

BİR ONTOLOJİK-ESTETİK YAKLAŞIM ÖRNEĞİ: *AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU*¹

Salih GEZEN* / Dr. Öğr. Üyesi Doğan YAVAŞ**

Öz: Bu araştırmanın amacı, 1967 yılından günümüze kadar kendi varlığını koruyan Akatünvel Sanat Topluluğu'nu, sanatçıların felsefi yaklaşımları ve plastik söylemleri yoluyla çözümlenmeye çalışmaktır. Araştırmada yöntem olarak ontolojinin varlık katmanlarına eğilen felsefi analiz biçiminden ve estetiğin yaratıcı, izleyici arasında oluşturduğu etkileşim biçimlerinden yararlanılacaktır. Ontoloji- estetik bütünlüğü temelinden hareketle çözümlenmeye gidilecek olan bu metinde, yerel ve evrensel anlamda Akatünvel Sanat Topluluğu'nun oluştuğu sanat ortamından hareketle genelden özele bir yaklaşım benimsenmeye ve topluluğun üyelerinin belirgin örnekleri üzerinden yapılacak çözümlenmelerle teori-pratik ilişkisi kurulmaya çalışılacaktır.

Topluluk, insanı merkez alan ontolojist yaklaşım içerisinde, biçimleme kaygısı duymaksızın bireyselleşen sanata tepkiden hareket ederek özgün bir estetik anlayış ile "insan endeksli öz"e ulaşma çabasıdadır. Ürettikleri eserlerde saf bir söylemi yansıtmaya çabasında olan sanatçılar, seyirci ile ressam arasında sezinlenebilecek bir dünya yaratmak, insan iradesinin sanatla insanın evrenle bütünleşmesini sağlamaya yönelmişlerdir. 1967-2019 yılları arasında aktif sanat dünyamızda yer alan topluluk, resmi yoran tüm unsurları bir tarafa bırakarak eserlerinde yalın ve özenli bir ifadeyle ontolojik duruşlarını belli etmişlerdir. İnsanın temel ve fiziksel özelliklerini sanat ile birleştiren, sanatın ölümsüzlüğü açısından yaratıcı bir rol almışlardır. Yattıkları figürlerde kişisiz, zaman ve reel ilgilerden soyutlandıkları gibi düşünsel bir boyut vererek insan olma bilincini sanatla birleştirmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Bildiri, öz'e gitmek, sanat dönüşümü, ontolojik varlık, insan

AN ONTOLOGICAL-AESTHETIC APPROACH EXAMPLE: AKATÜNVEL ART GROUP

Abstract: The aim of this research is to try to analyze the Akatünvel Art Group, which protects its existence from 1967 to the present, through the philosophical approaches and the plastic discourses of the artists. In the research, the method of philosophical analysis which deals with the layers of existence of ontology and the forms of interaction created between the

ORCID ID : *0000-0002-2212-3322 / **0000-0001-8232-7995

DOI : 10.31126-akrajournal.548430

Geliş tarihi : 03 Nisan 2019 / Kabul tarihi: 18 Nisan 2019

1. Bu çalışma, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalında *1950-70 Sanat Ortamında "İş ve İstihsal Sergisi"* başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

*Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

**Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.

creative and the audience will be utilized. In his text, which will be analyzed based on the ontology-aesthetics integrity, it will be attempted to adopt a special approach from the general environment based on the art environment in which Akatünvel Art Group is formed locally and with the theory-practice relationship with the analysis of the specific examples of the members of the community.

Group, in an ontologist approach centered on human, with an original aesthetic understanding by reacting to the art that became individual without worrying about shaping “human indexed subject” strives to reach. The artists who are trying to reflect a pure discourse in the works they produce tend to create a world that can be perceived between audience and the painter and to ensure the integration of the human will with the universe. Between the years 1967-2019, the group in our active art world, leaving all the elements of the official to leave as one side of the work with a simple and eloquent expression ontological stance. They have played a creative role in the immortality of art, combining basic and physical characteristics of man with art. They united their consciousness of being human with art by giving them an intellectual dimension as they abstracted from impersonal, time and real interests in the figures they create.

Key Words: Declaration, self-transformation, art transformation, ontological existence, human,

“Ölüme direnen yapıttır” Süleyman Veliolu

Giriş

20. yüzyıl sanatında, 19. yüzyılın sanatının subjektif-natüralizm'ine objektif-idealizm ile karşılık verilir. Buna göre 20. yüzyıl sanatının genel bir tanımından bahsedecek olursak, düşünsel yanı ağır bastığı için soyutluk kavramı daha ön plana çıkmaktadır. Buna göre soyutlama, salt bilgi-düşünce olmakla kalmaz; aynı zamanda insanı yaratmaya yönelir. Soyutlama felsefi olarak soyuta yönelen etkenlerin başında gelir. Soyut sanatı anlamının yolu, nesnevarlık anlayışını ve obje yorumunu iyi bilmekten geçmektedir (Tunalı, 2011: 15). 20. yüzyılda görsel sanatların toplum sorunlarına çözüm bulma yetisiyle endüstrinin gelişimi aynı paralellikte gelişmiştir. Bu açıdan natüralizmin saf geleneksel yaklaşımı, sanatın bilimsel-düşünsel gerçeğini karşılamıyordu. Sanatın toplumsal bir hâle gelmesi için gelenekten uzaklaşıp natüralizmin saf geleneksel yapısının yıkılması gerekiyordu. Bu yıkılmanın ilk evresinin *post-empresyonizm* ile başladığı söylenebilir. Her ne kadar Avrupa'da geleneksel bir çizgide sanat üretimi gerçekleşse de soyut sanatın ilham aldığı bir akım olması ile bu devrin sanatı, 20. yüzyıl sanat akımlarını etkilemeyi başarmıştır. Natüralizm geleneğini yıkan ilk hareketlerin 1910'lu yıllarda *P. Picasso* ve *G. Braque*'ın Kübist eserleri gibi görülse de asıl aktörlerin Rus konstruktivizm sanatçıları olan *W. Kandinsky* ve *K. Malevich* olduğu söylenebilir. Bu sanatçılar benimsedikleri *nesnesiz sanat* anlayışı ile natüralizmin yıkıntılarını silmeyi başaramışlardır. 20. yüzyıl sanatı, endüstri çağının gelişimi ile birlikte düşünmeyi öğretmiştir. Bu düşünüş biçimi içerisinde topluma karşı bir sorumluluk olması gerektiğini ve sanatçılardan ziyade *modern olma olgusunun*

(Tanyeli, 1997: 63) bilimin düşünme tarzıyla “Gelişme kaydeden ülke olabiriz.” tanımını doğurmuştur (İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar, 2011: 11-17).

20. yüzyıl başında duyguların egemen olduğu dışavurumcu eğilim, kübist anlayışın doğuşu ile yerini rasyonalist bir anlayışa bırakmıştır. Sanat artık bu dönemden sonra *bireysellik*, *öznellik*, *akılcılık* temelleri üzerinde oturtulmaya başlanmıştır. Kübist anlayışın akılcı ilkesi, belli bir müddet sonra yerini soyuta bırakmıştır. Nesnenin akılcı soyutlanmasını yetersiz bulan *W. Kandinsky* ve *P. Mondrian* gibi sanatçılar, nesneden kurtularak *arınmış gerçeklik* ilkesiyle *soyutçuluğun değil; soyut olan bir anlayışın* temelini atmışlardır. Bunun sonucunda *non-figüratif* kavramı ortaya çıkmıştır. *P. Klee* ise *subjektif olarak* yaklaştığı sanat yapıtlarında, soyutlayıcı akılcılık ile temellenen soyut sanatın öznellik ilişkisini, nesnellik yoluyla denetim altına alır. *P. Klee*’nin açmış olduğu *nesneyi soyuta götürme ilişkisi* bu yolla sanat dünyasına yeni bir görünüm katar. Akılcılık-duyguculuk gibi algılamalarla başlanan 20. yüzyıl sanatı, artık yerini öznellik-nesnellik kavramına bırakmıştır.

20. yüzyıl Türk sanatındaki gelişmeler değerlendirildiğinde, 1923-60’lı yılların sanat dönüşünde *Batı*’nın sanat malzemesi Türk sanatçılarınca benimsenmiştir. Bu yılların Cumhuriyet’inde gerek ekonomik koşullar gerekse batı yönlü oluşan sanat kısıtlanması, sanatçıları konu yönde beslenme dayanağını oluşturmuştur. Batı (Avrupa) dışı bir kültüre ve tarihe sahip Cumhuriyet, batı görseliğini öğrenmek için batıyı örnek alan kavramsal kopyanın izlerini taşıyan bir anlayış söz konusudur (Kahraman, 2000: 17). 1933-1951 yılları arası Türkiye için sanat (Yaman, 1998: 94-137), politik, siyasal ve ekonomik açıdan önemli olayların yaşandığı bir dönem olmuştur. Çok partili sisteme geçilmesiyle birlikte, ülke yüzünü politik olarak Avrupa’dan Amerika’ya çevirmiştir. Bu değişim, sanatları ve toplumu ilgilendiren en önemli bir siyasal gelişme olarak yorumlanmaktadır. Bu dönem, siyasal ve toplumsal değişimlerden etkilenen sanatçılar için özneliğin ortaya çıktığı daha bireysel bir dönem olarak yaşanmaya başlanmıştır. Sanatçının objeden koparak iç dünyasını resme dökmeye 1950’li yıllarda bilinçli bir hâl almıştır. İkinci Dünya Savaşı’na girmeyen Türkiye, sıkıntılı bir dönemden geçse de yaralarını toparlaması pek de uzun sürmemiştir (Gören, 1998: 133). Bu yıllarda *modern* sözcüğü yerini *non-figüratif*e bırakırken, *ulusal* sözcüğü de *millî* ile dönüşüme girecektir. Böylece, Cumhuriyet tarihinde yeterince görülmeyen millî karakteri koruma refleksi ve geleneksel el sanatlarının izlerini taşıyan yaklaşımlar ile çağdaş uygarlıkların evrensel sanat değerlerini izleyen soyut sanat çalışmalar döneminin önemli iki unsuru hâline gelecektir (Giray, 2009: 43).

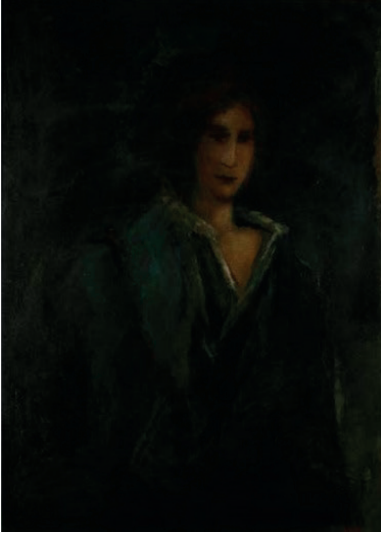
Türkiye’de 1950’li yıllar, çağdaş sanat olgusunun modern anlamda başladığı dönem olarak kabul edilmektedir. Savaşın yorgun ayrılan dünya ülkeleri,

savaşın yarattığı sosyo-psikolojik etkiyle bireyselleşen sanat ortamına girmiş-tir (Tansuğ, 1995: 7). Cumhuriyet sanatında kuşkusuz 1950-1955'lere kadar salt-Batıcı bir resim anlayışı hâkim iken, bu tarihten sonra bireyselleşme eği-limleri görülmüş; soyut bir anlayış ve yerel konular tercih edilmiştir (Eroğlu, 2015: 117). Bu dönemin etkisiyle sanat, akademi dışında da gerçekleşmeye başlamış ve bireyselleşen sanat ortamında gruplaşmalar azalmıştır. 1950'li yıllar, Türk sanatında 60'lı, 70'li ve 90'lı kuşakların temelini atıldığı dönem olmuştur. 1950'ler çağdaş sanat ortamında hazırlık dönemi, 1960 ve 1970'ler deneyim, 1980'li yıllar ise tartışma ve üretim yıllarının bilinçli adımları olarak görülebilir. Batı ile ulusal-yerel anlamda uyumun sorgulandığı bu dönemde egemen anlayışın belirlenmesinde temellerin atılmasına çalışılmıştır. Bu dö-nemler kuşak kapışmasının veya eleştirel olarak çatışmaların sanat-siyaset bi-leşenlerinden kaynaklı olarak Türkiye sanatında da belirginleştiği dönemlerdir (Tansuğ, 1995: 9-10). 1960-1970 yılları arasında Türkiye'de özgün eser üre-ten sanatçılara rastlansa da, Avrupa'dan (Paris Ekolü) sınımadan ve sorgula-madan alan Batı kaynaklı çalışmaları ön planda tutan ve benimseyen sanatçı-ların yoğun olduğu bir dönemdir. Bu yıllar, sanat dönüşümünde deneyim ka-zandıkları yılların başı olduğu gibi aynı zamanda kendilerini bulmaları açısın-dan Fransa sanatını örnek aldıkları dönem olmuştur. Dönemin sanat modası merkezi Paris'tir. Sanatçılar çoğunlukla, Paris'e gitmeden saf sanatın yapıl-mayacağını savunmuşlardır. 1960'larda Türkiye'deki sanat ortamına bakıldı-ğında Avrupa'da yaşayan ve oradaki çağdaş, sınırsız sanat ortamından etkile-nen Türk sanatçıların bir kısmı, yurtdışında benzer anlayışlarda postmodern eserler de üretmişlerdir. Özellikle bu sanatçıların 1970'lerde Türkiye'de aç-tıkları sergilerin ilgi görmeye başlaması ve sonrasında çağdaş sanat bienalle-rinin Türk sanatçılara sağladığı etkileşim ortamı, ancak 1980'lerde Çağdaş Türk Sanatı'nın oluşmasına yardımcı olmuştur (Coşkun Onan, 2017: 37-50).

1. Topluluğun Kuruluşu ve Sanat Tarihindeki Ayrıcalıklı Yeri

Akatünvel Sanat Topluluğu'nu, 1967 yılında sanatçı Tamer Akakıncı ile psikiyatri bilim dalında profesör, psikopatolojik sanat laboratuvarı yöneticisi* ve *Creative Art Therapy* (Yaratıcı Sanat Terapisi) uzmanı olarak sanat yolu

* 1938 yılında İngiliz doktor ve resim sanatçısı Adrian Hill tarafından ilk olarak "Art Therapy" terimi, sanat ile iyileştirme yaklaşımıdır. Bu sayede hastalar, sanat yoluyla sorunlarını anlatmaya çalışmıştır (Işık, 2013, s. 3). Hans Prizhorn, Almanya Hiedelberg Üniversitesi Psi-kiyatri kliniğinde 1922 yılında kaleme aldığı "Ruh Hastaların Resimleri (Artistry of the Men-tally) kitabında, hayatlarını sembollerle aldatıldığına inanan Prizhorn, tanı koyma açısından de-ğil, kişinin değerlendirilmesi açısından bir araç olarak görmüştür. 1920 yılında S. Freud'un de-ğil, kişinin değerlendirilmesi açısından bir araç olarak görmüştür. 1920 yılında S. Freud'un



Görsel 1: Jülide Atılmaz, 1998
(Tuval üzerine yağlıboya,
98x78 cm)

ile tedavi** uygulayan bilim adamı ve sanatçı Süleyman Velioğlu kurmuştur (cuhuriyet-dönemi-türk-sanat-tarihi-Erişim tarihi: 09. 03. 2018). Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Jülide Atılmaz, Nafi Çil, Güven Zeyrek, Aynur Okay, Ulu Sungur, Figen Yeşilpınar, Canan Akıntürk Şahin ve Bülent Hakkı Özkan topluluğun sanatçılarıdır (Bekiroğlu, 2010: 5). Sanatçıların eserleri üzerinden ontoloji-estetik yaklaşımlarını geniş bir anlatımla betimel olarak grup tanıtılması açısından eserler incelenecektir. Plastik söylemlerinde yatan insan kavramını, ontolojist varlık katmanlarıyla ele alındığı gibi sanatçıların yaratmış olduğu plastik söylemlerini genel kavramlar üzerinden açıklayacağız. Görsel 1’de Jülide Atılmaz’ın yapmış olduğu figür, diğer topluluğun sanatçılarındaki ortak felsefe ile biçim-

değil, kişinin değerlendirilmesi açısından bir araç olarak görmüştür. 1920 yılında S. Freud’un öğrencisi olan Carl Gustav Jung, derin ve analitik psikolojinin kurucusudur. Hastalarından rüyalarının çizilmesini ve bu sayede bilinçaltında yer edinen sorunlar yine resim yoluyla tespit edildiği söylemektedir (Işık, 2013, s. 4). Türkiye’de Psikiyatrik kliniğinde sanatla tedavi etme yöntemini Kazım Dağyolu ve Süleyman Velioğlu ile birlikte 1957 yılında Çapa’dan sonra ilk donanımlı “Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı”nı İstanbul Üniversitesi’nde açmışlardır. (Adalı, B. Y. ve Eren, N. 2018, s.19-20.). Böyle bir laboratuvar, 1954 yılında Sorbonne Üniversitesi’nde kurulduğu bilinmektedir. Batı’nın kurduğu bu laboratuvar, üç sene sonra Türkiye’de kurulması önemli bir bilimsel başarıdır. Bilim (psikiyatri) ile sanatın aynı disiplin özelliklerine sahip olduğu ve bunun sonucunda da Velioğlu’nun “insan varlığını tanıma” tutkusu ile “insan varlığının kim olduğunu ve nasıl bir düşünsel yapıyla hareket ettiğini” çözümlenmiştir (Tanaltay, 1990, s. 54-56). Zihinsel engelli ya da psikolojik rahatsızlığı olan bireyler, sanat edinimleri ile kendi kimliklerini bulmaları açısından son derece önem arz eden bu klinikler, tedavi amaçlı “kendi yaratıcılığını” belirleme formu üzerinde hareketle sorgulanmaya girmiştir (Storr, 1992, s. 283).

**Sanat Terapi Merkezleri’nde kimlere dair tedavi uygulanacağı şu maddelerde yer alır: Travma sonrası stres bozukluğu, madde kullanımı ve bağımlılığı, aile içi sorunları, aile içi şiddet ve istismar, sakatlık ve hastalık ile ilgili sosyal ve duygusal zorluklar, travma, kayıplar ve yas, bilişsel fiziksel ve nörolojik sorunlar, tıbbi hastalıklarla ilgili psikososyal zorluklar, stresle başa çıkmada, iş alanında yönetici ve personellere, hamilelere, anneliğe hazırlık ve hiçbir rahatsızlığı olmayıp da kişisel gelişim talep edenler gibi konularda sanat terapileri yardımcı olduğu söylenebilir (Kar, 2011, s. 28).

sel kaygı olmadan insanın özüne bir yankıdır, resim tarzları. Bu açıdan da yeni bir söylem dili de geliştirdiklerini eserleri üzerinden genellemeye çalışmışlardır.

Topluluğun 1960'lı yıllarda, Türk sanatının bireyselleşme eğiliminde olduğu ve düşünsel temellere dayalı bir dönemde ortaya çıkmış olması tesadüf değildir. O dönemin sanat dönüşümleri açısından bireysel üretim yapan sanatçılarca özgünleşme hareketi adına çalışmalar yapılsa da belirgin ve ortak felsefelerden söz edilememektedir. Bu açıdan, sanat tarihimizde bireysel olma yolunda eleştirel karşı duruşun temsilcisi olarak ortaya çıkan ilk topluluk, Akatünvel Sanat Topluluğu'dur (Güneş, 2013: 98). Topluluk, bireyselleşme eğilimlerinin yoğun olduğu bir dönemde, düşünsel ve felsefi dayanakları olan özgün bir sanat topluluğu olarak ortaya çıkmıştır

Daha önce benimsenmemiş bir sanat görüşü olan topluluk, bu kadar uzun süredir tanınıyor olmasını beslediği felsefe ve geliştirmiş olduğu öz sanatölümsüzlük yaratusına borçludur (Güneş, 2013: 98-99). Ölüm gerçekliğine karşı ölümsüzlüğü seçen grup, bu seçimi, estetik dil ve bütünsel yaklaşımlar temelinde, bilinç ve sezgi yoluyla eserlerine yansır.

Akatünvel Sanat Topluluğu sanatçıları, Tangül Akakıncı ve Güven Zeyrek'in sanat atölyesinde eğitim almışlardır. Tangül Akakıncı, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden ve Güven Zeyrek, Adnan Turanî'nin öğrencisi olarak Gazi Eğitim'den mezundur. Tamer Akakıncı iç mimar, Nafi Çil mimar, Süleyman Velioğlu psikiyatri profesörü ve Ulu Sungu cerrahdır. Değişik meslek gruplarına mensup olan topluluk sanatçıları, resmin sorunlarını dile getirmede ustalıklı yeni bir yorum getirmişlerdir. Süleyman Velioğlu'nun dirençli ölümsüzlüğü, Tangül Akakıncı'nın dengeli siyah-beyaz renk tezatlığı ve titiz çalışmaları, Tamer Akakıncı'nın çeşitli malzemelerle soyutlamaları ve trük endişesi taşımayan yalın darbe vuruşları, Nafi Çil'in Ege yöresel formunu kendi çizgisel mimarisi ve Akdeniz'in yapı formunun mimarideki yansması şeklinde ele alışı, Güven Zeyrek'in renk katmanları ve Ulu Sungu'nun kazıma yöntemi ile farklı düşünce temelleriden gelmiş fakat ortak felsefi kaygıları taşıyan insanlar olarak görülebilir (Günyaz, 1990: 52).

Akatünvel kelimesi, anlam olarak bir şey ifade etmemekle beraber, sanatçıların isim-soy isimleri hecelenerek oluşturulmuş ve yeni bir isim olarak kullanılmıştır. "İnsan" kavramı, topluluğun temel ve ortak konusudur. Manifestolarında belirttikleri görüşler doğrultusunda insan; organik, inorganik, psişik (Tarzan, 2010: 7) ve tinsel varlık katmanlarından oluşmaktadır (Velioğlu, 2010: 16-29). Velioğlu'na göre insan, kendi öz değerleri kadar tüm evrenin öz varlığıyla da uyum içinde olmak zorundadır. Öz değerleri sınırlandıran ölüm duygusu ile ölümsüzlük arasında denge, bunların resim yapıtlarında ana unsur olarak ilham aldıkları konuyu oluşturur. Topluluğun ortak felsefede buluşan

bir bütünsel yapısı olmasının yanı sıra sanatçıların kendilerine göre özgü plastik dilleri ve yöntemleri vardır. Bu dilin temelinde ise sezgi yatmaktadır. Sezgi kavramı, heterojen dünya ve dünya varlığı içerisinde mikrokozmos alanı belirleyen dengeleri ifade etmektedir. Velioğlu'nun sanat eserleri incelendiği zaman, biçimin düşünsel eksende ilerlediği, yani uzamdan soyutlanmış arkaik bir şekilde figürün arayış içerisinde olduğu gözlemlenir. Velioğlu'nun Görsel 4'de yapmış olduğu Kontrplak çalışmasında *Figüre* arkaik biçimsel düzen verilerek soyutlanır. Burada soyutlamadan anlaşılan *arındırma* olarak özüne inmek gibi anlamlı bir hâl almaktadır. Arkaik soyutlama ile ifadeyi güçlendiren ve düşünmeye iten bir araç olarak görülür. Figürlerde taşlaşma hissi, maddi inorganik varlığın simgesel bir ifadesine dönüşmektedir. Resmin renk fovizminden kaçınılarak nötr renkler tercih edilmesi, izleyiciyi düşünmeye itme telaşının bir göstergesidir. Sanatçıların bu türden formalist biçimsel düzenlerden kaçınmaları, nüfuz kazanma, tebrik alma duyguları gibi psikik dünya bağlantılarını kesin çizgilerle reddettiklerini bir kez daha ispatlamaktadır (Ersoy, 1998: 78). Bu makalenin amacı, sanat eserlerinin ortak bir söylem ile yapan topluluğu tanıtmak, aynı zamanda da toplulukta hangisinin eseri incelenirse incelenirse, yaratma biçimi aynı yönde ilerlediğini göreceksiniz. Bu topluluk, düşünsel boyutu ve biçimsel form yaratmada bir bütünlük sağlayan ekoldür. Sanat camiamızda aynı plastik dil söylemi ve düşünsel felsefeye dayalı topluluk, insanın düşünmesi açısından resme yeni bir anlayış getirmiştir.

Velioğlu'nun yazdığı topluluğun sanat bildirgesi/manifestosu, 4 maddeden oluşmaktadır (Sağlam, 2007: 42). Bir grup için bildiri/manifesto yazma, sanat tarihimiz açısından pek rastlanmayan bir durumdur. Bildiri incelendiğinde, birinci maddede, topluluğun hiçbir akım ve ekolden etkilenmediği amaçlarının özgünlüğü yakalamak olduğu belirtilmiştir. İkinci maddede, özgün bir söylemden hareketle yeni bir plastik söylem ve felsefelerin gereği olan ontolojik varlık anlayışı açıklanmaktadır. Üçüncü maddede plastik dillerini oluşturan ortak prensipler olarak yapıtın temel karakteristik özellikleri *Arkaik Soyut Biçim*, *Taş Dokusu*, *Nötr Renk* ve *Dinginlik-Sadelik* olarak belirtilmiştir. Dördüncü maddede ise benimsemiş oldukları *çağdaş insan varlığı modeli* yer almaktadır. Çağdaşlığın, güncel moda akımlara ayak uydurmak olmadığı ve evrensel oluşa varmak için kendinin bütünsel bir yaklaşımla ölümsüzleştirilmesi gerektiği şeklinde bir felsefeden söz edilmektedir (Sağlam, 2007: 42-43). Nafi Çil-Güven Zeyrek ile gerçekleştirilen bir görüşmede Çil, topluluğun sanat dünyasına yeni bir söylem ve estetik bir hava getirdiğini fakat hâlen kendi memleketinde yabancılık çektiğini belirtmiştir. Zeyrek ise sanat olarak dayatılan özgün-ilkesel yaklaşımlara taviz vermediklerini ve Türk resmi için yeni özgün anlayış için savaş verdiklerini dile getirmektedir (Bekiroğlu, 2010: 5). Sanatlarını, *estetik* ve *çağdaş ontoloji* ile *psikopatolojik sanat* doğrultusunda

biçimlendiren grubun üyeleri, bu biçimlerin kategorisini, temel edinim olarak yarattıkları kategoriden hareketle şekillendirmişlerdir (Rona ve Arslan, 1997: 40-41).

Akatünvel Sanat Topluluğu'nun eserlerini *Lirik Soyutlamacılar* başlığı altında biçimsel nitelikleri ile ele alan Nurullah Berk-Adnan Turanî, bu sınıflandırmayı topluluğun iç dünyası yaklaşımları ile yapılandırmışlardır. Bu anlayışa göre sanatçının, iç dünyasındaki imgelem ve coşkusu, onun bilincine de yansımaktadır. Burada belirtilen "... *Liriki soyutlamada doğasal bir motiften hareket edildiği*" düşüncesi (Berk ve Turanî: 179) göz önüne alındığında yapıta sadece biçim yönüyle yaklaşıldığı ve felsefe temelli bir yaklaşıma ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bu biçimci yaklaşımın doğurduğu bir başka tartışma konusu ise Burhan Uygur ile Akatünvel grubunun karşılaştırılarak benzer yönde ilerledikleri ya da yakın özellikler taşıdıkları düşüncesidir. Bu düşünceye göre Burhan Uygur'un figüratif eğilimli yeni-dışavurumcu (Berk ve Turanî: 191) yapıtlarıyla biçimsel ve plastik yapısal birtakım benzerlikler görülürken, Akatünvel topluluğunun figüre yüklediği ontik varlık olma statüsü, anlam biçim ilişkisi yönünden farklılıklar olduğunu göstermektedir.

Topluluğun biçimsel özellikleri nedeniyle yakın bulunduğu bir başka sanat akımı ise *Art Brut*'tür. Art Brut sanat akımı (Kamacı, 2004: 92) ve akımın kurucusu olan *Jean Dubuffet*'in eserleri (görsel 3) incelendiğinde (Coşkun Onan, 2018: 290), Akatünvel Sanat Topluluğu'nun insana yaklaşım felsefesinin ve ontik-yapıt anlayışının anlaşılmadığı gerçeği üzerinde önemle durulması gereken bir konudur. Benzer biçimsel özellikler üzerinden gerçekleştirilecek bir çözümleme, benzer plastik yapılar arasında kurulabilecek bir *kategorileştirme-benzetmenin* (Kamacı, 2004: 40) yanı sıra farklılıklara dikkat çekmenin önemli bir yolunu sunmalıdır.

Akatünvel Sanat Topluluğu ile karıştırılan ve çoğu kaynakta '*Art Brüt sanat akımının Türkiye sanat ortamındaki temsilcisi*' olarak bahsedildiği için bu konuya açıklık getirmemiz, Akatünvel'i daha iyi anlamamız açısından önem arz etmektedir. Biçimsel bir kaygı ve eserlerin perspektif açıdan benzer yönü olan bu iki sanat akımı, düşünsel boyutta birbirinden ayırtabiliriz. Topluluk, sanat manifestolarında belirttikleri gibi görsel biçimin pek de önemsenmediği ve genel amaçlarının ise sanatımız açısından öz'e ulaşmak ve sanat yaratısında felsefi bir bakış geliştirmektir. Bu açıdan da konuyu iyi bilmek açısından Art Brut'ün kavranılması, Akatünvel Sanat Topluluğu'nu tanımanız açısından yarar sağlayacaktır.

Art Brut, kelime anlamı olarak dilimize *ham sanat* olarak yerleşmiştir. Dubuffet'in eserleri, çocuklar için yapılmış sürrealistlerin etkinliklerinden beslenmektedir. *Sokakların ve tuvaletlerin resimli dili* olarak betimlediği grafitiyi biriktiriyordu ki erken dönemde yapmış olduğu bu etkinlikler, çocuk resmi

olarak da ifade edilecektir. *Hans Prinzhorn*'un “*Bildneri der Geisteskranken* (Akıl Hastalarının İmgeleri-1922)” adlı eserinden etkilendiği John M. MacGregor'in “*The Discovery of the Art of the Insane*” (MacGregor, 1989: 296-319) adlı kitabında da sözlerini dile getirmiştir. Dubuffet, bu konuşmasında, sanatı ile ilgili küçümseyici bir tavır takınanlar olduğunu söylemiştir. Oysa çok sonra anlaşılacak ki yüksek kültüre karşı sıradan bir resmin özgürce yapıldığı, tekdüzelige konu olarak yeni bir anlayış getirmiştir (Kuspit, 2006: 135). 1945 yılında Dubuffet tarafından kurulan Art Brut terimi, Fransızca kökenli *L'Art Brut* ham, kaba, ilkel anlamında kullanılırken; İngilizce *Raw Art* anlamıyla aynı görevi görmektedir. Akıl hastalarının, psikolojik sorunlu ve bilinç ile alakalı sorunları yaşayan klinik vakalı hastaları, çizdiği resimlerle tanımaya çalışma çabasını kurumsallaştırma görevini karşılar (Işık, 2013: 70).



Görsel 2: Adolf Wölfli, Dragon Kayası, Çin'deki Trimbach Demiyolu Ayağı ve Trafik Köprüsü, 1909.

Dubuffet, ruh sağlığı yerinde olmayan kişilerden resimler olarak *Art Brut* akımını kurmuştur. Dubuffet'e, İkinci Dünya Savaşı sırasında sürrealist akımına bağlı sanatçıların açmış oldukları çocuk sanat sergileri ile savaş sonrası açtıkları sergiler, ayrıca 1946 ve 1950'de Paris'teki St. Anne Psikiyatri Hastanesinde psikolojik hastaların yapmış olduğu çalışmalar kendisine ilham vermiştir. Bu çalışmalar, Avrupa'da ilgi uyandırmış ve dolayısıyla Dubuffet, İsviçre'deki psikiyatri hastanelerini gezerek ilk koleksiyonerlik çalışmalarına başlamıştır. 1948 yılında Dubuffet ve eleştirilenler *André Breton* ve *Michel Tapié*, bazı vahşi yaratıklar kadar gizli kuytularda saklanıp evcilleşmemiş, ham sanat çalışmalarını toplayıp incelemek üzere kâr gütmeyen bir şirket olan *Companie de l'Art Brut*'u kurdular. Koleksiyondaki en ünlü sanatçılardan birisi ise İsviçreli şizofren *Adolf Wölfli* (görsel 2)'ydi (Tarzan, 2010: 27).

Art Brut sayesinde çok yetenekli, akıl rahatsızlığı bulunan sanatsal yeteneklere sahip kişiler keşfedildi. Bunlar arasında sanat tarihçilerin en çok

bildiği *Wölfler* ve *Müller'dir*. Her iki sanatçı da İsveç Akıl Hastanesi'nde çok uzun süre tedavi görmüşlerdir. Çoğumuzun inanmadığı bu yetenekli hastaları, sanat dünyasına tanıstıran yine Dubuffet olmuştur. Dubuffet, savaşın yaratmış olduğu yıkımın insan psikolojisi açısından huzursuzluğa neden olmasının en saf ve en bireysel hâliyle insan doğasını dışa vuran imgeler aracılığıyla anlaşılabilirliğini ifade eder. Güzel çizgilere ve güzel renk uyumlarına karşı çıkan Dubuffet, sanatın ruha yönelik olduğunu belirterek; zihnin, ruhun sadece bir bölümünü oluşturduğu bilinciyle olaya yaklaşmıştır. Belki de ilkelik içerisinde bulunan sadelik, zihinsel olarak sanatta kirliliğe yönelen doğal reflexler yanı sıra ruhu da dinginleştiren geometrik kurallar, onu da derinden etkilemiştir. Sanat, ruhun gizemini aktaran yönüyle ilgi çeker ve bu da Dubuffet'te yalın toplumlara, akıl ve sinir hastalarını gidip görme ve onları ziyaret etme arzusunu ortaya çıkarmıştır. Çünkü ona göre sadece onların sanatı saf ve temiz kalmıştır. Dubuffet'in sanatı da bu ilkeye dayalı, yani sanatın en basit hâli betimlediği, öznel davrandığı, çocukların resimlerine benzeyen çizimlerden oluşmuştur (Kuspit, 2006: 136-138).



Görsel 3: Jean Dubuffet, İniş Çıkışlar, 1977.

Art Brut akımında kişiler için resim yapma eylemi, kendiliğindedir. Bir iç ihtiyacının dışa vurumundan, tatmin etme eğiliminden çıkan sonuçtur. Art Brut'ün yaratıcıları genel olarak çocuklar, akıl hastaları, medyumlar, mahkûmlar ya da toplum tarafından dışlanan kişilerdir (Kamacı, 2004: 39).

1945 yılında Dubuffet'in ilgisini çeken bu resimleri koleksiyon yapma tutkusu, 1948 yılında *Jean Paulhan* ve *Andre Breton* ile beraber Art Brut Derneği'nin (Aksoy, 2003: 1-67) kurulmasıyla resmîyet kazanmıştır. Dubuffet bu yönde koleksiyonerliği sadece psikiyatrik hastalarla sınırlandırmamış; toplumdaki dışlanan kişiler de bu yöntemin içine dâhil edilmiştir: Gemiciler ressam

Adolf Wölfli, *Auguste Forestier*'nin oyulmuş tahtaları; *Joseph Crepin*, *Augustin Lesage* ve *Jeanne Tripiet*'nin medyumsal resimleri; *Laure Pigeon*'nun mavi mürekkepli desenleri; *Pascal-Desir Maisonneuve*'nin hayvan kabuklarından başları; *Joseph Giavarinni*'nin taştan veya ekmeğin içinden heykelticikleri; *Heinrich-Anton Müller*'in halüsin çizimleri ile bu kategoriye dâhil edilen önemli isimlerdir. 1967 yılında 5000 parçadan oluşturulan koleksiyon, Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde sergilenmiştir. 1972 yılında Lozan'da tekrar sergilendiğini söylenmiştir (Kamacı, 2004: 93). Coşkun Onan, *Jean Dubuffet*'yi anlamak: *Praksistik Bir Perspektif* adlı metninde Dubuffet'in bireysel sanata, akıl ve görüngüler yoluyla yaklaştığı ruh ve biçim ilişkisini sorguladığını söylemektedir.

Dubuffet, döneminde hiç kabul görmeyen kişileri sanatına eklediğini, günlük yaşamdan ve sıradan bir insanı resimlerine konu edindiğini, dolayısıyla asıl amacının öznel kültürün felsefesini yaratmak olduğunu dile getirmektedir (Coşkun Onan, 2018: 290-291). Coşkun Onan, sözlerine şöyle etmektedir:

“Sanat tanımlamasını baskın kültürün sınırları üzerinden çizen Dubuffet, felsefesini algı ve temsil ilişkisine dayandırmaktadır. Bununla beraber, sanatçı bu sınırlı algının kopyasını gerçekleştirmek görevini üstlenmek zorunda bırakılmıştı. Dubuffet nesnelere tümel bir tanımlama altına alarak nominalist bir felsefeyi benimsiyor görünebilir fakat sanatçı, nominalizme tümelleri tanımlamanın dışında bütünleştirme, süreklilik ve benzeştirme boyutlarını katmaktadır.” (Coşkun Onan, 2018: 290-291).

Sanat Tarihimiz açısından önemli bir topluluk olan Akatünvel, felsefesi ve resme bakış açısından yeteri kadar bilinmediği gerçeği, büyük bir kusurdur. Resimlerine biçimsel olarak bakıldığı ve aynı zamanda *Lirik Soyutlamacılar* ya da *Art Brut* akımıyla karıştırıldığı için özellikle iki görüşü de derinsel olarak inceleme gereği duydum. Dubuffet'in Art Brut'ü, belirli bir felsefesi olmayan ve gücünü çocuklardan, akıl hastalarından, medyumlardan ve toplum tarafından dışlanan kişilerden almaktadır. Bu sayede, Akatünvel Sanat Topluluğundan *düşünsel* boyuttan çok uzakta olduğu, resimlerdeki sadece biçimsel bir benzerlik taşıdığını saptamamız açısından makalede bu görüşler betimsel bir bilgi ile incelenmiştir.

2. Akatünvel Sanat Topluluğu'nun Çağdaş İnsan Hakkında Yorumları: Felsefelerinde Yatan ‘İnsan’ Kavramı

İnsan Kavramı, ontolojik ve felsefi açıdan yüzyıllardır süregelen bir tartışma konusu olmuştur (Velioğlu, 2010: 69). Tarihsel Süreçte, bu tartışmaya

ilişkin ilk temel kavram ‘bütünsellik’ tir (Velioğlu, 2000: 178). Birçok düşünür, yazar, filozof, şair; farklı yaklaşımlarla insanı anlamaya çalışmışlardır. *Aristoteles’in düşünen hayvanı, K. Marx’ın toplumsal varlığı, S. Kierkegaard’ın isteme dayalı bireyselliğin oluşturduğu varlık alanı* gibi tanımlamalar, insan varlığı hakkında merak duygusunu uyandırmıştır. Tunalı’ya göre ise insan şu cümlelerle anlatılmaktadır:

“... inorganik, organik, psişik ve tinsel varlık kategorileri platformunda birey olarak dünyaya gelmekle beraber, bütünleşmek ve toplumsallaşmak zorunda olan; tarihsel, kültürel, inançsal, siyasal ve ekonomik oluşum çizgisi içinde bulunan; yaratma süreci ile donatılmış dinamik varoluştur ve hangi varlık ki evrim süreci içindeki biyolojik organizmanın üstüne, öz bilinç, potansiyeli ile yaratma potansiyelinin temelendiği yerde ve zamanda görünüşe çıkar.” (Velioğlu, 2010: 17)

Geçen yüzyılların sanatından ve 20. yüzyılın başlarından günümüze kadar tartışılan *modern sanatın varlığı* ilkesini, kendince başarmış olan Akatünvel Sanat Topluluğu, kendine özgü bir felsefi temel üzerinde estetik değer ve anlayışlarını bir bildiride toplamıştır. Plastik sanat kültürümüzde Batı yönlü bir sanat ortamı olmasının, ekol açısından bir felsefe eksikliğinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu dönemin sanatında teorik ve düşünsel hazırlık olmadan sanatın üretimine göre hareket edildiğinden bağımsız ekol yaratacak bir grup ortaya çıkmıştır. Topluluk, özgün resim yaratmak için felsefi motiflerle düşünsel çağdaş ontolojiyi birleştirmiştir. Akatünvel Sanat Topluluğu’nun sanat obje alanını doğa oluşturmuştur; ama yalnızca insan doğası. Velioğlu ve diğerlerinde ortak olan insan doğası, tüm varlığın bu kavram için yaratıldığını resimlerinde göstermişlerdir (Tunalı, 1990: 46-49).

Akatünvel Sanat Topluluğu’nu, bir sanat ekolü olarak yorumlayan Tunalı, topluluğun moda takıntısına dayalı, gündelik ve ucuz değerlerle çalışan bir hareket olmadığını; tersine, sanatın felsefesi anlamında bir varlık yorumu olduğuna inandığını ve yapıtlarıyla en uzun ömürlü bir sanat hareketi olduğunu dile getirmiştir. Topluluğun özünde üç teorik sistemle ayakta durduğunu belirten Tunalı, *psikiyatri, teorik düşünce ve sanat* olarak genel bir tanıma gitmiştir. İnsan varlığı temelinde yeni bir sanat ontolojisiyle resim hayatına başladıklarını belirten Tunalı, seyirciden asıl beklentilerinin eserleri olmadığını, plastik dilin altındaki *heterojen dünya* (saf/gerçek dünya) felsefelerini sezinlemek amacını taşıdıklarını belirtmektedir (Tunalı, <http://atmosart.com.tr>. tr /Erişim Tarihi: 18. 01.2.019). Çağdaş insan modeli ile oluşturulan sanat ekolü, sanatı düşünsel boyutta kavramlaştıran ve uygulamalarını bir teori üstüne kuran ilk sanat akımıdır, diyebiliriz (www.atmosart.com.tr/ NAF-Erişim tarihi. 09.02.2019).

Topluluk, çağdaş ve evrensel değerleri göz önünde bulundurmamak kaydıyla yapıtlarının temel felsefesini tanımlayarak sanatlarının teorisini ortaya koymaktadırlar. *Estetik-pratik*'in, *estetik-teori* ile birlikte gitmesi, temel düşünsel ilkelerini oluşturuyor. Bu temel ilke, yaratma edimi içinde evrensel insan modelidir. Bu evrende insan, gelişimlerinin tarihini oluşturmaktadır. Her çağın ontolojik felsefesiyle ilgilenen topluluk, bireylerin sayesinde sanata özgü değer ürettiği kanaatindedir. Bu değerler ise sanatlarındaki duyuşsal sezgiyle insan modelidir (www. izmir. com.tr/pages-(Erişim tarihi: 21.02.2019).

Sanatın önemli işlevleri arasında, özgün bir dille oluşturulan yapıtların bütüncül bir nitelik taşıması bulunur. Bu nitelik, toplulukta insan ereğinin *bilinçli uyum* ile *bilinç dışı uyum* çelişkisi ve ruhsal varlık kategorisinde biçimlenme çabasıyla oluşur. Biçim çabası, özgürce ifade edilen dilin hiyerarşisinde tek başına değildir. Biçimin oluşmasının bir diğer etkeni içeriktir. İçerik ise mikro ve makro-kozmik âlem döngüsünün değerlendirilmesiyle oluşmaktadır. Sanatçının ilgi alanını, insanın insanla, insanın toplumla ya da insanın doğayla olan ilişkisi belirler. Sanatçı, eser üretirken kategorileştirilen etki ve tepkilerden oluşan özünü yansıtır. Bu öz, tüm söylenen kavramlar dâhilinde arındırılabilmişse kendi varoluşunu ölümsüzleştirir. Sanatçı, çağına ve özgün koşullara bağımlı olarak kendini arındırmaya sevk etmelidir, ancak bu şekilde "öz"e gider (Velioğlu, 1986: 4-5).

Çağdaş insan, varlığın çevresinde geliştirdikleri plâstik dilin düşünsel temelini, estetik ve çağdaş ontoloji (Coşkun Onan, 2017: 727) ile psikopatolojik sanat olmak üzere iki disipline dayandırmıştır. İnsan varlığı kavramının önemini değerlendiren sanatçılar, sanatın objesini insan ile sınırlandırıp varlık kavrayışlarının merkezine, ruhsal varlığı yerleştirmişlerdir. "*İnsan bütünlüğe, estetik yaratma yolu ile kavuşur.*" diyen Velioğlu, insanın yaratma süreci içinde nesneyi soyutlayarak ruhsallaştırdığını ve irreal alanda varlıkça bütünleşebildiğini vurgulamaktadır (ekitap.kulturturizm.gov.tr-Erişim tarihi: 27.04.2018). Akatünvel Sanat Topluluğu için de sanat bir yaratma eylemidir. Velioğlu, sanatçının kendini yaratabileceği konusunda şöyle söylüyor:

"Sanatçının bir yaratıcı olarak başlıca ereği özgün bir dil, bir biçim dili oluşturmaktır. Özgün bir dilin, özgün bir biçimin oluşmasına ve yüksek değerde sanat yaratımlarına tek başına yetmez. Biçim içerikle karşılıklı etkileşim içindedir ve biçimin oluşması sürecinde ilk etkin rolü içerik, mikrokozmetik ve makrokozmetik sferler arası bir dengeleşim mekanizması olan "homeostasis" bir kararsız denge özelliği gösterir. Sürekli değişen iç ve dış etkenlerle bozulan ve denge ve bütünlük çözümlere neden olur. Bu koşullarda psikolojik ve fizyolojik savunma me-

kanizmalarıyla ve bütünlük çözümlere neden olur. Bu koşullarda psikolojik ve fizyolojik savunma mekanizmalarıyla birlikte yaratma potansiyeli de yeni dengeleşim ve bütünleşmeler için aktive olur. Her yeni içerik yani biçimlemelere olanak sağlar. Bundan ötürüdür ki her gün bir başka yeni bir dünya kurma olasılığı doğar.”(Bora, 1993: 98-99).

Süleyman Velioğlu, grubun manifestosunda belirttikleri (lebriz.com/Pages/artist.-Erişim tarihi: 20.01.2019) gibi arkaik formlar içinde taşlaşmış beden ve zaman-uzaydan soyutlanarak özgün bir kimlik almıştır. Temel dayanak noktası insan varlığı olan eserlerinde, izleyiciye ölüm-yaşam gerçeği üzerinde düşündürmeye sevk etmiştir. Soyutlama yapılmasının bir diğer amacı da ölüm-yaşam arasındaki sezgisel bağ kurma isteğidir. Hepsinde ortak metotlar ve estetik çaba olan sanatçılarda (eserleri biçimsel bir benzerlik ve düşünsel bir amaç taşıyor), fırça vuruşları dışında yaşamı boyunca hep aynı görüşler neticesinde üretim yapmışlardır (Ersoy, 2004: 486).

İstanbul Üniversitesi’nde tıp eğitimi alan Velioğlu, misafir olarak *Zeki Kocameci* atölyesinde öğrenci olmuştur. 12 Temmuz 1996 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından Türkiye’de plastik sanatlar ve sanat ortamının oluşmasında katkıları nedeniyle *50. Yıl Hizmet Ödülü* almıştır. Türkiye’de sanatla teşhis ve tedavi (Creative Art Therapy) yöntemini ilk uygulayan kişidir (Oktay, 2001: 113). Süleyman Velioğlu’nun, yaptığı tüm araştırmaların temelinde sanat yer alır. Sanatın psikopatolojide yarattığı etkiyi teşhis ve tedavi yöntemiyle uzun denemeler sonunda ortaya koymuştur. *Bir Şizofren Hastanın Sanat Ürünleri* adlı kitabında yazdığı yazılarda, halüsinojen madde kullanarak yaptığı psikoz deneyi, tüm yönleriyle hesaplanmış ve *Akıl Hastası ve Sanatçı* kitabında da sanatın teşhis ve tedavideki yeri üzerindeki tespitleri geniş bir şekilde anlatılmıştır. Velioğlu, *Çağdaş İnsan Varlığı ve Yaratma Edinimi* başlığındaki görüşlerine göre düşünsel temele dayalı sanatı, estetik ve çağdaş ontoloji ile psikopatolojik sanat doğrultusunda biçimlendirmeye çalışır (Kaptan, 2015: 76-77).

Akatünvel Sanat Topluluğu’nda; insan kavramından hareket ederek ortak bir dünya görüşü ve estetik bir tarz ile sanat yaratımına başlanmıştır. Sanat eserlerinin estetik tavrı kadar özgünlüğü konusunda da net çizgiye sahip olan topluluk, ne Batılı sanat anlayışını ne de Doğu’nun sanat anlayışını kendilerine siper etmişlerdir. Bu açıdan hiçbir sanat akımına doğrudan mensup olmadıklarını söylemekte yarar vardır (Art Brut ve Lirik Soyutlamacılar gibi bir sanatsal benzeşimlerinin olmadığı anlaşılmıştır. Bu açıdan özellikle Art Brut sanatını geniş bir bilgi ile makalemden yer verdim.) (Kamacı, 2004: 27). Kamacı, tezinde sanat topluluğu ile ilgili olarak, topluluğun akım oluşturma fikrinin, Türk sanat ortamındaki eksikliği eleştirmek amacıyla doğduğunu

belirtiyor. Cumhuriyetin ilk sanat cemiyeti olan *Osmanlı Resamları Cemiyeti*'nden sonra birçok grup kurulduğu ve dağıldığını söylemekle beraber bu süreçte bir sanat, ve ekolleşmenin ortaya çıkmadığını vurguluyor. Kurulan akım ve ekolleşmelerin ise Batı yönlü ve bireyselliğin ön plana çıktığı dönemde, kısa ömürlü olduğunu, gruplaşmayı ise sanatçı dayanışması olarak algıladıklarını dile getirmiştir. Buna rağmen bir sanat akımı olarak ekolleşmediği, disiplinli ve örgütlü bir



Görsel 4: Süleyman Velioğlu,
Kontrplak çalışması 1997.
(Yağlıboya, 64x82 cm)

ortak düşünce yapısının eksikliğine vurgu yapmaktadır. Ancak Akatünvel Topluluğu içerisinde yer alan sanatçılar bu kanıda değillerdir. Bir sanat akımı oluşturmak için Türk sanat tarihinin birikimlerinin gerekli unsurlara sahip olduğu görüşündedirler. Bu birikimlere rağmen ülkemizde bir sanat akımının ortaya çıkmayışını, örgütlü ve disiplinli bir çalışmanın yapılmamasına ve işin zorluğuna bağlarlar. Dolayısıyla Türk sanat ortamının bu zorluklardan kaçarak kolaycılığı seçtikleri ima edilmektedir. (Kamacı, 2004: 28).

Süleyman Velioğlu ile yaptığı bir diğer röportajında insan kavramı hakkındaki düşüncelerinin temelinde felsefe olduğunu ve Akatünvel Sanat Topluluğu'nun estetik anlayışının ilkesini, felsefeye borçlu olduğunu söylemiştir. Estetik-düşünsel kaygı, biçimin önünde yer almaktadır. Hatta bundan yıllar önce *Cihangir-Oba* açtıkları atölyenin duvarında yazılı olan "*Buradan ölümlün elinden bir şeyler kaçırmaya çalışıyoruz!*" sözünden sanat ontolojilerinin ne denli derin felsefeye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Tanaltay, Velioğlu'nu iyi tanıyan birisidir. Dolayısıyla yapmış oldukları sanatın da farkındadır. Onun insan sevgisini şu sözlerle dile getirmiştir:

"...Ben Süleyman Velioğlu'nu hasta bakarken, dert dinlerken de çok gördüm, çok bildim. Şizofren hasta ile sıradan bir "obje" değil; "canım" diye konuşup seslendiği "insan"dır. Karşısındakini bıkmadan saatlerce dinler Velioğlu. Puposunu temizlerken, önündeki kâğıda ya da beyaz gömleğine desenler, resimler çizerken tüm dikkatini ve tüm yüreğiyle dinler hastasını. Belki de bu kaynaktır onu bütünleşme süreci çabalarına iten." (Tanaltay, 1990: 51)

Tamer Akakıncı'nın, sanat yaşamının genelinde insan kavramı, resimlerinin merkezinde yer alır. Soyut bir anlatım yolu kullanarak yalın ve sabit olmayan yüzeysel bir çizgide renk ve skalasıyla soyut bir form yaratmıştır. Görsel 5'te eserinde olduğu gibi insani duyguları ve karakterini soyut anlatımla vermektedir. Sanat yaratımında görsel 5'te olduğu gibi katılmış soyut bir form ile figürün kim olduğunu veya kimliğini de böylece saklamıştır. Grubun estetik düşünme tavrıyla aynı doğrultuda eser veren sanatçı, taşlaşmış hissi her sanat yapıtında görünen biri olarak sanatımız açısından önemli bir yer edinmiştir (Ersoy, 1998: 79).



Görsel 5: Tamer Akakıncı, Portre, 1991, (70x90 cm)



Görsel 6: Tangül Akakıncı, Üçlü komp, 1993, (68x95 cm)

Tamer'in asıl mesleği iç mimarlıktır. 1976 yılındaki ilk sergisinden itibaren çizgisini koruyan, özgün bir plastik dil ile çağdaşlaşma peşindedir. Kullandığı çeşitli malzeme cam, deri, çelik, pleksi ve kumaş gibi nesnelere, çağdaş sanatın getirdiğine inanmaktadır (Günyaz, 1986: 10-11). Tamer Akakıncı insan kavramını, kendisi ve başkasıyla düşünsel metotlarla dengeleyerek bir düzen ekseninde göstermeye çalışır. Grubun görüşleri doğrultusunda, insana özgü olan sevgi eylemini, soyut bir anlatım dili ile izleyiciye sunmuştur. Fon ve figürlerin renklendirilmesi açısından farklı tonajlar kullanır. Bu tonajlarla, çizgisel bir duruş sergileyerek ve grubun da insan kavramındaki felsefeleri gereği temayı yakalamıştır (Ersoy, 2004: 13).

Tangül Akakıncı, *Bedri Rahmi Eyüboğlu*'nun öğrencisidir (Günyaz ve Akakıncı, 2002: 20). Ontolojik sanat anlayışıyla hareket eden sanatçı, kendine özgü bir plastik söylem ve yapıt stiliyle eser üretmiştir. Plastik yapıtların ifade ettikleri açısından bakıldığında, Görsel 6'da da görüldüğü üzere, arkaik/saf soyut formlar uzay ve zamandan arındırılmış olduğu soyut figürlerin belirsiz bir zaman-mekân içinde yaratıldığı görülür. Bu figürler, kültürel kimlikleri belirsiz ve kişilikleri anlaşılmayan, tanınmaya kapalı ve taşlaşmış bir etki yaratmaktadırlar. Resim anlayışları gereği sanat, özünde ancak arındırılmış bir

form ile mümkün olabilir. Dolayısıyla eserlerinde kadim dönemlerin mağara resimlerini anımsatan bir kompozisyon yer alır. Bu figürlerde yalnız ve dirençli insan formu, ölümden başka her şeye dayanıklıdır. Bu dayanıklılık belki de felsefi açıdan belli bir dengeleme gayreti ve korkmamayı izleyiciye göstermek de olabilir (Ersoy, 2004: 14). İnsanın fiziki/maddi yapısı, canlılığı, psişik yaşamı, psişik varlığı ve düşünsel konumu gibi etmenler onun ruhsal yapısını oluşturmuştur. Dinginlik ve sadelik kavramı, sezgisel yapısını güçlendiren en önemli kavramdır. Resme sezgisel olarak yaklaştıkları için felsefelerinde yük gibi görünen kültürel etmenler, onlara göre sanatın özünü oluşturmasına birer engel niteliği taşımaktadır. İnsanın ölümlü olma gerçeği, resim yapma becerisini sınırlandıran bir olgudur. Topluluğun eserlerine (görsellerinde ortak bir felsefe ile yaklaştıkları) bu açıdan bakıldığı zaman bu etkiyi *dengelemek* için resimlerde sadelik kuralı aranmalıdır. Bütün yerine parçalanmışlık hissi de bu sayede bir araç olarak görülür. Tangül Akakıncı, açık ve anlaşılır olmak yerine sezinlenebilir olmak ve bu sayede yapıtlarında soyutlanmış bir kompozisyon yaratma peşindedir. Görsel 6'daki gibi lacivert, zeytin yeşili ve kiremit kırmızısı üzerine açık renklerle yalnız ve dirençli insan formunu kendine ekol edinmiştir. Burada kullanılan figürler, arkaik formlu ve İlk Çağların taş kabartmalarını andırmaktadır. Kişisiz tekdüze formlarla uzay ve mekândan arındırılmış figürlerde, suskun ve telaşlı bir görünüm ile seyirciyi düşünmeye iten bir resim anlayışı vardır. Yaratmış olduğu resimlerinde figür, zaman ve mekân konusunda belirsiz, kimlik ve kişilik konusundan da arındırılarak biçim öğelerini yok etmektedir. Bu da bize sanatının vermek istediği biçim değil, sanatının altında yatan ölümsüzlük düşüncesidir (Ersoy, 2004: 79).

Tangül'ün sanat yaşamını özetlersek iki evre göze çarpar: Birinci evre, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesindeki renk ve biçim çoşkusu, ikinci evre ise varlığın oluşumundaki soyutsal evredir. (Günyaz, 1968: 8-9). İnsan âleminin derinliklerini resmetmesi açısından önemli bir ruha sahiptir. Görsel 6'daki örnekten hareketle, yapıtlarında genel bir taş kabartma tadında arkaik formlar ağırlıktadır. Arkaizmde uzay-mekân belirsizliği verilerek salt-düşünsel şematik bir biçim ile ifade ediyor. Grupta, arkaik yönlü form bir etkileşim ya da benzeme olarak algılanmamalıdır. Aksine aynı manifestodan beslenen bir grup olma gayeleri vardır (Ersoy, 2004: s. 20) .

Tangül-Tamer Akakıncıların sanatının alt yapısını varlık yaratma düşüncesi oluşturmuştur. Onların sanat anlayışında, insan varlığını bireysellik ve bütünsellik arasında soyutlaştırma kavramı yatmaktadır. Bu nedendir ki resimlerinin ana dokusunda insan figürü yer alır. Tangül, figürü yaratırken katmanlaşma yöntemi ile doku anlayışını resimlerinde dile getirirken, Tamer ise

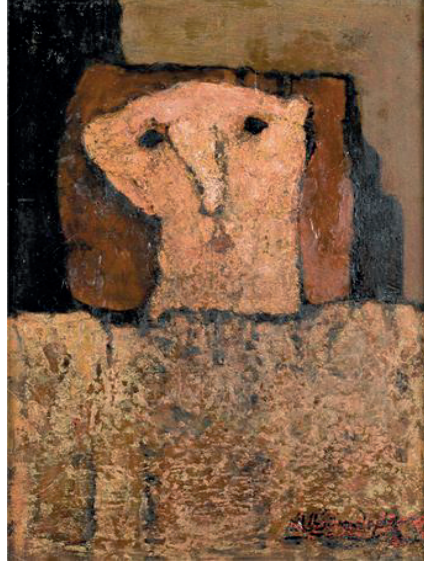
bunu düz ve boya düzlemleriyle oluşturduğu planla sağlar. Tangül, resim çözümlerinde neoarkaik (geçmişten gelen deneyim) niteliklerini nötrleştirirken, figür ise ölüm karşısındaki ölümsüzlüğü aktarır (Veliöğlu, 1968: 7).

Nafi Çil, mimari ve resim anlayışında, topluluğun diğer üyelerinin benimsediği tarzda benzer felsefi düşünceyi benimsemiştir: “*Mimarlık, yaratma eylemi ile insanın ölüme karşı onurlu direnişidir.*” diyerek bu kanyı güçlendirmiştir. Ontolojik felsefesinde, bütün organik ve inorganik yaratma eylemindeki oluşumu işbirliği içerisinde sürdürmektedir. Resim ve mimaride ortak görüş terimini kullanan Çil, sonlu-sonsuz arasındaki bağın yaratma eylemi ile düşünsel bir felsefeyle yapılması gerektiğine inanmaktadır (Çil, 1999: 45). Çil’in yaşamına yön veren üç temel etken, yaratma eylemi ilkesinden gelmektedir. Bu ilkeler ise felsefi bir motif olarak insan varlığı kavramı, nesnel etkinlikte ruhsal varlık kavramı ve duygusallık içinde kadının kaynak olduğu kavramıdır. Çil’e göre yaratmanın dışında yaşamda aranması gereken tek şey aşktır; yani duygusal alanda ihtiyacı olan tek şey aşktır. Sanatını besleyen tek kaynaktır aşk. İkinci görüşü ise sanat anlayışında *onarmadır*, yani çağımızın kültürel kirliliğini onarmaktan geçmektedir. Estetik, çağın bu denli kültürel kirliliğini arıtma, nötrleştirme çabası ve ontolojik bir seviye atlama olayıdır. Bu sayede tüm kirlilik, öz ve estetiğin ortaya çıkmasını engellediği gibi özgünleşme kimliğini de yok etmektedir. Görsel 7’deki eserlerindeki gibi taş dokusu, maddi-inorganik bağın kuvvetlendirme ilkesini oluşturuyor. Bu sayede maddenin ruhsal varlığını koruması için o his ve aşk gösterilmelidir. Sanatında nötr renkleri tercih eden sanatçı, biçimsel kaygısı olmadığını, ancak düşünsel bir kaygı ile yaptığını gösteriyor (Molva, 1991: 54-55). Yaptığı her eserinde, estetik-pratik ve estetik-teori ilkelerinin sanatını etkilediği görülmektedir. Resim ve mimaride ortak düşünceye göre hareket eden Çil, resim eserlerinde görülen geometrik lekesele vuruşlarını, mimaride geniş açıklıklı boşluklara karşılık getirerek ortak bir söylem ile resim – mimari dengesini sağlamıştır (Köse, 2016: 56)

Çil, kendi sanat eserleri için; “*Mimarlık olsun, resim olsun felsefesi olmadan sanat olmaz. Her zaman varlık nedenini bilmek lazım.*” diyerek sanatının ontolojik yaklaşımdan beslendiğini ve daha önemlisi yaptığı çalışmalarını belirli bir felsefeyle temellendirdiğini belirtmiştir. Resim ve mimari yapıtları aynı estetik görüş ile ortaya koyan sanatçı, bir mimari proje ile çok yapı yapılabildiğini, ama sanat eseri resim ise bunun bir defa da üretildiğini belirtmiştir. 1967 yılında temelleri atılan Akatünvel Sanat Topluluğu da bu görüşler neticesinde adım atmıştır. Farklı görüşten ve çeşitli mesleklerden insanların sanat yapma sevgisiyle bu grup kurulmuştur. Çil, röportajında Akatünvel Grubu için şunları söylemektedir:



Görsel 7: Nafi Çil, Figür çalışması



Görsel 8: Güven Zeyrek
(Yağlıboya, 49x34 cm)

‘Bugün geriye baktığımızda bu topluluk, aynı felsefenin ışığında varlığını sürdürüyor. Bu kadar uzun süre devam eden bir sanat topluluğuna rastlamak zor. Türkiye’de en çok bilinen d Grubu’nun ömrü on iki yıl sürdü. Buna rağmen Akatünvel Sanat Topluluğu ülkemizde halen tam anlamıyla bilinmediğinden tepkiyle karşılaşır. ‘Ne bu küstahlık, siz kimsiniz, sizin ayrıcalığınız ne!’ derler ve bizi sevmez ressam, eleştirmenler. Oysa kitaplarımızı ve manifestomuzu bilseler, yani okusalar asla böyle düşünmezler (Gökmen ve Çakıroğlu, 2009: 19-20).

Grubun estetik tavrıyla aynı doğrultuda eser veren sanatçı, aynı zamanda farklı malzemelerden de eser üretme başarısı yakaladığı ve taşlaşmış hissi her sanat yapıtında görünen biri olarak sanatımız açısından önemli bir yer edinmiştir.

Grubun bir diğer sanatçısı otodidakt ressam *Aynur Okay* da, Akatünvel Grubu’nda kısa süre kalmış olsa da zamanla kendi tarzını yaratarak bu gruptan çıkmıştır. Ondaki insan kavramı anlayışı, görsel 10’daki örnekle hareketle, zamana ve mekâna bağlı olmayan soyuta yakın, denetimli ve ölçülü fırça darbeleriyle yeni bir üslup yaratmıştır. Renk dokusu açısından lekesele çalışan ressam, bilincindeki düşünsel kavramları ve hisleri resimlere aktarması, onu Akatünvel çizgiden çıkarmıştır (Ersoy, 2004: 79). Sanat yaşamına kendiliğindenci olarak başlamış 1980 yılında Nafi Çil ile tanışmasıyla Akatünvel

Grubu'na girmiştir. 1989 yılında ise gruptan çıkarak bireysel sanat üretmiştir. Ona göre sanatın en önemli kapsamı, makrokosmos-mikrokosmos temeline dayalıdır. Yani insanın tek hedefi evrensel olmasıdır. Bu sayede sanatçı olgunlaşır. Görünen ya da görünmeyen tüm nesneyi anlamının yolu sevgi ve sezgide yatar. Bu sayede sanatçının ilham aldığı konunun başında sevgi gelir. Rengi, sadece renk olarak görmek yeterli değildir. Nesnellik için, farklılıkları organik bağ ilişkisi içinde bir bütünü objektif olarak görmek gerekir. Sanatçının görüşüne göre, imgeler biçimi, *insan-doğa-evren* ve oluşumunu sorgulamaktan geçmektedir. Bu sayede imgeler biçim kazanır. Rengin önemi, nesneleşecek yapının organik bağ ile ilişkisi arasında uyum sağladığında görülür (Molva, 1995: 69-70).

Güven Zeyrek'in resim ile tanışması, lisede hocası olan Adnan Turanî ile başlamıştır ve giderek bu onda tutkuya dönüşmüştür. Resim yaparken irreal bir dünyada *çokluğun harmonik birliği* ilkesi üstüne kurulu bir sanat felsefesiyle eserler vermiştir. Çünkü ona göre ressam, bütünsel özgürlüğe varma ilkesini benimsemelidir. Bütünsel olarak yaklaştığı resmi, varlık kategorileri içeren bir özgür atmosferde gerçekleştirilmelidir. Sanatçıya göre usta-çırak ilişkisi bir tür alma-benzetme ile bağlantılıdır. Bu süreç sayesinde kendi özgün kimliğini bulması mümkündür.

Zeyrek'i Akatünvel Sanat Topluluğu'na çeken, çağdaş bilimlerin verileriyle orantılı olarak dinamik düşünme ile insan kavramına dayatılan ölüm duygusu olgusudur. Topluluk, bu açıdan izleyiciye ölümsüzlüğü bahsediyor. Türk sanatı açısından Akatünvel sanat grubunu, üretmeye dayalı felsefesi ve objektif bir sanat grubu olarak gören Zeyrek, Türk sanatına en büyük katkıyı bu grubun verdiğini ve özgün olma ilkesini yine bu grup sayesinde bireyselleşen bir dönemde gösterdiğini belirtmektedir (Molva, 1992: 115-116).



Görsel 9: Güven Zeyrek
(Yağlıboya, 22x24 cm)



Görsel 10: Aynur Okay'ın figür çalışması

Güven Zeyrek, Akatünvel Sanat Topluluğu içinde günümüze kadar çizgisini ve resimsel biçimini aynı ölçüde koruyan bir sanatçımızdır. Bu açıdan görsel 8 ve 9'daki tabloları ile dönemin tüm süreçlerinin izlerini taşıması açısından önemlidir. Görsel 8'deki figür çalışmasında, kişiliğinden soyutladığı gibi yer-zaman açısından da aynı etki verilmiştir. Soyut bir kompozisyon ile figür yaratan Zeyrek, taşlaşmış bir etki ile görsellerini kültürel ve benzeşim etkisinden uzaklaştırmıştır. Bu açıdan özgün bir kimlik ve felsefesi tamamıyla insana dayalı çalışmalarıyla yeni oluşacak ekolleşmenin en önemli sanatçılar arasında yerini almıştır.

3. Akatünvel Sanat Topluluğu Sanatçıların Ontolojik Eser Çözümlemeleri: *Sergi Örnekleri*

Grup tarafından ortak kararlar ve bildiriler doğrultusunda oluşturulan plastik dil, estetik tavrın ve dünya görüşünün izlerini taşımaktadır. Sanatçılar eser üretirken izleyiciye bu plastik dilin ardındaki örtülü dünyayı sezgi yoluyla hissettirmeyi bilmişlerdir. Bu örtülü dünya iki boyutlu plastik dilin arka planında yer alan heterojen dünyadır. Yani mikrokozmos *novum*'dan oluşan insan varlığının serüvenidir (Kamacı, 2004: 34). Velioğlu'na göre, plastik kategorinin formun özünü oluşturduğunu söylemiştir. Buna göre; bu plastik etkileri, arkaik-soyut biçim, taş dokusu, nötr renk ve dinginlik-sadelik olarak kategorileştirilerek varlığın gerçekliğini açıklamıştır. Eser çözümlemelerini dört madde olarak ele alan Akatünvel Sanat Topluluğu, özgün resim yaratmak ilkesinden hareketle sanat yapısını "öz"e gitmekte bir araç olarak görmüşlerdir. Arkaik-soyut biçim anlayışında, varlığın özüne inmeden resim formu yaratma çabası özgünlüğü bozar. Özgün bir sanat etkisi yaratmak için varlığın kavramsallaştırılması ve varlıkla kabuk tutulan öğeleri ortadan kaldırmak gerekir. Bu açıdan biçimin arkaikleştirilmesini, saf biçimine dönme veya özünü ortaya çıkarmak adına bir araç olarak gördüklerini dile getirebiliriz (Kamacı, 2004: 35). Akatünvel Sanat Topluluğu için arkaik formun tercih edilmesini, geriye dönüş ya da kaçış olarak yorumlanmaması gerektiğini her fırsatta ifade etmiştir, Velioğlu. Arkaik formun tercih edilmesi, kültür kirliliğini ortadan kaldırdığı gibi sanat oluşumu açısından da özgünleşme de nötrleştirme işlevi kazandırmaktadır. Arkaik formun pratikteki varlığı ise soyutlamadır. Bu anlayışla arkaik-soyutlama ikilemi, figürün kişisel özelliklerinden arındırılarak salt-sanat özünü seyirciyle buluşturmaktadır. İnsan betimlemelerinde bu yönüyle yaşamın ölüm-ölümsüzlük çelişkilerinde, figürü dengeleme düşüncesini de form olarak görebilmiştir diyebilmekteyiz (Kamacı, 2004: 36). Arkaik-soyutlama ile grubun yaratmak istediği, ideal insan yani çağdaş insandır. Kendine yabancı olan her şeyden arınmış, ideal insan özleminin verdiği tutkudur (Kamacı, 2004: 37). Taş dokusunu, arkaik bağlantılı maddi (inorganik) varlığın

simgesi olarak tercih etmişlerdir. Sanatın ontik bütünlüğü içinde değil de eserin içindeki insan bütünlüğü kısmıyla ilgilenmişlerdir. Ontik olarak insan figürünü ele alan grup, varlık katmanındaki yerini belirlemede bir araç olarak görmüşlerdir. Varlık Katmanı içindeki insanı, taş dokusu ile yaratma eylemine gönderme yapılarak insanın ilk oluşumu ve evrendeki ilk rolü ile ele almışlardır (Kamacı, 2004: 38). Fov renklerin biçimsel boyutu yerine nötr renklerin düşünsel soyutluluğu üzerinde eser üretmişlerdir. Nötr rengin kullanımını, plastik sanatta duygusallık boyutu için değil de düşünsel bir tercih olarak görmek gerekir. Bu şekilde yarattıkları eserin biçimsel özellikleri, düşünsel boyutunun önüne geçmesini engellemişlerdir. Topluluk üyelerini, insanın düşünsel yanı ağır basan ontolojik felsefeyle üretim yapması esastır ve resimlerinde biçimin o kadar da önemli olmadığını belirtmişlerdir (Kamacı, 2004: 38-39). Fov renk ve dinamizm yerine, sessiz bir dinamizmle estetik açıdan sade olabilecek bir oluşumla hareket etmişlerdir (Kamacı, 2004: 39).

AST, 1990 yılında ikinci sergilerini, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi'nde Sanat Çevresi'nin desteğiyle açmıştır. Bu sergi için Süleyman Velioğlu, bildiri yazarak serginin tanımını yapmıştır. Bu serginin temel amacının *estetik tavır* olduğunu savunan Velioğlu, özgün kimliklerinin ortak kararları doğrultusunda hareket eden bir olguyla sanatlarına yaklaşmıştır. Özgün olmaktan bahseden bu grup aynı zamanda uzun soluklu olma niteliğini de şu an bile elinde tutan tek gruptur. Anlaşılacağı üzere özgün plastik dili titizlikle kusursuzlaştırmışlardır. Velioğlu, arkaik formun nostalji veya gerçeklerden kaçış olmadığını söylemektedir. Arkaik niteliklerin, varlığın aşağı kategorilerinin daha güçlü olmaları nedeniyle gelecek deneyimlerin potansiyellerini oluşturduğunu söylemiştir. *“Bir ana eksen olarak kültürel birikimlerin sürekliliğini sağladığını ve çağın önemli sorunlarından biri olan kültür kirliliklerini artırmada ve kişiye çağdaş verilerin nötrleşmesinde etkin bir işlev yüklenir”* (Velioğlu, 1990: 44-45) diyerek grubun ortak tavrını dile getirmiştir. Arkaik insan figürleri, kişisel ve fiziksel yeteneklerinden arındırılarak, gerçek özelliklerinden soyutlanarak saf insan modeli karakterinin oluşmasını sağlamıştır. Figürlerde, ontolojik bildirimlerinden hareketle, ölüm gerçeğini tüm bedenlerinde yaşadıkları, aynı zamanda ölümsüzlük duygusunun verdiği hazla, *ölüm-yaşam-ölümsüzlük* arasında sıkı bir denge denetiminin üstünde durdukları görülür. Kendi resim anlayışlarının temel ilkeleri doğrultusunda ontik bütünlüğü insana mal eden, estetik zenginliği gözetmeksizin taş dokusunda maddi-inorganik yanlar yakalayan bir cephe bulunmaktadır. Estetik anlayışlarında nötr renkleri tercih eden grup plastik yapıtın *affektif* boyutunun göz ardı edilmesi gerektiğini ileri sürüyor. Yapıtlarında amaç biçimsel yolla düşünsel bir boyut kazandırmaktır (Velioğlu, 1990: 44-45).

Kasım 1998- Mart 1999 tarihleri arasında merkezi Paris’te olan *Grands et Jeunes d’aujourd’hui* sanat kuruluşu 40.sını *Luxembourg, Paris, Zagreb ve Dumbrovnik*’te gerçekleştirdiği sergiye, Türkiye’den Akatünvel Sanat Topluluğu’nu davet etmiştir. Grands et Jeunes d’aujourd’hui sanat kurumunun amacı, uluslararası bir platform oluşturmak ve sanatın evrensel bir çatı altında toplanmasına hizmet etmektir. Velioğlu, Tangül-Tamer Akakıncı, Çil ve Zeyrek topluluk adına katılmışlardır. Kurumun düzenlemiş olduğu sergide kırk bir ulustan toplam yüz elli sanatçının eserleri yer almıştır. Türk sanatçıların yaptıkları eserler hakkındadaki düşünelere Luxembourg ve Le Figaro gazeteleri sütunlarında yer vermiştir. Le Figaro gazetesinde, Türk sanatçılar için: “*Bu yıl, bugünün büyükleri ve gençleri sergisinde bizim en çok ilgimizi çeken olay Türkiye’den gelen sanatçıların yapıtları oldu.*” (Molva, 1999: 44-45) demişlerdir. Luxembourg gazetesi ise: “*Bu sergi resim anlayışında ve mekânda, İstanbul Akatünvel Sanat Grubundan Cinetiste’lere dek uzanan sessiz bir gezi gerçekleştiriyor. Böylelikle uluslararası çağdaş sanatın tam bir aynası ortaya çıkıyor.*” (Molva, 1999: 44-45) şeklinde ifade etmiştir.

Grands et Jeunes d’aujourd’hui sanat kuruluşunun başkanı olan *Patrick-Gilles Persin*, 1996 yılında Tü yap Sanat Fuarı davetlisi olarak Türkiye’ye gelmiştir. Ressam Tangül Akakıncı’nın eserlerine büyük ilgi duymuş olmalıdır ki 1997 yılında geleneksel sergisine davet ederek bu sergide yapıtları ile Avrupa’da tanınmasına öncülük etmiştir. Akatünvel grubun eserlerinin Avrupa’da tanınması üzerine *Patrick-Gilles Persin*, 1998’de grubu tekrar davet etmiştir. Bu sergide Akatünvel grubunun ilgi ile karşılanması sebebiyle 2000 yılında Avrupa’da sergi teklifi yine Patrick-Gilles Persin’den gelmiştir. Paris’te gerçekleştirilen sergi yine ilgiyle karşılanmış ve beğenildiğini ve o günlerin gazetelerinde grup hakkında çıkan yazılardan anlıyoruz (Molva, 1999: 44-45).

Akatünvel Sanat Topluluğu’nun, Ekim 17 - Kasım 7 2000 tarihi arasında Otuzuncu Yıl Resim Sergisi olarak isimlendirdikleri 3. sergisi, Sanat Çevresi ve T.C. Kültür Bakanlığının katkılarıyla Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi’nde açılmıştır. Topluluğun, açılış konuşmasını Hamit Kınaytürk hazırlamıştır. Üstün Akmen, Akatünvel Sanat Topluluğu’nun yaratmış oldukları figürlerinden “*Onların insanları (figürlerden bahsediliyor), görünüş olarak belki inorganik, organik, psişik ve tinsel varlık kategorilerinden oluşmaktadır ama aynı zamanda mikrokozmetik ve makrokozmetik bir alan içinde gelişmekte, bütünleşmekteydiler.*” (Akmen, 2000: 16-17) diyerek düşünce boyutunu göstermiştir. Süleyman Velioğlu’nun yaratma ediminde bütünselleşme olduğu kadar (evren), parçalanmışlık (insani istekler) göze çarpar. Bu yaratma, seyirci düşüncesinde *an/anlık* ile felsefi bir anlatım olduğu algısı oluşturmaktadır. Soyut ile soyuttan arınmış gerçekler, figürü dizginleyen kavramlardır. Figür

tamamıyla arınmış, yani tüm kişisel ve evrensel varlığı bir tarafa bırakarak ölümsüzlüğü arıyor gibidir. Akmen bu sergi için şunları söylemiştir:

“Aman Tanrım! Ne hoş renkler!” demedim. Sustum; konuşmadım. Ayrıca, sergi gezme işini, açılış akşamıyla da sınırladım. Yoksa Süleyman Velioglu'nun, bütünleşmemiş zavallı insanların devineni miydim ne! Yok mu oluyorum! Yahu, baksanıza, insanlık yok oluyor; insan daha ölmeden kirleniyor. Ölüm korkusu çevremizi, şu yazıda bile nasıl da sarmaladı! Ve de dingin/hırçın yaşamımızı nasıl da etkiliyor ölüm korkusu! İnsan varlığının bütünlüğü ve yapısallığı gene tel tel dağılıyor; öyle değil mi, siz görmüyor musunuz?” (Akmen, 2000: 16-17).

Değerlendirme ve Sonuç

Akatünvel Sanat Topluluğu, Türkiye’de hâlen yeterince tanınmayan ve kurulduğu yıllardan beridir garipsenen bir hareket olma özelliği taşımaktadır. Her ne kadar ortak çalışma alanları yaratılsa da Süleyman Velioglu’nun ölümünün, grup söylemini yavaşlattığı söylenebilir. Grubun yaygın olarak bilinmemesindeki bir diğer etken ise felsefeye dayalı bir sanat anlayışını savunmasıdır. Savunulan dünya görüşü nedeniyle sanatsal kaygıların geri plana atıldığı düşünülmesi, grubun çok yakından tanınmadığının göstergesidir. Ayrıca, kurulduğu dönemin bireyselleşen sanatını da göz önüne alırsak grubun ilgi görmeyişinin nedenlerini daha iyi anlayabiliriz.

Türk resim tarihinde kendi sanat amaçlarını bildiri yazarak sunan tek grup kuşkusuz Akatünvel Sanat Topluluğu’dur. Akatünvel’in, 1960-1970’li yılların bireyselleşen sanat dönüşümleri göz önüne alınarak oluşturulan grup olma tutkusu, ortak bir fikir ile bireyselleşen ve parçalanan sanat camiasına bir tepkidir. Süleyman Velioglu’nun sisteme oturmuş felsefi tutumu ile oluşturulan 2000 yılındaki manifestosunda da bunu görmekteyiz. Oluşturdukları bu manifesto ve bildirilerde, sanat düşünceleri her zaman net bir felsefe ile temellendirilmiştir. Açtıkları her sergiyi, yeni bir bildiriyle önceki yaptıklarının üstüne her zaman yeni bir şeyler katarak geliştirmişlerdir. Öyle ki 1990 yılında açtıkları 2. sergi ve 2000 yılında açtıkları 3. sergide bu bildiri geleneği devam etmiştir. Batılı sanat anlayışlarına son derece karşı durmuşlardır. Keza Doğu’nun sanat olaylarına da bu nedenle yaklaşmışlardır. Akatünvel sanatçılarının bildirilerinde açık bir şekilde bahsettikleri “Çağdaş İnsan” kavramının, günümüz postmodern çözümlemelerinin de ilgi odağı olan özne kavramıyla yakından ilişkisi kurulabilmektedir. Özellikle insan kavramını, çevre ilişkileri açısından sosyal-kültürel bir varlık hâlinde inceleyen Akatünvel, ölüme karşı insanın ölümsüzlüğüne kendilerini koşullandırmışlardır. Ölüme karşı dirençli olmamanın sebeplerini yine insan olgusunun çevresi ve kültürel etmenlerdeki

tutarsızlıklarda arayan topluluk, ölümsüzlüğü kazandırmak için, insanı bunlardan soyutladıkları bir figür anlayışını benimsemişlerdir. Yapılan her iş ya da oluşumun, insanın ölümlü bir varlık olduğu kanıtını yok etmeyeceğini, ama yaratarak, özgün bir şeyler üreterek ölümsüz olunabileceğini kuvvetle savunmuşlardır (Sağlam, 2007: 48). Sanatçılar, bireyselleşen toplum sanatında ortak kavramlar ve ilkeler çerçevesinde, sanat eserlerini dört küme etrafında açıklamışlardır. Her konuşma ve sohbetlerinde sıkça dile getirdikleri arkaik ve soyut biçim, dinginlik, sadelik, nötr renkler ve taş dokusu plastik dillerinin ne kadar sağlam ilkeye oturduğunun kanıtıdır. Düşüncelerini ruhsal-psişik ve patolojik bağlamda görselleştirdikleri, zaman-mekân sınırlandırmasını kaldırdıkları idea-plastik bir dünya yaratmışlardır. Bildirgelerinde karşı oldukları Batılı sanat anlayışına, 1960-1980 sanat ortamındaki kültürel değişimlerle gelen figür anlayışı da hız kazandırmıştır. 1980'lerden sonra kısmi olarak Avrupa'nın yeni-figürasyon ve yeni-dışavurumculuk sanatı ile uyuşan birtakım konular da söz konusu olmuştur. Görülen benzerlikler, ölüm-yaşam paradoksu içerisindeki öznen kaynaklı stres, kaygı, korku, yabancılaşma ve inanç yitimi gibi konulardaki ortak çağdaş oluşumlardır. (Sağlam, 2007: 49). Çağdaş insan ontolojilerinde yatan *şimdi ve buradaki insan kavramı* beraberinde bilimsel etmenlerin takip edildiği *tinsel bozukluk*, insan kavramı ile düşünsel biçimde hareket etmeleri nedeniyle düşünce yapılarının ne yönde ilerlediğini görmemiz açısından önemlidir (Sağlam, 2007: 50).

İnsan varlığının akıbeti, birey olarak dünyaya geldiği ve inorganik, organik, psişik ve geist kategorilerle bütünleşmeye doğru giden bir varığa dönüştüğü bu serüvende (Günyaz, 1980: 38) toplumsallaşmak zorunda olduğu, yaratma süreci ile donatılmış dinamik bir varlıktır (Velioğlu, 1978: 14-15). Mikrokosmik sferden makrokosmik sfer'e yaratılan ontolojist süreç, bütünlük ilkesi kategorisi ile hareket dönüşümü hâlinedir. Topluluk, bu kategoriler ile hareket ederek ontolojist-estetik çabayla insanın ölüm duygusu karşısında ölümsüz kalabilmeyi amaçlamaktadır: "*Doğanın ölümlülüğüne karşılık, sanat yapının ölümsüzlüğü ifade eder. Sanat yapısı, tüm ontik katmanları, bir biçim içinde birleştirir. Sanat yapısının bu biçimselliği, onun, zamansallığa ve ölüme karşı duruşunun ifadesidir*" (Tunalı, 1983: 13-15).

1970'li yılların Cumhuriyet sanatına, insan felsefesiyle sanat ortamına yeni bir imge, yeni bir söylem getirmişlerdir. *Üslup birliği* ilkesiyle eser üreterek bireysel sanat yaşamına en büyük eleştiriye de yapmışlardır. Topluluğun kuramcısı Süleyman Velioğlu, yazmış olduğu yazılarla topluluğu ayakta tutmuştur. 2001 yılında ölümü, sanat üretimi açısından grubun birliğini ve çalışmalarını sekteye uğratmıştır. Felsefeye dayalı sanat anlayışına sahip olan grup, Türkiye'de gereken ilgiyi görememiş, ancak Avrupa'da açtığı sergilerle

adından sıkça söz ettirmiştir. Resimlerine biçimsel olarak yaklaşan sanat eleştirmenlerine göre *Lirik Soyutlamacılar ve Art Brut*'ün anlayışlarının Türkiye'deki temsilcileri olmuşlardır.

Akatünvel Sanat Topluluğu'nun, Türk sanat eleştirmenlerinin üslup özellikleri ve felsefeleri açısından kavranamamış bir topluluk olması, araştırmanın hareket ettiği problemdir. Bu probleminden hareketle araştırma, *biçim-anlam* tanımlaması yoluyla yeni bir kavramlaştırma sunmayı amaçlamıştır. Söz konusu kavramsallaştırmada, Akatünvel Sanat Topluluğu, biçimsel olarak lirik soyutlama, Art Brut'ün Türkiye'deki varyasyonu, yeni-figürasyon ya da yenedışavurumcu gibi kategorilere dahil edilebilmektedir. Bunun yanı sıra biçim ve anlam arasında güçlü köprüler kuran bu topluluk, bir yandan sanatı günlük ve saf hâliyle ele almakta, bir yandan da yapıt-insan ilişkisini felsefi bağlamda ontolojik bir ortak zemin üzerinde kurmaktadır.

KAYNAKÇA

ADALI, Bihter / Yasemin ve EREN, Nurhan (2018); *Sanatta Terapi, Terapide Sanat: Sanat Psikoterapileri Derneği İle Söyleşi*, Türkiye Psikiyatri Derneği, c. 21, S. 1,

AKMEN, Üstün (2000); *Süleyman Velioglu'nun İzlenirken Sezinlenebilen Plastik Dili*, Sanat Çevresi Dergisi, S. 265,

AKSOY, Gamze (2003); *Batı Kültürüyle Etkileşimi Açısından Jean Dubuffet Ve Art Brut Kavramı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

BEKİROĞLU, Onur (31 Mayıs-6 Haziran 2010); Anadolu Üniversitesi Haftalık İletişim Gazetesi, S. 546, Eskişehir.

BERK, Nurullah ve TURANÎ, Adnan (1981); *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat yayınları, s.179.

BORA, Mücahit (1993); *Sanatsal Yaratma Nedir?*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Bilimleri Dergisi, yıl 2, S. 5, İzmir.

COŞKUN ONAN, Berna (2018); Jean Dubuffet'yi Anlamak: Praksistik Bir Perspektif (Understanding Jean Dubuffet: A Praxistic Perspective-Chapter 8), Première de couverture à faire online, Les nouveaux aspects de la francophonie à Bursa II: Langues & Cultures,

COŞKUN ONAN, Berna (2017); *Lisans Düzeyi Resim Öğretiminde Çağdaş Sanat Kuramına Yer Vermek: Bir Olgubilim Çalışması*; Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, S. 30 (2), Bursa.

COŞKUN ONAN, Berna (2017) *Postmodern Sanatta Nesne ve Mekân Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı*; Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S. 38, Erzurum.

ÇİL, Nafi (1999); *Yaratmanın Savaş Alanı 'Mimarlık'*, Ege Mimarlık Dergisi, S. 29, İzmir.

EROĞLU, Özkan (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı (Tarih, Yorum, Eleştiri)*. İstanbul, Tekhne Yayınları, 1. bs., İstanbul.

ERSOY, Ayla (1998); *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

ERSOY, Ayla (2004); *500 Türk Sanatçısı 'Plastik Sanatlar'*, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul.

ERSOY, Ayla (Taha Toros Arşivi); *Tangül Akakıncı'nın Kaya Gibi Sağlam Yapıtları*, 77.528.058 Kodlu İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul.

- GİRAY, Kıymet (2009); *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II (Yollar-Yıllar-İzmler)*. Rezan Has Müzesi Yayınları, İstanbul.
- GÖREN, Ahmet Kamil (1998); *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- GÜNEŞ, Nurhayat (2013); *Resim Sanatında Kolâj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- GÜNYAZ, Abdülkadir (1986); *Binlerce Yıl Öncesinden Binlerce Yıl Sonrasına Uzanan Tamer Akakıncı*; Sanat Çevresi Dergisi, S. 98, İstanbul.
- GÜNYAZ, Abdülkadir (1986); *Tangül Akakıncı Mükemmeliyetin Doruğunda*, Sanat Çevresi Dergisi, S. 98, İstanbul.
- GÜNYAZ, Abdülkadir (1990); *Akatünvel Sanat Topluluğu: Velioğlu, Akakıncı'lar, Çil, Zeyrek Ve Sungu Resmi*; Sanat Çevresi Dergisi, Sayı 136, İstanbul.
- GÜNYAZ, Abdülkadir (Taha Toros Arşivi); *Tangül Akakıncı, 77.528.058 Kodlu İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi*, İstanbul.
- İŞİK, Sevda (2013); *Art-Terapi Yönteminde Resimsel Dilin Kullanımı Ve Anlatım Biçimlerinin Yorumlanması* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2000); *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul.
- KAMACI, Başak (2004); *Süleyman Velioğlu Ve Akatünvel Sanat Topluluğu Bağlamında Psikiyatri Ve Sanat İlişkisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- KAPTAN, Cemile (2015); *Acı ve Sanat*. Sanat ve Tasarım Dergisi, c1, S. 12, Ankara.
- KAR, Özge (2011); *Heykel ve Sanat Terapisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- KÖSE DOĞAN, Rabia (2016); *Resim Ve Mekân Arasındaki İlişki: İlham Veren Projeler*, Online Journal Of Art And Design, Volume 4, Issue 2,
- KUSPİT, Donald (2006); *Sanatın Sonu*, (çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul.
- M. MAC GREGOR, John (1989); *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton University Press.
- MOLVA, Selvi (1995), Aynur Okay İle Söyleşi, Ege Mimarlık Dergisi, S. 16/2, İzmir.
- MOLVA, Selvi (1999), Akatünvel Sanat Grubunun Avrupa Sergileri, Ege Mimarlık Dergisi, S. 32/4, İzmir.
- MOLVA, Selvi(1992), Güven Zeyrek – Söyleşi, Ege Mimarlık Dergisi, S. 3-4, İzmir.
- MOLVA, Sevgi (1991), Mimarlarımız ve Sanat (Nafi Çil), Ege Mimarlık Dergisi, S. 2, İzmir.
- İPŞİROĞLU, Nazan / İPŞİROĞLU, Mazhar, (2011); *Sanatta Devrim (Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru)*, 5. bs., Hayalperest Yayınevi Yayınları, İstanbul.
- OKTAY, Sevgi (2001); *Hocam Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun Yaşamı ve Sanat Felsefesi*, İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi, c.12, S. 47, İstanbul.
- RONA, Zeynep / ARSLAN, Necla (1997); *Akatünvel Grubu*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.1, 1. bs., Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- SAĞLAM, Mümtaz (2007); *Retrospektif Güven Zeyrek 1957-2007*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- SİVRİ GÖKMEN, Hikmet / ÇAKIROĞLU, Tuğba (2009); *2 Sanat: 1 İnsan/Nafi Çil*, Ege Mimarlık Dergisi, S. 69(2), İzmir.
- STORR, Anthony (1992); *Yaratma Dürtüsü*, (çev. İpek Babacan), A Yayınevi Yayınları, 1. bs., İstanbul.

- TANALTAY, Erdoğan (1990); *Süleyman Velioğlu ile Bir Gün...* Sanat Çevresi Dergisi, S.136, İstanbul.
- TANALTAY, Suna (1990); *Süleyman Velioğlu ve ‘Bir İnce Taze Kadın’*, Sanat Çevresi Dergisi, S. 136, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1995); *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi Yayınları, 4. bs., İstanbul.
- TANYELİ, Uğur (1997); *Modernizm’in Sınırları ve Mimarlık, Modernizmin Serüveni* (Bir ‘‘Temel Metinler’’ Seçkisi 1840-1990), (ed. Enis Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TARZAN, Özlem (2010); *Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlarındaki Psiko-Sembolik Öğeler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- TUNALI, İsmail (1990); ‘‘*Akatünvel Sanat Topluluğu*’’ Resim Sergisi. Sanat Çevresi Dergisi, S. 136, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (2011); *Felsefenin Işığında Modern Resim* (Modern Resimden Avangard Resme), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- UYGUR, Burhan (02-23 Kasım 2016); *Zamanın Sarkacındaki Adam* (Resim Sergisi Kataloğu), İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat Galerisi. İstanbul.
- Velioğlu, Selim (2010); *Süleyman Velioğlu İnsanın Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- VELİOĞLU, Süleyman (1986); *Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı’nın Sanat Anlayışları Üstüne*. Sanat Çevresi Dergisi, S. 98, İstanbul.
- VELİOĞLU, Süleyman (1990), *Estetik Anlayışımız ve Çağdaş İnsan Yorumumuz*, Sanat Çevresi Dergisi, S. 136, İstanbul.
- VELİOĞLU, Süleyman, (1986); *Tangül Akakıncı ve Tamer Akakıncı’nın Sanat Anlayışları Üstüne*. Sanat Çevresi Dergisi, S. 98, İstanbul.
- YASA YAMAN, Zeynep (1998); *1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘‘Temsil Sorunu’’*, İstanbul., S. 79, Ankara.

Görsellerin Kaynakçası

1. Görsel: http://galateaart.com/sanatci_gorsel.asp (Erişim Tarihi: 13.03.2019)
2. Görsel: <https://www.widewalls.ch/artist/adolf-wolfli/> (Erişim Tarihi: 11.03.2019)
3. Görsel: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-9> (Erişim Tarihi: 11.03.2019)
4. Görsel: <http://www.turkishpaintings.comphptail> (Erişim Tarihi: 14.03.2019)
5. Görsel: <http://lebriz.com/pages/exhibition>. (Erişim Tarihi:15.03.2019)
6. Görsel: <http://lebriz.com/pages/exhibition>. (Erişim Tarihi:15.03.2019)
7. Görsel:<http://atmosart.comtr.com.l> (Erişim Tarihi:14.03.2019)
8. Görsel:<http://lebriz.com/pages/artist>.(Erişim Tarihi: 13.03.2019)
9. Görsel:<http://lebriz.com/pages/artist.aspx> (Erişim Tarihi: 13.03.2019)
10. Görsel: <http://atmosart.comtr.com.tr> (Erişim Tarihi: 13.03.2019)