

GÖRSEL KÜLTÜRDE İŞÇİ SINIFININ TEMSİLİ (1960 – 1980)*

Representation of The Working Class in Visual Culture (1960-1980)

Bora GÜRDAŞ**

ÖZ: Türkiye’de işçi sınıfı en hareketli dönemini 1961’de Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) kuruluşuyla yaşamıştır. TİP, siyasi söylemlerini ve kimliğini sanatçıların desteğiyle görselleştirmiş, yayın organı Sosyal Adalet Dergisi’nde Abidin Dino ve Fikret Otyam gibi sanatçıların illüstrasyon ve fotoğraf çalışmalarına yer vermiştir. Aynı yıllarda Nedim Günsür resimlerinde, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenler filmlerinde işçi temasını ele almışlardır. 1970’lerde ise işçi sınıfı ve sorunları görsel kültürde kendine daha sık yer bulmaya başlamış, Görsel Sanatçılar Derneği’nin kuruluşuyla birlikte sanatçılar işçi sınıfıyla birlikte taleplerini ve beklentilerini daha net dile getirmeye başlamıştır. Bu yıllarda Yüksel Arslan resimlerinde Karl Marx’ın *Das Kapital*’ini yorumlamış, Mehmet Aksoy ve Muzaffer Ertoran’ın işçi heykelleri saldırıya uğramış, yurt dışında yaşayan Türkiyeli sanatçılar da işçi sorunlarını üretimlerine taşımıştır. Öte yandan önceki on yıla kıyasla işçi temalı filmlerin sayısı artmış, Lütfi Ö. Akad, Tunç Okan ve Yavuz Özkan gibi yönetmenler konuya dair filmler çekmişlerdir. Bu çalışmada 1960-1980 yılları arasında görsel kültürde önemli bir motif olarak karşımıza çıkan işçi sınıfının resim, illüstrasyon, grafik tasarım, heykel ve sinemada nasıl ele alındığı ve yorumlandığı söz konusu dönemin siyasi ve toplumsal dinamikleri ekseninde irdelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Türkiye İşçi Partisi, Resim, Heykel, Sinema

ABSTRACT: The working class in Turkey lives its most active period in and around the foundation of Workers’ Party of Turkey (TİP). In the journal of Sosyal Adalet, which is the own publication of the party, TİP visualizes its political discourse and identity with the support of artists, and gives coverage to the illustrations and works of photography by artists such as Abidin Dino and Fikret Otyam. In the same years, Nedim Günsür in his paintings, and Halit Refiğ, Ertem Göreç and Atıf Yılmaz in their films handle themes on labour. It is in the 1970s when the working class and its problems find a wider place in visual culture, and it is with the establishment of the Visual Artists Association when artists alongwith the working class begin

* Bu makale, 6–8 Kasım 2018 tarihleri arasında Hacettepe Üniversitesi HÜTKAM’ın düzenlediği “Kültürel Bellek” adlı sempozyumda ‘Türkiye’de Plastik Sanatlar ve Sinemada İşçi Sınıfının Temsili (1960 - 1980)’ başlığıyla sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Bu dergi için geliştirilmiş ve güncellenmiştir.

** Arş. Gör. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı, bora.gurdas@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6861-1823

Geliş Tarihi / Received: 02.12.2020

Kabul Tarihi / Accepted: 13.01.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021

to express their demands and expectations more clearly. In these years Yüksel Arslan renders Karl Marx's Das Kapital, whereas the worker statues by Muzaffer Ertoran and Mehmet Aksoy get attacked, and the labour matters are adopted by the Turkish artists living abroad as well. On the other hand, compared to the previous ten years, the number of films dealing with the problems of workers increase in number, movies on the subject are directed by Lütfi Ö. Akad, Tunç Okan and Yavuz Özkan. In the present study, how the working class, emerged as an important motif in visual culture between 1960 and 1980, is handled and interpreted in painting, illustration, graphic design, sculpture and cinema will be examined in the axis of the political and social dynamics of the period in question.

Keywords: Workers Party of Turkey (TİP), Painting, Sculpture, Cinema

Giriş

1960'ların siyasi atmosferine katılan "sol" görüşler ve hareketler, dönemin hem siyaset sahnesinde hem de sanat ortamında etkili olmuştur. İç dinamikler kadar dünya konjonktürü de bu dönemde sol görüşlerin benimsenmesinde etkindir. Uluslararası sol hareketin temel tartışmalarıyla şekillenen görüşler, bu yıllarda Türkiye'deki sol hareketin mevcut olan ayrışma eğilimlerini hızlandırmış, yeni polemikleri ve bölünmeleri ortaya çıkarmıştır (Belge, 2008: 33; Akın, 2008: 86).

27 Mayıs'ın yarattığı heyecan dalgası siyaset üzerine kalem oynatan aydınları ülke sorunlarına yeni bakış açıları ile bakmaya yönlendirmiş, 1960 öncesinde sık kullanılmayan, "Kemalistlik", "Atatürkçülük" ya da "İlericilik" tanımlamaları, 27 Mayıs sonrası saflaşmaları ifade etmek üzere kullanılmaya başlanmıştır. 1960 ve 1965 arasında, bu sürece dek negatif izlenim uyandıran sol görüşler, Kemalizm/Atatürkçülük çatısı altında büyük ölçüde meşrulaşmıştır. Aynı yıllarda solculuk, ilerici ve aydınlanmacı, bu bağlamda Kemalist düşüncelerin mantıksal ve doğal bir sonucu olarak görülmüştür. Öte yandan Atatürk döneminde bu denli etkin olmayan sosyalist düşünce ve pratikler, 1960'lı yıllarda daha net biçimde hissedilmeye başlanmıştır (Demirel, 2009: 419-421). Bu dönemin sosyalist idealleri siyasi zemine taşıyan en önemli oluşumu Türkiye İşçi Partisi (TİP) olmuştur. Kemal Sülker'e göre "Türkiye İşçi Partisi'nin kuruluşu, 1820'lerde başlayan, 1845 ve 1946 yılları arasında zaman zaman yüzeye çıkan ve bu uzun sürede derinden akan bir nehir gibi gelişen Türk işçi sınıfı hareketinin 1961'de vardığı merhale"dir (Sülker, 1998: 79).

TİP'in kuruluşuyla birlikte Türkiye'de işçi sınıfı en hareketli dönemini yaşamaya başlamış, işçi hakları hususunda yasal düzenlemelerin yapılması yönünde taleplerin ve ücretlerin yetersizliği, işten çıkarma gibi nedenlerle protestoların arttığı gözlenmiştir. 1961 yılında kamuoyunun ilgisini grev ve

toplu sözleşme yasalarının çıkarılmasına çeken Saraçhane mitingi yapmış, 1963 yılında ise yasal olarak henüz grev ve toplu sözleşme düzenlemeleri hayata geçirilmemiş olmasına rağmen Maden-İş üyesi işçiler Kavel Kablo Fabrikası'nda grev yapmıştır. Bu grevin de etkisiyle işveren toplu sözleşmeyi imzalamış, TBMM ilgili kanunu çıkarmıştır (Aydoğanoglu, 2010: 90-91).

1967 yılına geldiğimizde ise Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) kurulmuştur. Türk işçi hareketinin parçalanmaya başladığı bu dönemde, bir işçi sendikaları konfederasyonu olarak DİSK “İşçi sınıfının iktisadi, sosyal ve kültürel bakımdan gelişmesi için Türkiye'nin tam bağımsız olmasını, devrimci bir öze kavuşmasını, ekonomide kamu sektörünün ağır basmasını, işletmelerin devletleştirilmesini, köklü bir toprak reformu yapılmasını, bunlar için de normal sendikacılık fonksiyonları yanında siyasi sendikacılık hareketini isteyen” bir anlayışa sahiptir (Yazıcı, 1996: 144).

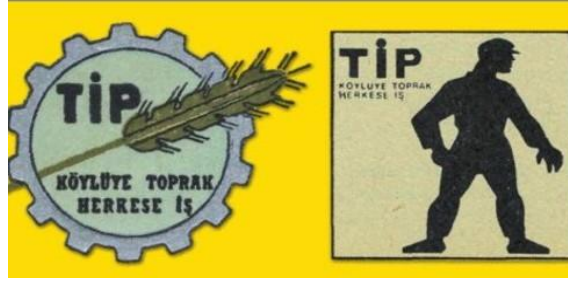
Öte yandan TİP, seçmen desteğinin solun en güçlü olduğu 1960'larda bile sayıca sınırlı kalmasına karşın, 1965 yılı seçimlerinde 15 milletvekili ile Meclis'e giren ilk sosyalist parti olmuş, son derece etkili bir muhalefet yapmış ve bazen ülke gündemini belirlemiştir. TİP, ilk on yılında Mehmet Ali Aybar aracılığıyla toplumun temel sorunlarına eğilen çalışmalar yürütmüş ve işçilerin çıkarlarını savunan bir parti olarak var olmayı başarmıştır (Silier, 2008: 438).

1. 1960'larda İşçi Sınıfı ve Görsel Kültür

TİP, söylemlerini sanatçıların desteğiyle görselleştiren, sergiler organize eden ilk siyasi partilerden olmuştur. TİP, Kültür ve Sanat Bürosu tarafından İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde 1-15 Ekim 1962 tarihleri arasında gerçekleştirilen sergiye yurt dışından (Picasso, Chagall, Leger vd.) ve Türkiye'den sanatçılar (Bedri Rahmi Eyüboğlu, Adnan Turani, Cihat Burak, Mübin Orhon, Abidin Dino, Nuri İyem, Ömer Uluç, Nejad Devrim, Fikret Mualla) çalışmalarını partiye hediye ederek katılmışlardır.

Etkinlik son derece ilgi görmüş, önemli miktarda satış gerçekleştirilmiş, sanatçılarla parti arasındaki ilişkiler güçlenmiş, aktif olarak siyaset ile ilgilenen sanatçılar ile TİP'e yakın duran fakat siyaseten angaje olmayan sanatçılar aynı çatı altında toplanmıştır. Görsel sanatların değişik alanlarında çalışan kişileri bir araya getirme çabası olumlu sonuçlar vermiş, bu etkinliğin benzeri aynı yılın Aralık ayında Ankara'da tekrarlanmıştır (Sönmez, 2009: 875-876; Eren, 1963: 25-26).

Sergiye katılım sağlayan sanatçılardan Abidin Dino, 1965 yılında seçim hazırlıkları yapan parti için özel propaganda desenleri hazırlamış, 1969 yılında çark ve başak imgeleri taşıyan TİP amblemini değiştirmek isteyen Mehmet Ali Aybar'ın çağrısıyla bir erkek figürü kullanarak bu amblemi yeniden tasarlamıştır (Resim 1). Aybar, diğer partilerin amblemlerindeki hayvan figürlerine tezatlık oluşturarak “Oyunu hayvana değil, adama ver” sloganıyla siyasete bakışlarındaki farklılığı vurgulamak istemiştir. Ancak Dino'nun tasarladığı yeni amblem Aybar'ın istifasıyla kullanımdan kaldırılmıştır (Aysan, 2013: 25).



Resim 1: TİP'in eski amblemi ve Abidin Dino'nun tasarladığı amblem (Aysan, 2013)

TİP İstanbul İl Yönetiminin tanıtım ve destek amacıyla dağıttığı 1967 takviminde ise, Fikret Otyam'ın objektifine yansıyan Anadolu fotoğrafları Anayasa maddelerine zıtlık oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Bu fotoğraflar sanatçının 1966 yılında Ankara Doğu Galerisi'nde açtığı, Anadolu'daki köylülerin, işçilerin Anayasa ilkeleri içindeki durumunu yansıtan, tam uygulanması yolundaki gecikmelerden doğan sıkıntıları gösterdiğini belirttiği, *Anayasa Diyor ki* sergisinden alınmıştır (Aysan, 2013: 280; Oral, 2011: 110-111). Türkiye İşçi Partisi'nin 1964'te okuyucuyla buluşan *Sosyal Adalet* dergisi ise, sol-sosyalist içerikli ilk desenlerin yayımlandığı süreli yayınlardan birisi olmuştur. Dergi 1965 yılında, Abidin Dino'nun illüstratif nitelikli çizimlerine kapak tasarımlarında ve iç sayfalarda yer vermeye başlamıştır (Resim 2). Sanatçı desenlerinde işçi ve köylü tiplerini kendine has kaligrafiyle temas eden üslubuyla ele almış, demokrasi isteyen halkın farklı kesimlerinin eşitlik ve özgürlük isteklerini dile getiren, halkı kolektif olarak hareket etmeye çağıran çizimler ortaya koymuştur. Yılmaz Aysan'a göre halkın %80'inin köylerde yaşadığı o yıllarda, amele, yoksul köylü, kırsal el sanatları imgeleriyle oluşturulan popülist görsel evren, Dino'nun desenleriyle ilk kez şehir fonunda haklarını arayan, protestolara katılan işçi temsilleriyle

karşılaşmıştır. Tarım işçilerinin yaşantısı ise Fikret Otyam'ın objektifinden bir fotoğraf ile derginin kapağında yer almıştır. Eylül 1964'te yayınlanan derginin kapağında görülen bu grafik uygulama, sonraki yıllarda yaygınlaşacak olan siyah-beyaz silüet fotoğraf kullanımının ilk örneklerindedir (Aysan, 2013: 11-24, 279).



Resim 2: Sosyal Adalet dergisinin Abidin Dino imzalı kapaklarından örnekler (Aysan, 2013)

Bu yıllarda işçi temasını görselleştiren Nedim Günsür ise, madencileri konu edindiği resimleriyle dikkat çekmektedir. 1948 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden birincilikle mezun olan Günsür, Fransız hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitmiştir. 1952 yılında Türkiye'ye dönüş yapan sanatçı, Zonguldak'a öğretmen olarak atanmadan evvel buraya yerleşerek maden işçilerinin yaşamına odaklanmış, 1954 yılında Kilimli ve Çatalağzı ocaklarında işçilerle görüşmeler yaparak notlar almıştır (İşanç, 2008: 55).

Sanatçının "Madenciler" serisindeki resimleri, açık – koyu, sıcak - soğuk renklerin karşıtlıklarını temel alır. Figürlerin ağır çalışma koşullarını duyumsatan deformasyon, düz ve dokulu yüzeyler üslubunun etkisini arttırarak ele alınan konunun dramatik ve psikolojik yönlerini görünür kılmaktadır. Çalışan madenciler, kömür isinden kararan yüzleriyle rengin aza indirildiği soyutlanmış figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. 1962 tarihli "Madenci" başlıklı resminde Günsür'ün hem soyutlamacı, hem de fonda şehir görünümünü işlediği bir tür geçiş döneminde bulunduğu görülebilmektedir (Resim 3). Sanatçı 1954 yılında başladığı "Madenciler" serisini 1960'larda da sürdürmüş, eskizler, farklı yüzeyler üzerine kömür kalem, kurşun kalem, boya

gibi malzemelerle portre ve boydan madenci çalışmaları ve kompozisyon denemeleri yapmıştır. “Madenci” resimlerinde Günsür’ün Türkiye’ye dönüşünün ardından gittiği Zonguldak’ta gözlemediği madencilerin yaşamının içeriğini yansıtacak ve geniş kitlelere hitap edebilecek bir üslup arayışına girdiği söylenebilir (Arapoğlu, 2014: 22).



Resim 3: Madenci, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 67.5x47 cm, Cengiz Akıncı Koleksiyonu (İşanç, 2008).

TİP’in kurulmasıyla farklı bir görünüm kazanan işçi sınıfı ve sorunları bu yıllarda tematik açıdan veya ana hikâyenin içinde sinemacılar tarafından da ele alınmaya başlanmıştır. *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) ve *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963) gibi filmlerde işçiler, suç veya aşk öyküleri içerisinde işlenmiştir, ancak senaryoları “işçi” sorunları ekseninde yazılmamıştır. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960) ve *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1963) ise, daha kapalı bir şekilde işçilerin ekonomik çıkmazlarını, sosyal konumlarını sendika ve grev gibi kavramlarla kurduğu ilişkiler içinde irdelemiştir.

Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1962) filmi Zonguldak maden işçilerini büyük ölçüde arka plan olarak ele almıştır. Film, yüksek öğrenimini tamamlayıp doğduğu kente dönen bir mühendisin gerici taşra çevresinde hem sömürülen işçilerin adına dalavereci müteahhit, din istismarıyla oy toplayan

politikacı ve çıkarıcı gazeteci gibi figürlere karşı durmaya çalışmasını hem de geride kalan çocukluk aşkını yeniden bulmasını anlatmaktadır. Böylece, doğal olarak, işçilere de kendilerini çevreleyen genel toplumsal bozukluğa direnişi önermekte, işçilerin gittikçe bilinçlendiği sezdirilmekte ama onlardan bir eylem gösterilmemektedir (Coş, 1974: 7).

Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi ise, işçinin maddi sorunlarını, işçi sınıfı mücadelesini toplumsal ve tarihsel bağlamda ele alarak bir tahlili görünür kılmıştır (Resim 4). *Karanlıkta Uyananlar*, işçilerin sınıfsal bilince erişmesini, kendinin olduğu kadar karşıt sınıfın varlığının da ayırıcına varmasını, toplum içinde kendi statüleriyle benzer durumda olanları fark ederek kendi konumunu netleştirmesini öykülemektedir (Kablamacı, 2011: 64). Bir boya fabrikasında toplu iş sözleşmesi sırasında gerçekleşen olayları aktaran *Karanlıkta Uyananlar*, grev öncesini ve grev sürecini kapsar, işçilerin bilinçlenmesini, grev kararı almalarına giden yolda karşılaştıkları sıkıntıları ele alır. Öte yandan dönemin ithal ikameci tartışmalarına koşut biçimde fabrikada boya üretimi sırasında cereyan eden olayların da aktarıldığı filmde iki farklı aşk hikâyesi olmasına rağmen filmin ana ekseninde bu ilişkiler işlenmemiştir. Yavaş yavaş bilinçlenen işçiler aracılığıyla film, işçi-işveren ilişkileri düzleminde sendikacılık, toplu sözleşme, grev gibi pek çok olguya değinmektedir (Kablamacı 2011: 64, 71). Film, Nezih Coş'un da işaret ettiği gibi "Bir işçi kahramanın değil, topluca işçilerin hikayesidir." (Coş, 1974: 14).



Resim 4: *Karanlıkta Uyananlar*, Ertem Göreç, 1964
(“*Karanlıkta Uyananlar*” 50 yaşında, 2014)

İşçi ve iş gücü kavramları, *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1966) filminde *Karanlıkta Uyananlar*'inkinden farklı olarak, "Türklük" vurgusu yapılarak senaryoya dâhil edilmiştir. Batman'da, yabancı uzmanların petrolün olmadığını söylediği bir kuyuda, geceleri gizlice sondaj yapan Türk işçilerinin petrol buluşunun öyküsünün aktarıldığı filmde petrol, milliyetçilikle dirsek temasındaki anlatımıyla, kan ve toprak ile tanımlanmış, işçi sınıfı da yalnızca anti-emperyalist duruşuyla vurgulanmıştır. İşçi sınıfının ve sol düşüncenin temel söylemlerine yer verilmemiş, grev "ulusal kalkınma"nın önünde bir engel olarak gösterilmiştir. Hilmi Maktav'a göre, filmdeki işçiler "vatan için" mücadele vermektedir, bir toplumsal tip olarak "işçi", bu filmde "Türk işçisi" hâline gelmiştir (Maktav, 2013: 284-285).

2. 1970'lerde İşçi Sınıfı ve Görsel Kültür

1970'li yıllara geldiğimizde ise, işçi sınıfı ve sorunlarının görsel kültürdeki yansımalarının sayıca artmaya başladığı gözlenmektedir. Bu yılların sanat ortamında önceki on yıla kıyasla haklar daha net bir biçimde aranmaya özellikle de dernekler aracılığıyla kolektif bir biçimde hareket edilmeye başlanır. Sanatta angajeolma durumu gitgide güçlenir, sanatçı örgütleri/dernekleri/sendikaları sanatçı hakları ve sansür konusundaki görüş ve beklentilerini dönemin süreli yayınlarında net bir biçimde dile getirirler. Söz konusu sanatçı örgütlerinden *Görsel Sanatçılar Derneği*, 1975'te akademisyen ve bağımsız çalışan on yedi sanatçı tarafından 1975'te kurulur. Dernek, sanatçının haklarını korumak ve savunmak, görsel sanatların gelişimine katkı sağlamak ve çeşitli etkinlikler düzenlemek üzere yola çıktığını deklare eder. Güler Bek, dönemin sanat ortamı üzerine hazırladığı *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam* başlıklı çalışmasında derneğin muhalif tavrıyla ve politik duruşuyla öne çıktığına işaret eder. Dernek, 1979'da artan olayları ve iktidarın tutumunu içeren açıklamasında 141. ve 142. maddeler ve benzer yasaların kaldırılmasını talep eder, kitlesel örgütlerin kapatılması kararını eleştirir. Aynı yıl yaptıkları bir açıklamada tüm sanatçıların Sosyal Sigorta Haklarından yararlanabileceğini duyururlar (Bek, 2014: 117).

Ahu Antmen, Türkiye'de kitlesel nitelik taşıyan toplumsal mücadelenin 1970'lerde giderek yaygınlık kazandığına, sanat ortamında da çeşitli taleplerin toplu protesto eylemleriyle dile getirilmeye başlandığına dikkat çeker. Örneğin, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde işten çıkarılan 15 model, sosyal güvenlik talebiyle 6 Ocak 1971'de bir çıplak gösteri düzenler. Antmen'e göre, *Kahrolsun Halk Düşmanı İktidar ve İşçiyiz Haklıyız, İşçiyiz*

Güçlüyüz yazılı pankartlarla çıplaklıklarını örten modellerin bu eylemi, dönemin protest ruhunun da bir göstergesidir (Antmen, 2005: 105).

Bu yıllarda işçi sınıfı ve sorunlarının zaman zaman dergilerin kapak tasarımlarına da yansdığı görülmektedir. 1975'te TİP'in yeniden kuruluşu ile aynı zamanda okuyucuyla buluşan *Bağımsızlık, Demokrasi, Sosyalizm İçin Yürüyüş* dergisi, partinin görüşleriyle örtüşen bir çizgiye sahiptir ve kapak tasarımlarında İbrahim Niyazioğlu'nun imzası görülür (Resim 5). ODTÜ Mimarlık mezunu Niyazioğlu'nun tasarımlarında direkt ve net grafik öğeler, verilmek istenen mesajı en dolaysız biçimde aktarmak üzere genellikle üç renkten oluşan bu kapaklarda bir araya getirilir. Örneğin, Söke'deki tarım işçilerinin direnişte olduğunu duyuran kapağa yumruk şeklinde bir pamuk kozası eşlik eder, bir başka kapakta büyük harflerle yazılmış "demokrasi" sözcüğünün üzerinde fitili ateşlenmiş bir dinamit görülür (Aysan, 2013: 65).

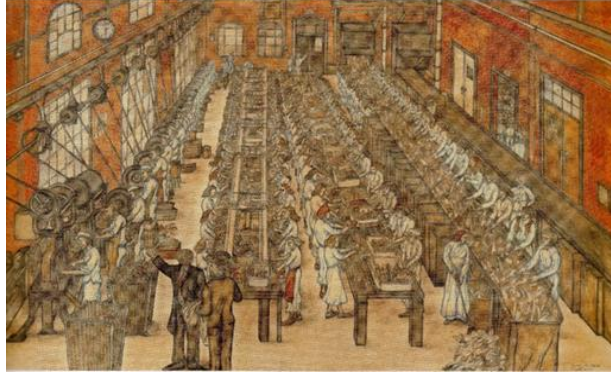


Resim 5: Yürüyüş dergisi kapaklarından örnekler (Aysan, 2013)

Aynı süreçte Yüksel Arslan'ın zihnini ise uzunca bir süredir Marx meşgul etmektedir. Arslan, 1969-1975 yılları arasında *Das Kapital* üzerine yaptığı çalışmalardan oluşan 30 resimlik seriyi tamamlar, bu dizi Fransa'da kitap olarak basılır. Sanatçı bu resimlerinde *Kapital*'in mallar, özel mülkiyet, artık değer, kredi, kapitalin dolaşımı ve birikimi gibi pek çok başlığını görselleştirir (Anonim, 1975a: 12). Sanatçı 1979 yılında *Sanat Emegi* dergisine verdiği röportajında, bu diziyi tamamlamasında 1960'ların sonunda Ankara'da açtığı serginin davalık oluşunun etkisini vurgulamıştır:

“Sanatçının yaşamında uyarıcı bir şok, bir sarsıntı gerekiyor belki de durumunu kavrayabilmesi için... 1967'de Ankara'ya giderek açtığım sergi “müstehcen ve örf

ve adetlere aykırı” olduğu gerekçesiyle mahkemeye verilmeme neden oldu. Düzenle, yasalarla somut olarak karşı karşıya geldiğim bu olay benim, topluma tek başına karşı gelmenin anlamsızlığını kavramamda önemli bir rol oynadı... Üzerimde derin etkiler bırakan bir sözünü anmak istiyorum Marx’ın: “Doğada olduğu gibi tarihte de çürümüşlük yaşamın laboratuvarıdır”. Benim çıkış noktam bir bakıma Marx’ın Kapital’i yazmasına benziyor. Kapitalizmi tüm çürüten yanlarıyla gösteriyor Kapital’de... ve giderek de yok olmaya mahkum olduğunu belirliyor... Ben de bu seride kapitalizmin çürümüşlüğünü göstermek zorundaydım. Ama “Grev, “Sendika” ve başka birkaç resimde toplumun diğer yönünü, yani olumlu olanı da gösteriyorum” (Anonim, 1979: 51-55).



Resim 6: Yüksel Arslan, Kapitalist Üretim Süreci I, 1972. (Çalikoğlu, 2013)

Sanatçı, *Kapitalist Üretim Süreci I* başlıklı eserinde, kapitalist üretim süreçlerinin toplum ve birey üzerindeki etkilerini sembolik, hicivli bir üslupla aktarır (Resim 6). Arslan tek rengin tonlarını kullandığı resminde, seri üretim yapan bir fabrikanın işçilerini ve fabrikatörleri ele almıştır. Kendine has anlatımıyla, işçileri aynı ürettikleri ürünler gibi tek tipleştirerek, fabrikatörleri de başları madeni paralara dönüşmüş şekilde resmetmiştir (Çalikoğlu, 2013: 150).

Plastik sanatlar alanındaki muhalif ve eleştirel duruş, dönemin öncü sanatçı örgütlerinden *Görsel Sanatçılar Derneği* mensubu sanatçıların 1976 yılında *13. Antalya Altın Portakal Film Festivali*'ne davet edilmesiyle farklı bir açılım kazanmıştır. Festival kapsamında düzenlenen Duvar Resmi ve Heykel Sempozyumu'na katılan sanatçılar şehrin çeşitli yerlerine, özellikle trafolara resimler yaparlar. Fakat, sanatçıların izleyiciyle etkileşim içinde gerçekleştirdikleri, Avni Memedoğlu, Yusuf Taktak ve Seniye Fenmen'in duvar resimleri tahrip edilmiş, üzerleri boyayla kapatılmıştır. Mehmet Aksoy'un belediye binası yanında bulunan *İşçi ve Çocuğu* eseri saldırıya

uğramış, Cihat Aral'ın *Emekçi Anne ve Çocuğu* resminin üstü, anne figürünün elinde beyaz güvercin tuttuğu gerekçesiyle Antalya Valisi Nihat Oğuz Bor tarafından brandayla kapatılmıştır (Demirkol, 1976: 10). Ressam Cemil Eren, bu olay üzerine kaleme aldığı yazısında şaşkınlığını ve üzüntüsünü şu sözlerle dile getirmiştir:

“İşçi ve köylü kılıklı Anadolu insanının suretleri üzerine boyalar atıldı, çekiçler indirildi. Milliyetçiliği kimselere bırakmayan kişilerin, kendi yurttaşının, köylüsünün çehrelerini görmekten hoşnut olmaları gerekmez miydi? Niye onlara saldırmışlardı? Milliyetçiseler ressamlarımızın kendi köylülerinin resmini yapmalarına neden kızıyorlardı? Ağaların ve para babalarının resimlerini mi görmeyi yeğ tutarlardı?” (Eren, 1976: 53).

Cumhuriyet'in 50. Yılı etkinlikleri kapsamında Tophane Parkı'na dikilen Muzaffer Ertoran'ın *İşçi* heykelinin de başına gelenler yukarıda anılanlardan pek farklı olmamıştır (Resim 7). Heykelin konulduğu yer, İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun yanındaki, Almanya'ya gönderilen ilk işçi gruplarının toplandığı parktır. Heykel tahribata uğrar, boyanır hatta kırılmak istenir çünkü halk heykelin elindeki balyozu çekiç, ayaklarının dibinde duran dişli çarkı ise orak olarak algılar (Gezer, 1974: 22).



Resim 7: Muzaffer Ertoran, *İşçi* Heykeli, 1973
(*İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelinin Kaldırılması*, 2016)

1970'ler toplumun pek çok farklı kesimi için olduğu gibi, işçi sınıfı açısından da oldukça zorlu yıllardır. 15-16 Haziran 1970'te 70 bin işçinin DİSK'in çağrısı üzerine Sendikalar Kanunu'nda yapılan değişikliği protesto etmek için gerçekleştirdiği yürüyüşlerde olayların çıktığı, üç işçi, bir esnaf ve

bir toplum polisinin öldüğü, yaklaşık 200 kişinin yaralandığı, 1 Mayıs 1977’de onlarca kişinin hayatını kaybettiği karanlık zamanlar yaşanmaktadır.

Bu süreçte pek çok sanatçı gerek bireysel olarak gerekse örgüt ve dernekler aracılığıyla işçi sınıfının yanındadır, işçi sorunları, sendikal haklar, grev ve 1 Mayıs gibi konuları sanatsal üretimlerine de taşırlar. Kasım 1976’da, Devlet Güvenlik Mahkemelerine karşı direniş göstermeleri sebebiyle işten çıkarılan işçilere destek olmak amacıyla *Görsel Sanatçılar Derneği* üyesi olan sanatçılar bir araya gelirler. Aralarında İbrahim Balaban, Abidin Dino, Aydın Ayan, Yusuf Taktak, Nuri İyem, Nedim Günsür, Mehmet Güteryüz, Neş’e Erdok, Gürol Sözen, Neşet Günal, Balkan Naci İslimyeli ve Özer Kabaş’ın da olduğu 40 sanatçı, *Görsel Sanatlar Merkezi*’nde bir sergi düzenlerler, satılan yapıtlardan elde edilen gelirleri *DİSK Dayanışma Fonuna* aktarırlar. Aynı derneğin üyesi sanatçılar 1 Mayıs 1977’de Atatürk Kültür Merkezi’nin önüne asılan büyük boyutlarda bir işçi pankartı hazırlar (Aysan, 2013: 334–336).

Sanat Emeği dergisi ise Nisan 1978 tarihli sayısında 1 Mayıs etkinliklerine katılacak olan (özellikle İstanbul dışından) genç aktivist sanatçılar için özel bir dosya hazırlar. Bu dosya kapsamında, kitlesel eylemlerde grafik, fotoğraf, film ve tiyatro gibi farklı alanlarda deneyimli sanatçıların (isimleri belirtilmeden) uygulama önerileri ve deneyimleri detaylı olarak paylaşılır. Grafik başlığı altında bez üzerine herhangi bir imajın büyütülerek aktarımı, serigrafî yöntemiyle afiş ve bildiri üretimi, duvar çizimleri ve pankart yazılarının hazırlığı açıklanır. Kitle gösterilerinde fotoğraf ve film çekimi için hangi teknik detaylara dikkat edilmesi gerektiği (kullanılacak objektif, diyafram ve film formatları, kameranın konumlandırılması, ses kaydı vb.) adım adım anlatılır. Tiyatro başlığında ise toplanma ve birikme yerlerinde, yürüyüş sırasında ne gibi gösterilerin düzenlenebileceği, bu gösterilerde kukla ve müzik enstrümanları gibi yardımcı elemanların nasıl kullanılabilirliği tartışılır (Anonim, 1978: 81-91).

Yine bu yıllarda Selçuk Demirel Yeraltı Maden-İş Sendikası, Tüm İktisatçılar Birliği ve DİSK gibi oluşumlar için afiş, gazete, broşür, takvim ve kutlama kartları hazırlamıştır. Gülsün Karamustafa’nın Türkiye işçi sınıfı mücadelesinin tarihini anlatan *Mustafa Suphi ve Arkadaşları* resmi 1977 ve 1978 1 Mayıs’ında işçiler tarafından taşınır (Aysan 2013: 184-206, 354).

1974 yılında Berlin Devlet Plastik Sanatlar Yüksek Okulu’ndan mezun olan Seyyit Bozdoğan, Almanya’da gözlemediği protestoların etkisiyle politik yönü güçlü bir üslup oluşturur. Türkiye’ye döndükten sonra imza attığı *Büyük Burjuva Banyoda* (1977) başlıklı çalışmasında, burjuva sınıfını temsil

eden ve banyoda keyif yapan bir figür 1 Mayıs tarihli gazete haberlerini okumakta, fonda ise yığınlar halinde kaçışan halkın paniği, vurulanlar, birbirini iterek kaçmaya çalışanlar görülmektedir (Berksoy, 1998: 130).

Nil Yalter, Canan Çoker, Orhan Taylan ve Yusuf Taktak'ın ortaklaşa gerçekleştirdikleri, 16 Eylül 1976'daki Türkiye'deki genel grev üzerine çalışmaları Kasım-Aralık 1977'de Paris'te her yıl düzenlenen *La fête de l'Humanité* etkinlikleri kapsamında Galerie Jean Larcade'da "Genel Grev – 4 Ressam – Türkiye" başlığıyla sergilenir. Bu sergide sanatçıların belgeledikleri fotoğraf ve telgraflarla, boya ve kalemlerle estetik kaygı gütmeden oluşturdukları ve ozalit tekniğiyle çoğaltıp duvar gazetesi gibi düzenledikleri, daha önce grev yerlerinde ve demokratik kuruluşlarda sergiledikleri yapıtlar yer alır (Bek, 2014: 62).

Görüleceği üzere işçi sorunları bu yıllarda yurt dışında yaşayan Türkiyeli sanatçılar tarafından da ele alınan konulardandır. 1975 yılında ise Berlin Festivali Komitesi ve Kreuzberg (o yıllarda 28 bin Türk işçisinin oturduğu bir semttir) Sanat Müdürlüğü'nün ortaklığıyla, ressam Hanefi Yeter, seramik sanatçısı Mehmet Çağlayan ve heykeltıraş Mehmet Aksoy'un da yer aldığı *Mehmet Berlin'de* başlıklı bir sergi açılır. Sanatçıların eserlerine koyduğu başlıklar etkinliğin tematik çerçevesi hakkında yeteri kadar fikir verici olmuştur; Yeter'in *Gelecek Bizim*, *Lokavt*, *Çoğalacağız*, Çağlayan'ın *İşçi Ailesi*, Aksoy'un *Akarbantta Bir Kız İşçimiz* ve *Safları Sıklaştırın Çocuklar* gibi eserleri izleyiciyle buluşur. Alman seyircisi için "Mehmet kam aus Anatolien – Mehmet Anadolu'dan Geldi" sloganıyla sunulan sergi büyük ilgiyle karşılanır. Etkinlik için hazırlanan katalogda, "Batı Berlin Türkiye Akademisyenler ve Sanatçılar Derneği imzalı "Sanatçıların Önsözü" başlıklı metinde şu cümleler yer alır:

"Problemlere iyimser ya da idealist bir açıdan değil de gerçekçi bir açıdan yaşadığımız zaman, toplumsal yaşamın her bölümünde Türkiyeli işçilerin eşit haklarının olmadığını ve sosyal haklarının çiğnendiğini zorunlu olarak görüyoruz... Yabancı işçiler her gün işe giden, üreten, kurulu makineler olarak değil de içinde buldukları toplumsal üretim ilişkisi ve çelişkileri içinde yaşayan insanlar olarak önümüzde durmaktalar ve sanatçının sorumluluğu ve görevi de bu çelişkileri görmek, eseri ile görünür hâle getirmekle başlıyor" (Anonim, 1975b: 18).

Hanefi Yeter'in Almanya'daki bürokratik engelleri, resmî dairelerde karşılaşılan zorlukları, "konuk işçi" olarak damgalanmayı ele aldığı resimleri göç ve işçi sorunlarının görsel belgeleri niteliğindedir.

Sanatçı, *Eve Dönüş* serisinde Almanya'dan ayrılmak zorunda olanların damgalanmış pasaport fotoğraflarını yorumlar, *Çalışma İzni* (1977) başlıklı resminde göçmen işçilerin gerçekliğini çalışma mukavelesi fonunda bir işçi portresiyle gösterir (Resim 8). Portrenin alt kısmında ise Almanya ve Türkiye'nin yer aldığı bir sahne vardır; sol kısımda yüksek binaları ve dumanı tüten fabrika bacaları ile endüstrileşen Almanya, sağ kısımda ise çıplak, kıraç toprakları ve dağları ile Anadolu tasvir edilmiştir. Burada sanatçının Anadolu'daki yokluk ve işsizlik ile Almanya'daki gelişmişlik ve endüstri devrimi arasındaki zıtlığı yan yana koyduğu ve Türk işçisinin bu iki aradaki durumunu göz önüne serdiğini söylemek mümkündür (Erkayhan, 2008: 95).



Resim 8: Hanefi Yeter, *Çalışma İzni*, 1977 (Erkayhan, 2008)

Kendisi de bir göçmen olan ve 1965'ten beri Fransa'da yaşayan Nil Yalter de sanat yaşamının başlangıcından itibaren göç, göçebelik ve göçmen işçiler temalarına yoğun bir şekilde odaklanmıştır. Sanatçı, göçmen işçilerin sıkıntılarını, hayat mücadelelerini etnografik yöntemlerle biriktirdiği nesnelere, görsellere ve video röportajlar ile belgelemiştir. *Geçici Meskenler* (1974-1977) başlıklı serisinde, göçmenlerin yaşam alanlarını, evlerin polaroid fotoğrafları, atık nesnelere, illüstrasyonlar ve kırık cam parçaları, çamaşır ipi ve sıvasız beton duvar gibi göçmenlerin yaşamına dair göstergeleri betimleyen metinlerle ortaya koymuştur. Yalter'in 1976'da başladığı *Göçmenler* başlıklı

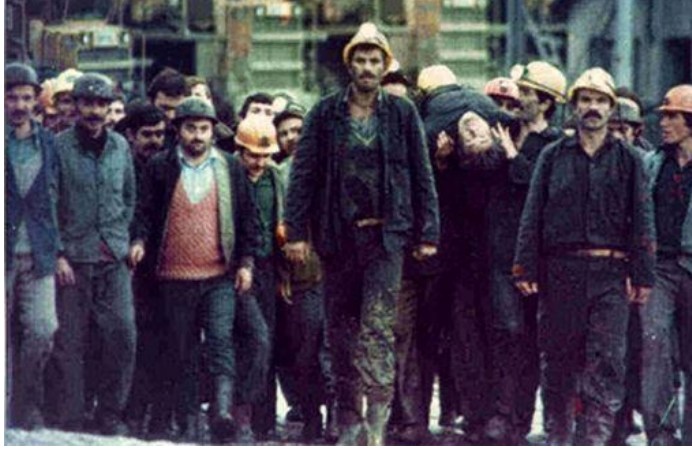
video dizisinde ise, sınırı geçme, kalacak yer bulma ve tehlikeli koşullarda çalışmanın zorluğu gibi, bir göçmenin yaşamındaki önemli problemlere değinir. Sanatçının 2016 yılında Arter’de (İstanbul) düzenlenen *Kayıt Dışı* başlıklı sergisinin küratörü Eda Berkmen’e göre yaşanan güçlülere dair bireysel hikâyeler dairesel biçimde yerleştirilen videolardan yankılanır ve sömürü hakkında bir koroya dönüşür. Ev sahiplerinin düşmanca tutumları *Gent’deki İşçiler* (1978) videosunda göçmen işçilerin “Ev boş olsa bile, ev sahipleri Türk olduğumuzu öğrendiklerinde evi bize kiralamaz.” sözleriyle aktarılır (Berkmen, 2016: 21).

Sinema alanında ise işçi temalı filmlerin sayısının 1960’lara kıyasla arttığı gözlenmektedir. Lütfi Ö. Akad’ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi, Türkiye sinemasında işçinin proleterleşmesinin en yalın biçimiyle görülebileceği filmlerdir. Hilmi Maktav’a göre, ilk iki film kitlesel işçinin Türkiye’de ortaya çıkış sürecinin göç ve kentleşme üzerinden izlenmesine imkân verir, *Diyet* ise kitlesel işçinin bedel ödeyerek sınıf bilinci kazanmasını anlatmaktadır. Filmde patron, sendikalı ve sendikasız işçilerin ayrılmasını istediğinde sendikayı seçen Hacer karakteri, Türkiye sinemasında proleterleşerek mücadele içine giren ilk kadın kahramandır (Maktav, 2013: 286).

Tunç Okan’ın *Otobüs* (1974) filminde ise, Anadolu’nun bir köyünden Avrupa’da işçi olma hevesiyle yollara düşen bir otobüs dolusu insanın hikâyesi zaman zaman gerçeküstücü bir atmosfer içinde anlatılmaktadır. Tamamı İsveç’te çekilen bağımsız bir Türk filmi olarak *Otobüs*, Türk filmlerinin komediden drama en çok işlenen konularından olan göç temasındaki köylü-kent karşılaşmasını işçi kavramı üzerinden Türk köylüsü – Avrupa kenti ölçeğine taşımaktadır (Pekerman, 2010: 108).

Yavuz Özkan’ın *Maden* (1978) filminde işçilerin direnişi üzerinden hem bir döngü hem de bir döngünün kırılışı anlatılmaktadır (Resim 9). Grizu patlaması sonucu madenden çıkan bir işçinin cenazesıyla başlayan film, madenden yeni bir cenazenin çıkışının fitillediği isyanın ilk adımlarıyla bitmektedir. Filmin işçi mücadelesini ve işçilerin birlikte mücadele etmeyi öğrenmesini açık ve net bir sosyalist söylemle anlatması kadar, bunu dönemin en popüler oyuncularını (Tarık Akan, Cüneyt Arkın, Hale Soygazi) oynatarak yapabilmesi de dikkat çekicidir. Enis Köstepen’e göre *Maden*, bir işçi mücadelesi hikâyesine, sadece Yeşilçam’ın popüler yıldız oyuncularını değil, aynı zamanda Yeşilçam’ın görsel ve dramatik anlatım tarzını da

eklemlenmesiyle sinemamızda sol popülizmin bir örneğidir (Köstepen, 2010: 196).



Resim 9: Maden, Yavuz Özkan, 1978
(Maden Filmi 36 Yıldır Vizyonda, 2014)

Sonuç

1960–1980 arasındaki dönemin sosyalist ideallerini siyasi zemine taşıyan en önemli oluşumu Türkiye İşçi Partisi (TİP) olmuştur. TİP'in kuruluşuyla birlikte Türkiye'de işçi sınıfı en hareketli dönemini yaşamaya başlamış, işçi hakları konusunda taleplerin ve protestoların arttığı gözlenmiştir. Öte yandan parti, söylemlerini görsel sanatçıların desteğiyle pekiştirmiş, sergiler organize etmiştir. Abidin Dino, 1965 yılında seçim hazırlıkları yapan parti için özel propaganda desenleri hazırlamış, parti için yeni bir amblem tasarlamış ve TİP'in yayın organı *Sosyal Adalet* dergisi için işçi ve köylü tiplerini resmetmiştir. Fikret Otyam ise, söz konusu dergiye ve partinin 1967 takvimine fotoğraflarıyla katkıda bulunmuştur. Bu yıllarda işçi temasını üretimlerine taşıyan Nedim Günsür ise, madencileri konu edindiği resimleriyle dikkat çekmektedir. Sanatçının madencileri, kömür isinden kararan yüzleriyle rengin aza indirindiği figürler olarak karşımıza çıkmaktadır.

TİP'in kurulmasıyla farklı bir görünüm kazanan işçi sınıfı ve sorunları bu yıllarda tematik açıdan sinemacılar tarafından da ele alınmaya başlanmıştır. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1962) *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963) ve *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) gibi filmlerde suç veya aşk öyküleri

içerisinde kapalı bir şekilde de olsa işçilerin sosyal konumlarının işlendiği görülmektedir. Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi ise, işçinin maddi sorunlarını, işçi sınıfı mücadelesini toplumsal ve tarihsel bağlamda ele alarak dönemin sinemasında bir ilke imza atmıştır.

1970'li yıllara geldiğimizde ise, işçi sınıfı ve sorunlarının görsel kültürdeki yansımalarının sayıca artmaya başladığı gözlenmektedir. Siyasi anlamda aktif olan sanatçıların, örgütler/dernekler/sendikalar aracılığıyla sanatçı hakları ve sansür konusundaki görüş ve beklentilerini yoğun biçimde dile getirmeye başladıkları görülmektedir. Söz konusu sanatçı örgütlerinden Görsel Sanatçılar Derneği, 1976'da, Devlet Güvenlik Mahkemelerine karşı direniş göstermeleri sebebiyle işten çıkarılan işçilere destek olmak amacıyla bir sergi düzenlemiş, satılan yapıtlardan elde edilen gelirleri DİSK Dayanışma Fonuna aktarmıştır. Aynı derneğin üyesi sanatçılar 1 Mayıs 1977'de Atatürk Kültür Merkezi'nin önüne asılan büyük boyutlarda bir işçi pankartı hazırlamıştır.

Aynı süreçte yurtdışında yaşayan ve üreten Türkiyeli sanatçıların da işçi ve emek kavramlarını üretimlerine taşıdığı görülmektedir. Bu yıllarda Yüksel Arslan *Das Kapital* üzerine yaptığı çalışmalardan oluşan 30 resimlik sergiyi tamamlamış, *Kapital*'in mallar, özel mülkiyet, artık değer, kredi, kapitalin dolaşımı ve birikimi gibi pek çok başlığını görselleştirmiş, Seyyit Bozdoğan, 1 Mayıs'ı konu edinen *Büyük Burjuva Banyoda* (1977) başlıklı bir resme imza atmıştır. 1975 yılında Berlin Festivali Komitesi ve Kreuzberg Sanat Müdürlüğü'nün ortaklığıyla, ressam Hanefi Yeter, seramik sanatçısı Mehmet Çağlayan ve heykeltıraş Mehmet Aksoy'un da işçi ve grev temalı eserlerini buluşturan *Mehmet Berlin'de* başlıklı bir sergi açılmıştır. Hanefi Yeter'in Almanya'daki bürokratik engelleri, resmî dairelerde karşılaşılan zorlukları, "konuk işçi" olarak damgalanmayı ele aldığı resimleri göç ve işçi sorunlarının görsel belgeleri niteliğindedir. Nil Yalter, Canan Çoker, Orhan Taylan ve Yusuf Taktak'ın 1976'daki Türkiye'deki genel grev üzerine çalışmaları Paris'te "Genel Grev-4 Ressam-Türkiye" başlığıyla sergilenmiştir. Kendisi de bir göçmen olan ve Fransa'da yaşayan Nil Yalter göçmen işçilerin sıkıntılarını, hayat mücadelelerini etnografik yöntemlerle bir araya getirdiği nesnelere, imgelere ve video röportajlar ile belgelemiştir.

Sinema alanında ise, işçi temalı filmlerin sayısının 1960'lara kıyasla arttığı gözlenmektedir. Lütfi Ö. Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi, Türkiye sinemasında işçinin proleterleşmesinin en yalın biçimiyle görülebileceği filmlerdir. Tunç Okan'ın *Otobüs* (1974) filminde Anadolu'nun bir köyünden Avrupa'da işçi olma hevesiyle yollara düşen bir otobüs dolusu

insanın hikâyesi, Yavuz Özkan'ın *Maden* (1978) filminde ise işçilerin direnişi üzerinden hem bir döngü hem de bir döngünün kırılışı anlatılmaktadır.

Sonuç olarak 1960-1980 yılları arasında siyasi düzlemde olduğu kadar görsel kültürde de önemli bir motif olarak karşımıza çıkan işçi sınıfı resim, illüstrasyon, grafik tasarım, heykel ve sinema gibi farklı alanlarda sıklıkla ele alınmıştır. 1960'larda ağırlıklı olarak TİP'e destek amacıyla işçi ve emek kavramlarının imgeler dünyasına taşındığı, resim alanında örneklerin sınırlı olduğu, dönemin sinemasında ise *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964) filmi haricinde çekilen filmlerin işçi sınıfıyla kurduğu temasın dolaylı olduğu söylenebilir. Siyasi gerilimlerin tırmanmaya başladığı 1970'li yıllarla birlikte ise işçi, emek, grev gibi kavramların gerek plastik sanatlar, gerek sinemada daha sakınımsız, dolaysız ve cesur bir biçimde işlenmeye başladığı gözlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Anonim (1975a), Yüksel Arslan "Kapital" Dizisini Tamamladı, *Milliyet Sanat*, 139, 12.
- Anonim (1975b) Üç Türk Sanatçısının Açtığı "Mehmet Berlin'de" Sergisi Berlin Festivali'nde Başarı Kazandı, *Milliyet Sanat*, 159, 18-20.
- Anonim (1978) 1 Mayıs'a Hazırlanırken, *Sanat Emeği*, 2, 81 – 91.
- Anonim (1979) Yüksel Arslan'la 'Kapital' Resimlemeleri Üzerine Söyleşi, *Sanat Emeği*, 14, 48 – 56.
- ANTMEN, Ahu (2005), *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960 – 1980)*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- AKIN, Yiğit (2008), "Uluslararası Etkileşim Yapısı İçinde Türkiye Sol Hareketinin Önemli Polemikleri", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol*, 8, İletişim Yayınları, İstanbul, 86 – 113.
- ARAPOĞLU, Fırat (2014), "1950'lerden Soma'ya Bitmeyen Acı: Nedim Günsür'ün Madenciler Serisi Üzerine", *İstanbul Art News*, 11, 22.
- AYDOĞANOĞLU, Erkan (2010), *İşçi Sınıfı Tarihi*, Tarem Yayınları, İstanbul.
- AYSAN, Yılmaz (2013), *Afişe Çıkmak, 1963-1980: Solun Görsel Serüveni*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BEK, Güler (2014), *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, SALT e-yayıncılık.

- BELGE, Murat (2008), “Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, 8, İletişim Yayınları, İstanbul, 19 – 48.
- BERKMEN, Eda (2016), *Kayıt Dışı Nil Yalter*, Ed. Süreyya Evren, Arter, İstanbul, 17 -29.
- BERKSOY, Funda (1998), *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.
- COŞ, Nezh (1974a), “Türk Sinemasında İşçi”, *Yedinci Sanat*, 13, 3 – 14.
- ÇALIKOĞLU, Levent (Haz.) (2013), *Geçmiş ve Gelecek*, Koleksiyon Sergisi Kataloğu, İstanbul Modern.
- DEMİREL, Tanel (2009), “1946 – 1980 Döneminde Sol ve Sağ”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, 9, İletişim Yayınları, İstanbul, 413 – 450.
- DEMİRKOL, Altan (1976), “Antalya Sanat Festivali İçin Hazırlanan Resim ve Heykellere Saldırı Bir Kara Leke Olarak Anılacak”, *Milliyet Sanat*, 190, 10-11.
- EREN, Cemil (1963), Türkiye İşçi Partisi Resim Sergisi, *Dost*, 23, Şubat 25-26.
- ERKAYHAN, Şafak (2008), *1960 Sonrası Almanya’da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- GEZER, Hüseyin (1974), “1974, Heykel Sanatımız Yönünden Olaylı Geçti; Yoğun Bir Çalışmanın Ürünleri, Olaylara, Gürültülere Yol Açtı”, *Milliyet Sanat*, 112, 22–23.
- İŞANÇ, Yeliz (2008), *Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi.
- KABLAMACI, A. Deniz Morva (2011), “Bu Fabrika Bizim: Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili”, *Sinecine*, 2.2, 57–80.
- KÖSTEPEN, Enis (2010), “Maden: Türk Sinemasında Bir Sol Popülizm Denemesi”, Haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl, *70’lerin Türk Sineması*, Kültür Sanat Vakfı Yayını, Antalya, 196 – 200.
- MAKTAV, Hilmi (2013), *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, Agora Kitaplığı.
- ORAL, Merter (2011), *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Espas Yayınları, İstanbul.
- PEKERMAN, Serazer (2010), “Otobüs: Sergels’teki Otobüs”, Haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl, *70’lerin Türk Sineması*, Kültür Sanat Vakfı Yayını, Antalya, 108-112.

- SİLİER, Orhan (2008), “TİP’in İkinci Dönemi”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, 8, İletişim Yayınları, İstanbul, 433.
- SÖNMEZ, Necmi (2009), “Edilgen Kanon (1923 – 1960), Türkiye’de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, 9, İletişim Yayınları, İstanbul, 870–878.
- SÜLKER, Kemal (1998), “Dünyada ve Türkiye’de İşçi Sınıfının Doğuşu”, *Yeniğin Haber Ajansı*.
- YAZICI, Erdinç (1996), *Osmanlıdan Günümüze Türk İşçi Hareketi*, Aktif Yayınları, Ankara.

Çevrimiçi Kaynaklar

- İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelinin Kaldırılması, Behiç Ak, (2016, 17 Nisan), Erişim Adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelinin-kaldirilmesi/2916>
- Maden Filmi 36 Yıldır Vizyonda, Elif Akgül, (2014, 15 Mayıs), Erişim Adresi: <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/155680-maden-filmi-36-yildir-vizyonda>
- “Karanlıkta Uyananlar” 50 yaşında, Hakan Sonok (2014), Erişim Adresi: <https://www.antraktsinema.com/makale.php?id=422>