

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**1970 SONRASI TÜRKİYE’DEKİ SOSYOLOJİK DEĞİŞİMLERİN
MEHMET GÜLERYÜZ RESİMLERİNDEKİ RENK VE DESENE
ETKİSİ**

HÜLYA GÜCÜKO

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

ANTALYA- 2017

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**1970 SONRASI TÜRKİYE'DEKİ SOSYOLOJİK DEĞİŞİMLERİN
MEHMET GÜLERYÜZ RESİMLERİNDEKİ RENK VE DESENE
ETKİSİ**

HÜLYA GÜCÜKO

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

ANTALYA- 2017

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası.....	i
Tez Kabul Formu	ii
Önsöz/Teşekkür.....	iii
Özet.....	iv
Summary.....	v
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası.....	vii
Tablolar Listesi.....	viii
Şekiller Listesi.....	xi
Giriş.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: 1970-1980 Dönemi Sosyal ve Siyasal Yapı	2
1.1. 1970 Öncesi Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Sosyal ve Siyasal Yapı	2
1.1.1. Birinci Dönem Büyük Millet Meclisi.....	2
1.1.2. 1970 Öncesi Siyasete Bakış	3
1.1.3. 1970 Öncesi Ülke Ekonomisine Bakış.....	7
1.1.4. 1970 Öncesi Sosyal Durum.....	8
1.1.5. 1970 öncesi Kültürel Ortam.....	12
1.1.5.1. Türk Halk Bilgisi Derneği.....	12
1.1.5.2. Köy Enstitüleri.....	13
1.2. 1970 – 1980 Dönemi Türkiye’deki Sosyal ve Siyasal Yapı.....	15
1.2.1. 1970-1980 Dönemi Siyasete Bakış.....	15

1.2.2. 1970-1980 Dönemi Ekonomi	18
1.2.3. 1970-1980 Dönemi Sosyal Durum.....	19
1.2.4 1970-1980 Dönemi Kültürel Ortam.....	19
1.2.5. Kurumlar, Etkinlikler ve Sanat Ortamı.....	20
1.2.5.1. 1970’li Yıllarda Eğitim Veren Kurumlar	21
1.2.5.1.1. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi: 1883 (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi: 2004)	21
1.2.5.1.2. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü: 1932 (Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü: 1982).....	22
1.2.5.1.3. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: 1957 (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 1982)	22
1.2.5.1.4. Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 1975 (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 1982)	23
1.2.5.2. Müzeler	23
1.2.5.2.1. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi: 1937.....	23
1.2.5.2.2. İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi: 1973	24
1.2.5.2.3. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi: 1980.....	24
1.2.5.3. Kültür Merkezleri.....	25
1.2.5.3.1. İstanbul Kültür Sarayı (Atatürk Kültür Merkezi): 1969.....	25
1.2.5.3.2. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı: 1973	25
1.2.5.4. Sergileme Mekânları.....	26
1.2.5.4.1. Özel Galeriler.....	26
1.2.5.5. Sanatçı Örgütlenmeleri.....	28

1.2.5.6. Sanat Dergileri.....	28
1.3. 1980'den Günümüze Sosyal ve Siyasal Yapı.....	29
1.3.1. 1980'den Günümüze Siyasete Bakış.....	29
1.3.2. 1980 Sonrası Ülke Ekonomisine Bakış.....	31
1.3.3. 1980 Sonrası Sosyal Durum.....	34
1.3.4. 1980 Sonrası Kültürel Ortam.....	35
İKİNCİ BÖLÜM: 1970 Sonrası Türk Resmi.....	37
2.1. 1970 Öncesi Türk Resim Sanatına Genel Bakış.....	37
2.2. 1970 Sonrası Türk Resmi.....	48
2.3. Sosyal Konuları Ele Alan Türk Ressamlar.....	50
2.3.1. Yüksel Arslan.....	50
2.3.2. Cihat Burak (1915-1994).....	55
2.3.3. Alaettin Aksoy.....	59
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: 1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Gülüryüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi	60
3.1. Mehmet Gülüryüz'ün Hayatı.....	60
3.2. Mehmet Gülüryüz'ün Sanatı.....	63
3.3. 1970-1980'li Yıllardaki Toplumsal, Ekonomik, Sınıfsal Etkilerin ve Politik Olayların Mehmet Gülüryüz Resmine Etkileri.....	67
Sonuç.....	139
Kaynakça.....	153
Özgeçmiş.....	161



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Hülya Gücüko

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Hülya Gücüko tarafından hazırlanan 1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Güleriyüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi başlıklı bu çalışma 08 /05 /2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Yrd. Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Doç. Dr. Çağatay AKENGİN

Tez Konusu: 1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Güleriyüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi: 08.05.2017

Mezuniyet Tarihi:

Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışma 1970 sonrası Türkiye'deki sosyolojik değişimlerin Mehmet Güteryüz resimlerindeki renk ve desene etkilerinin gözlenmesini konu almaktadır. Çalışmada özellikle Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki sosyolojik değişimlere değinilmiş, toplumsal konuları ele alan ressamlar ile Mehmet Güteryüz'ün 1965 sonrası eserlerinin değerlendirmelerine yer verilmiştir.

Bu konu üzerinde çalışmama imkan sağlayan ve değerli görüşleriyle bana yol gösteren danışman hocam Sayın Doç. Dr Fatih Başbuğ, çalışmam süresince bana hiçbir zaman yardımını esirgemeyen Birhan Yıldırım'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca her sorumda bana sabırla destek ve güven veren Burhan Kum, Simge Yıldırım, Özgü Gündeşlioğlu, Selen Tokgöz Man'a ve aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

HÜLYA GÜCÜKO

ANTALYA-2017



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hülya GÜCÜKO
	Numarası	20145302002
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Dr Fatih Başbuğ.
Tezin Adı		1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Gülyüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi

ÖZET

Mehmet Gülyüz, 1938 yılında Türkiye cumhuriyeti vatandaşı olarak doğmuştur. İçinde yetiştiği ailenin Cumhuriyet öncesi Türkiye'ye ait Osmanlı gelenek ve göreneklerinden gelmesinden dolayı her iki kültürden de beslenerek büyümüştür. Sanatçının Cumhuriyetin ilk yıllarına ait siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimlerden de etkilendiği düşünülerek, bu dönemden itibaren günümüze kadar meydana gelen sosyolojik değişimler gözlemlenmiştir.

Türkiye, 1970'li yıllarda siyasi karışıklık ve hareketlilik içindedir. Gülyüz, köklerinin uzandığı Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem sosyo-kültürel ortamına doğal ve duygusal olarak yakındır. Fakat bu arada içinde büyüyüp olgunlaştığı toplumla da sıkı bağları vardır. Yurtdışında yaşadığı dönemde kendisini, bir arada olduğu Türklerle ve ülkesinin genel siyasi gündemiyle daha da fazla ilgilenmek durumunda hissetmiştir.

Mehmet Gülyüz sanat hayatı boyunca resimlerinde, heykellerinde ve performans gösterilerinde toplumsal değişimin izlerini ve sorunlarını yansıtan eserler meydana getirmiştir. Gülyüz'ün kullandığı teknik, eserindeki konu ile birlikte rahatsızlığını iletmek için kullandığı bir araçtır. Toplum içindeki sınıfsal göstergeler, kadın istismarı, doğa tahribatı, siyaset, kişilik bozuklukları, cinsellik, hayvan hakları gibi konular eserlerine konu olan başlıklar olarak göze çarpmaktadır. Sanatçı, bu konulardaki rahatsızlıklarını farklı dönemlerde yapmış olduğu eserleri ile Türkiye'deki sosyolojik olayları çarpıcı şekilde yansıtmıştır.

Bu çalışmanın kapsamında bahsi geçen Mehmet Gülyüz'ün çalışmaları irdelenmiş ve kişisel uygulamalarında yansıtılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Gülyüz, 70 sonrası, yağlı boya resim.



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Hülya GÜCÜKO
	Number	20145302002
	Department	Art
	Advisor	Doç. Dr Fatih BAŞBUĞ
Thesis Name		The effect of sociological changes in Turkey after 1970 on the color and pattern of Mehmet Güteryüz's pictures.

SUMMARY

Mehmet Güteryüz was born as a Turkish citizen in 1938. As his family adopted Ottoman traditions which belonged to pre-republican Turkey, he was raised to be influenced by the two cultures. The artist was not only influenced by the political, economical changes of the early years of republic but also social and cultural as a result of this sociological changes have been observed from that era to present.

There was a political disturbance in Turkey in 1970. Güteryüz felt intimacy to socio-cultural environment of final stage of Ottoman Empire. However; he has also close ties to the in society in which he grew up. When he lived in abroad he felt the necessity of dealing with the political agenda of his country and the Turks whom he lived together with.

Throughout his art life Mehmet Güteryüz has created works of art which reflect the society's change and problems. The technique which Güteryüz has used I can be regarded as a tool which helps him convey his annoyance and the subject of his works of art. Class discrimination in the society, women abuse, nature destruction, politics, personality disorder, sexuality, animal rights are the subject matters of his work. The artist has reflected sociological events in Turkey and his annoyance about these subjects very strikingly through his works which he created different period.

Within the context of this study, the works of Mehmet Güteryüz has been scrutinized and studied to be influenced by these works on my personal performance.

Keywords: Mehmet Güteryüz, after 70's, oil painting.

KISALTMALAR ve SİMGELER SAYFASI

a.g.e	: Adı Geçen Eser
t.ü.y.b	: Tual Üzerine Yağlı Boya
t.ü.a.b	: Tual Üzerine Akrilik Boya
k.ü.a.b	: Karton Üzerine Akrilik Boya

TABLolar LİSTESİ

Resim- 1 Varka ve Gulsah minyatürü.

Resim- 2 Konstantin, III. Selim Portresi 18.yüzyıl.

Resim- 3 Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Karaca, 1886-87, 135x100cm, t.ü.y.b.

Resim- 4 Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906, 223x117 cm, Pera Müzesi.

Resim- 5 İbrahim Çallı, Türk Topçuları, 191, 180 x 270 cm, t.ü.y.b.

Resim- 6 Yüksel Arslan, Arture 334, 1984, Arture.

Resim- 7 Yüksel Arslan, Arture 188, 1978, 50,5 x 71,5 cm, santralistanbul koleksiyonu.

Resim- 8 Yüksel Arslan, Arture 159, Kapital 4, 1969-1975

Resim- 9 Cihat Burak, Fantastik Şehir, 1962.

Resim- 10 Alaeddin Aksoy, Plataj Hatası, 89 x116 cm, t.ü.y.b.

Resim- 11 Mehmet Güteryüz, Barış, 86x116 cm, t.ü.y.b, 1964, Özel Koleksiyon.

Resim- 12 Mehmet Güteryüz, Kafkas Tebeşir Dairesi Resmi,130x89 cm, t.ü.y.b, 1964.

Resim- 13 Mehmet Güteryüz, Sende Vur, 130x90 cm, t.ü.y.b, 1965.

Resim- 14 Francis Bacon, Painting(1946), t.ü.y.b, Moma.

Resim- 15 Mehmet Güteryüz, Aile, 80x100 cm, 1974, t.ü.y.b, T.C. Merkez bankası Koleksiyonu.

Resim- 16 Mehmet Güteryüz, Kuzu Çıplak, 71x81 cm, 1969,t.ü.y.b, Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Resim-17 Mehmet Güteryüz, Abazan, 100x70 cm, 1967.

Resim- 18 Mehmet Güteryüz, Sende Vur, 130x90 cm, t.ü.y.b, 1965.

Resim- 19 Mehmet Güteryüz, Doğada Üç Figür, 1965, 88x115 cm, t.ü.y.b. Sanatçı Koleksiyonu.

Resim- 20 Mehmet Güteryüz, Dansör, 1965,73x60cm, t.ü.y.b. Sanatçı Koleksiyonu.

- Resim- 21** Mehmet Gülerüz, Dansöz Resmi, 1967, 82x71 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 22** Mehmet Gülerüz, Tutku Resmi, 1967, 71x82 cm, t.ü.y.b, Sanatçı Koleksiyonu.
- Resim-23** Mehmet Gülerüz, Manav, Mezuniyet Konkuru, 1966, 118x93 cm
- Resim-24** Mehmet Gülerüz, Çadır Tiyatrosu, 1968, 150 x 150 cm.
- Resim-25** Mehmet Gülerüz, Otobüs Biletçisi, 1970, 96x130 cm.
- Resim-26** Mehmet Gülerüz, Salıncak, Performans, 1971, Ballançoir, Paris.
- Resim-27** Mehmet Gülerüz, General Serisi: İşkenceci, 1973, 160 x170 x140 cm, Kağıt Hamuru Karışık Teknik, Salon de Mai, Paris.
- Resim-28** Mehmet Gülerüz, Bekleyiş, (Carol'un Babası) 100x90 cm, 1974,t.ü.y.b.
- Resim-29** Mehmet Gülerüz, İş Ağacı, 1974, 80x100 cm, t.ü.y.b.
- Resim-30** Mehmet Gülerüz, Aile, 1968, 92x105 cm, t.ü.y.b, Bala Hodo Koleksiyonu.
- Resim-31** Mehmet Gülerüz, Aile, 1976, 90x100 cm. t.ü.y.b.
- Resim-32** Mehmet Gülerüz, Kadın, Adam ve Köpek, 1976, 65x74 cm, t.ü.y.b
- Resim- 33** Mehmet Gülerüz, Maymunlar II, 1975, 90x100 cm.
- Resim- 34** Mehmet Gülerüz, Ölçüm Serisi, 1977, 80x90 cm, t.ü.y.b, Özek Koleksiyon.
- Resim- 35** Mehmet Gülerüz, President's Grooming, 1978, 53 x 65 cm.
- Resim- 36** Mehmet Gülerüz, Kendimi Koruyorum, 110x90cm, t.ü.y.b.
- Resim- 37** Mehmet Gülerüz, Korku, 1979, 90x134 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 38** Mehmet Gülerüz, Plajda Halterci, 1988, 162 x130 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 39** Mehmet Gülerüz, Sevgiden Nefret Doğar-Köpek Sevgisi, 1978, 70x60 cm.
- Resim- 40** Mehmet Gülerüz, Uzanan Kadın ve Köpekleri, 1980, 153x162 cm, k.ü.y.b.
- Resim- 41** Mehmet Gülerüz: Mehmet Gülerüz, Bala, 1983, 60 x 67 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 42** Mehmet Gülerüz, Edip Cansever'in Düşten Portresi, 1983, 50,3 x 69 cm
- Resim- 43** Mehmet Gülerüz, Belki de Mayakovski, 1983, 30 x 43 cm, t.ü.a.b.
- Resim- 44** Mehmet Gülerüz, Mavi Genç 1983, 23 x 30 cm, t.ü.a.b.

- Resim- 45** Mehmet Güteryüz, Bir Pazar Sabahı Birden, 1985, 100x90 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 46** Mehmet Güteryüz, Kıskanç, 1986, 162 x 130 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 47** Mehmet Güteryüz, Yüzüyordu ki Birden, 1985, 100x100 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 48** Mehmet Güteryüz, Karşılaşma, 1985, 162 x130 cm. t.ü.y.b.
- Resim- 49** Mehmet Güteryüz, Kaplan Adamın Karısı, 1986, 130x162 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 50** Mehmet Güteryüz, Su Serisi III, 1987, 260x260 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 51** Mehmet Güteryüz, Su Serisi IV, 1987, 260 x 260 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 52** Mehmet Güteryüz, Bala'ya, 1988, 130x162 cm,t.ü.y.b.
- Resim- 53** Mehmet Güteryüz, Sandalda II, 1988, 130 x 162 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 54** Mehmet Güteryüz, Karşı Rüzgar Serisi I, 1991, 350 x 325 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 55** Mehmet Güteryüz, Karşı Rüzgar Serisi VI, 350 x325 cm, 1991, 350x325 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 56** Mehmet Güteryüz, Mostar, 1995, 200x180 cm, t.ü.y.b.
- Şekil- 57** Mostar (1992-1995 tarihinden görüntü).
- Resim- 58** Mehmet Güteryüz, Bosna Iğman Dağı I, 1995 130 X 97 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 59** Mehmet Güteryüz, Bosna Iğman Dağı II, 1995 146x97 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 60** Mehmet Güteryüz, Kuaför, 1996, 60 x 60 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 61** Mehmet Güteryüz, Tanı, 2005, kağıt üzerine akrilik 260 x 219,5 cm.
- Resim- 62** Mehmet Güteryüz, Kovboylar, 2006, 100 x 81 cm, t.ü.y.b.
- Resim- 63** Mehmet Güteryüz, Yarış Arabası 2007, 375x210x190 cm polyester, karışık teknik.
- Resim- 64** Mehmet Güteryüz, Yarış Arabası 2007, 375x210x190 cm, polyester, karışık teknik

Şekiller Listesi

Şekil- 1 Almanya'ya giden işçilerin ölçümü fotoğrafı

Şekil- 2 1932-Ankara-Halkevi-Kütüphanesi.

Şekil- 3 Köy enstitüleri, 1940.

GİRİŞ

Binlerce yıllık geçmişi olan Türk toplumu yaşadığı tüm zamanlarda sanatsal ürünler ortaya koymuş ve günümüze kültürümüzü oluşturacak şekilde miras bırakmışlardır. Kaya resimleri, halılar, minyatür, binlerce yıllık mirasın birkaçıdır.

Yağlıboya resim sanatı, yabancı ressamın padişah portreleriyle kültürümüze girmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyit gibi sanatçılarla, Türkler yağlıboya resim icrasına başlamışlardır. Batı sanatı olarak kabul edilen resim, öncüllerinin ardından gelen değerli sanatçımız Osman Hamdi ve niceleri sayesinde kültürümüzün önemli bir parçası olmuştur. Yağlıboya resim, geçen bir buçuk asırdan biraz fazla süre içinde, özgünleşmiş ve kültürümüzün sosyal, politik, birçok göstergelerini özümsemiştir.

Mehmet Güteryüz, İmparatorluktan Cumhuriyet rejimine geçmiş ülke toplumundaki sosyolojik değişimlerin etkisi altında yetişkinliğe erişmiştir. Her zaman bünyesinde Osmanlı kültürünün etkilerini hissetmiş, bir taraftan da yaşadığı topluma ait bir sanatçı olarak ülke içindeki toplumsal değişimleri ve bu değişimlerin getirmiş olduğu sorunları eserlerinde konu etmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın ekonomik, siyasal olumsuzlukları üzerinden attığı ve teknolojik olarak ciddi atılımlar yaptığı dönemlere isabet eden 1970 ve sonrası, Türkiye cumhuriyetinde meydana gelen siyasi rejim değişiklikleri Türk toplumu üzerine farklı etkiler meydana getirmiştir. Sanatçıların toplumun durumunu entelektüel süzgeçlerinden geçirip özümseyerek eserlerine yansıtması açısından, bu farklı etkilerin eserler üzerindeki değişimlerinin ortaya konması son derece önemlidir.

1970 ve sonrası Türkiye'deki toplumsal değişimlerin ressam Mehmet Güteryüz'ün eserlerindeki etkilerinin araştırılması, sanatçının ülke toplumunu sanatsal olarak nasıl değerlendirdiğini ve eserlerine ne şekilde yansıttığı ortaya konmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM: 1970-1980 Dönemi Sosyal ve Siyasal Yapı

1970 dönemine doğrudan bir giriş yapmadan önce tek partili dönemden kısaca bahsetmekte fayda vardır. Çünkü bu süreçteki bütün değişimler tek partili dönemdeki çalkantılar ve zemininde oluşan değişiklikler üzerine kurulmuştur.

1.1. 1970 Öncesi Cumhuriyet Dönemi Türkiyesi'nde Sosyal ve Siyasal Yapı

1.1.1. Birinci Dönem Büyük Millet Meclisi

Türk Milleti, parlamenter sistemle ilk kez 1876 Anayasası ile tanışmış ve 1877'de bu sistem fiilen uygulanmaya başlamıştır. O dönemde Osmanlı Parlamentosu Meclis-i Ayan ve Meclis-i Mebusan'dan oluşuyordu. Meclis-i Mebusan'ı halk, Meclis-i Ayan'ı padişah seçiyordu. Meclis-i Mebusan 6 dönem toplanabildi. Meclis toplandıktan sonra hep şu tartışmalar yaşandı: Acaba meclis mi daha üstündür yoksa padişah mı? İrade-i Milliye mi, İrade-i Saniye mi? Uygulamalara bakıldığı zaman görülür ki padişah daha üstündür. Padişahın bu üstün vasfı meclislerin kapatılmasına neden olmuştur (Akyıldız, 2002: 289).

Ankara'da meclisin açılışından önceki günlerde, meclisin niteliği konusundaki, tartışmalarda da Mustafa Kemal'in bu konulardaki duyarlılığını gözlemek mümkündür (Ateş,1980: 170).

Atatürk Amerika ve Avrupa'daki sistemleri inceledikten sonra Tevhid-i Kuvva sistemini kabul etti. Bu, Büyük Millet Meclisi'nin bütün kuvvetleri nefsinde toplaması idi. "Hâkimiyet Kayıtsız Şartsız Milletindir" esası kabul edildiğinden Milli Hâkimiyet'in tam olarak yalnız Tevhid-i Kuvva esasında toplandığına inanıldı. Tevhid-i Kuvva sisteminde halk tarafından mebuslar seçildikten sonra mecliste toplanan mebuslar aralarından birini cumhurbaşkanı; seçilen cumhurbaşkanı da mebuslar arasından başvekili seçerdi (Şenol, 2016: 59).

Birinci Dönem Büyük Millet Meclisi'ndeki 390 mebusun 312'si yeni seçilmiş olanlar, 78'ide İstanbul Meclis-i Mebusan'ından kaçıp Ankara'ya gelenlerdir. Ölen veya istifa edenleri hariç sayarsak, Ankara'da toplanan mebus sayısı 381'i buluyordu. Bu miktardan 115 tanesi çeşitli memuriyetten, 61 tanesi başı sarıklı hoca, 51 tanesi subay, 46 tanesi çiftçi, 37 tanesi tüccar, 29 tanesi avukat, 15 tanesi şeyh, 6 tanesi gazeteci, 5 tanesi ağa, 5 tanesi aşiret reisi, 2 tanesi mühendis idi (Karaibrahimoğlu, 1968: 47).

23 Nisan 1923 tarihi, Türkiye milli kurtuluş hareketinin, kendi devletini kurduğu tarihtir. Bu tarihte milli mücadele, artık bir halk hareketi olmaktan çıkmış bir halk devletinin ekseni etrafında gelişmeye başlamıştır. Bu eksen Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti'dir ve yarınki bağımsız Türkiye Cumhuriyeti, bu halk devletinin tekamülü olarak, tabi temeline oturacaktır (Aydemir, 1992: 227).

24 Nisan 1920'de toplanan Meclis, Mustafa Kemal Paşa'yı 110 rey ile Reis-i Evvel, Celalettin Arif Bey'i 109 rey ile Reis-i Sani seçmiştir (Şenol, 2016: 46).

1.1.2. 1970 Öncesi Siyasete Bakış

Mart 1925'te Tahrir-i Sükûn Kanunu ilan edildi. Cumhuriyet Halk Fırkası her bakımdan bir iktidar tekeli kurdu ve 1931'deki parti kongresinde Türkiye'nin siyasal sistemi tek parti sistemi olarak resmen ilan edildi. 1930'daki "itaatkâr" bir muhalefet partisi denemesi bir yana bırakılırsa, II. Dünya Savaşı sonrasına kadar Türkiye'de hiçbir yasal muhalefet topluluğu faaliyet göstermemiştir (Zürcher, 2016: 261).

1946 yılına yani çok partili döneme geçinceye kadar Cumhuriyet Halk Partisi dışında ne bir siyasi parti nede sınıfsal sendikaların oluşumu ihtimali yoktu.

"Çok genel bir anlamda, II. Dünya Savaşı'nda mihver güçlerinin yenilgisi kendi içinde demokratik değerlerin bir zaferiydi. Çoğulcu, kapitalist bir demokrasi olan Amerika Birleşik Devletleri, savaştan egemen dünya gücü olarak çıkmış ve onun sunduğu örnek bütün dünya ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de birçoklarını etkilemişti. Nisan

1945'te Türkiye, San Francisco Konferansı'na kurucu üye olarak katılıp Birleşmiş Milletler antlaşmasını imzalayarak demokratik idealler için kesin söz vermiş oldu" (Zürcher, 2016: 306).

II. Dünya Savaşı yılları bütün toplumlar açısından gerileme yıllarıdır. Savaşın getirdiği bu olağanüstü ortamda dengesiz (haksız) kazanç sağlayanlar olmuştur veya bazı kesimler zarar görmüştür. Bu süreçte oluşan bu koşullar Türkiye'yi de belli değişiklik yapmaya zorlamıştır.

1946'de çok partili hayata geçişin ardından, 1950'de bir iktidar değişimi gerçekleşmiştir. 1950'ye kadar Cumhuriyet Halk Partisi ile çok partili dönem devam eder. Akabinde Demokrat Parti rekabeti söz konusu olur. Demokrat Parti diğer toplumsal kesimler ve işçi kesimi tarafından hiçbir çaba sarf etmeden benimsenir. 1950'de iktidar değişir ve Demokrat Parti iktidar olur.

"Tarihçiler, Demokrat Parti'nin Mayıs 1950'deki ezici seçim zaferinin, modern Türk siyasi tarihinde bir dönüm noktası oluşturduğu konusunda uzlaşmışlardır. Hem Demokrat Partinin (CHP'nin 68 sandalyesine karşılık 408 sandalye ile) ezici bir çoğunluğa sahip olduğu yeni meclisin ve hem de yeni hükümetin niteliği eskisinden çok farklı idi. DP milletvekillerinin toplumsal özelliklerine bakıldığında, Kemalist dönemdekilerden ayrılan birtakım farklılıklar göze çarpar. DP milletvekilleri ortalama olarak daha geçti, seçim bölgeleriyle çok daha köklü ilişkilere sahiptiler, üniversite eğitim görmüş daha az, ticaret veya hukuk formasyonuna olan çok daha fazlaydı. CHP ile olan en çarpıcı farklılık, bürokratik veya askeri formasyona sahip neredeyse hiç milletvekilleri olmamastıydı. Türkiye seçkinlerinin hayli farklı bir kesiminin iktidara gelmiş olduğu açıktı" (Zürcher, 2016: 323).

Demokrat Parti ilk beş on yıl esnek ve hoşgörülü bir politika sergiler. Zaman içerisinde Demokrat Parti'nin tutumları değişime uğrar. Hatta üniversiteler, basın, yargı organları gibi kendisine muhalif olan bütün toplumsal örgütlerin sesini kısalmaya çalışır. Aynı şekilde işçi hareketlerinin ve işçi sendikalarının da etkisini azaltmak adına bazı kısıtlamalar getirmiştir. Bu kısıtlamaların yanı sıra 1950'li yıllardaki işçi kesiminde 1930 ve 1940'lı yıllara göre birçok olumlu düzenlemeler de yapılmıştır.

“Türk halkı 27 Mayıs 1960 sabahı saat üçte askeri bir darbe olduğunu radyodan Albay Alparlan Türkeş tarafından okunan bildiriyle öğrendi. Bildiri, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin “kardeş kavgasına meydan vermemek” ve “demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak” maksadıyla ülke yönetimine el koyduğunu duyuruyordu. Bildiri darbenin yansızlığını önemle vurgulamaktaydı” (a.g.e: 351).

“27 Mayıs 1960 askeri darbesi Türk Silahlı Kuvvetleri'nin hiyerarşik yapısının dışından yapılan ilk ve son başarılı askeri müdahalesiydi. Daha sonra iki askeri müdahale(12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980) oldu. Ancak, bunlar küçük rütbeli subayları uzakta tutan Yüksek Komuta Kademesi'nin eseri idi. Bu önemli değişimin nedeni, Yüksek Komuta Kademesi'nin 1960'tan sonra kendisi için belirlediği ve Türk Silahlı Kuvvetleri'nin karakterini dönüştüren yeni roldü” (Ahmad, 2016: 147).

“1960 yılında Milli Birlik Komitesinin ülke yönetimine müdahalesi, ardından çıkarılan 1961 anayasası, dönemin aydınlarına öğrencilerine ve işçilerine birlikte siyaset yapma olanağı sağlamıştır. Bu gelişme Türk siyasi tarihindeki göreceli bir özgürlük ortamı olarak değerlendirilmiştir” (Özdemir, 2000: 228).

60'lı yılların ikinci yarısına değin yaratılan özgürlükçü ortam, siyasi dengelerin sol ağırlıklı değişmesiyle yeni bir yönelim kazanmıştır. 1968'de Amerika'nın Vietnam savaşı ve buna yönelik ABD halkı ve Avrupa'dan gelen protestolar, yine 1968'de Fransa'da başlayan işçi ve öğrenci hareketleri, Türkiye'de 1968-1970 yılları arasındaki öğrenci olaylarının ve işçi hareketlerinin artmasına yol açmıştır ve bu olaylar; siyasi, ekonomik ve toplumsal alanda da bunalımlı bir dönemin başlangıcına işaret etmiştir (Toprak, 2002: 188-189).

Paris'te 'Mayıs 68' ayaklanması olarak anılan ve 1970'lerin başına kadar süren '1968 Gençlik Hareketi' , Batı Avrupa, Kuzey Amerika, Latin Amerika, Ortadoğu, kimi Asya ülkeleri ile bazı Doğu Bloğu ülkelerini üzerinde etki oluşturmuştur. ABD'de ekonomik ve toplumsal bunalım sarsıntısına bağlı olarak öğrenci, işçi ve siyahların isyanını; İtalya'da 'Kızıl Yıllar' adıyla anılan grevleri, köylü, işçi ayaklanmasını; Almanya'daki öğrenci hareketlerini; İngiltere'de boykotlara ve sokak olaylarına yol açan çatışmaları ifade etmiştir (Belge, 2002: 810).

Dünya’da yaşanan bu hareketlilik, Türkiye’de önceki yıllarda başlamış olan öğrenci derneklerine bağlı olaylara hız kazandırmıştır. 1967’de ABD’nin 6. Filo’sunun İstanbul’a gelişini protesto eden ve özel yüksekokulların devletleştirilmesi isteğiyle İstanbul’dan Ankara’ya yürüyen öğrenciler 1968 yılının Mayıs ve Haziran aylarında birçok üniversitede boykot ve işgal eylemi gerçekleştirmişlerdir. Amerikan 6. Filo’nun İstanbul’a gelmesiyle yeniden hareketlenen gençlik, genel anlamda emperyalizme, özelde ABD politikalarına karşı sürdürdükleri eylemlerini, ülke sorunlarının çözümlenmesi yönündeki isteklerle birleştirmiş, bu taleplerini üniversitelerde çeşitli biçimlerde dile getirmişlerdir (Toprak, 2002: 190-192).

60’lı yılların başlarında üniversitelerde Türkiye Milli Talebe Federasyonu, Milli Türk Talebe Birliği ve Türkiye Milli Gençlik Teşkilat gibi oluşumlar başladıktan sonraki süreçte 1965’te Türkiye İşçi Partisi’ne bağlı olarak kurulan Fikir Kulüpleri Federasyonu, 1969’daki yönetim değişikliğinin ardından Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (Dev-Genç) adını almıştır. Bu oluşumlar sonucunda öğrenci hareketinin siyasallaşma süreci başlamıştır (Bakındı, 2001: 27-31).

Bahsi geçen gruplar ve oluşumların yönlendirilmesiyle aşırı uçlarda odaklaşan gençlik hareketleri, 1970’li yılların başından itibaren banka soygunları, adam kaçırmaya gibi eylemleri de içeren silahlı saldırılara ve propagandaya dönüşmüş, 15-16 Haziran 1970 tarihlerinde, CHP ve AP’nin hazırladığı, sendikaların faaliyetlerini kısıtlayan yasa tasarısının protesto edildiği olaylar, devletle işçiler arasındaki gerilimi arttırmıştır (Zürcher, 2016: 369-373).

Sokakta bu süreç yaşanırken, ülkenin yönetimi de, toplumsal ve ekonomik anlamda herhangi bir varlık gösterememiştir.

III. Demirel Hükümeti (06 Mart 1970-26 Mart 1971), silahlı kuvvetler tarafından toplumsal olaylardan sorumlu tutulmuştur ve ordu, 12 Mart 1971’de bir kez daha yönetime el koymuştur (Ahmad, 2016: 176).

1.1.3. 1970 Öncesi Ülke Ekonomisine Bakış

Türkiye Cumhuriyeti, imparatorluktan az gelişmiş bir ekonomi devralmıştı. On beş milyona yaklaşan nüfusun büyük bir çoğunluğu (%81,6) köylerde yaşıyordu. Tarımın ulusal gelir içindeki payı, ağırlıklı bir yere (%67) sahipti. Buna karşılık sanayinin payı, çok düşük bir oranda (%10) kalmaktaydı. Ülkede tarım, çok geri koşullar ile gerçekleştiriliyor, toprakların ancak %5'i işleniyordu. Toprak sürümünde karasaban, yaygın bir tarım aracıydı. Ülke çapındaki traktör sayısı ise 200 civarındaydı. Uygulanan sanayi, daha çok yiyecek ve giyecek gibi temel ihtiyaçları karşılamaya yönelikti. Batı yöresinde ve daha çokta kıyı kentlerinde kümelenmiş 200 kadar orta ve büyük, Anadolu'da ise 30 bin dolayında küçük sanayi işletmesi vardı (Özsezgin, 1999: 23).

Tarımsal Türkiye'nin asıl sorunu toprak yetersizliği değil, sürekli savaşların ve nüfusun kaybının ağırlaştırdığı iç gücü yetersizliği idi (Ahmad, 2016: 93).

1920'lerde tarım hayatında düzenleme veya devlet tarafından bir düzenlemeye ihtiyaç yoktu.

“1923'te uluslararası ticaret on yıl öncesindeki üçte biriydi. Türk ekonomisindeki en önemli kesim tarımdı ve bu kesim 1923 sonrasında oldukça hızlı şekilde iyileşecekti. Yine de Gayri Safi Milli Hâsıla'nın dünya savaşı öncesindeki seviyelere ulaşması 1930'u bulacaktı” (Zürcher, 2016: 245).

1930'ların Türkiye'sinde 1920'lere göre, sanayileşme çabaları ile geçmiştir. 1930 ve 1940'larda başlayan artan işçi sorunları, çalışma hayatı ile sosyal sorunlarında ortaya çıkmasında önemli bir sebep oluşturmuştur. Tek Parti döneminde sanayileşme büyük ölçüde devlet tarafından yürütülürken, 50'lerle birlikte yeni politikalar doğrultusunda özel teşebbüs gücüne kazanmaya başlamıştır. Sanayileşmenin hızlandığı 60'larda özel teşebbüsün yatırımları daha da artmıştır (Belge, 2002: 846).

“‘Planlı ekonomi’ sürecinin 27 Mayıs 1960 yönetimi tarafından ilk kez başlatılmıştır. Bu nedenle, ekonomide planlı ve eşgüdümlü kalkınma düşüncesi, 1961 Anayasası'nda 129. madde olarak yer almış ve 1960 Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulmasıyla işlev kazanmıştır” (Zürcher, 2016: 385).

“En faal ve en nitelikli işçilerin çoğunun yurtdışına göç etmiş olması, Türk işçi hareketi için engelleyici bir etkendi. Yine de, 1960’lar sadece yerli sanayini doğuşuna değil, ciddi bir işçi hareketinin büyümesine de sahne oldu. 1961 Anayasası Türkiye’nin “sosyal devlet” olduğunu ilan etmişti ve 1960’larda siyasetçiler bu vaadi yerine getirmek ve halk kitlesinin çalışma ve yaşam koşullarını iyileştirmek için gayret gösterdiler. 1965’de, bir refah devletinin gelişmesinde ilk adım olarak Sosyal Sigortalar Kurumu oluşturuldu” (a.g.e: 391-393).

1960’ların sonunda Türkiye ekonomisinin ve toplumun yapısı değişim geçirmiştir. 1960’lardan önce Türkiye ağırlıklı olarak tarımsal bir ülke iken on yılın sonunda güçlü bir özel sanayi sektörü oluşmuştur. Bu durum kırsaldan büyük kentlere göçü tetiklemiştir.

1.1.4. 1970 Öncesi Sosyal Durum

Kurtuluş savaşından sonra;

“Lozan’da bekasını ve bağımsızlığını kazanmış bulunan bu ülkenin durumunu göz önüne getirmek çok zor. Hemen hemen on yıllık sürekli bir savaş durumundan sonra, modern tarihte benzeri olmayan ölçüde nüfusu seyrekleşmiş, yoksullaşmış ve harap olmuştu. Büyük çaplı göç ve ölümler nüfusa etki etmişti. Anadolu halkı arasında ölüm son derece yaygındı. Osmanlı ordusu askerinin çoğunu hep Anadolu köylüsünden toplamıştı ve Kafkasya, Gelibolu, Filistin ve Mezopotamya’daki savaşlardaki büyük insan kaybı (imparatorluğun asker madeni), Anadolu’nun nüfus istatistiklerinde görülür” “Anadolu’daki yüksek ölüm oranına sadece savaş ve vahşetler neden olmamıştı. Savaş altyapı tesislerinin bozulmasına ve tarımda emekçi kılığına neden olmuş buda açlığa, o da genellikle salgın hastalıklara, bilhassa kolera ve tifoya yol açmıştı”(Zürcher,2016: 242-243).

“Ankara Türkiye Cumhuriyeti’nin başkenti olarak hızlı bir gelişme kaydetti. 1927’de nüfusu 74 bin olmuştu. Cumhuriyet’in 10. yıldönümünde Ankara yaklaşık 100 bin kişinin yaşadığı bir kente dönüşmüştü. 1935 nüfus sayımlarına göre kentin nüfusu 123 bindi” (Ahmad, 2016:113).

“Nüfus değişiklikleri, 1923’deki Anadolu’nun, 1913’deki Anadolu’dan kültürel açıdan da tamamıyla farklı bir yer olduğu anlamına geliyordu. Büyük Hristiyan cemaatleri hemen hemen gitmişti (Ermeni Cemaati 65 bine düşmüş ve Rum Cemaati 2 milyondan

12 bine inmişti) ve savaşlar öncesinde %80'i Müslüman olan Anadolu'nun şimdi yaklaşık %98'i Müslümandı. Konuşulan dil açısından yalnızca iki büyük topluluk kalmıştı: Türkler ve Kürtler. Bununla birlikte yarım düzine küçük topluluk bulunuyordu (Rumca, Ermenice ve Süryanice konuşan Hristiyanlar; İspanyolca konuşan Museviler ve Çerkezce, Lazca ve Arapça konuşan Müslümanlar). Kent nüfusu kırsal nüfustan daha fazla azalmıştı. Ülkenin köylüleşmesinin sonucu olarak, savaşlar başlamadan önce kentlerde nüfusun %25'i yaşarken şimdi %18'i yaşamaktaydı” (Zürcher, 2016:244).

1950'li yıllar birçok sosyal bilimci tarafından Türkiye'de önemli bir toplumsal dönüşüm yaşandığı bir dönem olarak ele alınmaktadır. Ekonomide, tarımsal üretimden sanayi üretimine yönelimin ivmelenmesi gözlenmiştir. Aynı zamanda sanayinin hızlanması nedeniyle köyden kente göç başlamıştır. Bu sebepten dolayı Türkiye'de bu tarihten sonra toplumsal ve ekonomik yapıda değişimleri beraberinde getirmiştir.

“1950'lerde kırsal kesimden kasaba ve kentlere kitlesel göç başladı. Bir milyonun üstünde insan torağının terk etti. On yıllık dönemde büyük kentlerin nüfusu her yıl %10 artmıştı. Emek göçü yeni bir olgu değildi. Ancak, göçün biçimi değişmişti, çünkü eskiden göç eden kişiler, söz gelimi yılın bir kısmında Ereğli maden ocaklarında çalıştıkları halde, esas itibarıyla köyde yerleştiler. Oysa şimdi kente sürekli kalmak için göç ediliyor ve köye sırf mevsimlik işler için dönülüyordu. Bunlar, yeni gelişen sanayi kollarında iş bulmak için geliyorlardı. Ne var ki, 1950'lerde bu sanayilerin kapasitesi, hızla artan, ama vasfı olmayan iş gücüne iş temin etmek konusunda yetersiz kalıyordu. Sonuçta, göç edenlerin sadece küçük bir kısmı sanayide sürekli iş buluyor çoğu ise sonunda geçici işçi ya da sokak satıcısı oluyordu. Kentler büyük sayıdaki yeni sakini düzenli şekilde kabul edecek kadar donanımlı değildi ve sonuçta göç edenlerin çoğu kendi başının çaresine bakmak zorunda kalıyor, kent dışındaki kullanılmayan arazilerde kendi evlerini inşa ediyordu. Hızla türeyen bu gecekonduların oluşturduğu uydu kentlerin su, elektrik, yol ve kanalizasyon gibi altyapıları yoktu. Yıllar geçtikçe gecekondu kentlerle bütünleşti” (a.g.e: 330).

“Gecekondulara kimi zaman teneke mahalle deniyorsa da bu tanımlama yanıltıcıdır. Bu evler küçük ve ilkel olmakla beraber, sıradan köy evinden daha büyük ve gelişmişti; genellikle de küçük bir bahçeyle çevrelenmişlerdi. Gecekondu mahalleleri başlangıçta her türlü altyapıdan yoksundu. Kendi derneklerini kuran mahalle sakinleri, yerel siyasetçilerden vaat koparmak için partiler arasındaki seçim öncesi rekabetten oldukça

etkin şekilde yararlanıyorlardı. Bunun sonucunda yavaş yavaş belediyenin elektrik ve su şebekesine, yol sistemine ve –kimi zaman-kanalizasyonuna bağlanıyorlardı” (a.g.e: 388-389).

“ ‘Teneke mahalle’ adlandırmasının yanaltıcı olmasının bir başka sebebi şudur: Batı’nın büyük kentlerindeki teneke mahalle sakinlerinin sıfırı tüketmiş, umutsuz ve çaresiz durumda olup kendilerini toplumun parçası hissetmemelerine karşılık, Türkiye’deki gecekondu semtlerinde yaşayan insanlar, daha üst sınıflara çıkmaya ve toplumla bütünleşmeye istekliydi ve hala da öyledirler. Bir diğer fark da gecekondu topluluklarının toplumsal dokusunun genelde güçlü kalmasıydı. Bu da semt halkının genellikle ülkenin tek bir bölgesinden gelen insanlardan oluşması sayesindeydi” (a.g.e: 389).

“DP döneminde laiklik politikalarının gevşetilmiş olması ve muazzam kentleşme olgusu -kırsal kesim kültürünün daha da hissedilir hale geldiği kentlerin günlük yaşamı içinde-İslam’ı çok daha belirgin hale getirmişti. Türk aydınları o zaman ve sonraları bunu İslam’ın dirilişi olarak algıladılar; aslında, faaliyet gösteren köktendinci topluluklar bulunmasına karşın, İslam’ın dirilişi denen şey yalnızca, halk kitlesinin yaşamaya devam eden geleneksel kültürüydü; eskinin bağımlı sınıfı kendini ifade etme hakkını yeniden ısrarla savunuyordu” (a.g.e: 341)

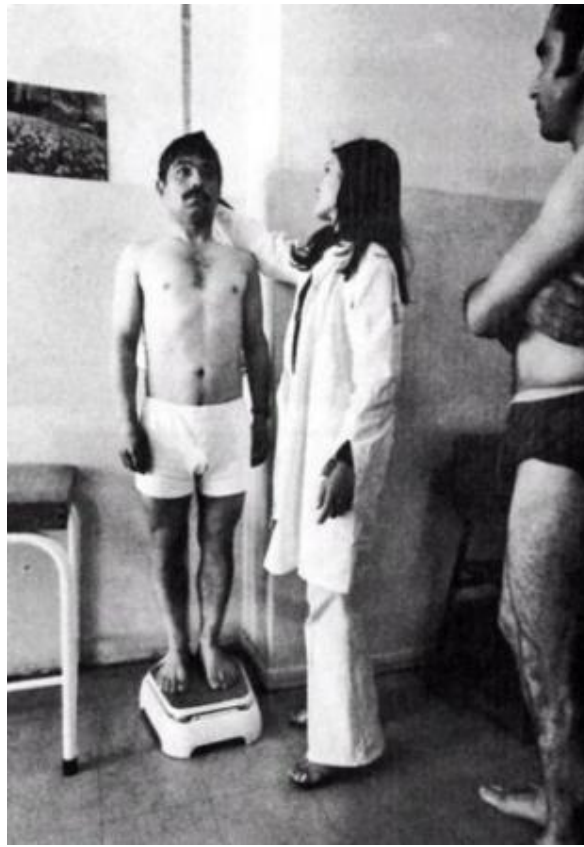
“Farklı siyasal partiler arasındaki didişmeler, çoğu Türk yurttaşının ilgisini çekmiyordu. Onların yaşamlarını etkileyen şeyler başkaydı: Elbette sokaktaki şiddetten etkileniyorlardı, ama 1960’larda ve 1970’lerin başlarında gerçekleşen refah artışından, bunun ardından gelen kıtlıktan ve fiyatların yükselişinden ve bu dönem boyunca süren sanayileşme ve büyük çaplı göçlerden de etkilenmişlerdi. Türkiye’nin hızlı nüfus artışı, tarımdaki fırsat yokluğu ve yeni sanayilerin cazibesi hep birlikte kırsal kesimden büyük kentlere 1950’lerde başlayan akını artırmaktaydı”(a.g.e: 388).

“Kente gitmek için atadan kalma köyünü terk eden birçok insanın ardından yine büyük bir grup, 1960’larda, bu kez çok daha büyük bir macera için köylerini terk etti. Almanya’ya (1957’de) çalışmaya giden ilk Türkler teknik okul mezunlarıydı, ancak 1960’ların başlarından itibaren sürekli artan sayıda Türk işçisi Almanya’ya göç etmeye başladı” (a.g.e: 389).

“II. Dünya Savaşı sonrasında Batı Avrupa’da özellikle de Batı Almanya’da baş gösteren işgücü sıkıntısının ortaya çıkardığı talep üzerine Türkiye bu ülkelere işgücü ihracına başladı. 13 Haziran 1961’de Türkiye ile Batı Almanya arasında işgücü göndermeye ilişkin esasları düzenleyen bir protokol imzalandı. Ankara’da imzalanan protokole göre,

işgücü göndermeye ilişkin her türlü işlem iş ve İşçi Bulma Kurumu kanalıyla yapılacak. Türk işçileri Alman işçilere tanınan tüm haklardan yararlanacak ve hiçbir özel kuruluş Batı Almanya'ya kontratsız işçi gönderemeyecekti. İş ve İşçi Bulma Kurumu, imzalanan bu protokol doğrultusunda Almanya'nın istediği nitelik ve koşullara uygun işçileri seçerek sözleşmeler imzaladı. Almanya'nın Türkiye'de kurduğu işçi bürosuyla yapılan ortaklaşa çalışma sonucu ilk işçi kafilesi 24 Haziran 1961 de Almanya'ya gönderildi. Batı Almanya ile imzalanan protokolü 1964'te Avusturya, Hollanda ve Belçika; 1965'te Fransa, 1967'de İsveç ile imzalanan işgücü gönderme anlaşmaları izledi” (Anonim,1999: 492).

Şekil- 1 Almanya'ya giden işçilerin ölçümü fotoğrafı.



Kaynak: Anonim (1999a): 492. (12.04.2017).

“Emek göçünün Türkiye’de ve özellikle kırsal kesimde birçok değişik etkisi oldu. İnkâr edilemez bir zenginlik pompalaması vardı ve bu kendini yeni ve büyük evlere, traktör ve arabalarla ve (kimi zaman köye elektrik gelmeden önce) alınmış ev aletleri ve araçlarıyla gösteriyordu. Yeni servetin doğuşu, kırsal kesimdeki güç ilişkilerini ve toplumsal düzenleri bozdu. Ayrıca daha maddeci bir yaşam görüşü ve yeni kitle tüketim kalıpları getirdi” (Zürcher, 2016: 391).

1.1.5. 1970 öncesi Kültürel Ortam

“İlk araştırma heyecanının hızını yavaşlatıp, gelişen dış dünya olaylarının da etkisiyle daha çok dışa dönük bir kültür politikası izlenilmeye başlanıldığı 1938 yılına kadar olan dönemin en büyük özelliği, ulusal kültüre yönelik çalışmaların ağır basmasıdır. Bu süre içinde Türk tarihinin kökenine inmek amacıyla çok sayıda araştırma yapılmıştır. Türk kültürü dil, tarih, etnoloji yönünden incelenmiş, Türkiye’de bu tür çalışmalara öncülük eden pek çok kuruluşun temeli atılmış, bugün artık Türk etnolojisinin klasikleri sayılan pek çok eser yine bu dönemde verilmiştir. Macar Türkolog ve Budapeşte Etnografya Müzesi şeflerinden Meszarous’un İstanbul Darülfünun’una gelmesiyle Türk halk edebiyatı ve halk bilimi dersleri de ilk defa üniversite seviyesinde okutulmaya başlanmıştır” (Anonim, 1974: 619).

“Halkın sadece kafasını fethetmek için bile kalbini fethetmekten işe başlamak lazım olduğu zaten malum bir şeydi ve kalbin güzel sanatlarla fethedilebileceği bütün dünya tecrübeleriyle meydanda duruyordu. Kulağın ve gözün yetişmek ve telkin edilmek için en iyi, en tesirli vasıtalar olduğu meydanda idi. Bunlara doğrudan doğruya hitap eden, uluslararası bir dil sayılabilen resim, musiki, mimari ve heykeltıraşlık, bu itibarla en çok üzerinde durmaya değer sanat şubeleri ve telkin unsurları idi” (Bozdoğan, 2005: 110).

1.1.5.1. Türk Halk Bilgisi Derneği

“1 Kasım 1927’de kurulan bu derneğin amacı, o güne kadar kişisel olarak sürdürülen etnografya ve folklor alanındaki dağınık çalışmaları bir dernek örgütünün çerçevesinde toplamak ve bunlara belirli bir yön vermektir. Daha önce müzik etnolojisi alanında başlatılmış araştırma ve toplama hareketlerini de içine alan derneğin ilk adı Anadolu Halk Bilgisi Derneği idi. Merkezi Ankara olan derneğin kurucuları ve ilk yönetim kurulu üyeleri de İshak Refet Işıtman, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu ve İhsan Mavi idi” (Anonim, 1974: 619).

“Her halkevi, önceden belirlenmiş dokuz faaliyet alanının en az üçünde örgütleniyordu. Dil-Tarih-Edebiyat, güzel sanatlar, gösteri sanatları, sporlar, sosyal çalışmalar, meslek eğitimi, kütüphane-neşriyat, müzeler-sergiler ve köy çalışmaları. Siyasi ve ideolojik işlevleri ne olursa olsun, Halkevlerinin ilerici bir rol oynamış olduğu bu faaliyetlerden anlaşılmaktadır” (Bozdoğan, 2015: 110).

Şekil- 2 1932-Ankara-Halkevi-Kütüphanesi.



Kaynak: <http://tariheelat.blogspot.com.tr/2015/02/aydin-halkevi.html> . (12.04.2017).

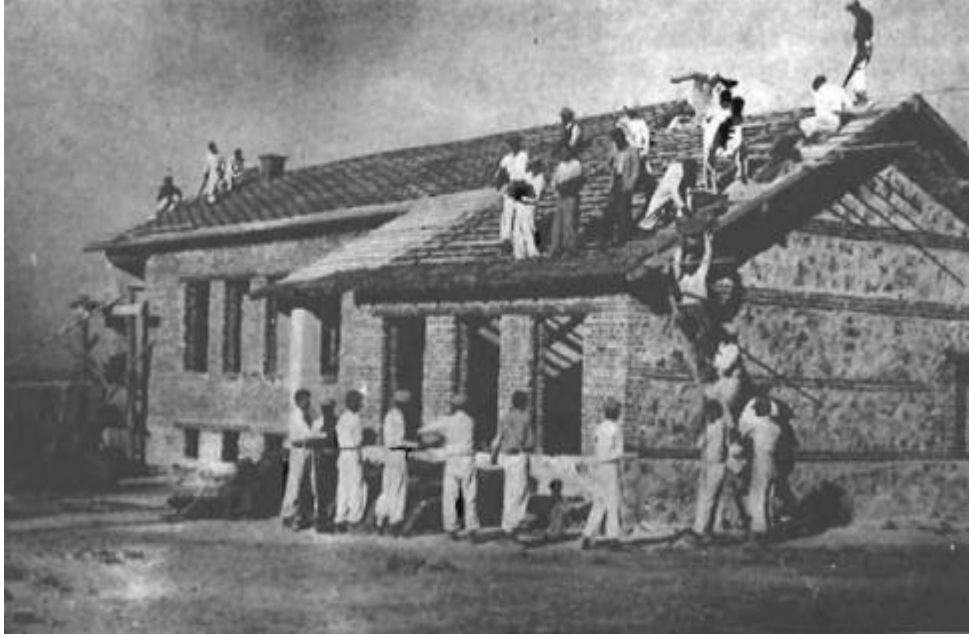
1.1.5.2. Köy Enstitüleri

“Hükümet 1940 yılında Köy Enstitüleri’ni kurarak yeni önlemler alma yoluna gitmiştir. Sayıları 21’i bulan Köy Enstitüleri, kısa zamanda köy çocuklarına okuma-yazma öğretecek, köylere modern tarım tekniği getirecek bir kadronun yetiştirilmesi görevini yüklenmiştir. Enstitülerde pedagojik eğitim, tarım ve meslek eğitimiyle birlikte yürütülüyormuş. 1952’de sayıları 20000’i bulan mezunların özellikle Anadolu’ya özgü yaşam koşulları açısından bu önlem yerindeymiş. Latin harflerinin alınmasından sonra bu önlemler, kültür devriminin sürdürülmesini sağlayabilecek olan ilk ciddi atılımlar olmuştur” (Steinhaus, 1999: 37).

“Köy Enstitüleri, köylere öğretmen ve sağlık personeli yetiştirmek için 1940 yılında kurulan, yalnız köylerden öğrenci alan ve iş eğitimi ilkelerine göre çalışan yatılı eğitim kurumlarıydı. Bu kurumlar dışarıdan kopya edilmemiş, Türkiye’nin gerçeğinden doğmuştu. Türkiye’de irili ufaklı 40000 köy vardı. Cumhuriyet’in onuncu yılında bile bunların ancak 5000’inde okul bulunuyordu. Çoğu üç sınıflı olan bu okullarda çalışan öğretmenlerin sayısı 6786, okuyan öğrenci sayısı 313000 idi. Fakat sorun sadece öğretmen yetiştirmek ile çözülmezdi. Yeteri kadar okul yapılması, bu okulların ders araçlarıyla donatılması, zorunlu öğrenim çağındaki çocukların okula devamının sağlanması, okullarda çağdaş eğitim ilkelerinin uygulanması, öğretmenlerin maddi ve manevi refaha kavuşturulması gibi ana sorunların da çözüme bağlanması gerekiyordu.

Ordu’da çavuş veya onbaşı olmuş okur-yazar olmuş köylülerden yararlanma yoluna gidildi. 6 aylık bir kurstan geçirilen okur-yazar köylülere eğitmen, bunların çalıştıkları okullara da eğitmenli okul adı verildi. 10 yıl içinde (1937-1947) eğitmenlerin ve eğitmenli okulların sayısı 6533’ü, okullarda okuyan öğrenci sayısı 214000’i buldu” (Anonim,1973: 962-963).

Şekil- 3 Köy enstitüleri, 1940.



Kaynak: <http://listelist.com/aydinlanma-atilimi-koy-enstituleri> . (12.04.2017).

“Köy Enstitülerinin eğitim fikirlerini ele alırsak; bunlardan ilki, öğretimle eğitimin ayrılmazlığı ilkesiydi. Köy Enstitüleri öğretmenin eğitmen olmasını, bir çeşit inkılap misyonerliği, Cumhuriyet imamlığı yapmasını istiyordu. Buna bağlı ikinci bir fikir, öğretim ve eğitimin işle birleştirilmesi, bilginin hayat savaşı içinde kazandırılması fikriydi. Köy Enstitüsü kurucularının bir başka ilkesi de, her türlü eğitim ve öğretim işine, çevrenin en kötü şartları içinde başlamaktı. Sulak, uğrak, yumuşak yerlerden özellikle kaçınıp enstitüleri en olmayacak yerlerde kuruyorlardı. Böylece iş ve masraf artıyor, zaman kaybediliyor ama öğrencinin gideceği yeri yadırgamaması, her çeşit zorluğu yenmeğe alışması gibi paha biçilmez bir insani değeri, bir öncülük gücü kazanılmış oluyordu. Üstelik okul, hazıra konan, verilenlerle yetinen bir kurum olmaktan çıkıp yaratıcı, yeşertici bir çehre kazanıyordu. Köy Enstitülerinin en fazla yadırganmış, çatılmış olan kaba sabalığı, ter kokusu, toz toprağı arkasında işte bu cömert, bu asil düşünce saklıydı” (Eyüboğlu, 1999: 22-24).

1.2. 1970 – 1980 Dönemi Türkiye’deki Sosyal ve Siyasal Yapı

1.2.1. 1970-1980 Dönemi Siyasete Bakış

“1970-1980 yılları arasındaki on yıllık dönem, ülke yönetiminin sürekli el değiştirdiği, siyasi iktidarsızlığın egemen olduğu bir sürece işaret etmektedir. 1971 askeri müdahalesini takip eden sürede ve özellikle 70’lerin sonlarına doğru siyasal şiddet içinden çıkılmaz bir boyuta ulaşmış, sürekli değişen iktidarlar, çoklu hükümetler, üniversite yurtlarında odaklaşan radikal “sol” ve “komando” olarak adlandırılan “sağ” grupların eylemleri ve bunlara uygulanan karşı şiddet, İsrail Başkonsolosu’nun öldürülmesi, Ermeni terörü, Kıbrıs Harekâtı gibi olaylar gerilimli, bunalımlı ve karmaşık bir döneme sebebiyet vermektedir. 1970’li yılları belirleyen önemli siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal gelişmeler, 12 Mart 1971’de ordunun yönetime el koymasıyla başlayan, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesiyle noktalan bir süreci kapsar. 1970’li yıllarda siyasal gelişmeler, Türk siyaset tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak bilinen 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ile yakından ilişkilidir. Müdahaleye neden olan olaylar, 14 Mayıs 1950 tarihinde tek başına iktidar olan Demokrat Parti’nin hedefledikleri reformları gerçekleştirme konusundaki tutumundan kaynaklanmıştır” (Kongar, 2003:148).

12 Mart 1971 askeri müdahalesiyle başlayan süreçte, iki yıl boyunca her türlü faaliyet baskı altına alınmış. Her türlü örgütlenme, toplantı ve seminerler yasaklanmış, sendikalar, basın, radyo ve televizyon, üniversiteler, Devlet Konseyi, Anayasa Mahkemesi, Meclis, Senato ve Yargıtay gibi devletin çeşitli kurumlarını etkilemiştir (Ahmad, 2016: 181).

19 Mart 1971’de Nihat Erim kabinesi, Anayasanın liberal içeriğini ortadan kaldıracak bazı anayasa değişiklikleri önermiştir. Anayasanın 11. maddesinde belirtilen temel hak ve özgürlükleri yasayla sınırlama fırsatı yaratılmıştır: Üniversitelerin, radyo ve televizyonun özerkliği sona erdirilmiş ayrıca basın özgürlüğü ve Anayasa Mahkemesi’nin yetkileri sınırlandırılmıştır (Zürcher,2016: 375-376).

Yasa ve düzenin sağlanmasında için yapılan ilk uygulama on bir ilde sıkıyönetimin ilan edilmesi olmuştur ayrıca birçok aydın kesim gözaltına alınmıştır (Kongar, 2003: 176).

Müdahaleyi gerçekleştiren yeni yönetim, ‘yasa ve düzeninin yeniden kurulmasına’ öncelik verirken, üniversitelerde ve kentlerde uygulanan şiddetten sorumlu tuttuğu gençlik örgütlerinin kapatılmasını gündeme getirmiştir (Ahmad, 2016: 177).

Siyasi çeşitliliği oluşturan partiler arasında Adalet Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi, Milli Selamet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi öne çıkmış, Demokrat Parti’nin bir devamı niteliğindeki AP ”sağ”ı, CHP “sol”u, MSP Milli Görüş” ideolojisini, MHP ise “Milliyetçi-İslami” söylemleri temsil etmiştir. CHP’den ayrılanların Güven Partisi’ne (1973) katılmasıyla adını alan, “Atatürkçü” düşünceyi ilke edinen bir partidir (Akşin, 2002: 2042).

Erim hükümetleri döneminde, İsrail başkonsolosu Efraim Elrom’un öldürülmesi üzerine “sola” karşı tepki artmıştır. 6 Mayıs 1972 tarihinde gençlik hareketinin lideri, Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu’nun yetkilisi Deniz Gezmiş’in, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan ile birlikte idam edilmesi geniş yankılar uyandırmıştır (Toprak, 2002: 295, Zürcher, 2016: 375).

Bu saldırılar bireysel bir intikam eylemi gibi görünmekteydi. Ancak 1975’de Beyrut’ta “Ermenistan’ın Kurtuluşu için Ermeni Gizli Ordusu” (asala) kuruldu. Kurucusu, 28 yaşındaki Bedros Ohannesyan idi; Musul’luydu ve “Agop Agopyan” takma adını kullanıyordu. Sonraki on yıl içinde ASALA dünyanın çeşitli yerlerinde 30’un üzerinde Türk diplomatını katletmiş ve birçoğuna da zarar vermiştir (Zürcher, 2016: 398).

Öte yandan, ABD’nin ülke üzerindeki baskısı tarım stratejisinde dahi gücünü hissettirmeye başladığı bir dönem olmuş, haşhaş ekiminin yasaklanmasına yönelik talebi “içişlerine müdahale” olarak değerlendirilmiştir. Erim Hükümeti döneminde yasaklanan haşhaş ekimine, 1974 yılında kurulan I. Ecevit Hükümeti tarafından kontrollü olmak koşuluyla yeniden izin verilmiştir (Toprak, 2002: 270).

Türk dış politikası, 1974-1977 yılları arasında Kıbrıs Krizi, ABD’nin ambargo uygulaması, Ermeni Terörü gibi sebeplerden dolayı sıkıntılı bir süreçten geçmiştir. 1978-1979 yılları arasındaki dönem ise Kıbrıs sorununa çözüm arayışları, Amerika

ve Avrupa Ekonomi Topluluğu ile ilişkiler, Sovyetler Birliği ile yakınlaşma ve Ortadoğu'yu kazanma çabaları ile geçmiştir (Gerger, 2002: 547-548).

Temmuz 1974'de gerçekleştirilen 'Barış Harekâtı' , alınan pozitif sonuçlar nedeniyle, iç siyaset ortamında Ecevit'in başında olduğu CHP'ye ve MSP'li hükümete güven kazandırmıştır. İlk harekâtın sonrasında Rum kesiminin uzlaşmaya yanaşmaması nedeniyle ikinci "Barış Harekâtı" Ağustos ayında gerçekleştirilmiştir. Dünya kamuoyu ilk harekâtı, Türkiye'nin meşru müdahalesi olarak görürken, ikincisini adayı işgal etme girişimi olarak değerlendirmiş, özellikle Sovyetler Birliği, İngiltere ve ABD'den gelen tepkiler sonucu, İngiltere adaya askeri güç gönderirken, ABD silah ambargosu uygulamaya başlamıştır. Kıbrıs harekâtı ülke ekonomisine olumsuz yönde etki etmiş, müdahalenin dış devletlerin ambargo uygulamaları gibi sebeplerden dolayı dört buçuk milyarlık bir bütçe açığı meydana getirmiş olduğu yönündeki eleştiriler gündeme gelmiştir (Keyder, 2002: 1072).

Kıbrıs harekâtının ardından erken seçimle tek başına iktidara gelmeyi hedefleyen Ecevit, 18 Eylül'de istifa etti. Fakat hükümetten çekilen CHP beklediği sonucu alamamıştır (Ahmad, 2016: 196).

11 Aralık 1977'de yapılan yerel seçimlerin ardından yine birinci parti olarak çıkan ve AP, CGP ve DP'den ayrılan on bir milletvekiliyle yeterli çoğunluğa ulaşan CHP, III. Ecevit Hükümeti'ni (11'ler Hükümeti) kurmuş, 12 Kasım 1979'a kadar iktidarda kalmıştır. Bu süre içinde siyasal baskı şiddeti yükselmiş, Abdi İpekçi, Bedrettin Cömert, Server Tanilli, Cavit Orhan Tütengil, Doğan Öz gibi gazeteci, bilim adamı, akademisyen ve tanınmış aydın kesimden insanlar saldırıya uğramaya, öldürülmeye başlamıştır (a.g.e: 201-204).

1.2.2. 1970-1980 Dönemi Ekonomi

70'lerin ekonomisi, siyasi iktidar ortamının belirlediği koşullar çerçevesinde biçimlenmiştir. Petrol krizi, hızlı enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi anlayışını etkileyen gelişmeler arasındadır. 1970'lerin başlarında olumlu yönde gelişme gösteren ekonomik durum, 1974'ten itibaren ters yönde hız kazanmaya başlamıştır. Ayrıca bu olumsuzluklara karşın imalat sanayinde ve özel banka sayılarında önemli gelişmeler olmuştur. Ayrıca 1970'li yıllarda sermaye ithalini kolaylaştırıcı özelliğindeki serbestleştirme hareketi, işçiler, müteahhitler ve bankacılık hizmetleriyle dışa açılımı sağlamıştır ve 1980'lerin “dışa açılma” politikalarını etkilemiştir (Kazgan, 2002: 118).

Petrol savaşları neticesinde tüm dünyada petrol fiyatları ciddi şekilde artış göstermiş, artan nüfus, yükselen refah düzeyi ve sanayi üretimi dolayısıyla kendisini hissettiren enerji kıtlığı şiddetli bir krize dönüşmüştür. Dünya ekonomisi, petrol krizinin sebep olduğu yeni bir enflasyon artışıyla mücadele etmek zorunda kalmıştır (Toprak, 2002: 323).

1970'lerden bu yana yükselen enflasyon, işsizlik oranları ve uluslararası para sisteminin sarsıntıya uğraması sorunlarıyla karşı karşıya kalan dünya ekonomisi, petrol krizinin sebep olduğu yeni bir enflasyon yükselişiyle mücadele etmek zorunda kalmıştır.

1973'te tüm dünyada yaşanan petrol krizi, buna hazırlıklı olmayan Türk ekonomisini de etkilemiş, ağır yaralar almasına sebep olmuştur. Bu dönemde Türkiye ekonomisi de zorlu bir süreçten geçmektedir. Dünya ülkeleri özellikle Avrupa ülkeleri kendi ihracatını arttırma amacı ile “çevre” ülkelerini borçlandırma yoluna gitmiş, Türkiye de bu borçlanmadan kendi paydasına düşeni almıştır. Bu dönemde Türkiye ihracatta gereken önemi vermemiş, turizm harcamaları üzerindeki denetimi de azaltınca, turizm giderleri artar ve yabancı turist için Türkiye pahalı bir ülke konumuna gelir. Batı Avrupa'da yaşanan ekonomik sıkıntılar işsizliği arttırırken, Türk lirasının değerinin yüksek oluşu da döviz akışının azalmasına sebep olmuştur (Kazgan, 2002:102-107).

1.2.3. 1970-1980 Dönemi Sosyal Durum

“Toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü değişimler, sanayileşmenin ortaya çıkardığı sorunlar, köylerden kentlere göçler, teknoloji ve iletişim alanındaki hızlı gelişmeler ve bunlara bağlı yan etkenler, kökeni 70’lerden önceye dayanan bir oluşumun devamını oluşturur” (Berk ve Özsegin, 1983: 118).

“70’li yıllar, Türkiye’nin teknolojik gelişimi açısından da bir geçiş dönemi olarak değerlendirilir. Özellikle birçok sanayi türünde ihtiyaç olan alanlarda yerli üretime geçilmesi, tesislerin artırılması gibi önemli atılımlar gözlenir” (Sayın, 2002: 2486-2487).

“Bu dönemde hızlanan sanayileşme ile, yalnızca tüketim kültürünün oluşmasına değil aynı zamanda kırsaldan kente göç hareketinin hız kazanmasına; Ankara, İstanbul gibi şehirlerde nüfusun yoğunlaşmasına ve yurt dışına işçi olarak gitmek isteyen insan sayısının artmasına yol açmıştır” (Özsegin, 1999: 50).

“60’larda artış gösteren köyden kente göç hareketi, 70’lerde hızını artırmış, gecekondulaşma olgusu önemli bir sorun haline gelmiştir. İlk kez 1961’de başlayan yurt dışına işçi gönderme uygulaması, 70’li yılların başlarında da yoğun talep görmeye devam etmiş, ancak Avrupa ülkelerinin işçi alımını kesmesi üzerine bu süreç 1974-80 arasındaki dönemde eski hızını kaybetmiştir” (Apak ve diğerleri 2002: 187).

1.2.4. 1970-1980 Dönemi Kültürel Ortam

Kırsal alanlardan gelerek kent hukuku dışı alanlara yerleşen ve yasal olmayan yollarla konut edinen gruplar, bu süreç içinde kendilerine özgü bir değerler sistemi ve bu değerler sistemine dayalı bir kültür üretmişlerdir. Arabesk adı altında nitelenen bu kültür zamanla tüm Türkiye’yi etkilemeye başlamıştır (Kongar, 2003: 592).

Kent ve kasabalar dışında pek az bulunan radyo çok küçük yerleşim yerlerinde bile olağan hale gelmişti. Antropolog Paul Magnarella, gelişmiş Kuzeybatı Anadolu Bölgesi’ndeki küçük Susurluk Kasabası’nı betimlerken ilk radyonun bu yöreye ancak 1937’de geldiğine dikkat çekti. Ucuz satın alınabilir radyolar imal edilene kadar kırsal kesimdeki radyo sayısında büyük bir artış olmadı; 1967’de resmen kayıtlı 4.239 radyo seti vardı ve yazarın yetişkinlerden oluşan örnek grubunun yüzde 98’i düzenli olarak radyo dinlediklerini söylüyorlardı (Ahmad, 2016: 162).

70'lerde toplumsal yaşama önemli etkisi olan diğer unsur, televizyon kullanımının yaygınlaşmaya başlamasıdır. Televizyonun toplumsal yaşama katılmasıyla, devletin kültür politikalarının kitlelere ulaştırılması kolaylaşmıştır. Televizyon, her şeyden önce toplumun eğitilmesinde bir araç olarak kabul edilmiş, özellikle tüm kırsalın bu eğitimden faydalanabilmesi için televizyon alıcılarının yurdun en ücra köşelerine kadar yaygınlaştırılması amaçlanmıştır. Televizyon, reklamcılıkta da yeni bir dönem başlatmıştır. O zamana kadar gazetelerin tekelinde olan reklamcılık, televizyon aracılığıyla çok daha hızlı bir biçimde topluma etki etmeye başlamıştır (Toprak, 2002: 378).

1.2.5. Kurumlar, Etkinlikler ve Sanat Ortamı

Türkiye'de 1970'li yıllarda sanat ortamında önemli rol oynayan kurumların başında sanat eğitimi veren okullar, müzeler ve özel sektöre bağlı kurumlar gelmektedir. 1970'li yılların Türkiye'sindeki üç güzel sanatlar müzesi (ki bu müzeler İstanbul, Ankara ve İzmir'dedir), İstanbul Kültür Sarayı (1969/Atatürk Kültür Merkezi-1978) ve özel sektör kuruluşu olan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (1973) dönemin önemli kurumları olmuştur.

Sanat eğitimi veren öncü kurumlar arasında, İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi: 1883 (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi: 2004), Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: 1957 (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi:1982) ve Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü: 1932 (Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü: 1982) bulunmaktadır. Ayrıca Türkiye'nin farklı şehirlerinde bulunan eğitim enstitüsü resim-iş bölümleri de etkin durumdadır. 1975 yılında İzmir'de kurulan Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ise eğitim vermeye 1983'te başlamıştır. Aynı yıllarda Kültür Bakanlığı kontrolü altında arkeoloji, tarih, sanat, etnografya müzeleri, Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı askeri müzeler, Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne bağlı müzeler ve bazı kuruluşların müzeleri olmak üzere çok sayıda müze bulunmaktadır. Bu müzelerin tamamı ülkemize ait kültürel varlık ve mirasının korunduğu müzelerdir. 1970 ile 1980 yılları arasında görsel sanatlar alanında varlık gösteren tek müze, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'dir.

1.2.5.1. 1970’li Yıllarda Eğitim Veren Kurumlar

1.2.5.1.1. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi: 1883 (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi: 2004)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yüz otuz dört yıllık tarihi ile Osmanlı İmparatorluğu’nun ve modern Türkiye’nin sanatsal alandaki yönlendirmeleri ve eğitimi ile en önemli kurumudur. İstanbul’da bir güzel sanatlar okulunun kurulmasına ilişkin ilk niyetin işaretleri 1873’te görülebiliyorsa da bu teşebbüsün ilk defa şekil alması, 1865’ten beri İstanbul’da bulunan Fransız ressam Pierre-Desire Guillemet’nin (1827-1878) 1874 yılında bu konuda özel bir resim ve dersanesi açmasıyla olmuştur. Birkaç sene sonra 1877’de, Osman Hamdi’nin babası Sadrazam Edhem Paşa’nın kabinesinin maarif nazırı Münif Paşa resmen bir sanayi-i nefise kurulmasına karar vermiş, başına da Guillemet’yi geçirmiştir. Ancak Osmanlı-Rus harbinin patlak vermesiyle proje askıya alınmıştır. Tekrar gündeme gelmesi, 1881 yılı içinde ticaret nazırı Mehmet Raif Efendi’nin gayreti ile olmuştur. Resmi kuruluşu 2 Ocak 1882 günü gerçekleşen Sanayi-i Nefise’nin başına ise üç yıldır Müze-i Hümayun’un müdürlüğünü yapmakta olan Osman Hamdi getirilmiştir (Eldem, 2010, 454-455).

Kurum 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi, 1969 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, 2004 yılında ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adını almış, günümüzde aynı adla eğitim ve öğretime devam etmektedir.

1.2.5.1.2. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü: 1932 (Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü: 1982)

Gazi Eğitim Enstitüsü, 1926-1927 öğretim yılında Türkçe öğretmeni yetiştirmek amacıyla Konya’da Orta Öğretim Okulu adıyla açılmıştır. 1927-1928 ders yılı başında Ankara’ya taşınan okul, 1929-1930 ders yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü adını almıştır (Anonim, 1961: 1-2).

“Gazi Eğitim Enstitüsü’nün, ülke kalkınmasında rol oynayacak teknik elemanlar yetiştirmeye dönük eğitim anlayışı, Almanya’da 1919 yılında kurulan Bauhaus Okulu model alınarak hazırlanmıştır. Bu doğrultuda eğitim amacı ile Almanya’ya öğretmenler gönderilmiş ve eğitim kadrosu oluşturularak Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü eğitimine başlamıştır” (Etike, 1995: 303-313).

1.2.5.1.3. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: 1957 (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 1982)

1950 sonrasında sanayileşme yatırımlarının hızlanması ve teknolojik açıdan gelişmekte olan Türkiye’de teknik insan gücüne duyulan ihtiyacın artması, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun kurulmasında önemli bir etken olmuştur.

Eğitimin ana dallarını mimarlık, resim ve heykelin oluşturduğu akademi kurumunda, endüstriyel alana yönelik çalışmalar bu dönemde ancak yan eğitim uğraşları olarak kabul edilebilir. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 1957 öğretim yılında kurularak eğitime başlamıştır.

“70’li yıllarda, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda; Mobilya ve İç Mimarlık, Grafik Sanatları, Dekoratif Resim, Tekstil Sanatları ve Seramik Sanatları olmak üzere beş bölüm yer almaktadır. Bu bölümlerin belirlenmesinde, tekstil endüstrisi, yapı, seramik ve görsel iletişim alanlarında ihtiyaç duyulan elemanların yetiştirilmesi gözetilmiştir” (Aslıer, 1962: 70-73).

1.2.5.1.4. Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 1975 (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 1982)

Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2 Eylül 1975'te açılmıştır, eğitim ve öğretime hazırlandıktan sonra 1983-1984 ders yılında öğretime açılmıştır.

1.2.5.2. Müzeler

1970'li yıllarda Türkiye'de görsel sanatlar ile ilgili en önemli kurumun İstanbul'da bulunan İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi olduğunu söylemiştik. Bu kurumdan başka 1973 yılında müzeye dönüştürülen fakat çoğunlukla galeri işlevi gören İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi ile 1980 yılında açılan Ankara Devlet Resim ve Heykel müzelerinden de bahsedilmesi gerekmektedir.

1.2.5.2.1. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi: 1937

20 Eylül 1937'de Atatürk'ün bir odasında ikamet ettiği ve öldüğü Dolmabahçe Sarayı'nın yanı başındaki Veliht Dairesi, yine Atatürk'ün isteği üzerine Resim ve Heykel Müzesi olarak düzenlenmiştir (Tansuğ, 1999: 194).

Çağdaş Türk sanatının önde gelen eserlerinin temsil edildiği ilk müze olması bakımından önemlidir. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonu 1910'lardan itibaren başlayan çalışmaların katkısıyla oluşturulmuştur. Halil Edhem'in öncülüğünde hazırlanan Elvah-ı Nak-şiyeye Koleksiyonu, 8 Türk resminin erken örnekleri ile Batı resminden (çoğu kopya olan) seçilmiş yapıtları ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerine ait çalışmalarını içeren yapısıyla bu çalışmaların başında gelmiş, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olması kararlaştırılan müzenin koleksiyonu, bakanlıklardan, çeşitli resmi kurumlardan alınan ve 1936'da akademide düzenlenen 50 Yılın Türk Resim ve Heykel Sergisi'ne katılan yapıtlarla zenginleştirilmiştir. Ayrıca 1939 yılından itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden, Milli Eğitim Bakanlığı ve Güzel Sanatlar Akademisi tarafından alınan yapıtlar da müze koleksiyonuna katılmıştır (Özsezgin, 1996: 19).

II. Dünya Savaşı nedeniyle 1939-1951 yılları arasında müze kapalı kalmıştır (Toprak, 2002: 283).

“Mart 1976’da müze yangına karşı dayanıksızlığı gerekçe gösterilerek Kültür Bakanlığı tarafından süresiz kapatılmıştır. Atatürk’ün doğumunun 100. yılı sebebiyle 3 Mart 1981’de yeniden açılmıştır” (Atagök, 1999: 217).

1.2.5.2.2. İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi: 1973

İzmir Kültür Park içinde 1952 yılında Resim Heykel Galerisi adı ile açılmıştır. 1973’te Konak’taki binasına taşınmıştır. İstanbul ve Ankara Devlet Güzel Sanatlar Müzeleri tarafından bağışlanmış ve müze derneği tarafından satın alınmış eserler ile sergilenmeye açılmıştır. Diğer müzelere göre daha sınırlı bir koleksiyonu kapsayan İzmir Resim-Heykel Müzesi de zaman zaman kapsamlı sergilere ev sahipliği yaparak ve çağdaş sanatımızın yapıtlarını bünyesinde barındırarak, büyük kent izleyicisinin görsel- eğitsel karşılamaktadır. İzmir, Türkiye deki ilk özel resim müzesinin yer aldığı bir kent olarak da önem taşımaktadır (Özsezgin, 1999: 33).

1.2.5.2.3. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi: 1980

İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin kuruluşundan, oldukça uzun bir zaman sonra, bu müzenin koleksiyonlarından aktarılan yapıtların yanı sıra, Ankara’daki resmi kurum ve kuruluşlardaki tabloların taranması sonucunda belirlenen yapıtlarla, Ankara da bir müze kurulmuştur. Müze daha önce çeşitli amaçlarla kullanılan ve birinci ulusal mimari hareketinin ürünleri arasında yer alan eski Türk ocağı binasının, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından restore edilmesi ve müze amaçlarına uygun bir konuma getirilmesi sonucunda, 2 Nisan 1980 de düzenlenen bir törenle hizmete açılmıştır. Müzede, periyodik sergiler için iki ayrı galeri yer almakta ve tarihi salon, törenlere ve müzik dinletilerine açık tutulmaktadır (Özsezgin, 1999: 33).

1.2.5.3. Kültür Merkezleri

1.2.5.3.1. İstanbul Kültür Sarayı (Atatürk Kültür Merkezi): 1969

Türkiye'nin en büyük sanat merkezi olan İstanbul Kültür Sarayı'nın inşası, 1946'da, İstanbul Valisi ve Büyükşehir Belediye Başkanı Lütfi Kırdar tarafından başlatılmıştır.12 Nisan 1969'da, Devlet Opera ve Balesi'nin sahnelediği Verdi'nin "Aida Operası" ve "Çeşme Başı Balesi" galaları ile açılan İstanbul Kültür Sarayı, sanat galerilerinin az olduğu 70'lerin başlarında sergi etkinliklerine yer vermesiyle de önemli bir görev üstlenmiştir.

27 Kasım 1970 tarihinde gösteri sırasında çıkan bir yangında, yapının büyük salonu ve sahnesi tahrip olmuştur. Yangının ardından kapsamlı bir değişiklik ve onarım geçiren İstanbul Kültür Sarayı, 6 Ekim 1978'de Atatürk Kültür Merkezi (AKM) adı altında yeniden açılmıştır (Toprak 2002: 240).

1.2.5.3.2. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı: 1973

"İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), bir sivil toplum kuruluğu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki on yedi işadami ve sanatsever tarafından kurulmuştur. Vakfın birincil hedefi kültür ve sanat çalışmalarının en seçkin örneklerini sunmak ve aynı zamanda sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye'nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtması" ([http:// www.iksv.org](http://www.iksv.org)).

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı kuruluşunda müzik, tiyatro ve plastik sanatları aynı başlık altında birleşirken, 1982'den itibaren sinema festival programına dahil edilir ve önceleri "film haftası" şeklinde sunulan etkinlik 1989'da İstanbul Film Festivali'ne dönüşür. Aynı yıl Tiyatro Festivali, 1994'te İstanbul Uluslararası Caz Festivali ve İstanbul Uluslararası Müzik Festivali ayrı ayrı etkinlikler olarak uygulanır. Daha sonra plastik sanatlarında farklı bir etkinlik olarak karar verilmesi üzerine 1987'de düzenlenmeye başlayan İstanbul Bienali tüm bu oluşumların dışında tutulan bir etkinlik olmuştur (Yardımcı, 2005: 15).

1.2.5.4. Sergileme Mekânları

1970’li yıllarda Türkiye’de sergileme olanakları son derece kısıtlıdır. Bu dönemdeki sergileme olanaklarını devlete ve belediyelere ait sergi alanları (Devlet Güzel Sanatlar Galerileri), yabancı ülkelerin kültür merkezleri (Amerikan, Alman, Fransız ve İtalyan Kültür Merkezleri), eğitim kurumlarının sergi salonları (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi sergi salonu), banka galerileri (Yapı ve Kredi Bankası, Akbank ve İş Bankası sergi salonları) ve özel galeriler olarak sıralayabiliriz.

1.2.5.4.1. Özel Galeriler

Özel galericiliğin ilk filizleri 1940’lı yılların sonuna doğru kendini göstermeye başlamakla beraber, 1950’li yılların başlarına rastlayan iki önemli girişim Türkiye’deki gelişmeler için de ciddi birer başlangıç oluşturmuşlardır: İstanbul’da Maya Galerisi, Ankara’da Helikon.

“Galericilik mesleğinde, çağdaş görünümlü bir aşama olarak kendini gösteren bu ikinci çıkışın ardından, gerçek anlamda galeriler dönemi diyebileceğimiz aşama, 1970’lerde ve daha yoğun biçimde 1980’lerdedir. Bu girişimlerden sonra Galeri 1 (1968-1972), Melda Kaptana Galerisi (1971), Er Sanat Galerisi (1972), Cumalı Sanat Galerisi, Or-An Sanat Galerisi, Sofra Sanat Galerisi (1974) gibi galeriler faaliyet göstermeye başlamışlardır. 1970’li yılların sonuna doğru Nişantaşı’nda Melda Kaptana Sanat Galerisi, bu semtte sonradan gelişecek etkinliğin öncülerindedir. 1975’ten itibaren, Veb, Bi-Ze Galerileri, Ankara’da Ertem Galerisi ve Tuzcuoğlu Kültür ve Sanat Galerisi ile birlikte özel galeri sayısı artış göstermiştir. 1973’te İstanbul’un Anadolu Yakası’nda (Moda), kitapevine bağlı olarak kapılarını açan, 1979’da Teşvikiye’ye taşınan Cumalı; 1975’te Kurtuluş’ta, büyük bir apartmanın ilk katında faaliyete başlayan, daha sonra tablo alım satımı ve koleksiyonculukta yaygın bir işlev edinen Baraz; Aynı yıl Nişantaşı’nda galericiliğin yanında işlek bir kültür merkezi olarak hizmet vermeye başlayan Ertem; 1976’da Maçka da “avant-garde” nitelikli sergilere ağırlık vererek, bu yöndeki boşluğu, daha sonra açılacak olan BM ile dolduran Maçka Sanat; 1978’de Beyoğlu’nun Türel’deki ucunda, bohem bir galeri atmosferini gerçekleştiren ve aynı yörede, Narmanlı yurdunun sıcak anılarını sürdüren Bedri Rahmi, galerisiyle bir yöre mistifikasyonuna öncülük yapacak olan Galata sanat galerisi; gene bu tarihte Nişantaşı’nda göreve başlayan Hobi, İstanbul Boğazı’nın işlek bir yerinde canlı bir galeri ortamı yaratan Kile; Teşvikiye’de Künmat; 1979’da açılan Teşvikiye Sanat Galerisi, bir yıl sonra Ümit Yaşar; Teşvikiye’de faaliyete geçen Füzen, 1982’de onu

izleyen Sevimce (Fener Yolu), 1983'te Tanak; özel galericiliği, öğütü ve profesyonel bir meslek haline getiren Bilim-Sanat Galerisi ve bu tarihlerden sonra hızla yaygınlaşarak sayıları yüze yaklaşan başka özel galeriler; sanat yaşamının canlı ve devingen bir ortamla bütünleşmesinde önemli görevler üstlenmişlerdir. Antik Sanat, Maçka Mezat ve R. Portakal gibi müzayede kuruluşları da özellikle 1990'lı yıllarda, bu canlı ortama katkıda bulunmuşlardır. İstanbul'dan sonra, Ankara'da da aynı sürecin işlemeye başlaması, başkenti ikinci önemli merkez konumuna yükseltmiştir. Ankara'da galericiliğin öncüsü, 1950'li yılların başında bir dernek olarak faaliyete geçen Helikon'dur. Aynı dönemde açılan Karaburçak Sanat Galerisi, Mi lor Sanat Galerisi, uzun süre olmasa bile, başkentte özel galericiliğin öncüleri olarak anılmaktadır. 1973-1980 arası Ankara'da, 1980 sonrası İstanbul'da faaliyet gösteren Artisan'a, Ankara'da özel galericilik misyonunun başlatıcısı gözüyle bakılabilir. 1976 Akdeniz Sanat Galerisi, 1980'de Levni ve Turkuaz, 1981'de Urart, 1982'de Mi-Ge, 1983'te Doku, 1984'te Nev ve Siyah-Beyaz, 1985'te Tambay, 1986'da Sanat Yaşım, 1989'da Arda, galeriler zincirine katılırlar ve Ankara'da galeri sayısı altmışı bulur. Uzun süre Ankara'da faaliyet gösterdikten sonra İzmir'e taşınan Leonardo Sanat Galerisi, İstanbul ve Ankara'dakine benzer bir sanat olgusunu gerçekleştirmekte zorlanan İzmir'de çevre oluşturucu yönde başarılı olabilmışlerdir" (Özsezgin, 1999: 51).

Yukarıdaki galerilerden başka dikkat çeken diğer galeriler;

"1976 yılında İstanbul'da Galerie Antiquaire ve Oda Kule Sanat Galerisi, Ankara'da Vakko Sanat Galerisi ve Ak Galeri yeni sergileme mekânları arasındaki yerlerini almıştır. 1977 yılından itibaren galeri sayısındaki artış ivme kazanmış, İstanbul'da; Tıglat Sanat Galerisi, Maçka Sanat Galerisi, Zeki Kocamemi Sanat Galerisi, Oya Sanat Galerisi, İzmir'de Oylu Sanat Galerisi sanat ortamına katılan yeni mekânlar olmuştur. 1978 yılında açılan galeriler arasında; İstanbul'da Galeri Deko, Özar Sanat Galerisi, Hobi Güzel Sanatlar Galerisi, Valide Çeşme Sanat Galerisi, Ankara'da Galeri Evren sayılabilir. 1979 ve 1980 yıllarına bakıldığında; Nur Sanat Galerisi Tünel Kültür ve Sanat Evi, Sraselviler Galerisi, Kızıltoprak Sanat Galerisi, Tavanarası Sanat Galerisi, Halkoop Görsel Sanatlar Merkezi, Ümit Yaşar Sanat Galerisi, İstasyon Sanat Galerisi, Modül Sanat Galerisi, Moda Güzel Sanatlar Galerisi, Galeri Lebriz, Begüm Anatolya Sanat Galerisi, Pitaş Sanat Galerisi, Ankara'da Yaprak Sanat Galerisi, İzmir'de Galeri Aygıt dikkat çekmiştir" (a.g.e: 51).

1.2.5.5. Sanatçı Örgütlenmeleri

1970’li yılların Türkiye’inde öne çıkan sanatçı toplulukları Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği: 1970, Görsel Sanatçılar Derneği: 1975, Sanat Tanımı Topluluğu (STT): 1977-87 olarak sayılabilir.

1.2.5.6. Sanat Dergileri

Ankara Sanat dergisi: 1966 yılında Ankara sanat ortamını ve aynı zamanda dönemin sergi ortamı değerlendiren bir dergi olmuştur.

Türkiye’imiz: Arkeolojik, turistik ve tarihi kültür varlıkları ile ulusal sanata katkısı olduğu düşünülen sanat eserleri, sanatçı ve kurumların tanıtılması amacıyla ilk sayısını 1970 de çıkarmıştır.

Sanat: Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi: 1971-1974 yılları arasında yaklaşık dört yıl boyunca farklı kuşaktan, farklı sanatlardan sanatçıları bir araya getiren Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği’nin, ilk sayısını 1971’de yayımladığı Sanat: Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi, Türkiye’den ve dünyadan sanat haberlerinin verildiği, sanat akımları, sanatçılar hakkında bilgilendirici yazıların yer aldığı bir yayın niteliğindedir.

Milliyet “Sanat Dergisi”: 1972 tarihinden itibaren edebiyat, resim, müzik, tiyatro, sinema ağırlıklı olmak üzere sanatın tüm alanlarına eğilen dergide kitap tanıtımı, güncel sanat haberleri ve duyurulardan oluşan bir bölüm de yer almıştır. Milliyet Sanat Dergisi’nde, çağdaş Türk sanatının tanınmış sanatçıları, sanat akımlarını, çeşitli Sergileri, Yeni Eğilimleri, Yılın Genç Sanatçısı gibi yarışmalar ile yurtiçi/yurtdışı etkinlikleri hakkında bilgi veren, müzecilik, koleksiyonculuk, sergileme olanakları, propaganda, “ulusallık/evrensellik” gibi gündemdeki sorunları ele alan yazılarla, farklı bir bakış açısı sunulmaya çalışılmıştır.

Kültür ve Sanat: 1973 tarihinde yayınlanmaya başlamıştır. Sanat Dünyamız: 1974 yılında kültür ve sanat ortamına destek olması bakımından oldukça önemli bir yayındır ve Sanat Çevresi: 1978 yılında yayına başlamıştır.

1.3. 1980'den Günümüze Sosyal ve Siyasal Yapı

1.3.1. 1980'den Günümüze Siyasete Bakış

“1970’lerin sonlarında siyasal şiddet büyük bir sorun haline geldi. Solda aşırı uçtan bazı gençlik grupları ve sağda Bozkurtlarla, dinci radikaller, sokaklara ve üniversite kampüslerine hâkim olmak uğruna savaşıyorlardı. Siyasal şiddet kurbanlarının sayısı hızla artıyordu: 1977’de 230 civarında kurban sayısı (Bunların 39’u İstanbul Taksim Meydanı’ndaki 1 Mayıs gösterisinde ateş açan silahlı meçhul kişilerin kurbanıydı) iki yıl sonra 1200 ila 1500’e fırladı” (Zürcher 2016: 380).

“Türkiye’de siyasi ortam 1970’lerin sonlarına doğru bu ve bunun gibi bir dizi katliam örnekleriyle dolu bir dönemdir. 1979-1980 yıllarında şiddetin niteliği değişmişti ve 1980 darbesinin habercisiydi adeta. 12 Eylül 1980 sabahı saat 04.30’da cunta adına okunan ilk bildiri, Silahlı kuvvetlerin devletin organları işlemediği için ülke yönetimine el koyduğunu ilan ediyordu” (a.g.e: 401).

“1970-1980 yılları arasında kurulan hükümetlerin sonuncusu olan 17. Demirel Hükümeti, giderek artan sorunlara herhangi bir çözüm üretemeyince, 1980 yılının başlarında silahlı kuvvetlerden bir uyarı mektubu almış ve 12 Eylül 1980’de yeniden bir askeri müdahale gerçekleşmiştir” (Tunçay, 2002: 205).

“Saat 13’te radyo ve televizyondan yayımlanan mesajında General Kenan Evren, ülkenin “devletimizin ve milletimizin bekasını tehdit eden, tarihinin en ağır buhranına sürüklenmiş olduğunu” vurguladı. Partileri ve politikacıları sorumlu tuttuğu; toplumsal bölünmeler, ekonomik çöküş, anarşi ve şiddet hakkında ayrıntılar verdikten sonra şu sonuca varıyordu: “Sevgili vatandaşlarım, işte bütün bu.....nedenlerden dolayı, Türk Silahlı Kuvvetleri, ülkenin ve milletin bütünlüğü, milletin hak, hukuk ve hürriyetini korumak, can ve mal güvenliğini sağlayarak korkudan kurtarmak, refah ve mutluluğunu sağlamak, kanun ve nizam hâkimiyetini, diğer bir deyimle devlet otoritesini tarafsız olarak yeniden tesis ve idame etmek gayesiyle, devlet yönetimine el koymak zorunda kalmıştır” (Ankara Radyosu, 12 Eylül 1980).

1980’ler hakkında ciddi bir analiz içeren iki çalışma, Metin Heper ve Ahmet Evin’e aittir (Ahmad, 2016: 214).

Ayrıca parlamentonun, bakanlar kurulunun görevine son verildiğini ve millet meclisi üyelerinin dokunulmazlıklarının kaldırıldığını bildiriyordu (Zürcher,2016: 401).

Müdahalenin ardından sıkıyönetim ilan eden Milli Güvenlik Konseyi siyasi partileri kapatma kararı almış önde gelen parti liderlerini Hamzakoy'a sürgüne göndermiş, örgüt ve derneklerin faaliyetlerine son vermiştir. 70'li yılların ortalarında başlayan ve artarak devam eden şiddet olayları 12 Eylül 1980 müdahalesinin ardından etkisini kaybetmiş, bu dönemde aralarında öğretim üyeleri, yazar, bilim adamı ve sanatçıların da bulunduğu çok sayıda kişi tutuklanmış, 1983 seçimlerine değin ülke askeri rejim tarafından yönetilmiştir (Toprak, 2002: 519).

Bunun hemen ardından sosyalist DİSK ve aşırı sağcı, milliyetçi işçi sendikaları konfederasyonu MİSK ve bütün siyasal partilerin faaliyetleri durduruldu. Bütün ülkede olağanüstü hal ilan edildi ve yurt dışına çıkışlar yasaklandı.

İş dünyasında, üniversitede ve siyasette etkili olan kişiler tarafından 1970'te kurulan "Aydınlar Ocağı'nın" ideolojisi, Turgut Özal dahil, ANAP'tan birçok kişinin düşüncelerini etkilemekteydi. "Aydınlar Ocağı'nın amacı, solcu entelektüellerin Türkiye'deki toplumsal, siyasal ve kültürel tartışma üzerindeki tekeline kırmaktı." 1970'lerin sonlarında bu ideoloji, sağ siyaset, Milli Selamet Partisi ve hatta daha çok da Türkeş'in Milliyetçi Hareket Partisi tarafından desteklenmekteydi (Zürcher, 2016: 414-415). Ekim 1981'de siyaset yeniden yapılanma için ilk adımı attı ve yeni anayasa taslağını hazırlaması için bir danışma meclisi atandı. Bu sırada bir yasa çıkarılarak, bütün siyasi partiler feshedildi, arşivleri de dâhil olmak üzere partilerin bütün varlıklarına el konuldu (Ahmad, 2016: 219).

Askeri yönetim, gücünü göstermek için Barış Derneği'nden 44 kişiyi tutuklayarak halka karşı kendini göstermiştir. Bu olayı İngiliz gazetesi "entelektüellere karşı açılan bir savaş" olarak betimlemiştir. Bülent Ecevit'in gözaltına alınması, yargılanması ve hapsedilmesi siyasal gerilimi artırdı. Anayasa taslağı 17 Temmuz'da bir tanıtım kampanyasıyla kamuoyuna sunuldu. Anayasa bir başkanlık anayasası niteliğindedir. Başlıca amaç, cumhurbaşkanının yetkilerini artırarak yasa ve düzenin güvence altına alınmasıdır. Cumhurbaşkanı, tıkanması halinde parlamentoyu feshedebiliyordu (Ahmad, 2016: 220).

1984'ten itibaren, gerek Kemalist ve gerekse sosyalist eğilimli basın, yeni camilerin inşası, mezunları artık üniversiteye girebilen imam hatip okullarının sayısındaki büyük artış, okul kitaplarında ve devlet denetimli radyo ve televizyonda dinsel içeriğin çoğalması, İslami yayınların ve kitapevlerinin artması gibi olayların dikkat çektiği bir dönem olmuştur. (Zürcher, 2016: 416).

Örneğin, tümene dayalı yapıdan, kolordu-tugay-tabur yapısına geçilmiş, Özel Kuvvetler Komutanlığı kurulmuş, koruculuk benimsenmiş ve özellikle PKK'ya lojistik sağlayan tüm köy ve mezralar boşaltılmış ve yerleşime kapatılmıştır. Bu süreç, milli güvenlikçi bir politikanın merkezi yönetime güçlü bir biçimde hakim olmaya başlamasıyla 90'lı yılların sonuna kadar devam etmiştir. (Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Türk Siyasal Hayatı Kitabı: 25)

1.3.2. 1980 Sonrası Ülke Ekonomisine Bakış

1980 sonrası ekonominin yönetimine egemen olan yeni modelin öğelerini özetlersek: Bu modelin uygulanması, bilindiği gibi, geleneksel bir istikrar politikası ile başlar; ancak özellikle 1984'ten itibaren istikrar normları giderek artan boyutlarda çığnınmeye başlar ve modelin yapısal öğeleri ön plana çıkar. Bu nedenle, 1980 sonrası iktisat politikası yönelişlerini 'yapısal uyum' klişesi ile nitelendirmek – buradaki 'uyum' teriminin olumlu bir değer yargısı içermediğini belirtmek koşuluyla- daha uygun geliyor. Hem içe, hem de dışa dönük olarak liberalleşme ve piyasanın egemenliği; devletin üretken faaliyetlerinden giderek çekilmesi ve bu hedefi sağlayan bir araç olarak özelleştirme ve kaynak tahsisi kararlarında ihracata yönelişin temel bir öncelik olarak görülmesi. 1980'li yılların iktisat politikalarının yapısal yönelişlerinin başlıca öğeleri olarak bunlar gösterilebilir (Boratav, 2010: 410).

Askeri dönemi izleyen Özal yönetimi, devlet eliyle büyük sermayenin desteklenmesini ana politika yaparak, Türkiye'deki kapitalistleşme sürecine büyük bir hız kazandırmıştır. 'Sosyal Devlet' ilkesinin bir yana bırakılarak denetimsiz sömürünün özendirildiği bu dönem, hem ciddi bir "değerler sistemi" bunalımı

yaratmış, hem de “hukuk devleti” kuralları dışına çıkılmasının kurumlaştığı bir değişmeyi belirlemiştir (Kongar, 2003: 645)

1980-1990 döneminde siyasal iktidar işçi-işveren ilişkilerinde kesinlikle uyulması gereken tarafsızlık ilkesine uymamış, endüstriyel ilişkiler sistemimize sürekli olarak işverenlerin yanında olmak tavrını sergileyerek çok sık grev erteleme yoluna başvurmuştur. Hükümetin izlediği sosyal politikalar ülkeyi kısa zamanda ucuz emek cenneti yapmıştır (Kongar, 2003: 629).

Özal hükümetinin en önemli amacı, ekonomiyi var gücüyle yeniden yapılandırmak olmuştur. Özal, son Demirel kabinesinin Ocak 1980’de açıklanmış IMF destekli ekonomik reform paketinin mimarıydı. Eylül 1980 sonrasında sendikaların ve siyasal solun ordu tarafından bastırılmış olması, bu ‘istikrar Programı’nın icrasını kolaylaştırdı. Program üç kısımdan oluşuyordu: ödemeler dengesinin iyileştirilmesi, enflasyonla mücadele ve ihracata yönelik bir serbest piyasa ekonomisinin yaratılması. Aşırı tüketim ve enflasyonu azaltmak için devlet faiz oranlarını yükseltme yoluna gitti. Faiz oranlarındaki yükselme, Temmuz 1980’de oranlar üzerindeki bütün kısıtlama ve denetimlerin kaldırılması suretiyle gerçekleştirildi. Bankalarının çoğunun ya devlet bankası ya da fonlarını kendi üretim şirketlerine yatıran holding bankaları olduğundan tahvil ve hisse senedi satışı ile uğraşmamaktadırlar. Bu açıklıktan simsarlar yararlandı ve halka hisse senedi ve fon satmaya başladılar. 1981 yılı sonunda hükümet bu piyasada birtakım düzenlemeleri kabul ettirmeye çalıştığında ve borçların geri ödemesinde asgari güvenilirlik ölçütleri getirdiğinde, 300’ün üstünde simsarlık kuruluşu çöktü. Bu şirketlere para yatıran on binlerce vatandaş mağdur oldu (Zürcher, 2016: 440-441).

1980’lerde Türk turizm sanayinin geliştirilmesi için atılımlar yapıldı. 1980’lerin sonuna gelindiğinde, Türkiye Akdeniz tatil pazarından oldukça büyük bir pay kapmış ve Kuzey Avrupa ülkelerinden yapılan paket turlar için gözde bir yer haline gelmiş bulunuyordu (Zürcher, 2016: 443).

Ekonomik sorunların, toplumsal yapıda yaratmaya başladığı rahatsızlıklar yüzünden, Celasun gibi ekonomistler 21. Yüzyıla doğru ekonomi yönetiminin, daha çok istikrarı sağlamaya yönelik önlemler üzerinde odaklaşacağı beklentisini belirtmişlerdir. Aslında Türkiye ekonomisinin 21. Yüzyıldaki en önemli sorunu “kamu açığı borçlanma gereğini düşürmek olarak görülmektedir. Çünkü, bu açık bir yandan iç borç stokunun artmasını ve yüksek orandaki enflasyonun devamını, öte yandan dış kaynak bağımlılığını ve sürekli devalüasyonu getirmekte, bu ise, (bu koşullarda sağlanabildiği ölçüde) ekonomik büyümenin tüm yükünü geniş halk kitlelerinin üzerine yıkmaktadır. Aslında Türkiye, “büyüme” kavramını adeta bir “fetiş” biçiminde algılamakta, hem bu nedenle, hem de siyasal istikrarsızlık ve IMF gibi uluslararası kuruluşların dayattıkları ekonomik politikaların “büyüme” kavramı ile çelişmesi yüzünden, ekonomi sürekli bir biçimde “yüksek dalgalanmalarla” karşı karşıya kalmaktadır (Kongar, 2003: 427).

Türkiye'nin bir başka sorunu yine nazik bir ifade ile “gelişmekte” denilen ama aslında “azgelişmiş ülke” konumunda olan ülkelerde genellikle görülen “gelir dağılımı adaletsizliğidir”. Sonuç olarak, Türk ekonomisinin, belli aşamaları gerçekleştirmiş olmakla birlikte, henüz sağlam ve sağlıklı bir yapıya kavuşmadığı ve 21.Yüzyılda, büyük ölçüde dış dünyaya bağımlı bir nitelik taşıyacağı söylenebilir (Kongar, 2003: 430-435).

“1980’den sonra ekonomi önceki dönemlere göre büyük bir değişim gösterdi. 24 Ocak 1980’de alınan kararlar Türk ekonomi anlayışında bir dönüm noktası oldu. Bu kararlara göre ödemeler dengesini düzeltmek, enflasyonu düşürmek, serbest piyasa ekonomisine geçmek ve ihracata yönelik üretimi teşvik etmek temel önceliklerdi. İhracatı artırmak için özel sektöre düşük faizli kredi verilmesi, vergi iadesi ve ucuz döviz bulmada yardım gibi kolaylıklar sağlandı. 1980’lerin sonuna gelindiğinde artık yabancı sermaye girişi ve ihracat artmıştır. Dış ticaret tabloları incelendiğinde ihracat ürünleri içinde sanayi ürünlerinin ağırlığının artmaya başladığı ve enflasyon oranlarının düştüğü görülür. Fakat yine de dış ticaret açığı kapatılamamıştır. 1997, 1998, 2001 ve 2008 yıllarında yaşanan ekonomik krizler Türk ekonomisini olumsuz etkilemiştir. Bu olumsuzlukları ortadan kaldırmak ve dış ticaret açığını kapatabilmek için IMF (Uluslararası Para Fonu) ile anlaşmalar imzalanmıştır. Ocak 2005’ten itibaren Türk lirasından altı sıfır silinmiştir. Serbest piyasa ekonomisinin temel şartlarından biri olan devletin ekonomi üzerindeki kontrolünü ortadan kaldırmak için Özelleştirme Yüksek

Kurulu gibi kurumlar kuruldu. Merkez Bankası, hazırlanan kanunlarla hükümetlerin bankalar üzerindeki etkisini ortadan kaldıracak bağımsız bir yapıya kavuşturuldu. Yabancı sermayenin Türkiye'ye gelmesi için teşvikler verildi. Devletin ekonomideki etkisini en aza indirmek için özelleştirme büyük bir hız kazandı. İhracat teşviklerine devam edildi. Sanayi ürünlerinin toplam ihracat içindeki oranı % 94,2'ye kadar yükseldi. İhracatın artması, turizmin gelişmesi ve turizm gelirleri döviz sıkıntısının azalmasını sağladı. Küreselleşmenin etkisiyle ithalat büyük bir hızla arttı. Dış ticaret açığı günümüzde de en önemli problemlerinden biri olmasına rağmen Türkiye ekonomisi dünyanın en büyük 20 ekonomisi arasına girmiştir”(http://www.tarihsinifi.com/7067/1980-sonras%C4%B1-t%C3%BCrkiyede).

1.3.3. 1980 Sonrası Sosyal Durum

“1980 askeri darbesini izleyen Özal iktidarı, çok önemli bir gelişmeyi daha toplumsal yapının belirleyicileri arasına kattı: Radyo televizyon konusunda, anayasal güvencelere bağlanmış olan TRT tekeli, önce fiilen sonra da hukuken kırıldı. Hiç kuşkusuz, devletin kitle iletişim araçları üzerindeki denetiminin kaldırılması anlamında, özünde demokratik bir gelişmeyi vurgulayan bu değişim, bir başka ‘güdüleme’ olayını gündeme getirdi: Büyük sermaye artık kamuoyunun en güçlü oluşturucuları arasına girmişti. En az bir, kimi zaman birden çok ulusal televizyon kanalı, yine ulusal düzeyde en az bir, genellikle de birden çok gazete ve pek çok dergi ve radyo istasyonu sahibi olan holdingler, Türkiye’de kamuoyunu yönlendirme konusunda çok büyük bir güce kavuştular. Holdingler, bu büyük gücü, kimi zaman açıkça kamuoyu yoklamalarını saptırarak, seçim öncesi, seçmenleri etkilemekte kullandılar” (Kongar, 2003: 624).

“1984’ten itibaren, gerek Kemalist gerekse sosyalist eğilimli basın, yeni camilerin inşası, mezunları artık üniversiteye girebilen imam hatip okullarının sayısındaki büyük artış, okul kitaplarında ve devlet denetimli radyo ve televizyonda dinsel içeriğin çoğalmasına dikkat çekiyorlardı. Dine hoşgörü ile davranılması düşüncesi laik yönelimli aydınları kuşkusuz korkutmaktadır, ama daha nesnel bakıldığında şu da söylenebilir: Modernleşme Türkiye’de o derece başarılı olmuştur ki, bunun kanıtı, laik ve pozitivist seçkinlerin entelektüel tartışmadaki tekellerini yitirmiş olmalarıdır. Laiklik tartışması 1980’lerin sonlarında bilhassa tek bir mesele üzerinde, yani kamu kuruluşlarında ve özellikle de üniversitelerde türban takma yasağı meselesi üzerinde yoğunlaştı” (Zürcher, 2016: 416).

“Devlet sektörü 1980’lerde saygınlığını tamamen kaybetmişti ve artık kariyer yapmak isteyen üniversite mezunlarını cezbetmiyordu. Gençler devlet hizmeti idealini terk ederek özel sektöre döndüler ve liberalizmle serbest girişim düşüncesini benimsediler. Yükseköğretim de giderek büyüyen özel sektöre hizmet edecek şekilde yeniden örgütlenmişti. İki basamaklı bir sistem kuruldu. İngilizce öğretim yapan en tepedeki birkaç üniversiteden giderek gelişen menajer ve teknokrat sınıfa katkıda bulunması bekleniyordu. İngilizce hemen her alanda başarılı bir kariyer için gerekli ön koşul haline gelmişti” (Ahmad, 2016:246-247).

“17 Ağustos 1999’da meydana gelen 7,4 büyüklüğündeki depremin merkez üssü, İzmit’ in 12 km. güney doğusunda, Kuzey Anadolu Fay Hattı üzerinde bulunmaktadır. Deprem, kentleşme ve nüfus yoğunluğunun fazla olduğu, önemli endüstri tesislerinin bulunduğu İstanbul, Kocaeli, Sakarya, Bolu, Bursa, Zonguldak, Eskişehir ve Yalova illerinde can ve mal kaybının oldukça fazla olmasına sebep olmuştur. Depremin yaşandığı bölgede, Türkiye’nin çeşitli illerinden göç eden insanların bulunması depremin etkilerini yurt geneline yaymıştır. Depremden etkilenen insanlar uzun süre yaşadıkları korku ve acının psikolojik etkilerini üzerlerinden atamamışlardır. Depremden sonra devletimiz depremzedeler için önce geçici, sonra kalıcı konutlar yapmıştır. Yeni çıkarılan kanunlarla zorunlu deprem sigortası mecburiyeti getirilmiş, imar alanları ve ruhsatları daha sıkı kontrol altına alınmıştır. Arama ve kurtarma birimlerinin sayısı artırılmıştır” (<http://www.tarihsinifi.com/7070/1980-sonras%C4>).

1.3.4. 1980 Sonrası Kültürel Ortam

“1980 sonrası Türkiye’yi teknolojik olarak Dünya’yı yakalamak için sıraya girmiş ve 2000’li yıllarda nerede ise dünyanın teknoloji sanayinde önde gelen ülkelerinin ürettiği tüm nimetlerden faydalanmaya başlamıştır. Tüm dünya küreselleşme denen olgu ile küçülmüştür. 1980’lerde başlayan galericiliği patlaması, resim ile ilgilenen insan sayısındaki artış, siyasal değişimler, ekonomik statü değişimleri, toplumsal olaylar, dünyanın teknoloji ile küçülmesi, modernizm ve postmodernizm tartışmaları sanatçıların yaratım süreçlerindeki en önemli etmenlerdi. Siyasal gelişmeyle paralel olarak varlıklı yeni bir kesimin gelişmesine zemin hazırlayan bu dönem, bir taraftan da kültürel deformatsiyonu ve toplumsal sınıflar arasında kopukluğu arttırmıştır. Sürekli olarak artan yeni teknolojik ve bilimsel verilerin, iletişim olanaklarının yeni ufuklar açtığı sanat ortamında, farklı kuşaklardan sanatçıların üslup ve konu zenginliğiyle beraber üretimlerinin çeşitliliğe gitmeğe başladığı söylenebilir. 80’ler de sanatçı kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok sorunu

kendisine konu edinmektedir. Bu yaklaşımlar, sanatçıların kendilerini topluma ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirme ve iletişim kurma isteklerinin bir göstergesidir. Bu bağlamda 'Postmodern' dönemin sanatçıya sağladığı tüm çevresel, tarihsel imge ve simgelerin özgürce kullanılmaya başlaması, Türk sanatında da gözlemlenmektedir. Sonuç olarak eleştirel ve sorgulayıcı bir tavırla Türk sanatında da görsel kültür ile ilgili her şeyin yeniden sorgulanıp yorumlanması sürecine girilmiştir. Artık sanatsal üretimde, her şey bireysel ve toplumsal yaşamda bir öğenin işareti, simgesi ve göstergesi olarak görülmekte ve sanat olabilmektedir”(Sağlam, 2004: 51).

“1980’li yılların en önemli özelliklerinden biri, İstanbul’da 1987 yılında ilki açılan ve sonraki yıllarda da her iki yılda bir tekrarlanacak olan I. İstanbul Bienalidir. 1973 yılından bu yana İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Festivali’ne çağımızın tümel sanat anlayışına uygun bir anlayış kazandırmak, ülkemizdeki plastik sanat dallarına uluslararası ilgiyi çekmek ve uluslararası plastik sanat ortamını ülkemize getirmek amacıyla bir bienal düzenlemenin gereği festival yönetimi tarafından belirlenmiş ve bu bienalin ilkeleri, amaçları ve uygulaması konusundaki çalışmaların altyapısını oluşturacak genel bir değerlendirme yapılmıştır. Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır. Bu amaç gerçekleştirildikten sonra, bir bienalin yankıları ve etkileri, süreç içinde kuramsal ve kılğısal düzeyde sanat alışverişini canlandırmak, yeni akımların ve atılımların ortaya çıkmasını sağlamak gibi sonuçlar vermektedir” (Madra, 2003: 13).

2.BÖLÜM: 1970 Sonrası Türk Resmi

2.1. 1970 Öncesi Türk Resim Sanatına Genel Bakış

1970’li yıllardan önceki resim sanatımız ile ilgili genel bakışı, bu sanatın toplumumuzun içindeki işlevini ve uygulanışını tarihte ilk belgelenen örneklerden başlayarak, kısa kısa değinerek açıklamaya çalışılacaktır.

Erken verilerini az sayıda da olsa XV. Yüzyılda bulduğumuz Osmanlı Resim Sanatı Örnekleri, bir bakıma nakış-resim (minyatür) olarak nitelendirilebilir. Türk nakış resmi sert bir geometrik düzen kavrayışının soyut anıtsallığını taşır. Minyatür sanatının en geniş uygulama alanı değişik tür ve nitelikteki el yazmalarının sayfaları olmuştur. Anadolu’da meydana getirilmiş olduğu bilinen en eski el yazması örneği; XIII. Yüzyıla ait Varka ve Gülşah Yazmasıdır (Tansuğ, 1999: 25-30).

Resim- 1 Varka ve Gulsah minyatürü.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=varka+ve+g%C3%BC.> 04.12.2017.

“Osmanlılar, minyatür sanatına yeni bir yaklaşım, yeni bir konu yaklaşımı getirmişlerdir. Genellikle tarihsel konulu kitaplarda yer alan Osmanlı minyatürlerinin çoğu, padişahların savaşlardaki başarılarını, kabul törenlerini ve av sahnelerini canlandırır. Osmanlı nakkaşı çoğu kez canlandığı olayların içinde yaşamış ve gözlemle çevreyi yansıtarak, olayları ve kişileri en doğru şekilde belgeleme yoluna gitmiştir. Osmanlı minyatüründe Padişah portreciliği ve anlatımdaki gerçeklik göze çarpan önemli özelliklerdendir” (Renda ve Erol, 1977: 24).

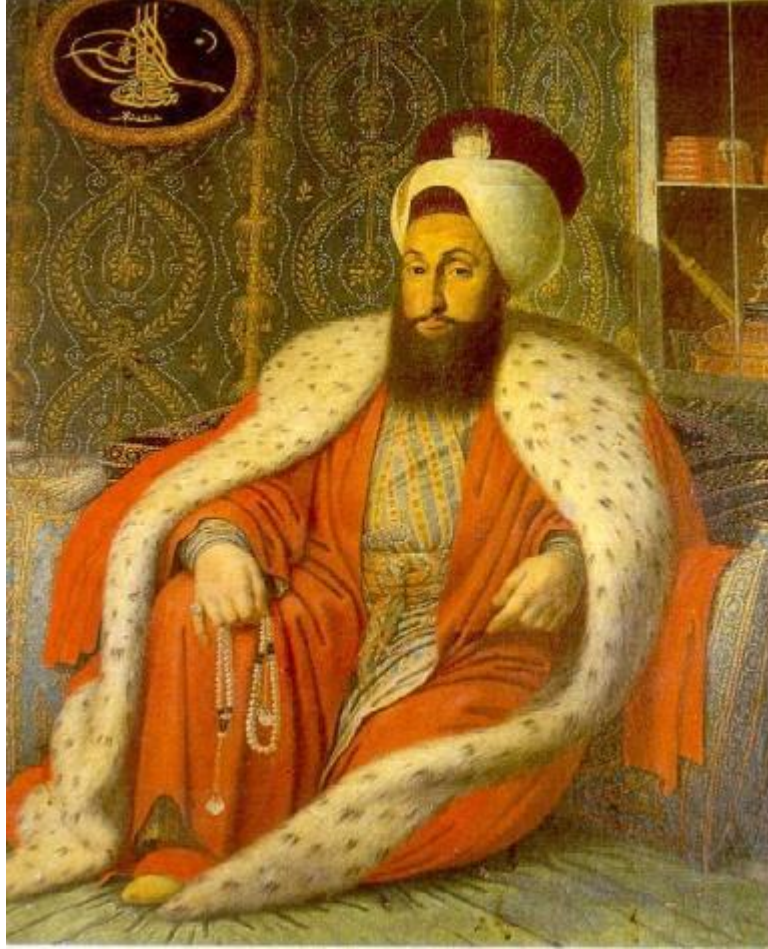
18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlılarda minyatür giderek Batı resminden etkileniyor, yeni teknikler kimi yerde kopya yoluyla kimi yerde bilgiyle deneniyordu. Yöneticiler Batı bilim ve tekniklerinin ülkede yerleşmesi için çaba sarf ediyorlardı. Örneğin, İstanbul'da matbaa kurulmuştur. Bu yüzden el yazması kitaplara gereksinimde azalmıştı. Minyatür sanatının giderek etkinliğini yitirmesi doğaldır yeni resim dallarının gelişmesi beklenmeliydi. Nitekim 18.yy ikinci yarısından sonra minyatür yerini büyük ölçüde bir başka resim dalına bırakmıştır: Duvar Resmi (Renda ve Erol, 1977: 49).

XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Osmanlı tabasında bulunan yabancı uyruklu ressamı ile Türk resim sanatına dikkat çekici şekilde değişime ve yenilenmeye katkı sağlamışlardır. XVIII. yüzyıl sonunda Kapı dağlı Konstantin adlı ressamın III. Selim Portresi, resim sanatındaki yenilenme eğilimlerini yansıttığı kadar, Osmanlı sarayının yeni resim tarzına duyduğu ilginin de bir kanıtı sayılabilir (Tansuğ, 1999: 35-36).

Batı resim sanatının Osmanlı'daki ilk uygulama alanlarından biri olarak kabul edilebilecek mimari yapılarda görülen resim örneklerinden kısaca bahsetmek gerekir;

“XVIII. Yüzyıl ortalarından sonra konak, saray, köşk gibi görkemli mimari yapıların duvarlarında yer alan ve çoğu manzara temalarından oluşan resimler arasında, bazı alegoriler ve az sayıda natürmortlarla figürlere rastlanabilir. Bu resimleri yapan sanatçıların çoğunluğu gayrimüslim, azınlık ya da yabancı oldukları düşünülebilir. Anadolu kent ve kasabalarında Müslüman sanatçıların elinde çıktığı sanılan duvar resimleri naif, şematik bir üslup anlayışı geçerli olduğu halde, İstanbul yapılarındaki örnekler Batı resim sanatı kurallarına daha uygun oldukları görülür ” (Tansuğ, 1999: 42).

Resim- 2 Konstantin, III. Selim Portresi 18.yüzyıl.



Kaynak: <http://gizlenentarihimiz./iiiselimin-culus-ve-portresi>. 12.04.2017.

Osmanlı'nın orduyu modernleştirme çabaları ve Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulması gerekmiştir. Mühendishane-i Berri Hümayun (1793), ardından Harbiye (1831) ve Bahriye (Deniz Harp Okulu) gibi kurumlar açılarak dinamik bir geleneği olan ve her zaman yeniliğe açık bulunan tasfiye ve reformlar gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde Osmanlı Toprakları ve başkent İstanbul'da mimarlık ve resim alanında, yabancı kökenliler ve azınlıklar etkindir. Ordu, askeri amaçlarla ihtiyaç duyulan resim tekniklerini yeni açmış olduğu askeri okullardaki subayları eğiterek, Batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde model ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallarını resim eğitim programlarına alarak gidermiştir. Ressam sınıfından subayların da yetiştirildiği belgelerden anlaşılan mühendishane Batı Usulünde resim yapan ilk önemli sanatçıların yetiştikleri okuldur (Tansuğ, 1999: 51).

Turan Erol'un aktarımı ile:

“Daha inandırıcı yeni belgeler, başka kanıtlar elde edilinceye kadar Osman Nuri, Ahmet Ali, Süleyman Seyyit asker ressamlar zümresinin en eski temsilcileri sayılabilirler. Cihangirli Mustafa, Eyüp’lü Cemal’i de bu küme içince saymak yersiz olmaz. Bu sanatçılar elimizde yapıtı bulunan en eski asker ressamlardır”(Renda ve Erol, 1977: 106).

Resim- 3 Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Karaca, 1886-87, 135x100cm, t.ü.y.b.



Kaynak: [https:// www.google.com.tr](https://www.google.com.tr) . 12.04.2017.

Şeker Ahmet Paşa'nın, günümüze ulaşan az sayıdaki resimleri içinde hayvan imgesinin, dikkate değer ölçüde yer aldığını görüyoruz. Şeker Ahmet Paşa'nın 'Manzara' isimli resmindeki hayvan imgelerine baktığımız zaman öndeki köpeğin duruşu ve biçimiyle arkada yer alan koyunlardan daha gerçekçi bir dille ele alındığını söyleyebiliriz.

XIX. yüzyıl sonları resim eğitimi yapan okulların sergi etkinlikleri, hatta eleştirel tartışmaların bile başladığı ortamlardır. Bu dönem içinde başta manzara temasının Türk sanatçıların elinde, Batı'dakinden oldukça farklı bir boyut ve duyarlılık kazandığından söz edilebilir (Tansuğ, 1999: 93).

Doğa çalışmaları yapan dönem sanatçıları arasında Ömer Atik, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza ve Ahmet Ziya Akbulut sayılabilir. Bu dönemde oryantalist örnekler ortaya koyan Osman Hamdi Bey diğer sanatçılardan farklı bir yöneliştir. Osman Hamdi Bey, Türkiye'nin resim eğitimi veren ilk kurumu Sanayi-i Nefise'nin kurulmasındaki rolü hakkında önceki bölümlerde bilgi vermiştik. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde Doğu kentleri temiz ve aydınlıktır. Kentlerin özgün mimari yapıları Gérôme'dan ve diğer Oryantalistlerden farklı olarak Osman Hamdi Bey'in resimlerinde sağlam ve bakımlı olarak gösterilir, özellikle iç mekanlar şık ve görkemlidir. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde Doğulu kadın kitap okurken, müzikle uğraşırken gösterilir; benzer şekilde Doğulu erkek düşünür, okur, sorgular, tartışır. Ancak Osman Hamdi Bey'in kompozisyonlarını, figüre ve mekâna ait çok sayıdaki farklı fotoğrafları birleştirerek oluşturması özellikle figürlerin yan yana gelişi sırasında bazı aksaklıklara yol açmıştır. Figürler arasındaki iletişimsizlik, duygusal anlamda ya da zaman- mekân boyutunda kopukluklara yol açmış ve gösterilen eylemin de gerçekliğini sorgulamaya açmıştır.

Resim- 4 Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906, 223x117 cm, Pera Müzesi.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=osman+hamdi+bey&source=ln> . 12.04.2017.

Osman Hamdi Bey'in 17 resimlerinde yine oryantalistlerden farklı olarak Doğulu kadın bakımlı ve güzeldir, giyiminden zevk sahibi ve varlıklı olduğu anlaşılabilir; dini mekânlar dışındaki iç mekânlarda kadınların saçları açıktır ya da zarif biçimde toplanmıştır. Resimlerde genellikle ayrı gruplar halinde gösterilen kadın ve erkek, ender olarak bir iç mekânda yan yana gelmişlerse kadın erkeğe hizmet ederken gösterilmiştir. Osman Hamdi Bey'in en önemli resimlerinden biri 1906 tarihli "Kaplumbağa Terbiyecisi"dir. Birçok resminde kendini model olarak

kullanan Osman Hamdi Bey bu resimde derviş kıyafetleri içinde görülmektedir. Osman Hamdi Bey, arkasında birleştirdiği ellerinde bir ney tutmaktadır. Semra Germaner ve Zeynep İnankur, “Oryantalistlerin İstanbul’u” isimli kitaplarında Osman Hamdi Bey’in sırtında duran yarım küre şeklindeki şeyin Nakkare isminde bir çeşit davul olduğunu, nakkareye bağlı olarak boynundan sarkan aletin ise telli çalgıları çalmaya yarayan mızrap olduğunu yazmaktadırlar. Resimde mızrapla çalınacak telli çalgı ve nakkareyi çalmaya yarayan değnekler gösterilmemiş olduğundan Osman Hamdi Bey’in resim içinde çalabileceği tek alet olarak geriye ney kalmaktadır.

Osman Hamdi Bey, bu resimde iç mekânı bakımsız bir şekilde göstermeyi tercih etmiştir. Boş, sade olan mekânda, Osman Hamdi Bey’in önünde durduğu pencerenin üzerinde yer alan duvardaki hat şeklindeki yazıdan mekânın dini bir mekân olduğu anlaşılmaktadır. Bursa Yeşil Camii’nin üst odalardan biri olduğu tespit edilen mekânda Osman Hamdi Bey’in yanında, başka müzik aletleriyle birlikte ney de vardır. Dini mekânlara müzik aletiyle girmek bir gelenek değilken bir taraftan dini törenlerde kullanılan bir müzik aleti olan neyin de mekana yabancı olmadığı söylenebilir.

“Haşim Nur Gürel’e göre Osman Hamdi Bey’in kaplumbağaları seçmesinde kaplumbağaların Lale Devri’nde Sadabat eğlenceleri sırasında geceleri sırtlarında mum taşıyarak sokağa salınmaları geleneğinin payı vardır. Burcu Pelvanoğlu ise Osman Hamdi Bey’in Paris’te olduğu sırada Charles Baudelaire’nin “Modern Hayatın Ressamı” isimli kitabında sözü geçen Paris sokaklarında dolaştırılan kaplumbağalardan esinlenmiş olabileceğini söylemektedir” (Pelvanaoğlu, <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>).

Türk resim geleneğine bazı aksaklıkları olsa da insan figürünü sokması ve insan figürünün çözümlemesini temel alan akademik sanat eğitimin verileceği Sanayi-i Nefise mektebini kurması Osman Hamdi Bey’in Türk resim sanatı içindeki önemini pekiştirmektedir.

“1914 kuşağına “Çallı Kuşağı” olarak da bilinir. “İbrahim Çallı” takvimler 13 Temmuz 1882 tarihini gösterirken, o yıllarda İzmir’e bağlı olan Çal kasabasında dünyaya gelir. Osman Efendi’nin oğludur” (Özsezgin, 1993: 14).

“Çallı Sanayii Nefise’de Salvador Valery’nin yağlı boya, Warnia Zorzecki’nin desen atölyesinde eğitim görür. 1910 yılında Fransa’ya gönderilecek öğrenciler yarışmasında birinci olur. Hikmet Önet ve Ruhi Arel ile Paris’e resim eğitimine gönderilir. Paris’te Ecele Notionlar Des Art Decorative’de Fernand Cormon atölyesinde eğitim görür. İbrahim Çallı, Feyheman Duran, Hikmet Onat, H. Avni Lifi, N. Ziya Güren bu atölyenin öğretisinde eğitilirler” (Giray, 1997: 36).

“Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması sebebi ile İbrahim Çallı süresi dolmadan yurda döner ve Sanayi-i Nefise Mektep-i Ali’sinin öğretim kadrosuna atanır. İbrahim Çallı, 1.11.1914 ‘te Resim Bölümü’nde yağlıboya atölyesi öğretmeni olarak resmen göreve başlar. 21.09.1915’te desen atölyesinin başına Hikmet Onat, 09.12,1918’de Resim Galerisi öğretmeni olarak Nazmi Ziya, 02.12.1919’da İbrahim Feyheman Duran, Eylül 1921’de Mehmet Cemil, daha sonra da Haziran 1927’de Namık İsmail müdür olarak atanırlar”(Cezar, 1983: 59).

İbrahim Çallı 1960’lara varan yaşamında Türk resmine verdiği ürünler ve yetiştirdiği sanatçılarla çok önemli bir yere sahiptir. Çallı’nın ilk öğrencileri “Yeni Resim Cemiyeti” adı altında birleşen Mahmut Fehmi (Cuda), Şeref Kamil (Akdil), Büyük Saim (Özeren), Refik Fazıl (Epik Man), Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki’dir (Kocam emi). Bunun anlamı şudur: Çallı, Akademi’de görev aldığı ilk yıldan başlayarak Türk Resim sanatının gelişimini yönlendirecek, sanatçıların yetişmelerine imza atacaktır (Giray, 1997:157).

İbrahim Çallı, doğduğu Çal kasabasından İstanbul’a gelip 1906’da Sanayi’i Nefise’ye kaydolana kadar geçimini sağlamak için çeşitli işlerde çalışır. Sanayi-i Nefise’ye kaydolduğunda aynı zamanda adliyede çalışmakta olan Çallı 1910’da Sanayi-i Nefise’den mezun olur. Bir yıl sonra Maarif Nezareti’nin açtığı yarışmada birinci olarak devlet bursuyla Paris’e gönderilir. Paris’te l’Ecole Nationale Superieures des Beaux-Arts’da Fernand Cormon’un öğrencisi olur.

Resim- 5 İbrahim Çallı, Türk Topçuları, 191, 180x270 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=ibrahim+%C3%A7all%C4%B1> . 13.04.2017.

Çallı'nın 1917 tarihli "Türk Topçuları" isimli resminde atlıların ve askerlerin gücüyle bir yamaçtan çıkarılmaya çalışan top arabası görülmektedir (Şekil-8). Askerlerin, atlıların ve top arabasının oluşturduğu en kalabalık grup, resmin sol alt köşesinden sağ üst köşesine doğru ilerlerken onlara, sağda tek atlı figür, solda üç atlı figür eşlik etmektedir. Toprak tonlarının hakim olduğu resim olasılıkla bir akşamüstü ya da gün doğumunda geçmektedir. Resim, Birinci Dünya Savaşı sürmekteyken Şişli Atölyesi'nde, müttefik ülkeler Almanya ve Avusturya'da sergilenmek amacıyla yapılmıştır.

Şişli Atölyesi, sonradan verilmiş bir isim olmakla birlikte, 1917 yılının sonbaharında Şişli Senti'nde; 1914 Kuşağı'ndan İbrahim Çallı, Sami Yetik, Namık İsmail, Mehmet Ruhi, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Ali Cemal'in birlikte çalıştığı atölye ortamıdır. Şişli Atölyesi'nde, ressamlar, Çanakkale Savaşı'nı konu alan savaş resimlerini canlı modelden ve fotoğraftan yararlanarak gerçekleştirmişlerdir. Harbiye Nezareti, sanatçılara model olabilecek asker, silah, top arabası ve başka savaş ortamını canlandırmaya yardımcı ekipmanı sağlamıştır. Resim malzemeleri yine Harbiye Nezareti tarafından Almanya'dan getirilmiştir.

Türk resim sanatının önemli sanatçılarının oluşmasında ana faktör olan İbrahim Çallı Atölyesi, on yıllar boyunca resim sanatımızın odağında olan önemli sanatçılar çıkarmıştır. Bunlardan bazıları; Şeref Akdik, Turgut Atalay, Nimet Berdan, Nurullah Berk, Şefik Bursalı, Mahmut Cüda, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Nurettin Ergüven, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele, Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Ercüment Kal mık, Ziya Keser oğlu, Zeki Kocamemi, Hulusi Mercan, Elif Naci, Saim Niyazi Resneli oğlu, Cemal Tollu, Esren Üren, Adnan Varınca, Turgut Zaim'dir. 1945 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin parlamenter sistemi içinde uygulamaya konan çok partili özgürlükçü demokratik rejim, ülkenin geleneksel sosyo-ekonomik yapısı ile bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Ülkemizdeki soyutlama ve soyutlama ve soyut sanata ilişkin ilk sanatçı ve yazar görüşlerinin oluşmağa başlaması, 1947 yılı ile ilgili dergilerde saptanıyor. Resim sanatımıza değgin ilk anlayışların oluşum çizgisi üzerinde yer almağa başlayan ilk bilinçli soyut çalışmalar ise, yukarıda belirtilerin tarihten sonraki yıllara rastlıyor. 1943'lerden bu yana Picasso-Braque sentetik kübizmi çevresinde yaklaşımlar arayan kişiler, Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve zaman zaman da Cemal Tollu idi (Berk ve Turani, 1981: 139).

Bu isimlerin dışında Nejat Devrim, Selim Turan, Fahrünissa Zeid, Adnan Turani, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Devrim Erbil soyut resim sanatımızdaki önemli isimlerden birkaçıdır.

1950'li yılların özgürlükçü demokrasisinin, ülkenin sanat yaşamına Batı'daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğini görürüz. Türkiye'de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. 1950'lilerin ressamaları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontareiteyi denemişlerdir, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde çözümler aramışlardır (Tansuğ, 1999: 245 - 247).

1950'lere gelindiğinde tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yeni düşünce ve yeni biçimler görülmektedir. 1950-60 arası, bazı genç sanatçılar yarı Batı, yarı yerli kaynaklara dayanarak, gerçeküstücü eserler üretmeleri dikkat çeker. Yüksel

Arslan, bu alanda başarılı olan bir sanatçıdır. Bu sanatçıya tekrar ayrıntılı şekilde döneceğiz. Paris'te yaşayan Nejat Devrim, Selim Turan ve Fahrünisa Zeid soyut eserler veren, dikkat çeken diğer sanatçılarımızdır. Çağdaş Türk resim sanatını duyarlılık yönünden, Paris resmi karşısında başarıyla temsil eden sansasyonel isim Fikret Mualla'dır. Bu dönemde, Amerika Birleşik Devletleri'nde sanat hayatlarına devam eden iki sanatçı; Burhan Doğançay ve Erol Aksavaşır.

1950'lerde ülkemizde resim sanatıyla uğraşanların sayısında artış görüldüğü bir dönem ve düşünsel anlamda bir altyapının oluştuğunu görüyoruz. Dönemin siyasal, ekonomik değişimlerin Türk resim sanatı üzerinde yarattığı değişimler açısından önemlidir. Gürsel İnan'ın aşağıdaki düşüncelerinde 1950 tarihinin önemine dikkat çekmektedir.

“İki büyük dünya harbini geride bırakan Avrupa ve Dünya toplumlarının büyük yıkım sonrası ayağa kalkma sürecini başlatma ve Dünya'yla yepyeni bir ilişki kurma yöntemlerini geliştirme çabalarını içermesidir. 1950'den sonra toplumsal, bireysel, kurumsal kültür alanlarında yaşanan başkalaşım ve uzay-zaman kavramlarının değişmesi, sanat yaratısına da yeni bir yön vererek şimdiye dek hiç yaşanmadığı kadar sanatsal ifade zengin bir yaratı alanına dönüşecekti ve estetik ifade de dil, bütünüyle değişime uğrayacaktı” (İnan, 2006: 3).

1959 yılında kurulan “Yeni Dal Grubu” bir bakıma 1940'larda ortaya çıkan toplumcu gerçekçi anlayışın devanı niteliğindedir. Toplumcu gerçekçilere baktığımızda; Nuri İyem, Neşet Güral, Nedim Gürsür'ü görmekteyiz.

2.2. 1970 Sonrası Türk Resmi

Toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü dönüşümler, sanayileşme olgusunun ortaya çıkardığı sorunlar, köylerden büyük kentlere ve yerleşme birimlerine göçler, iletişim mekanizmasındaki hızlı gelişmeler ve bunlara bağlı başka yan etkenler sonucunda Türkiye 1970’li yılların başında beklentileri olan bir ülke görünümündedir. Bu beklentilerin içine, kültür çevrelerinin özlemini duyduğu birtakım çözümler de girecektir. Bu çözümlerin bir bölümü, sanatçının üretmekle yükümlü olduğu sanat yapıtının özel sorunları ile bu yapıtın ulaşacağı kültür çevreleri ve toplum kesimleriyle arasındaki bağlantının konumuna ilişkindir.

1976’lı yılların, sanat ve kültür yaşamımıza belirgin kıldığı değişimleri Kaya Özsezgin şöyle aktarır;

“Devlet Güzel Sanatlar Akademisi dışında başka eğitim kurumların sanatsal etkinlikleri paylaşması sonucu akademinin taşıya geldiği sorumluluk, başka kurumlara dengeli bir düzeye aktarılmış oluyor. Sanatçıların herhangi bir çağdaş akıma ya da eğilime bağlanma çabalarında, giderek bağınaz kalıpların kırıldığı görülebilmektedir. Sanatçılarımız, Batı’daki çağdaş ve güncel sanat gelişmelerini takip etmekle beraber, bu gelişmelere kendi kültürel değerlerini, yaşam ve çevre olanakları açısından yaklaşmayı tercih ettikleri söylenebilir. Toplumsal ve Kültürel yapıdaki değişim, sanata ilgiyi arttırmış buda özel galericilik olgusunu ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Özel kurum ve kişilerin sanatı destekleyici işlevleri, özendirici ödüller doğrultusunda hızla gelişme göstermiştir. Yurtdışında yaşayan Türk ressamaları yurda dönerek yapıtlarını sergilemişlerdir. Bunun sonucunda Türk resminin dışarıya yansıyan ve ortalama otuz yıldan bu yana Türk aydınının ve sanatseverinin yabancı olduğu birikimi, kormave kişisel sergilerle Türkiye’ye aktarabilmişlerdir. Başta Fikret Mualla olmak üzere Avni Arbaş, Abidin Dino, Utku Varlık, Adnan Varınca, Ömer Kaleşi, Mübin Orhan, Selim Turan, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Oktay Günday gibi sanatçılar, bu birikimin başlıca temsilcileri arasında sayılabilir. Doğum tarihleri 1900lü yılların başları olan Şefik Bursalı, Cevat Dereli, Eşref Üren, Ali Avni Çelebi, Malik Aksel, Mahmut Cuda, Hamit Görele, Şeref Bigalı, İlhami Demirci gibi eski sanatçılar sessizliklerini bozarak sergiler açmış, böylece kuşakları arasındaki iletişim ve usta-çırak ilişkileri daha somut planlarda değer kazanabilmiştir. Fahrettin Baykal Hasan Akın, Veysel Günay, Ramis Aydın, Nazan Sönmez, Yusuf Çöloğlu, Ruhi Görünay, Haydar Durmuş Lütfü Çetin, Haldun Naziker, Cuma Odaklı, Şener Demirkol yöresel eğilime değişik yollarla giren sanatçılardır. Yarı fanatik yarı düşsel, yarı gerçekçi eğilime orta kuşaktaki öncülerini

başta Burhan Uygur olmak üzere Engin İnan ve Ali İsmail Türemen sayılabilir. Daha sonraki kuşakta ise Muzaffer Akyol, Aydın Ayan, Hale Arpacioğlu, Hasan Pekmezci sayılabilir” (Berk ve Özsezgin, 1983: 125- 127).

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 5.si 1997 (ilki 1989’da) İstanbul’un değişik mekânlarında düzenlenen uluslararası İstanbul Bienali bir çok ülkeden bir çok ülkeden (1997’de kırk ülkeden seksen altı sanatçı) farklı eğilim ve görüşleri temsil eden sanatçıları Türkiye ortamına çekmesi ve uluslararası ortamda günümüz Türk sanatını tanıtmaya önemli bir işlevi gerçekleştirmektedir.

“1980’li ve onun arkasından gelen 1990’lı yıllar, daha genç bir sanatçı kuşağının biçimlendiği ve atak çıkışların yaptığı bir dönem kapsar. Emin Çizener, Ali Candaş ve Şenol Yorozlu gibi soyut bir çizgiyi sürdüren sanatçılar, bu yöndeki kimliklerinden ödün vermeyi ilke edinirken, genç kuşağın yarı fanatik, yarı gerçekçi bir doğrultu üzerinde şansları denemekte kararlı olmaları dikkat çeker. Bu sanatçıların önemli bir bölümü, özel galeriler çerçevesinde toplanmakta ve söz konusu galerileri tanıtıcı etkinliklere toplu biçimde katkıda bulunmaktadır. Resul Aytemur, Altan Çelem, Mahir Güven, Doğan Paksoy, Yavuz Tanyeli bu sanatçılar arasında yer alır” (Özsezgin, 1999: 81).

“Bir Yanda yeni figüratif eğilimler öte yanda çağdaş resim soyutlanmaların öngörüldüğü sanatsal programları sürekli kılma çabaları vardır Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Arslan gibi figüratif alana yönelmiş sanatçılara Adnan Çeker, Sabri Berkel, Ömer Uluç Ferruh Başağa, Nejat Devrim gibi soyut alanda daha çok söz sahibi olan sanatçılar, temelde hazır yada karşıt eğilimler içinde sayılmazlar. Türk resim sanatınızda 1970’den bu yana uslu ve eğilimlerinin, bireysel özgünlük yolları araştıran çok yönlü çabaların yansıtılması, Türk resminin ferah ve geniş bir sola kavuştuğunun işaretleridir” (Tansuğ, 1999: 286).

2.3. Sosyal Konuları Ele Alan Türk Ressamlar

2.3.1. Yüksel Arslan

“Göçmen bir işçi ailesinin çocuğu olarak İstanbul’da doğar. (24 Temmuz 1993) Eyüp ortaokulu, ardından İstanbul Erkek Lisesi’ne devam eder. Paul Klee’nin günlüklerindeki bir sözü tüm sanat hayatı boyunca etkili olacaktır : ‘Ben bir düşünce ressamıyım.’ 1953-1954 yılları arası İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümüne kaydolur. O dönemde bölümün düzenlediği Anadolu gezilerine katılması özgün tekniğini bulmasını ve Anadolu uygarlıkları verileri ve geleneksel sanatları kendi sanatına taşımasını sağlayacaktır. İstanbul Atatürk Lisesi’nde başlayan resim tutkusu ve suluboya, guvaş ve pastel karışımı çalışmaları, 1955’ten sonra toprak, bal, yumurta akı ve kan gibi çeşitli malzemelerden oluşturduğu kendine özgü bir teknikle devam etmiş ve daha sonraki çalışmalarında da aşağı yukarı hep aynı tekniği uygulamıştır. 21 Ocak 1955’te Adalet Cimcoz yönetimindeki Maya Galerisinde “ilişki, davranış, sıkıntılara övgü” isimli ilk sergisini açar. Sergiden kazandığı parayla satın aldığı Jacques Mauduit’in “Modern Sanatın 40.000 Yılı” isimli kitabını alır ve bu tarihten başlayarak kullanacağı özel tekniğini (toprak, bal, yumurta akı, yağ, kemik iliği, sidik) bulur. Hayvanların cinsel hayatının Yüksel Arslan’ın imge dünyasındaki varoluşuna ilişkin açıklama şu şekilde açıklanmıştır; “1937-1938 / Mezartaşları arasında oynarken en sevdiğim oyun, taşları yerlerinden sökerek altındaki her türden böceği incelemek. İlk cinsellik dersleri: Evde karasineklerin, dışarıda ise başka böceklerin, kurbağaların, kaplumbağaların, kedilerin, köpeklerin, atların çiftleşmelerini izliyorum. 1952-1954 desenlerimi ciddiye almaya başlıyorum; guaşlar, suluboyalar ve pasteller. Liseden bir arkadaşım bana resim defterleri ve yağlıboya yapmak için gerekli olan her türlü malzemeyi alıyor. Defterlerimle İstanbul’da gezerken her yerde durup çiziyorum. Resim öğretmenimin desteğiyle ilk çalışmalarımı lisenin koridorunda sergiliyorum. Bunlar Paul Klee’nin etkisi altında suluboya, guaş ve pastel karışımı resimler. Liseli arkadaşlarım kutluyorlar beni; kararımı veriyorum. Ressam olacağım! Birkaç ay sonra bu ilk çalışmalarımı ve bir düzine kadar tuali yırtıp çöpe atıyorum. Tüplerden çıkan boyaları yapay, şok edici, ‘doğa-karşıtı’ buluyorum. Güzel Sanatlar Akademisi’ne gitmek yerine Sanat Tarihi bölümüne kaydoluyorum. Bu garip karar çok basit bir düşünceye dayanıyor: Katedilmiş yolların dışında da, ressam olmadan da resim yapılabilir, ressam olunabilir! Yapay renklere duyduğum nefret, beni doğal renkler aramaya ve kişisel bir teknik bulmaya zorluyor. Tarihöncesi ve ilkel sanatçıların, minyatür ustalarının, Anadolu dokumacı kadınların (yün boyamak için) kendi boyalarını kendilerinin yaptıklarını biliyorum. Böylece kağıt üzerine çiçekler, otlar, taş, kiremit, kömür, sabun, çürümüş odun parçaları, benzin vb. sürterek çalışmaya başlıyorum” (Yılmaz L ve Yıldız E, 2009: 567).

Mazhar Şevket İpşiroğlu’da öğrencisi Arslan’dan övgüyle bahseder. İpşiroğlu’nun evinde sanatçının resimlerini gören yazar, çevirmen Edouard Roditi (1910, Paris-1992, Paris) vasıtasıyla Arslan’ın resimlerinden haberdar olan Andre Breton, Arslan’ı Daniel Cordier Galerisinde düzenlenecek “Uluslararası SürrealizmSergisi”ne (Aralık 1959-Ocak 1960) davet eder, Arslan o günün koşullarında Paris’e gidemeyecektir. Marquis de Sade, Leonardo da Vinci konulu “Portreler” (1959) ve “Tatalogie” (1961) dizilerini yapar.

Resim- 6 Yüksel Arslan, Arture 334, 1984, Arture.



Kaynak: Yüksel Arslan Sergi Katalogu: 334.13.05.2017.

1962-1963yılarında,Paris'teki ilk kişisel sergisi “Homunculus-cucus-palus, planus-phallus-micrococcus” Raymond Cordier Galersinde açılır (1972) (BY27). Cordier'nin de yönlendirmesiyle eserlerini sınıflandırmak için “Arture” adını bulur. Jean Dubuffet (1901, Le Havre-1985, Paris) sergiyi ziyaret eder, 20 Ocak 1962 tarihli Arslan'a yazdığı mektubunda L'ArtBrut koleksiyonu için eserlerinden bir tane edinmek istediğini yazar. Arslan ve Dubuffet mektuplaşmalarını 20 sene sonra tekrarlayacaklardır.1966 yılında, Rus hekim ve fizyolog İvan Pavlov'un sinir patolojisi ve deneysel nevroz kavramını geliştirdiği ve çalışma arkadaşlarıyla yaptığı toplantılarını derlediği Çarşamba Konuşmalarından hareketleK.Marx ve F. Engels okumalarına yönelir.1967 yılında, 6 yıllık bir aradan sonra iki sergi için Türkiye'ye gelir. “Yüksel Arslan 1954-1967” (2-14 Ekim 1967, Türk-Alman Kültür Merkezi Galerisi, İstanbul) BY21 ve Ankara Fransız Kültür Merkezi (Kasım 1967) sergileri. Dönemin sanat Eleştirmenlerinden Zahir Güvenli (Yeni Gazete, 1967) Yılmaz Güney ve Nebahat Çehre'nin de izleyicileri arasında bulunduğu Türk-Alman Kültür Merkezi'ndeki sergiye, “cinsellikle ilgili ve iğrenç imajlar” içerdiği için saldırılır. Ankara Fransız Kültür Merkezi'nde açtığı

sergideki on resim 8 Kasım 1967'de savcılıkça müstehcen olduğu gerekçesiyle toplatılır. İstanbul'daki 8 ay süresince Osmanlı sanatı etkilenip Arture dizisini gerçekleştirir. Yazar Alain Bosquet, Odessa-1998,Paris) Combat'da (10 Nisan 1967) "Artslan30 Artures" (Jasques Desbrieres, Paris, 4-27 Nisan 1967) sergisi üzerine yazdığı yazıda, "kişisel cehennemlerini izleyiciye sunmak konusunda gösterdiği titizliğini, "doğurgan bir hayal gücünün ve gerçeküstücülüğün sınırındaki" üslubunu övgüyle karşılayacaktır. 1969-1972 Althusser'in de izleyicileri arasında olduğu "Artslan Nouvelles Artures" sergisi Galerie Ingres'de açılır. Yazar, şair ve sanat eleştirmeni Alain Jouffray sergi için yazdığı katalog yazısında Arslan için "Zihinsel yeraltının arkeologu ve yokuşu Arslan, küçük ama güçlü bir ışık altında, beynimizin merkezinde, bizi daha da uzaklara sürükleyecektir" demektedir (Yılmaz L ve Yıldız E, 2009: 567-570).

Resim- 7 Yüksel Arslan, Arture 188, 1978, 50,5 x 71,5 cm, santralistanbul koleksiyonu.



Kaynak: <http://www.kunsthalle-duesseldorf.de/index.php?id> . 13.04.2017.

"Arslan'ın yukarıdaki Arture'ü Kapital dizisi içinde en bilinen arture'lerinden biridir. (Şekil- 10). Arture'de solda başta Türkiye olmak üzere Tunus, Tayland, 125 Senegal, Paraguay, Moritanya, Fas, Uruguay, Kolombiya, Dominik Cumhuriyeti, Şili gibi az gelişmiş ülkeler topluluğu; sağda A.B.D, Almanya, Birleşik Krallık, Fransa, Japonya, İsviçre, İtalya, Hollanda gibi gelişmiş ülkeler topluluğu ile anlaşma yapma amacıyla tokalaşan iki elin bünyesinde bayraklarıyla simgelenmektedir. Anlaşma, gelişmiş ülkeler ile gelişmiş ülkelerin markalarını üretecek az gelişmiş ülkelerin vatandaşlarından oluşan işçiler arsında olmalıdır. Tokalaşan iki elin gerisinde, simetrik olarak ufka doğru

uzanan duvarların üzerinde, sağdaki gelişmiş ülkelerin dünya çapındaki markalarının amblemleri görülmektedir. Duvarların önünde karşılıklı olarak; köpek, domuz, fare, insan karışımı portreleri olan, takım elbiseli, kelli felli erkekler durmaktadır. Erkekler bir elleriyle önlerinde duran köpeklerin tasmalarını tutmaktadırlar. 1975 yılında, 6 yıllık bir çalışmanın ürünü olan “Le Capital” dizisi Maloine Yayınevi tarafından kitaplaştırılır (Le Capital. Arslan. 30 Tableauxd’apres Karl Marx, Librairie Maloine S.A. Editeur, 1975). “Le Capital” dizisinin ardından 1975-1979 arasında, Kapital’de ele alınan konuları dünya ve Türkiye bağlamında güncelleştirdiği “Essaid’actualisationdu ’Capital” (Kapital’in Güncelleştirilmesi Denemesi) dizisini yapar. 1976-1978 yıllarında, Özgürlük Tiyatrosu’nun kurucusu, tiyatro yönetmeni Mehmet Ulusoy’un Marx’ın Das Kapital’inden uyarladığı ve Avignon Festivali’nde Papalar Sarayı’nda oynanan Egoist Hesabın Buzlu Sularından, 1976 oyununun dramaturjisini yapar ve oyunda kullanılan masklar Yüksel Arslan’ın “Le Capital” dizisinden esinlenerek hazırlanmıştır. (BasinAct02) Oyun afişinde Arture 156, Sınıflar kullanılır. (Basin04) Mazhar Şevket İşıroğlu, Selahattin Hilav, Orhan Duru, Ferit Edgü’ nün metinlerinin yer aldığı, Yüksel Arslan, Bir Dönem: 1951-1961 (Ada Yayınları: İstanbul, 1978) kitabı basılır” (Yılmaz L ve Yıldız E, 2009: 570).

Sanatçı 1980’den itibaren birçok sergi açmış olup, 2009 yılında Türkiye’de geniş kapsamlı bir retrospektif ile sanatseverler ile buluşmuştur. 2017 yılı Nisan ayında yaşadığı Paris’te hayatı son bulmuştur.

Resim- 8 Yüksel Arslan, Arture 159, Kapital 4, 1969-1975



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=ibrahim+%C3%A7all%C> . 13.04.2017.

“Akımlar ve eğilimlerle ilişkileri yönünden Paris’te yaşayan sanatçılar arasında, Yüksel Arslan’ın ortaya koyduğu ilgi çekici çalışmalar, son yirmi yılda Türk sanatçılarının yurt dışında yaptıkları tüm çalışmalardan önce üzerinde durulması gereken işlerdir. Türkiye’de eski hat Karagöz ve Fatih Albümündeki Mehmet Siyah Kalem imzalı resimlerden esinlenerek, özgür bir çizgi üslubu geliştiren ve bu üslup anlayışını Fallik-erotik temalarla birleştiren Yüksel Arslan, 1961 yılında gittiği Paris’te bu tür çalışmaları birkaç yıl daha sürdürdükten sonra, ünlü psikologların ilgisini çeken Arture dizisi adını verdiği resimleri gerçekleştirilmeye koyulmuştur. Bu arada Karl Marx’ın Kapital adlı kitabının bir çeşit illüstrasyonu olarak nitelenebilecek bir denemeye de girişmiştir. Yüksel Arslan’ın bir Marksist olmaktan çok, hem günün politik yorum modasını yansıtan, hem de kıvrak çizgi fantezisine sadece bir vesile oluşturan bu tema karşısındaki tutumu gelip geçici olmuştur” (Tansuğ, 1999: 257- 258).

“Sedat Simavi Vakfı’nın görsel sanatlar dalındaki ödülünü 1981 yılında heykeltıraş İhan Kaman’la paylaşan Arslan, Paris’te Uluslararası Kara Mizah ödülünü kazandı (1982)” (Tansuğ, 1999: 384).

Mehmet Güleriyüz Resmigeçit kitabında Yüksel Arslan ile ilgili görüşleri kısaca şöyledir:

“Heyecan duyduğum sanatçılardan biri de Yüksel Arslan’dır. Resimlerini ilk defa 1962’de Türk-Alman Kültür’de açtığı sergide gördüm; kağıt üzerine çalışıyor, belirginleştirilmiş cinsellikleriyle figürler yapıyor, yazıyı da katıyordu resimlerine. Boyalara kendi bedeninin ifrazatını da ekleyerek kırmızı – kahverengi ve sarı ağırlıklı toprak renkleriyle bir çeşit arkaik etki oluşturuyordu. Boylan’daki çevremde bu resimlere önem verilmesine rağmen, ilk ağızda itici geldiler bana. Karşıtlık, cinsellik, siyasal duruş ve başkalarının sanatı bozacağına inandırıldığımız Akademi’den sonra, bütün bunların sanatla önemli bir yer tutabileceğini görüp yaşayınca, resimde bize dayatılan çerçeveyi de parçalıyorsunuz. O sıralar Akademi’den sonuç alamayacağımı düşündüğüm için tüm enerjimi yönelttiğim Tiyatro’da ironi, karamizah, fars, grotesk gibi ifade yollarını tanıyınca biçim ve kurguyla ilgili geniş bir ufuk açılıyor önünüzde. Bu tür engelleri kaldırdığınızda anlıyorsunuz ki, biçimler dünyası sizin sandığınızdan çok daha dikkatli incelenmesi gereken bir alan; ona eklemek istediğiniz, önerdiğiniz her şey tabuları yıkarak ve reddederek elde edeceğiniz özgürlüğe bağlı. Bunu anlayınca resme dair zevklerinizin önündeki engeller de kalkıyor. Yüksel Arslan’ın resmiyle böyle bir dönemde karşılaştırma ve tekrar tekrar zihnimden geçirdim onları. Yüksel Arslan’ın konuya naif yaklaşımı resmin tek renkliliğiyle çözümlenir. Renklerin birbirleriyle kurduğu derinlik ilişkisini, yüzeyin ötesindeki espas problematiğini, kompozisyon

öğelerinin resim yüzeyinde ayrışıp birbirlerine bağlanışını desenci edasıyla çözer; ancak her bir çalışmasında resim gücünce sonuçlar elde eder. Yüksel Arslan'ın resminin başka bir özelliği, dünya tarifini insan figürüne yerleştirmesi, insan yapısının psişik okunabilirliğini sağlayarak aslında figürün dünyasını kurması ve tanımlamasıdır” (Güleryüz, 2014: 106-108).

2.3.2. Cihat Burak (1915-1994)

“1915 yılında İstanbul'da doğan mimar, ressam ve öykü yazarı Cihat Burak, ortaöğretimini Galatasaray Lisesi'nde tamamladıktan sonra 1943'te Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nü bitirdi. Tekel Genel Müdürlüğü ve Bayındırlık Bakanlığı'nda mimar olarak çalışan Burak, 1953'te BM ve 1961'de Fransa Hükümeti'nin bursuyla iki kez Fransa'ya gitti, ancak sonra işinden ayrılarak kendini resme verdi. 1955'te Türkiye'ye döndü ve yine Bayındırlık Bakanlığı'nda çalıştı. İlk kişisel sergisini 1957'de Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açtı. 1964'te hem Utrillo ödülünde Mansiyon aldı, hem de 'Deniz Muharebesi / Hayal Donanma' adlı resmi Musée de l'art moderne'de ki uluslararası sergide Bronz Madalya'ya değer görüldü. 1965'te yurda dönerek resim ve mimarlık çalışmalarını sürdürdü. 1991'de Garanti Bankası Beyoğlu Sanat Galerisi'ndeki son sergisine kadar 23'ü kişisel 78 sergiye katıldı. 1982 yılında görsel sanatlar dalında Sedat Simavi ödülünü kazandı. İlk öykü kitabı 'Cardanlar' 1982'de yayınlandı, 'Yakutiler', '1992'de Yunus Nadi ödülleriyle öykü dalında birinci oldu, son öykü kitabı "Zenci Kalınızdır". Cihat Burak 3 Mart 1994'te yaşamını yitirdi” (<https://www.gunesintamicinde.com/cihat-burak-mimar-ressam>).

“Çağdaş Türk resmi üstüne girilen yorum çabalarına en geniş ufukları açan sanatçılardan birinin Cihat Burak olduğu kuşkusuzdur. Fantastik tasarımlarını günlük gözlemlerinden çıkaran, sonra da onlara hayal aleminin yaratıkları özlemine vermeyi başarabilen masal resimcisinin, erbabı arasında geçerli, kendine göre simgeleşip ortak anlamından sıyrılarak özelleşen bir dile itibar edişi gibi. Şüphe yok ki eleştirisi düz bir eleştiriden, taşlaması düz bir taşlamadan, ibaret olmayan, bütün stilizasyona, erbab anlaşmasının ayrıntılarını sağlamak amacıyla olan bir dil. Yeterince de elit bir dil. Bir bakıma öyle görünse de, kalabalığın anlayacağı bir iş yapmıyor Cihat Burak. Kalabalığın resim zevkine yaklaşan bir tutum içinde, o zevke yabancılaşan bir iş yapıyor” (Tansuğ, 1999: 270-272).

Cihat Burak'ın sanatı metinler ve disiplinler arası bir kaynaktan beslenir. Dünya sözlü bir atlas, görsel bir coğrafya kitabıdır onun için. Bakar, okur, dinler,

notlar alıp biriktirdiklerinden kuşku duyar, dünyayı bir sosyal bilimci gibi neden-sonuçları üzerinden inceden inceye analiz eder. Sadece izlediklerini değil, gördüklerinin dünyaya yayılmış tüm damarlarını ve akrabalarını bulup, birbirine teyeller çalışmalarındaki zengin anlatım dilinin kaynağı budur. Kendi zamanını neredeyse günü gününe kayda geçiren şaşmaz bir gözlemci Cihat Burak. Kentsel düzenin yitip giden değerlerini, değişimin yuttuğu tarihsel belleği yozlaşan insan ilişkilerini, popüler kültürün yarattığı tek tip erozyonu keskin mizah gücüyle eleştirir. Modern olmaya çalışan bir toplumun yitirdiği ve ardında bıraktığı kültürel birikime sahip çıkmak ister. Gördüklerini, kendisine öğretilen akademik üsluba aktarmak için acı çekmez, bir imgeyi boyarken canı nasıl istiyorsa öyle davranır. Hesap vermek zorunda olduğu yer, kendisi gibi düşünen ve ürettikleri ile onu kabullenecek olan akademik gelenek değil, tarihin ortak sesi olan insanlık ailesidir. Sanatının içten, cana yakın, izleyeni insan kılan özelliğinin kökeninde bu olgunluk ve rahatlık vardır. Dolayısıyla ele aldığı konular yerel kaynaklara dayansa da, görünür kıldığı tipler ne kadar yaşadığı kentin karakteristik özelliklerini taşısa da başka coğrafyaların insanlarını etkileyebilecek bir anlatım zenginliğine sahiptir Burak. Anlatım dilindeki keskin mizah anlayışının, her daim var olan eleştirel dilin ve zeka pırıltılarıyla örülü ifadeci liginin de bu ilişkisellikte payı var kuşkusuz. Ondaki zamanlar üstü anlatım yeteneğinin Evliya Çelebi, Gümrükçü Rousseau, Nasrettin hoca, Mehmet Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh, Ernst Barlach ile akraba olduğunu söyleyen pek çok yazar vardır. Nihayetinde Cihat Burak'ın sanatını tanımlayan en önemli başlıklardan biri doğa ve canlılar dünyası ile kurduğu samimi ilişkidir. Hemen hemen her resmine sızan kediler ona göre yabancı doğanın kısmen evcilleştirilmiş yüzüdür. Yozlaşan insani ilişkilerin telafisi veya yalnızlığın metaforu olarak görülebilecek bu canlı, onun hayat tarzının da dört ayağa bürünmüş halidir. Bununla birlikte envai çeşit nebat, hayvan dünyasına ait farklı mücadele sahneleri, canlılar topluluğunun kendine has özellikleri onun ilgi kaynağıdır. Hem resimlerinde hem de öykülerinde cardondan kurbağaya, kanaryadan aslanlara kadar her türlü hayvan boy gösterir, en ince ayrıntısına kadar analiz edilir. Bitiremediği son resminde dahi zincire vurulmuş bir boz ayı ve ona eşlik eden yavru bir kedi vardır. Bir konturun içerisine yerleştirilebilecek her türlü nesne ve canlıya bir çizgisellik kazandırır Cihat Burak. Figür resmi yapsa da anlatacaklarını sadece insan bedeni üzerinden görselleştirmez.

Soyut, tarih dışı kültürel bir imge de yaratmaz. Envai çeşit canlılar, gerçeküstü bir dünyanın düşsel kahramanları, cinler, periler, bir evi ayakta tutan tüm imgeler, mimarlık sanatının anıtsal ve gizemli formları, başka ülkelerin hikayelerine sinen ayrıntılar, içki masasının üzerindeki nesnelere. Onun çizgi ile kurduğu dünyanın ana motifleridir. Cihat Burak çizgi ile düşünen, çizginin olasılıklarını tuval, kağıt, seramik, metal plaka gibi farklı yüzeylerde deneyen ve araştıran bir sanatçı Cihat Burak önceleri naif sanatçılar arasında anılmasına neden olmuş, içten ve kendine güvenli resim dilinin özgün baskılarında da sürdürmektedir. Onun kendine güveni bir saf yürek sanatçının bilmemekten gelen güveni değildir (Çalıköğlü, 2007: 26-37).

Resim- 9 Cihat Burak, Fantastik Şehir, 1962.



Kaynak: <http://www.istanbulmodern.org/tr/resim-galerisi/sergi/cihat-burak-retrospekti> . 13.04.2017.

Cihat Burak'ı ülkemizin bilinçli naiflerinin veya bilinçli-çocuksu anlatımcılarının öncüsü sayabiliriz (Özsezgin ve Aslier, 1989:170).

“Sanatçı yeteneklerini seramik ve porselen alanında da deneyip gerçekleştiren Cihat Burak'ın, Yıldız Porselen Fabrikası'nda verdiği uğraşlar, pahalı teknik ve malzeme

gereksiniminin karşılanmasına bir örnek oluşturur. Ancak hiç şüphe yoktur ki, yıldız Porselen Fabrikası'nın sürekli olarak kötü beğeni örnekleri (Kitch) üreten elemanları da, belki ilk kez bir sanatçı ile karşılaşma şansına kavuşmuşlardır. Cihat Burak'ın oluşturduğu yüksek bir sanatsal düzey tutturarak porselen figürinler, yıldız fabrikasının 1230^o'yi aşmayan ısı koşuluna bağlı kalmıştır. Seramikte taşıl bir sertliğe ulaşmada da geçerli olan yüksek ısının porselen için 1300^o'yi bulması gerekmektedir. Bu türden bazı güçlüklerle karşın, Cihat Burak'ın porselen figürleri duyarlı bir ustanın elinden çıkan eşsiz biçimlenişleriyle, toprak malzemeyle oluşturulan tüm işlerin kristalleşme düzeyine işaret etmektedir”(Tansuğ, 1999:346).

“Mimarlık tarihçisi Doğan Kuban, eğitim formasyonu mimarlık olan Cihat Burak'ı, Türk resminin Yahya Kemal'i olarak niteler. Yazın alanında da ilginç fantastik öyküleriyle önemli bir yer tutan Cihat Burak'ın, çağımızın en renkli simalarından biri olarak anılacağı şüphesizdir” (Tansuğ, 1999: 273).

“60'lı yıllarda Cihat Burak'ın resim kurgusu, saf yürekli atmosferiyle, kurgu dilinde öne çıkan ironiyle, anlatımın hizmetinde ve düzeni hiçe sayan renk gereksinimiyle, akademik terbiyeni pısrık tutumuna attığımız tekmelerin heyecanına katılıyor; mahalleden bir ağabeyin arka çıkışıyla bizi yüreklendiriyordu. Cihat Burak bu endişenin pek de doğru olmadığını kanıtıydı bizim için” (Güleryüz, 2014: 104).

“Cihat Burak sıradanlığı, popüler kültürü, küçük insanları, zafiyetleri, tatları, hak ettiği küçük sergileri yansıttı; sevgili kedisini aileden kalan konağı resmetti. Mehmet Güleryüz'e göre birçok sanatçı bunları sanatın konusu yapmaya tenezzül etmeyebilir. İnsani olanları ele almaktan kaçınır. O yönlerini gizleyip kendince pür, üst sorunlarla uğraştığında resminin de yükseklere çıkacağını zannediyor. Oysa sanatçının gücü, hayatın halleriyle ilgili kendini müsaade alanları yaratmasındandır. Böyle bir alanda, elbette yeni önerilerle oluşturduğu resim dili önem kazanır. Yapay entelektüel kurmacadan ne kadar uzaklaşırsanız metaforik, yeni ve kendinize has resim aklına o denli yaklaşmış olursunuz” (Güleryüz ve Sönmezay, 2015: 184).

2.3.3. Alaettin Aksoy

“Alaettin Aksoy 1942 Trabzon doğumludur. 1963-1968 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim gördü. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencisi oldu. 1972'de devlet bursu ile Paris' gitti. Eğitimini tamamlayarak 1976'da Türkiye'ye döndü ve 1977'de Güzel Sanatlar Akademisinde(bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) öğretim görevlisi olarak göreve başladı ve aynı kurumdan 2006 yılında emekli oldu. Alaettin Aksoy'un resimlerinin konusu hep insan olmuştur. Ancak bu insanlar gerçek bir zamanın ve mekanın insanları değildir. Aksoy'un kendi ifadesi ile bu insanlar dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır. Ve bu nedenle 'zaman ve mekan' belirleyici bir işaret taşımazlar. Ancak karakter aramalarında, tiplerinde yaşam içerisindeki durumlarının belirlenmesine yönelik davranış ve jestlere sahiptirler.” Aksoy'un insanları gerçek ve düş arasında gezinen, sürekli yaşamımıza göndermeler içinde bulunan görsel fantezilerin ürünleridir. Figürlerin karakter ve tiplerini, insanların yaşam içerisindeki durumları, davranış ve jestleri, kesin tanımlanmayan mekanlar da mizahi fantastik görünümde sunulmaktadır. Sanatçının 1970'lerde başlayan sanatsal tavrı olgunlaşıp gelişerek bugünde aynı doğrultuda sürdürmektedir. Aksoy, 1976'da Yılın Genç Sanatçısı ödülü, 1979'da DYO sergisi 25. Yıl Özel Ödülü ve 1980'de 14. DYO Sergisi Başarı ödülleri almıştır” (Akdeniz, 2008: 159).

Resim- 10 Alaeddin Aksoy, Plataj Hatası, 89 x116 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Alaeddin+Aksoy,+Pilotaj+H> . 13.04.2017.

3. BÖLÜM: 1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Gülerüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi

3.1. Mehmet Gülerüz'ün Hayatı

1938 yılında İstanbul'da doğdu. II. Dünya savaşına kadar Heybeliada'da annesiyle birlikte yaşayan Mehmet Gülerüz daha sonra Ortaköy'e taşınmışlar, beş yaşına geldiğinde Saraçhane'deki evlerine tekrar dönmüşlerdir. Mehmet Gülerüz ilkokul çağına geldiğinde avukat olan babasıyla yaşamaya başlamıştır. Baba tarafındaki aile büyüklerinde kent kültürüyle yetişmiş, seçkin eğitilmiş kişiler bulunurken bir yandan da Osmanlı geleneksel kültürü ve disiplini hâkimdir. Muhafazakâr olduğu kadar Avrupalı yönü de gelişmiş olan ailenin bir özelliği de üyeleri arasında hattatların oluşudur. Hattat dedesi ile akademili bir ressam olan halası Bedia Gülerüz'ün çalışmalarına aşinalık kazanan Mehmet Gülerüz, bir yandan anne ve babası, bir yandan da klasik müzik icra eden çello ve keman yapımcısı dayısı vasıtasıyla, sanatçılar arasında büyümüştür (Gülerüz ve Sönmezay, 2015: 14- 27).

Gülerüz, ilkokul döneminde babasının yanında kaldığı evde halası Bedia Gülerüz'ün resimleri ve akademide Bedia Gülerüz'ün hocası olan Hikmet Onat, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Şeref Akdik'in resimleri ile büyümüştür. Babası tarafından Saint-Joseph Lisesi'ne gönderilmesi ve Fransız kültürü alması uygun görülmüştür. Bu dönemde çizim yapmayı sevdiğini şu sözleriyle ifade etmiştir;

"Kendi kendime resim yaptığımda asker çiziyordum, o sıralar Kore harbi vardı; Amerikan miğferlerini tasarımı çok beğeniyordum. Bir elinde Türk bayrağı öbüründe M-1 tüfek taşıyan Türk askerleri yapıyordum" (a.g.e: 62).

1958'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden 1966'da birincilikle mezun olmuştur. Gülerüz, akademinin kendisi üzerinde büyük bir gelişim sağlamadığını düşündüğü için iki yıl sonra tiyatroya yönelmiştir. 1963 yılında Asaf Çiğiltepe'nin yönettiği Arena Tiyatrosunda profesyonel oyunculuk kariyerine başlamıştır.

1963 yılında öğrenci olduğu dönemde desen ağırlıklı ilk kişisel sergisini açmıştır. 1966'da Akademi'den birincilikle mezun olmuştur. 1970-1975 yılları arasında devlet bursu ile gittiği Paris'te Yüksek Resim ve Litografi ihtisası yapmıştır. 1971'de ilk heykelini yapmış ve Pont Des Arts'daki ilk performansını gerçekleştirmiştir.

1975-80 arası İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademi bölümünde hocalık yapmıştır. 1980 yılında akademideki görevinden istifa etmiştir. 1980-84 yılları arasında New York'a yerleşmiştir. 1984 yılında Brüksel'de heykel ve gravürlerini Galeri 2016'da sergilemiştir. 1985'den 2000'e kadar BİLSAK'ta kendi adını taşıyan atölye'de sanat eğitimi vermiştir. 1986'da 'KALIN' adlı sanat dergisini yayınlamaya başlamıştır. 1988'de Galeri Nev tarafından organize edilen 25 yılı içeren retrospektif sergisini Nan Freeman'ın metnini yazdığı kitap eşliğinde İstanbul'da açmıştır. 1989-92 yılları arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Kurucu Başkanlığını üstlenmiştir. 1990-1995 yılı arasında Votre Beaute Dergisi 'Güleryüz'lü Sohbetler' başlığı altında röportaj dizisini sürdürmüştür. 1991'de Ankara Shearaton Oteli Atrium mekanında kalıcı olarak sergilemek üzere 14 resimden oluşan 'Karşı Rüzgar' serisini gerçekleştirmiştir. 1992'de Bilkent Üniversitesinde misafir öğretim görevlisi olarak ders vermiştir. 1992'de Polat Rönesans Oteli lobisi için 7 parçadan oluşan resim sergisini gerçekleştirmiştir. 1995'de 'Bosna İçin İnsanlık Girişimi' hareketi ile işgal altındaki Bosna'yı ziyaret etmiştir. 1998-2001 senelerinde İstanbul Devlet Tiyatrosunda 'Bir küçük iş için yaşlı bir palyaço aranıyor' adlı 3 kişilik oyunda 'Pepino' karakterini oynamıştır. Aynı oyunla Devlet Tiyatrolarının Duisburg ve Dusseldorf'daki turnelerine katılmıştır.

2000 yılında tekrardan Türkiye Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Başkanlığına; 2001 yılında Doğu Avrupa Başkanlığına, 2002 yılında birleşen IAA Avrupa 2.başkanlığına ve IAA Dünya yönetim kurulu üyeliğine seçilmiştir. 2003'de Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisinde 40 yıl desen retrospektifini gerçekleştirmiştir. 2003-2005 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi Birleşik Sanatlar programında ders vermiştir. 1999-2007 arasında Bilgi Üniversitesi Tasarım Kültürü ve Yönetimi sertifikası programında der vermiştir. 2000-2011 arasında Mehmet Güleryüz

atölyesinde, 2004'te, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Nehir Söyleşi dizisinde, Ayşegül Sönmezay'ın yayınına hazırladığı 'Güldüğüme Bakma' başlıklı biyografisini yayımlanmıştır.

2005'te Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Avrupa Genel Kurulu'nu İstanbul'da organize etmiştir. 2005'te Pekin'de gerçekleşen 16. IAA Dünya genel kuruluna ve 2. Pekin Bienali IAA Dünya Yönetim kurulu üyesi olarak katılmıştır. 2008'de Ankara Galerisi Nev'de Nan Freeman'ın ikinci kitabı eşliğinde 'Elli Yıl Sanat' sergisini açmıştır.

15 Ocak 2009'da Türkiye İş bankası tarafında hazırlanan "50. yıl Retrospektif Sergisi"ni Wendy Shaw'ın metnini yazdığı kitap eşliğinde Kitabe Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir. 2009'da Açık Radyo'nun kuruluşunun 15. Yılı münasebetiyle özel olarak 150 adet üretilen Açık Kitap için ayrı ayrı kapak desenleri yapmıştır. 2011'de Edirne Güzel Sanatlar Lisesi ile başlattığı 'Mehmet Güler yüz Defter Projesi' ülke çapındaki diğer güzel sanatlar liseleriyle genişleterek sürdürmüştür. Genco Erkal'ın Can Yücel şiirlerinden uyarladığı, Kemal Kocatürk'ün yönettiği ve oynadığı 'can' oyunu için video desenler hazırlamıştır.

2014'te, Ayşegül Sönmezay'ın yayına hazırladığı 'Resmigeçit' adlı deneme kitabı Türkiye İş Bankası Kültür yayınlarında yayımlanmıştır. Ocak 2015'te İstanbul Modern Müze'de kariyerinin tamamını kapsayan 6 ay süreli bir retrospektif sergisi açılmıştı. Güler yüz İstanbul ve Paris'te yaşamaya devam ediyor.

3.2. Mehmet Güleryüz'ün Sanatı

Güleryüz, sanatsal oluşturma sürecinin, her tür algının akılcı bir süzgeçten geçirilerek öznel veriler halinde kaydedilmesi ile başladığını söyler. Daha sonra bu veriler sanat biçimine dönüştürülmemiş yani düşünce-imgeleri olarak ifade eder. Sanatçı bu bünyesindeki verileri algıladığı duruma göre hem öznel hem de sanatsal anlamda kendi sanatsal düşüncelerinden sentezini oluşturduğunu ve nerede, nasıl kullanmak istediğini düşünce-imge olarak kendi sentezlediklerimiz şeklinde sürdürüldüğünü ifade eder. Güleryüz, en zor olgulardan biri olarak; tanımlama ve çözümleme aşaması olacağını çünkü karşılaştığımız her durumun farkında olmadığımız gibi karşılaştığımız olgulardan nelerin nasıl çıkacağını kestirmenin de zor olacağını dile getirir. Bu durumda sanatçının sanatsal oluşturma sürecinde kendinin de farkında olmadan bilinçdışı işlevinin devreye girdiğini belirtir. Bu bilinçdışı işlev Freudcu bir yaklaşımla, yani yukarıda bahsedilen zihindeki düşünce-imgelerin bizim bünyemizde yer alan ancak bizim kontrolümüzde olmayan iç hazırlıklarla buluşması, etkileşime ve bütün bunların sanatçıya özgü bir dil sistematığının, bir biçimlendirme üslubunun oluşturulmasının sanatçıyı yapıda götüren sürecin ikinci etabı olarak tarif eder. Yani sanatçının oluşturduğu kendine özgü dilin, tesadüflerin eseri olmadığını, bunun yanında sanatçının yapısı ile yaptıkları arasındaki yakınlığın da göreceli olabileceğini ve kişinin güzelleme mi, sorgulayıcı mı, uzlaşmacı mı, mahremiyetçi mi olduğunu; hatta dışa vuran, hatta yırtan özelliklere mi sahip olduğunuzu irdeledikçe kendi benliğinde bulunabileceğini açıklar ve şu sözleriyle açıklamaya devam eder (Güleryüz, 2014: 1-3).

Güleryüz'ün bu sürecini kendi cümleleriyle resmigeçit kitabında şu şekilde açıklar:

“Algılama, algılananların yerleştirilmesi ve işlenip dönüştürülmesi. Kuşkusuz kendi bünyemizin dış dünyadan gelen mesajlara hangi noktada açık ve hazırlıklı olduğunu bilemiyoruz; Ama algılama çakışmasının, mesajın bize ulaşmasından çok sonraları olabileceğini de hesaba katmak lazım. Gözümüzün her geleni her teması bir isim olgusu, resimleştirilecek bir durum olarak ayıklanabileceği gibi, resimden uzak bulduğu mesajları da çok sonraları muhakemenin yardımıyla anlamlandıran ressamın dönüştürebiliyor. Sonuç olarak algılama yalnızca bir o bir objeye, bir ilgiye bağlı

değil; Durumla, duygulanımla hatta arızı bir duygulanımla, sanatçının kendi bünyesinde ender karşılaştığı yepyeni bir düşünce ile ilintili olabiliyor; pek çok açılımı imkân verilebilecek yeni bir düşünceyle” (Güleryüz, 2014: 1-3).

Güleryüz’ün bu sözleriyle de anlaşıldığı üzere, sezgilerini öncelik vererek resim yapan bir sanatçıdır. Yani doğaçlama, içinden geldiği gibi resim yapmayı yöntemini kullanan bir ressamdır. Güleryüz tüm bu aşamaların, birikimlerin en iyi bağlantı noktasının desen olduğunu ve desenin en küçük zaman birimini, hatta birbirinden kopuk olanları bile bağlayabilecek ilişkileri yapılandırmayı ve çözümlemesi zorlu olan bu sürecin üstesinden gelmeyi sağladığını belirtmektedir (a.g.e: 1-3).

“Mehmet Güleryüz için öncelikle çizgi ve desenin bir sanatçının kendine özgü bir karakter ve üsluba sahip olmasının çok önemli olduğunu ve desenin sadece resmin bir alt yapı unsuru olarak değil, başlı başına bir sanat dili olduğunu vurgular; günlük olarak eskiz defterlerinde ve dönemsel olarak resimlerinde uygulanan temel bir süreçtir. Güleryüz’e göre desen; hayata tutunma, nefes alma, varoluşunu kutlama kadar kendisine yakın bir varlıktır Güleryüz’e göre ayrıca desen’in önemini şu cümlelerinden anlayabiliyoruz: “Desen bir yandan içinden geçilen zamanı kavramalı, bir yandan da iz bırakan, çizen tavrını göstermeli; yüzeyle olan temasını ve bünyesindeki saldırganlığı bıraktığı izleri ortaya koymalı ” şeklindedir. Desen ve figürü kendine özgü kullanımıyla farklı bir dil kuran Mehmet Güleryüz, imgelerle görsel çeşitlilik yaratırken, yasaklarla, tabularla, telkinlerle yüzleşen, “içinden geçen zamanı kavrayan, iz bırakan” yapıtlar üretir. Dış dünya deneyimlerini ve iç dünyasının duygusal tepkilerini; bireysel dünyasına göndermeler yapan, fantastik imgeleri içeren anlatımcı sahnelerle aktarırken, toplumsal düzenin eleştirisini ise metaforlar yaratarak, mecazi bir içerik ve getirdiği eleştiriye kendisini de katmayı ihmal etmeyen bir kara mizahla yansıtır çalışmalarında” (Çalıköğlü, 2015- Mehmet Güleryüz İstanbul Modern retrospektifi).

“Güleryüz tarafından yaratılan her resim malzemedan bağımsız olarak kendiliğinden ortaya çıkıyorsa bile; bunu mümkün kılan kontrolün kökenleri kapsamlı bir çizim pratiğinde yatar. Nasıl bir caz müzisyeni, ancak çalgısını yıllarca süren bir öğrenme sürecinin ardından vücudunun bir parçası haline getirerek doğaçlama yapacak duruma geliyorsa, bir sanatçı da resmi kendi zihninin, uygulamayı da kendimi vücudunun bir uzantısı olarak geliştirerek doğaçlamaya öğrenir Güleryüz’ün kapsamlı olarak gerçekleştirdiği gününbirlik eskiz desen pratiği, onun bu pratikten ayrı tutulamayacak olan daha büyük işlerinin temelini oluşturur” (Shaw, 2008: 18).

Kaya Özsegin ‘Yaşamın Kaygan Zemininde’ yazısında Güleryüz’ün resimlerindeki etkiyi şu şekilde yorumlar:

“İzleyiciyi şaşırtarak sürprizler karşısında bırakmak yerine, onu düşündürerek şaşırtmaktan yana olmuştur Mehmet Güleryüz. Böyle bir öncelik – sonralık yöntemi, yenilikçi sanatın sık kullandığı bir yol değil. İzleyici, genellikle duyularına yansıyan görüntünün zihinsel analizini yapmadan önce, üzerinde yarattığı etkinin derecesini ölçmeye eğilimli olduğundan, onun ilişkisel yorumunu ya da muhakemesini yapmayı ihmal eder ya da böyle bir çabada bulunmaktan kaçınır. İzleyiciyi görüntünün merkezine çeken güç, sanatçının görsel pratiğinden ve anlatım gücünden kaynaklanan olasılıkları ve çağrışımsal elemanları bünyesinde eriterek dışa vurabilen duyarlı gözlemlerdir. Bu gözlemler, kendini doğrudan dile getirebilecek olanaklara egemen olabildiği sürece, resim düşündürücü ve kavratıcı olma işlevini de üstlenmiş olur”(Özsegin: 5).

Güleryüz resimlerini asıl dayanağının önsezilerinin, hislerinin, sezgilerinin en çokta hayvani güdüleriyle yaptığını söylüyor ve Levent Çalıkoğlu, sanatçının hislerinin ve sezgilerinin imgeye dönüşme sürecini şöyle açıklıyor:

“Yarım yüzyılı aşkındır, insan olmanın karmaşık süreçlerini görünür kılan bir imge ağacı inşa etmiştir Mehmet Güleryüz. Sihirli bir şekilde o anı var eden tüm görünmez etkileri güncel bir ifadeyle tek bir imgeye sığdırır. Gözümüzün önünde bir belirip bir kaybolan anların uçuculuğuna karşı ebedi ve değişmez bir öge olarak resimsel bir imge oluşturur. Değişimin yaratacağı belirsizliğe karşı direnebilecek ve hafızamızdan her zaman için o haliyle hatırlanacak olan tek ve biricik imge kurar. Gözümüzün önünden gitmeyen o anın görsel, psikolojik ve anlamsal hatırasının taşıyıcısı olarak o ebedi imgeyi canlandırır ” (Çalıkoğlu, 2015: 11).

Güleryüz’ün resimsel dilini anlamak için Akademi’de eğitim gördüğü yılların arasına sıkışan tiyatro deneyimini farkında olmak gerekmektedir. Güleryüz için bu deneyim resim sanatındaki uzun hayatında temel oluşturacak bir süreç şeklinde geçmiştir. Bu dönemde oynamış olduğu Arena Tiyatrosu’nun Güleryüz’e katkıları Freeman şöyle açıklar:

“Arena uluslararası düzeyde avangard oyunlar sergileyen küçük bir deneysel tiyatro topluluğudur; entelektüel olanı bir arada sunması, Güleryüz’ün sanatın üstlenmesi gereken rol ve toplumsal eleştiri hakkındaki kişisel düşüncelerine uymaktadır. O

dönemden kalan fotoğraflarda sanatçı, büyük bir coşkuyla oyunculuğunu sergilerken görülmektedir. Arena sayesinde Güleriyüz en sonunda anlatım gücü yüksek, izleyiciyle doğrudan iletişim kuran ve o zamanki resmin sağlayamadığı biçimde hayatın ve toplumun sorunlarıyla ilgilenen bir sanat icra etme şansı bulmuştur. Sanatçı felsefenin sanat içindeki önemini ve rolünü ilk kez tiyatro sayesinde anlamaya başladığını söyler: Tiyatro sayesinde insan davranışlarını, jest ve mimiklerini gözleme konusunda sahip olduğu olağanüstü yeteneğini geliştirme fırsatı da yakalamıştır; karakterin oluşturulmasında bu özelliğinin etkili olduğunu görsel ve fiziksel karakterlerin aynı zamanda duygusal, ahlaki ve tinsel olanı da gösterebildiğini anlamıştır. Güleriyüz resminin kendine özgü üslubu ve anlatım gücü tiyatroya çok şey borçludur. Resimlerinde görülen güçlü, sıradan, kurnaz veya saf insan figürlerinde; figürlerin içinde buldukları mekanda, etraflarında resmedilmiş eşyalarda bu etki çok açıktır. Ayrıca Güleriyüz'ün eserleri, resimlerinde tıpkı tiyatro oyunları gibi küçük birer gösteri olduğu duygusunu uyandırır. Hayatı yansıtan bazı eylemler dramatik biçimde tasarlanarak sahne üzerinde canlandırılır; bu sırada izleyiciler ve oyuncular hayatın akışı içinde pek de çözümlenemeyen konuların eğretilmelerle ilişkilendirilerek gerçekmiş gibi sergilenmesi için bir araya gelirler. Ama Güleriyüz'ün resimleri aksi yönde bir farkındalığı da barındırır; (Shakespeare' in de benimsediği gibi) dünya bir sahnedir ve bizler de onun oyuncularını.. Güleriyüz hayatla ilişkisini de çoğunlukla kendisinin izleyicisi olduğu bir tiyatro oyunu olarak ifade eder. İnsanların üstlendikleri rollerin onları nelere yönelttiğini, herkesin kendi senaryosunun nasıl geliştiğini gözlemler. Sanki sık sık hayatın yönetmeni olmak, oyuncularını eleştirmek, rollerini yaparken onlara yol göstermek, daha iyi ve etkileyici bir sona ulaşmak için ince zekasıyla oyunu yeniden sahneye koymak istemektedir. Arena Tiyatrosu Güleriyüz için Akademi' nin yerine geçer; belki güzel sanatların saf tekniğini öğretmez ama ona içinden gelen dürtüleri destekleyen, yönelimini ve sanatını doğrulayan diğer her şeyi verir. Oradayken sanatçı, güncel olaylar ve politika konularında yaptıkları heyecanlı tartışmaları hatırlıyor. Bu yolla sanat eserlerini çözümlene yeteneğini geliştirir, eserlerin özüne bakmayı, onları zamanın, mekanın ve kültürel çevrenin toplumsal, siyasal ve ekonomik zemininde ele almayı öğrenir. Herşeyden önemlisi de oyunun yapısına nasıl odaklanacağını, imgenin sanatçının ya da yorumcunun söylemek istediği biçimde nasıl sunulacağını orada keşfeder. Güleriyüz 1964 yılında yirmi altı yaşındayken Güzel Sanatlar Akademisi' ne yeniden girer” (Freeman, 2008: 31-35).

Yukarıda Freeman'ın açıklamalarıyla, tiyatronun içinde geçirdiği dönemin Gülerüz'ün sanatına ne şekilde yön verdiğini ve önemini geniş bir şekilde anlatmış bulunuyoruz. 1964 öğrencilik yılında Akademi'ye geri dönünce yine Cemal Tollu atölyesinde devam etmiştir (Gülerüz ve Sönmezay, 2015: 150).

Akademi'ye tekrar geri dönmeden önceki 1,5 yıllık tiyatro deneyimi tüm sanat hayatında bir yön bulmasında önem teşkil etmiştir. Mehmet Gülerüz ve arkadaşları 1960'ların başlarında Akademi'nin savunduğu geleneksel figür anlayışının yerine yeni bir figür anlayışı getirmek amacıyla olmuşlar. 1960'ların ortasında olgunluğa erişmiş bir kuşağın ihtiyaçlarına göre yenilemektir. Daha sert ama daha sempatik, gündelik hayatta tartışılan konuları ifade edebilecekleri bir üsluba ihtiyaçları vardır. Daha az akademik, sanat dünyası içine daha az hapsolmuş, toplumun sorunlarına daha fazla eğilen, çağdaş tartışmaları daha yakından izleyen bir üslup sergilemişlerdir (Freeman, 2008: 31-32).

3.3. 1970-1980'li Yıllardaki Toplumsal, Ekonomik, Sınıfsal Etkilerin ve Politik Olayların Mehmet Gülerüz Resmine Etkileri

Mehmet Gülerüz eleştirel ve dışavurumcu üslubu ile figür esas olarak Türkiye' deki sosyo-kültürel ve politik olayların insanlar üzerindeki etkilerini kullandığı metaforlarla eleştirel bir dille bize yansıtır. Gülerüz aile kavramını, sosyo-ekonomik ve çevresel etkenleri, toplumsal koşulları, sınıfsal farklılıkları kendi gözlem ve etkili çözümlerini ironik bir dille dışavurur.

Gülerüz'ün sanat hayatına büyük katkısı olan tiyatro süreci üzerinde kısaca kendi değerlendirmesi ile birlikte resimleri üzerinde durulması gerekmektedir. Gülerüz'ün hayatı ve ardından tezin 'Mehmet Gülerüz'ün Sanatı' bölümünde bahsedildiği üzere 1958-66 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü'nde eğitim görmüştür. 1958 yılından itibaren tiyatro oyunculuğu eğitimi de alan Gülerüz, 1962 yılında Arena Tiyatrosu'nda profesyonel oyunculuk kariyerine başladığından bahsedilmiştir.

Güleryüz 1962 tarihinde Akademi’den sonuç alamayacağı düşüncesiyle bütün enerjisini tiyatroya yönelttiğini ve kafasındaki bütün soruların cevabını tiyatrodan aradığını söylemiştir. Karşıtlık, cinsellik, siyasal duruş ve başkaldırının sanatı bozacağına inandırılmış olan ressam Akademi’den sonra, bütün bunların sanatta önemli bir yer tutabileceğini görüp yaşayınca, resimde dayatılan çerçeveyi parçalayabildiğini, tiyatro da ironi, kara mizah, fars, grotesk gibi ifade yollarını da tanıyınca biçem ve kurguyla ilgili geniş bir ufuk açtığını söylemiştir (Güleryüz ve Sönmezay, 2014: 106).

Güleryüz’ün 1963 yılında Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açtığı ilk kişisel sergisini etkisini Shaw şu sözleriyle yorumlamaktadır:

“Tefekkürle dayalı bir eylem olarak çizimin, hem modelle hem de nihai yapıyla bağlantısının koparılması 1960’lı yılların Türk Sanatı için yeni bir olgu olduğu Mehmet Güleryüz’ün 1963 yılında Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açtığı ilk kişisel sergisi çeşitli nedenlerle tepki topladı. Sergi bir öğrencinin kendi işlerini ortaya koyduğu kişisel bir sergi olması şöyle dursun, aynı zamanda o ana kadar bitmiş bir yapıt olarak değerlendirilemeyecek desenler içeriyordu. Ayrıca desenlerin normal koşullarda çizme eyleminin konusuna giren imgelerin temsiliyle ya da akademi öğrencileri için uygun görülen konularla da pek ilgisi yoktu. Hatta desenler Güleryüz’ün hocalarının yapıtlarından bağımsız olarak tasarlanmış, sergi usta-çırak ilişkileri kullanılmadan düzenlenmiş ve sanatçı deseni sanat seviyesine çıkarma cüretinde bulunmuştu. Bunu başarmasının nedeni akademide aldığı eğitim değil, tiyatro deneyimi aracılığıyla küçük sanatçı cemaati içinde elde ettiği tanınırlığın, böylesine genç bir sanatçının yapıtlarını sergilemeyi galeriye kabul ettirmesiydi” (2009: 22).

Güleryüz’ün 1963 yılında tiyatrodan sonraki sergisini tiyatrodan anlatım meselelerinin ilgisini çektiğini ve abstrakte resimlerin ötesinde ekspresyonist resme yöneldiğini ve o dönemdeki resim arayışlarını şöyle açıklar:

1963–1964’te figürle bağlantı kurduğunu ve koyu tonaliteler içinde figür araştırmaları yapmaya başladığı dönem olduğunu aynı zamanda dayanaklarından birinin de Türk işlemlerindeki motiflerin, dokümanlarının dokusunu boyada bulmaya çalıştığını dile getirir. Bu resimlerinde emeraude yeşilleri, vermillon kırmızılıarı kullandığını söylemiştir ve bol boya kullanarak ve spatülle yaptığı

gözlenmektedir. Ayrıca spatülle doku oluşturduğunu, boyanın kıvamını sürüşle farklılaştırıp desen esaslı birbirine insan ve hayvan figürleri çalıştığını söylemektedir. Resimleri için stilize edilmiş yüzey resimleri olduğunu fakat pek kendilerini ele vermediklerini; o dönemde Afrika ve mağara resimlerini, primatif stilizasyondaki sadeleştirmeyi düşündüğünü; koyular içinde kendini ortaya koymayan nüelerin varlığından bahseder Güteryüz (Güteryüz ve Sönmezay, 2015: 150-151).

Mehmet Güteryüz 1964 Mayısında yapılan öğrenci sergisini şöyle yorumluyor:

“1964 Mayısında Akademi de öğrenci sergisi yapıldığında spatülle yaptığı iki resim sergiye konulmuş. Biri bir seksene yüz dikdörtgen; oturan iki nü. Resmin altından sıcak oranlar geliyor nüler yer yer arkadaki beyaz sarı ışığa karışıyor. Diğeri kare; ayakta iki figür var. Yeşiller, kırmızılar arasında belli belirsiz sütlü kahveler. Ayrıca bu resimlerin kendini dayatmayan ve beğenilerimin belirginleşmeye başladığı resimler olarak yorumlar. Boyadan, boyanın dokusundan keyif almaya başladığı bir dönem olduğunu dile getiriyor” (Güteryüz ve Sönmezay, 2015: 153).

1964 yılında yapmış olduğu ‘Barış’ resmi Ahmet Andıçen yarışmasında ikinci olmuştur. Bu resminde yeşil rengin farklı tonlarını resmin genel hâkim rengi olduğu gözlenmektedir. Resmin sağ üst kısmında sarı beyaz bir gökyüzü görüyoruz.

“Güteryüz resmin ortada yanda koyu yeşil üstünde yatan bir figür; yakın değerde olduğu için pek belirgin olmadığını; arkalarda yine koyu yeşil geniş lekeler üstünde bir keçi sürüsü olduğunu söyler” (a.g.e: 153).

Resim- 11 Mehmet Gülerüz, Barış, 86x116 cm, t.ü.y.b, 1964, Özel Koleksiyon.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> . 15.04.2017.

Mehmet Gülerüz bu dönem resimleri için:

“Stilize forma motif değeri kazandırma kazandırmak niyetindeyim. Motif olarak insan bedeni ve hayvan formları önceki resimlerimde de vardı; bu sefer deseni spatülle net, okunur halde boyayla oluşturmak istiyordum ve lekenin etkisine öncelik verdiğim resimlerdi. Resmin sol üst yanındaki ağaç, gökyüzündeki sarılara doğru gidiyordu. Sakin, kendini ele vermeyen, gösterişsiz, geride duran bir resim yapmayı amaçladım. Barış sükûnet demektir; doğayla yaşayabilme zamanını tekrar elde etmektir. Savaşın insanı önce kendinden uzaklaştırdığını ve doğaya görülmez, tadına varılmaz hale getirdiğini. Doğayla yeniden buluşmak gerektiğini düşünüyor Mehmet Gülerüz. Barış resminde boyayı ve boyanın rolünü iyice benimsediğini ve spatülün resmini süratlendirdiğini inanıyordum” (a.g.e: 153-154).

Bu dönemde yurtdışında yaşayan Cihat Burak ve Erol Akyavaş sergileri Mehmet Güleryüz üzerinde etki oluşturduğunu söylediği sergilerdir. Fakat Cihat Burak'ın bir fotoğraftan ayrıntıyı büyütmesini veya nakletmesini yargıladığını ve buna karşılık bire bir anlatımcı, naif üslubunun ardında farklı bir şiir ve ironi vardı şeklinde bahsetmiştir (a.g.e: 163).

Güleryüz kendisinin Cihat Burak resminden ayırdığı noktayı şu sözleriyle açıklamaya devam eder:

“Benim kara mizah anlayışım, deformasyon veya biçimi oluşturma meselem bundan çok farklıydı. Gerçekliği dayanak almama rağmen, kapılarımı gerçekdışı olana her zaman açık tuttum. Yaptıklarımın gerçeküstü sisteme dayandığını sanabilirler. Benim hayvan, hayvanlaşan insan figürlerindeki biçimlerim doğada olmayan biçimlerdir. Ancak bu iki bünyeyi birleştirip insandaki hayvansallığı öne çıkarma kaygısı taşırlar”
(a.g.e: 163).

Güleryüz'ün Akademi'de almış olduğu anatomi derslerinin resme pek çok etkisi görülür. Ölümle birlikte etin giderek koyulaşması, kuruması, dönüşüm... Ancak düşünsel göndermeler için teni soyarken, bedeni doğaya tutturmak, onunla bağlantı kurmak olduğunu belirtmiştir. 1965'te yapmış olduğu “Sende Vur” isimli resmin yer aldığı seride toplumun ve kendisinin itildiği köşe olarak anlatır: Büyük bir öfke ve tepkisel davranma, isyan etme ihtiyacı duyduğunu belirtmiştir Güleryüz. Ve aynı zamanda o günlerde Türk Resminde böyle bir resim tavrı ve cinsellikle ilgili işaretler olmadığını dile getirmektedir. Figürlerin açılımında cinsel organların gösterimi vardı. Çizdiği figürlerin cinsiyetleri olan yaratıklar olduğunun altını çizerek, kendisinin akademiden ayrı bir kompozisyon peşinde olduğunu, o sıralar Yüksel Arslan'ın resmini tanımanın kendisinin ifadesini kolaylaştırdığını belirtir. Yüksel Arslan'ın cinsellik meselesini ortaya koyuşunu benimsediğini çünkü bu alanda bir şeyler söylemek istediğini ifade etmiştir.

Mehmet Güteryüz;

“Resimdeki cinsellik hem mahrem alandır hem de bir erk alanı; resimde işte bu yanları sorgulamak, beden ve ten meselesini gözden geçirmek; bakılmasına engel olunan noktasından biçimi ele almak sanatçının amacı. Ayrıca 1965 ve sonrasında resimlerde renk meselesini öne çıkarmaya başladığını ve resim bünyesindeki desen, boyayla ve aksiyon işlevi olan renk alanlarıyla, bu alanların sorgulanmasıyla kurulduğunu söylemiştir” (Güteryüz ve Sönmezay, 2015: 164).

‘Kafkas Tebeşir Dairesi’ resminde Uzakdoğu izlerini taşıyan hayvan ve insan motifleri yaptığını, ilkel, göçebe toplum düzenindeki meseleler, insan yapısı ve hayvanlarla beraber yaşam üzerinde durduğunu söyler. Hayvanları belirgin bir şekilde değildir. Metamorfoza uğramış ve fantastik roller oynadığı şeklinde yorumlamaktadır. Desen dilinde bulunduğu farklılıkla adını koyamadığı bir dünya oluşturmak istediğini, daha sonra belirgin olmayan bir tamamlamayı tercih ettiğini ve bu yolla hareketli bir alan açtığını, böylece oluşan atmosferin şartlanmamış bir biçimini aradığını söylemektedir. Güteryüz resimlerinde kullandığı hayvanların, kendi yarattığı mitolojinin fertleri olduğunu söyler. Efsanelerdeki tanrısal güçler, gündelik hayatı yeniden inşa edebilmek için sahip oldukları kudreti seferber etmeye çalıştığını ve sanatçının da böyle bir güce özgürlüğe yaslanmak istediğini dile getirir” (Güteryüz ve Sönmezay, 2015: 164).

Resim- 12 Mehmet Güteryüz, Kafkas Tebeşir Dairesi Resmi,130x89 cm, t.ü.y.b, 1964.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/type:> . 14.04.2017.

Mehmet Gülerüz Kafkas Tebeşir Dairesi serisini yapmaya başladığında kendisini büyük bir boşluğa atlamış olarak tarifler. Kaybedeceği ya da kazanacağı bir hayat olmadığını, sonraki yıllara baktığında duygularını şöyle açıklamıştır;

“Kendi bulduklarımın da arkasından gitmediğimi ve onlara sığınmadığımı görüyorum. Çünkü çoğu zaman, oluşturup da kabul ettirdiğim resim diline karşı davrandım. Bünyemde otodestruktif, yani kendi yaptığını tahrip eden bir dürtü var. Daha doğrusu bu dürtüyü çok sonraları görebildim. Kafkas Tebeşir Dairesi serisinde belirgin bir konu da yoktu. Alanlar, lekeler, boyayla temas ve renk vardı; bunlar kah toprağı, kah tarlayı anlatıyorlar. Üstündeki lekelerle hayvanlardan, insanlardan söz ediyorlardı. O çalışmada renklerin mistik dünyasından büyük haz aldım. Hatta bir ara İsa meselesi üzerinde durdum. Ama İsa o İsa değil, çarmıh da o çarmıh değildi. Kurban olarak İsa... Reddettiklerinizle hesaplaşma olarak yorumlar” (Gülerüz ve Sönmezay, 2015: 176-177).

Kafkas Tebeşir Dairesi serisinin desenleri ve 1965 yağlıbovalarının henüz Türkiye de sosyal bir çatışmanın işaretleri olmamasına rağmen, bu resimlerde böyle bir çatışma öngörülerinin yer aldığını söylemiştir (a.g.e.: 180).

Resim- 13 Mehmet Gülerüz, Sende Vur, 130x90 cm, t.ü.y.b, 1965.



Kaynak: <http://www.mehmetguleruz.com/tr/works/index/ty> . 15.04.2017.

Mehmet Gülerüz ‘Sende Vur’ resmini bireysel ve sosyal düşünce süreçleri burada çok önemli bir rol oynadığını ve henüz ortaya çıkmamış, ama sezdiği bazı gerilim alanları oluşturduğun bu resminde ve bu seride toplumun ve tepkisel

davranma, isyan etme ihtiyacı duyduğunu söyler. O günlerde Türk resminde cinsellik işaretleri barındıran resim olmadığını ve kafasındaki cinsellik meselesiyle ilgili sorularını Yüksel Arslan'ın resimlerini tanıyarak çözdüğünü belirtir.

Wendy M. K. Shaw bu dönem resimlerini şu şekilde yorumluyor:

Bu dönem resimlerinde yapmak istediği, sürüşteki kendiliğindenliği ve doğallığı, şeffaf renk katmanlarından yararlanmayı amaçladığını ve ayrıca figür ile alan ilişkisini ele almak, desenin sivri dışlarını hissettirmek, o dışların kemirdiği dokuyu oluşturmaktır. Bu durum özellikle 'Sen De Vur' serisinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Burada düz, hızlıca çizilmiş çizgiler dolambaçlı, kısa çizgilerden oluşan işaretlerle karışarak, taranmış düğümler oluşturur ve bunlarda gevşek liflere ve keyfi çizilmiş halkalara ayrılır. İnce suluboya tabakaları çizgilere hayat vererek, insan ve hayvan figürlerinin kargaşadan çıkmasını sağlamış. Ancak düz biçimlere yol açmak yerine, kalın tarama yamalarıyla, arkasında kağıdı küçük benekler halinde gösteren ince boya tabakası arasındaki karşıtlık, kalıba dökülmüş figürlerin, çizgilerin düzensizliğinden sıyrılıp ortaya çıkmasını sağlayan derin bir gölge duygusu yaratmıştır. Tıpkı aklımızın, bir duş kabininin kapısındaki buhar izlerinden yahut ahşap ya da mermer bir zemindeki izlerden figürler yaratarak bize oyun oynaması gibi, bu figürlerde tanınmanın sınırında durmaya katlanırlar. Öyle ki, Leonardo da Vinci, desen öğrencisi için yaratıcı olabilecek bu kaynağa dikkat çekmiştir. Lekelerle kaplı ya da değişik taşlarla örülmüş bir duvara baktığınızda, eğer bir sahne yaratmanız gerekirse, çeşitli manzaralarla bir benzerlik bulup çıkarabilirsiniz ya da mücadele ve hareket halinde figürler, tuhaf yüzler ve kostümler ve eksiksiz ve iyi çizilmiş şekillere indirgeyebileceğiniz sonsuz çeşitlilikte nesnelere görebilirsiniz. Ve bunlar böylesi duvarlarda, çınlamalarında hayal edebileceğiniz her ismi ya da sözcüğü bulabileceğiniz zil sesleri gibi kafaları karışmış bir halde durmuşlardır (Shaw, 2009: 28).

Mehmet Siyah Kalem'in günümüze kalan desenlerinin birçok önemli Türk Sanatçısına etkisi olduğu gibi Mehmet Güteryüz'e de etkisi olmuştur. Özellikle 1964 sonrası yapmış olduğu desenlerde görülen bu etkiyi sanatçı kendi sözleriyle şu şekilde açıklamaktadır:

"1964 desenlerimde başlayan ve 1965 ve sonrası boya resimlerimdeki renk düzeylerinin fikir etkilerinin mekansal alan oluşturduğu teatral düzenlemeler, girift desen kurgulu organik biçim ataklara ve neratif yönde ironinin delici Küçünlü destekte, Mehmet siyah kalemin tok sözlü bütünlüğünün dolaylı etkisi görülebilir." (Anonim, 2006: 145)

Güleryüz, Bacon'ı ve özellikle Woman serisiyle De Kooning'i, açılımlı figür ve renk kurgusuyla kendi figür ifadesine yakın hissettiğini güldüğüme bakma röportajında söyler (Güleryüz ve Sönmezay, 2015: 198) .

Mehmet Güleryüz'ün hayvan figürlerini resminde kullanması ve sanatçının da kendine yakın bulduğu Bacon ile sanatsal düzlemdeki ilişkisine Emre Zeytinoğlu "Felsefenin 'İnsan Nedir?' Sorusuna Yanıtı" makalesinde şöyle bahseder:

"Francis Bacon'un yapıtlarına baktığımızda, insan ile hayvanın birlikte ele alındığı, ama ele alınışta yalnızca" İnsan nedir? " sorusunun yanıtının arandığı dönemlere yapılan göndermelerle karşılaşırız. Bu iki tür Bacon'un yapıtlarında her zaman birbirinin içine geçmiş ve birbirinden ayrılmaz hale gelmişlerdir. Yani insan-hayvan ilişkisi, " insan" damıtıp Çıkartmak yerine, bize işin içinden çıkılmaz bir karmaşıkla, bir kararsızla sürükler. Belki de şimdiye kadar peşinden koşu muş o "insan nedir?" sorusunun yanıtı üzerine uygulanmış tüm yöntemleri bir eleştiri niteliğindedir o yapıtlar.. Ve belki de o yöntemle bir güvensizlik.. Öte yandan da Mehmet Güleryüz'ün yapıtlarına göz atmamız; orada da Bacon'un eleştirisini üstlenen bir tavırla karşılaşmak hiç de zor değildir. Orada da insan-hayvan karışımı figürler, düpedüz Hegel'in "insani olma" problemiğinin başarısızlığını vurgulamaktadır; başka bir açıdan da Pavlov'un deneyinden, "insan" olana dair kesin sonuçlar çıkartılamayacağını... Çünkü Kant'ın idealleştirilmiş, ontolojik "özne"si ne kadar soyutsa, toplumsallık içinde o "özne" nin "insani olan" ı yakalayabilme düşüncesi ve o kadar soyuttur. Mehmet Güleryüz'ün yapıtlarında, Toplumsallık içindeki insanın durumu hakkında, açıkça şu görülmektedir: toplumsallık, yalnızca "insani olan"ın alanı değildir; orası aynı zamanda da "insani olmayan" İle paylaşılan bir alandır. Dolayısıyla, "insani olan" ile "insani olmayan" düpedüz "hayvani olan" bir arada yaşamakta, aynı olayları gerçekleştirmekte, aynı mekanları paylaşmaktadır. Ve biz tümüne birden, "insani toplum" demekyiz ki buda daha önceki "insan"ı ayırıştırma projelerinin iflası anlamına gelir; En azından o yapıtlar, insani olma düşüncesinin artık başka anlama geldiğini söylemektedir. Büyük anlamda da Zola'nın haklı çıktığının işaretidir: En azından o yapıtlar, "insani olma" düşüncesinin artık başka anlama geldiğini söylemektedir. Büyük anlamda da Zola'nın haklı çıktığının işaretidir: "hayvan insan" romanının tam karşılığı halindedir" (Zeytinoğlu :44- 49).

Resim- 14 Francis Bacon, Painting(1946), t.ü.y.b, Moma.

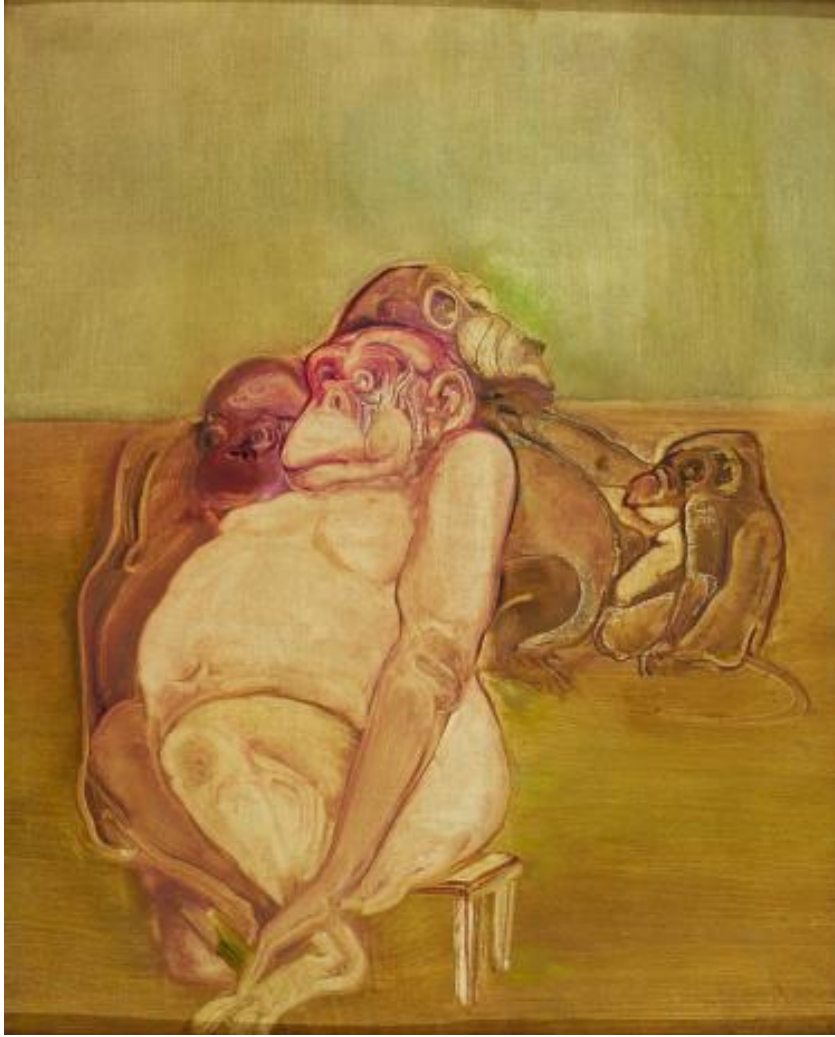


Kaynak: <https://fr.pinterest.com/pin/47182249844664582> .16.04.2017.

Mehmet Gülyüz bu dönem desen çalışmaları için: "Etüt etiğim biçimleri teker teker düşünüyor, yeniden şekillendirme dürtüsüyle soyut dışavurumla ona bağlı figürün alanını organize ediyordum" şeklindedir (Gülyüz ve Sönmezay, 2015: 198).

Aynanın İçinden, Aile, Kuzu ve Çıplak askerden önce yaptığı resimlerdir. Bunlar hızlı, enerjik, güncel meselelere yaklaşan, fantastik olandan yola çıkan gerçek üstüne dokunan resimlerdi.

Resim- 15 Mehmet Gülerüz, Aile, 80x100 cm, 1974, t.ü.y.b, T.C. Merkez bankası Koleksiyonu.



Kaynak: Gülerüz ve Sönmezay, 2015:636. 16.04.2017.

“1965 İnsan-Hayvan buluşması ve yüzülmüş tenin etkileri görülüyor, o sıralar resimde güncel sorunlarla ilgilenmenin sıradan bir tutum olduğu görüşü vardı. Mehmet Gülerüz tam tersine iç kurgularını, alaycı yaklaşımını ve sosyal yapıya yönelttiği kritiği yükseltmek ve netleştirmeyi istediği. Aynanın içinden resmi o dönemin ilk resmi oldu. Tablonun sağında aynalı dolap, aynada görünen portreler; aynanın karşısında duran yaşlı fahişeyle konuşuyordu; Solda kuledibi eskiciler çarşısının atmosferi ve inekle ilişkiye giren yeşil takkeli çıplak bir adam. 'Kuzu ve Çıplak' cinsel baskıyı, kadının zorlanmasını ele alan resimlerin ilki. O sıralar cinsellik, beden, ten birincil meselesi olduğu bir dönemdi” (Gülerüz ve Sönmezay: 205-206).

Resim- 16 Mehmet Gülerüz, Kuzu Çıplak, 71x81 cm, 1969,t.ü.y.b, Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Kaynak: Gülerüz ve Sönmezay, 2015:631. 16.04.2017.

Gülerüz'ün 1967 tarihli "Kuzu ve Çıplak" isimli resminde kadın iç çamaşırı ve topuklu ayakkabı giymiş; üst bedeni kuzu, belden aşağısı kadın olan yaratığın üzerinde çıplak bir erkek figürü vardır. Erkek bıçak benzeri sivri bir cismi kuzu kadın'ın kalçasına dayamıştır. Sanatçının verdiği bilgiye göre resim kadına yönelik cinsel ve toplumsal şiddeti, aşağılamayı anlatmaktadır. Resimde yarı kuzu yarı kadın olan yaratık şiddete ve aşağılanmaya maruz kalan kadını temsil etmektedir. Portrelere bakıldığında resimdeki kuzunun ve erkeğin birbirine çok benzediği açıktır.

"Gülyüz, Goya'ninkilere benzeyen uğursuz hayvan ve yarı hayvan figürlerini, şeytani melezleri, derisi yüzülmüş keçi kafalı erkek kahramanı da gerçekleştirdiği 1965-1970 dönemi resimlerin de sıkça kullanmıştır. Goya'nın özel nedenlerle yaptığı ve kendine sakladığı Cadıların Geceyarısı Ayini adlı resimde de keçi kafalı bir figür bulunur ve tıpkı Gülyüz'ün resimlerindeki keçi-adam gibi o da, hem örgütlü 'medeni' toplumun alt katmanındaki karanlık batıl inançları, hem de bireyin beynindeki karanlık ve akıldışı katmanı gösterir. Gülyüz'e göre bu figür denetlenemeyen, yıkıcı cinsel dürtüleri anlatan bir imge gibidir"(Freeman, 2008: 143-144).

Gülyüz 1964-1968 yıllarındaki *Abazan* (1967), *Çadır Tiyatrosu* (1968) ve benzeri resimlerinin oluşum süreci hakkında; O yıllar arasındaki süreçte ve daha sonraları, varoluşun önemli bileşenlerinden biri olan cinsellik üzerinde durduğunu ve tıp fakültesinde katıldığı kadavra derslerindeki belleğine yerleşen deşilmiş, korunaksız, kimliksiz bedenlerin kalıntıları, köşeye sıkıştırılmış yaşamımızda kendimizden de sakladığımız umarsız cinselliğimiz ve politik kısıtlanmışlığımız ile var etmeye çalıştığı kimliğini buluşturduğunu ifade ediyor.

1960'ların ortalarında Gülyüz'ün kendine özgü figürler ve ifade şekilleri dikkatimizi çekmektedir. Resimlerinde akademinin tam tersi figür anlayışı görülür. İlk dönem resimleri olan *Peyzaj* (1965), *Doğuda üç kişi* (1965), *Sen De Vur* (1965), *Müzik Yapanlar* (1965), *Dansör* resimlerinde genellikle toprak renkleri hâkimdir. Bu resimlerde kırmızı, sarı ve yeşillerin daha fazla hakim olduğu görülmektedir. "Boya tuvale kalın bir doku oluşturacak biçimde geniş dilimler halinde spatulayla sürülmüş. Bazı yerler sonradan kazınmış. Dolayısıyla boya farklı etkiler yaratan, eskitilmiş yüzey hale getirilmiştir. Çoğunlukla küçük hayvanlardan ve acayip görümlü insanlardan oluşan figürler tuval boyunca bir ağ oluşturacak biçimde bir takım uzantılarla resmedilmiştir.

Resim-17 Mehmet Gülerüz, Abazan, 100x70 cm, 1967.



Kaynak: Gülerüz ve Sönmezay, 2015:627. 16.04.2017.

“Bunlar planlı veya bilerek çizilmiş uzantılar değildir; elin yüzey üzerindeki hareketlerinden, neredeyse fiziksel bir yönlendirmeye, görsel bir oyun sonucu ortaya çıkar. Dolayısıyla bu uzantılar doğal bir zorunluluk izlenimi verir, tıpkı kayaların oluşturduğu veya aşındığı jeolojik süreçler gibi ya da ağaç kabuklarındaki desenler gibi. Beklenmedik biçim ve desenlerin bir araya gelmesi aynı zamanda imgelere son derece yaratıcı bir çeşitlilik kazandırır. Bu imgeler bazen gizemlidir, sanki bir tek Gülerüz tarafından yapılabilen bir sihirle oluşturulmuştur” (Freeman,2008: 38–39).

Resim- 18 Mehmet Gülyüz, Sende Vur, 130x90 cm, t.ü.y.b, 1965.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/ty> . 15.04.2017.

Resim- 19 Mehmet Gülyüz, Doğada Üç Figür, 1965, 88x115 cm, t.ü.y.b. Sanatçı Koleksiyonu.



Kaynak: Freeman, 1988: 36. 16.04.2017.

Resim- 20 Mehmet Güteryüz, Dansör, 1965,73x60cm, t.ü.y.b. Sanatçı Koleksiyonu.

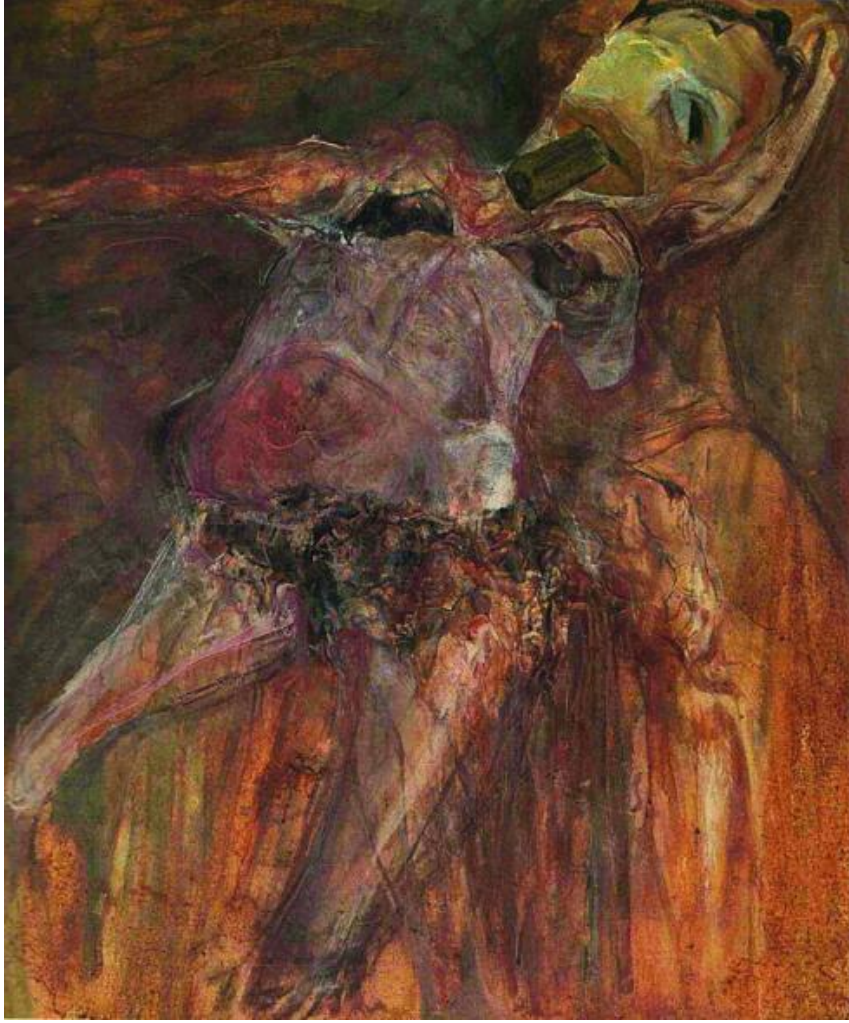


Kaynak: Ressam ve Resim Mehmet Güteryüz İstanbul Modern Retrospektif 2015: 68.

Ressamın Dansör figürü (Resim 20), kollarını havaya kaldırmış, tek bacağı havada sanki bir şeye karşı çıkar vaziyette korkunç bir hal yansıtıyor. Figüre şöyle bir baktığımızda insan görüntüsünü andırıyor. Dikkatlice baktığımızda hayvan kafasına sahip bir figür. Cinsel organı ortada olan bu figür insanı ilk bakışta ürpertiyor.

Fakat kullanılan renkler, fırçanın hızı ve leke değerleri hiç şüphesiz bizi etkiliyor. Toprak kırmızısı ve turuncu renkleri resimde hakim olmakla birlikte açık ve soğuk maviliklerin eflatunla birlikte kullanımı oldukça etkili görünmektedir.

Resim- 21 Mehmet Gülerüz, Dansöz Resmi, 1967, 82x71 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 41. 16.04.2017.

1967 Dansöz resmi, Gülerüz' ün askerlik döneminde yapmıştır. Askerlik dönemi resimleri genellikle cinsellik ve şiddet barındıran resimlerdir. *Tutku* (1967, 82x71cm), *Kuzu ve Çıplak* (1967, 71x82cm) bunlara birer örnektir. Bu resimlerde genellikle kadın figürü hakimdir. Dansöz resminde tek bir kadını resmederken *Tutku* resminde bir çifti resmeder.

Dansöz resminde; alt zeminde kahve ve toprak sarısı üzerine kan kırmızısı renkte boyanmış neredeyse çıplak diyebileceğimiz bir kadın görülüyor. Kadının yüzü gizlenmiş bir his bırakıyor insanda, birde ağzına sıkıştırılmış gibi bir kağıt göze çarpıyor.

Resim- 22 Mehmet Güleriyüz, Tutku Resmi, 1967, 71x82 cm, t.ü.y.b, Sanatçı Koleksiyonu .



Kaynak: Freeman, 1988: 45. 16.04.2017.

Sanatçının diğer resmi olan ‘Tutku’ resminde; çıplak, iri ve kalın bacaklı bir kadın ve bu iri kadının kucağında küçük boyutlara sahip bir erkek görüyoruz. Kadının yana dönük kafası ve yüz ifadesinden kucağındaki adamla alakası yokmuş izlenimi veriyor.

Freeman’ın Tutku resmi için yorumu;

“Çıplak ama çorapları ayağında devasa bir kadın, bacaklarıyla kucakladığı küçük bir adamı sanki yutmaktadır. Kadının dikkati başka yeredir; kocaman suratı adamın cinselliğiyle hiç ilgilenmiyormuş, ondan hiç etkilenmemiş gibi başka bir tarafa dönüktür. Ama bu iki bedenli bir figürdür; cinsel organının bulunduğu bölgede daha küçük, aşğının önünde daha sevecen duran ikinci bir kadın bedeni daha vardır. Bu tür resimler; sanatçının kişisel psikolojik kaygılarının göstergesi olarak yorumlanabileceği

gibi, toplumsal değerlere ve hayat koşullarına eleştirel bir gönderme olarak da görülebileceği şeklindedir” (2008: 40).

Mehmet Güleryüz’un 1966 yılında yapmış olduğu “Manav” adlı resminde ilk dikkatimizi çeken unsur fiğrn kendinden emin duruşu ve tavrı çünkü satıcı, tezgahının önünde bir şey seyrederek gibi duruyor önündeki önlüğü olmasa satıcı olduğunu anlamak zor görünüyor.

Resim-23 Mehmet Güleryüz, Manav, Mezuniyet Konkuru, 1966, 118x93 cm.



Kaynak: Freeman, 1988: 39. 16.04.2017.

“Mehmet Gülerüz bu çalışması, kendi kuşağının ruhuna uygun ama kendine özgü kaygıları yansıtacak figüratif bir üslup geliştirmeye çalıştığını gösteren eserlerden biridir. Gündelik hayattan bir sahne ele alınmış ilk önemli figür resmiyle Akademi’den mezuniyetini sağlayacak yarışmada birinci olduğu resmidir. Üslup ise, figürle çevresinin biçimsel bir sentezini oluşturur ve Gülerüz’ün işçi sınıfından yerel bir tipi anlatmaya elverişli bir renk, biçim ve yüzey dokusu araştırmalarını yansıtır” (Freeman, 2008: 37).

Levent Çalıkoğlu’na göre:

“Manav adlı eseri, anlatımcı üsluba sahip bir resimdir “Bir sokak satıcısından ziyade hafif bıçkın bir mahalle delikanlısının kendinden emin duruş ve ifadesine sahiptir. Tezgahındaki meyve veya sebzelerdeki belirsizlik, dikkatimizi yapılan işten çok adamın kendisine yöneltir. Tezgahı arka planda saran naylonumsu çadırın beyaz yüzeyi ise manavın yüzündeki kendinden emin ifadenin öne çıkmasını sağlar. Manav, sanki emaneten üstlenmiş olduğu duygusu uyandıran işinin niteliği ile değil, bu basit durumu aşan farklı kişiliği ve takındığı kendine özgü kimliği ile ondan beklenen sınıfsal pozisyonu alaşağı eder” (Çalıkoğlu, 2015: 14).

Atatürk Kültür Merkezi’nin opera salonu için açılan resim yarışmasına davet edilen Mehmet Gülerüz 1968’de “Çadır Tiyatrosu” resmiyle yarışmaya katılır. Resimde şişman bir kadın ve onun karşısında duran keçi ayaklı, derisi yüzülmüş koyun kelleli bir yaratık karşılıklı resmedilmiş. Hatta ilk bakıldığında kadın ve diğer koyun başlı figür dans ediyor izlenimi vermektedir.

Resim-24 Mehmet Gülerüz, Çadır Tiyatrosu, 1968, 150 x 150 cm.



Kaynak: Freeman, 1988: 43. 16.04.2017.

Gülerüz'ün bu resmi ulusal kültür kurumlarından birine kasıtlı olarak verdiği çok açıktır. Çünkü yapılan bu resimde istenilenin tam aksi olduğu görülmektedir; ne kadının kıyafeti, ne kompozisyon yarışmanın kurallarına uyacak gibi, yani onların istedikleri şekilde göndermemiştir Gülerüz. Oldukça fantastik resmetmiş ve tabi ki kabul edilmemiş hatta hakaret olarak algılanmıştır resim. Gülerüz tam da bunu yapmak istediğini kendi de belirtmektedir (Gülerüz, 2014: 110, Freeman, 2008: 41).

“İnsanı şok edecek iğrençlikteki bu resmiyle Gülerüz, tantanalı ulusal resim yarışmalarının anlamsızlığını gözler önüne sermekte, tıpkı yüzyıl öncesinin Paris

salonuna Olympia adlı resimle katılan Manet gibi, kurulu düzenle dalga geçmektedir. Güleriyüz, yarışmaya büyük operaların saygı değer prima donlarına bakarak resmettiği alt sınıftan bir fahişenin resmini vererek, hem ulusal kültür politikalarını alaya almış hem de 1968 yılında İstanbul’da gündemde olan güçlü ve gerçek sanatsal faaliyetlerden devletin ne kadar uzak olduğunu göstermiştir” (Freeman, 2008: 42).

“İki ana figürden kırmızı kombinezonlu olanı kırklı yaşlarda oldukça şişman bir kadın; kırdı tuvaletini yapmaya gidiyor. Kanatlı, koyun başlı, derisi yüzülmüş yaratık, yarı abazanlık ise kadının önünü kesiyor. Çadır Tiyatrosu resmi AKM için yapmış olduğu yarışmayı kazanamıyor. Ki Mehmet Güleriyüz için beklenen bir sonuçtu çünkü bilinçli olarak dikkat çekmekti amacı. Opera fuayesine konulabilecek bir resim değildi yaptığı. “Böyle bir resimde var” demekti amacı. Öyle de oldu (Güleriyüz ve Sönmezay, 2015: 220).

1960’lar biterken İstanbul’un entelektüel hayatında resme daha önemli, daha sağduyulu ve daha merkezi bir rol vermesinden yanadırlar.

“Cumhuriyet tarihinin bireysel haklar ve toplumsal reform bağlamında en ilerici yasası olan 1961 anayasası, entelektüel etkinliğe, sosyal ve siyasal eylemciliğe ve bu eylemciliğin gücüne dair beklentilerin yüksek olduğu bir dönemde topluma yol gösterici olur. Toplumsal ve siyasal konuları kapsayan kitaplar yazılır, Türkiye dışında basılmış güncel ve tarihsel birçok önemli kitap çevrilip yayımlanır. Türk şiiri canlanır, İstanbul ve Ankara’da çok sayıda deneysel tiyatro grubu kurulur. Ülke sorunlarıyla ilgilenen sanatçılara ve aydınlara ilgi artar. Güzel sanatlar akademisi sarsılmaz hiyerarşik yapısı, iyice kemikleşen üslup ve fikirleriyle eleştirinin ve saldırıların odağı haline gelir” (Freeman, 2008: 37).

Mehmet Güleriyüz 1968 yılından sonraki sürecini şu sözleriyle özetlemektedir;

“1968’den sonra daha kapsamlı bir bakış açısı edindim ve bunun siyasal bağlamda doğrulandığını gördüm. Bedenin ve onun ardının; kişinin kendi bedenindeki dürtüler hakkında aldığı kararların - ve bu arada cinselliğin- kesinkes dünya görüşüne bağlı olduğu netleşti zihnimde. Bu toplumun bireyleri olarak cinselliği yaşamın içine alıyormuş gibi görünüyor, fakat üstüne çektiğimiz kat kat perdenin ardında amansız bir kıyımın yaşanmasını görmezden geliyorduk. Nasıl ki, yanıkları iyileştirmenin en iyi yolu onu havayla temas ettirmekse, kıyıcı cinsellikle de yüz yüze gelmek gerekiyordu. Cinselliğin hem bu kadar saklı gizli hem de suça varan bir doyumsuzluk halinde yaşamasının acısı kadının aşağılanmasıyla çıkarılıyordu ve kadın korkuya kendinden nefrete dayanan bu cinselliğin tek objesi oluyordu. Çünkü erkek, bütün alanlarda

kurduğu egemenlikte, kadının varlığını kendine karşı yapılmış bir haksızlık olarak görüyordu adeta. Dolayısıyla fiziksel olarak acilen doyuma ulaşmaktan duyduğu haz dışında bir haz duymuyor; cinselliği de bireyin özgürlük alanı olarak görmüyordu (hala böyle ve hala çok acı olaylar yaşıyoruz bu yüzden)” (Güleryüz ve Sönmezay, 2014: 110–111).

Mehmet Güleryüz’ ün 1960–1970 dönemi deseni için Shaw’ın yorumu;

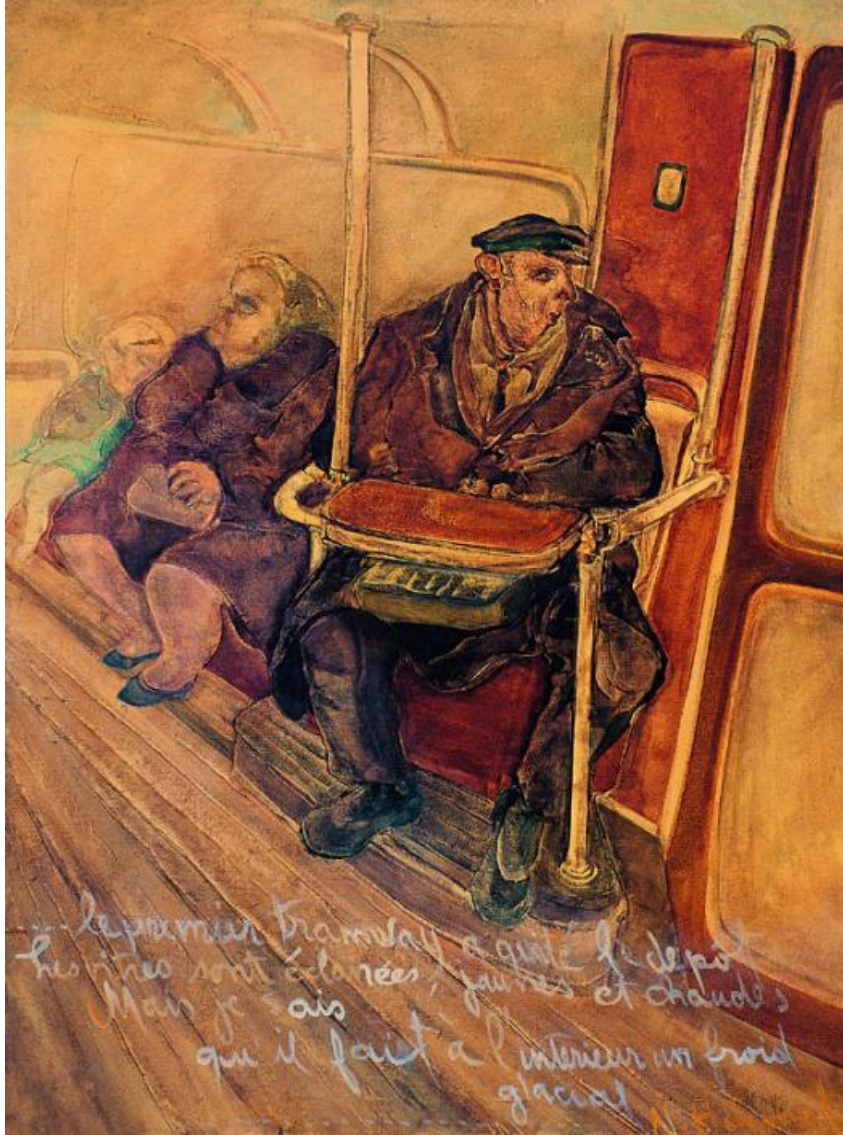
“Mehmet Güleryüz’ün 1960’da yaptığı desenlerin aksine, 1970’li yılların başlarında Paris’te yaptıkları dışavurumcu olmayan bedensel biçimlerin dışında bırakılmasıyla varlık kazanan açıkça tanımlanmış figürel biçimleri betimlemiştir.”

1970 yılında, Milli Eğitim Bakanlığı, sanat dalında Paris’de dört yıllık bir lisans eğitimi için burs vereceğini ilan eder. Güleryüz bu sınava katılır ve kazanır (Freeman 2008: 43).

“Güleryüz Paris’e gittikten bir yıl sonra 1971 askeri darbesi gerçekleşir. Güleryüz, köklerinin uzandığı Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönem sosyo-kültürel ortamına hem doğal hem de duygusal olarak yakındır. Ancak aynı zamanda içinde büyüyip olgunlaştığı toplumla da sıkı bağları vardır. Yurtdışında yaşadığı dönemde kendisini, bir arada olduğu Türklerle ve ülkesinin genel siyasi gündemiyle daha da fazla ilgilenmek durumunda hissetmiştir. Bu yüzden, gündelik hayatta Türkler üzerine yanlış genellemeler yapan, olmadık varsayımlarda bulunan bilgisiz Avrupalılar ile karşılaştıkça, kendini daha fazla Türk hissetmeye, ülkesini daha bilinçli savunmaya başlar. İçinde yaşadığı toplumun olayları ve genel koşulları Güleryüz’ ün akıcı ve bütünlüklü bir dil geliştirmesine yol açmıştır; insanları bilgilendirmek, uyarmak ve harekete geçirmek amacıyla söz konusu koşulları olduğu gibi anlatmak ister. Güleryüz, tek tek her bireyin sorumluluk üstlenmesi gerektiğini şiddetle savunur. İstanbul, Paris ve New York’taki deneyimlerinden yola çıkarak geliştirdiği düşüncelerine dayanarak, Türkiye’deki bir sanatçıyla, eserlerinde toplumsal konulara değinme zorunluluğu ve sorumluluğu olmayan, sırf estetik kaygılarla veya bireyin biyolojik ayrıntılarını konu alarak eserler yapma lüksüne sahip bir Avrupalı ya da Amerikalı sanatçıyı birbirinden ayrı tutar” (Freeman, 2008: 45-46- 47).

Sarı ve kahve tonlarının ağırlıkta olduğu bu resimde kadın, çocuk ve birde biletçi doğru olmayan bir perspektifin içinde sıradan bir kent yaşamında görüntülenmektedir.

Resim-25 Mehmet Güteryüz, Otobüs Biletçisi, 1970, 96x130 cm.



Kaynak: Freeman, 1988: 47. 16.04.2017.

Mehmet Güteryüz'ün bu resmini Nan Freeman şöyle açıklamaktadır;

“Sanatçının 1960’ların sonlarında yaptığı çift anlamlı fantastik öğeler barındıran resimlerden oldukça farklı, gündelik hayattan görüntüler geleneğine yakın bir resimdir. Detaylara bakıldığında, sanatçının karakterlerin ulusal ya da etnik kimliklerinden çok, sınıfsal konumları üzerinde durduğu, onları biraz ilgisiz ve edilgen kişiler olarak resmettiği görülür. Sanatçının çağdaş kent yaşamını modern insanın varoluş sorunlarının kaynağı ve eğretilmesi olarak gördüğünün bir kanıtı olan resimde; geniş kapsamlı felsefi kavramlara varabileceğimiz özgün ve basit bir anlatım sergilenmiştir” (2008: 44).

1970 Mehmet Gülerüz'ün İstanbul'dan ayrıldığı bir tarih ve o günlerde toplumsal çalkantıların giderek arttığı bir dönemdi. İlk defa işçilerin polis ve askerlerle çatıştığı 15-16 Haziran yürüyüşünün yaşandığı bir dönemdir.

Mehmet Gülerüz'ün bu dönemi şöyle yorumlamıştır;

“Türkiye’de bazı şeylerin değişmeye başladığı bir dönem. Çünkü işçiler ilk defa haklarına sahip çıkmak için direniyorlardı. Böyle baskı ortamlarında metaforlar güçleniyor; önceleri hayvanın insandaki tezahürleri etkin olurken, buradan doğan biçim imkanları ifade de yeni açılım fırsatları veriyordu. Buna karşılık doğrudan insana yönelmenin daha doğru olacağını düşünüyordum”

Türkiye'nin bu dönemini Mehmet Gülerüz arkadaşlarının gönderdiği gazetelerden mektuplaşmalardan edinebilmiştir. Gülerüz arkadaşlardan ev baskınları, kitap toplama olayları gibi durumları olduğunu da bu şekilde almıştır. Bu haberlerin Fransız gazetelerine de yansıdığını, politik fraksiyonların etkisi yavaş yavaş artmaya başladığını söyler. Arkadaşlarıyla Türk Öğrenci Derneği'ne gidip geldiklerini fakat protesto için afişi bastıramadıklarından bahsetmektedir (Gülerüz ve Sönmezay, 2015: 265).

1972 tez konusu için Paris'ten İstanbul'a gittiğinin ertesi günü taksime gidiyor ve insanların görünüşlerindeki izleniminin karamsar olduğunu, Mevsimi kasvetli ve durakta bekleyen insanların yüzünü gri yeşil, herkesin yüzünün renginin kaçtığı belirtmiştir (Gülerüz ve Sönmezay, 2015: 263).

Gülerüz ihtisası için gelmiş olduğu İstanbul'dan tekrar Paris'e geri döndükten sonra, oğlu Kerimcan'ın bakımını üstlendiği için Kerimcan için gittikleri Jardin Des Plantes parkındaki hayvan ve bitkiler arasında vakit geçirmelerinden dolayı resimlerine hayvanlar ilham olmaya başlamıştır. Özellikle maymunlar adasının Gülerüz'ün ayrıca dikkatini çekmesinden dolayı desenlerinin konusunun oraya kaydığını Jardin Des Plantes'in bir ordu tarafından ele geçirilmesini anlatan seri çıkmaya başlamış ve bu desenleriyle Türkiye'deki 12 Mart Askeri darbesiyle bağlantılı bir düşüncesini de barındırması kapsamında, kamuflaj elbiseleri içinde tam teçhizatlı askeri birlikler ve lamalar, maymunlar, develerin resimlerinde yerini bu şekilde aldığından bahsediyor. Desenin yüzeyini maymunlar işgal etmeye

başlamıştır. Güteryüz'ün Epizotlar halinde tasarlamış olduğu bu seri de hayvanlar, olacakları sezmiş gibi daha özgür bir ortam oluşturmaya çalışıyorlar. En sonunda ordu, bir gece baskısıyla Jardin Des Plantes'ı ele geçiriyor. 1971 yılında Paris'te Pont des Arts üzerinde bir günlük bir happening gerçekleştirir Güteryüz. Heykel sonraki yıllarda da, durumunu sergilediği etkili bir araç olmaya devam etti. 1971'de, gerçekleştirdiği '*Uyuyan Domuz*' happeningi, toplumun üst tabaka, şişko domuzlarının konforunu ele alarak, statükoyu destekleyen insanlara göndermede bulunmuş. Heykeltraşlığın bronz ve taş gibi malzemelerin sürekliliğine bağlı olduğu ve sürekliliğin de kamuya açık heykelin anıtsallığını imlediği Türkiye'deki bir sanatçı için; anıtsallığı olmayan bir konuyu heykelde işlemek üzere kalıcılığı olmayan bir malzeme kullanması devrimci bir tutumdur. Dönemin Fransız sanatında egemen bir güç olan sitüasyonizmden esinlenen sanatçı, heykelin genellikle temsil ettiği toplumsal iktidar yapısını ortaya döktüğü gibi, heykelin malzemesini de demistifiye (aydınlatma; gözünü açma) etmeye çalışmıştır. Böylece malzeme ve anlam bütünlüğü oluşturmuş oluyor. Sonuna kadar şık giyinen sanatçı tarafından sallanan uyuyan domuz, yarıdakıları tarafından sallanan iktidar sahibini karikatürize etmiş oluyordu. Benzer biçimde, kağıttan elde edilen alçakgönüllü malzeme taş ve metal gibi daha ağır malzemeleri, toplumsal hiyerarşideki suç ortaklıklarını yanı sıra, gereksiz ve hatta fani olarak açık ederek tahtlarından indirmiş oluyor. Yapıt böylece tek hamleyle hem heykeli, hem de iktidar sahiplerini yerinden etmiş oluyordu. Son olarak, sanatçının da yapıta dahil olması ve giysi olarak tercih ettiği smokin, silindir şapka ve papyon; yalnızca iktidarla değil, üne kavuşmak için geleneksel olarak iktidarla bir yarıdakılık ilişkisine girmesi gereken sanatçıyla da alay ediyordu. Kurulu düzenle girilen bu hesaplama yaklaşık on yıldır Güteryüz'ün yapıtında kendini gösteriyor olmasına rağmen, bu yapıt söz konusu hesaplaşmanın kamusal bir şekil aldığı ve karmaşık, evrensel bir metafor üzerinden ilerlediği ilk işidir. Bu fikir açık biçimde Fransız izleyicisi hedef alınarak işlenmiş olsa da, yapıt genel anlamda, kendini başka bir toplumun kültürel değişiminde rol alırken bulan yabancı bir öğrencinin yaşadığı yabancılaşmayı da yansıtır (Shaw, 2009: 62, Çalıkoğlu, 2008: 89).

Resim-26 Mehmet Gülerüz, Salıncak, Performans, 1971, Ballançoir, Paris.



Kaynak: Mehmet Gülerüz Oradan Oraya Sergi Katalogu: 8. 16.04.2017.

“Askeri Operasyon (1973: 65x50cm), boşluğun sol alt bölümünde, cinsel organı desenin altında, ortada durmakta olan bir alete bağlanmış durumda yatan bir işkence mağdurunu gösterir. Bir kadavra gibi olan figürün, cinsel organı açıkta ancak yumuşak durumda olup, yüzünü de ölümcül bir buruşma kaplamıştır. Onun üstünde ise, bir generalin (apoletlerinden ve büyük gelen çizmelerinden anlarız) arkadan ittiği çeşitli kişilerden oluşan bir figür görürüz. Figürler fotoğrafik olmaktan uzak görünse de hızlı çizim biçimi, saklı eylemlerin resmine bir enstantane işlevi yükler. Renkleri Gülerüz'ün resimlerindeki et eskizlerinden gelen sarsak çizgiler; hızlı yapılmış desenin, zihinden geçenlerden alınmış bir enstantane olduğunu gösterir. Tıpkı Uyuyan Domuz'da toplumun happeninge katılmasının sağlanması gibi, burada da halkın, işkencecinin çirkin yüzüne suç ortağı olması çeşitli figürlerin generalinkiyle bir araya getirilmesiyle vurgulanır. Gözlerini kaçırıp birbirine dönen yüzlerin bakmayı başaramadıkları yegane yer ayaklarının dibinde yatan ölü bedendir”(Shaw, 2009: 62, Çalıkoğlu, 2007: 8-9).

Resim-27 Mehmet Gülerüz, General Serisi: İşkenceci, 1973, 160 x170 x140 cm, Kağıt Hamuru Karışık Teknik, Salon de Mai, Paris.



Kaynak: Ressam ve Resim Mehmet Gülerüz İstanbul Modern Sergi Katalogu: 84. 16.04.2017.

“Peki ama bu yapıt Türkiye’yi mi, Paris’i mi, yoksa 1973 yılında askeri darbe yaşayan Şili’yi mi konu alıyordu? Bunu bilmek olanaksız Paris’e kenti betimleyerek ya da mevcut üslupları taklit ederek tepki vermektense; Gülerüz, birden fazla çeşit deneyime göndermede bulunan ve böylece her yerde sanat olarak geçebilecek yapıtlar yaratmak için çevresinden ipuçları aldı. Üstelik, yapıtı malzemenin gücünün farkında olmakla kalmıyor, malzemeyi de anlamın parçası haline getiriyordu. Bu sayede sanat hem materyal bir nesne olarak, hem de Türkiye’deki sanat deneyiminde görülmeyen bir tutum içinde kavramsal bir form olarak ele alınıyordu. Ancak Gülerüz’ün yapıtı,

gözlemlesin diye gönderildiği Fransız geleneğinin de tam bir parçası değildi. Kendinden önceki dört kuşak sanatçı gibi, Güler yüz'de kurallarıyla Batı sanatı nasıl yapılır öğrenmesi için Paris'e gönderilmişti. Ancak, onun ve Türk öğrenci arkadaşlarının buldukları Paris, geleneğinin saygınlığının saldırı altında olduğu ve sanatın bir daha asla akademi kuralları üstünde yükselmeyeceği bir Paris oldu. Kendilerini böyle bir karşı çıkışın ortasında bulan Güler yüz, Alaettin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Burhan Uygur ve Utku Varlık gibi arkadaşları, ülkenin ve sanatla protestonun daha önce hiç olmadığı kadar belirgin bir biçimde birbirine denk düştüğü dönemlerinin vekilliğini nasıl yapacaklarına karar vermek zorundaydılar. Bu sanatçıların söz konusu sorunu ele alma yöntemlerinden biri, Türkiye'de geçerli olan sanat anlayışının ortaya koyduğu güzellik konvansiyonlarına bile isteğe karşı koymaktı. Güler yüz gibi, özellikle Burhan Uygur ve Komet de figürleri bozup, perspektif alanını dağıtarak ve sarsıcı renk bileşimleri kullanarak "kötü sanat" pratiğini benimsediler" (Shaw, 2009: 64).

12 Mart 1971 muhtırasını takip eden günlerde bursları kesilen öğrenciler ciddi biçimde endişelenmeye başladıklarından ve bu siyasi durumu ilk yansıtan Güler yüz'ün desenleri olmuştur. Güler yüz, kara mizahla örülü, işe yaramaz gücü simgelemek için metafor görevi gören sporcuları ve vücut geliştiricileri betimleyen bir dizi litografik desene başladı. Ayrıca ordunun Jardin des Plantes'i ele geçirdiğini konu eden bir başka seriye de girişmiştir. Bir sonraki yıl bu düşünceler, Güler yüz'ün ilk tam boyutlu heykeli olan işkencecinin temelini oluşturdu. Doktor generalini Shaw şöyle açıklamaya devam etmiştir:

"Güler yüz bu heykelde, harekete dayalı hayal edilmiş ayrıntularla dolu, tamamıyla teatral bir durum yaratır. Kendi ulusal kaygılarına özgül olmasına rağmen, yapıt aynı zamanda döneminin siyasi durumuna da uygundu ve buna bağlı olarak da geniş bir izleyici kitlesini etkileme potansiyeli taşıyordu. Dönemin siyasi olaylarına tepki verirkenki kaygıları Türk olmaktan kaynaklansa da, yapıt ondan önceki kuşağın sanatçıları için ortak bir kaygı olan ulusun temsili bağlamında ele alındığında kesinlikle ulusal değildi. Tıpkı uyuyan domuzda olduğu gibi, kağıt hamuru işkencecinin dehşetini hayata geçirirken, bir general fikrinin rütbesinin indirilmesinde de rol oynadı. Normalde general heykeli onu bir lider olarak yüceltirken; burada o sadece kanlı bir önlük giymiş bir kasaptan ibarettir. Heykel, yüzeyde apaçık bir siyasi göndermede bulunurken; sanatçının mezbahada çalışan bir arkadaşının ele geçirdiği kasap

önlüğünün cebine işlenen "Mehmet" imzası, yapıtın anlamını karmaşık hale getirir. Figür bir general ya da işkenceci olmaktan çıkıp, bizzat figürü yaratan, yok eden ve manipüle eden (çekiştirerek, keserek, hatta anlam vermek için şekillerine işkence ederek) sanatçının kendisi haline gelir. İronik biçimde, sanatçı işkencecinin benzeri haline gelir. Öte yandan, deforme olmuş bedeni temsil etmek gerçek bedenleri deforme etmekle aynı şey değildir. Güleryüz, bu eşitlik ilişkisini kurarak, devletin bedenler üzerindeki iktidarını eleştirmeksizin, sanatta çarpıtmayı, İstanbul Akademisi'ndeki hocası Zeki Faik İzer'in tabiriyle, "müstekreh" (iğrenç) bulanları eleştirdi. Kadavra üzerinde çalışan doktor imgesiyle, figür üzerinde çalışan sanatçı imgesinin koşutluğu akla Rembrandt van Rijn'in 1632 tarihli Anatomie Dersi adlı tablosunu getirir. Bu tablo, İtalyan Rönesansı'ndan bu yana realizmi gözlem yoluyla önemli kılmış olan modern dönemin etkili bir simgesi olarak işlev görür. Güleryüz, doktoru generalle, kadavrayı da işkence kurbanıyla özdeşleştirerek yeni bir dönemin eşiğinde olduğumuza dikkat çeker. Gözlemi bilimsel, nesnel ve ahlaken aydınlatıcı davranışla eşit tutmak yerine, böylesi dürüstlük süreçlerinin şiddete yol açtığını gösterir. Doktor-sanatçı-general-ışkenceci etini parça pinçik ederken kadavra hala canlı olabilir ve resimde güzellikten yana olanlar hiçbir şey söylemez, susarlar" (2009: 64).

Resim-28 Mehmet Gülerüz, Bekleyiş, (Carol'un Babası) 100x90 cm, 1974, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> . 16.05.2017.

1973 yılında Amerika'daki eski eşi Carol'un ailesinin ziyaretindeki izlenimler resmine konu oluyor. Orada yaşayan emekli insanları şu sözleriyle betimliyor; Parmakları kopmuş, belleri çökmüş ve yıllardır yaptıkları ağır işin ispatı olarak görüyor Gülerüz. Ayrıca işçilerin kirli görünümünü ve bu kadar ağır bir işte çalışmalarını yadırgıyor.

Resim-29 Mehmet Güteryüz, İş Ağacı, 1974, 80x100 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> . 16.05.2017.

Mehmet Güteryüz'ün Jardin Des Plantes serisi kontrolcü tepeden inen, kategorize eden, sınıflandıran, dışında kalınan cezalandırıldığını, baskıya uğradığını yansıtan desenlerdir.

Resim-30 Mehmet Gülerüz, Aile, 1968, 92x105 cm, t.ü.y.b, Bala Hodo Koleksiyonu.



Kaynak: Freeman, 1988: 46. 16.04.2017.

“Gülerüz’ün olgunlaşan üslubu ilk değişimini geçirdikten sonra, tuvalin benekli yüzeyi ve üstündeki figürler, formlara bir önceki on yılda gelişti deneylerin izini taşıyan bir biçimde çevreyle uyuma sokmaya yaradı. Yüzün müşterilerin kendilerini betimlemek yerine, sanki tablo kendisi çıplakmışçasına tuvalin yüzeyinde bir deri hissi vermek amacıyla bunların betimlenmesinden öğrendiklerini kullandı. Bu çıplak kadın figürlerinin giysili ortamlarda sık sık yan yana getirilmesinin altını çizmeye yaradı. İnsanları ve hayvanları grup halinde kullanarak, toplumsal kuralların en samimi ilişkilerimizi bile tanımladığı bir dünyada samimiyet fikrini sorguladı. Aile’de Gülerüz,

oymalı ahşap mobilyaların karanlık ve fazla geniş bir odada soğuk biçimde durdukları eski moda bir evin içine resmetti. Bir çocuk ve biri yarı çıplak bir kadın, kucağında bir köpekle resmin önüne doğru ayakta duruyorlar. Ancak, bize onlara ulaştıracak yol bir masa tarafından kapanmıştır. Masanın üstünden, soyut fonların oluşturduğu bir süs vazosu kadını çocuktan ayrı tutar. Pembe yanakları ve çökük göz çukurlarıyla çocuk yalıtılmış durumdadır, ayakları zemine değmektense dağılıp kaybolurlar. Sırtı dönük duran kadının düşkünlüğü ise çocuğa değil, köpeğine yöneliktir. Uygunsuz ortam, şişkinliklerle ve etindeki sarkıklarla damgalanmış İri yarı figürü daha da çıplak kılar. Köpekli Şişman kadın Aile'de (1976, 90 x 100 cm) yeniden ortaya çıkar. Bu kez ateşli biçimde konuşan, üç parçalı bir takım elbise giymiş, ama yanında oturan kadına arkasını dönmüş durumdaki kocası tarafından çıplak kılınır. Söz konusu etki, bir yanda kadının ayaklarına kapanmış takım elbiseli bir adam, diğer yanda ise arka ayakları üzerinde duran bir köpek, birbirlerinin merkezdeki figürü olan köle sadakatlerini taklit ederken; kadının sandalyesinde uzanmış keyfine baktı kadın, köpek ve adam (1976:74x65cm) yaptığından daha gülünçtür”(Shaw 2009: 92-94).

Resim-31 Mehmet Gülerüz, Aile, 1976, 90x100 cm. t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> . 16.04.2017.

Resim-32 Mehmet Gülerüz, Kadın, Adam ve Köpek, 1976, 65x74 cm, t.ü.y.b



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> .16.05.2017.

"Gülerüz'ün maymun familyası üzerine yaptığı ilk çalışma Aile'deki (1975) maymunlar, İnsanların aksine, birbiriyle uyum içinde görünürler, ne mobilyalar, ne giysiler, ne de cinsiyet ya da dil onları ayırır. Paris'teki Jardin Des Plantes'ta gördüğü hayvanlardan esinlenen Gülerüz'ün tüm yapıtlarındaki hayvanlar gibi, buradaki maymunlar da insanla hayvan arasında arabuluculuk yaparak simgesel bir rol oynarlar. Zamanla maymunlar, insanın yerine geçmeye başlamıştır"(Shaw,2009: 94).

"Aileye, topluma yönelik ironi, kendimle dalga bir çık ortaya koyabilme keyfi ile bütünleşince maymun serisi hızla ilerledi. Sonunda maymun ailesi ortaya çıktı. Otoriter baba şevkatli anne ve çocuklar... Türkiye'ye döndükten sonra, yani 1975'te köpekler ve kurtlar bu aileyi taciz etmeye başladılar. Milliyetçi cephe hükümetleri dönemiydi. İki tarafta da keskinli yükseltti "(Gülerüz ve Sönmezay, 2015: 296-297).

Resim- 33 Mehmet Güteryüz, Maymunlar II, 1975, 90x100 cm.



Kaynak: Freeman, 1988: 50. 16.04.2017.

Resim- 34 Mehmet Güteryüz, Ölçüm Serisi, 1977, 80x90 cm, t.ü.y.b, Özek Koleksiyon.



Kaynak: Güteryüz ve Sönmezay, 2015: 638. 17.05.2017

Ölçüm Serisi, Güteryüz'ün ara dönemde kağıt üzerine yağlıboya ve kalemle yapmış olduğu bir seri; Almanya'nın işçilerimizi kabul ederken şart koştuğu boy, dış, sağlık taramasına tepki olarak yapılmıştı. Güteryüz çizdiği bilimsel aletleri kendince uydurduğu şekilde resmetmiştir. Maymunları, köpekleri, insanları, her şeyi ölçüyordu bu alet.

1977 tarihli ölçüm serisi ile Shaw'ın yorumu siyasi ve sanatsal kaygıları bir araya getirdiği şeklindedir. Resimde kısa boylu maske takmış bir adam ve uzun boylu çıplak diğer adamı görüyoruz. Shaw Güteryüz'ün bu resmi için:

“Türk bir izleyici için, bu imge açık biçimde, 1960'ların başında başlayan ve 70'lerin ortalarında zirvesine erişen göç dalgası dahilinde, Almanya'ya misafir işçi olarak gitmek için başvuran Türklerin Alman doktorlar tarafından küçük düşürücü biçimde muayene edilmesini gösterildiğini belirtmiştir” (2009: 66).

Shaw açıklamasına şöyle devam ediyor;

“İşkenceci de olduğu gibi, giysili doktorla çıplak 'hasta' arasındaki güç farkı açık biçimde ortada olduğunu ancak burada ikinci bir güç dinamiği de devreye girdiğini söyler. Zira doktorun giydiği önlük, insan formunu inceleyen ve ölçen sanatçı tarafında da sıklıkla giyilmez mi? Doktorun, boylarını ve kilolarını ölçerek sağlıklarını kontrol ederek en iyi işçileri seçmesi gibi, geleneksel sanatçı da ideal, uyumlu figürü seçmez mi? ” İdeal yolundaki bu arayış, doktorun soyutlanmış yüzü ve bedeni ile ayakta duran adamın daha geleneksel ve gerçekçi çizilmiş figürü arasındaki eşitsizlikte vurgulandığını söylemektedir. Son olarak Güteryüz boya ve imgenin kontrollü kullanıldığı bu son resimlerinden birinde, şişirilmiş formların şiddetinin yalnızca görünür olduğunu da söylemek istediğini düşünür” (a.g.e: 66-68).

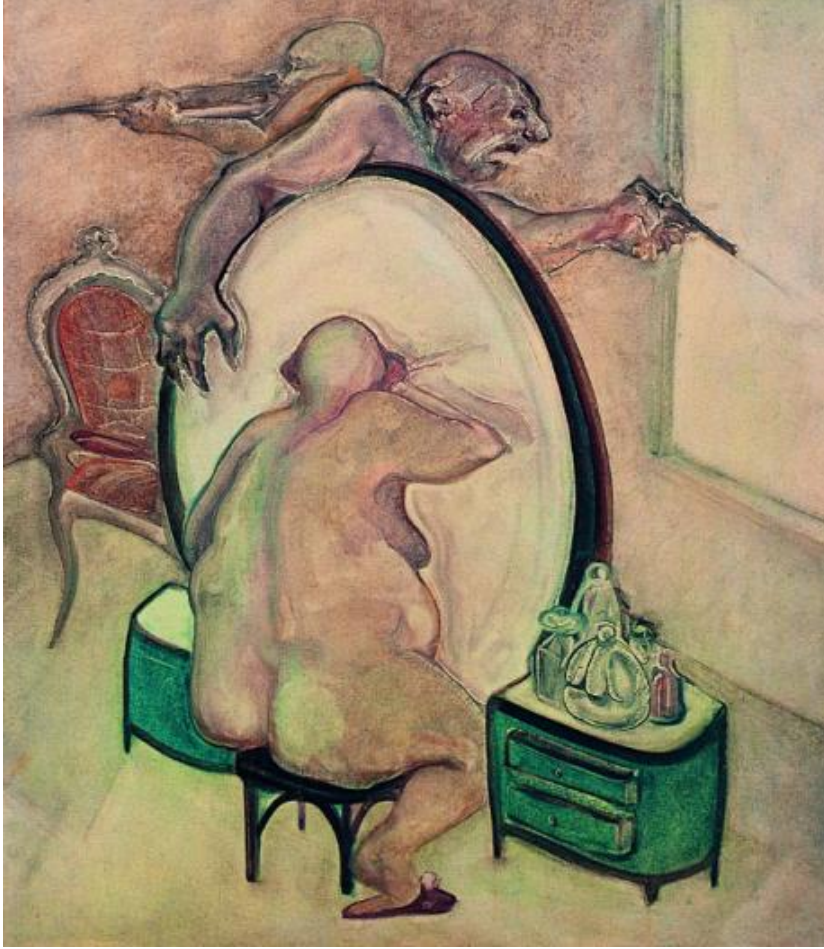
Resim- 35 Mehmet Gülerüz, President's Grooming, 1978, 53x65 cm.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view .17.05.2017>.

Sanatçının 1970'lerin sonunda gerçekleştirdiği resimlerinin bazıları doğrudan siyasi hayatla, özellikle de Türkiye'deki siyasi durumla ilgilidir. Bu resimlerden biri olan "Başkanın Tuvaleti" resmi 1978 koyu kahverengi bir resimdir. Çocukluğunun Osmanlı tarzı ahşap evlerini andırıyor. Resimde kullanılan renkler iç karartıcı kasvet veriyor izleyici de. Bu kasvetli resminin başkahramanı olan şişman ve yaşlı kocaman bir kadın var. Kadın aynanın önünde sabah rutin hazırlığını yapar pozisyonda resmedilirken, resmin sol alt kısmında duran gayet resmi erkek smokini giymek için hazırlanıyor gibidir.

Resim- 36 Mehmet Gülerüz, Kendimi Koruyorum, 110x90cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> 17.05.2017.

Resim 36 numaralı resimde görülen Mehmet Gülerüz'e ait eser kişisel web sitesinde kendimi koruyorum adı ile sergilenmektedir. Aynı resmi Freeman Orhan Veli'ye saygı adı ile yorumlamıştır. Resmi Mehmet Gülerüz'ün web sitesinde bulunan isim ile tezimde yer verirken Nan Freeman'ın da yorumunu değiştirmeden aşağıda iletiyorum.

“Orhan Veli’ ye saygı adlı bir başka tablosunda ise, şairin dünyada olup biten siyasi olaylara aldirmayıp yalnızca kendi hayatlarıyla ilgilenen sığ ve sorumsuz insanları eleştirdiği bir şiiri resmedilir: tembel tembel oturan bir kadının etrafında silahlı adamlar savaş halindedir. Onların varlığını umursamayan kadın ise aynaya bakmakta, makyajıyla ilgilenmektedir, yorumunu yapmıştır Freeman” (2008: 51).

“1979 yılında Güteryüz ülkedeki siyasi koşulların bir darbe daha getirmekte olduğunu hissederek bir çift resim yapar. Birinde askeri üniformalı bir adamın, tedirgin ve kendisinden uzak duran bir ata binmeye çalıştığı; diğesinde ise “Korku” adlı tablosu (134x90) artık atın üzerinde olan generalin, korkuyla atın boynuna tutunmaya çalıştığı sırada devasa boyutlarda ve paniklemiş azgın atın denetimden çıktığı görülür. 1980 yılında sivil hükümetin düşürülmesinden iki ay önce, Güteryüz Birleşik Devletlere göç eder” (a.g.e: 51).

Mehmet Güteryüz’ün 1979’da yaptığı “Korku” adlı tablo için yaptığı yorum: “Türkiye’de yaşayacaklarımıza dair öngörüler” vardı şeklinde olmuştur.

Resim- 37 Mehmet Güteryüz, Korku, 1979, 90x134 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 65. 16.04.2017.

“Güleryüz’ün erken dönem siyasi temalı yapıtları çoğunlukla metafor ve alegoriler üzerinden ilerlerken, sonraki yapıtları bir bütünü parçalarının kullanımıyla temsil etmeye dayalı mecaz yoluyla işlev kazanır. Söz gelimi 1979 tarihli Korku resmi dönemin artan siyasi kaosu içinde birçok insanın yaşadığı çevreyi kontrol etmeme hissini, kaçak bir ata tutunmaya çalışan binici metaforuyla ortaya koyar” (Shaw, 2009: 70).

Güleryüz: “Binici, dizginsiz atın boynuna sarılmış. Burada binici ve gemi azıya almış at, demokrasinin ve onu kontrol etmeye çalışan gücün simgeleri” der. (Güleryüz ve Sönmezay, 2015: 331).

Resim- 38 Mehmet Güleryüz, Plajda Halterci, 1988, 162x130 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> .17.05.2017

Korku resmini Shaw şöyle yorumlamıştır:

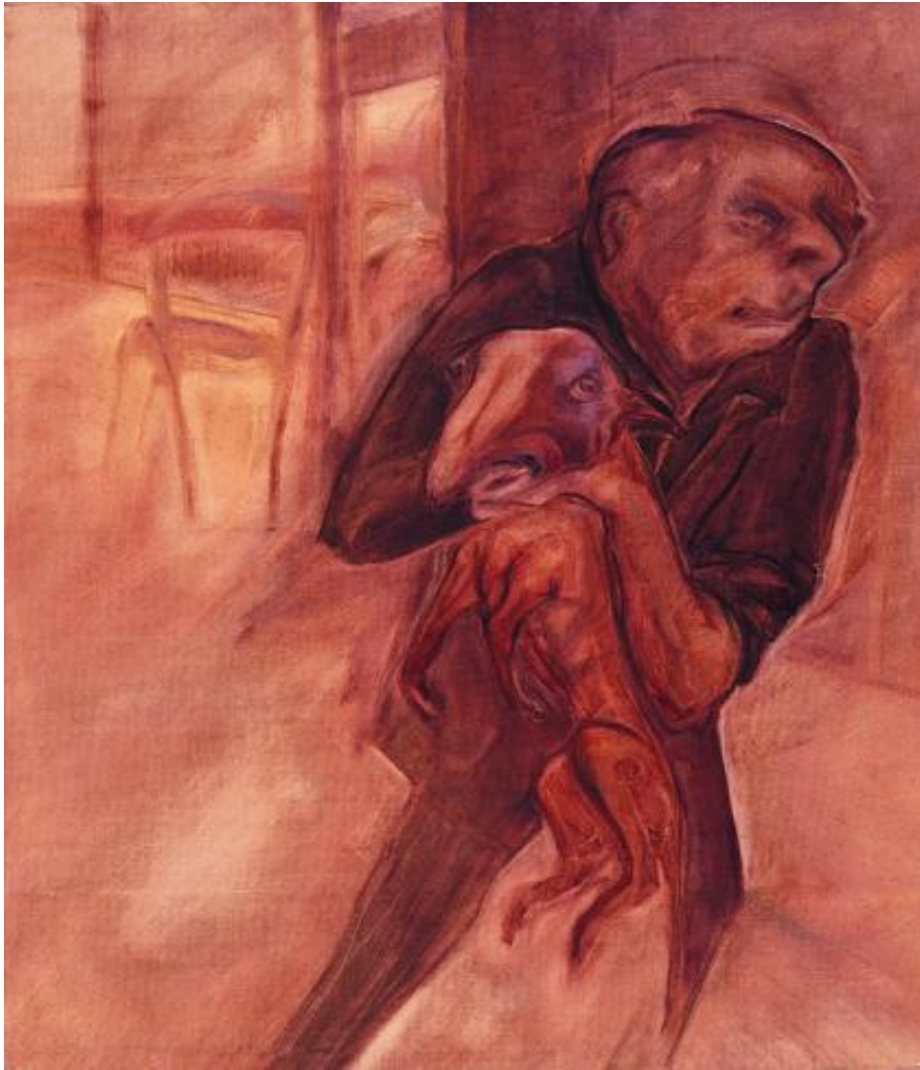
“Aynı damardan ilerleyen ‘Plajda Halterci’ ise zenginliklerini, Türkiye’nin Ege ve Akdeniz kıyılarında mantar gibi biten yazlık evlerde tatil yaparak sergileyen 1980’lerin yeni zenginliklerini betimler. Bu resimde de, sıksa bacakları ve aşırı büyük bedeni bir adam dalgalar üzerinde yürüyerek gücünü gösterir, ancak bedeni için çok küçük kalan ağırlıklar taşıyarak. Tıpkı şişmiş kaslarıyla spor salonundaki verimliliği olmayan çabalarını yansıtan bir güç imajı yaratan ve sonuçta darbeye kullanmak için değil gösterişe yarayan kaslara sahip olan bir adam gibi; Güteryüz’ün modern insan ikonu da özden çok imajla ilgilidir. 2004 tarihli Sanatçı’nın aksine, alay etmek istercesine anlamsız bir hareketle dilini çıkararak kaslı adamın söyleyecek hiçbir şeyi yoktur. Bedenin üst kısmıyla figürün başının sayfadan kabardığı 19. Yüz yıl karikatürününün klasik yöntemini kullanan Güteryüz, Batı sanatı konvansiyonlarını bu yapıları bir dönemin ciddi portreleri olarak değil toplumsal yorum olarak işaretlemek için kullanılır” (Shaw, 2009: 70).

Freeman’a göre Plajda Halterci:

“Güteryüz’ün eski ve egeemen geleneğe bağlı kalarak resmettiği en iyi, en güçlü çıplak erkek, 1988 tarihli Plajda Halterci’dir. Michelangelo’nun Sistine’nin tavanına yaptığı ve bugün Avrupa geleneğinin temsili olarak kabul edilen çıplaklarla karşılaştırıldığında, Güteryüz’ün, kahramanlara özgü ölümsüz bedenlerin ve gençliğin vurgulandığı, erkek güzelliği konusundaki ideal ve abartılı kültürel beğenimizi belirlemiş olan bu sanat geleneğine gönderme yaparak, kendi çirkin plaj adamının trajedisini daha da belirginleştirdiği görülür. Sistine’de sergilediği figürler Michelangelo’nun, tıpkı Güteryüz gibi ellere ve ayaklara, bedenin zengin hareketlerine ve duruşlarına dair güçlü gözlemler ve buluşlar yapmayı sevdiğini ve bunları eserlerinde kullandığını gösterir. Güteryüz, büyük çıplağını, ideal bir bedene sahip olmak için boşuna uğraşan orta yaşlı bir tip olarak gösterirken, eserine gülünç bir unsur da eklemiş olur. Dolayısıyla bir yandan yirminci yüzyıla ait bu karakterin kibrini ve aptallığını aşılarken, bir yandan da Michelangelo’nun yaptığı şişirilmiş göğüslere, abartılı beden pozlarına, bunların sergilediği güzelliğin altında saklı duran mantıksızlığa ve anlamsızlığa dikkat çeker” (Freeman, 2008: 137-138).

Sevgiden nefret doğar adlı resminde yaşadığımız çağın, gelişmemiş toplumlarında insanın vahşileşerek hayvanlaşması, hayvanın da, insanın koyduğu kurallara adapte olmak zorunda kalışı ile insanlaşması sanatçı için toplumsal eleştiri konusu olmasına yaramıştır.

Resim- 39 Mehmet Gülyüz, Sevgiden Nefret Doğar-Köpek Sevgisi, 1978, 70x60 cm.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> .17.05.2017

Sevgiden Nefret Doğar- Köpek Sevgisi resminde, bir figür boğazından tuttuğu bir köpeği öfke ile taşımaktadır. Köpek, her ne olduysa sahibini öfkelendirmiş ve boğazından sıkılarak ortamdaki uzaklaştırılmak kendisi için uygun görülmüştür. Öfkenin kaynağında, figürün kendi kentli kaygılarından fırsat bulamayarak köpeğin ihtiyaçlarına cevap veremeyişi yatmaktadır. Figürün ihmal karlığı ve gaddarlığı resimde eleştiri konusudur. Figürün yüzündeki hayvansı ifadeyle eleştiri vurgulanmaktadır.

Uzanan kadın ve köpekleri resminin sol kısmında bir masa üstünde kendi tabiriyle bir yaratık durmakta, yaratığı tedirgin ve bir hamle yapacakmış gibi resmeder. Ve resim bizi yukarı sağa doğru çekiyor, belki de resimle hayvanın baktığı yön bizi yönlendiriyor. 153x162 cm boyutlarındaki resminde yatağın üzerinde sevimli bir köpek, yatağın sol tarafında tek başına duran diğer bir köpek görüyoruz.

Resim- 40 Mehmet Güleriyüz, Uzanan Kadın ve Köpekleri, 1980, 153x162 cm, k.ü.y.b.



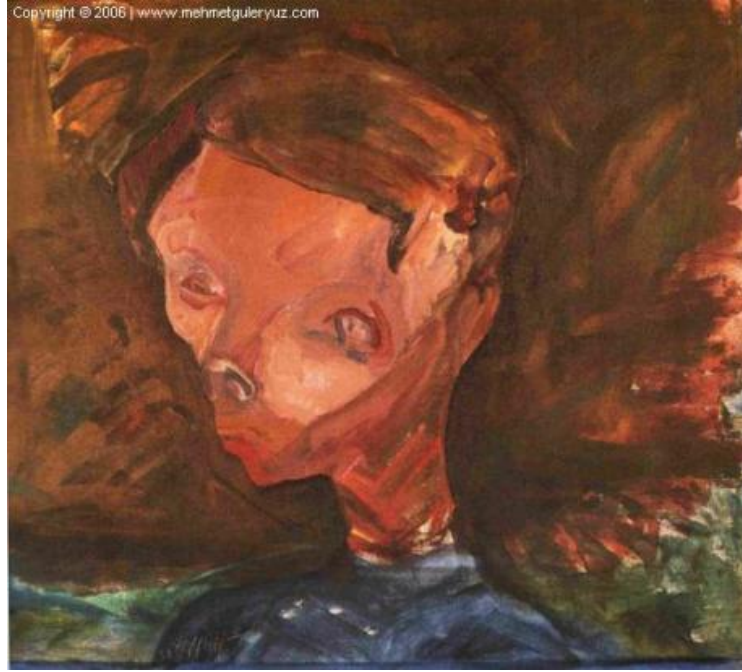
Kaynak: Freeman, 1988: 61. 16.04.2017.

“Çini ve boya kullanarak kağıt üzerine yapılmış bu karışık teknik eserler ile benzer birkaç eser, Güler yüz’ün güçlü desen tekniğinin yavaş yavaş ortaya çıktığı örneklerdendir; boyanın sıvanıp yeniden kazınmasıyla elde edilmiş, dokunma hissi uyandıran yüzey üzerinde ya tel gibi ince çizgiler, ya da güçlü bilek hareketleri bulunur”(Freeman, 2008: 54-55).

“Güler yüz 1980’lerde imgelerini anatomik özelliklere bağlı kalmadan özgürce biçimlendirmenin yanı sıra klasik figür anlayışından da tamamen uzaklaşan az sayıdaki figür ressamından biridir. Figür, eserlerinin konusu itibarıyla onun için zorunlu bir imgedir. Ancak figürü mutlak bir mihenk taşı olarak kullansa dahi bunu geleneksel normlara bağlı kalarak ya da geleneksel bir kompozisyon anlayışı içinde yapmaz, klasik Yunan çağından beri Avrupa sanat tarihinde figürün bir sistem dahilinde kavranması bir gelenektir ve her ne kadar orantısallık ile detaylar bağlamında farklı estetik anlayışlar gelmişse de, bu biçimsel sistem her zaman hakimdir. Beden ile parçaları arasındaki ilişki her zaman esastır. Güler yüz ne klasik oranlarla ne de oranları ve anatomik formülleri belirleyen bir sistem olduğuna dair klasik anlayışla kendisini sınırlayacak bir sanatçıdır. 1981’de 1 aylık İstanbul’ a geldiğinde, İstanbul’ u aynen 12 Mart 1970 dönemindeki gibi karanlık ve ıssız olarak tanımlar Güler yüz. Portreleri New York döneminde yapıyor. Geçmişten insanları ya da içine attığı kişiler; Edip Cansever, Ahbaplıkları, Deniz Nazım, Mayakovski, Erol Akyavaş, Carol, Bala. 14 yaş gençliğini ve o dönemdeki halini Amerika’ da iken 50 kadar portre yaptığını belirtiyor” (Güler yüz ve Sönmezay, 2015: 38)

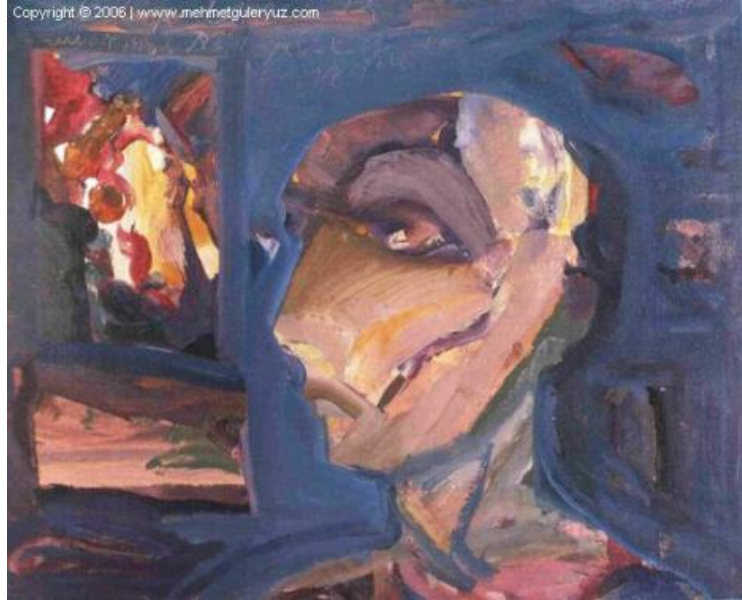
“Güler yüz 1983 yılından itibaren, olgunluk döneminin en iyi bilinen eserlerinin ilk örneklerini vermeye başlar. 1980’lerin ortasına rastlayan olağanüstü enerjik ve başarı dolu bu süreç, sanatçının hem ürettiği hem de nasıl üreteceğini araştırdığı, bu iki eylemin birbirini tetiklediği ve söylemesi gereken ne varsa söylediği verimli bir dönemdir. Bu süreç Güler yüz’ ün hem sanatsal yeteneğini geliştirmesini, hem kendisini bulmasını, hem de üretirken bir yandan da öğrenmesini sağlar” (Freeman, 2008: 62).

Resim- 41 Mehmet Güteryüz: Mehmet Güteryüz, Bala, 1983, 60 x 67 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 79. 16.04.2017.

Resim- 42 Mehmet Güteryüz, Edip Cansever'in Düşten Portresi, 1983, 50,3 x 69 cm



Kaynak: Freeman, 1988: 73. 16.04.2017.

Resim- 43 Mehmet Güleryüz, Belki de Mayakovski, 1983, 30 x 43 cm, t.ü.a.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 70. 16.04.2017.

Güleryüz 1982 yılında çok sayıda portre resimleri yapar.

“Bunlar, herhangi bir dekor ya da aksesuar yardımına başvurmaksızın, kişilerin bedenleri, duruşları ve tavırları göz önünde bulundurmaksızın gerçekleştirilmiş düşsel portrelerdir. Sanatçı bu resimlerde boya dokusunu, fırça darbelerini ve renkleri son derece yaratıcı bir çeşitlilikle kullanır; karakterlerin genellikle trajik olan ruh hallerini büyük bir başarıyla anlatır. Kimi zaman portrelerden birinin kime ait olduğu belli olur; sanatçının oğlu, kendisi veya opera için yaptığı koyun kafalı adam gibi. Gevşek dokulu, serbest ve cömert boya kullanımı ile Güleryüz'ün kendine özgü geniş fırça darbelerinin değişmez yapısal ve düzenleyici işlevi bu eserlerde de açıkça görülür. Öyle ki baktıkça karakterin başı bu başı saran boş mekana hakim olur ve burnun duruşu ya da bir çene çizgisi, resmedilmiş kişiliği ortaya koymaya yeter. Altta görülen kırmızı parıltısı ile üzüntülü bakan geniş mavi bir surat “Mavi Genç” 1983. Başını dimdik tutar; ya da katı düşüncelere sahip olduğu yüzünden belli kahverengi bir baş, sanki aniden bir ses duymuş gibi dönüp bize bakar” (Freeman, 2008: 60).

Resim- 44 Mehmet Gülerüz, Mavi Genç 1983, 23 x 30 cm, t.ü.a.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 73. 16.04.2017.

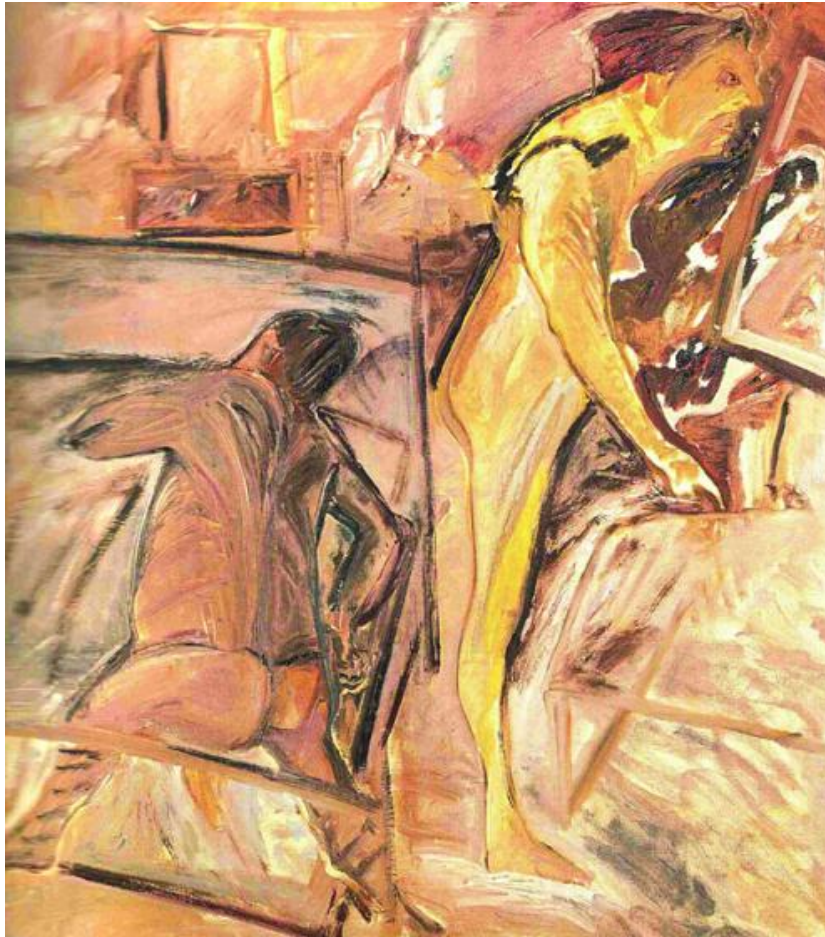
New York'un Mehmet Gülerüz resmine katkısını şu sözleriyle açıklıyor:

“New York bu anlamda resmime çok önemli katkılarda bulundu. O güne dek portreyi küçümsüyordum; oturup bir adamın suratını yapmayı manasız buluyordum. Orada portreler kendiliğinden gelmeye başladı. Geçmişimdeki insanlar, içime attıklarım... Hiç hesapta yokken Edip Can Sever' i yaptım; ahbablığımız, kavgalarımız, deniz, sevdiğim ve sevmediğim şiirleri. Nazım, Mayakovski, Erol Akyavaş, Carol, Bala. İki tane de otoportre yapmıştım; bir güncel halim, diğeri on dört yaşım, gençliğim. Türkiye' de olsaydım herhalde böyle bir seri yapmazdım. Birbirinin resmini yapmalar, sanatçıların şiirsel mektuplaşmaları” sözleriyle New York'da çalıştığı portre serilerini bu şekilde dile getirir” (Gülerüz ve Sönmezay, 2015: 385).

“Gülerüz'ün bu dönemde gerçekleştirdiği eserlerin konuları, 1970'lerin sonundaki iç mekan resimlerinin konularını izler; ancak biçimsel özellikler dikkat çekecek kadar değişmiştir. Gülerüz'ün 1980'lerdeki üslup değişikliğinin en önemli göstergesi, elin özgürce ve hızla hareket ettirilmesiyle elde edilmiş geniş fırça darbeleridir. Sanatçının el hareketleri eserlerinde her zaman hissedilir; 1970'lerin resimlerinde de yüzeyler duygulu, ustaca darbelerin ince renk katmanlarının üzerine vurulmasıyla zenginleştirilmiş ama hareketi veren son darbeler daha çok figürlerin ve nesnelerin hacimlerini belirleyen çizgilere odaklıdır. İkinci bir yenilik ise, kısmen bu geniş ve hızlı

fırça darbelerinin sonucunda ortaya çıkan resimdeki mekânsal değişikliklerdir. 1970'lerin iç mekan resimlerinde figürler ve nesnelere, yumuşak tonlarda tek bir rengin kullanıldığı ışık-gölge oyunları ile yaratılmış, mimari detaylarla ve mobilyalarla tanımlanmış boş bir odanın içine bu mekandan bağımsız, hareketsiz hacimler olarak yerleştirilmiştir. Dolayısıyla 1970'lerin iç mekan resimlerinin gücü sessiz, geniş, gizemli ve gölgeli olan bu boş mekanları kavrayabilme yetimine bağlıdır. Oysa 1980'lerin ortalarında yapılmış resimler gücünü anlatan sahnelere dengesizlik ve kaçınılmazlık kazandıran, bulanık, hareketli mekanlardan alır. 1985 yılına gelindiğinde Gülerüz'ün resmin tüm yüzeyine daha duyarlı yaklaştığı, fırça darbeleri ile genel dokunun daha rafine olduğu, kompozisyonun gücünün ve etkisinin iyiden iyiye arttığı görülür” (Freeman, 2008: 65-66).

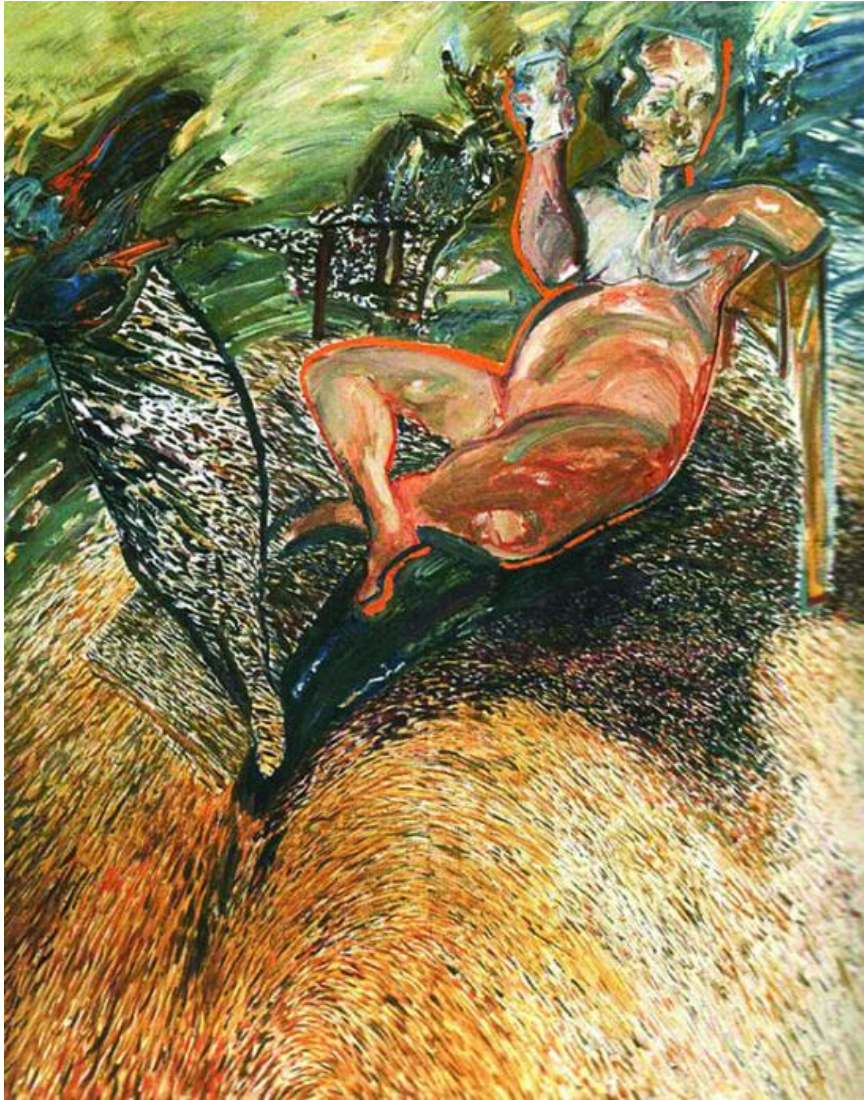
Resim- 45 Mehmet Gülerüz, Bir Pazar Sabahı Birden, 1985, 100x90 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 83. 16.04.2017.

Güleryüz' ün bu dönemdeki resimlerini genellikle büyük boyutlarda çalışmıştır. Bir Pazar Sabahı Birden, 1985, (100x90) cm, Karşılaşma, 1985, (162x13) cm, Kaplan Adamın Karısı, 1986, (162x130) cm, Kıskanç, (1986), (162x130) cm boyutlarındadır.

Resim- 46 Mehmet Güleryüz, Kıskanç, 1986, 162 x 130 cm, t.ü.y.b.

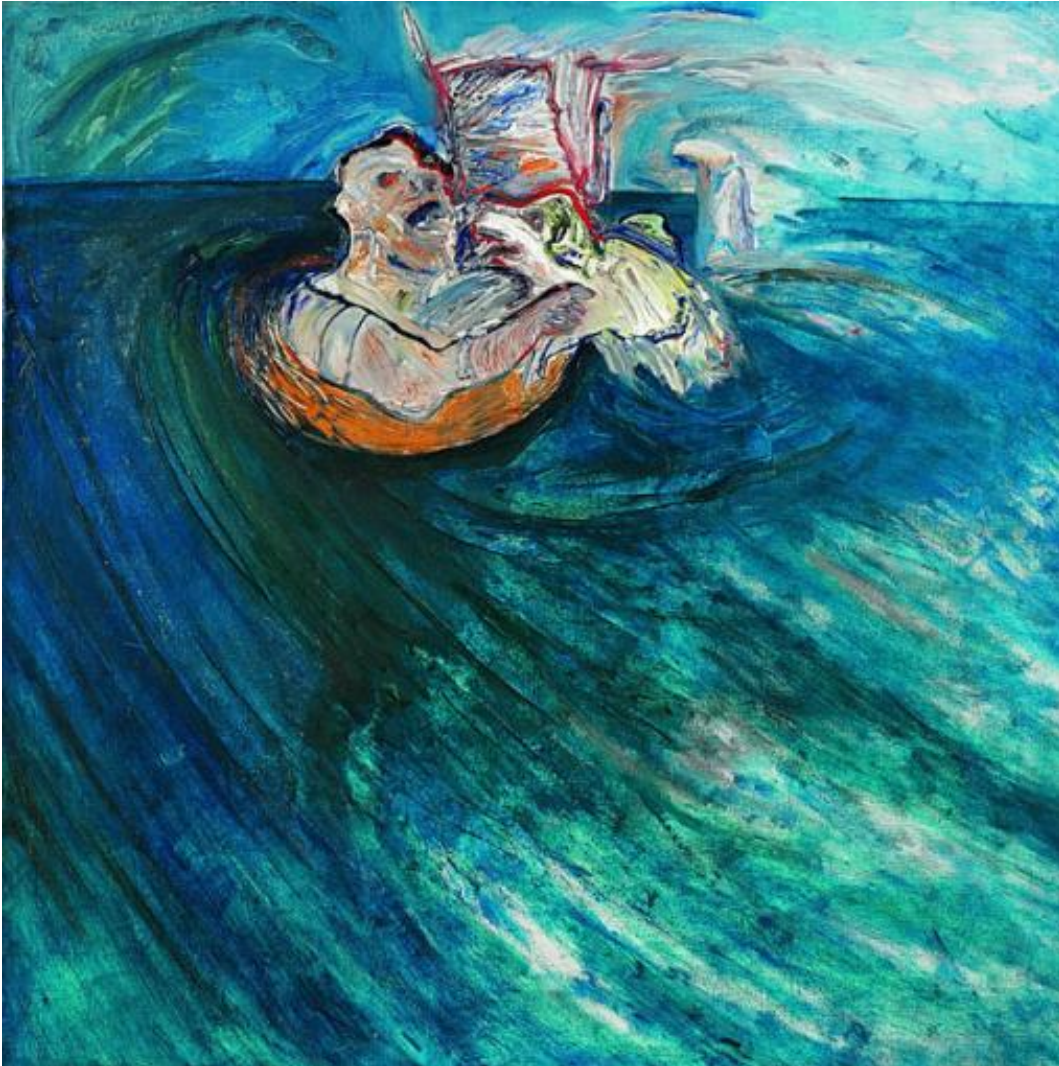


Kaynak: Freeman, 1988: 98. 16.04.2017.

1985’de ölüm temalı resimler yaptığını söylemiştir Güleriyüz kitabında:

“Hacimli, taramalı formları, ilk Brüksel sergisindeki heykellerin form problemlerini desende kurcalayan işler. Yani figürü mekana, mekanı figürden ilişiksiz durumu, bilinen ya da okunabilen bir hikayeden farklı bir şekilde figür ve mekanı kullanıyordu. Kendi doğduğu alandan farklı bir alana düşmüş ancak o alanla uzlaşmış bitkiler ile insanların ve hayvanların müşterek efsaneleri...1980 sonrasında resmime maviler girdi. Su dönemi resimleri daha sonra 1985 de öne çıktılar. (Yüzüyordu ki Birden) Batan gemiden kurtulup can simidiyle hayatta kalmaya çalışan biri var. Köpeği denizin ortasında sevgi gösteriyor”.

Resim- 47 Mehmet Güleriyüz, Yüzüyordu ki Birden, 1985, 100x100 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: Ressam ve Resim Mehmet Güleriyüz İstanbul Modern Retrospektif Katalogu: 121. 17.05.2017.

Karşılaşma resminde Freeman:

“Su baskınında akıntının ortasında kalmış biri eşyalara tutunmuşken akıntıya karşı yüzen su kaplumbağasıyla karşılaşıyor. Bu resimde metaforik bir kurgu hakim. Su resimlerinin resimlerinde konu alması 1973 tarihinde Sine Nehrinin kıyısındaki halkaya tutunmuş; kendini sulara bırakmak isteyen bir kadın! Gözlerin önünde nehre bırakıyor kadın ikna edemiyor. Güler yüz başka bir gençle birlikte kurtarıyorlar. Bu olayın yaşanmasından sonra giriyor etkileri resmine” (Freeman, 2008: 61).

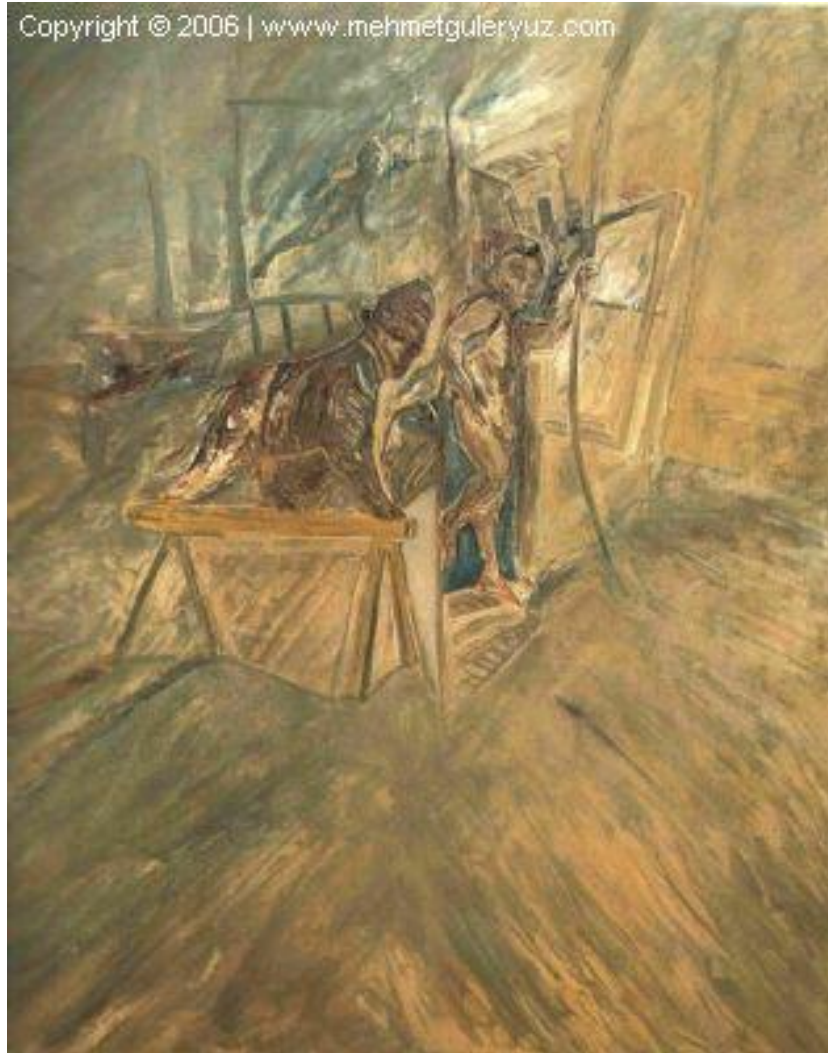
Resim- 48 Mehmet Güler yüz, Karşılaşma, 1985, 162 x130 cm. t.ü.y.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 94. 16.04.2017.

Gülyüz'ün bu dönemdeki resimleri genellikle büyük ölçekli, boyanın dikkat çekici yoğunlukta kullanıldığı, enerjik fırça darbelerinin tuvalin tümüne yayıldığı, çok figürlü ve tasvirli resimlerdir. Gülyüz'ün kendine özgü sanatsal yeteneği, olgunluk dönemi eserlerinde var gücüyle ortaya çıkar. Özellikle de tiyatroya olan ilgisinin etkisi, geleneksel anlatı resminin yapısal yöntemlerine ve kompozisyona dair getirdiği kendine özgü yorum, boyama tekniği ve uyguladığı üslup dikkate değerdir.

Resim- 49 Mehmet Gülyüz, Kaplan Adamın Karısı, 1986, 130x162 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 95. 16.04.2017.

“Su Serisi III, Su Serisi IV’ de yer alan figürler, Güteryüz’ ün çeşitli dönemlerinde yaptığı farklı ama birbiriyle ilintili işlerinde de düzenli olarak kendini gösteren, insan bedeninin sanatçıya özgü düş gücü tarafından özgürce biçimlendirilmesine örnektir. 1965 yılı civarında yaptığı bir resimde insan ve hayvan figürleri, bulutlara bakarken düş gücümüzün yardımıyla gördüğümüz figürler gibi, ustalıkla sürülmüş boyanın arasında çıkar. 1960’ların sonunda gerçekleştirdiği resimlerde Güteryüz bedenini kendisini, orantılarını özgürce değiştirir. Resim mekanının derinliğine vurgu yaptığı 1970’lerin ikinci yarısında gerçekleştirdiği resimlerde ise figürler bu kadar özgürce değiştirilmez. Gerçi çoğunlukla aşırı şişman, yağlı bedenler resmedilir ama bunlar insanın doğal anatomisine oldukça sadık figürlerdir. 1980’lerin başında bir önceki döneme tamamen zıt eğilimler son derece güçlü bir biçimde geri döner; bu değişim özellikle o dönemde yaptığı figürlerin biçim oran ve anatomik yapılarının düş gücüne dayanarak bozulduğu çok sayıda desende izlenebilir. 1983’ ten sonra yüzey dokusuna önem verdiği ve fırça hareketlerini yine tasarlamadan özgürce oluşturur” (Freeman, 2008: 70).

Resim- 50 Mehmet Güteryüz, Su Serisi III, 1987, 260x260 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet+G%C3> .17.05.2017.

Resim- 51 Mehmet Güteryüz, Su Serisi IV, 1987, 260 x 260 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet+G%C3> .17.05.2017.

Wendy M. K. Shaw'a göre;

“Güteryüz’ün yapıtı büyük ölçüde doğaçlamadır. Yapım sürecinde her şeyi iç kontrol eder. Doğaçlama için gerekli gücü toplamış olmanız gerekir, Ani kararlarla bir andan öbürüne, tuvalin yüzeyinde aynı anda var olursunuz; renk değerlerini yerini, akışını, gerginliğini ve bütün organizasyonu ancak böyle bir akımla oluşturabilirsiniz; “Doğaçlamaya ve beklenilmeyene hep açık kalarak... Doğaçlama boyadığım her resim kendi kurgusu içinde beklenmedik sorunlar çıkarır ve kompozisyon resmimin yapılışı içinde oluşuyor. Herkesin yaptığı hazırlıkları yapmadan ilk tuşla başlarım çalışmaya. Başlangıç anlarının itici gücü sadece kaydettiklerim ve bildiklerim değildir. Anlatmaya kalktığım ve sonunda konu olarak görünen de başlatmaz resmi. Bu açıdan bakınca “Bala’ya” gibi bir tablo gerçekten büyülüdür, alelade bir ölümünün yapıtı değil, tanrısal bir yaratımın sonucudur. Bir yaratıcı olarak Tanrı’yı andıran sanatçı düşüncesinin, uzun ve karmaşık bir alt metni vardır.” Tıpkı Yahudi geleneği gibi, fazlasıyla basite indirgenerek resimde temsili yasakladığı savlanan İslami gelenek, asıl

olarak sanatçı Tanrının kudretine meydan okuyacak kibri sergilemesin diye gerçekçi temsili hoş görmez. Ancak yaratımın gerektirdiği tam da budur. Güler yüz'ün de belirttiği gibi, tanrısal güçler, gündelik hayatta yeniden inşa edebilmek için sahip oldukları kudreti seferber etmeye çalışırlar. Sanatçı da böyle bir özgürlüğe ve güce yaslanmak ister. Böylelikle sanatçı kibir ve kendi kendine değer biçme kavramlarının toplum tarafından dizginlenmesine karşı gelmeli, başkalarının takdirini kazanmasını beklemeden kendi yapıtına inanmalıdır. Eğer bir kültürde sanatçıların yaratabilmek için Tanrı olmaları gerektiğine yönelik bir beklenti varsa, o zaman sanatçıdan da mutlak bir yaratıcı gibi davranması beklenir. Bunu yaptığı zaman ise, aynı toplum onu fazla kibirli bulduğu, kendini çok beğendiği için, yerden yere vurabilir. O zaman Türkiye'de birçok başarılı sanatçıya hem hayranlık duyulmasına, hem de kendilerini fazla önemsedikleri için onların eleştirilmelerine şaşmamalı. Böyle bir kendini beğenmişlik, sanatsal değerlilik ve sanat eleştirisi geleneğinin pek güdük kaldığı bir toplumda, ancak sanatçının yeteneğinden çok gösterisi varsa etkili olabilir. Dünyayı yalnızca bir haftada yaratabilen Tanrı'nın aksine sanatçı sıfırdan bir şey yaratamaz. Bala'ya tablosunu yapma deneyiminden söz ederken, Güler yüz doğaçlamanın köklerinin uzun ve sağlam bir çizim pratiğinden kaynaklandığını belirtmeden duramaz. "Sürekli çizmezseniz başarılı olamazsınız. Yüzer sayfalık kırk üç desen defteri, büyük kâğıtlara çizilmiş birkaç bin boya desen yaptım bugüne kadar. Sürekli çizmiş olmanın en büyük tehlikesi el ustalığıdır. Ustalığı kontrol edecek, kıracak yeni sistemler kurmanız gerekir. Yoksa bir süre sonra bir bakarsınız ki, hiç düşünmeden eliniz hep aynı şeyleri yapıyor. Bu bakımdan, Güler yüz için sürekli çizim pratiğinin amacı ustalığa erişmek değil; ustalığın rahatlatıcılığını aşmak, bilinmeyene daima meydan okumaktır. Bununla birlikte sanat, yalnızca fiziksel bir eylem olan çizimle ortaya çıkmaz; aynı zamanda \ zihinsel bir dünyayı keşfetme eylemidir de. "Resmin temel dayanakları ise; her zaman içinde olduğumuz, temas ettiğimiz bir dünyanın biçimleriyle ve renkleriyle çok erken yaşlarda kurduğumuz doğa ilişkiden doğar. Resimdeki sofistیکasyon bunlara belli bir değer biçmek, bunları anlamlandırmak." Güler yüz sözlerini şöyle sürdürür: "Bu işin kurallarını, bütün tekniklerini; sürüşü sürüş kalitesini, renk kuramlarını, kompozisyonu öğrenmek için büyük bir gayret sarf edilmesi gerekiyor. Akademik birikimin gerekli olduğu kanısındayım" (Shaw, 2009: 14- 16).

Resim- 52 Mehmet Güteryüz, Bala'ya, 1988, 130x162 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: Freeman, 1988: 119. 16.04.2017.

Güteryüz'ün en karakteristik yapıtları olan tabloları, hızın işlerini taşır. Fırça darbeleri tuvalerin yüzünde akıp giderken arkalarında figürleri ve boşlukları oluşturan ince ya da kalın damarlara itilmiş renk sarmalları bırakırlar. Yalnızca dört buçuk saatte tamamlanan (birçok diğer yapıtı gibi) Bala'ya kesik kesik ve kısa çizgilerle doludur. Doğrudan tüplerinden fişkırmış parlak renkler birbirine karışarak, fırtınalı bir deniz oluştururlar. O denizle sıkı sıkıya bütünleşmiş olan dalgıç maskeli bir figür, tatlı canını kurtarmak için bir tahta parçasına tutunmakta olan bir adama tutunur (Shaw, 2009: 14).

“Deniz öyle canlı bir şekilde kabarmıştır ki, bedenleri tuvalin en tepesine taşıyormuş gibi; çizgiler öylesine doğrudan bir biçimde üşüşür ki, her an dalgalar figürleri, resmin dışına boğulup gidecekleri bir boşluğa atacakmış gibi görünür. Tablo, bakışı bu dolaysız varlıkla esir alır. Bizi boş vermenin cazibesıyla birlikte yaşama tutunmak için bir metafor yerine geçen fırtınanın tutkusuna tanık olmaya zorlar. Ve biz buna tanık olurken bile hareketin dışında kalırız; resmin dramı ne denli gerçek görünürse görünsün erişip onları kurtaramayız. Nasıl bir insanı kendi iç fırtınalarının baskısından kurtaramazsak.

İzleyici resmin önünde, sanatçı ne denli etkin olmuş olmalıysa o denli edilgen hale gelir. Resmin önünde durup sanatçının yerine geçerek, izleyici sanatçıyı başka bir yere konumlandırır. Herhangi bir öğleden sonra süresince bir fırtınanın hareketiyle, tuval ve renklerden tutku yaratabilen bir kişi olarak. Buna büyü ya da mucize deyin, sanat yapıtı dondurulmuş bir hareket, sanatçı olarak bilinen dâhinin içine doğmuş rahatlığın bir yansıması olarak gözüktür. Gülüryüz'ün su serisinden sonra deniz, denizciler takip ediyor. 1985'teki mavi yolculuktan sonra Gülüryüz'ün ailesindeki bahriyeliler düşsel bir alan oluşturuyor. Gülüryüz deniz insanları için, yalnızlık ve doğanın hükümlerine bağlı olduklarını ve gençliklerinin en kırılğan oldukları dönemde denizi benimsediklerini belirtir. Ayrıca, değişen, tehdit eden, çağırın, varlığı sınayan bir güç olarak denizin disiplinini kabul etmişler veya etmek zorunda kaldıklarını vurgular” (Gülüryüz ve Sönmezay, 2015: 473).

Resim- 53 Mehmet Gülüryüz, Sandalda II, 1988, 130x162 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/type> 18.05.2017.

Gülyüz'ün 1991 yılında Ankara Sheraton oteli için yapmış olduğu on dört resmin hazırlık aşamasını Sönmezay şöyle aktarır;

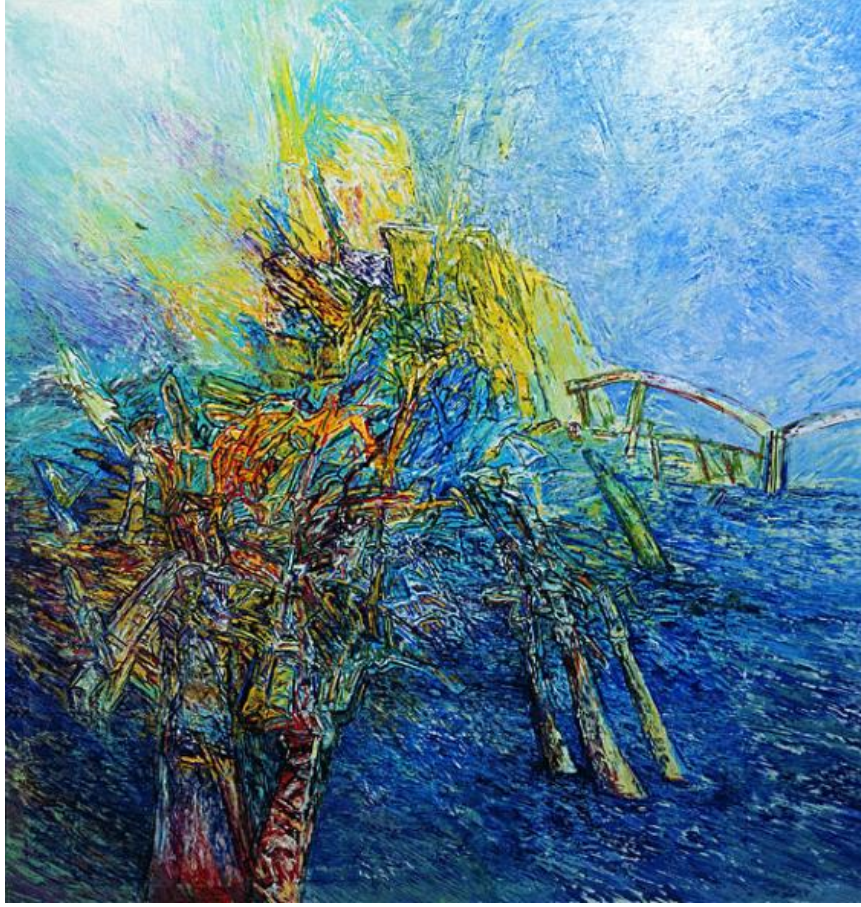
“1991 Ankara Sheraton Oteli için Karşı Rüzgar Serisi, Atlar ve binicilikle birlikte orman ve atları resmediyor Gülyüz. Ankara Sheraton' a 130 metrelik bir alan 14 resim yan yana ve karşıklı...Resimler için bir süre istiyor. Boyutları çok büyük olduğu için özel çaba gerektiriyor.1980lerin sonunda uzun süre binicilikle meşgul olan sanatçı, tam da bu resimleri doğaçlarken doğanın ve doğanın yok edilmesi konularına eğilmeyi planlamıştı ki; seriye başlamadan bir gün evvel Körfez Savaşı patlak veriyor” (Gülyüz ve Sönmezay, 2015: 485).

Resim- 54 Mehmet Gülyüz, Karşı Rüzgar Serisi I, 1991, 350x325 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> .17.05.2017

Resim- 55 Mehmet Gülerüz, Karşı Rüzgar Serisi VI, 350 x325 cm, 1991, 350x325 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> .17.05.2017.

Gülerüz'ün (Karşı Rüzgar Serisi) 14 resminin ortak teması, Gülerüz'ün doğa sevgisini ve insanoğlunun doğa ile ilişkisine verdiği önemi yansıtır. Doğanın ve dünyamızın doğal kaynaklarının yok olmasını işleyen dizinin adı karşı rüzgardır.

Gülerüz Su Serisini şöyle anlatır:

" Birinci resme başladığım gün aynı zamanda Birinci Irak Savaşın başladığını haber aldım. Aklımda daha önce hazırladığım, içine girmiş olduğum bir doğa fikri vardı. Su serisi ile başladığım Bir dönemin içindeydim. Uzun zaman ormanda at bindiğim için doğayı gözlemleyebilmişim ve doğanın giderek elimizden kayması, onu kaybetmemiz fikri beni etkiliyordu. 1991'de 17 yıl önce doğanın bugünkü tahribatı ve bu konudan bu kadar bahsedilmesi söz konusu değildi. Savaşın ben de oluşturduğu olumsuz etkinin de sonucunda, resimde insanın olmadığı, insanın geçip çökertti ve bitirdi bir doğadan bahsediyordum; resim bir anlamda o doğaya bir mersiyeydi, o doğaya bir veda ve özür

dileme gibiydi. Dolayısıyla bu resimlerde insanlar izler var, ama insan yok. Sular, setler, barajlar, tahrip edilmiş bir dua var küresel ısınma ile tahrip olan bugünkü doğayı yönelik önemli bir kayıt 17 yıl öncesinden, bir çeşit öngörü belki."Mavi rengin örnekte olduğu, sanatçı tarafından her bir noktası işlenmiş bir tuvaler, Monet'nin nilüferleriyle ölçek, düzenleme, zengin boya kullanımı, hareketli doku ve geniş kompozisyon bakımından benzerlik taşır; daha da önemlisi eserlerde, iki olgun sanatçının güçlerinin ve tutkularının da birbirine denk olduğu görülür ancak Güleryüz'ün teması, vermek istediği mesaj, uyandırdı duygular tamamen farklıdır; savaş bitmiş olsa bile, ardında bıraktığı zarar ve yıkıntı, keyfini düşünen insan tarafından terk edilmiş, hızına geçilmiş kurtarılabilecekken umursanmamış bir doğa” (Freeman,2008: 80-81).

Resim- 56 Mehmet Güleryüz, Mostar, 1995, 200x180 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/wor .17.05.2017>.

Güleryüz'ün Mostar adlı resmi 1995 yılında yaptığı bir resmidir, bu resmi daha iyi anlamak adına Bosna Savaşından biraz bahsetmek gerekir.

“Bosna Hersek`te 6 Nisan 1992 tarihinden 14 Eylül 1995 tarihine kadar sürmüş olan bir savaştır. Üç yıldan fazla süren bu savaş sırasında 200.000 kadar insan ölmüş (Ulusla arası Kızılhaç Örgütü verilerine göre Bosna-Hersek`te 312.000 kişi hayatını kaybetmiştir), 2 milyon kadar insan da yerini yurdunu terketmek zorunda kalmıştır. Yakın tarihimizin en karanlık sayfalarından biri olan bu savaş sırasında ölenlerin 200.000 kadarı Boşnak halkına ait olup bu halk dünyanın gözleri önünde sistematik bir soykırıma tabi tutulmuştur” (https://www.turkcebilgi.com/bosna_sava%C5%9F%C).

“Güleryüz 1995 yılında, yeni kurulan adalet ve kalkınma Partisi'nin, Türk insanının Bosna halkına verdiği desteği göstermek amacıyla bir araya getirdiği bir grup entellektüellerin oluşturduğu Bosna için insani girişimin parçası olarak Mostar-Saraybosna kentlerine gitme fırsatına sahip oldu. Birçok sanatçı, yıkımı betimlemek için bombalanmış Saraybosna kütüphanesi, Mostar köprüsü ya da yerle bir edilen binlerce camii gibi bilinen ilk onları seçerdi ancak Güleryüz konuyu simgesel bazda ele almayı tercih etti. Sanatçı Mostar adlı eserinde, gerçek mekanı görmeksizin kayıp bir köprüyü betimlemenin anlamını dikkate alır. Haberlerde ve entellektüeller arasında, Mostar köprüsü'nün yıkılışı kültürel mirasın haydutça yok edilmesi olarak kınanmıştı. Ancak köprü'nün çökmesinin, artık kenti ikiye bölen Neretva nehrini aşıp karşıyaka'ya gidemeyecek olan, birbirini sıkı sıkıya bağlı cemaatler açısından çok daha gündelik bir etkisi oldu. Güleryüz, dolaysız kültürel işaretlerin hepsinden kaçınarak bu yıkımın sonuçlarını odaklanmayı tercih etti. 'Resim yolun bittiği noktada kalakalan bir motosiklet sürücüsünü gösteriyor. Arka planda görünen, köprü'nün Ortaçağ'dan kalma kulelerini çağrıştıran mimari şekiller, kendisi de karanlığa karışmakta olan ön plandaki hurda yığına yol verir. Bu yapılar ürkütücü biçimde şeffaftır, hatta hayalet gibidirler” (Shaw, 2008: 80).

Şekil- 57 Mostar (1992-1995 tarihinden görüntü).



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?tbs=sbi:AMhZZiup> .18.06.2017.

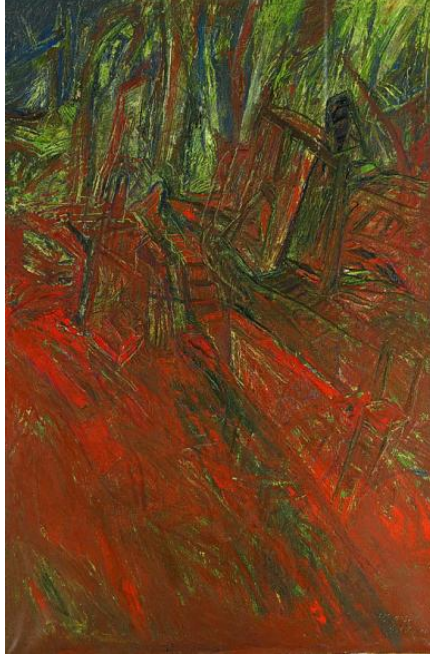
“Benzer biçimde Igman Dağı yapıtında Güler yüz, O zamanlar dağları son derece sembolik hale getiren " gece boyunca Bosna'nın hayati gereksinimlerini taşıyan hamallardan oluşan sessiz yürüyüş kollarını değil, tehlikeyi ve kuşatmayı düzenli olarak yarıp geçenlerin cesaretini vurgulayan ormanın zifiri karanlığını gösterir. En iyi sözel betimlemeyi yaratacak olan unsuru seçmek yerine, Güler yüz onu en çok etkileyen görsel deneyimin peşine düştü. Ancak zifiri karanlığın nasıl bir betimleyecekti? Güler yüz tıpkı Mostar'da olduğu gibi lacivert bir paletle işe girişse de, belli ki bu renk konu için fazlasıyla soğuk kaçmıştı. Sanatçı daha sonra, alttaki mavi boyalı görünmesine ve formların karanlıktaymış gibi belli belirsiz bir görünürlük kazanmasına izin vererek, resim üzerinde kırmızı tonlarla yeniden çalıştı. Resim kendisi karanlık olmamasına rağmen, formların zorlukla seçilmesi karanlığı yansıtır. Ön planda ise, her adımda içine düşülebilecek simgesel bir mezara giden zorlukla seçilebilen basamaklar bulunur” (Shaw, 2008: 80-82).

Resim- 58 Mehmet Güler yüz, Bosna Igman Dağı I, 1995 130x97 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/ty> .18.06.2017.

Resim- 59 Mehmet Güteryüz, Bosna İğman Dağı II, 1995 146x97 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/ty> .18.06.2017.

Resim- 60 Mehmet Güteryüz, Kuaför, 1996, 60 x 60 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works> . 18.06.2017.

Gülyüz'ün bu dönem yaptığı resimlerinde sosyal hayatımızın popüler öykülerini konu alan, Kuzu Kuzu ve Motosikletli adlı resimleri yapmasını şu cümleleriyle açıklıyor:

“Tarihin bu büyük düşünce birikimine rağmen alt kültürlerin dikkatini çeken, onları sıradanlığa mahkûm eden hallerin öyküsüdür bu resimler. Kuaför resimlerim de, içine çekilmek istendiğimiz bu tür bir bonaliteyle uğraşır. Nefret ettiğim, reddettiğim sıradan durumları bir resim olgusu, resmimi oluşturacak bir dürtü olarak kullanmanın nasıl olacağını merak ettim. Şuur dışına itip hatırlamak istemediğim insanlık halleriyle ileri yaşlarda yüzleşme ihtiyacı duydum. Hayatım boyunca kabul etmek zorunda kaldığım yasaklarla, telkinlerle, tavsiyelerle yüzleşmekti bu resimler. Resmin toplam serüveni de zaten bütün bu sorulardan ve cevaplardan oluşan bir bütündür: Ressamın kendi çevresiyle, içinde bulunduğu hallerle, tarihle, kendi ülkesinin düşünce tarihiyle zamanlı veya zamansız hesaplaşmasıdır. Kendi resimlerimi de bu bakımdan sorguluyorum ve o gün nelerle ilgilendiğimi su yüzüne çıkarmaya çalışıyorum. Bir resim samimiyetini, hakikiliğini, duruşundaki gücü, onu oluşturacak ve yaşatacak değerleri, sorduğu soruların samimiyetinden ve hakikiliğinden alır” (Gülyüz ve Sönmezay, 2015: 183).

Resim- 61 Mehmet Gülyüz, Kuzu Kuzu, 2001, 162 x 130 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet> .16.06.2017.

Resim- 61 Mehmet Güteryüz, Tanı, 2005, kağıt üzerine akrilik 260x219,5 cm.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet> .17.06.2017.

2005 yılında yaptığı Tanı adlı dingin resminde boya seyreltilmiştir, Ama renkler canlı, çizgiler sağlam, figürler nettir. Sakin ama trajik bir sahne anlatılır: maskeli operatörler, yüzünü elleriyle kapatmış oturan iyi giyimli bir adamın arkasına doğru rastgele hareket ederler; iyi giyimli adamın yanında, masada oturmuş sıska çıplak bir adam ise kıpırdamadan meraklı gözlerle etrafına bakar.

“Bu bir hastalık bir üzüntü resmidir. Güteryüz 68 yaşındayken ölüm tehlikesini yakından tanık olmuştur. Uzun yıllardan beri tanıdığı ve sevdiği bir dostunun önemli bir hastalık nedeniyle ameliyat edilmesinin etkisi, bilincinin derinliklerine atmış olmasına rağmen, bu resminde yeniden su yüzüne çıkar. Güteryüz yoğun deneyimlerine ilişkin derin düşünce ve duygularıyla hep resim yaptığı sırada karşılaşır; boyama eylemi içindekileri ortaya çıkaran bir ebe gibidir” (Freeman, 2008: 100).

Resim- 62 Mehmet Gülerüz, Kovboylar, 2006, 100 x 81 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/ind> . 17.06.2017.

"2006 da yaptı kovboylar atlı resminde acıklı bir sahne bu kez hafifleterek sunar; resimde tek renkli paletini ve kazıyarak yaptığı desenleri kullanır. Bacaklarında asılı tabancalarıyla Amerikalı kovboylar gibi giymiş iki adam birbirini kucaklarlar, ancak, sevgiyle mi, saldırganlıkla mı sarılırlar; rahatlar mıdır yoksa birbirini tehdit mi ederler açık değildir; bu muğlak ilişki içinde öyle bırakılmışlardır. Motosikletle adam gibi, kovboy da güler yüzün canlı ve masala yatkın duş gücünden çıkmış, ama onun dış dünyadaki kültürel olaylardan beslenmesi ile gelişmiştir. Karakterler bir kez yaratıldıktan sonra harekete geçerler ve ne düşündükleri, ne yaptıkları, ne olacakları

yaratıcılarından kısmen bağımsızlaşır. Tıpkı kendisinin tiyatrodaki bir role hazırlanırken uyguladığı yöntem de olduğu gibi, karakterler, kendilerini keşfedip yeniden yaratıcılarına görünmeleri için Güleriyüz tarafından serbest bırakılırlar. Güleriyüz çocukluğunda Siyah-beyaz filmlerde Roy Rogers'ı İzlediğini ve Amerikan Kovboylarını imgelemine savaççı ve adaletin koruyucusu olarak yerleştirdiğini hatırlıyor. Güleriyüz için kovboy imgesinin anlamının değişmesi onun çocukluktan erişkinliğe geçişinin yanı sıra, Roy Rogers filmlerinin Konya'da gösterilmesinin yabancı kültürlerin propagandası olduğunun farkına varmasının da izlerini taşır: "herkes kovboyculuk oynardı; Çin'deki çocukta, Japonya'daki de, Konya'daki de. Zamanla aklımızdaki kovboy imajı değişti; güçsüzü koruyan silahşörümüz, Amerikan politikasını tanıdıkça gözümüzde giderek bir propaganda unsuru haline geldi. Birkaç akademi ödüllü almış 2005 yapımı Brockback Dağı adlı filmde kovboylar arasında eşcinsel aşk, incelikli ve sempatik bir biçimde anlatılır. Güleriyüz kovboy tiplemesinin yaratıcısı olan Hollywood'un kendi yarattığı tipi daha farklı, daha insani nitelikleri ile yeniden ele alışından etkilenir. Ama bu etkiyle yaptığı resimde eşcinsel kovboyları anlatmaz; her zaman yaptığı gibi yanıtları vermez, yine sorular sorar. Ona göre bu resimdeki iki kişi arasında hem şevkat hem de silah vardır. Güleriyüz sıradan, neredeyse klişe tipleri, çok ince bir fark yaratacak biçimde resmetmiştir" (Freeman, 2008: 100-102).

Resim- 63 Mehmet Güleriyüz, Yarış Arabası, 1986, 130 x 162 cm, t.ü.y.b.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet+G% .16.06.2017>

Yarış Arabası resmi Mehmet Gülerüz'ün 1986'da yapmış olduğu Türkiye'yi bize metaforlar yoluyla anlatan resimlerinden biridir. Bu resmin tuvalden yıllar sonra da üç boyutlu tekrar ele alınmış olması Türkiye'de var olan durumların bitmemiş olmasının kanıtıdır da.

“Toprak zemin üzerine konmuş kırmızı araba ve onunla neredeyse bütünleşmiş sürücü. Markası, plakası olmayan; fakat zenginliği, gücü simgeleyen bu araba ve üzerinde adeta bir ucubeyi andıran insan heykeli, kapitalist sistemin parçası olmuş ve görünümüyle de adeta insanlığın uzaklaşmış insan imgesini aksettiren, arabanın üzerine fırlamış ezdiği kişi hala elindeki haritayı incelemekte, bu ucubeye yol göstermek istercesine... “ (<http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&art>).

Resim- 64 Mehmet Gülerüz, Yarış Arabası 2007, 375x210x190 cm, polyester, karışık teknik.



Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet+G% .16.06.2017>.

Gülerüz'ün 2007'de yapmış olduğu yarış arabası heykeli polyester ve kağıt hamurundan yapılmıştır.

“Eserlerinin temel hikayesi aynıdır, eğretileme ve verilen mesaj değişmemiştir. Birlikte seyahat ettikleri sırada kaybolan iki tip, birbirlerine muhtaç oldukları halde, farklı çıkış yolları ararlar. Yarış arabası yarışmaz, ama onları durduran tasarımın yanlış ya da motorun bozuk olması değil, yolcunun da sürücüsünün de hedefi ve rotayı bilmemesidir. Nereye gidecekler? Hangi yoldan gidecekler? Yola çıkmadan önce yol hakkında nasıl bilgi alır alınır? Bu bilgi nasıl yorumlanır? Peki ya yol kaybedilince ne yapılır? Güler yüz'ün resimlerindeki büyük olanaklar ve acizlikler arasındaki çelişki acıklıdır. Güler yüz'ün yarış arabası senenin teması ile ilgili anlattıkları, biçimlerin ve karakterlerin gelişimi sırasında eserin anlamının da kurulup, zenginleştirildi özgün yaratıcılık sürecinin bir kez daha ortaya koyar: " Resimde kırmızı, üstü açık araba Türkiye'yi, sürücüsü yönetenleri, kaportanın üzerindeki haritaya bakan kişi ise yol gösteren ak aydınları simgeliyordu. Arabayı süren kişi arabaya sıkışmıştı, bedenini arabadan taşıyordu. Bu resmi heykele dönüştürmenin nedeni, resimde haritada yol arayan kişinin arka alandaki halinin bilmemesiydi, o kişi ayakları yere basan herhangi bir konumdaydı. Heykel de ise bu kişinin ayakları yere basmıyordu bir tüpten sıkılmış diş macunu gibi lastikli kaporta arasından fışkıran bir figürdü, gücüne rağmen gerçekliği ile ilgili kesin bir fikir oluşturmuyordu. Saklanan, nereden çıktığı belli olmayan bir gücü. O figürün haki bir asker tişört yemesi o kişinin asker kökenli mi? sorusunu akıllara getiriyordu, ancak bunlar cevapla almıyordu. Haritada işaret ettiği yer güney doğu sınırını dışında, iki-üç ay sonra Irak'ta pkk'ya karşı müdahalenin yapıldığı alanlardı. Sürücüsünün burnuma kadar yaklaştırıp okuduğu kağıt ise bir tezkereydi. Tezkereyi tutan kollarının yanı sıra otostop yapan üçüncü kolu yönetimin kararsızlığının ve ilkesizliğinin işareti, her an gittiği yolun tersine de gidebilme ihtimalini gösteriyor. Bu yapıt günü sorguluyordu, okunabilmesini ise üçüncü boyutun sürpriz etkisini oluşturabilirliği sağlıyor. Yarış arabası resminde, eserin anlam bütünlüğünde önemli bir yer olmasına rağmen küçük bir ayrıntı olarak tuvalin sağ üst köşesine yerleştirilmiş, heykel de olmayan bir figür bulunur: devasa havuza atlamak için dalış tahtası üzerinde yerini almış, tedirginlikle bekleyen bir yüzücü. Estetik açıdan etkileyici bir arka planın ve ikincil karakterlerin olmadığı heykelde bunların yerini gerçek dünya alır. Gökyüzü, boğaz, İstanbul sokakları ve sokaklardaki İnsanlar, görüntüyü tamamlanacak unsurlar olur. Böylece resim rastgele tamamlanır ancak anlama bu tamamlamaları çeşitliliğiyle genişler. Tuvalde kafaları karışık yolcuların gerisinde gördüğümüz küçük dalışçının yerine, heykel de izleyicilerden biri geçer; dolayısıyla heykel her baktığımızda değişerek, eski senaryoya şaşırtıcı, zenginleştirici yorumlar getirir. Bu Güler yüz'ün Paris sokaklarında Salıncak'ı salınmasıyla başlayan ve Garipler Müzesi'ne giren izleyicilerin düzenlemeyi izlerken kendilerini de izlemeleri ile devam eden bir sürecin iyice olgunlaşmasıdır. Güler yüz'ün önceki işlerinde, sirk'teki akrobat Gasparino mavi mayosuyla hafifçe renklendirilmiş, Garipler Müzesinde atış

yapan adamın eğildiği tahtaya da bazı sayılar ve sloganlar yazılmıştır. Ancak Yarış Arabasındaki yüzeyi ve renkler bunların çok üzerinde bir parlaklık ve yoğunluktadır. Böylece heykel, klasik olmaktan uzaklaşıp popüler olana yaklaşır; tıpkı çağdaş sanatın heykeldeki kötü çocuğu Jeff Koons'un, 2007 tarihli aşırı gösterişli devasa işi balon köpek gibi heykelleri aracılığıyla, heykelde daha önceleri yok sayılan 'kitsch'den yepyeni bir estetik anlayışın doğmakta olduğunu son derece etkileyici bir biçimde gösterdiği gibi. Nitekim, yarış arabası, resim atası bir kenara bırakılıp, yalnızca 2007'de gerçekleştirilmiş, canlı renklerle boyanmış, büyük boy bir heykel olarak düşünülürse, Güler yüz'ün bu eserinin, imgenin bir yandan büyük ölçeklerde ve sağlam malzemeye yapılarak kahramanlaştırıldığı, diğer yandan ise sıradan biblolar oyuncaklar veya ucuz hediyelik eşyalar gibi rengarenk boyanı parlatılır önemsizleştirildiği çağdaş heykellerin eleştirel esprisini paylaştığı görülür. Bu temel espri, Koons tarafından defalarca kullanılmıştır; gerçek boyutlarda yapmış olduğu 1988 tarihli 'Michael Jackson ile Köpük' adlı porselen heykeli buna iyi bir örnektir" (Freeman: 2008: 124-127).

"Güler yüz'ün eserleri, başta resim sanatına dair biçimsel konular olmak üzere, genel kültür tartışmalarına verimli katkılarda bulunmuştur. Ortaya çıkan resim ve heykeller, bir gözlemci ve yorumcu olarak sanatçının toplum içindeki rolünü ve çağdaş insana karşı benimsenmesi gereken eleştirel bakışı gözler önüne serer. Güler yüz'ün eserleri hem düşsel, hem de görsel biçimler açısından yaratıcıdır. Görsel kaynağı karmaşık düşünce yapısıdır. Bu çeşitlilik düşünce yapısı, sanatçının kendi sanatına olan yoğun duygusal ilgisinden beslenir ve eleştirel bakışı sayesinde perçinlenir. Böylelikle ortaya çıkan keskin odaklı resimleri, karmaşıklık ile gücü, sakinlik ile hızı ve ilk etkilenim ile uzun vadede kalıcı olacak içeriği birleştirir. Güler yüz çok yakından tanıdığı Avrupa resim tarihinin süregelen ana akımların içinde konumlandırılmalıdır. Avrupa resminin güçlü geleneğinden biçim ve içeriğe dair kaygılarına uygun olanları çekip alan Sanatçı, kendi ülkesinin geçmişinden gelen görsel biçimlerden ve konulardan da istediklerini sever; kültürel kimliği ye eksiksiz özgüveni her iki kaynaktan da beslenir. Olgunluk dönemi eserlerinde, içinden geçtiği uzun serüvenin, kendi sanatını bulma, yapılandırma ye eleştirme sürecinin ipuçlarını görmek mümkündür. Kendi toplumunun tarihsel ve entelektüel çevresinin öncelik kazandırma olduğu tavır ve bilgileri, Avrupa geleneğiyle hem bilinçli, hem de son derece rahat bir biçimde birleştirir. Güler yüz tarafından yaratılan her resim malzemedен bağımsız olarak kendiliğinden ortaya çıkıyorsa bile; bunu mümkün kılan kontrolün kökenleri; kapsamlı bir çizim pratiğinde yatar. Nasıl bir caz müzisyeni, ancak çalgısının, yıllarca siren bir öğrenme sürecinin ardından vücudunun bir parçası haline getirerek doğaçlama yapacak duruma geliyorsa,

bir sanatçı da resmi kendi zihninin, uygulamayı da kendi vücudunun bir uzantısı olarak geliştirerek doğaçlamayı öğrenir. Güteryüz'ün kapsamlı olarak gerçekleştirdiği gününbirlik eskiz ve desen pratiği, onun bu pratikten ayrı tutulamayacak olan daha büyük işlerinin temelini oluşturur” (Freeman 2008: 15-16).

Sonuç

Osmanlı kültürü içinde yetişmiş bir ailenin çocuğu olarak, 1938 yılında doğan Mehmet Güteryüz, bünyesinde hem Osmanlı kültürünü hem de yeni Cumhuriyet ideallerini birlikte yaşadığı bir çocukluk geçirmiştir. Ailesinde sanatın farklı dalları ile ilgilenen bireyler olması onun kendisini sanata yönlendirmesindeki en önemli etken olarak görülmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi'ne girişı ve mezun oluşu arasında hem aktif olarak oyunculuk yaptığı hem de oyunun kostüm çizimlerine ve hazırlanmasına yardımcı olduğu tiyatro, Mehmet Güteryüz'ün resim sanatındaki duruşunun temellerinden biri olarak görülmektedir. Arena Tiyatrosu'ndaki aktif oyunculuk deneyimi sayesinde akademide, uzak durması öğütlenen, birçok konunun özellikle resim sanatı olmak üzere sanatın her alanında uygulanabileceğini keşfettiği yıllardır. Artık sanatında siyaset, cinsellik gibi konuları rahatlıkla nasıl ele alabileceğini kavramıştır. Ayrıca insanlara ait mimik, jest hareketlerinin, figürün duruş açısının izleyici üzerindeki etkisi gibi temel kompozisyon problematikleri gene tiyatro sayesinde çok daha iyi kavradığı birçok kaynakta tekrar edilen bir durumdur.

Öğrencilik yıllarında ara verdiği akademiye geri dönen Mehmet Güteryüz, akademik öğretilere karşı tavır almış ve bu tavır tüm sanat hayatı boyunca, neredeyse her eserinde kendini dışavurarak onun imzasıyla özdeşleşmiştir.

Mehmet Güteryüz'ün gerçekleştirdiği tüm sanatsal faaliyetler zamanının ötesinde ve avangard nitelik taşımaktadır; yapmış olduğu desenler, happening performansları, heykeller ve tual resimleri. Bu özelliği yüzünden sanat yaşamının başlangıcında karşı çıkılmış ve kabul edilmemiş olması rastlantı olmasa gerek.

Tezimizin ilk bölümlerinde kısaca değinildiği gibi Türkiye, Cumhuriyet'in ilanından itibaren farklı dönemlerde farklı hızlara sahip sosyolojik bir değişim içerisindedir. Bu değişim birçok etkenin birleşmesi sonucu ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Siyasal, kültürel, ekonomik değişimlerin, farklı dönemlerdeki farklı hızları toplum üzerindeki sosyolojik etkilerini de farklılaştırmıştır. 1980'li yıllara kadar devam eden siyasal istikrarsızlık, 1980 sonrası teknolojinin ülke içindeki kurumsal kullanımının artması, 1990'ların ortasından itibaren gene teknolojinin

bireysel olarak kullanımının yaygınlaşması diğer parametreler ile birleşince toplumsal değişimin hızını son derece arttırmış görünmektedir. Bu değişim hızının çeşitli sorunları da beraberinde getirdiği son derece açıktır. 1960'lı yıllardan itibaren Mehmet Güteryüz, Türk toplumundaki sosyal değişimlerin yaratmış olduğu sorunlar üzerine eğilmiştir. Bu yönde de toplum içindeki sınıfsal göstergeleri, kadın istismarını, doğa tahribatı, kişilik bozuklukları, cinsellik, sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, hayvan hakları konusunda tavır belirterek, savaşımlara karşı bireysel sorumluluk alarak kişisel dışavurumu ile eleştirel eserler üretmiş bir sanatçı olarak görülmektedir. Sosyal bilimlerde toplumsal değişimlerin her on yılda bir değerlendirildiği kabul edilen bir olgudur. Bu bağlamda Güteryüz, toplumumuzun geçirmiş olduğu değişim süreçlerini verdiği eserler ile kayıt altına alması son derece önemli olduğu düşünülebilir. Güteryüz yaptığı eserlerinde zamanın durumlarını sergilemektedir. Resimlerindeki kurguda yer alan her türlü canlı (hayvan, insan veya hayvan-insan olabilecek canlılar) belli bir duruma işaret eden figürler olarak yer alır. Güteryüz eserlerindeki kişisel tavrı evrensel bir boyuta taşınması onun sanatını ulusal bağlamdan koparmasını sağlamıştır. Ayrıca yurtdışındaki sanat ortamında kabul edilmiş ve özel koleksiyonlara kabul edilmiş olması onun saygınlığının göstergesidir.

Akademik desene karşı duruşu ile başlayan süreçte Güteryüz, yıllar boyu desene önem vermiş kendisinin ve kaynakların bildirdiğine göre 40'tan fazla desen defteri ve ayrıca binlerce desen kağıdı ile son derece kişisel bir ustalığa erişmiş görünmektedir.

Güteryüz, desendeki bu kişisel üslubu önce yağlı boya çalışmalarında sonrada heykellerinde yansıtmayı başarmış bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir.

Fırça vuruşlarındaki expressif tavır, renklerin kullanımı, boyanın yoğunluk derecesindeki değişiklik tercihleri gibi birçok farklı etkisi son derece ustalıkla kullanan sanatçı, tüm bu özellikleri resmin ana konusu haline getirmiştir.

Güteryüz'ün en dikkat çeken özelliği, karşılaştığı tüm unsurlara karşı, duruşundaki değişmez tavır ve kararlılıktır. Bu kararlılıkla 50 yılı aşkın süren sanat hayatında baştan sona veya sondan başa birbirini tamamlayan bir bütünün parçaları

gibi eserler üretmiş önemli bir Türk sanatçısı olarak resim sanatı tarihimizdeki yerini derin temeller ile sağlamlaştırmıştır.

Hayatının farklı zamanlarında farklı ülkelerde yaşamış olması sanatçının Batı kültürü ile etkileşim içindeki bu yakınlık, onun kendi kültürel değerleri ile Batı değerini ustaca harmanlanmasını evrensel bir sanatçı olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Dünya üzerindeki insanlığın Doğa'nın kendisini kolaylıkla yenileyebileceği yanılıgısına düşerek, acımasızca üzerinde hakimiyet kurması beni rahatsız etmektedir. Ülke toplumumuzdaki bakış açısı da farklı görünmemektedir. Rahatsızlığımı en rahat dile getirebileceğim yol olan resimlerimde bu konuya değinmeye çalıştım. Çalışmalarımın oluşum aşamasında Mehmet Güteryüz'ün konuya nasıl yaklaştığı ve tekniği ile ilgili ilham aldım. Doğa'nın kendi kendisini yok etmediğini ve toplumlar tarafından tahrip edildiğini kabul ediyorsak, resimlerimdeki rahatsızlıkların toplumsal rahatsızlık olduğunu söylememiz gerekmektedir.

Resimlerim üzerinde toplumsal bir duyarlılık eksikliği olan doğa tahribatı konusu ele alınmıştır. İlk çağlardan itibaren insanlar doğa üzerinde hakimiyet kurmak için bir çaba içerisinde olmuşlar ve dönemlerin farklı teknolojik imkanları çerçevesinde bu hakimiyetin etkileri de değişmiştir. Sanayi devrimi ile başlayan süreçte yirminci yüz yıl teknolojik devrimleri ile artık Doğa korumasız kalmış, sadece imkanları ölçüsünde kendini yenileyebilir durumdadır. İnsan nüfusunun artması sonucu, ihtiyaçları ve ihtiyaç fazlası olan her şeyi Doğa'ya bedel ödetircesine gidermesi ile doğal yaşam döngüsünün değiştiği görülmektedir.

Doğa'nın kendini yenileme çabalarının hali hazırda görülebilir olması insanlar üzerinde iki farklı etki yapmaktadır. Bu tahribattan rahatsız olan kesim için 'Hala kurtarılabilir bir Doğa'ya sahip olmak' umut vericidir. Bu tahribata duyarsız kalan bireyler için ise Doğa'nın, hali hazırda kendini yenileyebilir' durumu yüzünden önlem almak gereksizdir.

Açıkça görülebilir ki teknolojik gelişmeler hız kesmeden ilerlemektedir. Bu imkanlara sahip insanların tahribat gücü belli iken, imkanları artmış bir türün yapabilecekleri korkutucudur. Duyarlılık gösterileri yerine toplumsal bilincin arttırılmasına yönelik çalışmalar yapılmasına inanmaktayım. Bireysellikten birikerek, bu konu üzerine toplumsal olarak yaklaşmanın doğanın kendi ritmini yakalamasında daha çok yardımcı olacağını düşünüyorum. Bende bu konudaki rahatsızlığımı sesimi duyurabileceğim bir yol olan yaptığım resimlerde tespit etmeye çalıştım.

İnsan figürü kullanmadan insan elinden çıkmış yapıları sembolize ederek, Doğa'nın soyut yapısı içinde insanın varlığını onun yarattığı yapaylık ile göstermeye çalıştım.

Sanat hayatı boyunca toplumsal konulara değinmiş olan Mehmet Güteryüz'ü araştırmam sonucunda, konuya yaklaşım, problemi ifade etme biçimi, teknik uygulama gibi konularda ilham almam konusunda bana yön vermiştir.

Resim- 1 Doğa Yapay Serisi I



Resim- 1 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 2 Doğa Yapay Serisi II



Resim- 2 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 3 Doğa Yapay Serisi III



Resim- 3 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 4 Doğa Yapay Serisi IV



Resim- 4 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 5 Doğa Yapay Serisi V



Resim- 5 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 6 Doğa Yapay Serisi VI



Resim- 6 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 7 Doğa Yapay Serisi VII



Resim- 7 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 8 Doğa Yapay Serisi VIII



Resim- 8 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 9 Doğa Yapay Serisi IX



Resim- 9 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Resim- 10 Doğa Yapay Serisi X



Resim- 10 Hülya Gücüko, 2017, 100x100 cm, t.ü.a.b

Kaynakça

Ahmad, Feroz. (2016). Modern Türkiye'nin Oluşumu(15.Baskı). Çeviren: Yavuz Alogan: İstanbul: Kaynak Yayınları.

Akdeniz, Halil. (2008). Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim Sanatı. İstanbul: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.

Akşin, Sina. (2002). Siyasal Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi'nin Siyasal, Toplumsal ve İdeolojik Kökenleri. İletişim Yayınları.

Akyıldız, Dursun Ali. (2002). Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Açılışı. Milli Mücadele Tarihi Makaleler. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.

Aslıer, Mustafa. (Aralık 1962). Tatbiki Güzel Sanatlar. 1963 Varlık Yıllığı, İstanbul: Varlık Yayınevi.

Apak, Sudi-Adil Oğuzhan ve Aytaç, Ayhan. (2002). Yurtdışına İşçi Göçü ve Türkiye Ekonomisine Etkileri, Kentleşme, Göç ve Yoksulluk. (7.Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi 21-23 Kasım 2001).İstanbul: İmaj Yayıncılık.

Atagök, Tomur. (1999). Türkiye'de Müzecilik, Bilanço'98: Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Ateş, Toktamış. (1980).Türk Devrim Tarihi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Aydemir, Şevket Süreyya.(1992).Tek Adam Mustafa Kemal. İstanbul: Remzi Yayınevi.

Anonim.(1961). Gazi Eğitim Enstitüsü 35.Yıldönümü Ankara: Doğu Matbaası.

Anonim.(1974). Türkiye 1923- 1973 Ansiklopedisi. 1. Cilt. Kaynak Kitaplar Basım.

Anonim. (1993). Atatürk Kültür Merkezi. Çağatay Anadolu Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi-1. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Vakfı Yayını.

Anonim. (1999a). Cumhuriyetin 75. Yılı (1954- 1978) Ansiklopedisi. 2. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Anonim. (1999b). Cumhuriyetin 75. Yılı (1979- 1997) Ansiklopedisi. 3.Cilt. İstanbul: Yapı Kredi

Anonim. (2006). Ben Mehmet siyah kalem insanlar ve cinlerin ustası. İstanbul: T.C Kültür ve turizm bakanlığı, yapı kredi yayınları.

Anonim.2017. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Türk Siyasal Hayatı ders kitabı.

Bakındı, Mahmut. (2001). 1970-1980 Yılları Arası Türkiye’de Üniversite Öğrenci Olayları. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.

Baytar, Ö, F ve Baytar, İ (2008). Şeker Ahmed Paşa 1841-1907. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Belge, Murat. (2002) Türkiye’de Günlük Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-3, İstanbul: İletişim Yayınları.

Berk, N ve Turani, A. (1981). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Resim Sanatı Tarihi Cilt 1. İstanbul: Tıglat Basımevi.

Berk, N ve Özsezgin, K (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Boratav, Korkut. (2010). Emperyalizm, Sosyalizm ve Türkiye (4.Baskı) Ankara: Yordam Kitap.

Bozdoğan, Sibel. (2015). Modernizm ve Ulusun İnşası (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Cezar, Mustafa ve Diğerleri. (1983) Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları

Çalıkoğlu, Levent (2008): Mehmet Güteryüz Oradan Oraya. Sergi Katalogu. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık.

Çalıkoğlu, Levent. (2015). Ressam ve Resim: Mehmet Güteryüz Retrospektifi Sergi Katalogu.

Çalıkoğlu, Levent. (2009). Cihat Burak Retrospektifi Üzerine ile söyleşi. Sanat

Dünyamız.

Eldem, Edhem. (2010). Osman Hamdi Bey Sözlüğü. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Etike, Serap. (1995). Türkiye’de Sanat Eğitime Tarihsel Bir Bakış, Sanat ve Tabular, (Sanat Görsel Sanatları Destekleme Derneği Tarafından 4-6 Mayıs 1992 Yılları Arasında Düzenlenen 2. Uluslararası Sempozyum Bildirileri), Ankara: Solaris İletişim Ltd. Şti.

Eyüpoğlu, Sabahattin. (1999). Köy Enstitüleri Üzerine. Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık

Evren, Burçak. (14 Ekim 1975). Yeşilçam Filmlerinin Onda Sekizinde Yine Seks Var; Bu Sezon Ancak Birkaç Olumlu Ürün Görebileceğiz. Milliyet Sanat. 154.

Freeman, Nan. (1988). Mehmet Gülerüz. İstanbul: Galeri Nev.

Freeman, Nan. (2008). Mehmet Gülerüz. İstanbul: Galeri Nev.

Gerger, Haluk. (2002). Dış Politika/Türk Dış Politikası (1946-1980), Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-2. İstanbul: İletişim Yayınları.

Giray, Kıymet. (1997). Çallı ve Atölyesi. İstanbul: Türkiye İş Bankası

Günlük, Ahmet. Türkiye’de Bankerlik Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-2. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gülerüz, Mehmet. (2014). Resmigeçit. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Gülerüz, M ve Sönmezay, A. (2015). Güldüğüme Bakma. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

İnan G. (2006). Bir dönemi okumak, Artist Modern Dergisi sayfa: 3- 65 mart 2006.

Kazgan, Gülten. (2002). Tanzimattan 21.Yüzyıla Türkiye Ekonomisi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Keyder, Çağlar. (2002). ‘İktisadi Gelişmenin Evreleri’ . Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-4. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kongar, Emre. (2003). 21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Madra, Beral. (2003). İki Yılda Bir Sanat, Norgunk Yayıncılık.

Naci, Fethi. (25 Mart 1977). Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme. Milliyet Sanat. 224.

Sağlam, Mümtaz. (2004). Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

Sayın, Erol. (2002). Teknoloji. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 9. İstanbul: İletişim Yayınları.

Shaw. M. K. Wendy. (2009). Mehmet Güteryüz 1958-2008 Retrospektif. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Steinhaus, Kurt. (1999). Atatürk Devrimi Sosyolojisi II, Yenigün Haber Ajansı.

Şenol, Cevat. (2016). Atatürk’ün Kurduğu Kurumlar. Halk Kitapevi. Yılmaz Basım.

Özdemir, Hikmet. Siyasal Tarih (1960-1980), Türkiye Tarihi 4:Çağdaş Türkiye 1908-1980 (Ed. Sina Akşin), İstanbul: Cem Yayınevi, 2000

Özlu, Demir, (1 Temmuz 1977). 12 Mart Romanları Baskılardan Kaynaklanan Bir Roman Topluluğu Olarak Ele Alınmalıdır. Milliyet Sanat, 238.

Özsezgin, Kaya. (1993). İbrahim Çallı, İstanbul.

Özsezgin, Kaya. (1996)Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

Özsezgin, Kaya ve Aslıer, Mustafa. (1989). Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. İstanbul: Tıglat Yayınları.

Özsezgin, Kaya. (1999). Cumhuriyetin 75 yılında Türk Resmi. Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları.

Özsezgin, Kaya. (1996). Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özsezgin, Yaşamın Kaygan Zemininde Makalesi: 5.

Renda, G, Turan, E (1977). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Resim Sanatı Tarihi Cilt 1. İstanbul: Tıglat Basımevi

Tansuğ, Sezer. (1999). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Timur, Taner. (2004). Türkiye Nasıl Küreselleşti? İmge Kitabevi.

Tunçay, Mete. (2002). Siyasal Gelişmenin Evreleri. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi- 7. 1967-1990. İstanbul: İletişim Yayınları.

Toprak, Bedirhan (Ed.). (2002). Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923-2000)- 3: 1960-1980, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Yardımcı, Sibel. (2005). Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, L ve Yıldız, E. (2010). Yüksel Arslan retrospektifi, 2009. İstanbul.

Zeytinoğlu, Emre (2012). Felsefenin 'İnsan Nedir?' Sorusuna Yanıtı. Genç Sanat Dergisi, 44-49, 203.

Zürcher, Erik Jan.(2016). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi. İletişim yayınları. İstanbul.

İnternet Kaynakları

[http:// www.iksv.org](http://www.iksv.org)

Ankara Radyosu, 12 Eylül 1980

<http://www.tarihsinifi.com/7067/1980-sonras%C4%B1-t%C3%BCrkiyede-ekonomik-geli%C5%9Fmeler>.

<http://www.tarihsinifi.com/7070/1980-sonras%C4%B1-t%C3%BCrkiyede-toplumsal-sorunlar.htm>

<http://www.tarihsinifi.com/7067/1980-sonras%C4%B1-t%C3%BCrkiyede-ekonomik-geli%C5%9Fmeler.html>

<http://www.tarihsinifi.com/7067/1980-sonras%C4%B1-t%C3%BCrkiyede>.

Pelvanaoğlu, Burcu. <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>).

Şekiller Kaynak Listesi

1. Kaynak: Anonim (1999a): 492. (12.04.2017).
2. Kaynak: <http://tariheelat.blogspot.com.tr/2015/02/aydin-halkevi.html> . (12.04.2017).
3. Kaynak: <http://listelist.com/aydinlanma-atilimi-koy-enstituleri> . (12.04.2017).

Resimler Kaynaklar Listesi

1. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=varka+ve+g%C>. 04.12.2017.
2. Kaynak: <http://gizlenentarihimiz./iiiselimin-culus-ve-portresi>. 12.04.2017.
3. Kaynak: <https://www.google.com.tr> . 12.04.2017.
4. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=osman+hamdi+bey&source=ln> . 12.04.2017
5. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=ibrahim+%C3%A7all%C4%B1> . 13.04.2017.
6. Kaynak: Yüksel Arslan Sergi Katalogu: 334. 13.05.2017.
7. Kaynak: <http://www.kunsthalle-duesseldorf.de/index.php?id> . 13.04.2017.
8. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=ibrahim+%C3%A7all%C> . 13.04.2017.
9. Kaynak: <http://www.istanbulmodern.org/tr/resim-galerisi/sergi/cihat-burak-retrospekti> .13.04.2017.
10. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Alaeddin+Aksoy,+Pilotaj+H> .13.04.2017.
11. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> . 15.04.2017.
12. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/type>: . 14.04.2017.
13. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/ty> . 15.04.2017.
14. Kaynak: <https://fr.pinterest.com/pin/47182249844664582> .16.04.2017.
15. Kaynak: Güleriyüz ve Sönmezay, 2015:636. 16.04.2017.
16. Kaynak: Güleriyüz ve Sönmezay, 2015:631. 16.04.2017.
17. Kaynak: Güleriyüz ve Sönmezay, 2015:627. 16.04.2017.
18. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/ty> . 15.04.2017.
19. Kaynak: Freeman, 1988: 36. 16.04.2017.
20. Kaynak: Ressam ve Resim Mehmet Güleriyüz İstanbul Modern Retrospektif

- 2015: 68.
21. Kaynak: Freeman, 1988: 41. 16.04.2017.
22. Kaynak: Freeman, 1988: 45. 16.04.2017.
23. Kaynak: Freeman, 1988: 39. 16.04.2017.
24. Kaynak: Freeman, 1988: 43. 16.04.2017.
25. Kaynak: Freeman, 1988: 47. 16.04.2017.
26. Kaynak: Mehmet Güteryüz Oradan Oraya Sergi Katalogu: 8. 16.04.2017.
27. Kaynak: Ressam ve Resim Mehmet Güteryüz İstanbul Modern Sergi Katalogu: 84. 16.04.2017.
28. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> . 16.05.2017.
29. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> . 16.05.2017.
30. Kaynak: Freeman, 1988: 46. 16.04.2017.
31. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> . 16.04.2017.
32. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> .16.05.2017.
33. Kaynak: Freeman, 1988: 50. 16.04.2017.
34. Kaynak: Güteryüz ve Sönmezay, 2015: 638. 17.05.2017
35. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> .17.05.2017.
27.05.2017
36. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/> 17.05.2017.
37. Kaynak: Freeman, 1988: 65. 16.04.2017.
38. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> .17.05.2017
39. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view>. 17.05.2017
40. Kaynak: Freeman, 1988: 61. 16.04.2017.
41. Kaynak: Freeman, 1988: 79. 16.04.2017.
42. Kaynak: Freeman, 1988: 73. 16.04.2017.
43. Kaynak: Freeman, 1988: 70. 16.04.2017.
44. Kaynak: Freeman, 1988: 73. 16.04.2017.
45. Kaynak: Freeman, 1988: 83. 16.04.2017.
46. Kaynak: Freeman, 1988: 98. 16.04.2017.
47. Kaynak: Ressam ve Resim Mehmet Güteryüz İstanbul Modern Retrospektif: 121. 17.05.2017.
48. Kaynak: Freeman, 1988: 94. 16.04.2017.
49. Kaynak: Freeman, 1988: 95. 16.04.2017.
50. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet+G%C3> .17.05.2017.
51. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet+G%C3> .17.05.2017.
52. Kaynak: Freeman, 1988: 119. 16.04.2017.
53. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/type> 18.05.2017.
17.05.2017.
54. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> .17.05.2017
55. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view> .17.05.2017.
56. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/wor> .17.05.2017.

57. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?tbs=sbi:AMhZZiup> .18.06.2017.
58. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/ty> .18.06.2017.
59. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/index/ty> .18.06.2017.
60. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/i>. 18.06.2017.
61. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet> .17.06.2017.
62. Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/ind> . 17.06.2017.
63. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet+G%> .16.06.2017.
64. Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=Mehmet+G%> .16.06.2017.



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	Hülya Gücüko
Doğum Yeri	Tavas
Doğum Tarihi	01.01.1990
<i>İletişim Bilgileri</i>	
Telefon	506 917 57 91
e-posta	gucukohulya@gmail.com
Adres:	Yunus Emre Mah. Yunus Emre Cad. NO:47 Kat:1 Daire:1 Kınıklı/Denizli
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	Hasan Tekin Ada Lisesi
Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
<i>Kariyer Bilgileri*</i>	
İş Deneyimi	
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	

İmza

* Doldurulması zorunlu değildir.