duygu ve coşkularını özgün bir biçimde ifade ettiği ekspresyonist yaklaşımlar içerir.²⁶⁶⁹

Günümüz Sanatçıları 11. İstanbul Sergisi, 22 Haziran – 31 Ağustos 1990 tarihleri arasında Dolmabahçe Sarayı 1. Hareket Köşkü'nde açılır. Otuz altı sanatçının iki yüz yapıtıyla katıldığı yarışma sonucunda kırk üç eser sergilenmeye hak kazanır. Elvan Alapy, Burcu Or ve Hakan Pehlivan'ın başarı ödülü kazandığı sergide, jüri özel ödülü Tanju Demirci'ye verilir.²⁶⁷⁰ Ahmet Köksal, sergide yer alan eserlerin çoğunlukla isimsiz olmasını, belirli bir içerik kaygısından ve birikimden uzak olmaları ile ilişkilendirir. Türk resim sanatının tarihsel yapısından ve kuşaklararası ilişkilerden kopuk görünen eserlerin, sıklıkla tekrar eden değişik gereç, teknik ve yöntemlerle bir soyutlama fantezisinin ötesine geçemediğini gözlemler. Resim alanında teni dışavurumculuk, yeni figürasyon gibi eğilimlerin öne çıktığını belirtir.²⁶⁷¹

Oruç Çakmaklı'nın kişisel resim sergisi, 18 Ekim – 10 Kasım 1990 tarihlerinde Galeri MD'de düzenlenir. Ahu Antmen, sanatçının eserlerinde mimarlık eğitiminin etkisiyle resim ve mimari arasındaki ilişkilere odaklandığını belirtir. Realist ya da fotografik görünümlerden kaçındığını vurgular. Çakmaklı'nın kendisini herhangi bir üslup ile sınırlamaksınız, “*tuval ile ressam arasındaki çelişkili diyalektikten*” hareket ettiğini düşünür.²⁶⁷²

Ömer Uluç'un resim sergisi, 19 Ekim – 27 Kasım 1990 tarihlerinde Derimod Kültür Merkezi'nde gerçekleşir.²⁶⁷³ Ömer Uluç, hazırlık süresince sergi mekânını izleyicilere açık bir atölye olarak kullanır. Tülin Onat, sanatçının resimlerindeki kendine özgü dinamizmin, serginin hazırlık sürecinde ilişkisel boyutlar kazandığına dikkat

²⁶⁶⁹ Ayla Ersoy, “Emine Özden'in Resimleri Üzerine Birkaç Not”, *Sanat Çevresi*, 139, İstanbul 1990, s.86-87.

²⁶⁷⁰ Anonim, “Günümüz Sanatçıları”, *Cumhuriyet*, 21 Haziran 1990, s. 5.

²⁶⁷¹ Ahmet Köksal, “Üç Yaz Sergisi: Morandi, ‘Günümüz Sanatçıları’, Arasan”, *Milliyet Sanat*, 244, İstanbul 1990j, s. 46-47.

²⁶⁷² Ahu Antmen, “Tuvalle Sınırsız Bir Savaş”, *Cumhuriyet*, 18 Ekim 1990, s. 5.

²⁶⁷³ Anonim, *agm. (1990k)*, s. 80.

çeker. Onat'a göre lokal boyanmış yüzeyler üzerindeki formların Meksika heykellerini, Afrika masklarını ve tarih öncesi grotesk yaratıkları çağrıştırır.²⁶⁷⁴ Ahmet Köksal, Ömer Uluç'un eserlerinde Osmanlı resim sanatının yineleme ritminde, saydam renk yumaklarının yapısal bağlantıları aracılığı ile “*gelenekle çağdaşlığın, figür ile figürsüzlüğün kesişip yeni bir bireşime yönlendirildiği*” yorumunda bulunur. Kolaj çalışmalarında ikon olarak adlandırdığı hayvan figürlerinin şablonlaşmış biçimler içerisinde akrilik yüzeylere monte ettiğini gözlemler. Sanatçının eserlerinde genel üslubun, geniş fırça tuşlarının hızlı, sarmal devinimine dayanan fırça jestlerinden meydana geldiğini belirtir.²⁶⁷⁵

Santral Holding tarafından gerçekleştirilen “*Büyük Sergi*”nin ikincisi, 2 Kasım – 16 Kasım 1990 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Hareket Köşkü'nde, 5 Aralık – 20 Aralık 1990 tarihlerinde Kültür Bakanlığı Ankara Atatürk Kültür Merkezi Güzel Sanatlar Galerisi'nde düzenlenir. 1990 yılı sergisine heykel ve kavramsal sanat eserleri dahil edilir.²⁶⁷⁶ Yalçın Sadak, sergiyi eğitici ve tanıtıcı niteliğinin yanı sıra sanat piyasasında eser satışlarını “*kışkırtacak bir ortam*” yaratması açısından önemli bulur. Öte yandan, Türkiye'de çağdaş sanat müzesinin yokluğunda, çağdaş Türk sanatının gelişiminin irdelenebilmesi için uygun bir kesit olarak değerlendirir. Bir önceki serginin Santral Holding bünyesindeki koleksiyondan derlendiğini anımsatan Sadak, ikinci serginin seçici kurul ile düzenlenmesini eleştirir. Sadak'a göre “*Büyük Sergi II*”, çağdaş Türk sanatının “*çağdaşlığını*” sorgulayan bir yapıya dönüşür. Seçilen eserlerin “*ölçüt*” probleminde dikkat çeker. Sanatçıların seçici kurullarda olmasının tarafsız bir değerlendirme olasılığını ortadan kaldırdığını vurgulayan Sadak, “*Büyük Sergi II*” ile Türk çağdaş sanatı için yakalanmış çok önemli bir fırsatın kaçırıldığını düşünür.²⁶⁷⁷ Ahmet Köksal, “*Yeni Eğilimler, “Günümüz Sanatçıları”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*” sergilerinde olduğu gibi “*yenilikçi, çok*

²⁶⁷⁴ Tülin Onat, “*Derimod'da Bir Serginin Öyküsü*”, *Sanat Çevresi*, 145, İstanbul 1990, s. 38-39.

²⁶⁷⁵ Ahmet Köksal, “*Mürtoğlu, Kaleşi, Uluç*”, *Milliyet Sanat*, 251, İstanbul 1990k, s. 47-48.

²⁶⁷⁶ Sergiye Katılan Sanatçılar: Adem Genç, Adem Yılmaz, Asum İşler, Ayşe Erkmen, Berna Erkün, Bubi, Bedri Baykam, Bünyamin Özgültekin, Cengiz Çekil, Elvan Alpay, Erdağ Aksel, Erol Akyavaş, Fusun Onur, Gülsün Karamustafa, Güngör Taner, Hale Tenger, Hayri Karay, Hakan Kamışoğlu, Hakan Pehlivan, Haluk Gedik, Halil Akdeniz, İsmail Saray, Kadri Özyayten, Kadir Reisli, Kemal Önsoy, Mehmet Aksoy, Mehmet Gün, Meriç Hızal, Mustafa Ata, Mümtaz Işingör, Nur Gökbulut, Nuyan İnanç, Nur Koçak, Osman Dinç, Ömer Uluç, Özdemir Altan, Sarkis, Semra Gürbüz, Serdar Arat, Serdar Günbilen, Serhat Kiraz, Seyhun Topuz, Server Demirtaş, Şirin İskit, Tanju Demirci, Tomur Atagök, Tülin Onat, Yusuf Taktak, Zafer Genaçydın, Zahit Büyükişleyen, Zekai Ormancı (Anonim, “*Santral Holding'in Düzenlediği Büyük Sergi II İstanbul'da Açıldı*”, *Sanat Çevresi*, 145, İstanbul 1990, s. 86).

²⁶⁷⁷ Yalçın Sadak, “*Bir Sergi, Bir Kutlama ve Bir Skandal*”, *Sanat Çevresi*, 146, İstanbul 1990, s. 58.

boyutlu işlerin öznel bir görüşle değerlendirilerek bir kadrolaşma, gruplaşma eylemini örgütleme isteğini” ortaya çıkardığını savunur. Köksal’a göre sergide öne çıkan tutum aktarmacı niteliği yanı sıra figür anlatımına karşı soyutlamanın ve kavramsal dilin ağırlığına öncelik verilmesidir.²⁶⁷⁸

Figür 5 grubunun yeni sergisi, Büyük Sergi II ile eş zamanlı olarak, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Galerisi’nde düzenlenir. Ahmet Köksal, serginin, figür resminin dışlandığı Büyük Sergi IIye karşı olumlu bir alternatif oluşturduğu görüşündedir. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyelerinden Neşe Erdok, Özer Kabaş, Kemal İskender, Nefret Sekban, Hüsnü Koldaş’ın yeni çalışmalarıyla yer aldığı sergide, sanatçıların figüratif anlayışı farklı bakışlarıyla çeşitlerken toplumsallık bilincinde birleştiğini gözlemler. Beşli topluluğun sergide yer alan yapıtlarında, toplum yaşamına yönelik anlatımcı içeriğiyle “*çağdaş bir tanıklık sentezini*” ortaya koyduğunu söyler. 1987’den itibaren beş sergi düzenleyen topluluğun tutumunu, figürün resim sanatında misyonunu yitirdiği algısına karşı çıkan ortak bir davranış olarak niteler.²⁶⁷⁹

Ayten Yetiş Doğu’nun resim sergisi, 8 Kasım – 30 Kasım 1990 tarihlerinde Atatürk Kitaplığı Sergi Salonu’nda açılır. Abdülkadir Günyaz, sanatçının eserlerindeki geometrik satih yaklaşımları ve ayrıntıdan arınmış dikey – yatay uygulamalarında hocaları Nurullah Berk, Adnan Çoker ve Özdemir Altan’ın etkilerini görür. Mavi, mor ve lacivertten oluşan renk skalasıyla, fazla renk kullanımından kaçındığını belirtir. Eserlerindeki başat unsurun ise ışık olduğunu vurgular. Işığın özellikle koyu renkler içeren düzenlemelerinde önem kazandığını gözlemler.²⁶⁸⁰

Ayhan Türker’in ikinci kişisel sergisi 19 Aralık 1990 – 7 Ocak 1991 tarihlerinde Edpa Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Turan Erol, sanatçının suluboya çalışmalarındaki ustalığı, duyarlılığı, portrelerindeki benzerliği ve modelin özniteliğini yakalama yetisini takdir eder.²⁶⁸¹ Suna Tanaltay sanatçının peyzajlarında duygusal ve rasyonel yaklaşımların birlikteliğine dikkat çeker. Yalın ve dengeli renk kullanımının, izleyicinin seyir niteliğini arttırdığını düşünür. Suluboya çalışmalarında zarif, bilinçli ve saydam

²⁶⁷⁸ Ahmet Köksal, “Büyük Sergi, Figürçü Grup, Z. Ormancı, A. Yalın”, *Milliyet Sanat*, 252, İstanbul 1990, s. 48-49.

²⁶⁷⁹ Ahmet Köksal, *agm. (1990)*, s. 49-50.

²⁶⁸⁰ Abdülkadir Günyaz, “Ayten Yetiş Doğu’nun Resimlerini İzlerken”, *Sanat Çevresi*, 145, İstanbul 1990, s. 46.

²⁶⁸¹ Turan Erol, “Şeker Ayhan Paşa”, *Sanat Çevresi*, 146, İstanbul 1990, s. 6.

uygulamaları öne çıkarır.²⁶⁸² Suna Gönen, Türker'in eserlerinde klasik pentürün izinde renk, ışık ve leke ilişkilerini titizlikle ele aldığını gözlemler. Uyumlu, yumuşak renk geçişleri, doğru oranlar ve kütlelerin zemine yerleştirilmesindeki ustalığın altını çizer.²⁶⁸³

Gül Derman'ın “*Renkdüşüm*” adlı resim ve özgün baskı sergisi 8 Aralık 1990 – 5 Ocak 1991 tarihlerinde Benadam Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. İsmail Tunalı, sanatçının eserlerinde çeşitli unsurların yapıcı nitelikte olduğunu belirtir. Tunalı'ya göre, Derman'ın resimlerinde deniz, ufuk çizgisi ile çevrelenen maddi bir öge olmaktan ziyade, içerisinde yaşamın olduğu “*insanî bir yaşama açılan canlı varlık*” olarak ele alınır. Mavi renk ise resimlerin atmosferini sağlayan temel bir öge olarak psikolojik yaşantıya ilişkin duygusal bir yapı olarak kavranır. Açık kompozisyon ilişkileri ise, resmin psikolojik içeriği ile paralel sübjektif ve özgür bir yaklaşımı imler.²⁶⁸⁴ Abdülkadir Günyaz, Gül Derman'ın eserlerinin anonim bir anlatı yerine, kişilikli ve özgün bir anlatı içerdiğini düşünür. Abartılı biçim bozmalara yönelmeden, sade bir anlatım ile çağdaş bir anlayışa yöneldiğine dikkat çeker. Sanatçının renkçi bir anlayış içerisinde çoğunlukla İstanbul'un yaşam dolu izlenimlerine odaklandığını söyler.²⁶⁸⁵

Fahri Sümer'in yeni sergisi 28 Kasım – 17 Aralık 1990 tarihlerinde Edpa Sanat Galerisi'nde açılır. Ayla Ersoy, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının eserlerinde Anadolu insanını yerel görünümüne içerisinde ele aldığını belirtir. Sergide yer alan İzmir ve çevresini temalı eserlerde, stilize edilmiş figürlerin kimliklerinden arındırılarak çağın topluma yabancılaşmış insanları ile özdeşleştirildiğini düşünür. Sanatçının, doğanın nesnelliğini resimsel bir olgu haline dönüştürdüğü görüşündedir. Ersoy'a göre resimlerde yer alan ev, sokak gibi mekân oluşumları dikey akslar üzerine kurulur. Evlerin oluşturduğu dikeylere doğru uzanan yolların çapraz biçimlenişi etkin bir devinim yaratır. Fahri Sümer'in konstrüktivist bir kompozisyon anlayışı ile ele aldığı resimlerin yapısal kurgusu yer yer deformasyon ve soyutlamalar içerir. Yumuşak, açık ve monokrom ağırlıklı tonlar, resmin genel görsel etkisini içten kılar.²⁶⁸⁶

²⁶⁸² Suna Tanaltay, “Ayhan Türker'in Duyarlı Seslenişi”, 146, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1990, s. 7.

²⁶⁸³ Suna Gönen, “Ayhan Türker Resminin Düşündürdükleri”, *Sanat Çevresi*, 146, İstanbul 1990, s. 8-9.

²⁶⁸⁴ İsmail Tunalı, “Gül Derman'ın Resmi Üstüne”, *Sanat Çevresi*, 146, İstanbul 1990, s. 12-13.

²⁶⁸⁵ Abdülkadir Günyaz, “Gül Derman”, *Sanat Çevresi*, 146, İstanbul 1990, s. 14-15.

²⁶⁸⁶ Ayla Ersoy, “Fahri Sümer Sergisi'nden İzlenimler”, *Sanat Çevresi*, 146, İstanbul 1990, s. 46-47.

Zühal Köseler Karaçengel'in Almelek Sanat Galerisi'ndeki sergisi, 4 Aralık – 25 Aralık 1990 tarihlerinde gerçekleşir. Abdülkadir Günyaz, sanatçının eserlerini, renk ve çizgide “*abartmalara kaçmadan, ayrıntılarda boğulmadan, yalınlığın gücünü ortaya koyan çalışmalar*” olarak niteler. Orkestralar, Mevleviler, bale gösterileri gibi temalarda spatül darbeleriyle oluşturulmuş, kontrastlara kaçmadan uygulanan renklerin bütünlüğüne dikkat çeker. Sanatçının küçük boyutlu eserlerinde, tekniğinin nüanslarının anlaşamadığı eleştirisini getirir.²⁶⁸⁷ Orhan Ersoy, Zühal Köseler Karaçengel'in eserlerinde “*kadın olmanın duygusal zenginliğinin*” görülebileceğini savlar. Sanatçının başarılı gözlem gücü yanında girift alanları dinamik ve güçlü bir biçimde yansıttığını vurgular. Pentür değeri taşıyan yaşam dolu ve renkli tuşlarını takdir eder.²⁶⁸⁸

Neşe Erdok, Mehmet Gülerüz, Ömer Uluç, Şenol Yorozlu, Fatma Tülin Öztürk, Bedri Baykam, Arzu Başaran, İsmet Doğan ve Kezban Arca Batıbeki'nin eserlerinden oluşan “Gövdeler” karma sergi 6 Aralık – 31 Aralık 1990 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁶⁸⁹ Ludmila Behramoğlu, sergiye ilişkin incelemesinde²⁶⁹⁰. Güven Turan ise *Argos* Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda Fatma Tülin Öztürk'ün eserlerine odaklanır.²⁶⁹¹

3.1.5.2. 1991-1992 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Ahmet Köksal, 1991 yılı Ocak ayında açılan sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Resul Aytemur'un kişisel sergisi, 3 Ocak – 31 Ocak 1991 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Ahmet Köksal, sanatçının güncel yaşam izlenimlerini konu alan resimlerinde peyzaj değerlerine, sağlam bir kompozisyon düzeni ve “*gözü pek bir renkçilikle yaklaştığını*” söyler. Figürlerini coşkulu bir renkçilikle birleştirerek sağlam yapıllı bir düzen elde ettiğini belirtir.²⁶⁹²

Turan Erol'un “*Suluboyalar, Desenler, Eskizler*” isimli sergisi 1991 yılı Ocak ayında Galeri Selvin'de düzenlenir. Kaya Özsezgin'e göre Erol'un resimlerinde doğa,

²⁶⁸⁷ Abdülkadir Günyaz, “Zühal Köseler Karaçengel Resminden Özgün İzlenimler”, *Sanat Çevresi*, 146, İstanbul 1990, s. 44.

²⁶⁸⁸ Orhan Ersoy, “Türk Resminde Usta Bir Kadın Sanatçı: Zühal Köseler Karaçengel”, *Sanat Çevresi*, 146, İstanbul 1990, s. 45.

²⁶⁸⁹ Anonim, “İstanbul'da Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 10 Aralık 1991, s. 5.

²⁶⁹⁰ Ludmila Behramoğlu, “İnsanoğlunun Yalın Hali”, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1991, s. 7.

²⁶⁹¹ Güven Turan, “Nesnelerle İnsanlar Arasında Fatma Tülin Öztürk”, *Argos*, 29, İstanbul 1991, s. 92.

²⁶⁹² Ahmet Köksal, “Yeni Yılın Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 256, İstanbul 1991, s. 48.

“ışığın keşfini kolaylaştıran bir görüntü yumağıdır.” Sanatçının açık havada çalıştığı doğa görünümüleri, yöresel çizgilerinden arınarak Akdeniz’e özgü bir ışığın evrensel görüntüsüne bürünür. İzleyici, “Akdeniz iklimiyle ışıklanan” bir çevreyi lirik bir atmosfer içerisinde sezer. Turan Erol’un “doğacı sanat inancının gelenekle bağıni koparmayarak”, peyzaj resmine biçimsel açıdan kişisel katkı anlamı içeren çözümler eklediğini düşünür.²⁶⁹³

İbrahim Örs’ün “İnsan Manzaraları” sergisi 1991 yılı Ocak ayında Galeri BM’de açılır. Sergide 1080’li yıllarda üretilmiş yirmiye yakın eser teşhir edilir. Ludmila Behramoğlu, sanatçının eserlerinin özünde toplumsal eleştiri olan ironik anlatımlar içerdiğine dikkat çeker. Bürokratlar, kaldırımlar, boyacı sandıkları, simgeleştirilmiş evler ve soylu kadınların yer aldığı eserlerin “belirsiz bir mekânı ya da olayı” betimlediğini gözlemler. Sanatçının esas amacının “atmosfer yaratmak” olduğunu belirten Behramoğlu, yüzleri ve varlıkları “belirsiz” sahnelerin gerçeküstü etkiler taşıdığını vurgular. Zemin ve figür arasındaki kontrast ilişkiler ile kütleli bir yapı anlayışının ortaya çıktığını belirtir. Behramoğlu’na göre Örs’ün eserlerinde kumaş desenleri, mekanik parçalar, kaligrafik öğeler gibi unsurların üst üste getirilmesiyle oluşan figürler Giuseppe Arcimboldo’yu anımsatır. Resimlerin grotesk ve minyatür düzenlerine benzeyen yapısı ise Mehmet Siyah Kalem’in figürlerini çağırıştırır.²⁶⁹⁴

Tomur Atagök’ün yeni sergisi 11 Ocak – 17 Şubat 1991 tarihlerinde Derimod Sanat Galerisi’nde açılır.²⁶⁹⁵ Ludmila Behramoğlu, serginin retrospektif nitelikte olduğunu belirtir. Behramoğlu, Türkiye’de pek çok sanatçının “anlatımcı” ya da “dışavurumcu” tarzda “gizemli tezler” üreterek yenilik, özgünlük gibi tutarsız savlar ile hareket ettiğine dikkat çeker. Tomur Atagök’ün sergisinin ise “içtelik ve doğru bir sanat çizgisi” yansıttığını düşünür. Sanatçının “yeteneği” ve kadın kimliği nedeniyle Türk sanat ortamında bilinçli olarak ötelendiği görüşündedir. Behramoğlu’na göre sanatçının 1980’li yıllarda ürettiği eserlerindeki parlak yüzeyler tuval resminden farklı bir mekân algısı oluşturur. Son dönem çalışmalarında alüminyum levhalar üzerine yaptığı resimlerinde klasik pentür anlayışının ötesine geçer. Eser karşısındaki izleyicinin parlak alüminyum yüzeylere yansıyan görüntüsü yüzeyden dışarıya açılan bir mekân yanılması yaratır. Ayrıca alüminyum levhalar üzerinde film şeritleri, elektro

²⁶⁹³ Kaya Özsegin, “Yeni Yılın İlk Düzeyli Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 256, İstanbul 1991, s. 49-50.

²⁶⁹⁴ Ludmila Behramoğlu, “Batılı Sanat Doğulu Aşı”, *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1991, s. 7.

²⁶⁹⁵ Anonim, “Sergiler”, *Argos*, 30, İstanbul 1991a, s. 8.

kardiyogramlar, manyetik şeritler, elektronik aygıt parçaları gibi çeşitli unsurlar yer alır. Behramoğlu, Atagök'ün söz konusu malzeme kullanımını, görüntünün kendi gerçekliğini kullanarak derinlikli bir mekân oluşturma amacıyla tercih ettiğini aktarır. Mavi ve pembe renklerin ise metal parçalar ile uyum sağlamak için kullanıldığı görüşündedir. Sanatçının eserlerinin yaşamdan kaynaklanan ve insana ilişkin gizemli, mistik, sorgulayıcı nitelikler taşıdığı değerlendirilmesinde bulunur.²⁶⁹⁶

İpek Aksüğür Düben'in yeni eserlerinden oluşan resim sergisi 22 Ocak – 23 Şubat 1991 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi'nde açılır.²⁶⁹⁷ Sezer Tansuğ, İpek Düben Aksüğür'ün yazar ve ressam kimliğine dikkat çeker. Sanatçının ilk sergisinden itibaren disiplinli bir biçimde “*bilinçli üslup araştırmalarına*” yöneldiğini belirtir. Tansuğ'a göre, sanatçının figüratif çalışmalarında, yeni ifade boyutları katma çabasından ziyade “*resim düzeyinin oluşum mantığını irdeleyen*” araştırmaları öne çıkar. Sanatçı, son çalışmalarında İslami dekoratif friz elemanlarının “*yabancılaştırma sürecine yatkın*” değerlerini inceler. Figürlerde “*dik, çapraz ve tersine uygulanmış devinimler*” ile yüzeyin sınırlarını zorlayan bir sürat olgusunu işler. Tansuğ, figür ve dekoratif öğelerin parçalı yüzeyler ile birleştiğinde “*resmin akonstrüktif denge arama sorununu*” parodileştirdiğini düşünür. İpek Aksüğür Düben'in eserlerinin çağdaş sanatın Batı ülkeleri ve Türkiye'deki “*bazı ürünleri ile kategorik bir hesaplaşma içerdiği*” yorumunda bulunur.²⁶⁹⁸

Necmi Sönmez, İpek Düben Aksüğür'ün sergisini çağdaş Türk resim sanatında figüratif resmin algılanışı bağlamında tartışır. Sönmez'e göre Türkiye'de figür olgusu mesaj taşıma kaygısı ve biçimsel sorunlar çerçevesinde iki farklı görüş açısıyla ele alınır. Buna karşın, iki farklı eğilimin 1980'li yıllar süresince dışavurumcu resim çizgisinde bulunduğu görüşündedir.²⁶⁹⁹ İpek Düben Aksüğür'ün resimlerini dışavurumcu figür anlayışının “*en uç noktasında*” olduğunu savlar. Sanatçının figür resmi ile olan ilişkisinin, Cezanne'dan hareketle klasik bir noktadan kaynaklandığını düşünür. Sanatçının ilk sergisinde yer alan “*Şerife*” serisini anımsatan Sönmez, bu çalışmaların içerisinde kitsch olgusunun da bulunduğu çok anlamlı yapısı ile Türkiye'de pop-art'ın önemli örnekleri olduğu görüşündedir. Bu serinin ardından figür problemine çok farklı

²⁶⁹⁶ Ludmila Behramoğlu, “Yapıtın İçinde Kendini Görünce”, *Cumhuriyet*, 4 Şubat 1991, s. 7.

²⁶⁹⁷ Anonim, *agm. (1991a)*, s. 9.

²⁶⁹⁸ Sezer Tansuğ, “Akonstrüktif Bir Şablon Parodisi”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991a, s. 16-17.

²⁶⁹⁹ Necmi Sönmez, “Kendini Yanıtlayan Kadın”, *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1991, s. 7.

bir boyuttan yaklaştığını gözlemler. Kurgusal çizgiler, dekoratif elemanlar ve yoğun boya ile yapılmış fonların olduğu son çalışmalarında, alışılmış figür çalışmalarından ziyade “*bilinçli bir değer karmaşasının*” öne çıktığı kanısındadır. Geri planında “*şiddetli kişilik kavgalarının*” bulunduğu figürlerinde, sanatçının kendisi ile özdeşleştirdiği durumların farklı kültürel etkiler bağlamında yorumladığı değerlendirmesinde bulunur.²⁷⁰⁰

Tülay Tura Börtecene'nin “Süreçler” sergisi, 1 Şubat – 26 Şubat 1991 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılır.²⁷⁰¹ Sanatçı, sergide yer alan eserlerin 1983 yılından itibaren üzerinde çalıştığı soyut eserlerinden oluştuğunu belirtir.²⁷⁰² Ahmet Oktay, sergiyi, Börtecene'nin sanat yaşamı içerisinde bir “*kopuş*” ve “*dönüşüm*” olarak niteler. Sanatçının “Süreçler” sergisine gelinceye dek üslup gelişimini dört aşamada ele alır. “*Soyutun Çekiminde*” olarak adlandırdığı 1958-1968 döneminde, dış dünyaya ait tüm ilişki ve gerilimlerin reddedilerek “*tuvalin uzam – zamanına içkin*” sorunlara yöneldiğini gözlemler. Suskun yıllar olarak tanımladığı 1969-1977 yıllarında “*ölü peyzajlar*” çerçevesinde inorganik ve cansız dünyayı irdelediğini vurgular. “İzdüşümler” sergisi ile başlayan 1979 – 1982 dönemi ise “Dünyanın İmleri” olarak tanımlar. Oktay'a göre, Börtecene'nin bu dönem çalışmalarında tedirginliğin eşlik ettiği insana yönelik ilgiler belirir. 1982-1989 dönemini kapsayan “Yüzlerle Gözgöze” evresinde ise yaşanan dünyanın psikolojik etkilerine insan merkezli bir anlatı bağlamında odaklanır.²⁷⁰³

Oktay Anılanmert'in “*Gelecek ile Gezinti*” sergisi 5 Şubat 1991'de Garanti Sanat Galerisi'nde açılır. Sema Olgaç, sanatçıyla yaptığı görüşmede, Anılanmert'in “*toplumsal sorunlardan öte, evrensel bir endişeyi dile getiriyorum*” sözlerini aktarır. Sanatçının eserlerinde çocuk ve gelecek temasını mizahi bir dille ele aldığını gözlemler. Soyut figürler ile ışıklı ve mat leke değerlerinin temayı belirginleştirdiğini düşünür.²⁷⁰⁴

Bahattin Odabaş'ın yeni resim sergisi, 5 Şubat – 2 Mart 1991 tarihlerinde Gorbon Sanat Galerisi'nde açılır. Adil Çağlar, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının eserlerini doğanın anlık durumları üzerinde yoğunlaşan birer enstantane olarak

²⁷⁰⁰ Necmi Sönmez, “Kendi Portresi Olarak İpek Aksügür Duben'in Resimleri”, *Argos*, 31, İstanbul 1991, s. 11-12.

²⁷⁰¹ Anonim, “İstanbul'da Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 28 Ocak 1991, s. 7.

²⁷⁰² Tülay Tura Börtecene, “Süreçler Üzerine”, *Argos*, 30, İstanbul 1991, s. 84.

²⁷⁰³ Ahmet Oktay, “Süreçler'in Süreci”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991, s. 12-14.

²⁷⁰⁴ Sema Olgaç, “Gelecek ile Gezinti”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991, s. 70-71.

yorumlar. Renkler arasındaki tekrarlı geçiş tonlarının yalın ve ritmik yapılarının lirik niteliğini vurgular. Ritim örgüsüne Anadolu'nun “binlerce yıllık geleneğinde kriztalize olan” düşsel bir duyarlılığın eşlik ettiğini belirtir. Resimsel dokuda nesnelere arası sınırların erimesinin “çok boyutlu bir panteizm duygusu uyandırdığını” düşünür.²⁷⁰⁵ Ayla Ersoy, Bahattin Odabaşı'nın önceki çalışmalarında rengin egemenliğinde soyut leke dokularının oluşturduğu biçimsel görüntüleri anımsatır. Sanatçının renge dayalı lekeci anlayışı sürdürdüğü son çalışmalarında ise doğayı “yeniden algılanabilir bir gerçeklik” çerçevesinde incelediğini gözlemler. Nesnelere somut bir gerçek olarak çok renkli, kontrastlara dayalı geniş fırça vuruşları ile sezgisel olarak tanımlanabilen çağrışımlar içerdiği görüşündedir. Sanatçının rahat ve lirik anlatımının çarpıcı kontrast tonlamalar ile “pentür tadına ulaştığı” yorumunda bulunur.²⁷⁰⁶

Ercüment Kalmık'ın retrospektif resim sergisi 9 Şubat – 9 Mart 1991 tarihlerinde Benadam Sanat Galerisi'nde açılır. Abdülkadir Günyaz, Kalmık'ın çağdaşlarının klasik duyarlılıkta, doğaya bağlı kalarak resim yaptığı dönemlerde, anlatımı ve üslubu açısından açıkça ayrıldığını düşünür. Sanatçının eserlerindeki araştırmacı ve yenilikçi yaklaşımları vurgular.²⁷⁰⁷ Devrim Erbil, Kalmık'ın dünya sanatını ve çağdaş gelişmeleri yakından izlediğini belirtir. Batı ile sürekli ve bilinçli bir hesaplaşma içerisinde olduğunun altını çizer. Türk resminde 1940'larda başlayan kimlik arayışlarının Batı akımlarının dışında, özgün niteliklere ulaşmayı amaçladığını anımsatan Erbil, Kalmık'ın ulusal ve evrensel değerler arasında özgün bir kişiliğe sahip olduğu görüşündedir. Sanatçının eserlerinde yerel tema ve görüntülerden hareketle “yarı – soyut, yarı – figüratif” anlatım özelliklerinin öznel bir üslupla biçimlendiği kanısındadır. Kalmık'ın linol baskı çalışmalarında lirik anlatım biçimlerinin “gizil bir geometrik yapı” içerdiğini gözlemler. Erbil'e göre, Kalmık'ın eserlerinde biçimler kolayca tanınabilir olmalarına karşın soyutlamacı kurgu ile “duyarlılık yüklü bireşimlere” ulaşır. Sanatçının eserlerinin yaşamla bütünleşmiş bir dünyanın anlamlı görüntüleri olduğu yorumunda bulunur.²⁷⁰⁸ Ahmet Köksal ise sanatçının renk ve biçim

²⁷⁰⁵ Adil Çağlar, “Bahattin Odabaşı'nın Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991, s. 73.

²⁷⁰⁶ Ayla Ersoy, “Değişim Sürecinde Ressam Bahattin Odabaşı”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991, s. 72.

²⁷⁰⁷ Abdülkadir Günyaz, “Ercüment Kalmık'ı Anarken”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991, s. 6.

²⁷⁰⁸ Devrim Erbil, “Ercüment Kalmık'ın Yaşamı, Kişiliği ve Sanatı Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991, s. 4-5.

üzerine yaptığı araştırmaları takdir eder. Figüratif bir anlayıştan soyut yaklaşımlara dek geniş bir perspektife, ölçülü ve dengeli bir anlatımı sürdürdüğünü gözlemler.²⁷⁰⁹

Tülin Somuncuoğlu'nun son dönem eserlerinden oluşan sergisi, 12 Şubat – 1 Mart 1991 tarihlerinde Akbank Kuzguncuk Sanat Galerisi'nde açılır.²⁷¹⁰ Esra Tümer, renk olgusunun sergide öne çıkan unsur olduğunu belirtir. Kırmızı, sarı ve kahverengi ağırlıklı resimlerinde, açık – koyu lekelerin sarı renklerle vurgulandığını gözlemler. Sanatçının eserlerinde şehirleşme ve etkileri üzerine odaklandığını aktarır. Ayrıca yaşlı ağaçlar, ağaç kökleri gibi unsurların yer aldığını söyler. Yağlıboya, akrilik, pastel, füzen gibi çeşitli malzemelerle üretilmiş çalışmalarında bilinçli perspektif bozulmalarıyla derinlik duygusunu pekiştirdiği görüşündedir. Esra Tümer'e göre sanatçının eserleri, dünyanın pek çok farklı bölgesinde gerçekleştirdiği araştırmalar ışığında Doğu mistisizmi ile Batı teknolojisinin sentezini temsil eder.²⁷¹¹

Elif Ayiter'in yeni çalışmalarından oluşan sergisi 14 Şubat – 5 Mart 1991 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Nur Nirven, sergiye ilişkin incelemesinde, sergide yer alan eserlerin sanatçının öznel ilgilerini temsil ettiğini belirtir. Kâğıt üzerine pastel tekniğinde oluşturduğu iç mekân resimlerinin, öykücü bir anlatıma girmeden sanatsal kaygılar çerçevesinde şekillendiğini gözlemler. Ayiter'in eserlerinde simgesel kullanımlardan kaçındığını vurgulayan Nirven, insan figürlerinin hiçbirisinin anonim olmadığına dikkat çeker. Kadın figürlerinin otoportre niteliğinin altını çizer. Erkek figürlerinin kadınlara göre daha kalın konturlar ile gösterildiğini söyleyen Nirven, sanatçının “kadını iç bakışla, erkeği ise karşıdan gördüğü” yorumunda bulunur. Sergide yer alan Ayiter'in “beğenmediği” resimlerinden oluşturduğu kolaj çalışmalarını bir yenilik olarak işaret eder.²⁷¹²

Nevin Çokay'ın resim sergisi, 15 Şubat – 12 Mart 1990 tarihlerinde Levent Sanat Galerisi'nde açılır. Nurer Uğurlu, sergiye ilişkin yazısında Nevin Çokay'ın eserlerini çağdaş Türk sanatının geçmişten yararlanması için “övgüye değer bir başarısı” olarak yorumlar. Sergide yer alan eserlerin, 17. yüzyıl divan şiirinin büyük ismi Nef'î'yi anımsattığını düşünür. Uğurlu'ya göre sanatçının at imgeleri, Nef'î'nin beyitlerini

²⁷⁰⁹ Ahmet Köksal, “Ercüment Kalmık'tan Günümüz Sanatçıların”, *Milliyet Sanat*, 259, İstanbul 1991, s. 47.

²⁷¹⁰ Anonim, “Şubat '91 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991b, s. 79.

²⁷¹¹ Esra Tümer, “Tülin Somuncuoğlu'nun Renkleri”, *Argos*, 31, İstanbul 1991, s. 14-15.

²⁷¹² Nur Nirven, “Bir Sergi”, *Argos*, 30, İstanbul 1991, s. 14.

çağrıştırırken, soyut varlıklarından sıyrılarak somutlaşmış bir görsellik ile tasavvufî değerler kazanır. At figürlerinin ışık, renk ve hareket açısından Nef'î'nin beyitlerindeki duygusal atmosferi başarı ile temsil ettiğini düşünür. Ayrıca, sanatçının portre çalışmalarında Helenistik dönem Anadolu sanatından çeşitli etkilerin görülebileceğini aktarır.²⁷¹³

Özdemir Yemenicioğlu, Nihal Topal ve Ferdane Tutkaç'ın ortak karma sergisi, 15 Şubat – 12 Mart 1991 tarihlerinde Tekel Sanat Galerisi'nde açılır. Ayla Ersoy, serginin “*üç ayrı kimlik, üç ayrı duyarlık*” çerçevesinde doğa – insan ve nesne birlikteliğine ilişkin yaklaşımları temsil ettiğini belirtir. Özdemir Yemenicioğlu'nun çalışmalarında “*iç açıcı yumuşak dokulu yüzeylerde*” sıradan kadın figürlerinin, çağdaş yaşam koşulları içerisindeki görünümünü ekspresif bir anlayışla ele aldığını vurgular. Resimlerin, dışavurumcu bir anlatım tarzı ile renk ve lekenin psikolojik etkilerini imleyici yapısına dikkat çeker. Nihal Topal'ın eserlerinde çiçekleri nesnel görünümüleri ötesinde kavram olarak ve çok renkli bir biçimsel yapılanmayla ele aldığını gözlemler. Koyu bir zemin üzerinde kontrast renk lekelerinin soyut değerleri yanı sıra dinamik ve ritmik düzenlerini takdir eder. Ferdane Tutkaç'ın eserlerinde ise zıt renk armonilerinin doğanın coşkunluğunu yansıttığı görüşündedir.²⁷¹⁴

Altan Gürman'ın resim, kolaj ve heykel çalışmalarından oluşan anma sergisi, 20 Şubat – 2 Mart 1991 tarihlerinde Derimod Kültür ve Sanat Merkezi'nde açılır. Nur Nirven, sergiye ilişkin incelemesinde, Altan Gürman'ın 1970 sonrası pek çok Türk sanatçıyı etkilemiş olduğunu belirtir. Sanatçının, 1963-1966 yıllarında eğitim amacıyla Paris'te kaldığı dönemde, Avrupa'daki kültürel, siyasi, ekonomik ve sanatsal ortamın belirsizlikler içeren yapısının sanatçı üzerindeki etkilerine dikkat çeker. Nirven'e göre, Altan Gürman'ın sanat anlayışının kökleri Dada'ya kadar inen, “*sanatçın ve sanatçının geleneksel konumlarını*” sorgulayan bir tavır içerir. Kesilmiş mukavva, dikenli tel, askeri barikat, çivi gibi hazır nesnelere ile kurguladığı kompozisyonlarında “*sıradan burjuvazinin estetik beğenisine*” muhalefet eder. Geleneksel resim anlayışından tamamen kopar. Hazır nesne ve doğa görünümünde doğrudan gündelik yaşamı işaret eden sembolik formlara yönelir. Politik eleştiriler içeren eserlerinde yalın bir resimsel

²⁷¹³ Nuruer Uğurlu, “Nef'î'nin Atları Yine Döndü”, *Cumhuriyet*, 28 Şubat 1991, s. 7.

²⁷¹⁴ Ayla Ersoy, “Renkçi Üç Ressam”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991, s. 76.

anlatım ve açık imgeler, izleyici ile doğrudan bağ kurma amacı taşır.²⁷¹⁵ Necmi Sönmez, Gürman'ın Paris'te yaşadığı yıllarda pop-art'ın temel özelliklerini yetkin bir biçimde kavradığını düşünür. Sanatçının “*Kapitone*” ve “*Asker*” gibi resimlerinde pop-art'ın resimsel dilinin eleştirel imkânlarını başarıyla kullandığı görüşündedir. Gürman'ı “*kavramlarla konuşabilen ilk Türk sanatçı*” olarak niteleyen Sönmez, sanatçının eserlerinde dünyanın anlamını sorguladığı yorumunda bulunur.²⁷¹⁶

“*Akbank Koleksiyonu'ndan Bir Kesit Sergisi*”, 28 Şubat 1991'de, Yıldız Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi'nde açılır. Sergide, d Grubu'ndan 1990'lara kadar farklı dönemlere tarihlenen yetmiş yapıt teşhir edilir. Tomur Atagök, sergiye ilişkin incelemesinde çağdaş Türk sanatının çeşitli eğilimlerini kategorik olarak inceler. Atagök'e göre Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun eserlerinde “*çağdaş olmayı amaçlayan*” farklı yaklaşımlar görülür. Leyla Gamsız, Avni Arbaş ve Eren Eyüboğlu'nun küçük boyutlardaki anlatımcı çalışmaları 1960'lı yıllarda gelişmeye başlayan figüratif eğilimi temsil eder. Hüseyin Bilişik, Mehmet Pesen, Nedim Günsür ve Selim Turan'ın manzara resimlerinde az renk yer alır. Fahir Aksoy, Mehmet Emin Başaranbilek ve Hüseyin Yüce serginin naif sanatçı grubunu oluşturur. Mustafa Aslier ve Mürşide İçmeli'nin baskı çalışmalarında şematik figür biçimlendirmeleri öne çıkar. Mustafa Ata, Fuat Acaroğlu, Tomur Atagök ve Ömer Uluç'ta figür, dinamik ve renkçi bir yaklaşımla soyutlama düzeyine ulaşır. Ali İsmail Türemen, Mehmet Güler ve Ramis Aydın'ın çalışmalarında figüratif soyutlamalar yüzeyseldir. Mehmet Güteryüz, Alaettin Aksoy, Neşe Erdok, Aydın Ayan, Ergin İnan, Teoman Sudor, Komet, Burhan Uygur ve Utku Varlık'ta fantastik ve gerçeküstücü bir anlatım görülür. Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Özdemir Altan, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Erdal Alantar, Zekai Ormanlı, Mustafa Şener ve Mehmet Gün'de ise soyut resmin farklı eğilimlerinden örnekler bulmak mümkündür. Tomur Atagök, 1984 yılı Akbank resim yarışmasında ödül kazanan Gonca Sezer başta olmak üzere Berna Erkin, Şirin İskit, Devabil Kara, Selim

²⁷¹⁵ Nur Nirven, “Altan Gürman Derimod Kültür ve Sanat Merkezi'nde”, *Sanat Çevresi*, 148, İstanbul 1991, s. 44-46.

²⁷¹⁶ Necmi Sönmez, “Kavramlarla Konuşan Bir Ressam”, *Cumhuriyet*, 24 Şubat 1991, s. 7.

Altan ve Tanju Demirci gibi genç sanatçıların eserlerinin “*devingen bir bölüm oluşturduğu*” yorumunda bulunur.²⁷¹⁷

Orhan Taylan, yeni sergisini 1 Mart – 15 Mart 1991 tarihlerinde İstanbul Sıraselviler’deki kişisel atölyesinde açar. Galeri düzeni ve açılış etkinliği gibi unsurların sanatçı ile izleyici arasında bir mesafe oluşturduğunu düşünen Taylan, atölye sergisi gerçekleştirmesinin nedenini galerilerin “*sınırlayıcı*” yapısını aşma isteği olarak işaret eder. Taylan’a göre serginin amacı resmin üretildiği ortamdan soyutlanıp menkul bir değere indirgenmesi yerine, çalışma sürecinin görülebildiği “*insani bir eylem olarak*” kavranmasını sağlamaktır. Bir sanatçının yirmi günlük sergi için galeriye ödediği komisyon ile kendisine bir atölye kiralayabileceğini vurgulayan Taylan, ticarete indirgenmiş galeri anlayışının izleyicileri “*ürküttüğünü*” düşünür. Galerilerin, koleksiyonerler dışındaki ziyaretçilere olumsuz yaklaşımlarını eleştirir.²⁷¹⁸

Nejat Erem’in kişisel sergisi 15 Mart – 6 Nisan 1991 tarihlerinde Tuğray Sanat Galerisi’nde düzenlenir.²⁷¹⁹ Tuğray Kaynak, sanatçının eserlerinde yeni-ekspresyonizm olgusunun öne çıktığını belirtir. Gerçeküstücü öğeler ile zenginleştirilmiş kompozisyonlarda sıcak renklerden oluşan düzenlemelere dikkat çeker.²⁷²⁰

Fevzi Karakoç’un yeni çalışmalarını içeren sergisi, 19 Mart – 13 Nisan 1991 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi’nde açılır.²⁷²¹ Mustafa Aslier, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının “*soyut olanı somut olan*” ile başarılı bir biçimde bütünleştirebilen özgün bir kişilik olduğunu düşünür.²⁷²² Litografi ve metal özgün baskı resim çalışmaları yanı sıra son dönemlerde yağlıboya resme yöneldiğini belirtir. Sanatçının önceki eserlerinde figürlerin çevre çizgilerinin belirginliğine dikkat çeken Aslier, son dönem çalışmalarında fırça hareketleri ve izlerinin “*özgürleşerek*” soyuta yönelen bir değişim gözlemler. Figürlerin herhangi bir kişilik ya da somut öykü içermeksizin evrensel insan kavramını temsil ettiğini vurgular. Aslier’e göre, sergide yer alan eserlerde şekil – renk – hareket bütünleşmesi ve minyatür düzenini çağrıştıran figür

²⁷¹⁷ Tomur Atagök, “Yüksel Sabancı Sanat Merkezi Yıldız Üniversitesi’nde Akbank Koleksiyonu Sergisi ile Açıldı”, *Sanat Çevresi*, 150, İstanbul 1991, s. 19.

²⁷¹⁸ Ahu Antmen, “Ressamın da Kapısını Çalarlar”, *Cumhuriyet*, 7 Mart 1991, s. 7.

²⁷¹⁹ Anonim, “Mart ’91 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 149, İstanbul 1991c, s. 79.

²⁷²⁰ Anonim, “Tuğray Sanat Galerisi”, *Anons*, 3, İstanbul 1991d, s. 3.

²⁷²¹ Anonim, “Rehber”, *Anons*, 3, İstanbul 1991e, s. 20.

²⁷²² Mustafa Aslier, “Fevzi Karakoç ve Sanatını İzlerken”, *Sanat Çevresi*, 150, İstanbul 1991, s. 44-46.

yinelemeleri, Karakoç'un eserlerinde çağdaş bir çok boyutluluğu temsil eder.²⁷²³ Ahmet Köksal, sanatçının “*etkili renk ve lekelerle figürün atak, dinamik ve yarı soyutlanmış biçimlerini vurguladığını*” gözlemler. Karakoç'un yeni resimlerinde hızlı, özgür fırça vuruluşlarına dayanan lekeci bir tutumla soyut alan yöneldiğinin altını çizer. Osmanlı minyatür geleneğinden bir “*simge anlatım ögesi*” olarak at ve atlı figürlerine sıkça yer verdiğini aktarır.²⁷²⁴

Dilek Işınşel'in yeni sergisi 2 Nisan – 10 Mayıs 1991'de Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde açılır. Kemal İskender, sanatçının eserlerinde “*çeşitli doku ve türük oyunları ile zenginleştirilmiş*” farklı yüzeylerin çarpıcı bir etki yaratacak biçimde bütünleştirmeyi amaçladığını belirtir. Akışkan ve saydam boya uygulamalarında görülen renk ve biçim çeşitliliğinin lirik bir anlatıma ulaştığı görüşündedir. İskender'e göre Dilek Işınşel'in eserlerindeki olumlu ve iyimser atmosfer, sanatçının kişiliğinin bir parçasıdır.²⁷²⁵

Senay Önal'ın son dönem eserlerinden oluşan sergisi, 2 Nisan – 4 Mayıs 1991 tarihlerinde Maçka Sanat Galerisi'nde açılır. Ludmila Behramoğlu, sergiye yönelik incelemesinde, sanatçının geometrik temelde biçimlendirdiği yüzeylerin görsel açıdan minimalist bir anlayışta olduğunu belirtir. Az sayıda unsurun yer aldığı eserlerinde, koyu renkli geometrik formların Ad Reinhardt, Donald Judd, Frank Stella gibi Amerikan sanatçıları çağrıştırdığını söyler. Senay Önal'ın “*tuvali resim yapılan yüzey olmaktan çıkmış, bir başka nesnenin yanulsamasından kurtulmuş*” yeni bir nesne olarak kavradığını aktaran Behramoğlu, sanatçının eserlerinin tüm yalınlığına karşın “*sonsuzluk duygusu veren bir gizem*” olduğunu düşünür. Sanatçının eserlerinde gerçek uzamla gerçek olmayanı bir yüzeyde bütünleştirerek “*yeni bir plastik madde*” oluşturmayı amaçladığını düşünür. Mimari yapıların silüetlerinden hareketle iki boyutlu, rasyonel ve sentetik bir anlayışa ulaştığı görüşündedir. Behramoğlu'na göre sanatçının resimlerinde siyaha boyadığı yüzeyler “*ahlaki ve metafizik olarak yansız, kendi başına var olan*” nesnelere dönüşür. Resim yüzeylerine eklediği çeşitli uzunluklardaki çubuklar ise resimlerin mekân ve çevresi ile girdiği ilişkiyi ışık-gölge etkileri bağlamında farklı boyutlara taşır.²⁷²⁶

²⁷²³ Mustafa Aslier, “Karakoç'un Sanatını İzlerken”, *Argos*, 31, İstanbul 1991, s. 100.

²⁷²⁴ Ahmet Köksal, “Yoğun Bir Sergileme Döneminden”, *Milliyet Sanat*, 257, İstanbul 1991, s. 47-48.

²⁷²⁵ Kemal İskender, “Dilek Işınşel'in Resimler Coşkusu”, *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991, s. 16-17.

²⁷²⁶ Ludmila Behramoğlu, “Resim Değil, Plastik Madde”, *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1991, s. 7.

Erol Kınalı'nın kişisel resim sergisi, 5 Nisan – 30 Nisan 1991 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde açılır. Sezer Tansuğ, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının son eserlerindeki özgün figüratif niteliklere ilişkin araştırmaların, Kınalı'nın “üstün değerde resim birikimine” dayandığı kanısındadır. Tansuğ'a göre Kınalı'nın resimlerinde “*tuval sınırlarının zorlandığı*” yeni biçimsel yaklaşımlar, stilize edilmiş figürlerin yüzey ve hacim ile girdiği tezatlığa “*içeriksel yanıtlar getirme çabasını*” yansıtır. Türkiye’de piyasa koşullarının etkisiyle “*avangart spekülasyonların akademik bir yozlaşma haline dönüştüğü*” bir ortamda, Kınalı'nın “*temel tasarım*” eğitimine dayanan eserleri farklı bir figür alternatifini temsil eder.²⁷²⁷ Ahu Antmen, sanatçının figürün biçimsel sorunlarına yönelik çözüm arayışları içerisinde olduğunu söyler. Önceki dönem eserlerinde geometri ve organik biçimler arasındaki ikilemi ele aldığını anımsatır. Son dönem çalışmalarında ise geometrik biçimlerden uzaklaşarak “*yaşayan*” formlara yöneldiğini gözlemler. Sanatçının insan olgusunu görünüş ve psikolojik bağlamlarıyla önelediğini vurgular.²⁷²⁸ Seyyit Bozdoğan, Erol Kınalı'nın çalışmalarında yalınlık, titizlik, biçime uygun malzeme tercihi gibi tutumlarının özgün bir estetik anlayışla birleştiği görüşündedir. Sanatçının eserlerinde kare-küp, üçgen-piramit gibi ana geometrik unsurların temel oluşturduğunu belirtir. Bozdoğan'a göre Kınalı'nın eserlerinde modüler parçaların ana geometrik form ile tamamlandığı bir bütünlük egemendir. Stilize edilmiş figürler, belirli hareketler içerisinde ifade kazanır. Son çalışmalarında ve desenlerinde “*coşkulu bir atılganlık, eskiz niteliğinde bırakma serbestliği, çizgisel canlılık*” gibi tutumlar öne çıkar. Kurşun kalem, çeşitli mürekkepler, mum boya, yaldız, akrilik boya gibi farklı malzemeleri spontane ve ekspresif bir tarzda kullanır. Bozdoğan, sanatçının eserlerinde özgürlük ve tutsaklık çelişmesini insanlığın genel sorunu olarak özgün bir estetik tavır içerisinde ele aldığı yorumunda bulunur.²⁷²⁹

Ahmet Köksal ise Erol Kınalı'nın yeni eserlerinde, “*özgürlük – tutsaklık çelişmesini*” evrensel bir açıdan ele alarak “*resimsel bir varoluş coşkusuna*” dönüştürdüğünü gözlemler. Resimlerinde etkili renkler ve spontan dokulara yönelen sanatçı, yer yer şablon dokular da ekleyerek soyut bir zemin görünümüne ulaşır. Köksal'a göre, Erol Kınalı “*coşkulu, atak bir desen gücü içeren dağıntık figür kurgularıyla*” yeni biçim sentezlerine girer. Çıplak figürleri “*üst üste, yan yana*

²⁷²⁷ Sezer Tansuğ, “Alternatif Bir Potansiyel: Erol Kınalı”, *Anons*, 3, İstanbul 1991b, s. 18.

²⁷²⁸ Ahu Antmen, “Tuvalde İnsan ve Toprak Birarada”, *Cumhuriyet*, 21 Nisan 1991, s. 7.

²⁷²⁹ Seyyit Bozdoğan, “Erol Kınalı'nın Desenleri ve Heykelleri”, *Sanat Çevresi*, 150, İstanbul 1991, s. 5.

*istifleyerek yoğun bir devinim özgürlüğü” elde eden Kınalı, “çağdaş bir yaşam karmaşasına” görsel ifadeler kazandırır.*²⁷³⁰

Muhsin Kut’un yeni sergisi, 3 Nisan – 2 Mayıs 1991 tarihlerinde Edpa Sanat Galerisi’nde açılır. Abdülkadir Günyaz, sanatçıyı sağlam, dengeli bir resmin özgün ve duyarlı temsilcisi olarak yorumlar. Eserlerinde gözlem gücünün yanı sıra görüntüleri çok farklı açılardan ele aldığını belirtir. Avusturalya, İtalya, Türkiye gibi çeşitli yerlerden izlenimlerini az rengin olduğu yalın bir anlayış ile yorumladığına dikkat çeker. Sergide yer alan 130 x 430 cm.’lik üçleme formundaki İstanbul manzarası ile eski İstanbul kartpostallarından hareketle yaptığı 85 x 110 cm. ölçülerindeki eserlerinde sanatçının yalın ve çarpıcı anlatımının açık bir biçimde görülebileceğini söyler. Sanatçının, eser fiyatları ve estetik nitelik açısından Türk sanat ortamında “*bir denge unsuru gibi sapaşğlam durduğı*” yorumunda bulunur.²⁷³¹ Ahmet Köksal’a göre Muhsin Kut’un eserlerinde, kendine özgü resimsel değerleri araştıran, istikrarlı bir üslup görülür. Yeni çalışmalarında Sydney’de oturduğu ev, Balmain Reynolds Sokağı, oteller, otellerin altındaki “*pub*”ları, uzun yıllar işçi olarak çalıştığı Unilever fabrikası gibi otobiyografik nitelikteki yerleri konu edinir. Sağlam bir istif, perspektife ilişkin deformasyonlar, geometrik bir düzen, mozaik etkisi veren geniş fırça, spatül tuşları, primitif denebilecek sınırlı bir renk beğenisiyle ayrıntılardan ayıklanmış sokak ve kent görünümleri biçimsel bir bütünlük içerisinde birleştirilir. Kut’un eserlerinde figüre yer vermemesi ise değerlerin öyküleşmesini önlemek kaygısından ileri gelir.²⁷³²

Yahşi Baraz’ın koleksiyonundan derlenen “*Çağdaş Türk Resminden II*” karma sergisi, 9 Nisan – 17 Mayıs 1991 tarihlerinde Yıldız Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi’nde düzenlenir.²⁷³³ Sergide on altı sanatçının otuz bir eseri teşhir edilir.²⁷³⁴ Reha Ülkü, sergide yer alan koleksiyonun satış kaygıları içerisinde derlenmiş yapısını eleştirir. Sanatçıların yerleşik düzen ile uyumlu bir biçimde “*aşırı süslü ve dekoratif*

²⁷³⁰ Ahmet Köksal, “Resimden Heykele, Heykelden Fotografik Resim’e”, *Milliyet Sanat*, 262 (612), İstanbul 1991, s. 48.

²⁷³¹ Abdülkadir Günyaz, “Muhsin Kut Resmin Özgün Duyarlıklar”, *Sanat Çevresi*, 150, İstanbul 1991, s. 47.

²⁷³² Ahmet Köksal, “Varınca, Erbil, Doğançay, Kut”, *Milliyet Sanat*, 263, İstanbul 1991, s. 49-50.

²⁷³³ Reha Ülkü, “Bir Galerici – Bir Sergi: Yahşi Baraz Koleksiyonu”, *Sanat Çevresi*, 152, İstanbul 1991a, s. 30-31.

²⁷³⁴ Sergide Eserleri Yer Alan Sanatçılar: Erol Akyavaş, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Bubi, Adnan Çoker, Neşe Erdok, Neşet Günal, Hakan Onur, Güngör Taner, Özdemir Altan, Tomur Atagök, Burhan Doğançay, Balkan Naci İslimyeli, Kemal Önsoy, Mithat Şen, Ömer Uluç (Reha Ülkü, *agm. (1991a)*, s. 30).

yaklaşımına” dikkat çeker. Türk sanat ortamında dışavurumcu tavırların dahi siyasi ve ekonomik kaygılar çerçevesinde sistem ile uyumlu hale geldiği görüşündedir. Reha Ülkü, Yahşi Baraz’ın sergi broşüründe Türk resim sanatının postmodernist çoğulcu evreye ulaşarak üniversitelerde geniş katılımlı düşünsel tartışmaların konusu haline geldiği fikrine karşı çıkar. Türkiye’nin sanayileşmesini tamamlayamadığını vurgulayan Ülkü, Türk kültürü ve sanatının henüz modernleşemediğini savunur. 1980’li yılların politik koşulları içerisinde üniversitelerin niteliğini kaybederek fikri tartışmaları sürdürebilecek yetkinliklerinin kalmadığını iddia eder. Ayrıca, değişen ekonomik koşullar içerisinde yeni zenginlerin kültür ve sanat alanında birikime sahip olmadığı için, koleksiyonerlik faaliyetlerinin galerilerin yönlendirmeleri ışığında gerçekleştiğine dikkat çeker. Ülkü’ye göre, 1980 sonrasında Türk sanat ortamında ahlaki değerlerin yozlaşması söz konusudur. Bu bağlamda, 1990’lı yıllarda Türk sanatı için yeni söylem ve eylemlere ihtiyaç duyulduğu çıkarımında bulunur.²⁷³⁵

Birsen Selâhi’nin Benadam Sanat Galerisi’ndeki kişisel sergisi, 27 Nisan – 25 Mayıs 1991 tarihlerinde gerçekleşir.²⁷³⁶ Sergide yer alan eserlerde çeşitli müzisyen ve opera sanatçıları ele alınır. Nur Nirven, sanatçının eserlerinde naif eğilimin yanı sıra karmaşık bir kurgu ve plastik dilin görüldüğünü belirtir. Sanatçının, Shakespeare’in Kral Lear operasını betimlediği eserinde naif öğelerin öne çıktığını gözlemler. Kompozisyonlarında dikdörtgenlerden ve parabollerden kurulu düzenlemelerin içerisine yerleştirile figürlerin psikolojik yapılarının vurgulandığını aktarır. Pastel tonlara kaçan geniş renk skalasının coşkulu ve duygulu bir anlatımı pekiştirdiğine dikkat çeker. Nirven’e göre, sanatçının eserlerinde öne çıkan bir başka unsur belirli bir zaman diliminin dondurulmuş gibi görünen izlenimleridir.²⁷³⁷

Edis Tezel’in kişisel sergisi 3 Mayıs – 18 Mayıs 1991’de İstanbul Atatürk Kültür Merkezi’nde açılır.²⁷³⁸ İsmail Tunalı, sanatçının eserlerini anlamayabilmenin yoğun bir düşünsel emek ve çaba gerektirdiğini düşünür. Tunalı’ya göre Tezel’in resimleri “*kavranması kolay, albenisi olan*” çalışmalar değildir. Ağır servi yeşili ya da siyaha yakın mavi tonların egemenliğindeki güçlü spiral hareketlerden oluşan resimlerin, yaşanılan ampirik dünya ile hiçbir ilgisi yoktur. İzleyiciye olumlu duygular iletmek

²⁷³⁵ R. Ülkü, *agm. (1991a)*, s. 30-31.

²⁷³⁶ Anonim, “Rehber”, *Anons*, 4, İstanbul 1991f, s. 18.

²⁷³⁷ Nur Nirven, “Birsen Selâhi’nin Yapıtlarında Sanatçı Yorumları”, *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991, s. 42-43.

²⁷³⁸ Anonim, “Mayıs ’91 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991g, s. 79.

yerine, karamsar ve dramatik bir etkiye sahiptir. Resimlerin psikolojik motivasyonu, merkezde yer alan spiral hareketin soyut pastel bir alanda sona ermesiyle ortaya çıkan yabancılaşma duygusudur. Melânkoli ve mistik duyguların eşlik ettiği biçimler, hareketsiz küre formlarına dönüşerek “*güvenli bir alan*” arayışına dönüşür. İsmail Tunalı, Edis Tezel’in eserlerini anlayabilmenin tek yolunun söz konusu durumu kavramak olduğunu düşünür.²⁷³⁹ Nur Nirven, Edis Tezel’in 1989 yılı sonları ve 1990’lı yıllarda gerçekleştirdiği çalışmalarında “*mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki bütünleşmeyi*” ele aldığı görüşündedir. Sanatçının iç dünyası ile dış dünya arasındaki kopukluğu bireyin yalnızlığı çerçevesinde irdelediğini belirtir.²⁷⁴⁰ Sezer Tansuğ ise Edis Tezel’in 1970’li yıllardan itibaren araştırdığı soyutlamacı yaklaşımları “*marjinal bir düzeyde sürdürdüğünü*” kanısındadır. Tansuğ’a göre sergide yer alan eserlerde yalın simgesel biçimler ve renk ayrımları öne çıkar. Edis Tezel, derinliği sınırlandırarak mekân ve yüzey olgularına odaklandığı eserlerinde, biçimlere ilişkin yeni bir boyutlandırma sorununa yönelir.²⁷⁴¹

Atilla Atar’ın kişisel litografi sergisi, 4 Mayıs – 23 Mayıs 1991 tarihlerinde Edpa Sanat Galerisi’nde açılır.²⁷⁴² Bahadır Gülmez, sergi hakkındaki incelemesinde, sanatçının litografi tekniğinde anlatılması zor temaları ustalikle ele aldığını belirtir. Farklı özellikler taşıyan yapıtlarının “*organik bir anlatımcı yapısallık*” çerçevesinde ortaklaştığını düşünür. Bahadır Gülmez’e göre sanatçının eserlerindeki başat unsur farklı renklere ulaşma çabasıdır. “*Soyutlananlar*” litografi serisiyle savaşın unutulmaya yüz tutan anılarını güçlü bir renk armonisiyle ele alır. “*Dönüşümler*” serisinde ise “*düş ile gerçeğin*” kesiştiği durağan bir anlatıma yönelir. Yatay- dikey vurguları ve çizgisel yaklaşımların yarattığı durağanlık içerisinde düşsel – çağrışımsal renk kullanımları öne çıkar.²⁷⁴³

Avrupa’da fantastik realizmin önemli isimlerinden kabul edilen Erol Deneç, yirmi altı yıl aradan sonra Türkiye’ye dönerek Vakko Beyoğlu Sanat Galerisi (7 Mayıs – 31 Mayıs 1991), Vakko Ankara Sanat Galerisi (9 Mayıs – 31 Mayıs 1991) ve Vakko İzmir Sanat Galerisi’nde (11 Mayıs – 31 Mayıs 1991) sergiler açar. Fantastik

²⁷³⁹ İsmail Tunalı, “Edis Tezel’in Resmindeki Drama” *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991, s. 6-7.

²⁷⁴⁰ Nur Nirven, “Edis Tezel’in Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991, s. 10-11.

²⁷⁴¹ Sezer Tansuğ, “Resimde Bir Marjinal: Edis Tezel”, *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991c, s. 8-9.

²⁷⁴² Anonim, *agm. (1991g)*, s. 79.

²⁷⁴³ Bahadır Gülmez, “Atilla Atar: Özgün Baskıda Sürekli Yenilenen Bir Arayış”, *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991, s. 48-49.

Realizmi'nin kurucusu Ernst Fuchs'un özel daveti ile gittiği Viyana'da yaptığı çalışmalar ile Avrupa'nın en önemli fantastik realist sanatçıları arasında kabul edilen Erol Deneç'in sergilerinde yağlıboya, kolaj ve desen çalışmaları teşhir edilir.²⁷⁴⁴ Ahmet Köksal, 1960'lı yıllarda ivme kazanan fantastik realizmin, on beşinci yüzyılda yaşamış Flaman ustası Hieronymus Bosch'a değin uzandığını aktarır. A. Lehmden, Arik Brauer, Rudolf Hausner, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter'dan oluşan beşli grubun Deneç'in sanatında oldukça yoğun etkisi olduğuna değinir. Erol Deneç'in grubun doğal bir üyesi olarak kabul edildiğini vurgular. Sergide, sanatçının on yedi senede tamamladığı “*Wassermann*” isimli büyük boyutlu yağlıboya eserinin de bulunduğu aktaran Köksal, sanatçının gelecekte tüm dinlerin birleşecekleri inancını çeşitli simgesel motiflerle betimlediğini aktarır. Köksal'a göre Erol Deneç, “*Alfa ile Omega*”, “*Elif ile Nokta*” isimli çalışmalarında “*evvel ve ahir*” kavramını simgesel biçim ve renklerle gizemli bir atmosfer yaratarak ele alır. Sanatçının simgesel figür ve motiflerle biçimlenen resimleri ayrıntılı ve yoğun bir imge dünyasının oluşumlarını barındırır. Deneç'in eserlerinde gerçeküstüçülere özgü bir otomatizm, meditasyon, astroloji, mitolojik öyküler ve dinsel inançlara uzayan geniş etkiler görülür. Sanatçının zengin imge dünyasını yansıtan simgesel figür ve motifler, incelikli renk nüanslarıyla çeşitlenir. Deneç'in çalışmaları, Viyana fantastik okulunun masalsı, büyülü ve gizemli ortamından yansımalarını içerir.²⁷⁴⁵

Bayram Gümüş'ün resim sergisi, 10 Mayıs – 10 Haziran 1991 tarihleri arasında Galeri Ümit Çamaş'ta gerçekleşir.²⁷⁴⁶ Ayla Ersoy, sergiye ilişkin incelemesinde naif sanatın 19. yüzyıl sonlarında Henri Rousseau öncülüğünde ortaya çıktığını belirtir. Türkiye'de ise 1980'lerde ivme kazanan naif yaklaşımlardan, 1960 öncesinde söz etmenin mümkün olmadığını söyler. Türkiye'de naif sanatçıları arasında İhsan Cemal Karaburçak, Oya Katoğlu, Fahir Aksoy, Fatma Eye, Galip Onat, M. Ali Resimoğlu gibi isimleri sayar. Bayram Gümüş'ün resimlerinde insan ve nesnelere arasındaki ilişkinin çok yönlü bir biçimde ele alındığını gözlemler. Ersoy'a göre sanatçı, “*saf ve yitirilmemiş bir çocuksu duyarlılık*” ile özlemlerini ve düşlerini konu edinir. Sezgi ve duyuları ile insanlara ait ortak sorunlar çerçevesinde toplumla bağlar kurar. Ritmik

²⁷⁴⁴ Anonim, “Ressam Erol Deneç 26 Yıl Sonra Türkiye'de Üç Sergi Açıyor”, *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991h, s. 67.

²⁷⁴⁵ Ahmet Köksal, “Şiirsel Duyarlıklardan Fantastik, Naif Yaklaşımlara”, *Milliyet Sanat*, 264, İstanbul 1991, s. 48.

²⁷⁴⁶ Anonim, *agm. (1991h)*, s. 67.

desen ve mekân anlayışını zengin renk çeşitlemeleri ile bütünleştirir. Kimi zaman fantastik öğelerin yer aldığı çalışmalarda ayrıntıların titizlikle işlendiği bir anlatıma yönelir. Ayla Ersoy, sanatçının eserlerinde toplumsal sorunlarla ilgili mesaj kaygısından ziyade “*salt halka bağlılığı, doğaya ve yaşama dönük bir yalnızlığı*” ele aldığı yorumunda bulunur.²⁷⁴⁷ Ahmet Köksal’a göre Bayram Gümüş, gündelik yaşam izlenimlerinin yanı sıra kırsal ve kentsel gözlemlerden hareketle kurgusal bir anlatıma yönelir. Sanatçı, yeni resimlerinde İstanbul’un panoramik görünüşleri, Karaköy kıyıları, vapurlar, Eminönü’nde güvercinler, Süleymaniye Camisi, Boğaziçi Köprüsü gibi görünüşleri ele alır. Naif bir anlayış çerçevesinde “*çarpıcı renkleri sağlam kurgulu kompozisyonlarla*” geliştirmeyi amaçlar. Ahmet Köksal, Gümüş’ün eserlerinde “naif resmin özündeki çocuksuluğun” yerini üretim kaygısına bıraktığını düşünür. Gümüş’ün ayrıntılı sanat işçiliğinin naif anlayışın ötesinde tekdüzeliğe sebep olduğunu düşünür.²⁷⁴⁸

Ertuğrul Ateş’in yeni sergisi, 19 Haziran 1991’de Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü’nde açılır. Sema Olgaç, sanatçının resimlerindeki düşsel bir dünyada, insanın varoluş sorunlarını evrensel boyutta irdelediği yorumunda bulunur. Ateş’in eserlerinde akıtma tekniği ve spontane yaklaşımları içeren soyut dışavurumcu anlayışı, sanatçının özneliliği çerçevesinde takdir eder. Olgaç’a göre, sanatçının Amerika seyahati öncesi eserlerinde görülen sert ve grafik biçimler son çalışmalarında yumuşayarak illüstratif etkilerden uzaklaşır. 1989 tarihli çalışmalarındaki kırmızı, mavi, yeşil renklerin yerine gri, pastel ve toprak renklerin ardında kırmızı, turuncu gibi renklerin lekeler olarak kullanıldığı bir düzeni tercih eder. Tuvalin dış kenarlarından içeriye doğru giren iç bükey formlu kurdelenin ise sanatçının eserlerinde karakteristik bir unsur olarak umudu simgeler.²⁷⁴⁹

“Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi”, 5 Temmuz – 24 Ağustos 1991’de Dolmabahçe Sarayı Köşkü’nde, 3 Eylül – 30 Eylül 1991 tarihlerinde Kadıköy Kültür ve Sanat Merkezi’nde düzenlenir.²⁷⁵⁰ Sergi seçici kurulu Belkıs Mutlu, Vasıf Kortun, Meriç Hızal, Bubi, Bünyamin Özgültekin, Tanju Demirci ve Yahşi Baraz’dan oluşur. Sergi başarı ödülleri Hakan Onur, Cem Çaltuluoğlu ve Ahmet Öner Gezgin’e verilir.

²⁷⁴⁷ Ayla Ersoy, “Naif Bir Ressam: Bayram Gümüş”, *Sanat Çevresi*, 151, İstanbul 1991, s. 44-45.

²⁷⁴⁸ A. Köksal, *agm.*, s. 49

²⁷⁴⁹ Sema Olgaç, “Fısıldayan Resimler”, *Sanat Çevresi*, 154, İstanbul 1991, s. 30-31.

²⁷⁵⁰ Anonim, “12. Günümüz Sanatçıları Sergisi”, *Cumhuriyet*, 1 Temmuz 1991, s. 7.

Plastik Sanatlar Derneği özel ödülünü ise Zafer Mintaş kazanır.²⁷⁵¹ Sergide otuz sanatçının kırk bir yapıtı teşhir edilir. Nur Nirven, Günümüz Sanatçılar İstanbul sergilerinin genç sanatçıların profesyonel bağlar kurması işlevini üstlendiğini belirtir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne kıyasla “*geniş kitlelerin ilgisini çekme ve çağdaş sanatın temel sorunlarını tartışmaya açma*” amacı taşıdığını vurgular. Yarışma bölümüne üç yüz yirmi sekiz eserin katıldığı on ikinci sergide, “*araştırmaya dayanan, düşüncenin ürünü olan ve izleyici düşünmeye yönelten*” yapıtların ağırlıkta olduğunu gözlemler. Öte yandan, serginin izleyici – sanatçı ve sanat eseri arasındaki iletişimi pekiştirici niteliğini takdir eder.²⁷⁵² Hüsamettin Koçan, serginin yenilikçi ve sürdürülebilir yönünü altını çizer. Türkiye’de kültür ve sanat ortamının eklektik yapısına dikkat çeken Koçan, Günümüz Sanatçıları sergilerinin gelenekselleşen yapısı ile “*kendinden beklenenleri karşılayan*” bir etkinlik olduğu görüşündedir. Bu bağlamda, Günümüz Sanatçıları sergilerinin Türkiye’de gelecek dönemde açılacak çağdaş sanat müzelerinin koleksiyonlarına hazırlık için önemli olduğunu düşünür.²⁷⁵³ Sezer Tansuğ ise sergiye yönelik olumsuz izlenimlerini şu sözlerle ifade eder (Fotoğraf 18):

“Gençliğin kimlik bunalımı ve benlik yitirişine açık bir kanıt oluşturan bu sergi, Batı dünyasındaki güncel biçim modalarının kişiliksiz bir genç sanatçı ortamında nasıl düşük kalite bir kabul gördüğünü ortaya koyuyordu. Bu tür işlerin arka plandaki akademik sorumluları ise benliğin yittiği bir sürece eşlik eden biçim anılarıyla belirip, kültür ve sanatın hakikati üstüne kurulan baskıların yozlaşmış mekanizmasını genç hempalarıyla paylaşıyorlardı. Bürokrat kapitone ile dikenli tel örgüler ardındaki biçimsel niyetleri, düşüncenin ve ruhun özgürleşmesinde karşı baskılı bir istismar aracı haline getirenler de elbette hazırın arasındaydı.”²⁷⁵⁴

²⁷⁵¹ Anonim, “Günümüz Sanatçıları Sergisi”, *Cumhuriyet*, 6 Temmuz 1991, s. 7.

²⁷⁵² Nur Nirven, “Günümüz Sanatçıları – 12”, *Sanat Çevresi*, 154, İstanbul 1991, s. 72-73.

²⁷⁵³ Hüsamettin Koçan, “Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi’nin Düşündürdükleri”, *Sanat Çevresi*, 154, İstanbul 1991, s. 76.

²⁷⁵⁴ Sezer Tansuğ, “Fuar Ortamı ve Sonrasından”, *Sanat Çevresi*, 155, İstanbul 1991d, s. 68.

FUAR ORTAMI VE SONRASINDAN..

SEZER TANSUĞ

TÜYAP'taki çözümler sanat fuarının berraklığına, Resim ve Heykel Müzesi'nin bahçesindeki Hareket koleksiyonunun salonlarında yapılan Günümüz Sanatçıları İstisnai sanatçıları sergilerinin edimden istenimler hiç de önemsiz değildi. Üstelikler kimlik bunalımı ve benlik yitirginine sah bir hayat oluyordu. Bu sergi, Batı dünyasındaki güncel biçim modalarının kullandığı bir görsel sesli ortamında nasıl diğer kâğıt bir kabul gördüğünü ortaya koyuyordu. Bu tür işleri sergi alanındaki akademik sorumlular ise benliğin yitirdiği bir sergiye sahip olan ilginç anılarıyla bir kültür ve sanatın bakışını üstüne kurulan başkalarını

Yeni bir bakış açısıyla geniş bir bakış açısıyla paylaşıyorlardı. Birçok katman ile dikenli tel örgüler arındaki biçimsel ruyetleri, disiplinim ve ruhun öngörülmesine karşı baskılı bir istenim aracı haline getirenler de elbet bazıları arasındaydı.

Resim ve Heykel Müzesi'nin bahçesi, tarihsel binaya kendi ünlü ve yeniye indirgen miyandı. İki vakifin Feshane yapması da komünizmiyi savsakladığı modern müze projeksiyi köley çağırıyor ve MSÜ'ye bağlı müze müdürlüğü de akademik ödüllendirilme bir örneği daha vererek, vakıfın hâlâ çıkan garane yapmasını etkisini araştırma yapıyor. Vakıfın adıma

karşı çıktığı yer çıkarılmıyorsa teyaz bir kez daha Feshane gerekir. Festival güllâncı olmazsa bir basamak yer bulsün. Ama İzzet Müzesi'ne keşim, sitede ciddi oynama jestleri fanatizmin kâğıtla sâhnelenmesi çok meraklıdır. İzzetlere çok iş düğüdü bazı deşerî söyleşiler de, gene bazı ve yapıtlara ilişkin koleksiyoncular adına tepeden bakarsanız oyun oynamak istediği bölgeleri keşimlenmektedir. Şu işte paradır diyebiliriz. Biz de i Fortuz ki, zenginlik parası, on kezden bir rahatsızlık vâdeleri mek için sanatın gerçek dramı kemal eden sanatçıların piyasası na nakatın bir sâhnelenmesi.

Şunların paramın arkasında si hatıralar dramın hiçbir türüne yok, ama sâhnelenmesi çok kalpazanlığı vardır.

Geçmişte kalan üç sanatçı de



Arayışta Kültür Ofisi Direktörü, Komiser Dr. Eray...

Fotoğraf 18: Sezer Tansuğ'un İstanbul Fuarı hakkında kaleme aldığı yazı (Sanat Çevresi).

Reha Ülkü, *Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi*'ne ilişkin incelemesinde, Türk sanat ortamında ilişkin çıkarımlarda bulunur. Ülkü'ye göre, Türkiye'de sanat ortamı, plastik sanatlardaki “*iktidar odakları*” olarak nitelediği akademisyenler, galeriler, jüri üyeleri, eleştirmenler ve koleksiyonerler tarafından biçimlendirilir. Türk sanatında görülen Batılı postmodernist ekollerin bu çevreler tarafından dayatıldığını düşünür.²⁷⁵⁵ Sergi seçici kurulunun postmodernizmin Türkiye'de varoluş olanağını pekiştirdiğini vurgular. Türkiye'nin en önemli plastik sanatlar etkinliklerinin “postmodernist rüzgarın tarih dışı kalmış esintisine bırakıldığı” yorumunda bulunur.²⁷⁵⁶ Postmodernizmi sanayi kültürünün sonu olarak tanımlayan Ülkü, *Günümüz Sanatçıları sergisi* bağlamında postmodernist eğilimleri şu sözlerle irdeler:

“Postmodernistler, geçmişte ekspresyonistlerin ve sürrealistlerin düştüğü duruma gelmeye başladılar. Tarihin değişim eğilimlerini kavrayamadıklarından dolayı faşistleşiyorlar. Bunalıma oynayanlar, darboğaz atlatılınca yapay sorunlar yaratmak peşine düşerler. Sanatın konusunu reddedip, yalnızca saltık biçimcilikle uğraşmak kraldan çok kralcılıktır. Çünkü az gelişmiş ülkelerdeki baskı rejimleri veya tutucu iktidarlar bile, sanatın toplumsal içeriğine belli oranlarda rıza, hatta onay göstermektedirler. Sergideki eserlerin çoğu, yalnızca

²⁷⁵⁵ Reha Ülkü, “Bir Jüri – Bir Sergi”, *Sanat Çevresi*, 155, İstanbul 1991b, s. 55.

²⁷⁵⁶ R. Ülkü, *agm.* (1991b), s. 55.

malzeme sorunlarıyla ilgileniyor görülüyor. Ele alış düzlemiyse, o sanatçıları zanaatkardan da gerici konuma düşürüyor. Çünkü sanat üzerine düşünmek çok daha geniş kapsamlı bir sorunsaldır.”

Plastik Sanatlar Derneği (P.S.D.) tarafından düzenlenen Birinci İstanbul Sanat Fuarı 10 Temmuz – 17 Temmuz 1991 tarihleri arasında Tüyap İstanbul Sergi Sarayı’nda gerçekleşir. P.S.D. Yönetim Kurulu Başkanı Hüsamettin Koçan, fuar organizasyonunun sanat piyasası olgusuna dikkat çekme ve Türkiye’de sanat piyasasının boyutlarını galeriler ölçeğinde görünür kılma amacı taşıdığını belirtir. İstanbul Sanat Fuarı’nın Genel Koordinatörü Bubi ise sanat piyasasının, sanatın gelişimi için vazgeçilmez bir dinamik olduğunu vurgular. Fuarda yirmi sekiz galerinin yanı sıra boya, çizim ve çerçeve firmalarının stantları açılır. Sezer Tansuğ, fuar kataloğunun “*öğrenci amatörlüğü*” içerisinde düzenlendiğini söyler. Fuar ile hedeflenen eser satışlarının beklentinin çok uzağında kaldığına dikkat çeker. Ramko Sanat Galerisi’nin kendi galeri pavyonunda yaptığı satışların yanı sıra başka galerilerden eser satın almasını fuar bilincinin önemli bir örneği olarak görür. Komet, Burhan Uygur, Mehmet Güleriyüz, Neşe Erdok, Alaaddin Aksoy gibi ressamların fuarda yer almamasını ise yadırgar. Fuar’a katılan galerilerin temsil ettiği sanatçılar bağlamında, Türkiye’de genç sanatçı niteliğinin yetersiz olduğunu düşünür. Tansuğ’a göre “*yaratıcı usta geleneği*” üzerinde temellenmeyen üslupların süreklilik göstermesi mümkün değildir. Eleştirmenlerin bu sanatçılara yönelik tanıtım çabaları ise “*yapay zorlamalardan*” öteye geçemez. Galeri etkinliklerinin artması ile sanat eleştirilerinin ciddiyetini yitirdiğini düşünür.²⁷⁵⁷

Şule Ulusoy’un kişisel sergisi, 17 Eylül – 4 Ekim 1991 tarihlerinde Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi’nde açılır. Atilla Tos, sanatçının eserlerinde çoğunlukla insan kalabalıklarını, gazinoları, tavernaları ve çeşitli doğa kesitlerini konu edindiğini belirtir. Koyu fonlar içerisinde erimiş, deforme edilmiş figürlerin ritmik ve ifadeci yönlerinin biçim – içerik açısından denge sağladığını düşünür. Güçlü tonlar ve basık volümleri çevreleyen çizgi örgülerinin, sahnenin dramatik etkilerini arttırdığını gözlemler. Ölçü, denge, düzen gibi unsurların yanı sıra oylumların empresif tuşlarla yumuşattığı düzenlemelerde biçimsel ve dokusal açıdan doğal bir etkiye ulaştığına dikkat çeker. Tos’a göre sanatçının kayağı belirsiz ışık uygulamaları gizemli bir

²⁷⁵⁷ S. Tansuğ, *agm. (1991d)*, 68-71.

atmosfer yaratır. Şule Ulusoy'un eserleri rasyonel yaklaşımların denetiminde duygusal ve lirik bir coşkuyu özgün bir duyarlılık ile yansıtır.²⁷⁵⁸

İş Bankası koleksiyonundan derlenen “19. Yüzyıldan Cumhuriyet Öncesi Türk Resmi Sergisi”, 1991 yılı Ekim ayında Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde açılır. Kıymet Giray, sergi hakkındaki incelemesinde, bankaların Türk kültür ve sanat ortamına destek noktasında oynadıkları rolün altını çizer. Sanatçıların profesyonel bir biçimde meslekleri ile geçinebilmesi açısından özel bankaların koleksiyon oluşturmalarının Türk sanatı için önemini vurgular. İş Bankası koleksiyonunun içerdiği eser sayısı açısından İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden sonra geldiğine dikkat çeker. “19. Yüzyıldan Cumhuriyet Öncesi Türk Resmi Sergisi”nin Türk resim sanatının erken dönemlerinin yeniden gözden geçirilebilmesi adına önemli bir girişim olarak niteler. Serginin toplumsal, bilimsel ve eğitim açısından üstlendiği sorumluluğu takdir eder.²⁷⁵⁹

Talat Enlil'in resim sergisi 2 Kasım – 30 Kasım 1991 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Ahu Antmen, sanatçının gravürlerinde ve erken dönem litografilerinde mekânsal bir kurgu içerisinde yapısal – figüratif öğelerin ön planda olduğunu belirtir. Bu etkileri, sanatçının mimarlık eğitimi ve fotoğrafçı kimliği ile ilişkilendirir. Enlil'in eserlerinde durağan gibi görünen gündelik görüntülerin dinamizmine odaklandığını gözlemler. 1989 tarihli yağlıboya eserlerinde ise sessiz ve dingin bir anlatıma yöneldiğine dikkat çeker.²⁷⁶⁰

Mehmet Tabanlıoğlu'nun kişisel sergisi 5 Kasım – 26 Kasım 1991'de Özden Sanat Galerisi'nde açılır.²⁷⁶¹ Abdülkadir Günyaz, sanatçının kendisini figüratif anlayışa dayalı bir çizgide tanımlamasına karşın, Tabanlıoğlu'nun eserlerini naif sanat içerisinde değerlendirir. Sanatçının doğayı ve doğal davranışları naiflere has bir yaklaşım ile yorumladığını belirtir. Günyaz'a göre, sanatçının İlhami Demirci, Orhan Kılıç, Refik Epikman gibi ressamların atölyelerinde çalışmasına karşın renk, çizgi, volüm, perspektif gibi öğelerden ziyade “ruhuna yansıyanları” resmeder. Günyaz, sanatçının “*Yaylada Yörük*”, “*Aşk Dalgaları*”, “*Rize Yolları*”, “*Ordu'nun Dereler*”, “*Yörük Obası*” gibi

²⁷⁵⁸ Atilla Tos, “İnsan Kalabalıkları”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1991, 155, İstanbul 1991, s. 76-77.

²⁷⁵⁹ Kıymet Giray, “Cumhuriyet Öncesi Türk Resminden Bir Kesit”, *Sanat Çevresi*, 156, İstanbul 1991, s. 36-39.

²⁷⁶⁰ Ahu Antmen, “Sessizliği Arayan Ressam”, *Cumhuriyet*, 7 Kasım 1991, s. 7.

²⁷⁶¹ Anonim, “Kasım '91 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 157, İstanbul 1991j, s. 94.

eserlerinde “*alışılmadık bir renk coşkusu*” ve içten bir anlatıma sahip olduğunu vurgular.²⁷⁶²

Kezban Arca Batıbeki'nin son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 7 Kasım – 26 Kasım 1991'de Urart Sanat Galerisi'nde açılır.²⁷⁶³ Sevil Gökpınar Binet, sanatçının son eserlerinde durağan kadın figürleri yerine kendi içlerinde dinamik bir figüratif anlayışa yöneldiğini gözlemler. Resimlerde parçalanmışlığı çağrıştıran “kesik uygulamalar”, çarpıcı kontrast ilişkileri ve yabancılaştırma ögesi olarak kullanılan kolajların serginin öne çıkan unsurları olduğunu belirtir. Sanatçının grafik temelli eğitiminden hareketle yaptığı düzenlemelerin izleyenlerde dokunmaya dayalı bir merak uyandırdığını söyler. Son dönem çalışmalarında soğuk renklerin yerini sıcak ve çarpıcı renklerin aldığına dikkat çeker. Sanatçının Figürlü düzenlemelerin ön planlarına yerleştirdiği üzerlerinde akrobatların olduğu uçakların tehlike ve gerilim çağrışımları içerdiğini aktarır.²⁷⁶⁴ Can Külahlıoğlu, sanatçının eserlerinde hayvan figürlerinin sembolik kullanımlarını irdeler. Resimlerdeki hayvanların, kadın figürlerinden daha gösterişli olduğunu vurgulayan Külahlıoğlu, hayvan figürlerinin sanatçının iç dünyası ve ruh hallerini temsil ettiğini düşünür. Hayvanların duruş ve ifadelerini, yüzleri belli olmayan figürlerin ifadeleri olarak değerlendirir. Sanatçının eserlerini, ışık-gölge, derinlik, perspektif gibi kaygılar olmaksızın yerel bir üslup anlayışı içerisinde “*karikatür alegorisinde kompozisyonlar*” olarak değerlendirir.²⁷⁶⁵

Orhan Taylan'ın “*Akdeniz Resimleri*” sergisi, 14 Kasım – 14 Aralık 1991 tarihleri arasında Levent Sanat Galerisi'nde açılır. Ahu Antmen, sergide yer alan eserlerin çoğunlukla Bodrum'da yapıldığını belirtir. Ayrıca serginin bir başka bölümünde, sanatçının Akdeniz teması dışında bazı eserlerinin yer aldığını söyler. Antmen, sanatçı için Bodrum'un “*özgürlük duygusu*” ile özdeş olduğunu vurgular.²⁷⁶⁶ Ahmet Köksal'a göre, Orhan Taylan'ın son çalışmaları Bodrum'a özgü ışık koşulları ve renk atmosferine yönelik “*yeni deneyler*” niteliğindedir. Daha önce çalışmış olduğu çiçekler, sofralar, masalar ve peyzajlı birkaç natürmort çalışması, “*aydınlık ve yumuşak leke uyumlarıyla*” daha renkli bir kompozisyon anlayışına bağlanır. Köksal, Orhan

²⁷⁶² Abdülkadir Günyaz, “Bir Safyürek: Mehmet Tabanlıoğlu'nda Renk Cümbüşü”, *Sanat Çevresi*, 157, İstanbul 1991, s. 86.

²⁷⁶³ Anonim, *agm.(1991j)*, s. 94.

²⁷⁶⁴ Sevil Gökpınar Binet, “Kezban Arca Batıbeki: Ben Ne İsem Resmim de Odur”, *Sanat Çevresi*, 157, İstanbul 1991, s. 50-52.

²⁷⁶⁵ Can Külahlıoğlu, “Kezban Arca'da Kadın ve Hayvanlar”, *Argos*, 39, İstanbul 1991, s. 15.

²⁷⁶⁶ Ahu Antmen, “Akdeniz Bir Özgürlük Duygusu”, *Cumhuriyet*, 19 Kasım 1991, s. 9.

Taylan'ın çalışmalarını yaşanmış olayların görsel tanıklığına dönüştürme tutumuyla yapılandığı yorumunda bulunur.²⁷⁶⁷

Süleyman Saim Tekcan'ın “*Riva Atlarına Göndermeler*” sergisi, 18 Kasım – 12 Aralık 1991 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılır. Ahu Antmen, sanatçının sergide yer alan eserlerinde Riva bölgesindeki çiftliklerde yetişen atları konu aldığını belirtir. Özgün baskıları ile tanınan sanatçının, uzun bir aradan sonra yağlıboya ve desenlerini sergilediğine dikkat çeker. Antmen'e göre, Tekcan'ın baskı resimleri ile sergide yer alan eserleri kurgu ve boyama tekniği açısından farklı değildir. Karton üzerine yağlıboya ile çalıştığı siyah – beyaz resimleri ise teknik ve içerik açısından diğer resimlerinden ayrılır.²⁷⁶⁸

Fatma Tülin Öztürk'ün resim sergisi 28 Kasım – 24 Aralık 1991'de Urart Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Fatma Onur, sergiye ilişkin yazısında, sanatçının son çalışmalarında renkçi bir anlatıma yöneldiğini belirtir. Sanatçının çalışmalarının ortak niteliği olarak nesne ve insan formlarının heykelsi yapısını işaret eder. Formun gerilimini yakalamak amacıyla renklerin ve fırça vuruşlarının hareketli yapısına dikkat çeker. Sanatçının, resmin sergilendiği mekândan soyutlanamayacağı fikrini aktaran Onur, insan figürlerindeki “*ince, aşırı duyarlı ve yumuşak*” ten renklerinin resimlerin özünü oluşturduğu yorumunda bulunur.²⁷⁶⁹ Can Külahlıoğlu, sanatçının önceki eserlerinde çıplak olgusunu psikolojik ve cinsel gerilimleri açısından irdelediği empresyonist yaklaşımları anımsatır. Son sergisinde ise ifadenin öne çıktığı ekspresyonist bir anlayış çerçevesinde deneysel bir renk zenginliği ve coşkulu bir anlatıma ulaştığını düşünür. Külahlıoğlu'na göre, sanatçının spirale yakın, yumuşak ve sirküler bir dağılım içerisindeki figürleri dinamik hareketleri ile tuvalin sınırlarını zorlar. Çıplak figürlerin fiziki bütünlüğü, devinimi ve sosyalliği öne çıkar. Külahlıoğlu, figürlerdeki deformasyonlar ve uzuvlardaki bozulmaları insanın cinsel yaşamındaki karmaşık ilişkiler bütününe ifadesi olarak yorumlar.²⁷⁷⁰ Ahmet Köksal, sergiyi, Öztürk'ün “*yirmi yıldır doğal ve organik nesnelere üzerinde özgü bir üsluplaşmayı amaçlayan*” çabalarının ulaştığı son nokta olarak niteler. Köksal'a göre

²⁷⁶⁷ Ahmet Köksal, “Günlerin Getirdiği”, *Milliyet Sanat*, 277, İstanbul 1991, s. 48.

²⁷⁶⁸ Ahu Antmen, “Riva Atları Dolu Dizgin”, *Cumhuriyet*, 26 Kasım 1991, s. 7.

²⁷⁶⁹ Fatma Onur, “Bütün Kadınlar Müstesna”, *Cumhuriyet*, 28 Kasım 1991, s. 9.

²⁷⁷⁰ Can Külahlıoğlu, “Yeni Bir Ressam Olarak Fatma Tülin Öztürk”, *Argos*, 40, İstanbul 1991, s. 12-15.

sanatçının biçimsel açıdan zenginleştirdiği kıvrımlı kadın figürleri “ışık, renk, derinlik öğeleri ve yalıtılmış formlar ile” plastik bir bütünlük içerir.²⁷⁷¹

Erol Deran’ın kişisel sergisi. 10 Aralık – 10 Ocak 1991 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi’nde gerçekleşir.²⁷⁷² Ayla Ersoy, sanatçıyı gerçek bir doğa tutkunu olarak niteler. Sanatçının, izlenimci tekniğin rahat ve geniş fırça vuruşları ile şekillendirilen peyzajlarını takdir eder. Mavi ve yeşil renkler ile oluşturduğu armonik tonlamaları ile çeşitli renkleri zengin bir renk skalasında ele aldığı sade renk anlayışını öne çıkarır.²⁷⁷³ Hamit Kınaytürk, Erol Deran’ın peyzaj çalışmalarındaki perspektif ve derinlik faktörlerindeki hakimiyetine dikkat çeker. Natürmortlarında ise kompozisyon ve ışık – gölge egemenliğini “hiç zorlanmadan gerçekleştirdiğini” gözlemler.²⁷⁷⁴ Abdülkadir Günyaz’a göre, Deran eserlerinde izlenimcilerin “fazla renklendirilmiş anlatımından” kaçınarak realist bir renk anlayışına yönelir. Dengeli bir kompozisyon anlayışına eşlik eden renk uyumunun yanı sıra güçlü bir atmosfer olgusu öne çıkar.²⁷⁷⁵

Mustafa Ata’nın kişisel resim sergisi, 24 Aralık 1991 – 15 Şubat 1992 tarihleri arasında Kare Sanat Galerisi’nde açılır. Gülseren Genç, sanatçının soyut sanat ile geleneksel figüratif yaklaşımlar arasında uzlaşma yarattığını düşünür. Resimlerindeki parlak ve göz alıcı renklere dikkat çeker. Renkli fonlar üzerinde kıvrımlı ve çizgisel bir yapıda oluşturulmuş dinamik figürler ilk bakışta soyut izlenimi yaratmasına karşın, çizgisel şeritler birleştirildiğinde figüratif bütünlük açıklık kazanır. Figürlerin anatomi, kıvrım ve hareketlerinde bilinçli eskizlerin varlığı hissedilir. Bilek kıvraklığına dayanan figürlerde fırçanın sonsuz rahat ve akışkan hareketleri geleneksel süsleme sanatlarının renkçi, yüzeyci ve kaligrafi değerlerini çağırır.²⁷⁷⁶

²⁷⁷¹ Ahmet Köksal, “1991’in Sonlarında”, *Milliyet Sanat*, 278 (628), İstanbul 1991, s. 47.

²⁷⁷² Anonim, “Erol Deran’ın Sergisi İlgi ile İzleniyor”, *Sanat Çevresi*, 159, İstanbul 1992a, s. 41.

²⁷⁷³ Ayla Ersoy, “Doğa Tutkunu Bir Ressam: Erol Deran”, *Sanat Çevresi*, 158, İstanbul 1991, s. 5.

²⁷⁷⁴ Hamit Kınaytürk, “Eski Bir Akademili: Erol Deran”, *Sanat Çevresi*, 158, İstanbul 1991, s. 7.

²⁷⁷⁵ Abdülkadir Günyaz, “Erol Deran’ın Son Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 158, İstanbul 1991, s. 4.

²⁷⁷⁶ Gülseren Genç, “Renk Şeritleriyle Yaşam Bulan Vücutlar”, *Cumhuriyet*, 29 Ocak 1992, s. 13.

3.1.5.3. 1992-1993 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Ahmet Köksal, 1992 yılı Ocak ayında İstanbul'da gerçekleşen çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Abdurrahman Öztoprak'ın 10 Ocak – 28 Ocak 1992 tarihlerinde açılan Ramko Sanat Galerisi'ndeki sergisine²⁷⁷⁷ ilişkin değerlendirmesinde, sanatçının 1956 yılından sonra soyut resme yöneldiğine dikkat çeker. Köksal'a göre, Öztoprak'ın sanat anlayışındaki bu değişim sanatçının müzikal ilgileri ile ilişkilidir. Klasik Batı Müziği'ndeki lirizm ve ritim arayışlarının figüratif resmin statik yapısı ile karşılanamadığı noktada, müzikal armonik ilişkileri soyut resim ile çözümlenmeye yönelir. Öztoprak'ın Kinetik sanata yakınlık duyduğunu vurgulayan Köksal, pistoleyle atılmış akrilik boyalar, altın, gümüş, bakır yıldızlı metalik boyalar, yüksek rölyef etkisi ve mekanik ya da elektronik aygıtlarla ulaştığı devinimlere dikkat çeker. Zeki Kırıl'ın 14 Ocak – 7 Şubat 1992 tarihlerinde Destek Reasürans Galerisi'nde açılan, son üç yıllık çalışmalarından oluşan sergisinde,²⁷⁷⁸ sanatçının özgün pentür anlayışını sürdürdüğünü belirtir. Sanatçının, 1946-1952 yıllarında Güzel Sanatlar Akademi'sinde Çallı İbrahim, Cemal Tollu ile başlayan, Feyhaman Duran ve Ali Çelebi atölyelerinde devam eden eğitiminin izlerini tutarlı bir biçimde sürdürdüğünü gözlemler. Resimlerinde nesnel bir dünya görünümünden ziyade yöresel izlenimler ile görsel öğelerin, ışık ve renk gibi “*boyasal değerlerin uyumuyla bütünleştiği*” bir yaklaşım içerdiğini vurgular. Bu anlayış çerçevesinde kendinden önceki peyzaj anlayışından ve 1956-1964 yılları arasında birlikte çalıştığı Şefik Bursalı, Saim Özeren, Nazmi Dayan, Muhtar Aykın gibi sanatçılardan açıkça ayrıldığı değerlendirilmesinde bulunur. Cuma Ocaklı'nın Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'ndeki sergisinde ise yalın, soyutlanmış mekânlarda, ritmik çizgi ve leke örgüsü içinde yüzeyle espas arasında yer alan figürlerde geçmişten gelen bir metamorfoz olgusunun duyumsandığı görüşündedir. Köksal'a göre Ocaklı, Akdeniz uygarlıklarından esinle “*Venüs*”, “*Antiocus ve Zeus*”, “*Yitik Troylar*”, “*Kariatit*” gibi düzenlemelerinde aydınlık bir atmosfer, şeffaf renkler, lekeler, spontane ve coşkulu fırça tuşlarıyla soyut değerlere yaklaşır. Statik ve deforme edilmiş, ayrıntıdan arınmış figür düzenlemeleri, yüzeye ve derinliğe yönelen bir dönüşüm olgusu dengeli bir biçimsel çözümlenmeyle özdeşleşir.²⁷⁷⁹

²⁷⁷⁷ Anonim, “İstanbul - Galeriler”, *Türkiye'de Sanat*, 2, İstanbul 1992b, s. 70.

²⁷⁷⁸ Anonim, *agm. (1992b)*, s. 69.

²⁷⁷⁹ Ahmet Köksal, “Yoğun Bir Sergileme Döneminden”, *Milliyet Sanat*, 281, İstanbul 1992a, s. 47-48.

Bengisu Yıldırım'ın “*Düşlerimden Çizgiler*” adlı sergisi, 31 Ocak – 19 Şubat 1992 tarihlerinde Turkuvaz Sanat Galerisi'nde açılır. Abdülkadir Günyaz, sanatçının “*uzun zamandır yoksun kalınan*” Türk naif sanatının yeni bir temsilcisi olduğunu belirtir. Sanatçının eserlerinin “*gerçek bir safyüreğin ışıltılı, coşkulu, sevecen, rengarenk yansıması*” olduğu görüşündedir. Resimlerinde, izleyiciyi “*mutluluk düşlerine, çocukluk hayallerine götüren*” nakış zevkine dikkat çeker. Sanatçının özgün ve kişilikli üslubunu takdir eder.²⁷⁸⁰

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda, 1992 yılı Ocak ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Elif Ayiter'in Galeri Nev'de açılan sergisinde, grafik kökenli bir sanatçı olmasına karşın kısa bir süre içerisinde “*insan gerçeklerine*” ressamca bir tutum içerisinde yönelme başarısı gösterdiğini belirtir. Buna karşın gerek figür bağlamında gerekse figürün kapsadığı yan anlamlar açısından psikolojik yapılarla ilişkin geniş perspektifli bir vizyon geliştirmesini tavsiye eder. Tülay Tura Börtecene'nin Galeri Arda'da açılan kişisel sergisinde, sanatçının “*yeni bir dönemin eşiğinde*” olduğunu düşünür. Özsezgin'e göre Börtecene, son dönem çalışmalarında içerik açısından köklü bir değişim içerisindedir. Resimlerinde soyut bir anlatım estetiği öne çıkar. Birbiri içinden türeyen renk ve leke titreşimleri, rastlantısal izlenimlerin gözden uzak tutulmadığı bir yüzey ve derinlik ikilemi doğrultusunda biçimlenir. Uğural Gafuroğlu'nun Galeri Akpınar'daki sergisinde ise sanatçıyı gerçek bir naif olarak niteler. Sanatçının “*gösteriş ve sahtelikten arınmış*” resimlerinde ustalık sergilemekten ziyade, yeteneğinin onu yönlendirdiği doğrultuda ilerleme çabalarına tanık olunacağı görüşündedir.²⁷⁸¹

Nadide Akdeniz'in yeni sergisi, 3 Şubat – 25 Şubat 1992 tarihlerinde Türkiye İş Bankası Meşrutiyet Sanat Galerisi'nde açılır. Kıymet Giray, sanatçının eserlerinde tropikal bitki dünyasında odaklandığını aktarır. Çevre sorunlarının tüm dünyada gündemde olduğu bir dönemde, sanatçının bitki temasına yönelmesini bilinçli ve anlamlı bir tercih olarak yorumlar. Resimlerin atölye ortamında üretildiğine dikkat çeker. Giray'a göre doğaya ilişkin sayısız gözlem sanatçının öznel süzgecinden geçerek “*bir sistem içerisinde resmin dokusal katmanlarına dönüşür.*” Sanatçının ayrıntılı işçiliği, düzeltilmiş formlar, berrak lekeler, net desenler ve saydam atmosfer gibi

²⁷⁸⁰ Abdülkadir Günyaz, “Yeni Bir Naif: Bengi Yıldırım”, *Sanat Çevresi*, 160, İstanbul 1992, s. 74-75.

²⁷⁸¹ Kaya Özsezgin, “İnsan ve Doğasından Görsel Notlar”, *Milliyet Sanat*, 281, İstanbul 1992, s. 51.

unsurlar naif etkiler taşır. Ancak Nadide Akdeniz'in sanatı kültürel değişimi gerçekçi boyutlarda sorgulaması ve bitkilerin nesnelleşen düşsel anlatımı açısından naif sanatın sınırlarını aşar.²⁷⁸² Kaya Özsezgin, Nadide Akdeniz'in son dönem ışık ve mekân düzenlemeleri ile yeni bir dönemin başlangıcında olduğunu düşünür. Sergide yer alan eserleri “gerçekliğin nesnel bir gözleme konu olmuş foto-gerçekçi yansımaları” olarak değerlendirir. Ayrıca, Nadide Akdeniz'in pasif bir gözlemciliğin ötesinde “*metafor estetiğine*” açık bir anlayışı yansıttığını vurgular. Özsezgin'e göre, tropik bir bitki yumağının arasında gizlenmiş bir figür ya da kedi görüntüsünün yer alması, Nadide Akdeniz'in eserlerindeki düşlemsel imgenin varlığını gösterir. Öte yandan renk, biçim ve mekân düzenlemeleri ile klasik peyzaj resmini aşan eserleri, illüzyonist bir estetiğin özelliklerini paylaşır.²⁷⁸³

Deniz Karakaya'nın suluboya çalışmalarından oluşan yeni sergisi, 11 Şubat – 7 Mart 1992 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Ayla Ersoy, sanatçının peyzaj ve natürmortlarının, İstanbul ve çevresine ait doğa görüntülerini zengin çeşitlemeler içerisinde ele aldığını belirtir. Klasik suluboya tekniğinin ötesinde pastel ile müdahale ederek uyguladığı karışık tekniğin daha çarpıcı bir görsel dil sağladığını düşünür. Suluboyanın alışıldık saydam ve uçucu görüntüleri yerine koyu, parlak renkler ile daha şiddetli etkiler elde ettiğini gözlemler. Zengin renk çeşitliliği içerisinde serbest ve coşkulu fırça kullanımı ile doğanın büyümlü izlenimlerini tuvaline aktardığı değerlendirilmesinde bulunur.²⁷⁸⁴

Hakkı Anlı'nın eserlerinden oluşan sergi, 4 Şubat – 29 Şubat 1992 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi'nde açılır. Gülseren Genç, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının Fransa'da yaşadığı dönemde Michael Poliakoff, Mannekeın Pissler, Ossip Zadkine, Alexander Archipenko gibi sanatçılarla aynı sergilere katıldığına ve onlarla aynı düzeyde kabul edildiğine dikkat çeker. Bu dönemde doğadan hareketle bilinçli biçim bozmalara yöneldiği eserlerinde renkçi bir anlayışın öne çıktığını belirtir. Son dönem eserlerinde ise insan ve beden kavramlarına yönelerek figüratif çalışmalar ürettiğini söyler. Genç'e göre Hakkı Anlı'nın figüratif çalışmalarında sık sık yinelediği kadın figürleri, herhangi bir öykü içermeksizin, ışıklı fon üzerinde tuval boşluğunu dolduran bir nesne olarak kavranır. Boşluk içerisindeki figüratif istifleri, erken dönemdeki

²⁷⁸² Kıymet Giray, “Nadide Akdeniz'in Bitki Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 160, İstanbul 1992, s. 14-16.

²⁷⁸³ Kaya Özsezgin, “Kent ve Heykel”, *Milliyet Sanat*, 283, İstanbul 1992, s. 50.

²⁷⁸⁴ Ayla Ersoy, “Suluboya Ressamı Deniz Karakaya”, *Sanat Çevresi*, 160, İstanbul 1992, s. 18.

lekeci renk anlayışını çağırıştırır. Sergide yer alan yirmiye yakın eserinde güçlü desene dayanan, üst üste yığılmış kadın figürlerinin renk lekeleri ile kütleler olarak ele alınır. Gülseren Genç, Avrupa sanatında önemli başarılar elde etmiş Hakkı Anlı'nın Türkiye'de yeterince ilgi görmemesini eleştirir.²⁷⁸⁵

Tülin Demiray'ın dokuzuncu kişisel sergisi 20 Şubat – 29 Şubat 1992 tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır.²⁷⁸⁶ Abdülkadir Günyaz, sanatçının çizgisel, renkli ve simgesel yaklaşımlarındaki çocuksu tutuma dikkat çeker. Önceki çalışmalarında ayrıntılı parçaların ön planda olduğunu anımsatır. Son çalışmalarında ise kompozisyonların parçalı yapısını uyumlu renkler ile bütünlüklü bir şemaya ulaştırdığını gözlemler. Günyaz, Demiray'ın parçalı ve ayrıntılar içerisindeki kendine özgü çalışmasının daha büyük boyutlu yüzeylere gereksinim duyduğunu düşünür.²⁷⁸⁷

Bedia Babaloğlu, Nadide Burduroğlu, Nesrin Çalıkta, Ayla Karaosmanoğlu ve Özden Narin'den oluşan C Grubu'nun yeni sergisi, 2 Mart – 19 Mart 1992 tarihlerinde Türkiye Vakıflar Bankası Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Sezer Tansuğ, sergiye ilişkin incelemesinde, Mahmut Cûda'nın sanat eğitiminin kazanımı olarak sanatçıların bireysel yaklaşımlarındaki özgün üslup tercihlerini işaret eder. Grup üyeleri arasındaki üslup farklılıklarına karşın C Grubu'nun nitelik ve düzey açısından tutarlı bir bütünlük oluşturduğunu düşünür. Tansuğ'a göre Özden Narin'in eserlerinde boşluk ve figür arasındaki mekân, hareket gibi unsurlar çerçevesinde irdelenir. Nadide Burduroğlu'nun çalışmalarında stilizasyon ve deformasyona yönelmeden nesnel bir hassasiyet öne çıkar. Nesrin Çalıkta'nın naif eğilimli erotizm içeren eserlerinde yaşamın özüne ilişkin sorgulamalar görülür. Ayla Karaosmanoğlu'nun çağdaş deformasyona dayalı figüratif çalışmalarında geometrik ve kaligrafik öğeler, içeriksel değerleri destekler. Bedia Babaloğlu'nda ise spontane fırça hareketlerine dayalı “*saf pentür*” anlayışına yönelik çabalar dikkat çeker.²⁷⁸⁸

Ali İsmail Türemen'in gravür sergisi, 3 Mart – 25 Mart 1992 tarihlerinde Beyoğlu Garanti Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Bülent Özer, sanatçının

²⁷⁸⁵ Gülseren Genç, “İnsan Vücuduna Tutkun Ressam”, *Cumhuriyet*, 18 Şubat 1992, s. 13.

²⁷⁸⁶ Anonim, “Ocak '92 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 159, İstanbul 1992c, s. 94.

²⁷⁸⁷ Abdülkadir Günyaz, “Tülin Demiray Resminde Değişim ve Gelişim”, *Sanat Çevresi*, 160, İstanbul 1992, s. 38-39.

²⁷⁸⁸ Sezer Tansuğ, “Bir Grup Çabası”, *Sanat Çevresi*, 161, İstanbul 1992, s. 52-53.

çalışmalarındaki kolaj unsurlarına dikkat çeker. Kolaj tekniğinin konu, malzeme ve içerik açısından özgürleştirici etkisini vurgulayan Özer, 20. yüzyılı “*kolajın zaferini belgeleyen*” bir zaman dilimi olarak tanımlar. Özer’e göre “*başkalaşım*” ve “*başkalaştırılan*” öğelerini içeren her resim kolaj ile ortak bir düşünsel zemine yerleşir. Ali İsmail Türemen’in eserlerinin tematik ve stilistik açıdan gerçeği aşarak başkalaşım kavramına bağlandığını savlar.²⁷⁸⁹ Haşim Nur Gürel, sanatçının 1979’dan beri süregelen çalışmalarında mavi renge öncelik verdiğini belirtir. Mavi figürlü resimlerinde öznel ve evrensel değerlerin izdüşümlerini yansıttığı görüşündedir. Mavi rengi ve ışığı araştırdığı “*mavi cam*” çalışmalarını ise Türkiye’de ilk kez yapılan bir araştırma olarak öne çıkarır.²⁷⁹⁰ Süleyman Saim Tekcan, sanatçının mavi rengin zengin çeşitlemelerini içeren gravürlerini teknik açıdan takdir eder. Asit yedirme, aquantone, mezzotinte gibi tekniklerdeki ustalıklı yaklaşımlarının izleyici için cezbedici olduğu yorumunda bulunur.²⁷⁹¹ Ahmet Köksal’a göre, Ali İsmail Türemen varoluşun değişkenlik gösteren biçimsel anlamlarına içkin görsel olanakları keşfeder. Figürün en küçük bir devinimle bile tuval espası içinde yeni yüzey ve formlar oluşturmasını irdeler. Sıklıkla resmettiği kurt figürler, organik ve inorganik formlar arasında oluşturulan bir başkalaşım ile yeni bir bireşime ulaşır. Yapay bir nesneye dönüşen figürler ile mavi organik formlar arasındaki çelişkileri vurgular. Türemen’in son dönem resimlerinde, formların sağlamlığı yanında saydamlık arayışlarının da olması “*gerçeği ve gerçekçiliği aşan, sürekli bir araştırma uğraşını*” temsil eder.²⁷⁹²

Naci Kalmukoğlu’nun Rıdvan Evrenesoğlu’nun koleksiyonundan derlenen sergisi 3 Mart – 29 Mart 1992 tarihlerinde Emlak Bankası Sanat Galerisi’nde açılır. Kaya Özsezgin, sanatçının klâsik türde yağlıboya ve suluboya resimlerinden oluşan sergisini, Kalmukoğlu’nun sanatına ve kişiliğinin anlaşılmasına ilişkin önemli bir girişim olarak değerlendirir. Özsezgin’e göre, sergide teşhir edilen altmış kadar eser, sanatçının sağlam temeller üzerindeki akademik eğitiminin yönlendirdiği güçlü desen ve renk anlayışını başarıyla temsil eder. Evrenesoğlu ailesi fertlerinin portrelerinde güçlü bir gözlem gücünün yanı sıra “*Halil Paşa ve Osman Hamdi Bey ile başlayıp Çallı Kuşağı’na bağlanan yarı akademik, yarı izlenimci bir palet beğenisini*” yansıtır. Peyzajlarında ise klasik akademik gelenekten uzaklaşarak, izlenimciliğin ışık – gölge

²⁷⁸⁹ Bülent Özer, “Türemen ile İlgili Bir Yorum”, *Sanat Çevresi*, 161, İstanbul 1992, s. 6-7.

²⁷⁹⁰ Haşim Nur Gürel, “Mavinin Camlaşması ve Soyutlaşması”, *Sanat Çevresi*, 161, İstanbul 1992, s. 8-9.

²⁷⁹¹ Süleyman Saim Tekcan, “Gravür de Resimdir”, *Sanat Çevresi*, 161, İstanbul 1992, s. 10.

²⁷⁹² Ahmet Köksal, “Günlerin Getirdiği”, *Milliyet Sanat*, 283, İstanbul 1992b, s. 47.

etkilerini içeren bir renk anlayışına ulaşır. Özsezgin, Kalmukoğlu'nun Türk resim sanatındaki yenileşme hareketleri karşısında “inandığı çizgiyi değiştirecek” herhangi bir girişimde bulunmadığına dikkat çeker. Sanatçının eserlerinin Rus resminin dayandığı kuralcı ve disiplinli eğilimi tüm sana yaşamı boyunca sürdürdüğünü gözlemler.²⁷⁹³ Nazi Terzi ise Kalmukoğlu'nun disiplinli, araştırmacı ve üretken sanatçı kimliğini vurgular. Portre, manzara, natürmort, enteriyör gibi çeşitli türlerde “seyredenlere büyük zevk ve mutluluk veren” eserler ortaya koyduğu görüşündedir. Desen, renk, perspektif ve ışık gibi biçimsel öğelerdeki yetkinliğini ile usta işçiliğine eşlik eden duygulu anlatımını takdir eder.²⁷⁹⁴

Naile Akıncı'nın yağlıboya çalışmalarından oluşan yeni sergisi 7 Mart 1991'da Kile Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Fatma Oran, sanatçıyı “*figüratif resimdeki anlayışını, desene, kompozisyona ve resimsel mekâna bağlılığını sürekli koruyan*”, olgunluk dönemindeki bir sanatçı olarak niteler. Eserlerinde soyut – somut ve figüratif – non-figüratif arasındaki duyarlı bir dengenin biresimine dayanan özgün bir resim diline sahip olduğu görüşündedir. Yeşil, mavi, su, ateş ve toprak renklerinin “*neredeyse tek renkçi bir anlayış*” ile ele alındığını belirtir. Konunun sanatçı için plastik değerleri yansıtma amacıyla “*araç*” olarak kavrandığını vurgular. Sanatçının Eyüp ilçesini konu edindiği resimlerinde renk ve çizgilerdeki minyatür düzenlerini anımsatan yaklaşımların lirik bir duyarlılık içerdiğini gözlemler.²⁷⁹⁵

Hale Sontaş'ın “*Bizim Tanrılaştırdıklarımız*” adlı sergisi, 7 Mart – 29 Mart 1992 tarihlerinde Tuğray Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Sema Olgaç, sergide iki temanın öne çıktığını belirtir. Olgaç'a göre sanatçı, “*Yeryüzü Tanrıları*” serisinde, toplumsal yaşamda şöhret kazanmış ünlü isimleri ironik ve eleştirel bir dille ele alır. Yüceltilen insanların basit, sıradan özelliklerine odaklandığı portre ve kolajlarında ünlü kişileri burçların sembolik değerleri ile ilişkilendirir. “*Hapsedilmiş Doğa*” serisinde ise doğanın aşkın niteliklerini, ünlü tablolara atıfta bulunarak yeniden yorumlar. Sanatçının eserlerinde çizgi, leke ve doku değerleri uyumlu bir yapı içerisinde bütünlüklü olarak ele alınır. Renklerin kaynaşması, fırça uçları ile beliren hareket izleri, boyanın dokusal etkisi ve çizgisel vurgular karakteristik özellikler taşır. Parlak renkler ve altın yıldız

²⁷⁹³ Kaya Özsezgin, “Naci Kalmukoğlu Aralanan Sis Perdesi”, *Türkiye'de Sanat*, 3, İstanbul 1992, s. 36-38.

²⁷⁹⁴ Naci Terzi, “Nikolay Kalmukof Naci Kalmukoğlu”, *Türkiye'de Sanat*, 3, İstanbul 1992, s. 39-42.

²⁷⁹⁵ Fatma Oran, “Doğa Ressamından Eyüp Resimleri”, *Cumhuriyet*, 7 Mart 1992, s. 13.

uygulamaları, simgesel açıdan “yapay” bir dünyaya göndermede bulunur.²⁷⁹⁶ Köksal’a göre Sontaş’ın önceki resim dizilerinde toplumsal gözleme ve ironiye dayanan resim anlayışı, son sergisinde astrolojik bir ilgiyle pekiştirilir. Yağlıboya, akrilik, kolaj gibi farklı teknikler ile üretilen resimlerde, kitleleri etkileyen bir çok ünlü kendi burçları ile özdeş olarak simgelenir. Sanatçı, bu eserlerinde Van Gogh, Salvador Dali (Koç), Picasso (Akrep), Anthony Quinn (Boğa), Marilyn Monroe (İkizler), Rubens (Yengeç), Charles Darwin, Brigitte Bardot (Terazi), Jackson Pollock (Kova), Michael Jackson (Başak) gibi kitlelerin ilgi odağı olmuş çağdaş dünyanın “fetişlerini” ince ve alaycı bir bakışla sorgular. Resimlerinde kullandığı altın yıldızlar ile şöhret olgusunun yapaylığına göndermede bulunur. “Hapsedilmiş Doğa” serisinde ise doğal niteliğinden soyutlanmış çiçekler yozlaştırılmış bir doğa imgesini temsil eder.²⁷⁹⁷

Tamer Akakıncı’nın yeni sergisi, 10 Mart – 10 Nisan 1992 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi’nde açılır. Nurseren Yurtman, sanatçının eserlerinde 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında yaşanan dönüşümün karanlık yönlerine odaklandığını belirtir. İnsanlık, insan ve benlik gibi kavramları saf ve yalın olarak anlattığını gözlemler. Sanatçının eserlerinde “birlik içinde beraberlik” ilkesinden uzaklaşmadığına dikkat çeker. Yurtman’a göre Akakıncı’nın figüratif soyutlamalarında “yabancı ve itici” görünen bedenler biçim, boşluk ve renk açısından “alışılmışın dışında” bir devinim içerisindedir. Açık renkli, oylumlu, kıvrımlı figürler koyu renkli, oylumsuz ve ağır bir boşlukta ezilir. Kütesel ve biçimsel yaklaşımlar, sanatçının varoluşçu temalarını destekler bir atmosfer yaratır.²⁷⁹⁸

Faruk Cimok’un yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 1992 yılı Mart ayı içerisinde Galeri Lebriz’de açılır. Ahu Antmen, sanatçının sergide yer alan eserlerde Çiçek Pasajı, Beyoğlu gibi İstanbul’un neşeli kent görünümüne odaklandığını belirtir. Sanatçının 1980 yılındaki ilk sergisi “Sarısıcak İnsanlar”dan itibaren resimlerinde insan ögesini ön plana aldığını anımsatır. Çukurova yöresini konu edindiği resimlerinde ise kendisine özgü deformasyon tekniği ile kişisel ifade tarzına ulaştığını vurgular. Antmen’e göre Cimok’un eserleri, öğrencilik yıllarındaki minyatür etkileri yanı sıra

²⁷⁹⁶ Sema Olgaç, “Tanrılaştırdıklarımız ve Geleceğimiz!”, *Argos*, 43, İstanbul 1992, s. 12-13.

²⁷⁹⁷ Ahmet Köksal, “Hale Sontaş”, *Milliyet Sanat*, 285, İstanbul 1992c, s. 45.

²⁷⁹⁸ Nurseren Yurtman, “Tamer Akakıncı’nın 1992 Sergisi Üzerine İlk İzlenimler”, *Sanat Çevresi*, 162, İstanbul 1992, s. 60-61.

derinlik ve figür sorunlarına ilişkin arayışları çerçevesinde Pieter Bruegel'in figüratif anlayışından izler taşır.²⁷⁹⁹

Hülya Düzenli Koç'un pleksiglas üzerine yağlıboya ve asamblaj çalışmalarından oluşan yeni sergisi 18 Mart – 18 Nisan 1992 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi'nde açılır. Nur Nirven, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının İstanbul'un metropolleşen yapısı içerisinde bireyin yaşamsal ve psikolojik açmazlarına odaklandığını belirtir. Sanatçının eserlerinde yüzeylerin belirli boyutlarda alanlara ayrılarak, kent yaşamında sınırlı olan özgürlüklere atıfta bulunduğunu söyler. Nirven'e göre bu alanlar içerisine ayrılmış anonim figürler durağan ve sessizlik içerisinde gösterilir. Yüzeylerin kare alanlara ayrılması, Aristoteles'ten beri tartışılan zamanın sürekliliğini imler. Zamana ilişkin çıkarımlarını, resim yüzeyine kazıma tekniği ile yapılmış daire formunun sonsuz biçimi ile destekler. Nü figürlerde ise giyinik olma kavramına yüklenen kültürel ve toplumsal anlamları sorgular. 20. yüzyılın toplumsal yaşamında giysilerin bireyin tanımlayıcı bir imaj niteliği taşımasını eleştirir.²⁸⁰⁰

Nevin Göker Ulutaş'ın yeni resim sergisi 30 Mart – 22 Nisan 1992 tarihlerinde Parmakkapı İş Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Sezer Tansuğ, sanatçının son çalışmalarında geniş espas boşlukları içerisinde rahat ve stilizasyon açısından olgun bir evreye girdiğini gözlemler. Resimlerindeki derinlik ve yüzey ilişkilerini çevre peyzaja ilişkin motiflerin çeşitlenmesi yoluyla yorumladığını belirtir. Sanatçının konstrüktif disiplinin, Cemal Tollu atölyesindeki eğitimi ile ilişkilendirir. Peyzaj çalışmalarını doğa ile yeni ilişki kurma çabası olarak yorumlar.²⁸⁰¹ İsmail Tunalı ise sanatçının üçüncü dönemi olarak nitelediği son sergisinde soyut – somut ikiliğinin tamamen ortadan kalktığı görüşündedir. Ulutaş'ın gri ve toprak rengi hâkimiyetindeki eserlerinde pesimist duygular eşliğinde doğaya yöneldiği değerlendirmesinde bulunur.²⁸⁰²

Utku Varlık'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 10 Nisan 1992'de Galeri Nev'de açılır.²⁸⁰³ Şahin Yenişehirlioğlu, sergi hakkındaki incelemesinde, Utku Varlık'ı “resmin Bergman'ı” olarak niteler. Sanatçının eserlerindeki süperpoze tekniğindeki sinemasal anlatıma dikkat çeker. Resim sanatına sinema görünümünü ve

²⁷⁹⁹ Ahu Antmen, “Neşeli Resimlerin Yok Olan İnsanları”, Cumhuriyet, 14 Mart 1992, s. 13.

²⁸⁰⁰ Nur Nirven, “Hülya Düzenli Koç Üzerine”, *Argos*, İstanbul 1992, s. 16-18.

²⁸⁰¹ Sezer Tansuğ, “Bir Espas Arayışı”, *Sanat Çevresi*, 162, İstanbul 1992, s. 51.

²⁸⁰² İsmail Tunalı, “Nevin Göker Ulutaş'ın Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 162, İstanbul 1992, s. 50.

²⁸⁰³ Anonim, “Utku Varlık'ın Sergisi”, *Cumhuriyet*, 4 Nisan 1992, s. 20.

sinematik anlatımı dahil ettiğini belirtir. Yenişehirlioğlu'na göre, Utku Varlık'ın erken dönem resimlerindeki “*realizm – sürrealizm bileşkesi, sürrealizm – mistisizm – mitoloji bileşkesine*” dönüşür. Renkler mistik bir anlatımı desteklerken, “*ince tül ve sis perdeleri içerisindeki*” düzenlemelerinde metafizik bir anlayışa ulaşır. Figüratif – sürrealist anlatısının temelinde yatan dışavurumcu ifadeler öne çıkar. Yenişehirlioğlu, Paris'e yerleşen sanatçının üzerinden her türlü toplumsal ve siyasi baskının kalkması ile özgür ve özgün bir anlatıma ulaştığını düşünür.²⁸⁰⁴

Kasım Koçak, son dönem çalışmalarını, 12 Nisan – 14 Mayıs 1992 tarihlerinde Sevimce Sanat Galerisi'nde sergiler. Ahu Antmen, sergide yer alan çalışmaların, sanatçının 1987 yılında başlayan “*değişimini*” yansıttığını düşünür. Sanatçının önceki çalışmalarında Tokat'ın kırsal yaşamına eleştirel bir biçimde yaklaştığını anımsatan Antmen, Koçak'ın yeni çalışmalarında konu çeşitliliğinin zenginleştiğini gözlemler. Antmen'e göre sanatçının eserleri toplumsal gözleme dayanan “*kişisel güncesinden*” yansımalar içerir. “*Maymun Padişahlar*” serisindeki resimleri inceleyen maymun figürleri, liyakatsiz ve sansürcü kişileri işaret eder. Ekspertiz, jüri, muzır kurul gibi konumlarda betimlenen maymunlar, Türk sanat ortamına olan güvensizliği çerçevesinde alaycı ve eleştirel bir anlatım içerir.²⁸⁰⁵ Abdülkadir Günyaz'a göre, Kasım Koçak'ın eserlerinde öne çıkan unsur konu seçimleridir. Genç sanatçı, ele aldığı temalardaki cesur tercihlerini akıcı ve usta bir biçimsel anlayış ile pekiştirir. Gündelik yaşama ilişkin sembolik ve mizahi çıkarımları, kendisine özgü bir “*mitoloji ve atmosferin*” unsurları olarak izleyici ile güçlü ilişkiler kurar.²⁸⁰⁶

Ferruh Başağa'nın yeni sergisi, 17 Nisan – 5 Mayıs 1992 tarihlerinde Ramko Sanat Merkezi'nde açılır. Ludmila Behramoğlu, sanatçının resimlerinde renk, çizgi ve biçimlerin doğadan bağımsız olarak “*kendi öz anlamlarını*” taşıdığını düşünür. Ferruh Başağa'nın “sanatsal dehayı” reddeden tutumunu, konstrüktivizmin görüntülerin ardında “enerji, akıl ve çok boyutlu düşüncenin” olduğu fikri ile ilişkilendirir. Behramoğlu'na göre Başağa'nın eserlerindeki geometrik biçimler “*hem zihnin yüksek gücünü ifade etmeyi, hem de görme – algılamının başka erdemlerinin olabileceğini*”

²⁸⁰⁴ Şahin Yenişehirlioğlu, “Utku Varlık: Bir Ressamın Öyküsü”, *Anons*, 14-15, İstanbul 1992, s. 20-21.

²⁸⁰⁵ Ahu Antmen, “Hayatın Her Alanında Maymun Padişahlar”, *Cumhuriyet*, 25 Nisan 1992, s. 11.

²⁸⁰⁶ Haşim Nur Gürel, “Ressam Kasım Koçak'ın Kadıköy Yakasındaki İlk Kişisel Resim Sergisi Sevimce Sanat Galerisi'nde”, *Sanat Çevresi*, 162, İstanbul 1992, s. 58-59.

göstermeyi başarır.²⁸⁰⁷ Nurer Uğurlu, sergi hakkındaki yazısında, sanatçının soyut çalışmalara ağırlık verdiğini gözlemler. Renk ve tonlamalarda zengin bir çeşitliliğe ulaştığını belirtir. Çizgilerin yumuşayarak renk etkisini ve ayrıntıları desteklediğini vurgular. Sergide yer alan eserlerde, Başağa'nın kendine özgü ışık, renk ve biçim ustalığını başarıyla yansıttığı yorumunda bulunur.²⁸⁰⁸ Sanatçı ile sergi salonunda yaptığı görüşmeden, Başağa'nın soyut sanata ilişkin şu sözlerini aktarır:

“Soyut sanatı anlamak için onu temelinde bulunan nesne varlık kavrayışını, obje yorumunu bilmek gerekir. Bir bilgi teori sorunu olan soyut sanatın varlık kavrayışı, soyut sanatın bilgi sorununu çağın bilim ve felsefi anlayışı içinde belirlemek ve bu tema üzerinde soyut sanatın estetik varlığını belirler... Soyut sanat, sanatta bir devrim ise bu devrim dünya hakkında yeni tasarımlardan oluşur...”

Nur Gökbulut'un yeni kişisel sergisi, 21 Nisan – 8 Mayıs 1992 tarihlerinde Akbank Kuzguncuk Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Yüksel Bingöl, sergiye ilişkin incelemesinde, Ankaralı sanatçıların sanatsal üretimlerinin yanı sıra başkenti Anadolu'nun kültür ve sanat merkezi yapma hedefi taşıdıklarını belirtir. Nur Gökbulut'un çalışmalarını bu perspektifte değerlendirir. Gökbulut'un Eşref Üren, Turan Erol, Mustafa Ayaz gibi sanatçılardan eğitim aldığına dikkat çeken Bingöl, sanatçının kendi özgün ifadesini yaratmayı yeğlediğini düşünür. Gökbulut'un 1980'li yıllarda organik nesnelere etütler yaparak büyütülmüş oranlarda tuvale aktardığını söyler. Bingöl'e göre sanatçı bu çalışmalarını figüratif desenle destekler. Görsel formların ötesinde anlamlar arar. Desenlerinde insanı biyolojik bir varlıktan öte, kültürel ve psikolojik değerleri açısından irdeler. Organik nesnelere üzerine yaptığı çalışmalarda ise zaman ve mekân olgularını vurguladığı varoluşçu yaklaşımlar yer alır. Son dönem çalışmalarında ise eski, deforme olmuş nesnelere konu edinerek varlık – yokluk kavramlarına yönelir. Sergide teşhir edilen eserlerinde bez-kolaj türündeki çalışmaları ile geleneksel taval resmini aşmayı amaçlar. Kumaş üzerine yaptığı çalışmalarında kumaşın tarihsel çağrışımları yanı sıra çocukluğuna ilişkin simgesel yaklaşımlar ile öznel ve duygusal bir anlam ilişkisi kurar.²⁸⁰⁹

²⁸⁰⁷ Ludmila Behramoğlu, “Ressam Ferruh Başağa Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 162, İstanbul 1992, s. 41.

²⁸⁰⁸ Nurer Uğurlu, “Çağımız, Soyut Dinamizmine Uygun”, *Cumhuriyet*, 28 Nisan 1992, s. 11.

²⁸⁰⁹ Yüksel Bingöl, “Ressam Nur Gökbulut Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 163, İstanbul 1992, s. 86-91.

Mahir Güven'in yeni kişisel sergisi, 7 Mayıs – 30 Mayıs 1992 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde açılır.²⁸¹⁰ Ahmet Köksal, Türkiye'de 1980'li yıllardan itibaren genç sanatçıların duyarlı bir dışavurumculuktan eleştirel yorumlara dek çeşitli figüratif yaklaşımlara yöneldiğini belirtir. Mahir Güven'in, toplumsal gözlemlerden hareketle, biçimsel ve görsel kaygılar kadar toplumsal yaşama ilişkin sorgulamaları önceliğine dikkat çeker. Köksal'a göre Güven, toplumun belirli kesimlerine yöneltilmiş düşünsel ve eleştirel bir tutumla özgün bir ifade inşa eder. Yeni burjuva düzeninin ve liberal ekonominin toplumsal yapıya yansıyan çarpık yaşantılarını ironik bir dille ele alır. Son çalışmalarında Bizans, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nden çeşitli tarihsel atıflar ile lüks ve toplumsal yaşam arasındaki ilişkilere eleştirel bir dille yaklaşır. Eserlerindeki açık – koyu karşıtlıkları içerisindeki çoklu figür düzenlemelerinde Venüs'ler, bürokratlar, tarihi kişilikler gibi unsurları eklektik ve sorgulayıcı bir yapı ile ele alır. Bu bağlamda sanatçının çalışmaları, geniş kültürel bir ortamda toplumsal ve eleştirel bir düşünce perspektifini yansıtır.²⁸¹¹

Tülin Erkardeş, Nursel Karaoğuz, Ayla Kutlu, Güner Namoğlu ve Nusret Oğuş'tan oluşan Çatı Grubu'nun yeni sergisi, 8 Mayıs – 2 Haziran 1992 tarihlerine İstanbul Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'nda düzenlenir. Kemal Moralı, Çatı Grubu üyelerinin farklı meslek sahipleri olarak on iki yıldır bir arada yürüttükleri resim etkinliklerinin İzmir'deki sanat ortamına katkılarına dikkat çeker. Sergide yer alan sanatçılardan Ayla Kutlu'nun eserlerinde “*insan – doğa ilişkilerini ironik bir anlatımla*” ele aldığını belirtir. Güner Namoğlu'nun “*Mandallar*” ve “*Bir Kadının Arka Balkonundan*” adlı çalışmalarında sıradan nesnelere yola çıkarak imge ve nesne arasında süreklilik yaratmaya çalıştığını aktarır. Nursel Karaoğuz'un eserlerinde insan – doğa ilişkilerini soyut bir yaklaşımla incelediğini söyleyen Moralı, sanatçının bir kimyager olarak renk sentezlerinde ulaştığı başarıya dikkat çeker. Nusret Oğuş'un yüzey, derinlik, renk, leke ve ışık ilişkilerini önceliği eserlerinde kadın sorunlarına yöneldiğini gözlemler. Tülin Erkardeş'in çalışmalarında ise coşkulu fırça darbeleri içeren soyutlamalarında toplumsal ve çevreye ilişkin sorunları irdelediği yorumunda bulunur.²⁸¹²

²⁸¹⁰ Anonim, “Rehber”, *Anons*, 14-15, İstanbul 1992d, s. 27.

²⁸¹¹ Ahmet Köksal, “Mahir Güven: Bir Toplum Gözlemcisi”, *Anons*, 14-15, İstanbul 1992d, s. 28-29.

²⁸¹² Kemal Moralı, “Ege'den 5 Sanatçı İstanbul'da”, *Sanat Çevresi*, 163, İstanbul 1992, s. 64-65.

Kaya Özsezgin, Urart Sanat Galerisi'nin onuncu kuruluş yıldönümü nedeniyle 10 Mayıs – 10 Haziran 1992 tarihlerinde²⁸¹³ İstanbul'da ve Ankara'da açtığı sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. İncelemesinde, özel galeriler tarafından açılan karma sergilerin niteliğine ilişkin değerlendirmelerde bulunur. Özsezgin, sergi etkinliğinin düzeyini korumakta titizlik gösteren galeriler sayesinde “salt ticari amaçlara yönelik özel galeri anlayışının” aşılmaya başlamasını memnuniyetle karşılar. Özel bankaların, “*yapıtların taşınmasından, galeri mekânında yerleştirilmesine ve katalog yapımına kadar sanatçı açısından önem taşıyan birçok görevi üstleniyor*” olmasına dikkat çeker. Ayrıca bankaların sergilerdeki satışların tüm gelirini sanatçıya bırakması nedeniyle “*galeri prestiji*” bağlamında önemli katkılar sunduğunu vurgular. Buna karşın “*düzenledikleri sergilerin kalite düzeyiyle*” sanatçılar için alternatif oluşturan özel galerilerin de varlığına işaret eder. Bu tarz galerilerin sayıca az olmasına karşın kendi çizgileri içerisinde kurumsallaşma çabalarını takdir eder. Urart Sanat Galerisi'nin on yıl içerisindeki sergi programlarını gözden geçirdiğini belirten Özsezgin, galerinin “*ufak tefek tökezlemeler dışında*” başarılı etkinlikler gerçekleştirdiği görüşündedir. Onuncu yıl özel sergisinde ise “*sıradan bir temsil sergisinin*” ötesinde, sanatçıların yeni çalışmaları ile katılmış olmalarını önemser. Sergide yer alan çalışmaların, sıradan bir karma sergi görüntüsünü aşan bir düzeyde olduğu kanısındadır. Kaya Özsezgin'e göre, sergiye katılan sanatçılardan Balkan Naci İslimyeli'nin çağdaş sanatın eklektik anlayışını yansıtan çalışması “böyle bir sergi kapsamında anlamlı görünür”. İsmet Doğan'ın “*materyal fetişizmine yönelik uygulaması, aynı türdeki çalışmaların ilginç bir uzantısı*” olarak seçkide yer alır. Tülin Öztürk'ün dekupe tual kompozisyonu, sanatçının üslup arayışlarında yeni bir evreye işaret eder. Arzu Başaran, “*lekesel soyut imge ile bütünleşen*” resimlerinde, erotik figür abartılarından uzaklaşmaya başlaması dikkat çeker. Murat Morova'nın eserlerinde ise kökten bir değişimin izlerini görmek mümkündür.²⁸¹⁴

Pınar Tanberk'in ilk kişisel sergisi, 12 Mayıs – 6 Haziran 1992 tarihlerinde Galeri Ümit Çabaş'ta düzenlenir. Atilla Tos, sanatçının eserlerinde belirli motifler çerçevesinde bütünlüklü anlatımına dikkat çeker. Sanatçının gözlem gücü ve biçimsel ustalığını takdir eder. Tos'a göre, Tanberk'in eserlerinde kent ve doğa görünüşleri ekspresif – somut bir anlatım ile ele alınır. Doğanın sınırlandırdığı görünüşleri aşarak

²⁸¹³ Anonim, *agm. (1992d)*, s. 26

²⁸¹⁴ Kaya Özsezgin, “Alışılmış Olanın Ötesine Doğru”, *Milliyet Sanat*, 290, İstanbul 1992, s. 47-48.

konularında serbest bir anlatıma ulaşır. Renk, valör, çizgi, strüktür, üç boyut gibi değerlerin öncelendiği çalışmalarına lirik ve duygusal bir ifade eşlik eder.²⁸¹⁵

Zahit Büyükişleyen'in yeni sergisi, 15 Mayıs – 9 Haziran 1992 tarihlerinde Galeri Baldem'de gerçekleşir. Kıymet Giray, sergide yer alan eserleri “*renk, doku ve biçim yorumlarının soyut anlatım katmanlarında yoğunlaşan imgesel aktarımlar*” olarak niteler. Rengin leke ve doku dağılımı ile görsel katmanların ritmik yapısının coşkun bir dinamizme ulaştığını belirtir. Giray'a göre rengin “*uzamsal boşluklara dönüşen*” etkisi, çizginin akışkan dokusu ve resimsel yapı içerisinde eriyen kolaj, montaj, renk skalaları, fotoğraf gibi unsurlar eserlerin düşünsel boyutunu yansıtır. Büyükişleyen, soyut anlatımın dışavurumcu tarzına yönelik biçimsel arayışları çerçevesinde yeni formal olanaklara ulaşır.²⁸¹⁶

Su Yücel'in kişisel sergisi, 22 Mayıs – 30 Haziran 1992 tarihlerinde Galata Mevlevihanesi'nde gerçekleşir. Kültür Bakanlığı'nın desteği ile açılan sergide, sanatçının yirmi dört eseri teşhir edilir. Sanatçının eserleri, Mevlevihane'nin avlusunda bulunan ağaç dallarına asılır. Fatma Oran, sanatçının eserlerinde vitraylardan antikacılara, Birgi Evleri'nden Ayasofya'ya kadar uzanan çeşitli konu dizilerine odaklandığını belirtir. Sanatçının geniş hareketli fırça vuruşları ile gerçekleştirdiği resimlerin canlı renklerine dikkat çeker.²⁸¹⁷

“Günümüz Sanatçıları On Üçüncü İstanbul Sergisi”, 7 Temmuz – 24 Ağustos 1992 tarihlerinde Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü'nde gerçekleşir. Sergi seçici kurulu Tomur Atagök, Hasan Bülent Kahraman, Ahmet Gezgin, Beril Anılanmert, Erol Eti, Mehmet Aksoy ve Haldun Dostoglu'ndan oluşur. Yüz yetmiş beş çalışmanın katıldığı yarışma bölümünde otuz eser sergilenmeye hak kazanır. Nur Gökbulut'un “Deniz Yırtılınca”, Mustafa Karyagdi'nin “Adsız”, Sibel Karaçoban'ın “Düzenleme”, Zafer Mintaş'ın “Zamansız” çalışmaları ödül kazanır. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Özü Ödülü ise Ayşe Topbaş'ın “Zamansız” adlı eserine verilir.²⁸¹⁸

²⁸¹⁵ Atilla Tos, “Ressam Pınar Tanberk'te Profesyonel Yaklaşımlar”, *Sanat Çevresi*, 163, İstanbul 1992, s. 46-47.

²⁸¹⁶ Kıymet Giray, “Zahit Büyükişleyen'in Resimlerinde Doğa Kesitleri ve Renk Coşkuları”, *Sanat Çevresi*, 164, İstanbul 1992, s. 46-47.

²⁸¹⁷ Fatma Oran, “Ağaçlar Resim Açtı, Sakın Şaşırma”, *Cumhuriyet*, 30 Mayıs 1992, s. 11.

²⁸¹⁸ Anonim, “Günümüz Sanatçıları 13. İstanbul Sergisi ve Ödülleri”, *Anons*, 16-17-18, İstanbul 1992e, s. 37.

İkinci İstanbul Sanat Fuarı, 17 Eylül – 27 Eylül 1992 tarihlerinde TÜYAP Tepebaşı Sergi Sarayı'nda açılır. Fuara İstanbul, İzmir, Ankara, Antalya ve Eskişehir'den kırk iki galeri katılır. İki yüz iki sanatçının bini aşkın eserinin sergileneceği etkinlikte, koleksiyonculuk kültürünü yaygınlaştırmak amacıyla her gün bir ziyaretçiye baskı resim hediye edilir.²⁸¹⁹ İkinci İstanbul Sanat Fuarı 18 Eylül 1992'de Tüyap'ın Tepebaşı'ndaki Sergi Sarayı'nda açılır. Fuar kapsamında kırk iki sanat galerisinden iki yüz iki ressamın bini aşkın eseri sergilenir.²⁸²⁰ Nur Nirven, sergi tarihinin Temmuz'dan Eylül'e kaydırılmasının, bir önceki fuar deneyiminden hareketle eser satışlarına yönelik bir güncelleme olarak değerlendirir. Fuarın izleyici, sanatçı, galerici, koleksiyoner ve izleyici arasındaki iletişimi güçlendirme amacı taşıdığını vurgular. Fuar kapsamında yapılacak “*İletişim Araçlarının Sanatın Yaygınlaşmasındaki Rolü*” ve “*Türkiye’de Çağdaş Sanat Yatırımları*” panellerin, çağdaş sanatın ekonomik, sosyal ve kültürel yanlarına odaklandığını belirtir. Türkiye’de Batılı anlamda resim sanatının 18. yüzyılda başladığına dikkat çeken Nirven, Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat politikalarının yeterli olmadığı görüşündedir. Özel galeri faaliyetlerinin ise ancak 1975 – 1980 yıllarında ivme kazanmasını, sanatın toplumsal yaşama entegre olmasında önemli bir gecikme olarak değerlendirir. Elvan Tekcan Şahinoğlu'nun “*Türkiye’de Güzel Sanatlar Sektöründe İşletme ve Yönetim Performansı Üzerine Bir Çalışma*” başlıklı araştırmasına göre Türkiye’de bir özel galerinin yılda ortalama sekiz, dokuz sergi açtığını, galeriler tarafından bir yılda açılan toplam sergi sayısının 227 olduğunu, 18.200 izleyici ortalamasına karşın yalnızca 2738 eserin satıldığını aktarır. Nirven’e göre söz konusu istatistikler, sanat alanında pazarlama politikaları çerçevesinde satış etkinliklerinin verimli olmadığını gösterir. Ayrıca Türkiye’de yalnızca üç sanat müzesinin yer aldığı bir ortamda, toplum ve sanat arasındaki iletişimin galeriler tarafından üstlenilmesi önemli sorunları beraberinde getirir. Sıradan izleyicilerin galerilere karşı çekingenliğinin aşılabilmesi ve koleksiyoner faaliyetlerinin bilinç kazanması için fuar gibi organizasyonlar hayati öneme sahiptir.²⁸²¹

Gülden Artun'un kişisel sergisi, 1 Ekim 1992'de Kare Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide sanatçının yirmiye yakın yağlıboya çalışması teşhir edilir. Güner Yürekli,

²⁸¹⁹ Anonim, “42 Galeriden 202 Sanatçı, 1000 Yapıt”, *Cumhuriyet*, 17 Eylül 1992, s. 11.

²⁸²⁰ Anonim, “2. İstanbul Sanat Fuarı 202 Sanatçıdan 1000 Yapıt Sunulacak”, *Cumhuriyet*, 13 Eylül 1992, s. 11.

²⁸²¹ Nur Nirven, “II. İstanbul Sanat Fuarı: Sanat Pazarı, Sanat Piyasasına Dönüşecek Mi?”, *Türkiye’de Sanat*, 5, İstanbul 1992, s. 50-51.

sergide herhangi bir konu bütünlüğü olmadığını belirtir. Eserler arasında bazı form benzerliklerinin, sanatçının iç dünyasından hareketle anlık tepkiler olarak ortaya çıktığını vurgular. “*Gemi*”, “*Kurban*”, “*Ev*”, “*İzolasyon*” gibi eserlerinde zıtlıkların ortaya çıkardığı tepkilere odaklandığını gözlemler.²⁸²²

Zekai Ormancı'nın yeni sergisi 3 Ekim – 28 Ekim 1992 tarihlerinde Galeri Baldem'de açılır. Feriha Büyükünâl, serginin Ormancı'nın şiddetli renklere yöneldiği yeni bir dönemi temsil ettiğini belirtir.²⁸²³ Sezer Tansuğ, Zekai Ormancı'nın resim anlayışını durağan ve devingen karşıtıllıklarına dayalı “*üretken bir düzen mekaniğinin*” ilgi çekici örnekleri olarak yorumlar. Sanatçının biçimsel oluşumlar üzerindeki üslup egemenliğinin “*parça – boşluk ilişkilerine farklı düzeylerde müdahale*” edebilme cesareti ile ilişkilendirir.²⁸²⁴ Güngör Taner'e göre Zekai Ormancı, estetik anlayışından ödün vermeden, “*süreklilik içerisindeki değişkenliği kolaylıkla yakalayabilen üst düzey bir sanatçıdır.*” Resimlerinde valör ve desene dayalı plastik yapılanmaya eşlik eden geniş kromatik değerlerdeki renk anlayışı “*katıksız bir valör beğenisi*” yaratır. Doluluk – boşluk ilişkilerinin gerilimli yapısı, “*düşsel bir espasta düşünsel bir zenginliği*” yansıtır.²⁸²⁵

Tomur Atagök'ün “*Paris Yansımaları*” sergisi, 7 Ekim – 30 Ekim 1992 tarihlerinde İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nde düzenlenir.²⁸²⁶ Ludmila Behramoğlu, sanatçının Paris deneyimlerini öznel ve şiirsel bir yalınlıkla tuvale aktardığını belirtir. Sanatçının metro biletleri, şeker ambalajları gibi Paris'e özgü simgeleri çağrışımsal olarak kullandığı kolaj ve rölyeflerini, “*bir duyarlılığın spontane yansımaları*” olarak niteler.²⁸²⁷ Nur Nirven'e göre, sergide yer alan eserler öznel yaşanmışlıklar ışığında maddesel ve görüntüsel değişimleri sorgulamaya yönelik yaklaşımlar içerir. Resimlerinde yer verdiği buluntu nesnelere izleyici ile çağrışımsal bir iletişim sağlar. Tomur Atagök, sergide yer alan eserlerinde kapalı ve yalın formlar ile soyut eğilimlere geri dönerken, soyut sanat perspektifinde dünyaya bakışını yansıtır.²⁸²⁸

²⁸²² Güner Yüreklik, “Resim Sürekli Doğar, Ölüyor, Doğar”, *Cumhuriyet*, 21 Ekim 1992, s.11.

²⁸²³ Feriha Büyükünâl, “Resim Kendi Gerçeğini Savunuyor”, *Cumhuriyet*, 20 Ekim 1992, s. 11.

²⁸²⁴ Sezer Tansuğ, “Zekai Ormancı'da Düzen Mekaniği”, *Sanat Çevresi*, 168, İstanbul 1992, s. 5.

²⁸²⁵ Güngör Taner, “Zekai Ormancı'da Plastik Kurgu”, *Sanat Çevresi*, 168, İstanbul 1992, s. 4.

²⁸²⁶ François Neuville, “Paris Yansımaları: Bir Sergi İçin Sarı Bir Bilet”, *Cumhuriyet*, 13 Ekim 1992, s. 11.

²⁸²⁷ Ludmilla Behramoğlu, “Tomur Atagök'ün 1992 Sonbahar Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 168, İstanbul 1992, s. 32.

²⁸²⁸ Nur Nirven, “Tomur Atagök'ün Paris Yansımaları”, *Sanat Çevresi*, 168, İstanbul 1992, s. 33.

Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali, 16 Ekim – 30 Kasım 1992 tarihlerinde, on beş ülkeden yetmiş sanatçının yüzü aşkın eseri ile gerçekleşir. Küratörlüğünü Vasıf Kortun'un üstlendiği Bienal'de Türkiye'yi Selim Birsal, Gülsün Karamustafa, Hakan Onur, Hale Tenger ve Canan Tolun temsil eder.²⁸²⁹ Bienal'in danışma kurulu Jale Erzen, Günsel Renda, Nilgün Özayten ve Oya Eczacıbaşı'ndan oluşur. Bienal'in teması "*Kültürel Farklılıklar*" kavramı çerçevesinde belirlenir. Bedri Baykam, Bienal kapsamında düzenlenen konferanslarda yabancı konuşmacıların, çağdaş sanatı Batı tekelinde düşünen kolonyalist söylem ve yaklaşımlara karşı çıkar. Bubi, Bienal temasını "*Hollywood'laştırılmış bir Bienal senaryosu*" sözleri ile eleştirir. Yabancı sanatçıların tuval-dışı (enstalasyon vb.) çalışmalarını "*işporta piyasasının ikinci, üçüncü elden ürünlerine*" benzetir. Deniz Şengel ise sergide yer alan enstalasyonların Türk sanatını olumlu anlamda dönüştürücü etkisi olduğunu düşünür. Ekrem Kahraman, Bienal'de yer alan eserlerin çoğunlukla "*basit ve ciddiyetsiz*" olduğu kanısındadır. Ludmilla Behramoğlu, Bienal'de sergilenen eserlerin çoğunlukla enstalasyon, kavramsal, video-art, body-art gibi alanlardan seçilmesini "*bu tarz çalışmaların sanat için biricik çözüm olduğu*" yanılması yarattığı görüşündedir. Mustafa Ata organizasyon eksiklerinin sanatçılar üzerinde bıraktığı hoşnutsuzluğa dikkat çeker. Bienal öncesinde sanatçıların görüş ve önerilerinin yeterince dikkate alınmadığını savlar. Tomur Atagök'ün eleştirileri Vasıf Kortun üzerinde yoğunlaşır. Eser seçimleri ve organizasyonun tek bir kişiye bırakılmasını tenkit eder. Ayrıca çoğunlukla enstalasyon çalışmalarının tercih edilmesini "*sanatsal ifadenin tekdüzeliğe indirgenmesi*" olarak yorumlar. Yahşi Baraz ve Yalçın Sadak ise Vasıf Kortun'un "*amatör ve bilgisiz*" olduğunu ifade eder. Baraz, Vasıf Kortun'un meşhur olma arzusu ile Türkiye'yi gülünç bir duruma düşürdüğünü savunur. Kortun'a yönelik benzer bir eleştiri Özdemir Altan tarafından yapılır.²⁸³⁰ Altan, Bienal organizasyonu ve sergi çerçevesinde Kortun'a şu ifadeleri yöneltir:

"Maalesef böyle Bienal olmaz. Koskoca Amerika'yi, sorunu anlayamamış, sanat ile etnografik eşyayı birbirine karıştıran amatörlerin temsil etmesi için düzeyini anlatmaya yeter sanırım. Bu düzey düşüklüğünde sergi organizatörü olarak neye dayalı, hangi gerekçeyle, hangi deneyim ve başarılarına binaen görevlendirildiği bilinmeyen Vasıf Kortun'un büyük payı var... Bu sergi içeriğinde Sayın Kortun'un, hepimizin özenle kaçındığı,

²⁸²⁹ Anonim, "Sanat Dünyamız Canlanacak", *Cumhuriyet*, 18 Ağustos 1992, s. 11.

²⁸³⁰ Anonim, "3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Ardından", *Anons*, İstanbul 1992f, s. 28-33.

Türkiye’de plastik sanatlar ortamında çok şükür çoktan aşılmış ucuzluk ve bayağılığı, nostaljiyi kendine erişilecek bir ideal kabul ettiği de açıkça gözlemleniyordu.”²⁸³¹

Asım İşler, Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali’nde kurumların dışlanarak her şeyin “tek bilirkişiye” bırakılmasını eleştirir. Şenol Yoroğlu, sergiye katılan sanatçıların seçimi çerçevesinde Vasıf Kortun’un sanat tarihi bilgisine yönelik ciddi şüpheleri olduğunu belirtir. Sezer Tansuğ, seçilen eserlerin tek bir kişinin kararına bağlanmış olmasını sanat ortamının katılımının dışarıda bırakılması olarak yorumlar. Necmi Sönmez, Bienal’in kişisel düzeyde ele alınmayacak kadar büyük bir etkinlik olduğunu vurgular. Mehmet Aksoy, Vasıf Kortun’un “genç sanatçı” kriterini anlaşılabilir bulur. Kortun’un tercihlerindeki diğer kriteri olan “ulusal, kavramsal ve sanat” terimleri çerçevesinde deneysel sanat fikrine karşı çıkar.²⁸³² Adnan Çoker ise Bienal hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

“Yaptığı iki sergiyle yeteneksizliğini kanıtlayan tek seçici, Sanat Çevresinin tasvibini almamıştır. A.B.D.’de yapılan işlerin kopyaları sergilenecek gibi. Aydın Gün son yıllarda ortaya çıkan bir baş ağrısı. Tek seçicilik bizim için çok erken, belki 25 yıl sonra olabilir. Bu insanlar sanat ortamımıza vakıf değil, ben bunlara miki fareler diyorum. Eczacıbaşı tepeden geliyor. Akademi dışlanmış, galeriler ile işbirliği söz konusu. İlk iki Bienal’de Meral Madra ve Sezer Tansuğ Türk sanat tarihini çarpıtıp insanları davet edilmeme rağmen katılmadım. Seçenler hep akademi düşmanı. Tek seçicinin kitabı olmalı. Bu işler Aydın Gün hikayesi olarak kalmaya mahkumdur. Vasıf hiçbir şeye vakıf değil. Aydın Gün ise ciddi bir yanlışlıktır.”²⁸³³

Gül Derman’ın kişisel sergisi 26 Ekim – 20 Kasım 1992 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi’nde açılır. Haşim Nur Gürel, sanatçının İstanbul efsanelerini konu edindiği son sergisinde İstanbul’un arkaik geçmişine yöneldiğini belirtir. Büyük boyutlu yağlıboya ve akrilik çalışmaları yanı sıra ele aldığı efsanelerin on tanesinin özetleri ve resimlerini içeren serigrafi baskıların yer aldığını aktarır. Gürel’e göre, sanatçının çalışmaları, gerçek görüntüsü her geçen gün “tatsızlaşan” İstanbul’un düşsel ve tarihi

²⁸³¹ Anonim, *agm (1992f)*, s. 32.

²⁸³² Anonim, “Megalo Muhallebicilerin Sırça Köşkü”, *Cumhuriyet*, 23 Eylül 1992, s. 11.

²⁸³³ Anonim, *agm. (23 Eylül 1992)*, s. 11.

perspektifte yeniden yorumlanmasıdır.²⁸³⁴ İstanbul'un aile ilişkileri, toplumsal yaşantısı ve mistik inançları çerçevesindeki karmaşık yapısını başarılı bir şekilde resimler. Siyah Kalem'in figürlerinden hareketle yaptığı cin figürleri, surlar içerisindeki nü kadınları gibi figüratif yaklaşımlarında düş gücünün etkileyici örneklerini verir. Gürel, sanatçının sevgi, kader ve kadınları konu alan efsanelerde daha başarılı çalışmalar ortaya koyduğunu düşünür.²⁸³⁵

Mustafa Horasan'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 3 Kasım – 6 Aralık 1992 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁸³⁶ Mustafa Horasan Kare Galerisi'nde yeni çalışmalarını sergiler. Sergi hakkında görüşlerini kaleme alan Ahmet Köksal, sanatçının deri ve tuval üzerine yağlıboya, akrilik, karışık teknikte çalıştığı resimlerinin “kendine özgü suretleriyle biçimlenen figür kurgularıyla” dikkat çektiğini düşünür. Horasan'ın teknik başarısını, grafik ve özgün baskı eğitimi ile ilişkilendirir. Sanatçının son derece şiddetli, ürkütücü ve eklektik yorumuyla öne çıktığı görüşündedir. Kaligrafik biçimler ve lekelerle dayalı dokular arasına yerleştirilmiş figürlerin gizemli yapısını vurgular. Cinsel kimliğinden arındırılmış tuhaf “yaratıkların” leke – doku ilişkileri ve güçlü renk yapıları açısından yoğun, değişik etkiler içerdiğini düşünür.²⁸³⁷

Tülin Onat'ın yeni eserlerinden oluşan sergisi, 9 Kasım – 6 Aralık 1992 tarihleri arasında Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılır.²⁸³⁸ Ahmet Köksal, sanatçının son dönem eserlerinde, ışık, derinlik, hareket olgularıyla tuval üzerinde üçüncü boyutu, rölyef etkisini ve ritmik bir yapıyı araştıran yeni bir görsel anlayışa yöneldiğini belirtir. Köksal'a göre Tülin Onat, çağdaşlık tutkusunun ürünleri olan yeni düzenlemelerinde, soyut bir mekân arayışının olanaklarını araştırır. Işık, derinlik ve devinim gibi görsel öğelerin ilişkileriyle zenginleştiren yinelemelerle uzaysal bir mekân, bilinmedik bir evren arayışı ortaya koyar.²⁸³⁹

Doğan Akça'nın kişisel resim sergisi 9 Kasım – 21 Kasım 1992 tarihlerinde Türk – İngiliz Kültür Derneği Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Nuri Abaç, sanatçının halk

²⁸³⁴ Haşim Nur Gürel, “Efsaneler Kenti İstanbul'un Resmidir”, *Cumhuriyet*, 1 Kasım 1992, s. 11.

²⁸³⁵ Haşim Nur Gürel, “Gül Derman'ın İstanbul Efsaneleri İmgeleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1992, s. 30-32.

²⁸³⁶ Anonim, “Sanat – Aktüalite”, *Türkiye'de Sanat*, 6, İstanbul 1992g, s. 74.

²⁸³⁷ Ahmet Köksal, “Nurullah Berk'ten Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 301, İstanbul 1992e, s. 47.

²⁸³⁸ Anonim, “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 20, İstanbul 1992h, s. 35.

²⁸³⁹ A. Köksal, *agm. (1992e)*, s. 46-47.

ressamı olarak değerlendirilemeyeceğini düşünür. Sanatçının eserlerinde halk ressamlarının kullandığı değer ve simgelerin yer almadığına dikkat çeker. Buna karşın sanatçıyı “içtenlikli perspektifi, yeşil rengi ele alış biçimi, sevimli kompozisyonları ve çocuksu saflığı” ile naif bir ressam olarak niteler. Sergiyi, Türk naif resim sanatı için yadsınamaz bir katkı ve “gelecek kuşaklara kalacak naif anlatımlı” bir değer olarak yorumlar.²⁸⁴⁰ Kaya Özsezgin, Doğan Akça’nın yeni çalışmaları ile yeteneğinin sınırlarını keşfetme noktasına ulaştığı görüşündedir. Sanatçının, “özentî ve abartı” gibi “safyürek resmin düşmanı” olan yabancı eğilimlerden uzak kaldığı sürece naifler grubundaki varlığını koruyacağına olan inancını ifade eder.²⁸⁴¹

Mübin Orhon’un 1977 – 1979 yıllarına tarihlenen guaj boya çalışmalarından oluşan seçki, 13 Kasım – 8 Aralık 1992 tarihlerinde İstanbul Galeri Nev’de gerçekleşir.²⁸⁴² Ahmet Köksal, Mübin Orhon’un Paris’e gittiği ilk dönemde revaçta olan “Tachiste” (lekeci) akımından etkilendiğini belirtir. Sanatçının, katı kurallardan uzak ve yeniliğe açık bir tutum içerisinde, özgün bir soyutlama yöntemini benimsediğini vurgular. Köksal’a göre, sergide yer alan eserler yeşil, karmen kırmızısı, gri, bej gibi renklerin monokrom değişimlerinden hareketle “hiçliğe” değgin bir yalınlığa ulaşır. Mübin Orhon, “ışık, leke, derinlik ve renk ilişkilerini duyarlı bir sezgisel yaklaşım ile ele alır. Bazı eserlerinde ise Doğu metafiziğine ilişkin lirik, gizemli bir atmosfer oluşumu öne çıkar. Ahmet Köksal, lirik soyutlamalara dönüştürdüğü mistik ışık uygulamalarının monokrom ilişkilerden kaynaklandığı kanısına varır.²⁸⁴³

İsmail Çoban’ın Türkiye’deki ilk kişisel sergisi, 14 Kasım 1992 – 19 Aralık 1992 tarihlerinde Nadya Sanat Galerisi’nde açılır.²⁸⁴⁴ Sergide, sanatçının son dönem çalışmalarını kapsayan yetmiş iki eser teşhir edilir. İlgün Toptaş, uzun yıllardır yurtdışında yaşayan sanatçının Almanya’nın en önemli sanatçıları arasında kabul edildiğine dikkat çeker. Türkiye’de ise İsmail Çoban’ın yeterli ilgiyi görmediğini düşünür.²⁸⁴⁵ Esra Tümer, sanatçının hocası Karl Heinz Schlaminger’in etkisiyle kendine özgü “toplumcu gerçekçi” olarak nitelenebilecek bir üsluba yöneldiğini belirtir. Yerel ve toplumsal temalara kattığı evrensel boyutlara dikkat çeker. Tümer’e göre İsmail

²⁸⁴⁰ Nuri Abaş, “Ressam Doğan Akça”, *Sanat Çevresi*, 169, İstanbul 1992, s. 82.

²⁸⁴¹ Kaya Özsezgin, “Özgünbaskı Resminden Özgünlük Dünyasına”, *Milliyet Sanat*, 301, İstanbul 1992, s. 49.

²⁸⁴² Anonim, “Sanat – Aktüalite”, *Türkiye’de Sanat*, 6, İstanbul 1992j, s. 72.

²⁸⁴³ A. Köksal, *agm. (1992e)*, s. 47.

²⁸⁴⁴ Anonim, “Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 9 Kasım 1992, s. 11.

²⁸⁴⁵ Nilgün Toptaş, “Sevgi ile Nefretin Çatışması”, *Cumhuriyet*, 1 Aralık 1992, s. 9.

Çoban'ın çalışmalarında bir yanda toplum tarafından ezilen bireyin sorunları yerel unsurlar ile dile getirilirken, öte yandan biçimsel açıdan evrensel ifade olanakları yer alır. Çalışmalarında edebiyat ve resim ile kurduğu ilişkiler ile toplumcu gerçekçi edebiyatçıların eserlerinden izler taşır. Son çalışmalarında figüratif değerlere bağlı kalmakla birlikte sisli atmosferler içerisinde figürlerin belirsizleştiği bir anlayışa yönelir.²⁸⁴⁶

Kâinat Barkan Pajonk'un yirmi altıncı kişisel sergisi, 30 Kasım – 25 Aralık 1992 tarihlerinde Parmakkapı İş Sanat Galerisi'nde gerçekleşir.²⁸⁴⁷ Sergide, sanatçının yirmi sekiz yağlıboya eseri teşhir edilir. Alpay Kartekin, sanatçının eserlerinde duygu ve mantık arasındaki dengenin izleyiciyle sıcak bir bağ kurulmasını sağladığını düşünür. Pajonk'un doğaya ilişkin gözlem gücünü vurgulayan Kartekin, sanatçının “*güzelliklerin arkasındaki gizlere*” odaklandığını belirtir. İnsan – doğa ilişkilerini özgün, yalın ve dengeli bir biçimsel anlatım ile ele aldığını gözlemler. Kartekin'e göre Pajonk, doğayı taklit etmeden yorumlar. Peyzajlarındaki “*yorgun renklerin dramatizmine*” karşın natüremortlarında canlı renkler dikkat çeker. Somut – soyut öğeleri ölçülü kullanımı resimlere dinamizm sağlar.²⁸⁴⁸ Gül İrepoğlu, sanatçının karmaşık anlatımlara yönelmeden “*duruluğun gücünü*” tercih ettiğini gözlemler. Eserlerinde doğa – insan ilişkilerini sorgularken, figürleri doğanın sonsuzluğu ile çevrelediği bir süreklilik duygusu yarattığını görüşündedir. Son çalışmadaki renk dengelerinin geniş bir skalada kurulduğuna dikkat çeker. İrepoğlu'na göre yüzeye yayılan renk tonlamaları ve yüksek ufuk çizgisi, sanatçının eserlerinde belirleyici unsur olarak ön plana çıkar.²⁸⁴⁹

²⁸⁴⁶ Esra Tümer, “İsmail Çoban: Yerel ve Evrensel Değerler”, *Argos*, 41, İstanbul 1992, s. 83.

²⁸⁴⁷ Anonim, “Galeriler”, *Türkiye'de Sanat*, 6, İstanbul 1992k, s. 78.

²⁸⁴⁸ Alpay Kartekin, “Tuvalime Çılgınlıklar Yansıyor”, *Cumhuriyet*, 29 Kasım 1992, s. 11.

²⁸⁴⁹ Gül İrepoğlu, “Kâinat Barkan Pajonk: Doğaya Bilgece Bakış”, *Sanat Çevresi*, 170, İstanbul 1992, s. 58.

3.1.5.4. 1993-1994 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Türkân Sılay Rador'un "*Göçmen Kuşlar ve Annelere Gönderme*" adlı resim sergisi, 4 Ocak – 28 Ocak 1993 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde açılır.²⁸⁵⁰ Abdülkadir Günyaz, sanatçının son sergilerinde duygusal konulara yer verdiğini gözlemler. Rador'un özgün ve dengeli yaklaşımlarının naif bir psikoloji çerçevesinde açık, yalın ve dingin bir tutumu temsil ettiği görüşündedir. Resimlerindeki kendine özgü, az renkten oluşan skalanın yalın bir anlatımı pekiştirdiği kanısındadır.²⁸⁵¹ Aydın Ayan sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, kadın sanatçıların yerleşik düzen içerisinde karşılaştığı zorluklara ve ayrımcılığa dikkat çeker (Fotoğraf 19). Türkân Sılay Rador'un, kadın sanatçıların yaşadığı zorluklara karşın bir grup kadın sanatçı ile bilinçli bir mücadele yürüttüğünü belirtir. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesini, sanatta cinsiyet eşitliğine ilişkin farkındalıkların yeşerdiği ilk alan olarak işaret eder. Ayan'a göre sanatçının cinsiyet eşitliği hakkında görüşleri kadar estetik yaklaşımları da Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde oluşur. Eyüboğlu'nun öğretisinin temeli "*dört küheylan*" olarak adlandırdığı "*çizgi, açık – koyu, renk ve benek*" unsurlarını kapsar. Rador'un hüznü ve yalnızlık temalarına odaklanan eserlerinde Eyüboğlu atölyesinin temel biçimsel yaklaşımları başarılı bir biçimde uygulanır.²⁸⁵² Aydın Ayan, Rador'un Eyüboğlu atölyesinde öğrendiği ve "*tartışma konusu etmeksizin*" uyguladığı biçimsel özellikleri şu sözlerle ifade eder:

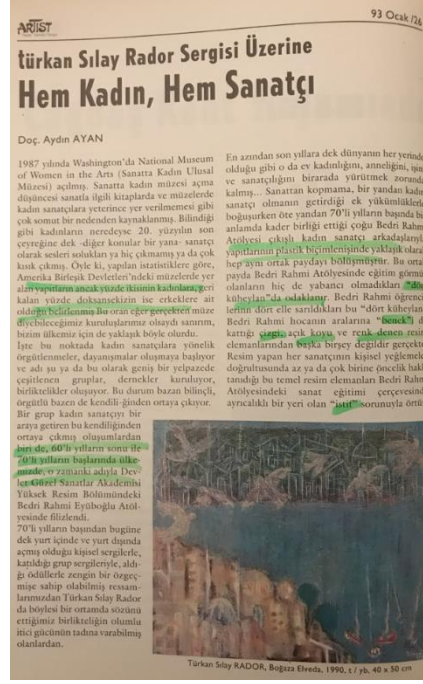
*"Minyatürdeki hiyerarşik düzen, uzak ya da yakın tasası gütmeyen ve Öklid espasını alt üst eden istif, tüpten çıktığı gibi değil siyah ve beyazın baskın etkisinde birbirlerine karıştırılarak çeşitlendirilmeleri sonucu oluşturulmuş yeşilimsi, mavimsi, morumsu, pembemsi, kahverengimsi gri renkler, kabartılmışlık ya da çökertilmişlik yani kütle etkisinden bilinçli olarak uzaklaştırılmış, düzleştirilmiş biçimler ve yine bilinçli olarak forma katılması istenmeyen geometriye özgü tüm soyut ve yalın haliyle kullanılması amaçlanan çizgi."*²⁸⁵³

²⁸⁵⁰ Anonim, "Görünümler", *Artist*, 16, İstanbul 1993a, s. 12.

²⁸⁵¹ Abdülkadir Günyaz, "Türkân Sılay Rador Resmi, Bir Sevginin Yansımasıdır", *Anons*, 22, İstanbul 1993, s. 31.

²⁸⁵² Aydın Ayan, "Türkân Sılay Rador Sergisi Üzerine: Hem Kadın, Hem Sanatçı", *Artist*, 16, İstanbul 1993, s. 26.

²⁸⁵³ Aydın Ayan, *agm. (1993)*, s. 26.



Fotoğraf 19: Aydın Ayan'ın Türkan Solay Rador'un kişisel sergisi üzerine kaleme aldığı eleştiri yazısı (Artist).

İbrahim Örs'ün kişisel sergisi, 5 Ocak – 6 Şubat 1993 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi'nde gerçekleşir.²⁸⁵⁴ Sezer Tansuğ, İbrahim Örs'ün figüratif araştırmaların her aşamasında yeni boyutlar keşfeden bir sanatçı olarak niteler. Sergide yer alan eserlerde, figürlerin “*kesilmiş bukleye ya da parçalı kıvrımların temel bir rol oynadığı matematiksel strüktürler*” olarak yapılandığını belirtir. Figürlerin mozaik teserolarını çağrıştıran yarım tuşlar ile bukleye motiflerinin bütünlüklü birleşiminden oluştuğunu gözlemler. Örs'ün çalışmalarındaki istif düzeni ve hacimsel kitle izlenimleri çağdaş deformasyon anlayışını yansıttığını düşünür. Örs'ün son sergisini, Batılı yaklaşımlar ile Ortadoğu ve Akdeniz kültürlerinin çağdaş bir yorumu olarak değerlendirir. Temaların mitolojik, dinsel ve tarihsel çağrışımlarında Barok etkilerin görüldüğü bir içerik eğilimine yöneldiği çıkarımında bulunur.²⁸⁵⁵

Mehmet Mahir'in yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 12 Ocak – 5 Şubat 1993'te Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde açılır.²⁸⁵⁶ Nazan İpşiroğlu, sanatçının Johann Sebastian Bach'm dört prelüde çalışmasının nota yazısından yola çıkarak, ünlü müzisyenin müziğini görselleştirdiğini belirtir. Her rengin bir sesi temsil ettiği

²⁸⁵⁴ Anonim, *agm. (1993a)*, s. 12.

²⁸⁵⁵ Sezer Tansuğ, “Çağdaş Bir İkonografi”, *Artist*, 16, İstanbul 1993a, s. 14-15.

²⁸⁵⁶ Anonim, “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 22, İstanbul 1993b, s. 24.

eserlerinde, sesin tiz ya da pes olması açık – koyu değerleriyle, notanın uzunluğu ise rengin kapladığı alan ile eşleştirilir. İpşiroğlu'na göre koyu zeminler üzerindeki renklerin hareketi seslerin polifonik akışını belirginleştirmekle birlikte “tınısal bir mekân” yaratır. Tınısal mekân, müziğin yarattığı düşünsel bir mekân olarak polifonik müzikte birbirini izleyen seslerin oluşturduğu bir “sığ mekândır.” J. S. Bach'ın eserlerinin başta kübizm, konstrüktivizm olmak üzere modern resim sanatında geniş bir yankı uyandırdığına dikkat çeken İpşiroğlu, yapı, hareket, zaman, gibi sanatın temel sorunlarının resim ve müzik alanlarında paylaşılan ortak kaygılar olarak işaret eder. Mehmet Mahir'in sinestetik bir duyarlılığı olmamasına karşın eserlerinde müzikal araştırmalara yönelmesini, “zamansal mekânı” yakalama çabası olarak yorumlar.²⁸⁵⁷

Oktay Anılanmert'in kişisel sergisi, 23 Ocak – 16 Şubat 1993 tarihlerinde Galeri Baldem'de gerçekleşir.²⁸⁵⁸ Sümer Saldıray, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının az renkli ve mistik görünümler içeren resimlerinde kendi iç alemini yansıttığını belirtir. Tuvalin dış sınırlarını zorlayan hareketlerde gösterilen figürlerin birbirleri içerisinde bütünlük oluşturacak biçimde eridiğini gözlemler. Figürlerin kimliklerinden tamamen soyutlanarak “güdüsel bir öze” indirildiğini vurgular. Saldıray'a göre figürlerin birlikteliği konstrüktif bir yapılanma içerir. Dramatik etkiler az renk kullanımı ile pekiştirilir. Boyutsuz bir mekân içerisinde konumlandırılan figürler “insanın iç dünyası ile yeni boyutlar kazanabilen esnek ve yeniden oluşumlara açık” bir biçimde gösterilir.²⁸⁵⁹ Soyutlanmış bir mekânda yan yana üst üste koşuşanları, giysilerinden de soyunmuş olarak ele alan sanatçı, bir zamanlar uğraştığı pandomim sanatının jestlerini resimleriyle özdeşleştirmektedir.²⁸⁶⁰

Şükrü Karakuş'un kişisel sergisi, 26 Ocak – 12 Şubat 1993 tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenir. Sezer Tansuğ, sanatçının özgün yaklaşımlarına dikkat çeker. Resimlerde yer alan nesne ve kavramların “sıfırlanarak”, yüzey ve birbiriyle kurulan ilişkilerde yeni anlamlar kazandığını gözlemler. Resim yüzeyinin farklı boyutlardaki dikdörtgenler ile bölünmüş yapısının modüler bir nicelik ilişkisinin ötesinde, “gizli bir niteliksel bağ” arayışını yansıttığını düşünür. Yüzeydeki bordür

²⁸⁵⁷ Nazan İpşiroğlu, “Notalardan Tuvalde Akan Renkler”, *Cumhuriyet*, 21 Ocak 1993, s. 11.

²⁸⁵⁸ Anonim, “Tuvalde Bedenin Dili”, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1993, s. 13.

²⁸⁵⁹ Sümer Saldıray, “Oktay Anılanmert Sergisi”, *Artist*, 17, İstanbul 1993, s. 31.

²⁸⁶⁰ Ahmet Köksal, “Semih Balcıoğlu'ndan Günümüz Sanatçılarına” *Milliyet Sanat*, 306, İstanbul 1993a, s. 45.

oluşumlarının genel bir yüzey kavrayışının ötesinde bireysel bir yaklaşım ile “*resim kavramına bağlı klişeler ile hesaplama*” olarak değerlendirir.²⁸⁶¹

Cihat Aral'ın yeni sergisi 4 Şubat – 24 Şubat 1993 tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenir. Sergide, sanatçının otuz büyük yağlıboya resmi ile iki yüze yakında desen ve özgün baskı çalışması teşhir edilir. Ludmilla Behramoğlu, çağdaş resim sanatının felsefe olduğu gibi kavramları irdeleyen, kurgusal yöntemler ve nesnelere yoluyla izleyicide etkiler uyandırmaya çalışan anlayışına dikkat çeker (Fotoğraf 20). Sergide yer alan çalışmaların şiddet, işkence, insan hakları gibi olgular çerçevesinde hapisane temasını içerdiğini belirtir. Behramoğlu'na göre, Aral'ın eserlerinde öykü, kahramanlık, dram gibi unsurlar yerine somut olaylar ele alınır. Kabul edilmesi olanaksız maddi koşullar içerisinde betimlenen figürler El Greco, Francisco Goya, Edvard Munch, James Ensor, Francis Bacon gibi sanatçılardan etkiler taşır. Renk ve açık form yapıları ise sürrealist ressamların eserlerini çağırıştırır. Der Blaue Reiter ve Art Nouveau sanatçılarının form ve renk ilişkilerine dayalı grafik anlatım önemli bir yer tutar. Tüm bu etkiler ışığında hapisanenin insanlık dışı koşulları grafik bir sembolizm içerisinde, duygusal şiddeti yüksek bir ifadeyle izleyiciye aktarılır.²⁸⁶²



Fotoğraf 20: Ludmilla Behramoğlu'nun Cihat Aral'ı sergisi hakkındaki incelemesi (Anons).

²⁸⁶¹ Sezer Tansuğ, “Sıfır’ın Potansiyel Durumu”, *Anons*, 23, İstanbul 1993b, s. 5.

²⁸⁶² Ludmilla Behramoğlu, “Cihat Aral’la Yıllar Sonra”, *Anons*, 23, İstanbul 1993, s. 8-9.

Sezer Tansuğ için Cihat Aral'ın eserleri “zulmedenden çok zulmedilenin görüldüğü insancıl bir ifade arayışı” bağlamında dolaysız bir eleştirel işlev üstlenir. Görsel yapılanması, tüm dünyaya ait bir sorunun irdelendiği evrensel nitelikleri yansıtır. Dramatik temalar çerçevesinde figüratif birimler “belirgin bir motif eşitliği” ve her figürün tek tek algılanabildiği düzenlemeleri içerir.²⁸⁶³ Kemal İskender ise Cihat Aral'ın eserlerinde insan gerçeğini yalın ve duygu yüklü bir biçimsellik ile ele aldığı görüşündedir. Sorgulama, dayak, işkence gibi olayları ele aldığı eserlerinde insanın “utandıran gerçeklerini” doğrudan gözlem yoluyla aktardığını vurgular. İskender'e göre, Aral'ın çalışmaları insanı kapsayan bütün bağlam ve konularda insan sevgisini içeren “politik ve taraflı” bir tutumu yansıtır.²⁸⁶⁴ Ahmet Köksal'a göre Cihat Aral, yaşam gözlemlerini kişisel olduğu kadar insancıl bir resim diline yönlendirir. Sanatçının 1980 sonrası eserlerinde toplumsal gerçekçi ve eleştirel yaklaşımlar yoğunluk kazanır. Aral'ın resimleri zengin biçimsel araştırmalara karşın izleyiciyi düşünmeye zorlayan bir etkiye sahiptir. Aral, çağdaş dünyanın sorunlarını, toplumsal yaşamın diyalektiğini, insan – doğa çelişkilerini irdelerken, çağdaş bir sanatçı olarak insancı değerlerle yakınlık kurarak toplumcu bir estetiğe yönelir.²⁸⁶⁵

Mustafa Karyagdı'nın tuval üzerine serigrafi çalışmalarından oluşan kişisel sergisi 5 Şubat – 27 Şubat 1993 tarihlerinde Galerî BM'de açılır. Sergide yatan çıplak kadın figürünün olduğu fotoğraftan üretilmiş elli bir tuval üzerine serigrafi çalışması teşhir edilir.²⁸⁶⁶ Beral Madra, sergiye ilişkin incelemesinde, sanat alanında elektronik temelli gelişmelere karşın resim sanatının tarihsel önemini koruduğunu düşünür. Mustafa Karyagdı'nın eserlerinde “yatan çıplak” ikonografisinin 1970'li yıllarda başlayan yeni figüratif ve yeni dışavurumcu anlayışın “cinselliğe bağlı tabuları irdeleme” yaklaşımını yansıttığını belirtir. Madra'ya göre, sanatçının çalışmaları fotoğraf ve resim arasındaki geleneksel ilişkinin bir sorgulamasıdır.²⁸⁶⁷

Fevzi Karakoç'un yeni sergisi, 6 Şubat – 3 Mart 1993 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi'nde açılır. Hüsamettin Koçan, serginin, Fevzi Karakoç'un sanat yaşamında yeni bir değişim evresine işaret ettiğini düşünür. Önceki eserlerinde görülen grafik

²⁸⁶³ Sezer Tansuğ, “Eleştirel İşlevlerin Sürecinde”, *Sanat Çevresi*, 172, İstanbul 1993c, s. 46-47.

²⁸⁶⁴ Kemal İskender, “Zamanın Tanığı Bir Sanatçı Cihat Aral”, *Sanat Çevresi*, 172, İstanbul 1993, s. 64-66.

²⁸⁶⁵ Ahmet Köksal, *agm. (1993a)*, s. 45.

²⁸⁶⁶ Anonim, “Galerî Çizelgesi”, *Anons*, 23, İstanbul 1993c, s. 26.

²⁸⁶⁷ Beral Madra, “Mustafa Karyagdı'dan İzleyicisini Sorgulayan Resimler”, *Anons*, 24, İstanbul 1993, s. 21.

yaklaşımlardan uzaklaşarak, pentür geleneğinin başat unsurlarına yöneldiğini gözlemler. Figürlerin birer motife dönüşerek, tekil değerlerine karşın kompozisyonun geri kalanı ile bütünlük oluşturduğunu vurgular. Sanatçının araştırmacı yönünü ve özgün plastik dilini takdir eder.²⁸⁶⁸

Tülin Onat'ın yeni sergisi, 16 Şubat – 28 Mart 1993 tarihlerinde Galeri Zon'da gerçekleşir. Mahmut Nüvit, sanatçının plastik sanatlar kavramları çerçevesinde “*gerçeklik sorununa*” odaklandığını belirtir. Onat'ın resimlerinde Giotto'ya kadar giden somutluk, mekân derinliği gibi olguları irdelediğine dikkat çeker. Nüvit'e göre, sanatçının son dönem çalışmalarındaki üslup değişiklikleri, akademik kişiliğinin izlerini taşır. Sanatçının biçimsel arayışları sanatsal gelişime içkin bir çabayı yansıtır. Onat'ın resimlerindeki nesne – mekân ilişkisine yönelik tartışmalar, tuvalin mekân algısını zorlayan bir niteliktedir. Resimlerde yer alan çiviler “*uzay boşluğunun derinliklerindeki kozmozda istif nesnesi olarak*” ele alınır. Resim yüzeyine çok yakından bakıldığında algılanabilen çiviler, mekânsal derinlik yanılması açığa çıkarır. Nüvit, Tülin Onat'ın resmin en yalın öğelerinden yeni bireşimler ve yeni anlatım olanaklarına ulaşmasını takdir eder²⁸⁶⁹

Ahmet Yeşil'in Kile Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi, 20 Şubat – 20 Mart 1993 tarihlerinde düzenlenir.²⁸⁷⁰ Sezer Tansuğ, sanatçının halat motiflerinden oluşturduğu kurgusal çalışmaların, fantastik ve coşkulu bir içsellik görsel ifadeleri olarak yorumlar. Ana düzen dokusunu yaratan ip ve halatların düşsel bir saflığa işaret ettiğini belirtir. Halat kümeleri içerisinde beliren çeşitli objelerin uzlaşılar ve karşıtlık yaratan çeşitli görsel ilişkiler kurduğunu gözlemler.²⁸⁷¹ Abdülkadir Günyaz, sanatçının eserlerindeki içten ve duygusal anlatımı takdir eder. Resimlerinde simgeci ve dışavurumcu bir anlatım çerçevesinde görsel dili öncelediğini düşünür. Günyaz'a göre, Ahmet Yeşil'in tüm çalışmaları insana dair varoluşçu temalar içerir. İp, sicim, halat gibi öğeler insanlığın engelleri ve ulaşılmazlığını simgeler. Sanatçının bir otodidakt olarak vardığı düzeyin büyük bir çaba içerdiği değerlendirilmesinde bulunur²⁸⁷²

²⁸⁶⁸ Hüsamettin Koçan, “Fevzi Karakoç: Kendini Uzaklara Taşıyan Sanatçı”, *Anons*, 23, İstanbul 1993, s. 14.

²⁸⁶⁹ Mahmut Nüvit, “Bilinmeyen Dünyanın Bildik Objeleri”, *Artist*, 18, İstanbul 1993, s. 14-15.

²⁸⁷⁰ Anonim, “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 24, İstanbul 1993d, s. 27.

²⁸⁷¹ Sezer Tansuğ, “Halat Lifleri”, *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993d, s. 72-73.

²⁸⁷² Abdülkadir Günyaz, “Ressam Ahmet Yeşil Dünyasını Tuvaller Aktarıyor”, *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993, s. 74-75.

Aydın Ayan'ın “*Yansıt/ma Üzerine Düşünceler*” sergisi, 1 Mart – 27 Mart 1993 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁸⁷³ Turgay Gövenç, sanatçının resimlerindeki siyasal ağırlıklı düşünsel yapı ve teknik yetkinliği ile çağını sorgulayan güçlü bir resim diline ulaştığını düşünür. Ayan'ın çağdaşlığa biçimsel olarak yaklaşımdan ziyade içerik olarak kavradığını vurgular. Gövenç'e göre Aydın Ayan'ın sanatında, insan yaşamına ilişkin politik tavırlar ile yüklü zengin bir görsellik vardır. Sanatçı, sloganlaştırılmış yüzeysel söylemler ile “*sözde toplumsal gerçekliğin tuzağına düşmeden*” sorgulayıcı bir resimsel dile yönelir. Son dönem çalışmalarında ise “*gerçek, yanılısama ve yineleme*” gibi kavramlara odaklanır. Resim içerisine yerleştirdiği resimler ile yanılısama ve gerçeklik kavramlarını nesne – mekân ilişkisi çerçevesinde irdeler. Gerçek, gerçek ötesi ve geometri bileşiminden oluşan düzenlemelerinde “*kristalize bir geometrik yapı içerisinde valörün tüm ustalıklarını içeren*” bir yanılısama yansıtır.²⁸⁷⁴ Ahmet Köksal, Aydın Ayan'ın yeni çalışmalarının, “*Yansıt/malar*” adıyla Benadam'da sergilenen resimlerin uzantısı olduğunu belirtir. Sanatçının resim ile ayna arasındaki ilişki çerçevesinde, yansıma ve yansıtma kavramlarını irdelediğini söyler. Bu tutum ile insanı tanıma ve tanımlamayı amaçlayan fotografik bir yöntem geliştirdiğine dikkat çeker. Köksal'a göre Aydın Ayan, imgeyi saptamakla yetinmeyip düşünsel ve sorgulayıcı bir düzeye ulaşma kaygısı taşır. İzleyen ve izlenenin birbiri içerisine geçtiği çalışmalarında gözlem, duygu, düşünce birleşimini gizemli bir atmosfer içerisinde ele alır. Bu bağlamda sanatçının çalışmaları gerçekçi olduğu kadar romantik ve fantastik bir yaklaşım içerir.²⁸⁷⁵

Ayhan Türker'in yeni sergisi, 9 Mart – 9 Nisan 1993 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁸⁷⁶ Haşim Nur Gürel, sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, sanatçının önceki sergilere kıyasla biçimsel açıdan ilerleme katettiğini gözlemler. Son çalışmalarında Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Edip Hakkı Köseoğlu, Naci Kalmukoğlu gibi sanatçıların etkilerini bir senteze ulaştırarak tutarlı bir üslup bütünlüğü kazandığını belirtir. Suluboya çalışmalarını teknik yetkinliği ve canlı renkleri açısından takdir eder. Yağlıboya çalışmalarında ise suluboyada elde ettiği renklerde çeşitli kayıplar olmasına karşın ışık, pentür, plan ve ton kaygılarının ön planda olduğu çalışmalar olarak niteler. Haşim Nur Gürel, sanatçının yağlıboya çalışmalarında daha sınırlı

²⁸⁷³ Anonim, *agm. (1993d)*, s. 27.

²⁸⁷⁴ Turgay Gövenç, “Gerçekle Yanılısamının Sorgusu”, *Cumhuriyet*, 4 Mart 1993, s. 11.

²⁸⁷⁵ Ahmet Köksal, “Mart Ayının Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 308, İstanbul 1993b, s. 45.

²⁸⁷⁶ Anonim, “Mart '93 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993e, s. 96.

tema ve mekânlara yönelmesi gerektiğini tavsiye der.²⁸⁷⁷ Sezer Tansuğ, Ayhan Türker'in peyzajlarında seçtiği doğa kesiti ve bakış açılarının, sanatçının peyzaj sorunlarına bilinçli yaklaşımlarını temsil ettiğini düşünür. Renk ve ışık ilişkilerini düzenleyen katmanların istif yapısını beğeniyle karşılar. Tansuğ'a göre sanatçı, resimsel değerlerin ön planda olduğu, yapay bir stilizasyon çabasına girmeden izlenimci peyzaj geleneğinin yaklaşımlarını yansıtır. Tansuğ, Ayhan Türker'i "*resmin giderek pop-show'a dönüştürüldüğü sanat ortamında resimsel onuru ön planda tutan*" bir sanatçı olarak niteler.²⁸⁷⁸ Abdülkadir Günyaz ise sanatçının eserlerindeki nitelikli ve dengeli yaklaşımların, Türk resim sanatının son dönemlerde kaybettiği sanatsal değerleri göstermesi açısından "*hüzünlü de olsa engin bir mutluluk verdiği*" yorumunda bulunur.²⁸⁷⁹

Saim Erken'in yeni resim sergisi, 13 Mart – 22 Nisan 1993 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde açılır.²⁸⁸⁰ Sezer Tansuğ, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının açık ve yalın bir mizahi anlayış içeren eserlerinde simgesel anlatıma dikkat çeker. Figüratif yapının mekân – yüzey ile ilişkisinde ve motif – simge yaklaşımlarında modern deformasyon anlayışı temelinde bütünlüklü bir anlatıma ulaştığını gözlemler. Geleneksel realizmin "*dogmatik*" yapısından sıyrılarak, önceki figür anlayışıyla "*hesaplaşan*" üslup araştırmalarını takdir eder.²⁸⁸¹

Sühendan H. Fırat'ın "*Bir Işık Gördüm*" adlı yeni sergisi 16 Mart – 16 Nisan 1993 tarihlerinde Cemal Reşit Rey Konser Salonu Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Sezer Tansuğ, Fırat'ın resimlerini soyutlamanın naif bir resim eylemine dönüşmesinin örneği olarak niteler. Soyut çalışmalarında düz ve dokusal değerlerin ön planda olduğu serbest çağrışımsal içeriğin "*görkemli bir atmosfer*" duygusuyla pekiştirildiğini belirtir. Tansuğ'a göre sanatçının zaman zaman kolaj tekniği ile figüratif ve kaligrafik motiflerden yararlandığı soyut düzenlerinde "*kozmetik izlenimlere*" atıfta bulunan bir devingenlik yer alır. Bu açıdan, Sühendan H. Fırat'ın çalışmaları "*sanatın tarihsel evrelerinde geçerli olan göksel duyuş ve inanç bağlantısını*" çağdaş bir perspektifte

²⁸⁷⁷ Haşim Nur Gürel, "Ayhan Türker'in Resim Sergisi Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde", *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993, s. 48-49.

²⁸⁷⁸ Sezer Tansuğ, "Peyzajda Bir Kişilik", *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993e, s. 50.

²⁸⁷⁹ Abdülkadir Günyaz, "Ayhan Türker İstanbul'u Yaşatıyor", *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993, s. 51.

²⁸⁸⁰ Anonim, "Galeri Çizelgesi", *Anons*, 25, İstanbul 1993f, s. 27.

²⁸⁸¹ Sezer Tansuğ, "Saim Erken: Figür Resminde Güncel Bir Boyut Araştırma", *Türkiye'de Sanat*, 8, İstanbul 1993f, s. 63.

yeniden üretir.²⁸⁸² Kıymet Giray, sanatçının eserlerinde üçgen, yuvarlak, oval ya da asimetric formları temel alan öznel yaklaşımlarında “uzayın ve mitolojinin gizemli derinliklerinde” resimsel anlatımlara ulaştığı yorumunda bulunur. Sühendan H. Fırat’ı cam, kum, metal gibi zengin materyal tercihleri ve uzay resimlerinde ulaştığı içeriğe ilişkin yetkinliği açısından “öncü ve atılımçı” bir sanatçı olarak tanımlar.²⁸⁸³ Nur Nirven, Fırat’ın sergide yer alan eserlerindeki kurguları aracılığı ile “uzayın sonsuzluğunu ve enerjisini hissettirdiğini” düşünür. Geometrik biçimler, geniş renk lekeleri, ritmik oluşumlar gibi unsurların uzaya dair teknolojinin gösterdikleri ötesinde enerjiler hissettirdiği görüşündedir. Uzay teması yanı sıra çevre sorunlarına ve modern yaşamın tüketim odaklı yaklaşımlarına karşı eleştirel içeriklere sahip eserlere dikkat çeker.²⁸⁸⁴ Abdülkadir Günyaz ise sergide yer alan uzay temalı eserlerde madalyonlar içerisine alınmış Arapça dini kelimelerin “evdeki ilahi nizamı” simgelediği kanısındadır. Günyaz’a göre yazılar dekoratif ya da sembolik bir değerden öte bir inancı dile getirmeleri bağlamında resmin bütününden kopuk görünür. Resim sathıyla birleşmeyen bu yazıların yüzey ile uyumunu sağlamak için renklere başvurması ise yeterli bir yaklaşım değildir. Günyaz, sanatçının iletmek istediği anlam ve ifadeyi salt resim diliyle vermesi için çaba sarfetmesi gerektiği tavsiyesinde bulunur.²⁸⁸⁵

Neşe Erdok’un yeni sergisi, 31 Mart – 24 Nisan 1993 tarihlerinde Galeri Lebriz’de açılır.²⁸⁸⁶ Sergide dokuz tuval üzerine yağlıboya, otuz yedi karakalem ve sulandırılabilir kuru boyalar ile renklendirilmiş desen yer alır. Fatma Oran, sanatçının figüratif resimlerinin ölçeklerini, etkileyicilik amacıyla gerçeğe yakın oranlarda tuttuğuna dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerde suç ve ceza temasının kadın kimliği çerçevesinde irdelendiğini belirtir. Nur Koçak’ın resimlerinde öne çıkan saç kesme eyleminin çocuklar ya da yetişkinler için çoğunlukla bir ceza olarak görüldüğünü ve sanatçı tarafından bedene müdahale olarak kavrandığını aktarır. Oran’a göre, Nur Koçak resimlerinde doğayı doğrudan taklit etmekten ziyade nesne ya da figürlerin

²⁸⁸² Sezer Tansuğ, “Soyutlamada Naif Bir Yaklaşım ve Ressam Sühendan H. Fırat”, *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993g, s. 8-9.

²⁸⁸³ Kıymet Giray, “Uzayın ve Işın Gizemine Açılan Sühendan H. Fırat Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993, s. 10-11.

²⁸⁸⁴ Nur Nirven, “Sühendan H. Fırat’ın Sanatsal Dili”, *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993, s. 12-13.

²⁸⁸⁵ Abdülkadir Günyaz, “Sühendan H. Fırat İnançlarını, Sevdalarını Resmediyor”, *Sanat Çevresi*, 173, İstanbul 1993, s. 14.

²⁸⁸⁶ Anonim, “Kısaca”, *Anons*, 25, İstanbul 1993g, s. 4.

“karakteristik özelliklerini” öne çıkarır. Tek renkli fonlar üzerinde cepheden ve yalınlaştırılmış olarak ele alınan figürler, portre niteliğine sahiptir.²⁸⁸⁷

Hatice Odabaşı'nın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 2 Nisan – 21 Nisan 1993 tarihlerinde Ümit Yaşar Sanat Galerisi'nde açılır.²⁸⁸⁸ Ayla Ersoy, Odabaşı'nın 1970'li yıllardaki resimlerinde köylü kadınları, yerel yaşam kesitleri içerisinde ele aldığı çalışmalarını anımsatır. Sergide yer alan eserlerde ise kadın figürlerini İstanbul'un bozulan kent dokusuyla, sıradan ve gündelik yaşamın çeşitli aksiyonları içerisinde ele aldığını gözlemler. Kompozisyon düzenlerinin öznel bir bakış açısından soyutlamaya ve stilizasyona uğratılarak yetkin, lirik ve gizemli bir atmosferde işlendiği görüşündedir. Ayla Ersoy'a göre, Hatice Odabaşı'nın eserleri “yumuşak, akıcı, ekspresif bir anlatım diliyle” izleyenlere ulaşır. Çok renk ve az çizgi ile oluşan spontane çalışmalarında lekesele bir anlayış hakimdir. Açık – koyu kontrastları ve büyük renk lekeleri arasındaki küçük ayrıntılar içeren eserlerinde kurgusal düzenler öne çıkar.²⁸⁸⁹

Nur Koçak'ın “Şeritler ya da Bahçeli Hamam'a Özel” adlı sergisi, 6 Nisan – 27 Nisan 1993 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁸⁹⁰ Canan Beykal, sanatçının eserlerinde tüketim kültürü ve medya bağlamında metalaşan kadın imgesine odaklandığını belirtir. Nur Koçak'ın resimlerinde gerçekliği bir fotoğraf objektifinin tarafsızlığı içerisinde aktardığını vurgulayan Beykal, yakın plan görüntülerde “imgelerin görüldüğü şeyler olmadığı” duygusunu uyandırdığı görüşündedir. Aynı zamanda, sergi mekânının tarihselliği ile resimlerin oluşturduğu tezat, “anuların masumluluğu ve gündelik yaşamın suçluluk duygusu” arasında bir karşıtlık oluşturur. Kadın giysilerinin görsel imgelerinde karşılık bulan kadın bedeninin “düşlenen ve suçlanan” cinselliği ise bu karşıtlığın bir başka yönünü yansıtır.²⁸⁹¹

Tanju Demirci'nin son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 15 Nisan – 11 Mayıs 1993 tarihlerinde Galeri Baldem'de açılır.²⁸⁹² Sezer Tansuğ, sergideki eserlerin kompozisyon düzenlerinin köşeli kırılmalarla oluşan üçgen “leitmotiv” çevresinde kurgulandığını belirtir. Renk ve yönelim gibi unsurlar açısından karşıtlıklar üzerine

²⁸⁸⁷ Fatma Oran, “Makas'sal Tacizin Resmidir”, *Cumhuriyet*, 6 Nisan 1993, s. 11.

²⁸⁸⁸ Anonim, *agm. (1993f)*, s. 27.

²⁸⁸⁹ Ayla Ersoy, “Hatice Odabaşı'nın İstanbul ve Kadın Resimleri”, *Anons*, 25, İstanbul 1993, s. 25.

²⁸⁹⁰ Anonim, *agm. (1993f)*, s. 26.

²⁸⁹¹ Canan Beykal, “Anıların Masumiyetinden Günümüzün Suçluluğun”, *Cumhuriyet*, 15 Nisan 1993, s. 11.

²⁸⁹² Anonim, *agm. (1993f)*, s. 26.

temellenmiş geometrik yapılanmanın, resim düzeninin dinamizmini sürdüren formlar ile bütünlüklü bir biçimde örtüştüğünü gözlemler. Sanatçının “*bütüncül bir denge*” arayışı içerisinde motife dayalı şematik yaklaşımını “*çağdaş soyutlamanın çoğulcu özgürleşme çabalarına*” örnek olarak işaret eder.²⁸⁹³

Resul Aytemür’ün yeni sergisi, 16 Nisan – 5 Mayıs 1993 tarihlerinde Ramko Sanat Galerisi’nde açılır.²⁸⁹⁴ Sezer Tansuğ, sanatçının Neşet Günal atölyesindeki eğitiminin figüre ilişkin tüm değerlere net ve kesin bir formasyonu ön gördüğünü belirtir. Buna karşın, Resul Aytemür’ün kapalı ve içe dönük figür anlayışının soyutlamaya yatkın yapısına dikkat çeker. Tansuğ’a göre, Aytemür’ün katı bir figüratif formasyon olgusu karşısındaki tavrı “*ressamca bir korunma içgüdüsüdür.*” Sanatçının “*reel nesneyle görsel sistem arasında kurmaya çalıştığı*” leke ve istif düzenleri içeren eserlerinde Bosna Hersek’te Müslümanların uğradığı zulümden, çevre sorunlarına varıncaya dek zengin bir tematik çeşitliliğin yer aldığını vurgular. Sezer Tansuğ, sanatçıyı dürüstlüğü, insan gerçeğini ve “*arınmış bir mertliğin onurlu simgelerini taşıyan*” sanatçılar arasında işaret eder.²⁸⁹⁵ Resul Aytemür’ün sergisi ve sanatçı kişiliği çerçevesinde Türk resim sanatının mevcut görünümünü şu sözlerle ifade eder:

*“İçinde bulunduğumuz profesyonel sanat ortamı, avangart yozlaşması ve Avrupalı düşkünlüğümüzün yarattığı olumsuzluk havasına rağmen, resim tutkusunu cesaretle taşıyan, kimliği ve kişiliğinin onuruna bağlı sanatçıların dürüst çabalarıyla varlığının değerini koruyabilmektedir. Ortamın bir kesiminde, çağdaşlık adına sürdürülen zihinsel ve ruhsal çürüme kokuşmuşluk aşamasına değin ulaşmış, sanatın evrenselliği adına girilen köksüz, temelsiz uydurmacılıksa geleneksel kültürün irade hakikatine ters düşen zıpır bir düzeysizliğe yol açmıştır. Batı düşkünü modacılığın zıpırlık şaibesi, sanatçı onurunun özenle korunmasını gerektiren ve gittikçe yaygınlaşan bir özellik haline gelmiştir.”*²⁸⁹⁶

Ülker Saner’in Kare Sanat Galerisi’ndeki yeni kişisel sergisi, 11 Mayıs – 13 Mayıs 1993 tarihleri arasında gerçekleşir.²⁸⁹⁷ Sezer Tansuğ, Ülker Saner’in

²⁸⁹³ Sezer Tansuğ, “Tanju Demirci’den Motif ve Form Diyalogu”, *Anons*, 25, İstanbul 1993h, s. 9.

²⁸⁹⁴ Anonim, “Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 9, İstanbul 1993h, s. 79.

²⁸⁹⁵ Sezer Tansuğ, “Resmin Onur Cephesinde”, *Anons*, 24, İstanbul 1993j, s. 10-12.

²⁸⁹⁶ S. Tansuğ, *agm. (1993j)*, s. 10.

²⁸⁹⁷ Anonim, “Sanat – Aktüalite”, *Türkiye’de Sanat*, 9, İstanbul 1993j, s. 71.

çalışmalarının “figürsüz, ıssız bir doğa karşısında tarihsel geçmişle hesaplaşmayı deneyen zihinsel bir atmosferi” temsil ettiği yorumunda bulunur. Tansuğ’a göre resimlerdeki saat ve yelkovan motifleri, sanatçının zamanı durdurma istencini yansıtır. Ülker Saner’in resimleri desene egemenlik yönünden dikkat çekici bir düzeydedir. Zengin motif repertuarı, iç ve dış dünya sorunlarının “resimsel çözümü” için bir araç olarak kullanılır. Sezer Tansuğ, resimlerin kurgusal ve sembolik içeriği kadar doğaya yönelik sanatçı duyarlılığının öne çıktığı yorumunda bulunur.²⁸⁹⁸

Sezer Tansuğ, Üçüncü İstanbul Sanat Fuarı’na Altan Çelem, Mahir Güven, Doğan Paksoy ve Hatice Öcal’ın eserleri ile katılan Maçka Sanat Galerisi’nin sergisi hakkında bir yazı kaleme alır. Tarihsel motiflerin ve yerel nakış anlayışının çağdaş duyarlıklar için verimli kaynaklar olduğunu belirtir. Mahir Güven’in eserlerinde “kaligrafik motifler ile platonik bir resimsel ilinti kurduğu” yorumunda bulunur. Sanatçının “hat motiflerinden” seçilmiş oluşumlar ile resim düzenine yeni yorumlar getirdiğini vurgular. Doğan Paksoy’un resimlerinde erotik çağrışımlara elverişli nü figürlerin ana eksenini oluşturduğunu gözlemler. Altan Çelem’in çalışmaları için mizahi bir anlatımın eşlik ettiği figüratif çalışmalarında “güncelliği tüm iletişim boyutlarıyla yaşayıp algıladığı” yorumunda bulunur. Hatice Öcal’ın çalışmalarında ise Anadolu halk nakış gelenekleri ile bağlantılı motiflerin figüratif deformasyonlar ile birleştirildiğini gözlemler.²⁸⁹⁹ Nur Nirven, Hatice Öcal’ın çalışmalarında çeşitli kültür katmanlarının sanatçıda uyandırdığı çağrışımları kültür bilimi hassasiyeti içerisinde yorumladığını düşünür. Nirven’e göre, resmin ortasında yer alan patlama ile çevresindeki istiflenmiş soyutlamalar ve figürler Anadolu’nun binlerce yıllık kültür birikimlerini simgeler. Tüm etnik, kültürel ve siyasal değerler gri ve kaotik bir yüzeyde sürekli devinim halinde gösterilir. Simgesel anlatım açık – koyu dengesi, derecelendirilmiş ton geçişleri ve türükleri ile pekiştirilir.²⁹⁰⁰ Abdülkadir Günyaz, Öcal’ın özgün bir yaklaşım ile tarihsel kaynakları çağdaş bir senteze ulaştırdığı görüşündedir. Sanatçının doğal ve serbest bir anlatım içerisinde bütünlüklü bir plastik dile ulaştığı değerlendirilmesinde bulunur.²⁹⁰¹

²⁸⁹⁸ Sezer Tansuğ, “Resimsel Bir Zaman Sorgulaması”, *Anons*, 26-27, İstanbul 1993k, s. 13.

²⁸⁹⁹ Sezer Tansuğ, “Teşvikiye Sanat Galerisi III. İstanbul Sanat Fuarı’nda”, *Anons*, 28-29-30, İstanbul 1993l, s. 17.

²⁹⁰⁰ Nur Nirven, “Hatice Öcal’ın Çalışmalarında Kurgu ve Anadolu Kültürü”, *Sanat Çevresi*, 178, İstanbul 1993, s. 4-6.

²⁹⁰¹ Abdülkadir Günyaz, “Kökenlere Dayanan Bir Özgünlüğün Peşindeki Sanatçı: Hatice Öcal”, *Sanat Çevresi*, 178, İstanbul 1993, s. 7.

Serâ Sakar'ın kişisel sergisi, 16 Haziran – 30 Haziran 1993 tarihlerinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde düzenlenir. Sezer Tansuğ, sergiye ilişkin incelemesinde, G.S.A. dışındaki özel sanat atölyelerin Türk sanatına olumlu katkılarına dikkat çeker. Serâ Sakar'ın sanat eğitimini İnci Eviner'in özel atölyesinde aldığını vurgular. Sanatçının çalışmalarını, özel atölyelerin nitelik seviyesini göstermesi açısından başarılı örnekler olarak yorumlar. Tansuğ'a göre Sakar'ın figüratif araştırmaları yoğun ifadeci bir anlatıma sahiptir. Resimlerinde, insan figürünü parçalara ayırarak çarpıcı ve dramatik düzen oluşumlarına ulaşır. Spekülasyonlarla zorlanmamış, “kendiliğinden bir ifade tarzının” ön planda olduğu çalışmalarında yoğun renk vurguları ve kontrastlar dikkat çeker. Tema tercihlerinde biçimsel dengelerin öncelendiği bir yaklaşım çerçevesinde içten ve coşkulu bir anlatıma sahiptir.²⁹⁰²

“Günümüz Sanatçıları 14. İstanbul Sergisi”, 7 Temmuz – 15 Ağustos 1993 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Şeker Ahmet Paşa Salonu'nda düzenlenir. Sergi seçici kurulu Tomur Atagök, Ludmilla Behramoğlu, Handan Börüteçene, Adnan Çoker, Metin Deniz, Balkan Naci İslimyeli ve Mustafa Karyagdı'dan oluşur. Sergide iki yüz altmış beş çalışma arasından otuz sekiz eser²⁹⁰³ sergilenmeye değer bulunur.²⁹⁰⁴ Suzi Hug Levi, Aydan Murtezaoğlu ve Fatma Başoğlu'nun çalışmaları başarı ödülü kazanır. Figen Uslu, Güler Kosovovalı ve Beyhan Selçuk'un ortak çalışmaları Plastik Sanatlar Derneği Özel Ödülü'ne, Ayfer Kalsaydı'nın eseri ise jüri özel ödülüne layık görülür. Tomur Atagök, Günümüz Sanatçıları Sergileri'nin, Yeni Eğilimler'in işlevini üstlendiğini düşünür. Sergide, yeni dışavurumu tavırların giderek azaldığını ve yerini minimalist yaklaşımlara bıraktığı gözlemler. Pentürden uzaklaşılarak nesnenin sanat eseri olarak kullanıldığı yaklaşımların yoğunluk kazanıldığını belirtir.²⁹⁰⁵ Tomur Atagök, sergi hakkında şu çıkarımlarda bulunur:

²⁹⁰² Sezer Tansuğ, “Figüratif Alana Yoğun Bir İfade Katkısı”, *Sanat Çevresi*, 176, İstanbul 1993m, s. 28-29.

²⁹⁰³ Sergiye Katılan Sanatçıları: Güven İncirlioğlu, Bülent Baş, Genco Gülan, Fatoş Beykal, Nur Gökbulut, İzzet Temel, Levent Morgök, İnel İnal, Ayhan Yılmaz, Cem Çalturluoğlu, Yusuf Murat Şen, Zümtür Radau, Hüseyin Hüsnü Yaman, İsmail Acar, Aytakin Olgunsoy, Neşe Ogun, Gamze Tekin, Senay Önal, Bülent Şangar, Gülay Sezercioğlu, Ayşen Yıldırım, Dilek Ünlü, Yeşim Atik, Hülya Yıldırım, Rüçhan Şahinoğlu, Esra Ersen, Göktuğ Sarıöz, Zafer Erken, Kerim Kılıçarslan, Meryem Arıcan, Suzi Hug Levi, Aydan Murtezaoğlu, Fatma Başoğlu, Ayfer Kalsın, Figen Uslu, Güler Kosovovalı, Beyhan Selçuk.

²⁹⁰⁴ Anonim, “Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Günümüz Sanatçıları 14. İstanbul Sergisi”, *Anons*, 24, İstanbul 1993k, s. 6.

²⁹⁰⁵ Tomur Atagök, “Günümüz Sanatçıları 14. İstanbul Sergisi”, *Artist*, 21, İstanbul 1993, s. 8-9

“Karşıtlıklar, çatışkılar ve Batı’nın güncel sanatının etkilerinin de izlendiği sergi uç noktaların yerleşmesine, belki de uç noktaların sanat ortamının sorgulanmasına, diğer taraftan uç noktaların karmaşadan arınmasına da neden olabilmektedir. Sergide türlü anlayışların bulunduğu çoğulcu bir ortamın etkisinin doğal sonucu, sergilenecek işlerde görülmektedir.”²⁹⁰⁶

Mehmet Pesen’in yeni sergisi, 5 Ekim – 28 Ekim 1993 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi’nde düzenlenir. İbrahim Balaban, sanatçının akademik öğreti kalıplarından sıyrılarak minyatür düzenlerini ve yerel motifleri ele aldığı resimlerindeki ayrıntılı işçiliği takdir eder.²⁹⁰⁷ Turgay Gönenç ise Pesen’in sanat yaşamının çeşitli dönemlerine ilişkin şematik bir incelemeye yönelir. Sanatçının Anadolu temasından ayrılmadan, figüratif bir duyarlıktan soyut anlayışa kadar çeşitli aşamalarında “ulusallık ve evrensellik” ikilemini özgün bir senteze ulaştırdığını düşünür. Folklorik göndermeler içeren çalışmaları yerel kimlik arayışlarının sonuçları olarak Batılı bir anlayışı inkâr etmeden kapsayıcı bir bütünlüğe ulaşır. Gönenç’e göre doğayı nakışçı bir yorumla ele alan Mehmet Pesen, leke ve ışık düzenlemeleri ile duygulu bir anlatıma sahiptir. Minyatür düzenlerinden hareketle oluşturduğu mekân kurguları ve kompozisyon şemaları ile Türk sanatına içkin değerleri çağdaş bir yorumla ele alır.²⁹⁰⁸ Haşim Nur Gürel, sanatçının titiz, disiplinli nakış tavrını duygusal, insancıl ve gözlemci bir duyarlılıkla özgün bir senteze ulaştırdığı yorumunda bulunur.²⁹⁰⁹ Kıymet Giray ise sanatçının üslup araştırmalarındaki cesur ve dinamik girişimlere dikkat çeker. Sanatçının minyatür esinli çalışmalarında odaklandığı temaları resim serileri haline ürettiğini vurgular. Anadolu halk sanatlarına ilişkin biçim ve yaklaşımları çağdaş bir duyarlılık ile özgün bir sanatsal bütünlüğe ulaştığı değerlendirmesinde bulunur.²⁹¹⁰

Melahat Dinçer’in yeni sergisi, 23 Ekim – 30 Ekim 1993 tarihlerinde Kadıköy Belediyesi Merkez Sanat Galerisi’nde açılır. Ayla Ersoy, sergiye ilişkin incelemesinde, Türk sanat ortamının son on yılında sanatçı sayısındaki artış ve sanata ilgi açısından “baş döndürücü bir gelişme” ivmesi gözlemlendiğini düşünür. Melahat Dinçer’in eserlerini bu gelişmenin başarılı bir örneği olarak değerlendirir. Mümtaz Yener, Atilla Tos,

²⁹⁰⁶ T. Atagök, *agm. (1993)*, s. 9.

²⁹⁰⁷ İbrahim Balaban, “Pesen’in Minyatürden Süzülen Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 180, İstanbul 1993, s. 5.

²⁹⁰⁸ Turgay Gönenç, “Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları”, *Sanat Çevresi*, 180, İstanbul 1993, s. 6-9.

²⁹⁰⁹ Haşim Nur Gürel, “1943’ten 1993’e Ressam Mehmet Pesen Ülkesine Sevgi ile Bakan Özgün Bir Usta”, *Sanat Çevresi*, 180, İstanbul 1993, s. 10-11.

²⁹¹⁰ Kıymet Giray, “Mehmet Pesen’in Sanatına Bir Bakış”, *Sanat Çevresi*, 180, İstanbul 1993, s. 12-13.

Kezban Arca Batıbeki gibi sanatçılardan eğitim alan Melahat Dinçer'in kadın ve çiçek temalı eserlerinde doğa ve insan sevgisini birleştirdiğini belirtir. Ersoy'a göre sanatçının zengin bir renk anlayışı ile ürettiği çalışmalarında nesnelere gerçek yaşamdan uzaklaştırılıp düşsel bir atmosferde yorumlanır. Spontane fırça vuruşları ile oluşturduğu kurgularında canlı ve kontrast renkler eşliğinde ekspresif bir anlatım öne çıkar.²⁹¹¹

Berna Türemen'in yeni sergisi,²⁹¹² 6 Ekim – 27 Ekim 1993 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Muhibbe Dargas, Berna Türemen'in eski Mısır, Hitit ve Ege uygarlıklarından yola çıkarak ürettiği çalışmalarını duyarlı ve özgün yapıtlar olarak niteler. Sanatçının hiciv ve taşlamalar içeren eserlerinde “*evrensel kültürlerin kurtartılma gereksesi ile yok edilmesine*” karşı eleştirel bir tutum içerisinde olduğunu gözlemler. “Hayırsam Sesimi Duyar Mısınız?” adlı eserinde sfenske bakan kedi imgesinin duyarsız bir dünyayı imlediği yorumunda bulunur. Berna Türemen'in çalışmalarını kültürel yıkıma karşı duyarlı ve özgün eleştiriler içermesi açısından takdir eder.²⁹¹³

Komet, Burhan Uygur ve Utku Varlık'ın eserlerinden oluşan karma resim sergisi 8 Ekim – 30 Ekim 1993 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁹¹⁴ Ahmet Köksal, sergiyi “*yaşama görselliği fantastik bir ortamla birleştiren, ortak bir duyarlıktan gelişen üç özgün kişiliğin*” etkinliği olarak tanımlar.²⁹¹⁵ Gülseli İnal, üç sanatçının da farklı üslup tercihlerine karşın resimde dil ve üslup sorununu gündeme getirmeleri açısından ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Sanatçıların tema, kompozisyon ve estetik yaklaşımlarındaki nitelikli tutumlarını takdir eder. Burhan Uygur'un sergide yer alan 1990 – 1992 yıllarına tarihlenen çalışmalarında renkçi ve sezgisel yaklaşımları öne çıkarır. Utku Varlık'ı gerçeküstücü eserleri çerçevesinde “*kayıp uygarlıklar düşüşü*” sözleri ile niteler. Sanatçının düş – gerçek paradoksunu irdelediği eserlerinde özgün renk anlayışı ve ışık kullanımını övgüyle karşılar. Komet'in çalışmalarında ise

²⁹¹¹ Ayla Ersoy, “Melahat Dinçer Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 180, İstanbul 1993, s. 58.

²⁹¹² Anonim, “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 31, İstanbul 1993, s. 26.

²⁹¹³ Muhibbe Darga, “Haykırısam Sesimiz Duyar Mısınız? ve Berna Türemen”, *Sanat Çevresi*, 180, İstanbul 1993, s. 33.

²⁹¹⁴ Anonim, *agm. (1993)*, s. 27.

²⁹¹⁵ Ahmet Köksal, “İbrahim Çallı'dan Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 323, İstanbul 1993c, s. 46.

masalsı ve saf bir duyarlılık eşliğinde toplumsal çöküşleri ele aldığını gözlemler. Sanatçıları, “*Türk resminde ekol olmayan bir ekolün gizli üyeleri*” olarak yorumlar.²⁹¹⁶

Sevil Cankurtaran’ın yeni sergisi, 25 Ekim – 9 Kasım 1993 tarihlerinde Basın Müzesi Sanat Galerisi’nde açılır.²⁹¹⁷ Baha Odabaşı, son dönemlerde Türkiye’de plastik sanatlar alanında önemli gelişmelerin görüldüğünü belirtir. İzleyicilerin resme olan ilgisinin her geçen gün arttığına dikkat çeken Odabaşı, resim satın almak ve sergilere gitmenin bir yaşam tarzına dönüştüğünü savunur. Sevil Cankurtaran’ın sanat faaliyetlerini İstanbul’da gelişen sanat yaşamının sonuçlarından biri olarak değerlendirir. Sanatçının eserlerinde renk ve biçim arasında kurduğu dengeyi takdir eder. Açık sarı, gri mavi, turuncu ve yeşil renklerin empresyonist bir duyarlılıkla uyumlu bir bütünlüğe ulaştığını gözlemler. Doğa ağırlıklı kompozisyonlarda dengeli leke dağılımlarını takdir eder.²⁹¹⁸

Tülin Onat’ın yeni eserlerinden oluşan sergisi, 12 Kasım – 14 Aralık 1993 tarihlerinde Galerie B’de açılır. Kıymet Giray, sanatçının eserlerinin “*izleyenlerin imgelem gücüne koşut anlam zenginliği*” içerdiğini belirtir. Resmin tüm temsili süreçlerini dışarıda bırakan çalışmalarında “imgenin, resmin kendisi” olduğunu vurgular. Rengin “*görsel tadını duyumasatan*” pürüzsüz yüzeyler ve objeler arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Giray’a göre boşluk, yüzey, derinlik gibi değerler “*düşünsel yansımalar*” olarak ele alınır. Tek rengin egemen olduğu yüzeylerde, tek bir birimden çoğalan objeler resmin bütününe renkli ve dinamik bir akışkanlık kazandırır. Kıymet Giray, Onat’ın çalışmalarında süpremativist eğilimlerin yanı sıra Frank Stella gibi Amerikan minimalizminden etkiler görür.²⁹¹⁹

Özdemir Altan, 19 Kasım – 31 Aralık 1993 tarihlerinde Mine Sanat Galerisi ve 20 Kasım – 31 Aralık 1993 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi’nde yeni eserlerinden oluşan iki sergi düzenler.²⁹²⁰ Nurdan Özşeker, sanatçının eserlerini çeşitli dönemler içerisinde ele alır. Özşeker’e göre, Altan’ın eserleri yaşadığı çevrenin yaşamsal ve politik gelişmeleri çerçevesinde şekillenir. Resimleri, soyut ve lekeci bir anlatımdan figüratif soyutlamalara dek çeşitli biçimsel yönelimleri yansıtır. 1980’li yıllardan sonra

²⁹¹⁶ Gülseli İnal, “Aynı Kavmin Üç Gizemli Üyesi: Utku Varlık, Burhan Uygur ve Komet”, *Anons*, 31, İstanbul 1993, s. 30.

²⁹¹⁷ Anonim, *agm. (1993)*, s. 26.

²⁹¹⁸ Baha Odabaşı, “Sevil Cankurtaran’ın Resimlerine Bakarken”, *Anons*, 32, İstanbul 1993, s. 30.

²⁹¹⁹ Kıymet Giray, “Ressam Ötesi Soyutlamalarıyla Tülin Onat”, *Anons*, 33, İstanbul 1993, s. 18.

²⁹²⁰ Anonim, “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 32, İstanbul 1993m, s. 27.

fiziki mekân algısı ile resimsel mekân arasındaki çağdaş sorgulamaları içeren büyük boyutlu çalışmaları öne çıkar. Sanatçının boşluk ve mekân olgularını renk, leke, buluntu nesnelere gibi çeşitli yaklaşımlarla sorguladığı eserlerini ise Altan'ın Türk resminin “yüzeysel” görünümüne olan tepkisi ile ilişkilendirir.²⁹²¹

Yusuf Taktak'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 16 Aralık 1993 – 29 Ocak 1994 tarihlerinde Teşvikiye Galeri B'de açılır. Ludmilla Behramoğlu sergiye ilişkin incelemesinde, sanatçının “*resim piyasasında güvenilir*”, gerçek bir ressam olarak tanındığını belirtir. Sanatçının eserlerinin renkli yalın bir yüzey üzerinde üçgen, bisiklet, merdiven gibi formların yinelenmesinden oluştuğuna dikkat çeker. Behramoğlu'na göre, Yusuf Taktak'ın çalışmaları tematik açıdan, sanatçının öznel duygu ve ruh durumlarını temsil eder. Resimlerdeki soyutlanmış, parçalanmış stilize formlar ve sembolik çağrışımlar “*sezgisel bir itkiyle*” psikolojik boyutlar kazanır. Gerçeküstücü etkiler ışığındaki nesne ve yüzey biçimlenmelerinde psikanalitik “*nesne enerjisi*” kavramı irdelenir. Tekrar eden formlar ise Yusuf Taktak'ın eserlerindeki psikolojik boyutu pekiştiren unsurlar olarak öne çıkar.²⁹²²

Asım İşler'in yeni eserlerinden oluşan sergisi 21 Aralık 1993 – 21 Ocak 1994 tarihlerinde Emlak Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Emre Baykal, sanatçının çağdaş dönemde moda olan üslupların etkisinde kalmadan modernist bir duyarlılığı sürdürdüğünü belirtir. Sanatçının yağlıboya ve gravür çalışmalarındaki karşılıklı etkileşimlerin anlatım olanaklarını zenginleştirmeye yönelik bir çabayı temsil ettiğini düşünür. Baykal'a göre, Asım İşler son dönem çalışmalarında “*kurmaca kaotik düzenlerden*” uzaklaşarak doku farklılıkları ve boya katmanlarını öncelediği bir anlatıma yönelir. Sergide yer alan eserlerinde, film afişleri üzerine geniş lekeler ve fırça hareketleri ile “*dipten yüzeye doğru ivme kazanan bir dinamizm*” görülür. Baykal, sanatçının statükoyla uzlaşmayı reddettiği eserlerinde “evrensel gerçekliği” amaçlayan sanatsal yaklaşımını takdir eder.²⁹²³

²⁹²¹ Nurdan Özşeker, “Krallar ve Kraliçelerden Soyağaçlarına Bir Espas Serüveni”, *Anons*, 33, İstanbul 1993, s. 8-9.

²⁹²² Ludmilla Behramoğlu, “Özgürlük, Dayanışma, Hedef”, *Cumhuriyet* 2, 27 Ocak 1994, s. 2.

²⁹²³ Emre Baykal, “Kaotik Düzenin Gizli Geçitleri”, *Anons*, 34, İstanbul 1994, s. 10.

3.1.5.5. 1994-1995 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Ledün Nasır ve Altunay Geciroğlu'nun ortak sergisi, 3 Ocak – 15 Ocak 1994 tarihlerinde Beyoğlu Belediyesi Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Asaf Zeki Yüksel, sergide yer alan eserleri “*yaşam felsefesinin yorumlanması*” olarak niteler. Ledün Nasır'ın çalışmalarında fantezilerini, bastırıldığı duyguları, içsel zenginliği, çocuksu coşkusunu renkler ve fırça tuşlarıyla tuvale “*dokuduğu*” yorumunda bulunur. Resimlerinde anlık heyecan ve duygularının getirdiği “*kendiliğindenlik*” tutumuna dikkat çeker. Altunay Geçiroğlu'nu ise “*nesnelerin esiri olmuş çağdaş insanın hıncını nesnelere resme dönüştürerek alan çağdaş bir büyücü*” olarak tanımlar. Sanatçının eserlerinde malzeme ve teknik tercihlerin ön planda olduğunu vurgular. Yüksel'e göre Geçiroğlu'nun eserlerindeki nesnelere gündelik anlamlarını yitirerek resimlere fantastik görünüm kazandırır.²⁹²⁴

Kainat Barkan Pajonk'un son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 10 Ocak – 9 Şubat 1994 tarihlerinde Nişantaşı Toprakbank Sanat Galerisi'nde açılır. Alpay Kartekin, Pajonk'un doğa resimlerinin kent yaşamına tepki içerdiğini belirtir. Sanatçının doğa – insan ilişkilerini ele aldığı eserlerinde “*kendini tekrarlamadan ve fotoğraflama tuzağına düşmeden*”, öznel bir anlatıma yöneldiğini vurgular. Kartekin'e göre Pajonk'un eserlerindeki duygu ve mantık dengesi izleyici ile “*sıcak bir bağ*” kurar. Sergide yer alan eserlerin ölçülü somut – soyut ilişkileri, yoruma dayalı doğa anlayışı ve geniş boşluklar üzerine kurulu üç boyutlu izlenimleri açısından başarılı bulur.²⁹²⁵

Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası'nın “*Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu 1950 – 2000*” sergisi, 12 Ocak 1994'te Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır.²⁹²⁶ Beral Madra, Osmanlı İmparatorluğu döneminden itibaren devlet koleksiyonlarının sanat yaşamına katkı sağlaması kadar büyük kentlerde kurulacak ulusal resim müzelerine kaynaklık edebileceğini belirtir. Resim ve Heykel Müzeleri'nin toplumu eğitmek yanında sanat piyasasına düzen ve denetim getirebileceğini düşünür. Özel koleksiyonların müzelere dönüşerek halka, araştırmalara ve bilimsel kullanıma açılmadıkça “*spekülatif ve ticari*” olmaktan başka bir anlama gelmeyeceğini savunur. Bu bağlamda Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu 1950 – 2000” sergisini devletin ve özel

²⁹²⁴ Asaf Zeki Yüksel, “İki Sanatçı Sergisi İçin”, *Sanat Çevresi*, 183, İstanbul 1994, s. 82.

²⁹²⁵ Alpay Kartekin, “Dünden Bugüne Boyadım Yarım Bekliyorum: Kainat Barkan Pajonk”, *Anons*, 34, İstanbul 1994, s. 19.

²⁹²⁶ Anonim, “İlk Resim Tarihi Müzesi Ankara'da”, *Cumhuriyet*, 3 Ocak 1994, s. 21.

sektörün koleksiyonların nasıl değerlendirebileceğini gösteren “çok önemli bir örnek” olarak niteler. Madra’ya göre modernist ve postmodernist eserlerin yer aldığı koleksiyonun “1950 – 2000” yılları başlığında toplanması “zamanın ruhunu yansıtması açısından” önemlidir. Sergide Türk sanatında meydana gelen köklü değişimler açıkça görülür. 1980’li ve 1990’lı yıllarda yapılmış resimlerin çoğulculuk, bireysellik, bağımsızlık gibi değerler öne çıkar. Doğru bir organizasyon sonucunda ulaşılan nitelikli bir sergileme kültürü, Türk sanatının gelişimi açısından yaşamsal önemdedir. İlk kez resmi bir kurumun özel sektöre örnek olacak bir etkinlik gerçekleştirdiğini düşünen Madra, Türkiye’deki sanat izleyicisinin sayısı az olmasına karşın bilgi, birikim ve deneyim yansıtan sanat etkinlikleri görmek istediğini vurgular.²⁹²⁷

“Güzel Sanatlar Birliği’nin 77. İstanbul Sergisi”, 15 Ocak – 8 Şubat 1994 tarihlerinde Eylül Sanat Galerisi’nde açılır. Güzel Sanatlar Birliği Yönetim Kurulu Başkanı Nazan Akpınar, Anons Dergisi’nde kaleme aldığı yazıda, GSB’nin tarihsel önemine dikkat çeker. Birliğin düzenlediği sergilerin Türk modern ve çağdaş sanatın temelini hazırladığını vurgular. Akpınar’a göre 1960’lı yıllardan itibaren galeri faaliyetlerinin ve kişisel sergilerin artmasıyla sanat kurumlarının etkisi azalır. Bu dönemde eğitim kadrolarının belirli çevrelerce idare edilmesi, ticari kaygılardaki artış ve niteliksiz sergilerin çoğalması pek çok sanatçıyı zor durumda bırakır. Bu bağlamda G.S.B. gibi kurumların sanatçının haklarını korumak, nitelikli bir sanat üretimi sağlamak ve kültür – sanat değerlerinin halka ulaştırılması konusundaki sorumluluklarının altını çizer.²⁹²⁸

Yalçın Gökçebağ’ın yeni kişisel sergisi 15 Ocak – 30 Ocak 1994 tarihlerinde Ankara Armonik Sanat Galerisi’nde gerçekleşir. Ferhat Özgür, Yalçın Gökçebağ’ın eserlerinde dijitalleşen dünyanın insanı el becerilerinden uzaklaştırarak zanaat yönünü geriletmesine karşı disiplin ve işçiliği ön plana aldığını belirtir. Sanatçının pentürün klasik anlamlarına atıfta bulunan çalışmalarında modlenin yanında renkçi bir tavır, hava ve renk perspektifinin yanında yüzeysel bir yaklaşım sergilediğine dikkat çeker. Biçimleri kümeleyerek kütleli formlara dönüştürmesinin renkçi ve yüzeysel etkileri arttırdığını gözlemler. Anadolu’nun tarihsel temalarına odaklandığı figüratif eserlerinde kuş bakışı, yakın plan, cepheden görüş gibi çeşitli bakış açılarına yer verdiğini vurgular.

²⁹²⁷ Beral Madra, “İzleyiciyi Önemseyen Bir Sergi”, *Cumhuriyet*, 1 Şubat 1994, s. 22.

²⁹²⁸ Nazan Akpınar, “Güzel Sanatlar Birliği 77. İstanbul Sergisi”, *Anons*, İstanbul 1994, s. 12.

Özgür'e göre büyük boşluklar içerisindeki figürlerin eylemsel özellikler taşıması, kırsal bölgelerin dinamik yaşam görüntülerini pekiştirir. Sanatçının içten ve naif resim anlayışını takdir eder.²⁹²⁹

Çağdaş Türk sanatında üslup seçeneklerine dair arayışların sürdüğünü ifade eden Kaya Özsezgin, “*katı formalist ve bağınaz saplantıların, birtakım üslup odaklarının yaygınlaşmasına ve küçük ayrımlarla devamına yol açacak ufuk darlığını körüklemekten başka bir işe yaramayacağını*” söyler. Son dönemlerde genç sanatçıların hocalarına koşulsuz bir bağlılık yerine, sanatın sonsuz olanaklarını denemekten yana bir tutumu benimsediklerini” memnuniyetle gözlemlediğini belirtir. Bu tutum karşısında hocaların öğrencilerine karşı “*yönlendirici telkinlerde, koşullayıcı önerilerde bulunmaktan kaçındığına*” dikkat çeker. Türk sanat ortamında, genç sanatçıların üslup arayışlarını şu sözlerle değerlendirir:

“*Yeni arayış çabalarının, araç-gereç ve espri doğrultusunda biçimlendiği, ayrıca da her yönelişin çağdaş yaşam ve kültür çerçevesi içinde anlam kazandığını görülebilir. Bu durum, özgünlük ve kişilik kavramlarına, daha geniş açılardan bakıldığı şeklinde yorumlanabilir. Sanat eninde sonunda yaşanan dönemin kültürel boyutluluk ve yaratıcı zekâ temeli üzerinde anlamlı sonuçlar verebileceği muhakkak. O nedenle kültürel bilinç ve sanatsal sorumluluk taşıyan kişiler, benzerlerinden hemen ayrılıyor, rutin gelişmelerin dışına taşan bir anlamlılık yansıtabiliyor.*”

Kaya Özsezgin, Nüşet Göksün Say'ın Galeri Selvin'deki sergisini yenilik ve özgün arayışlar çerçevesinde irdeler. Sanatçının, “*zengin bir etüt aşamasından kaynaklanan*” kapsamlı bir çıkış içerisinde olduğunu düşünür. Sergide yer alan eserlerin, Ortaçağ ve Rönesans sanatının dinsel içerikli resimlerinden yola çıkarak, bu resimlerdeki teknik ayrıntılara ve malzeme özelliklerine göndermelerde bulunduğunu belirtir. “*Çağdaş İkon*” başlığı altında sergilediği çalışmalarında, Say'ın üretim biçimlerine dikkat çeker. Bilgisayar parçalarını ahşap bir zemin üzerine monte ederek bir dizi “*çağdaş ikon*” yaratan sanatçının; tempera, akrilik, yağlıboya, kum, metal ve mum kullanarak, teknolojinin yarattığı katı ve mekanik yapıya karşıtlık içerisinde, endüstriyel dizaynı “*munisleştirerek*”, simgesel bir ifadenin aracına dönüştürdüğü

²⁹²⁹ Ferhat Özgür, “Yürek Nasıl Emrediyorsa Resim Öyle Biter”, *Cumhuriyet* 2, 20 Ocak 1994, s. 20.

görüşündedir. Genç sanatçının estetiğin ideolojisi, çağdaş sanat tarihi, tasarım felsefesi, ile kuramsal alanlardaki bilgi ve birikimini takdir eder.²⁹³⁰

Güngör Taner'in yeni sergisi, 18 Ocak – 31 Ocak 1994 tarihlerinde Cemil Reşit Rey Konser Salonu Sanat Galerisi'nde açılır.²⁹³¹ Sezer Tansuğ, Güngör Taner'in sergisi bağlamında Türkiye'de soyut sanatın biçimsel yapısını irdeler. Türk plastik sanatlar geleneğinin “*özgün motif şemalarına*” yönelik bir soyutlama anlayışı geliştirdiğini belirtir. Tansuğ'a göre Türk resim sanatında Batı'daki üslup eğilimlerine bağlı kalınarak vurgulanan eğilim farklılıkları, geleneksel – yerel bağlamlar içerisinde değerlendirilmelidir. Batılı anlamda pentür kavramının aksine, Türk sanatçıların soyut yaklaşımlarında kaligrafi ve nakıştan hareketle biçimlendirilen şemaların zihinsel ve spontane tutumları belirleyicidir. Bu bağlamda Güngör Taner'in çalışmaları geometrik, şematik ya da minimal düzenleme sorunların bağımsız, “*dinamik ve devingen bir yüzey yapısı*” ile bağlantılıdır. Özgün renk armonileri ile desteklenen imgelerin yüzey ile girdiği ilişkisi zihinsel ve ruhsal çağrışımlarının yanı sıra rölyef etkisi taşır. Form devinimlerinin ritmik yapısı ve jeste dayalı dinamizm ile pekiştirilen hareket duyarlılığı, Güngör Taner'in karakteristik biçim dilini yansıtır.²⁹³² Yahşi Baraz, Güngör Taner'i biçimsel tartışmaları ve üslup tutarlılığı açısından “*gerçek bir sanatçı*” olarak niteler. Olgunluk dönemini yaşadığını belirttiği Taner'in evrensel ölçekte değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Baraz'a göre, Güngör Taner'in Türk soyut sanatının ikinci kuşak temsilcileri arasındadır. Denge ve ritim öğeleri arasındaki ilişkiye yönelik yaklaşımlarını sanat yaşamı süresince sürdürür. 1970'li yıllardan itibaren “*dengeli bir ekspresyonun*” şiddetini koruyarak yaptığı çalışmalarında kontrastlardan hareketle oluşturduğu coşkulu ve dinamik anlatım öne çıkar.²⁹³³

Zerrin Tuluğ'un yeni sergisi, 1994 yılı Ocak ayında Ankara Devlet Resim ve Heykel Galerisi'nde açılır.²⁹³⁴ Bünyamin Balamir, sanatçının eserlerinde “*kadın olmanın zorluklarına*” odaklandığını belirtir. Resimlerinde yer alan kadın figürlerinin karmaşık ve coşkulu bir yaşam içerisinden yüzü izleyiciye dönük olarak betimlendiğine

²⁹³⁰ Kaya Özsezgin, “Yeni Arayışların Peşinde”, *Milliyet Sanat*, 329, İstanbul 1994, s. 46-47.

²⁹³¹ Anonim, “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 34, İstanbul 1994, 26.

²⁹³² Sezer Tansuğ, “Güngör Taner Soyutlamasında Ritmik Tempolar”, *Sanat Çevresi*, 183, İstanbul 1994, s. 4-5.

²⁹³³ Yahşi Baraz, “Güngör Taner'in Çağdaş Türk Resmindeki Yeri”, *Sanat Çevresi*, 183, İstanbul 1994, s. 6.

²⁹³⁴ Sergi, 16 Mart – 30 Mart 1994 tarihlerinde İstanbul Tarık Zafer Tunaya Sanat Galerisi'nde tekrarlanır.

dikkat çeker. Balamir'e göre Tuluğ'un eserlerinde rasyonel ve duygusal süreçler özgün bir plastik dil içerisinde anlam bulur. Coşkulu fırça tuşları ile düz yüzeyler arasındaki kontrastlar dengeli bir kompozisyon düzeni içerisinde bütünlük kazanır.²⁹³⁵

Erdal Alantar'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 16 Şubat – 26 Mart 1994 tarihlerinde Teşvikiye Galeri B'de düzenlenir. Canan Beykal, Erdal Alantar'ın eserlerinde, müzikal yapı ile eşleşen hızlı, devingen ve atak bir resim dili olduğunu belirtir. Sanatçının jestle dayalı soyut dışavurumcu yaklaşımlarını 1960'lı yıllardaki Paris deneyimleri ile ilişkilendirir. Sergide renkli dışavurumcu çalışmaları yanında, Bodrum Yalıkavak'ta yaptığı beyaz fon üzerine büyük boyutlu resimleri ile desen çalışmalarının yer aldığını aktarır.²⁹³⁶ Ahmet Köksal, Erdal Alantar'ın 1960'lı yıllardan itibaren dışavurumcu soyutlamanın "*sürekli ve inançlı bir uygulayıcısı*" olduğunu vurgular. Sanatçının eserlerinde, çağdaş soyutlamanın dışavurumcu ve lirik özellikleri ile İslam kaligrafisinin ritim özellikleri arasında özdeşlik olduğunu düşünür. Köksal'a göre "devingen yüzeyler üzerinde, barok etkili ışıklı sarmallar kullanarak biçimlendirdiği coşkulu, atak, spontan ve devingen" resim dili, "*Beethoven, Wagner gibi, romantik ve duygusal müziğin görsel karşılığı*" olarak tanımlanabilir. Erdal Alantar, 1979 – 1987 tarihlerinde ürettiği figürsel desenlerinde ise anatomik bir çizgi sağlamlığına karşıt olarak, uçucu, ritmik bir espasa yer verir. Köksal, Alantar'ın sıcak renk tatlari ve atmosfer özellikleriyle "*spontan bir coşku ve duyarlılığı*" amaçladığını gözlemler.²⁹³⁷

Devabil Kara'nın yeni eserlerinden oluşan sergisi, 2 Mart – 23 Mart 1994 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde açılır. Funda Berksoy, Devabil Kara'nın çalışmalarında iletişim araçları tarafından empoze edilen yapay gerçekliği eleştirel bir dille yorumladığını belirtir. Sanatçının, teknolojik ilerlemeler neticesinde "*her şeyin sınıflara ayrılıp kategorize edildiği, bireylerin kimliklerini kaybedip nesnelere kodlandığı*" çağdaş dünyada yalın bir gerçekliği hedeflediğini vurgular. Sergide yer alan eserlerde ilerleme düşüncesi merdiven imgesi ile işaret edilirken, tuval üzerine yerleştirilen boya ve metal parçaları kodlama fikrini temsil eder. "*Alanın İşgali*" adlı eserinde Devabil Kara'nın kendi fotoğrafını kullanmasını "*sorgulamak istediği eserin*

²⁹³⁵ Bünyamin Balamir, "Zamanın Karşı Konulmaz Tükenişi", *Anons*, 35, İstanbul 1994, s. 14.

²⁹³⁶ Canan Beykal, "Sabırsız Ressamın Sabırlı Sürekliliği", *Cumhuriyet* 2, s. 2.

²⁹³⁷ Ahmet Köksal, "Mart Sergileri'nden Bir Demet", *Milliyet Sanat*, 332 (682), İstanbul 1994, s. 45.

hem içinde hem dışında bulunma” isteği olarak yorumlar. Serginin, Devabil Kara’nın teknolojiye bakışını yansıttığını vurgular.²⁹³⁸

Yedinci İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen Yeni Eğilimler Sergisi, yedi yıl aradan sonra 3 Mart 1994’te Mimar Sinan Üniversitesi Osman Hamdi Bey Salonu’nda açılır.²⁹³⁹ On beş milyon lira tutarındaki başarı ödülleri Fatoş Beykal’ın “*Atasözleri Gibi Yıpranmış Kadınlar İçin*”, Mustafa Horosan’ın “*Adsız*” ve Sezai Özdemir’in “*Bir Şizofrenin Anı Defterinden X*” adlı yapıtlarına verilir.²⁹⁴⁰ Aha Antmen, Cumhuriyet Gazetesi’nde kaleme aldığı yazıda, sergide ödül alan çalışmaların resim ağırlıklı olmasını eleştirir. “*Yeni eğilim tuval üzerine yağlıboya mı?*” diye soran Antmen, sergide pentür ağırlıklı bir koleksiyonun yer almasını seçici kurulun tutuculuğu ile ilişkilendirir. Serginin, çağdaş Türk sanatındaki yeni eğilimleri yansıtmaktan uzak olduğunu düşünür.²⁹⁴¹

Meryem Arıcan’ın desenlerinden oluşan yeni sergisi, 4 Mart – 4 Nisan 1994 tarihlerinde Marmara Üniversitesi Atatürk Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Ayla Ersoy, resim eğitimi için desenin önemine dikkat çeker. Desen çalışmalarının sanatçıların üslup gelişiminde önemli bir rol oynamasına karşın, ressamların desen sergisi açmayı tercih etmediklerini vurgular. Ayla Ersoy’a göre Meryem Arıcan’ın “*sağlam kurgulu*” figüratif desenleri insan sevgisini yansıtan dramatik bir anlatım içerir. Figürler doğa, iç mekân ya da peyzaj gibi unsurlar ile tamamlanır. Sanatçının insan – doğa – yaşam ilişkili desenlerinde disiplinli bir üretkenliğin izleri görülür. Çini mürekkebi çalışmalarında, malzemenin akışkanlığından yararlanarak dinamik ve kendiliğinden bir anlatıma ulaşır. Resimlerde kollarını iki yana açmış ayakta duran figürün, “*çağdaş bir kadın sanatçının yapıtlarını doğulu bir toplumun önüne koymaya çalışan cesareti*” ile ilişkilendirir.²⁹⁴²

Reyhan Kağıtçı’nın yeni sergisi 4 Mart – 7 Nisan 1994 tarihlerinde Mine Sanat Galerisi’nde açılır. Muammer Öner, Reyhan Kağıtçı’nın Mimar Sinan Üniversitesi

²⁹³⁸ Funda Berksoy, “İki Serginin Düşündürdükleri”, *Anons*, 38, İstanbul 1994, s. 20.

²⁹³⁹ Sergide Yer Alan Sanatçılar: Aygün Arslan, Cafer Arslan, Sedat Balkır, Sinem Banna, Ahmet Umur Deniz, Dursun Dönmez, Ayşe Erel, Zafer Erkan, Koray Korol, Timur Güven, Sedef Hatapkapulu, Devabil Kara, Bedri Karayağmurlular, Suzy Hug Levy, Faruk Manici, İrfan Önürmen, Gülay Semercioğlu, Sevil Soyer, Hakan Taşkiran, Aydın Uğurlu, İlgi Adalan, Tamer Akakıncı, Rahmi Aksungur, Erol Kınalı, Füsun Onur, Kadri Özatye, Charles Neuweger, M. Yalçın Özel, Şenol Yorzulu (Aha Antmen, “Yeni Eğilim Tuval Üzerine Yağlıboya Mı?”, *Cumhuriyet* 2, 15 Mart 1994, s. 23).

²⁹⁴⁰ Anonim, “7. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 186, İstanbul 1994, s. 13.

²⁹⁴¹ A. Antmen, *agm. (15 Mart 1994)*, s. 23.

²⁹⁴² Ayla Ersoy, “Meryem Arıcan Desen Sergisi Açtı”, *Sanat Çevresi*, 185, İstanbul 1994, s. 78.

Adnan Çoker atölyesindeki lisansüstü eğitimi sırasında resim sanatının çağdaş sorunları ve anlatım olanakları üzerine araştırmalar yürüttüğünü belirtir. Çalışmalarını Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich, Theo van Doesburg, El Lissitzky gibi konstrüktivist sanatçıların etkisiyle uzay, boşluk, espas gibi unsurlara genişlettiğini vurgular. Söz konusu sanatçıların elementarizm anlayışı doğrultusunda resmi düzlem ve form öğelerine indirger. Yerçekimi, devinim ve kütle tartışmalarını kavramsal bir zeminde inşa eder. 1990'lı yılına dek maddeden arınmış bir yapıda ürettiği “Proun Resimleri” serisinde, 1990 yılından sonra akrilik ve pistole ile klasik boya kullanımına yönelir. Son dönem çalışmalarında ise organik figüratif öğelerin yer aldığı çalışmalarında soyut bir yaklaşım ile düzlem ve figür arasındaki ilişkileri irdeler.²⁹⁴³

Figen Aydıntaşbaş'ın “Üç Boyutlu Nesnelere” sergisi, 5 Mart – 25 Mart 1994 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi'nde,²⁹⁴⁴ “Bir İstanbul Resmi Üzerine Çeşitlemeler” sergisi ise 1 Mart – 15 Mart 1994 tarihlerinde Tarık Zafer Tunaya Sanat Merkezi'nde açılır. Aydıntaşbaş'ın Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisinde “*pencere ve görüntü*” kavramlarından hareketle üretilmiş yağlıboya eserlerin teşhir edilir. Tarık Zafer Tunaya Sanat Merkezi'nde kolaj, gravür, baskı çalışmaları yer alır. Hale Sontaş, Aydıntaşbaş'ın İstanbul manzaralarını “*mavinin yoğunluğu ile mimarinin kesiştiği nokta*” olarak yorumlar. Sanatçının İstanbul'un çeşitli kent görünümünü ele aldığı resimlerinde, kolaj ve gravür tekniklerini birleştirerek homojen ve arınmış bir bütünlük yakaladığını düşünür. Buluntu nesne olarak kullandığı pencerelerden hareketle yaptığı resimlerinde ise “rastlantısallığın ve spontane oluşumların” öne çıktığını gözlemler. Sontaş'a göre Aydıntaşbaş'ın eserleri geçmiş ve gelecek arasında, merkezinde mavi rengin ve İstanbul'un olduğu bir iletişim sağlar.²⁹⁴⁵

Halim Çeliker'in yeni kişisel sergisi, 29 Mart – 19 Nisan 1994 tarihlerinde Ekol Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Elvan Arpacık, Çeliker'in eserlerini figüratif anlayışa dayandığını belirtir. Resimlerde düşünsel olarak uyarıcı nitelikte farklı bir mekân kurgusuna yöneldiğini gözlemler. Arpacık'a göre figürler “kaba bir nesne aktarmacılığından” ziyade deformasyon ve parçalanmalar ile yapısal bir çözümlemeyi amaçlar. Gizemli bir mekân oluşumu içerisine yerleştirilmiş figürler devinim halindedir. Koyu mavi tonlar gizemi, derinliği, sessizliği ifade ederken, kırmızılar dram ve

²⁹⁴³ Muammer Öner, “Reyhan Kağıtçı'nun Proun Gösterileri”, *Anons*, 36, İstanbul 1994, s. 10.

²⁹⁴⁴ Anonim, “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 36, s. 27.

²⁹⁴⁵ Hale Sontaş, “Mavinin Serüveninde İstanbul”, *Anons*, 36, İstanbul 1994, s. 24.

devinime işaret eder. Sanatçının biçimsel yapılanmaları “*duygu ve varoluş durumlarının maddesel ifadeleridir.*” Elvan Arpacık, Çeliker’in eserlerini ruhsal ve psikolojik bir çaba olarak dışavurumcu bir anlayışın yansıması olarak görür.²⁹⁴⁶

Makbule Sümer’in ilk kişisel sergisi, 15 Nisan – 18 Mayıs 1994 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi’nde açılır. Ahmet Kamil Gören, Makbule Sümer’in resimlerindeki başat biçimsel kaygının iki boyutlu yüzeyde üç boyutu temsil etmenin getirdiği plastik sorunlar olduğunu belirtir. Kompozisyon düzenlemelerinde kapalı biçimlerin ışıklı unsurlar ile katılıktan kurtularak açık biçimlere dönüştüğünü gözlemler. Açık – koyu değer karşıtıkları ve kontrast renklerin, sanatçının görsel dilini zenginleştirdiğini düşünür. Sümer’in boyayı geniş yüzeylere pürüzsüz şekilde sürdükten sonra aynı rengin koyu tonları ile gölgelendirmesini dikkat çekici bulur. Gören, sanatçının ilk dönem çalışmalarında simetri ve geniş yüzeylere yayılan renk uygulamalarının, son dönem eserlerinde daha serbest bir anlatıma evrildiğini aktarır.²⁹⁴⁷

Tunç Tanışık’ın son çalışmalarından oluşan sergisi, 2 Nisan – 13 Nisan 1994 tarihlerinde Ankara Galerisi Selvin’de gerçekleşir. Kıymet Giray, Tunç Tanışık’ın çalışmalarında kadın ve erkek ilişkilerine öznel yorumlar getirdiğini belirtir. Çelişkili ve iletişimsiz bir ortamda öznel göndermeler içeren çalışmaların lekesele bir anlatıma sahip olduğunu gözlemler. Giray’a göre Tanışık’ın portre çalışmaları, kalabalık figürlü kompozisyonların devamı niteliğindedir. Bu çalışmalarda, biçimsel deformasyonlar ve yüzeysel bir anlatım eşliğinde formun ve duygusal süreçlere ilişkin araştırmalar yer alır.²⁹⁴⁸

Hale Sontaş’ın yeni resim sergisi, 6 Nisan – 27 Nisan 1994 tarihlerinde Nişantaşı Garanti Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Fatoş Şenoğlu, Hale Sontaş’ın eserlerinde akademik ve entelektüel birikiminin yansımalarına dikkat çeker. Sanatçının zengin motif repertuarını ve armonik renk düzenlemelerini takdir eder. Hareketli bir fırça eşliğinde soyut ve figüratif değerlerin bütünlüğe ulaştığını gözlemler. Resimlerinde sıklıkla kullandığı altın yaldızın simgesel olarak güç ve ihtişamı çağrıştırdığını vurgular. Sergide yer alan eserlerde Hülya Avşar, Türkan Şoray, Leyla Gencer, Sezen Aksı gibi dönemin şöhretli isimlerini yeni dünyanın ihtişam anlayışı içerisinde ele alır. Sontaş’ın

²⁹⁴⁶ Elvan Arpacık, “Yeni Bir Galeride Halim Çeliker Sergisi”, *Anons*, 37, İstanbul 1994, s. 29.

²⁹⁴⁷ Ahmet Kâmil Gören, “İlk Kişisel Sergisiyle Makbule Sümer”, *Anons*, 38, İstanbul 1994, s. 8.

²⁹⁴⁸ Kıymet Giray, “Kopuk Birliktelikler, Formal İlişkiler”, *Sanat Çevresi*, 186, İstanbul 1994, s. 76-77.

soyut ekspresif lekeleri çeşitleyerek kimi zaman bir form bütünlüğü yarattığını vurgular.²⁹⁴⁹

Çiğdem Erbil'in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 12 Nisan – 26 Nisan 1994 tarihlerinde Cemal Reşit Rey Konser Salonu Sanat Galerisi'nde açılır. Nur Nirven, Çiğdem Erbil'in kendisini ifade etme ve izleyici ile iletişim kurma kaygısıyla resmin iki boyutlu sınırlılığını aşmaya çalıştığını gözlemler. Sanatçının çağdaş dünyaya ilişkin kavramların ve bilgi toplumuna özgü yaşantının artık natürmort ya da manzara resimleri ile ifade edilemeyeceğini düşündüğünü aktarır. Nirven'e göre Çiğdem Erbil'in eserleri nesnel dünyadan alınmış görüntülerin içten ve özgün bir biçimde yorumlanmasından oluşur. Buruşuk ve girift bir yüzey anlayışına sahip olan Erbil, düzlük ve yüzeysellik içeren bir yaklaşımın yaşama ilişkin gerçekliği yansıtmadığını düşünür. “Yaşanan Gerçek”, “Umut Yelpezesi”, “İletişim”, “Dağılım”, “Hayallerin Akışı” gibi çalışmalarında umut ve heyecan duygularına odaklanır. Ayrıca son dönem çalışmalarında doğa ve gökyüzü görüntüleri, doğanın yaşamsal bir öge olarak insan için önemine atıfta bulunur²⁹⁵⁰

Lolita Asil'in ikinci kişisel sergisi, 20 Nisan – 11 Mayıs 1994 tarihlerinde Koleksiyon Sanat Galerisi'nde açılır. Güven Özgür, Birinci Dünya Savaşı sonrasında resim sanatının geleneksel değerlerden uzaklaşarak “*her nesnenin sanat eseri olabileceği*” fikri çerçevesinde yeniden yapılandığına dikkat çeker. Mekân, kütle, konu, espas, derinlik gibi kavramların “*ters yüz*” edildiğini vurgular. Nesnel gerçekliği taklit istencinden uzaklaşan sanat anlayışının çağdaş sanata egemen olduğunu düşünür. Lolita Asil'in çalışmalarını değişen sanat anlayışı bağlamında irdeler. Asil'in sağlam bir biçim bilgisine sahip olduğunu aktaran Özgür, sanatçının kompozisyon boyutlarının altını çizer. Büyük boyutlu tuvaler üzerine çalışan Asil'in mekân, yüzey ve espası izleyici algısı ile ilişkilendirdiği görüşündedir. Sınırlı bir espas içerisinde deforme olmuş formların kaotik bir atmosfer içerisinde “*yavaş yavaş izleyiciye yaklaşıyormuş gibi göründüklerini*” aktarır. Birbirine yakın tonların ve gri rengin egemenliğinde beyaz ve siyah formlar ile yaratılan kontrast ilişkilerin duygusal ve dışavurumcu nitelikler

²⁹⁴⁹ Fatoş Şenoğlu, “Hale Sontaş ile Yıldızların Dünyasında Kısa Bir Gezinti”, *Sanat Çevresi*, 186, İstanbul 1994, s. 46-47.

²⁹⁵⁰ Nur Nirven, “Seçmeci, Yalın, Bilinçli Bir Tavrı ve Ressam Çiğdem Erbil”, *Sanat Çevresi*, 186, İstanbul 1994, s. 38-40.

taşıdığı yorumunda bulunur.²⁹⁵¹ Ekrem Kahraman, sergiye ilişkin incelemesinde, resmin kendi dışındaki nesnelere gönderme yapmayan biçimsel yapısına yoğunlaşır. Sanatçının ışık, düzlem, mekân, espas, hacim gibi değerlere odaklanarak anlatımcı bir yapıdan kaçındığını söyler. Kahraman’a göre Lolita Aslı’nın eserlerinde öne çıkan değerler parçalanmışlık, sorumluluk, korku, endişe, kırılma gibi kavramlar ile özetlenebilir. Lolita Asil’in çalışmalarında fütürist eğilimlere yaklaşan tutumlarının yanı sıra Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg gibi sanatçıların izlerini görmek mümkündür.²⁹⁵²

Gürol Sözen’in 1990’lı yıllardaki çalışmalarını kapsayan sergisi, 20 Nisan – 21 Mayıs 1994 tarihlerinde Aksanat Kültür Merkezi’nde açılır. Kıymet Giray, Gürol Sözen’in ressam kimliğinin yanı sıra belgesel ve yazarlık faaliyetleri açısından Türk sanat tarihine yaptığı katkılara dikkat çeker. Sanatçının eserlerinde insana, doğaya ve kültürel mirasa olan duyarlılığını vurgular. Giray’a göre Sözen’in eserlerinde leke ve desen “yaşamın her anının bir parçası olarak” sürüp gider. Önceleri kalın boya dokusuna biçimsel ayrıntılar kazandırdığı figüratif anlatım, son dönemlerde öznel soyut nitelikler kazanır. Figürlerin biçimsel özellikler açık ve koyu renk katmanlarının geçişleri ile belirlenir. Resimlerinde ışık, rölyef ve derinlik etkisi öne çıkar. Resimlerinin odak noktasını ise tarihsel ve çevresel değerleri bağlamında İstanbul oluşturur.²⁹⁵³

Su Yücel’in yeni sergisi “Ada Mada”, 1 Mayıs – 13 Mayıs tarihlerinde İstanbul Fransız Manastırı’nda düzenlenir. Serginin, manastır bahçesindeki eski ve karanlık bir yapıda yer aldığını belirten Ahu Antmen, Yücel’in çalışmaları ile mekânın atmosferi arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Sanatçının İstanbul adaları temalı eserlerinde Raoul Dufy’nin renklerine benzeyen çarpıcı ve neşeli armonileri takdir eder. Resimlerde figüre rastlamanın güç olduğunu aktarır. Antmen’e göre, Yücel’in önceki sergileri de düşünüldüğünde, mekân ve tarihsel bellek ile kurduğu ilişkiler yapıtlarının temelini oluşturur.²⁹⁵⁴

²⁹⁵¹ Güven Özgür, “Lolita Asil’in Geometrik Şiirsel Dünyası”, *Anons*, 37, İstanbul 1994, s. 9.

²⁹⁵² Ekrem Kahraman, “Lolita Asil”, *Genç Sanat*, 2, İstanbul 1994, s. 18-19.

²⁹⁵³ Kıymet Giray, “Gürol Sözen Son Dört Yıllık Çalışmalarını Aksanat’ta Karşılıyor”, *Sanat Çevresi*, 187, İstanbul 1994, s. 50-52.

²⁹⁵⁴ Ahu Antmen, “Mekanla Bütünleşen Resimler”, *Cumhuriyet*, 10 Mayıs 1994, s. 12.

Sadık Altınok'un yeni eserlerinden oluşan resim ve gravür sergisi 3 Mayıs – 31 Mayıs 1994 tarihlerinde Vakko Beyoğlu Sanat Galerisi'nde açılır.²⁹⁵⁵ Ahmet Köksal, Sadık Altınok'un Anadolu topraklarının binlerce yıllık yaşamından ve uygarlık birikimlerinden hareketle çağdaş bileşimlere ulaşma amacına dikkat çeker. Geçmişin kültür değerlerinden özümsemiş motiflerin, incelikli bir işçilik ve kişilikli bir altyapı ile ele alındığını belirtir. Sanatçının, ana tanrıça kültü başta olmak üzere mitolojik temalardan hareketle ürettiği çalışmalarının, yarı soyut, incelikli çizgisel figür ve yazıt örgüleriyle biçimlenen bir zemin üzerinde, geçmişin kültür değerleriyle bilinçli bir bütünleşme içerdiği yorumunda bulunur. 1970'li yıllardaki yağlıboya portre ve figüratif çalışmaları ile “*Bilici*”, “*Dumanaltı*”, “*Kundak*” gibi gravürlerinde Anadolu insanının yaşayışına odaklandığını aktarır. Altınok'un renkli gravür ve serigrafilerinde incelikli figür ve motif dokularının yanı sıra uyumlu renk değerlerini takdir eder.²⁹⁵⁶

Zeynep San'ın yeni sergisi, 4 Mayıs – 20 Mayıs 1994 tarihlerinde Almelek Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Fahir Aksoy, sergiye ilişkin incelemesinde, sanatın etki gücü ve değeri için temel ölçütünün “*içtenlik*” olduğunu düşünür. Zeynep San'ın eserlerinin, içtenlik içerisinde naif resmin tüm unsurlarını temsil ettiğini belirtir. Renklerin şiirsel ve müzikal atmosferi ile güçlendirilmiş eserlerinin, belgesel niteliği açısından “*işlevsellik*” kazandığı görüşündedir. Aksoy'a göre sergide yer alan eserler Zeynep San'ın olgunluk dönemine girdiğinin göstergesidir.²⁹⁵⁷ Kezban Arca Batıbeki ise bir dönem öğrencisi olan Zeynep San'ın perspektif, ışık – gölge gibi temel öğeleri deforme etmeden, rahatlıkla kullanabildiğine dikkat çeker. Sanatçının kısa bir süre içerisinde Türk resim sanatının en iyi naif ressamlarından biri olacağına dair inancını ifade eder.²⁹⁵⁸

Günümüz Sanatçıları 15. İstanbul Sergisi, 18 Temmuz – 15 Eylül 1994 tarihlerinde Resim ve Heykel Müzesi Şeker Ahmet Paşa Salonu'nda gerçekleşir.²⁹⁵⁹ Seçici kurul Özdemir Altan, Mustafa Ata, Özer Kabaş, Aydan Murtezaoğlu, Füsun Onur, Hakan Onur ve Kadri Özyayten'den oluşur. Sergiye başvuran iki yüz seksen iki çalışmadan seksen dokuzu eser sergilenir.²⁹⁶⁰ Başarı ödülleri Gamze Tekin, Atalay

²⁹⁵⁵ Anonim, “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 38, İstanbul 1994, s. 30.

²⁹⁵⁶ Ahmet Köksal, “Geçmişin Kültür Değerlerinden Günümüze”, *Milliyet Sanat*, 336, s. 46.

²⁹⁵⁷ Fahir Aksoy, “Zeynep San'ın Anımsattıkları”, *Sanat Çevresi*, 187, İstanbul 1994, s. 54-55.

²⁹⁵⁸ Kezban Arca Batıbeki, “Zeynep San'ın Naif Ressamlar Arasındaki Yeri”, *Sanat Çevresi*, 187, İstanbul 1994, s. 56.

²⁹⁵⁹ Anonim, “Günümüz Sanatçıları 15. İstanbul Sergisi”, *Anons*, 39-40, İstanbul 1994, s. 3.

²⁹⁶⁰ Sergiye Katılan Sanatçılar: Şafak Sakalioğlu, Aydın Sofur, Yüksel Karayağız, Serpil Ümit Görgü, Sevim Yüce, Güven İncirlioğlu, Uğur Can, Yusuf Murat Şen, Bülent Baş, Aygün Arslan, Suzi Hug Levi,

Elpe ve Ahmet Müderrisoğlu'nun eserleri kazanır. Plastik Sanatlar Derneği Özel Ödülü Gülay Semercioğlu'na, Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi Ödülü Sevilay Erdoğan'a ve Jüri Özel Ödülü Füsun Çağlayan'a verilir.²⁹⁶¹ Hakan Onur, serginin yarışma bölümüne başvuran iki yüz seksen iki esere ilişkin gözlemleri hakkında bir yazı kaleme alır. Onur'a göre bu eserlerin bir kısmında üslup ve özgünlük noktasında hatalı yaklaşımlar yer alır. Genç sanatçıların hocalarının etkisinde fazlaca kaldığını düşünür. Ayrıca aceleye gelen üslup oluşturma çabalarının nedeni olarak, çağdaş dünya sanatına ilişkin güncel örneklerin Türkiye'de yeterince görülememesini işaret eder. Diğer çalışmalarda ise “*yaratıcılığın zaman zaman etkilenmelerle kucaklaştığı ve zekanın hissedildiği*” yaklaşımları görmenin mümkün olduğunu belirtir.²⁹⁶² Canan Beykal, Türkiye'de 1990'lı yılların ekonomik, politik ve kültürel sorunları düşünüldüğünde, Günümüz Sanatçıları sergilerinin öneminin artacağı kanısındadır. Türkiye'nin gençliğe yönelik tek etkinliği olarak nitelediği Günümüz Sanatçıları sergisinin iyi yönlerinin ivedilikle geliştirilmesi gerektiği görüşündedir. Seçici kurulun tercihlerinde enstalasyon çalışmalarına ağırlık vermesini eleştirir. Beykal'a göre seçici kurulun tercihlerinde amatör – profesyonel ayrımı yeterince yapılamamış, görsellik ön plana çıkmış ve mevcut sergi koleksiyonu “*yapıt karısında düşün üretmeyen jüri üyelerini baskınlığı sonucunda*” derlenmiştir. Son sergiye daha fazla sanatçı ve eserin katılması ise genç sanatçıların kendilerini sınavabilmesi için olumlu bir gelişmedir. Bu bağlamda Günümüz Sanatçıları Sergileri, enformasyon olanaklarının sınırlı olması, akademik kadroların liyakatten uzak yapısı ve kısıtlı bir sanat ortamı içerisinde gençlerin sorunlarının açıkça görülebilmesinde önemli bir rol oynar. Son sergide yöntemsizlik, neyi seçmesi gerektiğini bilememe ve tüm birikimlerini tek bir yapıta sığdırma gibi yaklaşımlar genç sanatçıların ortak sorunu

Pınar Haşlakoğlu, Nevri Gavriyeloğlu, Asiye Çetin, Sema Edgü, Zümtür Radau, Avni Öztopçu, Dilek Çetiner, Volkan İleri, Nihal Güres, Elvan Özkan, Sabine Aymergen, Kadir Bora Topçu, Zeynep Ergin, Ayşe Emre, Gülizar Çuhacı, Sinan Demirtaş, Ahmet Müderrisoğlu, Atalay Elpe, Nurdan Özşeker, Esin Göçer, Nilgün Yanılmaz, Filiz Remziye Turan, Banu Aktaş, Serap Bülbül, Yalçın Güvenç, Mehmet Emin Güzeltepe, Mehmet Çetiner, Mukadder Çağlar, Makbule Sümer, Gülay Semercioğlu Ülkü Terem, Esra Ersen, Aysel Ulaş, Mehmet Acar, Gül Aslı Dinçer, Füsun Çağlayan, Nurcan Perdahçı, Şebnem Somel, Cem Çaltuloğlu, Atila Ergür, Emre Terlemez, Özlem Süer, Gülay Alpay, Tülin Somel Türüdü, Sona Erül, Ayşe Erel, Metin Yelgin, Işık Aslıhan, Yıldız Saral, Kerim Kılıçarslan, Şakir Gökçebağ, Gülrü Atak, Neşe Oğun, Genco Gülan, Ümit Gürçekçiç, Aytekin Olgunsoy, İsmail Acar, Erdil Yaşaroğlu, Fikret Öztürk, Özlem Özer, Yasemin Baydar, Şeziye Erel, Yaşar Kartoğlu, Nur Özalp, Paul Baekhol, Elvan Alpay, Burcu Or, Hakan Pehlivan, Tanju Demirci (Anonim, “90 Yapıt Sergileniyor”, *Cumhuriyet*, 21 Temmuz 1994, s. 14).

²⁹⁶¹ Anonim, Günümüz Sanatçıları 15. İstanbul Sergisi”, *Genç Sanat*, 1, İstanbul 1994, s. 27

²⁹⁶² Hakan Onur, “Günümüz Sanatçıları 15. İstanbul Sergisi”, *Anons*, 41-42, İstanbul 1994, s. 26-27.

olarak görünür. Sanatçıların “*ödülü bir icazet olarak kabul etmesi*”, geleceğe yönelik kalıcı üslup araştırmalarını engelleyen olumsuz bir yaklaşım olarak öne çıkar.²⁹⁶³

Saliç Koçak ve Rıfat Koçak’ın ortak sergisi, 20 Eylül – 7 Ekim 1994 tarihlerinde Basın Müzesi Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Engin Turgut, Rıfat Koçak’ın eserlerinde canlı renkler ve birbiri içerisinde eriyen bütünlüklü formlar ile oluşturulmuş düzenlemelerin duygusal yönlerine dikkat çeker. Sanatçının geometrik ve optik değerleri ön plana aldığını vurgular. Saliç Koçak’ın çalışmalarında ise naif yaklaşımların yer aldığını belirtir.²⁹⁶⁴

Dördüncü İstanbul Sanat Fuarı 13 Eylül – 18 Eylül 1994 tarihlerinde Tepebaşı Tüyap Sergi Sarayı’nda gerçekleşir.²⁹⁶⁵ Sezer Tansuğ, fuarın önceki etkinliklere göre herhangi bir yenilik getirmediğini düşünür. Fuar olgusunun ticari hedeflerinin ötesinde “*sosyal faaliyet*” olarak genel bir kabul görmesini Türkiye’ye özgü bir durum olarak niteler. Yılmaz Merzifonlu’nun Opera Galerisi’ndeki çalışmalarını resimsel değerlerin nitelikli bir örneği olması açısından takdir eder. Avangart özentisi işlerin sayıca azalmasını memnuniyetle karşılar. Galeri Baraz’da Utku Varlık’ın, Hobi Sanat Galerisi’nde Muhsin Kut’un, Kare Sanat Galerisi’nde Gökhan Anlağan’ın ve Teşvikiye Sanat Galerisi’nde Mevlüt Akyıldız’ın eserlerinin, sanat piyasası bağlamında yeni bir satış dinamizminin önde gelen isimleri olduğunu gözlemler. Komet’in Teşvikiye Sanat Galerisi’ndeki eserlerinin ise aceleyle getirilmiş çalışmalar olduğunu düşünür. Urart Sanat Galerisi’nde Yavuz Tenyeli’nin, PG Art’ta İrfan Korkmazlar ve Tayfun Erdoğan’ın Galeri SZ ve Galeri Minyatür’de Maria Kılıçlıoğlu’nun eserlerini dikkat çekici bulur.²⁹⁶⁶

Kainat Barkan Pajonk’un yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 25 Ekim – 18 Kasım 1994 tarihlerinde Eylül Sanat Galerisi’nde açılır. Alpay Kartekin, Pajonk’un kendine özgü ve dengeli bir üslup ile oluşturduğu resimlerinde soyut – somut öğeleri ölçülü bir dinamizm ile ele aldığını belirtir. Sanatçının salt bir doğa ressamından öte öznel bir yaklaşım çerçevesinde “*kendi doğasını*” yansıttığını düşünür. Disiplinli bir anlatımın dışına çıkmadan, tüm resim öğelerini “*bilinçli, kompleksiz ve rahat*”

²⁹⁶³ Canan Beykal, “Ödüle Değil, Geleceğe Yönelik Yapıt”, *Cumhuriyet*, 11 Ağustos 1994, s. 12.

²⁹⁶⁴ Engin Turgut, “Naif Anne, Likör Çocuk”, *Anons*, 43, İstanbul 1994, s. 28-29.

²⁹⁶⁵ Anonim, “İstanbul Eylül’de Sanat Fuarıyla Şenleniyor”, *Genç Sanat*, 1, İstanbul 1994, s. 26.

²⁹⁶⁶ Sezer Tansuğ, “4. Sanat Fuarı’na Bedava Bir Slogan: Bedava mı Önerirsin, Bedavaya mı Getirirsin?”, *Genç Sanat*, 2, İstanbul 1994, s. 2-4.

kullandığını gözlemler. Pajonk'un ilk defa soyut çalışmalarını sergilediğini vurgulayan Kartekin, sanatçının kompozisyonlarındaki dramatik kurgunun soyut çalışmalarında ritmik ve devingen bir renk uygulamasına dönüştüğünü söyler.²⁹⁶⁷

Adnan Çoker'in "*Minimaller ve Varyasyonlar*" sergisi, 25 Ekim – 10 Aralık 1994 tarihlerinde Galeri B'de açılır. Ahmet Köksal'a göre Çoker'in yeni eserleri, sanatçının Paris'e ikinci gidişinden bu yana benimsediği geometrik soyutlama ve konstrüksiyonu öngören biçimsel sorunlara ilişkin eleştirel bir bakış açısı sağlar. Çoker, son eserlerinde, minimalist bir eğilim bağlamında sanat yapıtını biçim ve renk temelinde en yalın haline indirgemeyi amaçlar. 1960 – 1967 yıllarında Ad Reinhardt'ın "Black Painting" adlı siyaha boyanmış tuvaleri, Çoker'in simetrik ve minimalist çözümlerinin öncülü sayılabilir. 1968'den sonra Türk mimarisinin çeşitli unsurlarından etkilenen Çoker, rengin de minimize edildiği "*saltık ve ussal biçimlendirmelere*" yönelir. Sergide yer alan eserlerinde, metalik siyah rengi, yüzeyde bir renk olarak kullanmaz. Çoker için siyah renk, derinliği işaret ederken, tuvalle bütünleşen soyut duygunun kaynağı olarak değerlendirilir. Adnan Çoker'in, kendi çalışmaları için "*maddesel gerçek ve espas iç içe birleşime girmiş durumda*" yorumunu aktaran Köksal, sanatçının resimlerindeki biçim yalınlığı ve minimal renk anlayışını "*grafik bir disiplin üzerine temellendirilmiş çağdaş biçimsel bir çözümlenme*" olarak değerlendirir.²⁹⁶⁸

Cavit Atmaca'nın son dönem eserlerinden oluşan sergisi, 1 Kasım – 24 Kasım 1994 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Turgay Gönenç, Cavit Atmaca'nın sanat anlayışını "*şüursel bir duyarlık, pastoral bir görselliğin sentezi*" olarak yorumlar. Sanatçının kendine özgü bir figür ve mekân yorumu ile yumuşak, uçuşkan bir görselliğe ulaştığını düşünür. Sanatçının eserlerinde kent görünümleri, manzaralar, ören yerleri gibi temaların sıklıkla görüldüğünü belirtir. Gönenç'e göre, Atmaca doğrudan soyut sanata yönelmemiş olmasına karşın mekân kurgularında soyutlamalara yer verir. Renkçi bir anlayışın "*pentür yoğunluğu*" içerisine yerleştirilen figürlerin salt dese değeri, resmin soyut lekesel öğeleri ile tezatlık oluşturur. Resim yüzeyindeki boya dokusunun yanı sıra soyut çizgiler, rastlantısal karamalar resmin dinamizmini oluşturan unsurlardır.²⁹⁶⁹ Kemal Moralı ise Cavit Atmaca'nın eserlerinde mavi rengin önemine dikkat çeker. Bir süredir çalışmalarını

²⁹⁶⁷ Alpay Kartekin, "Kâinat Barkan Pajonk Resim Sergisi", *Anons*, 44, İstanbul 1994, s. 45.

²⁹⁶⁸ Ahmet Köksal, "Yoğun Bir Sergileme Döneminden", *Milliyet Sanat*, 348, İstanbul 1994, s. 45-46.

²⁹⁶⁹ Turgay Gönenç, "Cavit Atmaca'da Değişen ve Yenilenen", *Sanat Çevresi*, 193, İstanbul 1994, s. 30.

İzmir’de yürüten sanatçının mavi renk ile Akdeniz sevgisini yansıttığı görüşündedir. Cavit Atmaca’nın yenilik arayışlarındaki disiplin ve sürekliliğe dikkat çeken Moralı, sanatçının son sergisindeki bu yaklaşımın sonuçları olarak kavrar.²⁹⁷⁰

Yavuz Tanyeli’nin yeni sergisi 3 Kasım – 3 Aralık 1994 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi’nde düzenlenir. İrfan Okan, sanatçının yüksek tempolu ve süreklilik gösteren çalışma ritmini takdir eder. Sanatçının pentürün geleneksel figüratif üslup olanaklarının dışında yeni arayışlar içerisinde olduğunu vurgular. Sinemaskop nitelikteki çok figürlü kompozisyonlarında figürlerin psikolojik bir yabancılaşmayı çağrıştırdığını gözlemler. Siyah renk ile boyanmış figürün irtica faaliyetlerini sembolize ettiğini düşünür. Bir yanda siyah figürlerin müphem ve şiddet içeren hareketleri, öte yandan cazcılar, müzisyenler gibi içerik açısından zıtlık oluşturacak resimlerin aralarındaki gerilimli ilişkiye dikkat çeker.²⁹⁷¹

Zeki Serbest’in yeni kişisel sergisi 6 Kasım – 24 Kasım 1994 tarihlerinde Karsu Tekstil Sanat Galerisi’nde açılır. Kaya Özsezgin, Zeki Serbest’in eserlerinde Orta Anadolu doğasının yaşamı biçimlendiren koşullarını özgün bir yaklaşım ile ele aldığını belirtir. Sergide yer alan eserlerin birbirini tamamlayan biçimsel yapılarının “*panoramik*” bir nitelik kazandığını gözlemler. Tüm resimlerde gökyüzü ve toprağın ara kesitine yerleşen ufuk çizgisinin, izleyicinin seyir takibi açısından bütünleyici olduğunu vurgular. Kırsal görünümünün içerisine yerleştirilmiş figürler ile çevre ve insanın bütünlüklü bir anlatıya dönüştüğü görüşündedir. Kaya Özsezgin, Gazi Grubu Ressamları arasında değerlendirdiği Zeki Serbest’in yöreselliğe bağlı bir kuşak hareketinin içinden gelmiş bir sanatçı olarak bu yaklaşımı çağdaş değerler aracılığı ile ileriye taşıyacak yetkinlikte olduğunu düşünür.²⁹⁷²

Nihal Güres’in yeni sergisi 15 Kasım – 2 Aralık 1994 tarihlerinde Akbank Bebek Sanat Galerisi’nde düzenlenir.²⁹⁷³ Sezer Tansuğ, Güres’in kolaj, asamblaj, yağlıboya çalışmalarında simgesel motifler ve renk coşkularına dikkat çeker. Hocası Sabri Berkel’in durağan üslubuna karşın Güres’in atılgan ve dinamik bir anlatıma sahip olduğunu vurgular. “*Kadınsı*” olduğunu düşündüğü anlatım tarzını, Güres’in yazar kimliği ile özdeşleştirir. Tansuğ’a göre sanatçının yoğun renk düzenlemelerinde edebi

²⁹⁷⁰ Kemal Moralı, “Mavisi Çok Resimler ve Cavit Atmaca”, *Sanat Çevresi*, 193, İstanbul 1994, s. 31-32.

²⁹⁷¹ İrfan Okan, “Pentür Canavarının Serüvenleri”, *Anons*, 44, İstanbul 1994, s. 18-19.

²⁹⁷² Kaya Özsezgin, “Zeki Serbest: Yöreselci Bir Yaklaşım Modeli”, *Anons*, 46, İstanbul 1995, s. 40.

²⁹⁷³ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 3, İstanbul 1994, s. 30.

ve mizahi içerik kurguları öne çıkar. Motif oluşumlarında görsel bir ritim olgusu, sanatçının grotesk ve duygusal yaklaşımlarının dikkat çekici unsurlarıdır.²⁹⁷⁴

Ercan Gülen'in baskı çalışmalarından oluşan sergisi 16 Kasım – 5 Aralık 1994 tarihlerinde Teşvikiye Galeri Oda'da gerçekleşir. Fatma Ekeman, Ercan Gülen'in linolyum yüksek baskı tekniğinde uzmanlaştığını belirtir. Gülen'in P. Picasso, Albrecht Dürer, V. Kandinsky gibi sanatçıların kullandığı “*tek kalıp – çok renk*” olarak anılan teknikte heyecan verici sonuçlara ulaştığını düşünür. Her renk için ayrı bir kalıp yerine, tek kalıp ile çok rengin basılabildiği teknik ile kalıbın tükenmesinden sonra planlanmış adet dışında baskının yinelenmesinin mümkün olmadığına dikkat çeker. Ekeman, sanatçının çevre gözlemine dayanan çalışmalarını “*yalnız çizgi kullanılarak neler yapılabileceğine ilişkin eşsiz örnekler*” olarak niteler. Ercan Gülen'in teknik yetkinliği ve üretme disiplinini takdir eder.²⁹⁷⁵

Hatice Öcal'ın kişisel resim sergisi, 8 Aralık – 31 Aralık 1994 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Abdülkadir Günyaz, Hatice Öcal'ın zengin ve boyutlandırılmış bir satıh anlayışına ulaştığına dikkat çeker. Yeni form arayışları ışığında bir heykel sanatçısının modülasyonuna yakın bir biçim anlayışına yöneldiğini gözlemler. Renklerin yalın bir anlayış ile değerlendirildiğini belirtir. Arkaik biçimde düzenlenmiş satıh üzerindeki figürlerin biçimsel açıdan mağara resimleri ile ortak özellikler taşıdığını vurgular. Çeşitli kaynaklardan esinlenen formların şematik ve simgesel kullanımlarının evrensel bir bütünlük içerisinde kaynaştığı görüşündedir.²⁹⁷⁶

Hülya Pontais'in kişisel sergisi, 9 Aralık 1994 – 13 Ocak 1995 tarihlerinde İstanbul Swissotel'de gerçekleşir. Sezer Tansuğ, Hülya Pontais'i “*post-empresyonizmin izini süren bir ışık ve atmosfer yorumcusu*” olarak niteler. Hülya Pontais'in Fransa'da yaşadığı yıllarda edindiği estetik deneyimlerin üslup ve ifade anlayışında etkin rol oynadığını anımsatır. Sanatçının eserlerini, İstanbul'un kent atmosferi ve ışık koşullarına yönelik araştırmaların sonuçları olarak yorumlar. Tansuğ'a göre Pontais'in çalışmalarında İstanbul pitoreski, kırsal ve kentsel değerlerin iç içe özümsemiği bir yaklaşım ile ele alınır.²⁹⁷⁷

²⁹⁷⁴ Sezer Tansuğ, “Untitled Bir Biçim ve Sözlük Yazımına Untitled Bir Yorum”, *Sanat Çevresi*, 193, İstanbul 1994, s. 50.

²⁹⁷⁵ Fatma Ekeman, “Tek Kalıp Çok Renk Baskılarıyla Ercan Gülen”, *Anons*, 44, İstanbul 1994, s. 39.

²⁹⁷⁶ Abdülkadir Günyaz, “Hatice Öcal”, *Anons*, 45, İstanbul 1994, s. 20.

²⁹⁷⁷ Sezer Tansuğ, “Mor Galata ve Kökenleri”, *Anons*, 45, İstanbul 1994, s. 18.

Mehmet Özet'in yeni çalışmalarından oluşan "Karmaşık Duygular" sergisi, 10 Aralık 1994 – 10 Ocak 1995 tarihlerinde Exclusive Sanat Merkezi'nde düzenlenir. Fethiye Erbay, Mehmet Özet'in titiz ve yoğun bir çalışmanın izlerini taşıyan eserlerinde sağlam desen anlayışının stilize edilmiş figüratif yapı ile bütünleştiğini belirtir. Sanatçının soyut ve somut figürleri, dengeli kompozisyonlar içerisinde çağdaş kavramsal yorumlara dönüştürdüğü görüşündedir. Erbay'a göre sanatçının yoğun renk içeren çalışmaları duygusal yansımaların izdüşümleridir. Mehmet Özet'in coşku ve heyecanları etkin biçimsel yapılanmalar ile dinamik bir iletişime dönüşür. İnsan ve doğayı hareket noktası alan çalışmalarında kurgusal bir bütünlük içerisindeki figürler "kusursuz bir deformasyon" ile tamamlanır. Mutlu Erbay, Mehmet Özet'in eserlerini "tekdüzelikten kurtulmuş özgür yorumlamalar ile düşünsel titizliğin izlerini taşıdığı" yorumunda bulunur.²⁹⁷⁸ Ahmet Köksal'a göre, Mehmet Özet'in eserlerinde geometrik yüzeylerdeki renk – leke değişimleri öne çıkar. Soyut yapıdaki figürlerde günlük yaşam izlenimleri, beklentiler, ulaşılamayan özlemleri duyumsatan fantastik düzenlemeler geniş yer tutar. Kompozisyonlarda çizgi, leke, renk ve biçime dayalı bir dinamizm görülür. Sanatçının önceki çalışmalarında atlar, kuşlar, kadın figürleri gibi öğelerde görülen "coşku" unsurunu, yeni eserlerinde insan yaşamına ilişkin fantastik ve soyut öğelerle simgesel göndermeler yaparak" ele aldığını gözlemler.²⁹⁷⁹

Metin Ünsal'ın yeni resim sergisi, 10 Aralık 1994 – 5 Ocak 1995 tarihlerinde Cumalı Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Fethiye Erbay, Metin Ünsal'ın yoğun insan ilişkilerini ele aldığı çalışmalarında renklerin biçimsel ifadeler dönüştüğünü belirir. Sanatçının Ortaköy, Büyükkada gibi yaşadığı yerlere ilişkin gözlemlerine kentin kaotik yapısı içerisinde yeni ve düşsel bir yaşam yorumuna ulaştığını düşünür. Erbay'a göre sanatçının resimlerinde görülen kadın figürleri kendi kendilerine yetebilme kaygısı taşırlar. Metin Ünsal, figürlerin yüzeysel istiflerinden ve zorlama yerleşimlerden kaçınır. Titiz bir çalışma ile "rastlantılara yer bırakılmayan kurgusal bir düzen" ortaya koyar. Mekân kaygısından kurtulmuş figürler, yumuşak renk armonileri ile bütünleşir.²⁹⁸⁰

Figen Ünüvar'ın "Başka Bir Boyut" sergisi, 12 Aralık 1994'te The Marmara Oteli sergi salonunda düzenlenir. Ayla Ersoy, metafizik ressam olarak nitelediği Figen

²⁹⁷⁸ Fethiye Erbay, "Mehmet Özet Karmaşık Duygular", *Anons*, 46, İstanbul 1995, s. 34.

²⁹⁷⁹ Ahmet Köksal, "Yeni Bir Yıla Girerken", *Milliyet Sanat*, 351, İstanbul 1995, s. 49.

²⁹⁸⁰ Fethiye Erbay, "Metin Ünsal'ın Zengin Figürsel Anlatımları", *Anons*, 46, İstanbul 1995, s. 41.

Ünüvar'ın çalışmalarında, insanın doğa ve varoluş fikri karşısındaki gizemli, ürpertici duygularını ele aldığını belirtir. Ölüm, korku gibi olumsuzluklara yönelik imgeleri “ışıklı bir mekân” içerisinde değişime uğratarak olumlamaya çalıştığını düşünür. Sanatçının hiçbir belirgin üsluba bağlı kalmaksızın içsel ve özgün bir anlatıma yöneldiğini belirtir. Büyük boyutlu tuvaler üzerinde yeşil, beyaz, turuncu, mavi, kırmızı gibi renklerin akıcılığı ile çizgisel, ritmik ve oval devinimler yarattığını gözlemler. Ersoy'a göre mekân düşüncesinin ortadan kalktığı resimlerde, “iç yaşantısının dışsal görüntülerde parça parça yansımaları” göstermeye çalışır.²⁹⁸¹

Gülseren İter Montgomery'nin kişisel sergisi 13 Aralık – 6 Ocak 1994 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁹⁸² Sezer Tansuğ, Montgomery'nin eserlerinde renk ve çizgi öğelerinin izlenimci etkiler taşıdığını belirtir. Çeşitli yöre peyzajlarında sanatçının renk ve ışık yaklaşımlarında öne çıkan özgün atmosferi takdir eder. Tansuğ'a göre Montgomery, resmin kendi gerçekliği ile doğanın nesnel gerçekliğini örtüştürür. Figürün ışık ve renk değerleriyle vurgulanmasını izlenimci gelenek ile ilişkilendirir. Sezer Tansuğ, Montgomery'nin izlenimci geleneği çağdaş koşullar ile ustalıkla bir biçimde yenilediği görüşündedir.²⁹⁸³ Ahmet Köksal, Montgomery'nin doğa görünümünde gerçekçi bir betimlemeden uzak olduğunu vurgular. Sanatçının aydınlık ve uyumlu renk – leke değerleriyle genel izlenimi yorumlayıcı bir yaklaşım içerisinde olduğunu gözlemler. Köksal'a göre sanatçının yalınlaştırılmış, duyarlı ve yorumlayıcı yaklaşımları duyarlı ve özgün bir kişiliği temsil eder.²⁹⁸⁴ Önder Şenyapılı'ya göre Gülseren İter Montgomery'nin birincil kaygısı farklı ışık koşulları altındaki nesne ve manzaraların değişimlerini ve “rengelere dönüşmüş titreşimleri” yansıtmaktır. Işık – renk ilişkisine dair yaklaşımlarında her bir resimde konu edindiği yörenin atmosferi belirleyici unsurdur.²⁹⁸⁵ Münip Özben, sanatçının “leke ve kontrastları rastlantıya bırakmaksızın armoniyi renklerle kompozit ettiğini” gözlemler. Sergide yer alan eserleri izlenimci ekolün başarılı örnekleri olarak niteler.²⁹⁸⁶

²⁹⁸¹ Ayla Ersoy, “Başka Bir Boyutta Figen Ünüvar”, *Anons*, 45, İstanbul 1994, s. 39.

²⁹⁸² Anonim, “Aralık '94 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 194, İstanbul 1994, s. 95.

²⁹⁸³ Sezer Tansuğ, “İzlenimci Bir Yaklaşımın Güncel Boyutları”, *Sanat Çevresi*, 194, İstanbul 1994, s. 6-7.

²⁹⁸⁴ Ahmet Köksal, “Gülseren Montgomery'nin Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 194, İstanbul 1994, s. 8.

²⁹⁸⁵ Önder Şenyapılı, “Gülseren Montgomery'deki Değişim”, *Sanat Çevresi*, 194, İstanbul 1994, s. 9.

²⁹⁸⁶ Münip Özben, “Gülseren Montgomery'nin İkinci İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 194, İstanbul 1994, s. 10.

Nazmi Ziya'nın çalışmaları 13 Aralık 1994- 6 Ocak 1995 tarihlerinde Yapı Kredi Kültür Merkezi Galatasaray Sergisi'nde sergilenir.²⁹⁸⁷ Sezer Tansuğ, sergiye ilişkin incelemesinde, Türk sanatının öncü ressamlarına ilişkin hazırlanan kitap ve katalog çalışmalarındaki yöntem sorunlarına dikkat çeker. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Nazmi Ziya hakkında yazdığı biyografik kitapçığın ve Erhan Kemal'in incelemesinin kronolojik yaklaşımların donuk ve yetersiz bir metot olduğunu gösterdiğini düşünür. Yapı Kredi Bankası'nın sanatçılara yönelik katalog çalışmalarını önemserken, yeni bir metot arayışına yönelik yeni bir yaklaşımın henüz önerilemediğini vurgular. Nazmi Ziya'nın sergisini ise sanatçının gelişim aşamalarını göstermesi açısından önemli bulur. Tansuğ'a göre Nazmi Ziya'nın sergisinde, sanatçının “*izlenimciliğin uluslararası ölçütlerini ustaca vurgulayan üstün niteliklerini*” görmek mümkündür. Nazmi Ziya'nın izlenimci karakterdeki renk ve ışık bütünlüğü içeren eserlerinin, izlenimciliğin optik – retinal ışık anlayışından ziyade yerel unsurların “*temaşâcı*” anlayışını temsil ettiği görüşündedir.²⁹⁸⁸

Sezer Tansuğ, Türkiye'de Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda 1994 yılı Aralık ayında açılan bir dizi sergiyi inceler. Orhan Peker'in çalışmalarına Milli Reasürans Sanat Galerisi ve Maya Sanat Galerisi'nde eş zamanlı olarak yer verilmesini, galeri ortamındaki rekabetçi yaklaşım ile ilişkilendiren Tansuğ, Milli Reasürans Galerisi'ndeki sergiyi, içerik ve düzen açısından daha başarılı bulur. Turan Erol'un Yapı Kredi Kültür Merkezi Galatasaray Galerisi'ndeki sergisinde yer alan koleksiyonu “*gayretli bir derleme ve isabetli seçimler*” olarak nitelendirir. Sanatçının Ankara'daki tanınırlığının İstanbul'a kıyasla daha fazla olduğunu düşünür. Devrim Erbil ve Merih Akçam'ın 1 Aralık – 31 Aralık 1994 tarihinde Artemis Sanat Merkezi'ndeki “*Özgün Mekânlardan Gerçeğim En Ötesine*” adlı ortak sergilerinde,²⁹⁸⁹ Erbil'in İstanbul peyzajlarındaki karmaşık ritimleri ve ağaç kompozisyonlarındaki barok çağrışımları açısından Merih Akçam'ın resimlerinden etkilendiği kanısındadır. Hatice Öcal'ın Teşvikiye Sanat Galerisi'ndeki sergisinde ise sanatçının geometrik yaklaşımları ve mekân – boşluk ilişkilerinde yeni yaklaşımlar geliştirdiğini gözlemler. Resul Aytemür'ün Ramko Sanat Galerisi'ndeki sergisinde figüratif oluşumları etkili grup ve hareket kompozisyonlarına dönüştürdüğü yorumunda bulunur. Ayten Yetiş Doğu'nun

²⁹⁸⁷ Anonim, “Galeriler”, *Türkiye'de Sanat*, 17, İstanbul 1995a, s.79

²⁹⁸⁸ Sezer Tansuğ, “Nazmi Ziya'ya Nasıl Bakmalıyız”, *Türkiye'de Sanat*, 17, İstanbul 1995a, s. 20- 23.

²⁹⁸⁹ Anonim, “Aralık '94 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 194, İstanbul 1994, s. 95.

Oda Galerisi'ndeki pitoresk Boğaziçi görünülerinden oluşan sergisinde doğal atmosferin özenle işlendiğini söyler. Ergin İnan'ın 15 Aralık 1994 – 30 Aralık 1995 tarihlerinde²⁹⁹⁰ PG Art Galeri'de yer alan çalışmalarında İslami kaynaklar ile varoluşçu açmazları “*üstün teknik*” yaklaşımları ile irdelediğini ifade eder. İsmet Doğan'ın Urart Sanat Galerisi'ndeki “Amnezi () Anamnezi” adlı sergisi ve Hüseyin Ertunç'un 29 Kasım – 24 Aralık 1994 tarihlerinde²⁹⁹¹ Tem Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisini biçimsel yaklaşımlarındaki yetkinlikleri ve resim formasyonundaki ustalıkları açısından takdir eder.²⁹⁹²

Selma Gürbüz'ün “*Binüçgece*” adlı sergisi 27 Aralık 1994 – 21 Ocak 1995 tarihlerinde Tem Galerisi'ndeki gerçekleşir.²⁹⁹³ Sezer Tansuğ, sanatçının erotik çalışmalarından oluştuğunu belirttiği sergisinde, kaligrafik etkili figüratif anlayışını Ortadoğu raksının modern kareografik yorumlarına dönüştürdüğü değerlendirmesinde bulunur.²⁹⁹⁴ Bircan Ünver, Selma Gürbüz'ün Avrupa'daki başarılarına dikkat çeker. Sergide yer alan çalışmaların düşsel bir atmosfer içerisinde, zekice kurgulanmış görsel oyunlar içerdiğini gözlemler. Gürbüz'ün sergiyi “*yeni bir serüven*” olarak nitelediğini vurgulayan Ünver, sanatçının “*Yılanlar*” serisi ile keşfettiği erotizmi, “*Binüçgece*” sergisinde “*gizli bir erotizme*” dönüştürdüğü görüşündedir.²⁹⁹⁵

3.1.5.6. 1995-1996 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Adnan Varınca, yeni çalışmalarını 1995 yılı Ocak ayında Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde sergiler. Köksal'a göre Adnan Varınca, resimlerini herhangi bir konu ve tema ile sınırlanmayı reddeder. Kendine özgü biçimsel anlayışını taviz vermeksizin sürdürür. Doğadan hareketle ürettiği resimlerinde yer alan objeleri, “*hem nesne olarak hem de nesne dışı bir varlık olarak*”, doğa ile doğa-dışı karşıtlığı içerisinde ele alır. Natürmort çalışmalarında, nesnenin doğal dokusuna sadık kalarak renk aracılığıyla görsel bir strüktür yaratır. Son dönem çalışmalarında ise etkili ve sıcak renk değerleri öne çıkar. Biçimsel değerlerde organik ilişkiler yerine, nesnelere özüne ve

²⁹⁹⁰ Anonim, *agm. (1995a)*, s. 79.

²⁹⁹¹ Anonim, “Aralık '94 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 194, İstanbul 1994, s. 96.

²⁹⁹² Sezer Tansuğ, “Sergiler Bolluğundan Seçmeler”, *Türkiye'de Sanat*, 17, İstanbul 1995b, s. 34-39.

²⁹⁹³ Anonim, *agm. (1995a)*, s. 79.

²⁹⁹⁴ S. Tansuğ, *agm. (1995b)*, s. 37.

²⁹⁹⁵ Bircan Ünver, “Selma Gürbüz: Yılanlardan, Meleklerin Cinsiyeti ve Binüçgece'ye”, *Anons*, 46, İstanbul 1995, s. 20-21.

doğal strüktürüne uyumlu olarak kendi iç yaşantısının yansımalarını görmek mümkündür. Ahmet Köksal, Adnan Varınca'nın resimlerini, “*bir nesnenin kendi derinliğine, durağanlığına, görselliğine ve bulunduğu zamana karşı koyan büyümlü bir dirence dönüşmesi*” olarak yorumlar.²⁹⁹⁶

Mustafa Ata'nın yeni sergisi, 19 Ocak- 25 Şubat 1995 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde düzenlenir.²⁹⁹⁷ Canan Beykal, Mustafa Ata'yı “*temelinde fovizm yatan bir dışavurumu*” olarak niteler. Der Blaue Reiter grubuna yakın olduğunu, nesnel gerçeklikten ziyade lirik bir anlatıma yöneldiğini belirtir. Beykal'a göre Mustafa Ata yenilik ereği ile kütleleri dağıtan, renk kümelerini parçalayan, rengin şiirselliği, ruhsallığı ve psikolojik etkilerini içerik ile örtüştürmeye çabalayan renkçi bir ressamdır. Parçalı figürasyon anlayışında dengeli deformasyonlar ile dışavurumcu geleneğin temel niteliklerini sürdürür. Eserlerinde toplumsal olaylara ve çağdaş insanın varoluş sorunlarına ilişkin ilgileri kadar doğaya yönelik araştırmaları sentezci bir yaklaşım ile bütünlenir.²⁹⁹⁸

Habib Gerez, Nur Göksü ve Maria Kılıçlıoğlu'nun ortak sergisi, 20 Ocak 1995'te Mövenpick Sanat Galerisi'nde açılır. Berika İpekbayrak, sergiye ilişkin incelemesinde, Habib Gerez'in yenilikçi yönüne dikkat çeker. Sanatçının sergide yer alan eserlerinin çevre kirliliğine karşıt bir biçimde canlı ve dinamik olduğunu belirtir. Uyumlu renk armonilerinin bütünlüklü yapısını, spatül darbeleri ile tüm yüzeye yaydığı renk ve biçimlerle pekiştirdiğini gözlemler. Aydoğdu'nun zaman zaman pistole ve şablonlar kullanarak soyut bir anlatıma yöneldiğine dikkat çeker. Nur Göksü'nün çalışmalarında sağlam bir kompozisyon anlayışını takdir eder. Sergide yer alan eserlerinin “*titiz, uzun uğraşlar sonucu renkçi ve empresyonist bir anlayışın*” özgün örneklerini verdiği değerlendirilmesinde bulunur.²⁹⁹⁹

Recep Adakçılar'ın yeni eserlerinden oluşan resim sergisi, Yasemin Kumral Sanat Galerisi'nde 27 Ocak – 28 Şubat 1995 tarihleri arasında gerçekleşir. Sergide, sanatçının suluboya ve karışık teknikte üretilmiş yirmi beş eseri teşhir edilir. Ayla Ersoy, Recep Adakçılar'ın Bolu temalı eserlerinde ayrıntılardan kaçınan özgün bir üslup gözlemler. Sanatçının suluboya tekniğindeki yetkinliğine dikkat çeker. Ersoy'a göre

²⁹⁹⁶ Ahmet Köksal, “Doğa, İnsan ve Yaşam Çevresinde”, *Milliyet Sanat*, 353, İstanbul 1995a, s. 42.

²⁹⁹⁷ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 5, İstanbul 1995b, s. 31.

²⁹⁹⁸ Canan Beykal, “Virgülü ve Noktasıyla Mustafa Ata”, *Türkiye'de Sanat*, 17, İstanbul 1995, s. 14-19.

²⁹⁹⁹ Berika İpekbayram, “Üç Sanatçı Bir Sergi”, *Anons*, 47, İstanbul 1995, s. 26.

sanatçının eserlerinde baskın unsur renklerdir. Mavi, gri, beyaz gibi soğuk renklerin egemen olduğu peyzajlarında, geniş lekelerle tüm yüzeye yayılan renklerin oluşturduğu dokular dikkat çekicidir. Farklı renklerin karışımından oluşan yeni ve özgün renkler zengin bir anlatımın başat öğeleri olur.³⁰⁰⁰

Serap Demirağ'ın “*Ve Işık... Ve Ateş*” adlı sergisi, 1 Şubat – 22 Şubat 1995 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi’nde düzenlenir.³⁰⁰¹ Sezer Tansuğ, Serap Demirağ'ın çalışmalarında “*klasik figür anularının*”, tuval yüzeyine dağılmış doğal nesne görünümlerin ve yapay formların gerçeküstücü bir anlayışta ele alındığını belirtir. Sanatçının kozmik formları çağrıştıran amorf dokular ve nesnel ışık kullanımıyla gerçekleştirdiği uzay çağrışımlarını “*bir tür evren parodisi*” olarak yorumlar. Parodi kavramını çağdaş sanattaki olumlu ve çoğulcu içeriğine dikkat çeken Tansuğ, parodiyi “*postmodern safsataları basite indirgeyerek anlaşılır kılma*” yöntemi olarak kavrar. Tansuğ’a göre Demirağ'ın çalışmalarında klasik dönemin ünlü ressamlarının yaklaşımlarına atıfta bulunan figürler parodi kavramını tarihsel bir bağlama genişletir.³⁰⁰² Önder Şenyapılı, Demirağ'ın çalışmalarındaki elma, nar, kiraz gibi organik nesnelere sembolik kullanımlarına dikkat çeker. Sanatçının sergi öncesinde, izleyicilere yapıtları açıklayan notlar dağıtmasını, eserlerdeki sembolik yapının anlaşılması açısından doğru bir uygulama olarak değerlendirir. Sanatçının güçlü görsel dilini ve özgün imgelemine takdir eder.³⁰⁰³ Ahmet Köksal, Serap Demirağ'ın organik nesnelere ile kurduğu düzenlemelerinde varoluşun “fizikötesi” anlamlarını çözmeye çalışan bir görselliği hedeflediği görüşündedir. Demirağ'ın resimlerinin “*içgüdüler, sezgiler, avangart, evrensel, tarihsel birikimler sentezinde*” biçimlendiğini söyler. Köksal’a göre sanatçının belirli bir temaya bağlanmadan, zengin bir teknik çeşitlilik içerisinde çeşitli kültürlere referanslar verdiği resimleri “*süperdoğalcılık*” kavramı çerçevesinde düşünülmelidir.³⁰⁰⁴ Abdülkadir Günyaz, Serap Demirağ'ın gerçekçilikten fantastik anlatıma değgin çağdaş yaklaşımlarının fizik ve fizikötesi çözümlenmeler içerdiği kanısındadır. Demirağ'ın eserlerini Magritte'in çalışmalarına benzeten Günyaz,

³⁰⁰⁰ Ayla Ersoy, “Recep Adakçılar’dan Bolu Yorumları”, *Anons*, 47, İstanbul 1995, s. 33.

³⁰⁰¹ Anonim, “Şubat ’95 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995c, s. 96.

³⁰⁰² Sezer Tansuğ, “Yeni Yorumlar Yeni İvmeler”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995c, s. 8-9.

³⁰⁰³ Önder Şenyapılı, “Serap, Serap Mıdır?”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995, s. 10-11.

³⁰⁰⁴ Ahmet Köksal, “Serap Demirağ’ın Doğaüstü Fantastik Yorumları”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995b, s. 12-13.

resimlerin felsefi bir derinlik içerisinde tasavvufi çağrışımları olduğunu savlar.³⁰⁰⁵ Ayla Ersoy ise Serap Demirağ'ın çalışmalarını, Türk resminde kendine özgü değerler taşıyan farklı yaklaşımları açısından takdir eder. Nesnelerin gerçek yaşamdan arınarak yeni anlamlar ile bütünleştiğini belirten Ersoy, sanatçının çeşitli tarihsel atıflar içerisinde nesne – mekân ilişkisine odaklandığı görüşündedir.³⁰⁰⁶ Begüm İlgenli ise Demirağ'ın Anadolu'nun otantik havasını, çeşitli tarihsel ve kültürel değerlerden hareketle izleyicilerin hem görsel duyumlarına hem de düşüncelerine hitap edecek bir anlayış ile aksettirdiği değerlendirmesinde bulunur.³⁰⁰⁷

Gökhan Anlağan'ın yeni resim sergisi 3 Şubat – 1 Mart 1995 tarihlerinde Ankara Vakko Sanat Galerisi'nde açılır.³⁰⁰⁸ Fatoş Şenoğlu, Anağan'ın eserlerinde mavi ve mavi tonlarının egemen olduğu çalışmalarında iç ritim ve dinamizmin ışık ve renk kontrastları ile etkili bir biçimde verildiğini gözlemler. Espasta hareketlilik kazanan formların yüzey ile ilişkilendirilmesindeki incelikli işçiliği takdir eder. Pürüzsüz boya dokusunun, renk kontrastlarının ve armoninin yarattığı derinlik hissinin, tuvalin yüzeyinde dengeli ve uyumlu bir bütünlüğe ulaştığı çıkarımında bulunur.³⁰⁰⁹

Asım Yücesoy'un yeni eserlerinden oluşan sergisi 8 Şubat – 28 Şubat 1995 tarihlerinde Ankara Kızılay Sanat Galerisi'nde açılır.³⁰¹⁰ M. Zahit Büyükişleyen, sergiye ilişkin yazısında, sanatsal üretimin duygusal ve düşünsel içeriğin biçim kazandığında gerçekleşebileceğini belirtir. Bu sürecin ise sanatçının tüm benliği ile geliştiğini belirtir. Bir serüven olarak nitelediği bu süreçte, sanatçıların biçimsel açıdan özgün çözümlere ve ifade biçimlerine ulaşması gerektiğini vurgular. Bu bağlamda Asım Yücesoy'un eserlerini “*akademik kalıplaşmanın ölçütleri dışına çıkan, aşırı düşünsel bir denetim uygulanmaksızın, içeriksel yüklerinin spontane bir duyuş fantezisiyle*” oluşturulduğu çalışmalar olarak yorumlar. Resimde nitelikli aritmetik arayışların çoğu

³⁰⁰⁵ Abdülkadir Günyaz, “Serap Demirağ Resmi Giderek Çağdaşı ve Evrenseli Yakalıyor”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995a, s. 14-15.

³⁰⁰⁶ Ayla Ersoy, “Demirağ'ın Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995, s. 16.

³⁰⁰⁷ Begüm İlgenli, “Geçmişten Geleceğe Köprü”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995, s. 18.

³⁰⁰⁸ Anonim, *agm. (1995c)*, s. 98.

³⁰⁰⁹ Fatoş Şenoğlu, “Gökhan Anlağan Resminin Düşündürdükleri”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995, s. 69.

³⁰¹⁰ Anonim, *agm. (1995c)*, s. 98.

ressam için “*handikap*” anlamına geldiğini söyleyen Büyükişleyen, Asım Yücesoy’un eserlerinde bu dengelerin çok iyi algılandığı yorumunda bulunur.³⁰¹¹

Hale Arpacıoğlu’nun “1994 Doğumları” adlı resim sergisi 9 Şubat – 6 Mart 1995 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Fatma Oran, Hale Arpacıoğlu’nun “*öz bilincini figürle ve renkle dışa vuran bir ressam*” olarak niteler. Eserlerinin belirleyici niteliğinin bilinçaltına ilişkin süreçler ve psikolojik etkileşimler olduğunu belirtir. Çalışmalarındaki doğaçlama süreçlere dikkat çeker. Doğal bir akışta gelişen imge, renk, armoni ve form dengelerinin “*sezgi*” ve “*kendiliğindenlik*” içerdiğini vurgular. Resimlerinde rahat ve şiddetli fırça vuruşları ile oluşturduğu kalın konturlu figürlerin deforme edilmiş yapılarının altını çizer. Fatma Oran’a göre, sanatçının son sergisinde öne çıkan “*bakış*” kavramı toplumsal yaşamın iç dünyaya yansımaları çerçevesinde “*şiddetli bir duygusallık*” içerir.³⁰¹²

Fevzi Karakoç’un yeni eserlerinden oluşan sergisi, 21 Şubat – 18 Mart 1995 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi’nde açılır.³⁰¹³ Emre Baykal, Fevzi Karakoç’un çalışmalarında düz, durağan zeminler üzerinde fırça ve figüratif hareketler ile gerilimli bir denge oluşturmaya çalıştığını düşünür. Sanatçının eserlerinde minyatür sanatı ve yerel motiflerin etkilerini gözlemler. Figürlerin olaylardan soyutlanarak resmin görsel bir elemanı haline geldiğini belirtir. Tekrarlar içeren at figürlü resimlerde, atların yüzeye gelişigüzel serpiştirilmesinin, resimlere devingen bir dinamizm kattığını vurgular.³⁰¹⁴ Ahmet Köksal, Fevzi Karakoç’un yeni eserlerinde sanatçının belirli motif ve temalar üzerindeki sezgisel ve araştırmacı yaklaşımlarını övgüyle karşılar. Köksal’a göre, Karakoç’un önceki resimlerinde ele aldığı at ve atlı figürleri, yeni biçimsel çözümlemelere ulaşır. Sergide yer alan eserlerde, espas dışı bir düzlemde, tuvallerden taşan boyutlarda ele alınan at figürleri, sınırlı renkler içeren yüzeylerde dinamik biçim dağılımlarıyla soyut bir nitelik kazanır.³⁰¹⁵

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi’nde, 1995 yılı Mart ayında İstanbul’da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Leyla Gamsız’ın İş Bankası Parmakkapı Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının “*kararlı, yalın ve duyarlı biçim*

³⁰¹¹ M. Zahit Büyükişleyen, “Gizemli ve Lirik Bir Atmosfer Ressamı Asım Yücesoy Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 196, İstanbul 1995, s. 82-83.

³⁰¹² Fatma Oran, “Bakışların Vampir Öpücükleri”, *Anons*, 47, İstanbul 1995, s. 17.

³⁰¹³ Anonim, “Fevzi Karakoç’un Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*, 22 Şubat 1995, s. 12.

³⁰¹⁴ Emre Baykal, “Yerellikten Evrenselliğe Fevzi Karakoç”, *Anons*, 47, İstanbul 1995, s. 18-19

³⁰¹⁵ Ahmet Köksal, “Mart Ayının Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 356, İstanbul 1995c, s. 47.

anlayışı ile renkçi – lekeci atmosferi” sürdürdüğünü belirtir. Önceki sergilerinde görülen deformasyona dayalı çıplak figürlere ve portrelere dikkat çeker. Çıplak figür düzenlemelerinde “akademik görüşün çizgi sağlamlığı ile saydam ve pastel renklerin göz beğenisine yakın uyumlarını” yalın bir anlayış ile ele aldığını gözlemler. Sergide yer alan natürmort – portre karışımı düzenlemeleri ise ilginç bulur. Gamsız’ın “renk, kompozisyon ve formlarındaki sadeliğe” öncelik verdiğini söyler. Sergide yer alan eserlerde Matisse ve Fikret Mualla’nın etkilerine dikkat çeken Köksal, sanatçının yarı soyut ve dengeli kompozisyon anlayışını takdir eder. Mustafa Pilevneli’nin Nişantaşı Artisan Galerisi’ndeki suluboya sergisinde, sanatçının Bodrum, Marmaris, Gümüşlük gibi yörelerin doğal görünüşleri ve yaşam atmosferine odaklandığını aktarır. Pilevneli’nin suluboyanın göz beğenisine dayanan incelikli, saydam ve atak renk oluşumları ile soyut ile somut biçim, leke, doku ilişkilerini ustaca yansıttığını düşünür. Necmettin Özlü’nün Milli Reasürans Sanat Galerisi’ndeki sergisini özgün soyut yaklaşımları açısından ilgi çekici bulur. Köksal’a göre, Özlü, inorganik dünya ile atomlara ilişkin küçük parçacıkları soyut bir düzende kurgulayarak evrenin oluşumunu görsel bir yoruma dönüştürür. Eserlerinde kozmik bir düzeni vurgular. Resimlerindeki gizemli, ritmik renk atmosferine eklediği yaldızlı kaligrafik öğeler ile karmaşadan arınmış soyut bir görselliğe ulaşır.³⁰¹⁶

Orhan Taylan, yeni çalışmalarını, 7 Mart – 30 Mart 1995 tarihlerinde Karsu Sanat Galerisi’nde sergiler. Banu Vural, Orhan Taylan’ın Batı’nın tahakkümünü kabul etmeksizin yerel ve Batı kültürünün yan yana yaşadığı bir kültür anlayışını savunduğunu belirtir. Sanatçının bu yaklaşımının, egemen kültüre bir alternatif olmaktan ziyade, “insancıl bir yeryüzü kültürünün içinde özgün bir kimlik” özlemi olduğunu vurgular. Vural, Orhan Taylan’ın geleneksel çoğaltma tekniklerini reddedip “demokratik çoğaltma” adını verdiği çalışmalarına dikkat çeker. Geleneksel baskı tekniklerinin “numaralandırılmış” yapısının sanat eserlerine “menkul değer” anlamı yüklediğini savunan Taylan, kaliteli, ucuz ve sınırsız sayıda çoğaltılabilecek resimler üretmeyi amaçlar. Bu doğrultuda cibachrome, ozalit, fotokopi, ofset baskı gibi çeşitli çoğaltma tekniklerini kullanır. Banu Vural’a göre Orhan Taylan, “taşra modernizmi ve resmi folklorizm ile hiçbir zaman uzlaşmamış” bir sanatçı olarak resmi, akademik sanat çevrelerine mesafelidir. Bu bağlamda egemen sanatsal eğitimin ötesinde, “resmin

³⁰¹⁶ A. Köksal, *agm. (1995c)*, s. 45-47.

varoşlarından” başlamayı ve hayali anlatımlara imkân veren bir resim dili oluşturmayı tercih eder.³⁰¹⁷

Teoman Südor’un otuzuncu sanat yılına özel gravür sergisi 8 Mart – 29 Mart 1995 tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi’nde açılır.³⁰¹⁸ Abdülkadir Günyaz, Teoman Südor’un ilk yıllarındaki litografi çalışmalarının yerini, sonraki yıllarda gravür çalışmalarının aldığını anımsatır. Erken dönem çalışmalarında, 1968 yılındaki öğrenci hareketlerinin etkisi ile toplumsal içeriklere odaklandığını belirtir. 1970’li yıllarda ise sosyal yaşamdaki gelişmeler ışığında soyut çalışmalara yöneldiğine dikkat çeker. İstanbul temalı çalışmalarında canlı renklerin ve geometrik yapıların öne çıktığını vurgular. Baskı kopyalarının az sayıda tutulduğuna dikkat çeken Günyaz, Teoman Südor’un çalışmalarının gerçek özgün eser niteliğinde olduğu yorumunda bulunur.³⁰¹⁹

Tülay Tura Börtecene’nin son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 8 Mart – 31 Mart 1995 tarihlerinde Ankara Vakko Sanat Galerisi’nde açılır.³⁰²⁰ Ferit Edgü, sanatçının bilinçli ve belirli bir hedef doğrultusunda yapılanmış biçimsel yaklaşımlarına dikkat çeker. Börtecene’nin 1982 – 1986 dönemlerindeki figüratif çalışmalarında önde gelen öğenin ifade olduğunu anımsatır. 1990’lı yıllarda ürettiği eserlerinde ise renkler ve lekelerden kurulan, nesnel dünyayı yansıtmayan, “*yalnızca resmin kendine özgü ifadesi*” olduğu görüşündedir. Edgü’ye göre, Börtecene’nin figüratif soyutlamalarında insan, donuk bir gerçekliğin ötesinde düşleri içerisinde resmedilir.³⁰²¹

Erol Eruğur’un kişisel sergisi 15 Mart – 30 Nisan 1995 tarihlerinde Casa Pera Art Galerisi’nde düzenlenir.³⁰²² Nurper Demirhan, sanatçının çalışmalarında çizginin yalın akıcılığı ile çizilmiş desenler, yakın tonlardaki renklerin oluşturduğu karşıtlıklar ve figüratif deformasyonlara dikkat çeker. Tematik açıdan yaşam ve ölüm döngüsüne odaklandığını aktarır. Erol Eruğur’un resimlerinin mağara resimlerinin formlarından Doğu mistisizmine dek geniş bir etki alanı içerdiğini gözlemler. Figürlerdeki yalın ve hacimli yapının ışık – gölge ile desteklendiğini belirtir. Deformasyonların kimi zaman karikatür sınırına ulaştığını vurgulayan Demirhan, figürlerin hareketliliğine karşılık

³⁰¹⁷ Banu Vural, “Orhan Taylan”, *Anons*, 49, İstanbul 1995, s. 14-17.

³⁰¹⁸ Anonim, “Galeriler”, *Anons*, 48, İstanbul 1995d, s. 46.

³⁰¹⁹ Abdülkadir Günyaz, “30. Sanat Yılı Kutlayan Bir Sanatçı Teoman Südor”, *Anons*, 48, İstanbul 1995b, s. 30.

³⁰²⁰ Anonim, “Börtece’nin Yapıtları Vakko Ankara Sanat Galerisi’nde”, *Cumhuriyet*, 6 Mart 1995, s. 15.

³⁰²¹ Ferit Edgü, “Tülay’ın Son Resimleri”, *Cumhuriyet*, 8 Mart 1995, s. 13.

³⁰²² Anonim, “Galeriler”, *Anons*, 49, İstanbul 1995e, s. 42.

çevrelerindeki düz hatlar ile tezatlıklar yarattığı görüşündedir. Sanatçının çalışmalarını “*alışılmışın dışında, hassas ifadeler içeren*” resimler olarak niteler.³⁰²³

Semra Göney’in yeni sergisi 25 Mart – 14 Nisan 1995 tarihlerinde Taksim Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Abdülkadir Günyaz, Semra Göney’in sanat çevrelerinde amatör ve otodidakt olarak nitelenmesine karşın “*sanatın soylu dürtüsünü yüreğinde duyup gereğini yerine getiren*” bir sanatçı olarak niteler. Dinçer Erimez, Devrim Erbil, Atilla Tos, Mehmet Güteryüz gibi sanatçıların atölyesinde çalıştığını anımsatır. Semra Göney’in eserlerinde çizginin rengin ve lekenin soyut sanattaki “*gizini*” yakalama yolunda bilinçli bir aşamaya ulaştığını düşünür. Son dönem çalışmalarında siyah ve beyaza indirgenmiş renklerle soyut sanatın spontane, çarpıcı etkilerini başarı ile yansıttığını gözlemler. Figüratif soyutlamalarında psikolojik etkiler taşıyan içeriğin yanı sıra biçimsel yapılanmayı takdir eder.³⁰²⁴

Rıfat Koçak’ın “*Balıkların Gecesi*” adlı sergisi, 23 Mart – 17 Nisan 1995 tarihlerinde Maltepe Sanat Galerisi’nde açılır. Engin Turgut, Rıfat Koçak’ın sergisini edebi bir dil ile incelediği yazısında, sanatçının çok figürlü kompozisyonlarında teknoloji ile mekanikleşen dünya karşısında varoluşsal temalara odaklandığını belirtir. Turgut’a göre sanatçının çizgisel zenginliği ve espastaki ustalığı öne çıkan unsurlardır. Detaycı bir anlatımın eşlik ettiği eserlerinde, sentetik bir yaşam ile zıtlıklar oluşturan figüratif soyutlamalar görülür. Engin Turgut, sergiyi “*seyredenle seyredilen arasında mahcup bir dengenin melankolisi*” olarak niteler.³⁰²⁵

Cüneyt Aksoy’un son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 28 Mart – 13 Nisan 1995 tarihlerinde Akbank Sanat Galerisi’nde açılır.³⁰²⁶ Ekrem Kahraman, Cüneyt Aksoy’un öznel bir yaklaşım içerisinde bilinçdışı imgelere yöneldiğini belirtir. Soyutlanmış yüzeyler içerisine canlı renkler ile oluşturulmuş nesne ve figürlere dikkat çeker. Kobalt mavi, kırmızı, gri, beyaz lekelerin yüzeyi doldurduğunu gözlemler. Ekrem Kahraman’a göre sanatçının çalışmalarında Burhan Uygur’un primitivizmi, Komet’in düşselliği, Alaeddin Aksoy’un absürt ifadeciliği, William Turner’ın salt duyumlara yönelik yaklaşımı, Georg Baselitz’in boya tekniği, Enzo Cucci ve Francesco

³⁰²³ Nurper Demirhan, “Resimde Yaşam – Ölüm Döngüsü”, *Anons*, 49, İstanbul 1995, s. 38.

³⁰²⁴ Abdülkadir Günyaz, “Semra Göney’de Üslup Seçkinleşmesi ve Yalında İçerik Zenginliği”, *Sanat Çevresi*, 198, İstanbul 1995c, s. 52-53.

³⁰²⁵ Engin Turgut, “Rıfat Koçak Resmi Üzerine Deniz Üstü Bir Uçurtma Denemesi”, *Sanat Çevresi*, 198, İstanbul 1995, s. 67.

³⁰²⁶ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 7, İstanbul 1995f, s. 30.

Clemente'nin sentezci yaklaşımlarının dışavurumcu yansımaları görülür. Cüneyt Aksoy'un sahne dekoru alanındaki eğitiminin izleri “*yüzeydeki boya lekelerinden oluşmuş rastlantısal dokularda*” görülür. Psikolojik bir gerginlik ve romantik yaklaşımların görüldüğü çalışmalarında öznel, hayalperest ve içe kapanık bir rıh hali egemendir.³⁰²⁷

Zeynep Dilek Çetiner'in yeni sergisi 31 Mart – 19 Nisan 1995 tarihlerinde Akbank Bahariye Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Sezer Tansuğ, Çetiner'in serbest renk kullanımı ve yetkin desen anlayışını takdir eder. Sanatçının nakış geleneklerine özgü stilize motifleri katı biçimsel yapılarından sıyrarak özgün soyutlamalara ulaştığını gözlemler. Tansuğ'a göre sanatçının çalışmalarında organik beden oluşumlarına sert ve köşeli çizgisel müdahalelerin yer aldığı konstrüktivist yaklaşımlar görülür. Nakış duyarlılığına bağlı soyut çalışmaları, kimi zaman amorf bir biçimlenmeye dönüşür.³⁰²⁸ Abdülkadir Günyaz, Çetiner'in eserlerinde doku zenginliği içerisinde birbirine kaynaşmış canlı renklere dikkat çeker. Günyaz'a göre, sanatçının kompozisyonları doğallıktan taviz vermemekle birlikte bütünlüklü bir yapı içerisinde kurgulanır.³⁰²⁹

Türkân Torumtay'ın yeni kişisel sergisi 1 Nisan – 15 Nisan 1995 tarihlerinde İstanbul Deniz Müzesi Sanat Galerisi'nde açılır. Abdülkadir Günyaz, Torumtay'ın bilinçli, dengeli ve tutarlı resimlerini takdir eder. Geniş espasları “*düşleyen*” doğa görünümünün, sanatçının öznel yaklaşımları çerçevesinde kurgulandığını belirtir. Yalın anlatımında simgesel nitelikler gözlemler. Günyaz'a göre Torumtay'ın eserleri düşsel bir atmosfer içerisinde lirik bir doğa anlayışını yansıtır.³⁰³⁰

Hasibe Yaşın'ın kişisel sergisi 1995 yılı Nisan ayı içerisinde Ankara Dedeman Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Kayıhan Keskinok, Yaşın'ın eserlerini “*nesnelciliğin üsluplaşmaya neden olabilecek ölçüdeki idealizminden kaynaklanan gizemleri*” ile dikkat çektiği yorumunda bulunur. Çağdaş estetiğin, sonucu önceden tahmin edilebilen bir öznelciliği, idealizmi ya da soyutlamayı tercih etmediğini vurgulayan Keskinok, çağdaş sanatın kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan biçimsel değerleri aradığını

³⁰²⁷ Ekrem Kahraman, “Cüneyt Aksoy: Fırça Vuruş – Boya Sürüş ve İmge”, *Genç Sanat*, 9, İstanbul 1995, s. 28-29.

³⁰²⁸ Sezer Tansuğ, “Nakış ve İnşa Arası Bir Soyutlama”, *Sanat Çevresi*, 198, İstanbul 1995d, s. 44.

³⁰²⁹ Abdülkadir Günyaz, “Zeynep Dilek Çetiner'de Özgün Bir Soyutlamanın Tadı”, *Sanat Çevresi*, 198, İstanbul 1995d, s. 45.

³⁰³⁰ Abdülkadir Günyaz, “Türkân Torumtay'ın Resimleri Kişisel Beğenilerin Ötesinde de Varoluyor”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1995e, s. 28-29.

belirtir. Bu bağlamda Hasibe Yaşın'ın resimlerinde, sanatçının klasik açık – koyu karşıtlığına dayanan tekniği ve modle uygulamalarının çağdaş renkçilikle bağdaştırıldığı bir senteze ulaşıldığı görüşündedir.³⁰³¹

Yasemin Gülerhan'ın ilk kişisel sergisi, 15 Nisan – 2 Mayıs 1995 tarihlerinde Almelek Sanat Galerisi'nde açılır. Ayla Ersoy, Yasemin Gülerhan'ın yağlıboya tekniğindeki büyük boyutlu çalışmalarında tarih, kültür ve sanat öğelerini diyalektik bir yaklaşımla ele aldığını belirtir. Sanatçının ince boya sürüşü ve titiz işçiliği ile nesnel dünyadan seçerek bir araya getirdiği öğeleri klasik biçimsel formlar ile şekillendirdiğini gözlemler. Kompozisyonlarda yer alan öğelerin gerçeküstücü yaklaşımlar ile zenginleştirildiğini vurgular. Gülerhan'ın sanat tarihinin başyapıtlarından yaptığı alıntılar ile postmodernist çağrışımlara yer verdiği çalışmalarını “*düşünsel ve eleştirel bir altyapı*” üzerine temellendirdiği görüşündedir.³⁰³² Ahmet Köksal'a göre Yasemin Gülerhan'ın resimlerinde doğanın objektif görünümüne öznel bir duyarlılık ile eklediği düşünsel anlamlar ilgi çekicidir. Sanatçının espas ilişkileri ve sentezci figür yorumlarında düşünsel derinlik öne çıkar. Kimi zaman kendi çektiği fotoğrafların objektif gerçekçiliğinden yararlanan Gülerhan, detaylara önem verdiği renkçi tutumuyla çevre kirlenmesi ve tarihsel pitoreskin bozulması gibi konulara odaklanır. Ahmet Köksal, Gülerhan'ın güncel sorunlara görsel yorumlar getiren sentezci bir sanat görüşüne sahip olduğu kanısındadır.³⁰³³ Sezer Tansuğ ise Gülerhan'ın tüketim toplumu içerisinde sıkışmış insanın sorunlarına odaklandığını söyler. Tansuğ'a göre sanatçının natürmortlarında, özgün bir yaklaşım ile bir doğa kesitinin durağan ve devingen karşıtlığını içeren gerilimler hâkimdir. Nostaljik ve tarihsel gerçekçi atıfların çağdaş yaşamın incelenmesine yönelik çabalarını başarılı bulur.³⁰³⁴

Yüksel Özen'in 1980'li yılların sonundan itibaren ürettiği eserleri kapsayan yeni sergisi 18 Nisan – 19 Mayıs 1995 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³⁰³⁵ Ahmet Köksal, sanatçının önceki dönem eserlerinde özgür renk çağrışımları içeren, lekeler ve kaligrafik öğelerin ön planda olduğu yeni dışavurumculuk ekolüne dayanan soyut anlayıştaki çalışmalarını anımsatır. Yeni sergisinde, soyut dönemdeki biçimsel

³⁰³¹ Kayıhan Keskinok, “Dedeman Sanat Galerisi'nden”, *Yeni Ankara Sanat*, 1, Ankara 1995, s. 20.

³⁰³² Ayla Ersoy, “Yasemin Gülerhan'ın İlk Kişisel Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 198, İstanbul 1995, s. 10.

³⁰³³ Ahmet Köksal, “Yasemin Gülerhan: Görünenin Ötesine Uzanan Bir Gerçeklik”, *Sanat Çevresi*, 198, İstanbul 1995d, s. 8-9.

³⁰³⁴ Sezer Tansuğ, “Dolaylı Yansımalar, Dolaylı Zıtlıklar”, *Sanat Çevresi*, 198, İstanbul 1995e, s. 6-7.

³⁰³⁵ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 8, İstanbul 1995g, s. 30.

yaklaşımlarından uzaklaşmadan figüratif resme geçiş sürecinin örneklerinin yer aldığını belirtir. Organik çıplak kadın figürlerinin, yüzeyde siyah – beyaz ve sınırlı renkler ile biçimlendiği şematik yaklaşımlara dikkat çeker. Köksal’a göre “Suçluluk”, “Yalnızlık”, “Varılmayan” gibi soyutlama dozu yoğun, coşkulu, disiplinli renk ve lekelerin ağırlıkta olduğu eserlerinde, soyut dönem çalışmaları ile çelişkiye düşmeden özgün bir anlatıma ulaşır.³⁰³⁶

Alp Tamer Ulukılıç’ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 21 Nisan – 31 Mayıs 1995 tarihlerinde PG Art Gallery’de düzenlenir. Sezer Tansuğ, sergiye ilişkin yazısında figüratif – soyut ayrımının “bir tür bağınazlık” olduğunu savunur. Son dönemlerde genç ressamların figür – soyut ayrımından uzaklaşarak, özgür arayışlara yöneldiğini belirtir. Ulukılıç’ın çalışmalarını, genç sanatçıların bu yaklaşımları çerçevesinde irdeler. Tansuğ’a göre Alp Tamer Ulukılıç’ın figüratif yorumlarında bireysel yaşantı ile toplumsal yaşamın çelişkili yönlerini ele aldığını belirtir. Otobiyografik nitelikler taşıyan olayları konu aldığı resimlerinde sinematografik bir yaklaşım ile “yoğun resimsel atmosfer bilincini” örtüştürdüğünü gözlemler. Tansuğ’a göre, Ulukılıç’ın çalışmalarında kübik, dikdörtgen ve dairesel alan ayırıştırılmaları, resim düzlemine özgü perspektifler kazandırır. Resim dizileri oluşturmaya elverişli motif ve temalar, sergi genelinde bütünlüklü bir atmosfer yaratır.³⁰³⁷ Ahmet Köksal’a göre Alp Tamer Ulukılıç’ın eserleri insan ilişkileri ve toplumsal yaşama özgü mesajlar içerir. Eski aile fotoğraflarından hareketle dondurulmuş anları, birey, toplum ve zaman bağlamında özgün bir biçim düzeyinde irdeler.³⁰³⁸

Ayten Yetiş Doğu’nun yeni çalışmalarından oluşan sergisi 24 Nisan – 8 Mayıs 1995 tarihlerinde Ankara İş Bankası Sanat Galerisi’nde düzenlenir.³⁰³⁹ Alpay Kartekin, Ayten Yetiş Doğu’nun monokrom tekniğin kısıtlı koşullarında ustalıklı bir yalın anlatıma ulaştığını düşünür. Sanatçının Alev Ebüzziya’nın seramiklerinden etkilenerek üretmeye başladığı küp ve çömlek resimlerinde, objelerin soyutlanmış mekânlar içerisinde mavi rengin egemenliğinde ele alındığını aktarır. Mavi ışığın tonlarından oluşan çalışmalarında kare ve dikdörtgen planlı mekanların seramik formların

³⁰³⁶ Ahmet Köksal, “Yüksel Özen Tem’deki Sergisiyle Yeni Bir Değişim Sürecinde”, *Anons*, İstanbul 1995e, s. 35.

³⁰³⁷ Sezer Tansuğ, “Genç Bir Sanatçının Figür Resmi Alanında Sorumluluk Bilinci”, *Sanat Çevresi*, 199, İstanbul 1995f, s. 30.

³⁰³⁸ Ahmet Köksal, “Kuvayi Milliye Atları”, *Milliyet Sanat*, 360, İstanbul 1995f, s. 46-47.

³⁰³⁹ Anonim, *agm. (1995g)*, s. 31.

yuvarlaklığı ile geometrik bir dengeye ulaştığını gözlemler. Kartekin'e göre, Ayten Yetiş Doğu'nun çalışmalarında gölge, aydınlık, keskinlik ve yuvarlaklık gibi karşıtların uyumu ile mekân dünyadan soyutlanır. Sergide yer alan Boğaziçi peyzajlarında ise çoklu tuvallerin oluşturduğu düzenlemelerde mavi rengin hâkimiyetinde naif yaklaşımlar görülür. Kartekin, sergiyi "görsel heyecanın düşünsel kalıcılığa dönüştüğü mavi bir yolculuk" olarak yorumlar.³⁰⁴⁰ Abdülkadir Günyaz' göre Ayten Yetiş Doğu duyarlı bir enteriyör ressamıdır. Sanatçının monokrom çalışmalarında küp biçimli formlar belirli mekân oluşumları içerisinde şekillenir. Son yıllarda doğa görünümüne yönelen sanatçı, enteriyör çalışmalarındaki yaklaşımlarını doğa görünümüne sürdürür. Resimlerindeki ışık – gölge kullanımı ise nesnel gerçekliği yansıtır.³⁰⁴¹

Zeynep Dilek Çetiner'in yeni çalışmalarından oluşan sergisi 24 Nisan – 6 Mayıs 1995 tarihlerinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Şeker Ahmet Paşa salonunda gerçekleşir.³⁰⁴² Ekrem Kahraman, Çetiner'in büyük boyutlu yüzeylerde akrilik boya ile çalıştığı eserlerini bilinçdışı ve çevresine yönelik izlenimlerden oluşan soyut, "rastlantısal" nesnelere niteler. Diptik ve triptik olarak tasarlanmış eserlerde yüzeylerin parçalı yapısına dikkat çeker. Keskin ve yuvarlak formlar arasındaki kontrast ilişkilerin yarattığı gerilimi "insani duyumun belirtileri" olarak yorumlar. Sanatçının doğaçlama yaklaşımlarındaki deformasyon ve şematik yaklaşımları vurgular. Tematik açıdan kadının ataerkil yapıdaki bastırılmış benliğine ilişkin hüznün ve acılara odaklandığını düşünür.³⁰⁴³

Gülseren Südor'un gravür çalışmalarından oluşan yirmi beşinci yıl özel sergisi "Gümüş Yıl", 3 Mayıs – 29 Mayıs 1995 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde açılır. Haşim Nur Gürel, Südor'un çalışmalarında, toplumsal yaşam içerisinde kadın olgusunun öne çıkan unsur olduğunu belirtir. Sanatçının eserlerinde primitif İtalyan resmi, İtalyan klasik sanatı ve çeşitli sinema izlekleri gibi unsurların etkilerini gözlemler. Gürel, Gülseren Südor'un kronolojik bir gelişim içerisinde incelediği

³⁰⁴⁰ Alpay Kartekin, "Işığın Mavi Resimleri", Anons, 50, İstanbul 1995, s. 36-37.

³⁰⁴¹ Abdülkadir Günyaz, "Ayten Yetiş Doğu, Değişmeyen Bozulmayan ve Işığın Peşinde", *Sanat Çevresi*, 199, İstanbul 1995f, s. 14-15.

³⁰⁴² Anonim, *agm. (1995f)*, s. 30.

³⁰⁴³ Ekrem Kahraman, "Zeynep Dilek Çetiner: Paramparça Bir Hayatın Orta Yerinde Olabildiğince Renkli ve Kendisinin Kollarında", *Genç Sanat*, 9, İstanbul 1995, s. 23.

çalışmalarını kendi kuşağının kadınlarına yönelik “ruhsal çözümleme çabası” olarak niteler.³⁰⁴⁴

Nurcan Türkoğlu'nun “*Düşüncenin Ayakları*” adlı sergisi, 16 Mayıs – 30 Mayıs 1995 tarihlerinde Akbank Bahariye Sanat Galerisi'nde açılır.³⁰⁴⁵ Ahmet Köksal, Nurcan Türkoğlu'nu “tüm değerlerin ölçütü olan insan eylemi üzerine düşünme, algılama, yorumlama olanaklarını” kendi özgü bir biçimde yorumlayan “*sıra dışı*” bir sanatçı olarak niteler. Sergide yer alan çalışmalarda çağdaş sanatın klasik pentürü aşan yaklaşımları çerçevesinde ahşap, strafor, plastik boya, talaş, tül, kaligrafi, serigrafi gibi teknik ve malzemelerin yer aldığını vurgular. Köksal'a göre Nurcan Türkoğlu'nun metaforik yaklaşımları dikkat çekicidir. Eserler ile ilişkili olarak yerleştirilen metinler görsel yapı işe özdeşlik içerisindedir. “*Alfa Beta Omega*”, “*Ayak*” gibi çalışmalarında gerek biçimsel gerekse düşünsel açıdan izleyici ile iletişim kurmayı amaçlayan yağısını takdir eder. Ahmet Köksal, Türkoğlu'nun sergisini “*yaşam algılayışı üzerinde mesaj ve yorum olanaklarına açılan sıra dışı bir sanat gösterisi*” olarak yorumlar.³⁰⁴⁶ Ahmet Köksal'a göre zaman kavramını da içeren bu somut düzenlemeler, sanatçının yapıtlarındaki düşünsel içeriği de açıklayan metinler ile bütünleşir.³⁰⁴⁷

Tanju Demirci'nin “*Asya'dan İşaretler I*” sergisi 17 Mayıs – 17 Haziran 1995 tarihlerinde Beyoğlu Plastik Sanatlar Merkezi Galeri Maya'da düzenlenir. T. Melih Görgün, Tanju Demirci'nin eserlerindeki geometrik biçimlerin “*işaretin görsel bildirişim tavrıyla çakıştığı*” yorumunda bulunur. Mistik bir atmosfer yaratan ışığın mekân ve boşluk ile özdeşleştiğini belirtir. Aşağıdan yukarıya doğru şematik bir dizge oluşturan resimlerde menhir, dolmen, kümbet gibi imgelerin ritmik bir şemayla yerleştirildiğini gözlemler. Yüzeyde görülen biçimlerin Doğu estetiğinde özgü tekrar ile ele alındığını vurgular. Görgün'e göre, Tanju Demirci'nin çalışmaları “*planimetrik mekân – boşluk kullanımı ile kavramsal iç yapının kesişme noktasını oluşturur.*”³⁰⁴⁸

³⁰⁴⁴ Haşim Nur Gürel, “Gülseren'in Gravüründe Gümüşyıl Güncesi”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1995, s. 84-85.

³⁰⁴⁵ Anonim, *agm. (1995f)*, s. 30.

³⁰⁴⁶ Ahmet Köksal, “Nurcan Türkoğlu: Özgürlüğe Uçan Bir Martı Kanadım Yok Ama Koşan Ayaklarım Var”, *Genç Sanat*, 9, İstanbul 1995g, s. 21.

³⁰⁴⁷ A. Köksal, *agm. (1995g)*, s. 47.

³⁰⁴⁸ T. Melih Görgün, “Bir İşaretle Yaratılan Krallık”, *Anons*, 50, İstanbul 1995, s. 14-15.

Mahir Güven'in yeni eserlerinden oluşan sergisi 26 Mayıs – 26 Haziran 1995 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³⁰⁴⁹ Özkan Eroğlu, Mahir Güven'i figüratif Türk resminde “önemli ve aranan bir soluk” olarak niteler. Modern resimde espasın önemli bir kavram olduğunu vurgular. Mahir Güven'in arka plan ile figüratif oluşumların birbiri içerisinde eridiği resimlerinde espas olgusunun önem kazandığını belirtir. Sergide yer alan 1995 tarihli çalışmalarda yüzeydeki düz – yalın unsurlar ile yoğun ve karmaşık alanların karşılıklı ilişkilerine dikkat çeker. Özkan Eroğlu'na göre, Mahir Güven'in figür kullanımındaki yaklaşımları mekân olgusu ile düşünüldüğünde “espas çoğulluğu” denilen “ışık – gölge problemine” yönelik çözüm arayışları içerir. Sanatçının figürlerindeki statik yapı, arka plandaki hareketli konumlar ile gerilimli bir ilişki içerisindedir. Eroğlu, Mahir Güven'in eserlerinde “figür – fon ilişkisi, çoğul espaslar, sembolik çağrışımlar, ışık – gölge anlayışı” gibi düzeni oluşturan temel unsurlara yeni bir boyut getirdiği değerlendirmesinde bulunur.³⁰⁵⁰ Sezer Tansuğ'a göre Mahir Güven'in çalışmalarında sürekli bir etkileşim dinamiğinin çarpıcı boyutlarına ulaşan ressam etkinliğini görmek mümkündür. Sanatçı, tuval yüzeylerini yoğun bir iç yaşantının mekânı olarak değerlendirir. Çoğunluğunu kadın figürlerinin oluşturduğu resimlerinde düşsel bir atmosfer ve mitolojik çağrışımlara açık bir imgelem ortamında erotizmden tinsel niteliklere dek zengin bir yorumsal içerik görülür. Geniş boşluklar içerisine yerleştirilmiş simgesel figürler ile fantastik bir imgeleme ulaşır. Figürlerinde deformasyonun çağdaş sorunlarına duyarlı bir yaklaşım yer alır. Sezer Tansuğ, kompozisyonlarında teatral bir seyirliğe imkân veren Mahir Güven'in figür istifleri ve düzenleme açısından “post – bizanten” bir anlayışta olduğunu düşünür.³⁰⁵¹

“Günümüz Sanatçıları On Altıncı İstanbul Sergisi”, 10 Temmuz – 10 Eylül 1995 tarihlerinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Şeker Ahmet Paşa Salonu'nda gerçekleşir. Seçici kurul Saim Bugay, Metin Deniz, Tayfun Erdoğan, Semra Germaner, Mehmet Gülerüz, Nur Koçak ve Gamze Tekin'den oluşur. Sergiye başvuran üç yüz yirmi üç eser arasından elli sekiz eser sergilenmeye hak kazanır.³⁰⁵²

³⁰⁴⁹ Anonim, “Galeriler”, Genç Sanat, 10, İstanbul 1995, s. 31.

³⁰⁵⁰ Özkan Eroğlu, “Geçmişini Asla Unutmamış Resimlerin Yeni Dili”, *Anons*, 51-52, İstanbul 1995, s. 12-14.

³⁰⁵¹ Sezer Tansuğ, “Figüratif Seyirliğin Aşkın Ölçüleri”, *Genç Sanat*, 10, İstanbul 1995, s. 14-15.

³⁰⁵² Sergiye Katılan Sanatçılar: Ahmet Öner Gezgin, Zafer Mintaş, Hakan Onur, Cem Çaltuloğlu, Asuman Demirkök, Ayşe Emre, Ayşe Eray, Berin Gökçen, Berna Anaoğlu, Billur Apaydın, Cemil Ergün, Dilek Aras, Ebru Arıksoy, Esra Ersen, Füsun Altay, Gül Aslı Dinçer, Gülay Semercioğlu, Hüseyin Suna, İbrahim Akbayrak, Levent Morgök, Mehmet Acar, Mehmet Çetiner, Mehmet Özen, Mohaç Yücel, Nalan Danabaş Tuncer, Nazan Azeri, Nerhan Öztürk, Nilüfer Şen, Nilgün Doğanyıldız, Nurdan Yılmaz Arslan,

Başarı ödülleri Gönül Nuhoglu, Nihat Murat Işık ve Nur Gökbulut'un eserlerine verilir. Jüri Özel Ödülü Elif Çelebi'nin, Plastik Sanatlar Derneği ödülü ise Tuba Ersen'in olur.³⁰⁵³ Tomur Atagök, sergiye ilişkin yazısında, seçici kurul değerlendirmesinin seçmeci yapısı nedeniyle çağdaş Türk sanatının bütünlüklü görünümünü temsil etmediğini düşünür. Yarışma bölümünde elenen çalışmaların da sergilenerek etkilerin, tekrarlamaların, var olmayan sanatsal değerlerin görünür kılınmasının gerekliliğine işaret eder. Ayrıca enstalasyon çalışmalarının resim karşısında sayıca büyük bir üstünlük kurduğunu gözlemler.³⁰⁵⁴

Özdemir Altan, “*Günümüz Sanatçıları On Altıncı İstanbul Sergisi*” bağlamında Türkiye’de genç sanatçıların eser sergileme olanaklarının kısıtlılığına dikkat çeker. Seçici kurulların hamaset ya da bilgisizlik içeren yaklaşımlarının, zaten zor durumda olan gençlerin gelecek açısından ümitsizliğe kapılmasına yol açtığını vurgular. “*Günümüz Sanatçıları On Beşinci İstanbul Sergisi*”nde, Mimar Sinan Üniversitesi Müze Derneği’nin sergi alanının kapasitesinden ötürü pek çok eseri hiçbir bilimsel ve estetik gerekçesi olmaksızın reddettiğini iddia eder. “*Günümüz Sanatçıları On Altıncı İstanbul Sergisi*” seçici kurulunun ise sanat alanında yetersiz ve kişisel çıkarları ile hareket eden isimler olduğunu savunur. Günümüz Sanatçıları etkinliklerinin gençlerin kendisini gösterebilmeleri için tek alan olduğunu anımsatan Altan, alınacak önlemler ile “*akademikleşmiş ve yorgun Türk sanatının yenilenebileceğine*” olan inancı ifade eder.³⁰⁵⁵

Abdülkadir Günyaz, “*Günümüz Sanatçıları On Altıncı İstanbul Sergisi*”ne yönelik eleştirisinde serginin on altı yıllık bir sürede genç sanatçılar için özgür bir sanat alanı sağlamasını takdir eder. Sergide yer alan sanatçılardan Ayşe Emre, Yasemin Baydar Demir, Nalan Danabaş, Cemil Ergün, Levent Nurgök, Berin Gökçen ve Sevil Saygı’nın çalışmalarını öne çıkarır.³⁰⁵⁶ Bu sanatçıların “Beşinci İstanbul Sanat Fuarı”na katılan galeriler temsil edilmemesini eleştirir. Abdülkadir Günyaz, sergiye ilişkin şu çıkarımlarda bulunur:

Özgür Özatay, Reyhan Göksal, Senanur Gündoğdu, Sevil Saygı, Sevilay Erdoğan, Süheyla Çağlayan, Şakir Gökçebağ, Yasemin Baydar Demir, Yusuf Murat Şen, Yücel Kale, Zafer Erkan (Anonim, “*Günümüz Sanatçıları 16. İstanbul Sergisi*”, *Genç Sanat*, 10, İstanbul 1995j, s. 29).

³⁰⁵³ Anonim, *agm. (1995j)*, s. 29.

³⁰⁵⁴ Tomur Atagök, “*Günümüz Sanatçıları 16. İstanbul Sergisi*”, *Genç Sanat*, 11-12, İstanbul 1995, s. 22-23.

³⁰⁵⁵ Özdemir Altan, “*Yeni Sanatçılar Ne Olacak?*”, *Cumhuriyet*, 11 Eylül 1995, s. 15.

³⁰⁵⁶ Abdülkadir Günyaz, “*Sanatsal Etkinlikler İvme Kazanırken Öngörüler, Eleştiriler ve Öneriler*”, *Genç Sanat*, 13, İstanbul 1995g, s. 22-23.

“Nedense biz, boyumuza posumuza bakmadan devasa davalara yorum getirmeye bayılıyoruz. Her ne kadar Hac yolundaki topal karınca olmayı hem fazlasıyla da anlasam, evrenin varoluşunu Kuran’dan ve Asimov’dan alıntılarla ya da karşı karşıya getirmeye çalışmakla aydınlığa çıkartamayacağımızın ve yanı sıra Avrupa’dan dışlanmamızın Tenten’le ve Arapça yazılarla bunca basite indirgenemeyeceğinin ayrımında olmamız gerekirdi. Böylesi söylemci tutumlarla plastik sanatlar olgusuna ne denli ters düştüğümüzün de bilincinde olmak lazım. Ama bu bilinci bilmem öncelikle kimlerde aramak gerekir. Yoksa bu mudur özgünlük? Yoksa içeriklerini de dikkate almamız lazım mı?”

Zuhal Kıvılcım’ın kişisel sergisi 4 Eylül – 19 Eylül 1995 tarihlerinde Maltepe Belediyesi Dr. Füsün Kahveci Sanat Galerisi’nde açılır. Ayla Ersoy, Kıvılcım’ın büyük boyutlu yağlıboya çalışmalarında doğadan hareketle nesnel dünyanın ötesine geçen imgesel bir anlatımın yer aldığını belirtir. Sanatçının coşkulu ve serbest fırça vuruşlarına dikkat çeker. Deniz temalarının ağırlıkta olduğu eserlerinde dinamik bir resimsel anlatımın dengeli renk uygulamaları ile pekiştirildiğini belirtir. Soğuk mavi, yeşil, sıcak kahverengi, gri renklerin hâkim olduğu çalışmalarında, aynı rengin tonlamaları ve kontrastların uyumlu bir biçimde bütünlük kazandığını vurgular.³⁰⁵⁷

“Beşinci İstanbul Sanat Fuarı”, 12 Eylül – 17 Eylül 1995 tarihlerinde Tepebaşı Tüyap Sergi Sarayı’nda düzenlenir. Yurtiçi ve yurtdışından kırk sekiz galerinin üç yüzü aşkın sanatçı ile katıldığı etkinliğin danışma kurulu Faruk Alpar, Yahşi Baraz, Ulufer Oğuzcan, Doğan Paksoy ve Gülçin Ülgezen’den oluşur.³⁰⁵⁸ T.Ü.Y.A.P fuar kapsamında güzel sanatlar fakültelerinde okuyan öğrencilere destek amacıyla “Genç Sanatçılar Resim Yarışması” düzenlenir.³⁰⁵⁹ Yarışma seçici kurulu Sezer Tansuğ, Devrim Erbil, Kemal İskender, Ergin İnan, Yahşi Baraz, Doğan Paksoy, Ullufer Oğuzcan, Gülçin Ülgezen ve Faruk Alpar’dan oluşur. Birincilik ödülü Ömer Yiğit Aral’a, ikincilik ödülü M. Bilgehan Atalay’a ve üçüncülük ödülü Cenk Beyhan’a verilir. Melik İskender ve Şeyda Cesur ise mansiyon ödülüne layık görülür. Yarışmada ödül kazanan sanatçıların

³⁰⁵⁷ Ayla Ersoy, “Zuhal Kıvılcım’ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 202-203, İstanbul 1995, s. 28-29.

³⁰⁵⁸ Anonim, “V. Sanat Fuarı”, *Anons*, 53-54, İstanbul 1995k, s. 5.

³⁰⁵⁹ Anonim, “TÜYAP 5. İstanbul Sanat Fuarı (12 – 17 Eylül 1995)”, *Sanat Çevresi*, 202-203, İstanbul 1995l, s. 13.

eserleri fuar organizasyonunda yer alır.³⁰⁶⁰ Sergi jürisinin galeri sahiplerinden bulunması ise sanat çevrelerinde tartışmalara yol açar.³⁰⁶¹

Sezer Tansuğ, Beşinci İstanbul Sanat Fuarı'na ilişkin yazısında, ülkelerin sanat fuarına katılım ihtiyaçlarının yalnızca ekonomik açıdan değil, aynı zamanda ulusal kültürlerin kendilerini kanıtlayabileceği bir ortama olan gereksinimlerinden doğduğunu belirtir. Ulusal sanattaki ilerlemenin, evrensel pazardan pay alabilmenin koşulu olduğunu vurgular. Beşinci İstanbul Fuarı'nın, galerilere olan ilginin azaldığı bir dönemde İstanbul'un kültür ve sanat ortamına “müze işlevi gören” önemli katkılar sunduğunu düşünür. Fuarın profesyonel anlamda başarılı bir ilerleme içerisinde olduğunu belirten Tansuğ, Plastik Sanatlar Derneği'nin devreden çıkarılarak organizasyonun T.Ü.Y.A.P. yetkililerine bırakılmasını destekler.³⁰⁶² Bienal, fuar gibi uluslararası etkinliklerin organizasyonuna ilişkin şu eleştirilerde bulunur:

“İstanbul Sanat Fuarı böylece birkaç günlük bir galeriler şenliği anlamına gelen, gerçekçi nitelikte bir mahalli etkinlik oluştururken, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı gibi festival organize etmekten fazla bir bilinç ve kültür birikimi olmayan bir kurum megalotiddiacı yaklaşımlara soyunan uluslararası Bienal'e kalkışmak cüretini nereden, hangi ortamdan alıyor, merak edilmeye değer. İ.K.S.V., otel rezervasyonu yapıp festival gruplarına sahne ayarlamak gibi işler ötesinde hiçbir kültür dinamiğine sahip olmadığı halde, bienal kavramının ancak fiyasko ile sonuçlanmaktan başka şansı bulunmayan gülünç bir paradoksa dönüşmesine yol açıyor ve ülkemizin uluslararası bağlamda yeniden küçümsendiği bir başlangıcın zararlı sonuçlarına katlanmak zorunda kalınacak tehlikeli bir süreç de yaratmış oluyor.”³⁰⁶³

Ekrem Kahraman, Beşinci İstanbul Sanat Fuarı'nın, yerel sınırları aşamayan yapısına dikkat çeker. Türkiye'de sanat ortamının kurumsallaşma sürecini tamamlayamadığını vurgulayan Kahraman, çözüme yönelik çabaların kültür ve sanat ortamının geniş katılımı ile mümkün olabileceğini savunur. Kahraman'a göre, Türkiye'nin henüz bir çağdaş sanat müzesine bile sahip olmadığı bir ortamda, değer üretimi ve uluslararası açılımlar gerçekçi bir hedef değildir. Sanat çevrelerinin

³⁰⁶⁰ Anonim, “Genç Sanatçılar Resim Yarışması Sonuçlandı”, *Cumhuriyet*, 12 Eylül 1995, s. 12.

³⁰⁶¹ Taner Gezer, M. Aziz Ekren, “V. Sanat Fuarı Açılıyor”, *Cumhuriyet*, 12 Eylül 1995, s. 12.

³⁰⁶² Sezer Tansuğ, “Beşinci Fuarın Tipik Boyutları”, *Türkiye'de Sanat*, 20, İstanbul 1995h, s. 26-27.

³⁰⁶³ Sezer Tansuğ, *agm. (1995h)*, s. 27.

profesyonel yaklaşımlardan uzak yapısı ve devlet teşviklerinin yetersizliği gibi nedenlerle fuar organizasyonunun “*dükkân*” işletme mantığından öteye gidemediği yorumunda bulunur.³⁰⁶⁴

Kaya Özsezgin, Beşinci İstanbul Sanat Fuarı hakkındaki incelemesinde, organizasyonun sorumluluğunun P.S.D’den T.Ü.Y.A.P ve galerilere bırakılmasının fuarın “*pazar oluşturma*” amacıyla herhangi bir olumsuz etki yapmayacağını düşünür. Sanat ortamındaki parçalı yapının fuar aracılığı ile toplu bir gösteriye dönüşerek izleyiciler için pazar eğilimlerini kavrayabilme fırsatı sunduğuna dikkat çeker. Fuarı, Türkiye’deki sanat olgusunun bütünsel bir göstergesi olmasa da sanat ortamının galeriler bazındaki “*bir dökümü*” olarak yorumlar. Galeri sayısındaki artışa dikkat çeken Özsezgin, kimi galerilerin yüksek kira bedellerinden dolayı fuara katılmamış olmalarını önemli bir eksiklik olarak değerlendirir. Fuarda yer alan sanatçıların yaş ortalamasının yüksek olmasını ise sanat piyasasında tanınmış, usta sanatçılara olan ilgi ile ilişkilendirir. Özsezgin’e göre koleksiyonerlerin sanat kültürlerinin eserden ziyade sanatçı ismine odaklı tesis edilmesi, galerilerin sanatçı tercihlerinde belirleyici bir unsurdur. Basının fuara olan ilgisizliği, kültür ve sanat olaylarının tanıtımı açısından olumsuz bir durumdur. Galerilerin sahipliğindeki sanat yayınlarındaki artış ise birer arşiv oluşturacak düzeye ulaşarak önemli bir ivme kazanır.³⁰⁶⁵

Beşinci İstanbul Sanat Fuarı kapsamında, fuarda temsil edilmeyen sanatçı ve eğilimleri kapsayan “*Birinci Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi Sergisi*” düzenlenir. Ekrem Kahraman, her iki sergiye de eş zamanlı olarak katılan ortak sanatçı olmadığına dikkat çeker. Türkiye’de genç sanat, genç sanatçı, çağdaş sanat, avangart gibi kavramların yeterince anlaşılmadığını vurgular. Sanat ortamının söz konusu bölünmüş görünümü genç sanatçılar ve galeri arasındaki ilişkiler açısından eleştirir. Galerilerin satış odaklı politikalar nedeniyle genç ve yeni eğilimlere mesafeli olduğunu gözlemler.³⁰⁶⁶ Genç sanatçıların tutumlarını ise şu sözlerle ifade eder:

“Türkiye’de genç sanatçıların çoğunluğu henüz sanat eğitimi gördükleri okullarla bağlantılı ve bu kısır, enerjisiz ilişkisinin ölü toprağı üzerinde

³⁰⁶⁴ Ekrem Kahraman, “Sanatçılar, Galeriler ve Sanat Fuarına Üzerine Birkaç Not”, *Genç Sanat*, 13, İstanbul 1995, s. 20-21.

³⁰⁶⁵ Kaya Özsezgin, “Fuar Deneyiminde Yeni Bir Adım”, *Türkiye’de Sanat*, 21, İstanbul 1995, s. 35-37.

³⁰⁶⁶ Ekrem Kahraman, “Genç Sanat, Genç Sanatçı ve 5. İstanbul Fuarı”, *Genç Sanat*, 14, İstanbul 1995, s. 6-9.

duruyorlar. Kendilerine ne gösterilip ne öğütleniyorsa onu yapıyorlar ve orada vakit öldürüyorlar. Genç sanat yapmanın yolunun, öncelikle bu ilişki üzerinde, fakat bu ilişkiye karşı bir başkaldırıdan geçtiğini öyle sanıyorum ki fark edemiyorlar. Genç sanatçıların çoğunun sanatlarıyla ilgili deli-dolu, derin ve yoğun, enerji yüklü iddiaları yok ya da bunu gösteremiyorlar... Genç sanatçılardaki en önemli ortak iddia, ortamın durumuyla ilgili ve haklı olarak kendilerinin doğru, ortamın ise yanlış olduğu kof bir bakışa dayalı.”

Nüzhet İslimyeli, 1995 yılı Ekim ayında Ankara’da düzenlenen bir dizi sergiye ilişkin incelemelerde bulunur. Gönül Bümin’in 14 Ekim – 28 Ekim 1995 tarihlerinde Sevgi Sanat Galerisi’nde açılan sergisini “*renklilik niteliğini yitirmemiş tuşları ve yoğunlaşmamış fırça vuruşları*” açısından takdir eder. Halil Türker’in 31 Ekim – 11 Kasım 1995 tarihlerinde Talih Kuşu Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının geometrik soyut düzenlemelerini dikkat çekici bulur. Hüseyin Bilgin’in 20 Ekim – 2 Kasım 1995 tarihli sergisinde, sade ve dengeli anlatımını başarılı bulur. Akil Gür’ün Valör Sanat Eserleri Merkezi’nde, 31 Ekim – 13 Kasım 1995 tarihlerinde açtığı sergide, sanatçının klasik eğilimlerini vurgular. Ertuğrul Peker’in 27 Ekim – 15 Kasım tarihlerinde Galeri Z’de gerçekleşen sergisinde yer alan eserlerin, sanatçının hocası Ali Rıza Beyazıt’ın eğitimini yansıttığını düşünür.³⁰⁶⁷

Deniz Öztürk’ün yeni eserlerinden oluşan sergisi, 9 Ekim – 10 Kasım 1995 tarihlerinde Destek Reasürans Galerisi’nde düzenlenir.³⁰⁶⁸ Abdülkadir Günyaz, sezon başlangıcı olarak işaret ettiği Eylül ve Ekim aylarında, fuar organizasyonunun “*statükocu*” ve “*klasikleşmiş*” yapısına karşın, kişisel sergilerin heyecan uyandırdığını belirtir. Deniz Öztürk’ün eserlerinde, doğadan hareketle dengeli bir stilizasyon anlayışını gözlemler. Tek bir rengi farklı valörler içinde ele alırken, espası ve ışığı dengeli bir biçimde kurguladığını vurgular. Işık ve espas ilişkisi çerçevesinde hareket öğesinin güçlü bir biçimde algılanabildiğine dikkat çeker.³⁰⁶⁹

Deniz Öztürk’ün sergisiyle eş zamanlı olarak Destek Reasürans Galerisi’nde açılan bir başka sergi Nurcan Çağlar’a aittir.³⁰⁷⁰ Ayla Ersoy, Deniz Öztürk’ün

³⁰⁶⁷ Nüzhet İslimyeli, “Ankara’daki Sergiler”, *Ankara Sanat*, 8, Ankara 1995, s. 15-17.

³⁰⁶⁸ Anonim, “Ekim ’95 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 204, İstanbul 1995m, s. 72.

³⁰⁶⁹ Abdülkadir Günyaz, “Deniz Öztürk, Çizgiyle Rengi ve Işığı Soyut Bir Söylemde Özümüyor”, *Sanat Çevresi*, 204, İstanbul 1995h, s. 34.

³⁰⁷⁰ Abdülkadir Günyaz, *agm. (1995h)*, s. 34.

eserlerinin “insan, uzam ve zaman ilişkilerinde yaşanan karmaşasının sınırsızlığı içerisinde evrensel bir dil arayışını” yansıttığını düşünür. Sanatçının düşsel dünyanın zengin yorumları ile pekiştirilmiş çalışmalarında, gerçekli, alışılmışın dışında “sezgici bir zihnin fantezileri” ile biçimlendirdiğini belirtir. Ersoy’a göre, Nurcan Çağlar’ın eserlerinde malzeme ve rengin psikolojik özellikleri öne çıkar. Nurcan Çağlar, sezgilerini doğaçlama olarak coşkulu bir anlatım ve şiddetli renkler içeren soyutlamalar ile ortaya koyar. Renkli kağıtlardan oluşan kolajlarında akrilik boyaları fırça veya akıtma tekniğinde kullanarak bütünlüklü bir kompozisyona ulaşır. Ayla Ersoy, Nurcan Çağlar’ın çalışmalarının “*kavramsal olarak canlı titreşimler veren ritmik devinimlerin oluşturduğu bir müzikaliteyi*” yansıttığı yorumunda bulunur.³⁰⁷¹

Dördüncü İstanbul Bienali, 11 Kasım – 10 Aralık 1995 tarihlerinde gerçekleşir. Sergi küratörlüğü Rene Block tarafından üstlenilir. Bienal’de çeşitli ülkelerden yüz on sanatçının çalışmaları yer alır. Dördüncü İstanbul Bienali’nin ana mekânı Tophane’deki Denizcilik İşletmelerine bağlı 1 No.’lu Antrepo olur. Diğer mekânlar ise Aya İrini Kilisesi ve Yerebatan Sarnıcı olarak belirlenir. Rene Block, sergiye katılan yüz on sanatçının otuz dokuzunun kadın sanatçılardan oluştuğuna, bu sanatçıların ise çoğunlukla 25 – 30 yaşları aralığında olduğuna dikkat çeker. Türkiye’den ise Bienal’e on dokuz sanatçı³⁰⁷² katılır.³⁰⁷³ Sezer Tansuğ, Bienal hakkında şu yorumlarda bulunur:

*“Bienal ortamında sanat kisvesi altında yutturulmaya çalışılan siyasi mesaj eğilimlerinin, bir sözde entegrasyon bağlamında, Barı’nın Türkiye’ye karşı sürekli gündemde tuttuğu bir ‘şantaj programıyla’ ilintili olduğunu da kimsenin göz ardı etmemesi gerektiği ifade edilmelidir. Bienale seçilen Türk sanatçılar, hem Müslüman Türk dünyasına karşı ön yargılarla dolu bulunan bir iradeye tâbi olmanın, hem de Bienali yönlendirme iddiasındaki sözde fikriyatın ulusal değerleri inkâra kalkışan açmazlarını göz önünde bulundurmak zorundadır.”*³⁰⁷⁴

³⁰⁷¹ Ayla Ersoy, “Nurcan Çağlar’da Sezgisel Zihnin Fantezileri”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1995, s. 32-33.

³⁰⁷² Dördüncü İstanbul Bienali’ne Katılan Türk Sanatçılar: Fatma Binnaz Akman, Hakan Akçura, Hüseyin B. Alptekin, Selim Birsal, Cengiz Çekil, Handan Börüteçene, Arzu Çakar, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Murat Işık, Gülsün Karamustafa, Aydan Mürtezoğlu, Kemal Önsoy, Füsün Onur, Osman, Sarkis, Hale Tenger, Adem Yılmaz, İskender Yediler (Anonim, “4. İstanbul Bienali’ne Katılan Sanatçılar”, *Genç Sanat*, 14, İstanbul 1995n, s. 17).

³⁰⁷³ Anonim, “4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995”, *Genç Sanat*, 14, İstanbul 1995o, s. 12-16.

³⁰⁷⁴ Sezer Tansuğ, “Fuarda Bozulan Fuarda Eleştirir”, *Genç Sanat*, 14, İstanbul 1995j, s. 2.

Abdülkadir Günyaz, Ekim ayında İstanbul’da açılan bir dizi sergi hakkında inceleme yazısı kaleme alır. Passion Art Center’da 12 Ekim – 4 Kasım 1995 tarihlerind³⁰⁷⁵e açılan “Modern Türk Resim Sanatından Bir Kesit”³⁰⁷⁶ sergisini zengin içeriğinden dolayı takdir eder. Naim Uludoğan’ın 4 Ekim – 25 Ekim 1995 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi’ndeki sergisine³⁰⁷⁷ ilişkin değerlendirmesinde sanatçının peyzaj geleneği ve natürmort sanatının saygın bir ismi olduğunu belirtir. Ayrıntılardan arınmış, yer yer soyut görünümlere ulaşan eserlerinde bütünü amaçlayan bir anlayış gözlemler. Hüseyin Bilişik’in 3 Ekim – 26 Ekim 1995 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi’ndeki sergisinde³⁰⁷⁸ içerik ve biçimsel açıdan Anadolu yaşamına odaklandığına dikkat çeker. Son dönem çalışmalarında ise çevre sorunları gibi evrensel temalara yöneldiğini vurgular. Eserlerinde eski hat ustalarının istif düzenlerini ustalıklı sürdürdüğü görüşündedir. Süleyman Saim Tekcan’ın 6 Ekim – 1 Kasım 1995 tarihlerinde Milli Reasürans Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının Türk sanatının tarihsel değerlerini evrensel bir anlayış ile uzlaştırdığı yorumunda bulunur. İmge ve biçimsel ilişkiler açısından hat sanatından, Hitit motiflerine dek geniş bir etki alanını işaret eder. Mevlüt Akyıldız’ı 10 Ekim – 31 Ekim 1995 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi’nde açtıkları sergisinde sosyal ve politik konulara ironik yaklaşımlarını öne çıkarır. Gülseren Südor’un 5 Ekim – 31 Ekim 1995 tarihli Lebriz Sanat Galerisi’ndeki sergisinde³⁰⁷⁹ ise yerel motifler ile çağdaş duyarlılığı bağdaştıran eserlerinin ustalıklı bir anlatım içerdiğini düşünür. Alken Actual Art’da 18 Ekim – 9 Kasım 1995 tarihlerinde açılan Adem Genç’in yeni kişisel sergisinde³⁰⁸⁰, sanatçının soyut resimlerden figüratif anlayışa doğru bir değişim içerisinde olduğunu aktarır. Renk olgusunun ön planda olduğu çalışmalarının doğaçlama bir oluşum içerisinde doğal bir anlatımı sürdürdüğü kanısındadır. Kare Sanat Galerisi’nde 18 Ekim – 18 Kasım 1995 tarihlerinde açılan Deniz Orkuş’un kişisel sergisinde³⁰⁸¹ kum, alçı, gazete kağıdı gibi malzemeler ile oluşturduğu kolaj çalışmalarını “*eskide kalmış bir teknik*” olarak yetersiz bulur. Emel Şahinkaya Günsur’un Ekol Sanat Galerisi’nde lekeci bir anlayıştaki figüratif

³⁰⁷⁵ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 14, İstanbul 1995ö, s. 30.

³⁰⁷⁶ Sergiye Katılan Sanatçılar: Cihat Aral, Aydın Ayan, Resul Aytemur, Rafet Ekiz, Devrim Erbil, Neşe Erdok, Serap M. Eyrenci, Kemal İskender, Özer Kabaş, Ekrem Kahraman, Karadana, Sezai Özdemir, Nedret Sekban, Aka Gündüz Temur, Fatma Tülin.

³⁰⁷⁷ Anonim, *agm. (1995ö)*, s. 30.

³⁰⁷⁸ Anonim, *agm. (1995ö)*, s. 30.

³⁰⁷⁹ Anonim, *agm. (1995ö)*, s. 30.

³⁰⁸⁰ Anonim, *agm. (1995ö)*, s. 30.

³⁰⁸¹ Anonim, *agm. (1995ö)*, s. 30.

eserlerinden oluşan 5 Ekim – 26 Ekim 1995 tarihli sergisini³⁰⁸² ise sanatçının yüksek fiyat taleplerinden dolayı eleştirir. Deniz Öztürk ve Nurcan Çağlar'ın Destek Reasürans Sanat Galerisi'nde, 10 Ekim – 10 Kasım 1995 tarihlerindeki³⁰⁸³ ortak sergilerinde, Deniz Öztürk'ün yalın ve spontane soyut çalışmaları ile Nurcan Çağlar'un koyu kırmızı tonların egemen olduğu dışavurumcu çalışmalarını beğeniyle karşılar.³⁰⁸⁴

Abdülkadir Günyaz, 1995 yılı Kasım ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. İhsan Cemal Karaburçak'ın Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde 7 Kasım – 14 Aralık 1995 tarihlerindeki sergisinde³⁰⁸⁵ usta sanatçının çağının ilerisindeki kompozisyon anlayışı ile Türk sanatındaki öncü yerine işaret eder. Filiz Karsan'ın Hobi Sanat Galerisi'ndeki 9 Kasım – 29 Kasım 1995 tarihli kişisel sergisinde³⁰⁸⁶ sanatçının “*titiz, ayrıntılar üzerinde yoğunlaşan, ilkel tutumunu*” takdir eder. Yasemin Şenel'in Teşvikiye Sanat Galerisi'ndeki 3 Kasım – 30 Kasım 1995 tarihleri arasında açtığı sergide³⁰⁸⁷ “*karmaşık bir kurgulama ile karşıt renklerin ve çelişkili grotesk figürlerin bütünleştiği*” eserlerinin toplumun kaotik yaşamını sembolik atıflar ile ele aldığını belirtir. Mustafa Altıntaş'ın Aksanat Galerisi'nde 26 Ekim – 25 Kasım 1995 tarihlerinde gerçekleşen sergisinde³⁰⁸⁸, sanatçının müzik ve resim arasında kurduğu ilişkiye dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerin Mozart'ın “*Saraydan Kız Kaçırma*” operasından yola çıkarak üretildiğini aktarır. Günyaz'a göre Altıntaş'ın çalışmaları “*çağdaş bir reklam sanatçısını*” hatırlatmaktadır. Şenol Yorozlu'nun 7 Kasım – 3 Aralık 1995 tarihlerinde PG Galeri'deki sergisinde³⁰⁸⁹ “*spontane bir etki veren, her tuşu bilinçli bir kurgulamanın ürünü olan*” eserlerinde, sanatçının çok yönlü estetik kimliğinin görülebileceği görüşündedir. Nedret Sakban'ın Passion Gallery'deki 16 Kasım – 9 Aralık 1995 tarihli sergisine³⁰⁹⁰ ise geçimini denizden sağlayan çalışanların yaşamlarını kategorik anlatımların dışında, güçlü bir desen anlayışı ile dışavurumcu bir tarzda ele aldığını gözlemler.³⁰⁹¹

³⁰⁸² Anonim, *agm. (1995ö)*, s. 30.

³⁰⁸³ Anonim, *agm. (1995ö)*, s. 30.

³⁰⁸⁴ Abdülkadir Günyaz, “Fuardan Geriye Kalanlar ve Mevsimin İlk Sergileri”, *Genç Sanat*, 15, İstanbul 1995f, s. 8-11.

³⁰⁸⁵ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 15, İstanbul 1995p, s. 31.

³⁰⁸⁶ Anonim, *agm. (1995p)*, s. 31.

³⁰⁸⁷ Anonim, *agm. (1995p)*, s. 31.

³⁰⁸⁸ Anonim, *agm. (1995p)*, s. 31.

³⁰⁸⁹ Anonim, *agm. (1995p)*, s. 31.

³⁰⁹⁰ Anonim, *agm. (1995p)*, s. 31.

³⁰⁹¹ Abdülkadir Günyaz, “Bienal, Yarışmalar ve Sergilerden”, *Genç Sanat*, 16, İstanbul 1995g, s. 8-11.

Yavuz Seçkin'in Meb Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi, 2 Aralık – 30 Aralık 1995 tarihlerinde gerçekleşir. Abdülkadir Günyaz, Seçkin'in suluboya tekniğindeki yetkinliğine dikkat çeker. Sanatçının spontane, coşkulu ve çarpıcı anlatımını takdir eder. Renk lekelerinin soyut bir anlatım içerisinde “*kaleydeskoptan yansımış ya da bir ebru teknesinde oluşturulmuş*” izlenimi yarattığını gözlemler. Ege bölgesinin farklı yörelerinin doğal güzelliklerine odaklanan sanatçının, günlük olayların dışında bir güzellik yarattığı değerlendirilmesinde bulunur.³⁰⁹²

Berna Türemen'in “*Kediler Masalı*” adlı otuzuncun kişisel sergisi, 7 Aralık – 31 Aralık 1995 tarihlerinde İstanbul Vakko Sanat Galerisi'nde açılır. Güven Turhan, Berna Türemen'i “*halk sanatını bütün yönleriyle avucuna almış*” ve çağdaş sanatın bireyselliği içerisinde özgün yorumlara ulaşmış bir sanatçı olarak niteler. Turhan'a göre sanatçının çalışmalarında nakış dokusu ve tarihi yerel atıflar içeren çalışmaları, “*mimari anlamda nakış düzenlemeleri*” ile daha etkileyici bir görünüm kazanır. Sergide yer alan kolaj çalışmalarında ise geleneksel formlar ve kedi figürlerinin simgesel anlamlar kazandığını gözlemler. “*Kediler Masalı*” çalışmasında, Türk sanatında göz ardı edildiğini düşündüğü halk resim sanatı geleneğinin yeniden gündeme geldiği değerlendirilmesinde bulunur.³⁰⁹³ Ahmet Köksal'a göre Türemen'in eserlerinde ayrıntılı dokular içeren özenli baskı tekniği ile primitif beğeni arasında organik bir bütünlük kurulur. Anadolu'nun antik uygarlık kalıntıları ile kedi figürleri arasında kurduğu simgesel ilişkiler naif bir duyarlılığı yansıtır.³⁰⁹⁴

Abdurrahman Öztoprak'ın ellinci sanat yılına özel düzenlenen retrospektif sergisi, İstanbul Borsa Sanat Galerisi'nde, 13 Aralık 1995 – 6 Ocak 1996 tarihleri arasında gerçekleşir.³⁰⁹⁵ Sezer Tansuğ, Öztoprak'ın sanat yaklaşımlarının sağlam bir inşa bilincine sahip olduğuna dikkat çeker. Figüratif ve desen çalışmalarında temel sorunlara ilişkin çözüm arayışlarını vurgular. Sanatçının yerel kökenlere bağlılığının yanı sıra Batı'ya özgü ritim anlayışı çerçevesinde çağdaş sentezlere ulaştığı görüşündedir. Sezer Tansuğ'a göre Öztoprak'ın klasik Batı müziği etkisi altındaki ritim anlayışları, sanatçının geniş bilgi birikimi ile ilişkilidir. Öztoprak'ın resimlerinde “*müzikal devinimlerden esinlenmiş gizemli titreşimler*” hareket olgusunun çıkış

³⁰⁹² Abdülkadir Günyaz, “Yavuz Seçkin'in Resimlerinde Mutluluğu Yakalamak”, *Sanat Çevresi*, 206, İstanbul 1995j, s. 72.

³⁰⁹³ Güven Turhan, “30. Sergisiyle Berna Türemen”, *Sanat Çevresi*, 206, İstanbul 1995, s. 24-25.

³⁰⁹⁴ Ahmet Köksal, “Aralık Ayının Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 374, İstanbul 1995h, s. 43-44.

³⁰⁹⁵ Anonim, “Aralık '95 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 206, İstanbul 1995r, s. 86.

noktasıdır. Resimlerindeki başat değer ölçütleri, Bauhaus Ekolü başta olmak üzere “devinim ve geometri kavramlarının çağdaş kinetiğini çağrıştıran dinamikler” ile örtüşür.³⁰⁹⁶ Abdülkadir Günyaz, Abdurrahman Öztoprak’ın biçimsel yaklaşımlarında ve yıldız kullanımında Bizans, Selçuklu ve Osmanlı sanatlarından etkileşimler gözlemler. Sanatçının çağdaş nüanslar içeren kapsayıcı yaklaşımlarındaki sentezci niteliğin altını çizer. Hat sanatının geometrik ve istif düzenlerinden Batı sanatının ritmik yapısına dek geniş bir etkilenim ağının ustalıklı bir biçimde uzlaştırıldığı görüşündedir. Günyaz’a göre Öztoprak’ın çalışmaları “*Türk soyutu*” olarak kategorize edilebilecek bir anlayışın önemli örnekleridir.³⁰⁹⁷ Ayla Ersoy’a göre Öztoprak’ın çalışmalarının temel öğeleri yüzey – espas ilişkisi içinde armoni, geometri ve devinimdir. Öztoprak, Paul Klee’den Kinetik Sanat’a varıncaya dek zengin etkileşimler içerisinde desen, öz – biçim ilişkisi, renk, leke ve tonlama gibi resmin temel sorunlarına yönelir. Son dönem çalışmalarında ışık değişimlerinin zaman – mekân ve devinim boyutlarını müzikal nüanslar ile zenginleştirir.³⁰⁹⁸ Özkan Eroğlu ise Abdurrahman Öztoprak’ın parça, bütün ve ışık unsurları çerçevesinde espas sorunlarına odaklandığı değerlendirmesinde bulunur. Eroğlu’na göre sanatçının eserlerinde, izleyici ve nesne arasındaki ilişki yanılısma kavramı çerçevesinde geniş bir kültürel birikim ışığında incelenir.³⁰⁹⁹

3.1.5.7. 1996-1997 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Abdülkadir Günyaz, 1996 yılı Ocak ayında İstanbul’daki açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Temür Koran’ın Ekol Sanat Galerisi’nde, 4 Ocak – 25 Ocak 1996 tarihlerinde açılan sergisinde, geleneksel simgeler üzerine çağdaş kurgulamalar ile gündelik olayları özgün bir yaklaşım perspektifinde ele aldığını belirtir. Yusuf Katipoğlu’nun 7 Ocak – 2 Şubat 1996 tarihli Kızıltoprak Sanat Galerisi’ndeki yeni kişisel sergisinde nesnelere ele alış biçimi ve geometrik düzenlemelerinin özgün niteliklerini vurgular. Ayla Yılmaz’ın Parmakkapı İş Sanat Galerisi’ndeki 8 Ocak – 31 Ocak 1996 tarihli sergisinde yer alan eserlerin ayrıntılarda yoğunlaşmaksızın sade ve yalın anlatımını takdir eder. Nadide Akdeniz’in Borsa Sanat

³⁰⁹⁶ Sezer Tansuğ, “Bir Devinim Ustasının 50. Altın Yılı”, *Sanat Çevresi*, İstanbul 1995k, s. 4-5.

³⁰⁹⁷ Abdülkadir Günyaz, “Öztoprak Ustaca Bir Özümlemeyle Özgünlüğü ve Evrenseli Yakalıyor”, *Sanat Çevresi*, 206, İstanbul 1995k, s. 6-7.

³⁰⁹⁸ Ayla Ersoy, “Abdurrahman Öztoprak’ın Resimleri Müzik Gibi”, *Sanat Çevresi*, 206, İstanbul 1995, s. 8-9.

³⁰⁹⁹ Özkan Eroğlu, “Parça – Bütün İlişkisi ve Işık”, *Sanat Çevresi*, 206, İstanbul 1995, s. 10-11.

Galerisi'nde 9 Ocak – 31 Ocak 1996 tarihlerinde gerçekleşen sergisinde, çeşitli botanik öğeleri insan – doğa karşıtlığı içerisinde, yeşil, mavi, kırmızı ve beyaz lekelerin hâkim olduğu bir üslup ile ele aldığını gözlemler. Serap Demirağ'ın fantastik bir yaklaşım ve zengin bir içerik ile oluşturduğu figüratif çalışmalarının titiz, coşkulu renk işçiliğini başarılı bulur. Gülçin Anıl'ın Galeri Replica'daki yeni sergisindeki spontane ve ritmik çalışmalarının canlı atmosferi ve renk lekelerinin kontrast yapısı ile sağlanmış bütünlüklü yapıya dikkat çeker. Selim Turan'ın Yapı Kredi Bankası Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde 16 Ocak – 9 Şubat 1996 tarihlerinde gerçekleşen sergisine yönelik incelemesinde, Turan'ın değeri yeterince bilinmeyen bir sanatçı olduğunu savunur. Sanatçının kaligrafik birikimden yararlanarak çağdaş bir senteze varma çabasında olduğunu düşünür. Yılmaz Merzifonlu'nun Opera Sanat Galerisi'nde 15 Ocak – 3 Şubat 1996 tarihli sergisinde ise sanatçının dengeli ve konstrüktivist anlayışını öne çıkarır. Tiraje Dikmen'in Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde 16 Ocak – 11 Şubat 1996 tarihli sergisini, sanatçının çizgi, renk ve kompozisyon ustalığı açısından ayın en önemli sergileri arasında işaret eder.³¹⁰⁰

“*Bir Odada Dokuz Naif*” sergisi, 2 Ocak – 27 Ocak 1996'da Galeri Oda'da düzenlenir.³¹⁰¹ Sergide Doğan Akça, Mehmet Arpacık, Şebnem Çamdalı, Uğural Gafuroğlu, Nihal Sıralar, Esra Sirman, Tamer Şahinoğlu, Şeyho ve Selçuk Togul'un eserleri teşhir edilir. Ayşe Gönüllüeroğlu, Fahir Aksoy'un girişimleri ile bir araya gelmiş naif sanatçıların son yıllarda yoğun bir sergileme dönemine girdiklerine dikkat çeker. Sergiye katılan sanatçılardan Mehmet Arpacık, Uğural Gafuroğlu, Esra Sirman ve Selçuk Togul ile sergi hakkında yaptığı görüşmeden kesitler aktaran yaz, naif sanatın yereli önceleyen içtenlikli tavrına dikkat çeker.³¹⁰² Galeri Oda'nın sahibi Fatma Ekemen, *Sanat Çevresi*'nde kaleme aldığı yazıda benzer düşünceleri ifade eder. Naif sanatın kendine özgü ve insanı merkez alan yaklaşımlarında, biçimsel estetiği reddederek yalnızca güzele, doğruya duyulan arzuyu yansıttığını düşünür.³¹⁰³

Yusuf Katipoğlu'nun son çalışmalarından oluşan sergisi, 6 Ocak – 31 Ocak 1996 tarihlerinde Kızıltoprak Sanat Galerisi'nde açılır. Abdülkadir Günyaz, Katipoğlu'nun çalışmalarında, hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eğitiminin sağlam temellerini

³¹⁰⁰ Abdülkadir Günyaz, “Sergilerden”, Genç Sanat, 18, İstanbul 1996a, s. 26-28.

³¹⁰¹ Anonim, “Ocak '97 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996, s. 71.

³¹⁰² Ayşe Gönüllüeroğlu, “Doğduğu Zamanki Gibi Saf Kalanlar”, Cumhuriyet, 23 Ocak 1996, s. 12.

³¹⁰³ Fatma Ekemen, “Naif Sanat Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996, s. 36.

keşfeder. Günyaz'a göre sanatçının çizgi, renk, kompozisyon, perspektif ve nesnelere bakış açısı özgün bir anlayışı yansıtır. Farklı bakış açılarından yaklaştığı nesnelere perspektif yerleşimleri, sarmallar halinde kullandığı çizgisel anlatım ile desteklenir.³¹⁰⁴

Aynur Okay'ın kişisel sergisi, 6 Ocak – 30 Ocak 1996 tarihlerinde Meb Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Önder Şenyapılı, Aynur Okay'ın üyesi olduğu Akatünvel Topluluğu'nun biçimsel ve içerik açısından fazlaca etkisinde kaldığını düşünür. Bu konuyu sanatçı ile yaptığı görüşmelerde gündeme getirdiğini belirten Şenyapılı, son dönem çalışmalarında söz konusu etkilerin azalmasına karşın hâlâ varlığını hissettirdiğini belirtir. Sergide yer alan eserler açısından bir gelişim içerisinde olduğunu gözlemler. Akatünvel Topluluğu'nun etkilerine karşın “*kendi iç dünyasını kendi diliyle yansıtmaya*” çabasına dikkat çeker.³¹⁰⁵ Abdülkadir Günyaz, Aynur Okay'ın Beşinci İstanbul Sanat Fuarı'nın en çok satan sanatçıları arasında olduğunu anımsatır. Resimlerinde özgün bir plastik dil ve iç disiplin ile “*çağdaş insan varlığına*” odaklandığını söyler. Form ve satih ilişkileri yanında lekeci bir anlatım çerçevesinde soyut bir duyarlılığa ulaştığını düşünür.³¹⁰⁶ Sanatçının canlı renkler içeren fantastik ve hicve dayalı anlatımını beğeniyle karşılar.³¹⁰⁷ Kaya Özsezgin ise³¹⁰⁸

Ömer Uluç'un yeni sergisi, 9 Ocak – 30 Ocak 1996 tarihlerinde gerçekleşir. Galerisi Nev organizasyonu olarak düzenlenen sergi, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır. Kıymet Giray, sergiye ilişkin yazısında, 1950'li yıllarda non-figüratif sanatı politik eksende irdeler. Giray'a göre 1950'li yıllarda non-figüratif anlayış “*toplumda gericiliğe karşı koyan ve çağcıl gelişmelere açılan Türk toplumunun evrensel gelişmeyi yakalayacak*” kültürel çabalarını “*çağdaşlaşma simgesi*” olarak temsil eder. Ömer Uluç, söz konusu “*ilerici ve çağcıl gelişmenin*” içerisinde yer alır. Sanatçının eserleri “*soyut figüratif anlatımın özgün yorumları*” olarak öne çıkar. Kaligrafi bir kompozisyon anlayışı temelinde şekillenen resimleri çağdaş soyut değerleri ustalıkla yansıtır. Son çalışmalarında ise hız ve parlaklık gibi olgular öne

³¹⁰⁴ Abdülkadir Günyaz, “Özgün Kimliği İçinde Yusuf Katipoğlu Resminden Yeni Beklentiler”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996b, s. 26.

³¹⁰⁵ Önder Şenyapılı, “Aynur Okay Resmindeki Spectacular Gelişim”, *Sanat Çevresi*, 207 İstanbul 1996, s. 28-29.

³¹⁰⁶ Abdülkadir Günyaz, “Aynur Okay Yeni Sergisinde Yeni Bir Değişime, Özgünlüğe Yöneliyor”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996c, s. 30.

³¹⁰⁷ A. Günyaz, *agm. (1996c)*, s. 27.

³¹⁰⁸ Kaya Özsezgin, “Aynur Okay Bir Oluşumun Evrim Aşamasında”, *Türkiye'de Sanat*, 22, İstanbul 1996a, s. 67.

çıkar.³¹⁰⁹ Abdülkadir Günyaz, sanatçının hat çağrışımları, gümüş yıldız kullanımı ve katmanlı figür uygulamaları ile felsefi bir yaklaşım sergilediğini düşünür.³¹¹⁰ Ahu Antmen, Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı yazıda, Ömer Uluç'un çoğu sanatçının aksine soyuttan figüratife yöneldiğine dikkat çeker. Sanatçının “*tek renk dalgalanmalar*” üzerine yerleştirdiği belirsiz figürleri kurgu bir dünyanın öğeleri olarak niteler. Antmen'e göre Uluç'un son dönem çalışmalarında, sanatçının yeni üslup yaklaşımları açıkça belirir. Katmanlardan oluşan kimi çalışmalarında farklı zaman dilimlerini bir araya getirir. Devingen ve hareketli bir figür anlayışına dayalı eserlerinde, resmin dinamik yapısı “*dalgali renklerle*” pekiştirilir.³¹¹¹ Kaya Özsezgin'e göre Ömer Uluç'un son çalışmalarında, sanatçının işlek ve devingen fırça ritmi “*brütal*” bir etki kazanır. Resimlerdeki figür yaklaşımlarının “*gölge-resimsel*” niteliği, “*figüratif görüntü ile resimsel imgenin*” karşıtlığını içerir. Ayrıca yüzey ve çerçeve arasındaki ilişkileri sorgulaması, çağdaşlık olgusuna “*salt bir zamandaşlığın*” ötesinde estetik boyutları ile yaklaştığını gösterir.³¹¹²

Nedim Günsür'ün Paris dönemi eserlerinden oluşan sergi 9 Ocak – 30 Ocak 1996 tarihlerinde İstanbul Vakko Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Turan Erol, Nedim Günsür'ün resmin “*hiçbir noktasını rastlantıya bırakmayan*” titiz ve ustalıkla tutumunu takdir eder. Sanatçının gözlem gücünü pekiştiren derinlikli bir duyarlılığa sahip olduğunu belirtir. Turan Erol'a göre Günsür'ün Paris'te F. Leger atölyesindeki çalışmalarındaki stilizasyon kaygıları, “*Onuncu Köy*” gibi eserlerinde deformasyona dayalı bir anlayış ile uzlaşır. Can Yücel'in portrelerinden oluşan seride ise abartma ve biçim bozmalar ile figüratif dışavurumcu etkiler ağırlık kazanır. Turan Erol, “*üslupçu*” olarak nitelediği Günsür'ün göç, gecekondular gibi temalar çerçevesinde ortaya koyduğu toplumsal duyarlılığı vurgular.³¹¹³ Abdülkadir Günyaz ise retrospektif nitelikteki sergiyi, sanatçının olgunluk dönemine ait eserlerin az olması nedeniyle yetersiz bulur.³¹¹⁴

³¹⁰⁹ Kıymet Giray, “Ömer Uluç Bir Tavanarası Ressamı”, *Genç Sanat*, 19, İstanbul 1996, s. 6.

³¹¹⁰ Abdülkadir Günyaz, *agm. (1996a)*, s. 27.

³¹¹¹ Ahu Antmen, “Rengi Televizyona mı Bırakacağız”, *Cumhuriyet*, 25 Ocak 1996, s. 14.

³¹¹² Kaya Özsezgin, “Sentez mi Özgünlük Arayışı”, *Milliyet Sanat*, 378, İstanbul 1996b, s. 47-48.

³¹¹³ Turan Erol, “Nedim Günsür Üzerine”, *Genç Sanat*, 19, İstanbul 1996, s. 9-11.

³¹¹⁴ Abdülkadir Günyaz, *agm. (1996a)*, s. 27.

Serap Demirağ'ın yeni çalışmalarından oluşan sergisi 11 Ocak – 31 Ocak 1996 tarihlerinde Hobi Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³¹¹⁵ Önder Şenyapılı, Demirağ'ın çalışmalarında varoluşçu temalara odaklandığını belirtir. Sanatçının eserlerinin kültürel ve felsefi yaklaşımları açısından yerel bir duyarlılığın çağdaş yorumları olduğu kanısındadır.³¹¹⁶ Abdülkadir Günyaz'a göre Demirağ'ın çalışmaları, biçim ve içerik açısından sürekli evrim içerisindedir. Evreni anlama ve yorumlama çabalarına eşlik eden felsefi yaklaşımlarında Hollandalı sanatçı Zef Clement'in etkileri görülür. Resimlerinde görülen objeler nesnel gerçeklikten soyutlanarak simgesel düzeyde çağrışımsal bir yapıya bürünür.³¹¹⁷

Gülçin Anıl'ın yeni sergisi, 14 Ocak – 14 Şubat 1996 tarihlerinde Galeri Replica'da gerçekleşir.³¹¹⁸ Abdülkadir Günyaz, Gülçin Anıl'ın toplumsal yaşam içerisinde insan olgusunu ele aldığı resimlerinde, farklı konu tercihleri çerçevesinde cesur yaklaşımlarda bulunduğunu belirtir. Sanatçının lekeci ve spontane bir üslup çerçevesinde dengeli renk skalasına dikkat çeker. Detaylar içerisinde kaybolmadan, biçimsel bütünlüğü amaçlayan soyut yaklaşımlarını takdir eder. Figüratif yaklaşımları dışında canlı bir doğa anlayışını görmenin mümkün olduğunu vurgular.³¹¹⁹

Tiraje Dikmen'in uzun bir aradan sonra düzenlediği İstanbul'daki yeni sergisi, 16 Ocak – 11 Şubat 1996'da Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde açılır.³¹²⁰ Demet Elkatip, sanatçının ana akım üsluplardan etkilenmeyerek, toplumsal olaylara odaklandığı çalışmalarında özgün estetik yaklaşımlarını ısrarlı bir biçimde devam ettirdiğini gözlemler.³¹²¹ Ahu Antmen, Tiraje Dikmen'in Türkiye'de gerçeküstücü sanatçı olarak anılıyor olmasına karşı çıkar. Yüksel Arslan ile 1964 yılında Paris'te katıldıkları “*Sürrealizm: Kökenler, Tarih ve Yakınlıklar*” sergisinden dolayı yanlış bir çıkarım yapıldığını düşünür. Antmen, sanatçının üslubunda gerçeküstücü yakınlıklar gözlemlenebileceğini belirtir. Paris'teki sergi kataloğunda sanatçının “*hayalci resmin*

³¹¹⁵ Anonim, “Galeriler”, *Türkiye'de Sanat*, 22, İstanbul 1996, s. 74.

³¹¹⁶ Önder Şenyapılı, “Serap Demirağ'ın Paylaşmaya Çağırdığı Bütün Zamanlarlı Yaşam(lar)ın Evreni”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996, s. 18-20.

³¹¹⁷ Abdülkadir Günyaz, “Serap Demirağ'ın Evrime Sürekli Açık Resimleriyle Hobi'deki Son Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996d, s. 21.

³¹¹⁸ Anonim, “Galeriler”, *Türkiye'de Sanat*, 22, İstanbul 1996, s. 74.

³¹¹⁹ Abdülkadir Günyaz, “Gülçin Anıl Resminde Yaşama Endeksli Özellikler”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996e, s. 46.

³¹²⁰ Anonim, “Ocak '96 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996, s. 72.

³¹²¹ Demet Elkatip, “Tiraje Dikmen, Her Zaman Neyse O Oldu”, *Milliyet Sanat*, 376, İstanbul 1996, s. 20-21.

güçlü kişiliklerinden” olarak söz edildiğini anımsatır. Bu bağlamda, Dikmen’in eserlerinde “*hayal ve gerçeğin iç içe*” gittiği yorumunda bulunur. Resimlerinde figürün “*soyut ifadelerine*” odaklandığını belirtir. 1960’lı yıllarda ürettiği eserlerde 1968 öğrenci olayları, Zonguldak’taki işçi yürüyüşü gibi toplumsal olaylara odaklandığına dikkat çeker. Antmen, Leopold Levy’nin tavsiyesi ile uzun yıllar yalnızca desen çalışan Tiraje Dikmen’in çizgideki yetkinliğini vurgular.³¹²² Ahmet Köksal’a göre Tiraje Dikmen’in eserleri, gerçeküstücü imgelerle bağlantılı olduğu izlenimi vermesine karşın belirli bir akım içerisinde tanımlamak mümkün değildir. Genellikle yeşil, kırmızı, siyah ve mat renkleri kullandığı resimlerindeki biçimsel düzenlemeler, sınırlı lekeler ve geometrik formlarla pekiştirilir. Renklerin “*kavrayıcı ve geniş oylumlu etkisi*” izleyicide ilk başta çekici bir etkileşim uyandırmaz. Tiraje Dikmen, nesnellik-öznellik arasındaki çelişkidenden özgün bir söylem üretmeyi amaçlar.³¹²³

Kezban Arca Batıbeki atölyesinden sanatçıların oluşturduğu Grup X’in yeni sergisi 18 Ocak – 8 Şubat 1996 tarihlerinde Ankara Toprakbank Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Grup X üyesi sanatçıların, topluluk içerisinde üretmelerine karşın özgün yaklaşımlarını vurgular. Sumru Artemiz’in orkestra, eğlence ortamları gibi konuları serbest lekeler ile ele alan resimlerini umut verici olarak değerlendirir. Eser Güray’ın çizgisel anlatım içerisindeki arayışlarına dikkat çeker. İnci Özpınar’ın “*neyi, nasıl anlattığını tekrar düşünmesi gerektiğini*” belirtir. Sevim Şengör’ün ağaçlı yol kompozisyondaki başarısının, ev temalı resimlerinde acemiliğe dönüştüğünü gözlemler. Sevgi Önbayrak, Nurgün Hakgüder ve Ayten Sakarya’nın çalışmaları hakkında yorum yapmak için henüz erken olduğu görüşündedir. Havva Emrealp, Nilüfer Çakın, Melahat Dinçer ve Mihri Yazıcı’ya ise çalışmalarını derinleştirmeleri konusunda çaba sarfetmelerini salık verir.³¹²⁴

Devabil Kara’nın özgün baskı çalışmalarından oluşan yeni sergisi, 1996 yılı Ocak ayında, Ankara Vakko Galerisi ve İş Bankası Sanat Galerisi’nde olmak üzere iki galeride eş zamanlı olarak açılır. Kaya Özsezgin, Devabil Kara’nın “*teknik sınırlarını aşmaya*” yönelik çabasını takdir eder. Resimlerindeki her formun, görsel algılara yönelik psikolojik verilerle ilgili olduğuna dikkat çeker. Bu bağlamda, sergi genelinde

³¹²² Ahu Antmen, “Batı’yla Doğu’yu Yoğuran Ressam”, *Cumhuriyet*, 30 Ocak 1996, s. 14.

³¹²³ Ahmet Köksal, “Yakın Geçmişten Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 377, İstanbul 1996, s. 44-45.

³¹²⁴ Abdülkadir Günyaz, “Kezban Arca Batıbeki Atölyesi Grup X Sanatçıları Toprakbank’ta”, *Sanat Çevresi*, 207, İstanbul 1996f, s. 48.

ortak motiflere yer verdiğini söyler. Sergide yer alan eserlerde sandalye ve merdiven motiflerinin, iktidar tutkusunu imlediğini vurgular. Sanatçının “*bir tür görsel şifre anlamına gelen*” görsel ilişkiler kurarak esnek – çeşitlemeci yaklaşım içerisinde olduğunu düşünür.³¹²⁵

Abdülkadir Günyaz, 1996 yılı Şubat ayında İstanbul’da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Muhsin Kut’un 1 Şubat – 20 Şubat 1996 tarihlerinde Hobi Sanat Galerisi’ndeki sergisine ilişkin incelemesinde, sanatçıyı “*resim sanatının Evliya Çelebi’si*” olarak niteler. Günyaz’a göre, Kut’un insandan arındırılmış manzara resimleri çağdaş duyarlılığı yansıtır. Çeşitli ülke ve şehir görünümünü içeren çalışmaları belgesel değerlerinin yanı sıra renk uygulamaları açısından dikkat çekicidir. Ürün Sanat Galerisi’nde 1 Şubat – 6 Mart 1996 tarihlerinde düzenlenen “Onlar Resim Sergisi”nde, Onlar Grubu sanatçılarından Leyla Gamsız, Adnan Varınca, Turan Erol, Mehmet Pesen, Fikret Otyam, Osman Oral, Nevin Çokay, Orhan Peker ve Mustafa Esirkuş’un çalışmalarının uzun yıllar sonra tekrar bir araya gelir. Günyaz, sergiyi “*bir zamanların sanat aşkının tipik göstergesi*” olarak yorumlar. Adnan Varınca’nın 6 Şubat – 8 Mart 1996 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi’nde gerçekleştirdiği sergiyi, “*saflığın, arınmışlığın ve nice birikimlerin*” başarılı örnekleri olarak yorumlar. Arzu Başaran’ın Urart Sanat Galerisi tarafından 7 Şubat – 28 Şubat 1996 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi’nde düzenlenen sergisinde yalın bir üslup içerisindeki çalışmalarındaki içtenlikli tavrı taklit eder. Naile Akıncı’nın 7 Şubat – 28 Şubat 1996 tarihli Garanti Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, sanatçının alışıldık olan çizgici üslubu yerine renkçi yaklaşımların ağırlık kazandığını gözlemler. Cuma Ocaklı’nın Vakko Sanat Galerisi’nde 8 Şubat – 28 Şubat 1996 tarihlerinde gerçekleşen sergisinde ise renkçi ve “*sınırları belirginlik kazanmış figürleri*” ile çağdaş duyarlılığı yansıtan eserlerin yer aldığını belirtir. Mustafa Horosan’ın 9 Şubat – 9 Mart 1996 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi’ndeki sergisinde yer alan çalışmalarında, düşünsel ve bilimkurgu çağrışımları olan figüratif oluşumlara dikkat çeker. Sanatçının şiddetli renkler ile aldığı figürlerin “*felsefi ve sosyal yaklaşımları açığa çıkardığı*” yorumunda bulunur.³¹²⁶

Elif Ayiter’in son dönem çalışmaları 2 Şubat – 26 Şubat 1996 tarihlerinde İstanbul Galeri Nev’de sergilenir.³¹²⁷ Ahu Antmen, Elif Ayiter’in sanat anlayışının

³¹²⁵ Kaya Özsegin, “Sorunsallık Düzeyinde”, *Milliyet Sanat*, 377, İstanbul 1996c, s. 45-46.

³¹²⁶ Abdülkadir Günyaz, “Sergiler, Sergiler ve Acaibat”, *Genç Sanat*, 19, İstanbul 1996g, s. 12-14.

³¹²⁷ Anonim, “Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 22, İstanbul 1996, s. 73.

“*derin psikolojik gerilimlerin süzgecinden geçerek*”, modern psikolojinin ve simyanın felsefi yönleri ile bilinçli bir etkileşimi temsil ettiğini düşünür. Ayiter’in eserlerinde, Carl Gustav Jung’un düşler ve simya arasındaki etkileşime ilişkin düşüncelerini irdelediğini belirtir. “*Eşiklerin Bekçisi*”, “*Rubedo*”, “*Nigredo*” gibi eser isimlerinde basit bir sembolizmden öte simya ve psikoloji arasında bilinçli bir araştırmaya yöneldiğine dikkat çeker. Antmen’e göre, Elif Ayiter’in pastel boya tercihinde “*sonuca hemen ulaşma*” ve gravür etkisi yaratma isteği görülür. Eski resimlerindeki klostrifobik iç mekânların, son dönem çalışmalarında altın varak kullanımının da etkisiyle “*tuhaf mekânlara*” dönüşür. Sanatçının sembolik dili çözülmeyi bekleyen yüzeysel bir anlatımdan ziyade retina ve bilinçdışına seslenen düşsel bir atmosferde anlam kazanır.³¹²⁸

Fahri Sümer’in yeni eserlerinden oluşan sergisi, 6 Şubat – 28 Şubat 1006 tarihlerinde İstanbul Parmakkapı İş Sanat Galerisi’nde düzenlenir.³¹²⁹ Sezer Tansuğ, Fahri Sümer’i “*çizgi üslupçusu*” olarak niteler. Kent ve doğa pitoreskinin ışık koşulları altında farklı görünümüne odaklandığını belirtir. Resimlerinde izlenimci duyarlılık ile konstrüktivist resmin kompozisyon sağlamlığını birleştirdiğini gözlemler. Konstrüktivist bir desen anlayışının izlenimci renk ve ışık titreşimleri ile pekiştirildiği resimlerini Cumhuriyet döneminin ilk ressam kuşaklarının yaklaşımları ile ilişkilendirir.³¹³⁰

Hale Sontaş’ın yeni eserlerinden oluşan sergisi, 10 Şubat – 29 Şubat 1996 tarihlerinde Ankara Transparan Galeri’de düzenlenir. Gülseren Südor, Sontaş’ın üretkenliğini takdir eder. Sanatçının tuvalde herhangi bir ön çizim yapmaksızın büyük lekeler ile çalıştığına dikkat çeker. Son sergisinde “*Çarmıhta Kadınlar*” ve “*Yeryüzü Tanrıları*” serisinin yanı sıra “*Hapsedilmiş Doğa*”, “*Hanedanlık Dönemine Özlem Duyan Türk Kadınları*” gibi konular eklediğini aktarır. Gündelik yaşamın ikonik isimlerini kon edindiği “*Yeryüzü Tanrıları*” serisini, Sontaş’ın sanat dönemin bir geçiş evresi olarak niteler. Südor’a göre Sontaş’ın bu evresinde güçlü bir kompozisyon kurgusu ile renk ve çizgide zengin çeşitlemeler görülür. Hapsedilmiş Doğa serisinde ise “*ölü doğanın süslü ve yapay süslenişini*” öne çıkarır. Ayrıca Topkapı Sarayı Yemiş Odası’nda bulunan resimleri çağdaş natürmort anlayışı ile yeniden yorumlar.

³¹²⁸ Ahu Antmen, “Yaşamı Altına Dönüştürmek”, *Cumhuriyet*, 25 Şubat 1996, s. 15.

³¹²⁹ Anonim, “Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 22, İstanbul 1996, s. 73.

³¹³⁰ Sezer Tansuğ, “Bir Işık ve Renk İnşacısı”, *Sanat Çevresi*, 208, İstanbul 1996, s. 4-5.

“Hanedanlık Dönemine Özlem Duyan Türk Kadınları” çalışmalarında ise toplumsal yozlaşmayı eleştirel bir dil ile irdeler.³¹³¹ Kaya Özsezgin, sergide resmedilen ünlü kişilerin “*fetiş*” niteliğini vurgular. Özsezgin’e göre, sanatçının karışık teknikle oluşturulmuş figür düzenlemelerinde, incelikli bir hiciv yaklaşımı düzeyli bir renk anlayışıyla bütünleşir.³¹³²

Türkân Kıran’ın yeni sergisi, 13 Şubat – 11 Mart 1996 tarihlerinde İstanbul Toprakbank Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Abdülkadir Günyaz, Türkân Kıran’ın bir minyatür sanatçısı titizliği ile Türk sanatından kumaş, gümüş, cam, porselen, bakır gibi çeşitli objeleri tarihsel değerleri ile ele aldığını belirtir. Peyzaj çalışmalarındaki içten anlatımı ile naif etkilere yaklaşan tutumuna dikkat çeker. Sergide yer alan çalışmalarında Türk kültürüne ait objelerin yanı sıra farklı kültürlerin motif repertuarlarına yer verdiğini aktarır. Son dönem çalışmalarında resimsel nitelikler, hacim sorunu, perspektif ve kompozisyon ilişkilerinde olgunluğa ulaştığı yorumunda bulunur.³¹³³

Semiha Binzet’in gravür sergisi, 18 Şubat – 8 Şubat 1996 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Abdülkadir Günyaz, Semiha Binzet’in gravürlerinde İstanbul’un bozulan pitoreskine ilişkin nostaljik ve duygu yüklü yaklaşımlara dikkat çeker. Sanatçının çizgisel üslubunu vurgular. Çoğunlukla monokrom renkler ile çalışmasının İstanbul’un kent yapısını temsil etmesi açısından doğru bir tercih olduğunu düşünür. Mavi rengin ağırlıklı olarak kullanıldığı gravürlerin baskı sayılarının sınırlı tutulduğunu aktarır.³¹³⁴

Güngör Taner’in yeni sergisi, 29 Şubat – 23 Mart 1996 tarihlerinde Aksanat Kültür Merkezi’nde açılır. Özkan Eroğlu, Güngör Taner’in eserlerinde soyut bir dil altında “*kontrol altına alınan*” dinamizme ulaştığı görüşündedir. Statik bir fon önünde derecelenmiş güçlü renkler ve boya sıçratmaları ile güçlü renk anlayışını vurgular.³¹³⁵ Abdülkadir Günyaz’a göre Güngör Taner’in çalışmalarındaki temel tutum, renk lekelerinin devingen ve kendi içerisinde ritmik dinamizminin tuval yüzeyine

³¹³¹ Gülseren Südor, “Hale Sontaş’ta Yaratma Coşkusu”, *Sanat Çevresi*, 208, İstanbul 1996, s. 34-35.

³¹³² Kaya Özsezgin, “Üslup Aşamasında Soyutçuluk”, *Milliyet Sanat*, 379, İstanbul 1996d, s. 48-49.

³¹³³ Abdülkadir Günyaz, “Türkân Kıran ile Bir Yeni Sergide”, *Sanat Çevresi*, 208, İstanbul 1996h, s. 18-19.

³¹³⁴ Abdülkadir Günyaz, “Semiha Binzet’ten İstanbul Nostaljisi”, *Sanat Çevresi*, 208, İstanbul 1996j, s. 22-23.

³¹³⁵ Özkan Eroğlu, “Güngör Taner’de Resimsel Dinamizmin Estetik Derecelenme ile Olan İlişkileri”, *Sanat Çevresi*, 209, İstanbul 1996, s. 22-23.

taşınmasıdır.³¹³⁶ Kıymet Giray, atölye etkilerini bireysel biçimlere ulaştırmayı başaran ressamların Türk sanatının çeşitliliği ve gelişimi için önemine dikkat çeker. Güngör Taner'in eserlerinde motifin yerini biçimin, kurgunun yerini tasarımın, sistemin yerini doğaçlamanın aldığı ritmik ve devingen anlatımı takdir eder. Sanatçının 1970'li yıllardan itibaren ürettiği çalışmalarında ritim ve devinimin başat iki unsur olduğunu gözlemler. Giray'a göre Taner'in eserlerinde sonsuz boşluklara açılan büyük yüzeylerde rengin güçlü görsel etkisi, armonik yapının biçim ve plana kattığı değerler ile devinim kazanır. Boşluk – doluluk, aydınlık – karanlık, sıcak – soğuk gibi karşıtlıkların “*vurucu renk değerleri*” ile ritim gücünü pekiştirdiğini belirtir. Kıymet Giray, Taner'in çalışmalarını “*soyut resmin anlam katmanlarına göndermeler yaparak yeni ufuklar açtığı*” değerlendirmesinde bulunur.³¹³⁷ Ahmet Köksal'a göre Güngör Taner, ritim ve hareket öğelerinin espas içerisindeki işlevlerini yeniden kurgulayarak “*dördüncü boyut olarak zaman kavramını*” ele alır. Işık etkileri ve renk saydamlığının öne çıktığı yeni çalışmalarında “*akılcı ve doğaçlama*” yaklaşımları birleştiren bir soyutlamaya ulaşır. Bilinç ve düzen kaygıları içeren renkçi – lekeci optik görsel örgüler, “*iç ve dış yaşam yorumlarına*” gönderme yapar.³¹³⁸

Kaya Özsezgin, 1996 yılı Şubat ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Zekai Ormancı'nın Arda Sanat Galerisi'ndeki sergisinde renk – çizgi, sert – yumuşak, açık – kapalı, yalın – yoğun gibi karşıtlıkları, bütünlüklü bir kompozisyon anlayışı içerisinde mekanik ve akıcı bir anlayışla irdelediğini belirtir. Ormancı'nın, resimlerinde yer alan nesne yığınlarının soğuk yapısına yorumsal bir boyut getirdiğini gözlemler. Ertürk Boyancı'nın Sanat Yapım Galerisi'ndeki sergisinde, resimlerin uzunlamasına dörtgen ya da kare boyutlara indirgendini vurgular. Sergide yer alan eserlerde, sanatçıya özgü biçimsel oluşumların ve organik bütünlüğün öne çıkmasına karşın, önceki eserleri düşünüldüğünde kompozisyon şemasının tekrar etmesini eleştirir.³¹³⁹

Ergin İnan'ın Galeri Nev'deki yeni sergisi, 1 Mart – 27 Mart 1996 tarihlerinde düzenlenir.³¹⁴⁰ Nevin Ünalın, Ergin İnan'ın farklı malzemeleri tuval yüzeyinde ustalıkla bir araya getirdiğini belirtir. Hat sanatı, mezar taşları, eski varaklı aynalar, özgün figüratif yaklaşımlar, böcek imgeleri ve canlı renkleri ile derinlikli bir anlatıma sahip

³¹³⁶ Abdülkadir Günyaz, “Sorunlar, Değirmeler ve Sergiler”, *Genç Sanat*, 20, İstanbul 1996k, s. 21.

³¹³⁷ Kıymet Giray, “Güngör Taner'in Resimleri”, *Genç Sanat*, 21, İstanbul 1996, s. 6-7.

³¹³⁸ Ahmet Köksal, “Beş Ayrı Kişilik”, *Milliyet Sanat*, 380, İstanbul 1996, s. 42-43.

³¹³⁹ K. Özsezgin, *agm. (1996d)*, s. 46-47.

³¹⁴⁰ Anonim, “Galeriler”, *Türkiye'de Sanat*, 23, İstanbul 1996, s. 77.

olduğunu vurgular. Sanatçının geleneksel sanatların sınırlayıcı etkilerini aşarak, tarihsel yaklaşımları özgürce kullandığını düşünür. İnsan varoluşuna ilişkin içsel değerlerin sorgulandığı sezgisel tutumunu öne çıkarır. Nevin Ünalın'a göre, Ergin İnan'ın çalışmalarında “*hayat ve sanatla iç içe kurduğu bilinçli rastlantılardaki*” gizemli yapı izleyici ile gerilimli bir diyaloga yol açar.³¹⁴¹ Kaya Özsegin, Ergin İnan'ın sanat yaşamı süresince ürettiği resimler birbiri ile organik bağlar içeren bütünlüklü yapılarına dikkat çeker. Sanatçının, kendisine özgü motiflerle pekiştirilen bir duyarlılık temelinde lirik ve duygusal bir anlatıma sahip olduğu görüşündedir. Özsegin'e göre İnan'ın eserleri gizemli, mistik ve duygusal derinliği olan boyutlar içerir. Resimlerinde yer verdiği tuhaf yaratıkların yanı sıra farklı malzemeler ve uygulamalar, “*algı dünyasına*” yönelik düşünsel içerikli mesajlar iletir. Ergin İnan'ın eserlerinde öne çıkan “*tarihsellik*” olgusu, resimlerinin başat unsuru olan “*metamorfik*” yaklaşımlara uygun bir atmosfer yaratır.³¹⁴²

C Grubu'nun onuncu yıl özel sergisi, 1 Mart – 22 Mart 1996 tarihlerinde Akbank Bebek Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³¹⁴³ Sezer Tansuğ, C Grubu sanatçılarının İstanbul'un biçimsel yorumlarının çeşitliliğine ve görsel kültür geleneklerine ilginç katkılarda bulunduğu yorumunda bulunur. Nadide Burduroğlu'nun natüremortlarında salt görsel bir atmosferden ziyade, nesnelere yaşanmışlıkları ile ele aldığını belirtir. Nesrin Çalika'nın figür metaforları ile içerik arasında düşsel kurgulara dayanan ilişkiler kurduğuna dikkat çeker. Ayla Karaosmanoğlu'nun serbest figür oluşumlarında çağdaş bir dinamizmi hiçbir zaman göz ardı etmediğini vurgular. Sanatçının figüratif oluşumlardaki üslup tutarlılığını takdir eder. Özden Narin'in çalışmalarını ise C Grubu'nun epik boyutu olarak niteler. Sanatçının çalışmalarında masalsi bir ortamda gözlemlerini ve hayali temaları bütünlüklü bir şekilde uzlaştırdığını gözlemler.³¹⁴⁴

Bilgehan Uzuner'in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 6 Mart – 27 Mart 1996 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Sezer Tansuğ, İstanbul ve Ankara'da yaşayan sanatçıların üslup oluşumlarındaki “*ihtişam ve zerafete*” karşın, taşrada yaşayan sanatçıların yöresel ortamlara özgü bir realizmin cesur duyarlılığını temsil ettiğini düşünür. Eskişehirli sanatçı Bilgehan Uzuner'in çalışmalarında yöresel

³¹⁴¹ Nevin Ünalın, “Su da Susayamı Bulur”, *Cumhuriyet Dergi*, 521, İstanbul 1996, s. 6-7.

³¹⁴² Kaya Özsegin, “İnsan ve Yaşam”, *Milliyet Sanat*, 380, İstanbul 1996e, s. 45.

³¹⁴³ Anonim, “Genç Sanat Haber”, *Genç Sanat*, 18, İstanbul 1996, s. 31.

³¹⁴⁴ Sezer Tansuğ, “C Grubu Sanatçıları Onuncu Yıllarında”, *Sanat Çevresi*, 209, İstanbul 1996, s. 38-39.

duyarlılıklar ile Anadolu Üniversitesi'nin modern mimarisi arasında biçimsel bir uzlaşmaya dikkat çeker. Tansuğ'a göre sanatçının dünyevi – uhrevi olmak üzere Anadolu tasavvufuna yönelik ilgiler içeren çalışmalarında, duvar örgüleri ile mekân oluşumlarını simgeleyen bir “*biçim sistematigi*” yer alır. El yapımı kağıt yüzeylerden sarkan liflerin doku özellikler “*Anadolu'ya özgü taze duyular*” temsil eder.³¹⁴⁵

Kâinat Barkan Pajonk'un son çalışmalarından oluşan sergisi 9 Mart – 3 Nisan 1996 tarihlerinde Meb Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³¹⁴⁶ Abdülkadir Günyaz, sanatçının son sergisinde odaklandığı temaların, çocukluk yıllarında babasının görevi nedeniyle göç ederken gözlemlediği görüntüler olduğunu aktarır. Günyaz'a göre Pajonk'un eserlerinde “*özgür ufuklara yönelmiş sevdası*” ve “*resmindeki devamlılık ögesi*” iki temel unsurdur. Sanatçının detaylardan arınmış, yalın ve çelişkisiz anlatımını takdir eder. Konuların değişmesine karşın ifade tarzındaki niteliklerin süreklilik göstermesini övgüyle karşılar.³¹⁴⁷

Serpil Yeter ve Hanefi Yeter'in ortak sergisi, 14 Mart – 14 Nisan 1996 tarihlerinde Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde açılır.³¹⁴⁸ Abdülkadir Günyaz, sanat çevrelerinde merakla beklendiğini belirttiği sergiyi “*ilginç bulmadığını*” söyler. Hanefi Yeter'in ağaç plakalar üzerine süslemeci ve epik bir anlatımla ele aldığı çalışmaları Almanca yazıların çokluğu nedeniyle anlaşılmasız bulur. Serpil Yeter'in çalışmalarında ise yalın bir renk bütünlüğü içerisinde insan yaşamını ve kadına yönelik eril yaklaşımları hicvettiği çalışmaları takdir eder.³¹⁴⁹ Özkan Eroğlu, serginin, Serpil Yeter ve Hanefi Yeter'in üslup farklılıklarına karşın “*insan olgusu*” teması çerçevesinde bütünlüklü yapısına dikkat çeker. İki sanatçının da deformasyonlara sıklıkla yer verdiğini gözlemler. Eroğlu'na göre Serpil Yeter'in eserlerinde figür somut bir araç olarak kullanılırken, boya dokusu yüzeyi estetize eden dinamik ve soyut bir unsur olarak kavranır. Hanefi Yeter'in çalışmalarında ise gerçeklik ve fantezi unsurlar kimi zaman Türk minyatür estetiğine yaklaşan bir düzenleme içerisinde ele alınır. Özkan Eroğlu, Serpil ve Hanefi Yeter'in çalışmalarının Türk resim sanatının gelişmelerini

³¹⁴⁵ Sezer Tansuğ, “Özgün Baskı Alanında Yeni Bir İvme”, *Sanat Çevresi*, 209, İstanbul 1996, s. 30-31.

³¹⁴⁶ Anonim, “Mart '96 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 209, İstanbul 1996, s. 80.

³¹⁴⁷ Abdülkadir Günyaz, “Özgür Ufuklara Yönelen Resminde Kâinat”, *Türkiye'de Sanat*, 23, İstanbul 1996, s. 69.

³¹⁴⁸ Anonim, “İnsan Eksenli Resimler”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 14-14.

³¹⁴⁹ A. Günyaz, *agm. (1996k)*, s. 21.

“düşünmeye davet eden” nitelikte olduğu yorumunda bulunur.³¹⁵⁰ Ahmet Köksal’a göre Hanefi Yeter’in çalışmaları “insancıl bir dünyanın sorumluluğunu” duyumsatır. Resimlerinde gerçekçilik, dışavurumculuk ve gerçeküstücü etkiler özgün bir senteze ulaşır. Soyut renk ve lekeler ile uzlaşan çok figürlü kompozisyonlarında, yaşamın ritmi içerisinde çeşitlenen sahneler imgesel bir biçim kaygısı ile yönlendirilir. Serpil Yeter’in çalışmalarında ise soyut eğilimli dinamik bir figürasyon çerçevesinde “yaşamı yorumlayan, alaycı bir yaklaşım” ortaya çıkar.³¹⁵¹

Zeynep Dilek Çetiner’in yeni sergisi, 22 Mart – 11 Nisan 1996 tarihlerinde Artisan Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Özkan Eroğlu’na göre Çetiner’in dokusal yapıya odaklandığı çalışmaları, renklerin armonik ilişkileri açısından dekoratif bir görünüm kazanır. Çetiner’in dinamik bir soyut anlayışa yöneleceğini düşünen Eroğlu, sanatçının “post-modern algılama boyutunu” takdir eder.³¹⁵² Sezer Tansuğ, Zeynep Dilek Çetiner’in hızlı üretim temposuna dikkat çeker. Tansuğ’a göre sanatçının önceki dönem çalışmalarında inşacı kompozisyon eğilimleri ile nakış ve motif değerlerine bağlılık arasındaki ilişki zayıf bir görünümde. Son dönem çalışmalarında ise serbest ve geometrik form ikileminin önceki dönem çalışmalarından daha ileri bir düzeye ulaştığını gözlemler. Serbest ve spontane form oluşumlarının çarpıcı işlevler yüklediğini söyler. Aynı zamanda diptik ve triptik uygulamaları, şematik bütünlükleri açısından çeşitli problemler barındırır.³¹⁵³ Abdülkadir Günyaz, Zeynep Dilek Çetiner’in yeni çalışmalarında çoşkulu renk kullanımının yanı sıra figürlerde ifadeci bir bütünlüğe dikkat çeker.³¹⁵⁴

Gülşen Kazaz’ın ilk kişisel sergisi İstanbul Yunus Emre Kültür ve Sanat Merkezi’nde, 28 Mart – 10 Nisan 1996 tarihlerinde açılır. Kemalettin Adiloğlu, Gülşen Kazaz’ın cesur fırça darbelerini takdir eder. Sanatçının kurgusal yapı ve ışık gölge uygulamalarındaki dengeli anlatıma dikkat çeker. Renklerin açık – koyu ve ara tonlarında şeffaflığın ustalıkla bir biçimde oluşturulduğunu düşünür. Peyzajlarında perspektif ve yakınlık – uzaklık ölçeklerinin başarı ile yerleştirildiğini gözlemler.

³¹⁵⁰ Özkan Eroğlu, “Serpil ve Hanefi Yeter Resimleri İstanbul’da”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 16.

³¹⁵¹ Ahmet Köksal, “İnsan ve Doğa Çevresinde”, *Milliyet Sanat*, 381, İstanbul 1996, s. 41-42.

³¹⁵² Özkan Eroğlu, “Sergilerden”, *Sanat Çevresi*, 211, İstanbul 1996, s. 46.

³¹⁵³ Sezer Tansuğ, “Zeynep Dilek Çetiner’den Yeni Modeller ve Yeni Kompozisyon Oluşumları”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 36-38.

³¹⁵⁴ Abdülkadir Günyaz, “Eleştiriler ... Sanatçının Kimliği ve Israrla Sürdürülen Yanlış”, *Genç Sanat*, 21, İstanbul 1996m, s. 11.

Kalabalık figürlü kompozisyonların biçimsel öğelerin ve resimsel değerlerin nitelikli bir biçimde ele alındığı yorumunda bulunur.³¹⁵⁵

Neşet Günal'ın “*Desenler – Ön Çalışmalar*” sergisi, Galeri Selvin'de açılır. Kaya Özsezgin, Neşet Günal'ın Ankara'daki son sergisinin 1955 yılında açıldığını anımsatır. Sanatçının titiz işçiliği, meslek tutkusu, özenli beğenisi ve piyasa koşullarına teslim olmaksızın taviz vermeyen sanatçı kişiliğini takdir eder. Sergiyi, Neşet Günal'ın atölyesine ilginç bir tanıklık olarak niteler. Teşhir edilen eskiz, desen ve ön çalışmalarda, sanatçının hafızalara kazınan eserlerinin hazırlık aşamalarının görülebilmesi açısından “*epik*” bir değer taşıdığını düşünür. Özsezgin'e göre, serginin bir başka önemi, Neşet Günal'ın figür merkezli üslup sorunlarına yönelik çözümlerini görmenin mümkün olmasından kaynaklanır.³¹⁵⁶

Özkan Eroğlu, 1996 yılı Mart ve Nisan aylarında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Yusuf Taktak'ın 12 Mart – 5 Nisan 1996 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının boyut kavramı ve espas ilişkilerine odaklandığını gözlemler. Eroğlu'na göre Taktak'ın sergisi “*resim alt ve üst yüzeyleri arasında gelişen temel kompozisyon ilişkileri*” açısından başarısızdır. Asım İşler'in Kare Sanat Galerisi'ndeki 2 Nisan – 5 Mayıs 1996 tarihli sergisinde, sanatçının soyutlamacı tavrı geliştirmesi durumunda, “*Türk sanatını yorumlayacak, Türk toplumunu estetik yönde daha aktifleştirecek*” ve soyut sanatın toplumda daha çok sevilmesini sağlayacak bir niteliğe ulaşabileceğini düşünür. Adnan Turani'nin 10 Nisan – 3 Mayıs 1996 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi 'nde açılan sergisinde, sanatçının renklerde “*albeni yakalamak*” amacıyla kalıplaşmış ve aynılık hissi uyandıran uygulamalara başvurduğunu belirtir. Ayrıca Turani'nin eserlerinin Batılı çağdaş sanatçıların çalışmalarından “*esintiler ile dolu olduğuna*” dikkat çeker. Altan Adalı'nın 22 Mart – 26 Nisan 1996 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'ndeki sergisinde sanatçının “*animasyon etkisi yaratan desenleri*” ve çizgi – renk yaklaşımlarındaki farklı tutumları nedeniyle takdir eder. Cemal Tollu'nun 3 Nisan – 7 Nisan 1996 tarihlerinde Galeri B'de düzenlenen retrospektif sergisinde, sanatçının yapısalcılığa dayalı konstrüktivist yaklaşımlarını vurgular. Hamit Görele'nin 4 Nisan – 27 Nisan 1996 tarihli retrospektif sergisini ise klasik ile modern resim

³¹⁵⁵ Kemalettin Adiloğlu, “Gülşen Kazaz İçin Birkaç Söz”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 62.

³¹⁵⁶ Kaya Özsezgin, “Doğallığın ve Yaşanmışlığın Sanata Yansıyan Boyutları”, *Milliyet Sanat*, 381, İstanbul 1996f, s. 44.

olgularını senteze götürmesi açısından Türk sanat tarihi bağlamında önemli bir değer olarak işaret eder. Fatih Sarmanlı'nın 3 Nisan – 20 Nisan 1996 tarihlerinde Sandoz Sanat Galerisi'ndeki doğa temalı kişisel sergisini ve Nurcan Çağlar'ın Galeri Baraz'da otantik nesnelere içeren kolaj çalışmalarından oluşan sergisini başarılı bulur.³¹⁵⁷

Abdülkadir Günyaz, 1996 yılı Mart ve Nisan aylarında İstanbul'da açılan çeşitli sergileri inceler. Mustafa Ata'nın 22 Mart – 20 Nisan 1996 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının renk şeritleriyle özdeşleşen özgün üslubuna dikkat çeker. Sergide yer alan eserlerde gölge – ışık olgusu ve geniş lekelerin, sanatçının yeni bir evresini gösterdiğini düşünür. Tamer Akakıncı'nın 25 Mart – 12 Nisan 1996 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'ndeki sergisinin “*çağdaş insan varlığı*” teması çerçevesinde oluştuğunu aktarır. Akakıncı'nın resmi hobi olarak gördüğünü belirten Günyaz, sanatçının “*yetkin ve estetik örneklerini*” profesyonel anlamda sürdürmesini tavsiye eder. Melek Mazıcı'nın Nev Sanat Galerisi'nde 5 Nisan – 30 Nisan 1996 tarihlerinde gerçekleşen sergisinde yerel öğelerin hâkimiyetini vurgular. Ece Turaman'ın Cumalı Galeri'de açtığı sergisinde, enteriyör ve natürlüklerin içtenlikli bir anlatıma sahip olduğu görüşündedir. Seyyit Bozdoğan'ın 9 Nisan – 11 Mayıs 1996 tarihlerinde Nev Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği sergide, sanatçının figüratif yaklaşımlarının şiddetli renkler ve soyut – somut ikilemi çerçevesinde ilerleme katettiği değerlendirilmesinde bulunur. Nurcan Çağlar'ın Galeri Baraz'daki sergisinde ise sanatçının “*insanlığın evrensel anı/bellek çeşitlemesini*” önceleyen bir anlayış içerisinde özgün ve yerel değerleri kapsayan eserlerini takdir eder.³¹⁵⁸

Bâlâ Arıdırı ve Gonca Sezer'in kişisel sergileri, 2 Nisan -22 Nisan 1996 tarihlerinde Contemporary Art Marketing Galerisi'nde gerçekleşir. Sevil Binat, Bâlâ Arıdırı'nın çalışmalarında taş imgelerini “*nesnelere aracılığıyla*” insan yaşamına ilişkin varoluşçu kaygıları çözümlenmek için araç olarak kullandığını belirtir. Gonca Sezer'in eserlerinde ise simgesel bir anlatım ile inanç ve değerler sistemini irdelediği görüşündedir. Karanlık ve kapalı formların “*çürüyen medeniyetin*” göstergeleri olarak kavrar. Ağaç imgelerinin yaşamı temsil ettiğini vurgulayan Binat, tül, tülbent gibi

³¹⁵⁷ Özkan Eroğlu, “Sergilerden”, *Sanat Çevresi*, 211, İstanbul 1996, s. 46.

³¹⁵⁸ A. Günyaz, *agm. (1996m)*, s. 10-12.

imgelerin ölüm ve yaşamda kullanılan nesnelere olarak toplumun kanıksadığı inançlara atıfta bulunduğunu vurgular.³¹⁵⁹

Sema Ilgaz Temel'in resim sergisi, 3 Nisan – 24 Nisan 1996 tarihleri arasında Garanti Sanat Galerisi'nde açılır. Mustafa Aslıer, Temel'in çalışmalarında lirik bir görsel anlatımın ön planda olduğunu gözlemler. Sanatçının eserlerinde “*şiirsel yumuşaklık, kıvraklık ve nesnellikten ayrılmış*” anlatımına dikkat çeker. Tahta oyma – basma gibi teknikler ile çalıştığı eserlerinde “*fırçadan çıkmışçasına duyarlı*” bir yaklaşımın görülebileceğini belirtir. Aslıer'e göre Sema Ilgaz Temel'in eserleri “*insancıl bir estetiği*” temsil eder. Rastlantısallığa yer bırakmayan çalışmaları, kişisel dışavurumcu resimlerin dışında Türk resmi açısından yeni bir anlatım tarzını yansıtır.³¹⁶⁰ Ahmet Köksal'a göre sanatçının eserlerinde öne çıkan nitelik uyumlu, gizemli ve anlatımcı bir şiirselliği barındırmasıdır. İncelikli bir işçiliğin eşlik ettiği dışavurumcu anlayıştaki eserlerinde, insanın iç yaşantısına yönelik duygusal bir anlatım ortaya çıkar. Köksal, sergide yer alan eserler bağlamında, sanatçının kariyerinin özgün ve çoğulcu bir yönde geliştireceğine dair inancını ifade eder.³¹⁶¹

Bilge Alkor'un Shakespeare'in “*Bir Yaz Gecesi Rüyası*” ve “*Fırtına*” yapıtlarından hareketle oluşturduğu kişisel resim sergisi, 4 Nisan – 27 Nisan 1996 tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır.³¹⁶² Ahmet Oktay, Bilge Alkor'un Shakespeare temalı eserlerinin semiyotik yönüne dikkat çeker. Alkor'un, Shakespeare'in anlattığı olayları basit bir biçimde resimlemekten ziyade “*yan anlamların ve anlamlandırma süreçlerinin işlendiği derin yapısıyla*” ilgilendiğini vurgular. Ahmet Oktay, Susan Langer ve Ernst Cassirer gibi düşünörlere atıflarda bulunduğu yazısında, Bilge Alkor'un eserleri bağlamında “*anlatımsal ve anlamsal*” arasında açık bir ayırım yapar. Ahmet Oktay'a göre “*metinsellik, ancak resimsel görsele gönderme yaptığı ölçüde*” önem kazanır. Bu bağlamda, Shakespeare'in oyunları hakkında ön bilgisi bulunmayan izleyiciler için Bilge Alkor'un eserlerinin anlam kazanması mümkün değildir.³¹⁶³

³¹⁵⁹ Sevil Binat, “Bâla Arıdurdu ve Gonca Sezer”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 26-27.

³¹⁶⁰ Mustafa Aslıer, “Sema Ilgaz Temel ve Yapıtları üzerine Kısa Bir Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 28-29.

³¹⁶¹ Ahmet Köksal, “Cemal Tollu'dan Günümüz Sanatçıların”, *Milliyet Sanat*, 382, İstanbul 1996, s. 43-44.

³¹⁶² Anonim, “Bilge Alkor'un Düşler Evreni”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 11.

³¹⁶³ Ahmet Oktay, “Dil, Düşlem, Nesne”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 8-10.

Metin Gönül'ün yeni sergisi 6 Nisan – 1 Mayıs 1996 tarihlerinde Meb Sanat Galerisi'nde açılır.³¹⁶⁴ Abdülkadir Günyaz, Metin Gönül'ün ilk dönem eserlerinde konu, renk ve özellikle çizgi yaklaşımların hocası Ali Avni Çelebi'nin etkilerinin görüldüğünü anımsatır. Son çalışmalarında ise figüratif tavrının soyut nitelikler kazanarak “özel bir resim kimliği” kazandığını belirtir. Günyaz'a göre Metin Gönül renk, çizgi, ifade ve kompozisyon nitelikleri açısından “*seçkin bir kimlik*” sahibidir. Doğadan ve insan yaşamından hareketle oluşturduğu çalışmalarında “*çarpıcı bir tuş tekniğiyle*” çizgi faktörünü resimden çıkararak renkçi bir anlayışa yönelir. Temelde mavi ve lacivert renklerin monokroma yakın bir renk anlayışı içerisinde kullanıldığı çalışmalarında, kırmızı ya da beyaz lekeler ile çarpıcı bir etki yaratır.³¹⁶⁵

Zekai Ormancı'nın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 18 Nisan – 26 Mayıs 1996 tarihlerinde PG Art Gallery'de açılır. Gökhan Anlağan, Zekai Ormancı'nın çalışmalarında yer alan biçimleri plan ve volüme yönelik uygulamalar içerisinde “dil zenginliği” ifade edecek biçimde yönlendirdiğini gözlemler. Sanatçıyı “*titiz, özenli bir yorumculuğun ve sürekli kendisini yenileyen usta bir yeteneğin tek temsilcisi*” olarak niteler. Anlağan'a göre Zekai Ormancı biçimler ve renkler arası ilişkiyi başarıyla sağlar. Yaratıcı kişiliği ve uygulama yeteneği ışığında açık bir anlatıma ulaşır. Tekil değerlerin bütün içerisinde anlam kazandığı kapsayıcı bir kompozisyon anlayışına sahiptir. Güçlü valörler ve “*cesur*” düzenlemeler içeren renk – biçim düzenlemeleri dikkat çekicidir.³¹⁶⁶ Özkan Eroğlu, Zekai Ormancı'nın çalışmalarında espas ve biçimsel düzenleme unsurlarının öne çıktığını belirtir. Mekânsal devinimi, zengin bir konstrüktivist yaklaşım ile çeşitlediğini gözlemler. Eroğlu'na göre, Zekai Ormancı'nın her resmi felsefi boyutta çözümlenmelere açıktır.³¹⁶⁷

Turhan Vecdi Karal'ın kişisel sergisi, 7 Mayıs – 1 Haziran 1996 tarihlerinde Almelek Sanat Galerisi'nde açılır. Sezer Tansuğ, Kırıl'ın eserlerinde İstanbul pitoreskinin belgesel niteliklerden arınmış özgün bir yorum çabasını yansıttığını düşünür. İzlenimci etkiler ile şema duygusunun yalın geometrik anlayışını uzlaştırdığını belirtir. Otodidakt izlenimi veren çalışmalarında resim düzeninin masalsi atmosferi ile

³¹⁶⁴ Anonim, “Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 1 Nisan 1994, s. 14.

³¹⁶⁵ Abdülkadir Günyaz, “Metin Gönül Yeni Bir Kimlik ve Soyut Tatlar İçinde”, *Türkiye'de Sanat*, 23, İstanbul 1996n, s. 71.

³¹⁶⁶ Gökhan Anlağan, “Zekai Ormancı'nın Sanatı Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 6.

³¹⁶⁷ Özkan Eroğlu, “Zekai Ormancı ve Ortaya Çıkan Resimsel Gerçekler”, *Sanat Çevresi*, 210, İstanbul 1996, s. 4-5.

nesnel görünümlerin dengeli bir anlatıma ulaştığını gözlemler. Tansuğ'a göre Turhan Vecdi Karal'ın mimari örnekler içeren kompozisyonları “*veduta benzeri*” bir tarihsel peyzaj geleneğine katkıda bulunur.³¹⁶⁸ Abdülkadir Günyaz, Karal'ın eserlerinde bakış açısı, perspektif, kompozisyon düzeni gibi unsurlara dikkat çeker. Sanatçının yalın bir anlatım içerisinde, inşacı bir anlayış ile insanın yaşadığı çevreye odaklandığını vurgular.³¹⁶⁹ Özkan Eroğlu, Turhan Vecdi Karal'ın izlenimci bir temelde pointilizmden lirik soyutlamaya dek zengin ifade biçimlerini ustalıkla bir araya getirdiğini düşünür.³¹⁷⁰ Ayla Ersoy³¹⁷¹

Bilge Erbayav'ın Dam Galeri'deki yeni sergisi 11 Mayıs – 31 Mayıs 1996 tarihlerinde açılır. Abdülkadir Günyaz, Bilge Erbayav'ın eserlerinde kadın temasına odaklandığını belirtir. Rahat anlatımı ve renk – çizgi arasındaki ustalıklı bütünlüğü takdir eder. Cesur renk kullanımı, espası ele alış biçimi ve hiçbir valörü göz ardı etmeyen titiz yaklaşımlarına dikkat çeker. Renk kullanımında kimi zaman grotesk bir tavrın öne çıkmasına karşın yalın bir anlatım tarzına sahip olduğunu düşünür.³¹⁷²

“*Türk Resminde İnsana Bakış*” sergisi 10 Haziran – 12 Temmuz 1996 tarihlerinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde açılır.³¹⁷³ Kemal İskender, *Sanat Çevresi*'nde kaleme aldığı yazıda, serginin oluşum sürecini aktarır. Mehmet Güleriyüz, Kemal İskender, İrfan Okan, Doğan Paksoy, Nedret Sekban ve Yavuz Tanyeli'nin oluşturduğu seçici kurulun tercihlerinde, Türk resim sanatında figüratif resmin bütünlüklü bir izleğini çıkarma amacı taşıdığını belirtir. Cumhuriyet öncesi Türk resminin temsilcilerine ait eserlerin yer almasını, çağdaş sanatçıların “*kendilerini Türk*

³¹⁶⁸ Sezer Tansuğ, “Peyzaja Yorum Katkısı”, *Sanat Çevresi*, 211, İstanbul 1966, s. 12-23.

³¹⁶⁹ Abdülkadir Günyaz, “Turhan Vecdi Karal Resminde Yıllar Sonrasının Yeni Soluğu”, *Sanat Çevresi*, 211, İstanbul 1996, s. 14-15.

³¹⁷⁰ Özkan Eroğlu, “Turhan Vecdi Karal ve Bir Resim Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 211, İstanbul 1996, s. 16-17.

³¹⁷¹ Ayla Ersoy, “Turhan Vecdi Karal'ın Çalışmaları”, *Sanat Çevresi*, 211, İstanbul 1996, s. 18.

³¹⁷² Abdülkadir Günyaz, “Coşkulu Bir Anlatım ve Çarpıcı Renkleriyle Bilge Erbayav”, *Sanat Çevresi*, 211, İstanbul 1996, s. 74.

³¹⁷³ Sergide Eserleri Yer Alan Sanatçılar: Siyahkalem, Levni, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Şehzade Abdülmecit, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Avni Lifij, Ömer Adil, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Sami Yetik, Ruhi Arel, Şeref Akdik, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Cemal Tollu, Turgut Zaim, Cevat Dereli, Fikret Mualla, Cihat Burak, Nedim Günsür, Orhan Peker, Burhan Uygur, Fuat Acaroğlu, Mevlüt Akyıldız, Avni Arbaş, Yüksel Arslan, Mustafa Ata, Aydın Ayan, Resül Aytemur, Bedri Baykam, Seyyit Bozdoğan, Ahmet Umur Deniz, Neşe Erdok, Mehmet Güleriyüz, Neşet İnal, Mahir Güven, Ergin İnan, Kemal İskender, Nuri İyem, Özer Karabaş, Ömer Kaleşi, Yalçın Karayağız, Kasım Koçak, Nur Koçak, Hüsnü Koldaş, Komet, Nevhiz Metin, İrfan Okan, İbrahim Örs, Sezai Özdemir, Mustafa Özel, Fatma Tülin, Öztürk, Doğan Paksoy, Nedret Sekban, Emel Şahinkaya, Yavuz Tanyeli, Aka Gündüz Temur, Ömer Uluç, Alp Tamer Ulukılıç, Utku Varlık, Şenol Yoroğlu (Kemal İskender, “Türk Resminde İnsana Bakış Sergisi Nasıl Gerçekleştirildi?”, *Sanat Çevresi*, 212, İstanbul 1996, s. 19).

resminin geçmişi karşısında değerlendirme fırsatı” anlamına geldiği görüşündedir. Kemal İskender, Doğan Paksoy’un ekonomik desteği ile gerçekleşen serginin önemine ilişkin şu ifadelerde bulunur:

“Oluşturma öyküsü ve koşulları, sanatçılarının belirlenmesi, adı ve teması, Türk resminde başlangıcından bugüne kadar uzanan çizgisi, içeriği ve niteliği dolayısıyla “Türk Resminde İnsana Bakış” sergisi Türk sanat tarihindeki bir ilktir. Üstelik benzersiz çağ ve kapsamındaki büyüklük bir ilktir. Ayrıca kendinden sonraki büyük boyutlu ve temalı sergi etkinliklerine de örnek olması da arzulanan bir sergidir. Böylesi bir ilkin ne gibi yorum ve tartışmalara konu olacağını ve başka hangi etkinliklerin gelişmesine yol açacağı Türk sanat çevrelerinin merak ve ilgiyle bekledikleri bir olay olsa gerekir.”³¹⁷⁴

Haşim Nur Gürel, “Türk Resminde İnsana Bakış” sergisine ilişkin kaleme aldığı yazıda, sergi kataloğunun oluşumuna katkı veren Kemal İskender ve Doğan Paksoy’u takdir eder. Serginin “gelenek başlatıcı” bir nitelikte olduğunu düşünür. Fuat Acaroğlu, Mustafa Ata, Mahir Güven, Kasım Koçak, Komet, Mustafa Özel, Doğan Paksoy, Aka Gündüz Temur, Alp Tamer Ulukılıç ve Alaeddin Aksoy’un eserlerini serginin öne çıkan çalışmaları olarak işaret eder. Sergide yer alan eserlerde, sanatçıların doğaya ve modele yönelik çalışmalarının yanı sıra farklı kültürlerden imgelere yönelmiş olmalarına dikkat çeker. Ayrıca sanatçıların ünlü tarihi tablolara ve bazı Batılı ressamalara atıflar içeren çalışmalarını vurgular. Akademi’den mezun bazı sanatçıların çalışmalarında kuş kafesi ve nar gibi motiflerin yinelenmesini göze çarpan bir başka nokta olarak ele alır. Seyyit Bozdoğan, Fatma Tülin Öztürk ve Ömer Uluç’un çalışmalarını ise sergi bağlamında yetersiz bulur.³¹⁷⁵ Ahmet Köksal’a göre “Türk Resminde İnsana Bakış” sergisi, Türk sanatçıların yüz elli yıllık bir süreçte insana bakış açısının tanıtılmasına katkı sağlar. Sergi, çağdaş Türk resminin algılanması yolunda gerekli olan tematik sergilerin önemli bir örneğidir. Malik Aksel, Hayri Çizel, Mümtaz Yener, İbrahim Balaban gibi “Türk insanını ve yaşantısını belgeleyen” sanatçıların yer almamasını ise büyük bir eksiklik olarak değerlendirir.³¹⁷⁶

³¹⁷⁴ K. İskender, *agm. (1996)*, s. 20.

³¹⁷⁵ Haşim Nur Gürel, “Sezon Sonunun Sürpriz Sergisi”, *Genç Sanat*, 23-24, İstanbul 1996, s. 14-16.

³¹⁷⁶ Ahmet Köksal, “Resim ve Heykel Müzesi’nde Büyük Sergi: Türk Resminde İnsana Bakışlar”, *Milliyet Sanat*, 387, İstanbul 1996, s. 34-36.

“Günümüz Sanatçıları On Yedinci İstanbul Sergisi”, 15 Temmuz – 15 Eylül 1996 tarihleri arasında gerçekleşir.³¹⁷⁷ Sergi seçici kurulu Ali Akay, Tamer Başoğlu, Adnan Çoker, Nihat Murat Işık, Hüsamettin Koçan, Şeyma Reisoğlu Nalça ve Nilgün Özayten’den oluşur.³¹⁷⁸ Sergi başarı ödülleri Süheyla Çağlayan, Mohaç Yücel ve Birsen Şenoğlu Canbaz’a verilir. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği ödülü ise Mehmet Özen’in olur. Abdülkadir Günyaz, serginin az katılım ve düzeyi yetersiz içeriği ile önceki senelerdeki başarısının oldukça uzağında kaldığını belirtir. Sergide yer alan eserlerin “zorlama” görünümüne dikkat çeker.³¹⁷⁹ Balkan Naci İslimyeli, on yedinci serginin, önceki etkinliklerin başarı düzeyini sürdürmesine karşın “ilerleme” nosyonunu yitirdiğini düşünür. Genç sanatçıların ödül odaklı yaklaşımlarının, mesleki ve estetik gelişimleri açısından olumsuz etkileri olduğunu savunur.³¹⁸⁰ Ayrıca, sergi mekânına ilişkin şu çıkarımda bulunur:

*“Tarihsel mekanlar, belirli konseptlere uygun bir veri olarak ele alındığında kuşkusuz bir güç sağlayabilir. Ama böylesi deneysel, atak sergiler için gerekli enerjiyi sınırladıkları da söylenebilir. Ben Günümüz Sanatçıları Sergilerinin aynı ad ve anlayışla kentin değişik alanlarında gerçekleştirilmesinin hem kendi iç dinamiğine hem de kentin dinamiğine çok şey katacağını düşünüyorum.”*³¹⁸¹

Abdülkadir Günyaz, 1996 yılı Ekim ayında açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Mübin Orhon’un 1 Ekim – 25 Ekim 1996 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’ndeki sergisinde, “gizemli bir dinginlik ve iç dinamizmini koruyan” soyut çalışmalarındaki renk, ışık, ritim unsurlarına dikkat çeker. Abit Güner’in 2 Ekim – 31 Ekim 1996 tarihli Garanti Sanat Galerisi’ndeki sergisinde yer alan natüremortların, renk ve ışık birlikteliği çerçevesinde ustalıklı bir kompozisyon

³¹⁷⁷ Sergiye Katılan Sanatçılar: Mehmet Acar, Hande Orhun, Hülya Bozbıyık, Nurdan Özşeker, Günay Demir, Bülent Baş, Nilüfer Tokay, Reyhan Göksel, Gazi Sansoy, Ali Doğan, Yasemin Aydın, Oya Erol, Neşe Oğun, Serpil Bülbül, İclal Erentürk, Ferhat Özgür, Gülizar Çuhacı, Mine Ünsal, Simge Uygur, Orhan Kubilay Doğuş, Gülru Atak, Ayşen Urfalioğlu, Birgit Alev Yeğin, Süheyla Çağlayan, Birsen Şenoğlu Canbaz, Funda Gülay Günaydın, Zafer Mintaş, Mohaç Yücel, Mehmet Özen, Hayriye Koç, Basri Cesur, Hüsnü İyidoğan, Mehmet Kavukçu (Anonim, “Tüm Renkleriyle Günümüz Sanatçıları”, *Genç Sanat*, 23-24, İstanbul 1996, s. 31.

³¹⁷⁸ Anonim, “17. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi 15 Temmuz’da”, *Sanat Çevresi*, 201, İstanbul 1996, s. 66.

³¹⁷⁹ Abdülkadir Günyaz, “Fuar Öncesinde ve Yaz Sergileri”, *Genç Sanat*, 25, İstanbul 1996p, s. 10-11.

³¹⁸⁰ Balkan Naci İslimyeli, “17’inci Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Sanatta Gençlik Gençlikte Sanat”, *Milliyet Sanat*, 39, İstanbul 1996, s. 32-34.

³¹⁸¹ B. N. İslimyeli, *agm. (1996)*, s. 32.

bütünlüğünü yansıttığını belirtir. Naile Akıncı'nın 8 Ekim – 6 Kasım 1996 tarihlerinde İş Bankası Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergisinde, İstanbul pitoreski temalı eserlerinin yalın çizgiler ve “*olağanüstü renk lekeleri*” içerdiği yorumunda bulunur. Neşet Günal'ın 8 Ekim – 6 Kasım 1996 tarihli Milli Reasürans Galerisi'ndeki retrospektif sergisinde³¹⁸², sanatçının eserlerine bütünlüklü bir bakış imkânının yanı sıra Günal'ın mükemmeli hedefleyen sanatçı hassasiyetinin açıkça görülebileceğini ifade eder. Devrim Erbil'in Meb Sanat Galerisi'nde 19 Ekim – 10 Kasım 1996 tarihlerinde açılan sergisinde,³¹⁸³ çoğunlukla özgün baskı çalışmaları teşhir edilir. Günyaz, sanatçının tüm tekniklerde ortak bir estetik yaklaşımı ve kişisel bir üslup bütünlüğünü sürdürdüğünü gözlemler. Evin Sanat Galerisi'nde 10 Ekim – 31 Ekim tarihlerinde açılan karma sergide Resul Aytemür, Mahmut Bozkurt, Ahmet Umur Deniz, Neşe Erdok, Kemal İskender, Özer Kabaş, Hüsnü Koldaş ve Nedret Sekban'ın eserleri yer alır.³¹⁸⁴ Günyaz, sergideki eserlerin “*yeni açılımlara yönelik düzeyli çalışmalar*” olduğu görüşündedir. Passion Art Center'da 17 Ekim – 13 Ekim tarihlerinde açılan bir başka karma etkinlik “Hafriyat II” sergisidir. Murat Akagündüz, Mustafa Pancar, Antonio Cosentino ve Hakan Gürsoytrak'ın çalışmalarından oluşan sergiyi, çağdaş yaklaşımlar içerisinde resimsel değerlerin ön planda olması açısından takdir eder. Ekim ayında Galeri Baraz'da açılan “Çağdaş Türk Resminden Özgün Üsluplar” sergisine³¹⁸⁵ yönelik incelemesinde ise Yahşi Baraz'ın Türk sanatına katkılarını dikkat çeker. Serginin, Türk sanatındaki özgün düşüncenin varoluş ve gelişim sürecini göstermesi açısından önemli bir koleksiyon olarak değerlendirir.³¹⁸⁶

Ruzin Gerçin'in suluboya çalışmalarından oluşan yeni sergisi, 10 Ekim – 10 Kasım 1996 tarihlerinde Ankara Galeri Sevin'de düzenlenir. Levent Çalıkoğlu, Ruzin Gerçin'in örnek ve nitelikli sanatçı kimliğine dikkat çeker. Sanatçının Ankara'daki sergisinin ilgiyle beklendiğini, sergi süresince neredeyse tüm eserlerin satılmış olmasının bu ilgiyi açıkça gösterdiğini belirtir. Çalıkoğlu'na göre Ruzin Gerçin'in en dikkat çekici özelliği suluboya ressamlığı ısrarını sürdürüyor olmasıdır. Suluboya tekniğinin verdiği tüm imkânları ustalikle kullandığını belirten Çalıkoğlu, Gerçin'in

³¹⁸² Anonim, “Haberler Galeriler”, Türkiye'de Sanat, 25, İstanbul 1996, s. 74.

³¹⁸³ Anonim, “Ekim '96 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 216, İstanbul 1996, s. 63.

³¹⁸⁴ Anonim, “Haberler Galeriler”, Türkiye'de Sanat, 25, İstanbul 1996, s. 72.

³¹⁸⁵ Sergide Yer Alan Sanatçılar: Mustafa Ata, Ertuğrul Ateşi Bedri Baykam, Bubi, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Mehmet Gün, Murat Işık, Ergin İnan, Hakan Onur, Zekai Ormancı, Erkan Özdilek, Kadir Reisli, Güngör Taner, Ömer Uluç, Utku Varlık (Abdülkadir Günyaz, “Yeni Mevsimin Yükselen Sergileri”, *Genç Sanat*, 27, İstanbul 1996r, s. 21).

³¹⁸⁶ A. Günyaz, *agm. (1996r)*, s. 18-21.

doğadan hareketle renk ve ışık birlikteliğini ustalıkla bir biçimde yansıttığını gözlemler. Doğanın değişken görünümünü öznel bir yaklaşımla irdelediği eserlerinde kavisler, dikey ve yatay çizgiler gibi unsurlar ile “*ritmik bir dinginlik*” yarattığını vurgular. Yumuşak boya katmanları ile izleyicinin tüm yüzey üzerinde akışkan bir seyir deneyimi yaşadığını söyler. Ruzin Gerçin’in eserlerinde görünen doğanın güzellikleri kadar, görünenin ardında öznel olarak kavranan ve yoruma göre değişen farklı bir imgesel yaklaşımın olduğu yorumunda bulunur.³¹⁸⁷

Resul Aytemür’ün yeni sergisi, 25 Ekim – 20 Kasım 1996 tarihlerinde Reform Sanat Galerisi’nde açılır. Sezer Tansuğ, Resul Aytemür’ün akademik geleneği zorlayan yaklaşımları ile Türk figüratif resim sanatında özgün bir kimliği olduğunu belirtir. Tansuğ’a göre Resul Aytemür, gündelik yaşama ilişkin gözlemlerini yoğun boya katmanları ile oluşturduğu resimlerine dramatik bir boyut katar. Buna karşın “*anlatım sorununu*” tümüyle dışarıda bıraktığı soyutlamacı bir duyarlılık ile “*informel süreçler*” oluşturur. Resimlerinde, klasik ekspresyonist yaklaşımların entelektüel ve psikolojik süreçleri ötesinde insani değerlerin öncelendiği pragmatist bir fovist yaklaşım görülür. Çevre tahribatına odaklandığını çalışmalarında “*kübist akımların etkisinde figüratif deformasyonlara*” yönelir. Son dönem çalışmalarında ise form devinimleri yumuşamasına eşlik eden lekesele figürler lirik ve dramatik bir anlatıyı sürdürür.³¹⁸⁸

“*T.Ü.Y.A.P Altıncı İstanbul Sanat Fuarı*”, 17 Eylül – 22 Eylül 1996 tarihleri arasında T.Ü.Y.A.P İstanbul Sergi Sarayı’nda düzenlenir.³¹⁸⁹ T.Ü.Y.A.P Altıncı İstanbul Sanat Fuarı kapsamında düzenlenen “İkinci T.Ü.Y.A.P Genç Sanatçılar Resim Yarışması’nda birincilik ödülünü Fatma Füsün Bilgin, ikincilik ödülünü Güldane Araz ve üçüncülük ödülünü Turan Büyükkahraman kazanır. Oya Erol ve Hasan Kıran’ın çalışmalarına ise mansiyon ödülü verilir. Yarışmada dereceye giren sanatçılar, para ödülü yanı sıra eserlerinin T.Ü.Y.A.P Altıncı İstanbul Sanat Fuarı’nda sergilenmesine hak kazanır.³¹⁹⁰

T.Ü.Y.A.P. “Genç Etkinlik” sergilerinin ikincisi “*Yurt – Yersizyurtsuzlaşma*” teması çerçevesinde 12 Temmuz – 21 Temmuz 1996 tarihlerinde T.Ü.Y.A.P Sergi

³¹⁸⁷ Levent Çalıkoğlu, “Komet’e Saygı ve Ruzin Gerçin”, *Genç Sanat*, 27, İstanbul 1996, s. 7.

³¹⁸⁸ Sezer Tansuğ, “Resul Aytemür’ün Resimlerinde İfade ve Yorum Boyutları”, *Genç Sanat*, 27, İstanbul 1996, s. 25.

³¹⁸⁹ Anonim, “TÜYAP 6. İstanbul Sanat Fuarı”, *Sanat Çevresi*, 215, İstanbul 1996, s. 18.

³¹⁹⁰ Anonim, “2. Tüyap Genç Sanatçılar Resim Yarışması Sonuçlandı”, *Sanat Çevresi*, 216, İstanbul 1996, s. 53.

Sarayı’nda açılır. Abdülkadir Günyaz, serginin otuz beş yaş altı genç kuşağın her alandaki sanatsal devinimini izleyiciye aktarma çabasını takdir eder. Böylelikle genç ve yeni isimlerin Türk sanatına kazandırılma potansiyelinin ortaya çıktığını düşünür. Sergide “*gençliğin ataklığının*” ön planda olduğuna dikkat çeker. Çoğunlukla simgesel anlatımların görüldüğünü belirtir. Sanatçıların eserlerine isim vermemesini ise eleştirir. İsimsiz eserlerin izleyiciye özgürlük tanımlamak için kabul edilebilir olduğunu vurgulayan Günyaz, yine de “*genç insanların kendi haykırıışlarını adlandırmak durumunda*” olduğunu savunur. Sergide “*anlatımı zorlayanların, espriden öteye gidemeyenlerin*” yanı sıra “*çok ilginç çalışmalar*” gözlemlediğini aktarır. İzleyicinin genç sanatçılara yönelik ilgisizliğini eleştirir.³¹⁹¹

Esat Tekand’ın yeni sergisi 24 Ekim – 29 Kasım 1996 tarihlerinde İstanbul Urart Sanat Galerisi’nde açılır. Emre Zeytinoğlu, serginin, çağdaş sanatın “*yörüngeden çıkışını saptadığı*” yorumunda bulunur. Sergide yer alan eserlerin, enstalasyon ve performans sanatlarının gelişimi sonrasında pentür üzerinde çıkan tartışmalara cevap niteliği taşıdığını belirtir. Zeytinoğlu’na göre, Tekand’ın sergisi “*bildik sanat kuralları ve bu kurallara karşı çıkmak*” arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Çağdaş sanat biçimlerinin yükselişine karşı resim yapmayı savunanlar ve resim yapmaya karşı çıkanlar için eşit derece bir eleştirellik içerir. Çeşitli performans ve enstalasyonlardan hareketle yaptığı resimlerinde “*ideal*” kavramını ortadan kaldırır. Tuval içerisinde yerleştirilmiş performans ya da enstalasyonların, bir resme dönüştürüldükten sonra “*ne anlama geleceğini*” tartışır.³¹⁹² Ahmet Köksal’a göre, Tekand’ın eserlerinde “*espas ve ışığın boşluk içerisinde farklı kaynaklardan gelerek biçimleri kristalleştiren aydınlatıcı niteliği*” biçimlere saydam, akışkan bir yapı kazandırır. Doğu kaynaklı formlar ve bitkisel soyutlamalardan hareketle aydınlık ve devingen düzenlemeler içeren çalışmalarında yeni biçimsel arayışlar dikkat çeker. Mavi rengin hâkim olduğu monokrom çalışmalarında “*iç ritim*”, görsel açıdan istenilen etkiyi ve organik niteliğini başarıyla yansıtır.³¹⁹³

Ülker Ün’ün Yapı Kredi Factoring sponsorluğunda gerçekleşen sergisi 1996 yılı Kasım ayında Atatürk Kültür Merkezi’nde açılır. 24 Kasım 1996 tarihine dek ziyaret edilen sergide, sanatçının kent problemleri temalı eserleri teşhir edilir. Zeynep Saygı,

³¹⁹¹ A. Günyaz, *agm. (1996r)*, s. 11.

³¹⁹² Emre Zeytinoğlu, “Alışılmamış Bir Sanat Görüşü”, *Cumhuriyet*, 26 Ekim 1996, s. 15.

³¹⁹³ Ahmet Köksal, “Doğal İzlenimlerden Doğal Yorumlara”, *Milliyet Sanat*, 400, İstanbul 1997a, s. 42.

sergide yer alan eserlerin, 1994-1996 yılları arasında üretilmiş kırk beş büyük boyutlu tuvalden oluştuğunu aktarır. Ülker Ün'ün şehrin kaotik yapısını ele aldığı eserlerinde, kent yaşamının bir yansıması olarak hiçbir zaman “*dinginliğin*” olmadığını düşünür. Ün'ün sanatsal gelişiminin soyutlamanın sınırsızlığı içerisinde geliştiği görüşündedir.³¹⁹⁴ Hasan Bülent Kahraman, Ülker Ün'ün eserlerinde gece – gündüz, aydınlık – karanlık gibi karşıtlıkları, dışavurumcu bir yaklaşım ile irdelediğini belirtir. Serginin tematik atmosferi hakkında şu çıkarımlarda bulunur:

Mustafa Altıntaş'ın “*Saraydan Kız Kaçırma*” adlı sergisi, 25 Kasım – 25 Aralık 1996 tarihlerinde Mine Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³¹⁹⁵ Gül Erçetin, Altıntaş'ın bir yıl önce Beyoğlu Aksanat Galerisi'ndeki sergisini Anadolu yakasındaki sanatseverlerin de izlemesi için Mine Sanat Galerisi'ne taşıdığını belirtir. Mustafa Altıntaş'ın Mine Sanat Galerisi'nin fiziki olanaklarından etkilendiği için serginin kavramsal boyutunu hafifleterek yeni bir atmosfer kazandırdığını aktarır. Erçetin'e göre çalışmalarında bireyin iç dünyası bağlamında kavramsal yaklaşımları öne çıkaran Mustafa Altıntaş, son sergisinde benzer yaklaşımı sürdürür. “*Saraydan Kız Kaçırma*” temasının müzikal boyutunu dışarıda bırakır. Kırmızı, mavi, beyaz renklerin hâkimiyetinde aşk, ihtiras, erotizm, özgürlük ve ironi gibi olgulara odaklanır. Mozart'tan hareketle “*çocukçu, devingen, neşeli*” bir anlatıma ulaşır. Mustafa Altıntaş'ın Paris'te aldığı sinema eğitimine dikkat çeken Erçetin, sanatçının eserlerinde yer verdiği bakış açıları ve detaylarda bu eğitimin izlerini görür. Sanatçının moda olmuş sanat akımlarından uzak durduğu ve izleyicilerle yakın bir ilişki kurmak amacıyla açık, yalın bir anlatıma yöneldiği değerlendirilmesinde bulunur.³¹⁹⁶

Orhan Benli'nin yeni sergisi, 7 Aralık – 27 Aralık 1996 tarihlerinde Mutlu Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³¹⁹⁷ Sezer Tansuğ, Orhan Benli'nin Türk resim sanatının gelişim koşullarını içerisinde oluşan figür arayışları açısından Şenol Yoroğlu, Yavuz Tanyeli gibi orta kuşak sanatçılar ile benzer eğilimlere sahip olduğunu düşünür. Tansuğ'a göre Benli'nin “sakin bir atmosfer içerisinde oluşan figüratif biçimleri, “*dairesel ya da köşeli yüzey alanlarıyla belirlenen devinim koşulları içerisinde sorgulanır.*” Sanatçının çoğunlukla üç tavşan motifinden oluşan çalışmaları görsel değerlere indirgenerek

³¹⁹⁴ Zeynep Saygı, “Kenti Değil, An'ları Asıyor Boşluğa”, *Cumhuriyet*, 11 Kasım 1996, s. 15.

³¹⁹⁵ Anonim, “Aralık '96 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 218, İstanbul 1996, s. 79.

³¹⁹⁶ Gül Erçetin, “Altıntaş Saraydan Kız Kaçırma ile Mine Sanat Galerisi'nde”, *Cumhuriyet*, 9 Aralık 1996, s. 15.

³¹⁹⁷ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 28, İstanbul 1996, s. 30.

herhangi bir sözel imadan kaçınır. Kontrast dengeler plan katmanları arasındaki devinimli ilişkiler gerilim yaratır. Sezer Tansuğ, Benli'nin çalışmalarının “*çağdaş bunalımları arıtan bir doğa bilincini*” temsil ettiğini düşünür.

Gülay Sevsevil'in yeni sergisi Almelek Sanat Galerisi'nde 14 Aralık – 7 Ocak 1996 tarihlerinde gerçekleşir. Abdülkadir Günyaz, Gülay Sevsevil'in doğa ile bütünleşmiş eserlerinde farklı tarihsel ve kültürel öğeleri bütüncül bir yaklaşımla ele aldığını belirtir. Sanatçının çalışmalarında tema ve üslup açısından herhangi bir kategorik sınıırın geçerli olmadığını düşünür.³¹⁹⁸ Özkan Eroğlu, farklı ışık koşullarında oluşturulmuş atmosferler içerisine yerleştirilmiş figürlerin deformasyon yönüne dikkat çeker. Koyu renklerin hâkim olduğu çalışmalarında barok bir anlayış içerisinde fantastik yönelimlerini vurgular.³¹⁹⁹

Gökhan Anlağan'ın son dönem çalışmalarından oluşan “*İzlenimler*” sergisi 20 Aralık 1996 – 20 Ocak 1997 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Esra Aliçavuşoğlu, Gökhan Anlağan'ın izlenimci üslubu bağlamında izlenimcilik akımının Batı sanatındaki önemine dikkat çeker. İzlenimcilik ile yüzlerce yıllık bir sanat anlayışının yıkıldığını vurgular. Soyut resme varıncaya dek pek çok yeni gelişmeye öncülük eden izlenimci yaklaşımların doğa ile ilişkisini vurgular. Gökhan Anlağan'ın doğaya olan sevgi ve bağlılığını, Baudelaire'in “*doğa en iyi sözlüktür*” ifadesiyle vurguladığını aktarır. Aliçavuşoğlu'na göre, Anlağan'ın eserlerinin temel biçimsel yapısı ışık ve gölgeye dayanır. Sanatçının, formların ışık koşulları altındaki görünümelerini yakalama çabası açısından izlenimciler ile örtüştüğü görüşündedir. Sergi bağlamında sanatçı ile yaptığı görüşmeden çeşitli kesitleri aktaran Aliçavuşoğlu, sergide yer alan eserlerin izlenimci ustalardan izler taşıdığı değerlendirmesinde bulunur.³²⁰⁰

Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi'nde 1996 yılı Aralık ayında açılan bir dizi sergiyi inceler. Mevlüt Akyıldız'ın C.A.M Galeri'deki sergisinde “*Very Important Paralılar*” serisinin devamı niteliğindeki eserlerinde, hiciv ve figüratif deformasyonların birleşiminden oluşan çalışmalarını takdir eder. Sanatçının fantastik kurgulu resimlerinde, duyarlı ve sıcak boya kullanımının “*pentür dokusu*” ile birleşimine dikkat çeker. Camaltı, yağlıboya, yaldızlı kağıt, desen gibi farklı malzeme

³¹⁹⁸ Abdülkadir Günyaz, “Değişik Eğilimlere de Açık Bir Sanatçı: Gülay Sevsevil”, *Sanat Çevresi*, 218, İstanbul 1996s, s. 4-5.

³¹⁹⁹ Özkan Eroğlu, “Gülay Sevsevil'in Fantastik Eğilimleri”, *Sanat Çevresi*, 218, İstanbul 1996, s. 6-7.

³²⁰⁰ Esra Aliçavuşoğlu, “Doğanın Sözcüklerinden İzlenimler”, *Cumhuriyet*, 20 Ocak 1997, s. 15.

ve teknikleri bir araya getiren sanatçı, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Sürmeli Ali Paşa, Damat Sinek Mehmet Paşa, Tiryaki Hasan Paşa, Sultan Palamut, Alemdar Mustafa Paşa gibi tarihi karakterleri güncel olaylar içerisinde gösterir. Doğan Paksoy Passion Art Gallery'deki sergisinde düşsel yorumlara dayalı olarak erotik fantezilere, bastırılmış cinselliğe ve erotizmin toplumsal yapı içerisindeki dejenere biçimlerine odaklandığını belirtir. Koyu tonların ve gölgeli figürlerin yer aldığı eserlerinde sahnenin ışıklı bir espasla aydınlatıldığını gözlemler. Ekrem Kahraman'ın Kaş Galerisi'nde düzenlenen "*Hayalperest Bir Çiftçiyim, Resimlerim Topraklarımdır*" adlı resim dizisinde ise "*düş ve imge gücünün ürünü*" olan otuz yağlıboya eserin teşhir edildiğini aktarır. Köksal'a göre Kahraman'ın eserlerinde, özgün renk ve doku yapısı içerisinde doğaya karşıt yapay uyumların vurgulandığı çalışmalarda çarpık kentleşme, yapaylaşma gibi evrensel temalar irdelenir. Ekrem Kahraman'ın sergide yer alan eserlerinde, Anadolu imgesi "*soyutlanarak*" kavramsal tasarımlara yönelir.³²⁰¹

Kaya Özsezgin, 1999 yılı Aralık ayında Ankara'da açılan kişisel sergileri inceler. Naile Akıncı'nın 12 Aralık – 7 Ocak 1999 tarihlerinde Galeri Sevin'de açılan sergisinde³²⁰² yer alan, peyzajların doğa ve yöre sevgisinden kaynaklandığını belirtir. Duran Karaca'nın İş Bankası Ankara Sanat Galerisi'ndeki sergisinde izlenimci yaklaşımlardan hareketle pastel ve yumuşak etkilere dikkat çeker. Fevzi Karakoç'un Galeri Arda'da açılan sergisinde tuş tekniğine ve soyutlamacı bir anlayışa dayalı kompozisyon düzeninde atlı figürlerin çeşitli varyasyonlar içerisinde merkez alındığını vurgular. Türk resim sanatında yöre olgusuna karşı duyarlılığa dikkat çeken Özsezgin, insan – doğa – yaşam arasındaki ilişkinin Türk sanatçıları için çağdaş sanat ile eş zamanlı gelişen bir geleneğe dönüştüğünü düşünür. Veysel Günay'ın Armoni Sanat Galerisi'ndeki sergisinde yer alan doğa görünümünde ise açık – koyu, soğuk – sıcak, ışık – gölge, yüzey – derinlik gibi karşıt biçimsel değerlerin ön plana çıktığını söyler. Günay'ın doğaya içkin değerler ile teknik ustalığı arasında kurduğu dengeyi takdir eder.³²⁰³

³²⁰¹ Ahmet Köksal, "Yeni Bir Yılın Eşiğinde", *Milliyet Sanat*, 399, İstanbul 1997b, s. 47-48.

³²⁰² Anonim, "Galeriler Haberler", *Türkiye'de Sanat*, 26, İstanbul 1996, s. 79.

³²⁰³ Ahmet Köksal, "Doğa Gerçeği ve Sanat Bilinci Bağlamında", *Milliyet Sanat*, 399, İstanbul 1997c, s. 49-51.

3.1.5.8. 1997 – 1998 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Can Göknil'in "Orta Asya'dan Anadolu'ya Yaratılış Efsaneleri" sergisi, 7 Ocak – 31 Ocak 1997 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³²⁰⁴ Sergide Türk yaratılış efsanelerini konu alan resimler teşhir edilir. Can Göknil, tuval üzerine yağlıboyanın yanı sıra gravür, kolaj, ahşap malzeme üzerine kurşun kakma gibi farklı tekniklerden yararlanır. Murat Ural, sanatçının üç yıllık araştırma döneminin ardından üretilen eserlerde hayat ağacı, Ak Ana, Kara Han gibi Türk mitolojisinin zengin motif repertuarından yararlandığını vurgular.³²⁰⁵ Abdülkadir Günyaz (Fotoğraf 21), sergide yer alan eserlerin küçük boyutlarda ve pentürden çok illüstratif bir yapıda olduklarını düşünür. Yer yer dekoratif özellikler taşıyan eserleri, sanatçının çocuk öyküleri resimlemedeki başarısını yansıttığı değerlendirmesinde bulunur.³²⁰⁶ Ahmet Köksal'a göre Can Göknil'in sergisi insanlığın ortak inanç ve kültür değerleri üzerinde görsel bir algılama bilinci içerir. Tarihsel mirasa ilişkin birikimleri çağdaş ve içten bir yaklaşımla yorumlayan Göknil, Türk ve neolitik dönem mitolojisine yaptığı atıflar ile halkın kültürel kimliğine katkı sağlar.³²⁰⁷



Fotoğraf 21: Abdülkadir Günyaz'ın Genç Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı sergi incelemesi (Genç Sanat).

Habip Aydoğdu'nun yirminci yıl özel sergisi, 7 Ocak – 7 Şubat 1997 tarihlerinde Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Murat Ural, Aydoğdu'nun 1996 yılını "kendisiyle, toplumla, dünyayla ve sanatıyla" hesaplaşma içerisinde geçirdiğini belirtir. Sergide yer alan eserlerin "yaşamı savunma" olgusu çerçevesinde ortaya çıktığını

³²⁰⁴ Anonim, "Haberler Galeriler", *Türkiye'de Sanat*, 27, İstanbul 1997a, s. 76.

³²⁰⁵ Murat Ural, "Güneşte Pişirilen İnsanlar", *Cumhuriyet Dergi*, 566, s. 20.

³²⁰⁶ Abdülkadir Günyaz, "Bir Yeni Yıla Gिरerken Kaos Gidererek Yoğunlaşıyor", *Genç Sanat*, 30, İstanbul 1997a, s. 25.

³²⁰⁷ Ahmet Köksal, "Yakın Geçmişten Günümüze", *Milliyet Sanat*, 401, İstanbul 1997d, s. 41.

düşünür. Sanatçının, son sergisini “*toplumun geçmişle köklü bir hesaplaşma ihtiyacının arttığı günlerde*” açmış olmasını toplumsal gelişmelere ve insana karşı duyarlı bir sanatçının “*kendisinin bile bilincinde olmadığı*” sezgilerinin sonucu olarak değerlendirir. Habip Aydoğdu’nun 1980 sonrası dönemin “*insan dramını*” sanatsal bir açıdan zengin bir dille ifade ettiği görüşündedir. Murat Ünal, sanatçının ön hazırlığa dayanmadan, doğrudan tuval üzerinde çalıştığına dikkat çeker. Böylelikle sanatçının öznel birikimlerini, sezgilerini, duyarlılıklarını içten ve doğrudan ifade edebildiğini savlar.³²⁰⁸ Abdülkadir Günyaz’a göre Habip Aydoğdu’nun eserlerinde insan ve evren simgesel bir tavırla kavranır. Aydoğdu’nun özgün biçimsel yaklaşımları çerçevesinde yaşama ilişkin temalar ustalıklı bir biçimde ele alınır. Günyaz, sanatçının resimlerinde coşkulu ve zengin bir renk anlayışı ile “*figürü soyutu, soyutu figüre dönüştürdüğü*” yorumunda bulunur.³²⁰⁹ Ahmet Köksal ise Habip Aydoğdu’nun çalışmalarında, çağdaş sanatta güçlü bir eğilim olarak insan ve yaşamı merkez alan devingen bir soyutlama anlayışına yöneldiğini gözlemler. Kazıma, çizme ve püskürtme gibi farklı teknikler kullanan Aydoğdu’nun, “*yaşamın özündeki karmaşayı*”, bilinçdışı ve iç yaşantı bağlamında kavramaya çalıştığını vurgular. Köksal’a göre sanatçının renk olgusunun öne çıktığı son dönem çalışmalarında, insanın bilinçdışını sorgulayan özgün yaklaşımlar dikkat çeker.³²¹⁰

Nevhiz Tanyeli’nin yeni sergisi, 8 Ocak – 3 Şubat 1997 tarihlerinde Maltepe Sanat Galerisi’nde açılır.³²¹¹ Ümit Gezgin, Nevhiz Tanyeli’nin kitsch bir yapıya bürünen, “*çıkara ve sanatsal metaya endeksli*”, prodüksiyon – reproduksiyon mantığına indirgenmiş bir sanat ortamı içerisinde, sanata yeni ufuklar getirme çabası açısından ayrıca ele alınıp değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Sanatçının eserlerini figüratif resmin fanteziye ve toplumsal duyarlılığa dayalı olmak üzere iki temel eğilimi çerçevesinde irdeler. Bazı sanatçıların “*sanatsal ranta ve sanatın meta ilişkilerine*” bağlı bir gerçeklik algısı çerçevesinde toplumsal yaşamı ilgilendiren temalardan bilinçli olarak uzak kaldığını belirtir. Türkiye’de 1980 sonrası genç kuşağın “*kapitalistleşme dalgasından etkilenerek*” bireysel düş ve fantezinin etkisinde içe kapanık anlatılara yöneldiğine dikkat çeker. Genç sanatçıların “*düşünsel arka planın yetersizliğinden kaynaklanan bireysel bir güvensizlik*” ile nesnel gerçekliğe ilişkin farkındalığı bastırdığı

³²⁰⁸ Murat Ural, “Hesaplaşma ve Yaşamı Savunma”, *Cumhuriyet Dergi*, 565, İstanbul 1997, s. 18-19.

³²⁰⁹ A. Günyaz, *agm. (1997a)*, s. 23.

³²¹⁰ A. Köksal, *agm. (1997d)*, s. 42.

³²¹¹ Anonim, *agm. (1997a)*, s. 74.

görüştüğüdür. Öte yandan bireysel olduğu kadar insancıl ve toplumsal sorumluluğunun farkında olan ressamların varlığına işaret eder. Türk figüratif resminde Neşet Günel'in öncülük ettiği bu yaklaşımın yerellik çizgisini aşarak insanlığın evrensel sorunlarına ilişkin sorumluluk üstlendiğini vurgular. Nevhiz Tanyeli'nin "Neşet Günel'in figüratif geleneğini evrensellik çizgisine taşıyarak" devam ettirdiği değerlendirmesinde bulunur. Ümit Gezgin'e göre Tanyeli'nin "*insan olmanın onurunu ve vicdanını taşıyan*" eserleri, çağa içkin kaos ortamının evrensel tehdidine karşı insanlığın "*Munch ile bütünleşen çılgınlığı*" temsil etmektedir.³²¹²

Türk figüratif resim sanatının genç kuşak temsilcilerinden³²¹³ oluşan karma sergi 11 Ocak – 11 Şubat 1997 tarihlerinde Reform Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³²¹⁴ Ümit Gezgin, sergide yer alan sanatçıların hangi üslupta olursa olsun "*insan realitesinin kendine özgü boyutlarına*" yöneldiğini belirtir. Serginin, sanatçıların bireysel arayışları çerçevesinde figür resminin çağdaş niteliklerini, genç kuşağın kendine özgü anlayışları ışığında yansıttığı görüşündedir. Türk resminin başlangıcından itibaren Batı sanatının bir parçası olduğunu vurgulayan Ümit Gezgin, Türkiye'de Batılı anlamda bir klasisizmin yaşanmamasını olumlu bir gelişme olarak değerlendirir. Ümit Gezgin'e göre Türk resminde figüratif geleneğin oluşmaması, "*geçmişten kaynaklanan bir ayak bağının*" olmaması anlamına gelir. Ümit Gezgin, bu koşullar içerisinde, Türkiye'de modern genç kuşak ressamların "*özgürlük içinde yenilikçi yaratıma*" yöneldiğini düşünür. Sergiyi, modern Türk figür resminin çağdaş ve özgün örneklerini içermesi açısından başarılı bulur.³²¹⁵

Abdülkadir Günyaz, Genç Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda, Ocak ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında izlenimlerini aktarır. Şinasi Bozatlının 2 Ocak – 23 Ocak 1997 tarihlerinde Ares Sanat Galerisi'ndeki sergisinde³²¹⁶ Avrupa ve Afrika başta olmak üzere çeşitli kültürlerle ilişkin yöresel etkilerini sentezlediğini belirtir. Sergide yer alan küçük boyutlu ve "*içtenlikli*" eserlerinde figüratif soyutlamanın başarılı örneklerini verdiğini söyler. Evin Sanat Galerisi'nde 3 Ocak – 24 Ocak 1997

³²¹² Ümit Gezgin, "Nevhiz'in Resimlerinde İnsanoğlu'nun Evrensel Çılgınlığı Yakalamak", *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997, s. 60-61.

³²¹³ Sergiye Katılan Sanatçılar: Antonio Cosentino, Altan Çelem, Saim Erken, Temur Köran, Mustafa Özel, Hakan Özer, Mustafa Pancar, Alp Tamer Ulukılıç, Selahattin Yıldırım, Asaf Zeki Yüksel (Anonim, *agm. (1997a)*, 75).

³²¹⁴ Anonim, *agm. (1997a)*, s. 75.

³²¹⁵ Ümit Gezgin, "Modern Türk Figür Resminin Çağdaş Genç Kuşak Bileşkesi", *Genç Sanat*, 30, İstanbul 1997, s. 12-13.

³²¹⁶ Anonim, "Galeriler", *Genç Sanat*, 29, İstanbul 1997b, s. 30.

tarikhlerinde Kasım Koçak, Aysu Koçak, Ercüment Tarhan, Nilüfer Tokay, Mustafa Özel, Sabahattin Tuncer'den oluşan karma sergide,³²¹⁷ Kasım Koçak'ın çalışmalarını başarısı açısından öne çıkarır. Koçak'ın eserlerinde ekspresyonist bir anlayışın yanı sıra fantastik öğeler sergilediğine dikkat çeker. İnsan, yaşam gibi olgulara alegorik ve ironik bir açıdan yaklaştığını gözlemler. Sergiye katılan diğer sanatçıların ise gelişim aşamasında olduklarını ifade eder. Muhsin Kut'un 4 Ocak – 25 Ocak 1997 tarihlerinde açılan Hobi Sanat Galerisi'ndeki sergisinde,³²¹⁸ sanatçının çağdaş bir manzara ressamı olarak kendine özgü bir boya tekniği ile klasikleşmiş doğal görünümleri ve insanla bütünleşen mekânları yansıttığını vurgular. Burhan Temel'in 6 Ocak – 28 Ocak 1997 tarihli İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'ndeki sergisinde³²¹⁹ yer alan peyzaj ve natürmortların, Temel'in içten duyarlılığını yansıttığı kanısındadır. Nevbahar Aksoy'un Borsa Sanat Galerisi'ndeki 7 Ocak – 31 Ocak 1997 tarihli sergisinde,³²²⁰ alışıldık günlük yaşam sahneleri yerine “*güvercinler üzerine çeşitlemeler*” içeren çalışmalarını yenilik olarak işaret eder. Aksoy'un kompozisyon ilişkilerindeki bütünlüklü yaklaşımlarını rasyonel bir beğeni düzeyine ulaştırdığı değerlendirmesinde bulunur.³²²¹

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi'ndeki incelemesinde, 1996 yılı Ocak ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri ele alır. Türk sanat ortamının her geçen gün düzey ve nitelik kaybına uğradığını savunan Özsezgin, toplumun içerisinde olduğu bunalımın sanat dünyasına yansıdığı fikrindedir. Sanat eserinin yalnızca meta değerinin gündem olduğu, galeriler arası iletişimin kurulamadığı ve basının plastik sanatlara karşı ilgisiz kaldığı bir ortamda, izleyici niteliğinin de düştüğünü savunur. Siyah – Beyaz Sanat Galerisi'nde, 10 Ocak – 29 Ocak 1999 tarihlerinde düzenlenen Yavuz Tanyeli sergisinde,³²²² sanatçının arkaik ve saf formlara yönelik ilgisinin sürdüğünü gözlemler. Özsezgin'e göre, malzeme kullanımında brütal (kaba) bir etkiyi hedefleyen Tanyel, boyayı “*bağımsız bir nesne olarak*” değerlendirir. Boya, yüzeyi kapatmaya yaraya bir araç olmaktan ziyade yüzeyi sorgulayan bir ve kendi fiziksel yapısıyla var olan bir dışavurum etkisini yansıtır. Yavuz Tanyeli, figürü soyut düzeyinde belirsizleştirdiği çalışmalarında “*çağrışımcı bir senteze*” yönelir. Kaya Özsezgin, Ayhan Türker'in Helikon Sanat Galerisi'nde açılan sergisini, İstanbul'un bozulan pitoreskine “*mersiye*”

³²¹⁷ Anonim, *agm. (1997b)*, s. 31.

³²¹⁸ Anonim, *agm. (1997b)*, s. 30.

³²¹⁹ Anonim, *agm. (1997b)*, s. 30.

³²²⁰ Anonim, *agm. (1997b)*, s. 30.

³²²¹ A. Günyaz, *agm. (1997a)*, s. 20-25.

³²²² Anonim, *agm. (1997b)*, s. 31.

olarak yorumlar. Sanatçının eserlerinde, post-izlenimci bir yaklaşım içerisinde, teknik yetkinliğin doğa tutkusu ile birleştiği yorumunda bulunur. Galip Nahit Noyan'ın Galeri Arda'daki sergisinde klasik natürmort öğelerini kadın bedenleri ile birleştirdiği resimlerinde erotik ve alegorik motiflerin izleyiciyi düşünsel bir etkinliğe yönelttiğini düşünür. Nuri Abaç'ın Türkiye İş Bankası Ankara Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergisinde ise garip makineler içerisindeki çocuksu olayları ve duyguları merkez alan bir anlatıyı özgün bir “renk cümbüşü” içerisinde yansıttığını belirtir. Kaya Özsezgin'e göre Nuri Abaç'ın resmi, çağdaş Türk sanatında “*prototipi salt kendi biçim dünyasıyla özdeş tutulabilecek bir olgudur.*”³²²³

Özkan Eroğlu, *Sanat Çevresi Dergisi*'nin 221. sayısında kaleme aldığı yazıda, İstanbul'da açılan çeşitli sergileri inceler. Muzaffer Akyol'un 27 Ocak – 16 Şubat 1997 tarihlerinde Hobi Sanat Galerisi'nde açılan sergisinde, sanatçının boya ile sağladığı yüzey katmanlarının dikkat çekici olduğunu belirtir. Dışavurumcu yaklaşımların sanatçının ruh durumları ile ilişkili olarak değişiklik gösterdiğini gözlemler. Tayfur Sanlıman'ın 29 Ocak – 28 Şubat 1997 tarihlerinde Aksanat Galerisi'ndeki sergisinde, nesnellikten uzak ve barok hüzmeler içeren klasik etkili ışık kullanımına dikkat çeker. Sanatçının lirik detaylar içeren çağdaş manzara çalışmalarındaki “*mistik*” imgelerin “*Günwald romantizmine*” benzer yaklaşımlar içerdiğini düşünür. Hülya Botasun'un 1 Şubat – 22 Şubat 1997 tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'ndeki “Mimesisler” sergisinde, Türk minyatür sanatı ve 14. yüzyıl Avrupa sanatından çeşitli sanatçıların etkilerinin görülebileceğine dikkat çeker. Pop sanata yakın bulunduğu Botasun'un, akrilik boya kullanımı ve yaptığı göndermeler ile “*post-modernist kuramın kıyasından geçtiği*” yorumunda bulunur. Türkân Sılay Rador'un 4 Şubat – 26 Şubat 1997 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergisindeki eserleri ise “*sanatçının naif ve çocuksu bir dünyaya sahip olmasına karşın*”, resimlerin atmosferlerinin tek bir rengin derecelerinden oluşması açısından “*rutin*” olarak değerlendirir.³²²⁴

Figen Aydıntaşbaş'ın yağlıboya ve kolaj çalışmalarından oluşan yeni sergisi, 4 Şubat – 24 Şubat 1997 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde açılır.³²²⁵ Levent Çalıkoğlu, serginin ortak temasının İstanbul olarak algılanmasına karşın

³²²³ Kaya Özsezgin, “İzleyicisiz Sergiler Dönemine Girerken”, *Milliyet Sanat*, 401, İstanbul 1997a, s. 44-46.

³²²⁴ Özkan Eroğlu, “Sergiler ve Eleştiriler”, *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997a, s. 64-67.

³²²⁵ Anonim, *agm. (1997b)*, s. 30.

sanatçının “yaşamın ve çevrenin varoluş temeline dayandırılarak çözümlenmesi” amacı taşıdığını düşünür. Çalıköğlü’na göre, Aydıntaşbaş’ın kendi çektiği fotoğraflar üzerine yaptığı müdahaleler, görsel ve içerik açıdan zengin bir çeşitlilik sağlar. Sergi genelinde Bizans, Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul’un günlük yaşamı gibi farklı dönem ve temaların işlenmesi, eserlerin düşünse ve çağrışım boyutlarını genişletir. Kütleli renk lekelerinin geniş dağılımlarına dayalı içerikler sanatçının çevre ile ilişkilerini temsil eder.³²²⁶ Özkan Eroğlü ise Figen Aydıntaşbaş’ın fovist ve ekspresif yaklaşımlarını “samimi” bir senteze ulaştırması gerektiğini tavsiye eder.³²²⁷

Ferhat Özgür’ün “Göstergeler ve Kurgusal Biçimler” sergisi, 21 Ocak – 6 Şubat 1997 tarihlerinde Ankara Atatürk Kültür Merkezi’nde açılır. Muzaffer Evcı, Ferhat Özgür’ün sergisinde duvar kağıtları, aydınlar, siyah – beyaz ve renkli fotokopiler, hazır nesnelere gibi çeşitli malzemelerden oluşan son iki yıllık kolaj çalışmalarını teşhir ettiğini aktarır. Serginin teması bağlamında “gösterge” kavramına odaklanan Evcı, Ferhat Özgür’ün çalışmalarında gösterge kavramının “keyfi ve özerk” konumuna işaret eder. Evcı’ye göre, Özgür’ün çalışmalarındaki göstergeler “şeylerin kendisi olarak” yer almamakla birlikte biçime dönüştükleri için “görüntüsel gösterge” mantığında düşünülmelidir. Kurgusal olarak nitelenen biçimler, modüler bir düzenleme içerisinde bütünlüğe ulaşır. Sanatçının deneysel bir dilden yana olduğunu vurgulayan Muzaffer Evcı, göstergelerin “içsel” bir motivasyon ile “keyfi olarak evrimleştiği” yorumunda bulunur.³²²⁸

Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi’nde kaleme aldığı yazıda Selahattin Yıldırım, Emin Koç, Mübin Orhon ve Yusuf Taktak’ın yeni kişisel sergilerini inceler. Selahattin Yıldırım’ın 21 Ocak – 15 Şubat 1997’de Halkbank Sanat Galerisi’ndeki sergisinde³²²⁹ yer alan eserlerinde canlı ve devingen atmosferine dikkat çeker. “Parti” dizisinde örtülü bir erotizmi, “Şiddet Masalları” serisinde insan ilişkilerini, “Manolyalar” serisinde ise doğanın saf görünümünü ele aldığını belirtir. Selahattin Yıldırım’ın insan bedenlerinin “coşkulu titreşimlerinden” hareketle manolya çiçeğinin çağrışımlarla yüklü formlarını ulaştığına dikkat çeken Özsezgin, sanatçının tutumunu

³²²⁶ Levent Çalıköğlü, “Modern Zaman Mitoloji Kahramanları”, *Milliyet Sanat*, 403, İstanbul 1997a, s. 41-42.

³²²⁷ Ö. Eroğlü, *agm.(1997a)*, s. 66.

³²²⁸ Muzaffer Evcı, “Ferhat Özgür’ün Resimlerinde Göstergeler ve Kurgusal Biçimleri Konumu”, *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997, s. 69.

³²²⁹ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 30, İstanbul 1997c, s. 31.

Roland Barthes'ın “izlenimi betime dönüştürmek” ifadesi ile ilişkilendirir. Özsezgin'e göre Yıldırım, “gerçekte görünenden zihinsel olarak algılanabilir” olana doğru yönelir. Sanatçının, yaşamın gizli kalmış yönlerine ışık tuttuğunu düşünen Özsezgin, resimlerde tanık olunan cinsellik olgusunun “törenselleşmiş” bir yapıda sunulduğunu gözlemler. Emin Koç'un 24 Ocak – 19 Şubat 1997 tarihlerinde Transparan Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, pentür ve özgün baskı çalışmaları yer alır.³²³⁰ Kaya Özsezgin'e göre, Emin Koç'un büyü ve tılsım fantezilerine atıflar içeren simgesel yaklaşımları deneysel bir biçim repertuarı ile çok yönlü boyutlar kazanır. Sergide, sanatçının iç dünyasına yönelik lirik anlatım öne çıkar. Yüksek bir teknik beceri ile özgün baskı ve resim etkileşiminin başarılı örneklerini verir. Mübin Orhon'un retrospektif sergisi ise 31 Ocak – 26 Şubat 1997 tarihlerinde Galeri Nev'de açılır. Özsezgin, Mübin Orhon'un eserlerinin Türkiye'de yeterince tanınmadığını vurgular. Galeri Nev'deki koleksiyonun, sanatçının minimalizm ve monokromizm temelli özgün yaklaşımlarını ve vefatından önceki son dönem çalışmalarını gündeme getirmesi açısından önemli olduğu kanısındadır. Yusuf Taktak'ın Galeri Siyah Beyaz'daki sergisinde, sanatçının eserlerinde leitmotif olarak kullandığı üçgen formun, hız ve zaman kavramlarını çağrıştıran farklı resimsel öğeler ile birleşerek esnek bir biçimselliğe ulaştığını tespit eder.³²³¹

İsmail Yıldırım'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 24 Ocak – 20 Şubat 1997'de Ankara Galeri Soyut'ta açılır.³²³² Kaya Özsezgin, İsmail Yıldırım'ın Anadolu kadını imgesi çerçevesinde kübizmin çizgi ve renge dayalı hacimsel geleneğini sürdürdüğünü belirtir. Kitle etkisi, ayrıntı ve denge unsurlarının ön planda olduğunu gözlemler. Özsezgin'e göre İsmail Yıldırım'ın eserlerindeki biçimsel yapı figür sorununu merkez alır. Akademik kökenli figür yapısına karşın, ifadeyi ve mesajı öne çıkaran serbest tutumlar öne çıkar. Sınırlı ve sıcak renklerin ön planda olduğu armonik yapı figür ile uyum ve bütünlük içerisindedir. Özsezgin, renk ve figür arasındaki ilişkinin “toplumsal gerçekçi ve figüre özgü vizyonun işlevini olumlu yönde etkilediği” değerlendirmesinde bulunur.³²³³

Abdülkadir Günyaz, Ocak ve Şubat aylarında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Mehmet Uygun'un PG Art Gallery'de, 22 Ocak – 7 Mart

³²³⁰ Anonim, *agm.(1997c)*, s. 31.

³²³¹ Kaya Özsezgin, “*Simgeler ve Göstergeselleşmiş Biçimler*”, *Milliyet Sanat*, 402, İstanbul 1997b, s. 45-47.

³²³² Anonim, *agm.(1997c)*, s. 31.

³²³³ Kaya Özsezgin, “*Üçgenin Köşeleri*”, *Milliyet Sanat*, 404, İstanbul 1997c, s. 46.

1997 tarihlerinde³²³⁴ düzenlenen kişisel sergisinde, sanatçının eserlerini “*fantezi ile fantastiği esprili bir duyarlılıkla*” bağdaştıran çalışmalar olarak niteler. Sanatçının teknik başarısını Tatbiki Güzel Sanatlar mezunu olması ile ilişkilendirir. Resimlerin takdim şeklini zayıf bulmakla birlikte çalışmalarının özgün ve belirli bir düzeyin üzerinde olduğunu belirtir. Muzaffer Akyol’un 27 Ocak – 16 Şubat 1997’de Hobi Sanat Galerisi’nde açılan sergisini, Akyol’un doğal, içtenlikli ve şiirsel anlatımı açısından takdir eder. Tayfur Sanlıman’ın Aksanat Galerisi’nde gerçekleşen “*Son Işıklar*” adlı sergisinde, ışık ve renk birlikteliğinin soyut bir yaklaşımla ele alındığını gözlemler. Sergide yer alan eserlerde mesaj kaygısı ile “*müzikal*” bir anlatımın görülebileceği kanısındadır. İrfan Okan ve Temür Köran’ın 30 Ocak – 20 Şubat 1997 tarihlerinde Evin Sanat Galerisi’nde gerçekleşen ortak sergisinde, iki sanatçının ayrı üsluplara sahip olmasına karşın bilinçli yaklaşımları açısından benzer bir tutum izlediklerini söyler. Günyaz’a göre Temür Köran’ın eserleri yeni bir arayış ve geçiş dönemini temsil ederken, İrfan Okan’ın resimleri “*kariyeri kesinleşmiş bir sanatçı*” olduğunu kanıtlar. Okan’ın eserlerini renk, ışık ve fırça ustalığı açısından takdir eder.³²³⁵

Abdülkadir Günyaz’ın 1997 yılı Şubat ayı incelemesinde ele aldığı bir başka sergi, 1 Şubat – 23 Şubat 1997 tarihlerinde Ercan Akçetin tarafından Antik Sanat Galerisi’nde açılır. Günyaz, sanatçının performansından ziyade yeteneğini beğendiğini söyler. Sanatçının çalışmalarına yoğunlaşması durumunda gelecek vaat ettiğini düşünür. Türkân Sılay Rador’un 4 Şubat – 26 Şubat 1997 tarihlerinde Garanti Bankası Sanat Galerisi’ndeki sergisine yönelik incelemesinde, Rador’un Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olduğunu anımsatır. Eyüboğlu’nun atölyesinden çıkan kimi sanatçıların, atölye eğitimlerine karşı çalışmalar yaptığına dikkat çeker. Türkân Sılay Rador’un eserlerinin de hocasının öğretilerine karşı değerler içerdiğini vurgular. Sanatçının, İstanbul ve toplumsal yaşamda kadın temalarına odaklandığını gözlemler. Mustafa Horasan’ın 15 Şubat – 10 Mart 1997 tarihlerinde Reform Sanat Galerisi’ndeki “*Yüzler ve Şeyler*” sergisine ilişkin değerlendirmesinde, Horasan’ı son yılların “*flaş isimlerinden*” olarak niteler. Çoğu kâğıt üzerine renkli akrilik, füzün ve farklı objelerden oluşan kolaj çalışmalarını “*fantastik ve eksantrik*” bulur. Bir genç sanatçı olarak “*statükocu bir davranış içine girmemiş olmasını*” takdir eder. Şule Ulusoy ve Semra

³²³⁴ Anonim, *agm.(1997c)*, s. 31.

³²³⁵ Abdülkadir Günyaz, “Bayramın Ardından Kaos ve Sergiler”, *Genç Sanat*, 31, İstanbul 1997b, s. 22-24.

Gönay'ın Ares Sanat Evi'nde 20 Şubat – 11 Mart 1997'de açtıkları sergiyi, gelecek için umut verici olarak değerlendirir. Dilek Işıksel ve Birsen Salahi'nin Kızıltoprak Galerisi'ndeki 22 Şubat – 13 Mart 1997 tarihli ortak sergilerinde ise Işıksel'in mavi, yeşil renklerin çeşitli tonlarındaki İstanbul ve Ege manzaralarını beğenir. Salahi'nin sanat insanları üzerine yoğunlaştığı çalışmalarının çeşitli tekniklerle zenginleşmiş, içten eserler olduğu kanısındadır.³²³⁶

Temür Köran ve İrfan Okan'ın ortak sergisi, 2 Şubat – 20 Şubat 1997 tarihlerinde Evin Sanat Galerisi'nde açılır.³²³⁷ Levent Çalikoğlu, Temür Köran'ın önceki dönem çalışmalarında çevreci bir duyarlılıkla atık malzemelerden yaptığı figürleri yüzeyin ön kısmında konumlandığını anımsatır. Sergide yer alan eserlerde ise yüzey ve figür arasındaki ön – arka ilişkisini tersine çevirerek figürleri derinlerde konumlandığını, kimi zaman ise resimlerinde yer vermediğini belirtir. Bazı resimlerde ise çaputların yüzeye hâkim kılındığını gözlemler. Eski çalışmalarında yüzeyin derinlerine yerleştirilen minyatür hayvan figürlerinin özgün bir atmosfer içerisinde ön plana alındığına dikkat çeker. Çalikoğlu'na göre Temür Köran'ın eserlerindeki bu değişiklikler bağlamında “*bir oyun fantezisine kaçan çağrışımları izleyici şaşırtmakla kalmayıp, törensel bir olayın tanığı olma zorunluluğu getirir.*” İrfan Okan'ın eserleri ise renk, doku ve yüzey yaklaşımlarıyla Anselm Kiefer'i çağrıştırmaya karşın farklı kaynaklardan beslenir. Okan'ın boya ile ilişkisinin kendine özgü nitelikler kazanmaya başladığını vurgulayan Çalikoğlu, sanatçının mekân, nesne tercihi ve kurgusal açıdan özgün bir anlatıma ulaştığı görüşündedir. Eserlerinde insani konulara odaklandığını belirttiği sanatçının, popülist tavra endeksli bir üsluptan özenle kaçındığı yorumunda bulunur.³²³⁸

Celal Tutant'ın eski ve yeni çalışmalarını bir araya getiren sergisi, 4 Şubat – 28 Şubat 1997 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Levent Çalikoğlu, sergide yer alan eserlerin çeşitli dönem ve üslupları kapsadığını belirtir. Serginin, bu yönüyle “*neredeyse Cumhuriyet döneminde geçerli olan sanat hareketleri ve uygulamalarını*” yansıttığı görüşündedir. Gazi Eğitim Enstitüsü Edebiyat Bölümü mezunu olan Celal Tutant'ın akademik bir resim eğitimi görmemesine karşın resmin üslup sorunlarına odaklanarak biçimsel çözümlere arayışlarına ağırlık verdiğini

³²³⁶ A. Günyaz, *agm.* s. 24.

³²³⁷ Anonim, *agm.*(1997a), s. 72.

³²³⁸ Levent Çalikoğlu, “Kısır Ayın Kayda Değer Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 402, İstanbul 1997b, s. 42-43.

belirtir. Sanatçının resimlerinde konstrüktivizm, kübizm, figüratif deformasyon, anatomi ve çizgisel yalınlığa varıncaya dek çeşitli dönem ve biçimsel yaklaşımların yer aldığı vurgular. Çalıkoğlu'na göre Celal Tutant'ın resim yapma tutkusu, Türkiye'de resim sanatına karşı duyulan beğeniye yansır.³²³⁹

Lütfü Günay'ın yeni sergisi, 7 Şubat – 28 Şubat 1997'de Armoni Sanat Galerisi'nde açılır. Kaya Özsezgin, bir bölümü "İtalya İzlenimleri" serisinden oluşan sergisinde, belirli bir yörenin tanımlayıcı ayrıntılarından ziyade bütünlük ve uyum içerisinde soyut bir anlayışla ele aldığı vurgular. Sanatçının peyzaj çalışmalarını, Günay'ın deyimiyle "yumuşak, uyumlu ve dingin" bir renkçiliğin ürünleri olarak niteler. Özsezgin'e göre, Günay'ın çalışmalarında zamanın dondurulduğu, duru bir atmosfer görülür. Soyut bir duyarlılık içerisinde doğa görünümüleri öznelştirir. Boya katmanlarının serbest bir teknikle uygulanması sonucunda renk yüzeyleriyle yaklaşma sağlanır. Lütfü Günay, klasik peyzaj geleneğinin dışında, "resimsel malzemenin görüntüye dönüştüğü" örnekler verir.³²⁴⁰

Hanefi Yeter, yeni çalışmalarını 27 Şubat – 20 Mart 1997 tarihinde Evin Sanat Galerisi'nde sergiler.³²⁴¹ Levent Çalıkoğlu, Hanefi Yeter'in eserlerinde insan olgusu etrafında şekillenen "değişim ruhuna" odaklandığını belirtir. Resimlerin teknik başarısı ile renk ve çizgi canlılığının, temanın anlatımına destek olduğunu vurgular. Ahşap üzerine kazıma tekniği ile yaptığı müdahalelerin hareketli ve kıvrak bir fırça ile birleştiğini gözlemleyen Çalıkoğlu, figür ve nesnelere arta kalan alanların dekoratif nitelikte öğeler ile zenginleştirildiğine dikkat çeker. Sanatçının şiirsel betimlemelerin ön plana çıktığı çalışmalarında, Türkiye'nin politik sorunları ve insan olgusunun evrensel boyutlarını eleştirel bir yaklaşım ile ele almasını takdir eder.³²⁴²

Nur Gökbulut'un son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 28 Şubat 1997'da Ankara Karaca Sanat Galerisi'nde açılır. Sergide, Gökbulut'un naylonlar, tuvalet kağıtları, tülbentler gibi malzemeler kullandığı, doku etkisi yüksek kolaj çalışmaları sergilenir. Nurtaç Özler, sanatçının "alışılmışı zorlayan bir görsel ve estetik dil"

³²³⁹ Levent Çalıkoğlu, *agm. (1997a)*, s. 42-43.

³²⁴⁰ K. Özsezgin, *agm. (1997c)*, s. 45.

³²⁴¹ Anonim, "Galeriler", *Genç Sanat*, 31, İstanbul 1997d, s. 30.

³²⁴² Levent Çalıkoğlu, "Yaşam mı Yoksa Tiyatro mu?", *Milliyet Sanat*, 404, İstanbul 1997c, s. 44.

yarattığını belirtir. Organik nesnelere dokularına odaklandığı resimlerin “öznel içeriklerden oluştuğunu” vurgular.³²⁴³

Aka Gündüz Temur’un yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 1 Mart – 20 Mart 1997 tarihlerinde Antik Sanat Galerisi’nde düzenlenir.³²⁴⁴ Abdülkadir Günyaz, Aka Gündüz Temur’un üslubunun “belirli kalıplara sığdırılmayacağı” yorumunda bulunur. Halk resminden arkaik sanata dek geniş bir etki alanını kapsayan “özgün bir senteze” ulaştığını belirtir. Canlı ve çarpıcı renk anlayışını takdir eder. Renklerin oluşturduğu dokulara dikkat çeker. Lirik ve coşkulu bir anlatım eşliğinde “insan” merkezli bir ifade anlayışına sahip olduğunun altını çizer.³²⁴⁵ Levent Çalikoğlu, Aka Gündüz Temur’un çalışmalarında “fantastik düzenlemeler ve hayal ürünü görüntülerin”, zengin ifade olanakları sağladığını gözlemler. Sanatçının, gündelik dünyanın bilindik biçimlerini öznel içerikler ile donatarak “kendisine özgü bir resim evreni” kurduğunu belirtir. Çalikoğlu’na göre Akagündüz’ün zamansız, mekânsız ve sınırsız hayal gücü dağarcığında çeşitlenen figürleri yalnızlık, çaresizlik gibi durumları ele alır. Çoğunlukla kadın figürlerine odaklanan Akagündüz, bazı çalışmalarında geleneksel halk sanatlarından yararlanır. Rengin ön plana çıktığı son dönem çalışmalarında lokal renk tercihlerine dayalı armonik bir yapı dikkat çeker.³²⁴⁶

Aydın Ayan’ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 4 Mart – 28 Mart 1997 tarihlerinde Yapı Kredi Bankası Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde açılır. Aydın Ayan, sergide iki ayrı tema üzerine odaklanır. İlk grup çalışmalarında gündelik yaşama ilişkin simgesel yaklaşımlar içeren “Kömür Yapımcılar”, “Karda Kavga”, “Kıvılcım ve Kardanadamlar”, “Bosna/Hoşgörüsüzlük” gibi eserler yer alır. Diğer resimleri “tarif ve tahrif resimleri” dizisi olarak beşli modüler düzenlemeler içerisinde çeşitli natüremort araştırmalarını içerir.³²⁴⁷ Özkan Eroğlu, Aydın Ayan’ın eserlerinin gelişim evreleri süresince doğadan kopmadığına dikkat çeker. Sanatçının son dönem çalışmalarını, öğrencilik yıllarındaki üslup arayışlarının bir sentezi olarak niteler. Son dönem çalışmalarında “tümü doğaya bağlı olmak üzere, gerçeklikten uzaklaşarak gerçeküstü ve ötesi denebilecek” didaktik bir anlatıma ulaştığı yorumunda bulunur. Eroğlu’na göre,

³²⁴³ Nurtaç Özler, “Nur Gökbulut’un Resimleri Karaca Sanat Galerisi’nde”, *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997, s. 29.

³²⁴⁴ Anonim, “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 31, İstanbul 1997e, s. 28.

³²⁴⁵ Abdülkadir Günyaz, “Bir Değişik Resim: Aka Gündüz Temur”, *Genç Sanat*, 31, İstanbul 1997c, s. 15.

³²⁴⁶ Levent Çalikoğlu, *agm. (1997c)*, s. 42-43.

³²⁴⁷ Anonim, *agm. (1997e)*, s. 29.

Aydın Ayan'ın öğrencilik döneminde, toplumcu gerçekçi yaklaşımlar öne çıkar. 1975 yılından sonraki çalışmalarında fantastik yaklaşımların ilk örnekleri görülür. Son dönem çalışmalarında ise “*kaba gerçekliği, fantastik ve yumuşak gerçeküstücü tavırları, yüzeyde yaratılan prizmatik – fütürist şekillenmeleri, ansızın mekâna giren portreleri*” gibi unsurlar ile “*yansıtma ve yanılısama*” kuramı bağlamında ele aldığını iddia eder. Eroğlu, Aydın Ayan'ın eserlerinde biçimsel vurgudan ziyade temasal ve kurgusal yönler odaklandığı görüşündedir. Sanatçının figür kullanımının düşünsel yaklaşımlar çerçevesinde önem kazandığı değerlendirilmesinde bulunur.³²⁴⁸

Levent Çalikoğlu, Aydın Ayan'ın sergisi hakkında kaleme aldığı yazıda, sergide yer alan eserleri “*klasik etüde sıkı sıkıya bağlı bir anlayışın ustaca uygulanmış örnekleri*” olarak niteler. Aydın Ayan'ın ideolojik söyleme dayalı küçük boy çalışmalarında, köy yaşantısının “*belgesel dökümünü*” sunan eserlerinde ve sanatçının “*tarif – tarih*” resimleri olarak adlandırdığı kozalak, küllük, lale gibi motiflerin olduğu natürmortlarında “*gizemli bir atmosferin*” hâkim olduğunu gözlemler. Çalikoğlu'na göre üç grupta kategorize edilen eserlerin ortak noktası insan olgusunu ele almalarıdır. İzleyicisini düşünsel açıdan harekete geçirmeyi hedefleyen sanatçı, nesnelere dahil tüm resimsel öğelerinde insana ilişkin yaşanmışlıkları ve belirli ruhsal süreçleri vurgular.³²⁴⁹

M. Zahit Büyükişleyen'in son eserlerinden oluşan sergisi 4 Mart – 4 Nisan 1997 tarihlerinde Derimod Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³²⁵⁰ Füsun Balkaya, Büyükişleyen'in çalışmalarında soyut bir yaklaşım ile rengin ve biçimin plastik değerlerinin ön planda olduğunu belirtir. Sanatçının doku ve form arasındaki ilişkide farklı kaynaklardan yararlanan zengin anlatımına dikkat çeker. Resimlerde yer alan imgelerin semiyotik bağlamda çeşitli göndermeler içerdiğini vurgular. Form ve planlardaki değişimlerin, izleyici için eserin anlamına yönelik “*anahtar*” niteliği kazandığını düşünür.³²⁵¹ İsmail İlhan'a göre, M. Zahit Büyükişleyen'in eserleri Türkiye'nin siyasi gündemine ilişkin paralellikler içerir. Toplum ve çevreye ilişkin kaygıların ön planda olduğu çalışmalarında, renk, desen ve kompozisyon ilişkileri

³²⁴⁸ Özkan Eroğlu, “Doğaya Bağlı Süreçlerin Çözümlemesi”, *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997b, s. 30-33.

³²⁴⁹ Levent Çalikoğlu, “Mart/Nisan Ayından Enstantaneler”, *Türkiye'de Sanat*, 29, İstanbul 1997d, s. 64.

³²⁵⁰ Anonim, “Galeriler”, *agm. (1997e)*, s. 30.

³²⁵¹ Füsun Balkaya, “Bir Soyut Anlatımcı: M. Zahit Büyükişleyen”, *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997, s. 21.

kavramsal bir düzeyi temsil eder. Geometrik ilişkiler, kıvrak fırça darbeleri, mimari öğeler gibi unsurlar söz konusu kavramsal şemanın soyut – biçimsel yansımalarıdır.³²⁵²

Kezban Arca Batıbeki'nin “*Deep Blue*” sergisi 12 Mart – 27 Nisan 1997 tarihlerinde PG Art Gallery’de açılır.³²⁵³ Luc Besson’un “*Deep Blue*” filminden etkiler taşıyan serginin konusu “*suyun derin mavilikleri*” olarak belirlenir.”³²⁵⁴ Özkan Eroğlu, *Sanat Çevresi*’ndeki incelemesinde, Kezban Arca Batıbeki’ni üslup gelişimini tarihsel bir perspektifte çözümler. Batıbeki’nin sanatsal gelişiminin birbirinden kopmayan, birikime dayalı evreler içerisinde sürdüğünü belirtir. İçerik ve simgesel yaklaşımlarının bütünlüklü bir biçimde farklı anlam katmanlarını oluşturduğunu vurgular. İkonografik özelliklerin yanı sıra sarı, mavi, kırmızı, yeşil renklerin ön planda olduğu, kimi zaman monokrom renk uygulamaları ile içeriğin güçlendirildiği renk anlayışının sürekliliğine dikkat çeker. Renk kullanımlarının nesnel gerçeklik dışında post-modern bir yaklaşım ile mitolojik boyutlar kazandığını düşünür. Sanatçının ciddi ve tutarlı çalışmalarının çağdaş Türk resim sanatı için “*müthiş derecede önemli olduğu*” yorumunda bulunur.³²⁵⁵ Eroğlu’na göre sergide yer alan eserlerin teknik ve biçimsel açıdan yetkinliğine karşın balık formlarının yer aldığı çalışmalar sergi bütünlüğünü bozmaktadır. Serigrafi baskı çalışmalarında ise yüzey ve kompozisyon ilişkilerine dayalı tekrarlar öne çıkar.. Özkan Eroğlu, sanatçının yoğun ilgiyle karşılanan sergi açılışını “*sanatçının mütevaziliğine uymayan bir pop ilgi*” olarak değerlendirir.³²⁵⁶ Hamit Kınaytürk sergiye olan yoğun ilgiyi memnuniyetle karşılarken, sergi açılışının “*on, on beş yıl önceki sergi açılışlarının*” görkemli atmosferini anımsattığını ifade eder.³²⁵⁷ Abdülkadir Günyaz ise sergiye İngilizce isim verilmesini eleştirir. Sanatçının çalışmalarında, Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu mezunu olmasının belirgin bir şekilde anlaşıldığını belirtir. Günyaz’a göre Batıbeki’nin kendine özgü resim dili, çarpıcı renk kullanımı ve farklı anlatım biçimleri ile özdeş resimlerinde, “*ekspresif ve grafik*” eğilimler baskındır.³²⁵⁸ (Fotoğraf 22)

³²⁵² İsmail İlhan, “Sanatçı Duyarlılığı ve Büyükişleyen”, *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997, s. 22-24.

³²⁵³ Anonim, “Mart ’97 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997, s. 78.

³²⁵⁴ Anonim, “Galeriler”, *agm. (1997e)*, s. 31.

³²⁵⁵ Özkan Eroğlu, “Bütünü Düşününce Ortaya Çıkan Anlam Katmanları ve Kezban Arca Batıbeki”, *Sanat Çevresi*, 221, İstanbul 1997c, s. 4-12.

³²⁵⁶ Özkan Eroğlu, “Sergiler ve Eleştiriler”, *Sanat Çevresi*, 222, İstanbul 1997d, s. 18.

³²⁵⁷ Hamit Kınaytürk, “Kezban’ın Sergisi Doldu Doldu Boşaldı”, *Sanat Çevresi*, 222, İstanbul 1997, s. 20.

³²⁵⁸ Abdülkadir Günyaz, “Sanayi-i Nefise Mektebi’nden Günümüze”, *Genç Sanat*, 32, İstanbul 1997d, s. 13-14.



Fotoğraf 22: Hamit Kinaytürk tarafından kaleme alınan bir eleştiri yazısı (Sanat Çevresi)

Tomur Atagök'ün retrospektif sergisi 13 Mart – 12 Nisan 1997 tarihlerinde Aksanat Galerisi'nde açılır.³²⁵⁹ Ahu Antmen, Tomur Atagök'ün ressam, küratör, müzeci, yazar kimliği ile Türk kültür ve sanat yaşamına olan katkılarına dikkat çeker. Serginin otobiyografik nitelikler taşıdığını vurgulayan Antmen, Atagök'ün çalışmalarında “sanatçı – sanat yapıtı – sanat izleyicisi” arasındaki ilişkiye yönelik kaygılar gözettiğini belirtir. Sergide yer alan “Yansıma x Yanılma” eserinde parlak metal yüzeylerle mat alanların karşıtlığının “kadının yaşamsal çelişkilerini” imlediğini düşünür. İzleyicilerin parlak metal yüzeyde yansıyan görüntülerinin, resimde yer alan yarı soyut kadın figürleri ile bağ kurmasına ve resimle iç içe geçmesine aracılık ettiğine dikkat çeker. Tomur Atagök'ün resimlerinde bir imza haline gelen vertebra motifini erkeklerin bakış açısıyla uzun yıllar şablon hallerde resmedilen kadınların “*fırçayı eline alıp canlanması, şablonları kırması ve öz varlığını arayışı*” olarak yorumlar. Antmen'e göre, Tomur Atagök'ün eserlerinde kadının toplumdaki yerini sorgulamaya yönelik eleştirel tavırlarının kaynağı, 1960'lı yıllarda önemli toplumsal hareketlere sahne olan Amerika'daki eğitim sürecidir.³²⁶⁰

“Yeşilçam'a Bir Bakış” resim sergisi, 22 Mart – 26 Nisan 1997 tarihlerinde Reform Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³²⁶¹ Sinema filmleri, afişler, fragmanlardan yararlanarak oluşturulan sergide, her bir ressam tematik olarak Yeşilçam'dan bir ünlüyü ele alır.³²⁶² Kemal İskender, sergide konu edinilen sinema sanatçılarının jönlere, yıldızlar

³²⁵⁹ Anonim, “Galeriler”, *agm. (1997e)*, s. 30.

³²⁶⁰ Ahu Antmen, “Resim Aynaya Dönüştüğünde”, *Cumhuriyet*, 24 Mart 1997, s. 15.

³²⁶¹ Anonim, Gençsanat Haber, *Genç Sanat*, 31, İstanbul 1997, s. 26.

³²⁶² Sergiye Katılan Ressamlar ve Yorumladıkları Sinema Sanatçıları: Doğan Paksoy (Vahi Öz), Mahir Güven (Bedia Muvahhit), Altan Çelem (Kenan Pars), Mustafa Horosan (Hulusi Kentmen), Alp Tamer Ulukılıç (Atif Kaptan), Temür Köran (Yadigar Ejder), Asaf Zeki Yüksel (Hüseyin Peyda), Selahattin

dışında karakter oyuncularından seçilmiş olmasını “*özel bir vurgulama*” ve “*saygı*” niteliğinde bir davranış olduğunu düşünür. Sinema ve sanatın birbirine yakın iki sanat dalı olduğunu belirten İskender, Türkiye’de her iki alanın kısa süreli bir geçmişi olduğunu anımsatır.³²⁶³ (Fotoğraf 23)



Fotoğraf 23: Kemal İskender’in Yeşilçam’a Bir Bakış sergisi hakkında kaleme aldığı yazı (Genç Sanat).

Kemal İskender’e göre, sergide yer alan eserlerde konu edinilen sinema sanatçılarına ilişkin klişeler tekrarlanır. Ressamların “*film karesi mantığı*” ile hareket etmesini “*mimesis*” sorunu çerçevesinde “*sinema dilinin tuzağına düşmek*” olarak değerlendirir. Mustafa Horasan ve Alp Tamer Ulukılıç’ın çalışmalarında ele aldıkları karakterleri yeterince temsil edememiş olmalarını “*sinemayı ciddiye almamaları*” ya da kendi üslup özelliklerinin “*cazibelerinden*” çıkamamış olmaları ile açıklar. Murat Akagündüz, Antonio Cosentino ve Mustafa Pancar’da ise renk açısından birbirlerine benzerliklere dikkat çeker. Bazı portre çalışmalarında ise, resimlerin temsil ettikleri kişilere benzemekten uzak olduğunu gözlemler. Sergiyi “*Türk resim sanatını konu ve tema bağlamından saptırma girişimlerinin giderek arttığı son zamanlarda*” tematik duyarlılığı açısından önemli bir girişim olarak niteler.³²⁶⁴

Abdülkadir Günyaz, Mart ve Nisan aylarında İstanbul’da açılan çeşitli sergiler hakkında bir değerlendirme yazısı kaleme alır. İsmet Doğan ve Cengiz Kabaoğlu’nun

Yıldırım (Turgut Özatay), Antonio Cosentino (Adile Naşit ve Münir Özkul), Mustafa Pancar (Erol Taş), Hakan Gürsoytrak (Danyal Topatan), Mustafa Özel (Hayati Hamzaoğlu), Murat Akagündüz (Ali Şen), Saim Erken (Ahmet Tarık Tekçe), Yavuz Tanyeli (Cevat Kurtuluş) (Anonim, “Galeriler”, *agm. (1997e)*, s. 26).

³²⁶³ Kemal İskender, “Aydın Sergisi: Yeşilçam’a Bir Bakış”, *Genç Sanat*, 33, İstanbul 1997, s. 7-11.

³²⁶⁴ K. İskender, *agm. (1997)*, s. 10.

21 Mart – 17 Nisan 1997 tarihlerinde Artisan Sanat Galerisi'ndeki³²⁶⁵ ortak sergisinde, İsmet Doğan'ın yenilikçi ve dengeli tavrını sürdürdüğünü belirtir. Kolaj tekniğinin olanaklarından yararlanarak “geçmiş ve geleneksel ile hesaplaşma” içerisinde olduğu yorumunda bulunur. Cengiz Kabaoğlu'nun resimlerinde yalın bir anlatım içerisinde renkleri ve fantastik öğelerin öne çıktığını söyler. Nihal Güreş'in Marmara Etap Sanat Galerisi'nde 26 Mart – 6 Nisan 1997 tarihlerinde³²⁶⁶ açılan yeni sergisinde, çoğunlukla kolaj varyasyonları içeren çalışmalarında otodidakt bir yaklaşımın yanı sıra hocası Sabri Berkel'in eğitiminden izler görür. Yavuz Tanyeli ise 26 Mart – 17 Nisan 1997'de Atatürk Kültür Merkezi ve 2 Nisan – 2 Mayıs 1997'de Urart Sanat Galerisi'nde peş peşe iki sergi açar.³²⁶⁷ Abdülkadir Günyaz'a göre Tanyeli'nin Atatürk Kültür Merkezi'ndeki çalışmaları “kararan bir atmosferin ağırlığı altında”, toplumsal bir duyarlılığı yansıtır. Urart Sanat Galerisi'ndeki eserlerinde ise grotesk hatları ve yalın renkleri ile “yaşamın güzelliklerini” yansıttığını gözlemler. Nur İyem'in 27 Mart – 17 Nisan 1997 tarihlerinde Evin Sanat Galerisi'nde³²⁶⁸ düzenlenen altmışıncı yıl özel sergisine ilişkin değerlendirmesinde ise sanatçının yalnızca eser satışıyla yaşamını idâme ettirmesini takdir eder.³²⁶⁹

Salih Keleş'in yeni eserlerinden oluşan kişisel sergisi, 22 Mart – 25 Nisan 1997 tarihli Çatı Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³²⁷⁰ Abdülkadir Günyaz, sanatçının rahat ve serbest anlatımlı figürlerinde ayrıntılardan uzak, bütünlüklü yaklaşımını takdir eder.³²⁷¹ Levent Çalikoğlu, Salih Keleş'in sağlam geleneklere dayalı figüratif bir yaklaşımın özgün yorumlarına ulaştığını belirtir. İstanbul'da sosyal yaşama ilişkin sahnelerin ikili ya da üçlü figür gruplar halinde öznel bir biçimde ele alındığını gözlemler. Kimi durumlarda kitsch bir görünüme yaklaşan sahnelerin kendilerine özgü çekicilikleri olduğu kanısındadır. Salih Keleş'in resimlerinde rengin deseni oluşturduğunu vurgulayan Çalikoğlu, sakin renklerin tutarlı bir biçimde uygulandığını söyler.³²⁷² Ümit Gezgin'e göre Salih Keleş, yeni izlenimci ve dışavurumcu etkileri figüratif bir bağlamda uzlaştırır. Rahat tuşları ve renkçi bir yaklaşımın öne çıktığı resimlerinde, poza dayalı

³²⁶⁵ Anonim, “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 32, İstanbul 1997, s. 24.

³²⁶⁶ Anonim, “Nisan '97 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 222, İstanbul 1997f, s. 79.

³²⁶⁷ Anonim, *agm. (1997f)*, s. 78, 81.

³²⁶⁸ Anonim, *agm. 1997f)*, s. 78.

³²⁶⁹ Abdülkadir Günyaz, “Nuri İyem'e Saygı ve Mevsim Sonuna Yaklaşırken”, *Genç Sanat*, 33, İstanbul 1997e, s. 18-21.

³²⁷⁰ Anonim, *agm. (1997f)*, s. 26.

³²⁷¹ A. Günyaz, *agm. (1997e)*, s. 19.

³²⁷² L. Çalikoğlu, *agm. (1997d)*, s. 67.

figürlerin psikolojik nitelikleri baskındır. Kapalı formlar, koyu gri tonlar, baskın armonik yapı ile kurulan “*optimist pentür mantığı*”, özgün bir estetik karakteri yansıtır.³²⁷³

Zehra Aral’ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 27 Mart – 17 Nisan 1997 tarihlerinde Kadın Eserleri Kütüphanesi’nde düzenlenir. Özkan Eroğlu, Zehra Aral’ın çalışmalarını “duygulanım” kavramı çerçevesinde irdeler. Sanatçının eserlerin psikolojik ve sosyolojik yansımaların ön planda olduğunu belirtir. Eroğlu’na göre Zehra Aral, çeşitli olay ve olguları “*gerçekçi bir lirizme*” bağlı kalarak duygusal yönü baskın bir soyutlama anlayışı ile ele alır. Dışavurumcu niteliklerin yoğun olduğu çalışmalarında tematik ve biçimsel açıdan öznel tutumları önceler. Özkan Eroğlu, sanatçının “*duygulanım konusunun*” unutulmaya başladığı çağdaş Türk sanatında, önemli bir boşluğu doldurduğu görüşündedir.³²⁷⁴

Ömer Uluç’un yeni sergisi 1 Nisan – 1 Mayıs 1997 tarihli Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde açılır. Sergide “Berlin Resimleri”, “İstanbul – Paris Resimleri”, “Bir Heykel” adlı enstalasyon çalışması ve 1990 tarihli serigrafisi teşhir edilir.³²⁷⁵ Abdülkadir Günyaz, Uluç’un sergisi “*kişisel bir üslup yakalayabilmenin ustalığı*” olarak niteler. Sanatçının peyzajlarında arabesk ve spiral çizgilerinin yanı sıra çarpıcı pastel renklere dikkat çeker.³²⁷⁶

Abdülkadir Günyaz, 1997 yılı Nisan ayında açılan sergilere ilişkin incelemesinde, Celal Tutant’ın 2 Nisan – 25 Nisan 1997 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi’ndeki³²⁷⁷ sergi kataloğunda, sanatçının son sergi tarihinin 1968 yılı olarak gösterilmesini eleştirir. Sergi ve sanatçı kataloglarının önemine dikkat çeken Günyaz, bu konuda daha dikkatli olunması gerektiğini salık verir. Bahar Kocamemi’nin Yasemin Kural Sanat Galerisi’nde 3 Nisan – 30 Nisan 1997 tarihli kişisel sergisinde, lekeci bir anlatımın öne çıktığı çalışmaların dinamik anlatımını takdir eder. İnsan odaklı kompozisyonlarında çarpıcı renklerin farklı kurgulamaları ile belirli bir düzeyin üzerine ulaştığı değerlendirilmesinde bulunur. Nevin Zuhul Tollu’nun İki Maymun Sanat

³²⁷³ Ümit Gezgin, “Salih Keleş Resminde Rengin ve Biçimin İnsani Duyarlılık Kazanmış Açılımı”, *Sanat Çevresi*, 222, İstanbul 1997, s. 72-73.

³²⁷⁴ Özkan Eroğlu, “Duygulanım, Dışavurum ve Süreç”, *Sanat Çevresi*, 222, İstanbul 1997e, s. 54-55.

³²⁷⁵ Anonim, *agm. (1997f)*, s. 31

³²⁷⁶ A. Günyaz, *agm. (1997e)*, s. 19.

³²⁷⁷ Anonim, *agm. (1997f)*, s. 30.

Galerisi'nde, 8 Nisan – 30 Nisan 1997 tarihlerinde³²⁷⁸ düzenlenen sergisinde ise ustalıkla çalışmaların yanı sıra “*dekoratif ve kimliksiz*” eserlerin yer aldığını belirtir. Tülin Demiray'ın 8 Nisan – 30 Nisan 1997 tarihli İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde³²⁷⁹ düzenlenen sergisindeki “*soyut tatlar içeren*” resimlerinde pastel renklerin ve içtenlikli bir tavrın öne çıktığını gözlemler.³²⁸⁰ Mahmut Karatoprak'ın 28 Nisan – 28 Mayıs 1997'de C.A.M. Galeri'de³²⁸¹ düzenlenen yeni sergisinde Modigliani'yi çağrıştıran figürlerin yanı sıra eski büfe, konsol, raf kapakları gibi görünüşler, hat taklitleri ve farklı imgeleri ele aldığını söyler. Sanatçının çizgi, renk ve mizahi yaklaşımlarındaki dengeyi över.³²⁸²

Mustafa Ata'nın yeni sergisi, 30 Nisan – 30 Mayıs 1997 tarihlerinde Aksanat Galerisi'nde düzenlenir.³²⁸³ Ümit Gezgin, Mustafa Ata'nın çalışmalarındaki devingen ve “*düzensizlik içinde düzeni*” temsil eden form anlayışını öne çıkarır. Cinsiyetlerinden soyutlanmış bedenlerin boşluktaki devinimlerinden doğan “*varoluşsal ritmin*” tuvalin illüzyona dayalı yüzey yapılanmasında düşsel bir ortama ulaştığını belirtir. Figürlerin poz ve hareketlerinin sonsuz bir boşluk içerisinde espas ve fonun gerçekliği dahilinde “*çoğaltma*” mantığına uygun olarak çeşitlendiği yorumunda bulunur. Gezgin'e göre sanatçının lirik anlatımına eşlik eden düşünsel boyut “*duyumsanmış bir iç estetik gerçekliği*” temsil etmektedir.³²⁸⁴ Abdülkadir Günyaz ise Mustafa Ata'nın yalın anlatımına dikkat çeker. Günyaz'a göre, Mustafa Ata'nın resimlerindeki formlar izleyicinin hayal gücünü harekete geçirmeyi hedefler. Çizgisel yalınlığa karşın canlı renk anlayışı soyut dokusal çağrışımlar yapar. Renk ve biçim arasındaki tutarlı bütünlük “*varoluşun gizemini*” hâkim kılar. Sanatçının son çalışmalarında lekelerin önem kazanmasının yanı sıra ışık – gölge karşıtlığı ön plana çıkar.³²⁸⁵

Tülin Demiray'ın yeni eserlerinden oluşan sergisi 7 Nisan – 30 Nisan 1997'de İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde gerçekleşir.³²⁸⁶ Gülseren Südor, Tülin

³²⁷⁸ Anonim, *agm. (1997f)*, s. 31.

³²⁷⁹ Anonim, *agm. (1997f)*, s. 31.

³²⁸⁰ A. Günyaz, *agm. (1997e)*, s. 20-21.

³²⁸¹ Anonim, “Haberler Galeriler”, *Türkiye'de Sanat*, 29, İstanbul 1997g, s. 69.

³²⁸² Abdülkadir Günyaz, “Sanat Galerileri ve Mevsim Sonu Sergileri”, *Genç Sanat*, 34, İstanbul 1997f, s. 25.

³²⁸³ Anonim, *agm. (1997g)*, s. 68.

³²⁸⁴ Ümit Gezgin, “Mustafa Ata Resminde Boşluktaki İnsanın Belirsiz Figür Devinimi”, *Sanat Çevresi*, 223, İstanbul 1997, s. 4-5.

³²⁸⁵ A. Günyaz, *agm. (1997f)*, s. 25.

³²⁸⁶ Anonim, *agm. (1997f)*, s. 30.

Demiray'ın romantik ve sembolik eğilimlerine dikkat çeker. Eserlerinde, “görsel anlatım dili olarak resmin gelişimini ve çözümünü ters yüz ederek karıştırmasını” romantik sanatçılar ile ilişkilendirir. Doğayı, nesnel gerçekliğin ötesinde, öznel bir yaklaşım ile iki boyutlu kare, dikdörtgen, üçgen, daire formları ile yorumladığını gözlemler. Lirik ve imgesel anlatımının yanı sıra sembolistlerin sanat yapıtının dekoratif olmasına yönelik fikirlerinden hareketle süsleyici bir anlatıma yer verdiğini gözlemler. Resimlerindeki olumlu atmosfer ve ruh durumlarını, sanatçının hümanist kişiliğine bağlar.³²⁸⁷

Ahmet Umur Deniz'in kişisel sergisi 29 Nisan – 20 Mayıs 1997 tarihlerinde Evin Sanat Galerisi'nde açılır.³²⁸⁸ Levent Çalıkoğlu, Ahmet Umur Deniz'in toplumsal içeriği güçlü, dramatik kurgulu teatral eserlerindeki figürlerin psikolojik boyutları ile ele alındığını belirtir. Sanatçının 1950'li yılların soyut yaklaşımlarına karşıt gelişen toplumsal sorunlara dayalı bir geleneğe eklemlemediğini düşünür. Varoluşçu temelde ele alınmış figürlerin “kurulu düzenin eleştirisini hedefleyen bir ideolojiyi” temsil ederken, sıradan bir slogan düzeyine düşmeden “romantik bir coşkuyu” sürdürdüğünü vurgular. Banliyö trenleri, Kadıköy – Haydarpaşa vapurlar gibi hareketli nesnelere içerisinde durağan ve duygusal insan yaşantılarına odaklanır. Çalıkoğlu, sanatçının akademik temel dayalı güçlü desen anlayışını takdir eder. Figürlerin “kasvetli ve karamsar” ifadeleri ile vücut yapıları keskin gözlem gücünü yansıtır. Resimlerin koyu ve parlak renkleri, ele alınan temaların dramatik yönlerini pekiştirir.³²⁸⁹ Abdülkadir Günyaz'a göre, Ahmet Umur Deniz'in çalışmaları insan olgusunu ele alış biçimi açısından umut vericidir. Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş'ta olduğu gibi, sanatçı, insan yaşamına ilişkin toplumsal duyarlılığı karamsar bir atmosferden ziyade güzelliklerin vurgulandığı bir anlayış ile yansıtır.³²⁹⁰

Altan Çelem'in yeni eserlerinden oluşan sergisi, 29 Nisan – 31 Mayıs 1997 tarihlerinde Teşvikiye Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³²⁹¹ Levent Çalıkoğlu, Altan Çelem'in “yüzeyde espasa ve farklı hacimlerdeki birikimlere” endeksli resimlerinde dönemin görsel veri kaynaklarından yararlandığı bakış açısına dikkat çeker. Sanatçının

³²⁸⁷ Gülseren Südor, “Tülin Demiray'ın Gerçek Olmayan Gerçeği Yaratma Romantizmi”, *Sanat Çevresi*, 223, İstanbul 1997, s. 40.

³²⁸⁸ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 33, İstanbul 1997h, s. 30.

³²⁸⁹ Levent Çalıkoğlu, “Banliyö Treninde Yorgun”, *Sanat Çevresi*, 33, İstanbul 1997e, s. 38-39.

³²⁹⁰ A. Günyaz, *agm. (199f)*, s. 26.

³²⁹¹ Anonim, *agm. (1997g)*, s. 73.

eserlerinde yüzeyleri tek bir planda toplaması, motifin yüzeydeki dekupe edilmiş izlenimi yansıması gibi uygulamalarının Bizans ikon ve fresk tasvir anlayışı ile aynı düzlemde bulunduğu görüşündedir. Figürlerde ifadeci ve anlatımcı yapının yanı sıra frontal duruşlarla kurgulanmış plastik etkilere dikkat çeker. Poz ve tavırların, kesik hareketlerin “soğuk ama neşeli bir animasyon” filmini çağrıştırdığını düşünür. Çalikoğlu’na göre Altan Çelem’in resimlerindeki motif ve nesnelere birlikteliği, sanatçının içerisinde yaşadığı “görsel çalkantılar çağı” ile ilişkilidir. Uçak, zırhlı asker, tank gibi motiflerin ise etik zeminde ve ön yargıyla yaklaşılması durumunda resimlerin esas anlamından uzaklaşılacağını kanısındadır. Sanatçının “algı bütünlüğünün çeşitliliğine dair işaretlerin”, sanatçının yalnızca “resim yapma kaygısından” hareketle değerlendirilmesi gerektiğini belirtir.³²⁹² Ayrıca her bir imgenin, biçimsel açıdan kendine özgü hacim değerine sahip olduğunu vurgulayan Çalikoğlu, izleyicinin yüzeyde farklı derinlikler dolanabilme olanağı yakaladığı kanısındadır.³²⁹³

Mustafa Ata’nın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi 1 Mayıs – 30 Mayıs 1997 tarihlerinde Aksanat Sanat Galerisi’nde açılır.³²⁹⁴ Ümit Gezgin, Mustafa Ata’nın Türk resim sanatı geleneği içerisinde form ve mantık duyarlılığı açısından özgün bir noktada olduğunu söyler. Stilize edilmiş figürlerinde ritmik oluşumların ve devinimin eşlik ettiği bedensel pozların cinsellik, ölüm gibi varoluşçu temalar ile ilişkili olduğunu düşünür. Ritmik devingenliğin boşluk – kütle yapısı içerisinde ifadeci anlatıma sunduğu katkıyı vurgular. Sanatçının eserlerinin estetik bütünlüğe ulaştığı ve bu yönüyle Türk sanatında özgün bir kalıcılığa sahip olduğu değerlendirmesinde bulunur.³²⁹⁵ Levent Çalikoğlu’na göre Mustafa Ata, figür merkezli biçimlenen kompozisyonlarında izleyici “kurgusal – kurmaca bir oluşum içerisinde olduğuna inandırdığı bir gerçekliği imler.” Rengin ön planda olduğu çalışmalarda, parçalanmış bir uzam üzerinde devingen ve hacimli figürler hareket etkisi yaratır. Önceki dönemlerine kıyasla daha kalabalık figür gruplarına yönelen Mustafa Ata, cinsel kimliklerinden arındırılmış figürler aracılığı ile “insan gerçeğine” odaklanır.³²⁹⁶

³²⁹² L. Çalikoğlu, *agm. (1997d)*, s. 65.

³²⁹³ Levent Çalikoğlu, “Geçen Sezon Üzerinde En Çok Konuşulan On Sergi”, *Türkiye’de Sanat*, 30, İstanbul 1997f, s. 43-44.

³²⁹⁴ Anonim, “Mustafa Ata Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 223, İstanbul 1997h, s. 11.

³²⁹⁵ Ümit Gezgin, “Mustafa Ata Resminde Boşluktaki İnsanın Belirsiz Figür Devinimi”, *Sanat Çevresi*, 223, İstanbul 1997, s. 4-5.

³²⁹⁶ Levent Çalikoğlu, “Taze Bir ‘68’li Yıllar’ Hatırası”, *Milliyet Sanat*, 408, İstanbul 1997g, s. 42-43.

Bedri Baykam'ın “68’li Yıllar” sergisi, 6 Mayıs – 30 Mayıs 1997 tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi’nde açılır. Esra Aliçavuşoğlu, Baykam’ın sergisinde 16 – 17 Eylül 1961’de Adnan Menderes’in idamından 1972 yılında Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamına dek geçen süreçte “dünyayı yeniden kurmak isteyen gençlerin öyküsü” olarak irdelediğini belirtir. Çeşitli video gösterimleri ve büyük boyutlu gazete küpürleri ile zenginleştirilen sergi içeriğini vurgular. “68’li Yıllar” sergisi, Bedri Baykam’ın 20. yüzyılın siyasi tarihini irdelediği “İç Manzaralar: Sansürü ve İşkenceyi Protesto (1988)”, “27 Mayıs İlk Aşkımızdı! (1990)”, “Mustafa Kemaller Görev Başına! (1994)” sergilerin dördüncüsüdür. Sanatçının protest tavrına dikkat çeken Aliçavuşoğlu, sergide yer alan rock müzik, Beat edebiyatı, hippie felsefesi, cinsel devrim gibi temaların 1960’lı yılların sosyal ve politik yapısını bütünlüklü olarak yansıttığını düşünür. Sergi açılış tarihinin Deniz Gezmiş’in idam tarihi olan 6 Mayıs olarak seçilmesinin bilinçli bir tercih olduğuna dikkat çeker. Baykam’ın iki yıl süren arşiv araştırmalarının sonucu olduğunun altını çizen Aliçavuşoğlu, yazısında sergi kapsamında sanatçı ile yaptığı röportajdan çeşitli kesitlere yer verir.³²⁹⁷ Levenet Çalıköğlü, Bedri Baykam’ın “68’li Yıllar” sergisi hakkında kaleme aldığı yazıda, Bedri Baykam’ın magazinsel ve sansasyonel kimliğini irdeler. Sanatçının, kamuoyunda sürekli gündemde kalmasına karşın üretim disiplini, güçlü bir sanatçı sorumluluğu bilinciyle sürdürmesini takdir eder. “68’li Yıllar” sergisinin, Türkiye tarihinin politik geçmişine ilişkin önemli bir kesiti olmakla birlikte, Baykam’ın “kendisini ve seyircisini eğlendirebilecek” örnekler içerdiğini söyler. Serginin salt politik bir katılığın ötesinde, 1960’lı yılların politik karakterleri dışında sanat, düşünce ve eğlence dünyasını kapsayan çok renkli bir kesit görünümünde olduğu kanısındadır.³²⁹⁸

Abdülkadir Günyaz, 1997 yılı Mayıs ayında düzenlenen çeşitli kişisel sergileri inceler. Yusuf Katipoğlu’nun 5 Mayıs – 30 Mayıs 1997 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi’nde açılan yeni sergisinde, sanatçının doğadan hareketle canlı renkler içeren çalışmalarının özgün niteliğine dikkat çeker. Emine Sılan’ın 7 Mayıs – 24 Mayıs 1997 tarihlerinde Milli Reasürans Galerisi’nde açılan kişisel sergisindeki eserleri içten ve bilinçli soyut çabalar olarak değerlendirir. Sergi kataloğunda Talat Halman tarafından kaleme alınan övgü dolu yazıyı abartılı bulur. Şevket Arman’ın 7 Mayıs – 28 Mayıs 1997’de Garanti Sanat Galerisi’nde düzenlenen

³²⁹⁷ Esra Ali Çavuşoğlu, “Yarımları da Etkileyecek Bir Sergi”, *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1997, s. 15.

³²⁹⁸ L. Çalıköğlü, *agm. (1997g)*, s. 42-43.

sergisinde, sanatçının kaligrafik öğeler ile soyut yaklaşımları birleştirdiği çalışmalarını takdir eder. Komet'in 9 Mayıs 1997'de Artisan'da açılan yeni sergisini ise “*saygın bir ad sahibinin daima aranır olmasının özgün bir örneği*” olarak yorumlar. Yılmaz Merzifonlu'nun 27 Mayıs – 13 Haziran 1997'de Kızıltoprak Galerisi'ndeki eserlerini ise hocası Zeki Kocamemi'nin inşacı tavrı ile ilişkilendirir. Günyaz'a göre yeteneğini yeni kanıtlamaya başlayan genç sanatçı, “*evrenin renk, ışık, form düzenini yansıtmayı amaçlar*” bir görünüm içerisindedir.³²⁹⁹

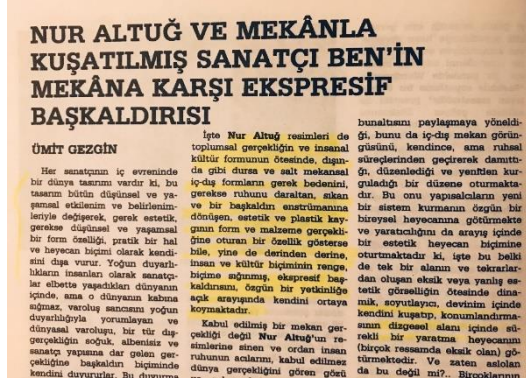
Nur Altuğ'un yeni sergisi, 15 Mayıs – 15 Haziran 1007 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Ümit Gezgin (Fotoğraf 24), Nur Altuğ'un çalışmalarındaki biçimsel yapının, sanatçının öznel yargılarından kaynaklandığını düşünür. Gezgin'e göre, Altuğ'un eserlerinde yapısalcı bir tavrın dinamik, soyutlayıcı tutumlarını görmek mümkündür. Resimlerindeki iç ve dış mekân görüntüleri, doğaya yabancılaşmış insanın çağdaş yaşantısını imler.³³⁰⁰ Özkan Eroğlu ise Nur Altuğ'un modern sanata ilişkin biçimsel sorunları çağdaş düşünce ışığında ele aldığını belirtir. Altuğ'un eserlerindeki yüzey – düzlem ilişkilerindeki yapısalcı eğilimlere dikkat çeker. Resimlerindeki atmosferin, yapısalcı tavrına dışavurumcu nitelikler kattığını düşünür. Sanatçının resim düzlemine farklı düzeyler katan akitma tekniğindeki boya uygulamalarının ise soyut dışavurumcu bir teknikten ziyade “*resimleriyle izleyici yakınlaştırmak isteyen olgun davranışlı bir sanatçı hareketi*” olduğunu iddia eder.³³⁰¹ Levent Çalıkoğlu'na göre, Nur Altuğ'un eserlerindeki “*eksantrik kurgu ve keskin fırça uygulamasına*” dikkat çekicidir. Sanatçı, resimlerinde insan ile dış dünya arasındaki “*ampirik ilgiyi*”, İstanbul'un kozmopolit kimliğinin dışavurumu olarak değerlendirir. Renkçi bir anlayışın hâkim olduğu kompozisyonlarında izleyici yormayan, bütünlüklü bir resim anlayışına ulaşır.³³⁰²

³²⁹⁹ A. Günyaz, *agm.*, s. 24-27.

³³⁰⁰ Ümit Gezgin, “Nur Altuğ ve Mekânla Kuşatılmış Sanatçı Ben'in Mekâna Karşı Ekspresif Başkaldırısı”, *Sanat Çevresi*, 224, İstanbul 1997, s. 28-29.

³³⁰¹ Özkan Eroğlu, “Yüzey ve Düzlem İlişkilerinin Sistematiği ve Ressam Nur Altuğ”, *Sanat Çevresi*, 224, İstanbul 1997f, s. 26-27.

³³⁰² Levent Çalıkoğlu, “Sezon Sonu Rehavetinden Sınırlanabilirler”, *Milliyet Sanat*, 409, İstanbul 1997h, s. 43-44.



Fotoğraf 24: Ümit Gezgîn'in Nur Altuğ'un sergisi hakkında kaleme aldığı eleştiri yazısı (Sanat Çevresi).

Yüksel Arslan'ın "Arture" ve "Etkiler" dizisinden oluşan sergisi, 16 Mayıs -14 Haziran 1997 tarihlerinde Galeri Nev'de açılır. Abdülkadir Günyaz, sanatçının eserlerinde Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Bertold Brecht gibi modernistlere uzanan etkilerinin açıkça görülebilmesi açısından sergiyi önemser. Yüksel Arslan'ın doğru bir biçimde tanınması için serginin mutlaka ziyaret edilmesini tavsiye eder.³³⁰³ Levent Çalıköğlü, sergi tarihinin sezon sonuna denk gelmesinden dolayı ilginin düşük olduğunu belirtir. Yüksel Arslan'ın Türk sanatındaki konumunun, diğer sanatçılardan çok farklı bir gelişim çizgisi izlediği görüşündedir. 1960'larda Sezer Tansuğ'un metinlerinde, Yüksel Arslan'ın sıklıkla geleneksel Karagöz figürleri ve hat sanatıyla ilişkili olarak ele alındığını anımsatır. Tansuğ'un fikirlerinin geçerliliğini yitirmesine karşın Yüksel Arslan'ın eserlerinin tam olarak anlaşılmadığını düşünür. Çalıköğlü'na göre Yüksel Arslan'ın çalışmalarındaki içerik, yaşadığı her dönemin koşullarına göre çeşitlenir. Buna karşın figürlerindeki fizyonomik ortaklık tüm sanat yaşamında görülür. Sanatçı için temel hareket noktası ise insan gerçeğidir. Resimlerindeki kurgular, mimari düzenlemeler, biçimler insan merkezli olarak tasarlanır. Arslan'ın "nakkaş titizliğiyle" biçimlendirdiği resimlerinde zaafılar, bastırılmış duygular, çıkarlar dünyası ve insan zekasına ilişkin değerler temsil edilir.³³⁰⁴

Kaya Özsezgin, 1999 yılı Mayıs ayında Ankara'da açılan çeşitli sergileri inceler. Güneş Kocabay'ın Başak Sigorta Sanat Galerisi'ndeki sergisinde yer alan eserlerin, hocası Zeki Kocamemi'nin sanat öğretilerine dayalı bir duyarlılık çizgisini yansıttığını düşünür. Sanatçının, çeşitli pastoral görünüşleri espas ve hacim öğelerini ihmal

³³⁰³ Abdülkadir Günyaz, "Yeni Bir Mevsimin Özlemi İçinde", *Genç Sanat*, 35-36, İstanbul 1997g, s. 20-21.

³³⁰⁴ L. Çalıköğlü, *agm.*, s. 41.

etmeden pozitif bir atmosfer içerisinde ele aldığını belirtir. Özsezgin'e göre Kocabay'ın çalışmalarında “doğaya özgü gerçeklik ile sanat özgü gerçeklik somutlaşır.” Ali Raşit Karakılıç'ın 2 Mayıs – 15 Mayıs 1997'de Galeri Soyut'ta gerçekleşen sergisinde renge bağlı soyut bir anlayış çerçevesinde lirik anlatıma öncelik verdiğini gözlemler. Karakılıç'ın önceki dönemlerinde çizgisel değerlerin ön planda olduğunu vurgulayan Özsezgin, son dönem çalışmalarında doku ve rengin öncelik kazandığını söyler. Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin Ziraat Bankası'nın Tandoğan'daki ek hizmet binasında açtığı sergide, teşhir edilen eserlere yönelik ikinci bir değerlendirme ile daha başarılı sonuçlara ulaşılabileceğini düşünür.³³⁰⁵

Art-İst'97 (Yedinci İstanbul Sanat Fuarı), 1 Ekim 1997'de T.Ü.Y.A.P. Tepebaşı İstanbul Sergi Sarayı'nda açılır. Elli galerinin bin iki yüzü aşkın eser ile katıldığı Art-İst'97'nin teması, danışma kurulu³³⁰⁶ tarafından “Sanat ve Kurumlar İlişkisi” olarak belirlenir. Fuara Fransa, İtalya, İsviçre ve Avusturya'dan yedi yabancı galeri katılır. T.Ü.Y.A.P. Genel Koordinatörü Deniz Kavukçuoğlu, yabancı galerilerin katılımının etkinliğin büyüklüğü ve niteliğini gösterdiğini düşünür. Sanat fuarlarının birincil amacının eser satışı olduğunu, sanat eserlerinin diğer ürünler gibi borsası ve piyasası olduğunu vurgulayan Kavukçuoğlu, İstanbul Sana Fuarı'ndaki çalışmaların estetik niteliğine yönelik eleştirileri Türk toplumunun fuar kavramını bilmemesi ile açıklar.³³⁰⁷ Fuar kapsamında “T.Ü.Y.A.P Genç Sanatçılar Resim Yarışması” ve “T.Ü.Y.A.P. Sanat Eleştirmeni Yarışması” düzenlenir. Abdülkadir Günyaz, fuar organizasyonlarının ticari amaçlarının yanı sıra belirli bir kültür – *Sanat Çevresi* oluşturacak nitelikte etkinlikler olması gerektiğini savunur. Türkiye'de sanatın gelişebilmesi için nitelikli bir izleyici ve koleksiyoner deneyimine ihtiyaç olduğunu belirten Günyaz, Art-İst'97 bağlamında galerilere düşen sorumluluğu hatırlatır. Galerilerin genç ve yenilikçi sanatçılar yerine satış potansiyeli gördükleri ressamların eski çalışmalarına yönelmesini eleştirir. Günyaz'a göre Bienal'e kıyasla daha geniş kitlelere seslenen Art-İst'97, toplumsal anlamda bilinçli bir koleksiyoner kitlesi yaratma noktasında önemli görevler

³³⁰⁵ Kaya Özsezgin, “Ankara'dan Vasarely Sergisi Geçti”, *Milliyet Sanat*, 408, İstanbul 1997d, s. 46-47.

³³⁰⁶ Art-İst'97 Danışma Kurulu Haşim Nur Gürel, Besi Cekan, Ergin İnan, Doğan Paksoy, Kemal İskender, Nevzat Metin, İnci Bengiserp, Kıymet Giray, Ertan Mestçi, Mustafa Pilevneli, Ümit İyem, Yahşi Baraz, Deniz Kavukçuoğlu ve Neşe Erdilek'ten oluşur (Anonim, “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 35-36, İstanbul 1997, s. 30.

³³⁰⁷ Esra Aliçavuşoğlu, “7. İstanbul Sanat Fuarı: Fuar, Karanlıklar İçinde Bir Işık”, *Cumhuriyet*, 1 Ekim 1997, s. 12.

üstlenmektedir.³³⁰⁸ Genç Etkinlik Sergileri'nin üçüncüsü, 4 Temmuz – 13 Temmuz 1997 tarihlerinde T.Ü.Y.A.P. Fuar Merkezi'nde gerçekleşir. Sergi danışma kurulu Ali Akay, Selim Aysan, Canan Beykal, Balkan Naci İslimyeli, Yusuf Taktak, Şahika Tekand, Handan Tunç ve Yıldırım Türker'den oluşur. Yürütme kurulunda ise Arzu Başaran, Elif Çelebi, Genco Gülan, Arcan Kıral, Evrim Saraçoğlu ve Vahit Tuna yer alır.³³⁰⁹

İ.K.S.V. tarafından düzenlenen Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali, 4 Ekim – 9 Kasım 1997 tarihlerinde gerçekleşir. Sergi küratörlüğünü Rosa Martinez üstlenir. Bienal'in kavramsal çerçevesi “Yaşam, Güzellik, Aktarmalar ve Diğer Güçlükler” olarak belirlenir. Sergi ana mekânı olarak Darphane-i Âmire kullanılır.³³¹⁰ Ayrıca Yerebatan Sarnıcı, Kadın Eserleri Kütüphanesi gibi çeşitli mekânlarda sergilemeler yapılır. Bienal'e katılan Türk sanatçılar ise Şükran Moral, Şükran Aziz, Bülent Şangar, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Ebru Özseçen ve Türkan Erdem'dir.³³¹¹ Abdülkadir Günyaz, yabancı küratör tercihini “*Türk insanın olan güvensizlik ve kompleks*” olarak niteler. Vasıf Kortun'un dört yıl önceki başarısız küratörlük tecrübesine karşın, yabancı bir küratör yerine Türk insanına şans verilmesi gerektiğini savunur. Bienal'in İstanbul Sanat Fuarı'na kıyasla “*üst kültür tabakasına hitap ettiğini*” gözlemleyen Günyaz, İ.K.S.V.'nin hazırlık aşamasında pek çok eleştirmen, sanatçı ve düşünürü dışarıda bıraktığı kapalı yapısını eleştirir. Ayrıca Bienal'in yabancı ülkelerde karşılık bulamadığını, bu doğrultuda yabancı sanat basını ile etkileşimleri artırılması gerektiğini vurgular.³³¹²

Levent Çalıkoğlu, Beşinci İstanbul Bienali'ne ilişkin kaleme aldığı yazıda (Fotoğraf 25), Rosa Martinez'in “*Yaşam, Güzellik, Çeviriler ve Diğer Güçlükler Üstüne*” temasını tükenmiş, duyulmak istenmeyen “*kitschleşmiş bir klişe*” olarak niteler. Yabancı küratörlerin İstanbul'un toplumsal yaşamına ilişkin yeterli bilgi ve deneyiminin olmamasına dikkat çeker. Buna karşın Türk sanatında hegemonya kurmuş isimlerin Rosa Martinez'in seçimleri doğrultusunda Bienal dışında kalarak yeni isimlere yer açılmasını olumlu bir gelişme olarak değerlendirir. Handan Börüteçene, Beral Madra ve Levent Çalıkoğlu'nun Bienal kapsamında gerçekleştirilen “*Bienaller – Uluslararası*

³³⁰⁸ Abdülkadir Günyaz, “Fuar ve Bienal Üzerine”, *Genç Sanat*, 37, İstanbul 1997h, s. 23.

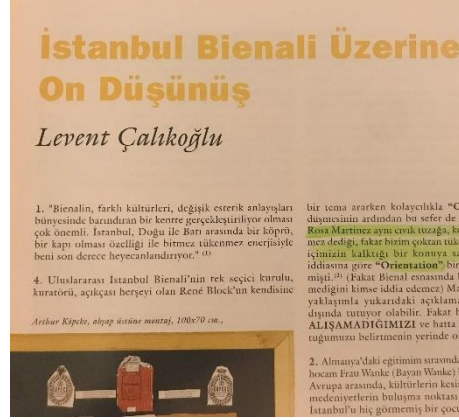
³³⁰⁹ Anonim, “Genç Etkinlik 4 – 13 Temmuz'da Gerçekleşiyor”, *Sanat Çevresi*, 224, İstanbul 1997j, s. 32.

³³¹⁰ Anonim, “5. Uluslararası İstanbul Bienali”, *Sanat Çevresi*, 222, İstanbul 1997, s. 38.

³³¹¹ Anonim, “Genç Sanat Haber”, *Genç Sanat*, 35-36, İstanbul 1997l, s. 30.

³³¹² A. Günyaz, *agm. (1997h)*, s. 22-23.

Mega Sergiler: Çağdaş Sanatın İçinde Bienallerin Konumu” başlıklı sempozyumda “*Bienal’in küratör sergisine dönüştüğü*” eleştirilerine karşı çıkar. Söz konusu isimlerin eleştirilerini, önceki yıllarda küratörlük hakkındaki olumlu açıklamaları bağlamında sorgular. Ayrıca Rene Block’un Bienal’de kadın sanatçıların azınlıkta olmasına ilişkin çıkarımlarını katıldığını ifade eder.³³¹³



Fotoğraf 25: Levent Çalıkoğlu'nun İstanbul Bienali üzerine kaleme aldığı yazı (Genç Sanat)

Beral Madra, küratör Rosa Martinez'in Türkiye'nin olan yabancılığına dikkat çeker. Bienal'in, Batılı bir ziyaretçinin bakış açısından “*İstanbul'daki yaşamın doğrudan bir çevirisi olarak*” algılanmaktan öteye gidemediğini düşünür. Yabancı küratörlerin davet ettiği sanatçıların yalnızca Batı dünyasında kabul görmüş isimler olduğunu belirten Madra, diğer kültürlerin Batılı bir üst bakış çerçevesinde Avrupa ve Amerikan kültürünün “*şubesi*” konumunda görüldüğünü savunur.³³¹⁴ Beral Madra, Batılı bir etnosentrizme dönüştüğü Bienal konusunda, farklı perspektiflerin merkez alındığı yeni bir bakış açısına duyulan ihtiyacı şu sözlerle ifade eder:

“Kanımca, İstanbul, üçüncü dünya modernizminin küresel neo-modernizme çevre-sonrası (post-periferal) dönüşümde içkin olan keşfedilmemiş yaratıcılıkların ve yüzey-altı ideolojilerin aktarılması rolünü üstlenmiştir. Bu nedenle ve her zamankinden daha çok, İstanbul Bienali, Ortadoğu, Afrika, Asya ülkelerindeki post modernizmler ve farklı etnik, dinsel, kültürel manifestolar ya da başkaldırıları ve bütün bunların üstüne binen tüketim tuhafıkları arasında aracı olma inisiyatifi üstlenmek zorundadır. Bu tür bir yaklaşımla yaratılan ve

³³¹³ Levent Çalıkoğlu, “İstanbul Bienali Üzerine On Düşünüş”, *Genç Sanat*, 38, İstanbul 1997j, s. 9-11.

³³¹⁴ Beral Madra, “Çok Geç Olmadan! Yoksa Çok Geç mi?” *Türkiye’de Sanat*, 31, İstanbul 1997, s. 20-21.

*düzenlenen bir bienalin, planlama, yerinde inceleme ve uygulama, yerel – bölgesel sanat ortamlarına ve aydınlarına yakınlaşma ve onlarla işbirliği gibi, başka bir çalışma sistemi vardır ve sonuçta kullanılmış, eskitilmiş ve tartışılır bienal örneklerini bir kenara bırakma kararlılığı ister.”*³³¹⁵

Çiğdem Erbil Marangoz’un yeni sergisi, Vakko Beyoğlu Sanat Galerisi’nde, 7 Ekim – 1 Kasım 1997 tarihlerinde düzenlenir. Nergis Turan, Çiğdem Erbil’in resimlerini, sanatçının “*sezgi dünyasının izdüşümleri*” olarak yorumlar. Resimlerde yer alan figürlerin yüzlerinin görülmediğini aktaran Turan, Marangoz’un eserlerinde gizlenme dürtüsüne eşlik eden açığa vurma istencinin hissedildiğini savunur. Genç sanatçının “*sezgi ve algı dünyasına ait izlenimlerinin*”, insan sevgisi içeren duygular uyandırdığını belirtir. Sanatçının çalışmalarındaki öznel imge dünyasının “*ruhsal değerleri görünür kılma çabasını*” temsil ettiği yorumunda bulunur.³³¹⁶ Yavuz Seçkin ise Çiğdem Erbil Marangoz’un Rönesans ve Helenistik dönem resim teknikleri ile çağdaş sanat anlayışını birleştirmeye çalıştığını düşünür. Seçkin’e göre Marangoz’un resimlerindeki dokusal düzeyde meydana gelen negatif – pozitif alanlar, insan yaşamındaki karşıtlığı temsil etmektedir.³³¹⁷

Pelin Kilimci’nin kişisel sergisi, 13 Ekim – 31 Ekim 1997 tarihlerinde İstanbul Basın Müzesi Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Özkan Eroğlu, Kilimci’nin anlatımcı ve soyutlamacı bir üsluba sahip olduğunu belirtir. Bazı çalışmalarında grafik etkilerin görülebileceğine dikkat çeker. Sanatçının resimlerinde konu ayrımı fark etmeksizin “*kaosu dağıtıp yok etme eğilimlerinin*” öne çıktığı yorumunda bulunur. Kadın figürlerindeki “başkalaşmaları” ve mekân soyutlamalarında şeffaf renk uygulamalarını vurgular. Özkan Eroğlu’na göre Kilimci’nin eserlerindeki biçimsel yapılanmanın temel motivasyonu, sanatçının protest tavrıdır. Protest tavrın neye karşılık olduğu konusunda herhangi bir açıklama yapmayan Eroğlu, Kilimci’nin bu tutumunun “*eserlerinin genel felsefesi ile ilişkili*” olduğunu söyler.³³¹⁸

Neşe Erdok’un yeni çalışmalarından oluşan sergisi 18 Kasım 1997’de Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi’nde açılır. Ahu Antmen, Neşe Erdok’un

³³¹⁵ B. Madra, *agm.(1997)*, s. 21.

³³¹⁶ Nergis Turan, “Düşüncemizin Aynası Yaşamamızın Akışıdır”, *Sanat Çevresi*, 228, İstanbul 1997, s. 46.

³³¹⁷ Yavuz Seçkin, “Bakarak Görmek mi? Görerek Bakmak mı?”, *Sanat Çevresi*, 228, İstanbul 1997, s. 44-45.

³³¹⁸ Özkan Eroğlu, “Pelin Kilimci’nin Resim Evreni”, *Sanat Çevresi*, 228, İstanbul 1997g, s. 48-49.

çalışmalarında günlük yaşamın tanıdık manzaralarına odaklandığını belirtir. “*Kent yaşamının günlüğü*” olarak yorumladığı Erdok’un resimlerinde sanatçının öznel yaklaşımlarına dikkat çeker. Son sergisinde ise kentten uzakta bir yaşama ilişkin temalara odaklandığını gözlemler. Resimlerin, önceki çalışmalara göre daha ışıklı, renkli, kalabalık ve hareketli bir yapıya dönüştüğünü vurgular.³³¹⁹

Selva Genç ve Gülgün Haksal’ın ortak sergisi 4 Aralık – 24 Aralık 1997 tarihlerinde Galeri Baraz’da düzenlenir. Özay Erkılıç, Selva Genç’in figüratif çalışmalarındaki incelikli üslubu takdir eder. Sanatçının fantastik öğelere de yer verdiği çalışmalarında insan olgusuna odaklandığını belirtir. Erkılıç’a göre Selva Genç’in portre ve nesnelerin yan yana kullanıldığı kompozisyonlarında soyut – somut ikilemi amaçlanır. Gerçeküstücü bir atmosfer içerisinde imgelerin çağrışımlar değerleri öne çıkar. Toplumsal yaşantının yapay ilişkilerine eleştirel bir gözle bakan Selva Genç, yoğun dramatik duyguların olduğu dramatik bir anlatıma sahiptir. Gülgün Haksal’ın soyut çalışmalarında ise geometrik yaklaşımlar öne çıkar. Derinlik duygusu, ışık ve gölge uygulamaları ile pekiştirilir. Dikey, yatay ya da diyagonal bir düzen içerisinde birbirini kesen dramatik çizgiler arasında yerleştirilen toplar hareket duygusunu arttırmakla birlikte “*özgürlük simgesi*” olarak kullanılır. Renkler arasındaki kontrast ilişkileri ise kompozisyonların gerilimini arttırırken, imgesel ve düşsel bir atmosfer yaratır.³³²⁰

Hale Sontaş’ın yeni eserlerinin yer aldığı sergisi, 15 Aralık – 31 Aralık 1997 tarihlerinde Ankara Sanat Galerisi’nde açılır. Telga Südor Mendi, Hale Sontaş’ın mitolojik unsurları medyatik ünlülerin portreleri ile birleştirdiği eserlerinde rasyonel yaklaşımlarını mizahi bir dil ile birleştirdiğini belirtir. Sanatçını serigrafi çalışmalarında kontrast renklerin ve abartılı formların anlatıyı güçlendirdiği görüşündedir. Yalın çizgisel anlatımı ile birleşen lekeci yaklaşımlarını takdir eder. Mendi’ye göre Hale Sontaş’ın eserleri, Doğu ve Batı sanat tarihinin özümsemiş bir bireşimini yansıtır.³³²¹ (Fotoğraf 26)

³³¹⁹ Ahu Antmen, “Resimden İzleyiciyi Gözlüyor”, *Cumhuriyet*, 18 Kasım 1997, s. 11.

³³²⁰ Özay Erkılıç, “Selva Genç ve Gülgün Haksal’ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 230, İstanbul 1997, s. 72-74.

³³²¹ Telga Südor Mendi, “Salt Us’a Yolculuk ve Hale Sontaş”, *Sanat Çevresi*, 230, İstanbul 1997, s. 16-17.

“SALT US”A YOLCULUK VE HALE SONTAŞ ÜZERİNE

TELGA SÜDOR MENDİ

İnsanlığın varoluşuyla başlayan bir süreçtir, medyatik olma olamama sorunu; topluma ve yerküreye malolabilmek sancılı bir iştir.

Sonsuza değin tanı ve tanıya olarak kalabilenin diğer bir deyişle gerçek medyatiklerin dünyasına girebilmek, insanlara kendileriyle uslarında bulunan sonsuz idealleri bütünleştirebilme olanağını sunabilmeyi gerektirir.

Tannların tanısı Zeus ve Olimpos'ta etrafında toplanan tanı ve

Uzun bir çalışmanın ürünü olan yapıtlar, altı yıllık bir serüvenin sonucu olarak karşımıza çıkıyorlar. Önce sunulmuş bir tema'dan yola çıkıyor sanatçı ve on iki simge ile sunulmuş burçlar ile biçimlendiriyor "Yeryüzü tannlarını". Ancak sanatta sınırların sanal olduğunu ispatlamak istencesine sonsuz çeşitlenmelere doğru yol alıyor.

Burçların simgeleri astrolojik bir kaygıyı taşıyorlar, aksine resimsel bir kaygıyla sanatçının tüm yapıtlarında gözlemlenebilen yeni dışavurumcu duyarlılığın yoğunlaştığı lekeler olarak kullanılıyorlar. Bu lekeler ve çizimler

sanat zor y tarih Sal birleş lann tan g burcu kostü bilind koç b burcu betiml Batı'n yen ka bilme

Fotoğraf 26: Telga Südor Mendi'nin Hale Sontaş'ın Kişisel Sergisi hakkında kaleme aldığı yazı (Sanat Çevresi).

Günümüz Sanatçıları On Sekizinci İstanbul Sergisi, 10 Aralık – 27 Aralık 1997 tarihlerinde düzenlenir.³³²² Sergi, mekân sorunu nedeniyle Atatürk Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilir. Sergi seçici kurulu Adnan Çoker, Alaettin Aksoy, Balkan Naci İslimyeli, Ferit Özşen, Haldun Dostoğlu, Seyhun Topuz ve Hüseyin Alptekin'den oluşur. Genco Gülan'ın “*Taşınabilir Çağdaş Sanat Müzesi*” eserinin çalınması ise Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'ne karşı büyük bir güvensizlik yaratır. Ahu Antmen, Günümüz Sanatçıları sergilerinin Türk sanat ortamında adını yeni duyurmaya başlamış sanatçıların aynası niteliğinde olduğunu belirtir. Antmen'e göre, genç sanatçıların arayışlarını yansıtmaları açısından Türk sanatının mevcut görünümüne dair önemli veriler içerir. Enstalasyon ve karışık teknikte çalışmaların öne çıktığı sergide, resim sanatı alanında soyut eğilimlerden pop sanata dek geniş bir üslup skalası yer alır. Gülfem Kessler Sertyel'in “*Alışkanlık*”, Sinan Demiral'ın “*Yol*”, Asuman Demirkök'ün Adnan Çoker çağrışımlı “*Top Kulesi*”, Mehmet Kavukçu'nun çalışmaları ve Can Maden Yalay'ın “*soyut bir portreyi andıran karmaşık*” yapıtı, genç sanatçıların resim eğilimlerini göstermesi açısından dikkat çekicidir.³³²³ Abdülkadir Günyaz, serginin kendisi için hayal kırıklığı olduğunu düşünür. Günyaz'a göre Günümüz Sanatçıları sergisinde gençlerin içerisinde bulunduğu görünüm, Türk sanatının “*yozlaşma ortamı*” açısından beklenmedik bir durum değildir.³³²⁴

³³²² Anonim, “Aralık '97 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 230, İstanbul 1997m, s. 94.

³³²³ Ahu Antmen, “Sanatta Geleceğe Dair İpuçları”, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1997, s. 13.

³³²⁴ Abdülkadir Günyaz, “Yeni Sergilerde... Resimler, Resimler ve Heykeller”, *Genç Sanat*, 41, İstanbul 1998a, s. 25.

3.1.5.9. 1998 – 1999 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Kaya Özsezgin, 1999 yılı Ocak ayında Ankara’da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Tanju Demirci’nin 5 Ocak – 27 Ocak 1998’de Emlak Sanat Galerisi’ndeki sergisinde,³³²⁵ geometrik biçim şemaları üzerindeki Doğu’ya özgü gizemli atıfların “kompakt bir biçim çevreni” içerisinde kurgulandığını gözlemler. Aynur Okay’ın Vakko Ankara Galerisi’ndeki 6 Ocak – 2 Şubat 1999’de gerçekleşen “*Bütün Zamanlar*” başlıklı sergisinde,³³²⁶ yüzeye ilişkin dokusal yapıların arasında fantastik figürler yerleştirmesini, sanatçı açısından “*ara-dönem*” olarak niteler. Yankı Erimtan’ın 9 Ocak – 3 Şubat 1998 tarihlerinde Galeri Nev’deki³³²⁷ sergisinde yer alan tuvalin fiziki yapısına müdahalelerde bulunduğu çalışmalarında, resmi ontolojik açıdan bir bütün olarak değerlendirdiğini söyler. Sanatçının “*nesne-resim*” düzeyine yaklaşarak, alışılmış yöntemlere karşı kavramsal bir tutum takındığı görüşündedir. Habip Aydoğdu’nun 13 Ocak – 14 Şubat 1998’de Galeri Arda’da açtığı son bir yıllık eserlerini kapsayan sergisinde,³³²⁸ rengin biçimle organik bir ilişki içerisinde olduğunu belirtir. Gerilimli fırça hareketleri ile yüzeye aktarılan renklerin “*biçime dönüşmüş boyasal olgular*” şeklinde algılandığını vurgular. Biçim – renk ilişkisi temelinde spontane ve sezgisel yaklaşımların tüm yüzeye egemen olduğuna dikkat çeker.³³²⁹

Burhan Uygur ve Eşref Üren’in resim sergisi, 5 Ocak – 13 Şubat 1998 tarihlerinde Galeri İki Maymun’da açılır.³³³⁰ Ahu Antmen, Burhan Uygur’un Türk sanat tarihi açısından yeri doldurulamayacak bir sanatçı olduğunu vurgular. Ferit Edgü’nün, Uygur’u “son bohem” olarak nitelediğini aktarır. Antmen’e göre Burhan Uygur’un düşsel bir dünyanın görünümünü yansıtan resimleri, tüm gerçekliği ile yaşamı kuşatan olay ve olguları içerir. Çocuksu, saf ve sevgi dolu bir gözlemin yanı sıra çeşitli duygular ile zenginleşmiş soyut anlatımlarında renk unsuru öne çıkar.³³³¹ Levent Çalkıoğlu, Eşref Üren’in Ankara ile özdeşleşmiş sanatçı kimliğine dikkat çeker. Sanatçının ressam kimliği kadar yazar ve eleştirmen etkinliklerinin de Türk sanatında unutulmaz bir yeri olduğu görüşündedir. Empresyonist tarzındaki çalışmalarında Ankara’nın kent pitoreskini

³³²⁵ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 41, İstanbul 1998a, s. 31.

³³²⁶ Anonim, *agm. (1998a)*, s. 31.

³³²⁷ Anonim, “Galeriler Haberler”, *Türkiye’de Sanat*, 32, İstanbul 1998b, s. 76.

³³²⁸ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 42, İstanbul 1998c, s. 31.

³³²⁹ Kaya Özsezgin, “Gerçekliğin Soyuta İndirgenmiş Esnek Boyutları”, *Milliyet Sanat*, 425 (765), İstanbul 1998, s. 47-49.

³³³⁰ Anonim, “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 41, İstanbul 1998d, s. 27.

³³³¹ Ahu Antmen, “Hayalet Gibi Gezgin Ressamın Öyküleri”, *Cumhuriyet*, 17 Ocak 1998, s. 13.

“sınırsız bir samimiyet” içerisinde yorumladığını belirtir. Çalıkoğlu’na göre Eşref Üren, Ankara’nın İstanbul sanat çevrelerine karşı fikir ve resim dili açısından önemli bir alternatif temsilcisidir. Burhan Uygur’un ise resim sanatının yerleşik değer yargılarını sorguladığı çalışmalarında, renkçi, özgün ve dinamik bir biçim dili öne çıkar.³³³²

Ziya Gürel’in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 10 Ocak – 31 Ocak 1998 tarihlerinde Hobi Sanat Galerisi’nde düzenlenir.³³³³ Levent Çalıkoğlu, Gürel’in eserlerinde bireyin sosyal konumuna ilişkin olgu ve olaylara kavramsal bir açıdan yaklaştığını belirtir. Gerçekçi bir anlatıma dayanmayan figüratif çalışmalarında, yalın bir ifade ve “resmi kendi başına bir dil olarak kullandığı” yaklaşımların öne çıktığını gözlemler. Sanatçının eserlerinde, bilinen imgelere yeni kavramsal içerikler kazandırdığını vurgular. Sergide dikkat çeken eserler arasında, “Ruh ve Maske”, “Ayçiçekleri”, “Gölge ve Canlı Balık”, “Aynanın Söylediği”, “Zamanın Resmi” gibi çalışmalara işaret eder.³³³⁴

Süleyman Velioğlu’nun yeni kişisel sergisi, 6 Ocak – 30 Ocak 1998 tarihlerinde Destek Reasürans Sanat Galerisi’nde düzenlenir.³³³⁵ Özlem Gülşen, Velioğlu’nun psikiyatri alanı ile resim arasında kurduğu ilişkinin bilimsel boyutlarına dikkat çeker. Sanatçının psikopatolojik sanat laboratuvarında, psikolojik hastalıkları sanat yoluyla teşhis ve tedavi ettiği metotlar geliştirdiğini anımsatır. Süleyman Velioğlu tarafından kurulan Akatünvel Sanat Topluluğu’nun özgün estetik yaklaşımları ve çağdaş insan anlayışı ile Türk sanat tarihinde ayrıcalıklı bir konumda olduğunu savunur. Velioğlu’nun çağdaş insanın evren ve toplum ile arasında kaybettiği uyumu yeniden sağlamak için sanatsal yaratma sürecine dahil olması gerekliliğini savunduğunu aktarır. Sanatçının eserlerinde sade bir anlatım eşliğinde nötr renklere ve arkaik biçimlere yöneldiğini gözlemler. Söz konusu yaklaşımın düşünsel ve psikolojik unsurlar ile ilişkili olduğunu ifade eder.³³³⁶ Abdülkadir Günyaz’a göre Velioğlu’nun çalışmaları özgün bir estetik ve çağdaş insan varlığı üzerine şekillenir. Renk, çizgi ve desen anlayışının yalınlığına karşın yoğun bir anlatım içerir. İnsan kavramına ilişkin psikolojik

³³³² Levent Çalıkoğlu, “Yeni Yılla Birlikte Öne Çıkan Sergiler”, *Türkiye’de Sanat*, 33, İstanbul 1998a, s. 63.

³³³³ Anonim, *agm. (1998a)*, s. 30.

³³³⁴ L. Çalıkoğlu, *agm. (1998a)*, s. 63.

³³³⁵ Anonim, *agm. (1998a)*, s. 30.

³³³⁶ Özlem Gülşen, “Ölüme Karşı Direnen Resimler”, *Cumhuriyet*, 19 Ocak 1998, s. 13.

yaklaşımlarında taş dokusu, nötr renkler, arkaik soyut biçimler ve dinginlik unsurları işlevsel öneme sahiptir.³³³⁷

Abdülkadir Günyaz, 1998 yılı Ocak ayında açılan sergilere ilişkin bir değerlendirme yazısı kaleme alır. Abdurrahman Öztoprak'ın 7 Ocak – 25 Ocak 1998 tarihlerinde Milli Reasürans Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının özgün bir üslup içinde geometrik soyut anlayışa dayanan resimlerini takdir eder. Eserlerindeki “yoğun müzikalite ve dengeli soyutlamalara” dikkat çeker. Hüsnü Koldaş'ın Galeri Evin'de açılan sergisinde küçük boy suluboya ve yağlıboya çalışmaları teşhir edilir. Günyaz, Koldaş'ın eserlerinde başta Ioasos olmak üzere çeşitli arkeolojik kalıntıların konu edinildiğini aktarır. Büyük boyutlu yağlıboya çalışmalarında ise koyu renkli, karanlık atmosferler içerisinde çoğunlukla otoportre niteliği taşıyan çıplak büst ve modlaja uygun drapeli görünümünün yer aldığını belirtir. Seyyit Bozdoğan'ın 13 Ocak – 13 Şubat 1998'de Tem Sanat Galerisi'ndeki sergisinde yer alan son dönem çalışmalarında insan figürlerinden uzaklaşarak, geometri, çizgi ve renklerin ön planda olduğu bir soyutlamaya yöneldiğini gözlemler. Ziya Gürel'in Hobi Sanat Galerisi'ndeki sergisini ise teknik ve tema tercihi açısından bütünlükten uzak bulur.³³³⁸

Serdar Arat'ın kişisel sergisi, 2 Şubat – 26 Şubat 1998'de İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır.³³³⁹ Sergide, Serdar Arat'ın son on beş yılını kapsayan tüm dönemlerine ilişkin eserlerden oluşan bir seçki teşhir edilir. Esra Aliçavuşoğlu, 1980 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşen sanatçının ilk sergilerini 1986 yılından itibaren açmaya başladığını belirtir. Serdar Arat'ın soyut sanattan hareketle, herhangi bir düşünce geliştirmeksizin otomasyon bir üretime yöneldiğini vurgular. Sergide, çerçevelenmeden asılmış büyük boyutlu kâğıt çalışmalara dikkat çeken Aliçavuşoğlu, sanatçının bu tercihinde tatmin duygusu ve anlam kaygılarının etkili olduğunu aktarır.³³⁴⁰ Özkan Eroğlu ise Arat'ın akademisyen kimliğini hatırlatarak eserlerinde düşünsel ve didaktik boyutların öne çıktığını söyler. Sanatçının “resimsel bir imajla kavramsal sanat olgusuna” yöneldiği çıkarımında bulunur.³³⁴¹

³³³⁷ Abdülkadir Günyaz, “Yeni Yılda... Bir Hesaplaşım Vicdanınızla”, *Genç Sanat*, 42, İstanbul 1998b, s. 21.

³³³⁸ A. Günyaz, *agm. (1998b)*, s. 20-23.

³³³⁹ Anonim, *agm. (1998b)*, s. 30.

³³⁴⁰ Esra Aliçavuşoğlu, “Sanat, Varoluşu Anlama Çabası”, *Cumhuriyet*, 7 Şubat 1998, s. 13.

³³⁴¹ Özkan Eroğlu, “Sergiler ve Eleştiriler”, *Sanat Çevresi*, 233, İstanbul 1998, s. 76-77.

Aliye Berger'in gravür sergisi, 11 Şubat – 6 Mart 1998 tarihlerinde Yapı Kredi Bankası Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılır. Ahu Antmen, sergide yer alan eserler arasında, sanatçının farklı ruh hallerini yansıtan otoportreleri, Edvard Munch'u çağrıştıran “*İkili Portre*”, “*İstanbul*”, “*Dr. Berger Büyükada'da*”, “*Leda*”, “*Çıplak*”, “*Ölüm*” gibi eserleri, “*Halikarnas Balıkçısı*”, “*Fahrelnissa Zeid*”, “*Nejad Devrim*” gibi aile portreleri ve Türk soyut resim sanatında dönüm noktası niteliğindeki “*Hasat*” gibi eserlerin yer aldığını aktarır. Antmen, Aliye Berger'in yağlıboya çalışmalarındaki canlı ve dinamik anlatımın gravür çalışmalarında dingin, huzurlu bir atmosfere dönüştüğünü gözlemler.³³⁴²

Temür Köran'ın yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 18 Şubat – 11 Mart 1998 tarihlerinde Evin Sanat Galerisi'nde açılır.³³⁴³ Levent Çalıkoğlu, sergide yer alan eserlerin “*sembolik içerikli bazı motif ve biçimlerin birim tekrarı*” üzerine kurulu olduğunu gözlemler. Sembolik anlatımına karşın, resmi oluşturan her bir parçanın yalın bir biçimde ifade edildiğine dikkat çeker. Sanatçının son dönem eserlerinde, modle edilmiş insan figürüne yöneldiğini belirtir. Çalıkoğlu'na göre figürlerin tekrarlara dayalı olarak yüzeye yerleştirilmesi, Köran'ın önceki eserlerinde görülebilecek bir yaklaşımdır. Serginin yenilikçi yönü ise leitmotiv olarak görülebilecek, espas ve efekt etkisi yaratan boynuz imgesidir. Espas ile figür arasında bir geçiş ögesi olarak konumlanan boynuz imgesi, sütunu çağrıştıran yapısı ile “*uzamın yaydığı görsel zenginliği*” pekiştirir. Köran'ın tüm eserlerinde izleyiciyi etkileyecek çarpıcı görsel yapılar oluşturduğunu anımsatan Çalıkoğlu, sergide yer alan eserlerin biçimsel ve içeriksel zenginliğini takdir eder.³³⁴⁴

Galip Nahit Noyan'ın yeni resim sergisi, 19 Şubat – 15 Mart 1998 tarihlerinde Galeri Arda'da gerçekleşir.³³⁴⁵ Kaya Özsezgin, sanatçının farklı nesnelere kadın bedenini sentezlediği çalışmalarını “*ölüdoğa konusu çerçevesinde fantazyaya dönüşen resimler*” olarak niteler. Resimlerdeki derinlik, ışık ve hacim etkilerinin, 17. yüzyıl Avrupa resmine özgü teknikler ile uyumlu olduğuna dikkat çeker. Son dönem çalışmalarında resimleri çerçevelerden çıkararak oval bir paspartu içerisine

³³⁴² Ahu Antmen, “Bakıra Yansıyan Yaşam”, *Cumhuriyet*, 17 Şubat 1998, s. 13.

³³⁴³ Anonim, *agm. (1998a)*, s. 30.

³³⁴⁴ L. Çalıkoğlu, *agm. (1998a)*, s. 65.

³³⁴⁵ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 43, İstanbul 1998d, s. 32.

yerleştirdiğini gözlemler. Özsezgin'e göre sunum noktasındaki bu yenilik, içerik ile koşutluk kurma amacı taşır.³³⁴⁶

Özkan Eroğlu, 1998 yılı Şubat ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergileri inceler. Eroğlu, yazısında, desen sergilerinin sıklıkla açılmaya başladığını belirtir. Sergilerin niteliklerinin değişkenlik gösterdiğini belirten Eroğlu, resim sanatının temelinde “*yetkin bir desen anlayışının yer aldığına*” yönelik görüşleri kesin bir dille reddeder. Resmin genel anlamıyla bir ifade biçimi olduğunu savunan Eroğlu, desenin resmin temel ögesi söylemini, “*bozuk bir psikolojinin dışavurumu*” olarak niteler. Muzaffer Akyol'un 2 Şubat – 21 Şubat 1998 tarihlerinde Parmakkapı İş Bankası Sanat Galerisi'ndeki sergisinde³³⁴⁷ “*başka dünyaların sevgiyle, kimi zamansa hüznle yoğrulmuş yansımalarının*” yer aldığı görüşündedir. Sanatçının eserlerinde fantastik kurgu yeteneği ile öne çıktığını iddia eder. “*Aşk-ı Sevda*” adını verdiği resim dizilerinde “*imgeler bütününe*” işaret eder. Nurcan Türkoğlu'nun Beyoğlu Devlet Galerisi'ndeki “*Düşünce ve Eylemleriyle Nurcan Türkoğlu*” sergisinde ise sanatçının dışavurumcu resimlerin yanı sıra enstalasyon çalışmalarının yer aldığını belirtir. Türkoğlu'na resim alanında yoğunlaşmasını salık verir. Sergide yer alan eserlerin “*bağımsızlık*”, “*Cumhuriyet'in ilanı*”, “*devrimler*” gibi temalara odaklanmasına karşın eserlerde bu konuların yeterince açıklanamadığı kanısındadır. Ekrem Kahraman'ın Emlak Bankası Sanat Galerisi'ndeki 10 Şubat – 6 Mart 1998 tarihli sergisinde,³³⁴⁸ sanatçının “*biçimsel ve renkçi çabalara dayalı*” eserlerini belirli bir gelişim çizgisini temsil etmesi açısından takdir eder. Eroğlu'na göre, Kahraman'ın eserlerindeki boşluk – doluluk karşıtlıkları resme fantastik unsurlar katar. Dokusal anlamdaki yenilikçi yaklaşımlarını ise “*farklı bir doku estetiği*” olarak yorumlar. Fevzi Tüfekçi'nin Nelli Sanat Galerisi'nde 11 Şubat – 7 Mart 1998 tarihlerinde açılan sergisinde yüzey ve atmosfer öğelerinden hareketle “*renklerin yer değişimi ve aralarındaki ilişkileri boşlukla ilintili kıldığı*” değerlendirmesinde bulunur.³³⁴⁹

Balkan Naci İslimyeli'nin “*Suret*” sergisi, 4 Mart – 4 Nisan 1998 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır. Sergi, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, Dimage ve Kodak markalarının sponsorluğunda gerçekleşir. İslimyeli, sergi kapsamında

³³⁴⁶ Kaya Özsezgin, “Fotografik Görüntü ve Ölüdoğa Nesnelere”, *Milliyet Sanat*, 428 (768), İstanbul 1998, s. 47-48.

³³⁴⁷ Anonim, *agm. (1998b)*, s. 71.

³³⁴⁸ Anonim, *agm. (1998b)*, s. 73.

³³⁴⁹ Özkan Eroğlu, “Sergiler ve Eleştiriler”, *Sanat Çevresi*, 233, İstanbul 1998, s. 76-77.

geleneksel resim sanatını irdelediği eserlerinde, halk efsanelerini öznel ve dramatik bir boyutta yeniden yorumlar.³³⁵⁰ Ahu Antmen, Balkan Naci İslimyeli'nin toplumsal hafızada yer edinmiş geleneksel halk sanatına ilişkin imgesel dünyayı “*güncel bir gerçekliğe*” dönüştürdüğü yorumunda bulunur. “*Şahmeran*”, “*Ah Minel Aşk*”, “*Ferhat ile Şirin*”, “*Hicaz Demiryolu*” gibi halk resmine konu olmuş olay ve kahramanları, sanatçının deyimi ile “*zamansız, mekânsız ve ulussuz*” bir boyutta irdelediğini belirtir. Ahu Antmen'e göre “*Suret*” sergisi, İslimyeli'nin, sanatın belirleyici özelliği olan “*arayış*” olgusu konusundaki yetkinliğini gösterir. Bilgisayar teknolojisinden yararlanarak oluşturulmuş resimler, yeni ve farklı ifade arayışlarını yansıttığı kadar, güncel – evrensel bağlamları açısından önem kazanır. Ahu Antmen, sergiyi, disiplinlerarası yaklaşımları, görsel biçimleri ve ifade yöntemleri açısından İslimyeli'nin sanatsal sürecinde yeni bir adım olarak değerlendirir.³³⁵¹ Abdülkadir Günyaz, İslimyeli'nin sergisini “*sanatçı bilinciyle*” sürdürdüğü arayışlarının başarılı bir sonucu olarak görür. Türk – İslam kültür bilincini ve birikimini yorumlamasını takdir eder.³³⁵² Özkan Eroğlu ise sergiye ilişkin incelemesinde, İslimyeli'nin serginin merkezine “*ben*” kavramını koyan “*bencil bir kişilik*” olduğunu, bilgisayar grafiğinin açtığı yolda “*kolaycılığa*” yöneldiğini iddia eder. İslimyeli'nin “*medyanın desteği ile gündeme geldiğini*” savunur. Sanatçının eserlerini “*yaptıklarının hepsi Batı'da var*” sözleriyle eleştiren Eroğlu, İslimyeli'nin başarısını “*medyanın bilinçsizliğinden ve izleyicisinin neyin doğru neyin yanlış olduğunu anlayamamış olmasından*” kaynaklanan bir yanılğı olarak niteler.³³⁵³

Fatma Tülin'in Urart Sanat Galerisi tarafından düzenlenen sergisi, 5 Mart – 28 Mart 1998 tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açılır.³³⁵⁴ Sergide, Fatma Tülin'in 1900 – 1998 yıllarında üretilmiş eserleri teşhir edilir. Ahu Antmen, Tülin'in eserlerinde insan olgusunu, içeriksel ya da tematik bir çerçevesinin ötesinde “*insan gövdesinin sunduğu sonsuz biçimler*” açısından irdelediğini belirtir. Sanatçının son dönem eserlerinde yağlıboyanın yanı sıra akrilik ve pastel boyalar kullanarak malzeme üzerinde yeni deneylere giriştiğine dikkat çeker. Antmen'e göre serginin öne çıkan bir

³³⁵⁰ Anonim, “Çağdaş Bir Masal Anlatıcısının Yorumları: Ah Minel Aşk'tan Şahmera'a”, *Sanat Çevresi*, 233, İstanbul 1998e, s. 23.

³³⁵¹ Ahu Antmen, “Kendine Doğru Uzun Bir Yolculuk”, *Cumhuriyet*, 12 Mart 1998, s. 12.

³³⁵² Abdülkadir Günyaz, “Hobi'nin 20. Muhsin'in 40. Yılları ve Resimler ve Heykeller... Balkan Naci, Turan Erol, Özdemir Altan”, *Genç Sanat*, 44, İstanbul 1998c, s. 15.

³³⁵³ Özkan Eroğlu, “Sergiler ve Eleştiriler (Atatürk Kültür Merkezi'nde İki Medyatik Sergi)”, *Sanat Çevresi*, 234, İstanbul 1998, s. 82.

³³⁵⁴ Anonim, “Mart '98 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 233, İstanbul 1998f, s. 110.

başka olgusu “bakış” meselesidir. Sanatçının 1990’lı yılların başlarındaki resimlerinde “izlenen kadın gövdeleri” yer alırken, 1991 tarihli figürleri gerçek ten etkisi yaratacak biçimde renklendirilir. Erotik çağrışımlar yüklü resimler “dışarıdan bakış açısı” ile biçimlenir. Fatma Tülin’in eserlerinde 1990’lı yılların ortasından itibaren güçlü bir değişim gözlemlenir. Canlı, şiddetli renklerin yanı sıra akrilik, yağlı pastel, keçeli kalem, yağlıboya, karakalem gibi farklı malzeme kullanımına yönelen Tülin, renk ve hareket varyasyonlarını yalın, indirgemeci bir tavır ile çeşitler. 1998 tarihli bazı eserlerinde ise kalabalık figür grupları klostrifobik bir ortamda, rölyef etkisi uyandıracak bir derinlik anlayışı görülür. Ahu Antmen, sanatçının deforme edilmiş ve soyutlanmış figür yaklaşımları çerçevesinde “bir yazarın asıl coğrafyamız bedenimizdir sözünü anımsattığı” yorumunda bulunur.³³⁵⁵

Erol Deran’ın yeni çalışmalarından oluşan sergisi 5 Mart – 3 Nisan 1998 tarihlerinde Galeri Ümit Çamaş’ta açılır.³³⁵⁶ Ümit Gezgin, Erol Deran’ın çalışmalarını İstanbul’un “güzelliğinin hakikat biçiminde tecellisi” olarak yorumlar. Sanatçının eserlerinde İstanbul pitoreskinin izlenimciliğinin ötesinde fotogerçekçi bir anlatıma ulaşarak duygulu bir görünüme dönüştüğünü belirtir. Gezgin’e göre uzun gölgeler ve mekân derinliğini vurgulayan bulanıklaşmış renklerin uzamsal etkisi dikkat çekicidir. Deran’ın katı realizmden uzak, öznellik ile şekillenmiş resimlerinde gerçeklik algısı “yaşamsal” bir nitelikte kuşatılır. Ümit Gezgin, Deran’ın eserlerini “sabırlı, yeteneğe ve doğru görmeye dayanan” yaratıcı ve olgun bir sanatçının ürünleri olarak niteler.³³⁵⁷

Özden Akbaşıoğlu’nun yeni çalışmalarından oluşan resim sergisi, Destek Reasürans Sanat Galerisi’nde, 10 Mart – 3 Nisan 1998 tarihlerinde gerçekleşir. Zahir Güvemli, Akbaşıoğlu’nun mütevazı ve sessiz kişiliğine dikkat çeker. Renk yaklaşımlarındaki öznel duyarlılığa dikkat çeker. Figürlerindeki deformasyonların belirli bir birikimin nitelikli örnekleri olduğunu vurgular.³³⁵⁸

Selim Altan’ın son dönem çalışmalarını kapsayan sergisi 17 Mart – 20 Nisan 1998 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi’nde açılır.³³⁵⁹ Levent Çalıkoğlu (Fotoğraf 27), Selim Altan’ın “temelde imge kaynaklı lekesel ifadeler ile geçerliliği uzamsal boyutta

³³⁵⁵ Ahu Antmen, “Gövdenin Labirentinde Arayışlar”, *Cumhuriyet*, 8 Mart 1998, s. 12.

³³⁵⁶ Anonim, *agm. (1998f)*, s. 111.

³³⁵⁷ Ümit Gezgin, “Erol Deran’da Sonsuzlaşan İstanbul Gerçekliği”, *Sanat Çevresi*, 233, İstanbul 1998, s. 28-29.

³³⁵⁸ Zahir Güvemli, “Özden Akbaşıoğlu İçin Bir – İki Not”, *Sanat Çevresi*, 233, İstanbul 1998, s. 53.

³³⁵⁹ Anonim, “Galeriler”, *Genç Sanat*, 44, İstanbul 1998g, s. 30.

sınırlı kalacak” soyut bir anlatıma yöneldiğini belirtir. Mekânsal derinliğin vurgulandığı çalışmalarında gerçek dünyaya herhangi bir atıfta bulunmayan formlara dikkat çeker. Espas niteliği kazanan düz renkli zemin üzerindeki lekelerin yanı sıra kâğıt ya da tuvalin dokusal ritmini dahil ettiğini vurgular. Spontane fırça hareketlerine eşlik eden canlı ve kontrast renklerin, dinamik etkisinin lirik bir akıcılığı pekiştirdiğini düşünür. Çalıköğlü’na göre Selim Altan’ın lirik non-figüratif tarzdaki resimleri özgün ve doğal bir anlatımın başarılı örnekleridir.³³⁶⁰ Sergideki guvaj ve akrilik çalışmalarının yanı sıra çini mürekkebiyle yapılan desenlerinde, sanatçının “*çizginin yaratıcı gücüne olan inancının*” görülebileceği kanısındadır.³³⁶¹



Fotoğraf 27: Levent Çalıköğlü'nun Türkiye'de Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı toplu sergi değerlendirmesi (Türkiye'de Sanat)

Mustafa Ata'nın yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 1998 yılı Mart ayı süresince Ankara Galerî Arda'da düzenlenir. Kaya Özsegin, sanatçının son çalışmalarında özgün figür yorumlarına doğa motifleri eklediğini gözlemler. Bedensel bir ritim duygusunun kırmızı, mavi ve yeşil renklerle pekiştirilerek belirgin bir düzeye çekildiğini belirtir. Özsegin'e göre, Mustafa Ata'nın sergisi, mekânsal etki, derinlik ve ışık nüansları açısından soyutlamacı yaklaşımlarında yeni bir evreyi temsil eder. Doğaya ve espasa egemen olma, boşlukla bedensek varlığı bütünleştirme gibi kaygıların “*içgüdüsel ve itkisel*” bir anlayışı beraberinde getirdiği yorumunda bulunur.³³⁶²

³³⁶⁰ Levent Çalıköğlü, “Mart/Nisan Ayında Eksik Olan Ne İdi?”, *Türkiye'de Sanat*, 34, İstanbul 1998b, s. 41-41.

³³⁶¹ Levent Çalıköğlü, “İki Genç Sanatçı, İki Sergi”, *Milliyet Sanat*, 430 (770), İstanbul 1998c, s. 42-43.

³³⁶² Kaya Özsegin, “İnsana ve Değerlerine İlişkin Yeni Yorumlar”, *Milliyet Sanat*, 430 (770), İstanbul 1998, s. 46.

Ganime Karabucak'ın sergisi, 20 Mart – 15 Nisan 1998'de Akbank Bebek Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Ümit Gezgin, Karabucak'ın peyzaj ve natürmort çalışmalarının “içsel bir duygulanımı” temsil ettiğini belirtir. Natürmortlarında kurgusal bir doğanın, dengeli ve sıcak izlenimlerinin yer aldığını söyler. Eserlerinin “içten ve samimi değerler ile örülü” olduğu yorumunda bulunur. “Mevlevî” serisinde ise “zorlanmayan tuşlar, sıcak – soğuk dengesi ve derinlik” olgularının, izleyenleri düşünmeye sevk eden ustalıklı bir düzenlemenin unsurları olduğunu düşünür.³³⁶³

Haşim Nur Gürel'in “Resimlerim, 1994-1998” sergisi, 27 Mart – 29 Nisan 1998'de Maltepe Sanat Galerisi'nde gerçekleşir.³³⁶⁴ Levent Çalıkoğlu, Haşim Nur Gürel'in eserlerinde ânu yakalamaktan ziyade “ânu kurma esprisine odaklandığını” belirtir. Sanatçının, kendisini kuşatan gündelik yaşama içkin durum ve olguları “estetik açıdan ayrıcalıklı kılma” çabasında olduğunu gözlemler. Çalıkoğlu'na göre “Feneryolu Ev İçi”, “Burgaz Ev İçi”, “Galeride 29 Ekim II”, “At Arabalı Peyzaj”, “Odunluktan I” ve “Odunluktan II” gibi eserleri, Gürel'in duygusal kişiliğini ve yaşamını yansıtan mekânlarda alınmış enstantaneler olması açısından önce çıkar. Haşim Nur Gürel'in eserlerinde perspektif, biçimsel tasarım, simetri, boşluk – nesne ilişkileri gibi unsurlarda mimarlık eğitiminin etkileri sezilir. “Otoportre” çalışmasında ise Hegel'in “doğal fizyonomi” kavramı ile ilişkili olarak “yüzünde görmek istediği kısımları” füzüle boyayarak bütünlüğe atıfta bulunurken, azaltılmış çizgi miktarı ile izleyiciye “gizem arama zorunluluğu” duyumsatır. “Feneryolu Ev İçi” resminde ise sandalye, avize gibi nesnelere ayna arasındaki illüzyon, Haşim Nur Gürel'in “objeleri uzamda birer seyir nesnesine dönüştürebilme becerisini” temsil eder. “Kum Gülü” gibi natürmortlarında ise ışık ve grafik etkiler ile yapaylığa yapılan vurgu pekiştirilir.³³⁶⁵

Ferhat Özgür'ün “Toprak” adlı sergisi 31 Mart – 29 Nisan 1998 tarihlerinde Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde açılır. Muzaffer Evcı, sergiyi, “yenilikçi bir sanatçının duyarlılığını açığa vurma ve yeni biçimler ile yeni duygular yakalama kaygısı” olarak görür. Modern çağda, sanatçıların hayatı bir bütün olarak algılamakta zorlandığını belirten Evcı, Ferhat Özgür'ün eserlerini çağının genel duygusunu öznel bir açıdan sorgulama çabalarını takdir eder. Resimlerindeki temel

³³⁶³ Ümit Gezgin, “Ganime Karabucak'ta Özümsemmiş Duyarlılıklar”, *Sanat Çevresi*, 233, İstanbul 1998, s. 46.

³³⁶⁴ Anonim, “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 44, İstanbul 1998h, s. 30.

³³⁶⁵ Levent Çalıkoğlu, “Haşim Nur Gürel'de An'ı Kontrol Etme İsteği”, *Genç Sanat*, 45, İstanbul 1998d, s. 18-19.

hareket noktasının insanlığa ilişkin varoluşçu kaygılar olduğunu belirtir. Evcî'ye göre Ferhat Özgür'ün eserlerine öne çıkan başat unsur çoğulcu anlatımlardır. Gazete kâğıdı, fotokopi, aydıngeçer, fotoğraf, çuval gibi farklı malzemelere yer verdiği eserlerinde modüller olarak tasarladığı kompozisyonları çağdaş sanata özgü biçimsel kurgular taşır. Soyut değerlerin ön planda olduğu çalışmalarında dinamik ve organik bütünlüklere ulaşır.³³⁶⁶

Yasemin Şenel'in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, Teşvikiye Sanat Galerisi'nde 15 Nisan – 10 Mayıs 1998 tarihlerinde gerçekleşir.³³⁶⁷ Levent Çalıkoğlu, Yasemin Şenel'in eserlerinde bilinçdışındaki görünüşleri dış dünyanın gerçekliğinden üstün tuttuğu fikrini yinelediğini belirtir. Figür üzerine lirik bir anlatım içeren çalışmalarında, tuhaf görünümlü yaratık imgelerini düşsel bir “mekânsal ve çevresel ikilem” içerisinde “bir rüyanın şaşkıncılığı ve tedirginliğiyle” konumlandığını söyler. Canlı ve çarpıcı renklerin eşlik ettiği resimlerinde girift bir ilişki ağı içerisinde rüya hayalleri, korkuları ve bilinçdışına ilişkin keşiflerini sorgulamaya tâbi tutar.³³⁶⁸

Deniz Orkuş'un yeni eserlerinden oluşan sergisi 17 Nisan – 14 Mayıs 1998 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi'nde açılır. Özkan Eroğlu, Deniz Orkuş'un çalışmalarını, son zamanlarda Türk resminde nadir görülen bir başarıyı yansıttığını düşünür. Sanatçının çalışmalarında Pop Art'tan Arte Povera'ya dek çeşitli etkiler sezinler. Eroğlu'na göre Deniz Orkuş, çeşitli buluntu nesnelere yer verdiği kolaj ve asamblajlarında “bütünüyle çağdaş ve modern” yaklaşımlar sergiler. Yüzeğe bağlı gelişen boyut olgusunu sorgularken, protest bir tavır içerisinde yüzey ve nesne karşıtlığına yönelir. Umberto Eco ve Charles Sanders Peirce'in gösterge çözümlmelerine atıfta bulunan Eroğlu, Deniz Orkuş'un “dağınık, devinimli ve görünürde düzensiz olana” işaret ettiği çıkarımında bulunur.³³⁶⁹ Ümit Gezgin ise Deniz Orkuş'un pastel tonların hakimiyetindeki çalışmalarında plastik etkilere düşünsel boyutlar kattığını belirtir. Duygu yoğunluğu yüksek çalışmalarında “anti militarist bir kadın duyarlılığının giderek feminist bir söyleme” dönüştüğünü iddia eder. Deniz

³³⁶⁶ Muzaffer Evcî, “Resmimizde Yenilikçi Bir Çıkış”, *Sanat Çevresi*, 234, İstanbul 1998, s. 76-77.

³³⁶⁷ Anonim, *agm. (1998g)*, s. 31.

³³⁶⁸ L. Çalıkoğlu, *agm. (1998b)*, s. 41-42.

³³⁶⁹ Özkan Eroğlu, “Her Düşünce Bir Göstergedir”, *Sanat Çevresi*, 234, İstanbul 1998, s. 18- 21.

Orkuş'un “*tuval estetiğinde kavramsal arayışlar*” ile özdeş yaklaşımlarının çağdaş Türk sanatı içerisinde ayrıcalıklı bir yeri olduğu kanısındadır.³³⁷⁰

Özer Kabaş'ın eserlerinden oluşan sergisi, 17 Nisan – 9 Mayıs 1998'de Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılır. Zeynep Rona, sergide teşhir edilen yetmiş eserden otuz sekizinin 1997 yılında üretilmiş çalışmalar olduğuna dikkat çeker. Sanatçının özel koleksiyonlarda bulunan eserleri ile son dönem çalışmalarından derlenen koleksiyonda çoğunlukla yağlıboya tekniğinde çalışılmış eserlerin yer aldığını belirtir. Büyük boyutlu tuvalerin yanı sıra pres küçük boyutlu tuval üzerine yağlıboya, karakalem, mürekkep, baskı ve suluboya çalışmalarının sergilendiğini aktarır. Rona'ya göre Özer Kabaş'ın 1997 tarihli çalışmaları, sanatçının yeni bir evresini temsil eder. Söz konusu eserlerde, önceki çalışmalarına kıyasla aydınlık ve ışıltılı bir atmosferde fantastik öğelere yer verir. Anne ve çocuk temasının öne çıktığı bu çalışmalarda denize olan tutkusunu görmek mümkündür. Zeynep Rona, sanatçının belleklerde “deniz ressamı” olarak kalacağı yorumunda bulunur.³³⁷¹

Süleyman Saim Tekcan'ın yağlıboya ve gravür çalışmalarından oluşan sergisi, 18 Nisan – 13 Mayıs 1998 tarihlerinde Tolga Eti Sanatevi'nde açılır. Ayla Ersoy, Süleyman Saim Tekcan'ın baskı resim alanında üretim ve eğitim konusundaki tarihsel önemine dikkat çeker. Sanatçının dinamik ve yenilikçi kişiliğini takdir eder. Anadolu Uygarlıkları başta olmak üzere geniş kültürel etkileşimleri içeren sentezci yönünü vurgular. Kaligrafik öğelerin yanı sıra güçlü renk anlayışını ve transparan renk kullanımını öne çıkarır. Resimlerin içeriden dışarıya doğru ışıklandırıldığı izlenimi veren renklerin, derinlik duygusunu pekiştirerek üç boyut yanılsamasını güçlendirdiğini söyler.³³⁷²

Pesent Doğan'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 18 Nisan – 18 Mayıs 1998'te Galeri Ayda'da açılır. Ayla Ersoy, 20. yüzyılı sosyolojik değişimleri ışığında toplum ile bireyin değişen ilişkilerine dikkat çeker. Sanatçının nesnellikten uzaklaşarak, öznel ifade biçimlerine yöneldiğini vurgular. Pesent Doğan'ın eserlerini söz konusu öznel ifadenin başarılı bir örneği olarak niteler. Yağlıboya tekniğindeki eserlerinde Robert

³³⁷⁰ Ümit Gezgin, “Deniz Orkuş'ta Biçim ve Düşünce Diyalektiği”, *Sanat Çevresi*, 234, İstanbul 1998, s. 22-24.

³³⁷¹ Zeynep Rona, “Özer Kabaş ve Son Kişisel Sergisi Üzerine”, *Cumhuriyet*, 7 Mayıs 1998, s. 14.

³³⁷² Ayla Ersoy, “Resim Sanatımızın Eğitimsel Gravür Sanatımızın Uluslararası Büyük Ustası Süleyman Saim Tekcan”, *Sanat Çevresi*, 234, İstanbul 1998, s. 28-29.

Delaunay, Le Fauconnier gibi ressamların kübist etkiler ile biçimi parçalara ayıran yaklaşımlarını sürdürdüğünü gözlemler. Sanatçının, geometrinin yalın dilini ve geometrik biçimlerin sert köşeli yapılarını anlatım dilini güçlendirmek için kullandığını belirtir. Ayla Ersoy'a göre Pesent Doğan, son dönem çalışmalarında geometrini keskinliğinden ulaşılarak renkli ve fantastik bir anlatıma yönelir. Deformasyona uğratılmış siyah – beyaz karşıtlığına dayanan figürlerinde, izleyicinin imgelem gücünü aktif olarak resme katmayı hedefler.³³⁷³

Serpil Akyıl'ın yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 19 Nisan – 16 Mayıs 1998 tarihlerinde Galeri İki Maymun'da açılır. Bahadır Gülmez, Serpil Akyıl'ın şiirsel bir anlatı içerisinde değişime ve yeniliklere öncelik veren üslubunu takdir eder. Tarihi ve kültürel temaları çağdaş bir yoruma ulaştırdığı çalışmalarında, farklı dönemlerde farklı estetik kaygılara yer verdiğine dikkat çeker. Gülmez'e göre Serpil Akyıl'ın çeşitli kültürel değerleri yorumladığı eserleri, iletişim gücü ve dinamizmi açısından dikkat çekicidir.³³⁷⁴ Abdülkadir Günyaz, Serpil Akyıldız'ın anonim halk efsanelerini yorumladığı çalışmalarında naif bir inceliğin olduğunu belirtir. Renk – leke olgusunun üst düzeyde olduğunu vurguladığı eserlerin çerçeve tercihlerinde dahi naif tutumunu sürdürdüğü görüşündedir. Sanatçının hat sanatı etkileşimli kolajlarında ise tekrara düşme olasılığına karşı uyarıda bulunur.³³⁷⁵

Selma Gürbüz'ün “*Zodiak'la Hayale Dalış*” adlı sergisi, 23 Nisan – 20 Mayıs 1998 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³³⁷⁶ Özlem Gülşen, Selma Gürbüz'ün çalışmalarında burçların simgesel özelliklerine odaklandığını belirtir. Sanatçının sergiye hazırlık süresince on ikinci yüzyıldan itibaren çeşitli tarihi kaynakları ve Osmanlı minyatürü üzerine araştırmalar yaptığını vurgular. Resimlerinde aslan ve kedi figürlerinin öne çıktığına dikkat çeker. Gülşen'e göre Selma Gürbüz'ün eserlerinde masalsi ve düşsel bir atmosfer ile alegorik anlatım öne çıkar. Eski masalları çağdaş bir yorumla ele alan sanatçı başta Japonya olmak üzere Doğu ve Batı kültürlerine ilişkin sentezlere ulaşır.³³⁷⁷

³³⁷³ Ayla Ersoy, “Pesent Doğan'ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 234, İstanbul 1998, s. 64-65.

³³⁷⁴ Bahadır Gülmez, “Serpil Akyıl'ın Tablolarındaki Bitimsiz Şiirsellik”, *Sanat Çevresi*, 234, İstanbul 1998, s. 58-59.

³³⁷⁵ Abdülkadir Günyaz, “Sezer Tansuğ'un Ardından... Sanat Bu Kadar Ucuzladı mı? Farklı Mekânlar, Farklı Sergiler”, *Genç Sanat*, 45, İstanbul 1998d, s. 24.

³³⁷⁶ Anonim, “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 45, İstanbul 1998j, s. 30.

³³⁷⁷ Özlem Gülşen, “İç Dünyamı Resimle Paylaşıyorum”, *Cumhuriyet*, 23 Nisan 1998, s. 13.

Abdülkadir Günyaz, Genç Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazıda, Türkiye'de sanat ortamının çeşitli problemlerine odaklanır. Günyaz, sinema yönetmeni Orhan Oğuz'un Kaş Galerisi'ndeki sergisinin medyada yer bulma biçimini eleştirir. Medyanın, Orhan Oğuz'un sevgilisi Nilüfer Açıkalm'ın modelliğini yaptığı nü resme odaklandığına dikkat çeker. Mehmet Güreli'nin Milli Reasürans Galerisi'ndeki sergisinde ise Güreli'nin bir hobi uğraşı olarak sürdürdüğü resim etkinliğinin duyurulma biçimine karşı çıkar. Güreli'nin film yönetmeni, müzisyen, öykü yazarı, karikatürist olarak tanımlandığını vurgulayan Günyaz, medyanın tutumunu abartılı bulur. Aynı tarihlerde Turan Erol, Özdemir Altan gibi sanatçıların sergilerinin olduğunu hatırlatan Günyaz, resim geçmişi iki yılı bulmayan Mehmet Güreli'nin medyadaki karşılama biçimini “*resim sanatının ucuzlaması*” olarak yorumlar. Hobi faaliyetleri çerçevesinde “*atölye*” adıyla açılan pek çok denetimsiz yerin olduğunu, sanatçı olarak resim yapmak ile boş zamanı değerlendirmek için resim yapmak arasındaki ayrımın giderek bulanıklaştığını belirtir.³³⁷⁸

Kaya Özsezgin, 1998 yılı Nisan ve Mayıs ayında Ankara'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Rifat Koçak'ın ilk kişisel sergisi, 1998 yılı Mayıs ayı süresince Anka Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Kaya Özsezgin, sanatçının eserlerinde kâbus, korku, itilmişlik gibi psikolojik içeriklere odaklandığını belirtir. “*Kendi atmosferine çekilmiş, yaşadığı iç mekânla bütünleşmiş*” kadın figürleri ile nesnelere arasındaki anlam ilişkilerine dikkat çeker. Hakkı Engin Giderer'in Akbank Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının “*ilginç bir otodidakt olduğunu*” gösteren, renkçi ve dışavurumcu tarza özgü değerler taşıyan eserlerini takdir eder. Çiçek Bozkuş'un Başak Sigorta Sanat Galerisi'ndeki gravür sergisinde, ayrıntıcı bir anlatımdan kaçınarak açık – koyu karşıtlıklarına dayalı büyük formları resim yüzeylerini kuşattığını gözlemler.³³⁷⁹ Ekrem Kahraman'ın Artium'daki sergisinde, sanatçının “*yersel dünya görüntüsü ile boşluk (espas) arasındaki*” geçişlere dayalı ilişkilere odaklanan eserlerini, “*gerçeküstü bir kozmogoni modeli*” olarak niteler. Kahraman'ın ilk dönem eserlerindeki doğa imgelerinin, son dönem çalışmalarında espas ve derinlik etkisinin somut göstergelerine dönüşmesinden dolayı sergiyi “*görsel bir sentez*” olarak tanımlar. Hasan Pekmezci'nin Ziraat Bankası Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, serigrafî ve karışık teknikle oluşturduğu baskı resim çalışmalarını, resmin

³³⁷⁸ A. Günyaz, *agm (1998d)*, s. 20-21.

³³⁷⁹ Kaya Özsezgin, “İncelikli Grafik Nükteler”, *Milliyet Sanat*, 433, İstanbul 1998, s. 43-45.

temel kavramlarındaki yetkinliği açısından başarılı bulur. Mehmet Aydoğdu'nun Halkbank Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının simgesel motifler ve psikolojik işaretler çerçevesinde göstergesel değerleri merkez alan bir “*resim felsefesi*” oluşturmaya çalıştığı kanısındadır. Sanatçı, kavramsal boyutları genişletilmiş eserlerinde, doğa ile sanat, biçim ile içerik arasında kesin ayrımlara varır. Zeynep San'ın Galeri Selvin'deki naif eserlerinden oluşan sergisini ise panoramik görünümü açısından “*safyürek tutkuya yeni bir pencere açmak*” olarak yorumlar. Mehmet Alagöz'ün Galeri Soyut'taki sergisindeki psikolojik kökenli temalar çerçevesinde gelişen resimlerinde, gurbetçilerin kültürel zorluklara ilişkin yaşamsal tartışmalar yürütür.³³⁸⁰

Leyla Gamsız'ın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 5 Mayıs – 28 Mayıs 1998 tarihlerinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Abdülkadir Günyaz, Gamsız'ın son dönem çalışmalarında önemli bir değişim içerisinde olduğunu gözlemler. Önceki dönem eserlerine kıyasla siyah – beyaz renklerin öne çıktığı, çizgi ve leke anlayışında sadeleşmeye yöneldiğini belirtir. Günyaz'a göre, Leyla Gamsız'ın sağlam temeller üzerine kurgulanan resimlerinde birkaç leke ve yalın renkler ile oluşturulan çıplak figürle, bir yenilik olarak ikili ya da üçlü gruplar şeklinde yerleştirilir. Günyaz, Leyla Gamsız'ın çalışmalarındaki değişimi, sanatçının “*dış dünyadan soyutlanarak iç dünyasına yönelmesiyle*” ilişkilendirir.³³⁸¹

Nafi Çil'in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 26 Mayıs – 26 Haziran 1998'de Çil Sanat ve Kültür Merkezi'nde düzenlenir. İsmail Tunalı, Nafi Çil'in Akatünvel Topluluğu'nun bir üyesi olarak, grubun sanat görüşlerini paylaştığını belirtir. Sanatı varlık – ölüm diyalektiği içerisinde ele aldığını, “*varlık katmanlarını ontolojik bir hipotez olarak*” resme taşıdığını vurgular. Söz konusu varlık katmanlarının “*maddeden tinsel tabakalara doğru*” ilerlediğini söyler. Sanatçının eserlerine taş imgesinin maddeyi temsil ettiğini vurgular. İsmail Tunalı'ya göre, Nafi Çil'in önceki eserlerinde duyarlılık ile düşünsel varlık arasında aradığı denge, son dönem çalışmalarında figür, tema, erotizm, şiirsellik gibi tüm unsurların dışarıda bırakıldığı düşünsel bir boyuta ulaşır. Koyu ve mat tonların üzerine, kırmızı – mavi, yeşil – mavi – kırmızı renk armonileri içeren geniş lekeler, bu düşünselliği temsil eder. Amorf taş

³³⁸⁰ Kaya Özsezgin, “Düşlemselliğin ve Düşünselliğin Arakesitlerinde Buluşan Resimler”, *Milliyet Sanat*, 432, İstanbul 1998, s. 44-46.

³³⁸¹ Abdülkadir Günyaz, “Leyla!...”, *Türkiye'de Sanat*, 34, İstanbul 1998e, s. 63.

imgesi, kimi zaman torsoyu çağrıştıran biçimler alır. İsmail Tunalı, Nafi Çil'in entelektüel tavrı ve özgün yaklaşımlarının “*alışılmış pentürden farklı olduğu*” görüşündedir.³³⁸² Turgay Gönenç, Nafi Çil'in çalışmalarının iç dünyasından kaynaklanan, öznellik yüklü soyut çalışmalar olduğunun altını çizer. Gönenç'e göre Çil'in resimleri duyarlılığını renk – ışık etkileşimlerinden alır. Salt soyut formların gücü, imge ve çağrışımların ötesinde “*katıksız form*” anlayışından kaynaklanır. Nafi Çil'in iç dünyasının karşılıkları olması yönüyle, sanatçının eserleri “kendi özgün sanat gerçekliğine” ulaşır.³³⁸³

Abdülkadir Günyaz, 1997 yılı Mayıs ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Leyla Gamsız'ın 5 Mayıs – 27 Mayıs 1998'de açılan sergisinde yer alan son eserlerinde çizgi, renk ve leke değerlerinin en aza indirgenerek saf ve yalın bir anlatıma ulaştığını belirtir. Avni Arbaş'ın Milli Reasürans Galerisi'nde 5 Mayıs – 7 Haziran tarihlerindeki açılan sergisine ilişkin incelemesinde, sanatçıyı leke ve doku ustası olarak niteler. Renk ve desendeki duyarlılığını takdir eder. Sanatçının eserlerinin yalın bir renk ve özenli tuşları ile “*incelikli*” bir sadeliği yansıttığını gözlemler. Yılmaz Merzifonlu'nun 9 Mayıs – 31 Mayıs 1998 tarihlerinde Kızıltoprak Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, doğadan ve sosyal yaşamdan hareketle lekeci bir anlayış içerisinde oluşturduğu figürlerin zengin bir ışık – renk armonisiyle güçlendirildiğini söyler. Kemal İskender'in 12 Mayıs – 2 Haziran 1998 tarihlerinde Evin Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergisinde, Osman Hamdi Bey ve Şadi Çalık'ın alegorik anlatımlarına göndermeler içeren eserlere dikkat çeker. Günyaz, bol renk ve çizgi uygulamalarının yoruculuğuna karşın, çıplak Marguerita resimlerinin yalın yapısı ve dinginliğini takdir eder. Kemal İskender'in figüratif yaklaşımlarının ise Türk izleyicisi için yabancı olduğunu düşünür. Aka Gündüz Temür'ün 12 Mayıs – 30 Mayıs 1998 tarihlerinde Emlak Kredi Galerisi'nde düzenlenen sergisinde yer alan eserlerin “*ilginç bir gerçeküstücü kimlik kazandığı*” görüşündedir. Mimar Sinan Üniversitesi Kültür Merkezi'nde açılan İş Bankası Koleksiyonu sergisinde ise seçkinin bilinçli ve nitelikli tercihlerden oluşmamasına karşın altı yüz altmış altı sanatçının iki bin yedi eserlerinin sergilenmesi açısından görkemli bir etkinlik olduğunu söyler. Kıymet Giray'ın sergi koleksiyonuna ilişkin kitabında ise sanatçıların ölüm – doğum tarihleri

³³⁸² İsmail Tunalı, “Nafi Çil'in Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 236, İstanbul 1998, s. 22.

³³⁸³ Turgay Gönenç, “Nafi Çil İçin”, *Sanat Çevresi*, 236, İstanbul 1998, s. 23.

gibi konularda pek çok maddi hata yapıldığını tespit eder. Kitapta eserlerin tarih ve ölçü bilgilerinin yer almamış olmasını bir başka eksiklik olarak işaret eder.³³⁸⁴

Zühal Karaçengel Köşeler'in atölyesindeki öğrencilerden³³⁸⁵ oluşan "Yorumcular" grubunun resim sergisi, 3 Haziran – 30 Haziran 1998'de Galeri 3 K'da açılır. Ümit Gezgün, sanatta "özgün bir duyarlılığın" önemine dikkat çeker. Sanatçıların eserlerine "kendi varoluş mantıkları doğrultusunda yön verdiği" vurgular. Bu bağlamda Yorumcular Grubu'nun, bir topluluk olarak çalışmalarına karşın grup üyelerinin estetik açıdan özgün yaklaşımlara sahip olduğunu belirtir. Doğaya "yorum" anlayışı ile yönelen sanatçıların "kendine özgü bakışın ve renk tadının şiirsel boyutunu" yaşadıkları yorumunda bulunur. Sanatçıların bireysel perspektiften ele alınmış "tuşların, fırça zenginliğinin ve renk armonilerinin" sevgi temelinde üretildikleri görüşündedir. Grubun başarılı ivmesinde Zühal Karaçengel Köşeler'in birikim ve tecrübeleri çerçevesinde yönlendirici niteliğini takdir eder.³³⁸⁶

Abdülkadir Günyaz, 1998 yılı Eylül ayında İstanbul'da açılan çeşitli sergileri inceler. Reyhan Somuncuoğlu'nun Aya İrini Kilisesi'nde açılan "Ottowoman: Osmanlı'da 4 Kadın Padişah" sergisini, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihine yönelmesi açısından ilginç ve başarılı bulur. Türk resminde benzer bir tema özelinde Cihat Burak ve Erol Akyavaş'ın çalışmalarına işaret eden Günyaz, Somuncuoğlu'nun eserlerini kültürel birikimi açısından yetersiz bulur. Prototipe indirgenmiş figürler ve yıldız, tuğra, çerçeve gibi unsurların "ağır" bir etki yarattığını düşünür. Güven Zeyrek'in İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'ndeki sergisinde, sanatçının Akatünvel Topluluğu'nun bir üyesi olarak grubun sanat anlayışından ayrıldığına dikkat çeker. Resimlerindeki canlı renklerin ve figüratif içeriğin "izleyici ile diyaloga giren" doğal bir kimliği temsil ettiği yorumunda bulunur. Tülin Tanman'ın İş Bankası Caddebostan Galerisi'ndeki "Maviye Dair" adlı deniz temalı sergisini, kompozisyon bütünlüğü ve renk uyumları açısından takdir eder. Dilşan Balkancı'nın İstanbul Devlet Güzel Sanatlar

³³⁸⁴ Abdülkadir Günyaz, "Üç Yarışma... Seramiğin Sevdasında... Sessiz Sedasız 40. Yıl... Ve 41. Yıl... Leyla'lı Avni'li Güzellikler... Sergiler Sergiler...", *Genç Sanat*, 46, İstanbul 1998f, s. 22-27.

³³⁸⁵ Yorumcular Atölyesi Sanatçıları: Meral Akbaba, Pelin Akbaba, Hümeysra Akdeniz, Ümrân Alev, Engin Anak, Sumru Ateşdağlı, Ülkü Balban, Beki Baruh, Nurhan Baykal, Nevin Bozbora, Engin Bülbül, Sabiha Çakmak, Vildan Çelikman, Gülay Dalmaz, Eser Değer, Tanzer Dönmez, Vildan Ekincioglu, Gönül Ergün, Ayşen Kalkavan, Seval Karahasanoğlu, Gülsen Kazaz, Rabia Kızıl, Pervin Maktalan, Şule Mursaloğlu, Tülin Özoğuz, Taç Paluch, Ümit Sahilyol, Nuray Saral, Hayriye Suvarierol, Ayşe Tekin, Filiz Ural, Behice Uzbek, Naciye Yaşar, Günnur Yiğit.

³³⁸⁶ Ümit Gezgün, "Yorumcular'ın Resimsel Etkinliği", *Sanat Çevresi*, 236, İstanbul 1998, s. 48-49.

Galerisi'ndeki “*Düş Sevdalısı Yüreğin Notları*” adlı beşinci kişisel sergisini renk ve çizgi – leke yalınlığı açısından başarılı ve umut verici olarak değerlendirir.³³⁸⁷

Galeri G'nin açılış etkinliği olarak düzenlenen Burhan Doğançay'ın “*Alexander's Duvarları ve Kalpler*” sergisi, 15 Ekim 1998'de açılır. Sergide tuval üzerine akrilik ve kolaj, kâğıt üzerine ise karışık malzemeyle çalıştığı yirmi sekiz eser teşhir edilir. New York'ta bulunan Alexander's alışveriş merkezinin siya kağıtlar ile kaplanmış duvarlarına öykünerek ürettiği Alexander's Duvarları serisi ile sanatçının “başyapıtlarım” olarak adlandırdığı “*Kalpler*” serisi yer alır.³³⁸⁸ Elvan Şahinoğlu, Doğançay'ın “*Kalpler*” serisini tüm sanat yaşamının bir sentezi olarak değerlendirir. Alexander's Duvarları serisinde uzun yılların düşünsel ve biçimsel birikimine dayalı özgün bir sentezin dışavurumlarını gözlemler. “*Kalpler*” serisini ise Doğançay'ın birikimlerinin bir değerlendirmesi olarak tanımlar. Şahinoğlu'na göre Doğançay'ın eserleri “*analitik, bilinçli, sistematik, boşlukta durmayan, yapısı sağlam, her aşaması stratejik kurgu ile projelendirilmiş ve yapılandırılmış*”, rasyonel bir üretim sürecini temsil eder. Doğançay'ın “*duyumsal gözlemciliği ve derin hissedişinin*” sonucu olarak eserlerinde zengin bir malzeme çeşitliliğinin yanı sıra entelektüel bir boyut öne çıkar.³³⁸⁹

Ayşen Arpat'ın resim sergisi, 19 Kasım – 12 Aralık 1998 tarihlerinde Nelli Sanat Galerisi'nde açılır. Özkan Eroğlu, Ayşen Arpat'ın soyut çalışmalarında boşluk – yüzey ilişkisine ve amorf formlara dayalı biçimsel kurgulara dikkat çeker. Önceki çalışmalarında minimalizme yakın bulduğu sanatının boşluk – yüzey tartışmaları bağlamında yeni plastik sorunlara yöneldiğini belirtir. Eroğlu'na göre resimlerin önüne eklenen cam ise yüzey algısına zarar vermekle birlikte rölyef etkisini zayıflatır. Sanatçının soyut formlarını çeşitli yeryüzü şekillerine benzeten Eroğlu, bu durumu Ayşen Arpat'ın jeoloji eğitimi ile ilişkilendirir.³³⁹⁰

Artist'98 (Sekizinci İstanbul Sanat Fuarı), 1 Aralık – 6 Aralık 1998 tarihlerinde T.Ü.Y.A.P. İstanbul Sergi Sarayı'nda gerçekleşir. T.Ü.Y.A.P ve İstanbul Sanat

³³⁸⁷ Abdülkadir Günyaz, “Yeni Bir Mevsime Girerken”, *Genç Sanat*, 50, İstanbul 1998g, s. 13-15.

³³⁸⁸ Anonim, “Burhan Doğançay'dan Alexander's Duvarları ve Kalpler”, *Sanat Çevresi*, 240, İstanbul 1998k, s. 18.

³³⁸⁹ Elvan Şahinoğlu, “Doğançay'ın Düşünce Vizörüne Yakalanan Görüntüler”, *Sanat Çevresi*, 240, İstanbul 1998, s. 20-21.

³³⁹⁰ Özkan Eroğlu, “Yüzeylerdeki Çılgınlıklar” *Sanat Çevresi*, 241, İstanbul 1998, s. 58.

Galericileri Derneği işbirliğinde hazırlanan³³⁹¹ Artist'98 kapsamında “Dördüncü Genç Sanatçılar Resim Yarışması” ve “İkinci T.Ü.Y.A.P Sanat Eleştirmeni Yarışması” düzenlenir.³³⁹² Abdülkadir Günyaz, Eleştirmen Onur Ödülü'nün Turgay Gönenç'e verilmiş olmasını “*eleştirmen olmak için yıllardır eleştiri yazmamak gerekir*” sözleri ile eleştirir.³³⁹³

Murat Morova'nın “Dil + Suret” sergisi, 17 Aralık 1998 – 30 Ocak 1999 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi'nde açılır.³³⁹⁴ Esra Aliçavuşoğlu, Murat Morova'nın eserlerinde gelenek ve güncel ilişkileri İslam ikonografisi ile aracılığıyla gündeme getirdiğini belirtir. Sanatçının sergide yer alan eserlerde Doğu sanatının ikonografisinin, ikonoloji oluşturma yolunda “*yeniden üretimiyle ilgili sorunları*” irdelediğini vurgular. Esra Aliçavuşoğlu'na göre Murat Morovai 1990'lı yılların başından itibaren “*Remz*”, “*Nafile Yazılar*”, “*Yalan Dünya*”, “*Hay(ı)r*”, “*Uryan*” gibi çalışmalarında konvensiyonel anlamdan içsel anlama doğru evrilme sürecini sorgular. “*Dil + Suret*” sergisinde izleyici ile aktif bir diyaloga girmek ve alışılmış kalıpları aşmayı hedefleyen Murat Morovalı, geçmiş değerlerin içerisindeki kavramları ikonolojik açıdan yeni bir okumaya tâbi tutar. Yazısında, sanatçı ile yaptığı görüşmeden kesitlere yer veren Aliçavuşoğlu, Morovalı'nın “geçmiş ve şimdi” arasındaki etkileşime dayanan estetik anlayışını öne çıkarır.³³⁹⁵

Yurdun'un yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 22 Aralık 1998 – 25 Ocak 1999 tarihlerinde Beyoğlu Vakko Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Esin Göçer, Yurdun'un son dönem çalışmalarında kadın temalı portre ve figüratif eserlerinde “*masalsı bir dünya*” yarattığını belirtir. “*Kadının ezilmişliğine başkaldıran bir sanatçı*” olarak yorumladığı Yurdun'un, Anadolu kadınının yaşam zorlukları karşısındaki mücadelelerine odaklandığını vurgular. Saydam yağlıboya uygulamaları ve uçuşan tüller gibi öğelerin figürlerdeki hafiflik duygusunu pekiştirdiğine dikkat çeker. Portrelerindeki tebessüm içeren ifadelerin, “*romantizm ile bütünleşmiş duruşlar*” ve titreşimli renkler ile birleşerek “*huzur verici*” bir atmosfer yarattığını düşünür. Ümit Gezgin ise Yurdun'un eserlerinde bireysel ve evrensel boyutlarıyla “*insan cinselliğinin*” ön planda olduğunu

³³⁹¹ Danışma Kurulu Aydın Cumalı, Bülent Ünal, Deniz Kavukçuoğlu, Doğan Paksoy, Ergin İnan, Ertan Mestçi, Evin İyem, Haşim Nur Gürel, İnci Bengiserp, Kemal İskender, Kıymet Giray, Mehmet Güleriyüz, Müjgan Çakar, Tamer Başoğlu, Tuğray Kaynak, Tülay Atasoy ve Yahşi Baraz'dan oluşur.

³³⁹² Anonim, “Fuar Hazırlıkları İlerliyor”, *Sanat Çevresi*, 239, İstanbul 1998, s. 64

³³⁹³ A. Günyaz, *agm. (1998g)*, s. 15.

³³⁹⁴ Anonim, “Ocak '99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 240, İstanbul 1999a, s. 112.

³³⁹⁵ Esra Aliçavuşoğlu, “Geçmişten Referansla Bugün”, *Cumhuriyet*, Ocak 1999, s. 14.

iddia eder. Cinsellik temalarının mitolojik ve ironik bir yorum perspektifinde fantastik bir yapıya ulaştığını savunur. Sanatçının, “*yozlaşan Türk resmi içine gerek kişiliğinin özgün dinamizmiyle gerekse de sanatındaki yaratı çeşidi ve düzeyiyle vazgeçilmezler arasında yer aldığı*” yorumunda bulunur.

3.1.5.10. 1999 – 2000 Yılları Arasında Sergi Eleştirileri

Arzu Başaran’ın on üçüncü kişisel sergisi 6 Ocak – 27 Ocak 1999’da Garanti Sanat Galerisi’nde açılır.³³⁹⁶ Fecir Alptekin, Arzu Başaran’ın, kariyerinin ilk dönemlerinde iç mekânda kadın ve erkek figürlerine odaklanan ekspresif figüratif anlayışını anımsatır. Sonraki yıllarda figürden uzaklaşarak tüneller, yollar, vulvalar gibi formlara yöneldiğini belirtir. Sergide yer alan çalışmaların ise 1996 yılındaki sergisinde arkaik sanatın figür anlayışından hareketle oluşturduğu resimlerin devamı niteliğinde olduğunu vurgular. Sanatçının önceki sergisinde primitif bir dünya yaratmayı amacıyla Uzakdoğu yapımı kağıtlar üzerine çalıştığını, yeni sergisinde ise kâğıdın doğrudan ana malzeme olarak ele alındığını gözlemler. Sergideki resimlerin, üst üste bindirilmiş kâğıtların arasında gizlenen prehistorik figürler, soyut lekeler ve renk müdahalelerinden oluştuğunu söyler. Arzu Başaran’ın bu yöntemi “*figürü dilediği kadar örtebilme kontrolü kazanması*” nedeniyle tercih ettiğinin altını çizer. Sanatçıyla yaptığı görüşmeden, kâğıt malzemenin çift taraflı kullanılma imkânı, dokusu ve farklı kalınlık değerleri açısından izleyici ile yeni deneyim olanakları yaratmasını önemseydiğini aktarır.³³⁹⁷ Özkan Eroğlu’na göre “*medyakolik*” olarak nitelediği Arzu Başaran’ın çalışmalarında, kâğıt malzemeye verdiği önem ve eserlerini çift yönlü sergilemesi sanat niteliği taşımamaktadır. Çağdaş bir zanaat olarak nitelediği çalışmaların, medyada yenilikçi bir tavır olarak sunulmasına itiraz eder. Dünya ölçeğinde düşünüldüğünde Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların yenilikçi ve sorgulayıcı çalışmalarına kıyasla Arzu Başaran’ın çalışmalarının medyada karşılık bulmasını “*tehlikeli ve vahim bir durum*” olarak yorumlar.³³⁹⁸

Fevzi Karakoç’un yeni resim sergisi 22 Ocak – 28 Şubat 1999 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Özkan Eroğlu, Fevzi Karakoç’un sergisinde leitmotif

³³⁹⁶ Anonim, *agm. (1990a)*, s. 111.

³³⁹⁷ Fecir Alptekin, “Kağıtlarla Kurulu Gizli Bir Oyun”, *Cumhuriyet*, 21 Ocak 1999, s. 14.

³³⁹⁸ Özkan Eroğlu, “Eleştiriler (Medyakolik Bir Sanatçı, Ya Gerisi...), *Sanat Çevresi*, 245, İstanbul 1999a, s. 68.

olarak at imgesini kullandığını belirtir. Eroğlu'na göre Karakoç'un eserlerinde, resmin çerçeve ya da şasi ile kesilerek konunun resmin dışında devam ediyormuş algısı yaratması “*çağdaş dünya resminin*” özelliklerinden biridir. Sergide yer alan resimlerde “*ritimsel ve yumuşak bir dışavurumculuk*” sezdiğini söyler. Sanatçının çeşitli grafik etkiler ile üç boyut yanılsaması yarattığına dikkat çeker. Son dönem çalışmalarında soyutlama konusundaki arayışlarına ve yetkinliğine atfen, Karakoç'un kendisini uluslararası alanda sınamak arzusunda olduğunu düşünür. Ayrıca sanatçıya “*felsefi derinliğini sınırladığı*” gerekçesiyle eserlerine isim vermemesini tavsiye eder.³³⁹⁹

Abidin Elderoğlu'nun Olcay Sağdıç – Ozan Sağdıç Koleksiyonu'ndan derlenen, çoğunluğu 1960'lı ve 1970'li yıllarda üretilmiş retrospektif sergisi, 1999 yılı Şubat ayında Ankara Halkbank Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Kaya Özsezgin, sergiye hâkim olan başat etkinin, sanatçının tanımıyla “*plastik müzikalite*” olduğu yorumunda bulunur.³⁴⁰⁰ Levent Çalikoğlu, Abidin Elderoğlu'nun İstanbul sanat çevrelerinde yeterince bilinmediğine dikkat çeker. Sergide yer alan çalışmaları üç dönemde inceler. Çalikoğlu'na göre Elderoğlu'nun ilk dönem çalışmalarında Andre Lhote etkileri baskındır. “*Tabiat*”, “*Lale*”, “*Otoportre*” gibi çalışmalarında sembolist ve gerçeküstücü bir dünyaya olan ilgiyle birlikte mitolojik kavramlar öne çıkar. 1942 yılında düzenlenen Yurt Gezileri döneminde ise ışık – gölge etkileri ile biçimi saydamlaştırma eğilimleri öne çıkar. “*Denizli'den Sokak*”, “*Tütün Amelesinin Dönüşü*”, “*İzmir Limanı*” gibi çalışmalarında yüzeydeki biçimler kontur temeline dayalı bir çizim üslubu ile şekillenir. Sanatçının soyut dönemine öncülük edecek bu çalışmaları, kaligrafinin soyut desen yapısını anımsatan ve lirik soyutlamaların yer aldığı üçüncü dönemi izler. Güçlü renk karşıtlıkları, espas tartışmaları ve “*S*” formlu biçimlerin ortaya çıktığı soyut dönemde, Uzakdoğu ve Asya sanatının “*tek bir hamlede formu ele veren*” net biçim yaklaşımını benimser. Levent Çalikoğlu, Elderoğlu'nun sağlam bir desen temelinde, araştırmacı kimliğini takdir eder. Ancak sergide, sanatçının desen çalışmalarına yer verilmemesini önemli bir eksiklik olarak eleştirir.³⁴⁰¹

Sanat Çevresi Dergisi'nin yirmi birinci yılı kutlamaları çerçevesinde Hamit Kınaytürk tarafından organize edilen “*Ressamların Fırçasından Atatürk*” sergisi 1 Şubat

³³⁹⁹ Özkan Eroğlu, “Eleştiriler (Sanatçı Temparementi'ndeki Devinim)”, *Sanat Çevresi*, 245, İstanbul 1999b, s. 66-67.

³⁴⁰⁰ Kaya Özsezgin, “Eskilerden Yenilere, Yön Değiştiren Seçenekler”, *Milliyet Sanat*, 451, İstanbul 1999a, s. 44.

³⁴⁰¹ Levent Çalikoğlu, “Elderoğlu, Başarı ve Aydın Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 451, İstanbul 1999a, s. 41.

– 21 Şubat 1999’da İstanbul Atatürk Kültür Merkezi’nde açılır. Hamit Kınaytürk, uzun zamandan bir planlanan bir proje olarak işaret ettiği serginin, aynı zamanda bir kitap haline getirilmesini memnuniyetle karşılar. Sergide yer alan yüz altmışa yakın Atatürk portresinin çeşitli koleksiyonlardan derlenen ve 1918 – 1998 yıllarını kapsayan geniş bir süreci temsil ettiğine dikkat çeker. Resimlerin Türk resim sanatı tarihinin önemli bir kesimini oluşturduğu yorumunda bulunur.³⁴⁰² Ümit Gezgin ise Atatürk Kültür Merkezi’nin sergi süresince tutunduğu tavrı eleştirir. Sergi tarihinin değiştirilmesi, yöneticilerin tutumları, serginin loş ve havasız bir fuaye alanına alınması gibi olayların peşi sıra gelmesini Atatürk temalı bir serginin “*sabote edilme girişimi*” olarak yorumlar.³⁴⁰³

Mürşide İçmeli’nin özgün baskı resim sergisi, 3 Şubat – 26 Şubat 1999 tarihlerinde Türkiye İş Bankası Meşrutiyet Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Kaya Özsezgin, Ankara’da son zamanlarda özgün baskı resim sergilerinin yoğunlaştığını gözlemler. Özgün baskı resmin 1950’li yıllarda Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’nun kuruluşu ile genç kuşak arasında ilgi çekmeye başladığını söyler. Esas ivmesini ise 1980’li yıllarda kazandığını belirtir. Mürşide İçmeli’nin Türk sanatın nitelikli bir özgün baskı sanatçı kuşağının yetişmesindeki eğitimci rolüne dikkat çeker. İçmeli’nin özgün eserlerinin gördüğü koleksiyoner ilgisini vurgular. Renkli ve pres baskının bir arada olduğu çalışmalarında, belirli bir deneyim ve birikimin sağladığı ustalığı takdir eder.³⁴⁰⁴

Hayati Misman’ın yeni eserlerinden oluşan özgün baskı resmin sergisi, 17 Şubat – 7 Mart 1999 Ankara Armoni Sanat Galerisi’nde açılır. Erhan Karaesmen, özgün baskının, resim sanatının geniş kitlelere ulaşmasında ayrıcalıklı bir konumu olduğunu belirtir. Baskı ile çoğaltılmış resme “*haksız ve anlamsız*” bir biçimde ikincil sanat gözüyle bakanların olduğuna dikkat çeken Karaesmen, büyük ressamların baskı resme yönelik ilgilerini anımsatır. Hayati Misman’ı baskı resim alanında özgür ve özgün bir anlatıma ulaşması açısından usta bir sanatçı olarak niteler. Misman’ın eserlerinde farklı renklerdeki baskı yüzeylerinde “*fırçadan çıkmışlığın tazeliğinin*” görülebileceğini söyler.³⁴⁰⁵ Kaya Özsezgin, Hayati Misman’ın sergisinde yer alan eserlerin, sanatçının 1970’li yıllardan beri benimsemiş olduğu sanatsal değerleri yansıttığını vurgular.

³⁴⁰² Hamit Kınaytürk, “Resamların Fırçasından Atatürk (Portreler)”, *Sanat Çevresi*, 244, İstanbul 1999, s. 4.

³⁴⁰³ Ümit Gezgin, “Atatürk Resimleri Sergisi ve AKM Yönetimi”, *Sanat Çevresi*, 245, s. 10-11.

³⁴⁰⁴ Kaya Özsezgin, “Gravürden Heykele”, *Milliyet Sanat*, 452, İstanbul 1999b, s. 43.

³⁴⁰⁵ Erhan Karaesmen, “Ustalar Teknik Kısıt Dinlemez”, *Cumhuriyet*, 24 Şubat 1999, s. 14.

Misman'ın teknik yetkinliğinin sağladığı olanakları disiplinli çalışma ile üst düzey bir başarıya ulaştırdığını düşünür. Sergide, gravür kalıplarını “*nesne-yapıta*” dönüştürerek heykelsi bir sergilemeye yönelmesini Ankara izleyicisi için ilginç bir sürpriz olarak yorumlar.³⁴⁰⁶

“*Müzesini Düşleyen Sergi: Çağdaş Türk Gravür Sanatı Sergisi*”, 17 Şubat – 7 Nisan 1999 tarihlerinde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde açılır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Hüsamettin Koçan öncülüğünde oluşturulan koleksiyonda seksen dokuz sanatçının iki yüz özgün baskı çalışması teşhir edilir. Sergide, Hüsamettin Koçan, Mustafa Aslıer, Fevzi Karakoç’tan oluşan koleksiyon kuruluna yurtiçi ve yurtdışından gönderilen çok sayıda baskı resim yer alır. Sergi sonrasında açılması planlanan Özgün Baskı Resim Müzesi’nin koleksiyonunu oluşturmak amacıyla düzenlenen etkinliğin, Anadolu’nun çeşitli şehirlerinde tekrarlanması gündeme gelir.³⁴⁰⁷ Ayşegül Sönmez, serginin çağdaş Türk sanatının özeti niteliğinde olduğunu belirtir.³⁴⁰⁸ Levent Çalıkoğlu ise 1903 doğumlu Aliye Berger’den 1973 doğumlu Eda Tekcan Tomba’ya kadar Türk baskı sanatının çeşitli kuşak ve dönemlerini temsil eden sanatçıların Cumhuriyet sanatına genel bir bakış imkânı verdiğine dikkat çeker. Türkiye’de bir çağdaş sanatlar müzesi olmadığına dikkat çeken Çalıkoğlu, “*Müzesini Düşleyen Sergi: Çağdaş Türk Gravür Sanatı Sergisi*” ile müze tartışmalarının yeni boyutlar kazandıracağını düşünür. Ayrıca Yüksel Arslan, Komet, Ömer Uluç, Bülent Pangar, Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, İnci Eviner gibi sanatçıların eserlerinin koleksiyona kazandırılması gerektiği görüşündedir.³⁴⁰⁹

Gülgün Başarır’ın yeni çalışmaları, 18 Şubat – 18 Mart 1999 tarihlerinde eş zamanlı olarak Milli Reasürans Sanat Galerisi ve Nelli Sanat Evi’nde sergilenir.³⁴¹⁰ Fecir Alptekin, Gülgün Başarır’ın Milli Reasürans Galerisi’ndeki eserlerinde “yalnızlık” temasına odaklanırken, Nelli Sanat Evi’ndeki sergisinin “*insansız mekânlara karşıt bir konsept*” üzerine kurulu olduğunu belirtir. Milli Reasürans Galerisi’ndeki eserlerinde, temayı desteklemesi amacıyla gazete parçalarının dokusal değerlerinden yararlandığı kolajların da yer aldığı yağlıboya ağırlıklı karışık teknik kullandığını aktarır. Perspektif bozumlarıyla ve resimdeki objelerin yerleşim düzenleriyle “*insana ilişkin öyküler*”

³⁴⁰⁶ K. Özsegin, *agm. (1999b)*, s. 43-44.

³⁴⁰⁷ Aysun Öz, “Müzesini Düşleyen Sergi”, *Cumhuriyet*, 21 Mart 1999, s. 20.

³⁴⁰⁸ Ayşegül Sönmez, “Düşler Gerçek Olunca...”, *Milliyet Sanat*, 452, İstanbul 1999, s. 17.

³⁴⁰⁹ Levent Çalıkoğlu, “Müzeye Sessizce Bakabilmek”, *Milliyet Sanat*, 452, İstanbul 1999b, s. 15- 16.

³⁴¹⁰ Anonim, “Galeriler Haberler”, *Türkiye’de Sanat*, 48, İstanbul 1999b, s. 73.

anlattığını gözlemler. Sanatçının dolaylı bir anlatımı tercih etmesi nedeniyle figüre yer vermediğini vurgular. Nelli Sanat Evi'ndeki eserlerinde ise akrilik ve pastel ağırlıklı bir teknik kullanan sanatçının, farklı mekânlara yerleştirdiği korkuluklar aracılığı ile “*insanın yalnızlığına*” gönderme yaptığını söyler. Alptekin'e göre gri renkler, yalnızlık teması ile ilişkili olarak ön plandadır. Gri renkler arasındaki kırmızı ve mavi fırça darbeleri ise umudu temsil eder. Sanatçının aynı boyutta tuvaler kullanması ve nesnelere bakış açılarının çeşitliliği açısından “*sinematografik*” bir anlatım görülür.³⁴¹¹ Levent Çalıkoglu, Gülgün Başarır'ın Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde sergilenen eserlerini tematik olarak iki grupta ele alır. Çalıkoglu'na göre birinci grupta yer alan eserlerde çağdaş bir kent gezgini tavrıyla insan arınmış sokak görünümüne odaklanır. İkinci grup çalışmalarında ise “*Kafkaesk bir yaşantının*” figürsüz hallerini kurgular. Her iki gruptaki çalışmaların kesişen yönleri ise iç içe geçen düz çizgilerin oluşturduğu “*yanılsama ve kırılgenlik*” olur. Kolaj mantığını çağrıştıran dokular ve gri tonlar arasındaki kırmızı kesik çizgiler izleyiciye bir takip alanı sunar.³⁴¹²

Mustafa Asım'ın resim sergisi 23 Şubat – 22 Mart 1999'da Beyoğlu Vakko Sanat Galerisi'nde açılır.³⁴¹³ Çiğdem Ülker, sergide otuz dört eserin teşhir edildiğini belirtir. Anlatımcı ve öyküsel niteliklerin öne çıktığı eserlerinde sadeliğin ve coşkulu bir devinimin eş zamanlı görülebileceğini söyler. Sanatçının uzun yıllar yaşadığı ve resim eğitimi aldığı Makedonya'daki çok kültürlülüğün “*mükemmel bir sentezine*” ulaştığını düşünür. Kiril harfleri, Osmanlı sanatına atıflar, İstanbul'dan izlenimler, Balkan coğrafyasına ilişkin figür ve imgeler gibi unsurların güçlü bir renk anlayışı ile bir araya getirildiğini gözlemler. Kimi eserlerinde tekrar eden çocuk figürü, nar sembolü ve at görüntülerinin leitmotif olmakla birlikte simgesel anlamlar taşıdığını vurgular. Sergide yer alan “*Osman Hamdi Bey*” adlı eserin, çağdaş bir Osman Hamdi Bey yorumu olarak takdir eder.³⁴¹⁴

Yavuz Tanyeli'nin son dönem çalışmalarından oluşan resim sergisi, 26 Şubat – 20 Mart 1999 tarihlerinde Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³⁴¹⁵ Esra Aliçavuşoglu, Yavuz Tanyeli'nin eserlerinde gözlem ve deneyimlerini farklı

³⁴¹¹ Fecir Alptekin, “Yalnızlığı Anlatan Mekanlar”, *Cumhuriyet*, 2 Mart 1999, s. 15.

³⁴¹² Levent Çalıkoglu, *agm. (1999b)*, s. 41-42.

³⁴¹³ Anonim, “Şubat '99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 244, İstanbul 1999c, s. 113.

³⁴¹⁴ Çiğdem Ülker, “Resam Mustafa Asım'ın Her Tablosu Bir Öykü”, *Sanat Çevresi*, 245, İstanbul 1999, s. 84-85.

³⁴¹⁵ Anonim, “Galeriler Haberler”, *Türkiye'de Sanat*, 38, İstanbul 1999d, s. 75.

açılardan ele aldığını belirtir. “*Sonbahar ve Gümüşlük*” eserinin, Gümüşlük yöresinin ve insanların derin hüznünü yansıttığını söyler. Resimde yer alan figürlerin ayrı hikayeleri olduğunu, bir araya getirildiklerinde ise portre niteliği kazandıklarını düşünür. Sergide görülen bir başka temanın deve imgesini içerdiğini gözlemler. Ege Bölgesi’nde devenin toplumsal yaşam ve folklorik açıdan önemli bir yeri olduğunu vurgulayan Aliçavuşoğlu, deve temalı resimlerde primitif, empresyonist ve ekspresyonist yaklaşımların görülebileceğini vurgular. Aliçavuşoğlu’na göre, Tanyeli’nin eserlerinde figürlerin poz ve anlatı içerisinde devamlılığı söz konusudur. Figürlerin teatral yapıları, temaya uygun karakteristik özellikleri ile ele alınır. Sanatçının uzun zamandır eserlerinde yer verdiği cazcı figürleri ise kimi zaman tek başına kimi zaman deve temalı resimler içerisinde görülür. Yavuz Tanyeli’nin 1997’de Atatürk Kültür Merkezi’ndeki sergisinde, “irticanın irdelenmesine” odaklandığını anımsatan Aliçavuşoğlu, sanatçının belirleyici özelliklerinden birisinin eserlerin siyasi boyutu olduğunu düşünür.³⁴¹⁶ Ali Akay’a göre Yavuz Tanyeli’nin sergisi Doğu kültürünün düşsel yaşamını yansıtır. Sergide yer alan çalışmalar, “*Batı’nın Doğu’yu egemenliği altına alırken oryantalize ettiği fikrinin geçmişte kalan bir kurgu olduğu*” fikrini doğurur. Deve figürleri çerçevesinde iç gerçeklik ile dış gerçeklik, romantik ve öznel yaklaşımlar çerçevesinde duygusal boyutlar kazanır.³⁴¹⁷ Levent Çalıkoğlu ise Yavuz Tanyeli’nin eserlerini iki ayrı bağlamda bağlamda irdeler. Jean Baudrillard’ın “*artık yapıtları okumuyoruz, gittikçe daha çelişkili ölçüler uyarınca şifrelerini çözüyoruz*” sözüne atıfta bulunan Çalıkoğlu, Tanyeli’nin peyzaj resimlerindeki deve figürlerini Türkiye’nin politik gerçekliği çerçevesinde çözümler. Sanatçının deve, köpek, kedi, kertenkele gibi hayvan figürlerini sembolik bir anlatım içerisinde siyasi mesajlar ile yüklü olduğu görüşündedir.³⁴¹⁸

Ömer Kaleşi’nin yeni sergisi, 26 Şubat – 25 Mart 1999 tarihlerinde Tem Sanat Galerisi’nde açılır.³⁴¹⁹ Özkan Eroğlu, Kaleşi’nin sergisinde, klasik bir anlayış içerisinde gerçeküstücü vurguların ön planda olduğunu belirtir. Resimlerinde insan başı ile natürmortları birleştirdiğini aktaran Özkan, sanatçının bir yüzey resmi yapmasına karşın anlam boyutunda derinlikli ifadelerle yöneldiğini gözlemler. Yüz ifadelerinde belirli bir rutini sürdürmekten ziyade çoğulcu bir yaklaşım içerisinde olduğunu vurgular.³⁴²⁰ Kaya

³⁴¹⁶ Esra Aliçavuşoğlu, “Daha ‘İyi’ Demlenmiş Resimler”, *Cumhuriyet*, 4 Mart 1999, s. 14.

³⁴¹⁷ Ali Akay, “Dış ve İç Gerçeklik Arasında”, *Cumhuriyet*, 17 Mart 1999, s. 14.

³⁴¹⁸ Levent Çalıkoğlu, “Bir Ressam ve Bir Deve?”, *Milliyet Sanat*, 452, İstanbul 1999c, s. 40.

³⁴¹⁹ Anonim, “Mart ’99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 245, İstanbul 1999e, s. 96.

³⁴²⁰ Ö. Eroğlu, *agm*.

Özsezgin, bir Balkan göçmeni olan Ömer Kaleşi'nin serginin Balkanlar'daki savaş ortamının gündemde olduğu bir döneme denk gelmesine dikkat çeker. Sanatçının dramatik anlatımının altını çizer. Özsezgin'e göre, Kaleşi'nin kırk yıla yakın bir dönemini kapsayan sergi, sanatçının gelişim evresini görebilmek açısından önem kazanır. İnsan başları ile natüremort öğelerinin bir araya getirildiği son dönem çalışmalarında Kaleşi'ye özgü hicivsel anlatım “*nesne – canlı varlık alegorisi*” içerir. İnsan çehrelerinin belirsizleştirilerek dışavurumcu bir anlatıma yöneldiği portrelerinde ise Balkan dramına ilişkin evrensel ve güncel göndermeler yer alır.³⁴²¹

Habip Aydoğdu'nun yeni resim sergisi, 3 Mart – 24 Mart 1999 tarihlerinde Garanti Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³⁴²² Özkan Eroğlu, sergiye ilişkin incelemesinde sanatçının düzlem ve dokuya dayalı üslup yapısına odaklanır. Aydoğdu'nun Wols gibi Batı'daki ikinci kuşak dışavurumcu sanatçıların biçimsel disiplinlerine yönelik ilgisine karşın biçim, düzlem gibi plastik unsurlara dayalı ilişkilerdeki “*kararsızlığından*” dolayı “*benci bir senteze*” ulaştığı yorumunda bulunur.³⁴²³ Levent Çalıkoğlu, Aydoğdu'nun çalışmalarında “*tuval uzamının kendi bütünlüğü içinde geçerli olan, olmazsa olmaz koşulların denendiği bir çatışma alanı*” olarak niteler. Sanatçının “*yüzey ve plastite ressamı*” olarak değerlendirildiği yorumlara katıldığını söyler. Aydoğdu'nun eserlerindeki güçlü renk tonlamaları içerisinde biçimsel oluşumların, sanatçının içerikten ziyade biçime önem verdiğini gösterdiği görüşündedir. Formal anlamda tekrara düşme tehlikesine dikkat çeken Çalıkoğlu, sanatçının “*yaşamı kavrayış meselesi*” özgün olduğu sürece bu kaygının aşılabileceği değerlendirmesinde bulunur.³⁴²⁴

Zekai Ormancı'nın 2 Mart – 4 Nisan 1999 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi'ndeki açılır.³⁴²⁵ Esra Aliçavuşoğlu, Zekai Ormancı'nın “*basılı imgelerden yola çıkarak*” baskı oluşturduğu eserlerinde, doğadaki görünümlerin izleyici üzerindeki yabancılaştırıcı etkisine odaklandığını belirtir. Aliçavuşoğlu'na göre, Ormancı'nın eserlerinde günlük sıradan nesnelere parçalanmış görünümleri, “*nesne ile tüm bağları koparılarak*” yeniden kurgulanır. Bu süreçte anlamı kendisine içkin “*kapalı organik bir bütünlük*”

³⁴²¹ Kaya Özsezgin, “Değişimselliğin Türü ve Önemi Konusunda”, *Milliyet Sanat*, 454, İstanbul 1999c, s. 43.

³⁴²² Anonim, *agm. (1999e)*, s. 95.

³⁴²³ Ö. Eroğlu, *agm. (1999b)*, s. 66.

³⁴²⁴ L. Çalıkoğlu, *agm (1999c)*, s. 42.

³⁴²⁵ Anonim, *agm. (1999e)*, s. 95.

ortaya çıkar.³⁴²⁶ Özkan Eroğlu ise sanatçının Türk plastik sanatlarında “*fazlaca görünmeyen bir değişime yöneldiğini*” iddia eder. Eroğlu, Zekai Ormancı’nın son resimleri ile ilgili yapabileceği en önemli saptamanın “*bilimkurgu atmosferi*” içermeleri olduğunu söyler. Sanatçının akademik temelli eğitimi ile çağdaş dünya sanatına içkin gelişmeleri bir araya getirdiğini vurgular. Soyut sanat olgusunu, özgün bir tutum içerisinde sürdürdüğüne dikkat çeker. Özkan Eroğlu’na göre, Zekai Ormancı’nın eserlerinin hazırlık aşamasında, renkli kağıtları keserek ya da elle kopararak bir nevi eskiz olarak tasarlaması, hayal gücü açısından bilimkurgu ile ortak bir yaklaşımdır. Biçim – espas ilişkileri ve resimsel öğelerin kütle yapılarında ise modern ve çağdaş kurgular öne çıkar. Resimlerinde “dinamizm, ritim, espas, renk kontrastları, hacim, çokluk içinde birlik ve birlik içinde çokluk” gibi unsurlar, kompozisyonların temel bileşkesini oluşturur.³⁴²⁷

Ayşegül İzer Draşan’ın kişisel sergisi, 5 Mart – 7 Nisan 1999 tarihlerinde Ankara Siyah – Beyaz Sanat Galerisi’nde açılır. Mustafa Ziyalan, sanatçının eserlerinde yüzey olgusuna önem verdiğiine dikkat çeker. Draşan’ın çalışmalarında derinliğin, yüzey düzenlemelerinden kaynaklandığını belirten Ziyalan, sanatçının boşluğun içerisine yerleştirdiği kaligrafik etkileşimli motiflerin derinlik duygusunu pekiştirdiğini gözlemler. Tuval yüzeylerinde Antoni Tapies’in eserlerini çağrıştıran vidalar, perçinler, tozlu ve patine alanları vurgular. Ziyalan’a göre Draşan’ın çalışmalarının temel karakteri simetri, kaligrafî, yıldız gibi öğelerin yanı sıra ikonografî, tipografî ve fotografik görüntülerin birleşiminden oluşur. Resimlerde yer alan eski yazılar, anlamlarından soyutlanarak görsel imgeye indirgenir. Ziyalan, sanatçının eserlerini Cumhuriyet öncesi Türk sanatı ile özgün bir hesaplaşma olarak niteler. Sanatçının eserlerinde, Paul Klee, Joan Miro, grafiti, aksiyon resmi ve Art Brut gibi zengin etkileşimlerin yer aldığı değerlendirilmesinde bulunur.³⁴²⁸ Leyla Ersin Ekmekçiler’e göre Ayşekül İzer Draşan’ın çalışmaları “*duyusal olandan imgesel bir dünyaya*” yöneliş gösterir. “*Düşsel pasajlar*” halinde birer fotoğraf karesi gibi biçimlendirilen görüntülerle örtüşen soyut mekânlar iç içe geçer. Klasik Batı resmindeki “*velatura*” etkileri tipografik ve kaligrafik dokular ile elde edilir. Biçimler ve kaligrafik dokular,

³⁴²⁶ Esra Aliçavuşoğlu, “Resim Kendini İfade Etmeli,” *Cumhuriyet*, 25 Mart 1999, s. 15.

³⁴²⁷ Ö. Eroğlu, *agm. (1999b)*, s. 67.

³⁴²⁸ Mustafa Ziyalan, “Eskilin ve Çağcılın İzinde”, *Sanat Çevresi*, 245, s. 24-26.

resim yüzeyinde bir bütünlüğe ulaşır. Figürün fotografik yerleşimi ve imgeler arasında “kopukluk” zaman kavramını çağırıştırır.³⁴²⁹

İbrahim Örs’ün son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 9 Mart – 9 Nisan 1999’da Ankara Galerî Arda’da açılır. Kaya Özsezgin, İbrahim Örs’ün sanatsal gelişimini iki evre içerisinde ele alır. 1980’li yıllara dek toplumsal eleştiri bağlamında hicivsel temaların öne çıktığını belirtir. Bu eserlerinde, hicivsel öğeleri “kesinleşmiş çizgi ve renk elemanları” ile dengelediğini vurgular. 1990’lı yıllara yaklaştıkça hiciv ve mizahi öğeleri sınırlandırarak yeni bir içeriğe doğru yöneldiğini söyler. Barok döneme özgü ışık – kontrast yaklaşımları ve “yongalanmış renk parçaları” ile güçlendirilen kompozisyonlarında figürleri resimsel mekân içerisinde gizlediğine dikkat çeker. Özsezgin’e göre, son dönem çalışmalarını da kapsayan bu yaklaşımlara simgesel bir anlatım eşlik eder. İlk bakışta içerik ile ilişkili görünmeyen figürler ise psikolojik ve sembolik boyutları ile öne çıkar.³⁴³⁰

Bahar Kocaman’ın “Figürler” adlı resim sergisi, 11 Mart – 3 Nisan 1999 tarihlerinde Urart Sanat Galerisi’nde açılır. Aynı zamanda Kocaman’ın yedinci kişisel sergisi olan “Figürler”de, sanatçının 1998-1999 tarihli çalışmaları teşhir edilir.³⁴³¹ Cavit Mukaddes, Bahar Kocaman’ın genç kuşak Türk ressamaları içerisinde özgün bir yere sahip olduğunu belirtir. Eserlerinin soyut ve kavramsal doğası nedeniyle izleyici deneyimi açısından bazı zorluklar içerdiğini düşünür. Sanatçının son dönem çalışmalarında, anlatımcı söylemlere duyarlı bir yaklaşımın “özgün görsel niteliklerini” bulur. Ön planda figür silüetlerinin, insanlığın binlerce yıllık varoluş durumlarını temsil ettiğini düşünür. Silüet formunda gövdelerin herhangi bir cinsel kimliğe atıfta bulunmaksızın içsel değerleri ile ön planda olduğunu vurgular. Büyük boyutlu lekelerin fovcu yapısına dikkat çeker.³⁴³²

Bilgehan Uzuner’in çalışmalarından oluşan sergisi, 23 Mart – 28 Nisan 1999 tarihlerinde PG Art Gallery’de açılır.³⁴³³ Levent Çalikoğlu, Bilgehan Uzuner’in çalışmalarında baskı tekniklerinin olanaklarını zorlayan müdahaleler ile görüntüyü ve kullandığı malzemeyi “başkalaştırarak” yeni anlatım olanaklarını keşfettiğini belirtir.

³⁴²⁹ Leyla Ersin Ekmekçiler, “Ayşegül İzer’in Son Sergisi Üzerine Düşünceler”, *Sanat Çevresi*, 246, İstanbul 1999, s. 24-25.

³⁴³⁰ Kaya Özsezgin, “Düne ve Bugüne Dair”, *Milliyet Sanat*, 453, İstanbul 1999d, s. 43-44.

³⁴³¹ Anonim, “Sergi Urart’ta”, *Sanat Çevresi*, 245, İstanbul 1999, s. 28.

³⁴³² Cavit Mukaddes, “Bahar Kocaman’ın Figürleri”, *Sanat Çevresi*, 245, İstanbul 1999, s. 28-29.

³⁴³³ Anonim, “Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 22 Mart 1999, s. 12.

Sergide yer alan eserlerin “geleneksel veriler ile organik bağlar kurduğunu” düşünür. Çalıkoğlu’na göre Uzuner’in eserlerindeki “*başkalaşım*” arzusu ve organik yapı, sanayi üretiminin getirdiği statik ve donuk bir yaşama karşıtlık içerir. Üst üste bindirilmiş, arkaik bir dokuya sahip yüzey alanlarında oluşturduğu biçimler, Anadolu’nun tarihsel mimari strüktürünü çağrıştırır. Özel yapım kâğıt üzerine çalıştığı fantastik yaratıklar içeren resimleri ise yeni bir biçimsel yönelişin ilk örnekleri olarak sergide yer alır.³⁴³⁴

Güler Karaca’nın yeni sergisi, 5 Nisan – 19 Nisan 1999’da İstanbul Deniz Müzesi Sanat Galerisi’nde açılır. Ümit Gezgin, Güler Karaca’yı “*paranın ressamı olmuş kişilerden*” daha sanatsal ve samimi bir noktada konumlandırır. Sanatçının natüremortlarında duru bir ifadeciliğin ön planda olduğunu belirtir. Gökhan Anlağan ve Zühal Kösele’ın atölyelerinde eğitim gören sanatçının, bu ressamların etkilerini özgün bir senteze ulaştırdığını düşünür. Resimlerindeki “*sıcak, samimi*” renklerin zorlanmadan, anlatımcı ve lirik bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Renk ve biçimlerindeki samimiyete dikkat çeken Ümit Gezgin, Güler Karaca’nın yer yer figürün görüldüğü eserlerindeki kompozisyon bütünlüğünü takdir eder.³⁴³⁵

Mustafa Şener’in kişisel resim sergisi, 5 Nisan – 28 Nisan 1999’da İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi’nde düzenlenir.³⁴³⁶ Sungu Çapan, Amsterdam’da yaşayan Mustafa Şener’in kendisinden beklenen “*egzotik bir kültürün aktarmacısı rolünü*” reddederek Doğu ve Batı kültürlerinin etkilerini taşıyan lirik ve soyut bir üsluba yöneldiğini belirtir. Çapan’a göre Mustafa Şener resmi, soyut dışavurumcu ve yeni dışavurumculuk çerçevesinde değerlendirilebilir. Resimlerinden anlatımcılıktan ve nesnel görünümlerden kaçınan Şener, salt biçimsel, öznel bir anlayışa sahiptir. Sanatçının, önceden tasarlanmaksızın “*şimdi*” kavramı çerçevesinde ürettiği resimlerinde canlı renkler, kontrast ilişkiler, spontane ve duygusal bir ifadecilik ile dinamik bir resim anlayışı öne çıkar.³⁴³⁷

Nurseren Yurtman’ın kişisel sergisi, 5 Nisan – 17 Nisan 1999’da Ankara Türk – Amerikan Derneği salonlarında açılır. Ümit Gezgin, Nurseren Yurtman’ın eserlerinde sanatsal ve entelektüel tavrın birlikteliğine dikkat çeker. Sanatçının eserlerinde öznel bir

³⁴³⁴ Levent Çalıkoğlu, “Mart Ayından Nisan Ayına Kalanlar”, *Milliyet Sanat*, 454, İstanbul 1999d, s. 39-40.

³⁴³⁵ Ümit Gezgin, “Güler Karaca’da Pentürel Duyarlılık”, *Sanat Çevresi*, 246, İstanbul 1999, s. 25-27.

³⁴³⁶ Anonim, “Nisan ’97 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 246, İstanbul 1999f, s. 96.

³⁴³⁷ Sungu Şener, “Kaosa Karşı Savaşım”, *Cumhuriyet*, 28 Nisan 1999, s. 14.

yaklaşımın eşlik ettiği entelektüel bir kavrama güdüsünün öne çıktığını düşünür. Gezgin'e göre Nurseren Yurtman'ın çalışmaları “hiçbir zaman kavramsal veya yoğun psikik estetiğin ukalalık sınırlarına ulaşmadan”, ölçülü ve düşünsel bir birikimi temsil eder. Natürmortlarında, hocası Sabri Berkel'in etkileriyle, “kurgulanmış, yapay bir doğa gerçekliğini” konu edinir. Kolaj tekniğindeki natürmort çalışmalarında resmin tüm klasik unsurlarını ustalıkla uyguladığına dikkat çeker. Portrelerinde ise pastel tonların ve öznel yargılar ön plandadır. Ümit Gezgin, Yurtman'ın çalışmalarında, sanatçının “kendi varoluşunu anlamlandırılan bir özgünlüğe” sahip olduğu yorumunda bulunur.³⁴³⁸

Can Göknil'in “Büyünün Büyüsü” sergisi, 6 Nisan – 6 Mayıs 1999 tarihlerinde Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³⁴³⁹ Sergide yer alan eserler, “muska” kavramı çerçevesinde çeşitli kültürlere ilişkin içerik ve biçimlere odaklanır.³⁴⁴⁰ Murat Ural, Can Göknil'in çalışmalarında muska kavramına odaklanarak, binlerce yıllık bir olgunun ardındaki insancıl boyutu yakalamayı hedeflediğini belirtir. Farklı kültür ve tarihi dönemlerden hareketle ele aldığı muskaların, “düşsel dünyalara inanıp umut bağlayan insanların” çelişkilerini ortaya koyduğunu düşünür. Anzu Efsanesi, Firdevsi'nin “Davetnâmes”i, İslamiyet ve Mezapotamya'nın büyü inanışları gibi zengin bir tarihsel perspektifte ele alınan konuların çağdaş bir yorum ile yeni biçimlere kavuştuğunu vurgular. Murat Ural'a göre Can Göknil, tarihi kaynaklardaki figür ve biçimlerin şematik düzenlemelerine karşı zengin bir figüratif anlatıma başvurarak eski ile yeni arasındaki gerilime dikkat çeker. Akrilik boyanın yanı sıra altın varak, kurşun gibi malzemeler ile tarihsel referanslara başvurur. Pastel renklerin tercih edilmesi ise düşsel bir atmosfer oluşturur. Murat Ural, Göknil'in eserlerini güncel bir mitolojiye ulaşma çabası olarak yorumlar.³⁴⁴¹

Türkan Torumtay'ın resim sergisi, 7 Nisan – 21 Nisan 1999'da Türkiye İş Bankası Kızılay Sanat Galerisi'nde açılır. Adnan Turani, öğrencisi Türkan Torumtay'ın resimlerinde, sanatçının “düşünceli tedbirli, akıllı” kişiliğinin yanı sıra öğrenme kapasitesini takdir eder. Sergide yer alan çalışmaların, öğrenciliği süresince aldığı eğitimlerden kazandığı sanatsal birikimi ifade ettiğini belirtir. Adnan Turani,

³⁴³⁸ Ümit Gezgin, “Nurseren Yurtman'da Pentüre İçten ve Entelektüel Yaklaşım”, *Sanat Çevresi*, 246, İstanbul 1999, s. 34-36.

³⁴³⁹ Anonim, “Haftanın Sanat Çizelgesi”, *Cumhuriyet*, 5 Nisan 1999, s. 12.

³⁴⁴⁰ Anonim, *agm. (1999d)*, s. 73.

³⁴⁴¹ Murat Ural, “Can Göknil'in Büyülü Dünyası: Muskalar Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 454, İstanbul 1999, s. 20-21.

Torumtay'ın Datça peyzajları, natürmort çalışmaları ve anonim portrelerinde renköl bir anlayışı benimsediğini vurgular. Figüratif yaklaşımlarında kendine özgü bir kompozisyon ve biçimlenme anlayışına sahip olduğuna dikkat çeker. Sergide yer alan eserleri “*etkileyici*” olarak niteler.³⁴⁴²

Önder Ergün'ün son dönem çalışmaları, 7 Nisan – 6 Mayıs 1999 tarihlerinde Galeri Pi Artworks'de sergilenir. Sema Olgaç Oral, Önder Ergün'ün soyut anlatımlı eserlerinde deniz temasına odaklandığını belirtir. Sanatçının “*anlık olanı yakalamaya çalıştığı*” resimlerinde, soyut alanların fraktal geometrik oluşumlar ile bütünlüklü bir yapıya ulaştığını gözlemler. Çoğunlukla mavi rengin hâkimiyetindeki monokrom resimlerin, sanatçının iç dünyasını temsil ettiğini düşünür. Sema Olgaç Oral'a göre Ergün'ün resimleri, “*sıradan deniz resimleri*” olmakla birlikte “*durgun denizin üzerindeki ışıltıların birbirine geçişlerindeki*” ince yaklaşımları ile dekoratif bir anlayıştan uzaklaşarak bütünlüklü bir anlatıma dönüşür. Önder Ergün'ün çalışmaları “*teknolojinin geliştirdiği silahların gölgesinde insana huzuru ve doğayı anımsatan*” yalınlıkları ile takdire değerdir.³⁴⁴³

Sema Şahin'in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 10 Nisan – 30 Nisan 1999'da Neyran Sanat Galerisi'nde düzenlenir.³⁴⁴⁴ Özkan Eroğlu, sergiye ilişkin incelemesinde, soyut resmin “duyarlılık ve bazı teknik becerileri” zorunlu olarak talep ettiğini belirtir. Bu bağlamda, Sema Şahin'in yetkinliğini takdir eder. Eroğlu'na göre Şahin'in eserlerinde “*boyanın gücünden çok boyasal hareketi sorgulama*” kaygısı öne çıkar. Yazar, “*salınım*” olarak nitelediği fırça hareketlerinin volüm ve şiirsel duyarlılığına dikkat çeker. Çeşitli karşıtlıklar içeren kompozisyonlarında uyumlu renk yapısını vurgular. Sanatçıya soyut sanatın “*dekoratifleşme*” tehlikesine karşı titiz düşünceler geliştirmesini salık verir.³⁴⁴⁵

Utku Varlık'ın yeni sergisi 30 Nisan – 22 Mayıs 1999 tarihlerinde Ankara Galeri Nev'de açılır. Kaya Özsezgin, sergiye ilişkin incelemesinde, Utku Varlık'ın “*imgeselliğin dışlandığı bir dönemde*”, simgeler ve alegoriler üzerine kurulu eserleri ile çağdaş bir romantizm üzerinde ısrarcı olmasını takdir eder. Sanatçının imgesel yaklaşımlarında insan varlığının özüne ilişkin değişmeyen değerlere atıfta bulunduğunu

³⁴⁴² Adnan Turani, “Türkan Torumtay'ın Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 246, İstanbul 1999, s. 38-39.

³⁴⁴³ Sema Olgaç Oral, “Önder Ergün ve Denizi'i”, *Sanat Çevresi*, 247, İstanbul 1999, s. 66-67.

³⁴⁴⁴ Anonim, *agm. (199f)*, s. 96.

³⁴⁴⁵ Özkan Eroğlu, “Soyut Şiirsellik Yolunda”, *Sanat Çevresi*, 246, İstanbul 1999c, s. 74.

belirtir. Sergide yer alan son dönem çalışmalarında, gece temasına odaklandığına dikkat çeker. Özsezgin, gece kavramının, “*düşüncenin bütün tortularından arındığı*” ve bilinçdışının devreye girdiği bir zaman dilimi olarak düş, sancı, karabasan gibi pek çok olguyu içerdiğine dikkat çeker. Utku Varlık’ın çalışmalarında bulunan geçişler, bulanık imgeler ve düşsel atmosferin bu kavramları güçlü bir biçimde karşıladığını gözlemler. Yağlıboya ve tempera ile karışık teknikteki uygulamaların temayı pekiştirdiğini belirtir. Utku Varlık’ın eserlerini “*düşselliğin ve imgeselliğin sınır tanımayan denizlerinde kulaç atmak*” sözleri ile yorumlar.³⁴⁴⁶

Levent Çalikoğlu, 1999 yılı Nisan ayında İstanbul’da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Can Tatlıparmak’ın 6 Nisan – 28 Nisan 1999 tarihlerinde Akademililer Sanat Galerisi’nde açılan sergisine³⁴⁴⁷ ilişkin değerlendirmesinde, eserlerinde kendi yaşamlarına odaklanan sanatçıların oluşturduğu geleneği irdeler. Cihat Burak ve Burhan Uygur’un ikonik örneklerini verdiği öznel yaklaşımlarda, tema ya da konu ne olursa olsun arka planda sanatçıların biyografik öykülerine atıflar bulunduğu dikkat çeker. Can Tatlıparmak’ı, söz konusu geleneğin takipçisi olarak niteler. Detaycı ve öznel bir anlatımın ön planda olduğu çalışmalarında Jean Dubuffet’den Cobra Grubu’na, Burhan Uygur’dan Alman ekspresyonizmine dek çeşitli etkileşimlerin yer aldığını gözlemler. Sanatçının düşsel ve kapalı bir anlatım içerisinde yeni biçimsel arayışlarını takdir eder. Levent Çalikoğlu’nun incelediği bir başka etkinlik, Nuri Abaç’ın 6 Nisan – 30 Nisan 1999 tarihlerinde Emlak Sanat Galerisi’nde düzenlenen retrospektif sergisidir.³⁴⁴⁸ Çalikoğlu’nda göre Abaç, gözleme dayalı biçim – sentez yorumları ile geleneksel kaynaklardan içtenlikle yararlanır. Gölge oyunları, Karagöz ve Hacivat gibi tarihsel figürleri çağrıştıran “*düşsel kahramanların*” yer aldığı fantastik mekânlardaki resimlerinde masalsi atmosfer öne çıkar. Sıradan gündelik yaşamın insanlarını konu edindiği çalışmalarındaki olay örgüleri tramvay, otobüs gibi hareketli mekânlar içerisinde kurgulanır. Levent Çalikoğlu, Neşe Erdok’un 8 Nisan – 29 Nisan 1999 tarihleri arasında Evin Sanat Galerisi’nde açılan sergisine³⁴⁴⁹ ise sanatçı ve modelleri arasındaki ilişkiyi vurgular. Çalikoğlu’na göre Erdok’un Beyoğlu’nda gözlemediği çocuk figürleri, sanatçının gözlem gücü kadar “*içselleştirdiği*” duygusal süreçleri de temsil eder. Neşe Erdok’un çalışmaları bir yandan sosyal gerçekliğe işaret

³⁴⁴⁶ Kaya Özsezgin, “İmgenin Halleri”, *Milliyet Sanat*, 457, İstanbul 1999e, s. 43.

³⁴⁴⁷ Anonim, *agm. (1999f)*, s. 94.

³⁴⁴⁸ Anonim, *agm. (1999f)*, s. 95.

³⁴⁴⁹ Anonim, *agm. (1999d)*, s. 70.

ederken, aynı zamanda sanatçının lirik ve iyimser dünya görüşünü yansıtır. Serpil Akyıl'ın yeni çalışmaları, 10 Nisan – 11 Mayıs 1999 tarihleri arasında Galeri İki Maymun'da açılır.³⁴⁵⁰ Çalikoğlu, Serpil Akyıl'ın son dönem çalışmalarında alışıldık mitolojik içerikler yerine otobiyografi değerler taşıyan temalar ile kavramsal bir boyuta yöneldiği görüşündedir. Cavit Atmaca'nın son dönem çalışmalarından oluşan sergisi ise 28 Nisan – 18 Mayıs 1999 tarihlerinde Antik Sanat Galerisi'nde gerçekleşir.³⁴⁵¹ Çalikoğlu'na göre Atmaca'nın çalışmaları ekspresyonist bir yön içermekle birlikte, çoğunlukla boya ve fırça hareketlerinin uyumuna dayalı bir biçimsel dili tercih eder. Çeşitli kent görünümünü ele aldığı çalışmalarında, figürler daima bir eylem anında ve coşkulu bir yaşam sevinci içerisinde gösterilir.³⁴⁵²

Kaya Özsezgin, 1999 yılı Nisan ayında Ankara'da açılan çeşitli sergiler hakkında bir yazı kaleme alır. Sabahattin Şen'in Halkbank Sanat Galerisi'ndeki yeni sergisinde yer alan eserlerin aksiyon resminin bir uzantısı olarak boya akıtmaları çerçevesinde devinim, akışkanlık, süreklilik gibi olguların yer aldığı “özgür bir çalışma biçimi” olarak yorumlar. Osman Zeki Oral'ın eski ve yeni eserlerini içeren Helikon Sanat Galerisi'ndeki sergisinde ise peyzajlarının yanı sıra son dönemlerde yoğunlaştığı natürmort çalışmalarının yer aldığını gözlemler. Yeni çalışmalarını Siyah – Beyaz Galerisi'nde sergileyen Alev Ermiş Mavitan'ın “*çağdaşlık olgusunun Türkiye'ye özgü yönünü, kadın imajını somutlaştıran bir kararlılık ile ortaya koyduğu*” değerlendirmesinde bulunur. Sergide yer alan eserlerin, yabancılaşma ve insanlar arasındaki yapay ilişkilere odaklandığını söyler.³⁴⁵³

Kemal Güzel'in son dönem çalışmalarından oluşan sergisi, 5 Mayıs – 25 Mayıs 1999 tarihlerinde Tuğray Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Ümit Gezgin, Kemal Güzel'in eserlerini “*şiirle ve şiirsel bir duyumsama estetiğiyle var olan resimler*” sözleriyle niteler. Sanatçının eserlerinde, lirik anlatım ve samimi ifadelerin öne çıktığını söyler. Natürmort çalışmalarında renk ve düzen endişelerinin yanı sıra “*mistik duyumsayışı*” görmenin mümkün olduğunu belirtir. Ümit Gezgin'e göre Kemal Güzel'in resimleri

³⁴⁵⁰ Anonim, *agm. (1999d)*, s. 71.

³⁴⁵¹ Anonim, *agm. (1999d)*, s. 68.

³⁴⁵² Levent Çalikoğlu, “Gözlem, Sanatçının Her Şeyi Midir?”, *Milliyet Sanat*, 455, *Milliyet Sanat*, İstanbul 1999e, s. 38-40.

³⁴⁵³ Kaya Özsezgin, “Malzeme – Üslup Bağlantıları ve Sanatını Sahiplenme Olgusu”, *Milliyet Sanat*, 455, *Milliyet Sanat*, İstanbul 1999f, s. 41-43.

“doğa odaklı bir iç gerçekliğin” ekspresyonist ve lirik bir anlatımla ifade edilmesine dayanır.³⁴⁵⁴

Oktay Anılanmert'in yeni resim sergisi 6 Mayıs – 31 Mayıs 1999 tarihinde Tem Sanat Galerisi'nde açılır.³⁴⁵⁵ Ali Akay, sergiye ilişkin incelemesinde, Anılanmert'in resimlerinin klasik figüratif yapının ötesinde bir anlayış içerdiğine dikkat çeker. Resimlerde, denizin içerisinde kütleli sınırlarını kaybetmeyen ve yansıma yapmayan beden parçaları ile balık imgelerin birleştiğini aktarır. Figürlerin birleşim süreçlerinin ve hareketlerinin belirsiz mekânlarda gerçekleştiğini belirten Akay, zaman faktörünün devreye girmesiyle figürlerin “yersiz yurtsuzlaştırıldığını” düşünür. Nesnelere ve figürler arasındaki etkileşimlerin “hiyerarşisiz” bir düzende gerçekleştiğini vurgular. Ali Akay'a göre Oktay Anılanmert'in resimlerindeki balık – insan ilişkisi, “balıkların insan tarafından ezildiği” fikrini içeren ekolojik bir bakış açısını yansıtır. Parçalanmış insan figürleri, insanın “ezen ve nesnelleştiren” tavırlarının aynı zamanda kendisine verdiği zararı temsil eder. Bu bağlamda sergi, Oktay Anılanmert'in hümanist temelli “siyasi perspektifini” yansıtır. Ezen, ezilen ve özgürlük arasındaki ilişkiler insan bedenleri ve balık metaforu içerisinde eleştirel bir çerçevede irdelenir.³⁴⁵⁶

Temür Köran, son dönem çalışmalarını 6 Mayıs – 27 Mayıs 1999 tarihlerinde Evin Sanat Galerisi'nde sergiler.³⁴⁵⁷ Levent Çalıkoğlu, Temür Köran'ın eserlerinde iki kere tekrar eden imgelere odaklanır. İlk bakışta aslından hiçbir farkı olmayan tekrar etmiş imgenin “öteki” kavramını imlediğini ya da bir kişilik bölünmesini temsil edebileceğini düşünür. Jean Baudrillard'ın son dönemlerdeki “simulakr” ve “klon” tartışmalarını anımsatan Çalıkoğlu, Köran'ın 1996 tarihli çalışmalarında nesne tekrarları olması nedeniyle Baurillard'ın düşünceleri ile eserler arasında açık bir ilişki kuramaz. Çalıkoğlu'na göre tekrar eden figürler, her şeyden önce resmin görsel yanını zenginleştirmesi ve kurgunun ana eksinini oluşturması açısından biçimsel bağlamda önem kazanır. Temür Köran'ın tekrarlayan imgeleri, normatif ölçülerde bir hikâye

³⁴⁵⁴ Ümit Gezgin, “Kemal Güzel Resminde Sevgiyle Varolan Coşku”, *Sanat Çevresi*, 247, İstanbul 1999, s. 40-41.

³⁴⁵⁵ Anonim, “Mayıs '99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 247, İstanbul 1999g, s. 95.

³⁴⁵⁶ Ali Akay, “Oktay Anılanmert'in Başka Dünyası”, *Cumhuriyet*, 30 Mayıs 1999, s. 14.

³⁴⁵⁷ Anonim, *agm. (1999g)*, s. 94.

anlatmaya dayalı olmadıkları için kolaylıkla çözülemeyecek gizemli anlamlar içerisinde kalır.³⁴⁵⁸

Nur Ataibiş'in yeni çalışmalarından oluşan sergisi, 11 Mayıs – 31 Mayıs 1999 tarihlerinde Kare Sanat Galerisi'nde oluşur. Özkan Eroğlu, Ataibiş'in çalışmalarının “an” kavramı ile ilişkili olarak kurgulandığını belirtir. Sergide yer alan çalışmaları belirli bir anın izlerini taşıması açısından “belge” olarak niteler. Sanatçının eserlerinde spontane süreçlerin ön planda olduğuna söyler. Akıtma, damlatma gibi teknikler ile karışık malzeme kullandığı çalışmalarını “aksiyon resminin sınırları içerisinde” tanımlar. Eroğlu'na göre Nur Ataibiş'in çoğu resminde yüzeyler vurgulanır. Renkler aracılığı ile oluşturulan “kütleleşmeler” ile espasa yönelimi sorgular. Özkan Eroğlu, sanatçının insan figürlerine dayanan, amorf ve fantastik vurgular içeren desenleri ile büyük boyutlu kompozisyonları arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Nur Ataibiş'in eserlerinde psikolojik boyutun altını çizer.³⁴⁵⁹

Mustafa Cambazoğlu'nun 1982-1999 yıllarını kapsayan çalışmaları, 17 Mayıs – 31 Mayıs 1999 tarihlerinde Cemal Reşit Rey Sergi Salonu'nda açılır. Fethiye Erbay, Mustafa Cambazoğlu'nun matematik, enformatik, ekonomik gibi alanlardaki ihtisasına dikkat çekerek sanatçının analitik ve insan yaşamına ilişkin gözlem gücünü vurgular. 1980'li yıllarda üretilmiş çalışmalarında mekân – özne ikilemini sorguladığını belirtir. Son dönem eserlerinde ise figür ve mekân uyumuna yöneldiği kendine özgü yeni bir kurgu anlayışına ulaştığını gözlemler. Erbay'a göre Mustafa Cambazoğlu'nun eserlerinde figüratif anlayış öne çıkar. Kütleli bir yığın olarak deforme edilmiş bina görünümleri, teknoloji toplumu içerisinde doğadan uzaklaşmayı temsil eder.³⁴⁶⁰

Kayıhan Keskinok'un rahatsızlığı nedeniyle birkaç ay gecikme ile açılan “99'a Az Kala” sergisi, 21 Mayıs – 15 Haziran 1999 tarihlerinde Ankara Turkuvaaz Sanat Galerisi'nde düzenlenir. Kaya Özsezgin, sergide, Kayıhan Keskinok'un yakın dostu olan şair Tahsin Saraç'ın onuncu ölüm yıldönümü nedeniyle çeşitli şiirlerine atıf ve göndermelerin yer aldığını belirtir. Kayıhan Keskinok'un kompozisyonlarında yer alan genç kadın ve erkek figürlerinin at, boğa gibi imgeler ile birleşerek “diri bir yaşam

³⁴⁵⁸ Levent Çalıkoğlu, “Süper Hafriyat İş Başında”, *Milliyet Sanat*, *Milliyet Sanat*, 457, İstanbul 1999f, s. 41.

³⁴⁵⁹ Özkan Eroğlu, “Spontane Belgeler ve Nur Ataibiş”, *Sanat Çevresi*, 247, İstanbul 1999d, s. 46-48.

³⁴⁶⁰ Fethiye Erbay, “Mustafa Cambazoğlu'nun Tuvallerindeki Yansımalar”, *Sanat Çevresi*, 249, İstanbul 1999, s. 80-81.

ikonografisiyle” bütünleştiğini gözlemler. Kayıhan Keskinok’un lirik bir anlatım çerçevesinde şekillenmiş resimlerdeki sembolik çağrışımların, Tahsin Saraç’ın şiirleri ile ilişkisine dikkat çeker. Keskinok’un yeni bir kâğıt türü üzerine çalışmaya başladığını vurgulayan Özsezgin, bu sayede figürlerin gerçekçi ve devingen bir niteliğe ulaştığı görüşündedir.³⁴⁶¹

Tülay Tura Börtece’nin yeni sergisi, 26 Mayıs – 26 Haziran 1999 tarihlerinde Aksanat Kültür Merkezi’nde gerçekleşir. Levent Çalikoğlu, çağdaş dünyanın kaotik yapısı ile sanatçılar arasındaki öz ve biçime dayalı ilişkiye dikkat çeker. Tülay Tura Börtece’nin kaos kavrayışını tamamen belirsizliğin ötesinde “*gizliden gizliye duyumsanan bir süreci*” içerdiğini belirtir. Resimlerindeki biçim ve içerik ilişkilerinin soyut resmin tüm niteliklerini temsil etmekle birlikte “*boşlukta kaybolmayan, dünyadaki konumunun bilincinde olan bir ruhun*” süzgecinden geçerek yansıdığını vurgular. Çalikoğlu’na göre “*mantıksal bir sezinleniş ile coşkulu bir arınma anının*” iç içe geçtiği resimlerde renk kullanımı “*özü*” ifade eder. Kırmızı rengin yoğun ve şiddetli kullanımına kontrast bir ilişkiyle bağlanan mavi rengin sağladığı tutarlı bütünlüğü “*yetkin bir plastik biçimleniş*” olarak yorumlar.³⁴⁶²

Elif Ayiter’in yeni resim sergisi, 26 Mayıs – 11 Haziran 1999 tarihlerinde Ankara Galerî Nev’de düzenlenir.³⁴⁶³ Kaya Özsezgin, “*sanal zaman resimleri*” olarak vurguladığı çalışmalarda, bilgisayardan alınan çıktıların yan yana ya da üst üste getirilerek düzenlendiği kompozisyonların kurgusal niteliklerine dikkat çeker. Eserlerin Saatli Maarif Takvimi’nde geçen “*koz kavuran fırtınası, bevarin rüzgarları, çaylak fırtınası, kızıl erik*” gibi fırtına isimlerine göre düzenlendiğini belirtir. Özsezgin’e göre kendi içlerinde özgün bir dizi oluşturan resim serileri, kültüre yöneltilmiş “*incelikli bir hiciv, görsel bir parodidir.*” Tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya ile desteklenen resimlerde “sanal” vurgular hicivsel yapıyı derinleştirir. Kaya Özsezgin, Elif Ayiter’in eserlerinde halk kültürü ile açıklanabilecek “*şifreli dili*”, Nietzsche’nin sanatçı duyularının aşırı keskinliğinden kaynaklanan kapalı dil yapısı düşüncesi ile ilişkilendirir.³⁴⁶⁴

³⁴⁶¹ Kaya Özsezgin, “Dize Olarak Resim, Resim Olarak Dize”, *Milliyet Sanat*, 458, İstanbul 1999g, s. 42-43.

³⁴⁶² Levent Çalikoğlu, “Kaos ve Oluşum”, *Milliyet Sanat*, 458, İstanbul 1999g, s. 74.

³⁴⁶³ Anonim, *agm. (1999g)*, s. 95.

³⁴⁶⁴ Kaya Özsezgin, “Teknolojinin Görselliğe Katkısı”, *Milliyet Sanat*, 459, İstanbul 1999h, s. 42-43.

Hadiye Aldıkaçtı, Elif Jalili, Nursel Narin ve Canan Yalman'dan oluşan "Sanat 4 Grubu"nun yeni sergisi, 9 Haziran – 30 Haziran 1999'da İstanbul Deniz Müzesi Sanat Galerisi'nde açılır. Ümit Gezgin, Sanat 4 Grubu'nun topluluk bilincine karşın kişisel yaklaşımlarındaki özgünlüğü sınırlandırmayan yapısını takdir eder. Grubun anlayışını "*farklılığın paylaşımı*" olarak niteler. Hadiye Aldıkaçtı'nın soyut resimlerini matematiksel ve mantık ilkelerine dayanan rasyonel yapıları açısından takdir eder. Koyu – açık değerler, kompozisyon düzeni, espas ve tonlama gücü açısından teknik yeterliliğine dikkat çeker. Canan Yalman'ın eserlerinde "*coşkun bir lirizmin*" eşlik ettiği desen gücünü vurgular. Sanatçının ekspresif tutumlar içeren eserlerindeki estetik yaklaşımlar düşünsel bir birikim ile açıklamasını gelecek için umut verici olarak değerlendirir. Elif Jalili'nin resim ve heykel çalışmalarında teknik yetkinliğinin yanı sıra desen anlayışını över. Nursel Narin'in eserlerindeki klasik ve akademik resmin ışık değerlerini bütünlüklü bir kompozisyon anlayışını pekiştirecek bir nitelikte kullandığı yorumunda bulunur.³⁴⁶⁵

Mutlu Erbay'ın son dönem çalışmaları, 25 Haziran – 8 Temmuz 1999 tarihlerinde Tekel Sanat Galerisi'nde sergilenir. Hamit Kınaytürk, Mutlu Erbay'ın eserlerinde "insan yaşamının ruhsal dramına" odaklandığını belirtir. Yüzleri ve figürleri çeşitli parçalaya ayırarak yerleştirdiği resimlerinde "göz "imgesini sıklıkla kullandığını vurgular. Kınaytürk'e göre Erbay'ın eserlerinde şiddetli duyguların ifadeleri ön plandadır. Resimlerinde derinlik duygusundan ziyade yüzeysel boya uygulamaları dikkat çeker. Renk geçişlerinde ve lokal tonlamalarda "*glassi tekniği*" kullanan sanatçı, Tizano'nun kullandığı fırça darbeleri ile geçmişe referansta bulunur. Yüz ve beden parçalarının farklı birleşimleri kolaj tekniğini çağırıştırır. Teknik açıdan klasik değerler içeren resimlerin kurgusal anlamda modern arayışlar içermesi "*postmodern*" bir anlayışı temsil eder. Gizem ve cinselliğin kurgusal olarak imlendiği çalışmalarında, kimi zaman semboller ve fabl türünde anlatımlar yer alır.³⁴⁶⁶

"*Altıncı Uluslararası İstanbul Bienali*", 17 Eylül – 30 Ekim 1999 tarihlerinde gerçekleşir. Sergi küratörlüğünü Paolo Colombo'nun üstlendiği Bienal'in teması "Tutku ve Dalga" olarak belirlenir. Bienal ana mekânı olarak Dolmabahçe Kültür Merkezi kullanılır. Bienal kapsamında kırk beş ülkeden altmış sanatçının eserleri teşhir edilir.

³⁴⁶⁵ Ümit Gezgin, "Dört Sanat Yaklaşımının Grubu", *Sanat Çevresi*, 248, İstanbul 1999, s. 32-34.

³⁴⁶⁶ Hamit Kınaytürk, "Figürde Simgesel Yorum", *Sanat Çevresi*, 248, İstanbul 1999, s. 20-21.

Diğer Bienal mekânları Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı ve Şehir Hatları vapurlarıdır.³⁴⁶⁷ Haluk Akakçe, Sami Baydar, Murat Şahinler ve Ömer Uluç'un resimleri ile yer aldığı Bienal'de, Aydan Murtezaoglu, Füsun Onur, Ebru Özseçen ve Sefa Sağlam'ın enstalasyonları ile Neriman Polat ve Güneş Savaş'ın video çalışmaları sergilenir.³⁴⁶⁸ Özkan Eroğlu, Bienal'de “*yeni, farklı ve sanatsal olanla ilgilenen sanatçıların yok denecek kadar az*” olduğu yorumunda bulunur. Bienal idarecileri tarafından kendisine katalog verilmemiş olmasını eleştirir. Bu bağlamda, yabancı misafirlere gösterilen ilginin Türk sanatseverlere gösterilmediğine dikkat çeker. Özkan Eroğlu'na göre video sanatçısı Pipilotti Rist dışında başarılı olarak nitelendirilebilecek hiçbir sanatçı yoktur. Mekânlar ile eserler arasında kurulan ilişkiler ise küratörlük uygulamaları açısından başarısızdır. Özkan Eroğlu, Ömer Uluç'un Bienal'deki çalışmasının “*Bienal senin harcın değil, otur oturduğun yerde*” gibi sözler ile eleştirir. Uluç'un eserlerinin yabancı sanatseverleri “*güldürecek*” kadar komik olduğu görüşündedir. Sergide desenlerini sergileyen, Eroğlu tarafından ismi verilmeyen bazı sanatçıların ise “*güzel sanatlar eğitimi veren okullardaki koridor sınavlarındaki gibi*” çalışmalar ürettiği yorumunda bulunur.³⁴⁶⁹

Ali Akay, “*Altıncı Uluslararası İstanbul Bienali*”ne ilişkin incelemesinde, etkinliğin eleştiri almasını, Bienal'e özgü büyük ve çarpıcı yapıtlar beklentisi ile ilişkilendirir. Bienal mekânlarının sergileme açısından çeşitli problemleri olduğunu vurgular. Sergide yer alan çalışmaların mikro ölçekte politik, bireysel ve kişisel boyutlarına dikkat çeken Akay, eserlerden yola çıkarak şiirsellik ve duygusallığın “*kuramsallaştığı*” çıkarımında bulunur. Sergiye katılan Türk sanatçıların eserlerini ise teknik ve kavramsal açıdan beğeniyle karşılar. Vasıf Kortun, Paolo Colombo'nun İstanbul'u “*turistik bir algıya mahkûm ettiği*” görüşündedir. İstanbul Bienalleri'nin Türk sanat ortamını temsil edemediğini ve uluslararası çağdaş sanat ortamı hakkında bilgi içermeyen bir yapıya sahip olduğunu düşünür.³⁴⁷⁰

Kaya Özsezgin, “*Altıncı Uluslararası İstanbul Bienali*” hakkında kaleme aldığı yazıda, etkinliğin uluslararası sanat ortamına katkı getirecek düzeyde bir kimlik ortaya koyamadığını belirtir. Bienal'de yer alan pek çok sanat eserinin kapsamlı bir yorumlama

³⁴⁶⁷ Anonim, “6. Uluslararası İstanbul Bienali”, *Sanat Çevresi*, 249, İstanbul 1999h, s. 12.

³⁴⁶⁸ Anonim, “6. Uluslararası İstanbul Bienali'nde 10 Türk Sanatçı Yer Alıyor”, *Sanat Çevresi*, 251, İstanbul 1999j, s. 12.

³⁴⁶⁹ Özkan Eroğlu, “Bienal'in Eleştiri Dosyası”, *Sanat Çevresi*, 253, İstanbul 1999e, s. 34-38.

³⁴⁷⁰ Esra Aliçavuşoğlu, “Tutkularıyla Dalga Geçen İstanbul Bienali”, *Cumhuriyet*, 24 Ekim 1999, s. 14.

yetisinden ve düşünsellikten uzak, “*bienal işi*” olarak nitelenebilecek düzeyde olduğunu düşünür. Bienal’e Türkiye’den katılan sanatçıların hep aynı isimler olmasını eleştirir. Bienal konsepti olan “Tutku ve Dalga” kavramlarının, Yunanca tutku anlamına gelen “dalgas” sözcüğüne atıfta bulunmasını ise zorlama bir bağlantı olarak tanımlar. Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali’nin mekân ve ekonomik sorunlar nedeniyle ertelendiğini anımsatan Özsegin, 17 Ağustos 1999 depremine karşın Bienal’in ertelenmemiş olmasını yadırgar.³⁴⁷¹

Leyla Ersin Ekmekçiler’in yeni baskı resim sergisi, 1 Ekim – 15 Ekim 1999’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır.³⁴⁷² Ayşegül İzer Drahşan, Ekmekçiler’in eserlerinde sanatçının resim restoratörü kimliğinden kaynaklanan etkilere dikkat çeker. Zengin renk, biçim, çizgi anlayışı ile ritmik devingenliğe işaret eder. Sanatçının çalışmalarını somut dünyadan uzak, “*kendi soyutluğu içerisinde hüznü bir yalnızlığı*” yansıttığını düşünür. Kompozisyonlarında denge, oran ve uyumlu yaklaşımların kimi zaman farklı ritmik oluşumlar ile dinamik vurgular içerdiğini gözlemler. Çağrışımlarla yüklü imgelerin doğa ötesinden sanatçının iç dünyasına dek geniş ölçekli atıflar içermesini takdir eder.³⁴⁷³

Yapı Kredi Bankası’nın Osmanlı İmparatorluğu’nun yedi yüzüncü kuruluş yılı etkinlikleri kapsamındaki “*Osmanlı Gökkuşağında Yolculuk: Biçim/Biçem Örnekleriyle Osmanlı Sanatı*” sergisi 5 Kasım – 25 Aralık 1999’da Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde düzenlenir. Sergide, “Osmanlı Esiniyle Türk Sanatı” teması içerisinde Cumhuriyet dönemi Türk ressamlarının Osmanlı İmparatorluğu mirasına ilişkin etkileşimlerini içeren eserleri teşhir edilir. Abdülkadir Günyaz, serginin önemini vurgulamakla birlikte içeriğin kitabî bilgiye dayalı olarak kurgulanmasını eleştirir. Sabri Berkel, Şemsi Arel, Mübin Orhon, Nejat Melih Devrim, Erol Akyavaş, Cihat Burak, Yüksel Arslan gibi sanatçıların yer almasını doğru bir karar olarak değerlendirir. Nurullah Berk, Oya Katoğlu, Fahrelnisa Zeid, Abidin Dino ve Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarının ise “*Osmanlı sanatından esinlenme*” noktasına ilgisiz olduklarını vurgular. Erol Akyavaş, Abdurrahman Öztoprak, Mehmet Pesen, Elif Naci, Ayşe Özel gibi sanatçıların eserlerinin yer almamasını ise eksiklik olarak değerlendirir.³⁴⁷⁴

³⁴⁷¹ Kaya Özsegin, “Bienal ve Başka Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 466 (806), İstanbul 1999j, s. 46-47.

³⁴⁷² Anonim, “Ekim ’99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 252, İstanbul 1999k, s. 94.

³⁴⁷³ Ayşegül İzer Drahşan, “Leyla Ersin Ekmekçiler Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 253, İstanbul 1999, s. 47.

³⁴⁷⁴ Abdülkadir Günyaz, “Osmanlı Gökkuşağında Yolculuk”, *Genç Sanat*, 64, İstanbul 1999, s. 20-21.

Balkan Naci İslimyeli'nin "Deja-Vu" sergisi, 25 Kasım 1999 – 10 Ocak 2000 tarihlerinde Mine Sanat Galerisi'nde açılır. Esra Aliçavuşoğlu, sergiyi, İslimyeli'nin uzun zamandır tartıştığı "geleneksel – modern – postmodern sorunsalının" uzantısı olarak niteler. Sanatçının Batı resim sanatının plastik unsurlarını Doğu kültürünün verileri ile kıyaslayarak "farklılıkları ve benzerlikleri resimler bir bütünlüğe" dönüştürdüğünü vurgular. Sergide yer alan eserlerde Caravaggio, Vermeer, George de la Tour gibi ressamların gölge – ışık unsurlarını "Doğu'nun diliyle yoğurduğu" değerlendirmesinde bulunur. Ayrıca sergide yer resimlerin gerçek modelleriyle kurgulanmış fotoğraflarının yer aldığı bir katalog yer alır.³⁴⁷⁵

Artist'99 (Dokuzuncu İstanbul Sanat Fuarı), 30 Kasım – 5 Aralık 1999 tarihlerinde T.Ü.Y.A.P. İstanbul Sergi Sarayı'nda açılır. Fuara elli bir sanat galerisi katılır. Katılım gösteren galerilerden alınan³⁴⁷⁶ eserler ile 4 Aralık 1999'da yapılan müzayede gelirinin yarısı, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği aracılığı ile 17 Ağustos 1999 depremzedelerine bağışlanır. Artist'99 kapsamında Eczacıbaşı Holding'e "Sanatsever Kurum Ödülü", T. C. Merkez Bankası'nda "Koleksiyoner Kurum Ödülü", Avni Arbaş'a "Sanatçı Ödülü" ve Mehmet Ergüven'e "Eleştirmen Onur Ödülü" verilir.³⁴⁷⁷ Fuar etkinlikleri çerçevesinde "Beşinci T.Ü.Y.A.P. Genç Sanatçılar Resim Yarışması" ve "Üçüncü T.Ü.Y.A.P Sanat Eleştirmeni" yarışmaları düzenlenir.³⁴⁷⁸ Levent Çalikoğlu, 17 Ağustos Depremi'nin yanı sıra reklam ve tanıtım etkinliklerinin zayıflığı nedeniyle ziyaretçi ilgisinin düşük kaldığını belirtir. Fuar organizasyonunun İstanbullu sanatseverlerin zihninde gelenekselleşmesi için reklam ve tanıtım alanlarına önem verilmesi gerektiğini belirtir. Fuara katılan galerilerin sanatçı ve eser tercihlerini başarılı bulur. Bazı galerilerin özensizliği ve sorumsuz yönetim anlayışlarını eleştiren Çalikoğlu, Artist'99'U Türkiye'de siyasal ve sosyal yaşantının yansıması olarak değerlendirir. Teşvikiye Sanat Galerisi ve Görüntü Sanat Yapım gibi galerilerin fuara özel yapılmış eserler ile katılmış olmasını ise önemli bir yenilik olarak niteler.³⁴⁷⁹

Mahmut Karatoprak'ın yeni eserleri, 2 Aralık 1999 – 5 Ocak 2000 tarihlerinde C.A.M. Sanat Galerisi'nde sergilenir. Sevil Binat, Karatoprak'ın kadın konusunu farklı

³⁴⁷⁵ Esra Aliçavuşoğlu, "Bellek Resminin Çağrışımları", *Cumhuriyet*, 30 Kasım 1999, s. 15.

³⁴⁷⁶ Galerilerden alınacak eserler Yahşi Baraz, Kıymet Giray, Ergin İnan, Kemal İskender, Ümit İyem, Ertan Mestçi ve Doğan Paksoy'dan oluşun bir kurul tarafından seçilir.

³⁴⁷⁷ Anonim, "Galerilerden Depremzedelere Yardım", *Cumhuriyet*, 30 Kasım 1999, s. 14.

³⁴⁷⁸ Anonim, "Şimdi Sıra Sanat Galerilerinde", *Cumhuriyet*, 17 Kasım 1999, s. 14.

³⁴⁷⁹ Levent Çalikoğlu, "9. İstanbul Sanat Fuarı", *Milliyet Sanat*, 470, İstanbul 1999h, s. 41-42.

boyutlardaki düzenlemeler ile ele aldığını gözlemler. Zaman ve mekân içermeyen resimlerin ayrıntılı çizgi dokularıyla biçimlendiğini belirtir. Binat'a göre sanatçının eserlerindeki renk – ışık nüansları, figür ve doğa nesnelere arasında gerçeklik ile fantezi arasında bir anlayışa sahiptir. Kadın figürleri, gerçeküstücü mekânlarda uyumlu renkler ile temsil edilir. Figür ve nesnelere ilişkin “*ideal*” algısı ters yüz edilerek yeni bir kavrayış biçimi ortaya çıkar. Su bazlı boyaların kullandığını eserlerde pastel tonlar, sakin ve sessiz bir ortam yaratır.³⁴⁸⁰

1990'lı yıllar Türk resim sanatında eleştiri alanında oldukça hareketli bir döneme işaret eder. Bu dönemde sanatçılar ve eleştirmenlerin, çağdaş sanatın evrensel normları çerçevesinde yeni yaklaşım arayışları içerisinde olduğu gözlemlenir. 1990'lı yıllarda resim sanatında eleştiri, sanat eserlerinin biçimsel yorumlanması ve analizinin ötesinde, sanatın toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik işlevleri ile de ilgilenir. Ayrıca, eleştirmenler sanatın güncel sorunlara yanıt vermesini bekler. Sanatın toplumsal işlevi ve sanatçının topluma karşı sorumluluğu önemli bir konu haline gelir. Eleştiri yazarları, sanat eserlerinin sadece estetik değerlerini değil, aynı zamanda toplumsal, siyasi, ekonomik, kültürel boyutlarını da ele alır. Formalist yaklaşımların yanı sıra, analitik, psikolojik, sosyolojik ve felsefi çözümlenmelerde artış görülür. Sanat eleştirmenleri, resimleri daha geniş bir perspektiften değerlendirirken, eserlerin anlam ilişkilerine odaklanır. Ayrıca, duygusallık ve öznel ifadeler önem kazanır. Metafizik ve mistik yaklaşımlar ile içsellik, öznellik gibi olgular öne çıkar.

1990'lı yıllarda resim eleştirisinde bir diğer önemli konu, sanatın yerel ve küresel boyutları arasındaki ilişki olur. Eleştirmenler, sanatçıların uluslararası sanat dünyasında nasıl konumlandığı ve etkileşimde bulunduğu konusunu ele alırlar. Bu bağlamda, eleştirmenler, sanatın yerel kimliği ile evrensel estetik değerler arasında bir denge kurulması gerektiğine dikkat çeker. Geleneksel estetik değerlerin sorgulanmasına ve yeni sanatsal ifade biçimlerinin keşfedilmesine yönelik teşvik edici söylemler dikkat çeker. Uluslararası organizasyonların etkisi ile Türk sanatının mevcut yapısal gerçekleri kapsamlı tartışmaların konusu haline gelir.

³⁴⁸⁰ Sevil Binat, “Mahmut Karatoprak, Konu Kadın: Renkli, Estetik ve O Kadar Bilinmeyen...”, *Sanat Çevresi*, 254, İstanbul 1999, s. 28.

SONUÇ

Bu çalışmada, 1950-2000 yılları arasında Türk resim sanatına yönelik süreli yayınlarda yer alan sanat eleştirileri incelenmiştir. Tez kapsamında ele alınan dönemde, Türk resminde sanat eleştirisi önemli bir gelişim ivmesi göstermiştir. Eleştirel ortam, Türkiye'nin siyasi, sosyal ve kültürel değişimleriyle paralel olarak gelişmiştir. Eleştiri alanında öne çıkan kavramlar, Türk resim sanatının *1950'li yıllardan itibaren gözlemlenen tarihsel dönüşümlerine koşut olgular* içermektedir. Bu açıdan, Türk resminde sanat eleştirisinin sanat ortamı üzerinde olumlu bir etkiye sahip olduğu belirlenmiştir.

Tez kapsamında kalan dönemdeki eleştirilerde, Türk resim sanatıyla ilgili *genel değerlendirmeler ve tarihsel yaklaşımlar* öne çıkmaktadır. Türk sanatının tarihsel bir bağlamda irdelenmesi fikri önem kazanır. Modern ve çağdaş Türk resim sanatının gelişim süreci çeşitli kategorik çerçevelerde ele alınırken, sanatçılar ve eserler bu gelişim çizgisi içerisinde değerlendirilir. 1970'li yıllardan itibaren önemli sayıda açılan tematik sergiler, Türk resim sanatı tarihine toplu bir bakış imkânı sağlar. Eleştirmenlerin bu sergilere yönelik incelemeleri, Türk resim sanatını şematik ve kategorisel açıdan irdelemelerini içerir. Eleştirmenler, üslup ve jenerasyon farklılıklarına göre çeşitli *şematik evreler* önerir. Söz konusu çabalar, Batılı anlamdaki Türk resminin *öz-bilinçli* bir biçimde kavrandığını göstermesi açısından kayda değerdir.

Türk resim eleştirisindeki tarihselci yaklaşımlar, Hegel'in sanatı tarihsel bir gelişim sürecinde değerlendirdiği felsefi yaklaşımlarını anımsatır. Eleştirmenlerin, 1950'li yıllardan başlayarak *resim sanatını tarihsel süreç içerisinde dönemselleştirerek değerlendirme girişimleri, Hegel'in yaklaşımları ile benzerlik gösterir*. Ayrıca *Arthur Danto* ve *E. H. Gombrich* gibi Hegel'in felsefesinden etkilenmiş düşünürlerin teorilerinde tarihsel anlayışa verdikleri önemi görmek mümkündür.

1950'li yılların ikinci yarısından itibaren figüratif ve soyut resim arasındaki tartışmalar dikkat çekicidir. Soyut resmi savunan eleştirmenler, figüratif resmin geri kalmış olduğunu, soyut resmin ise evrensel değerleri temsil ettiğini düşünür. Soyut sanat hakkındaki yazılarda formalist bir yaklaşım temelinde, *kültürel ve tarihsel bir eleştiri* anlayışı öne çıkar. 1950'li yıllardan itibaren soyut sanatı savunan eleştirmenlerin düşüncelerinde, Kant'ın estetiğin objektif bir gerçeklikten ziyade öznelere algılamasına bağlı olduğu ve bu algılamaların evrensel bir yargıya dönüşebileceği düşüncesine

benzer bir yaklaşım gözlemlenir. Eleştirmenler, sanat eserlerinin *öznel yargılardan ziyade evrensel değerlendirmelere* dayandırılması gerektiğini savunur. Ayrıca, Kant'ın sanatın amacının zevk vermek olduğu ve bu zevkin evrensel bir nitelik taşıması gerektiği fikri de Türk resim sanatı eleştirisiyle paralellik göstermektedir.

Türkiye’de *formalist eleştirinin* yükselişi, 1950’li yıllarda soyut sanatın Türk resmindeki ilk örnekleri ile başlar. Türk resim eleştirisinde formalist yaklaşımlar, 1960’lı yıllardan itibaren derinlik kazanır. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise resimlerin teknik ve biçimsel özellikleri hakkında kapsamlı biçimsel çözümlenmeler yapıldığı görülür. Bu yaklaşım çerçevesinde sanatın *evrensel bir dili olduğu ve herhangi bir kültürel sınırlama olmadan özgürce ifade edilebileceğinin* altı çizilir. Formalizme ilişkin bu düşünceler, *II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve ABD’deki soyut sanat ekollerinin temel prensipleri* ile uyumludur. Türk eleştirmenler, sanat eserlerinin görsel özellikleri üzerinde yoğunlaşır. Özellikle sanatçı kökenli yazarlar, eserlerin sanatsal anlamının biçimsel değerlerden ibaret olduğunu savunur. Konu ve içeriğin bir araç olduğu, önemli olanın *teknik biçimsel yapı* olduğu fikri benimsenir.

Formalist ekolün önde gelen isimlerinden *Heinrich Wölfflin, Clement Greenberg, Roger Fry ve Clive Bell* gibi Batılı eleştirmenlerin Türkiye’deki etkileri açık değildir. Bu eleştirmenlerin yazıları Türkiye’deki bazı sanatçı ve eleştirmenler tarafından biliniyor olsa da doğrudan bir referansın olduğunu söylemek zordur. Sonuç olarak, Türkiye’de 1950 – 2000 yılları arasında formalist eleştiri, önemli bir yere sahiptir. Ayrıca formalist eleştiri temelinde kültürel, toplumsal ve tarihsel yaklaşımların iç içe geçtiği gözlemlenir.

Türk sanat eleştirisinde öne çıkan bir başka tartışma, *yerellik* olgusudur. 1950’li yıllardan itibaren eleştirmenler, *milli kültüre* daha fazla vurgu yapmaya başlar. Türk sanatının geleneksel değerlerine, yerel motiflere ve Anadolu yaşamına odaklanılır. Yerel unsurları vurgulama eğilimi, Türk sanatının *özgün kimliğine* ilişkin verimli tartışmaların yapılmasını sağlar. Bu dönemde sanat eleştirmenleri, Türk sanatının geleneksel öğelerine ilişkin yenilikçi bir yaklaşım benimser. 1980’li yılların sonlarına dek geleneksel sanatlara içkin soyut niteliklerin, modernleşme sürecine dahil edilerek *ulusal bir Türk resim sanatı yaratma ülküsü* geniş kesimlerce desteklenir. Türk sanatının geleneksel formlarının soyut karakteri vurgulanırken, Anadolu’nun motif repertuarının soyut sanatın kökeni olduğu iddiaları görülür. Yerel formların çağdaş sanatla

birleştirilerek, özgün bir Türk sanatı yaratmanın mümkün olduğu savunulur. Bu yaklaşım, Batı'nın etkisi altında kalmış olan Türk sanatının özgün ve ulusal kimliğe sahip olması gerektiği fikrini yansıtır.

1980'li yılların sonunda ise çağdaş sanat biçimlerinin, farklı üslupların, yeni materyallerin, disiplinlerarası tekniklerin etkisi ile ulusallık söylemi önemini yitirir. Sanat eleştirmenleri, Batı'daki postmodern ve çağdaş eğilimleri öne çıkararak, *geleneğe karşı kesin bir muhalefet* sergiler. Modern Türk resminin empresyonist eğilimleri ve d Grubu'nun temsil ettiği modernist gelenek sorgulanır. Katı bir formalizmin yerine *sezgisel ve duygusal yaklaşımlar* öne çıkmaya başlar. Resim sanatında yeni materyallerin kullanımı, çağdaş üslupların görülmeye başlaması, kavramsal eğilimler ve Türk sanatçıların uluslararası etkinlikleri, resim sanatında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olur. Eleştirmenler, bu gelişmeler ışığında yeni tartışmalara ve eleştiri biçimlerine yönelir. Bu yaklaşımlar, 1980'li yıllardan itibaren Türk resim sanatındaki eleştirel anlayışın temel karakterini oluşturur.

1950-2000 yılları arasında Türk resim sanatı eleştirilerinde, Batı sanatının etkisi ve Türk ressamların bu etkiye karşı duruşu sıklıkla ele alınır. Bir yanda Batı'daki sanat akımlarının etkisiyle üretilen eserler, diğer yanda ise Türk ressamların kendi kültürlerine, tarihlerine ve toplumsal sorunlara dair ilgileri arasında düşünsel bir gerilim yaşanır. Eleştirilerde, Batı sanatının Türk ressamların eserlerindeki etkisi sorgulanırken, aynı zamanda sanatçıların bu etkiye cevap verme biçimleri tartışılır.

Türk resim sanatında Batı etkilerinin kapsam ve niteliği hakkında iki ayrı görüş ortaya çıkar. İlk görüşe göre, Batı sanatının Türk resim sanatı üzerindeki etkileri *taklit ve aktarmacılık* düzeyindedir. Dolayısıyla Türk resim sanatının gerçek bir özgünlük kazanamadığı savunulur. Türk ressamların kendi kültürlerinden, tarihlerinden ve toplumsal sorunlardan beslenen eserler üretmeleri gerektiği düşünülür. Bu görüşe karşıt, Batı sanatının Türk resim sanatına zenginlik ve çeşitlilik getirdiği fikri önem kazanır. Söz konusu etkilerin Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir rol oynadığı belirtilir. Türk ressamların Batı sanatını doğru bir biçimde anlamaları ve yorumlamaları, eserlerinde özgün bir sentez yaratmaları açısından *gereklilik* olarak işaret edilir.

Türk sanatında 1950'li yıllardan itibaren, *resim sanatının özü ve değeri* hakkında tartışmalar görülür. Sanatın insanları duygusal olarak etkilemek ve zevk vermek amacıyla yapıldığı fikri öne çıkar. Bu yaklaşım ile *Shaftesbury, Hutcheson, Addison,*

Hume gibi İngiliz duygu kuramcılarının düşünceleri arasında bazı benzerlikler bulmak mümkündür. Duygu kuramcıları, sanatın değerinin nesnel ölçütler yerine izleyicinin duygularına ve zevkine bağlı olduğunu savunur. Bir eserin sanat değeri, insanların o eser karşısındaki hissiyatı ve zevki ile belirlenir. Özellikle 1970'lerden sonra Türk resim sanatındaki eleştirilerde, *sanat eserlerinin duygu dünyasına hitap etmesi ve duygusal açıdan etkilemesi gerektiği düşüncesi* sık sık dile getirilir. Bu bağlamda, eserlerin izleyici tarafından keyifle karşılanması bir eserin estetik değerini belirlemek için önemli kriter olarak ele alınır. Söz konusu anlayış İngiliz duygu kuramcılarının sanat teorisi ile benzer bir estetik tavidir.

Türk sanat eleştirisinde öne çıkan bir diğer unsur *bireysellik* olgusudur. 1950'li yılların liberal dünya anlayışı, bireyselliğin önem kazanmasında etkili olur. Sanat dünyasında *liberal etkiler* ışığında özel galerilerin açılması ve alternatif sergileme imkânlarının doğması, sanatçıların bireysel etkinlikleri açısından özgürlük alanı sağlar. Ayrıca modernizmin ve soyut sanat düşüncesinin *radikal bir bireysellik anlayışını* ön görmesi Türk sanatında karşılık bulur. Resim sanatında sanatçı bireyselliğinin artması, yeni dışavurumcu, gerçeküstücü, fantastik gerçekçilik gibi üsluplar çerçevesinde bilinçdışı, hayal gücü gibi kavramların öne çıkmasına katkı sağlar.

Sanatta bireysellik tartışmaları, Kant'ın estetik felsefesiyle yakından ilişkilidir. Kant'a göre, sanat eseri, sanatçının özgür iradesiyle ortaya koyduğu bir özgünlük taşır. Bu nedenle, sanatta özgünlük ve bireysellik, sanat eserlerinin değerini belirler. Benzer bir yaklaşım Türk sanat eleştirisinde görülür. Sanat eserinin özgünlüğü, sanatçının kişisel tarzıyla ilişkili olarak tartışılır. Öte yandan, sanatta bireysellik tartışmaları, 19. yüzyılın Romantik eğilimleriyle bağlantılıdır. Romantiklerin eserlerinde sanatçının *öznel ifadesini* ön plana çıkarmasına benzer bir yaklaşım Türk sanat eleştirisinde benimsenir. Sanatçının kişisel ifadesi, sanat eserinin önemli bir özelliği olarak kabul edilir.

1980'li yıllarda Türk resim sanatı eleştirilerinde sanatın *öznel deneyimlerle* bağlantılı olduğu vurgulanmaya başlar. Sanatın toplumsal işlevi yerine, *kişisel deneyim ve yaratıcılığın* başat bir kriter olarak ele alındığı görülür. 1990'lı yıllarda ise *fantezi, hayal gücü, bilinçdışı* gibi kavramlar öne çıkar. Lucien Freud, Carl Gustav Jung gibi isimlerin psikolojik yaklaşımları ile benzerlik gösteren çözümlenmeler görülür. Sanatçıların doğa ve yaşam çevresini, *sıradan insanlardan farklı bir duyarlılık ile*

algıladığı fikri uzun yıllar Türk eleştirisinin temel söylemini oluşturur. Söz konusu sanatçı kavrayışı, *Addison, Hutcheson, Nietzsche, Schopenhauer, Kant* gibi düşünürlerin sanat ve hayal gücü arasındaki ilişkileriyle yakınlık gösterir.

Türk resim sanatı eleştirilerinde sıklıkla vurgulanan bir başka konu, sanatçı ve sanat eserlerinin *özgünlüğüdür*. Eleştiri metinlerinde, sanatın kendine özgü bir dil ve ifade biçimine sahip olması gerektiği fikri belirtilir. Sanatçıların özgün ve farklı üslupsal yaklaşımlar sergilemesinin önemi vurgulanır. Eleştirmenler, sanatçıların sıradanlık ve taklitçilikten kaçınarak kendilerine özgü estetik tutumlar yansıtmasını gerektiğini savunur. Sanat, sadece estetik nesne olarak değil, aynı zamanda *bireyin kişisel deneyimi* şeklinde algılanır. Bu açıdan, Croce'un sezgi-ifade kavramı, eleştirilerde görülen *şahsiyet, şahsilik, özgünlük* gibi kavramlar ile örtüşür. Benedetto Croce, estetik deneyimin öznel olduğunu düşünür. Teorisinde estetik deneyim için özgürlük, kendiliğindenlik ve canlılık gerektiğini savunurken, Türk sanat eleştirisinde bu değerlerin sıklıkla vurgulandığı görülmektedir. Ayrıca, sanatta özgünlük tartışmaları, Clive Bell'in formalist teorisiyle benzerlikler taşır. Bell, sanat eserinin özgünlüğünü, formun kendisinde ve yaratıcı gücünde arar. Türk sanat eleştirisinde benzer bir yaklaşım benimsenmiş ve sanat eserlerinin özgünlüğü, *sanatçının yaratıcı edimiyle* ilişkilendirilmiştir. Bu yaklaşımların bir başka kaynağı ise 1970'li yıllardan itibaren ekspresyonizmin Türk ressamlar arasında etkili olmasıdır.

Özgünlük tartışmalarının bir diğer boyutu, Benedetto Croce'un teorisinden farklı olarak, sanatın toplumsal ve kültürel bir bağlama sahip olduğunu vurgular. Sanatın özgünlüğü, sadece sanatçının kişisel ifadesinden kaynaklanmaz, aynı zamanda sanatçının *içinde yaşadığı toplum ve kültürün etkisi altında yarattığı bir ürün* olmasından ileri gelir. Bu açıdan, 1950 – 2000 yılları arasında Türk resim eleştirisinde özgünlük kavramına yaklaşım, Walter Benjamin'in teorisi ile benzerlik içerisindedir. Benjamin, sanat eserlerinin yaratım sürecindeki *katmanlaşmayı* ve *anlamın tarihi boyutunu* önceler. Benzer şekilde, Türk eleştirmenler, sanatçının kişisel ifadesinin yanı sıra, *toplumsal ve kültürel bağlamı* göz önünde bulundurur. Bu yaklaşım, aynı zamanda Lukacs'ın sanatın özgünlüğünü toplumsal ve tarihsel bağlamlarından kaynaklandığını içeren görüşleri ile yakınlık gösterir. Türk sanat eleştirisinde özgünlük tartışmaları farklı perspektiflerin yan yana yer aldığı çeşitli görüşleri beraberinde getirir.

1960'lı yıllarda Türk resim sanatı eleştirilerinde, eserlerin sadece görsel estetiği değil, aynı zamanda *içerik* ve *anlam* açısından zengin olması gerektiği vurgulanır. Sanatın *toplumsal bir fenomen* olarak ele alınması gerektiği düşünülür. Bu yaklaşım, sanatın anlamını ve işlevini tartışmaya açmış, Türk resim sanatındaki eleştiri geleneklerinin gelişimine yeni bir yön vermiştir. Eleştirmenler, sanatın anlamının, *dilin yapısı* ve *sembolik kodların* kullanımıyla belirlendiğini savunur. Dolayısıyla anlamın nesnel bir gerçeklikten ziyade *söylemsel* bir yapıya sahip olduğu görüşü önem kazanmaya başlar. Sanatın toplumsal yapının bir yansıması olduğunu ve toplumsal normların belirlediği anlamları yansıttığını vurgulanarak, toplumsal eleştirinin önemi ortaya çıkar.

1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk resim sanatı eleştirilerinde, *toplumcu gerçekçilik* tartışmaları sıkça gündeme gelir. Bu tartışmalar, genellikle sanatın toplumsal işlevi, estetik değerın tarihsel altyapısı, sanatçının toplumdaki yeri ve rolü gibi konulara odaklanır. 1970'li yıllarda Türk resim sanatı eleştirileri, sanatın toplumsal işlevi üzerinde durur. Sanatın halkla bütünleşmesi, kitlelerin sanata erişebilmesi, sanatın eğitim ve kültür alanında kullanılması gibi başlıklar önemli bir konu olarak ele alınır. Söz konusu düşünceler, E. H. Gombrich'in sanatın insanlar arasında *iletişim aracı* olduğu ve *toplumsal işlevler taşıdığı* fikri ile benzerlik gösterir.

1970'li yıllardan itibaren eleştiri yazılarında, resim sanatının öznel değerlendirmelerin ötesinde, *toplumun ve insanlığın genel sorunlarına dair mesaj vermesi gerektiği* vurgulanır. Eleştirmenler, sanatın topluma yarar sağlayan bir araç olarak kullanılması gerektiğini savunur. Eleştirilerde sanatın toplumsal işlevi ve içeriği ön plana çıkar. Eleştirilerde, sanatın içerik ve anlamına dair detaylı çözümleme çabaları dikkat çeker. Eleştirmenler, sanat eserlerinin formalist özelliklerini irdelemekle birlikte, sanatın toplumsal ve politik yönlerine daha fazla atıfta bulunurlar. 1980'li yıllardan itibaren Türk resim sanatı eleştirileri, sanatın *toplumsal ve siyasal bir araç* olarak kullanılması gerektiği fikri etrafında şekillenir.

Türk resim eleştirisinde toplumcu gerçekçilik tartışmalarını, Lukacs ve Benjamin'in teorileriyle ilişkili olarak düşünmek mümkündür. Eleştirmenler, 1950'li yıllardan itibaren sanatın toplumsal gerçekliği yansıttığını, sanatın toplumsal ve tarihsel bağlamlardan bağımsız olarak değerlendirilemeyeceğini savunur. Lukacs'ın sanat teorisinde benzer bir yaklaşım görülmektedir. Ayrıca Türk resim eleştirisi ve Lukacs'ın

sanat teorisi arasındaki ortak bir diğer konu sanatın ideolojik işlevidir. Türk eleştirmenler, *sanatın ideolojik işlevi* açısından, toplumsal yapıyı şekillendirmedeki rolünü sıklıkla vurgular. Walter Benjamin ise sanatın insanların yaşamlarını güzelleştirdiği kadar onları toplumsal sorunlara karşı duyarlı hale getirebileceğine inanır. Bu nedenle, Benjamin'in sanat anlayışı, Türk resim sanatı eleştirilerindeki toplumcu gerçekçilik tartışmalarıyla ilişkili olarak düşünülebilir. Ayrıca, dönemin eleştirilerinde, sanatın *toplumsal gerçekliği yansıtması* gerektiği fikri öne çıkar. Bu yaklaşım, sanatın salt estetik bir araç olmaktan çıkarak toplumsal sorunlara duyarlılık göstermesi gerekliliğine yönelik bir anlayışı temsil eder.

Türk resim eleştirilerinde, siyasi görüş fark etmeksizin, keskin ve açık bir ideolojik söylemin varlığından söz etmek mümkün değildir. Sanat eleştirmenlerinin toplumsal kaygıları, sanatın toplumsal işlevi ve geniş halk kesimlerinde yaygınlaşarak sanatın sosyal yaşama katılımı gibi konular öne çıkar. İdeolojik söylemlerin açık bir biçimde ifade edilmemiş olmasının sebebi, *Türkiye'nin siyasi yapısı* ile açıklanabilir. Sanat, birçok yönden demokrasinin temel özellikleri ile bağlantılıdır. *Demokrasi, verimli bir sanat eleştirisi ortamı için uygun bir zemin oluşturur.* Özgür bir ifade ortamı, demokratik bir toplumun önemli göstergesidir. Demokrasilerde sanatın özgürce ifade edilmesi, toplumun her kesiminden insanların sanata katılımı ve sanatsal çeşitliliğin desteklenmesi, toplumun kültür yaşamına önemli katkılar sağlamaktadır. Türkiye'de 1950 – 2000 yılları arasında kalan dönemin toplumsal ve siyasi tarihi düşünüldüğünde, nitelikli bir eleştiri ortamı için uygun demokratik koşulların, çeşitli siyasi olaylar ile kesintiye uğradığı görülmektedir.

Türkiye'de sanat piyasasına yönelik ilk bilinçli girişimler, 1950'li yıllarda başlar. 1960'lardan sonra özel sektörün desteğinin artması ile sanatın ekonomik boyutu önem kazanır. 1980'lerde ise liberal ekonominin yükselişi ile, sanat piyasasının özelleşmesi ve serbest piyasa ekonomisi anlayışının hâkim olması, sanatın ticarileşmesi sürecini hızlandırır. Ancak bu süreç, 1990'lı yıllara dek oldukça yavaş bir ivmeyle ilerler. Bu dönemde sanatın ticarileşmesi, sanatçıların ekonomik koşullarının iyileştirilmesi, sanat piyasasının düzenlenmesi, sanatın toplumun tüm kesimlerine ulaşması gibi konular üzerinde tartışmalar yapılır. Özel sanat galerilerinin çoğalması, koleksiyonerlik faaliyetlerinin artması, müzayedelerin düzenlenmesi ile *kurumsal eleştirilerin* artmaya başladığı gözlemlenir.

Sanatta kurumsal eleştiri, sanat dünyasının işleyişini, örgütlenmesini, güç ilişkilerini, ekonomik ve sosyal faktörleri eleştiren bir sanat eleştirisi yaklaşımıdır. Bu eleştiri türü, sanatın sadece estetik bir ürün olarak değil, aynı zamanda ekonomik bir bağlama sahip olduğunu kabul eder. Bu bağlamda, Türk resim eleştirisinde sanatın kurumsal yönüne eleştiriler sanatın üretimi, sergilenmesi, yayılması ve tüketimiyle ilgili yapıların işleyişine yönelik eleştirileri içerir. Sanat alanındaki telif, sanatçı sözleşmeleri, ödüllü yarışmalar, devlet sponsorlukları gibi konulara ilişkin yasal düzenlemeler tartışılır. Sanat ve kültür alanında destekleyici bir ekonomik yapı oluşturulması, sanatçıların maddi kaygılardan uzak olduğu bir ortam tesis edilmesi talep edilir.

Sanatın ticari değeri üzerine yapılan tartışmalarda, sanatın niteliği ve özgünlüğü gibi konular *ekonomik faktörler* çerçevesinde sıkça ele alınır. Birçok eleştirmen ve sanatçı, sanatın ticarileşmesiyle birlikte özgünlüğün, bireyselliğin ve sanatsal değer azaldığını savunmaktadır. Özellikle *popüler kültürün değer ve beğenilerinin* sanat eserlerine yansımaları, sanatın ticarileşmesinin bir etkisi olarak yorumlanır. Ayrıca satış kaygılarının ön planda olmasından dolayı, galeri koleksiyonlarındaki karma sergilerin kavramsal ve tematik nitelikleri göz ardı ettiği eleştirileri görülür.

Türk resim sanatı eleştirilerinde, sanatın ekonomik boyutu ile ilgili farklı görüşler ifade edilir. Bazı eleştiri metinlerinde, *sanatın ticarileşmesinin kaçınılmaz bir sonuç olduğu* ve bu durumun sanatın gelişimi için gerekli olduğu fikri savunulur. Sanat piyasasının sanatçılara daha fazla özgürlük ve destek sağlayarak, Batı ile rekabet edebilir bir düzeye gelmelerine yardımcı olacağı beklenir. Bir diğer görüşe göre, *sanatın ekonomik boyutu ile estetik değerleri arasındaki ilişkiler* hassas bir dengede olmalıdır. Ticari kaygılar yapılan resimler ile resmin ticari bir karşılığı olması gerekliliği arasındaki ayrım net bir biçimde ortaya konur. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul Bienali ve galerilerin düzenledikleri karma sergilerde, sanatın gerçek değerinin ticari bir meta haline gelmesi nedeniyle kaybolduğu savunulur. Bu görüş, Adorno'nun eleştirel teorisi ile yakın fikirler içerir. Adorno'ya göre, kapitalist toplum sanatı da kendi çıkarları doğrultusunda kullanırken, sanat nesnelere sadece tüketim malı olarak ele alır. Bu nedenle, sanat eserleri gerçek sanatsal değerlerinden uzaklaştırılır. Sanatın kültürel değerleri tüketim ve pazarlama mekanizmalarına hizmet etmek için kullanılır.

Kurumsal ölçekte yapılan tartışmalar, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni kapsar. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne yönelik eleştirilerde, seçici kurulun yapısı

ve kararları, ödül mekanizmaları gibi kurumsal bağlamlar sorgulanır. Bu sergilerin eser satışları için kendi dönemlerinin en etkili platformu olduğu düşünüldüğünde, tartışmaların ekonomik bir rekabeti içermesi doğaldır. 1970’li yıllardan itibaren önemini yitiren sergiler, *eski kuşak ile genç sanatçılar arasında başta ekonomik kaygılar olmak üzere çeşitli tartışmalara* neden olur. Benzer bir gerilim, İstanbul Açık Hava Sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Yeni Eğilimler gibi etkinliklerde devam eder. Seçici kurul kararları, sanatın geleneksel değerleri ile çağdaş normlar arasındaki tartışmaların yanı sıra eser satışına yönelik polemikleri yansıtır.

1970’li yıllardan itibaren kitle iletişim teknolojilerinin gelişimi, resim sanatı eleştirilerinin çeşitlenmesine neden olur. Yeni dergilerin yayınlanması, sanatçıların yurtdışındaki sergilerden daha hızlı haberdar olmaları, eleştirmenlerin dünya sanatındaki gelişmeleri daha yakından takip etmeleri gibi faktörler, eleştirilerin içeriğinde değişikliklere yol açar. Aynı zamanda bu yıllar, Türk resim sanatında *modernizm ve postmodernizm arasındaki geçiş dönemini* işaret etmektedir. Bu dönemde, modernizmin sorgulanmaya başlandığı ve postmodernizmin yükselişe geçtiği bir süreç yaşanmıştır.

1980’li yıllar Türk resim sanatı eleştirisi için *yöntemsel çeşitliliğin* arttığı bir dönemdir. Eleştirmenler farklı yöntemler kullanarak eserleri analiz eder. *Yapısal, sembolik, sosyolojik, psikolojik* yaklaşımlar gibi farklı eleştiri yöntemleri öne çıkar. Eleştirmenler, sanat yapıtını sadece kendi içsel nitelikleriyle değil, farklı bağlam ve boyutlar içerisinde ele alır. Formalist yaklaşımlar birincil önemde görülmeye devam ederken, form ile dış dünya arasında kültürel, siyasi, ekonomik, psikolojik, sosyolojik pek çok ilişki kurulur. 1980’li yıllarda Türkiye’deki resim sanatı eleştirilerinde bazı temel özellikler ortaya çıkar. *Öznel ve duygusal bir dil kullanımı, sanat eserlerinin toplumsal yönlerinin öne çıkması, sanat eserleriyle ilgili yorumlarda popüler kültürün etkisinin artması* gibi gelişmeler dikkat çeker. Sanatçı ve eleştirmenlerin *kavramsal tartışmalara* yoğunlaştığı bu dönemde kuramsal yaklaşımlar ağırlık kazanır. Fakat, 1990’lı yılların ortalarından itibaren enstalasyon, performans, video-art, sinema ve fotoğraf gibi alanlara ilişkin yazılar ile kıyaslandığında, resim sanatına yönelik metinlerde önemli bir azalma tespit edilmiştir. Bütünlüklü eleştiri metinleri yerine, sergiler hakkında reklam amacıyla yazılmış anonim katalog ya da tanıtım yazılarında ise artış gözlemlenir.

Tez kapsamında kalan dönemde, eleştirilenlerin sanat eserlerini *içerik ve biçim açısından bir bütün olarak ele alma kaygıları* öne çıkar. Sanat eserlerinin biçimsel özellikleri, içerikleri ve sanatçının öznel deneyimleri gibi farklı unsurların birlikte değerlendirilmesi, eleştirilerin daha kapsamlı bir içeriğe sahip olmasını destekler. Bir sanat eserinin esas başarı kriteri ise *biçim ve içeriğin uyumu* olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım, Hegel'in düşüncelerini anımsatır. Hegel, sanat eserlerinin içerik ve biçim arasındaki ilişkisi hakkında önemle durur. Ona göre, sanat eserleri içerik ve biçim arasında bir bütünlük oluşturur. Bu bütünlük sanat eserinin estetik değerini belirler. Türk resim sanatındaki eleştiriler de sanat eserlerinin içerik ve biçim arasındaki ilişkinin önemine dikkat çekmektedirler. İçerik ve biçim arasındaki *uyum – bütünlük* gibi unsurlar, sanat eserlerinin başarı kriteri olarak ele alınmaktadır.

Batı sanat felsefesinin 18.yüzyıldan itibaren başat tartışma konusu olan “güzel” kavramı, Türk resminde 1980’li yıllara kadar sanat eleştirisinin temel bir değerlendirme kriteri olur. Sanatçıların doğayı idealleştirmelerine yönelik övgüler, 18. ve 19. yüzyıllarda, özellikle İngiliz felsefesinde görülen *doğayı aşkın güzellik fikri* ile benzerlik gösterir. Bu noktada *şahsiyet ve içsel yaklaşım* gibi mistik olarak değerlendirilebilecek yorumlar, sanatçı algısının 1960’lı yıllardan itibaren Avrupa sanatında görülen yaklaşımların aksine, *18. ve 19. yüzyılların yaklaşım biçimlerini* çağırıştırır. Öte yandan Lessing’den beri Batı sanatında açık bir biçimde yer alan şiir – resim ayrılığı, Türk eleştirisinde sınırları bulanık bir yapı içerisinde. 1990’lı yıllara kadar *şiirsellik* olarak nitelenen bir tutum, başarı kriteri olarak savunulur.

1950 – 2000 yılları arasındaki sanat eleştirilerinde, eserlerin başarı kriterlerine ilişkin bütünlüklü bir yaklaşım söz konusu değildir. Eleştiriler, genellikle sanatçıların eserleri hakkında *subjektif yargılar* içermiş ve estetik kriterlerin belirlenmesi konusunda yetersiz kalmıştır. Bu açıdan, eleştirilenlerin eserlere yönelik yapıcı eleştiri sağlamaktan çok, kişisel görüş ve tercihlerini yansıttığı söylenebilir. Özellikle sanatın meta değerinin yükselmesi ile eleştirilenlerin faaliyetleri de ticari bir boyut kazanarak, sipariş yazılarda artış gözlemlenir. Bu durum, eleştiri dünyasında evrensel ilkeler çerçevesinde standartlar belirlemek için adımlar atılması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Eleştiri metnlerinin kapsamlı bir biçimde incelenmesinin bir başka önemli sonucu *dil ve terminoloji problemlerine* odaklanmayı mümkün kılmasıdır. Sanat

eleştirisi, toplum ve sanat nesnelere arasındaki iletişimin gelişmesinde rol oynar. Bir sanat nesnesinde bulunan sosyal, politik ve çevresel zorluklar, *doğru / yanlış paradigmasına* indirgenemeyecek kadar karmaşık, çok katmanlı ve kendi içinde çelişkilidir. Bu açıdan eleştiri metinlerinde, eleştirmenin sanat nesnesine ilişkin duyuşsal deneyimleri doğru bir şekilde tanımlaması ve okuyucuya aktarmak için dil kullanma yeteneğinin gelişmiş olması önemlidir.

1950 – 2000 yılları arasında yapılan sanat eleştirilerinde, ağır bir terminoloji kullanımı, uzun cümleler ve zayıf cümle kurguları içerdiği gözlemlenmiştir. Ayrıca, *Türk resim sanatına özgün bir terminoloji* oluşturulamadığı tespit edilmiştir. Özel bir alan ya da disipline yönelik dil kullanımının, o alan üzerindeki hakimiyetin göstergesi olduğu düşünüldüğünde, sanat eleştirmenlerinin *eleştiri eylemine hakimiyeti* tartışılması gereken bir sorun olarak ortaya çıkar. Gramer hataları ve Türkçe'nin kullanımına yönelik başat sorunlar dikkat çekici boyutlardadır. Dergilerin kamuya açık ve geniş kitleler tarafından okunma amacına karşın resim eleştirilerinin okuyucular açısından zor bir okuma deneyimine yol açtığı söylenebilir. Toplum ve sanat arasındaki ilişkinin bilgiye dayalı iletişim yönünü teşkil eden eleştirileri, yazarların *üslupsal nitelikleri* bağlamında başarılı bulmak mümkün değildir.

1950 – 2000 yılları arasındaki eleştirilerde, *lirik ve analitik* olmak üzere iki temel ifade biçimi tespit edilmiştir. Eleştirilerin genellikle kişisel beğenilere veya ideolojik görüşlere dayandığı, değerlendirme ölçütlerinin tutarlı olmadığı, bazı eleştirmenlerin ise sanatçılara karşı taraflı yaklaşımları olduğu görülmüştür. Pek çok eleştiride resmin teknik sorunlarına değinmeksizin, olay ya da anlatı üzerine kurgulanan şiirsel anlatımlar, bir sanat eleştirisi olmaktan ziyade bir resimden yola çıkılarak yazılmış şiir ya da öyküleri çağırıştırır. *Eşref Üren, Nüzhet İslimyeli, Güzin Fuat Okbay, Özkan Eroğlu, Ümit Gezgin* gibi yazarların metinlerinde biçime dayalı unsurlar eleştirmenlerin dünyasındaki kişisel çağrışımları çerçevesinde hikâyeleştirilir. Eleştirmen açısından sakıncalı tutumlardan birisi de niyet okumadır. *Özkan Eroğlu, Ümit Gezgin, Hamit Kınaytürk, Sadi Güneş, Beral Madra* gibi eleştirmenlerin biçime yönelik benzer şemaları, çok farklı üsluplara sahip sanatçılar hakkındaki yazılarında bile tekrarladığı gözlemlenmektedir. Analitik yaklaşımlarda ise eleştirmenlerin öznel ifadelerini objektif kriterler ile destekleme çabası öne çıkar. *Sezer Tansuğ, Ahu Antmen, Kıymet Giray, Zeynep Yasa-Yaman, Nurullah Berk, Ayla Ödekan, Abdülkadir Günyaz, Kaya Özsezgin, Ahmet Köksal, Ayla Ersoy, Fethiye Erbay, Funda Berksoy, Levent*

Çalikoğlu, Canan Beykal gibi yazarlarda sanat eleştirisinin betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargılama süreçlerinin bütünlüklü bir biçimde ele alındığı görülmüştür.

Türk sanat eleştirilerinde karşılaşılan sorunların bir başka boyutu *terminoloji ve kronoloji* ile ilgilidir. Yapılan çalışmalarda *modern sanat, estetik modernizm, çağdaş sanat, güncel sanat, kavramsal sanat* gibi terimlerin kullanımında önemli fikir ayrılıkları olduğu görülmektedir. Bu kavramlar yalnızca bir zaman dilimini değil; sanat etkinliklerinin içerik ve biçimsel açıdan üslup birlikteliklerini ifade etmektedir. Dolayısıyla terimlerin felsefi, ekonomik ya da politik karşılıklarının sanat tarihi yazımına uyarlanmaya çalışılması, yapılan başat hatalar arasında gözükmektedir.

Tez kapsamında incelenen metinlerde, eleştirmenlerin birbirlerine yönelik sert ifadelerinin yer aldığı münakaşalar gözlemlenmiştir. Eleştirilerde yer alan ithamlarda mesleki yeterliliklerin ötesinde meslektaşlarının kişisel değerlerine ve sanat dışı yaşamlarına ilişkin ağır söylemler sarf edilmiştir. Özellikle Kemal İskender, Ümit Gezgin, Özkan Eroğlu gibi yazarların metinlerinde sıklıkla görülen bu tavır, 1990'lı yıllarda *Türk eleştirisinin seviyesi ve profesyonelliği* hakkında önemli soru işaretleri oluşturmaktadır.

Söylemsel nitelik açısından benzer bir yaklaşım, kadın sanatçılara yönelik eleştirilerde ortaya çıkar. 1990'lı yıllara kadar, eleştiri metinlerinde kadınların birincil görevlerinin ev sorumlulukları olduğu hatırlatılır. Bu sorumlulukların sanatsal faaliyetlerini etkilediği varsayımından yola çıkarak, kadın sanatçılara erkek sanatçılara kıyasla toleranslı davranılması gerektiği savunulur. Bu düşünce, kadınların sanatsal yeteneklerinin veya yaratıcı potansiyellerinin erkeklerden daha az olduğunu ima eder. Dolayısıyla, Türk resim eleştirisinde uzun yıllar hâkim olan bu görüş, *kadınların sanatsal potansiyelini sınırlandıran ve onları ev işlerine mahkûm eden cinsiyetçi bir bakış açısını* yansıtmaktadır. Ayrıca kadın sanatçılara yönelik kadınlara özgü bir duyarlılığın olduğu varsayımı da benzer bir cinsiyet ayrımını ifade etmektedir. İncelikli ruhun, güzellik idealinin, hassas duyguların kadın kimliği ile özdeş düşünülmesi, hatta güzellik olgusunun kadın bedenine indirgenmesi, 18. yüzyıldan 1950'lere dek Batı kültüründe öne çıkan bir yaklaşımdır. Bu anlayış, *toplumsal cinsiyet eşitliği* bağlamında olduğu kadar klasik/akademik geleneklerin iz düşümü olarak da sorgulanmalıdır.

Bu çalışma, Türkiye'deki resim sanatına yönelik sanat eleştirilerinin gelişimine ışık tutmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. 1950-2000 yılları arasında Türk resim

sanatında eleştirel yaklaşımların incelenmesi, eleştirel niteliklerin tespit edilmesi ve teorik ilişkilerin kurulması Türkiye’deki sanat ortamının *genel bir değerlendirmesine* olanak sağlamıştır. Türk sanat eleştirmenlerinin sanat eserlerini yorumlama şekilleri arasındaki farklılıkların, Türk resim sanatında çeşitlilik ve zenginliğe yol açtığı görülmüştür. Bu süreçte sanat eleştirisi, sanatın yalnızca estetik boyutuna değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bağlamları gibi çeşitli ilişkilerine odaklanmıştır. Siyasal ve kültürel değişimler, süreç içerisinde sanat eleştirisinde farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, Türkiye’nin tarihsel, siyasi, sosyal ve kültürel arka planı, resim sanatı eleştirisi üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir.

Sanat eleştirisi ve kuramlar arasındaki ilişkinin, sanatın gelişimi açısından belirleyici olduğu açıktır. Ancak Türk sanat eleştirmenlerinin bu ilişkiyi yeterince tartışmadıkları ortaya çıkmıştır. Her ne kadar, *düşünsel benzerlikler* ve ilişkiler tespit edilmiş olsa da filozof ya da teorisyenlere neredeyse hiçbir somut atıfta bulunulmaması ilginç bir bulgudur.

Türkiye’de *sanatın teorik açıdan gelişmesi*, sanat eğitiminin daha kapsamlı hale getirilmesiyle mümkündür. Aynı zamanda eleştirmen ve sanatçıların entelektüel düzeylerinin gelişmesine ihtiyaç vardır. Eleştiri yapacak kişilerin sanat ve kültür alanında yeterli bilgiye sahip olmaları da önemlidir. Bu yüzden sanat ve kültür alanında eğitilmiş bir toplumun oluşması, eleştirmenlerin alanlarına dair bilgi sahibi olmaları ve eleştiri yapma becerilerinin gelişmesi gerekmektedir.

Türkiye’de sanat alanının kurumsallaşması, uluslararası platformlarda Batı ile rekabet edebilir bir düzeye gelmesi, Türk sanatının tanınırlığı, nitelikli bir estetik kültürün oluşması ve sanatın toplumsal yaşamda etkin kılınması için önemli bir yer tutan sanat teorilerinin geliştirilmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. *Bunun için çağdaş değerleri önceleyen, dünya ile koştur bir sanat ve akademik ortamın tesis edilmesi zaruridir.* Türk resim sanatı eleştirisi hala gelişmekte olan bir disiplindir. Dolayısıyla, gelecekteki çalışmalar için birçok *potansiyel* sunmaktadır. Ayrıca, bu tezin sonuçları, Türkiye’deki sanat eleştirisi ve kuramlarına dair daha fazla çalışmanın yapılması gerekliliğine işaret etmektedir.

KAYNAKLAR

- “12. Günümüz Sanatçıları Sergisi”, (1 Temmuz 1991), *Cumhuriyet*.
- “2. İstanbul Sanat Fuarı 202 Sanatçıdan 1000 Yapıt Sunulacak”, (13 Eylül 1992), *Cumhuriyet*.
- “4. İstanbul Sanat Bayramı 17 Ekim’de Başlayacak”, (12 Ağustos 1981), *Cumhuriyet*.
- “41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nin Ödülleri Belirlendi”, (29 Ekim 1980), *Cumhuriyet*.
- “42 Galeriden 202 Sanatçı, 1000 Yapıt”, (17 Eylül 1992), *Cumhuriyet*.
- “50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sanatı Sergisi”, (22 Haziran 1973). *Cumhuriyet*.
- “50. Yılda Onur Ödülü”, (21 Mayıs 1988), *Cumhuriyet*.
- “58. İstanbul Resim Sergisi”, (13 Ocak 1975), *Cumhuriyet*.
- “90 Yapıt Sergileniyor”, (21 Temmuz 1994), *Cumhuriyet*.
- “Bedri Baykam’ın İstanbul’daki Üçüncü Sergisi Gen-Ar’da Açıldı”, (21 Mayıs 1966), *Cumhuriyet*.
- “Bihrat Mavitan Resim Sergisi”, (21 Mart 1988), *Cumhuriyet*.
- “Birim Bozok ve İki Sergi”, (12 Mart 1973), *Cumhuriyet*.
- “Börtece’nin Yapıtları Vakko Ankara Sanat Galerisi’nde”, (6 Mart 1995), *Cumhuriyet*.
- “Can Göknil’in Resim Sergisi Bugün Urart Sanat Galerisi’nde Açılıyor”, (08 Eylül 1983), *Cumhuriyet*.
- “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, (30 Ekim 1985), *Cumhuriyet*.
- “Devrim Erbil’in Yapıtları”, (29 Nisan 1990), *Cumhuriyet*.
- “Dış Ülkelerde Ödüller Kazanan Bir Sanatçı Gülşen, Çalık Can’ın İlk Kişisel Sergisi”, (31 Ekim 1972), *Cumhuriyet*.
- “Elif Naci’nin Beklenen Sergisi Bugün Açılıyor”, (6 Nisan 1974), *Cumhuriyet*.
- “Eros ve Afrodit Sergisi”, (2 Mayıs 1990), *Cumhuriyet*.
- “Fevzi Karakoç’un Resim Sergisi”, (22 Şubat 1995), *Cumhuriyet*.

- “Galerilerden Depremzedelere Yardım”, (30 Kasım 1999), *Cumhuriyet*.
- “Genç Sanatçılar Resim Yarışması Sonuçlandı”, (12 Eylül 1995), *Cumhuriyet*.
- “Gonca Sezer, Sergisi”, (10 Ocak 1990), *Cumhuriyet*.
- “Görsel Sanatlar Merkezi’nde İlk Karma Sergi Açıldı”, (5 Şubat 1976), *Cumhuriyet*.
- “Gülsün Karamustafa Taksim Sanat Galerisi’nde Resim Sergisi Açtı”, (17 Mayıs 1978),
Cumhuriyet.
- “Günümüz Sanatçıları 3. Açık Hava Sergisi’ne Başvuru Süresi 11 Haziran’da Bitiyor”,
(5 Haziran 1982), *Cumhuriyet*.
- “Günümüz Sanatçıları Beşinci İstanbul Sergisi Bugün Açılıyor”, (23 Haziran 1984),
Cumhuriyet.
- “Günümüz Sanatçıları Sergisi 22 Haziran’da”, (16 Nisan 1985), *Cumhuriyet*.
- “Günümüz Sanatçıları Sergisi”, (6 Temmuz 1991), *Cumhuriyet*.
- “Günümüz Sanatçıları”, (21 Haziran 1990), *Cumhuriyet*.
- “Haftanın Sanat Çizelgesi”, (11 Ocak 1988), *Cumhuriyet*.
- “Haftanın Sanat Çizelgesi”, (22 Mart 1999), *Cumhuriyet*.
- “Haftanın Sanat Çizelgesi”, (5 Nisan 1999), *Cumhuriyet*.
- “Haftanın Sanat Çizelgesi”, (7 Mart 1988), *Cumhuriyet*.
- “Haftanın Sanat Çizelgesi”, (9 Kasım 1992), *Cumhuriyet*.
- “Haftanın Sanat Çizelgesi”, (9 Kasım 1992), *Cumhuriyet*.
- “Hamit Görele”, (1 Kasım 1968), *Cumhuriyet*.
- “Hüsnü Koldaş Resim Sergisi”, (28 Ocak 1990), *Cumhuriyet*.
- “İDGSA’nın İki Yılda Bir Düzenlediği 3. İstanbul Sanat Bayramı Bugün Başlıyor”, (24
Ekim 1981), *Cumhuriyet*.

- “İki Orhan Bir Ahmet”, (18 Aralık 1968). *Cumhuriyet*.
- “İlk Resim Tarihi Müzesi Ankara’da”, (3 Ocak 1994), *Cumhuriyet*.
- “İstanbul Festivalinde Resim-Heykel Sergisi”, (14 Mayıs 1961). *Cumhuriyet*.
- “İstanbul’da Haftanın Çizelgesi”, (5 Aralık 1988), *Cumhuriyet*.
- “İstanbul’da Haftanın Sanat Çizelgesi”, (10 Aralık 1991), *Cumhuriyet*.
- “İstanbul’da Haftanın Sanat Çizelgesi”, (23 Nisan 1990), *Cumhuriyet*.
- “İstanbul’da Haftanın Sanat Çizelgesi”, (28 Mayıs 1990), *Cumhuriyet*.
- “Kahraman’ın Sergisi”, (5 Nisan 1990), *Cumhuriyet*.
- “Megalo Muhallebicilerin Sırça Köşkü”, (23 Eylül 1992), *Cumhuriyet*.
- “Metin Talayman Tem’de”, (31 Ekim 1989), *Cumhuriyet*.
- “Mevsimin Son Sergileri”, (12 Nisan 1970), *Cumhuriyet*.
- “Mustafa Ayaz: İnsan Yaşamı ile İlgili Tüm Çelişkileri Sergilemeye Çalışıyorum”, (20 Ekim 1981), *Cumhuriyet*.
- “Neşe Erdok: Ulusal Resme Planla Programla Varılamaz”, (15 Şubat 1984), *Cumhuriyet*.
- “Nihat Kahraman’ın Sergisi Büyük İlgi Gördü”, (21 Kasım 1981), *Cumhuriyet*.
- “Oktay Anılanmert Sergisi”, (3 Ocak 1990), *Cumhuriyet*.
- “Orhan Peker’in Resim Sergisi”, (25 Ocak 1977), *Cumhuriyet*.
- “Resimde İstanbul”, (21 Şubat 1985), *Cumhuriyet*.
- “Ressam Lütfuhak Yazır’ın Sergisi Büyük İlgi Görüyor”, (28 Mayıs 1967), *Cumhuriyet*.
- “Ressam Turan, Erol’un Açıklaması”, (26 Nisan 1974), *Cumhuriyet*.
- “Roma’da Türk Sanatı”, (19 Ekim 1966), *Cumhuriyet*.

- “Sanat Çevresi Sergisi”, (28 Ocak 1990), *Cumhuriyet*.
- “Sanat Dünyamız Canlanacak”, (18 Ağustos 1992), *Cumhuriyet*.
- “Sergi”, (19 Ekim 1981), *Cumhuriyet*.
- “Son Otuz Yılın Türk Resminden Örnekler Sergileniyor”, (6 Nisan 1984). *Cumhuriyet*.
- “Şadan Bezeyiş Resim Sergisi”, (25 Ekim 1968), *Cumhuriyet*.
- “Şimdi Sıra Sanat Galerilerinde”, (17 Kasım 1999), *Cumhuriyet*.
- “Tabiat 76 İlgi ile İzleniyor”, (24 Mayıs 1976), *Cumhuriyet*.
- “Tuvalde Bedenin Dili”, (24 Ocak 1993), *Cumhuriyet*.
- “Türk Resim Ustaları Sergisi”, (8 Kasım 1983), *Cumhuriyet*.
- “Türk Sanatçıları ‘Yeni’yi Arıyor”, (2 Kasım 1987), *Cumhuriyet*.
- “Türkiye İş Bankası İstanbul Sanat Galerisi Sunar”, (8 Ocak 1977). *Milliyet*.
- “Urart’ın Sergi Programı”, (2 Şubat 1990), *Cumhuriyet*.
- “Utku Varlık’ın Sergisi”, (4 Nisan 1992), *Cumhuriyet*.
- “Yaşayan Bedri Rahmi Sergisi”, (7 Mart 1976), *Milliyet Magazin*.
- “Yemenicioğlu’nun Resimleri”, (24 Ocak 1989), *Cumhuriyet*.
- “Yeni Eğilimler Sergisi”, (14 Haziran 1987), *Cumhuriyet*.
- “Yeni Eğilimler Sergisi”, (5 Eylül 1983), *Cumhuriyet*.
- “Yeni Sergiler”, (18 Ekim 1966), *Cumhuriyet*.
- Abaç, N. (1992). “Ressam Doğan Akça”, *Sanat Çevresi*, 169, 82.
- Adanır, O. (1988). “Halil Akdeniz ve İzmir’den Görsel Notlar”, *Sanat Çevresi*, 113, 31-33.

- Addison, J. (2014). *"The Spectator"*, (Ed: Donald F. Bond), Oxford: Oxford University Press.
- Addison, J., Allen, R. J. (vd.). (2007). *Addison and Steel: Selections from the Tatler and the Spectator*, (Ed: Robert J. Allen), Holt Rinehart and Winson.
- Adil, F. (11 Nisan 1962). "İki Sergi", *Son Havadis*.
- Adil, F. (1950). "Yeniler'in Sergisi", *Yeditepe*, 5, 1.
- Adil, F. (1957). "Türk Adımı Dünyada Dolaştıran Ressam", *Yeditepe*, 128, 5.
- Adil, F. (27 Mart 1965). "Üç Non-Figüratif Ressam", *Cumhuriyet*.
- Adil, F. (5 Haziran 1965). "Sâfi'nin Sergisi", *Cumhuriyet*.
- Adil, F. (5 Haziran 1965). "Sâfi'nin Sergisi", *Cumhuriyet*.
- Adiloğlu, K. (1996). "Gülşen Kazaz İçin Birkaç Söz", *Sanat Çevresi*, 210, 62.
- Adorno, W. T. (1997). *Aesthetic Theory*, New York & London: Continuum.
- Adorno, W. T. (2005). *Minima Moralia*, (Çev: E. F. N. Jephcott), New York: Verso.
- Aguinis, M. (2013). *"A Masterpiece of Illumination, On Freud's 'Creative Writers and Day Dreaming'"*, (Ed: Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Servulo Augusto Figueira), Routledge.
- Ağaçgil, E. (1958). "Yeni Bir Ekol Kuran Sanatçı Nuri Abaç", *Sanat Dünyası*, 56, 1, 7.
- Ağartan, K. (2018). "Türkiye'de Özelleştirme Karşıtı Hareketlerin Seyri", *Türkiye'nin Büyük Dönüşümü (Ayşe Buğra'ya Armağan)*, (Ed: O. Savaşkan & M. Ertan), İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (1995). *"Modern Türkiye'nin Oluşumu"*, (Çev: Yavuz Alogan), Sarmal Yayınevi.
- Ahmad, F. (1996). *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*, (Çev. Ahmet Fathi), İstanbul: Hil Yayınları.

- Akal, H. (1953). "Balaban'ın Sergisi", *Yeditepe*, 49, 8.
- Akal, H. (1953). "Son Günlerin Resim Hareketleri", *Yeditepe*, 41, 4.
- Akal, H. (1955). "Oktay Günday'ın Sergisi ve Bir Eleştirmeci", *Yeditepe*, 80, 5.
- Akal, H. (1960). "Renk Reis, Renk," *Dost*, 36-37.
- Akay, A. (17 Mart 1999). "Dış ve İç Gerçeklik Arasında", *Cumhuriyet*.
- Akay, A. (1991). *Konu-m-lar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A. (30 Mayıs 1999). "Oktay Anılanmert'in Başka Dünyası", *Cumhuriyet*.
- Akay, İ. (1972). "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Varlık*, 779, 13.
- Akbal, O. (18 Şubat 1973). "Günsür'deki Şiiri Duymak", *Cumhuriyet*.
- Akbal, O. (23 Ekim 1976). "Arad'ın Sergisinde", *Cumhuriyet*.
- Akdeniz, H. (1990). "Hayati Misman ve Sanatı", *Sanat Çevresi*, 138, 62-63.
- Akdeniz, H. (1990). *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansımaları Üzerine Bir Araştırma*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Akdeniz, H. (2004). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu (2 Cilt)*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.
- Akder, H., Kasnakoğlu, H. (1996). "Tarım", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt: 15, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akdiken, A. (1982). "Cavit Atmaca'nın Mavileri", *Sanat Çevresi*, 47, 10.
- Akkaya, T. (1986). "Erol Bulut Resim Sergisi", *Sanat Çevresi*, 93, 56-57.
- Akker, C. V. D. (2019). "Arthur Danto, The End Of Art, And The Philosophical View Of History", *Journal of the Philosophy of History*, 13/2, 235-256.
- Akpınar, N. (1994). "Güzel Sanatlar Birliği 77. İstanbul Sergisi", *Anons*, 35, 12.

- Aksel, K. S. (1951). “Tavanarası Ressamları Sergisi”, *Yeditepe*, 1, 7.
- Aksel, M. (1950). “On Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri”, *Hisar*, 4, 12.
- Aksel, M. (1951). “12’nci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, *Hisar*, 13, 7.
- Aksoy, F. (1961). “Sarkis’in Sergisi”, *Yeditepe*, 34, 14.
- Aksoy, F. (1988). “Nihal Sıralar’ın Sergisinin Anımsattıkları”, *Sanat Çevresi*, 112, 84-85.
- Aksoy, F. (1989). “Apayrı Bitişikler”, *Sanat Çevresi*, 131, 6-7.
- Aksoy, F. (1990), *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, İstanbul: Ak Yayınları.
- Aksoy, F. (1994). “Zeynep San’ın Anımsattıkları”, *Sanat Çevresi*, 187, 54-55.
- Aksoy, N. (1984). “Bir Olay Sergi”, *Sanat Çevresi*, 74, 18.
- Aksüğü, İ. (1978). “Karma Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 297, 25-27.
- Aksüğü, İ. (1978). “Utku Varlık’ın Resimleri: Sınırsız Evrende Sınırlı Nesnelere ve Gerçeküstünün Düşsel Atmosfer”, *Milliyet Sanat*, 258, 18-20.
- Aksüğü, İ. (1981). 1981 Yeni Eğilimler Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştirisi”, *Milliyet Sanat*, 34 394, 32-37, 45.
- Aksüğü, İ. (1982). “Resim Tarihimizde Bir Dönem Soyut Dışavurumculuk”, *Milliyet Sanat*, 49,17.
- Akşin, S. (2002). “Siyasal Tarih (1950-1960)”, *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, (Ed: Sina Akşin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aktan, C. C. (1992). *Politik Yozlaşma ve Kleptokrasi 1980 – 1990 Türkiye Deneyimi*, İstanbul: Afa Yayınları.
- Akyıldız, E. (1973). “Cihat Burak: Resim Sevgilim, Edebiyat Flörtüm”, *Milliyet Sanat*, 36, 8.

- Akyol, E. (2011). *Türkiye Cumhuriyeti'nin Kalkınma Yönetimi Politikası*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Akyunak, N. (1970). "Ercüment Kalmık Sergisi", *Ankara Sanat*, 46, 12-13.
- Akyunak, N. (1973). "Esirkul'un Sonbahar Sergisi", *Ankara Sanat*, 91, 16-17.
- Akyunak, N. (1973). "Ressamlar Cemiyeti'nin 50. Yılı Sergisi", *Ankara Sanat*, 92, 20-21.
- Akyunak, N. (1983). "Naile Akıncı'da Doğa Yorumu", *Sanat Çevresi*, 51, 8-9.
- Albayrak, M. (2008). "Demokrat Parti Döneminde Milli Korunma Kanunu Uygulamaları (1955-1960)", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 23/67, Ankara, 219-250.
- Aliçavuşoğlu, E. (1 Ekim 1997). "7. İstanbul Sanat Fuarı: Fuar, Karanlıklar İçinde Bir Işık", *Cumhuriyet*.
- Aliçavuşoğlu, E. (11 Mayıs 1997). "Yarınları da Etkileyecek Bir Sergi", *Cumhuriyet*.
- Aliçavuşoğlu, E. (13 Ocak 1999). "Geçmişten Referansla Bugün", *Cumhuriyet*.
- Aliçavuşoğlu, E. (20 Ocak 1997). "Doğanın Sözcüklerinden İzlenimler", *Cumhuriyet*.
- Aliçavuşoğlu, E. (24 Ekim 1999). "Tutkularıyla Dalga Geçen İstanbul Bienali", *Cumhuriyet*.
- Aliçavuşoğlu, E. (25 Mart 1999). "Resim Kendini İfade Etmeli", *Cumhuriyet*.
- Aliçavuşoğlu, E. (30 Kasım 1999). "Bellek Resminin Çağrışımları", *Cumhuriyet*.
- Aliçavuşoğlu, E. (4 Mart 1999). "Daha 'İyi' Demlenmiş Resimler", *Cumhuriyet*.
- Aliçavuşoğlu, E. (7 Şubat 1998). "Sanat, Varoluşu Anlama Çabası", *Cumhuriyet*.
- Alkor, C. (1989). "Tülay Börtecene ya da Bilincin İmgeleri", *Argos*, 9, 84-85.
- Alptekin, F. (12 Ocak 1999). "Kağıtlarla Kurulu Gizli Bir Oyun", *Cumhuriyet*.

- Alptekin, F. (2 Mart 1999). “Yalnızlığı Anlatan Mekanlar”, *Cumhuriyet*.
- Altan, Ö. (11 Eylül 1995). “Yeni Sanatçılar Ne Olacak?”, *Cumhuriyet*.
- Altan, Ö. (1981). “Zekai Ormancı, Yusuf Taktak, Canan Çoker ve Sanatta Yeni”, *Sanat Çevresi*, 29, 14.
- Altan, Ö. (1983). “Bu Sergiye Dikkat!”, *Gösteri*, 35, 62.
- Altan, Ö. (1983). “En Önemli Sergi”, *Sanat Çevresi*, 4. İstanbul Sanat Bayramı Özel Sayı:1, 12.
- Altan, Ö. (1985). “Sessiz Duran Heykelsi Formlar”, *Sanat Çevresi*, 76, 66.
- Altınok, İ. (1953). “Helikon’da Ferruh Başağa’nın Sergisi”, *Kaynak*, 7/85, 118-119.
- Altınok, İ. (1953). “Subay Ressamların Sergisi”, *Kaynak*, 87, 182-183.
- Altınok, İ. (1954a). “Cemal Bingöl ve Non Figüratif Resim”, *Kaynak*, 90, 21-22.
- Altınok, İ. (1954b). “Nuri İyem’in Sergisi”, *Kaynak*, 92, 11.
- Altınok, İ. (1954c). “Adnan Çoker, Lütfi Günay Resim Sergisi”, *Kaynak*, 92, 73.
- Altınok, İ. (1954d). “Ankara’daki Sergiler”, *Kaynak*, 94, 152-153.
- Altınok, İ. (1970). “Ankara’daki Sergiler”, *Ankara Sanat*, 48, 10-11.
- Altınok, İ. (1970). “Ankara’daki Sergiler”, *Ankara Sanat*, 49, 18.
- Aluçlu, M. B. (2020). *PKK Terör Örgütünün Söyleminin Gelişimi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Andak, S. (10 Nisan 1971). “İzel Hendek Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (10 Nisan 1975). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (10 Ocak 1966). “Sanat Aleminde”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (11 Şubat 1969). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (13 Mart 1971). “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*.

- Andak, S. (14 Mart 1972). “Yirmisekiz Ressam”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (14 Mayıs 1968). “İki Önemli Sergi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (15 Mayıs 1971). “Umut Veren Ressam Mustafa Ata”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (15 Ocak 1965). “Bedri Rahmi’nin Ankara Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (19 Haziran 1971). “Gün Işığına Çıkarılan Sanat Eserleri”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (19 Nisan 1975). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (2 Mart 1975). “Ressamlar Cemiyeti 39. Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (2 Şubat 1965). “Son Sergiler Arasında”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (20 Mart 1971). “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (20 Ocak 1970). “Sanat Hareketleri”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (20 Şubat 1971). “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (21 Mart 1968). “Erol Eti ve Biçim Tutkusu”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (21 Mart 1968). “Nevin Çokay”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (22 Mart 1961). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (22 Mayıs 1971). “Hava Kuvvetleri Vakfı Yararına Resim Sergisi Açıldı”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (22 Şubat 1965). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (23 Aralık 1965). “Bir Ressam, Bir Seramikçi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (23 Şubat 1972). “Rezzan Şenocak’ın 6. Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (26 Aralık 1975). “Neşet Günel’in Toprak Adamları Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (26 Nisan 1966). “Azra İnal, ve Soyut Resim”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (26 Nisan 1966). “Kainat Barkan”, *Cumhuriyet*.

- Andak, S. (3 Haziran 1972). “Fahir Aksoy’un Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (3 Nisan 1971). “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (30 Ocak 1971). “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (31 Mayıs 1972). “Mevsim Sonunda İlginç Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (5 Nisan 1961). “Sanat Aleminde”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (5 Nisan 1963). “Bir Ressamımız İtalya’da ve Son Başarılı Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (6 Mayıs 1968). “Şükriye Dikmen’in İlginç Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (7 Mart 1961). “Sanat Aleminde”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (8 Nisan 1975). “Edip Hakkı Köseoğlu’nun İlk Kişisel Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (8 Ocak 1971). “Sanat Dünyamızda”, *Cumhuriyet*.
- Andak, S. (8 Şubat 1975). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Anday, C. M. (19 Mart 1982). “Bir Canlı Doğa Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Anday, M. C. (1977). “Nurullah Berk’te Doğu ve Batı”, *Varlık*, 835, 8.
- Anderson, D. R. (2009). “Croce, Benedetto”, *A Companion to Aesthetic*, (Ed: Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper), Singapore: Wiley-Blackwell.
- Anlağan, G. (1996). “Zekai Ormancı’nın Sanatı Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 210, 6.
- Anonim (1950). “A. Arad – F. Karakaş Resim Sergisi”, *Yeditepe*, 11, 1.
- Anonim (1950). “Dokuz Genç Ressam”, *Yeditepe*, 5, 1.
- Anonim (1950). “Üç Ressamın Sergisi”, *Yeditepe*, 9, 1.
- Anonim (1951). “Fethi Karakaş-Azra İnal Sergisi”, *Yeditepe*, 6, 3.
- Anonim (1951). “Leyla Gamsız’ın Sergisi”, *Yeditepe*, 6, 3.

- Anonim (1951). “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 3, 5.
- Anonim (1952). “İki Resim Sergisi”, *Beş Sanat*, 27, 1.
- Anonim (1952). “Leyla Gamsız’ın Resim Sergisi”, *Hisar*, 15.
- Anonim (1952). “On Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı”, *Yeditepe*, 12, 5.
- Anonim (1952). “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 12, 5.
- Anonim (1952). “Yeniler’in Yeniliği”, *Yeditepe*, 13, 1.
- Anonim (1953). “Balaban Babında”, *Yeditepe*, 49, 7.
- Anonim (1953). “Devlet Resim Sergisi”, *Hisar*, 37, 2.
- Anonim (1953). “ON’ların Sergisi”, *Yeditepe*, 31, 1.
- Anonim (1953). “Resim Sergisi”, *Türk Sanatı*, 9, 16.
- Anonim (1953). “Saip Tuna’nın Sergisi”, *Türk Sanatı*, 14-15, 15.
- Anonim (1953). “Sergiler Dolayısıyla”, *Türk Sanatı*, 12, 16.
- Anonim (1953). “Seyfi Toray’ın Resim Sergisi”, *Türk Sanatı*, 10, 16.
- Anonim (1954). “Bige Çetintürk’ün Sergisi”, *Türk Sanatı*, 25, 16.
- Anonim (1954). “Haşmet Akal’ın Sergisi”, *Yeditepe*, 54, 7.
- Anonim (1954). “Ömer Hatipoğlu”, *Türk Sanatı*, 25, 16.
- Anonim (1954). “Resim Sergisi”, *Türk Sanatı*, 21, 16.
- Anonim (1956). “Güzel Sanatlar Birliği”, *Yenilik*, 10/50, 1.
- Anonim (1956). “Beynelmillel Biennale Sanat Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 6, 1.
- Anonim (1956). “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 6, 6.
- Anonim (1956). “Fikret Adil’in Açtığı Sergi”, *Yeditepe*, 107, 4.

- Anonim (1956). “Ressam Nurullah Berk’in Birinci Toplu Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 7, 1.
- Anonim (1956). “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 105, 2.
- Anonim (1956). “Sergiler”, *Akis*, 132, 33.
- Anonim (1956). “Türk Sanatçıları Venedik Sergisinde”, *Yeditepe*, 108, 5.
- Anonim (1957). “Mozayik Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 23, 1,5.
- Anonim (1957). “Nurullah Berk Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 43, 2.
- Anonim (1958). “Ankara Sergileri”, *Sanat Dünyası*, 66, 3, 7.
- Anonim (1958). “Ankara Sergileri”, *Sanat Dünyası*, 68, 3, 7.
- Anonim (1958). “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 149, 7.
- Anonim (1958). “Türk Ressamlar Cemiyeti’nin Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 59, 1.
- Anonim (1959). “3 Genç Kızımızın Başarılı Sergileri”, *Sanat Dünyası*, 70, 3.
- Anonim (1959). “Şehir Galerisi’nde T. Ressamlar C. Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 75, 3.
- Anonim (1959). “Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nden Haberler”, *Sanat Dünyası*, 4.
- Anonim (1960). “d Gurubunun Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 112, 5.
- Anonim (1960). “Devlet Resim ve Heykel Sergisi Mükâfatları”, *Yeditepe*, 108, 8.
- Anonim (1960). “Sanat Haberleri”, *Yeditepe*, 23, 2.
- Anonim (1960). “Sergi Serüveni”, *Dost*, 39, 57-58.
- Anonim (1960). “Türkiye Ressamlar Cemiyeti Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 98, 5.
- Anonim (1961). “İstanbul’da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 137, 5, 15.
- Anonim (1962). “Sanat: Haberler”, *Akis*, 23/405, 29.
- Anonim (1963). “15 Günün Olayları”, *Varlık*, 596, 1.

- Anonim (1963). “15 Mart 1963’ten İtibaren Şehir Galerisi’nde Açılacak Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 170, 9.
- Anonim (1964). “Akademi’de Sanat Olayları”, *Akademi*, 1, 44.
- Anonim (1964). “Ankara Ressamları Sergisi”, *Akademi*, 3-4, 72.
- Anonim (1964). “Fahrünnisa Zeid Resim Sergisi”, *Akademi*, 3-4, 71.
- Anonim (1964). “Sergiler”, *Akademi*, 2, 18.
- Anonim (1965). “15 Günün Olayları”, *Varlık*, 641, 1.
- Anonim (1965). “Ankara Sergileri”, *Sanat ve Sanatçılar*, 13, 2.
- Anonim (1965). “Son Günlerin Sanat Olayları”, *Yeditepe*, 109 (305), 2.
- Anonim (1966). “XXVII. Devlet Resim Heykel Sergisi’nin Sona Erişi Münasebetiyle”, *Ankara Sanat*, 5, 13.
- Anonim (1966). “Sergiler”, *Sanat ve Sanatçılar*, 16, 17.
- Anonim (1966). “Sergiler”, *Sanat ve Sanatçılar*, 17, 17.
- Anonim (1967). “Son Günlerin Sanat Olayları”, *Yeditepe*, 129 (325), 1.
- Anonim (1967). “XXVII. Devlet Resim Heykel Sergisi Parlak Bir Törenle Açıldı”, *Ankara Sanat*, 14, 6-7.
- Anonim (1968). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 251, 10.
- Anonim (1968). “Sergiler”, *Yeditepe*, 141 (337), 4.
- Anonim (1968). “Sergiler”, *Yeditepe*, 145, 16.
- Anonim (1969). “15 Günün Olayları”, *Varlık*, 734, 1.
- Anonim (1969). “Hikmet Onat’la Bir Sohbet Toplantısı”, *Ankara Sanat*, 45, 5.
- Anonim (1969). “Nuri İyem’in Sergisi”, *Yeditepe*, 153, 3.
- Anonim (1969). “Sergiler”, *Yeditepe*, 154 (350), 6.

- Anonim (1970). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 47, 28.
- Anonim (1970). “Son Günlerin Sanat Olayları”, *Yeditepe*, 166, 3.
- Anonim (1970). “Son Günlerin Sanat Olayları”, *Yeditepe*, 167, 3.
- Anonim (1971). “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 87, 33.
- Anonim (1971). “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 88, 12.
- Anonim (1971). “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 90, 32.
- Anonim (1972). “Aydın Olayları”, *Varlık*, 772, 1.
- Anonim (1973). “Akademik İki Sanatçı Açık Hava Sergisi Açtı”, *Milliyet Sanat*, 38, 15.
- Anonim (1973). “Eren Eyüboğlu: Non-Figüratif Sanatın Kaynağı Türkiye’dir”, *Milliyet Sanat*, 28, 10.
- Anonim (1973). “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 25, 2.
- Anonim (1973). “İstanbul Festivali ile Birlikte 10 Önemli Sergi Açıldı”, *Milliyet Sanat*, 39, 9-10.
- Anonim (1976). “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 174, 34.
- Anonim (1977a). “Türkiye İş Bankası İstanbul Sanat Galerisi Sunar”, *Milliyet Sanat*, 217, 3.
- Anonim (1977b). “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 159, 37.
- Anonim (1977c). “Aydın Olayları”, *Varlık*, 834, 2.
- Anonim (1977d). “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 221, 34.
- Anonim (1977e). “Sanat Haberleri”, *Hisar*, 161, 36.
- Anonim (1977f). “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 227, 34.
- Anonim (1977g). “38. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Hisar*, 162, 36.
- Anonim (1977h). “Aydın Olayları”, *Varlık*, 838, 2.

- Anonim (1978). “Ayın Olayları”, *Varlık*, 845, 2.
- Anonim (1978). “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 1, 29.
- Anonim (1978). “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 1, 31.
- Anonim (1979). “2. İstanbul Sanat Bayramında Açılacak Sergilerin Programı”, *Sanat Çevresi*, 11, 18.
- Anonim (1979). “4 Ressamın Yapıtları Saldırıya Uğradı”, *Sanat Çevresi*, 9, 17.
- Anonim (1979). “Haftanın Sanat Takvimi”, *Milliyet Sanat*, 317, 32.
- Anonim (1979). “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 14, 32.
- Anonim (1979). “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 2, 34.
- Anonim (1979). “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 5, 32.
- Anonim (1979). “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 6, 28.
- Anonim (1979). “Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 8, 30.
- Anonim (1979). “Yeni Eğilimler Resim ve Heykel Sergisinin Değerlendirme Ölçütleri”, *Sanat Çevresi*, 13, 5.
- Anonim (1980a). “Görsel Sanatçılar Derneği 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne Katılmama Çağrısında Bulundu”, *Sanat Çevresi*, 19, 14.
- Anonim (1980b). “Ocak’80 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 15, 30.
- Anonim (1980c). “Mart’80 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 17, 32.
- Anonim (1980d). “Nisan’80 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 18, 30.
- Anonim (1980e). “Mayıs’80 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 19, 30.
- Anonim (1980f). “Yurt ve Dünyadan Haberler (Suluboya Ressamları Gr. X. Yıl Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 173, 30.
- Anonim (1980g). “Aralık’80 Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 26, 39.

- Anonim (1981a). “Ocak’81 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 27, 40.
- Anonim (1981b). “Şubat’81 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 28, 48.
- Anonim (1981c). “Nisan ’81 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 30, 40.
- Anonim (1981d). “Açık hava Sergisi”, *Ankara Sanat*, 183, 27.
- Anonim (1981e). “Güzel Sanatlar Birliği’nden 16 Sanatçının Atatürk Konulu 65. Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 37, 22-23.
- Anonim (1981f). “Ekim’81 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 36, 40.
- Anonim (1981g). “42. Devlet Sergisi”, *Ankara Sanat*, 188, 21.
- Anonim (1982a). “Ocak’82 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 39, 48.
- Anonim (1982b). “Günümüz Sanatçıları 3. İstanbul Açık Hava Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 45, 25.
- Anonim (1983a). “Ocak’83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 51, 56-58.
- Anonim (1983b). “Şubat’83 Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 52, 56-59.
- Anonim (1983c). “Mart’83 Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 53, 100.
- Anonim (1983d). “Nisan’83 Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 54, 60-61.
- Anonim (1983e). “Mayıs’83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 55, 64.
- Anonim (1983f). “Haziran’83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 56, 49.
- Anonim (1983g). “Ekim’83 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 60, 72.
- Anonim (1983h). “4. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 60, 54-55.
- Anonim (1984). “Aralık’84 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 74, 86.
- Anonim (1984). “Ekim’84 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 72, 88.
- Anonim (1984). “Mart’87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 65, 61.

- Anonim (1984). “Nisan’84”, *Sanat Çevresi*, 66, 72.
- Anonim (1984). “Ocak’84 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 63, 61.
- Anonim (1984). “Sergi Duyurusu: Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 68, 3.
- Anonim (1985). “5. İstanbul Sanat Bayramı Başladı”, *Sanat Çevresi*, 85, 26.
- Anonim (1985). “5. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 81, 62.
- Anonim (1985). “Mart’85 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 77, 64.
- Anonim (1985). “Türk Primitifleri ve Çağdaşları Resim Sergisi 19 Nisan’da Açılıyor”, *Sanat Çevresi*, 78, 25.
- Anonim (1985). “Türk Primitifleri ve Çağdaşları Sergisi Büyük İlgi Gördü”, *Sanat Çevresi*, 79, 30.
- Anonim (1986). “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 92, 11.
- Anonim (1986). “Mayıs’86 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 91, 71.
- Anonim (1986). “Nisan’86 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 90, 94.
- Anonim (1986). “Şubat’86 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 88, 78.
- Anonim (1987a). “Ocak’87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 99, 62.
- Anonim (1987b). “Şubat’87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 100, 88.
- Anonim (1987c). “Mart’87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 101, 88.
- Anonim (1987d). “Ankara Sergileri”, *Artist*, 40.
- Anonim (1987e). “Nisan’87 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 102, 76.
- Anonim (1987f). “Günümüz Sanatçıları 8. İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 101, 55.
- Anonim (1987g). “Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız”, *Sanat Çevresi*, 109, 50.

- Anonim (1988). “Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi Sonuçları”, *Sanat Çevresi*, 117, 34.
- Anonim (1988). “Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 114, 50.
- Anonim (1988). “Kasım ’88 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 121, 94.
- Anonim (1988). “Nisan ’88 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 114, 96.
- Anonim (1988a). “Mayıs ’88 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 115, 97.
- Anonim (1989). “2. Uluslararası İstanbul Bienali (25 Eylül – 31 Ekim 1989)”, *Argos*, 13, 18-20.
- Anonim (1989). “2. Uluslararası İstanbul Bienali 25 Eylül – 31 Ekim 1989 Tarihleri Arasında Yapılıyor”, *Sanat Çevresi*, 131, 36-38.
- Anonim (1989). “2. Uluslararası İstanbul Bienali”, *Argos*, 12, 31.
- Anonim (1989). “Aralık’89 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 134, 97.
- Anonim (1989). “Bu Sergi...”, *Sanat Çevresi*, 125, 30.
- Anonim (1989). “Büyük Sergi”, *Argos*, 7, 32.
- Anonim (1989). “Geçen Aydan Gelecek Aya”, *Argos*, 9, 12.
- Anonim (1989). “Haziran’89 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 128, 80.
- Anonim (1989). “İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Programı”, *Sanat Çevresi*, 131, 35.
- Anonim (1989). “Şubat ’89 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 124, 94.
- Anonim (1990a). “Güngör Taner”, *Argos*, 17, 9.
- Anonim (1990b). “Geçen Aydan Gelecek Aya”, *Argos*, 18, 8.
- Anonim (1990c). “Akatünvel Sanat Topluluğu Sergisi Büyük İlgi Gördü”, *Sanat Çevresi*, 137, 11.
- Anonim (1990d). “Sergiler”, *Argos*, 19, 10.

- Anonim (1990e). “Mart’90 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 137, 110-112.
- Anonim (1990f). “Geçen Aydan Gelecek Aya”, *Argos*, 19, 8.
- Anonim (1990g). “Nisan’90 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 138, 88.
- Anonim (1990h). “Mayıs’90 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 139, 96-98.
- Anonim (1990j). “Sergiler”, *Argos*, 21, 7-9.
- Anonim (1990k). “Ekim’90 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 144, 80.
- Anonim (1991a). “Sergiler”, *Argos*, 30, 8-9.
- Anonim (1991c). “Mart’91 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 149, 79-82.
- Anonim (1991c). “Şubat’91 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 148, 79-83.
- Anonim (1991d). “Tuğray Sanat Galerisi”, *Anons*, 3, 3.
- Anonim (1991e). “Rehber”, *Anons*, 3, 20.
- Anonim (1991f). “Rehber”, *Anons*, 4, 18.
- Anonim (1991g). “Mayıs’91 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 151, 79-83.
- Anonim (1991h). “Ressam Erol Deneç 26 Yıl Sonra Türkiye’de Üç Sergi Açıyor”, *Sanat Çevresi*, 151, 67.
- Anonim (1991j). “Kasım’91 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 157, 94-96.
- Anonim (1992a). “Erol Deran’ın Sergisi İlgi ile İzleniyor”, *Sanat Çevresi*, 159, 41.
- Anonim (1992b). “İstanbul - Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 2, 69-70.
- Anonim (1992c). “Ocak’92 Sergikeri”, *Sanat Çevresi*, 161, İstanbul 1992, s. 52-53.
- Anonim (1992d). “Rehber”, *Anons*, 14-15, 26-27.
- Anonim (1992e). “Günümüz Sanatçıları 13. İstanbul Sergisi ve Ödülleri”, *Anons*, 16-17-18, 37.

- Anonim (1992f). “3. Uluslararası İstanbul Biennial’inin Ardından”, *Anons*, 21, 28-33.
- Anonim (1992h). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 20, 35.
- Anonim (1992j). “Sanat – Aktüalite”, *Türkiye’de Sanat*, 6, 72-74.
- Anonim (1992k). “Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 6, 78.
- Anonim (1993a). “Görünümler”, *Artist*, 16, 12.
- Anonim (1993b). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 22, 24.
- Anonim (1993c). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 23, 26.
- Anonim (1993d). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 24, 27.
- Anonim (1993e). “Mart’93 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 173, 96.
- Anonim (1993f). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 25, 26-27.
- Anonim (1993g). “Kısaca”, *Anons*, 25, 4.
- Anonim (1993h). “Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 9, 79.
- Anonim (1993j). “Sanat – Aktüalite”, *Türkiye’de Sanat*, 9, 71.
- Anonim (1993k). “Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Günümüz Sanatçıları 14. İstanbul Sergisi”, *Anons*, 24, 6.
- Anonim (1993l). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 31, 26-27.
- Anonim (1993m). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 32, 27-28.
- Anonim (1994). “7. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 186, 13.
- Anonim (1994). “Aralık’94 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 194, 95.
- Anonim (1994). “Aralık’94 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 194, 95-96.
- Anonim (1994). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 34, 26-27.

- Anonim (1994). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 36, 24-25.
- Anonim (1994). “Galeri Çizelgesi”, *Anons*, 38, 29-30.
- Anonim (1994). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 3, 30.
- Anonim (1994). “Günümüz Sanatçıları 15. İstanbul Sergisi”, *Anons*, 39-40, 3.
- Anonim (1994). “Günümüz Sanatçıları 15. İstanbul Sergisi”, *Genç Sanat*, 1, 27.
- Anonim (1994). “İstanbul Eylül’de Sanat Fuarıyla Şenleniyor”, *Genç Sanat*, 1, 26.
- Anonim (1995). “Börtece’nin Yapıtları Vakko Ankara Sanat Galerisi’nde”, *Anons*, 49, 42.
- Anonim (1995a). “Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 17, 79.
- Anonim (1995b). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 5, 30-31.
- Anonim (1995c). “Şubat’95 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 196, 96-98.
- Anonim (1995d). “Galeriler”, *Anons*, 48, 46.
- Anonim (1995e). “Galeriler”, *Anons*, 49, 42.
- Anonim (1995f). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 7, 30-31.
- Anonim (1995g). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 8, 30-31.
- Anonim (1995h). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 10, 31-32.
- Anonim (1995j). “Günümüz Sanatçıları 16. İstanbul Sergisi”, *Genç Sanat*, 10, 29.
- Anonim (1995k). “V. Sanat Fuarı”, *Anons*, 53-54, 5.
- Anonim (1995l). “TÜYAP 5. İstanbul Sanat Fuarı (12 – 17 Eylül 1995)”, *Sanat Çevresi*, 202-203, 13.
- Anonim (1995m). “Ekim’95 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 204, 72-74.
- Anonim (1995n). “4. İstanbul Bienali’ne Katılan Sanatçılar”, *Genç Sanat*, 14, 17.

- Anonim (1995o). “4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995”, *Genç Sanat*, 14, 12-16.
- Anonim (1995ö). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 14, 30-31.
- Anonim (1995p). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 15, 31-32.
- Anonim (1995r). “Aralık ’95 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 206, 86.
- Anonim (1996). “17. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi 15 Temmuz’da”, *Sanat Çevresi*, 210, 66.
- Anonim (1996). “2. Tüypap Genç Sanatçılar Resim Yarışması Sonuçlandı”, *Sanat Çevresi*, 216, 53.
- Anonim (1996). “Aralık’96 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 218, 79.
- Anonim (1996). “Bilge Alkor’un Düşler Evreni”, *Sanat Çevresi*, 210, 11.
- Anonim (1996). “Dil, Düşlem, Nesne”, *Sanat Çevresi*, 210, 8-10.
- Anonim (1996). “Ekim’96 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 216, 63.
- Anonim (1996). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 28, 30.
- Anonim (1996). “Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 22, 73-74.
- Anonim (1996). “Genç Sanat Haber”, *Genç Sanat*, 18, 31.
- Anonim (1996). “Haberler Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 25, 72, 74.
- Anonim (1996). “Haberler Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 26, 79.
- Anonim (1996). “İnsan Eksenli Resimler”, *Sanat Çevresi*, 210, 14.
- Anonim (1996). “Mart’96 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 209, 80.
- Anonim (1996). “Ocak’96 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 207, 71, 72.
- Anonim (1996). “Tüm Renkleriyle Günümüz Sanatçıları”, *Genç Sanat*, 23-24, 31.
- Anonim (1996). “TÜYAP 6. İstanbul Sanat Fuarı”, *Sanat Çevresi*, 215, 18.

- Anonim (1996, Mart-Nisan). “Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 23, 77.
- Anonim (1997a). “Haberler Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 27, 72-76.
- Anonim (1997b). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 29, 30-31.
- Anonim (1997c). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 30, 30-31.
- Anonim (1997e). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 31, 26-31.
- Anonim (1997e). “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 31, 26.
- Anonim (1997f). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 32, 26-31.
- Anonim (1997g). “Haberler Galeriler”, *Türkiye’de Sanat*, 29, 68-73.
- Anonim (1997h). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 33, 30.
- Anonim (1997h). “Mustafa Ata Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 223, 11.
- Anonim (1997j). “Genç Etkinlik 4 – 13 Temmuz’da Gerçekleşiyor”, *Sanat Çevresi*, 224, 32.
- Anonim (1997k). “5. Uluslararası İstanbul Bienali”, *Sanat Çevresi*, 222, 38.
- Anonim (1997l). “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 35-36, 30.
- Anonim (1997m). “Aralık’97 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 230, 94.
- Anonim (1998a). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 41, 30-31.
- Anonim (1998b). “Galeriler Haberler”, *Türkiye’de Sanat*, 32, 71-76.
- Anonim (1998c). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 42, 30-31.
- Anonim (1998d). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 43, 30-32.
- Anonim (1998d). “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 41, 27-30.
- Anonim (1998e). “Çağdaş Bir Masal Anlatıcısının Yorumları: Ah Minel Aşk’tan Şahmera’a”, *Sanat Çevresi*, 233, 23.

- Anonim (1998f). “Mart ’98 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 233, 110-111.
- Anonim (1998g). “Galeriler”, *Genç Sanat*, 44, 30-31.
- Anonim (1998h). “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 44, 30.
- Anonim (1998j). “Gençsanat Haber”, *Genç Sanat*, 45, 30.
- Anonim (1998k). “Burhan Doğançay’dan Alexander’s Duvarları ve Kalpler”, *Sanat Çevresi*, 240, 18.
- Anonim (1998l). “Fuar Hazırlıkları İlerliyor”, *Sanat Çevresi*, 239, 64.
- Anonim (1999). “Sergi Urart’ta”, *Sanat Çevresi*, 245, 28.
- Anonim (1999a). “Ocak’99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 240, 111-112.
- Anonim (1999b). “Galeriler Haberler”, *Türkiye’de Sanat*, 48, 69-73.
- Anonim (1999c). “Şubat’99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 244, 113.
- Anonim (1999d). “Galeriler Haberler”, *Türkiye’de Sanat*, 38, 68-75.
- Anonim (1999e). “Mart’99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 245, 95-96.
- Anonim (1999f). “Nisan’99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 246, 95-96.
- Anonim (1999g). “Mayıs’99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 247, 94-95.
- Anonim (1999h). “6. Uluslararası İstanbul Bienali”, *Sanat Çevresi*, 249, 12.
- Anonim (1999j). “6. Uluslararası İstanbul Bienali’nde 10 Türk Sanatçı Yer Alıyor”, *Sanat Çevresi*, 251, 12.
- Anonim (1999k). “Ekim’99 Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 252, 94.
- Antmen, A. (10 Mayıs 1994). “Mekanla Bütünleşen, Resimler”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (12 Mart 1998). “Kendine Doğru Uzun Bir Yolculuk”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (14 Mart 1992). “Neşeli Resimlerin Yok Olan İnsanları”, *Cumhuriyet*.

- Antmen, A. (15 Mart 1994). “Yeni Eğilim Tuval Üzerine Yağlıboya Mı?”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (17 Ocak 1998). “Hayalet Gibi Gezginçi Ressamın Öyküleri”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (17 Şubat 1998). “Bakıra Yansıyan Yaşam”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (18 Ekim 1990). “Tuvalle Sınırsız Bir Savaş”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (18 Kasım 1997). “Resimden İzleyiciyi Gözlüyor”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (19 Kasım 1991). “Akdeniz Bir Özgürlük Duygusu”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (20 Aralık 1997). “Sanatta Geleceğe Dair İpuçları”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Antmen, A. (21 Nisan 1991). “Tuvalde İnsan ve Toprak Birarada”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (24 Mart 1997). “Resim Aynaya Dönüştüğünde”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (25 Nisan 1992). “Hayatın Her Alanında Maymun Padişahlar”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (25 Şubat 1996). “Yaşamı Altına Dönüştürmek”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (26 Kasım 1991). “Riva Atları Dolu Dizgin”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (30 Ocak 1996). “Batı’yla Doğu’yu Yoğuran Ressam”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (7 Kasım 1991). “Sessizliği Arayan Ressam”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (7 Mart 1991). “Ressamın da Kapısını Çalarlar”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (7 Mart 1991). “Ressamın da Kapısını Çalarlar”, *Cumhuriyet*.
- Antmen, A. (8 Mart 1998). “Gövdenin Labirentinde Arayışlar”, *Cumhuriyet*.
- Apak, C. (1959). “Ressam Münip Özben Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 80, 5.
- Arat, G. B. (2012). “1960’lardan 1990’lara Sanatın Değişen Görünümleri”, *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, (Ed: Zeynep Yasa Yaman), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

- Arbaş, A. (1951). “Non-Figüratif Üzerine Bir Mektup”, *Yeditepe*, 2, 5.
- Arda, F. (1971). “6’lar Grubu 4. Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 60, 20-21.
- Arda, F. (1979). “G. Erbil Sergisi”, *Ankara Sanat*, 156, 16-17.
- Arda, F. (1985). “Münip Özben’in Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 226, 17.
- Arel, Ş. (1973). “Değerli Sanatçılarımız ve Yeni Bir Galeri”, *Ankara Sanat*, 93, 10.
- Arı, G. A. (2021), “1975 Sao Paulo Bienali Türkiye Sergisi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/1, 369-389.
- Arıkan, Z. (2011). *Türkiye’de 1990’lı Yıllarda Çağdaş Sanatta Eleştirel Yaklaşımlar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arpacık, E. (1994). “Yeni Bir Galeride Halim Çeliker Sergisi”, *Anons*, 37, 29.
- Arslan, L. (2021). *Türk Siyasetinde Köy Enstitüleri Tartışmaları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Arslan, L. (2021). *Türk Siyasetinde Köy Enstitüleri Tartışmaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Asatekin, M. (1999). “Endüstri Tasarımı ve Cumhuriyet Türkiye’si”, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*, (Ed: Ayla Ödekan), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Asatekin, M. (1999). Endüstri Tasarımı ve Cumhuriyet Türkiye’si, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*, Ayla Ödekan (ed.), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Aschenbrenner, K., Holther, W. B. (1954). *Reflections on Poetry*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Aslandaş, S. A. (1996), “Cumhurbaşkanlığı”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt: 12, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Aslier, M. (1985). “Minyatürden Duvar Resmine ve Hüsametttin Koçan”, *Sanat Çevresi*, 76, 64.
- Aslier, M. (1988). “Yapmak İstedigini Yapabilen Sanatçı: Ali İsmail Türemen”, *Sanat Çevresi*, 114, 16.
- Aslier, M. (1989). “Şiirsel Çizgilerin Ressamı: Sema Ilgaz Temel”, *Sanat Çevresi*, 128, 40-41.
- Aslier, M. (1991). “Fevzi Karakoç ve Sanatını İzlerken”, *Sanat Çevresi*, 150, 44-46.
- Aslier, M. (1991). “Karakoç’un Sanatını İzlerken”, *Argos*, 31, 100.
- Aslier, M. (1996). “Sema Ilgaz Temel ve Yapıtları üzerine Kısa Bir Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 210, 28-29.
- Âşık, S. (2018). *Türkiye’de Demokrasinin Yeniden İnşası Sürecinde Anavatan Partisi (1983-1991)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- Atagök, T. (1982). “Bir Serginin Ardından”, *Sanat Çevresi*, 46, 22-23.
- Atagök, T. (1985). “Gerçek Bir Sanatçının İnançlı Bir Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 76, 62.
- Atagök, T. (1986). “Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 94, 14.
- Atagök, T. (1986). “Işık ve Derinlik”, *Sanat Çevresi*, 90, 42-43.
- Atagök, T. (1988). “Ressam Halil Akdeniz İçin”, *Sanat Çevresi*, 113, 23.
- Atagök, T. (1991). “Yüksel Sabancı Sanat Merkezi Yıldız Üniversitesi’nde Akbank Koleksiyonu Sergisi ile Açıldı”, *Sanat Çevresi*, 150, 19.
- Atagök, T. (1993). “Günümüz Sanatçıları 14. İstanbul Sergisi”, *Artist*, 21, 8-9.
- Atagök, T. (1995). “Günümüz Sanatçıları 16. İstanbul Sergisi”, *Genç Sanat*, 11-12, 22-23.
- Atakan, N. (1995). *Türkiye’de Kavramsal Sanat*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Ataman, G. (2020), *Çağdaş Türk Sanatında Öncü Hareketler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Ataöv, T. (1988). “Ressam Orhan Ersoy, İçin”, *Sanat Çevresi*, 114, 25.
- Atasoy, N. (1986). “Uluslararası Sanat Dünyasından Bir Sanatçımız: Gül Derman”, *Sanat Çevresi*, 89, 14.
- Atıl, C. Ç. (2013). *Türk Siyasal Hayatında Yön Dergisi*, (Yayınlanmış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Atılğan, S. O. (2009). “Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7/14, 2009, 97-124.
- Auyer, P. J. (2013). *Illusion in The Commonplace: Reinterpreting Ernst Gombrich's Concept Of Illusion*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), State University of New York, New York.
- Ayan, A. (1993). “Türkân Sılay Rador Sergisi Üzerine: Hem Kadın Hem Sanatçı”, *Artist*, 16, 26.
- Ayaz, M. (1983). “Hocam Adnan Turani”, *Sanat Çevresi*, 52, 17.
- Aydın, M. (1985). “Üç Kişisel Sergi”, *Ankara Sanat*, 228, 14-15.
- Aydın, M. (1986). “Hüzün Dolu Yalnızlıkların Sergisi”, *Yeni Ankara Sanat*, 6, 26-27.
- Aydın, R. (2017). *1980'li Yıllarda Türkiye'de Siyasal İktidar ve Bürokrasi İlişkisi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aydın, T. & Taşkın, Y. (2020). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydoğdu, Y. (2017). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Şiirin Serüveni (1923-1950), *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (BUSBED)*, 7/14, 267-282.

- Aydoğmuş, E. (2021). *Türkiye'de Adalet Partisi Hükümetleri Döneminde Uygulanan Tarım Politikaları ve Sosyo-Ekonomik Yansımaları (1961-1980)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Babacan, S. (2017). *Türkiye'de Koalisyon Hükümetlerinde Doğru Yol Partisi (1991-1997)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul.
- Balaban, İ. (1993). "Pesen'in Minyatürden Süzölen Resimleri", *Sanat Çevresi*, 180, 5.
- Balamir, B. (1994). "Zamanın Karşı Konulmaz Tükenişi", *Anons*, 35, 14.
- Balkaya, F. (1997). "Bir Soyut Anlatımcı: M. Zahit Büyükişleyen", *Sanat Çevresi*, 221, 21.
- Bara, H. A. (1957). "Sao Paulo Bienali", *Arkitekt Dergisi*, 286, 27-28.
- Barasch, M. (1998). *Modern Theories of Art 1- From Winckelmann to Baudelaire*, New York: NYU Press.
- Barasch, M. (1998). *Modern Theories of Art 2*, New York: NYU Press.
- Baraz, Y. (1989). "Önemli Bir Türk Sanatçısı İçin", *Sanat Çevresi*, 132, 6-7.
- Baraz, Y. (1990). "Güngör Taner'in Çağdaş Türk Resmindeki Yeri", *Sanat Çevresi*, 135, 6-7.
- Baraz, Y. (1994). "Güngör Taner'in Çağdaş Türk Resmindeki Yeri", *Sanat Çevresi*, 183, 6.
- Barbara Epstein, *Political Protest & Cultural Revolution*, London: University of California Press.
- Bareviçiüté, J. (2010). "The Locality Of The "Global Village" in The Aspect Of Communication: Pro Et Contra M. Mcluhan", *Limes: Cultural Regionalistics*, 3/2, 184-194.

- Barışkan, S. (2021). *Türk Siyasi Tarihinde 28 Şubat Süreci*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Başkan, S. (1985). “45. Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Ardından”, *Ankara Sanat*, 225, 12-13.
- Başkan, S. (1985). “46. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 236, 18-19.
- Başkan, S. (1985). “K. B. Pajonk’un Ankara Sergisi”, *Ankara Sanat*, 225, 28.
- Başkan, S. (1986). “İslimiyeli’nin 50. Sanat Yılı”, *Ankara Sanat*, 237, 12-13.
- Başkan, S. (2014). “Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 – 1980”, *ZfWT*, 6/3, 99-114.
- Batıbeki, A. K. (1990). “Özgürlüğe Açılan Kapı: Resim”, *Sanat Çevresi*, 137, 68-69.
- Batıbeki, A. K. (1994). “Zeynep San’ın Naif Ressamlar Arasındaki Yeri”, *Sanat Çevresi*, 187, 56.
- Baturi E. (1986). “Devlet, Sanatı Çok İyi Korumalıdır”, *Milliyet Sanat*, 144, 49.
- Baydar, M. (1952). “Azra İnal’ın Resim Sergisi”, *Varlık*, 381, 22.
- Baydar, M. (1952). “Ferruh Başağa’nın Resim Sergisi”, *Varlık*, 381, 22.
- Baykal, E. (1994). “Kaotik Düzenin Gizli Geçitleri”, *Anons*, 34, 10.
- Baykal, E. (1995). “Yerellikten Evrenselliğe Fevzi Karakoç”, *Anons*, 47, 18-19.
- Baytal, Y. (2007). "Demokrat Parti Dönemi Ekonomi Politikaları (1950-1957)". *Atatürk Yolu Dergisi*, 10, 545-567.
- Bayyurt, N. (1955). “Resim-Heykel”, *Türk Sanatı*, 31, 14.
- Beardsley, M. C. (1966). *Aesthetics From Classical Greece To The Present*, New York: The University of Alabama Press.

- Behramoğlu L. (1990). “Murat Morova’nın Sergisinin Ardından”, *Sanat Çevresi*, 139, 54.
- Behramoğlu, L. (04 Şubat 1991). “Yapıtın İçinde Kendini Görünce”, *Cumhuriyet*.
- Behramoğlu, L. (1990). “Ender Güzey’in Eros’lu, Afrodit’li Düşler Dünyasında”, *Sanat Çevresi*, 139, 52-53.
- Behramoğlu, L. (1990). “İbrahim Safi ve Rus Resmi”, *Sanat Çevresi*, 139, 6-7.
- Behramoğlu, L. (1992). “Ressam Ferruh Başağa Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 162, 41.
- Behramoğlu, L. (1992). “Tomur Atagök,’ün 1992 Sonbahar Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 168, 32.
- Behramoğlu, L. (1993). “Cihat Aral’la Yıllar Sonra”, *Anons*, 23, 8-9.
- Behramoğlu, L. (20 Aralık 1991). “İnsanoğlunun Yalın Hali”, *Cumhuriyet*.
- Behramoğlu, L. (20 Ocak 1991). “Batılı Sanat Doğulu Aşı”, *Cumhuriyet*.
- Behramoğlu, L. (24 Nisan 1991). “Resim Değil, Plastik Madde”, *Cumhuriyet*.
- Behramoğlu, L. (27 Ocak 1994). “Özgürlük, Dayanışma, Hedef”, *Cumhuriyet*.
- Behramoğlu, L. (4 Şubat 1991). “Yapıtın İçinde Kendini Görünce”, *Cumhuriyet*.
- Beiser F. C. (2009). *Diatoma’s Children (German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing)*, New York: Oxford University Press.
- Bek, G. (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanatı Ortamındaki Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bek, G. (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Bek, G. (2008). “Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık/Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen – Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 117-130.
- Belge, M. (1983). “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bell, C. (1913). “Post-Impressionism and Æsthetics”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 22/18, 226-230.
- Benjamin, W. (2005a). *Selected Writings Volume 2 Part 1 1927-1930*, (Ed: Michael W. Jennings), (Çev: Shurkamp Verlag), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2005b). *Selected Writings Volume 2 Part 2 1927-1930*, (Ed: Michael W. Jennings), (Çev: Shurkamp Verlag), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2007). *Illuminations*, (Çev: Harry Zohn), New York: Schocken Books.
- Berk N. (1985). “Türk Resminin Yeni Temsilcileri: Dinçer Erimez”, *Sanat Çevresi*, 86, 6.
- Berk, N. (16 Ağustos 1964). “Milletlerarası Kadınlar Kulübü Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Berk, N. (1964). “Çağdaş Türk Sanatı Avrupa’da”, *Akademi*, 2, 12-16.
- Berk, N. (1972). “Sanat Yankıları: Sergiler ve Kitaplar”, *Varlık*, 778, 12.
- Berk, N. (22 Mayıs 1964). “Cemal Tollu Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Berkel, S. (1950). “Bedri’nin Sergisi”, *Yeditepe*, 2, 4.
- Berksoy, F. (1994). “İki Serginin Düşündürdükleri”, *Anons*, 38, 20.
- Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.

- Berrios, R., Ridley, A. (2013). "Nietzsche", *The Routledge Companion to Aesthetics, A Companion to Aesthetic*, (Ed: Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper), Singapore: Wiley-Blackwell.
- Beşer, M. (1990). "Bir Hiç İçin Yaratmak", *Sanat Çevresi*, 138, 45.
- Beykal, C. (11 Ağustos 1994). "Ödüle Değil, Geleceğe Yönelik Yapıt", *Cumhuriyet*.
- Beykal, C. (15 Nisan 1993). "Anıların Masumiyetinden Günümüzün Suçluluğun", *Cumhuriyet*.
- Beykal, C. (1983). "Müze'nin Yeni Görünümü ve Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi", *Sanat Çevresi*, 58, 30-32.
- Beykal, C. (1995). "Virgülü ve Noktasıyla Mustafa Ata", *Türkiye'de Sanat*, 17, 14-19.
- Bilişik H. (1981). "Muzaffer Akyol 9. Kişisel Sergisinde", *Sanat Çevresi*, 29, 24.
- Bilişik, H. (1958). "Neşet Günal'ın Resim ve Boncukla Mozaik Sergisi", *Sanat Dünyası*, 54, 3.
- Bilişik, H. (1981). "Kâinat Barkan Pajonk'un 10. Kişisel Sergisi", *Sanat Çevresi*, 31, 24.
- Bilişik, H. (1983). "Çabalarında Naile Akıncı", *Sanat Çevresi*, 51, 10-11.
- Bilişik, H. (1984). "Hilal Şanda Sergisi Üzerine Düşünceler", *Sanat Çevresi*, 66, 67.
- Binat, S. (1996). "Bâla Arıdurdu ve Gonca Sezer", *Sanat Çevresi*, 210, 26-27.
- Binat, S. (1999). "Mahmut Karatoprak, Konu Kadın: Renkli, Estetik ve O Kadar Bilinmeyen...", *Sanat Çevresi*, 254, 28.
- Binay, G. S. (1991). "Kezban Arca Batıbeki: Ben Ne İsem Resmim de Odur", *Sanat Çevresi*, 157, 50-52.
- Bingöl, Y. (1992). "Ressam Nur Gökbulut Üzerine", *Sanat Çevresi*, 163, 89-91.
- Birsel, S. (1951) "d Grubu Sergisi", *Yeditepe*, 7, 2.

- Blackburn, S. (2005). *Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- Boduroğlu, S. K. (2010). *Türk Sanat Eğitiminin Tarihsel Gelişimi ve Bauhaus Ekolünün Türk Sanat Eğitime Yansımaları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boran, T. (2011). *Mekân ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Anıtkabir (1938-1973)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Boratav, K. (2002). “İktisat Tarihi (1908-1980)”, S. Akşin (Ed.), *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, (Ed: Sina Akşin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Boratav, K. (2019). *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2015*, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Bowie, A. (2003). *Introduction German Philosophy from Kant to Habermas*, Bodmin: Polity Press.
- Bozarıslan, H. (2007). *Türkiye Tarihi (İmparatorluktan Günümüze)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozdoğan, N., Okur, A. (2017). “Türk Sanat Ortamı ve İstanbul Bienalleri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6/39, 3305-3319.
- Bozdoğan, S. (1991). “Erol Kınalı’nın Desenleri ve Heykelleri”, *Sanat Çevresi*, 150, 5.
- Bozkuş, İ. (1964). “Geçen Ayın Plastik Sanat Olayları”, *Sanat ve Sanatçılar*, 2, 1.
- Bozkuş, İ. (1965). “Geçen Ayın Plastik Sanat Olayları”, *Sanat ve Sanatçılar*, 3, 1.
- Börtecene, T. T. (1991). “Süreçler Üzerine”, *Argos*, 30, 84.
- Brett, L. R. (2020). *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-century Literary Theory*, Abingdon: Routledge.
- Budak, A. (2006). *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Buğra, A. (2013). *Devlet ve İşadamları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulut, F. (2011). “68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 11, Sayı 23, 123 – 149.
- Bunnin, N., Yu, J. (2004). *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Bunulday, S. (2008). *1975 – 2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde Toplu Sergiler ve Kavramsallaştırma*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Burke, E. (1998). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York: Cambridge University Press.
- Büyükişleyen, Z. M. (1983). “Çağdaş Türk Resminde Adnan Turani”, *Sanat Çevresi*, 52, 10-11.
- Büyükişleyen, Z. M. (1983). “Türk Resminde Yalçın Gökçebağ”, *Sanat Çevresi*, 55, 36-38.
- Büyükişleyen, Z. M. (1995). “Gizemli ve Lirik Bir Atmosfer Ressamı Asım Yücesoy Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 196, 82-83.
- Büyükunal, F. (20 Ekim 1992). “Resim Kendi Gerçeğini Savunuyor”, *Cumhuriyet*.
- Büyükunal, F. (4 Mayıs 1988). “Ameliyat Serüveninin Desenleri”, *Cumhuriyet*.
- Carey, D. (2005). *Locke, Shaftesbury, and Hutcheson: Contesting Diversity in the Enlightenment and Beyond*, New York: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1984). “Hume's Standard of Taste”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43/2, 181-194.
- Celil, C. (1969). “Fahir Aksoy’un Resimleri”, *Yeditepe*, 164 (360), 14.
- Cem, S. (1971). “Türkiye Ressamlar Cemiyeti 35. Sergisi”, *Ankara Sanat*, 59, 7.

- Chaplin, A. D. (2013). "Phenomenology: Merleau Ponty and Sartre", *The Routledge Companion to Aesthetics*, (Ed: Berys Gaut & Dominic McIver Lopes), London & New York: Routledge.
- Chilvers, I., Glaves-Smith, J. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Cimcoz, A. (1954). "Jürinin Verdiği Karar Üzerine", *Yeditepe*, 70, 5.
- Costelloe, M. T. (2013). *The British Aesthetic Tradition*, New York: Cambridge University Press.
- Coşar, N. (2005). Demokrat Parti Dönemi Maliye Politikası. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 60/1, 29-58. Doi: 10.1501/SBFder_0000001415
- Coşkun, E. (2011). 1950-1960 Yılları Arası Türk Heykel Sanatı, *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 35/2, 131-149.
- Cömert, B. (17 Mayıs 1978). "Balaban'ın Sekizinci Dönem Resimleri", *Cumhuriyet*.
- Craven, D. (1999). *Abstract Expressionism as Cultural Critique (Dissent During the McCarthy Period)*, New York: Cambridge University Press.
- Croce, B. (1921). *The Essence of Aesthetic*, (Çev: Douglas Ainslie), London: William Heinemann.
- Croce, B. (2007). *Guide to Aesthetic*, (Çev: Patrick Romanell), Toronto: Hackett Publishing Company, Inc.
- Croce, B. (2019). *Estetik*, İstanbul: Fol Kitap.
- Çağlar, A. (1991). "Bahattin Odabaşı'nın Resimleri", *Sanat Çevresi*, 148, 73.
- Çakaloz, Z. O. (04 Nisan 1979). "Mübin Orhon Sergisi", *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (11 Kasım 1980). "Ürünlerinde Arabeskin Varsıllaştığı Bir Ressam: Mehmet Pesen", *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (12 Aralık 1979). "İstanbul'da İki Resim Sergisi", *Cumhuriyet*.

- Çakaloz, Z. O. (14 Mayıs 1980). “Erbil ve Resim Sanatımız”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (15 Ekim 1980). “İki Resim Bir Seramik Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (16 Kasım 1978). “İki Safyürek Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (17 Eylül 1980). “Yeni Sanat Döneminin İlk Sergisinde Suluboya Ressamlarının Yapıtları Yer Alıyor”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (17 Mayıs 1978). “Ramis Aydın’ın Yeni Yapıtları”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (1980). “Zeki Kırıl ve Fevzi Karakoç Sergileri”, *Sanat Çevresi*, 19, 26.
- Çakaloz, Z. O. (2 Aralık 1981). “Türk Resminin Çıplakları Sergileniyor”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (21 Mayıs 1982). “Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (22 Nisan 1981). “Sergilerden Derlemeler”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (23 Eylül 1981). “Asker Ressamlar Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (23 Mayıs 1979). “Çoker’in Kolaj Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (24 Mart 1982). “İstanbul Sergilerinden”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (26 Aralık 1979). “Turan, Erol ve Sefer Öztürk’ün Sergileri”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (26 Mart 1980). “Michelangelo’nun Anısına Karma Bir Sergi Açıldı”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (26 Mart 1980). “Sergi İzlenimleri”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (27 Şubat 1981). “İstanbul Sergilerinden Kısa Notlar”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (29 Ekim 1982). “Dört Sergiden Gözlemler”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (30 Mayıs 1979). “Zeki Kocamemi Öğrencileri Sergisi”, *Cumhuriyet*.

- Çakaloz, Z. O. (31 Mayıs 1982). “Bir Grafik, İki Resim Sergisinden İzlenimler”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (4 Nisan 1979). “Mübin Orhon Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Çakaloz, Z. O. (6 Kasım 1981). “Suya Çizilmiş Şeylerde Balkan Naci İslimyeli”, *Cumhuriyet*.
- Çakmakoglu Kuru, A. (2017). “Anıtkabir’deki Renkli Taş Süslemeler -İkonografik Bir Yaklaşım”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 26/1, 69-93. DOI: 10.29135/std.290790.
- Çakmakoglu, K. A. (2017). “Anıtkabir’deki Renkli Taş Süslemeler -İkonografik Bir Yaklaşım- “, *Sanat Tarihi Dergisi*, 26 (1), 69-93. DOI: 10.29135/std.290790.
- Çalikoğlu, L. (1996). “Komet’e Saygı ve Ruzin Gerçin”, *Genç Sanat*, 27, 7.
- Çalikoğlu, L. (1997a). “Modern Zaman Mitoloji Kahramanları”, *Milliyet Sanat*, 403, 41-43.
- Çalikoğlu, L. (1997b). “Kısır Ayın Kayda Değer Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 402, 42-43.
- Çalikoğlu, L. (1997c). “Yaşam mı Yoksa Tiyatro mu?”, *Milliyet Sanat*, 404, 42-44.
- Çalikoğlu, L. (1997d). “Mart/Nisan Ayından Enstantaneler”, *Türkiye’de Sanat*, 29, 64-65, 67.
- Çalikoğlu, L. (1997e). “Banliyö Treninde Yorgun”, *Genç Sanat*, 33, 28-29.
- Çalikoğlu, L. (1997f). “Geçen Sezon Üzerinde En Çok Konuşulan On Sergi”, *Türkiye’de Sanat*, 30, 43-44.
- Çalikoğlu, L. (1997g). “Taze Bir ‘68’li Yıllar’ Hatırası”, *Milliyet Sanat*, 408, 42-43.
- Çalikoğlu, L. (1997h). “Sezon Sonu Rehavetinden Sıyrılabilenler”, *Milliyet Sanat*, 409, 41, 43-44.
- Çalikoğlu, L. (1997j). “İstanbul Bienali Üzerine On Düşünüş”, *Genç Sanat*, 38, 9-11.
- Çalikoğlu, L. (1998). “Yeni Yılla Birlikte Öne Çıkan Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 430, 46.

- Çalıkoğlu, L. (1998a). “Yeni Yılla Birlikte Öne Çıkan Sergiler”, *Türkiye’de Sanat*, 33, 63.
- Çalıkoğlu, L. (1998b). “Mart/Nisan Ayında Eksik Olan Ne İdi?”, *Türkiye’de Sanat*, 34, 41-42.
- Çalıkoğlu, L. (1998c). “İki Genç Sanatçı, İki Sergi”, *Milliyet Sanat*, 430 (770), 42-43.
- Çalıkoğlu, L. (1998d). “Haşım Nur Gürel’de An’ı Kontrol Etme İsteği”, *Genç Sanat*, 45, 18-19.
- Çalıkoğlu, L. (1999a). “Elderoğlu, Başarır ve Aydın Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 451, 41-42.
- Çalıkoğlu, L. (1999b). “Müzeye Sessizce Bakabilmek”, *Milliyet Sanat*, 452, 15-16.
- Çalıkoğlu, L. (1999c). “Bir Ressam ve Bir Deve?”, *Milliyet Sanat*, 452, 40, 42.
- Çalıkoğlu, L. (1999d). “Mart Ayından Nisan Ayına Kalanlar”, *Milliyet Sanat*, 454, 39-40.
- Çalıkoğlu, L. (1999e). “Gözlem, Sanatçının Her Şeyi Midir?”, *Milliyet Sanat*, 455, 38-40.
- Çalıkoğlu, L. (1999f). “Süper Hafriyat İş Başında”, *Milliyet Sanat*, 457, 41.
- Çalıkoğlu, L. (1999g). “Kaos ve Oluşum”, *Milliyet Sanat*, 458, 40.
- Çalıkoğlu, L. (1999h). “9. İstanbul Sanat Fuarı”, *Milliyet Sanat*, 470, 41-42.
- Çalt B. (1953). “Kronikler”, *Beş Sanat*, 27, 4.
- Çalt, B. (1951). “İçerde Sanat Olayları”, *Beş Sanat*, 21, 4.
- Çalt, B. (1952). “İçerde Sanat Olayları”, *Beş Sanat*, 23, 1.
- Çalt, B. (1952). “Tavanarası Ressamları”, *Yeditepe*, 9, 2.
- Çavuşoğlu, H. (2009). *Türk Siyasal Yaşamında Doğruyol Partisi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Çetinbeş, Ö. (2021). *Kıbrıs Barış Harekâtı Sonrası Uygulanan Amerikan Ambargosunun Türk Ekonomisi Üzerindeki Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ.
- Çetinok, N. (1982). “Yapımdan Söze Sözdten Yazıya”, *Sanat Çevresi*, 39, 30-31.
- Çeviköz, F. (4 Mart 1982). “Bakış Açısı ve Espri Beraberliği Ortak İki Ressam: Can Göknil – Berna Türemen”, *Cumhuriyet*.
- Çiftçi, K. S. (2021). “Deniz Demirarslan, “20. Yüzyılda Mobilya Tasarımı Akımlarına Genel Bir Bakış”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 20/79, 1607-1627.
- Çiftçioğlu, İ. (1985). “Kasım Koçak ve Maltepe”, *Sanat Çevresi*, 77, 42.
- Çokal, Ç. D., Şen,er, B. (2015). “Türkiye’de Yeni Sağ’ın Kamu Yönetimi Anlayışı: Turgut Özal ve Anap”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18, 2015, 393-417.
- Çoker, C. (1982). “Resim Tarihimizde Bir Dönem Soyut Dışavurumculuk”, *Sanat Çevresi*, 43, 26-28.
- Çoruk, E. (2020). *Türkiye’de Yeni Sağ’ın Vitrini Olarak Turgut Özal*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- D’Alleva, A. (2005). *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing.
- Danto, A. C. (1964). “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, 61, 571-584.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra (Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi)*, (Çev: Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2017). *Sanat Nedir*, (Çev: Zeynep Baransel), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Daponte, K. (23 Mart 1974). “Paris’teki Türk Resim Sergisi T.R.T.’nin Türk Şairlerini Andırıyor”, *Cumhuriyet*.

- Darga, M. (1993, Ekim). “Haykırsam Sesimiz Duyar Mısınız? ve Berna Türemen”, *Sanat Çevresi*, 180, 33.
- Dastarlı, E. (2006). *1970 – 1990 Yılları Arasında Türkiye’de Kavramsal Sanatı Oluşturan, Ortam, Koşullar, Tartışmalar ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur’un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Davey, N. (2009). “Baumgarten, Alexander Gottlieb”, *A Companion to Aesthetic*, (Ed: Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper), Singapore: Wiley-Blackwell.
- Dayımoğlu, T. (1966). “Bedri Baykam”, *Ankara Sanat*, 2, 20-21.
- Demir, H. (1953). “Adnan Varınca Resim Sergisi”, *Yeditepe*, 40, 5.
- Demir, H. (1953). “Eli Yağcıoğlu”, *Yeditepe*, 38, 8.
- Demir, H. (1953). “Ondört Ressam”, *Yeditepe*, 38, 8.
- Demir, Ş. (2007). “Adnan Menderes ve 6/7 Eylül Olayları”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 12, 37-63.
- Demiral, E. (1987). “Resimde Özgün Bir Ruhun Fırtınalı Coğrafyası: Ekrem Kahraman”, *Sanat Çevresi*, 108, 30-33.
- Demirhan, N. (1995). “Resimde Yaşam – Ölüm Döngüsü”, *Anons*, 49, 38.
- Dewey J. (1929). *Experience & Nature*, London: George Allen & Unwin Ltd.
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*, New York: A Wideview/Perigee Book.
- Dicleli, Ö. (7 Nisan 1984). “Salih Acar, Kuşlarını Artık Teknesinde Sergileyecek”, *Cumhuriyet*.
- Dicleli, Ö. (7 Nisan 1984). “Salih Acar, Kuşlarını Artık Teknesinde Sergileyecek”, *Cumhuriyet*.

- Dikilitaş, O. S. (2007). *Demokrat Parti Hükümetleri'nin Sosyo-Ekonomik Alandaki İcraatları (1950-1960)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Dindar, E. (2019). Cihat Burak: Resimleri ve Öyküleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Drağın, İ. A. (1999). "Leyla Ersin Ekmekçiler Sergisi", *Sanat Çevresi*, 253, 47.
- Duben, İ. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duben, İ. (2016). *Yazı ve Söyleşileri 1978-2010*, İstanbul: SALT/Garanti Kültür A.Ş.
- Dursun, S. (2018). "Türk Siyasal Hayatında Milliyetçi Cephe Hükümetleri (1975-1977)", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7/20, 425-440.
- Duru, O. (19 Mayıs 1969). "Ankara'da Sergiler", *Cumhuriyet*.
- Düzgün A. (1986). "Feryal Taneri", *Yeni Ankara Sanat*, 3, 25.
- Eagleton, T. (1989). "Aesthetic and Politics in Edmund Burke", *History Workshop*, Oxford, 28, 53-62.
- Ecevit, B. (1953). "Nuri İyem'in Sergisi", *Ulus*, 5.
- Ecevit, B. (1953). "Sergi Öncesi", *Ulus*, 5.
- Edgar, A. (1990). "An Introduction to Adorno's Aesthetic", *British Journal of Aesthetic*, 30/1, 46-56.
- Edgü, F. (08 Mart 1995). "Tülay'ın Son Resimleri", *Cumhuriyet*.
- Edgü, F. (1977). "Abidin'in Resimler", *Milliyet Sanat*, 230, 21.
- Edgü, F. (1988). "Yüksel Arslan'ın Son Resimleri", *Argos*, 4, 84-91.
- Edgü, F. (8 Mart 1995). "Tülay'ın Son Resimleri", *Cumhuriyet*.

- Ekeman, F. (1994). "Tek Kalıp Çok Renk Baskılarıyla Ercan Gülen", *Anons*, 44,39.
- Ekeman, F. (1996). "Naif Sanat Üzerine", *Sanat Çevresi*, 207, 36.
- Ekmekçiler, E. L. (1999). "Ayşegül İzer'in Son Sergisi Üzerine Düşünceler", *Sanat Çevresi*, 246, 24-25.
- Elderoğlu, A. (1970). "Devlet Resim ve Heykel Sergisiyle Doğan Problem Üzerine", *Ankara Sanat*, 51, 9-10.
- Elderoğlu, A. (1973). "Sühendan Fırat Sergisi", *Ankara Sanat*, 84, 18-19.
- Elibal, G. (01 Ocak 1977). "Görsel Sanatlarımız Devlet'in Desteginden Bu Yıl da Uzaktı", *Cumhuriyet*.
- Elibal, G. (11 Aralık 1967). "İki Galeride Yedi Sergi", *Cumhuriyet*.
- Elibal, G. (12 Ocak 1968). "Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun Sergisi", *Cumhuriyet*.
- Elibal, G. (13 Mayıs 1983). "Son Yüzyılın Elli Nadide Türk Resmi", *Cumhuriyet*.
- Elibal, G. (13 Şubat 1977a). "Orhan Peker: Ben Her Gün Resim Yapar, Resim Yaşarım", *Cumhuriyet*.
- Elibal, G. (14 Mayıs 1980). "Dördüncü Doğa Sergisi Üzerine", *Cumhuriyet*.
- Elibal, G. (16 Kasım 1978). "Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği'nin Son Sergisi Üzerine", *Cumhuriyet*.
- Elibal, G. (16 Kasım 1978). "Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği'nin Son Sergisi Üzerine", *Cumhuriyet*.
- Elibal, G. (1976). "Burhan Doğançay'ın Resimleri", *Ankara Sanat*, 128, 15.
- Elibal, G. (1979). "Onuncu Kişisel Sergisiyle Adnan Çoker", *Sanat Çevresi*, 5, 12-13.
- Elibal, G. (1980). "Üç Sergiden İzlenimler", *Sanat Çevresi*, 26, 32.
- Elibal, G. (1981). "Birleşik Sergi ve Getirdikleri", *Ankara Sanat*, 178, 8.
- Elibal, G. (1982). "Cavit Atmaca ile...", *Sanat Çevresi*, 47, 9.

- Elibal, G. (1983). "Naile Akıncı'nın Resimleri", *Sanat Çevresi*, 51, 7.
- Elibal, G. (1983). "Ressam Uludoğan'ın Çabaları", *Sanat Çevresi*, 54, 40-41.
- Elibal, G. (1984). "Mehmed Esad Subaşı ve Sergisi", *Sanat Çevresi*, 63, 30-31.
- Elibal, G. (1984). "Özdemir, Yemencioğlu ve Sergisi", *Sanat Çevresi*, 74, 84-85.
- Elibal, G. (1985). "Ressam Tülin Demiray ve Resimleri", *Sanat Çevresi*, 78, 88-89.
- Elibal, G. (1986). "Atilla Tos ve Resimleri", *Sanat Çevresi*, 91, 61.
- Elibal, G. (1988). "Nüzhet Kutluğ'un Sanatı", *Sanat Çevresi*, 113, 10-11.
- Elibal, G. (20 Ocak 1968). "Üç Galeride Sekiz Sergi", *Cumhuriyet*.
- Eliri, İ., Ünlü, R. (2020). "1960 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Fotogerçekçi Eğilimler", *EUJMR*, 4/7, 303-313.
- Elkatip, A. (1996). "Sentez mi Özgünlük Arayışı", *Milliyet Sanat*, 376, 47-48.
- Elridge, R. (2012). "G. W. F. Hegel", *Key Thinkers: Aesthetics*, (Ed: Alessandro Giovannelli), Chennai: Bloomsbury Publishing.
- Emde, R. N. (2013). "Fantasy and Beyond A Current Developmental Perspective on Freud's 'Creative Writers and Day-dreaming'", *A Masterpiece of Illumination, On Freud's 'Creative Writers and Day Dreaming'*, (Ed: Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Servulo Augusto Figueira), London: Routledge.
- Emerling, J. (2019). *Theory for Art History*, New York: Routledge.
- Erar, E. (1967a). "İki Sergi", *Ankara Sanat*, 12, 12-13.
- Erar, E. (1967b). "Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 13, 8.
- Erar, E. (1967c). "Milletlerarası Türk Kadın Sanatçılar Kulübü Sergisi", *Ankara Sanat*, 13, 18-19.
- Erar, E. (1967d). "Bir Acaip Sergi", *Ankara Sanat*, 20, 17.

- Erar, E. (1968). "Aviter, Tuba, İzbul, Duruer, Tolun, Tollu Sergileri", *Ankara Sanat*, 25, 12,23.
- Erar, E. (1968). "Dört Sanatçının Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 23, 18.
- Erar, E. (1968). "Mustafa Ayaz'ın Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 31, 6.
- Erar, E. (1969a). "Başkent Sergilerinden", *Ankara Sanat*, 33, 7.
- Erar, E. (1969b). "Özdemir, Altan, Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 35, 12.
- Erar, E. (1969c). "Nihat Akyunak Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 35, 10-11.
- Erar, E. (1969d). "Sühendan Fırat Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 35, 12.
- Erar, E. (1969e). "İsmail Altınok Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 36, 9.
- Erar, E. (1969f). "Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 37, 12-13.
- Erar, E. (1969g). "Hamit Görele Sergisi", *Ankara Sanat*, 37, 11.
- Erar, E. (1969h). "Üç Sergi", *Ankara Sanat*, 28, 5-7.
- Erar, E. (1970). "Nüzhet İslimyeli, Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 48, 12-13.
- Erat, E. (1968). "XXIX Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 26, 6.
- Erbay, F. (1995). "Mehmet Özet Karmaşık Duygular", *Anons*, 46, 34.
- Erbay, F. (1995). "Metin Ünsal'ın Zengin Figürsel Anlatımları", *Anons*, 46, 41.
- Erbay, F. (1999). "Mustafa Cambazoğlu'nun Tuvallerindeki Yansımalar", *Sanat Çevresi*, 249, 80-81.
- Erbil D. (1988). "Nüzhet Kutluğ'un Kişiliği ve Sanatı Üstüne Değınmeler", *Sanat Çevresi*, 113, 8-9.
- Erbil, D. (1991). "Ercüment Kalmık'ın Yaşamı, Kişiliği ve Sanatı Üzerine", *Sanat Çevresi*, 148, 4-5.

- Erçetin, G. (9 Aralık 1996). “Altıntaş Saraydan Kız Kaçırma ile Mine Sanat Galerisi’nde”, *Cumhuriyet*.
- Erdiren, Ş. (1985). “Ressam Cemal Bakı”, *Sanat Çevresi*, 78, 58.
- Erdoğan, S. (2008). *Anavatan Partisinin Siyasal Dönüşümü*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erez, S. (1985). “Gürol Sözen’in Yeni Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 75, 36-37.
- Erez, S. (1986). “Gül Derman’ın Yirminci Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 89, 15.
- Ergüven M. (1996). “Fahri Sümer”, *Türkiye’de Sanat*, 22, 68.
- Ergüven, M. (1981). “Beş Gerçekçiden Biri: Neşet Günel”, *Gösteri*, 14, 19.
- Ergüven, M. (1981). “Neşet Günel ya da Görsellik ve Düşünce”, *Sanat Çevresi*, 38, 9-11.
- Ergüven, M. (1981). “Neşet Günel’in Resimleri Üzerine Notlar”, *Sanat Çevresi*, 38,12-13.
- Ergüven, M. (1988). “Naile Akıncı İçin”, *Sanat Çevresi*, 115, 6-7.
- Ergüven, M. (1989). “Aydın Ayan”, *Argos*, 16, 84-85.
- Ergüven, M. (1989). “Ressam Ekrem Kahraman”, *Sanat Çevresi*, 123, 8-9.
- Ergüven, N. M. (1990). “Ekrem Kahraman ve Resmindeki Zincir”, *Sanat Çevresi*, 139, 48-49.
- Ergüven, N. M. (1990). “Naim Uludoğan’ın Resminde Dinlenmek”, *Sanat Çevresi*, 145, 48.
- Erimez, D. (1990). “Tamıdığım Necdet Elâl”, *Sanat Çevresi*, 138, 70.
- Erkılıç, Ö. (1987). “Çağdaş Teknolojinin Sanat Anlayışı Üzerindeki Yeni Etkileşim Alanları ve Mustafa Altıntaş Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 100, 60-61.

- Erkılıç, Ö. (1997). “Selva Genç ve Gülgün Haksal’ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 230, 72-74.
- Ernest Cassirer (1951), *The Philosophy of the Enlightenment*, New Jersey: Princeton University Press.
- Eroğlu, Ö. (1995). “Geçmişini Asla Unutmamış Resimlerin Yeni Dili”, *Anons*, 51-52, 12-14.
- Eroğlu, Ö. (1995). “Parça – Bütün İlişkisi ve Işık”, *Sanat Çevresi*, 206, 10-11.
- Eroğlu, Ö. (1996). “Gülay Sevsevil’in Fantastik Eğilimleri”, *Sanat Çevresi*, 218, 6-7.
- Eroğlu, Ö. (1996). “Güngör Taner’de Resimsel Dinamizmin Estetik Derecelenme ile Olan İlişkileri”, *Sanat Çevresi*, 209, 22-23.
- Eroğlu, Ö. (1996). “Sergilerden”, *Sanat Çevresi*, 211, 46-48.
- Eroğlu, Ö. (1996). “Serpil ve Hanefi Yeter Resimleri İstanbul’da”, *Sanat Çevresi*, 210, 16, 46-48.
- Eroğlu, Ö. (1996). “Turhan Vecdi Karal ve Bir Resim Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 211, 16-17.
- Eroğlu, Ö. (1996). “Zekai Ormancı ve Ortaya Çıkan Resimsel Gerçekler”, *Sanat Çevresi*, 210, 4-5.
- Eroğlu, Ö. (1997a). “Sergiler ve Eleştiriler”, *Sanat Çevresi*, 221, 64-67.
- Eroğlu, Ö. (1997b). “Doğaya Bağlı Süreçlerin Çözümlemesi”, *Sanat Çevresi*, 221, 30-33.
- Eroğlu, Ö. (1997c). “Bütünü Düşününce Ortaya Çıkan Anlam Katmanları ve Kezban Arca Batıbeki”, *Sanat Çevresi*, 221, 4-12.
- Eroğlu, Ö. (1997d). “Sergiler ve Eleştiriler”, *Sanat Çevresi*, 222, 18.
- Eroğlu, Ö. (1997e). “Duygulanım, Dışavurum ve Süreç”, *Sanat Çevresi*, 222, 54-55.
- Eroğlu, Ö. (1997f). “Yüzey ve Düzlem İlişkilerinin Sistematiği ve Ressam Nur Altuğ”, *Sanat Çevresi*, 224, 26-27.

- Eroğlu, Ö. (1997g). “Pelin Kilimci’nin Resim Evreni”, *Sanat Çevresi*, 228, 48-49.
- Eroğlu, Ö. (1998). “Her Düşünce Bir Göstergedir”, *Sanat Çevresi*, 234, 18-21.
- Eroğlu, Ö. (1998). “Salt Us’a Yolculuk ve Hale Sontaş”, *Sanat Çevresi*, 233, 74-77.
- Eroğlu, Ö. (1998). “Yüzeylerdeki Çıgıllıklar”, *Sanat Çevresi*, 241, 58.
- Eroğlu, Ö. (1999a). “Eleştiriler (Medyakolik Bir Sanatçı, Ya Gerisi...)”, *Sanat Çevresi*, 245, 68.
- Eroğlu, Ö. (1999a). “Eleştiriler (Sanatçı Temparementi’ndeki Devinim)”, *Sanat Çevresi*, 245, 66-67.
- Eroğlu, Ö. (1999c). “Soyut Şiirsellik Yolunda”, *Sanat Çevresi*, 246, 74.
- Eroğlu, Ö. (1999d). “Spontane Belgeler ve Nur Ataibiş”, *Sanat Çevresi*, 247, 46-48.
- Eroğlu, Ö. (1999e). “Bienal’in Eleştiri Dosyası”, *Sanat Çevresi*, 253, 34-38.
- Eroğlu, C. (2013). *Çok Partili Düzenin Kuruluşu 1945-71, Geçiş Sürecinde Türkiye*, (Ed: I. C. Schink, E. A. Tonak), İstanbul: Belge Yayınları.
- Eroğlu, C. (2019). *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, İstanbul: Yordam Kitap.
- Erol, T. (1969), “Son Sergiler”, *Ankara Sanat*, 54, 313-314.
- Erol, T. (1996). “Nedim Günsür Üzerine”, *Genç Sanat*, 19, 9-11.
- Eröge, C. (1987). “Pentürümüzde Faydalı Bir Sanatçı: Kainat Barkan Pajonk”, *Sanat Çevresi*, 99, 36.
- Eröge, C. (1987). “Son Tülin Onat’ları İzlerken”, *Sanat Çevresi*, 101, 36.
- Eröge, C. (1988). “İsta Bir Paysagiste, Mutlu Bir Gezgin: Orhan Ersoy,” *Sanat Çevresi*, 114, 22-23.
- Ersaraç İ. (1965). “Birkaç Sergi”, *Varlık*, 645, 15.
- Ersaraç İ. (1968). “Son Sergiler”, *Varlık*, 719, 17.

- Ersaraç, İ. (1970a). "Sergiler", *Varlık*, 749, 29.
- Ersaraç, İ. (1964a). "İstanbul'da Son Sergiler", *Varlık*, 624, 16.
- Ersaraç, İ. (1964b). "Sergilerden Haberler", *Varlık*, 628, 15.
- Ersaraç, İ. (1964c). "İstanbul'da İlk Sergiler", *Varlık*, 633, 17.
- Ersaraç, İ. (1965). "Yeni Sergiler", *Varlık*, 640, 13.
- Ersaraç, İ. (1965). "Yeni Sergiler", *Varlık*, 641, 18.
- Ersaraç, İ. (1966). "İzlediğimiz Sergiler", *Varlık*, 664, 15.
- Ersaraç, İ. (1966). "Sergilerde", *Varlık*, 666, 18.
- Ersaraç, İ. (1967). "Son Sergiler", *Varlık*, 694, 17.
- Ersaraç, İ. (1969). "Yeni Sergiler", *Varlık*, 734, 15.
- Ersaraç, İ. (1970b). "Sergiler", *Varlık*, 759, 10.
- Ersaraç, İ. (1971). "Asher ve Biret", *Varlık*, 765, 19.
- Ersaraç, İ. (1971). "Sergiler", *Varlık*, 761, 19.
- Ersaraç, İ. (1972). "Nurullah Berk'in Sergisi", *Varlık*, 772, 26.
- Ersoy, A. (1983). "Tülin Onat,'ın Şiirsel Gerçekliği", *Sanat Çevresi*, 54, 26-27.
- Ersoy, A. (1984). "İsmet Üstekin'in Sergisi Üzerine", *Sanat Çevresi*, 66, 70-71.
- Ersoy, A. (1984). "Nur Koçak – Yeniliklere Açık Bir Ressam", *Sanat Çevresi*, 72, 6-7.
- Ersoy, A. (1984). "Zeki Faik İzer'in Sergisi Üzerine", *Sanat Çevresi*, 74, 8-9.
- Ersoy, A. (1985). "Adnan Varınca'nın Resimleri", *Sanat Çevresi*, 75, 18.
- Ersoy, A. (1985). "Dramatik Gerçekçi Resimleri ile Kasım Koçak", *Sanat Çevresi*, 77, 38-39.

- Ersoy, A. (1985). “Ramis Aydın, Toplumsal Gerçekçi Bir Ressam”, *Sanat Çevresi*, 77, 68.
- Ersoy, A. (1985). “Veysel Erüstün – Unutulan Bir Ressam”, *Sanat Çevresi*, 76, 20-21.
- Ersoy, A. (1987). “Ahmet Özol’un Yağlıboya Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 101, 66-67.
- Ersoy, A. (1987). “Edis Tezel’in Renk Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 100, 49.
- Ersoy, A. (1987). “Ressam Kainat Barkan Pajonk’un Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 99, 35.
- Ersoy, A. (1987). “Tülin Onat’ın Kareler”, *Sanat Çevresi*, 101, 6.
- Ersoy, A. (1988). “Ali Haydar Pektaş’ın Resim Sergisi Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 114, 81.
- Ersoy, A. (1988). “Doğa Tutkunu Bir Ressam: Naile Akıncı”, *Sanat Çevresi*, 115, 13.
- Ersoy, A. (1988). “Genç Bir Yetenek: Yıldız Çitçi lu”, *Sanat Çevresi*, 121, 82.
- Ersoy, A. (1988). “Nermin Bezmen Sergisi Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 115, 62-63.
- Ersoy, A. (1989). “Ekrem Kahraman = Boya ile Yapılan Metamorฟิก Analizler”, *Sanat Çevresi*, 123, 13.
- Ersoy, A. (1989). “Nur Göksu Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 123, 88.
- Ersoy, A. (1990). “Âli Karsan’ın Türkiye’deki İlk Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 139, 17.
- Ersoy, A. (1990). “Emine Özden’in Resimleri Üzerine Birkaç Not”, *Sanat Çevresi*, 139, 86-87.
- Ersoy, A. (1990). “Fahri Sümer Sergisi’nden İzlenimler”, *Sanat Çevresi*, 146, 46-47.
- Ersoy, A. (1990). “Güngör Arıbal’ın Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 136, 39.
- Ersoy, A. (1990). “Güzellikler Ressamı Cavit Atmaca”, *Sanat Çevresi*, 137, 16-17.
- Ersoy, A. (1990). “Hayati Misman’ın Özgün Baskı Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 138, 61.

- Ersoy, A. (1990). “Muammer Durmuş’un Yapıtlarında Gerçek – Düş İkilemi”, *Sanat Çevresi*, 137, 23.
- Ersoy, A. (1991). “Değişim Sürecinde Ressam Bahattin Odabaşı”, *Sanat Çevresi*, 148, 72.
- Ersoy, A. (1991). “Doğa Tutkunu Bir Ressam: Erol Deran”, *Sanat Çevresi*, 158, 5.
- Ersoy, A. (1991). “Naif Bir Ressam: Bayram Gümüş”, *Sanat Çevresi*, 151, 44-45.
- Ersoy, A. (1991). “Renkçi Üç Ressam”, *Sanat Çevresi*, 148, 76.
- Ersoy, A. (1992). “Suluboya Ressamı Deniz Karakaya”, *Sanat Çevresi*, 160, 18.
- Ersoy, A. (1993). “Hatice Odabaşı’nın İstanbul ve Kadın Resimleri”, *Anons*, 25, 25.
- Ersoy, A. (1993). “Melahat Dinçer Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 180, 58.
- Ersoy, A. (1994). “Başka Bir Boyutta Figen Ünüvar”, *Anons*, 45,39.
- Ersoy, A. (1994). “Meryem Arıcan Desen Sergisi Açtı”, *Sanat Çevresi*, 185, 78.
- Ersoy, A. (1995). “Abdurrahman Öztoprak’ın Resimleri Müzik Gibi”, *Sanat Çevresi*, 206, 8-9.
- Ersoy, A. (1995). “Demirağ’ın Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 196, 16.
- Ersoy, A. (1995). “Nurcan Çağlar’da Sezgisel Zihnin Fantezileri”, *Sanat Çevresi*, 204, 32-33.
- Ersoy, A. (1995). “Recep Adakçılar’dan Bolu Yorumları”, *Anons*, 47, 33.
- Ersoy, A. (1995). “Yasemin Gülerhan’ın İlk Kişisel Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 198, 10.
- Ersoy, A. (1995). “Zuhal Kıvılcım’ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 202-203, 28-29.
- Ersoy, A. (1996). “Turhan Vecdi Karal’ın Çalışmaları”, *Sanat Çevresi*, 211, 18.
- Ersoy, A. (1998). “Pesent Doğan’ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 234, 64-65.

- Ersoy, A. (1998). “Resim Sanatımızın Eğitimcisi Gravür Sanatımızın Uluslararası Büyük Ustası Süleyman Saim Tekcan”, *Sanat Çevresi*, 234, 28-29.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Ersoy, O. (1972). “İstanbul Sergilerinden Naciye İzbul Sergisi”, *Ankara Sanat*, 71, 16.
- Ersoy, O. (1972). “Turan, Erol'un İstanbul Sergisi”, *Ankara Sanat*, 73, 12, 19.
- Ersoy, O. (1990). “Necdet Elâl ve Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 138, 71-72.
- Ersoy, O. (1990). “Türk Resminde Usta Bir Kadın Sanatçı: Zuhâl Köşeler Karaçengel”, *Sanat Çevresi*, 146, 45.
- Ersöz, C. (1986). “Ressam Hüseyin Bilişik ve Yenilikçi Kompozisyonlar”, *Sanat Çevresi*, 96, 24-25.
- Ertem, B. (2018). 12 Mart 1971 Askerî Müdahalesi Sonrası Ara Rejim ve Türkiye Siyasetine Etkileri (1971-1974). *OPUS International Journal of Society Researches*, 8/14, 655-676. Doi: 10.26466/opus.407560.
- Erzen, J. (1 Aralık 1982). “Türk Resmini Değerlendirmek”, *Cumhuriyet*.
- Erzen, J. (1977). “Türk Sanatında Yeni Eğilimler ve Sanat Bayramı”, *O.D.T.Ü Mimarlık Fakültesi Dergisi* 3/2, 297-310.
- Erzen, N. J. (1981). “Gencay Kasapçı'nın Sanatında Süreklilik ve Dönüşümler”, *Sanat Çevresi*, 31, 24-25.
- Erzen, N. J. (1982). “İpek Aksügür,'ün Resimlerinde Çağdaş ve Geleneksel Sanat Değerlerinin Öyküsü”, *Sanat Çevresi*, 42, 22-23.
- Erzen, N. J. (1986). “Zahit Büyükişleyen”, *Artist*, 4, 7-8.
- Esirkuş, M. (1973). “Gül Dermen ve Türkan Sılay Rador Sergisi Üzerine”, *Ankara Sanat*, 91, 13.
- Eskioğlu, F. (1985). “Alpagut'un Resimleri”, *Ankara Sanat*, 233, 26-27.

- Eskioğlu, F. (1985). "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 231, 22-23.
- Evcı, M. (1997). "Ferhat Özgür'ün Resimlerinde Göstergeler ve Kurgusal Biçimleri Konumu", *Sanat Çevresi*, 221, 69.
- Evcı, M. (1998). "Resmimizde Yenilikçi Bir Çıkış", *Sanat Çevresi*, 234, 76-77.
- Feryat, B. (2011). "68 Kuşaağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşaağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 11/23, 123-149.
- Firidin, M. (2021). *Yeni Dal Grubu ve Sanat Anlayışı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.
- Freud, S. (1997). *Writings on Art and Literature*, (Ed: James Strachey), California: Stanford University Press.
- Freud, S. (2001). *Totem and Taboo*, (Çev: James Strachey), London & New York: Routledge.
- Freud, S. (2002). *Leonardo Da Vinci: A Memory of His Childhood*, (Çev: Alan Tyson), New York: Routledge.
- Fry, R. (1940). *Vision & Design*, New York: Penguin Books.
- Gaiger, J. (2002). "The Aesthetics of Kant and Hegel", *A Companion to Art Theory*, (Ed: Paul Smith & Carolyn Wilde), Padstow: Wiley-Blackwell.
- Galatalı, A. (1990). "Modernizm ve Seramik Sanatındaki Çağdaş Sorunlar", *Sanat Çevresi*, 140, 31.
- Gemalmaz, M. S. (1996). "12 Eylül Rejimi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 14, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Genç, G. (18 Şubat 1992). "İnsan Vücuduna Tutkun Ressam", *Cumhuriyet*.
- Genç, G. (29 Ocak 1992). "Renk Şeritleriyle Yaşam Bulan Vücutlar", *Cumhuriyet*.
- Gençaydın, Z. (1986). "Halil Akdeniz ve Desenleri", *Artist*, 3, 18-19.

- Germaner, S. (1987). “Özer Kabaş’ın Resminin Düşündürdükleri”, *Sanat Çevresi*, 101, 20-21.
- Germaner, S. (1999). “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*, (Ed: Ayla Ödekan), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Germaner, T. A. (1982). “Özer Kabaş’ın Resim ve Baskıları”, *Sanat Çevresi*, 43, 20.
- Germaner, T. A. (1986). “Süleyman Saim Tekcan’ın Yeni Araştırmalarına Değgin”, *Sanat Çevresi*, 96, 9-11.
- Gerwen, R. (1995). “Kant’s Regulative Principle of Aesthetic Excellence: The Ideal Aesthetic Experience”, *Kant Studien*, 86, 331-345.
- Gezer, T. (12 Eylül 1995). “Beşinci Fuarın Tipik Boyutları”, *Cumhuriyet*.
- Gezgin, Ü. (1997). “Modern Türk Figür Resminin Çağdaş Genç Kuşak Bileşkesi”, *Genç Sanat*, 30, 12-13.
- Gezgin, Ü. (1997). “Mustafa Ata Resminde Boşluktaki İnsanın Belirsiz Figür Devinimi”, *Sanat Çevresi*, 223, 4-5.
- Gezgin, Ü. (1997). “Nevhiz’in Resimlerinde İnsanoğlu’nun Evrensel Çılgılığını Yakalamak”, *Sanat Çevresi*, 221, 60-61.
- Gezgin, Ü. (1997). “Nur Altuğ ve Mekânla Kuşatılmış Sanatçı Ben’in Mekâna Karşı Ekspresif Başkaldırısı”, *Sanat Çevresi*, 224, 28-29.
- Gezgin, Ü. (1997). “Salih Keleş Resminde Rengin ve Biçimin İnsani Duyarlılık Kazanmış Açılımı”, *Sanat Çevresi*, 222, 72-73.
- Gezgin, Ü. (1997). “Yüzey ve Düzlem İlişkilerinin Sistematiği ve Ressam Nur Altuğ”, *Sanat Çevresi*, 224, 28-29.
- Gezgin, Ü. (1998). “Deniz Orkuş’ta Biçim ve Düşünce Diyalektiği”, *Sanat Çevresi*, 234, 22-24.

- Gezgin, Ü. (1998). “Erol Deran’da Sonsuzlaşan İstanbul Gerçekliği”, *Sanat Çevresi*, 233, 28-29.
- Gezgin, Ü. (1998). “Ganime Karabucak’ta Özümsemmiş Duyarlılıklar”, *Sanat Çevresi*, 233, 46.
- Gezgin, Ü. (1998). “Yorumcular’ın Resimsel Etkinliği”, *Sanat Çevresi*, 236, 48-49.
- Gezgin, Ü. (1999). “Atatürk Resimleri Sergisi ve AKM Yönetimi”, *Sanat Çevresi*, 245, 10-11.
- Gezgin, Ü. (1999). “Dört Sanat Yaklaşımının Grubu”, *Sanat Çevresi*, 248, 32-34.
- Gezgin, Ü. (1999). “Güler Karaca’da Pentürel Duyarlılık”, *Sanat Çevresi*, 246, 25-27.
- Gezgin, Ü. (1999). “Kemal Güzel Resminde Sevgiyle Varolan Coşku”, *Sanat Çevresi*, 247, 40-41.
- Gezgin, Ü. (1999). “Nurseren Yurtman’da Pentüre İçten ve Entelektüel Yaklaşım”, *Sanat Çevresi*, 246, 34-36.
- Gezgin, Ü. (2009). *1950 Sonrası Türk Resminde Düşünsellik*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tez Metni), Mimar Sinan Güzel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Giray K. (1993). “Uzayın ve Işın Gizemine Açılan Sühendan H. Fırat Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 173, 10-11.
- Giray, K. (1987). “Jale Erzen’in Resimlerinde Soyut-Somut İkilemi”, *Artist*, 30.
- Giray, K. (1991). “Cumhuriyet Öncesi Türk Resminden Bir Kesit”, *Sanat Çevresi*, 155, 36-39.
- Giray, K. (1992). “Nadide Akdeniz’in Bitki Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 160, 14-16.
- Giray, K. (1992). “Zahit Büyükişleyen’in Resimlerinde Doğa Kesitleri ve Renk Coşkuları”, *Sanat Çevresi*, 164, 46-47.
- Giray, K. (1993). “Mehmet Pesen’in Sanatına Bir Bakış”, *Sanat Çevresi*, 180, 12-13.

- Giray, K. (1993, Aralık). “Ressam Ötesi Soyutlamalarıyla Tülin Onat,” *Anons*, 33, 18.
- Giray, K. (1994). “Gürol Sözen Son Dört Yıllık Çalışmalarını Aksanat’ta Karşılıyor”, *Sanat Çevresi*, 187, 50-52.
- Giray, K. (1994). “Kopuk Birliktelikler, Formal İlişkiler”, *Sanat Çevresi*, 186, 76-77.
- Giray, K. (1996). “Güngör Taner’in Resimleri”, *Genç Sanat*, 21, 6-7.
- Giray, K. (1996). “Ömer Uluç Bir Tavanarası Ressamı Sergilerden”, *Genç Sanat*, 19, 6.
- Giray, K. (1998). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Giray, K. (2010a). *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*, İstanbul: T.C. Ziraat Bankası.
- Giray, K. (2010b). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu’ndan Türkiye’den Çağdaş Başyapıtlar*, İstanbul: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.
- Girgin, Ç. E. (11 Haziran 1984). “Bedri Rahmi’den Kalanlar”, *Cumhuriyet*.
- Girgin, Ç. E. (11 Temmuz 1984). “Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi Üzerine”, *Cumhuriyet*.
- Girgin, Ç. E. (17 Nisan 1984). “Kadın Konuları ile Hale Arpacıoğlu”, *Cumhuriyet*.
- Girgin, Ç. E. (17 Nisan 1984). “Kadın Konuları ile Hale Arpacıoğlu”, *Cumhuriyet*.
- Girgin, Ç. E. (17 Nisan 1984). “Nedeni Yaşam Olan Ölümün Çekiciliği ve Aydın Ayan’ın Resimleri”, *Cumhuriyet*.
- Girgin, Ç. E. (19 Haziran 1984). “Kültürel Sentezlere Duyarlı Bir Sanatçı: Erol Akyavaş”, *Cumhuriyet*.
- Girgin, Ç. E. (1983). “Sergi Notları”, *Gösteri*, 29, 61-62.
- Girgin, Ç. E. (1983). “Sergilerden İzlenimler”, *Gösteri*, 27, 66.
- Girgin, Ç. E. (1985). “Dinçer Erimez’in Son Dönem Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 86, 7.

- Girgin, Ç. E. (1986). "Gürol Sözen'in Resimleri", *Sanat Çevresi*, 87, 13.
- Girgin, Ç. E. (20 Şubat 1985). "Yaratıcı Çalışmanın Sınırlanmasına Gerek Yok", *Cumhuriyet*.
- Girgin, Ç. E. (5 Mayıs 1984). "Nisan Ayı Sergileri", *Cumhuriyet*.
- Gombrich, E. H. (1984). *Art and Illusion*, London: Phaidon Press.
- Goulding, C. M. (2000). "'Witz' Culture to Cult of Genius: Lessing and Eighteenth-Century Aesthetics", *Monatshefte*, Wisconsin, 92/2, 111-122.
- Gök, E. (2008). *1980 Sonrası Yönetimde Neo-liberal Politikalar (Anavatan Partisi'nin Turgut Özal'ın Dönemi)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Gökaydın, N. (1977). "On Sanatçı", *Ankara Sanat*, 131, 10-12.
- Gökberk, M. A. (1981). "Kâinat Barkan Pajonk ve Son Sergisi", *Ankara Sanat*, 183, 22.
- Gönen, S. (1988). "Bilişik'te Soyutun Baskısı", *Sanat Çevresi*, 121, 35.
- Gönen, S. (1990). "Ayhan Türker Resminin Düşündürdükleri", *Sanat Çevresi*, 146, 8-9.
- Gönenç T. (1994). "Cavit Atmaca'da Değişen ve Yenilenen", *Sanat Çevresi*, 193, 30.
- Gönenç, T. (1987). "Naile Akıncı", *Artist*, 12, 23-25.
- Gönenç, T. (1988). "Naile Akıncı'nın Doğasındaki Resim", *Sanat Çevresi*, 115, 16.
- Gönenç, T. (1993). "Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları", *Sanat Çevresi*, 180, 6-9.
- Gönenç, T. (1998). "Nafi Çil İçin", *Sanat Çevresi*, 236, 23.
- Gönenç, T. (4 Mart 1993). "Gerçekle Yanılsamanın Sorgusu", *Cumhuriyet*.
- Gönüllüeroğlu, A. (23 Ocak 1996). "Doğduğu Zamanki Gibi Saf Kalanlar", *Cumhuriyet*.
- Görel, H. (20 Ocak 1967). "Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Devletin İlgisi", *Cumhuriyet*.

- Gören, K. A. (1994). "İlk Kişisel Sergisiyle Makbule Sümer", *Anons*, 38, 8.
- Görgün, M. T. (1995). "Bir İşaretle Yaratılan Krallık", *Anons*, 50, 14-15.
- Görgün, Z. (1962). "Duran Karaca'nın Sergisi", *Varlık*, 574, 10.
- Gracyk, A. T. (1994). "Rethinking Hume's Standard of Taste", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Oxford, 52/2, 169-182.
- Graham, G. (2013). "Expressivism: Croce and Collingwood", *The Routledge Companion to Aesthetics*, (Ed: Berys Gaut & Dominic McIver Lopes), London & New York: Routledge.
- Greenberg, C. (1965). *Art and Culture*, Boston: Beacon Press.
- Greenberg, C. (1999). *Homemade Esthetics (Observations on Art and Taste)*, New York: Oxford University Press.
- Gregor, M. J. (1983). "Baumgarten's Aesthetica", *The Review of Metaphysics*, 37/2, 357-385.
- Guilbaut, S. (2005). *Disdain for the Stain: Abstract Expressionism and Tachisme, Abstract Expressionism: The International Context*, (Ed: Joan Marter), London: Rutgers University Press.
- Guilbaut, S. (2005). *Disdain for the Stain: Abstract Expressionism and Tachisme, Abstract Expressionism: The International Context*. Joan Marter (Ed.), London: Rutgers University Press.
- Guyer, P. (2004). *A History of Modern Aesthetics Volume I: The Eighteenth Century*, New York: Cambridge University Press.
- Gülen, A. (2018). *Türk Siyasal Hayatında Nihat Erim*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılapları Tarihi Enstitüsü, İstanbul.
- Güler, N. H. (1984). "Nazmi Yılmaz'ın 4. Kişisel Resim Sergisi Nedeniyle", *Sanat Çevresi*, 73, 73-74.

- Güler, N. H. (1985). “Adnan Varınca – Katıksız Bir Sanatçıya Saygı İle”, *Sanat Çevresi*, 75, 16-17.
- Gülizar, J. (8 Mayıs 1984). “Ellerin Ellerle Çizdiği Bir Dünya”, *Cumhuriyet*.
- Gülizar, J. (8 Mayıs 1984). “Ellerin Ellerle Çizdiği Bir Dünya”, *Cumhuriyet*.
- Gülmez, B. (1989). “Öğün Bakır Tabloları”, *Sanat Çevresi*, 124, 78-79.
- Gülmez, B. (1990). “Görünümler, Portreler, Figürler, Nü’ler ve Ressam Serpil Akyıl”, *Sanat Çevresi*, 136, 60-61.
- Gülmez, B. (1991). “Atilla Atar: Özgün Baskıda Sürekli Yenilenen Bir Arayış”, *Sanat Çevresi*, 151, 48-49.
- Gülmez, B. (1998). “Serpil Akyıl’ın Tablolarındaki Bitimsiz Şiirsellik”, *Sanat Çevresi*, 234, 58-59.
- Gülşen, Ö. (19 Ocak 1998). “Ölüme Karşı Direnen Resimler”, *Cumhuriyet*.
- Gülşen, Ö. (23 Nisan 1998). “İç Dünyamı Resimle Paylaşıyorum”, *Cumhuriyet*.
- Gültekin, G. (1987). “Altılar Grubu’ndan Dört Sanatçının Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 103, 12-14.
- Gültekin, G. (1987). “Fethi Arda’nın Artisan Galerisi’ndeki Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 102, 32-34.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası.
- Gültekin, G. (2000). Türk Resminde Soyut Eğilim (Batı’dan Etkilenme Durumu), *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, Banu Mahir (ed.), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası.
- Günay, L. (1954) “On Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Yeditepe*, 67, İstanbul 1953, s. 3.
- Güneş, S. (1958). “Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 68, 2.

- Güneş, S. (1958). “Gülhane Parkı Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 58, 3.
- Güneş, S. (1959a) “Marta Tözge Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 70. 3.
- Güneş, S. (1959b). “Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 72, 3.
- Güneş, S. (1959c). “Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 77, 13, 15.
- Güneş, S. (1959d). “Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 78, 13.
- Güneş, S. (1959e). “Arellerin Paris Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 81, 6.
- Güneş, S. (1960a). “İbrahim Safi Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 94, 6.
- Güneş, S. (1960a). “İstanbul’da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 93, 6, 15.
- Güneş, S. (1960b). “İstanbul’da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 94, 4, 15.
- Güneş, S. (1960c). “21inci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, *Yeditepe*, 108, 1.
- Güneş, S. (1960d). “İstanbul Galerilerinde”, *Yeditepe*, 11, İstanbul 1960, s. 5.
- Güneş, S. (1960e). “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 114, 4-6.
- Güneş, S. (1960f). “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 116, 6-7.
- Güneş, S. (1961). “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 121, 8.
- Güneş, S. (1961). “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 122, 8.
- Güneş, S. (1961). “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 123, 8.
- Güneş, S. (1961). “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 125, 5, 15.
- Güneş, S. (1961). “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 127, 5.
- Güneş, S. (1961). “İstanbul Sanat Festivali’nde Plastik Sanatlar”, *Sanat Dünyası*, 126, 5,15.
- Güneş, S. (1961). “İstanbul’da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 138, 5, 15.
- Güneş, S. (1962a). “İstanbul’da Sergiler”, *Sanat Dünyası*, 139, 5.

- Güneş, S. (1962b). “İstanbul’da Resim”, *Sanat Dünyası*, 143, 6-7.
- Güneş, S. (1962c). “On Beş Günün Sanat Olayları”, *Sanat Dünyası*, 6/144, 7.
- Güneş, S. (1962d). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 7/147, 5.
- Güneş, S. (1962e). “T. Yüksek Ressamlar Cemiyeti Yıllık Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 148, 5.
- Güneş, S. (1962f). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 140, 5.
- Güneş, S. (1962g). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 150, 5.
- Güneş, S. (1963a). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 170, 5.
- Güneş, S. (1963b). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 171, 5.
- Güneş, S. (1963c). “Nisan Ayında Galeriler”, *Sanat Dünyası*, 175, 16.
- Güneş, S. (1963d). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 174, 5.
- Güneş, S. (1963d). “Sezon Kapanırken”, *Sanat Dünyası*, 174, 5.
- Güneş, S. (1963e). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 186, 8-9.
- Güneş, S. (1965) “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 208, 6.
- Güneş, S. (1965). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 210, 12.
- Güneş, S. (1965). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 215, 8-9.
- Güneş, S. (1965). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 270, 5.
- Güneş, S. (1966a). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 219, 6.
- Güneş, S. (1966b). “Galerilerde”, *Sanat Dünyası*, 222, 5.
- Güneş, S. (1966c). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 227, 5.
- Güneş, S. (1966d). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 228, 14.
- Güneş, S. (1968). “Galerilerde Sanat Dünyası”, *Sanat Dünyası*, 242, 7-8.

- Güneş, S. (1968). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 243, 6-7.
- Güneş, S. (1968). “Galerilerden”, *Sanat Dünyası*, 246, 5.
- Güneş, S. (1971a). “Galeriler”, *Sanat Dünyası*, 267, 23, 33.
- Güneş, S. (1971b). “Galeriler”, *Sanat Dünyası*, 268, 29.
- Günyaz, A. (06 Kasım 1966). “Mustafa Esirkuş ve İlgi Adalan”, *Cumhuriyet*.
- Günyaz, A. (09 Aralık 1966). “Semiha ve Ertunç Başbuğ’un Süsleme Motifleri Sergisi Çok Başarılı”, *Cumhuriyet*.
- Günyaz, A. (1957a). “Ertem Galerisi’nde”, *Yenilik*, 11/53, s. 21.
- Günyaz, A. (1957b). “Rasin Arsebük ve Fikret Andoğlu”, *Yenilik*, 11/53, 21.
- Günyaz, A. (1957c). “Amerikan Haberler Merkezi’nde Nuri İyem, Ferruh Başağa, Ömer Uluç, İlhan Koman ve Şadi Çalık”, *Yenilik*, 11/53, 31.
- Günyaz, A. (1957d). “Şehir Galerisinde: Salih Acar”, *Yenilik*, 11/53, 31.
- Günyaz, A. (1957e). “Mart Ayı Sergileri, Şehir Galerisinde”, *Yenilik*, 11/53, 32.
- Günyaz, A. (1957f). “Ayın Başarılı Sergileri”, *Yenilik*, 11/55, 27-28.
- Günyaz, A. (1983). “Güme Giden Sergiler ve Galeri Sorunları”, *Sanat Çevresi*, 55, 56.
- Günyaz, A. (1984). “Akyavaş, Doğançay ve İncedayı Sergileri Üzerine Düşünceler”, *Sanat Çevresi*, 63, 62-63.
- Günyaz, A. (1984). “Nevin Göker Ulutaş Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 66, 59.
- Günyaz, A. (1985). “Uluslararası İstanbul Festivali ve Günümüz Sanatçıları 6. İstanbul Sergisi Öncü Türk Sanatından Bir Kesit”, *Sanat Çevresi*, 81, 28-29.
- Günyaz, A. (1986a). “Gürol Sözen’de Tükenmeyen”, *Sanat Çevresi*, 87, 12.
- Günyaz, A. (1986b). “Kişiliği Arayan Türk Resmi ve Nüzhet Kutluğ”, *Sanat Çevresi*, 90, 28.

- Günyaz, A. (1986c). “Moda’da Çağdaş Boyutlar”, *Sanat Çevresi*, 94, 14-16.
- Günyaz, A. (1986d). “Sanatıyla Özdeşleşmiş Bir Süleyman Saim Tekcan”, *Sanat Çevresi*, 96, 11.
- Günyaz, A. (1986e). “Tualine Dünyaları Sığdıran Hüseyin Bilişik”, *Sanat Çevresi*, 96, 22.
- Günyaz, A. (1987). “Kâinat: Yepyeni Duyuşlara Açık İstikrarlı Bir Sanatçı”, *Sanat Çevresi*, 99, 34.
- Günyaz, A. (1987). “Yurdun Denizhan İlk Sergisinde Resimlerini Bizimle Varediyor”, *Sanat Çevresi*, 99, 20-21.
- Günyaz, A. (1988a). “Nihal Sıralar’ın Sergisinin Anımsattıkları”, *Sanat Çevresi*, 112, 84-85.
- Günyaz, A. (1988b). “Naif Resim Alanında Yeni Bir Yetenek: Esin Umay”, *Sanat Çevresi*, 113, 90.
- Günyaz, A. (1988c). “Alp Bartu’nun Bugünü ve Yarını”, *Sanat Çevresi*, 114, 8.
- Günyaz, A. (1988d). “Ülkü Uludoğan’ın Resimlerine Kısa Bir Bakış”, *Sanat Çevresi*, 121, 50-51.
- Günyaz, A. (1989). “Benadam’ın Bienal Sergisi: Devrim Erbil, Aydın Ayan, Ergin İnan, Adem Genç ve Ali İsmail Türemen”, *Sanat Çevresi*, 131, 4-5.
- Günyaz, A. (1989). “Galeri Baraz’ın Bienal Sergisi Yılların Ardından Nejad Melih Devrim”, *Sanat Çevresi*, 132, 13.
- Günyaz, A. (1989). “Rafet Ekiz’in Renk Evreninde İrdeleyici Bir Resim Dili”, *Sanat Çevresi*, 134, 6-7.
- Günyaz, A. (1989). “Resmin Değeri Yok – Mehmet Pesen ve Ali Demir – Gül Derman Sergisinden – Çiftçioğlu’na Selam – Cenevre’de Bir Sergi”, *Sanat Çevresi*, 124, 45.
- Günyaz, A. (1989). “Ülkü Yener’in Yeni Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 123, 50-51.

- Günyaz, A. (1990). “Akatünvel Sanat Topluluğu: Velioglu, Akakıncılar, Çil, Zeyrek ve Sungu Resmi”, *Sanat Çevresi*, 136, 52-53.
- Günyaz, A. (1990). “Ayten Yetiş Doğu'nun Resimlerini İzlerken”, *Sanat Çevresi*, 146, 46.
- Günyaz, A. (1990). “Bir Ustaya Saygı: Ressam Âli Karsan”, *Sanat Çevresi*, 139, 16.
- Günyaz, A. (1990). “Cavit Atmaca'da Yeni Duyarlılıklar”, *Sanat Çevresi*, 137, 18.
- Günyaz, A. (1990). “Emine Özdenin Çarpıcı Resimleri ve Desenleri Karşısında”, *Sanat Çevresi*, 139, 86.
- Günyaz, A. (1990). “Gül Derman”, *Sanat Çevresi*, 146, 14-15.
- Günyaz, A. (1990). “Güngör Taner ve Görsel Dil Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 135, 4-5.
- Günyaz, A. (1990). “Hayati Misman ve Özgün Baskı Resimler”, *Sanat Çevresi*, 138, 60.
- Günyaz, A. (1990). “Muammer Durmuş ve Bir Derviş'in Ürünleri”, *Sanat Çevresi*, 137, 22.
- Günyaz, A. (1990). “Ressamlar Derneği ve Güngör Arıbal Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 136, 36-37.
- Günyaz, A. (1990). “Zuhal Köşeler Karaçengel Resminden Özgün İzlenimler”, *Sanat Çevresi*, 146, 44.
- Günyaz, A. (1991). “Bir Safyürek: Mehmet Tabanlıoğlu'nda Renk Cümbüşü”, *Sanat Çevresi*, 157, 86.
- Günyaz, A. (1991). “Ercüment Kalmık'ı Anarken”, *Sanat Çevresi*, 148, 6.
- Günyaz, A. (1991). “Erol Deran'ın Son Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 158, 4.
- Günyaz, A. (1991). “Muhsin Kut Resminin Özgün Duyarlılıklar”, *Sanat Çevresi*, 150, 5.
- Günyaz, A. (1992). “Tülin Demiray Resminde Değişim ve Gelişim”, *Sanat Çevresi*, 160, 38-39.

- Günyaz, A. (1992). “Yeni Bir Naif: Bengi Yıldırım”, *Sanat Çevresi*, 160, 74-75.
- Günyaz, A. (1993). “Ayhan Türker İstanbul’u Yaşatıyor”, *Sanat Çevresi*, 173, 51.
- Günyaz, A. (1993). “Kökenlere Dayanan Bir Özgünlüğün Peşindeki Sanatçı: Hatice Öcal”, *Sanat Çevresi*, 178, 7.
- Günyaz, A. (1993). “Ressam Ahmet Yeşil Dünyasını Tuvaller Aktarıyor”, *Sanat Çevresi*, 173, 74-75.
- Günyaz, A. (1993). “Sühendan H. Fırat İnançlarını, Sevdalarını Resmediyor”, *Sanat Çevresi*, 173, 14.
- Günyaz, A. (1993). “Türkân Sılay Rador Resmi, Bir Sevginin Yansımasıdır”, *Anons*, 22, 31.
- Günyaz, A. (1994). “Hatice Öcal”, *Anons*, 45,20.
- Günyaz, A. (1995a). “Serap Demirağ Resmi Giderek Çağdaşı ve Evrenseli Yakalıyor”, *Sanat Çevresi*, 196, 14-15.
- Günyaz, A. (1995b). “30. Sanat Yılı Kutlayan Bir Sanatçı Teoman Südor”, *Anons*, 48, 30.
- Günyaz, A. (1995c). “Semra Göney’de Üslup Seçkinleşmesi ve Yalında İçerik Zenginliği”, *Sanat Çevresi*, 198, 52-53.
- Günyaz, A. (1995d). “Zeynep Dilek Çetiner’de Özgün Bir Soyutlamanın Tadı”, *Sanat Çevresi*, 198, 45.
- Günyaz, A. (1995e). “Türkân Torumtay’ın Resimleri Kişisel Beğenilerin Ötesinde de Varoluyor”, *Sanat Çevresi*, 198, 28-29.
- Günyaz, A. (1995f). “Ayten Yetiş Doğu, Değişmeyen Bozulmayan ve Işığın Peşinde”, *Sanat Çevresi*, 198, 14-15.
- Günyaz, A. (1995f). “Fuardan Geriye Kalanlar ve Mevsimin İlk Sergileri”, *Genç Sanat*, 15, 8-11.
- Günyaz, A. (1995g). “Bienal, Yarışmalar ve Sergilerden”, *Genç Sanat*, 16, 8-11.

- Günyaz, A. (1995g). “Sanatsal Etkinlikler İvme Kazanırken Öngörüler, Eleştiriler ve Öneriler”, *Genç Sanat*, 13, 22-23.
- Günyaz, A. (1995h). “Deniz Öztürk, Çizgiyle Rengi ve Işığın Soyut Bir Söylemde Özümüyor”, *Sanat Çevresi*, 204, 34-35.
- Günyaz, A. (1995j). “Yavuz Seçkin’in Resimlerinde Mutluluğu Yakalamak”, *Sanat Çevresi*, 206, 37.
- Günyaz, A. (1995k). “Öztoprak Ustaca Bir Özümlemeyle Özgünlüğü ve Evrenseli Yakalıyor”, *Sanat Çevresi*, 206, 6-7.
- Günyaz, A. (1996a). “Sergilerden”, *Genç Sanat*, 18, 26-28.
- Günyaz, A. (1996b). “Özgün Kimliği İçinde Yusuf Katipoğlu Resminden Yeni Beklentiler”, *Sanat Çevresi*, 207, 26.
- Günyaz, A. (1996c). “Aynur Okay Yeni Sergisinde Yeni Bir Değişime, Özgünlüğe Yöneliyor”, *Sanat Çevresi*, 207, 27, 30.
- Günyaz, A. (1996d). “Serap Demirağ’ın Evrime Sürekli Açık Resimleriyle Hobi’deki Son Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 207, 21.
- Günyaz, A. (1996e). “Gülçin Anıl Resminde Yaşama Endeksli Özellikler”, *Sanat Çevresi*, 207, 46.
- Günyaz, A. (1996f). “Kezban Arca Batıbeki Atölyesi Grup X Sanatçıları Toprakbank’ta”, *Sanat Çevresi*, 207, 48.
- Günyaz, A. (1996g). “Sergiler, Sergiler ve Acaibat”, *Genç Sanat*, 19, 12-14.
- Günyaz, A. (1996h). “Türkân Kıran ile Bir Yeni Sergide”, *Sanat Çevresi*, 208, 18-19.
- Günyaz, A. (1996j). “Semiha Binzet’ten İstanbul Nostaljisi”, *Sanat Çevresi*, 208, 22-23.
- Günyaz, A. (1996k). “Sorunlar, Değışmeler ve Sergiler”, *Genç Sanat*, 20, 21.
- Günyaz, A. (1996l). “Özgür Ufuklara Yönelen Resminde Kâinat”, *Türkiye’de Sanat*, 23, 69.

- Günyaz, A. (1996m). “Eleştiriler ... Sanatçının Kimliği ve Israrla Sürdürülen Yanlış”, *Genç Sanat*, 21, 10-12.
- Günyaz, A. (1996n). “Metin Gönül Yeni Bir Kimlik ve Soyut Tatlar İçinde”, *Türkiye’de Sanat*, 23, 71.
- Günyaz, A. (1996o). “Turhan Vecdi Karal Resminde Yıllar Sonrasının Yeni Soluğu”, *Sanat Çevresi*, 211, 14-15.
- Günyaz, A. (1996ö). “Coşkulu Bir Anlatım ve Çarpıcı Renkleriyle Bilge Erbayav”, *Sanat Çevresi*, 211, 74.
- Günyaz, A. (1996p). “Fuar Öncesinde ve Yaz Sergileri”, *Genç Sanat*, 25, 10-11.
- Günyaz, A. (1996r). “Yeni Mevsimin Yükselen Sergileri”, *Genç Sanat*, 27, 18-21.
- Günyaz, A. (1996s). “Değişik Eğilimlere de Açık Bir Sanatçı: Gülay Sevsevil”, *Sanat Çevresi*, 218, 4-5.
- Günyaz, A. (1997a). “Bir Yeni Yıla Girerken Kaos Giderek Yoğunlaşıyor”, *Genç Sanat*, 30, 20-25.
- Günyaz, A. (1997b). “Bayramın Ardından Kaos ve Sergiler Galeriler”, *Genç Sanat*, 31, 22-24.
- Günyaz, A. (1997c). “Bir Değişik Resim: Aka Gündüz Temur”, *Genç Sanat*, 31, 15.
- Günyaz, A. (1997d). “Sanayi-i Nefise Mektebi’nden Günümüze”, *Genç Sanat*, 32, 13-14.
- Günyaz, A. (1997e). “Nuri İyem’e Saygı ve Mevsim Sonuna Yaklaşırken”, *Genç Sanat*, 33, 18-21.
- Günyaz, A. (1997f). “Sanat Galerileri ve Mevsim Sonu Sergileri”, *Genç Sanat*, 34, 24-27.
- Günyaz, A. (1997g). “Yeni Bir Mevsimin Özlemi İçinde”, *Genç Sanat*, 35-36, 20-21.
- Günyaz, A. (1997h). “Fuar ve Bienal Üzerine”, *Genç Sanat*, 37, 22-23.

- Günyaz, A. (1998a). “Yeni Sergilerde... Resimler, Resimler ve Heykeller”, *Genç Sanat*, 41, 25.
- Günyaz, A. (1998b). “Yeni Yılda... Bir Hesaplaşın Vicdanınızla”, *Genç Sanat*, 42, 20-23.
- Günyaz, A. (1998c). “Hobi’nin 20. Muhsin’in 40. Yılları ve Resimler ve Heykeller... Balkan Naci, Turan Erol, Özdemir Altan”, *Genç Sanat*, 44, 15.
- Günyaz, A. (1998d). “Sezer Tansuğ’un Ardından... Sanat Bu Kadar Ucuzladı mı? Farklı Mekânlar, Farklı Sergiler”, *Genç Sanat*, 45, 20-21, 24.
- Günyaz, A. (1998e). “Leyla!...”, *Türkiye’de Sanat*, 34, 63.
- Günyaz, A. (1998f). “Üç Yarışma... Seramiğin Sevdasında... Sessiz Sedasız 40. Yıl... Ve 41. Yıl... Leyla’lı Avni’li Güzellikler... Sergiler Sergiler...”, *Genç Sanat*, 46, 22-27.
- Günyaz, A. (1998g). “Yeni Bir Mevsime Girerken”, *Genç Sanat*, 50, 13-15.
- Günyaz, A. (1999). “Osmanlı Gökkuşağında Yolculuk”, *Genç Sanat*, 64, 20-21.
- Günyaz, A. (27 Ekim 1982). “Zenginlere Özel Resim Sanatı”, *Cumhuriyet*.
- Günyaz, A. (6 Kasım 1966). “Mustafa Esirkuş ve İlgi Adalan”, *Cumhuriyet*.
- Günyaz, A. (9 Aralık 1966). “Semiha ve Ertunç Başbuğ’un Süsleme Motifleri Sergisi Çok Başarılı”, *Cumhuriyet*.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürdaş, B. (2008). *1960 – 1970 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gürel, N. H. (1 Kasım 1992). “Efsaneler Kenti İstanbul’un Resmidir”, *Cumhuriyet*.
- Gürel, N. H. (1984). “Tayfun Erdoğmuş’un Yeni Sergisi Nedeniyle”, *Sanat Çevresi*, 63, 46-47.

- Gürel, N. H. (1986). “Masallar, Tekerlemeler, İnançlar ve Davranışlar: Ressam Can Göknil’in 11 Yıllık Serüveni – 1974/1985”, *Sanat Çevresi*, 87, 38-39.
- Gürel, N. H. (1987). “Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Üzerine: Yanlışların Yinelenmemesi İçin Eleştirmek Görevimiz”, *Sanat Çevresi*, 109, 30-31.
- Gürel, N. H. (1988). “Ali İsmail Türemen ve Mavi Figür”, *Sanat Çevresi*, 114, 20-21.
- Gürel, N. H. (1989). “İstanbul’un Yitik Pitoreskinin Ressamı Gül Derman’ın ‘Martılar Dönemi’ Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 123, 45.
- Gürel, N. H. (1992). “Gül Derman’ın İstanbul Efsaneleri İmgeleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 169, 30-32. (2767. Dergi no ekle)
- Gürel, N. H. (1992). “Mavinin Camlaşması ve Soyutlaşması”, *Sanat Çevresi*, 161, 8-9.
- Gürel, N. H. (1992). “Ressam Kasım Koçak’ın Kadıköy Yakasındaki İlk Kişisel Resim Sergisi Sevimce Sanat Galerisi’nde”, *Sanat Çevresi*, 162, 58-59.
- Gürel, N. H. (1993). “1943’ten 1993’e Ressam Mehmet Pesen Ülkesine Sevgi ile Bakan Özgün Bir Usta”, *Sanat Çevresi*, 180, 10-11.
- Gürel, N. H. (1993). “Gül Derman’ın İstanbul Efsaneleri İmgeleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 173, 48-49.
- Gürel, N. H. (1996). “Sezon Sonunun Sürpriz Sergisi”, *Genç Sanat*, 23-24, 14-16.
- Gürel, Ş. S. (1996). “12 Eylül Ertesinde Dış Politika”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 12, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Gürel, Ş. S. (1996). “Kıbrıs Sorunu”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 12, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürel, Ş. S. (1996). “Türk-Yunan İlişkileri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 12, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Güvemli, Z. (1960). “Son Sergiler: Resim, Fotoğraf Vesaire”, *Varlık*, 523, İstanbul 1960, s. 19.
- Güvemli, Z. (15 Mart 1951). “Zorlu Sergisi”, *Cumhuriyet*.

- Güvemli, Z. (1952a). “Yeni Sergiler”, *Varlık*, 382, 22.
- Güvemli, Z. (1952b). “Yeni Sergiler”, *Varlık*, 383, 21.
- Güvemli, Z. (1952c). “Yeni Sergiler: Kemal Sönmezler”, *Varlık*, 384, 21.
- Güvemli, Z. (1952d). “Yeni Mevsim Başlarken”, *Varlık*, 387, 21.
- Güvemli, Z. (1952e). “Yeni Sergiler”, *Varlık*, 389, 16.
- Güvemli, Z. (1953a). “Beş Yeni Sergi”, *Varlık*, 390, 21.
- Güvemli, Z. (1953b). “Üç Sergi ve Bir Kayıp Daha”, *Varlık*, 392, 21.
- Güvemli, Z. (1953c). “Bu Ayın Hareketleri”, *Varlık*, 393, 22.
- Güvemli, Z. (1953d). “Bu Ayın Hareketleri”, *Varlık*, 394, 22.
- Güvemli, Z. (1953e). “En Verimli Ay”, *Varlık*, 395, 22.
- Güvemli, Z. (1953f). “Bu Ayın Sergileri”, *Varlık*, 397, 22.
- Güvemli, Z. (1956a). “Üç Ressam”, *Varlık*, 426, 21.
- Güvemli, Z. (1956b). “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 428, 15.
- Güvemli, Z. (1956c). “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 429, 23.
- Güvemli, Z. (1956d). “Son Sergiler”, *Varlık*, 432, 20.
- Güvemli, Z. (1956e). “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 444, 11.
- Güvemli, Z. (1957a) “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 447, 13.
- Güvemli, Z. (1957b) “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 449, 19.
- Güvemli, Z. (1957c). “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 452, 21.
- Güvemli, Z. (1957d) “Ayın Sergileri”, *Varlık*, 468, 11.
- Güvemli, Z. (1957d). “Ayın Sergileri: Çoğunluk Eskilerde”, *Varlık*, 469, 15.

- Güvemli, Z. (1958a). “Aydın Sergileri: Çoğunluk Eskilerde”, *Varlık*, 469, 15.
- Güvemli, Z. (1958b). “Aydın Sergileri: Yıl Sonu Yıl Başı”, *Varlık*, 471, 11.
- Güvemli, Z. (1958c). “Aydın Sergileri”, *Varlık*, 474, 19.
- Güvemli, Z. (1958d). “Aydın Sergileri”, *Varlık*, 478, 30.
- Güvemli, Z. (1958e). “Geçen Aydın Sergileri”, *Varlık*, 492, 21.
- Güvemli, Z. (1960). “Seramik ve Resim”, *Varlık*, 522, 18.
- Güvemli, Z. (1998). “Özden Akbaşoğlu İçin Bir – İki Not”, *Sanat Çevresi*, 233, 53.
- Güvemli, Z. (5 Nisan 1951). “Eren”, *Cumhuriyet*.
- Hagberg G. L. (1994). *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*, New York: Cornell University.
- Hale, W. (2003). *Turkish Foreign Policy since 1774*, London: Routledge.
- Hammermeister, K. (2002). *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hancılar, Ö. (2011). *PKK Terörizmi ve Türkiye'nin Uluslararası Hukuk Açısından Kuvvet Kullanma Hakkı*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Hart, J. (1982). “Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics”, *Art Journal*, New York, 42/4, 292-300.
- Hasenmueller, C. (1978) “Panofsky, Iconography, and Semiotics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, 36/3, 289-301.
- Hatipoğlu, İ. Ö. (1970). “Esat Erar, Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 49, 13.
- Hatipoğlu, İ. Ö. (1971). “Bir Resim Koleksiyonu Sergisinin Türkiye’de İlk Defa Düşündürdükleri”, *Ankara Sanat*, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu Özel Sayısı, 10-11.

- Hatipoğlu, İ. Ö. (1971). "Erbiller'in Sergisi", *Ankara Sanat*, 62, 20.
- Hatipoğlu, İ. Ö. (1971). "Suluboya Ressamları Grubu 1. Sergisi ve Hatırlattıkları", *Ankara Sanat*, 57, 5-7, 24.
- Hatipoğlu, İ. Ö. (1971). "T. Erol'un Sergisinden", *Ankara Sanat*, 63, 9, 25.
- Hatipoğlu, İ. Ö. (1972). "AKRD Sergisi", *Ankara Sanat*, 79, 16.
- Hatipoğlu, İ. Ö. (1972). "Gölönü Sergisi", *Ankara Sanat*, 71, 12.
- Hatipoğlu, İ. Ö. (1972). "Üç Sergi", *Ankara Sanat*, 71, 17-18.
- Havelock, C. M. (1986). "Plato and Winckelmann: Ideological Bias in The History of Greek Art", *Notes in the History of Art*, 5/2, 1-6.
- Haziranlı, A. (1952). "Fikret Otyam'ın Resimleri", *Yeditepe*, 21, 5.
- Haziranlı, A. (1952). "Kemal Sönmezler'in Resim Sergisi", *Yeditepe*, 15, 5.
- Haziranlı, A. (1953). "Küçük Galeri'deki Son Sergi", *Yeditepe*, 28, 5.
- Hegel, G. W. F. (1988). *Aesthetics (Lectures on Fine Art)*, Vol. 1, (Çev: T. M. Knox), Oxford: Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (2009). *The Phenomenology of Spirit*, (Çev: Terry Pinkard), Cambridge: Cambridge University Press.
- Higgins, K. M. (2009). "Psychoanalysis and Art", *A Companion to Aesthetic*, (Ed: Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper), Singapore: Wiley-Blackwell.
- Hitchcock W. I. (2010). "The Marshall Plan and The Creation of the West", *The Cambridge History of the Cold War*, (Ed: Melvyn P. Leffler & Odd Arne Westad), Cambridge: Cambridge University Press.
- Hsieh, T. (1994). *The Critical Foundations Of American Neo-Expressionism: 1980-1984*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Graduate Faculty of Texas Tech University, Texas.

- Hume, D. (1875). *The Philosophical Works of David Hume*, (Ed: T. H. Green & T. H. Groose), London: Spottiswoode and Co.
- Hume, D. (1987). *Essays and Treatises on Several Subjects*, Indianapolis: Liberty Fund, Inc.
- Hume, D. (2007). *An Enquiry Concerning Human Understanding*, New York: Oxford University Press.
- Hutcheson, F. (2004). *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue in Two Treatises*, Indianapolis: Liberty Fund, Inc.
- Inwood, M. (1992). *A Hegel Dictionary*, Oxford: Blackwell Publishers.
- İçmeli, M. (1985). "Hocam Veysel Hoca", *Sanat Çevresi*, 76, 26.
- İlgenli, B. (1995). "Geçmişten Geleceğe Köprü", *Sanat Çevresi*, 196, 18.
- İlhan, İ. (1997). "Sanatçı Duyarlılığı ve Büyükişleyen", *Sanat Çevresi*, 221, 22-24.
- İnal, F. Y. (1977). "Sanat Haberleri", *Hisar*, 164, 2.
- İnal, F. Y. (1977). "Sanat Haberleri", *Hisar*, 165, 2.
- İnal, G. (1993, Ekim). "Aynı Kavmin Üç Gizemli Üyesi: Utku Varlık, Burhan Uygur ve Komet", *Anons*, 31, 30.
- İnal, M. (1962). "Ankara'dan Sanat Mektupları", *Sanat Dünyası*, 147, 11.
- İnal, M. (1962). "Ankara'dan Sanat Mektupları", *Sanat Dünyası*, 148, 11.
- İnan, S. (2014). "Demokrat Parti Dönemi (1950-1960) Siyasi Kültür", *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 11/41-42, 247-258.
- İnsel, A. (1996). *Düzen ve Kalkınma Kıskaçında Türkiye: Kalkınma Sürecinde Devletin Rolü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İntaş, Ö. (2019). *24 Ocak 1980 Ekonomik Kararların Türkiye Ekonomisine Etkileri, Yansımaları ve Sonuçları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.

- İpekbaýram B. (1995). "Üç Sanatçı Bir Sergi", *Anons*, 47, 26.
- İpşiroğlu, N. (21 Ocak 1993). "Notalardan Tuvale Akan Renkler", *Cumhuriyet*.
- İpşiroğlu, N. (21 Ocak 1993). "Notalardan Tuvale Akan Renkler", *Cumhuriyet*.
- İren, S. (1974). "Sergiler", *Milliyet Sanat*, 68, 11.
- İrepoğlu, G. (1992). "Kâinat Barkan Pajonk: Doğaya Bilgece Bakış", *Sanat Çevresi*, 170, 58.
- İskender, K. (1982). "Neşet Günal Sergisi Ardından Eleştirinin ve Eleştiri Ortamının Eleştirisi", *Sanat Çevresi*, 44, 42-44.
- İskender, K. (1982). "Nur Koçak ve Avant-Garde Sanat", *Sanat Çevresi*, 42, 18-20.
- İskender, K. (1985). "Yeni Eğilimlerde Yeninin Kimliği", *Sanat Çevresi*, 85, 27-29.
- İskender, K. (1989). "Bir Sergi Bağlamında Figüratif Sanat Açısından...Görünüş", *Sanat Çevresi*, 125, 35.
- İskender, K. (1990). "60'lardan 90'lara Devrim Erbil", *Sanat Çevresi*, 139, 40-41.
- İskender, K. (1991). "Dilek Işınsele'in Resimler Coşkusu", *Sanat Çevresi*, 151, 16-17.
- İskender, K. (1993). "Zamanın Tanığı Bir Sanatçı Cihat Aral", *Sanat Çevresi*, 172, 64-66.
- İskender, K. (1996). "Türk Resminde İnsana Bakış Sergisi Nasıl Gerçekleştirildi?", *Sanat Çevresi*, 212, 19-20.
- İskender, K. (1997). "Ayın Sergisi: Yeşilçam'a Bir Bakış", *Genç Sanat*, 33, 7-14.
- İslamoğlu, Ö. H. (1973). "Doğançay ve Aydemir Sergisi", *Ankara Sanat*, 86, 19.
- İslimyeli, N. (1966). "Türk Plastik Sanatçıları Derneği 1. Sergisi'nin Düşündürdükleri", *Ankara Sanat*, 9, 12-13.
- İslimyeli, N. (1966). "XLIII. İstanbul Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 2, 21.

- İslimyeli, N. (1966). "XXVII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 2, 12-13.
- İslimyeli, N. (1967). "Güzel Sanatlar Birliği'nin 44. Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 13, 13-14.
- İslimyeli, N. (1967). "XXVIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Ankara Sanat*, 14, 17.
- İslimyeli, N. (1968). "Galeride Üç Sergi", *Ankara Sanat*, 24, 9.
- İslimyeli, N. (1968). "XXIX Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 26, 14-15, 21.
- İslimyeli, N. (1969a). "Milletlerarası Türk Kadın Sanatçılar Kulübü Sergisi", *Ankara Sanat*, 37, 18.
- İslimyeli, N. (1969b). "XXX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 39, 4-7.
- İslimyeli, N. (1969c). "Sanat Sevenler Kulübü'ndeki Sergiler", *Ankara Sanat*, 40, 14-16.
- İslimyeli, N. (1969d). "Aksel'in Retrospektif Sergisi", *Ankara Sanat*, 45, 8-9.
- İslimyeli, N. (1970). "XXXI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 50, 4-6.
- İslimyeli, N. (1971a). "Başkent Sergilerden", *Ankara Sanat*, 58, 20-21.
- İslimyeli, N. (1971b). "Başkente İki Önemli Karma Sergi", *Ankara Sanat*, 61, 10-11.
- İslimyeli, N. (1971c). "XXXII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 62, 4-8.
- İslimyeli, N. (1972). "Başkent Sergileri", *Ankara Sanat*, 73, 8-10.
- İslimyeli, N. (1972). "Başkent Sergileri", *Ankara Sanat*, 74, 8-9.
- İslimyeli, N. (1972). "Galeride İki Sergi", *Ankara Sanat*, 70, 20-21.
- İslimyeli, N. (1972). "XXXIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 74, 3-6.

- İslimyeli, N. (1973). “50. Yıl Resim – Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 92, 4-5.
- İslimyeli, N. (1973). “Ankara Sergiler”, *Ankara Sanat*, 84, 10-11.
- İslimyeli, N. (1973). “Ankara Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 87, 12-13.
- İslimyeli, N. (1973). “BHRD 3. Özel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 82, 11.
- İslimyeli, N. (1973). “XXXIV. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 86, 3-8.
- İslimyeli, N. (1974a). “Ankara Sergilerinden”, *Ankara Sanat*, 93, 18.
- İslimyeli, N. (1974b). “Diğer Başarılı Sergiler”, *Ankara Sanat*, 98, 24.
- İslimyeli, N. (1974c). “XXXV. Devlet Sergisi”, *Ankara Sanat*, 98, 3-6.
- İslimyeli, N. (1974d). “T. İş Bankası Koleksiyonu”, *Ankara Sanat*, 102, 8-9.
- İslimyeli, N. (1975). “2. Açık hava Sergisi”, *Ankara Sanat*, 112, 22-23.
- İslimyeli, N. (1975). “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 116, 14-15.
- İslimyeli, N. (1975). “Turan Erol Sergisi”, *Ankara Sanat*, 110, 10.
- İslimyeli, N. (1975). “Türkiye Ressamlar Cemiyeti Sergisi”, *Ankara Sanat*, 108, 10.
- İslimyeli, N. (1975). “XXXVI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 110, 3-6.
- İslimyeli, N. (1976). “Derman Rador Sergisi”, *Ankara Sanat*, 121, 15.
- İslimyeli, N. (1976). “XXXVII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ankara Sanat*, 122, 4-5.
- İslimyeli, N. (1977). “Ankara’da”, *Ankara Sanat*, 131, 23-24.
- İslimyeli, N. (1978). “Ankara’da”, *Ankara Sanat*, 145, 16-17.
- İslimyeli, N. (1978). “İstanbul Ressamları Sergisi”, *Ankara Sanat*, 146, 14-15.
- İslimyeli, N. (1979a). “Duran Karaca Sergisi”, *Ankara Sanat*, 154, 15.

- İslimyeli, N. (1979b). "BRHD Sergisi", *Ankara Sanat*, 155, 14.
- İslimyeli, N. (1979c). "T. İş Bankası Karma Sergisi", *Ankara Sanat*, 156, 14.
- İslimyeli, N. (1980a). "40. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ankara Sanat*, 165, 4.
- İslimyeli, N. (1980b). "Sergiler", *Ankara Sanat*, 166, 16-18.
- İslimyeli, N. (1980c). "Sergiler", *Ankara Sanat*, 167, 16-17.
- İslimyeli, N. (1980d). "Sergiler", *Ankara Sanat*, 168, 17-18.
- İslimyeli, N. (1980e). "İlhami Atalay Sergisi", *Ankara Sanat*, 168, 18.
- İslimyeli, N. (1980f). "Saim Kanra Sergisi", *Ankara Sanat*, 168, 18.
- İslimyeli, N. (1980g). "Sergiler", *Ankara Sanat*, 170, 16.
- İslimyeli, N. (1980h). "Sergiler (Haritacılar Sergisi)", *Ankara Sanat*, 171, 16.
- İslimyeli, N. (1980j). "Sergiler (41. D. Resim ve Heykel Sergisi)", *Ankara Sanat*, 175, 16.
- İslimyeli, N. (1980k). "Ankara Sergileri", *Ankara Sanat*, 176, 16.
- İslimyeli, N. (1981a). "Sergiler (Ankara Sergileri)", *Ankara Sanat*, 178, 16-18.
- İslimyeli, N. (1981b). "Sergiler (Ankara Sergileri)", *Ankara Sanat*, 181, 16-18.
- İslimyeli, N. (1981c). "Sergiler (İstanbul Sergileri – Açık hava Sergisi)", *Ankara Sanat*, 185, 18.
- İslimyeli, N. (1981d). "Aceleye Getirilen Bir Sergi", *Ankara Sanat*, 187, 4.
- İslimyeli, N. (1982). "Hüseyin Bilişik Sergisi", *Ankara Sanat*, 191, 19.
- İslimyeli, N. (1982). "XLII. D. Resim ve Heykel Sergisi – II", *Ankara Sanat*, 189, 9-11.
- İslimyeli, N. (1984). "Ankara Sergileri", *Ankara Sanat*, 215, 18-20.
- İslimyeli, N. (1984). "Mehmet Ali Laga'nın Sergisi", *Ankara Sanat*, 214, 8-10.

- İslimyeli, N. (1985a). “AKRD’nin 28. Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 226, 12.
- İslimyeli, N. (1985b). “C. Güvenç Sergisi”, *Ankara Sanat*, 226, 22.
- İslimyeli, N. (1985c). “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 228, 22-25.
- İslimyeli, N. (1985d). “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 230, 23-25.
- İslimyeli, N. (1986a). “Gül Derman’ın Sanatı”, *Ankara Sanat*, 238, 26.
- İslimyeli, N. (1986b). “Başkentte Sanat Hareketleri”, *Yeni Ankara Sanat*, 1-2, 16-17.
- İslimyeli, N. (1986c). “Mübeccel Siber’in Resimleri”, *Yeni Ankara Sanat*, 1-2, 7.
- İslimyeli, N. (1986d). “Ressamlar Derneği Ankara Sergisi”, *Yeni Ankara Sanat*, 6, 18-19.
- İslimyeli, N. (1995). “Ankara’daki Sergiler”, *Yeni Ankara Sanat*, 8, 15-17.
- İslimyeli, N. B. (1996). “17’inci Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Sanatta Gençlik Gençlikte Sanat”, *Milliyet Sanat*, 391, 32-34.
- İyem, N. (13 Aralık 1975). “İhsan Şurdum’un İlk Kişisel Sergisi Üzerine”, *Cumhuriyet*.
- İyem, N. (13 Aralık 1975). “İhsan Şurdum’un İlk Kişisel Sergisi Üzerine”, *Cumhuriyet*.
- İyem, N. (1961). “Nurullah Berk’in Resimleri”, *Yeditepe*, 53, 10-11.
- İyem, N. (1961). “Seniye Taylan’ın Sergisi”, *Yeditepe*, 51, 13.
- İyem, N. (1962a). “Seta Hidiş’in Sergisi”, *Yeditepe*, 55, 10.
- İyem, N. (1962b). “Vakko’da İlk Sergi”, *Yeditepe*, 63, 4-5.
- İyem, N. (1962c). “Son Sergiler”, *Yeditepe*, 61, 22.
- İyem, N. (1962d). “Fethi Karakaş’ın Sergisi”, *Yeditepe*, 73, 8.
- İyem, N. (1962e). “Son Sergiler”, *Yeditepe*, 76, 4.
- İyem, N. (1963). “Son Sergiler”, *Yeditepe*, 83, 5.

- İyem, N. (1963). “Şehir Galerisi’nde İlhami Uskan”, *Yeditepe*, 82, 5.
- İyem, N. (1963). “Yılın İlk Sergileri”, *Yeditepe*, 79, 10.
- İyem, N. (1964). “Şehir Galerisinde”, *Yeditepe*, 94, 11.
- İyem, N. (1965). “Arad”, *Yeditepe*, 105, 7.
- İyem, N. (1965). “Bedri Rahmi Üzerine”, *Yeditepe*, 106, 11, 15.
- İyem, N. (1965). “Çağdaşların Sergisi”, *Yeditepe*, 109 (305), 13, 15.
- İyem, N. (1965). “Pindaros Platonidis’in Sergisi”, *Yeditepe*, 109 (305), 13.
- İzer, Z. F. (1961). “Nurullah Berk’in Sergisi Münasebetiyle”, *Arkitekt*, 304, 135.
- Jachec N. (2000), *Abstract Expressionism 1940 – 1960*, New York: Cambridge University Press.
- Jarvis, S. (1998). *Adorno A Critical Introduction*, New York: Routledge.
- Johnson, P. (2011). *Marxist Aesthetic*, London: Routledge.
- Jones, P. (2009). “Hume on the Arts and ‘The Standard of Taste’: Texts and Contexts”, *The Cambridge Companion to Hume*, (Ed: David Fate, Jacqueline Taylor), New York: Cambridge University Press.
- Jones, P. (2009). Hume on the Arts and “The Standard of Taste”: *Texts and Contexts*, *The Cambridge Companion to Hume*, (Ed: David Fate, Jacqueline Taylor), New York: Cambridge University Press.
- Jost, J. S. (2015). “Addison, Joseph”, *The Encyclopedia of British Literature 1660–1789*, (Ed: Gary Day & Jack Lynch), New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Jung, G. C. (1970). *Psychiatric Studies*, (Çev: F. C. Hull), Princeton: Princeton University Press.
- Jung, G. C. (1970). *Psychological Reflections*, (Ed: Jolande Jacobi & R. F. C. Hull), Princeton: Princeton University Press.

- Jung, G. C. (1971). *The Spirit of Man in Art and Literature*, New York: Princeton University Press.
- Jung, G. C. (1988). *Man and His Symbols*, New York: Anchor Press Doubleday.
- Jung, G. C. (2017). *Psychological Types*, London & New York: Routledge.
- K. E. (1951). “Sanat Dostları Cemiyetinde Bir Sergi”, *Varlık*, 367, 22.
- Kaba, G. (2019). Türkiye’de 1980 Yılı Sonrası Yaşanan Ekonomik Krizler ve Türk Siyasal Karar Birimlerinin Bu Krizlerle Mücadele Politikaları, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Kabaş Ö. (1985). “Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışımlar”, *Milliyet Sanat*, 131, 32-34.
- Kahraman, E. (1994). “Lolita Asil”, *Genç Sanat*, 2, 18-19.
- Kahraman, E. (1995). “Cüneyt Aksoy: Fırça Vuruş – Boya Sürüş ve İmge”, *Genç Sanat*, 9, 28-29.
- Kahraman, E. (1995). “Genç Sanat, Genç Sanatçı ve 5. İstanbul Fuarı”, *Genç Sanat*, 14, 6-9.
- Kahraman, E. (1995). “Sanatçılar, Galerici ve Sanat Fuarına Üzerine Birkaç Not”, *Genç Sanat*, 13, 20-21.
- Kahraman, E. (1995). “Zeynep Dilek Çetiner: Paramparça Bir Hayatın Orta Yerinde Olabildiğince Renkli ve Kendisinin Kollarında”, *Genç Sanat*, 9, 23.
- Kahraman, N. (1980). “40. Devlet Resim – Heykel Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 15, 22.
- Kalkan, Ş. (14 Aralık 1982). “Beni Görünen Değil, Görünenin Altında Yatan İlgilendiriyor”, *Cumhuriyet*.
- Kan, F. (1951). “Tavanarası Ressamları Sergisi”, *Varlık*, 371, 22.
- Kant, I. (1998). *Critique of Pure Reason*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, İstanbul: İdea Yayınevi.

- Kaplanoglu, S. (1988). "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisinden Bir Kesit", *Gergedan*, 17, 10-11.
- Kaptan A. (1965). "Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdükleri", *Sanat ve Sanatçılar*, 6, 19-20.
- Kaptan, A. (1970). "Fethi Arda'nın Sergisi", *Ankara Sanat*, 55, 9, 26.
- Kaptan, A. (1970). "Son Sergisi ve Kişiliğiyle Eşref Üren", *Ankara Sanat*, 49, 6-7.
- Kaptan, B., Şen, E. M. (2020) "Alt Kültürün Bir Yansıması Olarak Arabesk Müziğin Sosyolojik Boyutları", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6/2, 45-50.
- Kaptan, B., Şen, M. E. (2020), "Alt Kültürün Bir Yansıması Olarak Arabesk Müziğin Sosyolojik Boyutları", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6/2, 45-50.
- Kapucu, D. (2020). 1974 Kıbrıs Hava Harekâtı. *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 4/2, 82-104. Doi: 10.47088/utad.837878.
- Karaburçak, C. İ. (1953). "Sergi Yerleri", *Hisar*, 37, 4.
- Karaca, D. (1966). "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Varlık*, 671, 16-17.
- Karaca, E. (2010). *Türk Basınında Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Kuruluş Süreci ve Türkiye'nin Kıbrıs Politikası (1975 – 1983)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karaesmen, E. (1983). "İsmet Birsal'in Resimleri", *Sanat Çevresi*, 51, 40-42.
- Karaesmen, E. (1988). "Zoru Denemek", *Sanat Çevresi*, 113, 50-51.
- Karaesmen, E. (24 Şubat 1999). "Ustalar Teknik Kısıt Dinlemez", *Cumhuriyet*.
- Karaesmen, E. (9 Mart 1985). "Tiraje Dikmen Billurumsu Desenleriyle Ankara'da", *Cumhuriyet*.
- Karaoğlu, İ. (1988). "Habip Aydoğdu'nun Seyir Defteri: Renkler Çılgılık Çılgılığa Şiir Sessiz", *Sanat Çevresi*, 113, 52-54.

- Karataş, M. (2022). Türkiye'nin 1970'li Yılları ve Milliyetçi Cephe Hükümetleri. *ABAD*, 5/10, 387-422.
- Karatay, Y. (1979). "Sergilerden", *Sanat Çevresi*, 3, 14.
- Karpat, K. H. (2020). *Türk Siyasi Tarihi: Siyasal Sistemin Evrimi*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kartekin A. (29 Kasım 1992). "Tuvalime Çılgınlıklar Yansıyor", *Cumhuriyet*.
- Kartekin, A. (1994). "Dünden Bugüne Boyadım Yarımı Bekliyorum: Kâinat Barkan Pajonk", *Anons*, 34, 19.
- Kartekin, A. (1994). "Kâinat Barkan Pajonk Resim Sergisi", *Anons*, 44, 45.
- Kartekin, A. (1995). "Işığın Mavi Resimleri", *Anons*, 50, 36-37.
- Katoğlu, M. (2002). "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Kültür, Sanat", *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, (Ed: Sina Akşin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Katranç, Kasalı, B. (2010). *Çok Partili Dönemde Kültür Politikalarının Sanata Yansımaları (1946-1960)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kaya, M. O. (2004). *Türk Siyasal Hayatında Adalet Partisi (1961-1971)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Kaygun Ş. (1981). "Habip Aydoğdu Sergisi", *Sanat Çevresi*, 30, 7.
- Kazgan, G. (2006). *Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi Birinci Küreselleşmeden İkinci Küreselleşmeye*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kemal, M. (16 Ekim 1983). "Resim Sergileri", *Cumhuriyet*.
- Kennedy, J. M. (1984). "Gombrich and Winner: Schema Theories of Perception in Aesthetics", *Visual Arts Research*, 10/2, 30-36.
- Keskinok, K. (1995). "Dedeman Sanat Galerisi'nden", *Yeni Ankara Sanat*, 1, 20.

- Kestel, S. (1974). "Sanatta Aşama ve Elif Naci", *Yeditepe*, 211 (407), 7.
- Keyder, Ç. (2013a). "İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980", *Geçiş Sürecinde Türkiye*, (Ed: I. C. Schink, E. A. Tonak), İstanbul: Belge Yayınları.
- Keyder, Ç. (2013b). "Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politikası", *Geçiş Sürecinde Türkiye*, (Ed: I. C. Schink, E. A. Tonak), İstanbul: Belge Yayınları.
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, S. (2008). *1950-1980 Türk Resminde Tema ve Üslup Ayrışmaları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Kılınçarslan, Ö. R. (2022). "Joseph Beuys'un Anısına: 1980'lerden Bir Sergi ve İzmir Çağdaş Sanat Ortamına Etkisi", *Art-Sanat*, 17, 2022, s. 275-298.
- Kınaytürk, H. (1963). "24'üncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Sanat Dünyası*, 177, 10.
- Kınaytürk, H. (1966). "235 Sanatçının 353 Eserle Katıldığı Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödüllerinin Hepsini Güzel Sanatlar Akademisi Mensupları Aldı", *Sanat Dünyası*, 222, 13-14.
- Kınaytürk, H. (1979). "Ömer Fevzi Osmanoğlu Resimlerini Sergiliyor", *Sanat Çevresi*, 21.
- Kınaytürk, H. (1979). "Türk Resmini Katlediyorlar", *Sanat Çevresi*, 9, 17.
- Kınaytürk, H. (1981). "Ressam Cevat Üsküdarlı'nın Sergisi ve Anlamsız Bir Tutum", *Sanat Çevresi*, 36, 26.
- Kınaytürk, H. (1982). "43. Devlet Resim Heykel Sergisinde Ödül Kazanan Yapıtlar", *Sanat Çevresi*, 45, 26.
- Kınaytürk, H. (1989). "2. İstanbul Bienaline Gölge Düşüren, Negatif Puanlar", *Sanat Çevresi*, 132, 6.
- Kınaytürk, H. (1989). "Bienal Açmazı", *Sanat Çevresi*, 132, 3.

- Kınaytürk, H. (1991). "Eski Bir Akademili: Erol Deran", *Sanat Çevresi*, 158, 7.
- Kınaytürk, H. (1997). "Kezban'ın Sergisi Doldu Doldu Boşaldı", *Sanat Çevresi*, 222, 20.
- Kınaytürk, H. (1999). "Figürde Simgesel Yorum", *Sanat Çevresi*, 248, 20-21.
- Kınaytürk, H. (1999). "Ressamların Fırçasından Atatürk (Portreler)", *Sanat Çevresi*, 244, 4.
- Kıral, Z. (1957). "Arellerin Resim Sergisi", *Sanat Dünyası*, 30, 1-2.
- Kıral, Z. (1957). "İki Sergi", *Sanat Dünyası*, 26, 1-2.
- Kıral, Z. (1957). "Resim Sergilerimizi Gezerken", *Sanat Dünyası*, 27, 2.
- Kırık, A. M. (2014). "Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2/3, s. 90-117.
- Kırıçoğlu, O. (1986). "Özgün Baskı Ustası ve Değerli Eğitimci: Mürşide İçmeli", *Sanat Çevresi*, 90, 26-27.
- Kirby, F. (1962). *Türkiye'de Köy Enstitüleri*, İstanbul: İmece Yayınları.
- Kivy, P. (1995). "The 'Sense' of Beauty and the Sense of 'Art': Hutcheson's Place in the History and Practice of Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53-4, 349- 357.
- Kivy, P. (2003). *The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*, (Ed: Peter Millican), Oxford: Clarendon Press.
- Klonk, C. (2009). "Interdisciplinarity and Visual Culture", *A Companion to Art Theory*, (Ed: Paul Smith & Carolyn Wilde), Padstow: Wiley-Blackwell.
- Knizek, I. (1993). "Walter Benjamin and The Mechanical Reproducibility of Art Works Revisted", *British Journal of Aesthetics*, Oxford, 33/4, 357-366.
- Kocakılıç, G. (2021). Kıbrıs Meselesinin Genel Seyri. *Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3/1, 57-70.

- Koç, M. (1966). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 1, 25.
- Koç, M. (1966). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 2, 25.
- Koç, M. (1966). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 9, 26.
- Koç, M. (1967). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 10, 26.
- Koç, M. (1967). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 12, 26.
- Koç, M. (1967). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 13, 26.
- Koçak, C. (2002). “Siyasal Tarih”, *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, (Ed: Sina Akşin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Koçak, C. (2007). *Türkiye’de Milli Şef Dönemi (1938-1945)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçan, H. (1991). “Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi’nin Düşündürdükleri”, *Sanat Çevresi*, 154, 76.
- Koçan, H. (1993). “Fevzi Karakoç: Kendini Uzaklara Taşıyan Sanatçı”, *Anons*, 23, 14.
- Koçer, A. (2010). *Türk Heykel Tarihinde Rudolf Belling Kuşağı Heykeltıraşların Eserleri Arasında Anıtkabir Heykellerinin Yeri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Kongar, E. (2006). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kortun, V. (1988). “Mehmet Güler yüz Resimleri: Apologia”, *Argos*, 2, 84-93.
- Koyunoğlu, Ö. E. (2018). *Türkiye’de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Köker, L. (2004). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köksal, A. (11 Mayıs 1983). “Toplumcu Eğilimler ve Avni Memedoğlu”, *Cumhuriyet*.

- Köksal, A. (1923e). “Lütfü Günay, S. Saim Tekcan, Oktay Günday”, *Milliyet Sanat*, 46, 48-49.
- Köksal, A. (1972). “Dinçer Erimez’in Sergisi Üzerine”, *Yeditepe*, 193 (389), 11.
- Köksal, A. (1973). “Günsür’ün Dünyasından”, *Yeditepe*, 200 (396), 9.
- Köksal, A. (1974a). “Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 67, 11.
- Köksal, A. (1974b). “Balaban Sanatını Açıklıyor”, *Milliyet Sanat*, 210, 3.
- Köksal, A. (1974c). “Geçen Mevsimin Sergileri: Türk Resmi Çok Hareketli Bir Oluşma Döneminde”, *Milliyet Sanat*, 93, 19, 26.
- Köksal, A. (1975). “Arkeoloji Müzesi Bahçesinde Düzenlenen Açık hava Sergisi Sanat Ortamımıza Yeni Bir Canlılık Getiriyor”, *Milliyet Sanat*, 138, 18-20.
- Köksal, A. (1975). “Bir Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 122, 21.
- Köksal, A. (1975). “Can Göknil’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 127, 21.
- Köksal, A. (1975). “Darcan’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 143, 21.
- Köksal, A. (1975). “Güzel Sanatlar Birliği’nin Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 115, 21.
- Köksal, A. (1975). “Kadın Yılı Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 137, 25.
- Köksal, A. (1975). “Nuri İyem,’in Yeni Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 119, 21.
- Köksal, A. (1975). “Ressamlar Cemiyeti’nin 25. Yıl Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 153, 23.
- Köksal, A. (1975). “Ressamlar Cemiyeti’nin Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 120, 21.
- Köksal, A. (1975). “Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 118, 21.
- Köksal, A. (1975). “Turan, Erol, Resimlerinde Doğanın Yorumu ile Yaşamın Şiirini Yansıtıyor”, *Milliyet Sanat*, 161, 20-21.
- Köksal, A. (1975). “Türk Kadın Sanatçıları”, *Milliyet Sanat*, 141, 21.
- Köksal, A. (1975). “Uygur’da Sıfırın Düğümü”, *Milliyet Sanat*, 159, 26-27.

- Köksal, A. (1975). “Uzelli, Özen, Ocaklı’nın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 126, 21.
- Köksal, A. (1976). “Esirkuş’fun Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 173, 36.
- Köksal, A. (1976a). “Neşet Günel’in Sergisi: Orta Anadolu İnsanının Acı Yaşamını Dile Getiren Çarpıcı ve Gerçekçi Duyarlılık”, *Milliyet Sanat*, 166, 18-20.
- Köksal, A. (1976b). “Güzel Sanatlar Birliği’nin Resim Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 167, 26.
- Köksal, A. (1976c). “Kesinok’ta İnsanlar İnsanlar”, *Milliyet Sanat*, 168, 26.
- Köksal, A. (1976d). “Acar’ın Leylekler Dünyası”, *Milliyet Sanat*, 168, 26.
- Köksal, A. (1976e). “Görsel Sanatçıların Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 172, 26-27.
- Köksal, A. (1976g). “Ata’nın Yeni Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 173, 36.
- Köksal, A. (1976h). “Şiir ve Duyarlılık: Aliye Berger”, *Milliyet Sanat*, 173, 37.
- Köksal, A. (1976j). “Erbil’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 175, 26.
- Köksal, A. (1976k). “Sözen, Gökşan, Akbaşoğlu’nun Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 176, 26.
- Köksal, A. (1976l). “Tamer, Derman, Rador”, *Milliyet Sanat*, 182, 26.
- Köksal, A. (1976m). “Pesen, Ünal, Darcan’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 180, 26.
- Köksal, A. (1976n). “İyem,’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 181, 26.
- Köksal, A. (1976o). “Bahar 76 Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 185, 26-27.
- Köksal, A. (1976ö). “Balaban’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 188, 26-27.
- Köksal, A. (1976p). “Açıkhava Sergisi, Plastik Sanatçılarımızın Güncel Eğilimleriyle Kişisel Deneylelerini Ortaya Koyuyor”, *Milliyet Sanat*, 192, 18-21.
- Köksal, A. (1976r). “Alantar’ın Yeni Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 196, 26-27.
- Köksal, A. (1976s). “Doğançay’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 197, 27.
- Köksal, A. (1976ş). “Nejad Devrim, Ali N. Phulpoto”, *Milliyet Sanat*, 197, 26.

- Köksal, A. (1977a). “Elif Naci’nin Resimde 60 Yılı”, *Milliyet Sanat*, 217, 26.
- Köksal, A. (1977b). “Peker’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 219, 34.
- Köksal, A. (1977c). “İyem,’lerin Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 220, 26.
- Köksal, A. (1977d). “Neşe Erdok”, *Milliyet Sanat*, 222, 26.
- Köksal, A. (1977e). “Gölünü’nün Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 224, 26.
- Köksal, A. (1977f). “Hasan Akın”, *Milliyet Sanat*, 224, 26.
- Köksal, A. (1977g). “Nebahat Erkekli”, *Milliyet Sanat*, 224, 26.
- Köksal, A. (1977h). “Abaç’ta Karagöz’e Ezgi”, *Milliyet Sanat*, 228, 26.
- Köksal, A. (1977j). “Berk’in Toplu Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 221, 26.
- Köksal, A. (1977k). “Keskinok,’un Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 230, 27.
- Köksal, A. (1977l). “Balaban ile Bilgin”, *Milliyet Sanat*, 230, 27.
- Köksal, A. (1977m). “İyem, – Göknil – Celâyir”, *Milliyet Sanat*, 232, 26, 27.
- Köksal, A. (1977n). “Sekizli Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 233, 26, 27.
- Köksal, A. (1977o). “Günümüz Sanatçılarından Bir Derleme”, *Milliyet Sanat*, 237, 26, 27.
- Köksal, A. (1977ö). “Açık hava Sergisi, Geniş Bir Sanatçı Kesiminin Eğilimlerini ve Kişisel Deneylerini Yansıtıyor”, *Milliyet Sanat*, 239, 18-21.
- Köksal, A. (1977p). “Eşref Üren, – Melahat Üren,”, *Milliyet Sanat*, 245, 27.
- Köksal, A. (1977r). “Ankara’da Üç Ressam”, *Milliyet Sanat*, 246, 26.
- Köksal, A. (1977s). “Uzelli, Ovissi, Durmuş”, *Milliyet Sanat*, 247, 26.
- Köksal, A. (1978a). “Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 258, 26.
- Köksal, A. (1978b). “Dörtlü Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 263, 26.

- Köksal, A. (1978c). “Ergin İnan’ın İnsanları”, *Milliyet Sanat*, 264, 26.
- Köksal, A. (1978d). “Özdemir, Altan, Nuri Abaç”, *Milliyet Sanat*, 267, 26.
- Köksal, A. (1978e). “Erol Akyavaş’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 270, 26.
- Köksal, A. (1978f). “Ressamlar Derneği’nin Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 285, 27.
- Köksal, A. (1978g). “Beşli Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 292, 27.
- Köksal, A. (1978h). “Atatürk Kültür Merkezi’nde Görsel Sanatlarımızın 55 Yıllık Eğilimlerini Yansıtan Bir Sergi Açıldı”, *Milliyet Sanat*, 295, 27.
- Köksal, A. (1978j). “Mümtaz Yener, Fikret Kolverdi”, *Milliyet Sanat*, 294, 26.
- Köksal, A. (1978k). “Dörtlü Bir Topluluk”, *Milliyet Sanat*, 298, 26.
- Köksal, A. (1978l). “Güzel Sanatlar Birliği”, *Milliyet Sanat*, 296, 26-27.
- Köksal, A. (1978m). “Cihat Özegemen, Nevbahar, Nezir Korkmaz”, *Milliyet Sanat*, 299, 25-26.
- Köksal, A. (1979). “Genç Eğilimler”, *Milliyet Sanat*, 321, 27-28.
- Köksal, A. (1979). “Görsel Sanatçıların 3. Mayıs Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 328, 26-27.
- Köksal, A. (1979). “Kartal Şenliği’nde Görsel Sanatçılar”, *Milliyet Sanat*, 334, 25.
- Köksal, A. (1979). “Mehmet Pesen”, *Milliyet Sanat*, 317, 26.
- Köksal, A. (1979). “Zeki Kıral, Nihat Darcan”, *Milliyet Sanat*, 318, 26.
- Köksal, A. (1980a). “İstanbul’da Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 1, 120-123.
- Köksal, A. (1980b). “Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Abidin Dino’nun Özgün Baskıları”, *Milliyet Sanat*, 3, 135.
- Köksal, A. (1980c). “Özegemen ve Cimok”, *Milliyet Sanat*, 4, 119-120.
- Köksal, A. (1980d). “Halil Paşa ve Namık İsmail’den Resimler”, *Milliyet Sanat*, 4, 118-119.

- Köksal, A. (1980e). “Ali Avni Çelebi 1980”, *Milliyet Sanat*, 11, 47.
- Köksal, A. (1980f). “Nevzat Akoral, – Vecih Bereketoğlu”, *Milliyet Sanat*, 11, 47-48.
- Köksal, A. (1981). “Adil Doğançay, Ruzin Gerçin, Ünsal Toker’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 19, 48-49.
- Köksal, A. (1981). “Ankara’dan İki Ressam: Mürşide İçmeli, Münip Özben,”, *Milliyet Sanat*, 19, 48.
- Köksal, A. (1981). “Burhan Uygur, 1981”, *Milliyet Sanat*, 35, 48.
- Köksal, A. (1981). “Gencay Kasapçı Yeni Bir Dönemde”, *Milliyet Sanat*, 23, 47.
- Köksal, A. (1981). “Güngör Taner’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 22, 46.
- Köksal, A. (1981). “Nejad Devrim İstanbul’da”, *Milliyet Sanat*, 36, 48-49.
- Köksal, A. (1981). “Neşe Erdok’un Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 23, 47.
- Köksal, A. (1982a). “Sergiler (Fevzi Karakoç)”, *Milliyet Sanat*, 41, 48.
- Köksal, A. (1982b). “Akyunak’ta Peyzaj Çeşitlemeleri”, *Milliyet Sanat*, 41, 47.
- Köksal, A. (1982c). “Devrim Erbil’de Şiirsel Gerçekçilik”, *Milliyet Sanat*, 44, 47.
- Köksal, A. (1982d). “Cihat Burak’ın Dünyası”, *Milliyet Sanat*, 43, 48.
- Köksal, A. (1982f). “İki Festival Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 51, 33.
- Köksal, A. (1982g). “Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 53, 39.
- Köksal, A. (1983). “Balaban ve Orhan Peker”, *Milliyet Sanat*, 69, 48.
- Köksal, A. (1983). “Fantastik Eğilimler: Tülin Onat, Gülseren ve Teoman Südor”, *Milliyet Sanat*, 71 (431), 47-48.
- Köksal, A. (1983). “Günümüz Sanatçıları”, *Milliyet Sanat*, 76, 37-38.
- Köksal, A. (1983). “Sergilerden Bir Demet”, *Milliyet Sanat*, 66, 47-48.
- Köksal, A. (1984a). “Burak, Erbil, Erdok’un Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 91, 48.

- Köksal, A. (1984b). “Akyavaş’ın Yeni Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 98, 49.
- Köksal, A. (1984c). “Sanat Eğitlimcilerinin Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 99, 49.
- Köksal, A. (1984d). “Dünün ve Bugünün Çıplakla”, *Milliyet Sanat*, 103, 40-41.
- Köksal, A. (1984e). “Selim Turan, İstanbul’da”, *Milliyet Sanat*, 105, 47.
- Köksal, A. (1985a). “Çokay, Işılar, Baykal”, *Milliyet Sanat*, 119, 48-49.
- Köksal, A. (1985b). “Altı Maltepelı”, *Milliyet Sanat*, 121, 49.
- Köksal, A. (1985c). “Festivalden Üç Sergi”, *Milliyet Sanat*, 124, 38-39.
- Köksal, A. (1985d). “Günümüz Öncülerinden Bir Kesit”, *Milliyet Sanat*, 125, 39-40.
- Köksal, A. (1985e). “Üç Festival Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 123, 37.
- Köksal, A. (1985f). “Öncü Türk Ressamlarından Bir Kesit”, *Milliyet Sanat*, 124, 24-25, 41.
- Köksal, A. (1986a). “Varınca, Göknıl, Toray’ın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 136, 39.
- Köksal, A. (1986b). “İnsan, Doğa, Düş ve Gerçek Çevresinde”, *Milliyet Sanat*, 137, 48.
- Köksal, A. (1986c). “Festivalden Üç Sergi; Fotogen Grubu”, *Milliyet Sanat*, 148, 48.
- Köksal, A. (1986d). “İnsan, Doğa ve Yaşam Çevresinde”, *Milliyet Sanat*, 158, 47-48.
- Köksal, A. (1987a). “Yeni Yılın İlk Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 160, 47-48.
- Köksal, A. (1987b). “Eski Ustalardan Yeni Kuşaklara”, *Milliyet Sanat*, 161, 48-49.
- Köksal, A. (1987c). “Hakkı Anlı ve Gençlerin Yeni Etkinlikleri”, *Milliyet Sanat*, 162, 47-48.
- Köksal, A. (1987d). “Yoğun Bir Sergileme Döneminden”, *Milliyet Sanat*, 165, 42-43.
- Köksal, A. (1987e). “Figür Anlatımında Değişik Seçenekler”, *Milliyet Sanat*, 167, 47.
- Köksal, A. (1987f). “Günümüz Sanatçıları, Bizim Avant-Garde’lar ve İki Karma Sergi”, *Milliyet Sanat*, 172, 47-49.

- Köksal, A. (1987g). “Askeri Müze’de Bir Üçlü”, *Milliyet Sanat*, 179, 48.
- Köksal, A. (1987h). “Bugünkü Resmimizden Seçkin Bir Toplam”, *Milliyet Sanat*, 180, 47-48.
- Köksal, A. (1988a). “Varınca, Çokay, Arış – Doğançay, Aksoy, Manas”, *Milliyet Sanat*, 184, 49.
- Köksal, A. (1988b). “Çoker, Cimit, Genç”, *Milliyet Sanat*, 185, 47.
- Köksal, A. (1988c). “Eski Ustalardan Genç Kuşaklara”, *Milliyet Sanat*, 186, 48-50.
- Köksal, A. (1988d). “Mart Sergilerinden Bir Demet”, *Milliyet Sanat*, 188, 48.
- Köksal, A. (1988e). “Galeriden Galeriye”, *Milliyet Sanat*, 189, 47-48.
- Köksal, A. (1988f). “Nisan Ayının Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 190, 47-48.
- Köksal, A. (1988g). “Alp Bartu’da Yaşam Çeşitlemeler” *Sanat Çevresi*, 114, 4-5.
- Köksal, A. (1988h). “Bir Mevsimin Sonlarında”, *Milliyet Sanat*, 194, 47.
- Köksal, A. (1988j). “Fındıkoğlu’nun Özgün Baskılarında Çiçeklenen Anadolu”, *Sanat Çevresi*, 115, 76-77.
- Köksal, A. (1988k). “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 356, 54-55.
- Köksal, A. (1988l). “Gençlerden Bir Dörtlü”, *Milliyet Sanat*, 362, 48-49.
- Köksal, A. (1989). “49. Devlet Sergisi ve Günümüz Sanatçıları”, *Milliyet Sanat*, 220, 56.
- Köksal, A. (1989). “Alantar, Koçan, Candaş, Afacan”, *Milliyet Sanat*, 227, 47.
- Köksal, A. (1989). “Berkel, Elderoğlu, Toplu Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 210, 47-48.
- Köksal, A. (1989). “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, *Milliyet Sanat*, 226, 47.
- Köksal, A. (1989). “Varınca, Günsür, Ayaz ve Ötekiler”, *Milliyet Sanat*, 211, 49-50.
- Köksal, A. (1989c). “Yoğun Bir Mevsime Doğru”, *Milliyet Sanat*, 228, 47.

- Köksal, A. (1990a). “Yeni Yılım Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 232, 48.
- Köksal, A. (1990b). “Bereketoğlu’dan Günümüz Sanatçılarına” *Milliyet Sanat*, 233, 47-49.
- Köksal, A. (1990d). “Günlerin Getirdiği”, *Milliyet Sanat*, 235, 47-48.
- Köksal, A. (1990e). “Aksoy, Görele, Alkor”, *Milliyet Sanat*, 236, 48-49.
- Köksal, A. (1990f). “Murat Morova”, *Milliyet Sanat*, 238, 48.
- Köksal, A. (1990g). “İbrahim Safi’den Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 240, 47-49.
- Köksal, A. (1990h). “İbrahim Safi’nin Resimleri” *Sanat Çevresi*, 139, 10-11.
- Köksal, A. (1990j). “Üç Yaz Sergisi: Morandi, ‘Günümüz Sanatçıları’, Arasan” *Milliyet Sanat*, 244, 46-47.
- Köksal, A. (1990k). “Müritoğlu, Kaleşi, Uluç”, *Milliyet Sanat*, 251, 47-48.
- Köksal, A. (1990l). “Büyük Sergi, Figürücü Grup, Z. Ormancı, A. Yalın”, *Milliyet Sanat*, 252, 48-50.
- Köksal, A. (1991). “1991’in Sonlarında”, *Milliyet Sanat*, 278, 47.
- Köksal, A. (1991). “Ercüment Kalmık’tan Günümüz Sanatçıların”, *Milliyet Sanat*, 259, 47.
- Köksal, A. (1991). “Günlerin Getirdiği” *Milliyet Sanat*, 277, 48.
- Köksal, A. (1991). “Resimden Heykele, Heykelden Fotografik Resim’e”, *Milliyet Sanat*, 262, 48.
- Köksal, A. (1991). “Şiirsel Duyarlıklardan Fantastik, Naif Yaklaşımlara”, *Milliyet Sanat*, 264, 48-49.
- Köksal, A. (1991). “Varınca, Erbil, Doğançay, Kut”, *Milliyet Sanat*, 263, 49-50.
- Köksal, A. (1991). “Yeni Yılım Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 256, 48.

- Köksal, A. (1991). “Yoğun Bir Sergileme Döneminden”, *Milliyet Sanat*, 257, 47-48.
- Köksal, A. (1992a). “Yoğun Bir Sergileme Döneminden”, *Milliyet Sanat*, 281, 47-48.
- Köksal, A. (1992b). “Günlerin Getirdiği”, *Milliyet Sanat*, 283, 47.
- Köksal, A. (1992c). “Hale Sontaş”, *Milliyet Sanat*, 285, 45.
- Köksal, A. (1992d). “Mahir Güven: Bir Toplum Gözlemcisi”, *Anons*, 14-15, 28-29.
- Köksal, A. (1992e). “Nurullah Berk’ten Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 301, 46-47.
- Köksal, A. (1993a). “Semih Balcıoğlu’ndan Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 306, 45.
- Köksal, A. (1993b). “Mart Ayının Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 308, 45.
- Köksal, A. (1993c). “İbrahim Çallı’dan Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 323, 46.
- Köksal, A. (1994). “Gülseren Montgomery’nin Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 194, 8.
- Köksal, A. (1994). “Mart Sergileri’nden Bir Demet”, *Milliyet Sanat*, 332, 45.
- Köksal, A. (1994). “Mart Sergileri’nden Bir Demet”, *Milliyet Sanat*, 336, 46.
- Köksal, A. (1994). “Yoğun Bir Sergileme Döneminden”, *Milliyet Sanat*, 348, 45-46.
- Köksal, A. (1995). “Yeni Bir Yıla Girerken”, *Milliyet Sanat*, 351, 49.
- Köksal, A. (1995a). “Doğa, İnsan ve Yaşam Çevresinde”, *Milliyet Sanat*, 353, 42.
- Köksal, A. (1995b). “Serap Demirağ’ın Doğaüstü Fantastik Yorumları”, *Sanat Çevresi*, 196, 12-13.
- Köksal, A. (1995c). “Mart Ayının Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 356, 45-47.
- Köksal, A. (1995d). “Yasemin Gülerhan: Görünenin Ötesine Uzanan Bir Gerçeklik”, *Sanat Çevresi*, 198, 8-9.

- Köksal, A. (1995e). “Yüksel Özen Tem’deki Sergisiyle Yeni Bir Değişim Sürecinde”, *Anons*, 50, 35.
- Köksal, A. (1995f). “Kuvayi Milliye Atları”, *Milliyet Sanat*, 360, 45-47.
- Köksal, A. (1995g). “Nurcan Türkoğlu: Özgürlüğe Uçan Bir Martı Kanadım Yok Ama Koşan Ayaklarım Var”, *Genç Sanat*, 9, 21.
- Köksal, A. (1995h). “Aralık Ayının Getirdikleri”, *Milliyet Sanat*, 374, 43-44.
- Köksal, A. (1996). “Beş Ayrı Kişilik”, *Milliyet Sanat*, 380, 42-43.
- Köksal, A. (1996). “Cemal Tollu’dan Günümüz Sanatçıların”, *Milliyet Sanat*, 382, 43-44.
- Köksal, A. (1996). “İnsan ve Doğa Çevresinde”, *Milliyet Sanat*, 381, 41-42.
- Köksal, A. (1996). “İnsan ve Yaşam”, *Milliyet Sanat*, 380, 45.
- Köksal, A. (1996). “Resim ve Heykel Müzesi’nde Büyük Sergi: Türk Resminde İnsana Bakışlar”, *Milliyet Sanat*, 387, 34-36.
- Köksal, A. (1996). “Yakın Geçmişten Günümüz Sanatçılarına”, *Milliyet Sanat*, 377, 44-45.
- Köksal, A. (1997a). “Doğal İzlenimlerden Doğal Yorumlara”, *Milliyet Sanat*, 400, 42.
- Köksal, A. (1997b). “Yeni Bir Yılım Eşiğinde”, *Milliyet Sanat*, 399, 47-48.
- Köksal, A. (1997c). “Doğa Gerçeği ve Sanat Bilinci Bağlamında”, *Milliyet Sanat*, 399, 49-51.
- Köksal, A. (1997d). “Yakın Geçmişten Günümüze”, *Milliyet Sanat*, 401, 41-42.
- Kristeller P. O. (1952). “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)”, *Journal of the History of Ideas*, 12/4, 496-527.
- Krueger, A. O. (1974). *Foreign Trade Regimes and Economic Development: Turkey*, New York: National Bureau of Economic Research.

- Kurtca, Y. (1956a). “Nurullah Berk’in Sergisi”, *Yenilik*, 8/42, 302.
- Kurtca, Y. (1956b). “Pindaros’un Sergisi”, *Yenilik*, 8/41, 200.
- Kurtca, Y. (1956c). “Paris’teki Türk Ressamları”, *Yenilik*, 8/42, 300-301.
- Kurtca, Y. (1956d). “Orhan Peker’in Sergisi”, *Yenilik*, 8/42, 300-301.
- Kurtca, Y. (1956e). “Remzi Raşa’nın Sergisi”, *Yenilik*, 10/47, 53.
- Kurtca, Y. (1956f). “Engin Alantar’ın Sergisi”, *Yenilik*, 10/47, 53.
- Kurtca, Y. (1956g). “M. Ayataç, Ü. Demirarslan, N. Özgiray”, *Yenilik*, 10/48, 41-42.
- Kuruloğlu, F. (2016). *1960-1965 Yılları Arası Türkiye’de Siyasal, Sosyal ve Ekonomik Hayat*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat.
- Küçükkülahlı, S. (2018). *1950-1960 Dönemi İktisat Politikalarının Toplumsal Hayata Etkileri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Külahlıoğlu, C. (1991). “Kezban Arca’da Kadın ve Hayvanlar”, *Argos*, 39, 15.
- Külahlıoğlu, C. (1991). “Yeni Bir Ressam Olarak Fatma Tülin Öztürk”, *Argos*, 40, 12-15.
- Küpçüoğlu, H. (2020). “1990’lardan 2020’lere Genç Etkinlik Sergileri”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 66, 210–215. doi: 10.7816/idil-09-66-04.
- Lang, B. (1962). “Significant or Form: The Dilemma of Roger Fry’s Aesthetic”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21/2, 167-176.
- Lessing, G. E. (1836). *Laocoön: An Essay of the Limits of Painting and Poetry*, (Çev: William Ross), London: J. Ridgway & Sons.
- Levent Çalikoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Lippert, J. S. (2017). "Introduction: The Tenets of Lessing and His Legacy", *Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics*, (Ed: Sarah J. Lippert), London & New York: I. B. Tauris.
- Lopes, D. M. (2019). "Nobody Needs a Theory of Art", *Aesthetics and the Philosophy of Art The Analytic Tradition an Anthology*, (Ed: Robert Stecker), Singapore: Wiley-Blackwell.
- Lukács, G. (1967). *Tarih ve Sınıf Bilinci*, (Çev: Yılmaz Öner), İstanbul: Belge Yayınları.
- Lukács, G. (1971). "History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics", (Çev: Rodney Livingstone), London: MIT Press, 83.
- Lukács, G. (1971). *The Theory of The Novel*, (Çev: Anna Bostock), London: MIT Press.
- Lukács, G. (1981). *Essays on Realizm*, (Ed: Rodney Livingstone), (Çev: David Fernbach), Cambridge: MIT Press.
- Lukács, G. (1987). *Avrupa Gerçekçiliği*, (Çev: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları.
- Madra, B. (1 Şubat 1994). "İzleyiciyi Önemseyen Bir Sergi", *Cumhuriyet*.
- Madra, B. (1983a). "İki Serginin Çözümlemesi", *Sanat Çevresi*, 54, 16-19.
- Madra, B. (1983b). "Can Göknil'in Resimleri", *Sanat Çevresi*, 59, 24.
- Madra, B. (1983c). "1983'te Evrensel Sanat Ortamı", *Sanat Çevresi*, 4. İstanbul Sanat Bayramı Özel Sayı:1, 21-22.
- Madra, B. (1983d). "Burhan Doğançay'ın Resimleri Üzerine", *Sanat Çevresi*, 61, 6-7.
- Madra, B. (1984). "Nur Koçak'ın Sanatında Güncellik ve Gerçekçilik", *Sanat Çevresi*, 72, 8-9.
- Madra, B. (1985). "5. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi İçin Bir Ön Değerlendirme", *Sanat Çevresi*, 81, 36.
- Madra, B. (1986). "Gül Derman'ın Kişiliği ve Sanatı", *Sanat Çevresi*, 89, 16.

- Madra, B. (1989). "Argun Okumuşoğlu'nun Resimlerine Bir Bakış", *Argos*,7, 27.
- Madra, B. (1989). "Geçen Aydan Gelecek Aya", *Argos*,7, 20.
- Madra, B. (1989). "Selim Altan,", *Argos*, 8, 22.
- Madra, B. (1989). "Tekand'ın Yeni Yorumları", *Argos*,9, 23.
- Madra, B. (1989). "Yeni Bir Figür Yorumu", *Argos*,11, 105-114.
- Madra, B. (1993). "Mustafa Karyagdı'dan İzleyicisini Sorgulayan Resimler", *Anons*, 24, 21.
- Madra, B. (1997). "Çok Geç Olmadan! Yoksa Çok Geç mi?", *Türkiye'de Sanat*, 31, 20-21.
- Madra, B. (23 Haziran 1984). "Günümüz Sanatçıları Sergileri Üzerine", *Cumhuriyet*.
- Maker, W. (2000). *Hegel and Aesthetics*, New York: Sunny Press.
- Manukyan, A. Ş. (1999). "Naif Resim", *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, (Ed: Ayla Ödekan), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Manukyan, Ş. A. (1999). Naif Resim, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Ayla Ödekan (ed.), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Margulies, R. & Yıldızoğlu, E. (2013). "Tarımsal Değişim: 1923-1970", *Geçiş Sürecinde Türkiye*, (Ed: I. C. Schink, E. A. Tonak), İstanbul: Belge Yayınları.
- Mazılık, A. (1952). "Tavanarası Ressamlarının İkinci Sergisi", *Varlık*, 379, 20.
- Mendi, S. T. (1997). "Salt Us'a Yolculuk ve Hale Sontaş", *Sanat Çevresi*, 230, 16-17.
- Mestanoğlu, S. C. (1966). "XXVII. Devlet Resim Heykel Sergisi İstanbul'da" *Ankara Sanat*, 4, 18-19.
- Mestanoğlu, S. C. (1967). "Asker Ressamlar Sanat Derneği XXIII. Resim Sergisi" *Ankara Sanat*, 10, 10-11.

- Michael, E. (1984). "Francis Hutcheson On Aesthetic Perception And Aesthetic Pleasure", *British Journal of Aesthetics*, Oxford 1984, 24/5, 241-255.
- Miller, T. (2015). "The Non-Contemporaneity of György Lukács: Cold War Contradictions and The Aesthetics of Visual Art", *Acta Historiae Artium*, 56, 309-322.
- Minor, V. H. (2001). *Art History's History*, New Jersey: Pearson College Div.
- Moral, Ş. (1986a). "Gürol Sözen'in Atları", *Sanat Çevresi*, 87, 14-15.
- Moral, Ş. (1986b). "Uzay Serisinden", *Sanat Çevresi*, 90, 29.
- Moral, Ş. (1986c). "Çok Sesli Bir Ressam", *Sanat Çevresi*, 96, 12.
- Moral, Ş. (1986d). "Günümüz Sanatçıları", *Sanat Çevresi*, 94, 17.
- Moral, Ş. (1987a). "Yusuf Taktak'ın Sergisi ve Çağrıştırdıkları", *Sanat Çevresi*, 99, 29.
- Moral, Ş. (1987b). "Yaşasın Alternatif Sanat", *Sanat Çevresi*, 106, 12-14.
- Moral, Ş. (1988a). "Yeni Dışavurumcu Sanatçı Bedri Baykam'dan İç Manzaralar", *Sanat Çevresi*, 117, 32-33.
- Moral, Ş. (1988b). "Hale Arpacıoğlu'nun Resimleri ve İnsan, İnsan...", *Argos*, 3, 22.
- Moralı, K. (1988). "Geçmişten Geleceğe Kurulan Köprü ve Güler Haşimoğlu'nun Resimleri", *Sanat Çevresi*, 111, 74-75.
- Moralı, K. (1992). "Ege'den 5 Sanatçı İstanbul'da", *Sanat Çevresi*, 163, 64-65.
- Moralı, K. (1994). "Mavisi Çok Resimler ve Cavit Atmaca", *Sanat Çevresi*, 193, 31-32.
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Ş. (1985). "Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resminden Örnekler", *Sanat Çevresi*, 86, 35.

- Morgil, O. (1997). “Türkiye Liberalizasyon Sürecinde Alternatif Entegrasyon Hareketlerinin Özel Kesim Üzerindeki Etkisi”, *Türkiye’de Liberalizasyon Sürecinde Maliye Politikaları Açısından Kamu Ekonomisinin Özel Ekonomi Üzerindeki Etkileri XI. Türkiye Maliye Sempozyumu*, İzmir.
- Mukaddes, C. (1999). “Bahar Kocaman’ın Figürleri”, *Sanat Çevresi*, 245, 28-29.
- Muraz, Ö. (2009). *Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelemesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Neglit, M. (1965). “Sadi Güneş,’in Resim Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 215, 10.
- Neumeyer, A. (1964). Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art by E. H. Gombrich, *Art Journal*, New York, 24/2, 214.
- Neuville, F. (13 Ekim 1992). “Paris Yansımaları: Bir Sergi İçin Sarı Bir Bilet”, *Cumhuriyet*.
- Nietzsche, W. F. (1974). *The Gay Science (With a Prelude in Rhymes and Appendix Songs)*, (Çev: Walter Kauffman), New York: Vintage Books.
- Nietzsche, W. F. (1989). *On The Genealogy Of Moral,s*, (Çev: Walter Kaufmann), New York: Vintage Books.
- Nietzsche, W. F. (1999). *The Birth of Tragedy and Other Writings*, (Ed: Raymond Geuss & Ronald Speirs), (Çev: Ronald Speirs), Cambridge: Cambridge University Press.
- Nirven N. (1992). “Hülya Düzenli Koç Üzerine”, *Argos*, 44, 16-18.
- Nirven, N. (13 Mayıs 1990). “Paleti Bir Renk Buketi”, *Cumhuriyet*.
- Nirven, N. (13 Ocak 1990). “Çarmıha Gerilen Simge Kadınlar”, *Cumhuriyet*.
- Nirven, N. (1991). “Altan, Gürman Derimod Kültür ve Sanat Merkezi’nde”, *Sanat Çevresi*, 148, 44-46.
- Nirven, N. (1991). “Bir Sergi”, *Argos*, 30, 14.

- Nirven, N. (1991). "Birsen Selâhi'nin Yapıtlarında Sanatçı Yorumları", *Sanat Çevresi*, 151, 42-43.
- Nirven, N. (1991). "Edis Tezel'in Resimleri Üzerine", *Sanat Çevresi*, 151, 10-11.
- Nirven, N. (1991). "Günümüz Sanatçıları – 12", *Sanat Çevresi*, 154, 72-73.
- Nirven, N. (1992). "Tomur Atagök, 'ün Paris Yansımaları", *Sanat Çevresi*, 168, 33.
- Nirven, N. (1992, Eylül-Ekim). "II. İstanbul Sanat Fuarı: Sanat Pazarı, Sanat Piyasasına Dönüşecek Mi?", *Türkiye'de Sanat*, 5, 50-51.
- Nirven, N. (1993). "Hatice Öcal'in Çalışmalarında Kurgu ve Anadolu Kültürü", *Sanat Çevresi*, 178, 4-6.
- Nirven, N. (1993). "Sühendan H. Fırat'ın Sanatsal Dili", *Sanat Çevresi*, 173, 12-13.
- Nirven, N. (1994). "Seçmeci, Yalın, Bilinçli Bir Tavrı ve Ressam Çiğdem Erbil", *Sanat Çevresi*, 186, 38-40.
- Nirven, N. (20 Mart 1990). "Sanat Galerilerinde Bir Gezinti", *Cumhuriyet*.
- Nirven, N. (31 Mayıs 1990). "Vitrinler'deki Kadın", *Cumhuriyet*.
- North, J. H. (2012). *Winckelmann's Philosophy of Art*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Novitz, D. (2009). "Function of Art", *A Companion to Aesthetic*, (Ed: Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper), Singapore: Wiley-Blackwell.
- Nur, A. (1951). "Avni Arbaş'ın Sergisi", *Yeditepe*, 2, 7.
- Nutting, C. M. (2007). *Concrete Insight: Art, The Unconscious and Transformative Spontaneity*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), University of Victoria, Greater Victoria.
- Nüvit, M. (1993). "Bilinmeyen Dünyanın Bildik Objeleri", *Artist*, 18, 14-15.

- O’Kane, C. (2013). *Fetishism and Social Domination in Marx, Lukács, Adorno and Lefebvre*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), University of Sussex, Sussex.
- Odabaşı, B. (1990). “Güngör Arıbal’ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 136, 38.
- Odabaşı, B. (1993, Kasım). “Sevil Cankurtaran’ın Resimlerine Bakarken”, *Anons*, 32, 30.
- Oğuz, F. M. (1951). “Karaburçak Resim Sergisi”, *Hisar*, 16, 7.
- Okan, İ. (1994). “Pentür Canavarının Serüvenleri”, *Anons*, 44,18-19.
- Okbay, F. G. (1980a). “Saime Belir Sergisi”, *Ankara Sanat*, 166, 18-19.
- Okbay, F. G. (1980b). “Sergiler”, *Ankara Sanat*, 169, 18-19.
- Okbay, F. G. (1980c). “Sergiler (4. Doğa Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 171, 20.
- Okbay, F. G. (1980d). “Sergiler (Köksal, Önem Sergisi, Şeref Akdik Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 172, 18.
- Okbay, F. G. (1981a). “Kristin Saleri Sergisi”, *Ankara Sanat*, 179, 17.
- Okbay, F. G. (1981b). “Sergiler (İstanbul Sergileri)”, *Ankara Sanat*, 181, 18-20.
- Okbay, F. G. (1981c). “İstanbul Sergileri (Asker Ressamlar Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 187, 18-21.
- Okbay, F. G. (1982). “Nihat Akyunak Sergisi”, *Ankara Sanat*, 191, 21.
- Okbay, F. G. (1982). “Sergiler (İstanbul’da Sergiler)”, *Ankara Sanat*, 192, 20-21.
- Okbay, F. G. (1984). “İstanbul Sergileri (Neşe Erdok Sergisi)”, *Ankara Sanat*, 216, 20.
- Okbay, F. G. (1986a). “İstanbul Sergileri (Urart’ta Bir Naif)”, *Yeni Ankara Sanat*, 1-2, 20.
- Okbay, F. G. (1986b). “Ankara Sanatçılar Derneği Sergisi”, *Yeni Ankara Sanat*, 6, 20-21.
- Okbay, G. F. (1970). “İstanbul Sanat Hareketlerinden”, *Ankara Sanat*, 56, 8-9.

- Okbay, G. F. (1971). "Ali Demir'in 25. Açık Hava Sergisi", *Ankara Sanat*, 64, 27.
- Okbay, G. F. (1972). "İstanbul'da", *Ankara Sanat*, 75, 21.
- Okbay, G. F. (1972). "Keseroğlu, Sergisi", *Ankara Sanat*, 74, 12-13.
- Okbay, G. F. (1972). "Rador ve Derman Sergisi", *Ankara Sanat*, 71, 16.
- Okbay, G. F. (1973a). "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 83, 22.
- Okbay, G. F. (1973b). "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 84, 21.
- Okbay, G. F. (1973c). "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 87, 10-11.
- Okbay, G. F. (1973d). "İstanbul Sergilerinden", *Ankara Sanat*, 92, 22-23.
- Okbay, G. F. (1973e). "İstanbul Sergilerinden", *Ankara Sanat*, 93, 20.
- Okbay, G. F. (1974). "İstanbul Sergileri'nden", *Ankara Sanat*, 94, 24.
- Okbay, G. F. (1974). "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 101, 22.
- Okbay, G. F. (1974). "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 103, 7-8.
- Okbay, G. F. (1974). "İstanbul Sergilerinden", *Ankara Sanat*, 95, 20.
- Okbay, G. F. (1974). "Ş. Dikmen Sergisi", *Ankara Sanat*, 104, 20.
- Okbay, G. F. (1975). "İstanbul'da Güzel Sanatlar Birliği 58. Sergisi", *Ankara Sanat*, 197, 10.
- Okbay, G. F. (1975). "Melda Kaptana'da Sergi", *Ankara Sanat*, 109, 22.
- Okbay, G. F. (1976a). "İstanbul Sergileri", *Ankara Sanat*, 118, 20.
- Okbay, G. F. (1976b). "İstanbul Sergilerinden", *Ankara Sanat*, 120, 22.
- Okbay, G. F. (1976c). "İstanbul Sergilerinden", *Ankara Sanat*, 121, 22-23.
- Okbay, G. F. (1976d). "M. Pesen Sergisi", *Ankara Sanat*, 122, 12.

- Okbay, G. F. (1976e). "Arkeoloji Müzeleri Bahçelerinde 3. Açık hava Sergisi", *Ankara Sanat*, 124, 12-13.
- Oktay, A. (1991). "Süreçler'in Süreci", *Sanat Çevresi*, 148, 12-14.
- Oktay, A. (1995). *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Oktay, A. (1996). "Televizyonla Yaşamak", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 15, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okur, A. (2009). *Uluslararası İstanbul Bienallerinin Türk Sanat Ortamındaki Rolü*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Olgaç, S. (1991). "Fısıldayan Resimler", *Sanat Çevresi*, 154, 30-31.
- Olgaç, S. (1991). "Gelecek ile Gezinti", *Sanat Çevresi*, 148, 70-71.
- Olgaç, S. (1992). "Tanrılaştırdıklarımız ve Geleceğimiz!", *Argos*, 43, 12-13.
- Onat, T. (1990). "Derimod'da Bir Serginin Öyküsü", *Sanat Çevresi*, 145, 38-39.
- Onat, T. (1990). "Santral Holding'in Düzenlediği Büyük Sergi II İstanbul'da Açıldı", *Sanat Çevresi*, 145, 86.
- Onger, F. (1953). "İ. Balaban-Nuri İyem-Azra İnal Sergileri", *Kaynak*, 7/88, 199-200.
- Onger, F. (1954). "Haşmet Akal'ın 3cü Resim Sergisi", *Kaynak*, 92, 81-82.
- Onur F. (1984). "Nükhet Aksoy'un Sergisi Nedeniyle", *Sanat Çevresi*, 64, 51.
- Onur, F. (28 Kasım 1991). "Bütün Kadınlar Müstesna", *Cumhuriyet*.
- Onur, H. (1994). "Günümüz Sanatçıları 15. İstanbul Sergisi", *Anons*, 41-42, 26-27.
- Oral, O. S. (1999). "Önder Ergün ve 'Denizi'i", *Sanat Çevresi*, 247, 66-67.
- Oral, Z. (1974). "Erol Akyavaş, Resimleriyle Kişiyi Hem Ürkütüp Şaşkına Çeviriyor Hem de Sevince Sürüklüyor", *Milliyet Sanat*, 269, 11-12.

- Oral, Z. (1975). “Gölönü’nün Gravürlerinde Doğuyla Batı, Teknikle Gözlem Sarmaş Dolaş”, *Milliyet Sanat*, 116, 18-20.
- Oral, Z. (1978). “Erol Akyavaş, Resimleriyle Kişiyi Hem Ürkütüp Şaşkına Çeviriyor, Hem de Sevince Sürüklüyor”, *Milliyet Sanat*, 269, 11-12.
- Oran, B. (1996). Türk Dış Politikası: Temel İlkeleri ve Soğuk Savaş Ertesindeki Durumu Üzerine Notlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 51(/01, 353-370, doi: 10.1501/SBFder_0000001913.
- Oran, B. (Ed.), (2010). *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oran, F. (13 Eylül 1992). “Ağaçlar Resim Açtı, Sakın Şaşırma”, *Cumhuriyet*.
- Oran, F. (1995). “Bakışların Vampir Öpücükleri”, *Anons*, 47, 17.
- Oran, F. (6 Nisan 1993). “Makas’sal Tacizin Resmidir”, *Cumhuriyet*.
- Oran, F. (7 Mart 1992). “Doğa Ressamından Eyüp Resimleri”, *Cumhuriyet*.
- Orhan, H. A. (2011). *1950-1960 Yılları Arasında Türkiye’de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Orsini, G. N. G. (1961). *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ortakçı, A. (2017). “Beş Yıllık Kalkınma Planlarında Kültür ve Kültürün Korunması Üzerine Bir İnceleme”, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10/2, 1725-1758.
- Otyam, F. (1951). “Onların Resim Sergisi”, *Varlık*, 367, 23.
- Otyam, F. (1955). “Asuman Kılıç’ın Sergisi”, *Yeditepe*, 84, 5.
- Otyam, F. (1955). “Azra İnal Sergisi”, *Yeditepe*, 85, 5.
- Otyam, F. (1955). “Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, *Yeditepe*, 81, 5.

- Otyam, F. (1955). "Marta Tözge'nin Sergisi", *Yeditepe*, 84, 5-7.
- Otyam, F. (1955). "On Dört Genç Ressamın Sergisi", *Yeditepe*, 83, 5.
- Otyam, F. (1955). "Paris Ekolü", *Yeditepe*, 84, 5.
- Otyam, F. (1955). "Son Günlerin Resim Hareketleri", *Yeditepe*, 79, 5-6.
- Otyam, F. (1955). "Son Günlerin Resim Hareketleri", *Yeditepe*, 80, 5, 7.
- Otyam, F. (1955). "Son Günlerin Resim Hareketleri", *Yeditepe*, 83, 5.
- Ödekan, A. (1989). "Resimde Tarihin Çağdaşlaşması", *Sanat Çevresi*, 128, 38-39.
- Ödekan, A. (2002). "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)", *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, (Ed: Sina Akşin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Öke, L. (1976). "3. Özar Karma Bahar Sergisi", *Ankara Sanat*, 123, 25.
- Öke, L. (1976). "Salih Acar ve Leylekler Dünyası", *Ankara Sanat*, 119, 21.
- Öke, L. (1979). "Taksim S. Galerisi'nde Üç Sergi", *Ankara Sanat*, 155, 16.
- Öke, L. (1980). "Jale Gün Sergisi", *Ankara Sanat*, 167, 18.
- Öke, L. (1981). "Münip Özben, Sergisi", *Ankara Sanat*, 180, 17.
- Öner, B. (1994). "Reyhan Kağıtçı'nun Proun Gösterileri", *Anons*, 36, 10.
- Öner, M. (1988). "H. Avni Öztopçu'nun Uzam Yolu", *Sanat Çevresi*, 121, 88-89.
- Önger, F. (1950). "Yeniler Grubunun Sergisi", *Yeditepe*, 10, 1.
- Önsal, B. (2006). *Emergence od Art Galleries in Ankaraa Case Study of Three Pionerring Galleries in the 1950s*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Öz, A. (21 Mart 1999). "Müzesini Düşleyen Sergi", *Cumhuriyet*.
- Özaltan, Ş. (1958). "Malik Aksel Resim Sergisi", *Türk Sanatı*, 64, 14.

- Özayten, N. (1992). *Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özben, M. (1958). "Ankara'dan Sanat Mektupları", *Sanat Dünyası*, 54, 5, 13, 15.
- Özben, M. (1959). "Mustafa Turgut Tokad'ın 36ncı Sergisi", *Sanat Dünyası*, 73, 4.
- Özben, M. (1959). "Ankara Güzel Sanatlar Cemiyeti Resim Sergisi", *Sanat Dünyası*, 82, 4.
- Özben, M. (1960). "XXI. Resim ve Heykel Sergisinin Düşündürdüğü", *Yeditepe*, 108, 5, 8.
- Özben, M. (1967). "XXVIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Düşündükleri", *Ankara Sanat*, 14, 14-16.
- Özben, M. (1968). "Karaburçak Sergisinin Düşündükleri", *Ankara Sanat*, 23, 21.
- Özben, M. (1968). "XXIX Devlet Resim ve Heykel Sergisi Jürisinin Tutumu Üzerine", *Ankara Sanat*, 26, 8-9.
- Özben, M. (1968). "Güzel Sanatlar Birliği 45. Yıl Resim Sergisi", *Ankara Sanat*, 25, 13.
- Özben, M. (1970). "Binzet'in Resimleri ve Düşündükleri", *Ankara Sanat*, 50, 14.
- Özben, M. (1971a). "Ankaralı Kadın Ressamlar Sergisi'nde", *Ankara Sanat*, 57, 12-13.
- Özben, M. (1971b). "Sergilerin Getirdikleri", *Ankara Sanat*, 61, 18.
- Özben, M. (1971c). "Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde Dört Sergi", *Ankara Sanat*, 62, 12-13.
- Özben, M. (1973). "M. Üren'in Resimleri, Düşündükleri", *Ankara Sanat*, 85, 12.
- Özben, M. (1976). "Eşref Üren, Ustanın Büyük Sergisi", *Ankara Sanat*, 122, 14-15.
- Özben, M. (1979). "Kocamemi Atelyesi", *Sanat Çevresi*, 8, 22-23.

- Özben, M. (1985). “Ankara Sergileri”, *Ankara Sanat*, 236, 22-23.
- Özben, M. (1986). “Başkent Sergilerini İzlerken”, *Mavi Ankara Sanat*, 1/243, 4-5.
- Özben, M. (1986). “Başkent Sergilerini İzlerken”, *Mavi Ankara Sanat*, 246, 27-28.
- Özben, M. (1994). “Gülseren Montgomery’nin İkinci İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 194, 10.
- Özbirdir, K. (1951). “Eyüboğulları ve Sergileri”, *Kaynak*, 43, 193.
- Özbirdir, K. (1953). “Sergiler Arasında”, *Kaynak*, 80, 336-337.
- Özçelik, K. P. (2010). “Demokrat Parti’nin Demokrasi Söylemi”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 65/3, 163-187. Doi: 10.1501/SBFder_0000002176.
- Özdemir, A. (1981). “Yeniye Doğru”, *Sanat Çevresi*, 30, 26-27.
- Özdemir, H. (2002). Siyasal Tarih (1960-1980), *Türkiye Tarihi 4. Cilt: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, (Ed: Sina Akşin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özdoğru, N. (1973). “Nuri İyem: Yeni Bir Aşama Yolunda”, *Milliyet Sanat*, 26, 8-9.
- Özdoğru, N. (1973). “Sessiz Sessiz Kozasını Ören Sanatçı: Nedim Günsur”, *Milliyet Sanat*, 18, 8-9.
- Özdoğru, N. (1975). “Edip Hakkı Köseoğlu İlk Kişisel Sergisiyle Mizahı, Doğayı ve Doğanın Gizemli Güçlerini Getiriyor”, *Milliyet Sanat*, 127, 18-20.
- Özengil, K. (1951) “D Grubu Ressamları Sergisi, Limasollu Nâci Sergisi”, *Kaynak*, 4.
- Özer, B. (1988). “Bedri Rahmi Deyince”, *Argos*, 2, 16-18.
- Özer, B. (1992). “Türemen ile İlgili Bir Yorum”, *Sanat Çevresi*, 161, 6-7.
- Özer, D. (1986). “Gül Derman’ın Sanatı”, *Artist*, 3, 26.
- Özer, K. (28 Mart 1976). “Gürol Sözen’in Resim Sergisi Korku, Tedirginlik ve Kuşkuya Dair”, *Cumhuriyet*.

- Özer, K. (28 Mart 1976). “Gürol Sözen’in Resim Sergisi Korku, Tedirginlik ve Kuşkuya Dair”, *Cumhuriyet*.
- Özer, N. (1997). “Nur Gökbulut’un Resimleri Karaca Sanat Galerisi’nde”, *Sanat Çevresi*, 221, 69.
- Özet, M. (1988). “Nüzhet Kutluğ’un Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 113, 11.
- Özgül K. R. (2022). “Joseph Beuys’un Anısına: 1980’lerden Bir Sergi ve İzmir Çağdaş Sanat Ortamına Etkisi”, *Art-Sanat*, 17, 275–298.
- Özgür, F. (20 Ocak 1994). “Yürek Nasıl Emrediyorsa Resim Öyle Biter”, *Cumhuriyet*.
- Özgür, G. (1979). “2. Yeni Eğilimler Sergisi Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 13, 6-8.
- Özgür, G. (1994). “Lolita Asil’in Geometrik Şiirsel Dünyası”, *Anons*, 37, 9.
- Özgür, K. (1951). “Sanat Hareketleri”, *Kaynak*, 41, 6.
- Özkan N. (1985a). “Yeni Yılın İlk Ayında”, *Çağdaş Sanat Haberler Dergisi*, 15/2, 24.
- Özkan, N. (1985b). “Sergi Etkinliklerinde Şaşırtan Yoğunluk”, *Çağdaş Sanat Haberler Dergisi*, 15/5, 37-38.
- Özkan, N. (1986). “1985’in Son Sergileri”, *Çağdaş Sanat Haberler Dergisi*, 16/1, 37.
- Özkan, N. (1986). “Sergiler”, *Çağdaş Sanat Haberler Dergisi*, 16/2, 32.
- Özkan, Ö. (2012). *Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özmez, T. O. (1953). “Sergiler Arasında”, *Türk Sanatı*, 11, 15.
- Özpınar, C. (2016). *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özsezgin, F. (1996f). “Doğallığın ve Yaşanmışlığın Sanata Yansıyan Boyutları”, *Milliyet Sanat*, 382, 44.

- Özsezgin, K. (17 Kasım 1982). “Çağdaş Resmimizin Duygulu ve Suskun Adamı: Şefik Bursalı”, *Cumhuriyet*.
- Özsezgin, K. (1972). “Gürol Sözen’le”, *Varlık*, 778, 13.
- Özsezgin, K. (1975). “Altılar Grubu”, *Milliyet Sanat*, 156, 27.
- Özsezgin, K. (1975). “Burhan Uygur”, *Milliyet Sanat*, 124, 21, 23.
- Özsezgin, K. (1975). “Dört Sanatçı Dört Ayrı Kişilik”, *Milliyet Sanat*, 136, 25.
- Özsezgin, K. (1975). “İbrahim Balaban”, *Milliyet Sanat*, 119, 21, 30.
- Özsezgin, K. (1975). “Orhan Peker Kalıcılığın Olanaklarını Araştırıyor”, *Milliyet Sanat*, 154, 25.
- Özsezgin, K. (1975). “Otuz Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi Sanatımızdaki Eğilimlerin Panoramasını Çiziyor”, *Milliyet Sanat*, 131, 18-20.
- Özsezgin, K. (1975). “Yeni Sergi Mevsimine Girerken”, *Milliyet Sanat*, 150, 24.
- Özsezgin, K. (1976). “37. Devlet Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 184, 26-27.
- Özsezgin, K. (1976). “Bedri Rahmi’nin Sanat Yaşamını Yansıtan Sergi Çağdaş Türk Resimde Canlı Bir Damarı Kanıtıyor”, *Milliyet Sanat*, 176, 18-21.
- Özsezgin, K. (1976). “BHRD’nin Beşinci Yıl Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 168, 27.
- Özsezgin, K. (1976). “Bir Grup Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 169, 27.
- Özsezgin, K. (1976). “Eşref Üren,’in Sergisinde Doğaya Kişisel Bakışın, Soylu ve İçten Bir Duyarlığın Ürünleri Yer Alıyor”, *Milliyet Sanat*, 182, 18-20.
- Özsezgin, K. (1976). “Gül Derman-Türkan Rador”, *Milliyet Sanat*, 179, 27.
- Özsezgin, K. (1977a). “Avni Arbaş’ın Resimleri, Yurt ve Doğa Sevgisi ile Kalıcı Sanat Duyarlığını Ustaca Birleştiriyor”, *Milliyet Sanat*, 217, 18-21.
- Özsezgin, K. (1977b). “Haftanın Özeti”, *Milliyet Sanat*, 222, 27, 29.
- Özsezgin, K. (1977c). “Gerçek Bir Naif: Hüseyin Yüce”, *Milliyet Sanat*, 227, 27.

- Özsezgin, K. (1977d). “Eren Eyüboğlu”, *Milliyet Sanat*, 227, 27, 33.
- Özsezgin, K. (1977e). “İnsanlık Duygu Perspektifi: Balkan Naci İslimyeli,” *Milliyet Sanat*, 229, 27.
- Özsezgin, K. (1977f). “Dino’nun Çiçekleri: Öz Niteliklere Bağlı, Hem de Çağdaş ve Özgün”, *Milliyet Sanat*, 230, 18-21, 32.
- Özsezgin, K. (1977g). “Devlet Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 231, 27.
- Özsezgin, K. (1977h). “Haftanın Özeti”, *Milliyet Sanat*, 236, 27.
- Özsezgin, K. (1977j). “BRHD’nin Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 238, 27.
- Özsezgin, K. (1977k). “Ölü Mevsimden Diri Mevsime”, *Milliyet Sanat*, 242, 30-31.
- Özsezgin, K. (1977l). “Genç Sanatçılar Karması”, *Milliyet Sanat*, 246, 27.
- Özsezgin, K. (1977m). “Resim, Heykel, Özgün Baskı Dallarındaki Üç Sergi, Yenilik Kavramına Yeniden Bakma Olanağı Verdi”, *Milliyet Sanat*, 249, 18-21.
- Özsezgin, K. (1977n). “Türkiye Dışındaki Türk Sanatçıları Sergisi, Resmimizin Batı Yakasını Topluca Yansıtıyor”, *Milliyet Sanat*, 250, 18-20.
- Özsezgin, K. (1977o). “Görsel Sanatlar 1977’de Gelişimini Sürdü, ama Temel Sorunların Çözümü Bir Kez Daha Ertelendi – Ve Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 257, 18-22, 34.
- Özsezgin, K. (1978). “Görsel Sanatlar 1977’de Gelişimini Sürdü, Ama Temel Sorunların Çözümü Bir Kez Daha Ertelendi – Fikret Mualla Yılı”, *Milliyet Sanat*, 257, 18-22, 34.
- Özsezgin, K. (1978a). “Fahri Sümer”, *Milliyet Sanat*, 259, 27.
- Özsezgin, K. (1978b). “Üç Kuşak Bir Arada”, *Milliyet Sanat*, 259, 27.
- Özsezgin, K. (1978c). “Leyla Gamsız Sarptürk”, *Milliyet Sanat*, 260, 27.
- Özsezgin, K. (1978d). “Kalay, Darcan, Akdal”, *Milliyet Sanat*, 262, 26.

- Özsezgin, K. (1978e). “Dinçer Erimez’in Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 262, 26.
- Özsezgin, K. (1978f). “Gerçeküstücü Soyutlama: Erol Akyavaş”, *Milliyet Sanat*, 264, 27-28.
- Özsezgin, K. (1978g). “39. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 277, 28.
- Özsezgin, K. (1978h). “Yaz Karma Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 286, 27, 31.
- Özsezgin, K. (1979). “BRHD’nin Yıllık Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 308, 27.
- Özsezgin, K. (1979). “Gülsün Erbil”, *Milliyet Sanat*, 311, 27.
- Özsezgin, K. (1980). “Ankara’da Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 1, 123-124.
- Özsezgin, K. (1980). “Ankara’da Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 3, 138-141.
- Özsezgin, K. (1980). “Ustalardan Bir Toplam”, *Milliyet Sanat*, 10, 50.
- Özsezgin, K. (1981). “Ayaz’ın Resimleri Üzerine”, *Milliyet Sanat*, 34, 48-49.
- Özsezgin, K. (1981). “Bir Dış Sergi: Türemen; Durmuş, Sontaş ve Balaban Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 21, 49-50.
- Özsezgin, K. (1981). “Değişmezlik İçinde Değişirlik”, *Milliyet Sanat*, 36, 49-50.
- Özsezgin, K. (1981). “İki Kuşak Birarada”, *Milliyet Sanat*, 15 (365), 49-50.
- Özsezgin, K. (1982). “Avni Arbaş ya da Lekenin Anlatımcı İşlevi”, *Sanat Çevresi*, 48, 6-8.
- Özsezgin, K. (1982). “Bir Anma Sergisi ve Ötekiler”, *Milliyet Sanat*, 42, 49-50.
- Özsezgin, K. (1982). “Bir Demet Sergi”, *Milliyet Sanat*, 41, 48-49.
- Özsezgin, K. (1982). “Devrim Erbil Üzerine”, *Milliyet Sanat*, 42, 40-49.
- Özsezgin, K. (1982). “Devrim Erbil Üzerine”, *Milliyet Sanat*, 46, 50.
- Özsezgin, K. (1982). “Doğanın Yedeğinde”, *Sanat Çevresi*, 47, 6-8.
- Özsezgin, K. (1982). “Giden Mevsimin Ardından”, *Milliyet Sanat*, 51, 34-35.

- Özsezgin, K. (1982). “Şefik Bursalı'nın Resimlerine Bakarken”, *Sanat Çevresi*, 49, 12-13.
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: 3, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1983). “Şiirsel Soyuta Kişisel Bir Katkı”, *Sanat Çevresi*, 52, 8-9.
- Özsezgin, K. (1983). “Şubat Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 66, 49.
- Özsezgin, K. (1983). “Ustalığın İki Yönüne Dair”, *Milliyet Sanat*, 69, 49-50.
- Özsezgin, K. (1983). “Yaşamla Özdeş Bir Resim Yorumu”, *Milliyet Sanat*, 65, 46-47.
- Özsezgin, K. (1984). “Acelecilikten Araştırmacılığa”, *Milliyet Sanat*, 92, 50.
- Özsezgin, K. (1984). “Dünü ve Bugünüyle Orta Kuşak”, *Milliyet Sanat*, 95, 49.
- Özsezgin, K. (1984). “İncedayı'nın Resimleri”, *Milliyet Sanat*, 87, 48.
- Özsezgin, K. (1984). “Karaburçak, Varınca, Abaç”, *Milliyet Sanat*, 95, 47.
- Özsezgin, K. (1984). “Oy Resim, Zorlu Resim”, *Milliyet Sanat*, 88, 49.
- Özsezgin, K. (1984). “Sanatçının Güçlüğü, Sanatçının Sorumluluğu”, *Milliyet Sanat*, 96, 49.
- Özsezgin, K. (1985). “Ferruh Başağa'nın 50. Sanat Yılı Sergisi Üzerine”, *Milliyet Sanat*, 130, 49-50.
- Özsezgin, K. (1985). “Tekillik ve Çoğaltım Estetiği Konusunda”, *Milliyet Sanat*, 121, 50.
- Özsezgin, K. (1985). “Umut Verici Bakışlar”, *Milliyet Sanat*, 119, 49.
- Özsezgin, K. (1985). “Üslup Tavizi Verenler, Erdal Alantar ve Ötekiler”, *Milliyet Sanat*, 132, 50-51.
- Özsezgin, K. (1986). “I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali”, *Milliyet Sanat*, 144, 49-51.

- Özsezgin, K. (1986). “Nisan’la Birlikte Gelen”, *Milliyet Sanat*, 142, 49.
- Özsezgin, K. (1986). “Yaşlı Kuşaktan, Genç Kuşaktan”, *Milliyet Sanat*, 137, 49-50.
- Özsezgin, K. (1987a). “Baraz Koleksiyonu ve Genç Sanatçılar”, *Milliyet Sanat*, 163, 50-51.
- Özsezgin, K. (1987b). “Bir Anıtsal Figür Altılısı”, *Milliyet Sanat*, 165, 64.
- Özsezgin, K. (1987c). “Mustafa Ata ve Fethi Arda’nın Yeni Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 166, 49-50.
- Özsezgin, K. (1987d). “Verimli Bir Mevsim Sonu”, *Milliyet Sanat*, 169, 48-50.
- Özsezgin, K. (1988). “Günümüz Sanatçıları Ankara’da”, *Milliyet Sanat*, 202, 50-51.
- Özsezgin, K. (1988). “Teknik Yetkinliğin Önemi”, *Milliyet Sanat*, 194,
- Özsezgin, K. (1988). “Yeni Yılın İlk Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 185, 48-49.
- Özsezgin, K. (1989). “Anıya Saygı Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 211, 51.
- Özsezgin, K. (1989). “Düzyeliliğin Ölçütlerini Yakalamak”, *Milliyet Sanat*, 213, 48.
- Özsezgin, K. (1989). “Gerçek ve Düzlem Çaprazında”, *Sanat Çevresi*, 123, 11.
- Özsezgin, K. (1989). “İstanbul Çevresi Ressamları”, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 4, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1989). “İstanbul Çevresi Ressamları”, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 4, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1989). “Yabancı Ressamlar Yerli Tanıdıklar”, *Milliyet Sanat*, 216, 51.
- Özsezgin, K. (1990). “Deneyselliğin İzinde”, *Milliyet Sanat*, 241, 51.
- Özsezgin, K. (1990). “Murat Morova”, *Milliyet Sanat*, 239, 48.
- Özsezgin, K. (1990). “Özdemir, Altan, Retrospektifi”, *Milliyet Sanat*, 239, 49-50.
- Özsezgin, K. (1990). “Uzak ya da Yakın Düş Gibi”, *Sanat Çevresi*, 137, 24-25.

- Özsezgin, K. (1990). “Yeni Resimleriyle Komet”, *Milliyet Sanat*, 237, 49-51.
- Özsezgin, K. (1991). “Yeni Yılın İlk Düzeyli Sergileri”, *Milliyet Sanat*, 256, 49-50.
- Özsezgin, K. (1992). “Alışılmış Olanın Ötesine Doğru”, *Milliyet Sanat*, 290, 47-48.
- Özsezgin, K. (1992). “İnsan ve Doğasından Görsel Notlar”, *Milliyet Sanat*, 281, 14-16.
- Özsezgin, K. (1992). “Kent ve Heykel”, *Milliyet Sanat*, 283, 50.
- Özsezgin, K. (1992). “Naci Kalmukoğlu Aralanan Sis Perdesi”, *Türkiye’de Sanat*, 3, 36-38.
- Özsezgin, K. (1992). “Özgünbaskı Resminden Özgünlük Dünyasına *Milliyet Sanat*, 301, 49.
- Özsezgin, K. (1994). “Yeni Arayışların Peşinde”, *Milliyet Sanat*, 329, 46-47.
- Özsezgin, K. (1995). “Fuar Deneyiminde Yeni Bir Adım”, *Türkiye’de Sanat*, 21, 35-37.
- Özsezgin, K. (1995). “Zeki Serbest: Yöreselci Bir Yaklaşım Modeli”, *Anons*, 46, 40.
- Özsezgin, K. (1996a). “Aynur Okay Bir Oluşumun Evrim Aşamasında”, *Türkiye’de Sanat*, 22, 67.
- Özsezgin, K. (1996b). “Sentez mi Özgünlük Arayışı”, *Milliyet Sanat*, 378, 47-48.
- Özsezgin, K. (1996c). “Sorunsallık Düzeyinde”, *Milliyet Sanat*, 377, 45-46.
- Özsezgin, K. (1996d). “Üslup Aşamasında Soyutçuluk”, *Milliyet Sanat*, 379, 46-49.
- Özsezgin, K. (1996e). “İnsan ve Yaşam”, *Milliyet Sanat*, 380, 44-47.
- Özsezgin, K. (1997a). “İzleyicisiz Sergiler Dönemine Girerken”, *Milliyet Sanat*, 401, 44-46.
- Özsezgin, K. (1997b). “Simgeler ve Göstergesel Biçimler”, *Milliyet Sanat*, 402, 45-47.
- Özsezgin, K. (1997c). “Üçgenin Köşeleri”, *Milliyet Sanat*, 404, 45-46.
- Özsezgin, K. (1997d). “Ankara’dan Vasarely Sergisi Geçti”, *Milliyet Sanat*, 408, 46-47.

- Özsezgin, K. (1998). “Düşlemselliğin ve Düşünselliğin Arakesitlerinde Buluşan Resimler”, *Milliyet Sanat*, 432, 44-46.
- Özsezgin, K. (1998). “Fotografik Görüntü ve Ölüdoğa Nesnelere”, *Milliyet Sanat*, 428, 47-48.
- Özsezgin, K. (1998). “Gerçekliğin Soyuta İndirgenmiş Esnek Boyutları”, *Milliyet Sanat*, 425, 47-49.
- Özsezgin, K. (1998). “İncelikli Grafik Nükteler”, *Milliyet Sanat*, 433, 43-45.
- Özsezgin, K. (1998). “İnsana ve Değerlerine İlişkin Yeni Yorumlar”, *Milliyet Sanat*, 430, 42-43.
- Özsezgin, K. (1999a). “Eskilerden Yenilere, Yön Değiştiren Seçenekler”, *Milliyet Sanat*, 451, 44.
- Özsezgin, K. (1999b). “Gravürden Heykele”, *Milliyet Sanat*, 452, 43-44.
- Özsezgin, K. (1999c). “Değişimselliğin Türü ve Önemi Konusunda”, *Milliyet Sanat*, 454, 43.
- Özsezgin, K. (1999d). “Düneye ve Bugüne Dair”, *Milliyet Sanat*, 453, 43-44.
- Özsezgin, K. (1999e). “İmgenin Halleri”, *Milliyet Sanat*, 457, 43.
- Özsezgin, K. (1999f). “Malzeme – Üslup Bağlılıkları ve Sanatını Sahiplenme Olgusu”, *Milliyet Sanat*, 455, 41-43.
- Özsezgin, K. (1999g). “Dize Olarak Resim, Resim Olarak Dize”, *Milliyet Sanat*, 458, 42-43.
- Özsezgin, K. (1999h). “Teknolojinin Görselliğe Katkısı”, *Milliyet Sanat*, 459, 42-43.
- Özsezgin, K. (1999j). “Biyenal ve Başka Sergiler”, *Milliyet Sanat*, 466, 46-47.
- Özsezgin, K. (25 Mart 1981). “Altılar Grubu Yeni Bir Aşamanın Eşiğinde”, *Cumhuriyet*.

- Özsezgin, K. (30 Kasım 1982). “Malik Aksel’de Egemen Olan Yaşayan Sanatın İzleridir”, *Cumhuriyet*.
- Özsezgin, K. (30 Kasım 1982). “Malik Aksel’de Egemen Olan Yaşayan Sanatın İzleridir”, *Cumhuriyet*.
- Özşeker, N. (1993). “Krallar ve Kraliçelerden Soyağaçlarına Bir Espas Serüveni”, *Anons*, 33, 8-9.
- Öztürk, E. (2016). *1960 ve 1971 Yılları Arasında Türkiye’de Öğrenci Hareketleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Paddison, M. (1987). “Adorno’s Aesthetic Theory”, *Music Analysis*, 6/3, 1987, 355-377.
- Pakdemirli, E. (1996). “1980-1994 Dönemi İktisat Politikaları”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt: 13, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in The Visual Arts*, New York: Doubleday Anchor Books.
- Parla, T. (1995). “Türkiye’de Anayasa ve Meşruiyet”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 11, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, T. (2016). *Türkiye’de Anayasalar: Tarih, İdeoloji, Rejim 1921-2016*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Pekin, F. (1955). “On Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Hisar*, 62, 6-7, 17.
- Pekmezci, H. (1986). “Mürşide İçmeli”, *Artist*, 1, 17-19.
- Pelvanoğlu, B. (2007). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız Türkiye’de Modernleşme ve Sanat*, İstanbul: Corpus Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Pilevneli, M. (1971). "Aslier Usta", *Ankara Sanat*, 61, 20-21.
- Podro, M. (1986). *The Critical Historians of Art*, London: Yale University Press.
- Potts, A. (1994). *Flesh and The Ideal: Winckelmann and The Origins of Art History*, London: Yale University Press.
- Raşa, R. (1985). "Doğaya Aşık Bir Ressam", *Sanat Çevresi*, 75, 19.
- Reiss, H. (1994). "The 'Naturalizatoon' of The Term 'Asthetik' In Eighteenth-Century German: Alexander Gottlieb Baumgarten and His Impact", *The Modern Language Review*, 89/3, 335-352.
- Ridley, A. (2007). *Nietzsche on Art and Literature*, Abingdon: Routledge.
- Robins, M. R. "Sürrealizm ve Soyut Dışavurumculuk" (1976). Yüksek Lisans Tezleri. 3375. <https://thekeep.eiu.edu/theses/3375>
- Robins, Michael R. (1976). "Surrealism and Abstract Expressionism", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eastern Illinois University, Charleston.
- Rokman, A. (1989). "İki Resim Sergisi", *Argos*, 10, 20.
- Rona, Z. (7 Mayıs 1998). "Özer Kabaş ve Son Kişisel Sergisi Üzerine", *Cumhuriyet*.
- Saçlı, E. (2016). *1980'li Yıllarda İstanbul'da Sanat Galericaliği ve Çağdaş Türk Sanatına Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sadak, Y. (1987a). "Türk Resmi: S.O.S!", *Sanat Çevresi*, 106, 16-19.
- Sadak, Y. (1987b). "Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri Üzerine", *Sanat Çevresi*, 109, 20-22.
- Sadak, Y. (1989). "Açıklama", *Sanat Çevresi*, 128, 45.
- Sadak, Y. (1990). "Bir Sergi, Bir Kutlama ve Bir Skandal", *Sanat Çevresi*, 146, 58.
- Safranski, R. (1990). *Schopenhauer and The Wild Years of Philosophy*, (Çev: Ewald Osers), Cambridge: Harvard University Press.

- Saldıray, S. (1993). “Okıay Anılanmert Sergisi”, *Artist*, 17, 31.
- Salur, N. (2016). “Yeni Eğilimler” Sergileri, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5/20, 159-173, DOI: 10.7816/idil-05-20-12
- Salur, N. (2016). “Yeni Eğilimler” Sergileri, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, idil, 2016, Cilt 5, Sayı 20, 159-173, DOI: 10.7816/idil-05-20-12.
- Samurçay, N. (1986). “Felsefe – Psikanaliz – Dilbilim Üçgeninde Bir Sanatçı: Kayıhan Keskinok”, *Artist*, 5, 7-11.
- Sander, O. (2020). *Türkiye ’nin Dış Politikası*, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Saygı, Z. (11 Kasım 1996). “Kenti Değil, An’ları Asıyor Boşluğa”, *Cumhuriyet*.
- Schinck, I. C. & Tonak, E. A. (2013). Uluslararası Boyut: Ticaret, Yardım ve Borçlanma, *Geçiş Sürecinde Türkiye* (Ed: I. C. Schink, E. A. Tonak), İstanbul: Belge Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2020). *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, (Çev: Onur Aktaş), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Seçkin, Y. (1997). “Bakarak Görmek mi? Görerek Bakmak mı?”, *Sanat Çevresi*, 228, 44-45.
- Selimoğlu, Z. (1959). “Salih Acar’ın Sergisi”, *Varlık*, 497, 21.
- Serpil, S. (2006). *Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sert, H., Taydaş, O. (2021). “Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 45, 210-222.
- Sert, M. (2012). *1961 Anayasası’ndan 12 Mart’a Cumhuriyet Senatosu*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.

- Sezer, S. (02 Ocak 1977). “Ece Ayhan İçin Sergi”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (02 Şubat 1974). “Avni Lifij’in Eserleri”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (05 Kasım 1973). “Direniş Fısıltıları”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (10 Şubat 1973). “Yaşantı İzlenimleri”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (13 Ekim 1972a). “Hız ve Cesaret İsteyen Bir Resim Türü”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (15 Ocak 1974). “23 Ocak’a Kadar Açık Olan Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (16 Nisan 1973). “Anıtsal Yapı – Resim İlişkisi”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (17 Mart 1977). “Baskı Sanatının Çağdaş Yorumu: Ergin İnan, İsmail Türemen ve Mehmet Özer”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (18 Aralık 1973). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (19 Mart 1974). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (19 Nisan 1974). “Sergiler”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (2 Ocak 1977). “Ece Ayhan İçin Sergi”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (2 Şubat 1974). “Avni Lifij’in Eserleri”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (20 Kasım 1973). “Güzel Sanatlar Birliği’nde”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (22 Eylül 1973). “Güz Döneminin İlk Sergileri”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (27 Ekim 1972). “Doçent Doktor Süleyman Velioglu’nun Son Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (29 Ocak 1973). “Rasin’in Son Sergisi: Kuşlar İnsanlar”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (3 Mart 1973). “Salon Sorunu ve Şubat’ın Sergileri”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (31 Ekim 1973). “Ekim Ayının Sergileri”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (31 Ekim 1973). “Rasin – Duygular”, *Cumhuriyet*.

- Sezer, S. (31 Ekim 1973). “Türkiye Ressamlar Cemiyeti’nin İstanbul 38. Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (31 Ekim 1976). “Arad’ın Son Sergisi: İstanbul’dan Öyküler”, *Cumhuriyet*.
- Sezer, S. (5 Kasım 1973). “Direniş Fısıltıları”, *Cumhuriyet*.
- Shaftesbury (2001). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, vol II, Indianapolis: Liberty Foundation.
- Shaftesbury (2003). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, (Ed: Lawrence E. Klein), New York: Cambridge University Press.
- Shapiro, G. (2009). “Hegel, Georg Wilhelm Friedrich”, *A Companion to Aesthetic*, (Ed: Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper), Singapore: Wiley-Blackwell.
- Shapshay, S. (2012). “Schopenhauer’s Aesthetics and Philosophy of Art”, *Philosophy Compass*, 7/1, 11-22.
- Shelley, J. (2013). “Empiricism: Hutcheson and Hume”, *The Routledge Companion to Aesthetics*, (Ed: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes), London: Routledge.
- Shusterman, R. (2013). “Pragmatism”, *The Routledge Companion to Aesthetics*, (Ed: Berys Gaut, Dominic McIver Lopes), London: Routledge.
- Sibley, F. (2006). *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics)*, John Benson, (Ed: Betty Redfern & Jeremy Roxbee Cox), Oxford: Clarendon Press.
- Silivri, K. (1957). “Resim ve Heykel Müzemizin 20nci Yılı ve O. Hamdi Bey Sergisi”, *Sanat Dünyası*, 41, 1, 3.
- Skellern, M. W. (2011). “Kant, Adorno And The Work Of Art”, *Philosophy & Social Criticism*, 37/8, 915-933.
- Smith, P. (2002). “Wittgenstein, Description, and Adrian Stokes (on Cézanne)”, *A Companion to Art Theory*, (Ed: Paul Smith & Carolyn Wilde), Padstow: Wiley-Blackwell.

- Snyder, S. (2018). *End-of-Art Philosophy in Hegel, Nietzsche & Danto*, e-book: Palgrave Macmillan.
- Somtürk, G. (07 Aralık 1982). “Güler Derman Düşlerindeki Güzellikleri Resimliyor”, *Cumhuriyet*.
- Somtürk, G. (1978). “Mustafa Esirkuş veya Yurttan Resimle Türküler”, *Oluşum*, 9/51, 30.
- Somtürk, G. (7 Aralık 1982). “Güler Derman Düşlerindeki Güzellikleri Resimliyor”, *Cumhuriyet*.
- Sontaş, H. (1994). “Mavinin Serüveninde İstanbul”, *Anons*, 36, 24.
- Soysal, İ. (1983). “12 Eylül Sonrasının Başlıca Partileri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 8, İletişim Yayınları.
- Soysüren, A. H. (2006). *12 Mart Döneminde Nihat Erim Hükümetleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Sönmez, A. (1999). “Düşler Gerçek Olunca...”, *Milliyet Sanat*, 452, 17.
- Sönmez, M. (1996). “Yabancı Sermaye: 1980-1995 Bilançosu”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 12, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, N. (1987). “I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 109, 32-36.
- Sönmez, N. (1987). “Yaratıcı Türk Kadınından Esintiler”, *Sanat Çevresi*, 103, 39.
- Sönmez, N. (1988). “Soyut, Leke, Modern Olarak Sabri Berkel’in Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 114, 10-12.
- Sönmez, N. (1989). “Büyük Sergi’nin Eleştirisi”, *Sanat Çevresi*, 126, 7-9.
- Sönmez, N. (1989). “Ölçütsüzlüğün Ölçüt Olduğu Bir Sergileme”, *Argos*, 12, 34.
- Sönmez, N. (1989). “Sabri Berkel’in Ayrıcalığı ve Önemi”, *Argos*, 6, 26-27.

- Sönmez, N. (1991). “Kendi Portresi Olarak İpek Aksüğü, Duben’in Resimleri”, *Argos*, 31, 11-12.
- Sönmez, N. (1996). “Türkiye’de Çağdaş Sanat: 1983 – 1994”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 15, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sönmez, N. (24 Şubat 1991). “Kavramlarla Konuşan Bir Ressam”, *Cumhuriyet*.
- Sönmez, N. (26 Ocak 1991). “Kendini Yanıtlayan Kadın”, *Cumhuriyet*.
- Sörbom, G. (2002). “The Classical Concept of Mimesis”, *A Companion to Art Theory*, (Ed: Paul Smith & Carolyn Wilde), Padstow: Wiley-Blackwell.
- Spector, J. (1988). “The State of Psychoanalytic Research in Art History”, *The Art Bulletin*, New York, 70/1, S. 49-76.
- Stecker, R. (2010). *Aesthetics and The Philosophy of Art*, New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Stolnitz J. (1961). “On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory”, *The Philosophical Quarterly*, 11/43, 496-527.
- Subaşı, E. (2014). *Kapitalist Devlet, Güvenlik ve Toplumsal Düzen: 12 Mart 1971 Muhtırasını Açıklamak*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Suiçmez, V. V. (1956). “Baba-Oğul Resim Sergisi”, *Hisar*, 64, 15.
- Sungur, N. (1996). “Türkî Cumhuriyetlerle İlişkiler”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt 12, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sungur, T. (1953). “Sanat Olayları”, *Mavi*, 7, 7.
- Südor G. (1996). “Hale Sontaş’ta Yaratma Coşkusu”, *Sanat Çevresi*, 208, 34-55.
- Südor, G. (1997). “Tülin Demiray’ın Gerçek Olmayan Gerçeği Yaratma Romantizmi”, *Sanat Çevresi*, 223, 40.
- Sülün, N. E. (2019), *Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Sverdlik, S. (1986). "Hume's Key and Aesthetic Rationality", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Oxford, 45/1, 69-76.
- Sz cs nyi, E. (2016). "The Regard of the First Man: on Joseph Addison's Aesthetic Categories", *History of European Ideas, Saint Andrews*, 43/6, 582-597.
- Şahin, D. (2020). *Ara Rejim ve Koalisyon Hükümetleri Döneminde (1960-1965) Türkiye'de Siyasi Hayat*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Şahinoğlu, E. (1998). "Doğançay'ın Düşünce Viz r ne Yakalanan Görüntüler", *Sanat  evresi*, 240, 20-21.
- Şen, E. (2014). *Tarihi, Siyasi ve Fikri Arka Planıyla 9 Mart 1971 Darbe Girişimi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şen, H. (1961a). "Ankara'dan Sanat Mektupları", *Sanat Dünyası*, 126, 5.
- Şen, H. (1961b). "Ankara'dan Sanat Mektupları: Plastik Sanatlar", *Sanat Dünyası*, 127, 6.
- Şen, H. (1961c). "Ankara'dan Sanat Mektupları", *Sanat Dünyası*, 128, 5.
- Şen, H. (1963). "Sergiler – Dernekler", *Sanat Dünyası*, 184, 8-9.
- Şen, H. (1968). "Londra'da İlk Türk Resim Sergisi", *Sanat Dünyası*, 242, 4.
- Şener, S. (28 Nisan 1999). "Kaosa Karşı Savaşım", *Cumhuriyet*.
- Şenoğlu, F. (1994). "Hale Sontaş ile Yıldızların Dünyasında Kısa Bir Gezinti", *Sanat  evresi*, 186, 46-47.
- Şenoğlu, F. (1995). "Gökhan Anlağan Resminin Düşündürdükleri", *Sanat  evresi*, 196, 69.
- Şenses, F. (1996). "1980 Sonrasında Sanayileşme Politikası", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Cilt: 14, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Şenyapılı, Ö. (1988). “Akdeniz, Akdeniz (Müzik Festivali Değil) Resim Şöleni”, *Sanat Çevresi*, 113, 24-27.
- Şenyapılı, Ö. (1988). “İkinci Asya Avrupa Sanat Biyenalı”, *Sanat Çevresi*, 117, 71.
- Şenyapılı, Ö. (1988). “Naile Akıncı Doğayı Seviyor, Resmi Seviyor ve de Sayıyor”, *Sanat Çevresi*, 115, 10-11.
- Şenyapılı, Ö. (1989). “Ekrem Kahraman’ın Resmindeki Kurgu-Mekânın Simgelediği Boşluk”, *Sanat Çevresi*, 123, 12.
- Şenyapılı, Ö. (1994). “Gülseren Montgomery’deki Değilim”, *Sanat Çevresi*, 194, 9.
- Şenyapılı, Ö. (1995). “Serap, Serap Mıdır?”, *Sanat Çevresi*, 196, 10-11.
- Şenyapılı, Ö. (1996). “Aynur Okay Resmindeki Spectacular Gelişim”, *Sanat Çevresi*, 207, 28-29.
- Şenyapılı, Ö. (1996). “Serap Demirağ’ın Paylaşmaya Çağırdığı Bütün Zamanlarlı Yaşam(lar)ın Evreni”, *Sanat Çevresi*, 207, 18-20.
- Talas, C. (1992). *Türkiye’nin Açıklamalı Sosyal Politika Tarihi*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Tan, A. C. (1969). “Aslır ve Pilevneli’nin Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 37, 19.
- Tan, A. C. (1970). “Çeşitli Sanat Haberleri”, *Ankara Sanat*, 55, 10.
- Tan, A. C. (1970). “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, *Ankara Sanat*, 48, 20.
- Tan, A., C. (drl.) (1967). “Geçen Ayın Sanat Hariketleri”, *Ankara Sanat*, Ankara.
- Tan, C. (1969). “Celaleddin Eröge’nin Sergisi”, *Ankara Sanat*, 33, 27.
- Tanaltay, E. (1986). “Süleyman Saim Tekcan ile Bir Gün”, *Sanat Çevresi*, 96, 16.
- Tanaltay, S. (1988). “Naim Uludoğan ve Gerçeği Aşan Güzellik”, *Sanat Çevresi*, 111, 17.
- Tanaltay, S. (1990). “Ayhan Türker’in Duyarlı Seslenişi”, *Sanat Çevresi*, 146, 7.

- Taner, G. (1992). “Zekai Ormanci’da Plastik Kurgu”, *Sanat Çevresi*, 168, 4.
- Tanör, B. (2000). Siyasal Tarih (1980-1985), *Türkiye Tarihi 5. Cilt: Bugünkü Türkiye 1980-1995*, (Ed: Sina Akşin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1959). “Balaban’ın Sergisinde”, *Dost*, 26, 21-22.
- Tansuğ, S. (1960). “1959’da Resim”, *Dost*, 28, 43-49.
- Tansuğ, S. (1960). “Resim Sergileri”, *Dost*, 30, 54-59.
- Tansuğ, S. (1960a). “Önemli Resim Olayları”, *Dost*, 29, 51-52.
- Tansuğ, S. (1960b). “Resim Sergileri”, *Dost*, 30, 54-57.
- Tansuğ, S. (1960c). “Sanat Çevresi”, *Dost*, 32, 62-65.
- Tansuğ, S. (1960d). “Sanat Çevresi”, *Dost*, 33, 50-51.
- Tansuğ, S. (1960e). “İki Resim Sergisi”, *Dost*, 39, 63-65.
- Tansuğ, S. (1960f). “Galeriler Sergiler”, *Dost*, 40, 59.
- Tansuğ, S. (1961a). “Resim Sergilerinde Yeni Bir Etylim”, *Dost*, 42, 62.
- Tansuğ, S. (1961b). “Ömer Uluç’un Sergisi”, *Yeditepe*, 40, 14.
- Tansuğ, S. (1968). “Resim Konusunda”, *Yeni Dergi*, 44, 406-407.
- Tansuğ, S. (1969a). “Son Sergiler”, *Yeni Dergi*, 54, 307-309.
- Tansuğ, S. (1969b). “Sorunlar ve Sergiler”, *Yeni Dergi*, 55, 405-408.
- Tansuğ, S. (1969c). “Bir Değınme – Sergiler – Bir Açık Oturum”, *Yeni Dergi*, 57, 606-608.
- Tansuğ, S. (1970a). “Sergiler – Tartışmalar – Bir Konuşma”, *Yeni Dergi*, 64, 64-65.
- Tansuğ, S. (1970b). “Sergiler – Değınmeler”, *Yeni Dergi*, 64, 145-146.
- Tansuğ, S. (1970c). “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 66, 222-229.

- Tansuğ, S. (1970d). “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 68, 388-391.
- Tansuğ, S. (1970e). “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 67, 302.
- Tansuğ, S. (1970f). “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 70, 60-62.
- Tansuğ, S. (1974a). “Sergiler”, *Yeni Dergi*, 119, 40-41.
- Tansuğ, S. (1974b). “Bazı Sergiler”, *Yeni Dergi*, 120, 43-45.
- Tansuğ, S. (1979a). “İstanbul’dan 4 Sergi”, *Sanat Çevresi*, 2, 22.
- Tansuğ, S. (1979b). “Türk Resminde Bir Adnan Çoker”, *Sanat Çevresi*, 5, 10-11.
- Tansuğ, S. (1979c). “Mart 1979 Sergileri’nden Seçmeler”, *Sanat Çevresi*, 6, 14-15.
- Tansuğ, S. (1979d). “Sabri Berkel Sergisi ve Diğerleri”, *Sanat Çevresi*, 8, 14-16.
- Tansuğ, S. (1979e). “İDGSA İstanbul 2. Sanat Bayramı Genel Değerlendirmesi ve Yeni Eğilimler Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 6, 74.
- Tansuğ, S. (1979f). “Değınmeler”, *Sanat Çevresi*, 14, 21.
- Tansuğ, S. (1980). “Değınmeler”, *Sanat Çevresi*, 19, 26.
- Tansuğ, S. (1980). “Gülsün Erbil Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 17, 23.
- Tansuğ, S. (1980). “Maçka Sanat’ta Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 17, 22.
- Tansuğ, S. (1981a). “Özgün Baskı İstanbul Sanatçıları”, *Sanat Çevresi*, 27, 27.
- Tansuğ, S. (1981b). “Türk Resminde Peyzaj Sorunu ve Güncel Resim Etkinliklerine Dair Yargılar”, *Sanat Çevresi*, 30, 22.
- Tansuğ, S. (1981c). “Neşe Erdok İçin”, *Sanat Çevresi*, 31, 31.
- Tansuğ, S. (1981d). “Türk Ulusunun Asker Ressamları”, *Sanat Çevresi*, 36, 5-11.
- Tansuğ, S. (1981e). “Şükrü Erdiren’in Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 37, 35.
- Tansuğ, S. (1981f). “Neşet Günal’da Figür Güçleniyor”, *Sanat Çevresi*, 38, 14.

- Tansuğ, S. (1982 Kasım). “Türk Resminde Figür ve Portre”, *Sanat Çevresi*, 49, 34-35.
- Tansuğ, S. (1982a). “Bir Tavır ve Bir Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 43, 36.
- Tansuğ, S. (1982b). “1820 – 1920 Pentürde İstanbul Sergisi”, *Sanat Çevresi*, 44, 4-7.
- Tansuğ, S. (1982c). “Avni Arbaş – Bir Paris, Bir İstanbul”, *Sanat Çevresi*, 48, 12.
- Tansuğ, S. (1983a). “Leyla Gamsız ve Bir Duyarlıklar Zinciri”, *Sanat Çevresi*, 52, 24.
- Tansuğ, S. (1983b). “Şükriye Dikmen’in Özgün Resim Üslubu”, *Sanat Çevresi*, 55, 6-7.
- Tansuğ, S. (1983c). “D Grubu Hareketinin Nedenleri – Sonuçları”, *Sanat Çevresi*, 60, 28-29.
- Tansuğ, S. (1983d). “Büyük Bir Resim Ustası: Burhan Doğançay”, *Sanat Çevresi*, 61, 4-5.
- Tansuğ, S. (1984). “Mustafa Ata’nın Son Sergisi İçin Birkaç Söz”, *Sanat Çevresi*, 65, 61.
- Tansuğ, S. (1986). “Doğançay”, *Artist*, 3, 5-6.
- Tansuğ, S. (1987). “Barış Eren’in Resimleri Üstüne”, *Artist*, 9, 14-15.
- Tansuğ, S. (1987). “Çağdaş Sergiler”, *Sanat Çevresi*, 109, 24-25.
- Tansuğ, S. (1988). “Naile Akıncı İçin Bir Tahlil Denemesi”, *Sanat Çevresi*, 115, 8-9.
- Tansuğ, S. (1989). “Bienal Kapsamında Bir Pentür Ustası”, *Sanat Çevresi*, 132, 8-9.
- Tansuğ, S. (1989). “Mustafa Altıntaş’ta Mesaj ve Ötesi”, *Argos*, 10, 24.
- Tansuğ, S. (1989). “Südürlarda Hipermaniyerizm”, *Argos*, 8, 34.
- Tansuğ, S. (1990). “İzlenimci Duyarlığın Bir Profesyoneli” *Sanat Çevresi*, 139, 4-5.
- Tansuğ, S. (1990). “Ocak Yazıları”, *Sanat Çevresi*, 136, 20.
- Tansuğ, S. (1991a). “Akonstrüktif Bir Şablon Parodisi”, *Sanat Çevresi*, 148, 16-17.
- Tansuğ, S. (1991b). “Alternatif Bir Potansiyel: Erol Kınalı”, *Anons*, 3, 18.

- Tansuğ, S. (1991c). “Resimde Bir Marjinal: Edis Tezer”, *Sanat Çevresi*, 151, 8-9.
- Tansuğ, S. (1991d). “Fuar Ortamı ve Sonrasından”, *Sanat Çevresi*, 155, 68-71.
- Tansuğ, S. (1992). “Bir Espas Arayışı”, *Sanat Çevresi*, 162, 51.
- Tansuğ, S. (1992). “Bir Grup Çabası”, *Sanat Çevresi*, 161, 52-53.
- Tansuğ, S. (1992). “Zekai Ormanci’da Düzen Mekaniği”, *Sanat Çevresi*, 168, 5.
- Tansuğ, S. (1993). *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1993a). “Çağdaş Bir İkonografi”, *Artist*, 16, 14-15.
- Tansuğ, S. (1993b). “Sıfır’ın Potansiyel Durumu”, *Anons*, 23, 5.
- Tansuğ, S. (1993c). “Eleştirel İşlevlerin Sürecinde”, *Sanat Çevresi*, 172, 46-47.
- Tansuğ, S. (1993d). “Halat Lifleri”, *Sanat Çevresi*, 173, 72-73.
- Tansuğ, S. (1993e). “Peyzajda Bir Kişilik”, *Sanat Çevresi*, 173, 50.
- Tansuğ, S. (1993f). “Saim Erken: Figür Resminde Güncel Bir Boyut Araştırma”, *Türkiye’de Sanat*, 8, 63.
- Tansuğ, S. (1993g). “Soyutlamada Naif Bir Yaklaşım ve Ressam Sühendan H. Fırat”, *Sanat Çevresi*, 173, 8-9.
- Tansuğ, S. (1993h). “Tanju Demirci’den Motif ve Form Diyalogu”, *Anons*, 25, 9.
- Tansuğ, S. (1993j). “Resmin Onur Cephesinde”, *Anons*, 24, 10-12.
- Tansuğ, S. (1993k). “Resimsel Bir Zaman Sorgulaması”, *Anons*, 26-27, 13.
- Tansuğ, S. (1993l). “Teşvikiye Sanat Galerisi III. İstanbul Sanat Fuarı’nda”, *Anons*, 28-29-30, 17.
- Tansuğ, S. (1993m). “Figüratif Alana Yoğun Bir İfade Katkısı”, *Sanat Çevresi*, 176, 28-29.

- Tansuğ, S. (1994). “4. Sanat Fuarı’na Bedava Bir Slogan: Bedava mı Önerirsin, Bedavaya mı Getirirsin?”, *Genç Sanat*, 2, 2-4.
- Tansuğ, S. (1994). “Güngör Taner Soyutlamasında Ritmik Tempolar”, *Sanat Çevresi*, 183, 4-5.
- Tansuğ, S. (1994). “İzlenimci Bir Yaklaşımın Güncel Boyutları”, *Sanat Çevresi*, 194, 6-7.
- Tansuğ, S. (1994). “Mor Galata ve Kökenleri”, *Anons*, 45,18
- Tansuğ, S. (1994). “Untitled Bir Biçim ve Sözlük Yazımına Untitled Bir Yorum”, *Sanat Çevresi*, 193, 50.
- Tansuğ, S. (1995a). “Nazmi Ziya’ya Nasıl Bakmalıyız”, *Türkiye’de Sanat*, 17, 20-23.
- Tansuğ, S. (1995b). “Sergiler Bolluğundan Seçmeler”, *Türkiye’de Sanat*, 17, 34-39.
- Tansuğ, S. (1995c). “Yeni Yorumlar Yeni İvmeler”, *Sanat Çevresi*, 196, 8-9.
- Tansuğ, S. (1995d). “Nakış ve İnşa Arası Bir Soyutlama”, *Sanat Çevresi*, 198, 44.
- Tansuğ, S. (1995e). “Dolaylı Yansımalar, Dolaylı Zıtlıklar”, *Sanat Çevresi*, 198, 6-7.
- Tansuğ, S. (1995f). “Genç Bir Sanatçının Figür Resmi Alanında Sorumluluk Bilinci”, *Sanat Çevresi*, 199, 30.
- Tansuğ, S. (1995g). “Figüratif Seyirliğin Aşkın Ölçüleri”, *Genç Sanat*, 10, 14-15.
- Tansuğ, S. (1995h). “Beşinci Fuarın Tipik Boyutları”, *Türkiye’de Sanat*, 20, 26-27.
- Tansuğ, S. (1995j). “Fuarda Bozulan Fuarda Eleştirir”, *Genç Sanat*, 14, 2.
- Tansuğ, S. (1996). “C Grubu Sanatçıları Onuncu Yıllarında”, *Sanat Çevresi*, 209, 38-39.
- Tansuğ, S. (1996). “Kezban Arca Batıbeki Atölyesi Grup X Sanatçıları Toprakbank’ta”, *Sanat Çevresi*, 208, 4-5.
- Tansuğ, S. (1996). “Özgün Baskı Alanında Yeni Bir İvme”, *Sanat Çevresi*, 209, 30-31.

- Tansuğ, S. (1996). “Peyzaja Yorum Katkısı”, *Sanat Çevresi*, 211, 12-13.
- Tansuğ, S. (1996). “Resul Aytemür’ün Resimlerinde İfade ve Yorum Boyutları”, *Genç Sanat*, 27, 25.
- Tansuğ, S. (1996). “Zeynep Dilek Çetiner’den Yeni Modeller ve Yeni Kompozisyon Oluşumları”, *Sanat Çevresi*, 210, 36-38.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Tansuğ, S. (199k5). “Bir Devinim Ustasının 50. Altın Yılı”, *Sanat Çevresi*, 206, 4-5.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. “*Sanat Çevresi*”, *Dost*, 33, İstanbul 1960, s. 50-51.
- Taran, S. (1965). “Geçen Ayın Sergileri”, *Sanat ve Sanatçılar*, 4, 1.
- Tarus, İ. (1954). “Ankara’da Üç Olay”, *Yeditepe*, 55, 4.
- Taşdan, G. (2015). *1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Sosyokültürel ve Estetik Bağlamda Arabesk Kültür Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taşdöven, Z. (2013). *Demokrat Parti Dönemi Eğitim Anlayışı (1950-1960)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Taydaş, O., Hale, S. (2021). “Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 45, 210-222.
- Taydaş, O; Hale, S. (2021). “Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 45, 210-222.
- Taylor, J. (2008). “Hume on Beauty and Virtue”, *A Companion to Hume*, (Ed: Elizabeth S. Radcliffe), Singapore: Wiley-Blackwell.

- Tekcan, S. S. (1985). "Varolmak ve Yok Sayılmak", *Sanat Çevresi*, 76, 22-23.
- Tekcan, S. S. (1988). "Genç Bir Türk Gravürcüsü: Ayşegül İzer", *Sanat Çevresi*, 113, 40.
- Tekcan, S. S. (1992). "Gravür de Resimdir", *Sanat Çevresi*, 161, 10.
- Tensuğ, S. (1955). "Yüksel Arslan'ın Sergisi", *Yenilik*, 26, 42.
- Tepedelenli, H. (1951, AY??). "İçerde Sanat Olayları", *Beş Sanat*, 19, 4.
- Terzi, N. (1992). "Nikolay Kalmukof Naci Kalmukoğlu", *Türkiye'de Sanat*, 3, 39-42.
- Tilgen, H. (1960). "Ş. Akdik'in Sergisi", *Sanat Dünyası*, 115, 6.
- Tilgen, N. (1956). "Güzel Sanatlar Birliği'nin Başarılı Resim Sergisi", *Sanat Dünyası*, 20, 1,4.
- Tilgen, N. (1961). "Türkiye Yüksek Ressamlar Cemiyetinin 1961 Yılı Resim Sergisi", *Sanat Dünyası*, 125, 13-14.
- Timur, T. (2013). *Osmanlı Mirası, Geçiş Sürecinde Türkiye*, (Ed: I. C. Schink, E. A. Tonak), İstanbul: Belge Yayınları.
- Timur, T. (2020). *Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş*, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Tirali, N. (1951). "Hulusi Mercan'ın Sergisi", *Yeditepe*, 1, 8.
- Tokad, T. M. (1957). "Osman Hamdi Bey – Güzel Sanatlar Birliği – Luigi Coppa Sergileri", *Sanat Dünyası*, 44, 4-7.
- Tokad, T. M. (1958). "Prof. Celâl Esat Arseven'in Resim Sergisi Münasebetiyle", *Sanat Dünyası*, 46, 1, 7.
- Tokat, T. M. (1957). "Arel'lerin Resim Sergisi", *Sanat Dünyası*, 32, 1-2.
- Tokat, T. M. (1957). "Ressam Avni Lifij'in Vefatından Otuz Sene Sonra Açılan Resim Sergisi Münasebetiyle", *Sanat Dünyası*, 39, 1-2.
- Tokat, T. M. (1957). "Ressam Şeref Akdik'in Sergisi", *Sanat Dünyası*, 42, 5, 7.

- Tokat, T. M. (1960). “Güzel Sanatlar Birliği’nin 96. Resim Sergisi Münasebetiyle”, *Sanat Dünyası*, 95, 4.
- Topçu, E. (2009). *Türk Siyasi Hayatında Doğru Yol Partisi: Sosyo-Politik Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Toprak, F. Ö. (1953). “Ressam Nuri İyem’in Sergisi Dolayısıyla”, *Kaynak*, 105-107.
- Toptaş, N. (1 Aralık 1992). “Sevgi ile Nefretin Çatışması”, *Cumhuriyet*.
- Torun, E. (2002). *II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’de Kültürel Değişimlere Yol Açan İç ve Dış Etkenler (1945-1960)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Tos A. (1981). “Tülin Onat, ’ta Coşkunun Dizgin Tanımaz Duyarlılığı”, *Sanat Çevresi*, 31, 28-29.
- Tos, A. (1985). “Ressam Cemal Bakı Sergisinden İzlenimler”, *Sanat Çevresi*, 78, 59.
- Tos, A. (1988). “Ressam Nuran Manas İçin”, *Sanat Çevresi*, 111, 56-57.
- Tos, A. (1991). “İnsan Kalabalıkları”, *Sanat Çevresi*, 155, 76-77.
- Tos, A. (1992, Mayıs). “Ressam Pınar Tanberk’te Profesyonel Yaklaşımlar”, *Sanat Çevresi*, 163, 46-47.
- Townsend, D. (2006). *Historical Dictionary of Aesthetics*, Toronto: Scarecrow Press.
- Townsend, D. (2010). *The A to Z of Aesthetics*, Plymouth: Scarecrow Press, Inc.
- Trosman, H. (2013). “A Modern View of Freud’s ‘Creative Writers and Day-dreaming’”, *A Masterpiece of Illumination, On Freud’s ‘Creative Writers and Day Dreaming’*, (Ed: Ethel Spector Person, Peter Fonagy, Servulo Augusto Figueira), London: Routledge.
- Tuna, H. E. (2016). *A Kantian Theory of Art Criticism*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Alberta University, Edmonton.
- Tunalı, İ. (07 Şubat 1976). “Ocak Ayının Sergileri”, *Cumhuriyet*.

- Tunalı, İ. (1989). “Rafet Ekiz’in Resmine Psikolojik Bir Yaklaşım”, *Sanat Çevresi*, 134, 4-5.
- Tunalı, İ. (1990). “Gül Derman’ın Resmi Üstüne”, *Sanat Çevresi*, 146, 12-13.
- Tunalı, İ. (1990). “Muammer Durmuş’un Resminde Resimsel Kategoriler”, *Sanat Çevresi*, 137, 20-21.
- Tunalı, İ. (1991). “Edis Tezel’in Resmindeki Drama”, *Sanat Çevresi*, 151, 6-7.
- Tunalı, İ. (1998). “Nafi Çil’in Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 236, 22.
- Tunalı, İ. (7 Şubat 1976). “Ocak Ayının Sergileri”, *Cumhuriyet*.
- Tunalı, S. (1992). “Nevin Göke, r Ulutaş’ın Sanatı”, *Sanat Çevresi*, 162, 50.
- Turan, A. (1977). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı (Türkiye İş Bankası Koleksiyonundan Örneklerle)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turan, A. (1996). “Türk Resminde Soyut Eğilimler”, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 2, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Turan, G. (1978). “Erol Akyavaş”, *Oluşum*, 7/49, 31.
- Turan, G. (1985). “Hale Sontaş’ın Nü’yü Aşan Çıplakları”, *Sanat Çevresi*, 75, 50-51.
- Turan, G. (1985). “Paramparça Bir Dünya: Kemal Önsoy’un Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 78, 43.
- Turan, G. (1986). “Can Göknil’le İnanç Dünyalarında Bir Gezinti”, *Sanat Çevresi*, 87, 37.
- Turan, G. (1986). “Fatma Tülin Öztürk’ün Sentezi”, *Sanat Çevresi*, 88, 36.
- Turan, G. (1988). “Giz’li Bir Hüseyin Bilişik”, *Sanat Çevresi*, 121, 32-33.
- Turan, G. (1989). “Gül Derman’ın İstanbul’ları”, *Sanat Çevresi*, 123, 44.
- Turan, G. (1991). “Nesnelerle İnsanlar Arasında Fatma Tülin Öztürk”, *Argos*, 29, 92.

- Turan, N. (1997). “Düşüncemizin Aynası Yaşamamızın Akışıdır”, *Sanat Çevresi*, 228, 46.
- Turan, S. (1985). “Devrim Erbil”, *Sanat Çevresi*, 76, 34.
- Turani, A. (1965). “Cemil Eren”, *Sanat ve Sanatçılar*, 5, 14.
- Turani, A. (1983). “Resimsel Serüven”, *Sanat Çevresi*, 52, 6-7.
- Turani, A. (1988). “Halil Akdeniz Hakkındaki Düşüncelerim”, *Sanat Çevresi*, 113, 28-30.
- Turani, A. (1999). “Türkan Torumtay’ın Resimleri”, *Sanat Çevresi*, 246, 38-39.
- Turgut, E. (1994). “Naif Anne, Likör Çocuk”, *Anons*, 43, 28-29.
- Turgut, E. (1995). “Rıfat Koçak Resmi Üzerine Deniz Üstü Bir Uçurtma Denemesi”, *Sanat Çevresi*, 198, 67.
- Turgut, N. S. (1968). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 31, 25.
- Turgut, N. S. (1969a). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 33, 29.
- Turgut, N. S. (1969b). “Sergiler”, *Ankara Sanat*, 35, 28-29.
- Turgut, N. S. (1969c). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 36, 28.
- Turgut, N. S. (1969d). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 37, 28-29.
- Turgut, N. S. (1969e). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 39, 28-29.
- Turgut, N. S. (1970). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 46, 28.
- Turgut, N. S. (1970). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 49, 28.
- Turgut, N. S. (1970). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 50, 28.
- Turgut, N. S. (1971a). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 58, 28.
- Turgut, N. S. (1971b). “Geçen Ayın Sanat Hareketleri”, *Ankara Sanat*, 61, 28.
- Turgut, N. S. (1972). “Geçen Ayın Diğer Önemli Sergileri”, *Ankara Sanat*, 70, 28.

- Turgut, N. S. (1972a). “Geçen Ayın Diğer Önemli Sergileri”, *Ankara Sanat*, 69, 25.
- Turgut, N. S. (1973). “Tuzcuoğlu Galerisi ve Açılışı Sergisi”, *Ankara Sanat*, 92, 9-10.
- Turgut, N. S. (1974). “Gerçekçiler Grubu Sergisi I”, *Ankara Sanat* 103, 10.
- Turhan, G. (1988). “Alp Bartu’nun Şiirli Dünyası”, *Sanat Çevresi*, 114, 6-7.
- Turhan, G. (1988). “Işığı Unutmayan Bir Ressam Naim Uludoğan”, *Sanat Çevresi*, 111, 16.
- Turhan, G. (1995). “30. Sergisiyle Berna Türemen”, *Sanat Çevresi*, 206, 24-25.
- Tümen, E. (1991). “Tülin Somuncuoğlu’nun Renkleri”, *Argos*, 31, 14-15.
- Tümer, E. (1992). “İsmail Çoban: Yerel ve Evrensel Değerler”, *Argos*, 41, 83.
- Türe, A. (2002). *1940’dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Türe, E. (2020). *Ara Rejim Döneminde Türkiye’de Siyasal Hayat (1980-1983)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Türkyılmaz, Ö. H. (2003). *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tyrus Miller, “The Non-Contemporaneity of György Lukács: Cold War Contradictions and The Aesthetics of Visual Art”, *Acta Historiae Artium*, 56, Budapeşte 2015, 309-322.
- Uçar, F. (2014). *Türk Siyasetinde Cepheleşme Olgusuna Bir Örnek: Milliyetçi Cephe Hükümetleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Uğurlu, N. (28 Nisan 1992). “Çağımız, Soyut Dinamizmine Uygun”, *Cumhuriyet*.
- Uğurlu, N. (28 Şubat 1991). “Nef’î’nin Atları Yine Döndü”, *Cumhuriyet*.

- Ulaş, H. (1967). “Yüksel Arslan”, *Yeditepe*, 138, 12.
- Ulaş, H., Üstün, N., Güran, R., (1967). “Nuri İyem’in Sergisi Üstüne”, *Yeditepe*, 132, 11.
- Uluç, Ö. (1952). “Tavanarası”, *Beş Sanat*, 23, 1.
- Umul, S. (1975). “İstanbul Sergileri”, *Ankara Sanat*, 116, 16.
- Umul, S. (1975). “Taksim Sanat Galerisi’ndeki Sergiler”, *Ankara Sanat*, 114, 24-25.
- Umul, S. (1976). “İstanbul Sergileri”, *Ankara Sanat*, 119, 24-25.
- Umul, S. (1978a). “İstanbul’da”, *Ankara Sanat*, 145, 17-18.
- Umul, S. (1978b). “Gülsün Karamustafa Sergisi”, *Ankara Sanat*, 147, 17.
- Ural, M. (1997). “Güneşte Pişirilen İnsanlar”, *Cumhuriyet Dergi*, 566, 20.
- Ural, M. (1997). “Hesaplaşma ve Yaşamı Savunma”, *Cumhuriyet Dergi*, 565, 18-19.
- Ural, M. (1999). “Can Göknil’in Büyülü Dünyası: Muskalar Sergisi”, *Milliyet Sanat*, 454, 20-21.
- Ural, M. (2000). *Resim ve Koleksiyonerler, En Sevdikleri: 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Ülker, Ç. (1999). “Ressam Mustafa Asım’ın Her Tablosu Bir Öykü”, *Sanat Çevresi*, 245, 84-85.
- Ülkü, R. (1991). “Bir Jüri – Bir Sergi”, *Sanat Çevresi*, 155, 55.
- Ülkü, R. (1991a). “Bir Galerici – Bir Sergi: Yahşi Baraz Koleksiyonu”, *Sanat Çevresi*, 152, 30-31.
- Ünalın N. (1996). “Su da Susayamı Bulur”, *Cumhuriyet Dergi*, 521, 6-7.
- Ünver, B. (1995). “Selma Gürbüz: Yılanlardan, Meleklerin Cinsiyeti ve Binüçgece’ye”, *Anons*, 46, 20-21.
- Üren, E. (1969). “Enstantaneler V”, *Ankara Sanat*, 39, 9.

- Üren, E. (1969). “Enstantaneler VI”, *Ankara Sanat*, 40, 6.
- Üren, E. (1969). “Üstat Onat’ın Sergisinden Sonra”, *Ankara Sanat*, 45, 4-5.
- Üren, E. (13 Nisan 1984). “Başkent Sergilerinden”, *Cumhuriyet*.
- Üren, E. (13 Nisan 1984). “Başkent Sergilerinden”, *Cumhuriyet*.
- Üren, E. (16 Mayıs 1984). “Ressam Fethi Arda ve Ankara’daki Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Üren, E. (16 Mayıs 1984). “Ressam Fethi Arda ve Ankara’daki Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Üren, E. (1960). “Güzel Bir Resim Sergisi”, *Dost*, 33, 48.
- Üren, E. (1965). “Birleşik Sergi”, *Sanat ve Sanatçılar*, 13, 8-9.
- Üren, E. (1966). “Cihat Burak ve Sergisi”, *Sanat ve Sanatçılar*, 17, 12.
- Üren, E. (1971). “Enstantaneler XXV”, *Ankara Sanat*, 62, 10.
- Üren, E. (1971). “Enstantaneler XXVI”, *Ankara Sanat*, 63, 6.
- Üren, E. (1972). “Sergi Dolayısıyla Ressam Ziya Keseroğlu”, *Ankara Sanat*, 79, 10.
- Üren, E. (1972). “Suluboya Ressamlarının II. Sergisi”, *Ankara Sanat*, 71, 14-15.
- Üren, E. (1973). “Enstantaneler XLVI”, *Ankara Sanat*, 83, 6.
- Üren, E. (1974). “Enstantaneler LVI”, *Ankara Sanat*, 93, 5.
- Üren, E. (1975). “Orhan Peker ve Sergisi”, *Ankara Sanat*, 116, 12-13.
- Üren, E. (1976a). “Enstantaneler LXXXII”, *Ankara Sanat*, 119, 6.
- Üren, E. (1976b). “Enstantaneler LXXXV”, *Ankara Sanat*, 122, 6-7.
- Üren, E. (1977). “Enstantaneler”, *Ankara Sanat*, 132, 6-7.
- Üren, E. (1977). “Nurullah Berk”, *Ankara Sanat*, 132, 12-13.
- Üren, E. (1979). “Enstantaneler CXVII”, *Ankara Sanat*, 155, 5.

- Üren, E. (1980). “Enstantaneler CXXVII”, *Ankara Sanat*, 165, 5.
- Üren, E. (1980). “Enstantaneler CXXX”, *Ankara Sanat*, 168, 5.
- Üren, E. (1980). “Enstantaneler CXXXI”, *Ankara Sanat*, 169, 6.
- Üren, E. (1980). “Enstantaneler CXXXII”, *Ankara Sanat*, 170, 5.
- Üren, E. (1980). “Enstantaneler CXXXIII”, *Ankara Sanat*, 171, 5.
- Üren, E. (7 Aralık 1983). “44. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Ürgüp, F. (1954). “Son Günlerin Resim Hareketleri”, *Yeditepe*, 61, 4.
- Ürgüp, F. (1963). “Nuri İyem’in Yeni Sergisini Gezerken”, *Yeditepe*, 77, 5.
- Ürgüp, F. (1964). “Nuri İyem,’in Son Sergisi”, *Yeditepe*, 93, 7, 9.
- Ürgüp, F. (1969). “Fahir Aksoy’un Resimleri”, *Yeditepe*, 164 (360), 14.
- Üstün, N. (1950). “Bir Resim Sergisi Hakkında”, *Kaynak*, 3/34, 6.
- Üstünipek, M. (1998). *Cumhuriyet’ten Günümüze Sanat Yapıtı Piyasası*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Üstünipek, M. (1999). “Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*, (Ed: Ayla Ödekan), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Vandanabeele, B. (2008). “Schopenhauer on Aesthetic Understanding and The Values of Art”, *European Journal of Philosophy*, 16/2, 194-210.
- Varnedoe, K. (2003). *Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock*, Oxfordshire: Princeton University Press.
- Vazquez, S. A. (1973). *Art and Society - Essays in Marxist Aesthetics*, New York & London: Monthly Review Press.
- Veli, O. (1951). “Resim Üzerine”, *Varlık*, 371, 22.

- Vural, B. (1995). "Orhan Taylan", *Anons*, 49, 14-17.
- Weitz, M. (1956). "The Role of Theory in Aesthetic", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15/1, 27-35.
- Wicks, R. (2009). "Nineteenth and Twentieth Century Continental Aesthetic", *A Companion to Aesthetic*, (Ed: Stephan Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper), Singapore: Wiley-Blackwell.
- Wicks, R. L. (2011). *Schopenhauer's the World as Will and Representation a Reader's Guide*, London: Continuum.
- Winckelmann, J. J. (1857). "History of Art", (Çev: G. Henry Lodge), *The Crayon*, 4/7, New York, 212-213.
- Winckelmann, J. J. (1988). "On the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks", *German Essays os Art History*, (Ed: Gert Schiff), (Çev: Henri Fuseli), New York: Continuum.
- Winckelmann, J. J. (2006). *History of the Art Antiquity*, (Çev: Harry Francis Mallgrave), Los Angeles: Getty Publishing.
- Wittgenstein, L. (1967). *Lecture & Conservations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, (Ed: Cyril Barrett), Los Angeles: University of California Press.
- Wittgenstein, L. (1969). *Notebooks 1914-1916*, (Ed: G. H. Von Wright & G. E. M. Anscombe), (Çev: G. E. M. Anscombe), New York: Harper & Row Publishers.
- Wittgenstein, L. (1977). *Culture and Value*, (Ed: G. H. Von Wright), (Çev: Peter Winch), Chicago: The University of Chicago Press.
- Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico-Philosophicus*, (Çev: D. F. Pears & F. McGuinness), London & New York: Routledge.
- Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical Investigation*, (Ed: G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker), (Çev: Joachim Schulte), Singapur: Pearson.

- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Wölfflin, H. (2019). *Rönesans ve Barok (İtalya'daki Barok Üslubun Özünü ve Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme)*, (Çev: Alp Tümertekin & Nihat Ülner), İstanbul: Janus Yayınları.
- Yağcıoğlu, H. (1953). "Panorama", *Kaynak*, 29, 83.
- Yağcıoğlu, H. (1953). "Panorama", *Kaynak*, 78, 235
- Yağcıoğlu, H. (1953). "Panorama", *Kaynak*, 81, 382.
- Yağcıoğlu, H. (1954) "Panorama", *Kaynak*, 99, 308-309.
- Yağcıoğlu, H. (1954). "Panorama", *Kaynak*, 100, 337.
- Yağcıoğlu, H. (1955). "Panorama", *Kaynak*, 105, 109.
- Yağcıoğlu, H. (1955). "Panorama", *Kaynak*, 107, 165.
- Yaren, Ö. (2017). "Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx", *The Journal of Popular Culture*, 50/6, 1356-1375.
- Yasa-Yaman, Z. (1993). "Tavanarası Ressamları", *Türkiye'de Sanat*, 9, 61-62.
- Yasa-Yaman, Z. (2011). "Siyasi/Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 28/1, s. 69-98.
- Yasa-Yaman, Z. (2011). "Siyasi/Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 28/1, s. 69-98.
- Yavuz H., Tekcan S. S. vd., (1982). "Arkadaşımız Özer Kabaş İçin", *Sanat Çevresi*, 43, 18-19.
- Yavuz, E. (2015). "Designing The Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey", *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 32/2, 117-132.

- Yavuz, E. (2015). Designing The Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey, *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 32/2, 117-132.
- Yenal, O. (2010). *Cumhuriyet'in İktisat Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yeniceli, Y. (1954). "Abdurrahman Öztoprak'ın Sergisi", *Yenilik*, 2/3, 183.
- Yeniceli, Y. (1954). "Akademide Modern Türk Resmi Sergisi", *Yenilik*, 3/10, 351.
- Yeniceli, Y. (1954). "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Yenilik*, 3/9, 316-317.
- Yeniceli, Y. (1954). "Elif Naci'nin Resim Sergisi", *Yenilik*, 2/2, 136-137.
- Yeniceli, Y. (1954). "Haşmet Akal'ın Üçüncü Sergisi", *Yenilik*, 2/2, 93.
- Yeniceli, Y. (1954). "Marta Tözge'nin Sergisi", *Yenilik*, 3/11, 452-453.
- Yeniceli, Y. (1954). "Marta Tözge", *Yenilik*, 2/1, 43.
- Yeniceli, Y. (1954). "Nevin Demiryol'un Sergisi", *Yenilik*, 2/5, 232.
- Yeniceli, Y. (1954). "Nuri Özgiray", *Yenilik*, 2/1, 43.
- Yeniceli, Y. (1954). "Oktay Günday'ın Sergisi", *Yenilik*, 2/3, 137.
- Yeniceli, Y. (1954). "Orhan Peker'in Sergisi", *Yenilik*, 3/11, 397.
- Yeniceli, Y. (1954). "Pindaros Pilatonidis", *Yenilik*, 2/1, 42-43.
- Yeniceli, Y. (1954). "Yapı ve Kredi Bankası'nın Resim Yarışması", *Yenilik*, 3/10, 351-352.
- Yeniceli, Y. (1955). "Adnan Çoker ve Ali Durukan'ın Resimleri", *Yenilik*, 30, 42.
- Yeniceli, Y. (1955). "Akademi Öğretim Üyelerinin Sergisi", *Yenilik*, 29, 35-37.
- Yeniceli, Y. (1955). "Diğer Sergiler", *Yenilik*, 29, 37.
- Yeniceli, Y. (1955). "Haşmet Akal'ın Sergisi", *Yenilik*, 3/27, 40.
- Yeniceli, Y. (1955). "Naim Fakihoğlu'nun Sergisi", *Yenilik*, 26, 41-42.

- Yeniceli, Y. (1955). "Oktay Günday'ın Sergisi", *Yenilik*, 3/27, 40.
- Yeniceli, Y. (1955). "Vildan Tatlıgil'in Sergisi", *Yenilik*, 3/27, 40.
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1992). "Utku Varlık: Bir Ressamın Öyküsü", *Anons*, 14-15, 20-21.
- Yerasimos, S. (2013). "Tek Parti Dönemi", *Geçiş Sürecinde Türkiye*, (Ed: I. C. Schink, E. A. Tonak), İstanbul: Belge Yayınları.
- Yeşil, H. (2018). *Türkiye'de Köy Enstitülerinin Kapatılma Süreci ve Demokrat Parti'nin Eğitim Anlayışı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Yetkin, S. K. (1966). "Turgut Zaim'in Resim Sergisi", *Sanat ve Sanatçılar*, 16, 4.
- Yıldırım, E. (2021). *1960'lı Yıllarda Türkiye Ekonomisinin Durumu*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Yıldırım, S. (1989). "Gündoğumunda Doğurganlık", *Milliyet Sanat*, 210, 49.
- Yıldırım, V. (1986). "Ressam Ayşe Özel ve 5. Kişisel Sergisi", *Sanat Çevresi*, 98, 32-33.
- Yıldırım, V. (1987). "Beşinci Kişisel Sergisinde Ressam Mürvet Güzelsoy", *Sanat Çevresi*, 107, 40-41.
- Yıldırım, V. (1990). "Serap Demirağ'ın Ankara Sergisi", *Sanat Çevresi*, 136, 86-87.
- Yıldız, A. (2006). *1990'larda Yeni Liberal Maliye Politikaları: Kuram ve Türkiye*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, E. (2019). *1990'lı Yıllarda Türk Resim Sanatında Disiplinlerarası Yaklaşımlar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Yıldız, E. (2021). "Türkiye'nin Uluslararası Bienallere 1950'li Yıllardaki Katılımı", *Art-Sanat Dergisi*, 16, İstanbul, 575-616.

- Yıldız, E. (2022). “Ulusallık ve Evrensellik Tartışmaları Bağlamında Türkiye’nin Uluslararası Sergilerde ve Bienallerde Temsili (1950-1970)”, *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 27, 95-111. doi: 10.17484/yedi. 938194
- Yılmaz, B. (2008). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, N. A. (2014). *1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat ve Siyaset İlişkisi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yurdakul, İ. (1988). “Halil Akdeniz’in Tasarımları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Sanat Çevresi*, 113, 34-36.
- Yurtman, N. (1992). “Tamer Akakıncı’nın 1992 Sergisi Üzerine İlk İzlenimler”, *Sanat Çevresi*, 162, 60-61.
- Yurtoğlu, N. (2014). *Demokrat Parti Dönemi Tarım Politikaları ve Siyasi, Sosyal, Ekonomik Hayata Tesirleri (1950-1960)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Yücel, C. (1953). “Balaban’ın Dünyası”, *Yeditepe*, 49, 8.
- Yüksel, Z. A. (1994). “İki Sanatçı Sergisi İçin”, *Sanat Çevresi*, 183, 82.
- Yükselengil, K. (1957). “Mühim Üç Sergi”, *Sanat Dünyası*, 27, 7.
- Yüreklik, G. (21 Ekim 1992). “Resim Sürekli Doğar, Ölür, Doğar”, *Cumhuriyet*.
- Zeytinoğlu, E. (26 Ekim 1996). “Alışılmamış Bir Sanat Görüşü”, *Cumhuriyet*.
- Ziyalan, M. (1999). “Eskilin ve Çağcılın İzinde”, *Sanat Çevresi*, 245, 24-26.

İnternet Kaynakları

WEB_1. (M. Özkaraman, 2015).

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=397&RecID=3682> (Erişim: 09.04.2023).

WEB_2. (Biennial Foundation)

https://biennialfoundation.org/biennials/istanbul-iennial/?gclid=CjwKCAjw4ayUBhA4EiwATWyBrs6AQFv8GyXfnz9RXHoAevSelWDSZR0XYbEibO1j4QYye4u-0uiwQxoCubwQAvD_BwE (Erişim Tarihi: 09.04.2023)

WEB_3. (Madra, B., 1991)

<https://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/>

WEB_4. (Sanat Tanımı Topluluğu)

<https://www.sanattanimitoplulugu.org/STTveKavramsalSanat.htm>(Erişim Tarihi: 16.04.2023).

WEB_5. (Sanart Estetik ve Görsel Kültür Derneği)

<https://www.sanart.org.tr/hakkinda/> (Erişim Tarihi: 09.04.2021).

WEB_6. (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 1986).

<https://arhm.ktb.gov.tr/catalogs/detail/2052/1.-uluslararası-asya-avrupa-sanat-bienali> (Erişim Tarihi: 16.03.2023).