

1998

KALIN Dergisi

Sayı 7

s. 55-61

HASAN BÜLENT KAHRAMAN

Elim Sende

Sanatın transferi günümüzde teknolojinin transferinden çok daha kolay ve hızlı. Teknoloji transferi belirli bir altyapı ve kimi maddi koşullar isterken sanatın böyle bir beklentisi yok. Ayrıca sanat transferinin teknoloji transferi ile benzeştirilebilecek bir başka yanı, her iki alanda da ilerlemenin bütün ülkelerin sanatçılarının ortak katkısıyla gerçekleştirilmesidir ve artık yeryüzünde sanat alanında tıpkı teknoloji alanında olduğu üzere geniş adımlarla bir gelişmenin sağlanamayacağını bilmesidir.

Dünya teknolojide artık nasıl bir transistörün ya da manyetik alanın bulunmasıyla sağlanan büyük gelişme hızını herhangi bir buluşla bundan böyle yaşamayacaksa; aynı şekilde sanat alanında da örneğin bir kübist mantığın getirdiği açılımları, bir sürrealizmin sağladığı olanakları herhangi bir gelişmede yaşamayacaktır. Her iki ilerleme de değer yerindeyse, milimetre ölçeğinde oluyor. Sanat 'teknolojisinin' hızla aktarılmasının çok önemli bir nedeni bu: Tıkanan özgül ilerleme olanakları, gelişmenin bir başka mantığın bünyesi içinde yaşanmasını, o mantığın olanaklarının kullanılmasını zorunlu kılıyor. Elbette sanat teknolojisinin aktarımının ikinci bir nedeni, pazar ve medya ilişkileridir.

Pazar, kapitalizmin bir unsurudur ve pazar modayı beraberinde getirir Belki Türkiye için bu gelişmeleri düşünmek güçtür ama uluslararası sanat pazarı elbette tıpkı bir başka metanın pazarı gibi sermaye/yatırım/kârlılık mantığı içinde gelişmektedir. Yatırımı kârlılığa dönüştürmenin aracı ise reklam ve reklamın somut sonucu olan modadır. Nitekim üzerine oyun oynanan, yatırım yapılan herhangi bir 'yeni' ressamın ya da anlayışın bu süreci yaşaması içirt kullanılan olanaklar, basın ve yayın olanakları sonuçta aynı hızla özgül gelişme boyutlarını yaratamayan toplumlar için değerlendirilmesi ve kullanılması gereken birer alan olarak beliriyor.

Batılı toplumların kendi içlerinde yaşadıkları bu gelişmeleri bir noktadan sonra yadırgamadan kabul etmek ve değerlendirmek mümkün. Çünkü birbirine son derecede yakın bir kültür geçmişinden gelen ve birbirine çok yakın toplumsal ve ekonomik koşullara sahip olan toplumların bir yerden sonra birbirine yakın sanat anlayışları üretmelerini yadırgamamak gerekir. Herhangi bir batılı sanat akımının kendi içinde kimi özellikler göstermesiyle birlikte bütün bir kıta Avrupası içinde hatta bir tarihe kadar Rusya'da bile yaygınlık kazanması ve kolektif olarak geliştirilmesi üzerinde önemle durulması gereken bir olgu. Bu ekspresyonizm için geçerli, gerçeküstücülük için geçerli ve tabii şimdilerde, diyelim, yeni anlatımcılık için geçerli. Tabii 1940'lardan sonra bu ülkeler spektrumuna ağırlığını koyarak katılan yeni bir ülke var. ABD. ABD'nin sanat dünyasındaki etkileri başlı başına bir değerlendirme konusu kuşkusuz. Kapitalin merkezi olan bir ülkenin elbette piramidal bir yapı içinde sanat teknolojisini yukardan aşağıya doğru taşıması beklenen bir gelişme. Ayrıca ilave edilmesi gereken bir şey, sonuçta ABD'nin kültür temelleriyle Avrupa'nın kültür temelleri arasında bir yakınlığın, belirli bir etkileşimin bulunduğuudur.

Sorun, sanıyorum tahmin edilmiştir, benim için az gelişmiş ülkeler bağlamında önem kazanıyor.

Türkiye bu ülkelerden birisidir ve bu konuda son derecede ilginç bir gelişme göstermiştir.

Plastik sanatları üretmeye karar veren ve bu kararı, Tanzimat gibi, genel anlamda Batıya açılma yaklaşımıyla 'tarih' olarak, örtüşen bir toplum diğer üstyapısal kurumlarda olduğu gibi bu konuda da son derecede özgül bir gelişme göstermiştir. Özgül derken bu sözcüğü herhangi bir şeyi olumsuzlamak olumsuzlamak anlamında kullanıyor değilim. Bir parantez açarak şunu söyleyeyim ki henüz toplum bilimsel anlamda resim tarihini incelemek şöyle dursun, bu konuda bir tek satır yazmamış bir ülkede yapılabilecek tek şey, resmi ya da plastik sanatları ve bunların gelişimini genel kültürel oluşumları değerlendirmekte kullandığımız terminoloji ve kavramlarla, dolayısıyla yaklaşımlarla değerlendirmek durumundayız. Batıya açılmak eğer olumlu bir kavramsa, bu alandaki gelişme de olumlu değilse elbette tersidir.

Dolayısıyla Türk toplumunun resim alanında sağladığı gelişmenin öncelikle bir vak'a olarak saptanması zorunludur. Ancak bundan sonra bu gelişmenin üzerine herhangi bir yorum etkinliği oturtulabilir. Bu konuda ilk söylenecek şey de şudur: Türk toplumunda yetişmiş sanatçıların yurt dışına gönderilmesiyle başlayan gelişme, bir noktadan sonra elbette o sanatçıların yurt dışında, Avrupa'da gelişen sanat akımlarını taklit etmeleri sonucunu doğuracaktı. Bunu yadırgamıyoruz. Ne var ki yadırganacak olan iki örnek şöyle verilebilir. 1914 kuşağı ressamlarının Avrupa'ya özellikle de Paris'e gönderildikleri yıllarda olup bitenlerle bu ressamların ilgi alanlarına girenler arasında dikkatle değerlendirilmesi gereken bir çatışma vardır. 1910'lu yıllarda Paris'e gönderildikleri zaman, Avrupa'nın sanat alanında yaşadığı gelişmelerin neler olduğu bu seçkinin içinde yer alan ve ekspresyonizmle ilgili yazımın arkasına eklenmiş olan tablonun incelenmesinden anlaşılabilir. 1905'te ekspresyonizmin patlaması, aynı yıllarda, fovizmin gelişmesini tamamlayarak kübizmin, arkasından hemen fütürizmin, konstrüktivizmin, vortisizmin gelişmeye koyulması ve bütün bu olup bitenlere karşılık Türk sanatçısının adeta yemin etmiş gibi o dönemlerde artık aşılıp, kendisine tepki olarak adlarını saydığım bunca akımı doğurmuş ve artık akademik bir üslup haline gelmiş empresyonizmi benimsemesi insanı ürkütecek bir gelişmemedir. Bu sanatçılar Türkiye'ye döndüklerinde empresyonizme özgün bir katkıda bulunmuşlar mıdır; bu ayrı bir tartışmanın konusu, fakat yaşanan budur.

Buna çok benzeyen ikinci bir gelişme 2. Dünya Savaşının ardından yaşanmıştır. Gene Batıya, özellikle Paris'e gönderilen ressamlar, gene tıpkı yemin etmiş gibi iki aynı atölyeye devam etmeye koyulmuşlardır: **Andre Lhote, Fernand Léger**. O sırada dünyada olup bitenler, sanat alanında, yaşanan gelişmeler... Neredeyse kimsenin bundan haberi yoktur.

Bu 'haberlenme' ancak bu kuşağın yetiştirdiği öğrenci kuşağına nasip ol muştur. 1970'te gelişmiş ve birbirinden ayrılmış üslup yetkinlikleriyle beliren bir kaç sanatçı, **Mehmet Güleriyüz, Komet, Alaeddin Aksoy, Neşe Erdok, Özer Kabaş, Sarkis**, bir ölçüde **Metin Talayman** farklı alanları ilgi odaklarına alarak dünyayı çok daha geniş bir öz ve biçim ile kuşatan bir plastiği geliştirmeye koyulmuşlardır.

Nitekim temelde henüz yeterince çözümlenmemiş nedenlerle bu kuşağın sanatçılarını birbirine bağlayan kimi ortak değerler söz konusu ise de farklı anlatım özelliklerinin etkinlik kazanmasının başlıca nedeni bakılan noktaların farklı olmasıdır. Buna bu sanatçıların Türkiye'deki yetişme koşullarının toplumsal boyutunun da önemli ölçüde katkıda bulunduğunu eklemek zorundayız. Hemen bu konuyla ilgili her yazıda tekrarlandığı üzere 1950 sonrasında patlayan düşünce ortamı o güne değin yüzyüze gelinmemiş kimi düşünceleri ülkeye taşımaktaydı. Gerçeküstücülükten marksizme, varoluşçuluktan ülke tarihine yönelik çözümlenmelere değin bir dizi çalışma 1960'lı yılları damgalıyordu. Elbette dünyanın sosyo-ekonomisinde yaşanan gelişmelerin de inkâr edilemeyecek payını vurgulamak gerekiyor: Bir yanda Batılı toplumların 2. Büyük Savaştan sonra yaşadığı en büyük refah dönemi, diğer yanda çok hızlı değişen bir gençlik dinamizmi... Dünyanın kapitalizmden kimi sıcak savaşlar yaşayarak sosyalizme

geçmesi, Vietnam ve Küba örnekleri, gene bu yılların özgül koşullarını oluşturan çok önemli gelişmelerdi.

Bu koşullar altında yetişen bir kuşak kısa sürede plastiğin bireysellik boyutunu yakalamakta gecikmeyecekti. Elbette bu kuşağı oluşturan her sanatçının bir başkasıyla karşılaştırıldığını da nitelik olarak onunla aynı gelişmeyi göstermesi beklenemezdi. Geçen zaman içinde resmini, onun arayışlarını, sorunsallarını dönüştürebilenler olduğu kadar bunu yapamayanlar da vardı. Hatta aynı çizgi üstünde kalmayı bir erdem sayanlar da... Ne var ki bu kuşağın, genel meseleler itibarıyla, kendilerine gelinceye kadar izlenmiş çizginin dışında bir oluşum eğrisi çizdiği mutlaklıdır.

Ne var ki az önce vurguladığım 'gelişme' ve sanatçı bireyin resmini dönüştürebilmesi her zaman da olumlu anlamlara gelen bir gelişme değil; hele piyasa olgusu düşünüldüğünde hiç değil.

Piyasa derken de elbette 'moda' olan akımları ve bu akımların sanatçı üzerindeki etkilerini dile getirmek istiyorum. Nitekim bu derginin daha önceki sayılarından birisinde yazdığım bir yazıda kuşaklarının belirleyicisi olan üç ressamdan **Aksoy**, **Güleryüz** ve **Komet**'ten söz ederken Komet'in bu anlama gelebilecek bir değişimi yaşadığını vurgulamıştım. Hiç kuşku yok ki **Komet** sadece kuşağının değil fakat Türk resminin de yetenekli bir sanatçısıdır. Ne var ki, resmi salt yetenekle ayakta tutmaya çalışan bir yaklaşım buna yetmiyor ve bir noktadan sonra daha önceki yıllarda yaptığı resimlere baktığımız zaman Komet'i Komet'in gerisine düşürüyor. Elbette yeteneklerinin ve birikiminin sonucu olarak **Komet** son çırpıda resmini 'kurtarabiliyorsa' da bu böyle.

Resmin sanatçı tarafından yetenekle belirlenen bir olgu olmasının yarattığı bir sakinca daha var, eğer piyasa ve 'moda' olguları söz konusu edilecekse: Herhangi bir akımın toplumbilimsel anlamda çeşitli unsurların yanyana gelmesiyle oluşan bir vak'a olduğunu kabul edeceksek ve sanatçının o koşulları kendi bireyselliğiyle dönüştüren kişi olduğunu saptayacaksak o takdirde şunu da, herhangi bir akımın özgül koşullarını yaşamamış, onunla bu boyutta özdeşleşmemiş bir sanatçının o gelişmeye katkıda bulunamayacağını da kabul etmeliyiz. Nitekim belirli bir dönemde başarılı olduğu halde bir başka dönemi içinde aynı başarı çizgisine ulaşamamış birçok sanatçının varlığı bu aşamada anımsanabilir. Türkiye'de çok geniş ölçüde yaşanan sektör tutumlardan birisi bana kalırsa budur. Pek az sanatçı belirli bir akımdan bir başkasına, belirli bir sanat anlayışından bir başkasına ve nihayet belirli bir üsluptan bir başkasına bir önceki aşamanın artık kendisine yetmez oluşu nedeniyle geçmiştir. En azından, bir sonraki aşamasının dinamiklerini, doğrusal bir gelişme rasyoneli üzerinde, bir önceki konağının bünyesinde bize sunan sanatçı sayısı son derecede azdır. Oysa Batı sanat tarihi irdelendiği zaman bunun dışında kalmış 'gerçek' sanatçı sayısının azlığıdır kişiyi hayrete düşüren. Çünkü sanatçı bir sonraki aşamaya iki faktörün etkisiyle gelmiştir: Öncelikle çeşitli dış etkenler birleşmiş sanat anlayışının bir akımdan bir başka akıma doğru evrilmesini zorunlu kılmıştır; toplumsal bünyenin bir uzantısı olan sanatçı da bu yeni gelişmeyi 'hıfz etmiştir'. İkincisi, sanatçı üretimini gerçekleştirirken şu ya da bu aşamada katılmadığı, içinde yer almadığı bir anlayışı bir süre sonra gelişmesinin zorunlu süreci olarak yaşamak durumunda kalmıştır. Birinci gelişmeye örnek olarak yapıtını büyük devrimlerden sonra gelişen anlayışın çizgisini kollayarak yapıtını üreten sanatçıları, ikinciye örnek olarak da bütün öncü sanatçıları gösterebiliriz. Bu ikinci gruba ulaştığı yeni boyutla yeni bir ufuk açan sanatçıların dışında kalan yani öncü olmayan bir grup sanatçıyı da katabiliriz. Örneğin yakınlarda retrospektifini izlediğimiz **Berkel** bu anlama gelebilecek bir ressam. Elbette kendi içinde öncü sayılabilecek kimi ayrıksı yanları var Berkel'in. Fakat Berkel'in özelliği son derecede klasisit bir anlayıştan yola çıktığı halde zaman içinde kendi evrim grafiğini çizerek başlangıçta yaptığı resimle hiç bir bağlantısı olmayan (görünürde) bir anlayışa gelmesidir. Burada Berkel'i "abstre çalışmaya o anlamdaki abstraksiyonun başlangıcından şu kadar yıl sonra geldi" diye kınamak söz konusu olamaz. Çünkü Berkel için o anlamda önemli olan şunu ya da bunu çalışmak değil, kendi varlıksallığının resimle çözmeye çalıştığı sorunsallarıdır.

Bu durumda önemli olan sonuç da sanıyorum şudur: 'O' özgül dinamiklerin içinde yer alarak şu ya da bu akıma gelememiş olan sanatçının o akıma özgün katkılarda bulunmasını, ben olanaksız görüyorum. Bu durumda yaşanabilecek tek gerçek sanatçının 'o' noktaya kendi sanat anlayışının doğal gelişmesinin sonucunda varmasıdır. O takdirde sanatçının gerçekleştireceği, bana kalırsa, bir sentez olabilmenin koşullarına da sahip olacaktır.

Bütün bunları sözü içinde yaşadığımız dönemde ilk yapıtlarını üretmeye durmuş 'genç' sanatçılara ve onların koşullarına getirmek için söylüyorum.

Türkiye'de 'genç' sanatçıların yaşadığı ve neredeyse değişmez denebilecek bir 'yazgı' var. Sanatçı resim anlayışının, ya da plastik sanatlarda ve genel olarak düşünsel konumda yeryüzünde bu konuyla ilgili 'merkezlerde' geliştirilmiş en son 'anlayıştan' yola çıkarak resim yapmaya başlıyor. Bunu yaparken ne az önce söylediğim faktörleri, 'o' anlayışı üreten özgül koşulları gözden geçiriyor ve ne de eğitiminin, yeteneklerinin' o anlayışı temellendirmeye yetip yetmeyeceğini değerlendiriyor. Bugün resim yapan genç kuşak ressamlar içinde kendisine özgü bir yol ve bileşim arayışı içinde olan, dolayısıyla da sanatsal üretimine şimdilerde dünyada da geçerli akımlardan değil de resmin bir başka açıdan üretilmesini öngören şu ya da bu akımdan başlayan herhangi bir sanatçı göremiyoruz. Kavramsala sanat, minimal sanat, neo ekspresyonist sanat sanıyorum ağırlıklı olarak belirli bir grup genç sanatçının üretim olanaklarını belirleyen eğilimler olarak duruyor karşımızda. Bunun dışında resmin temel sorunsallarını çözümlenmeye ve onu, dediğim gibi, kendi bileşim anlayışı içinde dönüştürmeye çalışan herhangi bir çaba yok. Yapılmakta olan resme ulaşmadan önce yaşanması doğal olan aşamalardan geçmiş sanatçılarda göze çarpmıyor. Bugün bütün bunların nedenini eğitime bağlayabiliriz sanıyorum. Kimse minimalist sanatın, new wave'in, bad painting'in 'kolaylığından' ötürü geliştirildiğini sanmasın. Bu yargı bir dönemde abstre sanat için de geçerli olmuştur. Aradan ve üzerinden geçen bunca zaman sonra bu sanatın kolay değil aksine resmin temel sorunsallarını kendisine çıkış noktası alışı nedeniyle belki de en güç akımlardan birisi olduğu nasıl anlaşıldıysa, bu mantığın bugünkü akımlar için de, bir süre sonra, geçerli olacağını kestirmek güç değil. Nitekim Batı'da bugün 'moda' olan akımların hiçbirisi böylesi anlamsız nedenlere bağlı olarak doğmadı. Sanatın kendi iç tartışmalarının doğal bir uzantısı olarak bu anlayışlar geliştirildiler. Bu nedenle de bugün üçüncü dördüncü elden izlenen bir neo-ekspresyonizmin ya da bir başka anlayışın 'dışardan' bakılarak değerlendirildiği zaman "göze çarpan" faktörlerle ele alınması olanaksızdır. Resmin temel sorunlarına yönelik arayışlar bu anlayışların hiçbirisinde bugün dahi inkâr ve ihmal edilmemektedir. Aksine gelişen yeni anlayışların hemen tümünün çıkış noktası bu sorulara yönelik bir yanıt arayışındır ve tümünün temelinde o akımın önde gelen sanatçılarına baktığımız zaman görüyoruz ki son derecede sağlam, güçlü bir birikim vardır. Bugün 'resmi bilmeyenler tarafından' yapılmakla suçlanan neo ekspresyonist sanata bakınız. **Baselitz'in Kieffer'in, Lupertz'in** resimlerini gözden geçirin. Tümünde son derecede sağlam bir biçimde koyulmuş temel sorunlar olduğunu göreceksiniz. Bu resmi bile yeterli bulmayan bir toplumun ürettiği sanat akımını görünen yüzeyindeki 'kolaylıkları' nedeniyle benimsemek en azından işin kolayına kaçmaktır.

Gerçekten cahilliktir.

Çünkü bugün Akademi eğitiminin içinden geçerek gelmiş sanatçıların hemen hiçbirisinde kendi yeteneklerinin hazırladığı olanaklar dışında eğitimle sağlanmış bir bilgi birikimi görmek mümkün değil, Rengi, deseni, soyutlamayı, espas sorunlarını, figürü, hatta ve hatta trükajı bilmeyen bir sanatçının yola koyulduğu gün şu akımı benimsemesi en azından işin kolayına kaçmaktır.

Çünkü o sanatçı o akımı oluşturan temel tartışmaları da bilmemektedir, o sanatçı o akımı hazırlayan toplumsal koşullardan da habersizdir. Bunun sonucu da taklitçilik, kopyacılık ve kısa bir süre sonra o akımın terk edilip, o anlayışın bırakılıp bir başkasına geçilmesidir.

Bu söylediklerimi şöyle bir örnekle de sürdürebilirim: Az önce 1970'li yılların kuşağından söz ettim. Bu kuşağın sanatçılarının ilk yıllarında yaptıkları, akademide öğrenci iken yaptıkları resimlere bakınız. Bunların o dönemde tutturdıkları başarı çizgisiyle bugünkü genç kuşağın ilk ürünlerinde tutturdıkları **başarısızlık** çizgisi arasında en azından bir uçurum var. Ve işin daha da ilginç olan yanı şu: O kuşak sanatçıları da elbette dönemlerinin resmini yapmaya çalışmıştır ne var ki bunu yaparken kendilerine özgü bir çizgi çekmek ve daha da önemlisi resmin temel sorunlarını çözmek gibi bir çabanın içine de girmişlerdir. Bunu adeta 'misyonları' olarak görmüşlerdir Bu nedenle de belki içinde yaşadıkları dönemin düşünce alanında sağlanan ulaşılan noktanın da etkisiyle kendilerini 'o' konuma kadar uzatan tarihsel çizgiyi aşmak ama özünden aşmak gibi bir arayışın öncüsü olmaktan çekinmemişlerdir. Dolayısıyla da yaptıkları resim ayakları yere basan, sağlam tabana dayanan bir resim olmuştur. Daha da önemlisi bir süre sonra kişisel üsluplarını kurmuş ve arayışlarını bireyselliklerinin doğrultusunda sürdürmüşlerdir. Oysa bugün gençler tarafından yapılan resme bakınız. Özgün bir arayışın ürünü olduğunu söylemek güç bu resmin. Daha çok ikincil, üçüncül kaynaklardan, daha da kötüsü yerli kaynaklardan elde edilmiş birikimlerle yapılmış bir resim bu. Dolayısıyla da sığ, arkası, gerisi olmayan, birbirinin benzeri olan, kısa sürede aşılmaya aday bir resim bu. Bu durumu da esefle karşılayamamak mümkün değil. Kitle iletişim araçlarının hızla yaygınlaştığı, bilginin dolaşım hızının arttığı, çok daha anlayışlı ve duyarlı bir sanat ortamının bulunduğu günümüzde yapılan resmin önü tıkalı bir resim olduğunu söylemek kişiyi gerçekten ürpertiyor. Ama ne yazık ki durum bu.

Bunun çok önemli bir nedenini az önce söylemiştim: Akademi eğitiminin avant garde bir resmi içerden bakarak kuşatmaya olanak verecek bir düzeyde olmaması, ikinci neden ise, sanıyorum ki piyasadır. Piyasanın yapılan her şeyi kabul etmeye açık tavrı, galerilerin sanatçıyı seçerken delikleri dar bir elekten geçirmeyi düşünmeyen tavrı bu sonucu yaratan önemli bir başka neden. Buna içinde yaşanan ortamın özelliklerini eklemek de gerekir. Düşüncenin giderek sistematik olmaktan çıkarılması, yüzeysel bir yaklaşımın gündelik yaşama egemen olması, derinlemesine ve ayrıştırıcı bir tavrın önemsenmemesi... Bunun önemi şurada: Felsefi bir tavrın yok sayılması Batı'da geliştirilen sanat akımlarının aynen aktarılması sonucunu doğuruyor. Bu aktarım yüzeysel ve biçimsel bir aktarım. Çünkü o akımın düşünce planındaki tartışmaları ve içsel sorunsalları bilinmiyor. Giderek, yapılan resim ya da üretilen sanat anlamsızlaşabiliyor.

Bunları söylerken Beral Madra'nın Gösteri dergisinde yayınladığı bir yazıyı da anımsıyorum. Madra o yazısında genç Türk ressamının Batıya bakmasının onu kendisine örnek almasının çok doğal olduğunu söylüyor ve soruyordu: Genç ressam ekspresyonist resim yapmayacak mı? Kısacası yeryüzünün belli başlı merkezlerinde gündemde olan akımları genç Türk ressamlarının da benimsemesini kaçınılmaz yol olarak görüyor Madra.

Buna mukabil şunun söylenmesi mümkün: Genç ressama şunu yapabilir ya da yapamaz demek söz konusu değil. Elbette bireysel tercihini neden yana kullanıyorsa o anlama gelen resmi de yapacaktır. Bu resim ekspresyonist olabilir, bu çalışma konseptüel olabilir. Benim ısrarla altını çizmek istediğim olgu bu noktadan sonra başlıyor: Ekspresyonist resim yapan sanatçı bu noktaya nasıl ulaşmıştır? Salt sezgileriyle mi, yoksa bu akım moda olduğu için mi? Daha da önemlisi içinde yer aldığı akımın düşünsel yanıyla olan ilişkisi ne merkezdedir; dolayısıyla gökten zembille indiği bu akıma' acaba özgün bir katkıda bulunabilecek midir? Hatta o denli uzağa gitmeye de gerek yok: içinde yer aldığı akımda bireysel sentezlerini gerçekleştirmiş, kişisel üslubunu kurabilmiş midir? Bugün aynı akım bünyesi içinde değerlendirilebilen birçok genç sanatçının resmi neredeyse birbirinin aynıdır ve bu durum herhalde olumlanacak bir şey değildir. Buna benzer bir tutum daha önce Türk şiirinde yaşanmıştır. İkinci Yeni akımının bir noktadan sonra biçimci ve yüzeysel bir şiir olarak varlığını sürdürmesinin altında yatan neden de öyle bir anlayışı besleyen akımların, diyelim gerçeküstücülüğün özünün algılanmamasıdır. Belirli dinamiklerin somut bağlamında temellendirilmediği için de 2. Yeni şiiri nasıl anlamsız bir şiire

doğru evrilmişse ve bir yerde herhangi bir ozanın şiiriyle bir diğerinin şiiri arasında belirleyici sınırların tümü nasıl yok olmuşsa bugün yapılan resim de benzeri bir tehlikeyi yaşamaktadır.

Bugün genç kuşağın yaptığı resimde bir kaç grup anlayışının egemen olduğunu söylemek mümkün.

Bir yanda daha kozmopolit bir anlayışla çalışan ressammlar var: **Emre Zeytinoğlu, Gonca Sezer, Arzu Başaran, Hale Arpacioğlu...** Bunlar resimlerini belirli dünya merkezlerinde geçerli olan akımları esas alarak fakat Türkiye'de yaşayan ressammların yaptıklarına bakarak kuruyorlar. Ya da şöyle söyleyeyim: Bu sanatçıların kaynakları birbirleridir. Fakat bu birbirine bakış hiçbir zaman Batı'da çeşitli dönemlerde yaşanmış akımlar içinde yer alan sanatçıların birbirinden etkilenmesi gibi düşünölmemelidir. Çünkü o anlamda sanatçıların hemen her birisi içinde yer aldığı akıma yalnızca artistik değil aynı zamanda kuramsal denebilecek, düşünsel denebilecek bir katkıda da bulunmaktaydı. Bu nedenle sanatçıların birbirinden etkilenmesi daima yukarı seyreden bir grafik içinde gerçekteymiştir. Oysa burada yapılan o değildir, çünkü sanatçılar aynı resmin, artık çoktan aşılması gereken bir resmin birbirince türetilen versiyonlarına bakarak kimi şeyler yapmaktadırlar.

İkinci bir grup daha yerel bir anlayışın dolayında gelişiyor: Teşvikiye Grubu da denen sanatçılar daha örgütlü bir biçimde çıkıyor sanat ortamına. Ne var ki üzerinde ayrıca uzun uzadıya durulması gereken bu anlayışın kültürel, düşünsel planda daha bir hayli beslenmesi zorunlu.

Üçüncü bir grubu daha özgür ve kişisel bir üslup kurmayı hedefleyen sanatçılar oluşturuyor. Bu öbeğle benim için resimde şimdilik başlıca iki isimden oluşuyor: **Mithat şen ve Elif Ayiter.**

Yalnız bu anlamda bir resim söz konusu olduğu zaman bu gruptanmış gibi duran gerçekte ise genelgeçer değer yargılarını kabullenmiş, amatör, müptedi işi bir resim de söz konusu, günümüz resim ortamında. Bu grup da daha özgün bir resmi yapıyormuş gibi durmasına karşın dediğim gibi, özünde yerleşik değerleri avlamayı amaçlayan bir yanıtma, bir çarpıtma içinde. Benim için bu öbeği örnekleyen isim de **Murat Morova**'dır.

İmdi, durumu çok ayrıntıya girmeden adlar bağlamında da saptayabiliriz.

Bugün Türk resminde en geniş etkinliğe sahip genç ressam grubu kuşkusuz benim kozmopolit diye nitelendirdiğim gruptur. Eleştirmenler çevresinde de en geniş desteği bulan kesim bu sanatçılar tarafından oluşturuluyor. Bu sanatçılar daha Batıcı bir resim anlayışını temellendirme çabası içinde. Dolayısıyla da dünya resminde moda denebilecek, ya da güncel olan akımların arayışına girmişlerdir. Ne var ki yazımın başından bu yana Türk resmi hakkında saymayı sürdürdüğüm kısıtlamaların tümünü yaşamaktadırlar. Bilgi, birikim, eğitim, daha mazur görölebilecek deneyim eksikliği bu kısıtlamaların ana nedenlerini oluşturmaktadır.

Bu sanatçılar tarafından özellikle benimsenen akım dışavurumculuktur. Dışavurumculuk ise bir başka açıdan bakıldığında sanat tarihi içinde en çok tartışılmış ve hatta yargılanmış bir akımdır. Demek istediğim, çok özgün ve dikkatli bir denetimin (bu denetim sanatçının kendisince kendisine yöneltmesi gereken ve her gerçekte sanatçıda bulunması zaruri olan öz denetim, öz eleştiridir) sağlayacağı açılımları kullanılmazsa dışavurumculuk konusunda talebelerle söyleşide. Ayrıca gene Baykam'ın bunu bir başka yazının konusu edeceğim için burada dışavurumculuğa Türk resminde genç ressammlar tarafından nasıl geçildiğini' örneklemekle yetineceğim. Bu örneğin genç Türk resminin diğer kısıtlamalarını da imleyecek güçte olduğunu sanıyorum.

1980'lerin başından itibaren **Bedri Baykam** uzun bir aralıktan sonra yeniden resim ortamına döndü. Baykam'ın özellikle Amerika'da yaşıyor olması, aynı tarihlerde o toplumda ve Almanya'da etkinlik kazanmış olan yeni dışavurumculukla kendisini özdeşleştirmesini getirmişti. Baykam'ın bir süre sonra Türkiye'ye dönmesi ve yaptığı resmi burada kabul ettirme arzusu giderek yeni dışavurumcu resmin Türk

toplumunda yaşayan genç sanatçılar arasında da yankı bulmasına neden oldu. Bunda Baykam'ın, resminin önünde yer alan atak ve enerjik kişiliğinin de büyük katkısının olduğunu özellikle belirtmek gerekiyor. Dolayısıyla genç Türk resmi yeni dışavurumculuğu Batı'dan ve kaynaklarından değil, Baykam'ın anlattıklarından öğrenmiştir denebilir. Nitekim Baykam'ın **İnsan Serüveninden Dramlar** başlıklı kitabında yer alan bir fotoğraf var: Fotoğrafta Baykam, çevresini saran gençlere, oturmuş bir Jeyler anlatıyor. Resmin altyazısı ise aynen şöyle: Bedri Baykam Ocak 1985'de Mimar Sinan Üniversitesi'nde Prof. Adnan Çöker Atölyesi'nde Yeni Dışavurumculuk konusunda talebelerle söyleşide. Ayrıca gene Baykam'ın **'80'li Yıllar'** başlığını taşıyan bir ikinci yapıtı da aynı şekilde O'nun yeni dışavurumculuğunu örnekleyen bir başka yapıtı.

Aradan geçen bunca zamanda yeni dışavurumculuğun Türkiye'de yaşanan etkinliği, gelişimini bu doğrultuda sürdürmüştür. Adlarını saydığım genç ressamın resimlerine bakınız. Tümünde Batı dünyasında kim bilir kaçınıcı dereceden örnekleri yaşanan bir dışavurumcu resim dilini kurma çabası görülecektir. Ve yine görülecektir ki bu resimlerin hemen hiçbirisinin kaynağı Batılı kaynaklar değildir.

İkinci öbeği oluşturan Teşvikiye Grubu'nun yaptıklarını tartışmayı başlı başına bir yazı konusu olarak gördüğümden **bu yıl sergilerini izlediğimiz ve arayışlarındaki özgünlük boyutu nedeniyle benim için daha önemli olan iki ressamın Mithat Şen ve Elif Ayiter'in üzerinde özellikle durmak istiyorum.**

Mithat Şen'in Türk resminde kariyeriyle, onun fizik yapısıyla orantılı olarak değerlendirildiğini sanmıyorum. Oysa **Şen** kimi katılmadığım noktalarına (kısıtlamalarına) karşın özgün bir dil ve yapı kurma çabası içinde olan bir ressam. Daha önceki ilk yapıtlarında karakalem çalışılmış ve çok yakından bakılmış bir nesnenin (penis mi?) agrandize edilmesiyle doğan dönüşümünü siyah-beyaz lekenin anlatım gücüne yaslanarak iletmeye çalışan oldukça öznel fakat izleyiciyi de etkinliği içine almayı ihmal etmeyen tavrı, yerini, zamanla, siyah-beyaz bir boyanın olanaklarına bıraktı. Bu ikinci aşamasında da **Şen'in** tavrının özneliği söz konusu edilebilir. Hatta ilk bakışta resminin aynı çizgiyi koruduğu da söylenebilir. Ne var ki **Şen** bu resimlerinde soyutlamasını artık sadece bir tek nesnenin uzantısıyla bağlı tutmuyordu. Daha geniş ve yaygın bir nesnelere dünyasından derlenmiş bir yapı söz konusuydu. Dahası, **Şen'in** belirli bir figürasyonu soyutladığı, hatta flulaştırdığı söylenebilirdi. Kısacası **Mithat Şen'in** yoğun bir renk damıtımına dayanan soyutlaması izleyici-sanatçı resim objesi/süjesi üçgeni içinde temellenen bir soyutlama olarak ağırlık kazanıyordu. Mithat Şen'in tuvalinde resmin temel sorunsallarına yönelik bir arayışın, bir çözümleme çabasının bulunduğu da ayrıca vurgulamak gerekir.

Şen bu yönüyle, yani moda olan akımların tekdüzeliğine sırt çevirmiş, kendi gerçekliğini arayan tavrıyla benim için genç kuşak sanatçılar içinde kendisine özgü bir yer sağlarken doğal olarak resminin kimi kısıtlamalarını da ortaya koymaktadır. Mithat Şen'in gelecekte ne yapmak isteyeceği elbette bilinemez. Bunun için fal açmanın da hiçbir anlamı yok. Fakat geniş kurgulu, polikromatik bir resmi bir ihtiyaç olarak yaşamaya başladığı zaman bugünkü resmin kendisine ne ölçüde destek ve olanak sağlayacağı, üstünde durulması gereken bir sorudur. Çünkü ben **Şen'in** resmini bütün açılımlarına karşın son aşamada formel ve çok kontrollü bir resim olarak görüyorum.

Genç kuşak sanatçıların arasında genel geçer değerleri bir yana bırakıp kendisine özgü bir çizgi arayanların yaşadıkları en belirgin özellik galiba yukarıda değindiğim formalizm ve aşırı kontrollü olmak.

Bu yıl ilk sergisini izlediğimiz fakat sağladığı düzeyle kendisine özgü bir yer edinen **Elif Ayiter'de** de ben aynı yaklaşımın sonuçlarını görüyorum.

Elif Ayiter ilginç bir ressam. Bir noktadan sonra içinde yaşadığı Ameri-kan toplumunun resim alanında sağladığı birikimin bilincinde olduğunu resimsel anlatımıyla duyumsatabiliyor.

Bununla birlikte **Elif Ayiter**'in şu ya da bu ekolün, akımın çerçevesi içine sokulabileceğini söylemek güç. Yer yer ama özellikle gerçeküstücü zorlamaların ekseninde gelişen, zaman zaman dışavurumcu bir ifadeyle çıkışını arayan bu resmin bence en önemli özelliği Ayiter'in formel ve aşırı kontrollü yaklaşımını hep uyanık tuttuğunu belirten yapısıdır. Daha sonra tekrar dönecek olmakla birlikte bunun benim için en önemli sakıncasını söyleyeyim: **Ayiter** kendisini ressam olarak tuvalle izleyici arasında tutuyor. Gerçek-üstücü ve dışavurumcu anlatımları benimsiyor olması onun bu tavrını büsbütün 'çelişkili' bir hale sokuyor. Çünkü bu iki yaklaşım da bence resmin kendi yapısını alabildiğine özgür kılan, onu zincirlerinden boşaltan bir yapıyı geliştirir. Oysa Ayiter resmin en özgür olabileceği, en çok kendisi olabileceği bir aşamada koyduğu sınırlarla, kontrollerle kendisini devrede tutuyor ve resmin bu özgürlük boyutunu kısıtlıyor.

Gerçekten de **Ayiter**'in resmini iki ana grupta deşifre etmek mümkündür. Bir yanda Ayiter'in nesnelere ve onların simgesel anlatım gücünü arayan bunu kullanmayı amaçlayan gerçeküstücü resimleri var. Bunların önemli bir bölümünün yoğun bir kurguya dayandırıldığını söyleyebiliriz. Bir başka deyişle Ayiter, eğer benzetme uygun düşerse, gerçeküstücülüğün ufkunun henüz soyut ekspresyonizmle genişletilmediği bir dönemde özellikle **Dali** ve **Magritte**'te görüldüğü üzere nesnelere imledikleri simgesel anlamları önceden kuruyor ve (gene) önceden tasarladığı bu anlamlar dizisini formun boyutları içinde tuvale (dolayısıyla izleyiciye) aktarıyor. Dolayısıyla bu resimlerdeki formalizmin ve kontrolün anlam katından başlayan bir yaklaşımdan türediğini söylemek mümkün.

İkinci grup resminde **Ayiter** doğrudan bir dışavurumculuğu ve bunun uzantısı olarak da net bir tahkiyeciliği (narration) seçiyor. Ayiter'in kimileri bize bir öykü anlatıyor. Fakat burada da Ayiter öykünün izleyicide devam eden boyutunu sağlamakla yetiniyor. Demek istediğim, Ayiter bu tür resimlerinde de, salt resmin plastik olanaklarından, resim dilinden doğan ve tuvalin 'anlamını' aşan ifade boyutlarını getirdiği yoğun denetimle yok ediyor: Kimi enteriyörlerinde yoğun bir momentumun izlenmesine karşın Ayiter'in kontrolü devam ediyor; işte insanlar oraya bakmaktadırlar, kedi öyle sıçramıştır, masa o düzlemedir... Ayiter'in bu kontrolü kendisini renk kullanımında da gösteriyor. Sınırlı bir renkçilik, pastelini izin verdiği ölçüde kullanılıyor. Nitekim ben Ayiter'in teknik olarak pasteli seçişinde de aynı kayguyu sezebiliyorum: Resmi hâkimiyetin en kolay ve üst düzeyde sağlanabileceği bir malzemeyle yapmak. Pastel bu malzemelerin başında gelenlerdendir.

Bütün bunların ötesinde Ayiter'in tavrı da artık kabak tadı vermiş olan yaklaşımların dışında kalmayı tercih etmiş olması nedeniyle değerlendirilmesi gereken bir tavidir. Kaldı ki Ayiter, tercihinin ötesinde, yaptığı resimde kendisine özgü bir anlatımı kurmaya çalışmasıyla da benim için önem kazanıyor. **Yalnız burada gerek Ayiter'in gerekse Şen'in bir ortak özelliğinden söz açılabilir: Resimlerinin statik dünyasının kaynağı. Bu kaynak sanıyorum Tatbiki çıkışlı olmalarıdır. Bu eğitim sürecinin her iki sanatçının resmini zaman zaman grafik bir tada yaklaştırdığı, bir 'tamamlanmışlık' kaygusu içine soktuğu söylenebilir.**

Bu grubun öteki ucunda yer alan **Murat Morova** ise temelde piyasanın kısır koşullarına teslimiyeti, en azından o koşullarla özdeşleşmeyi simgeleyen fakat bunu 'farklılık' görüntüsünün aldatıcılığı içinde vermeyi başaran sekter bir oluşum örnekliyor. Özünde basit ve ilkel bir duyarlılığı 'avlamayı' amaçlayan bu yaklaşımın etkili olduğu da söylenebilir. Bunu yadırgamamak gerekir. Çünkü moda olan akımların üzerine oturduğu egemen fakat aşılması zorunlu olan ilkel beğeni düzeyi bu tür 'dolaylı' resimle hem farklılığı yakalamış olmaktadır, hem de kendisini bir kez daha kanıtlayarak, doğrulamaya olanağını bulmaktadır. Murat Morova'nın resmini düşünelim: Bir yanda ilkel ve dolayısıyla etkileyici bir renk sistematiği, diğer yanda hemen her izleyeni yakalayabilecek anlatımcı bir duyarlılık. Bunun dışında tabii bir de Morova'nın resminin bütününe sinmiş müptediliği, acemiliği. Ama bu resim kozmopolitler dediğim kesimin yaptığı resimden görünürde 'farklı' bir resim; daha özgün(!) müş gibi duran bir resim. Ne var ki farklılığı(!) ve özgünlüğü(!) salt bir sergilerlik olan bir resim.

Bununla da ben başlangıçtaki noktama dönüyor ve asıl kısıtlamanın galeri-eleştirmen hattında billurlaştığını söyleyebiliyorum. Türk resminin bütünü için geçerli olan bu olgunun bilhassa genç sanatçılar söz konusu olduğunda ağırlık kazandığını ayrıca vurgulamak gerekiyor.

Toparlamak gerekirse şunu söylemek mümkün: Türk resminde gençler olgusu sadece adlarını burada geçirdiğim sanatçıların tekelinde değildir. Bu çok daha geniş kapsamlı bir araştırmayı gerektiren yaygın bir konu. Ben yalnızca geçtiğimiz sezonda sergi açarak resmini gösterme olanağı bulmuş sanatçılardan kalkarak genel sorunsallar üstünde durmak istedim. Bu sorunsalların bir kısmını Türk kültür yaşamının genel kısıtlamalarından bağımsız görmüyorum. Kültür yetersizliği, donanım eksikliği, amaçsızlık benim için bu sanatçılar tarafından da kısa sürede aşılamayacak sorunlar, hatta aysbergler olarak duruyor. Ayrıca şunu da eklemek isterim ki özgün ve ayakları yere basan bir resmi yapıyor olmak, benim için çoğu zaman, genç sanatçıların yapmaya çalıştıkları 'öncü' resimden çok daha önemlidir. Ne var ki o noktaya gelmeyi ben en azından şimdilik, söylediğim gibi, kolay görmüyorum.

Yazımın bu ikinci bölümünü henüz devam etmekte olan bir tartışmaya bir ilk değini olarak kurmak düşüncesindeyim. Kayaalp Sanat Galerisi'nde yedi sanatçı tarafından (**Mevlüt Akyıldız, Neş'e Erdok, Kemal İskender, Özer Kabaş, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban, Sabahattin Tuncer**) açılan sergi geçtiğimiz sezonun en önemli tartışma odaklarından birisini oluşturdu.

Bu yedi sanatçı yayınladıkları bildiride yeni ekspresyonizmin betimleme türünün keyfi ve içgüdüsel bir deformasyona dayandığını söyleyerek bunun insanla kurduğu ilişkinin sınırlı oluşuna değiniyor folklorcü olmayan, yerel avant-garde'izmi de dışlayan fakat insanı evrensel gerçeği içinde vermeyi amaçlayan "anıtsal figür'den yana bir resmi temellendirmeye çalıştıklarını dile getiriyorlardı. Yayınladıkları bildirinin Türkçesi önemli yanlışları içeriyordu ve doğrusu sanatçıların ne söylemek istedikleri pek de yerli yerine oturmuyordu ama özellikle Milliyet gazetesinin konuyu işleme resim dünyasına hala sürmekte olan bir tartışma armağan etti.

Ben bu yazıda özellikle iki şeye değinmek istiyorum: a) Sanatçıların bildirimlerini genel ilkeler açısından tartışmak ve; b) Serginin bir vak'a olarak bu bildiriye ne ölçüde sadık kaldığını araştırmak.

Sanatçıların bildiride ne söylemek istedikleri doğrusu pek de rahat anlaşılıyor. Sanatçılar figürücü resmin uzun süre dışlandığına değiniyorlar.

Buna mukabil, sanatçılara göre, çeşitli çevreler, minimal, kavramsal sanatın daha aşkın bir resim anlayışı olduğunu ileri sürmektedir. Oysa 1970'lerden sonra yaşanan etkinlikler figürü yeniden hâkim kılmıştır fakat bu çaba içine giren akımlardan örneğin yeni dışavurumculuk figürü keyfi ve anlamsız olarak deforme etmektedir. Kendi yaptıkları ise bu tavrı dışlayan bir figür anlayışını temellendirmeye çalışmaktır. Bunun zaruri koşulu da 'anıtsal figür anlayışı içinde çalışmak'tır. Öte yandan da yapılan resim edebi olmayan fakat hümanist olan bir resimdir.

Şimdi burada öncelikle üzerinde durulması gereken nokta şu: Yeni anlatımcılık figürü keyfi ve anlamsız olarak deforme eden bir akım değildir. Yeni anlatımcılık çıkış noktaları, arayışları ve amaçları, dolayısıyla biçim sorunsalları belli olan bir akımdır. Türkiye'de yapılan ve yeni anlatımcılık bünyesinde değerlendirilmesi istenen resim sanatçıların bildirimlerinde vurguladıkları türden bir kısıtlamayı içeriyorsa bu yeni anlatımcılığın değil Türk sanatçıların bir sorunudur. Buna ayrıca bir noktada ben de katılıyorum ki bunun nedenlerini bu yazının daha önceki bölümünde söyledim. Dolayısıyla bu sanatçıların böylesi bir iddiayı kendilerine eksen olarak ortaya çıkılmalarını ben gene bu sanatçıların belirli bir **anlayışa** yönelik bir çaba geliştirmeleri olarak değil, belirli bir **yaklaşım**a yönelik cevap arayışı içinde bulunmaları diye yorumluyorum. Bu nedenle de söz konusu yedi sanatçının sorunlarını piyasa ve sınırlanmış bir tavır olarak ortaya koyduklarını söyleyebiliyorum.

İkincisi, sanatçılar figürden yana olduklarını ve insanı evrensel gerçeği içinde yakalamanın ayrıca sanatın amacı olduğunu kendilerinin de bu doğrultuda çalıştıklarını dile getiriyor. Yalnız sanatçılar 'anıtsal figür' diye bir kavrama sıkça başvuruyorlar. Ben literatürde anıtsal figür diye bir tanımlama var mıdır bilmiyorum. Bununla ifade edilen **Neş'e Erdok**'un **Nedret Sekban**'ın yaptığı türden tuval üzerine çalışılmış büyük ebatta figürse salt ebatlarına bakarak figürün anıtsallığından söz açmak bana biraz şaşırtıcı geliyor. Yok, sorun, resmin bünyesinde kapsadığı figürün arka planında yer alan dramatik boyutun vurgulanması ise o takdirde de bunun salt şu ya da bu anlayış içinde çalışılmış bir figürün tekelinde olduğunu söylemek anlamsızdır. O takdirde fiilen bu serginin içinde **Sekban**'la **Kabaş** çelişmiş ve birbirlerine ters düşmüş oluyorlar.

Sorunu bütün bu tartışmaların ötesine taşıdığımız zaman görülen, öyle sanıyorum ki, sorun bir başka noktada kilitleniyor: Akademi ve ötesi.

Fakat önce sergiyi genel bir değerlendirmeye tabi tutmakta yarar var: Bu serginin benzeri fakat çok daha akademi kokanı, çünkü **Alaettin Aksoy**'da vardı, daha önce Ankara'da **Galeri Tanbay**'da yapılmıştı. Sergiyi oluşturan sanatçıların önemli bir bölümünün aradan geçen zaman içinde 'yeni' hiçbir şey yaptıkları söylenemez. **Nedret Sekban** daha önce çeşitli vesilelerle sergilemek olanağı bulduğu ve Kuva-yi Milliye Destanı'ndan çıkardığı tipleri resimleştirdiği tablolarını bu sergiye de koymuş. Geçen zaman içinde yalnızca bu tiplerden birisinin litosunu yapmış ki bu litonun da Sekban' grafiğinde bir çıkış değil bir iniş olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şey sanmıyorum **Kemal İskender** ve **Hüsnü Koldaş** içinde söylenebilir. **Özer Kabaş**'ın resmi ise bana her zaman eğitiminin yani formasyonunun gerisinde bir resim olarak görünmüştür. Uzun yıllardır üzerinde çalışmayı sürdürdüğü 'deniz adamları' serisi ile katılmıştı bu sergiye. **Neş'e Erdok**'un benim için Türk resminde çok özel bir yerinin bulunduğunu belirtmem gerekir. Nitekim bu sergide 'yeni' bir yapıtla yer alan tek sanatçı Erdok'du.

Bu genel nitelemenin ötesinde bir ortak bildiri çevresinde toplanmış sanatçıların yaptığı resimlerin ortak bir dili var mıdır yok mudur ona bakmak gerekir.

Bir yargıda bulunmadan önce şunu saptayalım: **Erdok**'un resminin kaynakları olarak gördüğüm varoluş sorunları, düşler, bilinçaltı ve gerçeküstücü zorlamalar acaba bu sergide yer alan Kemal İskender ile mi bir paralellik çizmektedir, yoksa Koldaş'la mı? Yoksa bu koşutluk acaba **Erdok**'la **Sekban** arasında mı kurulmalıdır? **Mevlut Akyıldız**'ın bir noktadan sonra hümorla beslenen, geniş bir espasın mümkün olduğu kadar çok ayrıntıyı kucaklamaya çalışarak işlendiği, Felemenk resmini hatırlatan üslubunun yakınında gezinenler acaba kimlerdir? **Sabahattin Tuncer** ki resmini ilk kez görüyoruz, sergiye verdiği tabloda güzel olabilecek bir portre başlangıcını anlamsız fırça darbeleriyle bölüşünü neyle açıklayacaktır? Keyfi olmayan bir deformasyonla mı? Ve Tuncer'in bu sergide gösterdiği performans ya da daha doğru performanssızlık hangi açığı kapatmak içindir?

Görüldüğü üzere serginin sergi olarak yedi sanatçıyı birbirine bağlayan ve ardından yürümeyi gerektiren hiçbir tutarlığı yoktur. Farklı üslup ve eğilimdeki sanatçıların bir aradalığıdır bu sergi; dolayısıyla da altında yatan nedenler herhalde farklıdır.

Bu nedenlerin başlıcası, dediğim üzere, akademi olgusudur. Akademi dışında geliştirilen bir resmin atak, yetersiz olsa da hareketli, devingen yapısı belli ki bunun dışında kalmış olan akademiye ürkütmüştür. **Neş'et Günal**'ın eteklerinden doğmuş figürücü bir anlayış böyle bir bildiriyle kendilerini suyun üstünde biraz daha tutacak havayı ciğerlerine çekmek istemiştir. Bir de Türk resminde kendisini kanıtlamış bir sanatçının, **Neş'e Erdok**'un isminden yararlanmak gibi bir arayış söz konusu olabilir ki bu noktayı tartışmak benim işim değildir.

Sorunu bir başka açıdan ele almanın zamanı sanıyorum geldi: Bu bildirin tartışması özellikle **Ahmet Oktay** tarafından farklı bir noktaya kaydırılmak istendi: Oktay 1960-70'li yıllarda sorunların daha çok

yerellik-evrensellik noktasında kaldığını söyleyerek bunun ideolojik/politik-estetik bir alana kaydırılması gerektiğini vurguluyor bu sergiyi de bu tartışmasının başlangıç noktası olarak görüyordu. Serginin altında resmin toplumsal işlevlerini tartışmak yargılamak, temellendirmek isteyen bir tavır var mıydı? Bunu doğrudan ifade etmek yolunu seçmemişti. Ne var ki sergide yer alan resimlerin bir bölümü incelendiği zaman böylesi bir yolun kimi sanatçılar tarafından benimsenerek değerlendirilebileceğini gösteren kimi işaretler, ipuçları sezilebiliyordu. Ne var ki ben Oktay'a katılıyor olmakla birlikte bu serginin böylesi bir tartışmayı başlatabilecek yetkinlikte olduğunu sanmıyorum. Evet, Türk resminin, öteden beri vurguladığım üzere, sorunu tümüyle biçimsel bir sorundur. Türk resmi bırakınız resmin ideolojik/estetik plandaki yerini aramaya basit temel ilkelerini bile tartışmak yolunu seçmemiştir. Nitekim yazımın ilk bölümünde vurgulamaya çalıştığım şeylerden birisi de buydu. Çünkü ben Türk resminin sezgilerle ve 'baka baka' yapılan bir resim olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla da böyle bir tartışmaya girebilecek donanımda değildir Türk sanatçısı. O kadar değildir ki bu tartışma **Neş'e Erdok** gibi resminin köklerini çok farklı yerlere uzatmış bir sanatçıyı diyelim Hüsnü Koldaş ya da Kemal İskender, kısacası sergideki diğer sanatçılarla bir araya getiren bir sergiden başlatılmak isteniyor.

Gene de bu tartışmanın başlatılmasında sayısız yararlar olduğunu düşünmek gerekir. Çünkü Türk resmi Oktay'ın değişikle ideolojik-estetik sorunları hemen hiç tartışmamış bir resimdir. Burada az önce dile getirdiğim bir şeyi bir kez daha vurgulamak isterim: Türk resmi estetik bir değerlendirmeden neredeyse tümüyle yoksun olduğu içindir ki bugün bir noktadan sonra bu resmi taklitçi ve 'baka baka' yapılan bir resim olarak tasvif edebiliyoruz. Onun içindir ki ekspresyonizm herkesin elinde, ideolojik yaklaşımlı herhangi bir tercihin getireceği kısıtlamaların tümünden azade olarak işlenmektedir. Bu durumun bazı nedenlerine daha önce yazdığım kimi yazılarda değinmeye çalışmışımdır. Başlıca nedenler arasında da Batı'lı estetik kategorilerin doğrudan doğruya felsefi kategorilerden kaynaklandığını, daha da genişletilirse bunların tümünün toplumsal tabanlarının bulunduğunu, Türk sanatçısının hemen hiçbir döneminde bu oluşumları kavrayıp temellendirebilecek birikime sahip olmamasını gösterebilirim. Ayrıca Batı'lı felsefi düşüncelerin de özünde Yahudi-Hıristiyan kültür birikimine dayandığını birçok kez vurgulamışım. Bunu dile getirişimin nedeni çok ayrı bir kültür yapısına sahip Türk toplumunun söz konusunu sistematiği özgün bir yapı içinde dönüştürmesine olanak görmeyişimdir.

Ahmet Oktay'ın ideolojik/estetik arayışına gelince, biraz daha dar bir anlamda ele aldığım zaman ideoloji kavramının ifade ettiği politik kapsam Türk resminin büsbütün yumuşak karnını oluşturmaktadır.

Türk edebiyatında hemen her dönemde görülen, hatta yaşanan ideolojik tavır alış Türk resminde çok kısa bir dönem, o da çok ilkel bir yaklaşım içinde gerçekleşmiş, kısa sürede de aşılmıştır: Devrimci resim-klişesinde gerçeğini bulan bir tavır resmin yaşadığı hızlı devrim içinde çözülmüştür. Ne var ki bir sekter tutumun aşılması beraberinde yaygın bir bulanıklığı da getirmiştir. Bugün Türk resmini son tahlilde ideolojisi olmayan bir resim, ayrılmamış bir resim olarak değerlendirebiliriz.

1) Yeni dışavurumculuğun Türkiye'de 1980'lerden sonra ağırlık ve etkinlik kazanmasının bir nedeni bu akımın aynı yıllarda tüm dünyada da etkinlik kazanmasıdır. Fakat bir ikinci ve belki daha önemli bir neden 1980 sonrasında Türkiye'nin içine sürüklendiği sosyo-politik ortam olabilir mi? Bu konunun mutlaka tartışılması gerektiği kanısındayım.

Bunun belki de bir başka nedeni Batı'da yaşanan estetik tartışmaların iki ana bünyesinden birisi olan Marksist estetiğin hemen tüm söylevini resim dışı sanatsal üretim alanlarında kurmuş olmasıdır. Bu söylediğim tabii çok kısıtlanmış bir şeydir. Çünkü Marksist estetiğin kapsamı içinde kendince tartıştığı kimi kavramlar Türk düşünce yaşamında bir başka estetiğin terminolojisiyle tartışılmış da değildir. Kavramlar, onların nitelik ve işlevleri Türk resminde henüz yoğun bir bulanıklığın içindedir. Modernizmi, post modernizmi artık anatomi masasına yatıran bir Batının karşısında Türk resminin bunları bilmiyor

olması tek kelimeyle gülünçtür. Dolayısıyla resmin ve onun genel kavramlarının bu sergiyle, bir başka toplumcu gerçekçi açıdan ele alınmak istenmesi sevindiricidir. Ne var ki burada bir bulanıklık var. Bu satırların yazıldığı tarihe kadar sergiyi oluş-turan sanatçıların Milliyet Gazetesi'nde yayınladıkları açıklamalar/görüşler hiç de konuya o açıdan yaklaşmak istediklerini göstermiyor. Aksine sanatçılar çok yıllar önce aşılmış terimlerle ve değerlendirmelerle sorunu basit bir modernizm/modernizm ötesi figüratif/non figüratif tartışması olarak koyuyorlar. Ayrıca bu sergi böyle bir yükü taşıyabilecek düzeyde midir sorusuna da olumlu yanıt verilebileceğini sanmıyorum. Bu nedenle tartışmanın sanatçıların kendisinden çok, ben eleştirmenler katında başlatılmasını diliyorum.

1) Yeni dışavurumculuğun Türkiye'de 1980'lerden sonra ağırlık ve etkinlik kazanmasının bir nedeni bu akımın aynı yıllarda tüm dünyada da etkinlik kazanmasıdır. Fakat bir ikinci ve belki daha önemli bir neden 1980 sonrasında Türkiye'nin içine sürüklendiği sosyo-politik ortam olabilir mi? Bu konunun mutlaka tartışılması gerektiği kanısındayım.