

DIŞAVURUMCU FİGÜRATİF İFADENİN ÇAĞDAŞ TÜK RESMİNE
YANSIMASI

MERVE KEZİK



PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanımda alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih :06/05/2020

Ad/soyad : Merve

Kezik

İmza:



ÖZET

‘Dışavurumcu Figüratif Anlayışın Çağdaş Türk Resmine Yansıması’ adı altında yapılan bu araştırmada öncelikle dışavurumcu anlayışa ilişkin parametrelere yer verilmiştir. Dışavurumu besleyen ve oluşmasında etkili olan bu anlayışa ilişkin kavramlar ile birlikte biçimsel bağlantılar açıklanmıştır. Bu doğrultuda dışavurumcu sanat akımının tanımı ve oluşumunu etkileyen sanatsal olaylardan bahsedilmiştir. Akabinde gelişim süreci ve etkili olduğu yerler aktarılarak İkinci Dünya Savaşı sonrası ne şekilde devam ettiği açıklanmıştır. Dışavurum akımı içinde eserler üreten sanatçılardan birer eserleri ile birlikte örnekler sunulmuştur. 20. Yüzyılın başında temelini Fransa’da Fovizm akımı ile atan dışavurumculuk devamında Almanya’da etkili olarak Köprü ve Mavi Atlı grupları ile etkisini sürdürmüştür. 1960’lı yıllar ile birlikte Avrupa ve Amerika’da da etkili olan dışavurum akımı ne gibi değişikliklere uğradığı veya neleri hedef alarak eserler üretildiği sanatçı örnekleri ile sunulmuştur. Tüm bu sanatsal gelişmelerin Türk resmine nasıl yansıdığı bahsedilerek Türk sanatçılara örnek verilerek eserleri incelenmiştir.

Özellikle 1960 sonrası Türk sanatında dışavurumcu figüratif anlayış doğrultusunda eserler üreten ve yaşayan sanatçılardan yedi isim seçilerek atölyelerinde röportaj yapılmıştır. Bu yedi sanatçının her biri akademi yılından günümüze kadar ki süreç içinde kendi sanat serüvenini anlatmış, izinleri doğrultusunda alınan ses kayıtları yazılmıştır. Röportaj dışında her sanatçı hakkında

araştırma yapılarak kısaca sanatı ve üslubu hakkında bilgi verilerek 3 eseri de bu kapsamda yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler; Dışavurumculuk, Figüratif Anlayış, Türk Resmi, Röportaj



ABSTRACT

Parameters of expressionist perspective have been included in research under the name of Expressive Figurative Perspective of Contemporary Turkish Painting. The Terms are related to expressionist perspective, which supporting expression and have reflection to occur, and figural connections are related to expressionist perspective are explained. The Definition of expressionist art movement and the artistic facts which effects the formation of expressionist art movement are mentioned. Subsequently development process and effective places are mentioned and how it continues after the Second World War is explained. The one works of the artists who have produced works related to expressionist movement with samples are presented. The expressionism occurred by the help of Fovizm in the early 20th century, continues its effects with Bridge and Blue Six Groups. It is presented with samples of artists that how expressionism have effective on USA and Europa by 1960s changed or in which purpose the artists have produced works. How all these artistic developments seen on Turkish painting are introduced and it is studied the works by giving samples for Turkish artists.

The seven artists are chosen who especially after 1960s, the artists have produced works related to expressive figurative perspective and lives in this time, and have interviewed at their workplace. Each of them have told their art life from their academic years to now and the research has been authorized to record by them to write their interview. Except the interview, each of the artists have been researched

and shortly their art life and their art style have been explained, and three works of them are interpreted within this scope.

Key words: Expressionism, Figurative Perspective, Turkish Painting, Interview



TEŞEKKÜR

Türk Resim Sanatında 1960 yılından günümüze kadar başarılarla imza atmış ustalarımızdan; Mahir Güven, Mehmet Gülyüz, Temür Köran, Mustafa Horasan, Alaettin Aksoy, Resul Aytemur ve Kemal İskender ile kendi sanat serüvenleri hakkında yöneltilen sorular eşliğinde röportaj yapılmıştır. Bu isimler, hayatta olmaları ve iletişim kurabilme açısından belirlenmiştir. Her bir sanatçı ile kendi atölyelerinde davetleri üzerine röportajlar ses kaydına alınarak gerçekleştirilmiş ve yazıya dökülmüştür. Araştırma kapsamında 3 bölüme yerleştirilmeden önce ise yazılar sanatçıların onayından geçmiştir. Bu doğrultuda tek bir ricam üzerine beni kırmayan, bizzat atölyelerine davet ederek ve çok güzel şekilde ağırlayarak, röportajı yapmama izin veren ustalarımıza teşekkürü bir borç bilirim.

Araştırma sürecimin bütün bölümünde yardımcı olması açısından kütüphanesinde bulunan kitaplarını benimle paylaşan, süreci takip eden ve beni her zaman motive eden değerli hocam Doç. Teymur Rzayev'e teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

İntihal sayfası.....	i
Özet.....	ii-v
Teşekkürler.....	vi
İçerik.....	vii-ix
Tablolar Listesi.....	x-xiv
1. GİRİŞ.....	1
2. DIŞAVURUMCU ANLAYIŞA İLİŞKİN PARAMETRELER.....	5
2.1. Dışavurumcu Anlayışa İlişkin Kavramlar.....	5
2.1.1. Duygusal İfade.....	5
2.1.2. Primitizm	9
2.1.3. Soyutlama Eğilimi	16
2.2. Dışavurumcu Anlayışa İlişkin Biçimsel Bağlantılar.....	21
2.2.1. Renk-Duygu İlişkisi.....	21
2.2.2. Renk- Doku İlişkisi.....	26
2.2.3. Mekan-Figür İlişkisi.....	32
3. FİGÜRATİF İFADE BAĞLAMINDA DIŞAVURUMCU SANAT YAKLAŞIMLARI.....	40

3.1.Dışavurumculuk-Modernizm.....	40
3.1.1. Fovizm.....	45
3.1.2. Alman Dışavurumcu Sanat.....	49
3.1.2.1. Köprü Grubu	50
3.1.2.2. Mavi Atlı Grubu	57
3.2. Yeni Dışavurumculuk-Çağdaş Sanat.....	65
3.2.1. Avrupa’da Yeni Dışavurumculuk- Yeni figüratif Resim.....	70
3.2.2. Amerika’da Yeni Dışavurumcu Resim-Soyut Sanat	79
3.2.3. Türk Resminde Dışavurumculuk.....	85
4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU FİGÜRATİF İFADE ANLAYIŞI.....	97
4.1.Sanatçı Röportajları ve Eser İncelemeleri.....	97
4.1. Mahir Güven İle Röportaj.....	97
4.1.1. Mahir Güven Eserlerinin İncelenmesi.....	105
4.2. Mehmet Güteryüz İle Röportaj.....	109
4.2.1. Mehmet Güteryüz Eserlerinin İncelenmesi.....	116
4.3. Temür Köran İle Röportaj.....	121
4.3.1. Temür Köran Eserlerinin İncelenmesi.....	132
4.4. Mustafa Horasan İle Röportaj.....	137
4.4.1. Mustafa Horasan Eserlerinin İncelenmesi.....	153

4.5. Alaettin Aksoy İle Röportaj.....	158
4.5.1. Alaettin Aksoy Eserlerinin İncelenmesi.....	168
4.6. Resul Aytemur İle Röportaj.....	172
4.6.1. Resul Aytemur Eserlerinin İncelenmesi.....	178
4.7. Kemal İskender İle Röportaj.....	182
4.7.1. Kemal İskender Eserlerinin İncelenmesi.....	192
5. Merve Kezik'in Resimlerinin Dışavurumculuk Bağlamında Çözümlenmesi Çözümlenmesi.....	197
6. SONUÇLAR.....	208
7. KAYNAKLAR.....	213
8. ÖZGEÇMİŞ.....	222

Tablolar Listesi

Resim 1 Kemal İskender, 2000, 'Üçlü Otoportre II'

Resim 2 Paul Klee, 1937, 'Viyadük isyanı', Hamburger Kunsthalle, 60 x 50 cm

Resim 3 Joan Miro, 1925, 'Manzara', Museum Folkwang, Essen, 47 x 45 cm

Resim 4 Jean Dubuffet, 1946, 'Apartment Houses', Paris

Resim 5 Edvard Munh, 1896, 'Separation (Ayrılık)'

**Resim 6 Mehmet Güteryüz, 2005, 'Beyaz Kaplan', Maruflage- Çizim Fabrika
200, 138-90cm**

Resim 7 Mustafa Horasan, 1995, 'Sadece Berrin', TUYB, 128 x 149 cm

Resim 8 Resul Aytemür, 2017, 'Düğün-1', TUYB, 190x200 cm

Resim 9 Mehmet Güteryüz, 2001, 'Kurtarış', TUYB, 162 x 130 cm

Resim 10 Matisse, 'Kolaj'

Resim 11 Temür Köran, 2017, 'İsimsiz', TUYB, 200-160cm

Resim 12 Maurice de Vlaminck, 1905, 'Patetes Toplayanlar'

Resim 13 Andre Derain, 1095, 'Westminster Köprüsü'

**Resim14 Matisse, 1908, 'The Reed Room (Kırmızı Oda)', Hermitage Museum St.
Petersburg**

Resim 15 Ernst Ludwig Kirchner, ‘Moonrise: Soldier and Maiden, (Ay Doğuşu: Asker ve Kızlık)

Resim 16 Erich Heckel, 1910-1920, ‘Oturan Kadın’, TUYB, 90-80 cm

Resim 17 Karl Schmidt-Rottluff, 1884, Chemnitz (Alemania),

**Resim 18 Wassily Kandinsky, 1906, ‘Couple Riding (Çift Binme)’,
Munich, TUYB, 55-50,5 cm.**

**Resim 19 Franz Marc, 1912, ‘Horses Night Nudes Peasants Village’ TUYB,
100-83 cm.**

Resim 20 August Macke, 1913, ‘Hussars on a Sortie’, TUYB, 37.5-56,1 cm.

**Resim 21 Alexej von Jawlensky, 1910, ‘Girl with the Green Face (Yeşil
Yüzü Olan Kız)’**

**Resim 22 David Hockney, 1966, ‘Peter Nick’in Havuzdan Çıkmak’, TUA, 84-84
cm.**

**Resim 23 Francis Bacon, 1952, ‘Çömelmış Çıplak Üzerine İnceleme’, TUYB ve
kum, 198-137 cm.**

**Resim 24 Anselm Kiefer, 2012, ‘Lasst Tausend Blumen Blühen (Bin Çiçek
Açsın)’**

**Resim 25 Georg Baselitz’in, 8 Mayıs 2019-6 Ekim 2019, ‘Schlafzimmer
(Uykuodası)’, Gallerie dell'Accademia, Venedik**

Resim 26 Sigmar Polke, 1979, ‘Üç Kız’, 99,8 x 69,9 cm

Resim 27 Gerhard Richter, 1990, ‘Soyut Resim (726)’

Resim 28 Jackson Pollock, 1950, ‘Sonbahar Ritmi’, Museum of Modern Art New York.

Resim 29 Hale Asaf, ‘İsmail Hakkı Oygur’ın Portresi’, TUYB, 91-72 cm.

Resim 30 Zeki Kocamemi, 1935, ‘Mekkare Erleri (Nakliye Kolu)’ TUYB, 123.5-195.5 cm.

Resim 31 Ali Avni Çelebi, 1932-33, ‘Silah Arkadaşları’, 150.5-100 cm.

Resim 32 Cemal Tollu, ‘Alfabe Okuyan Köylüler’, TUYB, 92-73.5 cm.

Resim 33 Zeki Faik İzer, ‘Nü’lü Kompozisyon’, TUYB, 99.5-120 cm.

Resim 34 Nurullah Berk, 1977, ‘Ütü Yapan Kadın’, TUYB, 80.80 cm.

Resim 35 Elif Naci, ‘Camili Peyzaj’, TUYB, 47.5-34 cm.

Resim 36 Nuri İyem, 1975-1976, ‘Ağıt’, DUYB, 36-21 cm.

Resim 37 Turan Erol, 1975, DÜYB, 64-78 cm.

Resim 38 Fikret Mualla, 1958, ‘Pembe Kahve’,

Resim 39 Cihat Burak, 1971, ‘Eylemlerimiz’, TUYB.

Resim 40 Avni Arbaş, 1966, ‘Balıkçılar’

Resim 41 Mahir Güven, ‘Ayşegül’, TUYB, 90×120 cm

Resim 42 Mahir Güven, 2018, ‘Atölyemde Model’, 90-60cm

Resim 43 Mahir Güven, ‘Kara Kedi’, 30. Uluslararası Workshop T.Ü.Y. 140-200cm

Resim 44 Mehmet Güleriyüz, 2009, ‘Ya O Ya Ben’, TUYB, 162 x 180 cm.

Resim 45 Mehmet Güteryüz, 2015, ‘Titan’a Saygı; Apollon ve Marsyas II’,TUYB, 200 x 200 cm

Resim 46 Mehmet Güteryüz, 2001, ‘Kurtarış’, TUYB, 162 x 130 cm

Resim 47 Temur Köran, 1997, ‘İsimsiz’, TUAB, 180-100 cm.

Resim 48 Temür Köran, 2000, ‘Hamile’, TUAB, 120-130 cm.

Resim 49 Temür Köran, 2015, “Göç”, TUYB, 150x410 cm. (Tüyap Sanat Fuarı Koleksiyonu)

Resim 50 Mustafa Horasan, 1995, ‘Çok Se(K)Sli Bir Öykü’, TUYB, 60 x 60 cm

Resim 51 Mustafa Horasan, 2002, ‘Joel Peter Witkin-2002 / Nothing Series’, kağıt üzerine karışık teknik, 30-22 cm

Resim 52 Mustafa Horasan, 2002, ‘İturbide İçin/ For Iturbide’ TUYB, 150-125 cm.

Resim 53 Alaettin Aksoy, 1991, ‘Bir Yerlerde Zaman’, 150-187 cm.

Resim 54 Alaettin Aksoy, 1987, ‘Yalan’, TUYB, 150 x 187,5 cm

Resim 55 Alaettin Aksoy, 1988, ‘Adem ile Havva’, TUYB, 88.5-116 cm.

Resim 56 Resul Aytemür, 1971, ‘Keman Çalan’, TUYB, 82 x 65 cm

Resim 57 Resul Aytemür, 2011, ‘Plaj’, TUYB, 116 x 140 cm.

Resim 58 Resul Aytemür, 2015, ‘Balo Sokak’tan’, TUYB, 210 x 155 cm.

Resim 59 Kemal İskender, 1976, ‘O’nun Hikayesi’, TUYB, 100-100 cm.

Resim 60 Kemal İskender, 2014, ‘Müziksel Otoportre’, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 50-70 cm.

Resim 61 Kemal İskender, 2014, ‘Amazon’, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 52-76 cm.

Resim 62 Merve Kezik, 2020, “Hayatın Gerçeği”, TUYB, 80-80 cm.

Resim 63 Merve Kezik, 2020, “Bir Melek Vardı”, TUYB, 120-120 cm.

Resim 64 Merve Kezik, 2020, “Sevgi Bakışı”, TUYB, 70-100 cm.

Resim 65 Merve Kezik, 2020, “Düşünce”, TUYB, 90-130 cm.

Resim 66 Merve Kezik, 2020, “Kötüsünüz”, TUYB, 80-140 cm.

Resim 67 Merve Kezik, 2020, “Elazığ”, TUYB, 90-115 cm.

Resim 68 Merve Kezik, 2020, “Aşk ile”, TUYB, 80-90 cm

1. GİRİŞ

20. yüzyılın başlarında empresyonist dönem sonrası Avrupa’da ortaya çıkan özellikle Almanya’da etkili olan dışavurumculuk ve dışavurumcu kavramı bir sanat ve mimarlık akımıdır. Ekspresyonizm veya anlatımcılık (ifadecilik) olarak da adlandırılmaktadır. Dışavurumculuk, Fransız sanatında etkili olan ve empresyonizmin ilkelerinin bir yadsınması ya da bir karşıtı olarak kullanılan bir terimdir. Fransa’dan daha çok özellikle Almanya’da etkili olan bu eğilim sanat alanında empresyonizm döneminden sonraki bütün dönemlerde etkili olmuştur. Dışavurumculuk ile başlayan tüm gelişmeler modern sanatın başlangıcını oluşturmuş ve her bir eğilim dışavurum altında farklı etkiler ile ortaya çıkmıştır.

Dışavurumcular ile birlikte artık doğa ya da nesne aynısının kopyası olmaktan çıkmış temsilden kurtulmuştur; çünkü burada önemli olan sanatçının kendi içindeki duyguyu, düşünceyi ve en önemlisi derinliği yansıtmasıdır. Gördüğünü aktaran ya da doğa ve nesneye bağlı kalmak istemeyen sanatçılar dış dünyaya içsel bir cevap niteliğinde resimler üretmeye başlamışlardır. Dışavurum akımı -aynı zamanda- yok olan insan ve doğayı vurgulamayı hedeflemektedir. Sadece güzel olan şeyleri sunmaktan ziyade çirkinlikleri de ortaya çıkarma peşindedir. Dışavurumculuk görülen şeylerden ziyade görünmeyenleri de ortaya çıkarmaktadır.

19. yüzyılın sonundan başlayarak resim, mimarlık, tiyatro, müzik, edebiyat gibi birçok alanı etkileyen değişimler dışavurumculuk; Fransa’da Fovizm ile Alman Dışavurumculuğu başlığı altında Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reithen (Mavi Biniciler) başlıklarında incelenebilir. Bu doğrultuda 1903-1908 yılları arasında ortaya

çıkan eğilim Fovizm'dir. Bu eğilim 20. yüzyılın ilk dışavurum hareketi olarak kabul edilmektedir. Fovizm, manifestosu olmayan bazı benzer eğilimlere karşı bir araya gelmiş ve birkaç sergide bir arada bulunmuş sanatçıların bir çatı altında toplanması olarak isimlendirilmiştir. Fovizm sanatçılarının resimlerindeki en belirgin özellik zıt ve parlak renklerin kullanımudur. Bu eğilim içindeki sanatçılar rengi anti-natüralist şekilde kullanarak eserler üretmişlerdir.

Fovizm eğiliminden sonra Almanya'da etkili olan diğer dışavurumcu akım ise 1905 yılında Dresden kentinde Kirchner'in öncülüğünde dört mimarlık öğrencisinin eğitimlerinden vazgeçip resim yapmayı yeğleyerek 20. yüzyılda ilk manifestolu akımı olan köprüdür. Bu grup, yeni insan için yeni bir sanat sunma düşüncesinde birleşen manifestolu bir akımdır. Amaçları, varolan düzene karşı çıkmaktır. Amaçları ve hedeflerini başararak dağılana kadar istikrarlı şekilde devam etmiş olan köprü sanatçılarının kaygıları doğrultusunda Münih'te bir başka dışavurumcu yeni topluluğun oluştuğu görülmektedir. 1909 yıllarında Münih'te ilk olarak Yeni Münih Sanatçılar Derneği'nin kurulduğu bilinmektedir. Yeni Münih Sanatçılar Derneği programlarını açıklayarak ilerleyen süreçte mavi atlı grubu olarak birlik oluşturmuş ve köprü grubuna bakarak daha soyut çalışmalar ürettikleri görülmüştür.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde 20.yüzyıl başlarında dışavurum ve şemsiyesi altında oluşan gruplar ile birlikte sanatsal alanda birçok değişim yaşanmıştır. Taklitçilik ve temsilcilikten kurtulan sanatçılar sanat alanında özgürleşmişlerdir. Her bir sanatçı artık eserlerinde ele aldığı konuyu kendisi belirlemekte ve kendi duygusunu özgürce aktarabilmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise sanatta yaratıcılık ve buluş zenginliği yanında düşünce özgürlüklerinin de ön plana çıktığı görülmektedir. Artık gerçeklik, doğalcılık gibi akımlar geride kalmıştır; çünkü önemli olan cisim değil onunla ilişki kurulan

düşüncedir. Bununla birlikte sanat yapıtları içeriği veya anlamlarından ziyade yeniden yaratılmış bir biçim ve kendi başına bir yapıt olarak değerlendirilir. Bu bağlamda 1960 civarı beliren eğilimler yeni dışavurumculuk adı altında ortaya çıktığı görülmektedir. Yeni dışavurumculuk ise, özgün veya yeni bir akımdan ziyade ortak bir eğilim olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yeni eğilim amacı modernist ve kavramsal sanat eğilimlerinin yıktığı sanat alanındaki geleneksel unsurları geri getirme ve sahiplenme peşindedir. Özellikle İtalya ve Almanya’da dikkat çeken bu yeni eğilim içinde bir araya gelen birçok sanatçının yoğun üretimleri yıkılan resim geleneğinin geri döndüğünün işareti sayılarak tuval resminin yok olmayacağını göstermektedir. Ortaya çıkan bu yeni eğilim daha çok düşleme önem vermektedir. Yeni figüratif resim için bir portreden çok o portre üzerindeki sahte maske değerlidir. Bu da kişinin farklı rollere büründüğünün vurgulamasıdır. Bununla birlikte yeni figüratif resim bireyin bulunduğu kıyafetinden ziyade oyuncu kıyafetine odaklanmaktadır. Çoğu zaman acımasız olan bu eğilim ısrarlı şekilde suçlu kişiyi adeta parmağı ile göstermektedir. Yeni figüratif resim çoğunlukla tedirginliklerimizin, korkularımızın, gizlemek istediklerimizin ve komplekslerimizin bir dışavurumudur.

1940 yıllarında soyut resmin değerini kaybettiği görülmektedir. Hitler bu yıl diğer alanlardaki özgürlükler gibi sanatsal alanda da yasak getirerek sanat yapmayı sonlandırmıştır. Özellikle Avrupa sanatının bu dönemde duraklama yaşadığı görülmektedir. II. Dünya Savaşı ve sonrası yaşanan bunalım, ekonomik politik sorunlar ve özellikle toplum üzerinde kurulan baskıdan kurtulmak isteyen sanatçılarsa kendileri için yeni yol arayışına girmişlerdir. Bu süreç içinde baskıcı rejimden kaçan sanatçıların Fransa’da toplandığı izlenilmektedir. 20. yüzyılda bilgi teknolojisi alanında ki yükselişle beraber Paris tek sanat merkezi konumundan çıkmış ve çok merkezli konuma geçiş yapmıştır. Sanatın Avrupa’dan Amerika’ya taşınması ile

Amerika’da yeni dışavurum adı altında oluşan yeni soyut dışavurum eğilimi görülmektedir. Amerika soyut dışavurumcular sanatsal alanda değerlerin reddedilmesi olaylarının aynı şekilde yaşanmasını istemeyerek artık dünyanın farklı olmasından çok tuvalin bir dünya olmasını istemektedirler. Soyut sanatçılar tuval yüzeyinin beyazını uçsuz bucaksız bir deniz olarak düşünmektedirler.

Dışavurumculuk ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni dışavurumculuk hangi etkenlerden kaynaklanarak bünyesinde barındırdığı amaçlar doğrultusunda oluşumu ve gelişimi aktarılmıştır. Bununla beraber her bir eğilim içinde yer alan sanatçılardan örnekler sunularak eserleri yorumlanmıştır. Dışavurum akımı içinde oluşan farklı eğilimler içinde öncelikli olarak dışavurumcu anlayışla yapılan figüratif resimlere önem verilmiştir. Avrupa ve Amerika’da 20. yüzyıl başından itibaren yaşanan sanatsal gelişmelerin ve değişimlerin çağdaş Türk sanatçılarına yansımaları dönem dönem ele alınarak dışavurumcu akım içinde değerlendirilen sanatçı ve eserine yer verilmiştir. Özellikle 1960 sonrası Türk sanatçılarından dışavurumcu figüratif anlayış içerisinde değerlendirilecek yedisi ile röportaj yapılarak sanat serüveni kabaca aktarılmıştır. Yer verilen yedi sanatçının eserleri röportaj ve araştırmaya dayalı olarak üç eseri bu doğrultuda incelenmiştir.

Araştırma kapsamının dışavurum figüratif anlayış bağlamında röportaj yapılan sanatçıların ortak eğilimlerine değinmek amaçlı dışavurumcu anlayışa ilişkin parametrelere yer verilmiştir.

2. DIŞAVURUMCU ANLAYIŞA İLİŞKİN PARAMETRELER

2.1. Dışavurumcu Anlayışa İlişkin Kavramlar

2.1.1. Duygusal İfade

Sanat tarihi boyunca -ki aslında insanoğlunun resim yapmaya başladığı ilk devre- yani mağara resimlerinden günümüze dek yapılan her eserde aslında duygunun ve ifadenin var olduğu söylenebilir. Sanatçıların özgürlüğünün neredeyse yasak olduğu monarşinin ve dinin baskın olduğu dönemlerde bile sanat alanında dışavurum aracı olarak resim sanatını kullanmış ve esere duygu bir şekilde aktarılmıştır. Bu durum 20. yüzyıl içindeki sanat akımları içinde daha rahatlamış ve daha belirgin hale gelmiştir. Sanat ve sanatçı empresyonistler ile birlikte doğayı birebir taklit etmekten artık vazgeçip gün ışığını kaybetmemek için hızlı fırça vuruşlarıyla tamamlanan eserlerde sanatçıların gerçeklikten çok yaptığı o sahnenin duygusu aktarılmıştır. Daha sonra birbirine tepki olarak ortaya çıkan her bir akımda duygu belirgin bir şekilde ön planda tutulduğu izlenilir. Birbiri ardına çıkan sanat akımları içinde var olan sanatçılar, yaşadığı dönemin sosyal-kültürel toplum yapısını da eserlerine yansıttığı gözlenmektedir. Bir sonraki süreçte ise dışavurumculuk akımı ile birlikte daha hırçın dönemlerin ve sanat eserlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu doğrultuda sanatçılar yapıtlarında gerçeklikten çok iç dünyalarını yansıtmaya çabalarını hedeflemektedirler. Böylece artık sanatçılar tabiatın kendilerine sunmuş olduğu gerçek görüntüyü kenara iterek kendi duygularını ön planda tutma çabası içerisine girmişlerdir. Fakat tam olarak kendilerini dış dünyadan soyutlamayarak tabiatı bir yardımcı elaman olarak

görüp öykünme yolunu benimsemişlerdir. Bu doğrultuda dışavurumculuk, sanatçı ile izleyici arasında bir ilişki kurulmasına yardımcı olan akımdır denebilir. Dışavurum akımının hemen öncesinde ortaya çıkmış olan fovizm ve aynı şekilde duygusal ifadenin ön planda olduğu bu akımın sanatçılarından Matisse: **“Benim için sanatta anlatım, sert bir fırça hareketinde ya da bir yüzeyde beliren heyecan ifadesinde değil, yaptığım tablonun tüm düzeninde gizlidir” (Erdem,1963,75)** sözlerini dile getirmiştir.

20. yüzyıl içinde duygu eserlerde ön plana çıkması gerçekliğin önemini kaybetmesi ise bazı olumsuz sonuçları beraberinde getirdiği görülür. Çünkü izleyicinin karşısına alışılmışın dışında eserler ortaya çıkınca afallama veya anlamama durumları yaşanarak eserleri aşağılama olayları başladığı da bilinmektedir. Dolayısıyla özellikle çağdaş sanat karşıtı olanlar duygu yüklü veya düşüncenin ağırlıkta olduğu resimleri kabul etmemekle beraber insancıl olmayan ve hatta soğuk, itici bir sanat eseri olarak görmektedirler. Oysa gerçek olan temsil niteliğinden kurtulmuş ve sanatçının iç dünyasının yani duygularının yüklü olduğu eserlerdir. Bir sanatçı, eserine izleyiciyi illaki ağlatacak veyahut kahkaha attıracak derecede heyecan uyandırmak zorunluluğu içinde değildir: **“Gerçek sanatçı, bu gibi dramatik konuları eseri için vesile edinse bile onun kendi yaratma gücü içinde biçim halinde belirecektir.” (Erdem, 1963,75)**. Çağdaş sanatta duygunun anlatılması ile açığa vurulması arasında bir fark olduğu bilinmekte ve bu iki olay özellikle izleyici tarafından karıştırılarak yanlış anlamalara sebep olmaktadır; fakat bu iki husus oldukça önemli ve birbirine karıştırılmaması gerekir. Duygunun anlatılması, gerçeğin biçimler veya sözler ile aktarılması olarak bilinmektedir. Halk dilinde bağırma, haykıрма, ağlama, kahkaha vs. bir kişinin duygularını dışavurumu şeklidir. Halk

dilinde açığa vurulan duygu sanat alanında kullanılmamaktadır. Tam tersi sanatta halk dilindeki duyguyu açığa vurma şeklinden ziyade anlatım dili esastır.

“Bir eserdeki figürün yüz ve hareketlerindeki psikolojik ve dramatik ifadeye kapılan kişiler, sanat eserinin öz biçimini keşfedemeyecek ve onun değerini anlamayacaklardır.” (Erdem,1963,78). Sözünden hareketle bir sanat eserindeki öz değer sanatçının vurguladığı bireyin yüz mimiklerinde ya da el, kol hareketlerinde olmamakla beraber eseri asıl meydana getiren renk, çizgi, doku, biçim ya da form gibi plastik değerler içinde gizlidir. Bu durumu ise sanatçı, kişisel arzusuna göre renk veya diğer elemanların herhangi biri yoluyla izleyiciye daha belirgin şekilde aksettirebilir. Bu durumu açıklayacak sanatçı ise tez kapsamında ele alınan ve dördüncü bölümünde yer verilmiş Kemal İskender’in ‘Otoportre’ serisi örnek olabilir.



Resim 1 Kemal İskender, 2000, ‘Üçlü Otoportre II’

İskender’in üçlü serisinde belirtildiği gibi öz değer ‘Üçlü Otoportre II’ adlı eserde görülmekte olan el veya mimiklerde değildir. Tam tersi sıcak-soğuk renklerin uyumu içinde gizlidir. Sanatçı bu seride ve bu eserde el hareketleri ile izleyiciye bir

mesaj verme kaygısında ziyade resmin dengesini tamamlayan unsur olarak vurgulamaktadır. Portredeki ifadeye karşılık değişkenlik içinde olan el hareketleri dışavurumun bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Dışavurumcu figüratif sanat içinde yer verebileceğimiz İskender'in 'Otopotre' serisi ile insanların değişik ruh halleri ve her zaman bir maskeleri olduğunu ifade etmektedir.

Çağdaş sanat içinde herhangi bir sanatçının eserindeki duyguyu anlayabilmek ve çağdaş sanatı duygusuz sanat olarak suçlamamak için öncelikle sanat deyimlerini ve aşamalarını araştırmak gereklidir. Böylelikle kişi veya izleyici sanat eserinde verilmek istenilen duygusal ifadeyi ve eserde belirmiş olan öz duyguyu açığa vurmada ayırt edebilir. Kültürün içerisinde var olan hisleri ve duyguyu ifade eden sanat bir olgu olarak kişiden kişiye de değişmektedir. Bu kişisel farklar ise eserlerde zaman ve mekân çerçevesinde belirgin hale gelmektedir. Bir insan, hayatı boyunca aynı duygu ve düşünceye sahip olması beklenemez. Dolayısıyla sanat eserleri de genellikle değişkenlik göstererek sanatçının anlık duygu veya düşüncelerini izleyiciye yansıtmaktadır. Yaratım süreci içerisinde olan sanatçı ise daima yeni ve özgün eserler üretme çabasıdadır. Bu durum ise eserin özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

2.1.2. Primitivizm

Joseph-Emille Muller Modern Sanat adlı kitabında primitivizmi şu sözler ile ifade etmektedir: **“Primitif sanat, bilgisinden ziyade duyularını, duygularını, saf görünüşünü, saf renkler ve çizgilerle ifade eden ilkel insanın –çocuk resimlerinin- özelliklerini yansıtan sanat tarzıdır.”** (Muller,1972,73). Ayrıca primitif sanat kendi kendini bir modele bağlı kalmadan yetiştiren, saf ve çocuksu resim yapan ressamlar içinde kullanılan bir sanat ifadesidir. Yine aynı doğrultuda Joseph-Emille Muller primitivizmi şu sözlerle açıklamaktadır: **“Primitif (ilkel) insanların eserlerinin taklit edilmesine primitivizm denir.”** (Muller,1972,74). Primitivizmin öncüsü Paul Klee’dir. Klee ve çağımızda diğer pek çok primitivizm tarzına sahip sanatçıların çoğunun primitif sanata karşı gösterdiği ilginin temelinde ise çağdaş uygarlığın boğucu baskıları karşısında sınırlanmış insanın dünyaya hiçbir şeyden habersiz masum bir çocuğun saf ve temiz bakışı ile bakma ihtiyacı olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra sosyal hayatın baskılarından ve kısırlaştırıcı fikirlerden kurtulmak isteyen sanatçılar, tabiata yeni bakış açısı ile bakmak istemeleri de sayılabilir. Primitivizmin öncüsü olan Klee dışında bu doğrultuda diğer sanatçılar içinden Joan Miro ve Dubeffet’de bu sanat tarzı içinde sayılabilir.



Resim 2 Paul Klee, 1937, 'Viyadük isyanı', Hamburger Kunsthalle, 60 x 50 cm

Paul Klee, resimlerinde tabiatı insan iradesine bağlamak veya insanın güçlerini ifade etmek amaçlı deformasyon yapmak yerinde şekli tamamen yeniden yaratmaktadır. Yani sanatçı görünen gerçekliğe bağlı kalmak yerine o gerçeğin derininde yatan biçime önem vererek o biçimi yaratmaktadır. Sanatçı tabiata bir yardımcı elaman gözüyle bakarak ona uygun bir şey yaratma güdüsü içindedir. Bu doğrultuda Klee'nin şu sözleri açıklayıcı niteliktedir: **“Yaradılışın başlangıcına konulabilecek uzak bir nokta arıyorum ve insan, hayvan, bitki, toprak, ateş, su, hava için ve aynı zamanda bütün devri kuvvetler için bir formül bulmaya çalışıyorum.”** (Muller,1972,158). Sanatçının sanat anlayışına dair olan bu özelliğini destekleyen önemli unsur ise onun olağanüstü şiir dehası olması söylenebilir. Tüm bunların yanı sıra bir çocuğun resminde görülen özelliklerin Klee'nin resimlerinde de

görülmesi diğere önemli bir husustur. Bir çocuğun yetişkin birinin sahip olduğu malzemeye sahip olmadan ve resme dair bilinçli bir eğitim almadan yaptığı resim olağanüstü yeteneğini göstermektedir. Tıpkı bu doğrultuda yaşam içinde olan bütün olumsuzluklara karşı şefkatle bakabilmemizi sağlayan şiir özelliğinin Klee’de bulunması onun başta tabiata farklı bir gözle bakmasını sağlamış ve derinlerde yatan biçimleri ortaya çıkarması ile de çocuğun yeteneğine benzetilmektedir.

“ ‘Tabiata benzerlik’ düşüncesi, sanat tarihinin başlangıcı olan tarihten önceki çağlardan 19. yüzyılın ortalarına kadar, cemiyetlerin istek ve gereklerine göre toplumsal, dinsel ya da bilimsel alanlarda yön ve şekil değiştirmiştir.”

(Erdem,1963,20). Bu doğrultuda baktığımızda tabiata farklı bir gözle bakmaya değinecek olursak tabiat olgusu Mısır sanatında ön planda ve tabiata neredeyse tamamen bağlı iken Mezopotamya’da süsleme unsuru olarak ele alındığı görülür. Buna karşılık Akad, Sümer, Asur, Hitit sanatında ise tabiattan tamamen uzaklaştıkları bilinmektedir. Rönesans’a uzanan süreçte her çağda tabiat düşüncesi farklılık göstermiştir. Bazen çok değerli iken bazense sadece süsleme unsuru olarak yer verilmiştir. Ancak Rönesans ile birlikte tabiat özellikle tabiata benzerlik düşüncesi yeniden canlanarak söz konusu olmuştur. 15. yüzyılda ise tabiat sanata tüm gücüyle hükmettiği görülür. Rönesans döneminde tabiat öylesine güçlü hale gelmiştir ki bu durum sanatta önemli olan duygu ve düşünceyi neredeyse yok etmiştir denebilir. Dolayısıyla sanat yapıtlarında duygu yoksunluğu oldukça belirgin haldedir. Ancak 16. yüzyılda maniyerizm sanat akımı duygudan yoksun bu gerçekliğin yerine özgürlüğü getirmiştir. Tabiata benzerlik düşüncesi 19. yüzyılda yaşanan empresyonist sanat akımına dek varlığını bazen kaybetse de yerini ve değerini bir şekilde korumuştur. Ancak empresyonizm sanat akımı döneminde bu benzerlik tamamen ortadan kalkarak değerini kaybettiği görülür. Empresyonizm akımı ile birlikte günümüze dek gelen

süreç içinde artık tabiatı birebir temsil etme değeri yok olmuştur. Özellikle sonraki süreçte etkili olan dışavurum akımı ile birlikte sanatçılar bu düşünce doğrultusunda duygunun ağır bastığı eserler ortaya koymaya başlamıştır. Yani tabiata birebir bağlı kalma devri son bulmuş ve artık sanatçının duygu ve düşüncesinin ön planda olduğu eserler üretilmiştir. Herhangi bir sanatçının yaptığı resim veya heykel de önemli olan unsur anlam yani belirtmek istediği ifadedir. Artık bundan sonraki süreçte Sevim Erdem'in Modern Sanat adlı kitabında da belirttiği gibi: **“Seyirci ile sanat eseri arasındaki bağı kuran unsurlar, çizgiler, biçimler ve bunların aralarındaki düzendir. Bu elemanlar ise sanatçının kendisine aittir.”** (Erdem,1963,23). Sonuç olarak bu doğrultuda baktığımızda Klee, görünen gerçekliğe bağlı kalmayarak o gerçeğin derininde yatan biçime önem vererek tabiatı bir yardımcı bir elaman olarak görerek, ona uygun şekil yaratma güdüsü içindedir.



Resim 3 Joan Miro, 1925, ‘Manzara’, Museum Folkwang, Essen, 47 x 45 cm

İspanyol ressam Joan Miro, ilk çalışma döneminde resimlerinde şekle bağlı hayali uzayı kullandığı görülür. Sanatçı her bir eşyayı özgürce yorumlayarak sanki birbirinden farklı dünyalar gibi kullanmaktadır; çünkü Miro için onların gerçek dünyadaki yerinin bir önemi yoktur: **“Primitiflerde olduğu gibi Miro’da uzay içindeki eşyayı sadece kendi hayaline göre yerleştiriyordu.” (Erdem,1963,261).**

Sanatçının yapıtlarındaki üslubu her ne kadar eğitim almamış bir insan elinden çıkmış gibi görünse de aslında tam tersine onun bu üslubu bilgiye dayanmaktadır. Aslında sanatçı bu üslupsal özelliğini bilinçli kullanarak insana bir ayna tutmaktadır. Mironun 1956 yılında bir buhran havası yaşayarak bir süre atölyesine çekildiği bilinmektedir. Resim yapmak istemeyen sanatçı şu sözleri paylaşmıştır: **“Ben resimlerime değil kendime kıızıyorum.” (Erdem,1963,260).** Uzun sürmeyen bu durumun ardından çalışmaya hızla başlayan sanatçı 1961 yılında yapıtlarında tek bir yoğun renk içinde birkaç siyah lekenin belirgin olduğu görülür. 1962 yılında ise bu siyah lekelerin azaltıldığı ve sadeleştirildiği izlenir. Artık o siyah lekeler tek bir çizgi haline gelmiştir. Miro’nun genellikle bütün çalışmalarında kendine özgü özelliği ve kişiliği olan çocuksu heyecanı ve neşesi hissedilmektedir. Tüm bunların dışında Miro’nun sanatındaki önemli bir başka nokta ise renktir. Sanatçı için renk, onun hayalindeki şekilleri süsleyen bir eleman görevinde denebilir. Belki de bu sebeptendir Miro’nun paleti oldukça sade ve basit olduğu bilinmektedir. Sade ve basit olarak anlatılmak istenilen birkaç elementar renktir ki bunlar: ateş kırmızısı, mavi, yeşil, sarı ve siyah sanatçının çalışmalarında belirgindirler. Kompozisyonlarında renkleri ya da şekilleri plastik değer ilkesine göre yerleştirmeyi amaçlayan sanatçı tamamen kendi duygu durumuna ve hayal âlemine göre bütünlüğü sağlamaktadır. Adnan Turani Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi adlı kitabında sanatçı için şu ayrıntıya yer vermiştir :

“Miro için marmalad lekesi, hatta fırçayı temizlerken fırça ucundan fırlayan bir damla ona yeni bir resim için bir çıkış noktası olabilir.” (Turani,1960,145).

Adnan Turani'nin bu sözü Miro'nun çalışmalarının ilk evresini oluşturmakta iken ikinci evresi formların düzenidir. Üçüncü evresi ise kompozisyonun zenginleştirilmesidir. Sanatçı için form bazen belki bir kadın olabilirken bazense bir kuş veya bir meyve dahi olabilmektedir. Yani Miro için form herhangi bir şeyin sembolü olabilmektedir.



Resim 4 Jean Dubuffet, 1946, 'Apartment Houses', Paris

Jean Dubuffet'in üslubu ise çoğunlukla bir çocuk veya bir delinin yaptığı resimlere benzetilse de sanatçı aslında üslubun imkânlarını veya sınırlarını denemektedir. Dubuffet genellikle koyu renkleri tercih ederek canlı renklerden uzak dursa da özellikle son dönem çalışmalarında parlak renklere dönerek tıpkı bir fovizm akımının tarzı gibi önem verdiği kırmızı renk ile çalıştığı görülür. Joseph-Emille Muller, Modern Sanat adlı kitabında sanatçının genel olarak eserlerini şu şekilde aktarmıştır: **“Dubuffet, tuvalini bir renk hamuruyla örttüğü zaman -ki, bu renk**

hamurunun karşısında insan ezilmiş toprağı düşünür- ‘toprağın derinlikleri’ni olduğu gibi gösteren çeşitli jeolojik kesitleri gösterdiği zaman, alışkanlık halinde özellikle bayağı tarafları görünen şeylerin şiir özelliğini bize ifşa eder.”

(Muller,1972,203)”. Sanatçının tarzı bilinen geleneksel estetik kurallardan bağımsızdır. O, tam olarak dışavurumcu bir anlayışla resim yapmakta ve ürettiği eserler alışılmışın dışında biçimleri barındırmaktadır. Sanatçı, insan figürlü eserlerinin yanı sıra çimen, kum, yapraklar, çakıl vs. maddeleri kullanarak bunların birbirleriyle ve yağlı boya karışımından oluşan ilginç bir derinlik ve doku kazandırdığı bir resim dizisi de yapmıştır.

Sonuç olarak primitivizm ve bu doğrultuda öne çıkan sanatçılardan ele aldığımız üç sanatçı gerçekliğe bağlı kalmadan derinliklerde yatan şekilleri çocuksu bir tarzla ele almakta denebilir. Dünya içinde maruz kalınan baskılar, yaşanan olumsuz olaylar ya da kısırlaştırıcı zincir döngü içinden kaçmak isteyen sanatçılar tamamıyla içlerinden geldiği doğrultuda hayallerine dayalı eserler üretmektedirler. Tabiatı taklit etmekten kaçınmak ve ondan sadece faydalanmak primitivizmin ve sanatçıların temel ilkesidir. Primitivim ve bu sanat tarzını benimseyen sanatçılar, genellikle objelerin sınırları üzerinde önemle durarak eserlerde kullandıkları düz boya tabakası, nahiflik ya da saf tonlar samimi bir hava katmakla beraber sevimlilik duygusunu harekete geçirmektedir. Bu sanat ifadesi içindeki belirgin olan saf ve düz boyama tekniği primitivizmin anlayışı ve boyama tarzı olarak kabul edilmektedir.

1.1.3. Soyutlama Eğilimi

Çağımızın ve 20. yüzyılın en büyük sanat hareketi olan soyut sanatı kesin olarak bir tarife sığdırmak olanaksızdır. Fakat kelime anlamına bakıldığında soyutlama: yalınlaştırmak, detaylardan arındırmak ve sadeleştirmektir. Bununla birlikte soyutlama, düşüncenin özüne inme çabası olarak da görülebilir. Sanatın tarihsel süreci içinde özellikle modern sanat ve sonrasında sanat akımlarının nesnel gerçeklikten soyutlama eğilimine doğru bir geçiş olduğu dikkat çekmektedir. Düşüncenin özüne inme çabası ile meydana gelen soyutlama eğilimi geçmişten bugüne bütün sanat akımlarını etkilemiştir. Uzun bir araştırma ve çalışma evresinden sonra soyut sanat bütün dünyaya kendini bir şekilde kabul ettirmiştir. Geleneğe bağlı olanlar, Yunan sanatından daha üstün bir sanat olmayacağını düşünenler ve soyut sanatın aleyhine yazılan tüm yazılara rağmen bu eğilim 20. yüzyılın en etkili sanat akımı olmayı başarmıştır. Hatta soyutlama eğilimin belirginleşmeye başladığı süreçte yazılan yazılar ve söylentiler halkı bu eğilimden uzaklaştırmak yerine daha büyük merak ile yakınlaştırdığı görülür. Sanat tarihi içinde gerçekleşmiş tüm akımların dönemlerinde aynı tepkiyi yaşadığı bilinmektedir. Dolayısıyla soyut sanatın da böyle bir tepkiye maruz kalması garip bir olay değildir. Genellikle ilk soyut eserler sanatın merkezi olan Paris'e bağlı olarak Fransa'da ortaya çıktığı görülür: **“Soyut sanat niteliği bakımından iki yönde gelişir: 1910-1916 yılları arasında soyut sanat, 1916'dan günümüze kadar gelişerek gelen non-figüratif - figürsüz -sanat. Bu da bize gösteriyor ki çağımızda en uzun devreli sanat ‘Soyut Sanat’tır.”** (Erdem,1963,18).

“İnsanda soyutlayıcı yeteneğin gelişmesi, tek kişiyi değil, bütün insan türünü karşılıklı ilişkileriyle ele alma, uygar anlaşmayı sağlayan semboller dünyası kurma sonucunda doğmuştur” (Tansuğ,1995, 22). Tansuğ’un sözünden hareketle sanat alanında soyutlamanın ilk örnekleri, insanlar arasında bir iletişim kurma yöntemi ve düşüncesinden doğduğu söylenebilir. İnsanların iletişim yöntemi ile kendi içlerinde sembolik anlamlar ortaya çıkardıkları görülür.

Soyutlama ile birlikte sanatçı bir büyücü gibi eserlerinde izleyiciye yön verirken aynı zamanda da etkilemektedir. Bununla beraber sanatçı bu etkiyi bazen toplumu eleştirmek amaçlı kullanmaktadır; çünkü sanatın asıl problemi olan insan, yüzyıllardır toplum ve kültürel yapıdaki değişim, yaşanan savaşlar ve beraberinde getirdiği birçok olumsuz sonuçlar ile daima zorunlu olarak değişime zorlanmıştır. Bu değişim ise sanatta önemli noktalardan olan fikir ve görme biçimleri üzerinde gerçekleşmiştir. Bu eğilim ile birlikte geleneksel biçimlerin yansıtılması deformasyona uğrayarak eserde meydana gelmektedir. Ayrıca eleştirinin ön plana çıktığı eserlerde klasik görme biçimlerinden uzaklaşıldığı görülür. Bu bağlamda modernizm de genellikle üretilen eserlerin ortak noktasının soyutlamaya dayalı olduğu görülür.

İlkel toplumların inançlarına göre maskeler, kötü ruhlardan korunmak amaçlı yapılan bir araçtır. Bu inanç doğrultusunda kullanılan maske ise soyutlama eğilimine bir örnek olabilir; çünkü bu eğilimin insanların inançlarıyla ve yaşam biçimleri ile doğrudan ilişkilidir. Örneğin: Kübizm sanatçılarının ilgi odağı olduğu ve birçok akımda da kullanılan Afrika maskeleri çoğunlukla törenlerde dinsel amaçlı olarak kullanılmaktadır. Maskelerin sade ve yalın bir ifadeyi temsil etmesin ve soyutlama eğiliminde anlatılmak istenilenin düşüncesinin de yalın ve doğru olmasından dolayı genellikle başvurulan bir ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Sanatçı, burada biçimleri abartarak ifadeyi ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır. Soyutlama eğilimindeki asıl

düşünce ise güzelliği veya dış gerçekliği ele almaktan ziyade içsel gerçekliği sorgulamak olduğu söylenebilir.

Soyut sanat içinde yer alan sanatçılar, eserlerinde edebiyat ile alakalı konulara veya tabiata birebir temsiline yer vermemektedirler. Bu eğilime ilgi gösteren sanatçılar genellikle kendi düşüncelerini biçimlendirmeyi amaçlamaktadırlar. İlk soyut sergisini düzenleyen Michel Seuphor'un dile getirdiği gibi: **“Bir ressam, dış tabiattan değil de kendi yaratılışından hareket ediyorsa o ressam soyut bir ressamdır. Gerçek bir soyut ressam, seyircinin fantezisinden doğan bütün figürlemelere karşıt olmalıdır.” (Erdem,1963,18)**. Sanatçının sözünden hareketle soyutlama eğilimi ile ilgilenen bir sanatçı tabiata ait bir şeyi ya da tümünü tasvir etmek yerine dışavurum akımı gibi kendi iç gerçeğine önem vermelidir. Soyutlamanın kaynağı yaratılışa bağlı olmakla beraber biçim ve öz ise bu eğilim içinde birbirinden ayrılmayan temel unsurdur denebilir; çünkü soyutlama eğiliminin net bir konusu bulunmamaktadır. **“Bazen konu tanımlanabilir görüntü halinde kalır; bazen de sadece bir grafik örüntü veya gerçeklik deneyiminden çok uzak bir görsel düzenleme bloğunun ögesi olur.” (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, ve Cayton, 2015, 17)**. Dolayısıyla biçim ve öze kenetlenmiş olarak bu eğilimin konusu, direk kendisi olduğu söylenebilir. Soyutlama içinde bir başka önemli unsur ise sürekli olarak özgün bir yaratıcılık isteyen bu eğilim nesnenin temsilinden tamamen uzaklaşması bakımından sanat akımları içindeki en güçlü olanıdır. Bu nedenle soyutlanan bir eser karşısında izleyiciden temsili gerçekliğin özellikleriyle değerlendirme yapması beklenmemelidir.



Resim 5 Edvard Munch, 1896, '*Separation (Ayrılık)*'

Soyutlama eğiliminin en iyi örneği olabilecek sanatçı ve yoğun duygular içeren eserleri ile Edvard Munch'dır. Sanatçının genellikle eserleri soyutlamaya dâhil edilebilecek türdedir. Munch'un eseri yoğun duygular içermekle beraber dışavurumun ilkesi olan şiddet ifadesi, figür deformasyonlarında görülür. Sanatçının genellikle eserlerindeki figürleri geleneksel resmetme anlayışından oldukça uzaklaşarak soyutlamaya gidildiği izlenmektedir. Ayrıca Munch'ın çoğunlukla kullandığı renklerin koyu ve kasvetli olması ifadeyi güçlendirirken geleneksel anlayışa bağlı olmadığını da göstermektedir.



Resim 6 Mehmet Güteryüz, 2005, '*Beyaz Kaplan*', Maruflage- Çizim Fabrika
200, 138-90cm



Resim 7 Mustafa Horasan, 1995, '*Sadece Berrin*', TUYB, 128 x 149 cm

Tez kapsamında dördüncü bölümde araştırılmış sanatçılardan Mehmet Gülyüz ve Mustafa Horasan'ın eserleri, soyutlama eğilimi içinde ve birbirine benzerlik gösteren figürleri ile örnek verilebilir. Gülyüz ve Horasan'ın eserlerindeki benzerlik figürleri hayvanileştirme şeklinde deformasyona uğratmalarıdır. İki sanatçı, hayvanlara olan sevgilerini dışavurumcu üslupları ile figürlerine uygulamaktadırlar. Bunun yanı sıra tıpkı soyutlama eğiliminin ilgilendiği ve zaman zaman toplumsal yapıyı bununla birlikte insanı eleştirmesi gibi Gülyüz ve Horasan'da günümüz dünyası içinde değişkenlik gösteren insan ruhunu geleneksel figüratif biçime bağlı kalmadan soyutladıkları eserlerinde anlatılmak istenilen ifade ve düşünce ön plandadır. Sanatçıların kullandıkları renklere bakıldığında ise genellikle canlı renklerin ağırlıkta olduğu ve ifadeye uygun bütünlük içinde sağladıkları da sezilmektedir.

2.2. Dışavurumcu Anlayışa İlişkin Biçimsel Bağlantılar

1.2.1. Renk- Duygu İlişkisi

Rengin öncelikle tarihçesine bakıldığında Rönesans'tan empresyonizm dönemine kadar Klasik Yunan heykeltıraş anlayışına bağlı olduğu görülür. Bu anlayış doğrultusunda renk ışık gölgeye bağlıdır. Empresyonistlerden manzara ağırlıklı çalışsan Millet, Courbert gibi ressamlar doğaya genellikle bu gözle bakmışlardır. **“XIX. Yüzyıl ortalarında natüralistlerin ışık-gölge olarak nitelendirilen renk karışımları, tuvalde kirli bir görünüş vermiştir. Renkleri ilk defa hayata kavuşturan empresyonizm olmuştur. Böylece saf ve temiz renklerle ışığın ve**

gölgenin karşılıkları bulunmuştur.” (Bigalı,1999,223). Ayrıca: “Empresyonistler, güneş ışığını prizmayla dağıtarak gökkuşağını yaratmışlardır. Beyaz ışığın ilmi açıklamasını 1670 yılında Newton yapmıştı. Karanlık bir odaya açtığı bir delikten gün ışığı vererek prizmandan geçirmiş; beyaz bir perdeye düşürmüştür. Ve sırayla: mor, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı renklerin açıklandığını görmüştür.” (Bigalı,1999,223). Dolayısıyla empresyonizm bu açıdan renkçiliğin ve modern çağın başlangıcında öncü sayılır denebilir. Modern çağ ise akla uygunluk yerine kalbe önem vererek rengi sanatçının duygusuna bağlı tutarak resim sanatına kazandırmıştır.

Renk, kaynağını tabiattan güneşten aldığı bilinmektedir. Empresyonistlerin bulgusu ve Newton'un ispatı üzerine gökkuşağında oluşan renkler: -sırasıyla- eflatun, yeşil, mavi, lacivert, sarı, kırmızı, turuncu izlenilir. Bu renkler içerisinde sarı, kırmızı ve mavi renkleri temel-ana renk ve tüm renklerin doğurucusu olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu renklerin birbirlerine karışımlarının sonucunda sayısız renk tonları meydana gelmektedir. Meydana gelen renkler kendi içlerinde psikolojik bir etki olarak sıcak ve soğuk renkler olarak ayrılmaktadırlar. Sıcak renkler: kırmızı, sarı ve turuncu iken soğuk renkler: mavi, mor ve yeşil olarak bilinmektedir. Sıcak renkler, yanan ateşin ve güneşe yakın olduğu için soğuk renkler ise sönen ateşin temsilini yansıttığı için bu şekilde ifade edildiği söylenebilir. Örneğin bir resim genel olarak sıcak renklerin hâkimiyeti ile oluşturulmuşsa eğer bu; izleyiciye canlılık, neşe ve sevinç gibi duygular uyandırmaktadır. Tam tersi soğuk renklerin çoğunlukta olduğu bir başka resim ise izleyicide bazen karamsar hava yaratırken bazense daha dinlendirici olabilmektedir. Sıcak renkler her ne kadar canlılık veya neşe hissi verse de eğer fazla kullanılırsa vücutta ve gözde belirli bir süre sonra fiziki yorgunluk hissi uyandırdığı bilinmektedir. Bunların yanı sıra bir tuval yüzeyinde sıcak ve soğuk

renkler izleyicide yakın ve uzak hissede yaratmaktadır. Örneğin: kırmızı, turuncu veya sarı olan sıcak renkler diğer renklere göre daha yakın hissedilirken mavi veya mor gibi soğuk renkler uzaklık hissi ile birlikte geniş bir alan hissede vermektedir.

“Renk, eşyaların fiziki hakikatini tanıtmakta ve anlamakta yardımcıdır.” (Bigalı,1999,230). Klasik anlayıştaki sanatçıların resimlerinde nesnelerin formunu, biçimini veya ait olduğu rengini bire bir temsil ettikleri görülür. Bu anlayışta bir manzara resminde aykırı bir renkle oluşturulmuş ağaç, ev görmek imkânsızdır. Ancak modernizm ile birlikte sanatçılar, artık nesnenin karakterini belirleyen rengi yok sayarak tasvirinin aynısını yapmaktan vazgeçmişlerdir. Özellikle neo-empresyonist sanatçılarla başlayarak dışavurum akımı içinde rengin kullanımı tasvir niteliğinden tamamen kurtularak daha serbest şekilde ve düşünceyi anlatmakta imkân bulmuştur. Artık yeşil ağaçlar yerine sanatçının kalbine duygusuna hitap eden farklı renklere sahip ağaç, ev ve hatta figür betimlemeleri görülür. Dolayısıyla çağdaş sanatçıların çoğu rengi, heyecanlarını, hüznlerini veya acılarını anlatmakta ifade aracı olarak kullanmaktadırlar. Yani bir sanatçı herhangi bir nesne veya cismin kendinde yarattığı duyguyu renk ile aktarmaktadır.

Resim sanatının önemli elamanlarından olan valörden sonraki diğer önemli hususta renktir. Renk duyguları harekete geçirmek olgusuyla oldukça önemli yere sahiptir. **“Nasıl ki çizgi, rengin yerini önceden belirten bir form elemanı ise renk de karışımlarından doğan armoni bilimiyle sevgiyi ve çeşitli duyguları uyandırarak heyecanlarımızı sembolize eder.”** (Bigalı,1999, 225). Örneğin: Bir ağacın yeşili aslında içinde barındırdığı farklı renklerin sonucunda oluşarak hafızada o karakter ile kalmaktadır.

Renk kullanımında duygu veya stil kendi tercihiine bağlıdır. Tercih ise sanatçının mizacına bağlı olmaktadır. Bir sanatçının mizacı neşeli ya da hüzünlü olarak değişkenlik gösterebilir. Bu değişkenlik içinde özgün tonların olduğu bilinmektedir. Örnek verecek olursak Delacroix'in resimlerinde kullandığı renkler genellikle dertli duygusu uyandırırken Catlin'in renkleri ise ürpertici hissini yansıtmaktadır.

Bir sanatçının kullandığı renk/renkler ile duyguları harekete geçirmesi direk olarak bireyi etkisi altına almaktır denebilir. Yani renk, kişinin duygularını etkileyen faktördür. Renk- duygu arasındaki ilişki herkesin hayatında bir karşılık bulmaktadır. Örneğin: genellikle ve özellikle gelinliğin beyazlığı saflığı işaret ederken ölümün siyahla özdeşleşmesi gibi genellikle her duyguya ait bir renk belirlenmiştir. Dolayısıyla renk-duygu arasında devamlı olarak karşılıklı işleyen bir mekanizma söz konusundan bahsedilir. Bir sanat eserinde renkler izleyicinin duygularını harekete geçirdiği gibi sanatçının duyguları da eserlerindeki renklere yansır.



Resim 8 Resul Aytemür, 2017, 'Düğün-1', TUYB, 190x200 cm

Renk-duygu başlığı altında araştırma kapsamında dördüncü bölümde ele alınan sanatçılardan Resul Aytemür eserlerindeki renkçi kişiliği ile dikkat çekmektedir. Resul Aytemür İstanbul'un güncel olayları veyahut gerçek yaşamdan izleri kendine özgü yoğun renk kullanımı ile sahneleri izleyiciye aktarmaktadır. Günlük hayatın sıradanlığını aktardığı resimlerinde fırça darbeleri ile yoğun bir boya katmanına rastlamaktayız. Sanatçının resimlerinde canlı renklerin içinde yansıttığı duygunun ön planda olduğu görülür. Aytemür'un eserleri ilk dönemden bugüne her zaman renkçi bir tavır içinde olmuştur. Bireyi çevresi ile olan ilişkisini inceleyen sanatçı figürlerini renk ya da lekeye dönüşmüş hali ile betimlemektedir. Yoğun bir boya sevgisi olan Aytemür'un resimlerinde her bir sahne içinde boyanın ifade gücü ön plandadır. Onu kırmızılardaki öfkeyi veya mavilerinde ya da yeşilindeki özgürlüğü sert fırça darbelerinde görmekteyiz. Sanatçının düğün adlı eserinde ise sözü edilen her duyguya

ait bir rengin belirlenmiş olması burada daha net şekilde görülür. Sıradan bir düğün sahnesini resmeden sanatçı gelini beyaz damadı ise siyah yaparak gelenekselleşmiş duygu kalıplarını ifade etmektedir. Arka olanda kalan figürler ise sıcak renkler ile betimlenerek izleyiciye sahnedeki mutluluğa ait duygu aktarılmaktadır.

1.2.2.Renk-Doku-İlişkisi

Renk, iki ton arasındaki bir denge olarak bilinmektedir. Renk içinde bulunan sıcak ve soğuk ton ise kesin bir yargı ile tanımlanamamaktadır. Bu iki tonun birbirleriyle olan ilişkileri içinde var olmaktadır. Charles Boudelaire, Modern Hayatın Ressamı adlı kitapta renge ilişkin şu ayrıntıya yer vermektedir:

“Renk kuramında hava öylesine büyük bir rol oynar ki bir manzara ressamı ağaçların yapraklarını gördüğü gibi boyarsa yanlış bir ton elde eder; çünkü seyirci ile tablo arasındaki hava tabakası, seyirci ile doğa arasındaki hava tabakasından çok daha incedir.” (Boudelair,2003,99).

İzleyici ile sanatçıyı karşı karşıya getiren fovizm akımı, zıtlığa bir açıklık getirerek her şeye özellikle renk alanında yeniden başlama ilkesine bağlandıkları bilinmektedir. Bu doğrultuda fovizm akımı ve sanatçılarından özellikle Matisse, rengi renk için kullandıkları görülür. Fovizm akımından sonra etkili olan ve aslında meyvelerini bu akım içinde olgunlaştıran ifadeci eğilim yani dışavurumculuk tuvalin beyazını siyahla öylesine dengelemişlerdir ki bu bir renkçi akımdır denebilir. Beğendirme ilkesinden uzak olan her iki akım ise mizahlarını geliştirirken boyanın tüpten direk çıktığı çiğ halindeki renkler ile vurgulamaktadırlar. Neo-empresyonist olarak kabul edilen ama aslında tam bir dışavurumcu olan Van Gogh’un sanatını

incelediğimizde; mizacının renge, çizgiye ve fırça darbelerine yansıttığı görülür. Bununla birlikte sanatçı kendi duygularının coşkusunu başak tarlaların resmini yaptığında hissederek bu durumu çizgilerine kıvrak hareketler ile aktarmıştır. Sadece çizgiye aktarmakla kalmayan sanatçı gerek kullandığı renkler ve fırça darbelerinde de bu durum sezilmektedir. Bu doğrultuda Van Gogh yaptığı resimlerde bir doku elde ettiği de söylenebilir. Çünkü sanatçı çalışmalarında boya tabakaları ile kalın dokular elde etmektedir. Sanatçının tarzına ait olan ve boya ile oluşturulan kalın dokular, izleyicide dokunma hissini ortaya çıkarmaktadır.

Doku, sanat alanında görme ve dokunma duygularını harekete geçiren tek etkidir. Yani düz bir kâğıt parçası düşünüldüğünde yüzey üzerinde izleyicide dokunma hissini uyandıracak bir pürüz yoktur. Bunun aksine örneğin; bir spatula kullanılarak boya katmanlarından oluşan bir tuval yüzeyi düşünüldüğünde ise görsel, izleyiciyi de dokunma isteğini uyandırmaktadır. Bu doğrultuda doku bizim iki duyu organımızı ve duygularımızı harekete geçiren bir etkidir. Bu etken aslında resim sanatının temel bir elemanı değildir; çünkü resim sadece dokudan ibaret olmak ya da her bir sanatçının illaki doku kullanmak mecburiyeti yoktur. Resim, çizgilerin veya lekelerin hâkim olduğu bir desen çalışması ya da sadece renklerin hâkim olduğu bir eser olabilir. Örnek verecek olursak kübizm akımı içindeki bazı sanatçılar, dekoratif süs elde etmek amaçlı yüzeye pürüzlü ya da düz desen ve dokulu kâğıtları yapıştırarak farklı bir doku elde ettikleri görülür. Yani her sanatçının kendi tercihi olarak kullandığı materyal yüzeyde kendine has doku özellikleri yaratmaktadır.

Resim sanatının temel bir elemanı olmayan doku, aslında bir sanat eserini zenginleştiren bir plastik değerlerden birisidir. Sanat tarihinde içinde insanoğlunun sanat yapmaya başladığı andan itibaren doku her zaman var olmuştur. Doku hissi, bir motif özelliğine de sahip olduğu için sanatçının her zaman ilgi alanında olduğu

görülür. Bu sebeple her sanat kolunda doku özellikle günümüz sanatçılarının fazlaca ilgilendiği etkindir. Resim sanatı içinde doku elemanlarının ölçüsünü bir eserde doğru şekilde kararlaştırıp uygulamak ise sanatçının his yönüyle alakalıdır. Doku aynı zamanda bir sanatçının yaratma duygusuna tercüman olmaktadır.

Doku kendi içinde dörde ayrılmaktadır. Bunlar: tabii doku, suni doku, icat edilen doku ve taklit dokudur. Bu doku çeşitleri içinden Tabii doku yukarıda belirtildiği gibi iki duyu organı olan göz ve dokunma hissini harekete geçirendir. Varlığın dış yüzeyine el ile dokunurken aynı anda göz ile görebilen maddenin fiziki yapısının kişi üzerinde yarattığı tesir ve hissettirdiği duygu tabii doku olarak bilinmektedir. Dolayısıyla bu doku türüne örnek verdiğimiz Van Gogh'un eserleri uygunken buna karşılık bazı sanatçılar ise tuvalin kendi yüzey dokusundan faydalanarak resme uygun alanları çıplak yani olduğu gibi bırakmaktadırlar. Böylece tuval yüzeyinde hem doku etkisi yaratan sanatçı hem de resme nefes alma alanı oluşturmaktadır.



Resim 9 Mehmet Güteryüz, 2001, 'Kurtarış', TUYB, 162 x 130 cm

Araştırma kapsamında dördüncü bölümde incelenmiş sanatçılardan Güteryüz'ün 2001 yılında üretmiş olduğu 'Kurtarış' adlı resim tabii dokuya örnek verilebilir. Sanatçı, sağ aşağıdan figürlere kadar olan kısımda yeşil ve sarı rengin karışımı ile resme nefes alma alanı bıraktığı söylenebilir. Ayrıca Güteryüz genellikle eserlerinde boya üzerine kullandığı spatula tekniği ile eserde bir doku yaratmaktadır. Görüldüğü üzere doku sadece nesnenin ya da doğadan bir parçanın birebir temsili olmak zorunda olmadığı gibi boya katmanları ile oluşturulmak zorunda da değildir. Sanatçı bu eserde kazıma tekniği ile vurguladığı figürler sanki sivri bir kalem ucu ile çizilmiş gibi hissettirirken görme duyumuz dokunma hissine de izleyiciyi sürüklemektedir.

Suni dokunun tanımını Şeref Bigalı Resim Sanatı adlı kitabında şu şekilde yapmaktadır: **“Resim alanında zenginlik elde etmek ve alanı süslemek amacıyla ressamın yarattığı ve hissi harekete getiren dokulardır.”** (Bigalı,1999,266). Bu doku çeşidi kâğıt, cam, mermer, beton vs. malzemelerden elde edilmektedir. Suni dokuyu oluşturan bu tür malzemeler 20. yüzyılın başlarında plastik sanatlar alanı içinde gelişen yeni fikirler birçok doku araştırmalarına yol açmıştır. Bu doğrultuda önemli çalışmayı kübizm akımının yaptığı görülür. Araştırmalar sonucunda yeni bir teknik olan kolaj ortaya çıkmıştır. Kolaj tekniği ise gazete, pul veya yazılı malzemelerin tuvale yapıştırılması ile elde edilen eser örneğidir. Böylece: **“Kesilen, yırtılan, basılan bu parçalar, seçilmiş sınırlı alanlara canlılık veren kalıpları meydana getirdi.”** (Bigalı,1999,266).

İcat edilen doku iki boyutlu alan içinde yer alan ve bir sanatçının elindeki herhangi bir malzemeyi önemli açıdan değiştirmesiyle oluşmaktadır. Yani icat edilen doku herhangi bir şeyin temsili olmadan geometrik gibi biçimlerden oluşabilmektedir.



Resim 10 Matisse, 'Kolaj'

Suni doku ile birlikte 20. yüzyılda geliştirilen kolaj tekniğini sadece kübistler kullanmamış birçok sanat akımı ve sanatçılar denemelerde bulunmuştur. Bu doğrultuda Matisse'in 'Kolaj' adlı eseri, hem suni doku hem de icat edilen doku çeşidi içinde gösterilebilir. Matisse, genellikle eserlerindeki kendi mizacını ve tarzını 'kolaj' adlı eserinde de yansıttığı görülmektedir. Sanatçı, renkli kâğıtları açık ve canlı renk olarak kabul edilen turuncu yüzey üzerine yapıştırarak bir bütün oluşturmuştur. Bu bütünlük ise iki boyutlu yüzeyi meydana getirmiştir. İcat edilen doku çeşidinde olduğu gibi iki boyutlu alanda içinde herhangi bir malzemenin birleşimi ile oluşan bu doku çeşidi örneği sanatçının eserinde görülür. Ayrıca sanatçı burada herhangi bir boya kullanmadan renkli kâğıtlar ile soyut bir resmi üretmiştir denebilir. Matisse'nin 'kolaj' adlı eseri, Güteryüz'ün eser örneğinde hissedilen görme ve dokunma hissini aynı anda uyandırmamaktadır; çünkü Matisse'in eserindeki doku düz yüzey üzerinde

oluşturulmuş pürüzsüz doku örneğidir. Bu durum ise izleyicide dokunma hissini değil sadece bakma duyusuna harekete geçirerek izleyiciyi renkler ile bütünlüğün içine çekmektedir.

Taklit doku ise resim sanatında oldukça yaygın kullanılan doku çeşididir. Bu doku, doğada çeşitli alanın karakterini kopyalayarak oluşan bir türdür; fakat sanatçının burada kopyalama tekniğinden kaçarak kendi yaratma gücü ile bunu kırmalı ve akademik dil dışında doğadan esinlenerek dokuyu oluşturmalıdır. Örneğin: bir sanatçı eserinde bir ağaç veya bir ağaç kabuğunun dokusunu elde etmek istiyor ise bunu temsil ederek kopyalamak yerine o dokuyu yoğun boya kullanarak veya farklı bir malzeme ile kendi tarzında yorumlayarak ortaya çıkarmalıdır.

Sonuç olarak doku, sanat ve sanat alanında gerekli veya zorunlu olmayan bir plastik değer öğelerindedir. Malzeme veya materyal ile gelişen doku ve doku çeşitleri sadece sanat alanında duyuları tatmin eden bir varlık görevindedir. **“Doku tesiri, ister resim ister grafik olsun, artistin üzerinde durduğu bir değerdir.”** (Bigalı,1999,272).

1.2.3. Mekân-Figür İlişkisi

Mekân kelimesinin tanımı, kişiden kişiye değişen ve birçok tanıma sahip olan bir terim olarak karşımıza çıkar. Bu doğrultuda Şengül Öymen Gür mekânın tanımını şu şekilde özetlemiştir: **“En basit tanımıyla ‘bir kişi veya grubun yeri’dir’.**

Mekân; insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları kapsadığı örgütlenmenin yapı ve karakterlerine göre belirlenen bir boşundur. Bu anlamda çevre; yer, egemenlik alanı ve konumdan

farklıdır.” (Gür,1996). Bu doğrultuda resim sanatında mekân kavramı, nesnelere veya figürler aracılığı ile belirginleştiği söylenebilir.

Resim tarihi; renk, çizgi, gölge, ışık, perspektif gibi öğeler ile sürekli olarak işlevsel bir bağ bulunmuştur. Sanat alanı ilk evresinden günümüze kadar gelen süreçte sürekli değişim içinde olmasından dolayı bu öğelerde zamanla değişime uğramışlardır. Buna bağlı olarak sanat alanında mekânın temsil edilişi de değişkenlik göstermektedir. Özellikle 19. yüzyılda fotoğrafın bulunması ile sanat alanında her açıdan yeni boyutlara geçilmiştir. Bu durumun en belirgin örneği resimde düzlem ve derinlik yanılması açısından fotoğraf makinası ile bu değerlerin kolayca tespit edilmesidir. Empresyonist dönem sürecine denk gelen bu yeni icat ile sanatçılar açık havada anlık görüntüyü hızlı fırça vuruşları ile yakalama kaygısından kurtularak fotoğraf ile çektikleri kareyi yorumlama imkânına sahip oldukları da bilinmektedir.

Mekân kavramı içinde yer alan perspektif ise: **"nesnelerin göze olan uzaklığına ve yakınlığına göz hizasından aşağıda ve yukarıda oluşuna göre çizgi, yüzey, renk değişikliklerini kolayca çizmeye ve ifade etmeye yarayan ölçü ve oran sanatıdır.” (Megep,2007)** şeklinde tanımlanmaktadır. Sanat alanında değişime uğrayan her öğe gibi mekân ve kurallarında aynı şekilde değişime uğradığı görülür. Artık o Rönesans yıllarına dayanan ve realizm akımı içinde zirveye çıkan geometrik kurallar üzerine kurulmuş perspektif anlayışı yıkılmıştır. Geleneksel mekân anlayışına bağlı perspektif kuralları yerine resimde önemli olan boşluk ve hacmi belirleyerek bunu ön plana çıkarmak önemli hale gelmiştir. Neredeyse her sanatçı eserinde dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanmaktadırlar. Dolayısıyla empresyonistler ile başlayarak özellikle bu akım sonrası klasik kompozisyon anlayışı tamamen terk edilmiş gerçekliğin temsili bırakılarak ve perspektif kuralları unutulmuş hacim ve boşluk ön plana gelmiştir.

Böylece resim sanatında geleneksel kurallara bağlı mekân anlayışı yerine ton ve renk kullanılarak yüzeyde derinlik duygusu yaratılmaya çalışıldığı görülür.

Modern resim sanatının öncüleri sayılan sanatçılardan Cézanne, desen ile mekân arasındaki ilişkiyi çözümlmek için renkleri derecelendirmeye yönelmiştir. Sanatçı bu çözümlmeyi yaparken perspektif kurallarını dışlamıştır. Böylece Cézanne resimlerinde derinlik ve uzaklık izlenimini vermeyi başarmıştır. Aynı şekilde Van Gogh da gerçeğin temsili ile çok fazla ilgilenmemiş; renk ve biçime sadık kalarak yaptığı resimde hissettiklerini başkalarına aktarmaya önem vermiştir. Üç boyutluluk ilkesine bağlı kalmayan sanatçı gerektiği takdirde nesnelere görünüşünü abartarak değiştirdiği söylenebilir.

Gerçeklik anlayışının yıkılması ve perspektif kurallarının reddedilmesiyle resim sanatı kendi özgürlüğüne kavuşmaya başlamıştır. Resim artık sadece duyarlarla algılanan gerçekliğin temsilinden çok farklı olarak düşünsel ve soyut düzeye kavuştuğu izlenir. Kısacası oluşan tüm bu değişimler, resim sanatında sadece mekân anlayışında değil doğa ve nesnelere karşısında yaşanmaktadır. Tüm bu gelişmeler karşısında sanatçıların daha düşünsel bir bakış açısı kazandığı söylenebilir. Sanatçıların resimlerinde temsil yerine kendi duygu ve düşüncelerine önem vermesi sonucu kullandıkları renk veya renklerde anlamsal ifade kazandığı görülür. Bu bağlamda renk-duygu başlığı altında değinilen bazı renklerin belirli mesafeler ile bağlantılı olduğu aktarılmıştır. Örneğin: kırmızıyla ve beraberindeki sıcak renklerin soğuk renklere göre yakınlık hissi uyandırdığı dile getirilmiştir. Dolayısıyla bir sanatçı açık-koyu renk kontrastı ile eserde derinlik hissi uyandırabilmektedir.

20. yüzyıla bakıldığında yaşanan gelişmelerin sonucu resimde mekân primitif dönem eserlerine benzerlik göstermektedir. Kurallara bağlı mekânın önemini

yitirmesi iki boyutlu yüzeyi ortaya çıkarmıştır. Bu durum daha çok boyutsuz olarak da tanımlanabilir. Bu sürece kadar resimde esas olan üç boyutluluk olduğu bilinmektedir. Bu süreçten sonra ise :**“Resim yüzeyinde ki üçüncü boyut ortadan kalkarak mağara duvarı resimlerinde olduğu gibi sadece iki boyutlu ve verilebildiği kadar çocuksu bir hale dönmüştür.” (Hüseyin,2019).** Bütün bu gelişmeler ile birlikte resim sanatında araştırmaların konusu olan figürün kendisi ve figürün mekân içerisindeki konumunda da değişikliklere uğradığı görülür.

Figürün tanımına bakıldığında tıpkı mekân gibi değişiklik göstermektedir.

Sözen ve Tanyeli figürü şu şekilde yorumlamaktadır: **“Türkçedeki ‘beti’ sözcüğüyle eşanlamlı gibi düşünülebilirse de beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabildiğinden daha geniş anlamlıdır. Oysa figür daima sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar.” (Sözen ve Tanyeli, 2011,108).** Bir başka tanım olarak İskender şu açıklamada bulunmuştur: **“İlk çağlardan beri sanatın temel ögesini oluşturan insan figürü, sanatsal biçimlerin en yetkinidir.” (İskender,1997,589).** Yapılan tanım örnekleri doğrultusunda figür yani insan sanat eserinin en değerli ve vazgeçilmez ögesidir. İlk çağlardan günümüze kadar sanat alanları içinde resim ve heykel sanatında konunun genellikle insan veya çevresi olduğu görülür. Bazen figürün direk kendisi betimlenirken bazen çevresi ile ilişkisi değerlendirilmiştir: **“İlkel toplumlarda büyü ve tören amacıyla yapılan sanatlarda çoğunlukla insan figürü kullanılmış, öteki toplumlarda tarih boyunca dini, politik gücü, gelenek ve görenekleri toplumun yapı ve değerlerini aktaran konular her zaman insan figürü çevresinde odaklanmıştır.” (Erzen, 1997,591).** Öte yandan figürün betimleniş tarzı sanat içinde kültür ve toplumun düşünce yapısını veya duygusal yaklaşımını gösteren belge niteliği özelliğindedir. Çünkü genel olarak üretilen sanat eserleri kendi dönemine toplumun yapısına ve bu doğrultu da yaşanan

olumlu ya da olumsuz olaylara göre değişkenlik içindedir. Dolayısıyla mekân kavramının değişim süreci içinde mekâna bağlı figüründe değiştii görölür. 19. yüzyılın ortalarına kadar egemen olan Romantizm akımı bilindiği üzere gerçek dünyanın temsilini yansıtmak yerine kendi duygularını ön plana çıkarmak adına duygu ve düşlere odaklanmışlardır. Öncesinde ise mekân anlayışı, dönem dönem farklılık göstererek bazen eserin kendisi pozisyonunda değerli iken bazen ise arka fon olarak kullanılmıştır. Aynı doğrultuda figür bazen resmin en belirgin özelliği ve ön planda belirgin iken bazense din dışı günah olarak kabul edilerek deforme edildiği görölür. Figürün önemli olduğu ve özellikle fotoğraf makinasının icadından sonra portrenin ön plana çıkarak değerli pozisyona geldiği bilinmektedir. Padişahların, kralların veya buna benzer kişilerin sanatçılara sipariş üzerine portre yaptırmasının yaygınlaşması ile soylu aile kesimlerinin de önem vermesi figürün değerini daha da arttırmıştır; fakat sanatçı temsile dayalı resimden bunalmış ve kendi duygusu doğrultusunda resim yapma isteği farklı akımların oluşmasına sebep olmuş ve bu durum dönemsel değişkenlik içine girmiştir. Dolayısıyla özellikle romantizm ve izlenimcilik sonrası başlayan bu akımlar sayesinde sanatta yaşanan özgürleşme ile beraber mekân ve figür ilişkisinin de değişerek sanatçının bir dışavurum aracına dönüşmüş olduğu görölür. Modern dönemin belirginleşmesi ile resim sanatı geleneksel anlayıştan uzaklaşması sonucu temsil ve biçimden yavaş yavaş koparak 20. yüzyılda dışavurumculuk adı altında soyut olarak adlandırılacak olan bir yapıya bürünecektir. Soyut resim ise figür ve nesneyi ortadan kaldırarak sadece mekân kendi başına resim yüzeyinin bir problemi olmuştur. Yani soyut ve benzeri yaklaşımlarda amaçlanan şey renk ve dokuların kendi içinde bir mekânsal etki yaratmasıdır. Bu etki iki boyutlu yüzeyde plastik değerler olan biçim, renk, doku, çizgi, leke gibi öğelerin ilişkilerinden doğan görsel bir etkinin yarattığı uzamdan ibarettir denebilir.

Sonuç olarak 20. yüzyıl içinde yaşanan savaşlar ile beraberinde getirdiği olumsuzluklar, teknolojik ve bilimsel gelişmeler sadece toplumsal yapıyı değil sanat alanını da büyük bir değişime sürüklediği dile getirilmiştir. Peş peşe birbirine tepki olarak ortaya çıkan sanat akımları dönemin ona sunduğu imkânlar çerçevesinde yeni biçimlerin arayışı içine girerek yeniden şekillenmeye başlamaktadır. Dolayısıyla her bir sanat akımı çağın içinde yaşanan karmaşıklığı dile getirmeyi hedeflemektedir. Bu süreç içinde mekân kavramı bir problem olarak sanatın merkezinin gündemine oturmuştur. Bununla beraber bireyin kendini ve yaşamını sorgulamaya başlaması ile dönem sanatçıları da figürün temsil ettiği anlamları sorgulamaya başlamıştır.

Mekân-figür ilişkisi doğrultusunda bakıldığında yaşanan sanatsal gelişmeler, bazında birbirinin ayrılmaz bir ilişki içinde oldukları görülür. Mekâna bağlı figürün veya tam tersi figür betimlemesine bağlı mekânın sürekli değişim içinde olduğu bilinmektedir. Resim sanatında günümüze dek yaşanmış tüm süreç içinde bazen mekânın ön planda bazense figürün ön planda olduğu izlenilmektedir. Dışavurum akımı çevresinde mekân-figür ilişkisi, sanatçının tamamen duygu durumuna bağlı olarak ifade edilmek istenilen olay çevresinde şekillenmektedir. Bu doğrultuda dışavurumculuğun temellerinin atıldığı fovizm akımı sanatçılarından Matisse'in resimlerine bakıldığında mekânı genellikle dekoratif bir unsur olarak ele aldığı görülür. Sanatçı, matematiksel perspektifi tamamen dışlayarak dekoratif unsur olarak motiflerin resim yüzeyinde tekrar ettirmesi yüzeyin iki boyutlu olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçının aynı zamanda gerçeğin temsilini de dışlayarak kullandığı renkler ile izleyicinin zihninde bir zıtlık yaratmak peşindedir. Matisse'in figürleri ise resimlerindeki ana unsur pozisyonundan ziyade oluşturduğu temayı güçlendiren bir öge konumundadır. Mekân-figür ilişkisinin Türk sanatçıları üzerindeki etkisi ve

değişimlerinin de aynı olduğu görülür. Avrupa dünyasındaki gelişmeleri resim sanatına taşıyan Türk ressamlar, bu doğrultuda duygu bazında eserler üretmektedirler.

Araştırma kapsamında ele alınan sanatçılardan ilişkilendirerek örnek olarak Meral Sayar, Mehmet Güteryüz'ün resimlerindeki mekânı şu sözlerle yorumlamaktadır: **“Mehmet Güteryüz'ün kendine özgü, nerede başlayıp, nerede bittiği çoğu zaman muğlak olan, akışkan ve enerjik bir mekân anlayışı vardır.”** (Sayarmart 24, 2015). Sayar'ın yorumunda olduğu gibi sanatçının mekânları bazen bir tek çizgi ile iç veya dış mekân olduğu güçlkle de olsa anlaşılırken bazen tamamen belirsizdir. Güteryüz'ün mekânları kurallar çevresinde olmaktan ziyade çoğu zaman hala oluş halindedirler. Figürleri ise mekâna tam anlamıyla sahip olmayan görüntü içindedir. Yani mekân içine veya üzerine figürleri güçlü bir biçimde basmamaktadır. Güteryüz mekânları belirsizlik içinde renksel bir leke veya çizgisel olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda figürleri resmedilen mekâna mesken tutmuş vaziyette olmaktan ziyade sanki kayıp gidecekmiş gibi fantastik kurgu içindedir.



Resim 11 Temür Köran, 2017, 'İsimsiz', TUYB, 200-160cm

Bir başka sanatçı Temür Köran ise temaya uygun mekânı birebir temsil etmekten ziyade olayın nerede olduğuna dair gönderme yapacak unsurları belirtmektedir. Bu doğrultuda sanatçı için mekân bazen ön planda yer alan figürler için bir fon özelliği taşımaktadır. Köran'ın resimlerinin düş ile gerçeklik önemli unsurlarındandır. Dolayısıyla sanatçının resimlerinde mekân çoğu zaman bir düşün unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Herhangi bir objeyi farklı şekillerde yorumlayan Köran, figürlerini deforme etmeyerek renk-biçim bütünlüğü içinde yarattığı mekân ile figürü eşit şekilde vurgulamaktadır.

3. FİGÜRATİF İFADE BAĞLAMINDA DIŞAVURUMCU SANAT YAKLAŞIMLARI

3.1.Dışavurumculuk-Modernizm

19 yüzyılın son otuz yılına baktığımızda izleyicinin sanata farklı bir açıdan baktığını görmekteyiz. Doğayı taklit eden ya da herhangi bir nesnenin birebir aynısı yapılan resimler seyredilmektedir. Dolayısıyla sanatta özellikle resimde konunun birebir canlandırılması gerçekçi olması sıkıcı bir hal almıştır; çünkü fotoğraf makinasının bulunması artık bu işlemi fotoğraf ile insanların yapabileceği düşüncesi sarmıştır. Ayrıca fotoğrafın bulunması resmin katı kurallardan kurtulmasını ve daha rahat bir ortam sağlayarak sanatçının özgürlüğü ön plana çıkmıştır. **“Sanatçı da genel geçer kural ve ilkelerden bağımsız olabilmek için ister kuramsal ister varoluşçu, her türlü zorluğu göze almaya hazırdır.” (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Pischel, 1981).** İşte tüm bu fikir veya içeriğin içindeki değişimler ve çabalar tek bir şemsiye altında öncü kavramı olarak toplanmıştır. Ayrıca öncü kavramı altındaki bütün bu gelişmeler dışavurumcu eğilimi destekleyen etkenlerdendir. Ortak nokta ise gerçeği yıkmak ve taklit etmeye karşı olmaktır.

Dışavurumculuk, Fransız sanatında etkili olan ve empresyonizmin ilkelerinin bir yadsınması ya da bir karşıtı olarak kullanılan bir terimdir. Fransa'dan daha çok özellikle Almanya'da etkili olan bu eğilim sanat alanında empresyonizm döneminden

sonraki bütün dönemlerde etkili olmuştur. Dışavurumculuk ile başlayan tüm gelişmeler modern sanatın başlangıcını oluşturmuş ve her bir eğilim dışavurum altında farklı etkiler ile ortaya çıkmıştır.

“Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fışkırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir.” (Richard, 1984). Dışavurumculuğun asıl amacı ruha hitap ederek duygusal heyecan uyandırmak kaygısıyla biçim ve renk aracılığıyla yapıtlar üretmektir. Tamamen doğalcılığa karşıt bir şekilde yapmaktadır. Dışavurumculuk, savunulan ideolojiden çok yaratıcılık açısından bireylerin etkileşim içinde olduğu bir akımdır. Programlı bir akım değil tam tersi adeta patlama dizisidir. Dolayısıyla dışavurumculuğun tek bir alanı kapsamadığını edebiyat, şiir, tiyatro, mimarlık gibi çok çeşitli alanları kapsayan basit bir tanımı olmayan akımdır.

Dışavurumculuğun birçok tanımı ile karşılaşmaktayız. Herwarth Walden için ekspresyonizm: **“Kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır.” (Richard, 1984).** Bir başka görüş Hegmann’ın 1911 Temmuz’da Der Sturm (Fırtına) adlı dergide yazdığı yazıdan bir kesit olarak: **“Bir grup Fransız Belçika kökenli sanatçı, kendilerine Ekspresyonist demeye karar vermişler.” (Richard, 1984)** sözleridir. Köprü grubu ressamlarından Max Pechstein Dışavurumculuğu şu sözlerle dile getirmiştir:

“Çalışmak! Kafayı bulmak! Kafa patlatmak! Çiğnemek, yemek, tıkmak, kökünden söküp çıkarmak! Kendinden geçiren doğum sancıları! Fırçayla dürtmek, daha iyisi tuvali dosdoğru delip geçmek. Boya tüpleri üzerinde tepinmek...” (Wolf,2005).

Dışavurumculuğun kesin bir tanım kazanmasını sağlayan bir başka etken ise birbirinden ayrı olan Gelenekçilik ve Yenicilik akımlarının çekişmesi olmuştur. Sadece gerçeği tanıtmak ya da tıpkısının aynısını aktarmak istemeyenler dışavurumculuk olarak tanınmaya başlamıştır. Özellikle Empresyonist geleneğe ve estetiğe karşı olan sanatçılar bu tanım etrafında toplanmaya başlamıştır. Empresyonizme tepki olarak ortaya çıkan ve yeni bir estetik bakış açısı sunan dışavurumculuk da yansıtma anlayışı görülmemektedir. Artık doğa ya da nesne aynısının kopyası olmaktan çıkmış temsilden kurtulmuştur; çünkü burada önemli olan sanatçının kendi içindeki duyguyu, düşünceyi ve en önemlisi derinliği yansıtmasıdır. Gördüğünü aktaran ya da doğa ve nesneye bağlı kalmak istemeyen sanatçılar dış dünyaya içsel bir cevap niteliğinde resimler üretmeye başlamışlardır. **“Yapıt artık dış dünyanın gerçeğini konu etmiyordu, başka bir gerçeği, yani sanatçının gerçeğini savunuyordu.” (Richard, 1984).**

Dışavurumcu sanatçıların ortak özellikleri kendine özgü yaklaşımla biçimi tamamen bozmacı bir tavır göstermeleri ve rengin duygusal özelliklerinden yararlanarak yoğun boya katmalarının hâkim olduğu eserler üretmeleridir. Dışavurumculuk sanatçının kendi ruhu ile özgürce yapıt ürettiği dönemdir. Bu bağlamda onlar için önemli olan nokta ifadeciliktir.

Hermann Bahr'a göre dışavurumculuk anlayışını **“yeni bir sanat biçimi doğuyor.” (Horrison, Wood, 2011)** şeklinde yorumlamıştır. Bu bağlamda yeni bir dönemden öncüsü olmayan yeni bir sanat biçiminden söz edilebilir. Yeni eğilime sahip sanatçıların asıl amacı ise empresyonizme yüz çevirmeleridir. Dışavurumcu sanatçılar gerçekliği canlandırmaya karşı olma konusunda birleşmektedirler. Artık sanatçı gördüğü dünya yerine duyulan dünyanın anlatımına yönelmektedir.

Dolayısıyla dönemin izleyicisinin karşısında artık alışa gelmişin dışında ve anlaşılmakta zorlanılan resimler bulunmaktadır.

Dışavurumculuk sadece kendinden önceki dönem olan empresyonistlerin doğayı taklit etmelerine karşı çıkmamakla beraber direk burjuva halkına da bir başkaldırı niteliğindedirler. Görüp görmemezlikten gelen duyup dile getirmeyen burjuva halkına da bir başkaldırıdır. **“Dışavurumcuların burjuva toplumuna karşı besledikleri bu derin nefretin temelinde sanayi kapitalizmine ait kurumların zihni ve iradeyi meta üretiminin hizasına mahvettiği inancı vardır.” (Batur,2006).**

Ekspresyonizm Munch’ın ‘Çılgılık’ adlı eserindeki gibi insanın ağzını adeta yırtıp açmakta sessizliğe izin vermemektedir. İnsanın sessizliğine ya da dinlenmesine izin vermeden özellikle insan ruhunun yanıtını vermeyi hedeflemiştir. Ekspresyonizm aslında insan değerlerini tekrar vurgulama ve haklı konuma geri getirme çabasıdır. Çünkü öyle bir dönem başlamıştır ki; makine gücünün hat safhaya gelip insanı yuttuğu ve yok ettiği bir dönem söz konusudur. **“Yaşadığımız her şey, insanı ele geçirmek isteyen makineyle ruh arasındaki büyük mücadeleden ibaret. Artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz; artık özgürlüğümüz yok, kendi adımıza karar veremeyiz; bittik; insan ruhsuzlaştı; doğa insansızlaştı.” (Horrison,Wood, 2011).**

İşte tamda böylesi bir hayati noktada ekspresyonizmin doğduğunu görmekteyiz. Çünkü bu grup bir önceki dönemin sanat üslubuna tepki olmaktan çok insan değerinin yok olmasına göz yummayan sessiz kalmayan duyarlı bir sanatçı topluluğudur. Ancak ekspresyonizm yaptıkları eserler ve savundukları şeyler doğrultusunda çoğu zaman züppelikle de suçlanmışlardır. Çünkü seyircinin karşısında artık çok farklı eserler durmaktadır. Fakat halk bu durumu uzun süre kabul etmemiştir. Doğayı reddederek seyirci ile savaşa giren bu grup öncelikle ruha seslenmeyi amaçlamaktadır. Yok olan insan ve doğayı vurgulamayı hedeflemektedir. Sadece güzel olan şeyleri sunmaktan

ziyade çirkinlikleri de ortaya çıkarma peşindedir. Dışavurumculuk, görülen şeylerden ziyade görünmeyenleri de ortaya çıkarmaktadır. Aslında gerçek şu ki burjuva yönetimi ekspresyonistleri ve ondan sonra gelecek tüm modern akımları vahşilere çevirmiştir. Çünkü özgürlük yok olmuş, mutluluk ulaşılmaz olmuş ve en önemlisi insan tamamen önemsiz bir varlık olmuştur. Belki de insanlık hiçbir zaman böylesine ölüm korkusuyla sarsılmamış ve dünya adeta bir mezar gibi sessiz olmamıştır. Hermann Bahr'ın sözlerinde vurguladığı gibi :**“Sanatta buna katılıyor, oda büyük karanlıklara yardım için sesleniyor.” (Horrison, Wood, 2011).** Dolayısıyla tüm bu etkenler ve bir zindanın veya kafesin içinden çıkmaya çabalayan tutsak edilmiş ve dehşete kapılmış ruhların hepsinin çaldığı tehlike alarmı ekspresyonizmin tanımını ve içeriğini oluşturmaktadır.

Dışavurumculuk çoğunlukla devrimci sanat olarak adlandırılmaktadır. Çünkü Almanya'da beliren bu akım dönemin toplum ve değerler açısından bunalım dönemine denk düşmektedir. Kendi iç dünyalarına kaçış ve her türlü gerçeğe başkaldırı olan dışavurumculuk, bütün bu yaşanan bunalım süreci ve toplumsal koşullardan ayırt edilemez. Dışavurumun kendine özgü tavrı kendisini yaratan kuşağın sıkıntılarını benimsemesi ve oluşan tüm sanat biçimlerine karşıt olmasıdır. Wolf'un yaklaşımı ile: **“Devrimci düşünür bu kuşak için buyrultucu baskılardan, kısıtlamalardan, dar kentsoylu zihniyetinden ve maddiyatçı düşünceden bireysel kurtuluşun ilk örneğini oluşturuyordu.” (Wolf,2005).**

19. yüzyılın sonundan başlayarak resim, mimarlık, tiyatro, müzik, edebiyat gibi birçok alanı etkileyen değişimler dışavurumculuk Fransa'da Fovizm ile Alman Dışavurumculuğu başlığı altında Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reither (Mavi Biniciler) başlıklarında incelenebilir. Alman Dışavurumculuğu ve Fovizm arasındaki ortak nokta ifadeci anlayıştır. İfadeciliği ele alan iki eğilim arasındaki fark ise:

“Fovist resimlerde neşe, uyum varken Dışavurumcu resimlerde ortaya konan duygu hüznün, stres ve şiddet olmuştur” (Aktan, 2018) .

3.1.1. Fovizm

Fovizm 20. yüzyılın ilk dışavurum hareketi olarak kabul edilmektedir. Akımın öncü ressamaları: Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve Andre Derain'dır.

1905 yılında Paris'te Salon d'Automne'un sergisinde tam da ekspresyonistlerin düşündükleri tarzda oldukça parlak ve doğalcılığa karşıt renkler yüzey üzerine kaba ve hoyrat biçimde sürülmüş teknik görülmektedir. Bu sergide tüm kuralların yıkıldığı ve gördüğümüzün dışında alışılmamış resimler izleyenlerde şok etkisi yaratmıştır.

Artık özgürce oluşturulmuş kompozisyonlarda göze çarpan canlı renkler ile bir dışavurumcu anlatım söz konusudur. Renklerin işlevi ise anlatımı ve duyguyu vurgulamaktadır. Bir başka değişim de resim artık üç boyutlu olmak zorunda değildir.

“Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve Andre Derain'in canlı renkleriyle dikkat çeken resimlerinin arasında klasik bir heykel görünce: “Donatello'nun çevresini vahşiler sarmış!” diye yazan eleştirmen Vauxcelles, böylece “Fovizm” akımının adını koymuştur.” (Antmen, 2008).

Fovizmin kökleri, Gustave Monreau'nun orjinallik, geniş bakış açısı ve rengin ifade gücünü barındıran öğretilerine dayandırılmaktadır (Aktan, 2018). Fovizmin en belirgin özelliği: **“akademik bir sanat anlayışına kökten karşıt bir tavır”**

(Antmen, 2008) içinde oluşmasıdır. Fovizm, manifestosu olmayan bazı benzer eğilimlere karşı bir araya gelmiş ve birkaç sergide bir arada bulunmuş sanatçıların bir çatı altında toplanması olarak isimlendirilmiştir. 1903-1908 yılları arasında aktif olan

fovizm sanatçılarının resimlerindeki en belirgin özellik zıt ve parlak renklerin kullanımınıdır. Bu eğilim içindeki sanatçılar rengi anti-natüralist şekilde kullanarak eserler üretmişlerdir. Renk kadar dokunun da ön planda olduğu resimlerde konular çoğunlukla portre, manzara ve natüromort olmuştur. Konu olarak sınırlı olan fovizm resimlerinde içeriğin hiçbir önemi yoktur. Onlar için önemli olan :**“Resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır.” (Antmen, 2008).** Bu sanat akımı çok uzun soluklu olmayarak 3-5 yıl içinde dağılmış ve sanatçılar çalışmalarına farklı yönlerde devam etmiştir. Sadece Matisse’in fovizm anlayışı ile resim yapmaya devam ettiği görülmektedir.

Fovizm akımının resim sanatını kökten değiştirme gibi bir amacı yoktur. Onlar diğer akımlar gibi eskiyi yıkıp yeni yol açma veya sanatsal alanda yeni bir sayfa açma gibi niyet içinde değillerdir. Pierre Cabane'nin sözünde olduğu gibi Fovizm akımı sanatçılarının **“istedikleri tek şey, kendilerinde tutku derecesinde var olan renk şiddetini dile getirmek ve onun en güçlü, en görkemli noktasına ulaşmaktır.” (Batur,2006).** Fovizm sanatçıları resimlerinde günlük yaşamdan insanlar, doğa ve nesnelere esin kaynaklarını sınırlamışlardır. Çünkü onların asıl amaçları kendi duyguları ve algılama yoluyla farklı bir yorum yaratmaktır. Dünyayı gerçek olarak kabul etmek istemeyen fovizm sanatçıları güzel görüntüler ile ilgilenmeyerek bunları kendilerine yabancı bulmaktadırlar. Artık önemli olan gözlem değil düş gücü olmuştur. Braque'nin: **“sürekli bir fışkırtma ve coşku içinde olmak zordur.” (Richard,1984)** sözünden anlaşılacağı üzere renk cümbüşü Fovizm akımının belirleyici özelliği olmuştur.



Resim 12 Maurice de Vlaminck, 1905, '*Patetes Toplayanlar*'

Resim 13 Andre Derain, 1905, '*Westminster Köprüsü*'

Resim 14 Matisse, 1908, '*The Reed Room (Kırmızı Oda)*', Hermitage Museum St. Petersburg

Akımın öncü sanatçılarının resimlerine baktığımızda (Görsel: 12, 13, 14) ilk dikkat çeken şey rengin birincil unsur olduğudur. Nesnelerin gerçek renklerinden uzaklaşıldığı bununla birlikte rengin çoğu zaman yalın bir ifadeye sahip olduğudur. İzlenimci anlayışta olduğu gibi doğrudan doğada çalışan sanatçılar, duyunun yerine duyguyu koymuş nesnelere bu bağlamda renklendirmişlerdir.

Asal renk kullanımıyla birlikte fırça tuşları ve/veya kompozisyon kurgusundan dolayı resimlerde ritmik ifade baskındır. Nesnenin renginden kopuş beraberinde oylum etkisinin zayıflamasına ve kompozisyonun yüzeyselleşmesini nedenlemiştir. Bu tamamen akademik geleneğe karşı bir tavidir.

Fovizm akımında görülen figür betimlemelerinde artık bire bir kişinin temsili yerine deforme edildiği görülmektedir. Ayrıntıya girilmeden ve oran-orantıya birebir bağlı kalınmadan ifadesel anlamda figürler anlatılmaktadır. Fovizm sanatçıların eserlerinde Vincent Van Gogh, Georges Seurat ve Paul Cezanne gibi sanatçıların etkileri görülmektedir. Vlaminck eserlerinde tuşlama tekniği hâkimken Derain'in kompozisyonları renk alanlarının fazla olduğu bloklar ile daha dokusuz ve düz yüzey halinde eserler üretmiştir. Vlaminck ve Derain'in eserlerine göre Matisse'in resimlerinde ise daha çizgisel bir teknik görülmekle beraber motif etkisi ön plandadır. Bu bağlamda sanatçının Doğu'yu sıkça ziyaret etmesinden dolayı doğu halılarının etkisinde kalarak bunu sanatına yansıttığını söyleyebiliriz.

Fovizm sanatçılarının eserlerindeki bir diğer önemli husus ise empresyonistlere karşı canlı renk alanlarının kullanıldığı görülmekte ve sanatçılar vurgulamak istedikleri alanları daha sıcak/canlı renkler ile yorumlamaktadırlar.

Fovizm akımı ayrıca Siyah Afrika ve Okyanusya sanatlarına yoğun bir ilgi duymuşlar ve bunu sanatlarına yansıtmışlardır. Akım, köprü ve Yeni Sanatçılar Birliği toplulukları sayesinde 1908 yılı civarında Almanya'da genişleyerek tanınır vaziyete gelmiştir. Sonrasında ise çok zaman geçmeden birçok dışavurumcu akımın yararlandığı iyi bir kaynak haline gelen önemli bir akımdır:

“Kısa ömrüne karşın epey etkili bir akım olan Fovizm kısaca, canlı renklerin aydınlık ama derinliksiz düzlemler şeklinde

uygulanmasıyla figür ve nesnelerin soyutlanıp temel öğelerine indirgenmesi olarak tanımlanabilir; Doğayı taklit etme işlevinden arındırılan renkler çok büyük bir anlatım (dışavurum) gücüne kavuşur.” (Wolf,2005).

3.1.2. Alman Dışavurumcu Sanat

Dışavurum bir isyan niteliğinde dönemin koşullarına Birinci Dünya Savaşı'nın ve modernleşme serüveninin olumsuz yönlerine ilgi duyan bir eğilimdir. Fransa'da Fovizm akımından sonra dışavurum etkilerini Almanya'nın kuzeyinde görmekteyiz. Bunu kanıtlayan etkenler ise Almanya'nın sosyal-politik krizleri ve toplumun yaşadığı bunalımlar olmuştur. Diğer yandan yaşanan ekonomik krizler ve beraberinde gelen güvensizlik, şiddet ve bir kargaşa ortamı sonucu çağının olaylarını, durumunu ve en önemlisi insanlık dramını aktaran Alman dışavurum ilk adımlarını atmıştır. Dolayısıyla Almanya içinde sanatsal alanda yaşanan bu gelişmeler Alman dışavurum olarak anılmaya başlamıştır. Bunun yaygınlaşmasındaki etken ise Der Strum dergisinin yöneticileri olmuştur. Dışavurumu araştıran ve inceleyen Herwart Walden artık gerçeğin aynısını aktarmak istemeyen ve empresyonist estetiğe tepkili olan herkesi dışavurum akımı içinde saymıştır.

Almanya'da belirginleşen dışavurumcu eğilim; öncelikle hızlı kentleşmeye, sanayileşmeye ve toplumsal farklılıklara karşı olan bir tepkidir. Tarihsel bir dönemin tepkisi olarak ele alınan bu eğilim; endüstrileşmeyi, rekabet sonucu farklılaşmaları ve kırsal kesimlerden kentlere göçleri ifade etme aracı olmuştur. Bu eğilimi diğer eğilimlerden ayıran önemli husus ise dönemin toplumsal politik olaylarını ele

almalarıdır. Peyzaj, natürmort gibi konulardan ziyade dışavurumcu sanatçılar insanlığa dair sorunları ve toplumsal olayları anlatım yoluna girmişlerdir. Alman dışavurumcularda konudan daha önemli olan ne anlatırsa anlatsın ya da ne resmederse resmetsin sanatçının kişisel görüşü değerlidir:

“Dışavurumcu ifade tarzı ile oluşturulan çalışmalarda bireyin hayatı, hayatı yaşayış biçimi, yaşamın bireye sunduğu değişimler ifade edilmeye çalışılmış, bu durumda hem birey hem de birey tarafından oluşturulan esere bakan izleyici ortak yaşamı paylaşmış durumdadır.” (Düzce,2010). Almanya’da dışavurumu farklı gruplaşmalarla beraber görmekteyiz. Köprü ve mavi atlı Almanya’da oluşmaya başlayan dışavurum teriminin devamı niteliğindedir.

3.1.2.1. Köprü Grubu

19. yüzyılın başlarından beri önemli bir sanat merkezi sayılmayan Dresden kenti sadece müzik alanında belirli bir öneme sahiptir. Kirchner’in öncülüğünde başlayacak yeni grubun asıl amacı uluslararası bir birlik kurma istekleri doğrultusunda gelişmiştir. 1905 yılında Almanya’nın Dresden kentinde dört mimarlık öğrencisinin eğitimlerinden vazgeçip resim yapmayı yeğleyerek 20. yüzyılda ilk manifestolu dışavurumcu bir grup oluşturmuşlardır. Manifestolarında: **“İlerlemeye ve yeni bir yaratıcılar ve izleyiciler kuşağına olan inançla bütün gençliğe çağrıda bulunuyoruz” (Horrison,Wood,2011)** diyerek çağrıda bulunan Köprü grubun sanatçıları Ernst Ludwing Kirchner, Erich Heckel, Schmidt-Rottluff ve sonradan onlara dâhil olan Fritz Bleyl'dir. Bu sanatçılar arasında kısa sürelide olsa sanat eğitimi alan sanatçı Kirchner'dir.

Ernst Ludwig Kirchner, Brücke Programını şu şekilde devam ettirerek açıklamaktadır: **“Gençler olarak, geleceği biz taşıyoruz ve uzun zamandır mevcut olan eski kuvvetler karşısında kendimize yaşam ve hareket özgürlüğü yaratmak istiyoruz. Kendisini açıklık ve sahicilikle yaratmaya sürükleyen şeyi üreten herkese aramızda yer var.”** (Horrison,Wood,2011). Programlarını bu sözler ile yayımlanan grup Almanya'nın öncü avangart sanat akımlarından olmuştur. Wolf yorumu üzerine: **“Bu dört sanatçı, kuruluş bildirgelerinde altı çizildiği gibi kendilerini ‘yerleşik köhne güçlere karşı, kımıldayabilecekleri bir alan ve özgür yaşamlar’ kurmak üzere yola çıkan seçkinler olarak görüyorlardı.”** (Wolf,2005).

Köprü grubu yeni insan için yeni bir sanat sunma düşüncesinde birleşen manifestolu akımdır. Amaçları, varolan düzene karşı çıkmaktır. Köprü grubu heyecan içeren öğeleri bünyesinde barındırmaktadır. Temel ilkeleri birlik olan sanatçıların aralarındaki dostluk ve birbirlerine olan bağ öyle kuvvetlidir ki yapıtları hemen hemen birbirine benzemektedir. Bu sebeple o döneme ait eserler hangi sanatçıya ait olduğu pek belli olmamaktadır. Tıpkı Romantik toplumunda olduğu gibi köprü sanatçıları da yaşamlarını beraber bir arada sürdürecekleri dar bir toplum oluşturma düşüncesi içinde oldukları sezilmektedir.

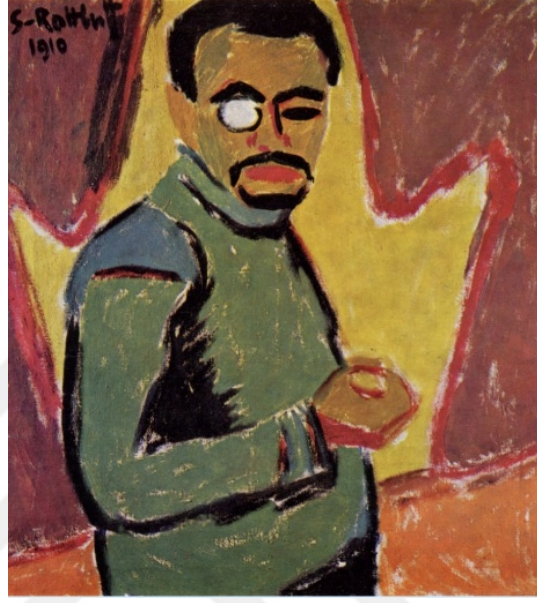
Dört mimarlık öğrencisinin sanatçı olmak istekleri doğrultusunda bir araya gelerek oluşturdukları grup içinde Kirchner aralarındaki en şiddetli ve yetenekli olan kişi olduğunu söyleyebiliriz. Yapıtlarından özellikle “Model ile Birlikte Kendi Portresi” adlı yapıtı grubun en belirgin üslup özelliğini yansıtan eseridir. Sanatçı Savaş sırasında yaralanarak ciddi bir bunalım süreci yaşamış ve uzun bir süre bunu atlatabilmediği sonraki süreçte ise sağlığına tam olarak kavuşamamıştır. Kirchner'in bu bunalım sürecindeki dönem resimlerinde bazen neşeli konular hâkimken bazen de kederli temalar görülmektedir. Ne olursa olsun resimlerindeki canlılık her zaman var

olmuş ve şimdiki zamana yansıtmayı başaran bir sanatçıdır. Sanatçı 1915 yılından sonraki süreçte ise yapıtlarında kendi içine ve geçmişine dönük izleri taşıyan temaları ele almıştır. Lyton'un bir yazısında Kirchner için: **“Ancak 1930'ların baskı düzeni, her türlü Ekspresyonist sanatı komünizmden esinlenen korkunç yapıtlar almakla suçladı. 1938 yılında Nazilerin Alman müzelerinde bulunan 639 kadar yapıtına el koymalarından bir yıl sonra Kirchner kendi canına kıydı”** (Lyton,1982) sözlerini dile getirmiştir.

Köprü grubuna 1906 yılından önce Pechstein ve Nolde, 1910 yılında da Otto Mueller katılmıştır. Köprü Alman sanatının öncüsü olarak kabul edilmiş ilk manifestolu olan bu grup sanatçıları 1913 yılına kadar beraber sergiler açmışlardır. **“Bir manifestoyla yola çıkmış olmalarına rağmen biçimsel anlamda belirli bir ilkeleri bulunmayan grubun en önemli özelliği, ‘yeni bir sanat’ arayışını bir tür misyona dönüştürmesidir.”** (Antmen,2008). Sonraki süreç içinde Karl Hafer, Berkmann ve Kokoscka'da köprü grubunda farklı anlayış içinde yerlerini alarak dâhil olmuşlardır. Kokoscha daha çok post-ekspresyonizm içinde değerlendirilmektedir. Berkmann neo-realizm içinde ve Kral Hafer ise sürrealizm içinde yerlerini alarak bu anlayışla devam etmişlerdir. Köprü sanatçıları ilk olarak çalışmaya Dresden'de bulunan Friedrichstadt'daki bir yük istasyonu çevresinde düzenlemiş oldukları atölyede başlamışlardır. Yazları ise Maritzburg gölleri kıyısında çalışmalarına devam etmektedirler. Aşağı yukarı aynı yıllarda bir araya gelen grup sanatçıları Dresden'de bir lamba fabrikasında sergi açmışlardır. Hedefleri ve ilkeleri doğrultusunda devam eden sanatçılar hemen ardından 1 yıl sonra kendilerini Richter galerisine kabul ettirerek Almanya'nın öncü sanatı haline gelmişlerdir.

Nietzsche'nin; **“hedef değil, köprü olmak gerek”** (Antmen,2008) sözü üzerine köprü anlamına gelen Die Brücke grubun amacı eski ile yeni sanat arasında bir bağ

oluşturmaktır. Van Gogh ve Munch gibi sanatçılara ve ahşap baskıya ilgi duyan köprü grubu Kirchner'in yazdığı manifestoyu ahşap baskı yoluyla çoğaltmışlardır. Van Gogh'un renk karşıtlığını ve boya yüklü fırça vuruşlarını dışavurumcular yapıtlarına güç katma amaçlı kıllanmışlardır.



Resim 15 Ernst Ludwig Kirchner, *'Moonrise: Soldier and Maiden, (Ay Doğuşu: Asker ve Kızlık)*

Resim 16 Erich Heckel, 1910-1920, *'Oturan Kadın'*, TUYB, 90-80 cm

Resim 17 Karl Schmidt-Rottluff, 1884, Chemnitz (Alemania),

Köprü kurucu üyelerinin yapıtları, manifestolarında yayınladıkları bildiri ve uluslararası bir birlik kurma hedefinde birleşerek ve dostluk bağına güçlü tutarak genellikle beraber çalışmaktadırlar. Dolayısıyla yapıtlar arasında aşırı bir farklılık olmadığı söylenebilir. Köprü sanatçılarının yapıtlarında ilgi duydukları Van Gogh'un üslup özelliği ve fovizmin renk kullanımı belirgindir. Özellikle görsel de bulunan Kirchner'in Moonrise: 'Soldier and Maiden (Ay Doğuşu: Asker ve Kızlık)' adlı yapıtında tuşlama tekniği olarak bilinen kesik fırça vuruşları hâkimdir. Görsel2'de ise Erich Heckel'in 'Oturan Kadın' adlı yapıtı fovizm akımının kurucusu olan Matisse'in tarzına oldukça yakın olduğu söylenebilir. Sanatçıların yapıtları genellikle günlük konulardan günlük yaşamdan izleri izleyiciye sunmaktadır. Renk kullanımları genel olarak canlı ve boya tüpünden çıktığı gibi ham şekildedir. Sanatçıların bazıları kontur çizgileri ile belirli bölgeleri vurgularken bazılarının yapıtlarında ise tam tersi kontur çizgileri olmadan geniş renk yüzeyleri görülür. Köprü sanatçılarının yapıtları birebir gerçeklikten kurtularak daha özgür tavır içinde yalın ve yüzeysel biçimde konunun vurgulandığı görülür. Yapıtlarda figürler iç veya dış mekânda hiçbir ayrıntıya takılmadan ve hatta perspektif kurallarını adeta yerle bir edercesine belirtilmiştir. Sanatçılar, ön-arka planı belirtmek adına geniş renk yüzeyleri ve zıt renkler ile yorumlamaktadırlar. Değişikliğin sadece mekânla kalmadığı figürlerdeki deformasyonlar ile görülmektedir. Figürler, artık sadece sanatçının iç duygularının yansıması olarak yorumlanmakta ve hiçbir kurala bağlı kalmadan deforme edilmektedir. Figürlerin portre özelliklerinin genellikle yok olduğu da açıkça belirgindir.

Munch'un simgeci sanatı köprü sanatçılarına etkisi altına almıştır. Aynı zamanda grup sanatçıların Fovizm etkisinde resimler ürettikleri görülmektedir. Fovizm

akımına ait özelliklerden olan boyanın yalın ve ham halinde canlı renklerin kullanımı köprü sanatçıları da görülmektedir. Köprü sanatçıları, tıpkı fovistler gibi rengi anti-natüralist anlayış ile tuvallerine özgür fırça darbeleriyle aktarmaktadırlar. Perspektif kurallarına bağlı kalmayan bu sanatçılar betimledikleri mekân içinde akademik geleneği yıkan deforme edilmiş vücutları, serbest fırça vuruşları ile yorumlamışlardır. Yüzeyde yoğun parlak renk alanları ile birlikte sert kontur çizgileri ile çevrelenmiş vücutlar görülmektedir. Doğalcılığın ilkelerine bağlı kalan köprü sanatçıları resimlerinde boyaya duygu yüklemişlerdir.

Köprü sanatçıları ve kendilerine ilham kaynağı olarak gördükleri fovizm akımının simgelediği gerçeğe karşı olma iki kuşağın ve dışavurumun özelliğini belirlemektedir. Köprü sanatçıları betimleme yapmayarak ilerlemede nesnenin ruhuna inilmeyeceğine inananlardır. Onlar ele aldıkları konu ya da düşünsel işlemleri betimlemenin gereksiz olduğunu anlamışlardır. Matisse bu durumu şu şekilde dile getirmiştir:

“Her şeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur.

Dışavurum, bence bir yüzü birdenbire canlandırır veya kendini şiddetli bir harekette gösteren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindedir. Nesnelerin kapladıkları mekân, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı var.” (Richard,1984).

Amaçları doğrudan duygulara yönelerek gerçeği sadece sanatçının kendi iç dünyası ile verebilmektir.

Fovizm akımından etkilenen ve sanatına yansıtan köprü sanatçıları vahşilerden ayıran özellik ise konu seçkileridir. Fovizm akımı daha sınırlı konular

çevresinde dolaşırken Köprü sanatçıları cesur ve rahatsız edici konuları ele almayı yeğlemişlerdir. Bu sebeple Alman dışavurum sanatında dönemin en cesur akımı olarak nitelendirilmişlerdir. Köprü sanatçıları, açtıkları sergilerde zaman zaman erotizm konusuna rastlanılmaktadır.

“19. yüzyılın son çeyreğinde Almanya kökten bir değişime uğramış 1871 yılında yaşanan siyasal birleşmeyle Berlin, Alman imparatorluğunun başkenti olmuş ve bu askeri taşra kent otuz yıl içinde hızla gelişip büyüyen bir sanayi metropolüne dönmüştür.” (Bükücü,2012). O dönem haklının önce dışavurum akımını sonra köprü sanatçılarını anlayabilmesi veya onlara yaklaşabilmesi belirli bir zamanı gerektirmiştir. Bu zorlu süreç içinde köprü sanatçılarından bazıları Almanya'nın başkenti olan Berlin'e 1911 yılında taşınmışlardır. O sıralar Herworth Walden Berlin'de Der Sturm adında bir galeri açmıştır. Aynı zamanda editörlerinden olan Kokoscka'nın yürütüldüğü devrimci sanat dergisi yayımlanmaya başlamıştır. Köprü, Der Sturm ve Pfemfert'in aynı yıl çıkardığı Die Aktion dergisi ile kentsoylu karşıtı topluluklar ile tanışma fırsatı yakalamışlardır. Bu gelişmeler ise köprü sanatçılarına yapıtlarında içerik konusuna yönelmelerinde etkili olmuş ve bunun sonucunda yaratıcı yapıtlar ortaya çıkmıştır. Berlin'e yerleşen sanatçıların amaçları ise akademi sanata karşı olan Berlin Sezession grubuna katılmak istemeleridir. İstekleri reddedilen sanatçılar bunun üzerine 1910 yılında Berlin'de Max Pechstein öncülüğünde Yeni Sezession grubu kurmuşlardır. Ancak grup arasında büyüyen ayrılıklar 27 Mayıs 1913 yılında birlikte aldıkları karar doğrultusunda dağılmıştır.

3.1.2.2. Mavi Atlı Grubu

Amaçları ve hedeflerini başararak dağılına kadar istikrarlı şekilde devam etmiş olan köprü sanatçılarının kaygıları doğrultusunda Münih'te bir başka yeni topluluğun oluştuğu görülmektedir. 1909 yıllarında Münih'te ilk olarak Yeni Münih Sanatçılar Derneğinin kurulduğu bilinmektedir. Grubun üyeleri arasında Erbslöh, Münter, Jawlensk, August, Macke, Kandinsky gibi sanatçılar bulunmaktadır. Yeni Münih Sanatçılar Derneği programlarını şu sözler ile açıklamaktadırlar:

“Biz sanatçının dış dünyadan doğadan aldığı izlenimlerden ayrı olarak kendi iç dünyasından sürekli olarak deneyler topladığı düşüncesinden yola çıkıyoruz. Tüm bu deneylerin karşılıklı yorumlanmasını dışavuran, varoluşu belirgin olarak ortaya çıkarmak için herhangi ikinci bir şeyden arındırılmış sanatsal biçimleri aramak, kısaca sanatsal bir birleşime ulaşmak bizce, bugünlerde gittikçe daha çok sanatçıyı birleştiren bir bayrak olmaktadır.” (Richard,1984).

Bu topluluğun amacı uluslararası olma yolunda ilerlemek olduğu söylenebilir. Bu gücü veren ise sanatçıların bir kısmının kökeni olan Ruslardır. Kandinsky 1906 yılında Sonbahar Salonu sergisine katılmış ve yine o yıl başka bir serginin jüri üyelerinden olmuştur. Diğer sanatçılardan Jawlensky'de aynı sergiye katılarak Matisse ile tanışmıştır. Ancak 1911 yılında grupta ayrılıklar başlamış ve birlik üyelerinin soyut resme sıcak bakmaması gibi etkenler sonucunda üyeliklerini sonlandıran Marc, Kandinsky ve Münter 1912 yılında (Der Blaue Reiter) Mavi Atlı yayıncılarının açtıkları sergiye katılmışlardır.

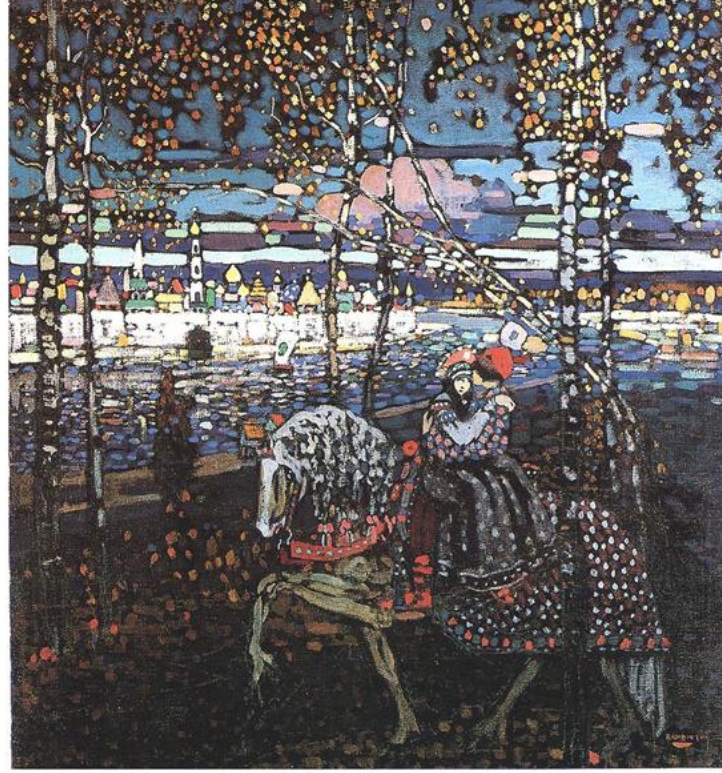
1911-14 yılları arasında Almanya'da etkili olan bir başka dışavurumcu eğilim Münih'te oluşan Mavi Atlı topluluğudur. Grubun adı Kandinsky ve Marc'ın atlara olan sevgisi ve Marc'ın özellikle mavi rengine olan sevgisinden gelerek oluştuğu söylenebilir. Öncüsü olan Kandinsky'nin sözleri ise bunu doğrulamaktadır: **“ikimizde maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri... Adı da böyle ortaya çıktı.”** (Wolf,2005). Yeni grubun öncüleri ise Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc'dır. Mavi atının Münih'te kurulması büyük bir şans olarak değerlendirilmektedir. Çünkü Münih Doğu ve Batı arasında bir kavşak görevindedir. Aynı zamanda etkinliklerin bir kenti olarak önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra Münih Picasso, Vlaminck, Van Dongen, Rouault, Braque, Le Fauconnier gibi sanatçıları çağırarak Paris, Dresden ve Moskova'dan gelen bütün sanatçıların buluşma yeri haline gelmiştir. Grubunu kuran Marc ve Kandinsky'nin düşüncesi, genç sanatçılara yeni sanat gelişimi sürecinde bir sergi alanı oluşturmaktır.

1912 yılında Kandinsky ve Marc'ın yayınladıkları yıllık genel olarak plastik sanatlar ve özellikle müzik ile ilgili yazı ve resimlere yer vermişlerdir. Yıllığın genel eğilimini ise Goethe'nin şu sözleri yansıtmaktadır: **“1807'de resim sanatının müziğe destek olan herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kuramdan yoksun olduğunu söylemişti.”** (Lyton,1982). Yıllığın en şaşırtıcı yanı ise daha önce sanat olarak düşünülmemiş soyut sanat örneklerin bulunmasıdır. Bunun yanı sıra yıllık içinde çocuk resimleri, Henri Rausseau'nun naif resimleri, El Greco'nun bir tablosu, Almanya ve Rusya'dan halk sanatı örnekleri, Gauguin'in eski bir bronz kabartması, Japon estampları, Bizansa ait mozaik örnekleri yer almaktadır. Bunların arasında Kandinsky ve Marc yapıtları ile Fransa, Almanya ve Rusya'dan da seçilmiş önemli yapıtlar bulunmaktadır. Bu yıllıktaki resimlerin veya yapıtların karışık bir biçimde sıralanması ise izleyicide tuhaflık etkisi uyandırırken aynı zamanda da

heyecanlandırđı görölür. Ayrıca yıllık içinde Rusya, Almanya ve Fransa bölgelerindeki yeni sanatla ilgili yazılar bulunmaktadır. Yazıların ve yazarların özellikle vurgulamak istedikleri konu ise sanatın gerçek dünyadan kopmaya başlamasıdır. Sonuç olarak yıllığın kitap haline getirilip çıkması ile epey bir ilgi görerek okurlarına ulaşmıştır. Böylece: **“Kitap soyut sanatla ilgili temel metinlerden biri sayıldı ve hemen hemen aynı dönemde Kandinsky’nin resminde de bir soyutlaşma görüldü.” (Lyton,1982).**

Mavi Atlı sanatçıların Köprü sanatçılarından ayıran özelliklerden biri farklı eğilimlere açık olması ve sadece figüratif gibi sınırlı konularla kalmayıp soyut eğilimlere de açık olmasıdır. Fakat özünde her iki grubun beslendiği kaynak aynıdır. Mavi Atlı sanatçıları Batıya özgü kalıplaşmış sanat geleneklerinden kurtulup daha ilkel örnekler vermeye yönelmişlerdir. Karmaşık bir dilden ziyade daha yalın bir anlatımı yeğlemişlerdir. Mavi Atlı, sanatçının görevinin gerçeğin özüne inmesi olarak düşünmektedir. Yani onların amacı da görünür dünyayı yansıtmak değildir. Mavi Atlı’nın amacı, sanatın her alanında değişik aşamalarda gerçekleşen uyanışın gelişmelerini aydınlatmak için gerekli olguları yansıtmaktır.

Çok yönlü bir kişiliğe sahip olan kurucularından Kandinsky; siyasal, ekonomi ve hukuk eğitimi görmüş olmasına rağmen sanata ve özellikle müziğe olan sevgisi daha ağır basmıştır. Birçok alanda araştırma yapan sanatçı 30 yaşında Münih’e giderek kendisini resim yapmaya adanmıştır. Kandinsky, grubun kurulduğu yıllarda müzik-resim ilişkisine ve renklerin müzikal ritmine ilgisi sonucunda ilk soyut resimlerini yapmıştır.



**Resim 18 Wassily Kandinsky, 1906, ‘*Couple Riding (Çift Binme)*’,
Munich, TUYB, 55-50,5 cm.**

Mavi atlı kurucularının resimlerine baktığımızda kendinden önceki süreçte Fransa’da etkili olan fovizm akımı ve Almanya’da etkili olan köprü sanatçılarının eserlerinden konu ve renk bağlamında ayrıldığını ayrıca daha özgür tavır içinde soyut sanata bir ön adım atıldığını söylenebilir. Sanatçılar resimlerinde biçimleri renk titreşimleriyle vermeyi amaçlamaktadırlar. Kandinsky’nin soyut sanata ve özellikle binicilere olan ilgisi ve doğaçlama resimler yaptığı (Resim: 18) ‘*Couple Riding (Çift Binme)*’ adlı yapıtında görülmektedir. Marc’ın hayvanlara özellikle atlara olan tutkusunu sevdiği renk olan mavi ile betimlemiştir. Mavi atlı sanatçıları yapıtlarında genellikle spontane yaklaşarak renkleri çığınca ve soyutlayıcı tarzda kullanmaktadırlar. Doğaçlama ve sezgisel yaklaşımlar yansıtan sanatçıların

resimlerinde doğa ve hayvan ise çoğunlukla vazgeçilmeyen unsurdur denebilir. Her ne kadar hayvan ve doğaya bağlı kalsalar da mavi atlı sanatçıları konu seçimlerini sınırlamayıp özgürce istedikleri resimleri yapmakla beraber daha çok soyutlacı ve kübist tarz özellikleri hâkimdir. Figürler bağlı oldukları gerçekçi kurallardan tamamen kurtularak deforme edilmiş ve özellikle August Macke'in 'Hussars on a Sortie' adlı yapıtında sanatçı figürleri olması gerektiği gibi değil istediği gibi tek renkle bir fırça darbesi ile betimlemiştir. Buna karşılık Franz Marc'ın figürlerinde daha kübist tarz özelliklerinde kütleli form belirgindir.



Resim 19 Franz Marc, 1912, 'Horses Night Nudes Peasants Village' TUYB, 100-83 cm.

Franz Marc: “sanatın temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü” (Lyton,1982) inancıyla kendini hayvan resmi ve açık hava resimlerine vermiştir. Doğanın bir gizemli güç olduğuna inanan sanatçı resimlerinde bu gizemi görünür kılmaya çalışmıştır. “Soyut resme gelinceye kadar

Marc hep hayvan resmi yapmıştır. Ona göre yaratılışın en saf, arı varlığı hayvan, doğanın devingen güçlerinin, duyumsanarak yaşanan dünyanın simgesidir.” (İpşiroğlu,2006).



Resim 20 August Macke, 1913, 'Hussars on a Sortie', TUYB, 37.5-56,1 cm.

August Macke sanatını şu sözler ile açıklamaktadır; “**benim için resim, doğadan tümüyle zevk almaktır.**” (Richard,1984). 1910 yılında Marc ile tanışan sanatçı aralarında kuvvetli dostluk oluşarak mavi atlının yıllığında destek olmuş ve bir deneme yazmıştır. Sanatçının fovizm akımı kurucusu olan Matisse’in yalın ve ham renk kullanımından etkilendiği ve sanatına yansıdığı görülmektedir. Macke resimlerinde görünür olan biçimleri kopyalamaktan ziyade kendine yararlı olan biçimsel öğeleri uyarlayarak resimlerine aktarmaktadır. Sanatçı, yapıtlarında biçime önem vererek ön plana gelmesinden çok duygunun görünür olmasını dikkate almaktadır. Bundan dolayı Kandinsky ve Franz Marc’ın sanat anlayışından farklı bir

üsluba sahip olduğu söylenebilir. Çünkü sanatçı biçimleri renk etkileşimleriyle vermeyi tercih ederek renk, biçim ve içerik bütünlüğüne sadık kalmıştır.



Resim 21 Alexej von Jawlensky, 1910, *'Girl with the Green Face (Yeşil Yüzü Olan Kız)'*

Alexej von Jawlensky ise insan yüzünü her şeyden soyutlayarak, yalınlaşmış sadece birkaç renkle vurguladığı yüz tasvirli çalışmalar ön plandadır. Güçlü bir inanca sahip sanatçının bu yüz tasvirleri ikon ve maneviyatı yansıtan yüzler olarak düşünülebilir. Ayrıca sanatçı rengin görevinin sadece görünen şeyin tasviri olmadığını düşünerek O' da dışavurum akımı altındaki sanatçılar gibi iç dünyanın, duyguların yansıtılması gerektiğini düşünerek resimlerini bu doğrultuda gerçekleştirmektedir. Sanatçı şimdiye kadar Alman sanatı içinde var olmuş sanatçıların renk kullanımından farklı olarak rengi sadece biçimi belli etmek adına birkaç renk ile tasvir etmesinden

dolayı cesaretli sanatçı olarak nitelendirilmiştir. Sanatçının ‘Girl with the Green Face (Yeşil Yüzü Olan Kız)’ adlı yapıtında belirli alanların ve dış çizgilerin koyu renk ile belirtildiği portrede ise parlak renklerin kullanımı görülür.

Mavi atlı sanatçılara Rus sanatçıların büyük katkısı olması ve onların yapıtları ile mavi atlının amacı anlaşıldığı söylenebilir. Rusya’da dışavurum akımının olgunlaşma süreci ise mavi atlı sanatçı birliğinin bir araya geldiği 1906 yılında Moskova’da ‘Gökmavisi Gül’ derneğinin kurulması ile başladığı görülür. Derneğin sanatçıları Sonbahar Salonu sergisine katılarak kendilerini göstermişlerdir. Bu sanatçılar Batı Avrupa ile ilişki içinde devam etmektedirler. Rusların Mavi Atlı sanatçılarına etkisi olduğu gibi grubunda Ruslara destek olduğu görülmektedir. Fakat Ruslar özlerinde Fransız sanatta benzediklerini başka kimseye bağlı olmadıklarını vurgulamaktadırlar. Kendisi de Rus kökenli olan Kandinsky ise buna dair açıklamayı Der Blaue Reiter yayınlığında yayınlamak destek olmuştur.

Sadece iki sergi açan ve kısa ömürlü olan Mavi Atlı grubu farklı ülkelerden ve akımlardan birçok sanatçıyı bir araya getiren önemli bir topluluktur. Bir araya gelen sanatçılar Paul Klee, Robert Delaunay, Georges Braque, Andre Derain, Maurice de Valminck ve Picasso olarak örnek verilebilir: **“Der Blaue Reiter grubu, Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması ve çekirdek kadrosundan Franz Marc ve August Macke’nin ölümüyle tarihe karışmış, ancak soyut dışavuruma yönelik eğilimi başlıca sanatçısı Kandinsky tarafından sonraki yıllarda da sürdürülmüştür.”** (Antmen,2008).

3.2. Yeni Dışavurumculuk-Çağdaş Sanat

İkinci dünya savaşından sonraki gelen yıllarda yaratıcılık ve buluş zenginliği yanında düşünce özgürlüklerinin de ön plana çıktığı görülmektedir. Artık gerçeklik, doğalcılık gibi akımlar geride kalmıştır. Çünkü önemli olan cisim değil onunla ilişki kurulan düşüncedir. Bununla birlikte sanat yapıtları içeriği veya anlamlarından ziyade yeniden yaratılmış bir biçim ve kendi başına bir yapıt olarak değerlendirilir. İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemlerde alaya alınan bazı öncülerin yapıtları şimdi daha değerlenmiştir. Bu yapıtların kimi müzelerde yerlerini alırken kimi koleksiyoncular tarafından oldukça yüksek miktarlara satın alınma mücadelesi içindedir. Sanatsal alanda şimdiye kadar hiç denenmemiş veya gerçekleştirilmemiş yeni adı altında her şeyi sanat yapıtı yapan eğilimler ile karşılaşmaktadır. Dolayısıyla sanatçı artık öncesinden daha özgür ve sınırlarından kurtulmuş vaziyettedir. Bu yenilik çabaları ise çeşitlilikle beraber birbirine karşıt olma durumu doğurmaktadır. Sanatçılar bundan sonraki süreçte kendilerine özgü bir üslup ve formül bulma arayışına girmişlerdir. **“Sanat daha önce hiçbir çağda, kendini her ülkede de bu denli birbirine benzeyen amaçlar ve sorular karşısında bulmamıştır. Çoğu kez birbirinden çok uzak birbirlerine yabancı kaynaklardan gelen deneyimler, karşıtlık içinde bir araya toplanmakta bundan uluslararası bir sanat dili ortaya çıkmaktadır.” (Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4,1981).** Bütün ülkelerin sorunları, konuları ve hedefleri aynıdır. Modernizm geleneğine karşı yeni bir dil yaratmaktır.

Yeni dışavurumculuk 20. yüzyıl başlarında özgün veya yeni bir akımdan ziyade ortak bir eğilim olarak ortaya çıkmaktadır. Fusun Kavrakoğlu yeni dışavurumculuğu:

“1960- 1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak ortaya çıkan hem Modernizm’in hem kavramsalcı eğilimlerin dışladığı geleneksel sanat unsurlarına sahip çıkan bir akımdır”

(Kavrakoğlu,2016) sözleri ile tanımlamıştır. 1970-1980’li yıllarda özellikle ABD ve Avrupa’da sanat alanında ortaya çıkan Pop Art, Kavramsal Sanat ve Postmodernizm gibi tüm yeni yaklaşımları kapsayan ve bu yeni yaklaşımların kavramsal duruşlarına karşı gelişen yeni dışavurumculuk geniş bir terim olarak nitelendirilerek ortak bir eğilimi yansıtmaktadır. **“Yeni dışavurumcu eğilimle yapılan eserlerde**

Ekspresyonizm, Post Empresyonizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, İnfornel Sanat ve Pop Sanat’ın belirgin etkisi görülebildiği gibi eğilim, hemen her türlü akım ve hareketten de beslenebilmektedir.” (Dempsey, 2007,279). Yeni eğilimin amacı Almanya’da etkili olan dışavurum akımından sonraki süreç içinde sanatsal alanda terkedilmiş her şeyi tekrar ön plana getirerek duyguların açık şekilde ifade edilmesidir. Yeni dışavurumcu eğilim tam anlamı ile bir geri dönüştür denilebilir. Bu eğilim Modernist ve kavramsal sanat eğilimlerinin yıktığı sanat alanındaki geleneksel unsurları geri getirme ve sahiplenme peşindedir. Özellikle İtalya ve Almanya’da dikkat çeken bu yeni eğilim içinde bir araya gelen birçok sanatçının yoğun üretimleri yıkılan resim geleneğinin geri döndüğünün işareti sayılarak tuval resminin yok olmayacağını göstermektedir.

Yeni dışavurum eğilimin temelinde 1970 yıllarda yaşanan ekonomik durgunluğun 1980 yıllarda tekrar canlanarak sanatın önemli bir yatırım haline gelmesinin de payı vardır. 1970’lerde yatırım yapanların sayısı 1980 yıllarında dört katına çıktığı görülürken koleksiyoncuların 10 bin dolar yatırım miktarının 400 bini bulduğu açıklamaları ise bu hareketliliğe dair ipuçları vermektedir.

Yeni dışavurumcular ile resim, boya, ifade geri dönerek figüratif resim yeniden ilgi odağı haline gelmiştir. Ahu Antmen'in 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar adlı kitabındaki yorumuyla: **“1960'lardan itibaren sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmişti.”** (Antmen,2008). Leon Golub, Fransız Jean Rustin, Louise Bourgeois, Avusturyalı Arnulf Rainer ve Cy Twambly gibi eski kuşak-dışavurumcu sanatçılar yeni dışavurum eğilimin ortaya çıkışı ile bu eğilim adı altında birleşerek çalışmalarına devam etmişlerdir.

Yeni dışavurumcu eğilimin aktifleşmesinin ardından 1981 yılında Londra'da Yeni Bir Ruh gibi birçok sergiler açılmış ve karma birçok sanatçının figürlü yapıtlarına yer verilmiştir. Francis Bacon, Picasso, Auerbach veya David Hockney gibi sanatçılar bu tür sergiler ile hem figüratif resmin geri dönüşünü kutlamışlar hem de akımın duyulmasını sağlamışlardır.



Resim 22 David Hockney, 1966, 'Peter Nick'in Havuzdan Çıkmak', TUA, 84-84 cm.

David Hockney'in dönemsel resim konusunun farklılık gösterdiği görülür. 1964-1971 tarihleri arasında sanatçı Amerikan orta sınıfının yaşam biçimini konu almıştır. Bu dönem ürettiği resimler genellikle yüzme havuzu temalarıdır. Sanatçı, bu serinin her bir çalışmasında farklı boyama teknikleri denediği görülür. **“Akrilik boya ile yapılmış olmalarına karşın fırça sürüşleri ve suyun gerçekliğinin yansıtılması problemlerine farklı çözümlerle yaklaşmaya çalıştığı gözlemlenebilmektedir.”** (Temel, 2014). Sanatçının yaptığı bir nevi fotoğrafik görüntü oluştursa da gerek belirttiği çizgiler gerekse kendi üslubuna ait düz boyama şekli ile birlikte ele aldığı konu bazında dışavurumcu etkiye sahip bir eser niteliğini sunmaktadır. '1966 Peter Nick'in Havuzdan Çıkmak' adlı eser yeni dışavurum temellerini birebir

yansıtmaktadır. Modernizm'in kavramsal boyutuna bir karşıt olan eser aynı zamanda dışlanmış tüm geleneksel sanat unsurlarını da barındırmaktadır.

“Yeni Dışavurumcu sanatçılar içgüdüsel vurgular yapmak öznel renkler kullanmak ve formları çarpıtmak suretiyle 20. yüzyılın başlarında görülen Fovizm, Die Brücke ve Der Blaue Reiter benzeri dışavurumcu akımlarla 20. yüzyılın ortalarındaki Soyut Dışavurumculuk'un soyut formlarındaki gibi duygusal içeriğe geri dönmüşlerdir.” (Fortenberry ve Melick, 2015: 32) Yeni Dışavurumculuk eğilimi içinde İtalya'da 'Transavanguardia' dıyla anılan Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, ABD'de Julian Schnabel, Eric Fischl, David Salle ve Almanya'da Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz gibi ressamlar farklı resimsel kaygıları yansıtmak için bir araya gelmişlerdir. Bu bağlamda yeni dışavurumculuk Avrupa'da yeni figüratif olarak şekillenirken Amerika'da non-figüratif yani figürsüz sanat şeklinde belirmediğini görmekteyiz. Bu sebeple yeni dışavurumculuk başlığı altında birleşen sanatçıların her biri birbirinden farklı üslup benimsedikleri fark edilmektedir. Her ne kadar farklı üsluplara sahip olsalar da duyguları ifade etme ve bunu belirgin şekilde vurgulamakta benzerdirler. Yeni dışavurum başlığı altında adlandırılan bu sanatçıların bir başka ortak noktası öznel ve bireyselliği vurgulayarak ön plana çıkarmaktır. Yeni dışavurumcu eğilimin sanatçıları resimlerinde fantezi dünyalarını, anılarını, sevinçlerini, korkularını ve tarihsel olguları ele almaktadır. (Antmen,2008,265). Yeni Dışavurumcu adı altında birleşen sanatçı topluluğu figüratif ve non-figüratif anlayış doğrultusunda ilerlemekle beraber ortak noktaları Modernizm'in getirdiği kavramsal boyutu yıkmaktır. Özgürlüğün ifadesi olan yeni dışavurumculuğun sanatçıları birbirinden farklı imge dünyası yaratmışlardır. Modernizmin imge dünyasında genellikle dışladığı figür resmi 1980 yılı itibariyle tekrar ilgi odağı haline gelmiştir. Hatta İngiliz ressam Lucian

Freud ve Polonya asıllı Fransız ressam Balthus soyut eğilim içinde bir türlü yer bulamazken yeni figüratif resim anlayışı ile keşfedilmiştir. Buna karşılık tam tersi figüratif içinde yer bulamayan sanatçılarda non-figüratif, figürsüz resim anlayışı içinde şekillenmiştir.

3.2.1. Avrupa’da Yeni Dışavurumculuk- Yeni figüratif Resim

Avrupa’da Yeni Dışavurumculuk adı altında beliren eğilimin Yeni Figüratif Resim olarak şekillendiği belirtilmiştir. Bu doğrultuda 1945 ile 1960 yılları arasına bakıldığında özellikle kurtuluştan sonra soyut sanatın hâkim olduğu yıllardır. Salonlarda, bienallerde, hemen hemen her yerde soyut sanat egemen haldedir. Soyut sanatın ilk belirginleşmeye başladığı dönem lanetli olarak görülse de değerini kaybetmeyerek zirveye çıkmayı başarmıştır. Fakat soyutlamanın soyut sanatın uzun bir süre zirvede kalacağı düşüncesinin karşısına yeni bir sanat anlayışının belirginleşmeye başladığı görülür. Bu doğrultuda soyut sanat içinde yer alan bir kaç sanatçının da yer değiştirmesi ile birlikte ortaya çıkan eğilim yeni figüratif resim olarak adlandırılmaktadır. “**‘Yeni figürasyon’, başlangıçta kendiliğinden doğmuş, birbirinden çok farklı eğilimler gösteren bir akım oldu.’** (Ragon,1987,83).

Yeni figüratif resmi modernizm öncesi geleneksel figür anlayışından ayıran nokta imalı olmasıdır. Bu bağlamda ortaya çıkan bu yeni eğilim daha çok düşleme önem vermektedir. Yeni figüratif resim için bir portreden çok o portre üzerindeki sahte maske değerlidir. Buda kişinin farklı rollere büründüğünün vurgulamasıdır. Bununla birlikte yeni figüratif resim bireyin bulunduğu kıyafetinden ziyade oyuncu kıyafetine odaklanmaktadır. Çoğu zaman acımasız olan bu eğilim ısrarlı şekilde suçlu

kişiyi adeta parmağı ile göstermektedir. Yeni figüratif resim çoğunlukla tedirginliklerimizin, korkularımızın, gizlemek istediklerimizin ve komplekslerimizin bir dışavurumudur.

1960 dolaylarında yaşanan pek çok karmaşıklığa başlangıç noktası olan bir estetik buhran yaşandığı görülmekle birlikte bu durum soyut sanatın tekrar gözden geçirilmesine neden olmuştur. Çağdaş Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilen Kandinsky'nin retrospektif sergisi tam da bu dönemde dikkat çeken yeni figüratif resim eğilimi için bir keşif niteliğindedir. Bu süreç içinde yaşanan buhran hava ile birlikte yeni eğilimin ortaya çıkması ve aslında soyut sanat içinde değerlendirilen Kandinsky'nin bu eğilimi destekler nitelikte olması soyut sanatta güvensizlik duygusunu ortaya çıkarmıştır. Fakat yeni figüratif resim soyut sanatın yaşadığı olumsuz durumdan faydalanarak ona bir tepki olmaktan ziyade dışavurumun mirasçısı olarak ve figürün yok olması doğrultusunda yeniden figüratif resmin ön plana çıkması hedefinde belirginleşmiştir. Bu doğrultuda Julien Avard, Modern Sanat kitabında 1960 yılında yaşanan bu durumu şu şekilde özetlemektedir: **“Bugün, soyut resamlardan üstün figüratif ressamlar var.” (Michel Ragon,1987,87).** Julien Avard'ın bu sözü ve beraberinde yapılan yorumlar o dönem içinde avangar çevrelerce oldukça saçma kabul edilse de çağdaş sanat içinde yeni figüratif resim eğilimi kabul edilmiştir. Yeni figüratif resim en şiddetli ve ifadeci yanıyla dışavurumun yeniden doğmasıdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ve sonra hem Alman hem Kuzeyli olan dışavurumcular Paris dönemini yaşamışlardır.

Yeni figüratif resim eğilimi içinde yer alan sanatçıların yapıtlarına bakıldığında aslında soyut sanatın bir devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Çünkü figürasyon ile soyut arasındaki ortak nokta, düşsel, şiirsel ve belirsiz olmasıdır. Yeni figüratif sanat yapıtları sanki soyutsal bir resimde yavaş yavaş figürlerin belirmeye başlaması gibi

görülmektedir. “Fautrier, Dubeffter, Bacon figüratif olmalarına rağmen baştan beri geleneksel figüratif ressamlarla değil hep soyut sanatçılarla birlikte yapıtlarını sergiliyorlardı. Dubeffet ne kadar figüratif olursa olsun gelenekçiler onu soyut sanatçı sanıyorlardı.” (Ragon,1987,83). Yeni figüratif resmin en önemli temsilcisi Francis Bacon’dur. “Uzun bir süre yalnız kalmış Bacon, bugün yeni figürasyona duyulan eğilimle birlikte lider niteliğini kazanacaktır.” (Ragon,1987,96).



Resim 23 Francis Bacon, 1952, ‘Çömelmiş Çıplak Üzerine İnceleme’, TUYB ve kum, 198-137cm

Francis Bacon, II. Dünya Savaşı'ndan sonra figüre yönelmiş ve yapıtlarının başlıca konusu olmuştur. İnsana dair acı, kaygı ve korkular sanatçının yapıtlarında her zaman ön plandadır. Francis Bacon, yüzeyde rengi incelterek uyguladığı kompozisyonları ile Goya'ya benzetilmiş ve dışavurum eğilimi içinde adlandırılmıştır. Fakat oldukça farklı kendine özgü üsluba sahip sanatçıyı tek bir sanat akımı içinde adlandırmak oldukça zordur. Bacon'un figürleri, genellikle gündelik hayatta işkence görmüş veya acı çeken erkek figürleri olduğu söylenebilir. Boş mekân içinde bireyin yalnızlığını veya acısını kendi düş gücüyle birleştirerek yorumlayan sanatçı deforme edilmiş figürleri bir sis perdesi arkasında hissini uyandırmaktadır. Sanatçının en belirgin özelliklerinden birisi yalnızlığını, acısını ve çektiği işkencesini yansıtan figürlü yapıtlarını anıtsal boyutlarda yapmasıdır. Bir diğer özelliği de: **“bir sahneye benzeyen, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getiren aynı zamanda kapalı yerlerde kalma korkusu (fobisi) uyandıran boşluklardır.”** (Lynton,1982,266).

Yeni figüratif resmi modernizm öncesi geleneksel ilkelere bağlı figür resminden ayıran nokta imalı olmasıdır. Bu bağlamda ortaya çıkan bu yeni eğilim daha çok düşleme önem vermektedir. Yeni figüratif resim için bir portreden çok o portre üzerindeki sahte maske değerlidir. Bu da kişinin farklı rollere büründüğünün vurgulamasıdır. Bununla birlikte yeni figüratif resim, bireyin bulunduğu kıyafetinden ziyade oyuncu kıyafetine odaklanmaktadır. Çoğu zaman acımasız olan bu eğilim ısrarlı şekilde suçlu kişiyi adeta parmağı ile göstermektedir. Yeni figüratif resim çoğunlukla tedirginliklerimizin, korkularımızın, gizlemek istediklerimizin ve komplekslerimizin bir dışavurumudur.

Avrupa'daki yeni dışavurumculuk eğilimin karşılığı Almanya'daki durumu şu şekilde özetlenmektedir: **“Dışavurumculuk 1930'larda her ne kadar Naziler**

tarafından yargılanıp “dejenere” damgasını yemişse de II. Dünya Savaşı’nın ardından çelişkili bir şekilde Almanya, dışavurumcu öncü sanatçıların yurdu olmuştur.” (Fortenberry ve Melick, 2015: 32). 20. yüzyılın ilk yarısında Yeni Dışavurumcu akım Almanya ile ilişkilendirilerek Almanya’da Yeni Fovizm ya da Yeni Vahşiler olarak adlandırılmışlardır.



Resim 24 Anselm Kiefer, 2012, ‘Lasst Tausend Blumen Blühen (Bin Çiçek Açsın)’

Alman yeni dışavurum akımı, köprü grubunun koyu dışavurumcu renkleri ile mavi atlı grubun daha lirik tonlarının harmanlamaktadır. Bu doğrultuda Anselm Kiefer Alman yeni dışavurum akımı içinde karamsar kişiliği ile tanınan bir sanatçıdır. Çünkü sanatçı 1970 ve 1972 yılları arasındaki resimlerinde Almanya’ya ait imgeler ve uzak geçmişe ait mitolojik simgeler görülmektedir. Boya dışında kan, kül gibi farklı malzemeler kullanan Kiefer, savaş ve yıkım gibi olaylara işaret etmiştir. **“Büyük boyutla anıtsal resimlerinde Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırdığı için**

kimi kesimlerce eleştiriye de uğrayan Kiefer’in resimlerinin koyu, karanlık atmosferi özünde Almanya’ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir.”

(Antmen,2008). Kiefer, yıkıntıların yaşattığı olumsuzluk içinde geçirdiği çocukluğu sanat hayatının önemli yerine sahip olmuştur. İçinde doğduğu, büyüdüğü toplumun işlediği suçları, yaşadığı dönemin sancılarını sorgulayarak kendinde yaratmış olduğu derin izleri genellikle tüm eserlerine yansıtmıştı. Sanatçının içindeki fırtınaların yansıması ile oluşan resimler doğal olarak kendi ülkesi tarafından tepki görmesine neden olmuştur. Bu sebeple sanatçı hayatını Fransa’da devam ettirmiştir. Bu

doğrultuda sanatçının şu sözleri yerinde olacaktır: **“Benim özgeçmişim,**

Almanya’nın özgeçmişidir.” (Bozdemir,2015). Kiefer, bireyi en büyük kötülükleri yapacak bir güçte yaratığa benzetmektedir. Dolayısıyla eserlerinde kullandığı malzeme çeşitliliği ile izleyiciye bu yaratıkları sembolik olarak yansıtmaktadır.

“Kendimi Hitler’le özdeşleştirmiyorum. Fakat O’nun yaptıklarını ben de yapmalıyım ki o çılgınlığı kavrayabileyim” (Bozdemir,2015) sözlerini ifade eden sanatçının 2012 yılına ait ‘Lasst Tausend Blumen Blühen (Bin Çiçek Açsın)’ adlı eserinde görülen figür bu durumu özetlemektedir. Sanatçının birçok Nazi selamı vererek çekindiği fotoğraflardan yola çıkarak bu yapıt içinde fotoğraf karesi şeklinde belirtilmiş figüründe aynı selamı verir pozunu sergilediği görülmektedir. Yıkıntılar ve yok oluşu farklı malzemeler ile yansıtan sanatçı figürü kompozisyonun merkezine yerleştirerek dikkati bu kısma çekmektedir. Figürün üst kısmında yer alan yazı ise resme dair ifade edilmek istenilen olayı anlatmaktadır. Sanatçının ‘Lasst Tausend Blumen Blühen’ (Bin Çiçek Açsın) adlı yapıtı diğer eserlerinde de yansıyan üslup özelliği doğrultusunda farklı malzemeler ile oluşturularak kompozisyona yüklemek istenilen ifade sembolik olarak aktarılmaktadır. Kiefer, bir sanatçının toplumsal olayları eserlerine yansıtma düşüncesi içinde olmalıdır şeklinde düşünmekte ve

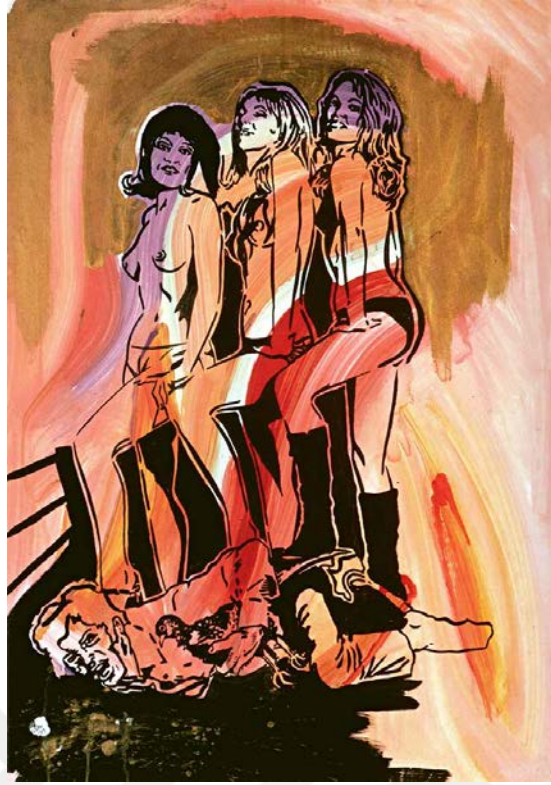
kendinin duyarlı bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Birçok eserinde görülen güçlü, kuvvetli hayal gücü ise sanatçının yapıtlarının en belirgin özelliklerindedir.



Resim 25 Georg Baselitz'in, 8 Mayıs 2019-6 Ekim 2019, 'Schlafzimmer (Uykuodası)', Gallerie dell'Accademia, Venedik

Alman Yeni Dışavurumun bir başka figür sanatçılarından olan Georg Baselitz'in ilk dönem resimleri, cinsel ve şiddet öğeleri barındırdığı için polis tarafından el konulmuştur. **“1969 yılında resimlerindeki imgeleri tersyüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünya çağrışımı uyandıran Baselitz'in o tarihten sonraki tüm resimleri de dikkati resmin konusundan 'dışavurumcu resimselliğe'**

çekmek adına bu şekilde yapmıştır.” (Antmen,2008). Bu doğrultuda sanatçının en belirgin özelliği resimlerinin devasa boyutta olması ve tersyüz etmesidir. Figürlü resimlerinde ayaklar tepede iken başı aşağıda duracak şekilde eserlerini izleyiciye sunmaktadır. Bu durumu özetleyen eser örneklerinden biri: ‘Schlafzimmer (Uykuodası)’ adlı yapıtıdır. Kiefer, kendisine ait bu tekniği şu sözler ile ifade etmektedir: **“(Ters resmetme) fikrine bayılıyorum ve bunu ilk benim yapmış olduğuma inanamıyorum.. Geçmişte yapılmış olanlardan farklı işler üretmek adına müthiş bir yöntem.” (Sarioğlu,2018).** Sanatçı bu yapıtında ve birçok figürlü resimlerinde olduğu gibi renk seçimi ve boyama tekniği ile farkındalığını ortaya koyan yeni dışavurumcu eğilim içinde yer almaktadır. Sanatçının sanki yapıldıktan sonra ters çevrilmiş hissini uyandıran eserlerini kendisinin de ifade ettiği gibi ilk etaptan itibaren ayaktan başlayarak çalışmaktadır. Bilinen figür çalışmalarında ilk başlanılan yer figürün başı iken sanatçı bunun tersini uygulayarak çalışmalarını üretmektedir. Bu doğrultuda üretilmiş eserlerinden birisi olan ‘Schlafzimmer (Uykuodası)’ adlı yapıtı çıplak iki figürün durağan şekilde resmedilmesi ile oluşturulmuş ve sanatçının üslubuna ait özellik olan renk seçimi ile birlikte boyayı sürüş tekniği ile bir yeni dışavurumcu eğilimini yansıtmaktadır. Arka planda kullanılan sıcak renk sarı ile soğuk renk mavinin zıtlığı vurgulanırken figürlerdeki renkte bunun tam tersi şeklinde resmedilmiştir. Sarı renk alanında bulunan bayan figürü soğuk renk ve tonları ile resmedilirken mavi renk alanında duran erkek figürü ise canlı renk ve tonları ile betimlenmiştir. Tıpkı Kiefer gibi Baselitz’de çocukluğunu geçirdiği yıllardaki olumsuz olayları eserlerine yansıttığı görülür. Sanatçı ilk dönem eserlerinde İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı olumsuzlukları ele almakta iken son dönem eserlerinde hâkim olan konu yaşlılık ve ölüm duygusu olmuştur.



Resim 26 Sigmar Polke, 1979, 'Üç Kız', 99,8 x 69,9 cm



Resim 27 Gerhard Richter, 1990, 'Soyut Resim (726)'

Sigmar Polke ve Gerhard Richter ise 1980 yılında yeni dışavurumculuk resme olan ilginin yaşandığı dönemde yaptıkları resimler ile gündeme gelen sanatçılardandır. Bu iki sanatçı 1960 yılında Pop sanata ilgi duymuşlar ve ondan sonraki süreçte farklı üslupları alıntılararak parodiye başvurdıkları bilinmektedir. Gerhard Richter, fotoğrafik gerçeklik üslubundan uzak durarak tek renkli yapıtlar üretmiştir. Bazen de geometrik soyutlamadan çok soyut dışavurumculuğa yönelerek üslupsal çeşitliliği ile dikkat çekmiştir. Siyasi boyutlu simgelere de yer veren sanatçı çağın sınıflandırılmasında önemli yere sahiptir. Sigmar Polke ise Pop sanatın öğeleri ile kavramsallığı harmanlayarak yeni soyut Dışavurumcu yapıtlar üretmiştir. Dolayısıyla Polke'nin resimleri, modern sanatı yansıtan bir ironik yorum niteliğinde olduğu görülmektedir. İki sanatçının eserleri baz alınarak bundan sonraki süreçte yeni dışavurumculuk şemsiyesi altında figüratif resimden sonra etkili olan eğilim ise yeni soyut dışavurumculuktur denebilir. Non-figüratif olarak da adlandırılan bu yeni dışavurumcu eğilimin Amerika'da ortaya çıktığı görülür.

3.2.2. Amerika'da Yeni Dışavurumcu Resim

1940 yılında soyut resmin değerini kaybettiği görülmektedir. Hitler bu yıl diğer alanlardaki özgürlükler gibi sanatsal alanda da yasak getirerek sanat yapmayı sonlandırmıştır. Özellikle Avrupa sanatının bu dönemde duraklama yaşadığı görülmektedir. II. Dünya Savaşı ve sonrası yaşanan bunalım, ekonomi-politik sorunlar ve özellikle toplum üzerinde kurulan baskıdan kurtulmak isteyen sanatçılarsa kendileri için yeni yol arayışına girmişlerdir. Bu süreç içinde baskıcı rejimden kaçan sanatçıların Fransa'da toplandığı izlenilmektedir. Örneğin: Mavi atlı

grubu öncülerinden Kandinsky, sanatında canlılık gösteremeden dönemin sıkıntlarına dayalı yaşadığı bunalım sonrası yaşamına son vermiştir. Bir başka sanatçı Mondrian ise yaşadığı yerden kaçarak sessiz bir yaşamı tercih etmiştir. Baskıcı rejimden kaçan sanatçı ve aydınların göç durumu ise en çok Amerika'nın sanatsal alanını olumlu yönde etkilediği görülmektedir. Ayrıca Avrupa'da yaşanan bunalıma karşın Amerika'da sakin ve ferah bir ortam kendilerine yeni bir yol arayan sanatçılar için bir çıkış noktası olmuştur. 1940'lı yıllarda yaşanan olumsuzlukların yanında bir diğer olayda sanatın merkezi olan Paris'in değişimidir. Yeni bir yol açma güdüsü sanatın yeni doğmakta olan Amerika'ya kaymasına sebep olmuştur. Bu durum dönemin en önemli sanat olayıdır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra birçok ülkede sanatsal değişimler yaşandığı görülmektedir. Bu süreç içinde sanatçıların çoğu geçmişe dönerken bazıları ise oluşan yeni sanat anlayışlarından beslenerek devam etmiştir. Artık genelinin soyutlamaya olan ilgilerinin söndüğü söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan yeni grupların yoğun bir biçimde toplum içinde yer almaları, tüketim toplumlarının kendilerini toparlayarak yeniden doğması ve insan bilimindeki ilerlemeler 1960-80 yılları arası sanatsal gelişmeleri tetikleyen unsurlardır.

20. Yüzyılda bilgi teknoloji alanında ki yükselişle beraber Paris tek sanat merkezi konumundan çıkmış ve çok merkezli konuma geçiş yapılmıştır. Sanatın Avrupa'dan Amerika'ya taşınmasına vesile olan bir başka olguda Hans Hofmann olduğu bilinmektedir. Sanatçı özellikle renk alanında taşıyıcı konumdadır. Almanya'ya Naziler gelmeden önce Hofmann sanat alanındaki en iyi eğitimcilerden birisidir. Alanında oldukça iyi olan ve başarılarla imza atan sanatçı Amerika'nın ilgisini çekmiştir. Dolayısıyla Hofmann'a ulaşmak isteyen Amerikalılar ellerinden geleni yaparak kendi içlerine dâhil etmeyi başarmışlardır. Bu durum 1945 yılından

sonra soyut dışavurumculuğun Amerika’da ortaya çıkmasındaki temel sebeplerden birisi olmuştur.

Sanatın merkezinin artık Amerika olmaya başlaması ve Amerikalı sanatçıların kendisini bir akım içinde göstermeye başlamasının yanında bir diğer önemli gelişme ise dönem sorunları içinde maddi zorluklar çeken sanatçılara destek amaçlı yapılan Federal Sanat Projesi’dir. 1932 yılında Birleşik Devletlere başkan olan F.D.Roosevelt ekonomik krize çare aramak amaçlı programlar düzenlemektedir. 1933 yılında kurulan işsiz sanatçılar grubu ile bir adım atılarak F.D.Roosevelt kararıyla bazı kamu dairelerine dekorasyon yaptırma amaçlı ilk destek verildiği görülür. Böylelikle Amerikalı sanatçıların ve halkın takdirini kazanan F.D.Roosevelt aynı yıl içinde halk eserleri sanat projesi başlatarak 3.749 sanatçıyı kamu kurumları için eser üretmek üzere görevlendirmiştir. Fakat bu proje işsiz olan tüm sanatçılara yeterli olmadığı için 1935 yılında Federal Sanat Projesi başlatılmıştır. Bu kapsamda tüm sanatçılara maddi destek sağlanarak birçok projelerde çalıştırılmak üzere görevlendirmişlerdir. Böylece bu dönem içindeki sanatçılara zamanlarını ve enerjilerini sadece sanata harcamaları ortamı sağlanmıştır.

“Soyut Dışavurumculuk terimi 1946’da sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından Amerika sanatında kullanılmasına rağmen, bu terim 1919 yılında ilk kez Alman Dışavurumculuğu ile ilgili olarak Der Strum dergisinde kullanılır.” (Fineberg,2014:33,Sandler,1970:2). O yıllarda Almanya’da ki dışavurum içinde oluşan soyut dışavurum Kandinsky’nin resimlerini açıklamada kullanılan bir tanımdır. Soyut dışavurumculuğun ilk belirginleşmesi Kandisky’nin temsil ettiği estetik ile olmuştur. Buna karşılık Amerika’da ise soyut dışavurum ilk kez 1946 yılında Hofmann’ın New York’taki kişisel sergisi ile ilgili yazılan yazıda kullanılan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. 1940-50’li yıllarda da olgunlaşan bu terimin kuramcısı Harold

Rosenberg ve Clement Greenberg'tir. İki sanatçı ileriki süreçte isim açısından yaşanılacak durumu önlemek amaçlı soyut dışavurum için alt başlıklar oluşturmuşlardır. **“Greenberg, ‘Amerikan Stili Resim’ ve ‘Resimsel Soyutlama’ gibi isimleri, Rosenberg ise ‘Action painting’ tanımını kullanmıştır.” (Eroğlu,2015).**

1940-50 yılları arasında ortaya çıkan soyut sanat önce eylem resmi olarak tanınmış sonra ise soyut dışavurum adı ile devam etmiştir. Amerika’da ortaya çıkaran bu akım Amerikalı soyut dışavurum sanatçıları kapsamaktadır. Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçılar Almanya’da çıkmış ve devam etmiş dışavurumdan bir noktada ayrıldıkları görülmektedir. Alman dışavurumda doğayı taklit etmeden kendi içinde dönmek vardı ve onlar için önemli konulardan biriside toplumsal sorunlardır. Amerika soyut dışavurum ya da kendi içinde alt başlıklara ayrılan gruplar için önemli olan nokta ise hiçbir kurala bağlı kalmadan tamamen iç duygulara yönelerek yapıt üretmektir. Nesneyi yok etme düşüncesi ile yola çıkmışlardır. Nesne ya da malzeme onlar için bir engel niteliği taşımaktadır. Nesneyi yok etmekteki amaç ise uzam ya da rengin kusursuz olması değildir. Dolayısıyla estetiğin onlar için ikinci planda olduğu görülmektedir. Renk, çizgi, biçim veya kompozisyon Amerika soyut dışavurumcular için resim eyleminde yardımcı malzemeler olup sadece ilhama bağlı kalarak resim yaptıkları izlenilmektedir. Amerika soyut dışavurumcular sanatsal alanda değerlerin reddedilmesi olaylarının aynı şekilde yaşanmasını istemeyerek artık dünyanın farklı olmasından çok tuvalin bir dünya olmasını istemektedirler. Soyut sanatçılar tuval yüzeyinin beyazını uçsuz bucaksız bir deniz olarak düşünmektedirler.

Amerikan sanat üslubunu tam olarak netleştiren soyut dışavurum ve eylem resmi olmuştur. Bu durumu sözünü ettiğimiz sanatçı göçüde etkilemiştir. Amerika’da etkili olan bu eğilimlerden eylem resmi çok geçmeden uluslararası yerini almıştır. Bu

dönemde eğilim içinde devam eden sanatçılar Mark Rothko, Barnett Newman, Jackson Pollock, Willem de Kooning olarak örnek verilebilir.



Resim 28 Jackson Pollock, 1950, 'Sonbahar Ritmi', Museum of Modern Art New York.

Ülkesi ile gurur duyan Amerikalı Jackson Pollock, bu eğilim içinde olsa da yapıtlarında kübizm ve sürrealizm akımlarının etkisinde olduğu görülmektedir. Sürrealistlerin üslup özelliklerinden boyanın yüzeye çok fazla müdahale edilmeden gelişi güzel damlaması yöntemi ile sanatçı tamamen iç duygularını temel alarak tuvali yere yatırıp çevresinde dolaşarak ve dev boyutlu çalışmalar ile yeni bir yöntem geliştirmiştir. Tam bir boya aşığı olan sanatçı yüzeyin neredeyse tamamında boya kullanmaktadır. 'Sonbahar Ritmi' adlı yapıtında da görüldüğü üzere tamamıyla boya akıtarak oluşturduğu soyut dışavurumu yansıtan bir eserdir. Sanatçı sonbahar mevsiminin karışıklığını, akıttığı boyayı çizgisel etki yaparak yüzeyin tamamında bir ritim oluşturulmuştur.

Willem de Kooping dışavurumcu anlayışı ile geleneksel ilkelere geri dönüşte canlanan figüratif yapıtlar üretmiştir. Aralarında güçlü bir dostluk olan Rothko ve Newman ise Yahudi kültüründen beslenerek uzun süre sanatsal çalışmalar üzerine araştırmalar yapmışlardır. Eroğlu iki sanatçıyı şu şekilde ifade etmiştir: **“Newman ‘Zip’i getiren adam olarak tanınır: Zip, geniş renk düzlemlerinin kararlı, güçlü çizgisidir. Rothko ise renkli geniş, ‘bulutsularla’ yola çıkar; yüce bir uyum sergileyen renkler, sanatçının yaşamına son verinceye kadar gitgide koyulaşmıştır.”** (Eroğlu,2015,217). Amerika’da 1940 yılları ve sonraki süreçte soyut dışavurumculuk, lirik soyutlama, geometrik veya soğuk soyutlama gibi ifadelerin karşısına yeni ifade anlayışları çıkmıştır. Bu ifade anlayışı Jean Dewasna ya da Victor Vaserey gibi sanatçılara bağlı olan Kinetik sanattır. **“Kinetik yapının temel malzemesi olan mekân-ışık-zaman-dinanizm ilkelerini ortaya koyan Nicolas Schoeffler, akımın kuramcısıdır. Bu akımda çoğu zaman sanatçının yanında mühendis de devreye girer.”** (Eroğlu,2015,218).

Amerika soyut dışavurum akım içindeki sanatçılar ikinci kuşak şeklinde adlandırılmaktadır. Birinci kuşak soyut dışavurum akımını oluşturmuştur. Eroğlu’nun ikinci kuşağın oluşumunu şu sözler ile açıklamaktadır; **“Bu akım varoluşçuluk gibi bir felsefi akımdan da güçlü bularak ve bir köprüden geçerek zamanımıza yakın ikinci kuşak soyut ekspresyonizmi meydana getirmiştir.”** (Eroğlu,2015). Birinci kuşağı oluşturan sanatçılar Jakson Pollock, Hans Hofman, William de Kooping, Mark Rothko gibi isimler sayılabilir. Birinci kuşak soyut dışavurumcular Paul Sartre’nin başını çektiği varoluşçulukla temellenmiştir. Bu kuşağın doğum yılları 20. yüzyılın ilk çeyreği ile ilişkilendirilen sanatçı topluluğudur. Tıpkı bir düşünür gibi hareket eden birinci kuşak yapıtlarında nesnelere ya da plastik ürünlere felsefi bir dil verdikleri görülür. Varoluş gerçeğindeki önemli nokta insandır ve sanatçılar sadece bu gerçek ile

ilgilenmişlerdir. Malzemeden ziyade özgürce kendi isteklerine bağlı kalarak yapıt üretmişlerdir. Dolayısıyla Alman dışavurumcular gibi bu kuşağın yapıtlarını anlayabilmekte kolay olmayıp önce insanı anlayabilmek yolundan geçmektedir. İkinci kuşak ise halen yaşamını sürdüren belki bir kaçı yaşamına yeni son vermiş ve en önemlisi günümüz sanatına bu doğrultuda damgasını vurmuş sanatçılardır. İkinci kuşak sanatçıları Ernst Wilhem Nay, Wols, Sam Francis, Elaine de Kooning, Penck, Sigmar Polke gibi isimler sayılabilir. Bu sanatçılar hem zaman açısından bize daha yakın olan hem de soyut dışavurum sürecinde ne gibi değişiklikler olduğunu gösteren sanatçılardır. İkinci kuşak soyut dışavurumcular da birinci kuşak sanatçılar gibi felsefi değerler doğrultusunda ilerledikleri görülse de ikinci kuşak daha çok çağdaş felsefi yapılar ile ilgilenmişlerdir. Sanatçılar içinden Elaine de Kooping yapıtlarını genellikle geçmişe gönderme yaparak ve primitif elemanları kullanarak soyut dışavurum üslubu ile gerçekleştirmektedir. Aynı şekilde Penck'in de primitif öğelerden yararlanarak yoğun boya kullanımını yapıtlarında kendini belli etmektedir. Sigmar Polke ise fotoğrafa ilgi duyarak Picabia etkisinde olduğu görülür. Sınırsız bir malzeme kullanımı dikkat çeken sanatçının bazı yapıtları kavramsallık ile ilişkilidir.

3.2.3. Türk Resminde Dışavurumculuk

Türkiye’de 1923-33 yılları sanatçıların eğitim için yurtdışına gönderildikleri dönem olmakla beraber Ankara’da sanatsal faaliyetler doğrultusunda büyük sergi açılışlarının olduğu süreçtir. **“Yurtdışında eğitimini tamamlayarak 1928 de yurda dönen ressamlar, 1929’da Ankara’da Etnografya Müzesi Salonlarında ‘1. Genç sanatçılar sergisi’ni düzenlerler.” (Özsezgin,1996,79).** Bu sergiden kısa süre sonra

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulduğu görülür. Almanya ve Fransa'ya eğitim için gönderilen sanatçılar bu birliğin üyeleridir. Birlik 1929 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra Türk ressamlarının kurduğu ikinci dernek olarak kabul edilmektedir. Birlik üyeleri Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Ekipman, Cevat Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, gibi sanatçılardan oluşan bu birlik aynı zamanda Cumhuriyet'ten sonra gerçekleştirilen ilk gruptur. Birlik, üyelerini sanat alanında serbest bırakarak yeniliğe yönelik devam ettirmektedir. Amaçları yeni sanat görüşünü ülkeye duyurmak isteyen birliğin sanatçıları, ikinci sergilerini İstanbul'da gerçekleştirdikleri görülür. Yurda dönen sanatçılar doğa, nesne ve figüre Alman dışavurumcuların etkisi ile yaklaştıkları görülür. Bunun yanı sıra Hofmann'ın öğretisi ile analitik çözümlene etkileri sanatçıların yapıtlarında belirginleşmektedir. Müstakil Ressamlar, aldıkları eğitim ve etkilendikleri üslup özellikleri ile sergiler düzenlemeye özen göstererek sanatı yaygınlaştırma amacıyla ilerlemektedirler. Hofmann'ın dünyaya kazandırdığı soyut dışavurum ve figür anlayışı Türk sanatçıların ilgisi alanına girerek yapıtlarında yeni anlayışın başladığı söylenebilir.





Resim 29 Hale Asaf, 'İsmail Hakkı Oygur'ın Portresi', TUYB, 91-72 cm.

Resim 30 Zeki Kocamemi, 1935, 'Mekkare Erleri (Nakliye Kolu)' TUYB, 123.5-195.5 cm.

Resim 31 Ali Avni Çelebi, 1932-33, 'Silah Arkadaşları', 150.5-100 cm.

Yeni anlayış doğrultusunda Hale Asaf, Art Nouveav'dan etkilenerek alışılmışın dışında portreler ortaya koymuştur. Paris'te gerçekleştirdiği portre çalışmalarının ardından yurda dönen sanatçı Bursa'nın kendi içine dönük yaşamını ifade eden çalışmalarla devam etmiştir. Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi dışavurumcu anlatımları ve özgün tavırlarıyla Türk resim sanatında cesur adım atan sanatçılardır. İki sanatçının izinden giden Cemal Tollu ise diğer sanatçılar gibi yurtdışına Hofmann okuluna eğitim için gitmiştir. Tüm bu gelişmelerin yaşanması Türk sanatçıların aldıkları eğitim ve Alman dışavurumcu sanatçıların eserlerini görüp etkilenmeleri ile Türk resim sanatında dışavurumcu üslup özelliklerinin başladığı görülür. Celal Esad Arseven Türk sanatı gelişimi doğrultusunda şu sözleri vurgulamaktadır: **“İstanbul'a modern resmin girişi Münih'te Hans Hofmann'ın atölyesinde çalışıp Türkiye'ye gelen ve Galatasaray sergilerinde yaptıklarını sergileyen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi ile başlar.”** (Eroğlu,2015,100). Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliği

sanatçılarından ele alınan üç sanatçının üslup farklılıklarının olduğu görülür. Bu doğrultuda genellikle birbirine ters düşen eğilim olduğu söylenebilir. Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliği sanatçılarının eserlerinde yurtdışında almış oldukları eğitimin etkileri açık şekilde sezilmektedir. Sanatçıların yapıtlarında her ne kadar dışavurum üslup özellikleri görülse de gerçeğin temsilinden tamamen kopmadıkları da ortadadır.



Resim 32 Cemal Tollu, 'Alfabe Okuyan Köylüler', TUYB, 92-73.5 cm.

Resim 33 Zeki Faik İzer, 'Nü'lü Kompozisyon', TUYB, 99.5-120 cm.

Resim 34 Nurullah Berk, 1977, 'Ütü Yapan Kadın', TUYB, 80.80 cm.

Resim 35 Elif Naci, 'Camili Peyzaj', TUYB, 47.5-34 cm.

“Çağdaş Türk Sanatında bağımsız üslup arayışlarının Müstakiller ’den sonra ikinci aşamasını, 1933’te 5 ressam (Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino) ve bir heykeltıraş (Zühtü Müridoğlu) tarafından kurulan ‘D’ Grubu oluşturur.” (Özsezgin,1996,87). Grubun adı bir dergide yayımladıkları ‘Yaşayan Sanat’ sloganından türeyerek ve grubun üyelerinin de bunu benimsemesi sonucu oluşmaktadır. Bu gurup akademik geleneği yıkmak isteğiyle taklitçiliği dışladıkları görülür. D grubun amacı dönemin durgun sanat ortamına yenilik ve canlılık getirmektir. Ayrıca sanatı daha yaygınlaştırma düşüncesinde olan D grubu sanatçıları sanatı halka tanıtmak ve sevdirmek yönünde hareket etmektedirler. Bu dönemde bireysel olarak sergi açmanın oldukça zor olduğu ve bunu gerçekleştirmek için grup olarak hareket edilmesi gereken bir süreç olduğu izlenilmektedir. Dolayısıyla birlikte sergi açma düşüncesiyle bir araya gelerek oluşturulan D grubu sanatsal faaliyetlerini İstanbul ve yurtdışı olarak sınırlayarak ilk sergilerini Ekim 1933 yılında İstanbul Beyoğlu’nda gerçekleştirirler. Sergi 160’a yakın desenden oluşarak beklentinin üzerinde ilgi görmüştür. 1951 yılına kadar 16 sergi gerçekleştiren D gurubuna sonradan Eşref Üren, Fahrünnisa Zeid, Hakkı Anlı, Bedri Rahmi ile Eren Eyüboğlu, Sabri Berker ve Arif Kaptan gibi sanatçılar dâhil olmuştur. 1933 ile 1951 yılı arasında gerçekleştirdikleri sergilerle varlığını duyurmayı başardıkları dönemde Güzel Sanatlar Akademisi’nde yeni düzenlemelerin yapıldığı görülmektedir. Eğitim kadrosunu güçlendiren akademinin resim bölümüne Leopold Levy, heykel bölümüne ise Rudolf Belling getirilmiştir. Grup batıdaki çağdaş sanat üsluplarını Türk resim sanatına taşıyarak kendi yapıtlarına da kübizm, konstrüktivizm veya soyut üslup özelliklerini uygulamışlardır. D grubunun yeni eğilimleri ile birlikte Türkiye’de de önemli sanatsal gelişmeler yaşandığı görülür. 1937 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılarak değerli yapıtların belgelenmesi sanatçı kadar

toplum içinde oldukça önemli bir gelişmedir. Bunun yanında 1938 yılından 1944 yılına kadar sanatçılar gruplar halinde Anadolu'ya gönderilerek oranın yaşam izlerini yapıtlarında yer vermektedirler. Bu durum sanat ve sanatçının kitlelere ulaşması açısından önemli bir gelişmedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Türk resminde başlattığı çağdaşlaşma yolunu D grubu devam ettirmiş ve zaman zaman toplum tarafından anlaşılmasalar da yenilik konusunda öncü sayılmaktadırlar. Sanatı halka sevdirme ve düzenli sergi açma düşüncesi çevresinde birleşen grup başarılarla sonuçlandıkları görülse de 1947 sergilerinden sonra dağılmışlardır. Grubun dağılma sebebi belirli anlaşmazlıklar ya da fikir ayrılıkları değil ortak bir çizgide belirli bir üslup birliği oluşturamamaktır. D grubu aynı zamanda yaptıkları etkinlikler ile çağdaş sanattan sonra Türkiye'de modern sanatın başlangıcına öncülük etmişlerdir.

Akademide eğitim veren Levy'nin amacı öğrencilerini sanatçı kişiliğinden ziyade düşünsel bağlamda geliştirmektedir. Öğrencilerinin belli kurallar çevresinde veya bir kalıp içinde sanat üretmelerini istemeyerek daha özgür ve ileriye dönük yöntemler ile çalışmalarını isteyen Levy bu doğrultuda eğitim vermektedir. Levy'nin İstanbul ekolü olarak adlandırdığı sanatçılar 1940'lı yılların başında İstanbul'da oluşan gecekondu kesimini ve liman işçilerini ele alarak çalışmalar yaptıkları görülür. Bu doğrultuda toplum ve insan sevgisini vurgulamak üzere yeni bir grup belirginleşerek Yeniler ya da Liman Ressamları olarak adlandırılmışlardır. D grubunun Batılılaşma yolunda giden sanatçıların anlayışına karşı tepki niteliğinde de toplandıkları söylenebilir. Yeniler grubu sanatçıları D grubu sanatçılarına göre yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratma amaçlı bir araya gelmektedirler. Ayrıca devamlı batıdan gördüğümüz etkileri Türk resim sanatına taşıyarak ilerleme kaydedilmeyeceğini savunarak toplumcu bir görüş içindedirler.

Yeniler ya da Liman Ressamları grubun üyeleri başta liderliğini yapan Nuri İyem ve D grubundan ayrılan; Mümtaz Yener, Abidin Dino, Avni Arbaş, Haşmet Akal, Selim Turan, Nejad Melih Devrim ve Turgut Atalay gibi isimler sayılabilir. Yeniler grubu, toplumun gündelik hayatından kesitleri yapıtlarına yansıtmaktır. Bu amaç etrafında bir araya gelen sanatçıları etkileyen etken ise II. Dünya Savaşı'nın olumsuz sonuçlarıdır. 1940 yıllarında Türkiye'de çok partili siyasal yaşam ve demokratikleşme olaylarının etkileri görülür. Türkiye savaşa girmediği halde savaşın getirdiği olumsuzlukları yaşadığı söylenebilir. Bu doğrultuda sanatçı toplum içinde yaşanan sorunları eleştirel bir dille ortaya koymaktadır. Acımasız bir dünya içinde insan değerinin yok olmaya başlaması, yoksulluk, güvensizlik ve her gün ölümlere, yıkımlara sahip olan sanatçılar bu süreç içinde Avrupa'ya sığınarak yaşamlarını orada devam ettirmişlerdir. Bununla beraber yaşanan olumsuzluklara kayıtsız kalmayan sanatçılar toplum içinde oluşan karmaşıklığı ve yenik düşmüş insan değerlerini dışavurumcu anlayış içinde resimlerine aktarmışlardır. Böylece yeni eğilimin sanatçıları yaptıkları resimleri ilk kez Mayıs 1941'de İstanbul'da düzenleyerek ilk defa halkın arasında oldukları görülür. Sergideki yapıtlar **“Fındıklı'dan Kadıköy'e kadar kıyı şeridi boyunca gezen sanatçıların gözlemlerini, izlenimlerini yansıtmaktaydı.” (Özsezgin,1996,107)**. Türkiye sanat ortamında birçok yenilik çevresinde toplanan sanatçı birlikleri gibi yeniler grubu da belirli amaç çevresinde birleşmiş ve başarmışlarsa da 1952 yılında aldıkları kararla dağılmışlardır. Grubun dağılmasının ardından sanatçıların büyük bir kısmı her ne kadar toplumcu gerçekçi anlayışı savunsalar da 1950'li yıllardan sonra soyut sanata yöneldikleri görülür.



Resim 36 Nuri İyem, 1975-1976, 'Ağıt', DUYB, 36-21 cm.

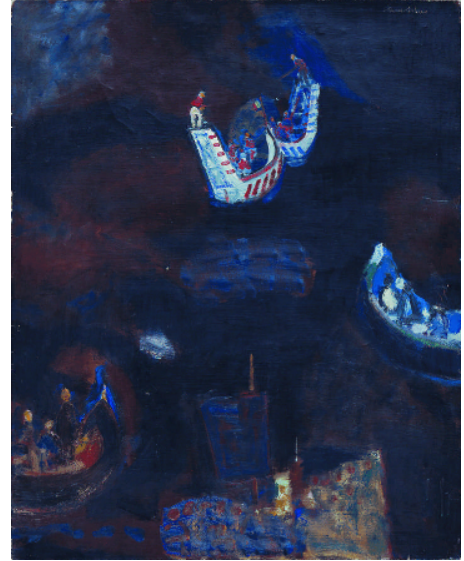
Yeniler ya da Liman Ressamları grubun liderliğini yapan Nuri İyem'in 'Ağıt' adlı tablosunda 3 kadın portresi yer almaktadır. Sanatçının kompozisyonlarında kullandığı kadın figürleri ve bazen direk olarak portresi izleyiciye hüznle birlikte iri ve siyah gözleriyle bakmaktadır. Bu betimleme sanatçının figür resimlerinin en belirleyici özelliğidir. 'Ağıt' adlı yapıtta bulunan bu üç kadının iri siyah gözleri yapıtın isminden de anlaşılacağı üzere hüzn duygusu içinde ağlamakta oldukları için kısık-küçülmüş vaziyette görülmektedirler. Nuri İyem'in portrelerinde gözlerden sonra dikkat çeken şey, başını çevreleyen beyaz örtüdür. Beyaz örtü altında siyah kaş ve akabinde siyah iri gözler, koyu bronz ten rengi ve sanki gülmek figürleri için yasaklanmışçasına resmettiği kilitlenmiş dudakları sanatçıya ait diğer özelliklerdir. Genellikle de Nuri İyem'in eserleri kırsal kesime ait kadın figürleri oluşturmaktadır. Sanatçı; hayatın yükünü, çilesini ve yaşam mücadelesini çeken kadın figürlerini vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra gecekondü yaşamları da dikkat çeken konuları arasındadır.

1940'lı yıllardan 1950'lere Paris'teki sanat ortamına dünyanın birçok yerinden gelen sanatçıların içinde Türk ressamaları da yer almaktadır. Bu sanatçılarından bazıları Paris'te kalarak sanatsal çalışmalarına devam ederken bazıları ise yurda dönerek oradan etkilendiği değerleri yapıtlarında uygulamaktadır. Ancak 1950'li yıllarda Türk resim sanatçılarının esin kaynağı Batılı ustaların üslup özellikleri yerine geleneksel Türk motifleri olduğu görülür. Bu gelişme Türk resim sanatına yeni bir boyut kazandırmakla beraber bundan sonraki süreçte resim eğitimleri bu doğrultuda verilmektedir. Böylelikle Türk ressamlarının milli değerlere yönelmelerinin sağlandığı söylenebilir. Ayrıca Türk resim sanatını özgün kılmak ve evrensel boyutlara ulaştırmak isteyen Türk sanatçılar Avrupa'nın sanatsal teknik özelliklerini geleneksel el sanatları ile birleştirme düşüncesindedirler. (Giray,2007,319)



Resim 37 Turan Erol, 1975, DÜYB, 64-78 cm.

Bu doğrultuda Turan Erol 1950 ve 60'lı yıllarda yapıtlarında geometrik bir soyutlama hâkimdir. Sanatçı resimlerinde kullandığı sert çizgilerin hemen ardından yumuşak renk lekeleri ile yeni soyut dışavurumcu tavrıyla göç ve gecekondulaşma temalarını ele almaktadır. İnsan yaşamının dramını anlatan Erol 1970'li yıllarda ise İstanbul boğazı, zeytin ağaçları veya Bodrum kentinden kesitler sunan yapıtları ile devam ettiği görülür.



Resim 38 Fikret Mualla, 1958, 'Pembe Kahve',

Resim 39 Cihat Burak, 1971, 'Eylemlerimiz', TUYB.

Resim 40 Avni Arbaş, 1966, 'Balıkçılar'

Paris'te bulunan sanatçılardan Fikret Mualla kentin eğlence dünyasını tamamen kendine özgü tavrı ile ele almıştır. Sanatçı Paris'in sokaklarında dolaşarak günlük yaşamın doğal görüntülerini yapıtlarına aktarmaktadır. Bir diğer sanatçılardan Cihat Burak ince bir mizah duygusuyla beraber izleyiciyi güldürücü yönde yapıtlarında ironik anlatım hâkimdir. Gerçekçi resimlerine eleştirel boyut katan sanatçı birey ve toplumun birbiri ile olan çelişkisini vurgulamaktadır. Avni Arbaş ise lekesele anlatım tarzı ile figür ve doğa görünümünü ele almaktadır. Yapıtları izleyiciye bir kentin veya semtin yaşam izlerinden bir anını, bir kesitini sunmaktadır. Tüm bunları düşünce üzerine kuran sanatçı yaşama dair izlerin görsel değerleri yerine düşünsel katmanlarını renk lekeleriyle yorumlamaktadır.

1960 yıllarına doğru Türkiye'de yaşanan 27 Mayıs Devrimi ile birlikte kesin doğrular yerine çoğul düşünce yapısına geçiş ve özgürlüğün sağlandığı görülür. Böylece özgürlüğün sanat alanına yansısıyla beraber sanatçıların artık daha açık tavır sergiledikleri izlenirken yeni bir sorumluluk aldıkları söylenebilir. Toplumsal sorunlar ile ilgilenerken dünyanın anlamını sorgulamaya başlayan Türk sanatçıları ifadeye ağırlık vererek özgün sanat yapıtları oraya koymaktadırlar. Büyüyen tuval yüzeyinde tıpkı Alman dışavurumcu sanatçılardaki gibi Türk sanatçıların iç dünyaları vurgulanmaktadır. Dolayısıyla figürü veya nesneyi birebir temsil niteliğinden ya da iyi etüt etmekten kopan Türk sanatçıları düşünce ve bunu açıklama doğrultusunda anlatıma yönelmişlerdir. **"Başlangıç yıllarında manzara duyarlılığın içinden sıyrılarak figüratif anlatımlara ulaşan Türk resim sanatı, 1960'ların getirdiği**

özgürlükçü ortamın etkisiyle yeni bir boyut kazanır.” (Giray,2007,337). Bu doğrultuda artık özgüven duygusu içinde olan sanatçılar, yeni bir dile ulaşma kaygısıyla eski değerler yerine yeni alternatiflere yönelmektedir. Bir başka önemli değişim ise resim ve heykel alanında ironik bir anlatım göze çarpmaktadır. Yani bir alaycı tavır içinde dünyaya bakmaya başlanılmıştır ve bu durum sanatın içine dâhil edilmiştir. Bununla birlikte yaşam, ölüm ve cinselliğin sorgulanması da sanatın konusu olmaya başlamıştır. 1960’lı yılların değişim ve gelişimini özetleyen sanatçılardan Mehmet Güteryüz, Temür Köran, Resul Aytemür gibi resimlerinde insanı ele alarak, insanların birbirleri ile ilişkilerini sorgulamaktadırlar.

Araştırma kapsamında Türkiye’deki sanat evreleri ve sanatsal alanda yaşanan değişimleri dördüncü bölümde günümüz Türk sanatçıları tek tek incelenerek açıklanmaktadır. Ele alınan sanatçıların hemen hemen hepsi yurtdışında eğitim görmüş ve Mehmet Güteryüz hariç hepsi yurda dönerek çalışmalarına devam etmiştir. Her bir sanatçı ile röportaj yapılarak yurtdışı ve akademi eğitimlerinden sonra sanat hayatlarında neler değiştiği vurgulanmıştır. Yapılan röportajlar ve araştırmalara bağlı sanatçıların üç eser incelemesine yer verilmiştir.

4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCU FİGÜRATİF İFADE ANLAYIŞI

4.1.Sanatçı Röportajları ve Eser İncelemeleri

4.1. Mahir Güven İle Röportaj

M.K.: Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü ve aynı zamanda önce Hikmet Onat daha sonra Neşet Günal Atölyeleri'den mezunsunuz o dönemin şartlarını ve sanat ortamının etkilerinden bahseder misiniz?

M.G.: 1981 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü mezunuyum ve aynı okulda Yüksek Lisans yaptım. Önce Hikmet Onat daha sonra Neşet Günal Atölyesi'nden mezunum. Galerilerin daha çok olmadığı, birkaç tane galerinin olduğu dönemler önce Maçka sanat galerisi sonra Ur Art Sanat Galerisi açıldı. Resim satışlarının patladığı bir dönemde ben öğrenci oldum. Dolayısıyla tam o resim satılır, resim yapılır ve zengin insanların resim aldığı dönem içerisindeydim ama bu birçok şey öğretiyor. Yani satılan resim, amatör resim ya da sözü, imzası olan bir resim bile sergilere gidildiği zaman bugünkünden daha fazla şekilde insanlar şaşkınlıkla bakarlardı. Herkesin çok katıldığı bir dönemdi. Şimdiki gibi değil şimdi mesela sergiler açıldığı zaman ressam ve birkaç tanıdığı geliyor vs. Dolayısıyla tam o pazarın içerisinde mezun oldum ama daha önemlisi sosyal açıdan çok büyük bir hareket vardı. İhtilallerin, sağ sol olayların olduğu zaman hocaların hepsinin aynı zamanda çok değerli aydınlar olması tabi bizi çok iyi pişirdi.

M.K.: Hikmet onat ve Neşet Günal Atölyelerinden aldığımız eğitimin kendi sanatınıza etkilerinden bahseder misiniz? İlk dönem işlerinizde figür ağırlıklı mıydı?

M.G.: Hikmet Onat'a ilk gittiğimde bana dolmalık biber çizdirmişti. Bende çok anlamsız bulmuştum tabi ama daha küçüksünüz 13-14 yaşında. Hiç unutmuyorum çizdiğimin olduğunu zannetmişim, benzemişti de ama sonra Hikmet Onat onu kırdı ve "bak içinde bunun neler var, aslında bunun içi nedir? Sen bunu hiç düşünmeden yapıyorsun." Böyle bir eğitimle giriyorsunuz ve her şeyin içini görüyorsunuz. Sadece biçimsel bir şey değildi aynı zamanda bunun bir alt yapısı, bir düşünce yapısı var. Her şeyin içini görmek ne demek? Sonra birdenbire size diyor ki "hadi git manava bu sefer kendine dört tane limon al." Sonra bakıyorsun ki limonlar hiçbiri birbirine benzemiyor. Dolayısıyla resim eğitimindeki desen hocası çok önemlidir. Size her şeyin aynı olmadığına, içinin çok yerli olduğuna ve hatta o içinden dolayı bir dış olduğunu anlatması... Dolayısıyla Hikmet Onat ile tanışmam çok önemlidir.

Mimarsinan Üniversitesi'nde de ve Neşet Günal Atölyesi'ne de sınavla giriliyordu ve bende o sınava girerek birinci oldum. Neşet Günal'ın sanat görüşü beni çok etkiledi. Çünkü Neşet Günal'ın resimlerinden bahsedelim örneğin; Anadolu'yu dolaşmıştı hoca ve oralardaki tarlalarda bulunan korkulukların resimlerini çizmiş. Mesela Trabzon'daki kargaları kaçırmak için konmuş korkuluğun uçağı var ya da Diyarbakır'daki korkuluk jandarmaya benziyor mesela. Yani halk aslında korktuğu şeyi korkuluğa çevirmiş. Yani Neşet Günal böyle bir şey ile resmin arkasına akıl koyuyor. Aslında bir şey söylemek istiyor. Toplumun tepkisinin, sözünün resme nasıl yansıdığını ya da nasıl bir beklentide olduğunu... Sonra oradan yola çıkıyorsunuz. Neşet Günal toplumu gözleyen daha sonra oradan aldığı bilgiyle söz söylenen bir sanatçıydı dolayısıyla bizi de öyle eğitti. Bizde toplum içerisine girdiğimiz zaman

eleştirecek ne varsa onu resmimize koyduk. Hiçbir zaman soru sormayan ve toplumdaki uzak birilerine resim satmak için değil de birilerine işaret etmek adına yaptığımız işlerle doludur resimler. O dönemde mesela Sakıp Sabancı genç ressamları toplayıp resim siparişi etmişti ve onlardan birisi de ben oldum. O zamanlar Sansa diye bir gece kulübü vardı ve Amartfor filmleri, La Dolce Vita (tatlı hayat film) izlemiştim. Sansaya gittiğim zaman bir sokakta istakoz yiyen ve şampanyaları kaldırıp poz veren 80’li yıllar öyleydi. Turgut Özal’ın yarattığı yeni bir ortam böyleydi. Bugünlerin parasını o gün yenmiş kendine yabancılaşan bir toplum. Çünkü ne Avrupalısın ne Arap değilsin ama işte bir yandan zengin ya da burjuva olmak istiyorsun. Dolayısıyla kendine yabancılaşmış bir toplum müthiş görseller verdi. O dönem zaten sinema, tiyatro, şiirler ve edebiyat da çok fazla bu konuyu ele almıştır. Avrupalı olmaya çalışan ama kendi kendine arabeskten de sıyrılamamış. Bizde tam o günlere denk geldik. 80’li yılların ortasına kadar daha çok ironik resimler ürettim. Bu konuda birkaç tane ödül aldım. Floransa diye bir çerçeveci bir galeri açmıştı ve orada bir sergi yapmıştım. 29 iş koymuştum. 24’ü birden satılmıştı. Fakat hayatımdaki kırılma noktası; Neşet Günal sergiye geldi ve bana “Mahir çok satılmış” dedi. Yüzündeki o ifadeyi hiç unutmuyorum. Çünkü hani çok iş satmışsın bravo değil de bu işte bir şey var demek istiyordu ve o an dedim ki acaba çok mu süsledim ben yani çok mu satılan bir şey yaptım. Demek ki dekoratif bir şey var ama o dönemin konusu onu getiriyordu. Güzel giyimli kadınlar, istakoz sofraları, şampanyalar kalkıyor vs. ama müthiş bir şey, bir gönderme var. Daha sonra ben bunu Mehmet Gülerüz’e anlattım. Bana bir hikâyeye anlattı; bir Meksikalı Ressam mısır tarlalarında çalışan işçilerin resimlerini yapıyor. İşçiler çok yorgun bitkin... Hemen başlarında bir atın üstünde onların patronu var. Bu resimleri yapıyor ve sergiliyor. Galerinin çalışanı hemen geliyor ve usta resimler satılıyor diye haber veriyor ve ressam hemen galeriye gidiyor.

O büyük şapkalı şişman adamlardan bir tanesi hepsini almış ve demiş ki; bu aşağılık adamlara nasıl davranılacağını ne güzel anlatmışsın. Yani aslında kırılma noktası şurada; resim bir şey anlatırken hiç istemediğin başka bir şey de anlatabilir tehlikesi. Sanatın hep böyle bir tehlikesi vardır. Hüznü anlatırken o hüznün belki de komediye dönüşebilir ya da öteki tarafta yer alabilirsin. Bu 1983-84'de başıma geldi ondan sonra resimlerim biraz daha herkesin istediği şeyi, anlayabileceği ya da herkese ne istiyorsa onu çıkartabileceği bir yöne doğru gitmeye başladı. Daha dingin daha sakin ve zamanı evrensel düşünmeye başladım sonra yavaş yavaş tanıştığım kişilerle, gittiğim çevrelerde onları model olarak aldım. Dolayısıyla bunu şuradan anlatayım; Marchel Duchamp öldüğü zaman onun sanat eserlerini anlatacak bir sanat eleştirmeni var. Orada bir yazı ile karşılaşıyorum. Marchel Duchamp şöyle bir yazı yazmış; “benim resimlerini anlatabilmek için herhangi bir kişi araya girmemesi lazım. Herkes o resimleri görüp kendince anlam çıkartmalı. Bunun için bir resim bırakmıyorum müzelerde her yerde onları sergileyin ve karşısına geçildiğinde herkes bir şey söylesin.” Dolayısıyla bir resim bir kişi ile yaşamaya başlıyor. O günden bugüne hep bunu düşündüm. O resim karşısına geçen bir kişi aslında kendinden bir şey görüyor resmin kendi içinde bitmiş bir metni yok. O metin için yapmıyorum zaten. 80'li yıllardan başlayan bu çalışmalarım zaman zaman renkli figürlere de gitti. Bir dönemim var; koyu, sonra açık ton ve orada da kişiler, portreler üzerinden yürüdüm. İstanbul dönemim var. Üç İstanbul; kaybolan kültür, üzerine gelen yeni kültür ve buradaki çelişki... İstanbul dışına hiç çıkmadım ama bütün her şey var burada...

M.K.: Eserlerinizin temasından ve etkilendiğiniz şeylerden bahsedermisiniz? Figürlerinizin çıkış noktası nedir?

M.G.: Bana figür ressamı diyebilirsiniz ama söyle bir 'izm'e koyamazsınız. Kübist ya da sürrealist gibi... Ben yaptığım işten mutlu olmam lazım mutlu

olmadığım bir şeyi bir ‘izm’ adına yapmıyorum. Hiçbir zaman yapmadım da, eğleniyorum çünkü yani bir yeteneğim var onun üzerine bir şey koymak istemiyorum. Bir akıl koyarım elbette. Yani Baudelaire ve Dostoyevski bütün romanlarını okudum. Mesela son zamanlarda mitoloji ile ilgiliyim. Mitoloji ile ilgili resimleri çok fazla yapıyorum, üretiyorum. Çünkü mitoloji aynı zamanda günümüzdeki olguları da dile getiriyor. Örneğin: en son yaptığım büyük resimde yalan ile gerçeğin konuşması var. Bu benim hala yaşadığım bir şeydir. Nedir bu; yalan gerçeğe derki bak hava ne güzel der. Gerçekten hava güzeldir. Bir nehrin kıyısına gelirler ya da göle. Hadi gel girelim göle der ve yalan koşarak göle girer, gerçekte bakar ki gerçekten de güzeldir nehir. O nehre atladığı zaman yalan hızlıca çıkar, gerçeğin elbisesini giyer ve aramıza karışır. Ve yüzyıllardır yalan gerçeğin kıyafetiyle aramızdadır. Şimdi bu bir Roma veya Bizans mitolojisidir. Ve ben bunu resimlerimde kullanıyorum. Ama bugün ki görsellerle kullanıyorum, baktığınız zaman bunu anlamazsınız. Mesela zehri tatmak diye bir Roma mitoloji var. Zehir bir kere tadılır sadece ikinci kez tadılacak bir şey değildir, çünkü içtiğiniz zaman ölürsünüz. Yalan sürekli zehri gerçeğe tattırır ve zehir yine gerçeği yok eder. Yine o giysiyi giyer ve böyle doğru-yanlış yalan-gerçek... Ama bakın ilk baştakine geri dönüyoruz; Neşet Günal’ın bize söylediği ya da Hikmet Onat’ın “bak dolmanın içi varmış. Sen bunu sadece dışını gördün bunun içindeki şeylere de bakar mısın? Limon hiçbiri birbirine benzemiyor” dediği gibi böyle bir metafor içerisinde hep döndü ve bundan çok mutluyum. Çünkü bir yandan eğleniyorum da yaptığım resimlerle. Hem içerisine bir akıl-zekâ koyuyorum, hem de figür üzerinden gittiğim için de hiçbir zaman hay Allah dediğim olmadı. Sadece bir tek eserlerimin çok satıldığı dönem şüphe ye düştüm. Dönüp baktığımda kendi kendime keşke yapmasaydım dediğim bir şey yok. Hatta şimdi geri dönüp bakayım dediğim dönemlerim var.

M.K.: Resimlerinizde Rönesans döneminden izler ve mitolojik çağrışımlar söz konusu, Rönesans'ın ve mitolojinin sizdeki ve sanatınıza olan etkisinden bahseder misiniz?

M.G.: Ben her zaman üniversitelerde ve atölyemde resim dersi verdim. Dolayısıyla Giotto iyi bilirim şamentanya'yı anlatmadan o dersi veremiyorum. Ya da işte Sfumato tekniğini mutlaka öğretirim. Bunları yaparken sanat tarihinin o bilgilerinden kopamıyorum, dolayısıyla o bilgileri yapıyorum. Ve o bakımdan benim resimlerime baktığın zaman gerçekten o eski ustaların yapmış olduğu bilgileri görürsünüz. Ben bunu yapmaktan da zevk alıyorum ama tıpkı onlar gibi yapmıyorum yapmakta istemiyorum, ama o bilgiden uzaklaşmakta istemiyorum. Bilgiyi fikir adına temel olarak kullanmak bizim için önemli. Eğer bilgi yoksa yaptığınız verdiğiniz fikir kaygan bir zeminde yürümeye benzer. O bakımdan hocalık tarafım resimlerimde hep ağır basar. Benim aslında hayranlık dönemim dadaistlerdir. Ben onları çok seviyorum. Ama o Dadaistlere bile baktığın zaman altında Velazquez, Goya ve Michelengelo da görürsünüz.

M.K.: Figürlerinizi bir dönem doğa içinde görmekteyiz bunun nedeninden ve figür-doğa ilişkisinden bahseder misiniz?

M.G.: O resimler doğa için yapılmadı yine insan üzerinden gidiyor. 2000'li yılların başında Türkiye özellikle İstanbul'da birtakım siteler oluştu. Bu insanlar şehirden uzaklaşıp kendilerine bir Avrupalı alan kurdular. Onların mekânlarına gittiğin zaman her şey yapaydır. Mesela bir sanatçı arkadaşım bahçesine mavi çam almış ve sonra o mavi çam yeşil olmuş çünkü o doğada o olur. Bir öğrencimin de havuzuna mandalar girdiği için duvar örmüş. Bütün bu çelişkilerin aslında doğal dışı yaşamın, yapmaya kurmaya çalıştıkları cennetin yine doğal olmaması sebebiyle büyük bir

çelişki yaşıyorlar. İnsanlar görüyor ve ne güzel bir doğa hâlbuki orayı da kirlettiler. Oranında kanalizasyon sorunları başladı oradaki hava kirlendi ve bunların çoğu geri döndüler. Aslında ben bu çelişkilerin resimlerini yaptım.

M.K.: Eserlerinizde özellikle kadın figürünün hâkim olduğunu görmekteyiz. Bunun özel bir sebebi var mı?

M.G.: Kadın bütün sanatlarda müzik olsun edebiyat olsun ya da resim heykel her zaman başroldedir. Neden başroldedir? Çünkü; kadının olmadığı bir toplum bir kere güzel değildir. Kadının olmadığı toplumda nezaket olmaz, çoğalınmaz. Kadının olmadığı bir dünyada her şey daha kabadır. Dolayısıyla kadın sadece çocuk değil iyiliğinde doğurgandır. Aşkı kadınsız düşünemeyiz. Dolayısıyla kadın üzerinden bir aşkı anlatmak bir müziği, sevgiyi, özlemi anlatmak sanatçının olmazsa olmazıdır. Birde bana kadın güzel geliyor o açıdan da düşünüyorum. Güzel gelen şeyi güzel olarak açıklamak değil ya da bir formdan bahsetmiyorum daha estetik olarak ele alıyorum.

M.K.: Resimlerinizde hangi malzemeleri kullanıyorsunuz?

M.G.: Yağlıboyacıyım ben. Mussini Old, Williamsburg kullanıyorum. Bazen az seviyede Wilson Newton ile bir zemin yapıyorum ama mutlaka winsor veya missinelerle bitirmeye çalışıyorum. Çünkü yaptığımız resimler elinde sonunda bir galeriye bir müzeye gideceğini düşünerek yapıyorum. Matlaşmasın ve çatlamasın istiyorum. En iyi malzemeyi kullanmaya çalışıyorum.

M.K.: Bir resme başlamadan önce hazır bir ön taslağınız var mı? Yoksa doğaçlama olarak mı başlar bu süreç?

M.G.: Ben aslında doğaçlama girmeyi çok seviyorum ama son 15 yıldan beri bu olmaya başladı. Çünkü yavaş yavaş ne yapacağıma tuval üzerinde daha özgüvenliyim.

Bundan 10 yıl önce biraz daha çizdim. Şimdi çizimlerimi de bir ürün olarak yapıyorum. Onları tuvalin altyapısı olarak değil de o desenleri de bir gün sergilerim diye yapıyorum. Onlarda sanatsal bir ürün olsun diye yapıyorum. Birde spontane girmemim asıl amacı desende bir şeyleri halledince tuvalde o psikolojiyi yenmiş daha artık doymuş oluyorsun. Onun için tuvalde daha alçak tonlarla daha düşük tonlarla yapıp sonra üzerine en şiddetli tonu koyuyorum. Çok sağlam bir şekilde durup desende sonra tuvale girdiğin zaman heyecanınızı kaybedersiniz. Tuvale o heyecanla girmek ben bunu tuvalde hallederim özgüvenine girmek her zaman o resmi daha iyi yapacaktır. Sanatta birçok ressam öyledir. Ben tuvalde hallediyorum işi ama belirli bir ustalık gerektiriyor tabi. Bazen tinsel tesadüfleri açıktır benim resimlerim. Tesadüfen hiç düşünmediğim şeyler de geliyor onları kullanıyorum. Tesadüf nedir? Gördüğünüz zaman tesadüf vardır. Görmeden tesadüf olmuyor. Dolayısıyla onları da açık bir şekilde yürütüyorum. Mesela ben roman okurken sinema seyrederken vs. notlar alıyorum. İşte sevdiğim bir obje oluyor genellikle de simgesel objeler kullanıyorum, mesela deniz kabukları benim en sevdiğim objelerdir. Bakır testilerim, fırçalar, atamadığım elektronik eşyalar var. Mesela dökme ütüm var ve bana o kadar çok şey ifade ediyor ki. Aslında yok oluşu ifade ediyor. Kullanılmayan bir şeyin estetiğinin hala estetiğiyle yaşıyor olması. Tüm bunlar simgesel bir şeyler olarak kalıyor.

Mahir Güven röportajı 31.10.2019 tarihinde İstanbul'da bulunan atölyesinde yapılmıştır.

Yapılan röportaj ve araştırma doğrultusunda Mahir Güven'in resimlerinde bir düşsel dünyanın izleri görülür. Figür resminin tinsel boyutlarını araştırarak tensel ve erotik izlenimlerde duyumsatan sanatçı, figürleri tuval yüzeyi üzerine istifleyerek

üçgen kompozisyonlar oluşturmakta tuvalin geri kalan kısmı geniş bir boşluk olarak bırakmaktadır. Kadın figürünün ağırlıklı olarak kullanıldığı bu resimlerde mitolojik çağrışımlara da yer vermekte simgesel motiflerin dağılımı ve figür deformasyonları yapıtlara fantastik bir boyut kazandırmaktadır. Her bir tuval sanatçının iç yaşantısının yansıdığı düşsel bir mekân işlevi görmektedir. Mahir Güven Rönesans resminden figürlerinde yer aldığı resimlerinde, Türkiye’de geleneksel kültürden batı kültürüne geçiş döneminin sorgulaması hissedilmektedir. Sanatçı resimlerinde eleştirel bir yöntem geliştirmekte ve toplumsal mesajlara öncelik vermektedir. Yaşamını ve çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir.

4.1. Mahir Güven Eserlerinin İncelenmesi



Resim 41 Mahir Güven, ‘Ayşegül’, TUYB, 90×120 cm

Mahir Güven'in 'Ayşegül' adlı eserinde iki kadın figürü bulunmaktadır. Sıcak renk olarak kullandığı sarı arka plan içinde yer alan figürlerden sağ önde bulunan figürün portresinin izleyiciye dönük olarak gözlerinin dikkatli şekilde baktığı görülür. Bu figürün elleri dizlerinin üzerinde olması durağan bir akışı hissettirmektedir. Oturduğu kısım bir yumuşaklık açısından yatak görüntüsünü andırsa da aşağı doğru kayma hisside yaratmaktadır. Ön figürün arkasında bulunan ikinci bayan figürü ise kompozisyonda sol kısımda oluşturulmuş boşluğa doğru bakmakta olması ise bu boşluğun devamında bir şeylerin olduğunu hissettirmektedir. Aynı şekilde öndeki figür gibi bir durağanlık içinde olan ikinci figür daha çok ressama model olmuş halde resmedilmiştir. İkinci figürün aşağı doğru resmedilmiş elinde fırça olduğu görülmekte iken diğer yukarıda bulunan nesnenin cisimsiz olduğu algılanmaktadır. İkinci figür, her ne kadar arka plan içinde kullanılan renk tonları ile benzerlik gösterse de ön-arka ilişkisinin olduğu görülmektedir. Kompozisyonun geneline bakıldığında figürlerin bulunduğu kısım bir iç mekânın olduğu izlenimini yansıtırsa da sağ kısımda bulunan boşluktaki cisimler bir dış mekân olduğunu hissettirmektedir. Dolayısıyla sanatçının burada ve birçok kompozisyonunda olduğu gibi hayali bir mekân olgusu yansıttığı söylenebilir. Sıcak- soğuk renklerin bütünlük yarattığı kompozisyonda armoni uyumu da görülmektedir.



Resim 42 Mahir Güven, 2018, 'Atölyemde Model', 90-60cm

Sanatçının 'Atölyemde Model' adlı eserinde adından da anlaşıldığı üzere kendi atölyesinde oluşturduğu bir kompozisyon olduğu söylenebilir. Kompozisyonun merkezinde bir kadın figürü bulunmaktadır. Model pozisyonunda durağan bir hareket içinde ayakta duran figürün elleri birbirine kavuşmuş vaziyettedir. Karanlığı çağrıştıran koyu renkler içinde kırmızı elbisesi ve açık ten rengi ile dikkat figürün üzerine çekildiği görülmektedir. Eserde ışık-gölge dengesinin olduğu ve ışığın bizzat figür üzerinde vurgulandığı görülse de soğuk renkler ile resmedilmiş birkaç cismin

üzerine de düştüğü izlenilmektedir. Güven'in genellikle tüm çalışmalarında desen sağlamlığı 'Atölyemde Model' adlı eserinde görülür. Sanatçı kimliği yanı sıra kendi şahsi atölyesinde ders veren Mahir Güven Rönesans geleneğine bağlı olduğunu ve bunu gerek kendi eserlerinde gerekse öğrencilere verdiği eğitim çerçevesinde kullandığını da özellikle belirtmiştir.



Resim 43 Mahir Güven, 'Kara Kedi', 30. Uluslararası Workshop T.Ü.Y. 140-200cm

'Kara Kedi' adlı yapıtında sanatçının kompozisyonunda üç kadın figürü ve bir siyah kedi betimlemesi görülmektedir. Bu figürlerden ikisi kompozisyonun sol tarafında yer alırken diğer kadın figürün sağ tarafta yer aldığı görülmektedir. Kedi betimlemesinin ise hemen hemen merkezde olduğu izlenilmektedir. Üç figürden sol tarafta resmedilmiş iki bayan figürün birbirlerine oldukça yakın olduğu ve ellerinde bulunan belirsiz cismi birbirine verdikleri görülürken diğer tarafta tek betimlenen

figür onları izlemektedir. Böylelikle sanatçı figürler arasında bir iletişim çemberi kurmuştur. Dünyanın normal sıradanlığını anımsatan görsel de eserin isminde de olduğu gibi bir siyah kedinin izleyiciye doğru dönük olması ve gözlerinin de izleyiciye bakması bir tezat durum yansıtmaktadır. Sanki bu görüntüyü izleyicinin görmesini istemiyor gibi his uyandıran kedi betimlemesi siyah ile vurgulanması da arka plan ile bir bütünlük oluşturmuştur. Karanlık hissini yaratan arka planda sanatçı, bu doğrultuda renk tonları kullanmıştır. Güven'in resimlerinde genellikle boş alanlar bulunmaktadır. Bu durum sanatçının da belirttiği gibi yüzeyin nefes alacak alanı olmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Bu boşluğun kompozisyonda sol alt köşede soğuk renk olan mavi ve tonları ile vurgulandığı görülmektedir. Yine sanatçının sağlam desen anlayışı ile oluşturulmuş 'Siyah Kedi' adlı yapıtta yer yer deformeler bulunmaktadır. Sanatçı bu deformeleri ise renk ve boyama tekniği ile resmetmiştir.

4.2. Mehmet Güteryüz İle Röportaj

M.K.: Mehmet Güteryüz 12 Mart- 10 Nisan 2020 tarihinde Saint Benoit'te gerçekleştirdiği 'Bir Uçtan Bir Uca' adlı sergisinde özetle kendi sanat hayatının nasıl başladığını ve mezun olduğu lise yıllarını anlatmaktadır.

M.G.: İnsanı, doğa içinde O'nu cevaplarken doğadan esinlenirken beraberinde paylaştığı dünyanın diğer canlıları ile insanlar ve hayvanlarla ilişkisi daima bir anlamda insanı anlatan haller olarak çıktı. Ben belki bu sergilediğim işlerde bir miktarıyla bu süreci size sunabiliyorum. Sayın direktöründe bahsettiği gibi benim bu okulla bir bağım var. Dolayısıyla Fransız kültürüyle bir bağım var ve bu babamın bir öngörüsü. Nereye doğru gitmesi nasıl gideceği evvela dünyalı olma meselesi babamın

önemli düşüncelerinden biriydi. Ve illaki kendi kültürünü çok dipten aktarmaya çalışırken bir yandan da bir dili öğrenmemi öngördü. Ve onu destekledi. Dolayısıyla Saint Benoit'te eğitime başladım. Saint Benoit Fransızca eğitimi yapan kurumlar içinde çok önemli prestijli bir lisedir. Orada temel eğitimimi aldım. Bu temel eğitim ise beni bu güne kadar destekleyen bir eğitim oldu. Ve biraz fazla disiplinedi. Ama ben o disiplinin içinde bazı noktalara çok uydum bazı noktaların çok dışındaydım. Şimdi bir şey hatırlıyorum her sene fotoğraf çekilirdi sınıfların. Babam fotoğrafları gördüğü zaman bana çıkışırdı. Çünkü her seferinde 50 kişiye yakın sınıflar vardı ve bütün herkes çok ciddi dururken tek gülen bendim. Ve babam buna çok sinirleniyordu. Belki o gülüş benim başka bir yerde desteğim oldu. Dolayısıyla Saint Benoit'te hem ilk çizimim basıldığı hem de çizimime önem verilen yerdir. Buradaki sanat kulübünde o zaman öğrencilerin çıkardığı ve teksir makinasıyla basılan dergide ilk konulu çizimimi yapmak zorundaydım. Verilen konuya, bir yazıya resim yapılacaktı. Oda mösyö Diger'in (okunuşu ile) 2. Dünya savaşında Fransa'da çekilen açlık içinde kedi yediğini anlatan konu. Ben ise düşünmeye başladım... Acaba bu kediyi nasıl yapmalıyım? Sonuç çok başarılı olmadı ama bu durum bir hatıram oldu. Benim şuanda yaşadığım Paris'teki dostlarımla Fransa'yı ve Fransa'nın Türkiye'deki uzantıları olan okullarından bahsettiğimde onlar için oldukça şaşırtıcı bir şey. Çünkü hakikatten bu okullarda Fransa için eder okullardır. Ve bu okullar müze olarak düşünene bilinir.

M.K.: Resimlerinizin önemli unsuru olan insan-hayvan ilişkisini görmekteyiz ve sizin resimlerinizi bu özellik ile bilmekteyiz. İnsan-hayvan ilişki boyutunu figürlerinizde özellikle portre kısmında belirgin şekilde görmekteyiz. Hayvani insan betimlemesinin altındaki önemli husus nedir?

M.G.: Bu hayvan özelliği aslında insandaki ikilik hali, iki yanlılık açısına biz çok uzak değiliz. En azından bana göre öyle olduğunu düşünüyorum. Türk resmi, bizim okul süreci içerisinde; 1958'lerde başlayan 1960'lara gelen o süreç içerisinde bizim kuşak öğrencilikten itibaren akmakta ve gitmekte olan resme bir reaksiyon gösterdi. Bu reaksiyonun temelinde şu vardı: bir kere içine girdiğimiz akademik ortamda ve örneklerle göre bizim bünyemiz onunla tatmin olmuyordu. Şahsen eğer yapılacak resim buysa ben bunu yapmam dedim. Bununla işim olmaz. Bir resim yapmak ama hangi resmi yapacağınızda biliyor falan değilsiniz. Bir şey var ama ortada size önerilen veyahut örnek olarak gösterilen hocalarımız resimleri ile biz uzağız. Benim çevrem yani benim bir iki sene sonra gelenlerde hemen hemen bir dalga gibi... Bu yüzden ben, belli bir süre sonra akademik öğrenciliği durdurdum ve tiyatroya geçtim. Çünkü aynı anda amatör şekilde tiyatroculuk yapıyordum ve sonrasında profesör haline geldim. Fakat tiyatrodaki resme dair neyi eksik bulduğumu anladım. O ifade tarzında ve o ihtiyaçlarla tiyatrodaki bulduğum benim söylem biçimini resimde oluşturmayı isteyebileceğim bir şey olduğunu anladım ve tekrar resme döndüm. Şöyle bir şey vardı. Yine tiyatrodaki tanıdığım dostum ve oyun yazarı olan Sermet Çağan çok önemli bir enerjisi olan bir kişiydi. Yakın dostlukta, onun bazı işaretleri bazı söylemleri beni etkiledi. Oda şu mesela, kapalı, baskıcı toplumlarda farklı bir jargon oluşabilir. Bu baskıya karşı örtülü bir farklı bir ifadedir. Mesela ona göre lafonten hikâyeleri aslında hayvanlara taşıtılan insan problemiğidir. Bu benim için bayağı bir koridor açtı. Ve bazı meseleleri bence insan üzerinden anlattığınız zaman o kadar da dikkat çekmiyor. İnsan halini hayvanda ki, bu çok kritik bir şey; yani ne şekilde anlatırsın bunun hali nedir bazı illüstrasyonlarda, lafonten hikâyelerinde çizildiği zaman mesela Life After'nin illüstrasyonlarını oradaki şekilde değil. Çünkü orada biraz insanlaştırılmış hayvanlar bulunmakta. Hayvanı hayvan

haliyle hangi sirkostanslarda, hangi ilişkiler içinde, hangi haller içinde... Ben hep bazen insanın yanında veya bazen insanın önüne geçtim ve hatta bazen insanı tamamen sildim. Mesela ben uzun sürü maymun serileri yaptım. Oldukça fazla bakmışım hayvanlara, maymunlara... Ben, çok empozen işler yaptığım için önceden çok hesaplayarak bir şey yapmıyorum. Bununda başka bir yönü ve nedeni var. Konsiyansınızın altına koyduğunuz bastırdığımız birikim, müsaade etme halinde çıkıyor. Ne biriktiriyorsunuz. Bu benim çok merak ettiğim bir şey. Ben her zaman kendimde neleri kaydettiğimi, neleri önemsiyorum, neleri kenara koyuyorum merak etmişimdir. Bunun da bir tek yolu var hiçbir şekilde düşünme engeli koymaksızın bırakmak. Bunun için başka bir şeye dayanıyor olabilmeniz lazım yani akışı sağlayacak bir birikiminiz ve dayanak gücünüz, aslında onu da sınıyorsunuz. Dolayısıyla burada her zaman bir metaforik dönüştürmeli bir hal söz konusu ve hala çok uzun bir süredir böyle. Doğada biraz öyle oldu. Ben mesela natürmort hiçbir zaman sevmemişimdir. Okulda natürmort, portre, nü önerdikleri için sevmemişimdir. Bunların sonrasında da onların çokça üstüne gittim. Aslen hiçbir hesabı olmayan bir resimdir bu. Burada bir başarıma gayreti de yoktu, bir üslup bulma gayreti de yoktu. Bende hiç bir şey bir şeye benzemez. Çünkü şöyle bir şey var. Unutkan bir adamım bu çok kötü çokta iyi bir şey. Ezber alamıyorum yani bir daha yapmaya kalksam aynı şeyi bir daha yapamam. O yüzden her çıkan şey bir kere çıkıyor. Bu yüzden fazla ustalığa da gidemiyor. Yani elin sizden, kafanızdan önce gidebiliyor gibi hali var ki; ona dikkat etmek lazım. Ben bu durumdan çok çekindim. Bir şey artık daha iyileşmeye başladığı zaman onun düşmanı olup, onu muhakkak bozmam lazım.

Lise Müdürü: Öz geçmişinizi okurken öğrendim ki tiyatrodan çok etkilenmişsiniz. Öte yandan resminizde dışavurumcu etkilerde var. Merak ettiğim tiyatro yaşamınıza nasıl girdi? Dışavurumculuk nasıl girdi?

M.G: Önce bir kere bu tamamen sanat yapıtı evvela bunu yapan kişinin doğasıyla ilişkili. Her şey sizin doğanıza bağlıdır. Ben atılgan bir adamım ben neşeli bir adamım ben eğlendiren bir adamım. Çocukluğumda üç şey beni çok ilgilendirdi ama ikisi çok önemlidir. Birincisi resim, ikincisi müzik, üçüncüsü oyunculuk keyfidir. Evvela taklitlerle başladı. İlkokulu yatılı okudum çok ilginç öğretmenlerimiz tiyatroyu seven kişilerdi. Ve okulumuzun bir sahnesi vardı. Yemek sonrasında bir buçuk saat o sahne bize açıktı. Ve o sahnede herkes kendini ifade ederdi. Bu çok müthiş bir şey. Orada ilk oyunculuk denemelerimdi... Bu bir oyunculuk meselesiydi ve ilerleyen süreçlerde akademi öğrencilik yıllarımda bütün amatör tiyatro kurslarında sürdürdüm. Çok ilginç 1960'lı yıllar Türk amatör tiyatrosunun altın çağıydı. İnanılmaz miktarda amatör tiyatro vardı ve Türk sinemasının, Türk tiyatrosunun büyük isimleri yönetmenlerinin bir kısmı o tiyatrodan gelmektedir. Benim tiyatro şu anlamda resmimi oluşturdu. Birincisi bizim akademik eğitimde bizi korkuttukları ve çekinmemizi özellikle uzak durmamızı istedikleri literal olmasın, yaptığımız iş edebi olmasın. Düşünce yönü hep eksikti sadece form yönü vardı. Yani Cezanne bak dendiği zaman Cezanne şekli olarak. Ama Cezanne, hangi düşüncenin mahsulü nereden geliyor. Yani kalkıp bir ekspresyonizmi anlattıkları zaman ama ekspresyonizm ne politik, ne sosyal, ne kültürel bir bilgi de yok. Şimdi bunu ancak tiyatrodaki bunun ne demek olduğunu anladım. Tiyatrodaki oynadığımız oyunların hangi düşünce ve neye karşı ve neden dolayı ve hangi itişle... O zaman eksik olanın aslen o olduğu ve o düşünceyi elde etmeden onu anlamadan onu biçimlendirilmesi meselesinden uzak. Ekspresyonizme gelindiği zaman o yapınızla ilgili bir şeydir. Öyle bir dönem yaşandı ki mesela 1980'li yıllar yeni ekspresyonizmin yılları. Düşünün o zaman herkes, tüm ressamlar ekspresyonistti ve sahte ekspresyonistler vardı. Hangileri kaldı yani ekspresyonist olmak öyle bir kararla olan bir şey değil. Bir

ressam iki veya üç ressamı seviyorsa bir yanlış var orda. Ben durmadan şekil, biçim ve çizim ritmi değiştiriyorum ve bunun bir nedeni var. Hiçbir zaman hiçbir kişi ile hiçbir aksiyona bağlı olmadım. Bu yanlış olabilir veya yetersiz olabilir.

Mehmet Güteryüz röportajı 11.03.2020 tarihinde İstanbul'da bulunan ve mezun olduğu lise olan Özel Saint Benoit Fransız Lisesi konferans salonunda yaptığı söyleyişi sırasında yapılmıştır.

Mehmet Güteryüz, 1938 yılında İstanbul da doğan sanatçı orta öğrenimine Saint-Joseph lisesinde devam etmiştir. 1958 yılında ise İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümüne girmiş ve aynı zamanda yine o yıllarda da tiyatro oyunculuğu öğrenimi görmeye başlamıştır. 1963 yılında ise profesyonel oyuncu kariyerine geçiş yapmıştır. Sanatçı, 1970-1975 yılları arasında devlet bursu kazanarak Paris'e gitmiş ve resim öğrenimini orada tamamlamıştır. Resim eğitimi yanında sanatçı litografi dalında da eğitimi almıştır.

Sigmund Freud'a göre kişilik id, ego ve süperegodan oluşmaktadır. Tamamen bilinçaltı, dürtüsel, ilkel, bazen mantıksız ve hayal odaklı davranışlardan oluşan İd katmanı Güteryüz'ün resimlerinde özgün bir ifadeyle görünür kılınmıştır. Yaşama ait her ana ya da olaya değinebildiği görülen sanatçının bu olaylar karşısında kendisinin ya da betimlediği figürlerin sahip olduğu cinsellik, şiddet, hırs vb. dürtüleri görünür kılmak ve dahi dışavurmak adına hayvansı figürler-yarı insan yarı hayvan-betimlemeler yaptığı görülür.

Güteryüz canlı renkler ve kendine özgü deneysel yaklaşımları kullanarak doğaçlamaya dayalı dışavurumcu eserlerini izleyiciye sunmaktadır. Güteryüz, resim yapma serüvenini şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir tablonun başında aralıksız 14-15 saat geçirebilirim önceden eskiz yapmadan tuvalde ne çıkacağını bilmeden başlarım ve asla geri dönmem diyen ve fırçayı fazla kırılğan ve yumuşak bulduğu için palet bıçağını kullanarak resimler üreten Güteryüz izleyiciyi tedirgin ediyor ayartıyor büyülüyor.” (Özdemir,2019).

Türk resim sanatının öncü ustalarından olan Güteryüz, Alman dışavurumculardan ve tiyatrodan etkilendiği söylenebilir. Bununla birlikte kübist resimlerde görmeye alışık olduğumuz izleyiciyi resmin içerisine çekip sonrasında sanki bir duvara çarpma algısı yaratan mekân kurguları kullanmaktadır.

Resimlerine hâkim olan konu biçimsel yönden abartılmış hayvan figürleri simgesel ve gerçeküstü öğeleri ele almaktadır figürlerini bazen yaşamın içinden sahnelerde bazen ise toplumca sorguladığımız sahnelerde resmeden sanatçı kendine özgü tavrını dışavurumcu bir duyarlılık evrenini resimlerinde yansıtmaktadır.

4.2.1. Mehmet Gülerüz Eserlerinin İncelenmesi



Resim 44 Mehmet Gülerüz, 2009, 'Ya O Ya Ben', TUYB, 162 x 180 cm.

Mehmet Gülerüz'ün 2009 yılına ait eserinde (Resim: 44) iki kadın ve bir erkek figür yer almaktadır. Erkek figür resmin merkezinde ve kadınların arasında yarı çıplak bir şekilde betimlenmiştir. Kadınların ise geceliği andıran kıyafetler giydiği görülmektedir. Erkek figürün kadınlara duyduğu şehvet duygusu ve kadınlardan birisinin elindeki bıçağı erkek figürün boynuna doğru tutmasının altında yatan iğrenme/tiksinme ile birlikte şiddet duygusu, kompozisyonda portrelerin fantastik bir

biçimde insansı özelliklerini yitirerek yarı hayvansı görüntüye dönüştürerek betimlenmiştir.

Biçime dönük oluşturulan deformasyonun yanı sıra kompozisyonda renk, çizgi ve doku aracılığıyla oluşturulan deformasyon da söz konusudur. Resimde arka planda yer alan ağaç imgesi nedeniyle dış mekân algısı yaratılmış olması ve figürler arası etkileşimin doğal olarak burada gerçekleşme durumu da anlamsal bir deformasyon yaratır. Kompozisyonun yukarıdan aşağıya doğru yalınlaşması/flulaşması nedeniyle portreler vurgulanmış mekânla girilen bu etkileşim sayesinde yüzeyde bütünlük sağlanmıştır. Her ne kadar figürler durağan bir ifade taşıyor olsalar da fırça kullanımı sayesinde kompozisyonda ritmik ifade yoğun olarak hissedilmektedir.



**Resim 45 Mehmet Güteryüz, 2015, 'Titan'a Saygı; Apollon ve Marsyas II',TUYB,
200 x 200 cm**

Titan'a Saygı; Apollon ve Marsyas II adlı eser konusunu Apollon Marsyas'ı cezalandırmak adına derisinin yüzülmesini emrettiği mitolojik hikâyeden almıştır. Güteryüz, bu hikâyeyi iki versiyon da betimlemiştir. Örneğimiz bu serinin ikincisidir. Resimde ikisi arka planda kurgulanmış dört figüre yer verilmiştir. Kompozisyonun merkezinde baş aşağı asılmış kanlar içinde kalmış derisi yüzülmekte olan erkek figür ve onun derisini yüten başka bir erkek figür bulunur. Her iki figürün de hayvansı bir görüntüye sahip olduğu görülür. Ayakta duran figür sağ eliyle bıçak tutmaktadır. Şiddet ve/veya nefret durumunun bu figürle dışa vurulduğu çok açıktır. Sanatçının İd katmanına ait dürtüsel dizginlenemeyen duygulara sahip insan betimlemelerini hayvansı şekilde betimlediği anlaşılmaktadır. Hal böyleyken derisi yüzülen figürün neden bu şekilde betimlendiği sorusu akla gelebilir. İşte tam burada mitolojik hikâyeye geri dönmekte yarar vardır. Zira cezalandırılan Marsyas, müzik tanrısı Apollon'u müzikal bir düelloya davet etmiş, tabiri caizse narsist duyguya yenik düşmüştür. Görülen o ki; Güteryüz bu duygu durumunu da dizginlenemeyen duygulara dâhil ederek figürü yarı insan yarı hayvan biçimde betimlemiş olabilir. Arka planda yer alan erkek figür iki eliyle bir kova tutmaktadır. Çizgisel olarak betimlenen figür olanları izleyen ve içinde bulunulan durumdan ayrık pozisyonda olduğu çizgisel ve farklı -soğuk- renklerle betimlenmesinden anlaşılabilir. Arka planda yer alan diğer bir figür ise kadındır. Keman çalarken görülen figür her ne kadar sanatçının yer yer iki boyuta indirgeyerek arka plan içinde eriyik halde betimlemesi nedeniyle ilk bakışta dikkat çekmese de ve hayvansı bir şekilde betimlenmemiş olsa da çok da erkek figür gibi olayın dışında ya da izleyici

durumunda değildir. Dikkatli bakılırsa sanatçının kadın figürün sağ ayağını derisi yüzülen figürün sol koluna bastırırken betimlediği görülür. Bu da kadının derisi yüzülen figürü cezalandırılmasına yardım ettiği anlamına gelir. Bu durum kompozisyonda vurgulanmak adına bedeninin aksine figürün sağ ayağının merkezdeki diğer figürlerin sahip olduğu oylum etkisine sahip bir şekilde betimlenmesiyle sağlanmıştır. Her ne kadar olay kurgusuna dâhil olsa da kadın figürünün hayvansı bir şekilde betimlenmemiş olması Güteryüz için müziğin dolayısıyla sanatın insanı hayvansılaştıran duygulardan arındıran bir araç olabileceğini ifade etmek olasıdır.

Figür betimlemeleri diğer eserlerde olduğu gibi spatülün yarattığı doku etkileri barındırır. Figürlerin yer yer kontürlenerek betimlendiği görülür. Sanatçı resminde gerek renk, leke ve doku kullanımı gerekse yüzeyde farklı boyut etkileri kullanımı sayesinde merkezde vurgulamak istediği biçimleri kompozisyondaki dengeyi bozmadan diğer alanlardan ayırmıştır. Özellikle sıcak renk kullanımı ve oylum etkisi resimde esas vurgu unsurları olarak tanımlanabilir.

Eserin mitolojik bir hikâyeye gönderme niteliğinde veyahut olay örgüsünün sanatçıya has üslubuyla yeniden yorumu olduğu kabul edilebilir.



Resim 46 Mehmet Gülerüz, 2001, 'Kurtarış', TUYB, 162 x 130 cm

Kurtarış adlı eserde üç erkek figür bulunmaktadır. Merkezde bulunan figür sarı ve kırmızı renklerle betimlenirken diğer iki figür lacivert ve sarı tonlarla renklendirilmiştir. Resimde konu olarak bir futbol müsabakası seçildiği anlaşılmaktadır. Türkiye futbol ligi takımlarından Galatasaray ve Fenerbahçe arasındaki maçtan bir enstantane yüzeye aktarılmış olabilir.

4.3. Temür Köran İle Röportaj

1) M.K.: Mimarsinan Üniversitesi Yüksek Resim Bölümü mezunusunuz.

Aynı zamanda Devrim Erbil öğrencisisiniz. O dönemin sanat koşullarından ve Devrim Erbil'in sanat hayatınıza olan etkilerinden bahseder misiniz?

T.K.: Öncelikle 80'li yıllarda, Akademi'ye girdiğimde 12 Eylül ortamı oldu. Ben büyük bir idealist olarak Güzel Sanatlar Akademi'sine başladım. Devrim Erbil atölyesini bilerek seçmedim o dönemin kuralları gereği öyle oldu ve çok güzel bir tesadüf oldu. Çünkü diğer atölyelere göre biz çok bağımsızdık. Yani bir Cemal Tollu geleneğinden gelen Adnan Çoker atölyesi bana göre yapısalcı bir atölyeydi ve daha keskin bir laboratuvar mantığında kullanıyordu atölyeyi. Neşet Günal figüratif bir çizgide ilerliyordu, Özdemir Altan daha çok renk, espas ve yüzey üstünden geleneğe karşı bir tutumu vardı. Dinçer Erimez Atölyesi de naif bir çizgide ilerliyordu. Devrim Erbil ise çok ayrıcalıklıydı. Bunların hepsi vardı. Bir soyut çalışan ile bir figüratif çalışanın sehpası ve şövalesi yan yanaydı. Bu büyük biz özgürlüktü. Biz zaten çok yeni başladığımız için hocalarımız değerlendirme yaparlardı. Fakat teknik olarak çok yardım etmezlerdi. Daha çok asistanlar temel şeyleri gösterirlerdi. İşte modelle çalışırken, tuval çakmayı, boyamayı vs. onlar yardımcı olurlardı. Birde biz o yıllarda bir hazırlık kursundan çıkıp okulu kazanmış kişiler değildik. Tamamen bir karşılaşmaydı bu. Atölye bana yetmiyordu çünkü çok iştahım vardı ve okul çok istediğim bir yerdi. Bütün vaktimi kütüphanede geçiriyordum. Caravaggio, Velazquez ve büyük ustaları inceliyordum. İlk dönemler erken İtalyan Primitiflerine çok bakıyordum. Daha sonra yavaş yavaş Baroğa geçtim vs. ve çok desen çizdim. O çizdiğim desenlerden sonra model karşısında artık ne yapmam gerektiğini, nasıl

görmem gerektiğini yani bir fikrim olarak çizmeye başladım. Bende müthiş bir özgüvenin yarattığı, dezavantaj da vardı oda Akademide çok az çalışıyordum. Yani neredeyse ben okulda resim yapmıyordum. Evde sabaha kadar resim çiziyordum uykusuz okula gidiyordum ama daha çok kantinde, rıhtımda ya da kütüphanede sosyalleşerek okul gününü geçiriyordum. Böyle güzel bir öğrencilik yılım oldu. Bu okul sevgisi üzerine artık ben okulda kalmak istiyorum dedim ve yüksek lisans ile yeterliliği de aynı okulda yaptım. Ancak sonra resim aşkı tekrar depreşti ve hayır ben resim yapmak istiyorum dedim. Çünkü okulda kaldığınız zaman eğitimi seçmiş oluyorsunuz ve eğitimci olmak bambaşka bir şey. Ben tahsil hayatımı bu işle sürdürmek istemedim. Kendi atölyemi kurup bir resim sanatı üzerine ben neler yapabilirim, neler koyabilirim, nasıl ilerleyebilirim vs. yolunda ilerledim. Yani hayatta seçimim resim yapmaktan yana oldu ve bugün bu kararı verdiğim içinde çok mutluyum yine aynı güne dönsem yine aynı kararı veririm.

2) M.K.: Rönesans dönemini incelemiş ve araştırmış bir sanatçı olarak figürlerinizin çıkış noktasından bahseder misiniz? Özellikle ilk dönem çalışmalarınızda 2000 yılında ‘Çaputlar’ ve 2008 yılında ‘Esas Resim ve Olası Dünyalar’ adlı sergilerinizde eserlerde figürü iki kere temsil ettiğinizi görmekteyiz. Sanki bir figür iki ayrı tuvalde iki kez yorumlanmış gibi ama aslında tek yüzeyde olduğunu görüyoruz. Bu ‘ikili’ eserler deneysel bir sürecin mi sonucu yoksa anlatılmak istenilen bir olgu söz konusu mu? Bunun nedeninden bahseder misiniz?

T.K.: Bugün hala yok tabi ama okuldan mezun olduktan sonra benim önemli bir dönemecim var. Eğitim hayatım boyunca figür resmi yaptım acaba bir gün bu figürü resmimden çekersem hala resim yapabilir miyim diye düşünmeye başladım.

Ve 80'lerin sonlarıyla 90 küsur yıllarda yaklaşık 10 yıl kadar figür yapmadım. Çünkü elimize kâğıt kalem vs. alınca hemen bir portre bir insan çizeriz ya bütün bunların dışında ben hala resim yapmaya çalışmak istedim. Figürü çekince Doğu minyatürlerin kompozisyonlarına bakmaya başladım. Kendime gündelik eşyalardan gazoz kapakları, tava, tencere, plastik bardak, iplik gibi bunlardan bir leit motifi yaptım. Tabi bu üç boyutlu oluşturduğum primitif figür ya da bir motiftir. Kendime model olarak bu motifi seçtim ve resimlerimde bu modeli kullanmaya başladım. Arkasına da Matrakçı Nasuh, Levni gibi çeşitli minyatür sanatçılarımızdan manzara resimleri, Doğu masalları, hayvan figürleri, bitki örtüleri ve o geleneksel minyatür sanatının peyzaj görüntüsünü yorumladım. Tabi sonra ben o motifi birden fazla yerde birden fazla koymaya başladım. Bazen büyük bazen küçük bazense yan yana getiriyorum derken sonra 2 tane yan yana betimlemeye başladım ve çalışmalarım da o dönemin çabası ile iki tane yeterli oldu. Hatta şöyle bir şey yaptım iki tane aynı ölçüde tuvali yan yana koyup paletimden aldığım bir rengi; diyelim ki tuvalin sol tarafına sürüyorsun aynı anda aynı rengi tekrar yandaki tuvale aynı yere sürüyorsun. Böyle eş zamanda iki tuvalde ama tek bir resim gibi düşünüp yapmaya başladım. Sürekli resimde bu tür oyunlar oynuyordum çünkü benim asıl derdim resim yapmaktı. Bunların hepsi tamamen deneysel bir sonuç ve bir zihin jimnastiği gibi bir çalışmadır. Tabi hiçbir zaman aynısı olmuyordu çünkü doğada hiçbir şey iki defa yoktur. Bir su damlası bile bir diğer su damlasına eşit değildir. Sonra yavaş yavaş tekrar figüre dönme ihtiyacı hissettim ve artık figür çalışmayı çok özlemiştim. Ancak bu sefer akademiden mezun olmuş kişi olarak dönmüyorum. Çünkü bu tür deneyimler sonucunda artık bende bir data, bir bellek oluştu. Ve ben bu ikilemleri, iki kere söylemeyi figürlerde uygulamaya başladım. O zaman çok enteresan bir şey oldu; o leit motif de yaratılan etki hiçbir zaman figür kadar güçlü olmadı çünkü figürler

deveye girince bambaşka bir hale geldi resim. Birden bire biraz sürrealist biraz realist biraz dışavurumcu tadında ortaya garip ama güzel bir şey çıktı ve ben bunu çok sevdim. İlk Nuri İyem benim bu çalışmalarımı gördüğünde bana; ‘Çok ilginç, mesela bir insanın iki burun deliği, iki kulağı, iki gözü, iki kolu, iki bacağı var vs. yani iki çok önemli ve sen iyi bir şey bulmuşsun’ dedi. Bu çok ilginç bir şey çünkü ben hiçbir zaman böyle düşünerek yapmamıştım bu resimleri. Bir başka şair arkadaşım ise ‘Türk Resminde iki defa çok kullanılır’ dedi. Örneğin; burcu burcu kokar vs. ama ‘Bunun karşılığı Türk Resminde yoktur sende sanki bu boşluğu dolduruyor gibi’ dedi. Yani bu yorumlar çoğaltıla bilinir. Bir süre de bu ikililere devam ettim ama tabii oda bir süre sonra doyma noktasına geliyor ve oradan çıkıyorsun. Fakat o dönemde ikililer devam ederken renk meselesi devreye girmeye başladı. İkililerden vazgeçip renk de devreye girince bu sefer bazen renk ön plana geldi bazen de figür ön plandaydı ve bu oyun sürekli bu şekilde devam etti.

4) M.K.: İlk dönemlerde 2000 yılındaki ‘Çaputlar’ serisinde tamamen desen ağırlıklı çalışıyorum, renk söz konusu bile değil sözünüz ile karşılaşmaktayız. Ancak birçok kaynakta da bahsedildiği gibi desen ve rengin devamlı bir yarış hali içinde olduğunu sezinlemekteyiz. Peki, neden rengi bu kadar sert bir şekilde dışladınız? Bahseder misiniz?

T.K.: Okulda rengi, espasını ve matematiğini farklı gösterirlerdi. Renk sürdüğün zaman formdan uzaklaşman gerekiyordu. Yani açık koyu değil de rengin satraksyonu ve formsuz bir yüzey elde ederek kompozisyonu kuruyorsun. Şimdi bu bambaşka bir denklemdi. Tamamen benim öğrenme yöntemimin dışında bir gelişmeydi. Açıkçası cesaretim yoktu. Yıllar sonra ben kitabımı hazırlarken Mehmet Ergüven bana “Senin resimlerinde renk var sen neden rengin üstüne gitmiyorsun”

dedi. Ben; haddim değil yani bilmiyorum bu işi dedim. Yani kısacası o beni cesaretlendirdi ve sonra renk espasını kullanmaya başladım. Bu şöyle bir şey; mesela sarı dediğim zaman size zihninizde oluşan sarının bir sınırı yok ama resimde biz o sarıyı belirli bir kadrajda, bir çerçeveye bir alan üzerinde kullanırız. Ve salt sarıyı söylemek için sarının her şeyden arındırılmış şekilde sarının kendisi olması lazım. Bir başka form ya da nesneye ait olmaması gerekiyor. Form, sınırları olan bir şey yani bir sandalyenin ya da bir bardağın bir sınırı vardır. Onun bir ikinci veya üçüncü vs. boyutları var. Dolayısıyla renkte iki boyutlu olduğu için biçim olabilir ama form olmaz. Açıkçası; benim eğitimimde tamamen form ve açık koyu üstünden gittiği için yüzey meselesi bana biraz zor geliyordu. Öğrenmem gereken bir şeydi ve o, öyle kazanılmıyor. Sonra yavaş yavaş ben onu kazanmaya ve öğrenmeye başladım. Daha sonra rengi bir güç olarak form ile beraber kullanmaya başladım. Aslında okulda bize kızıyorlardı sakın renk espası ile klasik espası beraber kullanmayın. Çünkü, bunlar apayrı şeylerdi. Ancak sanatta her şey mubahtır yani okulda belki bunu hocanıza anlatamayabilirsiniz ama dışarda bu mücadeleye girebilirsiniz. Dolayısıyla ben ikisini beraber kullanmaya başladım. Hatta o dönemde Doğu resmi genellikle iki boyut üzerinden yürüdüğü için yani doğuda bir çember vardı. Batıda ise bir küre vardır. O dönem Doğu-Batı sentezi modaydı. Aslında renk Doğuya aittir ama 100. Yılın başındaki ustalar Henri Matisse, Andre Derain gibi sanatçılar rengi Doğudan almalarına rağmen batılı anlamda bir model olarak kullanmışlardır. Benim o yıllardaki çabam bu ikisini bir arada harmanlamaktı ve hala bir şey değişmiş değildir. Yani zaman zaman bazen dominant renk olur, bazense dominant desen ya da form olur yani ikisini de kullanıyorum.

5) M.K.: Peki özellikle son dönem işlerinizde yoğun renk kullanımı

hakim. Rengin özellikle ‘sarının’ ve çağrıştırdığı ‘ışığın’ sizdeki etkisinden bahseder misiniz?

T.K.: Son dönem çalışmalarda evet sarı var. Çünkü sarı birazda Göç olayından birazda Mezopotamya ve Ortadoğu topraklarının üstünden gidildiği için sarı ve turuncu, o sıcaklık paletime girdi. Özel bir seçimim yok bu tamamen ruh haliyle ilgili. Ve her zaman soğuk renklere kaçmışımdır çünkü bana çok melankolik gelir. O coğrafyanın insanı da olduğum için ışık, güneş ve sıcaklığı seviyorum.

6) M.K.: ‘Göç’ ve ‘Seyir’ serisine değinirsek iki seride de bir psikolojik dışavurum söz konusu. İnsanların ruh hallerini dile getirdiğiniz serilerde sizi etkileyen etkenler nelerdi? Asıl dışı vurmak istediğiniz duygu neydi?

T.K.: Ben hiç göç yaşamadım. Bu küresel bir travmaydı. Biz coğrafya olarak da ülke olarak da ister istemez bunun içindeyiz ve bunu devamlı birebir gören biriyiz. Sonra arkasından bir insanlık faciası... Bir gün Aylan bebeğin sahile vurması artık bardağı taşıran son damla oldu. O süreçte ben sürekli notlar alıyordum birebir o sahneleri görmüş biri değilim. Ondan önce ise ‘Seyir’ de göç yoktu. Aslında ben devamlı yolculuk ya da gitme eylemi üzerine resim yaptım. Ve arkasından ‘Göç’ buna çok uygun olarak geldi ve çıkamadım uzun bir süre. İnsanların ait olduğu topraklardan çıkıp gelecek ile geçmiş arasında kalması çok kötü bir şey. Gideceğiniz yerde de kaldığınız yerde de geçmiş izinizi bırakmıyor. Gitseniz gittiğiniz yerin kültürü ile karşılaşmak ayak uydurmaya çalışmak vs. Bu araf da kalma hikâyesi gerçekten kötü bir durum. Şimdi bir ressam olarak bunlara karşı duyarsız kalmak olmazdı. Çünkü her serginin bir sözü, bir iddiası olmalı. Sanırım bu durumda da söylenecek en iyi söz oydu. En son ‘Terk’i yaptım ve oda tamamen psikolojikti. Terk resimlerinde de daha çok objeler vardı yani istemeseniz de terk etmek zorunda

kaldığımız bir sürü eşyalar; terkedilmiş terlik, sandalye vs. Kısaca buda aynı paralel duyguları içeren bir sergiydi ama asıl olan resim yapmaktır.

7) M.K.: Çalışmalarınızda fotoğraftan yararlanıyor musunuz? Yoksa genel olarak aldığımız notlar, bir düş gücünün, zihinsel belleğin ürününden doğan bir şey mi?

T.K.: Günümüzde eğer fotoğraf dönüştürülürse evet yararlanılır. Yani birebir fotoğrafa bağlı kalmak değil. Mesela eskiden fotoğraf yokken bardak çizilecekse bardağa bakılırdı şimdi ise bardağın fotoğrafı veya bir temsili var. O zaman bardağa ulaşamadığında onun temsilinden hareket ediyorsun. Hatta bende enteresan bir şey olmuştu; bardağa bakıp başka bir şey bile çiziyordum yani illa o bardağı birebir çizmem gerekmiyor ama illaki bir şeye bakmam gerekiyor. Yani nesne artık benim çıkış noktam oluyor ve bir yerden sonra o gerçeküstü yoruma dönüyor.

8) M.K.: Peki bazı kompozisyonlarınızda nesnelere ve simgesel ifadelere denk geliyoruz. Boynuzlar, ördekler, mekâna dair parçalar, vs. bunlar bir doğaçlama olarak mı oluşuyorlar yoksa bir mesaj olgusu mu taşıyorlar?

T.K.: Bende gizli gizli biraz gerçeküstücülük, biraz fantastik, biraz realisttik, biraz duygu, biraz sertlik vs. bulunan şeylerdir. Mesela tehlikeyi her zaman güzelin arkasına saklarım ki zaten öyledir.

9) M.K.: Çalışmalarınızda yüzeyde geniş alanlar görmekteyiz. Bu yüzeyin nefes alması mı yoksa denge- bütünlük kavramlarına dayalı bir ilişki mi?

T.K.: O bir bütün ile ilgilidir, boş ve dolu ilişkisi. Mesela ben onun ilk etkisini Monet'in Nilüfer'lerinde görmüştüm. Sanırım bir 7 metrelik bir resim ve

nerdeyse 1 buçuk, 2 metresi boştu. Aralarda tek nilüfer sonra tekrar boşluk ve tekrar nilüfer... Yani bazen o atmosferi vermek ya da o rengin şiddetini vermek için gerekiyor. Boşluğu bırakmak çok zordur yani bir bütünlük olması önemli.

10) M.K.: Resimlerinizin üretiminde malzeme olarak ne kullanıyorsunuz?

T.K.: Yağlıboya kullanıyorum. Bir dönem uzun süre akrilik kullanmışım ama beni çok etkilemedi. Fakat bu son 'Terk' sergisinde arka yüzeyleri akrilik ile yaptım. Çünkü şöyle bir şey düşündüm vernik ve bir medyum hazırlıyordum çünkü o rengin ışığını çok iyi tutturmak lazım ve spontan akıtıyordum boyayı. Büyük alanlar dökülerek olduğu için bu aşamada terebentin zor oluyordu. Siyah-beyaz yapacağım zamanlarda ise akrilik daha iyi geldiği için onu kullanıyorum. Bir de önce akrilik atıp yer yer biraz yağlı boya ile objeler, formlar veya figürler koyduğun zaman zaten akrilik ve yağlıboya kimya olarak da birbirine espas yapmıyor, uyuşmuyor ve ortaya bir kopukluk çıkıyor. Bu kopukluk da benim işime geliyor ve ben o düşünce ile yapıyorum. Kâğıt üzerinde ise çok farklı teknik kullanıyorum; soya sosu, çay, kahve ve pazar alman diye bir şey var onu kullandım. Ama kâğıtta da en çok yağlıboyayı seviyorum, incelterek suluboya kıvamında kullanıyorum.

11) M.K.: Bir resme başlamadan önce nasıl bir yol izliyorsunuz?

Hazırlanmış bir ön taslaktan mı yola çıkıyorsunuz? Yoksa doğaçlama şekilde mi başlıyorsunuz?

T.K.: Evet. Başlangıçta bende taslak üzerinden yapıyordum. Ancak bugün öyle yapmıyorum çünkü bir yaptığımı bir daha yapamıyorum. Zaten ben bunu daha önce o ikilemlerde denedim. Şimdi önce yapacağım resme göre bol bol görsel notlar alıyorum. Rengi arıyorsam örneğin bu yeşilse kâğıtta bol bol araştırarak önce o yeşili

buluyorum. Sonra figürü arıyorsam başka bir yerde karar verene kadar bol bol figürü çiziyorum. Ama bunlar küçük küçük kareler... Tuvalin ölçüsüne bağlı kalarak o an defterse ki genelde defterime bazense bir peçeteye küçük ölçü içinde kompozisyonlar arıyorum. Bunları yaparken ise bir bellek, bir data oluşuyor ve tuvale geçtiğinde zaten bunlara gerek kalmıyor ve direk çiziyorum. Yani kendime bir bellek yaratıyorum ve resim öyle ortaya çıkıyor. Hatta bazen bir resmi yapacağım diye öncesinden 3, 5 tane de küçük resim meydana geliyor. Yani tüm bu sürecin sonunda tuvalin karşısına geçince artık neler yapmam ya da yapmamam gerektiğini artık içselleştirmiş oluyorum. Her çizdiğinde eğer sevmediğin bir nokta varsa onu koymuyorsun, sevdiğin bir şey varsa onu koyuyorsun. Ve buda her zaman resmin içinde olmaktadır.

Temür Köran röportajı 08.11.2019 tarihinde İstanbul/Kadıköy’de bulunan atölyesinde yapılmıştır.

Temür Köran, 1960’da Siverek’te doğdu. 1986 yılında Mimarşinan Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesine başlamış ve ardından Yüksek Resim bölümünü Devrim Erbil Atölyesi’nde tamamlamıştır. 1996 yılında yine aynı Üniversite’de Sanatta Yeterlilik Programını tamamlamıştır. Sanatçı ilk kişisel sergisini 1986 yılında İstanbul’da Yonca Modern Sanat Galerisi’nde açmıştır. 1989 yılından beri İstanbul’da atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir.

Sanatçı, ilk dönem eserlerinde kendini: **“Tamamen desen ağırlıklı çalışıyorum; renk söz konusu bile değil” (Özdemir,2008)** diyerek ifade etse de bu durumu röportajda yaptığı açıklama doğrultusunda belli bir çalışma süresinden sonra renk eserlerinin vazgeçilmez unsurlarından olduğu söylenebilir. Köran’ın bu sözünden de anlaşıldığı üzere ilk dönem eserlerinde desenin daha baskın rolde olduğunu görsek de

renk ile de bir hesaplaşmanın olduğu aşikârdır. Sanatçının resimlerinde desen ve renk sürekli yarış halindedir.

Önceliği figüre sadık kalmak olan sanatçı, figürlü ya da figürsüz çalışmalarında rengin temsili değerini çok fazla dikkate almayarak resmetmektedir. **“Köran’da renkli figür her ne kadar resmin oluş süreciyle eş zamanlı ortaya çıksa da kısmen geçerlidir bu; çünkü renkli figür, öyle tasarlanmış olanın tuvaldeki yalınkat karşılığı olmaktan çok çift aşamalı bir gerçekleşme sürecinin saklı izini taşımaktadır. Bir başka deyişle renk-figür birlikteliği, bu kademeli oluşu gizleyen yanılısama ile iç içedir.” (Ergüven,2001)”**

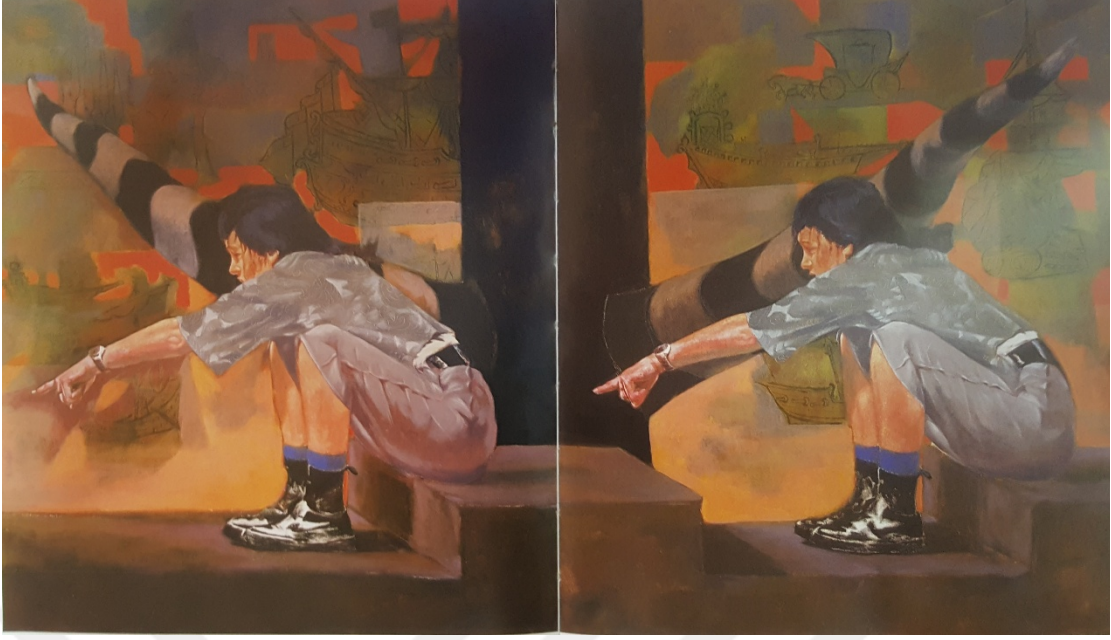
Köran’ın figürleri herhangi bir insandır. Çoğunlukla fotoğraflık görüntüden, kendi izlenimlerinden ve görsel belleğinden yararlanmaktadır. Köran’ın resimlerinde seçtiği figür ve nesnelere bir şeye gönderme yapmak amaçlı değildir. Genel olarak resimlerinde ki figür modernist figür anlayışını reddetmektedir. Kompozisyonlarında genellikle çevresinden esinlendiği nesnelere ve kişiler yer almaktadır. Hayvanlar, eşyalar bitkiler ve insanlar onun kompozisyonun da bir araya geldiklerinde yeni bir dünya görünüşü sunmaktadırlar.

Köran uzun süre bir resim üzerinde çalışırken resmi tamamlamaktan ziyade bilincini serbest bırakarak ve bu serbestlikten doğan bir çeşit kopma yaşadığını söyleyerek bu durumdan hoşnutluğunu da dile getirmektedir. O an önündeki resmi tamamlamak yerine başka bir resme başlayan sanatçının resimlerindeki katmanlar bu sebepten de doğabilmektedir. Yani yarım bıraktığı resme geri döndüğünde başka bir yeni kata başlamaktadır. Bunun sonucuna ise resimlerine baktığımızda gerçeküstücü unsurları görmekteyiz ve bu unsurlar izleyicinin hayal kurma içgüdüsünü harekete geçirmektedir.

Köran'ın tuvallerinde bir psikolojik boyut anlaşılmaktadır. İçe dönük gözlemleriyle imgeleri renk-desen arasındaki gerilimin psikolojik boyutunu ele alan sanatçı hareketli resimleri ile izleyiciyi heyecanlandırmaktadır. Düş ile gerçeklik Köran'ın resimlerinin önemli unsurlarındandır. Kurduğu düşlerin içine izleyiciyi de dahil ederek kendi dünyasından beslendiği malzemeleri de anlatmaktadır. Figür ile renk buluşmasını her bir resminde farklı bakış açısı ile yeniden değerlendirmektedir.

Köran'ın genellikle paletinde ağırlıklı olan renkler, sarı ve yer yer mavinin değerleri ve toprak rengi ile turuncu renk arasındaki ton geçişleri görülmektedir. Bundan sonraki aşamada ise sanatçı ten rengini beyaz ile bambaşka boyuta taşımaktadır. Köran, renk ile desen arasındaki gerilimi vurgulamaktadır.

4.3.1. Temür Köran Eserlerinin İncelenmesi



Resim 47 Temür Köran, 1997, 'İsimsiz', TUAB, 180-100 cm.

Köran'ın 1997 yılına ait "İsimsiz" olarak tanımladığı eserlerindedir (Resim: 47) Kompozisyonda ilk bakışta dikkat çeken birbirine benzer iki figürün varlığıdır. Figürler renk-biçim bağlamında karşılaştırıldığında bire bir aynı betimlemenin gerçekleşmediği görülebilir. Bu çoğaltmaya dayalı ifade biçimi Andy Warhol'un yaklaşımını akla getirir. Bununla birlikte kompozisyondaki simetrik yapı ve çokluk anlayışının varlığıyla Rönesans kurgularıyla benzerlik taşır.

Resimde kullanılan palet etkisiyle biçimin ön planda olduğu görülen kompozisyonda sanatçı, espas kullanımıyla da bu yaklaşımını desteklemiş sıcak etkiye sahip renleri arka plana atarak biçimi vurgulamıştır. Derinlik etkisinden uzak yüzey etkisi yaratan arka planda daha çok minyatürlerde karşılaştığımız betimlemelere yer vermiştir. Ayrıca bu yaklaşım da arka plandaki iki boyutlu yüzeyin oluşumunu desteklemiş figürler kıyafetlerinde yer alan dokunun arka planla örtüşmesi

de kompozisyonda bütünlük algısının oluşumunu desteklemiştir. Figürler ve arka planda yer alan yüzey arasında kurgulanmış ağaç ve biçimsel anlamda boynuz algısı yaratan siyah beyaz şeritlerden oluşan dallar ise kompozisyonda gerçeküstü ifade taşır. İfadesel açıdan figürler incelendiğinde kale surunu andıran biçim üzerinde betimlenen “ikilik” etkisine sahip figürlerin endişe, korku vb. duygu durumu içinde olduğunu ve bu durumu sol kollarını uzatarak parmaklarıyla işaret ettiği olayı izleyiciye göstermek, şikayet etmek veyahut farkındalık yaratmak amacı taşıdığı söylenebilir. Bununla birlikte işaret edilen “şeyin” izleyiciye gösterilmiyor olması da aynı zamanda merak duygusunun ve yorum çeşitliliğinin olmasını nedenlemekte resmin İsimli olarak tanımlaması da bu oluşumu desteklemektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde geçmiş ve resmin yapıldığı ana ait betimlemelerin ve sanat anlayışlarının bir arada kullanılması yüzeyde bir sentez etkisi yaratmaktadır.



Resim 48 Temür Köran, 2000, ‘Hamile’, TUAB, 120-130 cm.

Tuval üzerine akrilik boya tekniğinin kullanıldığı “Hamile” adlı çalışma 2000 yılına aittir (*Resim: 48*). Kompozisyonda bir kadın ve kedi betimlemesi vardır. Kadın resim yüzeyinin üst yarısını kaplar şekilde kedi ise yüzeyin alt köşesinde betimlenmiştir. Açık kompozisyonun kullanıldığı kompozisyon boşluk-doluluk ilişkisi bağlamında kurgulanmıştır. Mekanın belirsizliği veyahut gerçeküstü ifadesi içine yerleştirilmiş özünü bu dünyadan alan betimlemelerin yüzeyde figür-mekan ilişkisinden doğan ışık-gölge etkileşiminden yoksun oluşu nedeniyle kompozisyon kolaj etki barındırmaktadır. Kompozisyonda sıcak renk hâkimdir. Bu durum buldukları yerde uyur-hareketsiz şekilde resmedilmiş gerek kadın gerekse kedi betimiyle tezat oluşturur. Sıcak renklerin özellikle kadın üzerinde kullanılması vurgu unsuru olarak da değerlendirilebilirken aynı zamanda ifadesel açıdan bu yaklaşım içinde enerjiyi barındırması hayatın devamlılığının hamilelik olgusuyla paralellik kurularak yansıtıldığı ifade edilebilir.

Yüzeydeki mavi-yeşil tonlarının ve en üst kısımda koyu ton değerinin kullanımı plastik denge unsurlarıdır. Transparan boya kullanımının yanı sıra kalın boya tuşlarının bir arada kullanımı da yüzeyde doku çeşitliliği yaratmaktadır. Önceki resimleriyle karşılaştırıldığında figür betimlemeleri olarak değişiklikler göze çarpar. Biçimsel anlamda desen sağlamlığı yine göze çarpan bir öge olarak karşımıza çıksa da yer yer eriyik hale gelen ya da yorumlanan uzuvlara yer vermesi yeni bir ifade olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte rengin yüzeyde biçimin önünde daha baskın bir eleman olarak kullanılması da yine sanatçının o dönemi için yenilik barındırır. Dolayısıyla süreç içinde plastik ifade bağlamında sanatçının deneysel yaklaşımlar

gösterdiği anlaşılmaktadır.



Resim 49 Temür Köran, 2015, “Göç”, TUYB, 150x410 cm. (Tüyap Sanat Fuarı Koleksiyonu)

2015 yılına ait eser “Göç” ifadesiyle isimlendirilmiştir (Resim: 49). Resim yüzeyi üç tuvalin birleştirilmesi ile elde edilmiştir. Yağlı boya tekniği kullanılmıştır. Hareket halinde farklı yaşlardan betimlere yer verildiği bir figür grubu bulunmaktadır. Eser isminden yola çıkarak insanların buldukları yerden başka bir yere gitmesi veya gitmeye zorlanması durumu anlatılmaktadır. Belirli bir mekâna ait göstergelerin yokluğu ve/veya silikliğine karşın çöl, orman, deniz vb. birçok mekâna göndermesiyle zaman-mekân ilişkisinin gerçeküstü bir şekilde ifade edildiği görülmektedir. Bu ifade biçimi ön planda yer alan figürler için bir fon özelliği taşıyan mekân/lar algısının yaratılmasından doğmuştur. Ayrıca bu yaklaşım insanların süreç içindeki hareketliliğini izleyiciye aktarmak adına seçilmiş bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyonda yer alan figürler tek tek incelendiğinde plastik ifade bağlamında farklı özellikte oldukları görülecektir. Yer yer silikleşen figür betimlemesi

renkçi ve yansıtmacı anlayışa sahip figürlerle bir arada kullanılmıştır. Aynı zamanda Kōran'la yapılan röportaj ışığında farklı fotoğraflardan ve sanatçı belleğinden elde ettiği görsellerden yararlandığı görülen kompozisyon, sahip olduğu çeşitlilik nedeniyle biçim-mekan ilişkisi bağlamında kolaj etki ve çokluk anlayışı barındırır.

Sanatçının yapılan haberlerin etkisiyle göç olayının yaşandığı yerler ve ilgili insanlar hakkında bilgi sahibi olduğu bu bağlamda yaşamıyor dahi olsa toplumsal acıların ifadesine resimlerinde yer vermesi, sanatçı duyarlılığının bir göstergesi olması ve farkındalığın artırılması açısından önemlidir.

4.4. Mustafa Horasan İle Röportaj

1) M.K.: Öncelikle akademi döneminizden başlayacak olursak Marmara Üniversitesi Grafik Bölümü'nden mezunsunuz. O dönem sanatsal yaklaşımlarınız nasıldı? Etkilendiğiniz sanatçılar ya da herhangi bir akım var mıdır?

M.H.: Marmara Grafik Bölümü'nden mezunum ve resim öğrenimi görmedim. Fakat grafik bölümünde de resme yatkın olduğum için son sınıfta seçmeli olarak özgün baskı resmi seçmiştim. Çünkü çocukluktan beri resim yapmayı çok sevdiğim için yaptığım her şey resimle alakalı olsun istedim. Figürden hiç kopmadım. Figür dışında birçok şey denedim tabi ki hayatım boyunca ama hep merkezde kalan

şey figürdü ve o dönemdeki figür anlayışım da aynıydı. O dönem Mustafa Aslier vardı. İlk figür anlayışında benim resimlerime ve desenlerime bakıp yorum yaparak bana Mehmet Güteryüz'ün desen kitabını getirdi ve şöyle devam etti; “bak bu senin çok etkileneceğin bir sanatçı” dedi. O zaman aslında benim de yaptığım figürün deforme figür olduğunu, Mehmet Güteryüz gibi benim de figürü bozan ve deforme ederek bir yapıya ulaştıran ve bunun içsel yapısını inceleyen bir figür anlayışım olduğunu fark ettim. Baya belirli bir zaman beni etkisine almıştı. Ondan daha önce ise bende Francis Bacon etkisi yüksekti Francis Bacon’da figüratif çalışan bir sanatçı. Ortaokul zamanında babam bana İtalyan müze kitapları almıştı ve aldığı kitaplarda, dergilerde Francis Bacon işlerini gördüğüm zaman, özellikle etlerin arkasında et parçası olan “Bağır Bir Adam/Papa” resmi beni çok etkilemişti. Yani; benim resimlerim oradan iz süren, insanı, insanın psikolojisini ve içyapısını anlatmaya çalışan ve bunları figürle anlatmaya çalışan bir yapıya veya bir resim tarzına büründü.

2)M.K.: Resim dışında bir de ‘Psikoloji’ bölümü okuma isteğiniz olduğunu biliyorum. Psikolojiye olan ilginizin resimlere etkisi var mıdır? Bu bölümü okuma isteğinden yola çıkarak insanların psikolojik yanlarını anlatmaya çalışıyorsunuz?

M.H.: Evet istiyordum ve psikolojiye ilgiliydim. Aslında iki tercih yapma isteğim vardı. Biri Güzel Sanatlar diğeri psikolojydi. Güzel Sanatlar okumasaydım psikoloji okuyacaktım ama sonra Psikoloji ile ilgili birçok kitaplar okudum ve baya bir merak saldım insan psikolojisi, durumları vs. Eric From, Sigmund Freud gibi. Derin bir psikoloji eğitimim yok ama bu konuda baya bir merak saldım insan psikolojisine ve inceledim. Tabi insan psikolojisinde en önemli şey öncelikle kendisidir. Kendini deşifre edip kendi içine baktığın zaman zaten insani görüyorsun.

Aslında aynı zamanda benim yaptığım iş oradaki insanı var etmek ya da insanı anlamaya çalışmak serüveni. Yani bir figürü çözümlmeye çalışırken aynı zamanda kendimi de çözümlmeye çalışıyorum.

3)M.K.: İnsanların psikolojik yönlerini ve bastırılmış duygularını ortaya çıkarıyorsunuz. Bu doğrultuda resimleriniz de bir hayvansı ifadeler yani ‘insan-hayvan’ betimlemesi söz konusu. Bu, insanların psikoloji yanlarını ortaya çıkarmakta bir araç mıdır? Yoksa bu betimlemenin başka bir amacı var mıdır?

M.H.: Aslında bunun üzerinde yıllarca konuşuldu. Yarı insan, yarı hayvan, tam hayvan değil... Bazen cinsiyetsiz ya da çift cinsiyetli vs. Evet aslında bunun bir psikolojik yanı var ama imgesel tarafı da çok güçlü. Benim gözümde bir insanı anlatmak için, onun uzuvlarını koparmak ya da uzuv eklemek veya başka şeyler eklemek-çıkarmak onun imgesini çoğaltıyor. Benim derdim; birinci önceliğim imge üzerinden gitmek ya da imgeyi kuvvetlendireyim vs. değildi. Aslında sadece o duyguyu kuvvetlendirmeye çalışıyordum. Yani resmin kendi duygusunu anlatım dilini kuvvetlendirmeye çalışıyordum. Aslında buradaki birinci etken dünyadaki her canlının eşit yaşam hakkı ile ilgili bir düşünce yani hiç bir tanesinin birbirinden üstün olmama durumu. Tabi bu kanıya nereden vardım; insanın bugün geldiği durumdan kaynaklanan bir şey. Çünkü insan kendini çok üst varlık olarak gördüğü için diğer canlıların hepsini kendinin altında bir varlık zannediyor ve onları yok etme ya da onları boyunduruk altına alarak hayvanları, doğayı, bitkileri hepsini aslında biz evcilleştiriyoruz ve kendi hizmetimize sunacak hale getiriyoruz. Aslında köleleştiriyoruz bütün hayatı. Benim birazda meselem bu; bütün hayatın eşit ve adil olması yani diğer canlılarında eşit olması. Hayvan ile insan arasında canlı olarak hiçbir fark yok bence. Bunun altını çizmekti sonradan anladığım. Ama sonradan bu

resimlerim de biraz karanlık ve şeytani bir taraf olarak anlaşıldı. Aslında şeytani karanlık taraf olan insanın asıl kendisi. Hayvan daha temiz bir varlık. İçgüdüsel olarak, yaşamak için beslenmek ya da barınmak için yapması gerekeni yapıyor. Ancak insan çok daha fazlasını yapıyor. Yani insan ihtiyacı olmayan şeyi de istiyor. Arzuları ile başka şeyleri de istiyor ve başka şeyleri de ihtiyacı olmadığı şekilde elde etmeye çalışıyor aslında oradaki şeytanlık insanda gizli.

4)M.K.: Kompozisyonlarınızda hayvanların kendisini görürken çoğunlukla hayvanlara ait parçaları da görmekteyiz. Bu bazen köpek, kedi, balık ve domuza benzeyen betimlemeler ve bazen de bunlara ait parçalar. Peki, bu hayvan sevginizden doğan bir sonuç diyebilir miyiz?

M.H.: Hayvan dünyasını seviyorum. Küçüklükten beri köye gidip geldik. Dedemin eşiğini suya götürmem, ata binmem, oradaki horozlar, inekler vs. Köyün yasında bilindiği gibi hayvan çok önemli bir şey. Köyde bunları gördüm sonra çocukluğum çeşme de geçti orda deniz hayvanları ile inanılmaz bir tercüme edindim. Balıklar, yengeçler vs. Onları tutabilme, onları yeme gibi birebir ilişkilerdi bizimki. Köpeklerimiz kedilerimiz hatta yan tarafta kuğularımız, kazılarımız vardı. Onun için hayvan dünyası benim için çok içseldir ve insanlardan çok ayırdığım bir şey değildir. Onun için hep resimlerimin bir tarafında onların olması hoşuma gidiyor. Onlar ile beraber yaşamak fikri aslında dünyayı beraber yaşamak fikri düşündüğüm şey.

5)M.K.: Figürleriniz bizim dünyamızdan, günlük hayatımızdan reel kişiler mi? yoksa düşsel olarak yorumladığımız başka bir dünyaya ait insanlar mıdır?

M.H.: Yaşamdan örneklerim var. Yani şöyle bir şey oluyor; bu kahramanı yaratırken bir filmde, bir kitaptan etkilenebiliyorum. Aslında başlarken de spontane

olarak o kahramanın hikayesi başlıyor düşüncelerimde. Gizli bir hikâyesi başlıyor ve o hikâye ile birlikte yanındaki diğer kişiler ve onun mekânları oluşmaya başlıyor. Aslında ben orada bir hikâye yazıyorum. Ben aslında Grafik kökenli olduğum için illüstrasyondan geldiğim için bir yandan da ilistire ediyorum. Eskiden ise bu çok ayıp bir şeydi. Bir resmi ilistire etmek ve hikâye anlatmak bir aşağılanma durumuydu. Aşağı yukarı 1985-90 yıllarda. Buna rağmen ben bundan vazgeçmedim çünkü bu benim sevdiğim bir şey ve bir hikâye anlatmak hoşuma gidiyor. Ancak benim için; bunun hikâyesi aynen bire bir bu demek değil. Aslında o hikâyeyi içten içe ben kendime anlatıyorum ve anlatırken de beni tetikleyen herhangi bir şey olabilir. Bu sokaktaki bir olay olabilir, bir film ya da okuduğum bir kitap olabilir. Yaşadığım ya da gördüğüm herhangi enteresan bir insanın hikâyesi ya da kulağımda duyduğum bir hikâyeyi de sonra canlandırıp tekrardan yapıyor olabilirim. Bununla ilgili enteresan bir örnek; benim çocukluğum da Nezir diye Çeşme’de sağır biri vardı. İri yarı bir vücudu vardı ve Çeşme’de çıplak ayakla dolaşırdı. Kimseyle konuşamazdı çünkü dilsizdi. Nezir'in bende inanılmaz bir etkisi vardı. Hem ondan korkuyordum hem de çok imreniyordum ona çünkü çok mutlu bir hayatı vardı. Kendi yaptığı bir kulesi, bisikleti, teknesi vs. vardı. Çeşme’de Dalyan’ın orda tek başına kendine bir kule yaptı vs. Sonra bir Rum kıza âşık oluyor bir planör gibi bir şey yapıyor ve kıza ulaşmaya çalışıyor vs. Bunlar çok enteresan şeyler. Sonrasında bir resim yaptım ben ve aslında o resim Nezir'in resmiymiş. Deniz Gezgin diye bir arkadaş ‘Ahraz’ diye bir hikâye yazmış sonra kitabı bana gönderdiklerinde, kitabı okuduğum da karşıma çocukluğumdaki Nezir çıktı. Böyle bir kesişme oldu hayatımda. O zaman anladım ki bu hikâyeleri biriktiriyorum ben kafamda ve bir şekilde bu insanlar, olaylar duruyorlar hafızamda ve gelmesini ya da taşınmasını istediğim zamanlar resimlerimin içine bir

şekilde yansıyorlar.

6)M.K.: Peki biz insanlar gerçekten bu kadar kötü müyüz? Çünkü bazı resimleriniz de hayvan-insan ilişkisini farklı şekilde yorumladığınızı ya da bazı kötü yanlarımızı tüm çıplaklığı ile yansıttığınızı görüyoruz. Bundan bahseder misiniz?

M.H.: Olabilir... Aslında onlarda yaşadığım şeylerdi yani aynı zamanda köy hayatında da hayvanlara karşı çok masum değillerdir insanlar. Orda ki hayvanlar işleri bitene kadar yani eşek yükünü taşıyınca, inek süt verinceye kadardır vs. Hayvanlar çok değerli falan değillerdir. Belki orda gördüğüm, birtakım duyduğum şeylerden de etkilenmiş olabilirim. Hayvanlara yapılan işkenceler benim gerçekten çok canımı sıkan şeylerdi. Ben sokak hayvanlarına yardım eden kedi köpekleri çoğu zaman veterinerine götürüp tedavi ettiren bir kişiyim. Hayvan konusunda oldukça hassas biriyim. O yüzden evet olabilir bir farkındalık yaratmakta olabilir. Dünyada böyle şeyler oluyor umursamaz olma sende çünkü ben kendim değilim. Ancak bunu hiç bir zaman mesaj verme kaygısı ile yapmadım. Sadece hassasiyetim ve duyarlılığımdan dolayı bunları anlatma isteği duydum kendimde.

7)M.K.: Figürleriniz de insan bedeninin eksik parçaları olduğunu ve bazı parçaların protezli olduğunu görüyoruz. Bu estetikte ‘güzel’ olarak bildiğimiz kavrama bir başkaldırı ya da akademide bize öğretilen model ölçülerine bir tavır alma olabilir mi? Çünkü resimlerinizde genel olarak öğretilen o model ölçülerine aykırı bir figür görmekteyiz. Bunun sebebinden bahseder misiniz?

M.H.: Hepimiz modelden çalıştık. Akademik formasyon da figürler çizerek öğrendik. Gerçi bizim çalıştığımız modellerde böyle Yunan heykeller gibi değillerdi. Bizim modelimiz gerçekten yaşlı ve şişmandı. Diğer modellerde aynı şekilde normal

formlarda değillerdi. Belki oradan da kaynaklanan bir durum olabilir. Çünkü insan bedenini etüt ettiğim zamanlar ben böyle bir genç bedeni etüt etmedim insanı. Onun dışında ben etrafımdaki insanların hep portrelerini çizerdim. Günlük hayattan portreler çizerdim. Ortaokulda ailem ile bir yerlere gittiğimizde ‘hadi oğlum bir resim yap, amcanın bir resmini yap vs.’ derlerdi. Bende gittiğimiz yerdeki insanların resimlerini yapardım. O yüzden ben günlük tiplere çok alışkınım ve benim için hiç idealist bir karakter olmadı genel olarak hayattan aldığım tipler oldu çizdiğim kişiler. Ve evet dediğin gibi sırdaşı olan insanları, protezli, kambur, cüce gibi insanları merak ettim. Hem psikolojilerini merak ettim hem de beden dillerinin onlara yüklediği bu ağır bizim onlara bakma eğilimimizi ve o ister istemez çaktırmadan gözetleme eğilimimizi kendi kendime deşifre etmeye çalıştım. Çünkü bende öyle bakıyorum. Aslında empati kurmaya çalışıyorum. Geçen bir cüce kadın şöyle söylemiş; “ biz rahatsızız toplumdun. Toplumun bize bakışlarından rahatsızız. Çünkü biz buyuz ve biz böyle yaşamaktan mutluyuz. Bizim çocuklarımız da cüce olacak belki ama biz böyle mutluyuz”. Hatta yeni bir şey çıkmış; genler ile oynayarak yeni çocuklar cüce olmayabiliyor gibi. Ancak kadın istememiş biz böyle mutluyuz diye. Fakat toplum bunu dışına itiyor yabancı olan her şeyi ve bende bunu anlamaya çalışıyorum. Bize dayatılan sistemde her şeyin, herkesin güzel olması gerekiyor. Herkesin sanki Yunan heykelleri gibi olması gerekiyor. Çünkü sistem sana her şeyi bunun üzerinden tezgâhlıyor. Yaşlanmak büyük ayıp, kadınlar için şişmanlamak büyük bir zafiyet, erkekler içinde öyle bakımsız olmak, tıraş olmamak gibi gibi bir sürü kodlar ile yaşıyoruz. Bu kodların dışında kalan her şey benim daha çok dikkatimi çekiyor.

8)M.K.: Figürlerin yüzlerinde çoğunlukla maske görüyoruz. Bunun sebebi maske altına saklanmış kötü duygular mıdır? Yoksa kişinin yüzünü gizli

tutma isteği midir?

M.H.: Maske işi çok kodlanabilir ve hakkında birçok şey söylenebilir. Benim en son ki kitabımda Levent Çalıkoğlu maske ile ilgili birçok şey yazdı. Maske; bizi perdeleyen bir şey, arkasına saklandığımız bir şey, bastırılmış bir şey... Bir tarafta maske takmak gizemli bir şey yani üzerine uzun uzun birçok şey konuşa bililir. Ancak açıkçası benim neden yaptığımı maskelere karşı olan ilgimi daha hiç düşünmedim. O, saklanma eğilimi; insanın içindeki kaydırma ve başkasına başka şekilde görünme dileği. Aslında sonuçta yaptığımız bugünkü çağda eğer bunu konuşursak hepimiz kendi hayatlarımızı başka hayatlar gibi sosyal medyada sunuyoruz. Şuan başka bir kişi gibi, çok farklı bir hayatımız var gibi görünebiliriz ya da çok iyi geziyoruz, çok eğleniyoruz, muhteşem bir hayatımız varmış gibi gösterebiliriz. Buda bir maskedir. Toplumun, insanların kendini maskeleme isteği belki başkasına iyi görünme isteği, içten içe yansa da, büyük bir acı çekse de, yalnızlaşsa da fakat bir yanda her zaman başkası için başka bir insan olma isteği... Yani maskeyi ben bu şekilde açıklayabilirim. Bunu ben bu şekilde kullandım diye söylemiyorum. Ama bunun böyle bir karşılığı varsa bugün maskenin karşılığı budur.

9)M.K.: Bazı kompozisyonlarımızda cinselliği görmekteyiz. Bu bazen tüm çıplaklığı ile karışımızda bazense cinselliğe dair parça ya da nesnelere ile karışımızda. Cinselliğin belirgin olduğu kesitlerde de insan yüzleri maskeli. Öncelikle cinselliğin ön planda olmasının sebebinden bahseder misiniz? Bir diğeri bu sahnelerdeki maskelerin bir sebebi var mı?

M.H.: O resimlerde iddiam şuydu; fütursuz olabilmektir yani sözümü sakınmadan bir şey söyleyebilmek. Mesele; bu özgürlüğe bugün bu sözü söyleyebilme cesaretinde olmaktır. Ne düşünüyorsam, ne görüyorsam bu politik de

olabilir, pornografi de olabilir, toplumsal bir hicivde olabilir... Benim meselem burada resim yaparken resme ayrı bir yer ayırıp sadece ben burada akademik form ya da lekeyle uğraşıyorum, ben sadece burada soyut bir şeyle uğraşıyorum, işte çizgi ile kompozisyon ile uğraşıyorum değildi. Benim meselem aslında sokaktaki ya da dışarıdaki yaşamı, benim yaşadıklarımı, bana gelenleri bir şekilde deşifre etmek ve bunu açıkça ifşa etmektir. Bu ifşadan da hiç bir kaygı duymadım yani bunu filtreleyip ifşa etmedim hiç bir zaman. Bunun içinde pornografi de vardı. Ve o eserlerim çoğu satılmadı hala bendedir. Çoğu da sergilenmedi zaten. Harem sergisinde sergilenmedi, sansürlendi vs. Bu sansürlensin diye yapmadım ama yapacağım şeylerden de geri kalmak istemedim. Çünkü bir resmin ne zaman yapıldığı ya da bir işin ne zaman üretildiği tarih çok önemlidir. O tarih o zamanı belirler. O zaman içinde söylenen sözler belirler. O söz o gün söylenmesi gerekiyorsa sen onu söylemeyip 10 sene sonra söylersen bir anlamı kalmaz. Çünkü zaman değişmiştir. Artık o sözün anlamı değişmiştir. Onun için ben kendi açımdan günün sözünü, bugünün anlamını, kendi içimde olan anlamı anlatmaya çalıştım. Ve o zaman kendimi durdurmam. Ben şimdi bunu yapmayım bunun zamanı değil vs. demedim. Ben ne hissediyorsam onu yapmak istedim sadece.

10)M.K.: Figürlerinizdeki renklerin insanın kendine özgü ten renginden farklı olduğunu görmekteyiz. Bu farklı tonların cesetle, ölü bedenlerin o solgun renkleri ile ilgisi olabilir mi? Ya da bu renkler özellikle seçilerek bir mesaj verme çabası içinde misiniz?

M.H.: Bedeni beden olarak görüyorum kadavra olarak değil. Yani cansız bir bedeninde sonuçta bizimle iletişimi var. Hepimizin bir yakını ölüyor ve cenazesine gidiyoruz. Bu çok yakınımız da olabiliyor. Sonuçta ölüde bir beden ve onunla da

hesaplaşıyoruz. Aslında bedenin tek bir rengi de yok gerçekten. Ten rengi diye bir şey var ama ten rengi diye bir şey yok aslında. Herkesin kendi tenindeki bir renk bambaşka bir şey ondan dolayı resim öğrenirken Matisse'de gördüğüm bir şeydi. Bir portre eserinde görmüştüm. Mavi bir kadını gördüğüm şey. O zaman ikna olmuşum sadece tek bir beden rengi yok ve sanatçı isterse özgürlüğünde her rengi yapabilir.

Buda bir özgürlüktü bir açılımdı benim için. Her şeyi her renk yapabilirim ben. Bunu aslında bir karşı duruş olarak da söyleyebilirim. Çünkü bize ilkokulda gökyüzü mavi olacak, ağaç yeşil, toprak kahverengi olacak gibi kodlar verildi her zaman.

Resimlerle ilgili kodlar vardı. Aslında içimize yerleşen, ahlaki, toplumsal öğretiler var ve bu öğretiler resim içinde geçerli. Bizi tutsaklayan, engelleyen şeyler vardı. Ben hep bunları düşündüm neden? Diye. Aslında sanat ya da iş yapan herkesin ona gelen her bilgiyi neden? ve niye? diye sorgulaması lazım. Resimde, benim için en önemli şey özgürlük alanı, sözümü söyleme, ifade etme alanıdır. Ben sözümü istediğim ve dilediğim gibi söyleyemeyeceksem o zaman zaten bu işi yapmamın bir anlamı yok dedim kendi kendime. Yani ben başka işler yapabilirim. Grafik mezunuyum.

Reklamcılık yapabilirim ama ben yolumu böyle seçmedim. Kendime şöyle söyledim; o zaman bu yolun kahrını da çekeceksin sefasını da süreceksin bu yolda yürüyeceksen eğer. Çünkü şuna her zaman inandım dünya üzerinde insanın kendi sözünü söyleyebilmesi veya böyle görüyorum diyebilmesi büyük bir özgürlük. Dolayısıyla bunun karşı çıkışları oldu mu bana evet tabi ki oldu. İlk zamanlar grafik çıkışlı olduğum için illüstratif denildi resimlerime, hikaye anlatıyorsun diyenler oldu, karanlık yada şeytani dediler vs. Ama şu güzel bir şey; ben insanların dediklerine göre yol almadım ben bu işi çok seviyorum. Sözümü söylemek istiyorum, dünyayı anlamak ve öğrenmek istiyorum, sanatı anlamak istiyorum diyerek hep yol almak istedim. Bazen hatalar da yapmış olabilirim ya da yanlış yollara girmiş de olabilirim

ama hep kendimi kışkırtmaya çalıştım ve hep risk alan bir sanatçı olmak istedim. Benim formülüm eğer ben yaptıklarına şaşırıyorsam beni şaşırtmıyorsa saçma bir yerdeyim yani doğru bir yolda değilim demektir.

11) M.K.: Bazı resimleriniz de monokrom söz konusu. Bundan bahsedermisiniz?

M.H.: Bir dönem renkli çalışıyordum. İlk başladığım dönemlerde malzemem akrilikti ve uzun süre çalıştım. Renkleri özellikle tüpten çıktığı o ilk halini çok seviyordum ve o hallerini çok bozmuyordum. Daha sonra ‘Alacakaranlık’ dönemi başladı. Sanırım çok renk kullandım ve belki de gözlerim renkten yoruldu. Sadece siyah, beyaz, kahverengi gibi tek renk monokrom resimler ürettim. Aslında hiçbir kuralı kendime koymadım; ben böyle çalışırım, ben böyle bir sanatçuyum, bunu yapıyorum, bu benim renklerim demedim. Ben yaptığım işten yani boyadığım o serinin sonundaki resim eğer bana heyecan vermiyorsa o seri, o dönem bitmiştir benim için. O zaman benim için başka arayışlar başlıyor. Yani şuan ne beni heyecanlandırır, ben neyi anlatmak istiyorum, şuan nerde olmak istiyorum, boyamak istediğim gerçekten ne? Hatta bende şöyle bir refleks oluşuyordu bazen bazı seri resimlerim vardır boks yapanlar, öpüşenler gibi serilerim vardı. O serilerden bazen çok sevilip talep gelirse bu resim ya da bu seri çok seviliyor deyip kendimi geri çektiğim oluyordu. Çünkü orada bir sıkıntı var diyordum ve kendimi frenliyordum. Çok renkli dönem sonucu monokromlara geçtim ve monokrom ile birlikte tekniğim de değişti, yağlıboya döndüm. Çünkü aslında orada da fotoğrafla yakınlaşmam başlamıştı. Siyah-beyaz fotoğraflar ile ciddi yakınlaşmam başlamıştı. Erwin Olaf, Joel-Peter Witkin gibi fotoğraf sanatçıları keşfetmiştim. Onlarında bir beden üzerinden çok zengin anlatımları vardı ve bende oraya ulaşmaya çalışıyordum. Yani

bedeni ve fotoğrafı ben nasıl anlatırım? Siyah-beyazı daha dramatik, daha keskin nasıl anlatırım diye. O işler biraz öyle gelişti, öyle çıktı. Hatta resimde fotoğrafın getirdiği o tatları aramaya çalıştım. Yani birebir fotoğraf gibi çalışmadım ama fotoğrafın getirdiği duyguda bir şeyler boyamak istemiştim ve Alacakaranlık serisi böyle başladı.

12) M.K.: Bir resme başlamadan önce ön bir taslak hazırlıyor musunuz? Yoksa bir doğaçlama olarak direk tuval karşısına mı geçiyorsunuz?

M.H.: Resimle ilgili bir formülüm yok. Dönem dönem çok değişiyor. Bazen çizdiğim bir skethten ya da eskizlerimden yola çıkıp bir iş yapabiliyorum. Günlük tutar gibi not alır gibi resim yapıyorum. Her gün mutlaka bir şeyler çiziyorum yazar gibi. Defterlerime bakıyorum bazen çok sıkıştığım zamanlar ne yapmışım ben ya diyerek... Bazen de çok spontane çalışabiliyorum oturup bir anda ama epey bir zamandır çok spontane çalışmıyorum. Daha kurgulu ve düzenli gidiyorum. İlk zamanlarım da direk her şeyden soyutlanıp anın içerisinde ürettiğim bir şey bakıyordum. Şuan gene o an içerisinde ürettiğim bir şeyi başka bir ana taşımaya çalışıyorum. Ama taşırken gene ürettiğim anı unutup yeni bir an yaratmaya çalışıyorum. Yani ürettiğim ana sadık kalıp onu birebir yapacağım diye bir kaidem yok. O andan onu tekrardan nasıl bir duygu hissedip nasıl yansıtabilirim onun peşindeyim. Birde benim çalışma metotlarım çok değişiyor. Zaman içerisinde değişiyor; bazen fotoğrafın üzerine boyuyorum, bazen deseni büyüterek çalışıyorum, bazen başka sanatçıların resimlerine bakıp homojlar üretiyorum. Öyle dönemlerim de oldu 'Labirent' gibi. Labirent biraz çağdaş sanatı anlama, bugünün dilini anlama kafasıydı. Heykel, enstalasyon, video onları da anlayabilme kafasıydı. O dönem öyle bir duyguyla çalıştığım dönemdi. Onun için açıkçası bir metodum yok.

13)M.K.: Genel olarak hangi malzemeleri kullanıyorsunuz?

M.H.: Malzeme delisiyim. Standart bir malzemem olmadı çok deneysel malzemeler de kullandım bir sürü şeyi de denedim. Hatta yeni bir malzemeye karşı inanılmaz bir şevkle bununla ne yapabilirim duygusu yüksek oluyor. Malzeme beni tetikleyen şeylerden bir tanesidir. Bazen malzeme sanatın ya da işin kendi yapısını da belirliyor yani konseptini de belirleyebiliyor. Ancak bazen tam tersi de olabiliyor.

14) M.K.: Kompozisyonlarınız da simgesel olarak kullandığınız nesnelere özel bir sebebi yada mesaj verdiği bir amaç var mıdır?

M.H.: Bazen eşyalar var. Koltuklar, sehpa gibi ev eşyaları vardır. Dönen tekerlekler vardır. Bir şeyleri taşıyan, nakleden bir takım arabalar vardır. İlkeldir ama bunların hepsi. Çok nadir yeni bir şeye karşı bir şey yaparım. Yani hani sıfır bir model bir araba yapayım gibi değil de o insanların sanki kendi dünyalarında kendi kendilerine yaptıkları taş devrinde gerçekleştirdikleri nesnelere gibi duruyor birazcık bakınca. Bazen fotoğraflardan ya da bazı sanatçıların işlerinden de çalışıyorum ancak onlar için söylemiyorum bunları. Kendi desen kurgumdan çıkan resimler için söylüyorum genelde bunları.

15)M.K.: Türk resmi içinde kendinizi nerede yada hangi akım içinde görüyorsunuz? Resimlerimiz de ekspresif ama aynı zamanda bir gerçeküstücü tavır ile karşılaşıyoruz peki sizce?

M.H.: Sen kendini nereye koymak istersen, nerede görmek istersen iste dışarıdan algılanış biçimin ve dışardan senin koyulacak yerin belki sürekli değişecektir. Bugün belki figüratif olarak gelir yarın ekspresyonist figüratif olarak gelir ya da hiç figüratif kullanmayıp sadece dramatik resim olarak kodlanabilir. Yani

sanatında kodlamaları zaman içerisinde değiştiği için onu daha sonraki sanat tarihçisi, sanatseverler vs. seni bir yere kodlayıp koyabilirler. Açıkçası çokta benim meselem değil gibi duruyor benim nerede durmam gerektiği. Belki hiç bir yerde duramayabilirim belki tamamen silinip yok olabilirim. Bugün yaptıklarım evet güzel ve önemli gibi durabilir ama 150-200 yıl sonra bir anlamı da olmayabilir. Onun için bu geleceğin bir meselesi. Açıkçası hiç düşünmedim bu konu hakkında. Mutlaka bir şeyler bir yerlere konacaktır. Birde yaptığın işler zaman içerisinde bir kültür değeri oluşturuyor mu? Bu yaşayarak olacak bir şey. Örneğin bir şair arkadaş benim bir sergimi gezerek benim hakkımda bir hikâye yazdı ‘Mustafa Horasan Nasıl Öldü’ diye ve bana gönderdi. Önce ben bir korktum ama sonra çok hoşuma gitti. Benim ölümümle ilgili güzel bir hikâye yazmış. Yani bu akış güzel çünkü senden çıkıyor bir süre sonra ve benden çıkan şey başkalarına değiyorsa ve başkalarıyla ilgili yeni şeyler oluşturuyorsa ki bende başka sanatçıların işleri oluşturuyor zaten homojları bu yüzden yapıyorum. Başka işlerden çok büyük bir heyecan duyuyorum ve baktığım zaman ‘vay be bende yapsaydım’ dediğim şeyler oluyor ya da kafamda yeni şimşekler, yeni açılan şeyler oluyor. Benim de yaptığım şeylerden umarım böyle şeyler olur ve bu beni çok mutlu eder.

Mustafa Horasan röportajı 21.10.2019 tarihinde İstanbul/Kadıköy’de bulunan atölyesinde yapılmıştır.

Mustafa Horasan 1965 yılında Aydın’da doğmuştur.1986 yılında da Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Ana Sanat Dalı’ndan mezun olan sanatçı Amerika, Almanya, Hollanda, İspanya, Fransa, İtalya gibi ülkelerde sanatsal çalışmalarını sürdürmüştür. Yurtiçi ve yurtdışında birçok müze ve özel

koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Horasan, yaşamını ve sanat çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

Horasan düş ile gerçek arasında karanlık hayalleri ile gerçekleştirdiği resimlerinin merkezinde figür veya figür gruplarını görmekteyiz. Bu figürler bazen günlük hayatın gerçek bir anından bir kesit olabilirken, bazense sanatçının hayal gücünden sunulan kesitlerdir. Genellikle de abartılı şekilde deforme edilmiş bu figürler bir saldırgan yaratık gibidir. İnsanı **'yaşayan et olarak beden'** (Çalikoğlu,1988-2003) olarak gören sanatçı, bedenin psikolojik yanlarına dem vurmaktadır. İnsanlarda bastırılmış duyguları ve gizli kalmış şeylerin gün yüzüne çıktığı psikolojik boyutu izlemekteyiz. Bu duyguları, Horasan'ın kompozisyonlarında bazen oldukça açık bir anlatım ile bazense figürlerdeki duruş veya jestleri ile hissetmekteyiz.

Horasan kompozisyonlarında sunduğu her bir unsuru veya resmettiği olayı en doğal halleri ile vurgulamaktadır. Cinselliği, psikolojik olarak bireyin görülmesini istemeyeceği eksikliklerini, insanların toplum içindeki yabancı hallerini en doğal halleri ile sunmaktadır. Çoğunlukla bir eylem içinde olan kompozisyonlarında izleyiciyi yaşanan bir olayın üstüne o anda gelmiş gibi hissettirmektedir. Çünkü genellikle figürleri bizimle konuşan, iletişime geçen olayın kahramanları gibidirler. Zaman zaman da Horasan'ın izleyiciye arzulanabilir bir bedeni sunarak izleyici ile olayın kahramanı arasında iletişimi güçlendirdiğini görmekteyiz.

Horasan'ın bedenlerine/figürlerine baktığımızda bir hayvanileştirme durumu ile karşılaşmaktayız. Bu hayvanlaştırılmış bedenlerin bazen kesik kollu ve vücutta bazı bölgelerin kötürüm uzuvlar içinde olduğunu görmekteyiz. Asıl amacı insan vücudundaki eksik parçalar ile ilgilenen sanatçı bu bedenleri hayvanlaştırarak normal bir bedenin yapmaya cesaret edemediği olayları izleyiciye sunmaktadır. Horasan'ın

resimlerinde çoğu zaman toplumun ayıp diye adlandıracağı sahneler ile karşı karşıya kalmaktayız. Sanatçının belki de asıl amacı bastırılmış duyguları gün yüzüne çıkararak izleyiciyi gerçek ile yüzleştirmektir. **“Kendi aralarında hiç konuşmadıkları halde üstünü örtmeye çalıştığımız, sessizce fısıldaştığımız, gizlediğimiz biliçaltımı-zın haykırılmasıdır bu bedenler.” (Çalıkoğlu,1988-2003).**

Horasan; sanatın farklı dallarından video, görsel katmanlar, fotoğraf vs. eserler de üretmiştir. Ancak tüm eserlerine genel olarak baktığımızda ilk günden bu yana aynı sorunlar üzerinde yoğunlaştığını görmekteyiz. Fotoğraftan, edebiyat kitaplarındaki metinlerden rüyalarından ve zaman zaman şahit olduğu olaylardan yararlanan sanatçı, kurgusal kompozisyonlarında veyahut diğer sanatsal işlerinde görünen her şeyi olağan halleri ile tüm doğallığıyla vurgulamıştır. Gündelik yaşantımızda bireyin köşeye sıkıştığı anları ve o andaki tepkilerini, maske altına saklanmış sahte yüzleri ve bunun altındaki tehlikeleri, şiddeti, cinselliği, insanlar arasındaki güvensiz halleri kısacası toplumsal tüm elementleri ve psikolojik tüm sorunları ele alan sanatçı bedeninin bir et parçasından ibaret olduğunu gösterme yolunda giderek asıl benliği ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda Horasan, modern medeniyete de değinmektedir. Modernliğin ve bireyin kendini üretime adanmışlığı sonucu olarak teknolojiye de gönderme yapmaktadır. Bireyin toplum içinde nereden nereye geldiğini gösteren eserleri ile izleyiciyi tam da bu noktada kendine hapseden sanatçı, bedeninin gerçek dünyada kaçıp sığınmaya çalıştığı o son noktada yakalamakta ve daha sonra ise karşılaşılabilecek durumları da göstererek bir yüzleşme yaşatmaktadır.

“Portre, yaşayan olası bir kişiyi ima etmekten çok ressamın kendi sanatına tanıklık etmemizi isteyen bir imleçtir.” (Çalıkoğlu,1988-2003) sözünden hareket ederek Horasan’ın portrelerine baktığımızda genellikle karşılaşmak dahi

istemeyeceğimiz ve güzel diye adlandırdığımız kavramdan oldukça uzak tutulmuş yüzlerdir. Dolayısıyla sanatçının asıl hedefinin kişinin fiziki özelliklerini birebir izleyiciye sunmak olmadığını anlamaktayız. Çoğu zaman kimdir bu kişi gibi bazı sorulara cevap bulamadığımız bu fiziki özellikleri belirgin olmayan yüzler izleyene tam cepheden bakmaktadır.

Horasan portrelerini oluştururken yukarıda değindiğimiz gibi model karşısında birebir fiziki özelliklerini veya modelin an be an değişen anlık görüntülerini yansıtmak yerine yüzün fiziki halinin uzamda kendi kendisine belirmesini beklemektedir. Yani sanatçı, önce portrelerin yerleşeceği kısımda çizgi ile dolaşmaya başlamaktadır. Daha sonra boya devreye girerek ifadenin uzamda belirmeye başlaması ile yüzün gizli kalmış yanlarını tabakaların arasından çekip çıkarmaktadır. Ortaya çıkan portreler; geçmişten bir anın imgesi olabileceği gibi sokakta, kafede ya da herhangi bir yerde bulunan kişilerin yüzleri de olabilmektedir.

Horasan'ın resimlerini teknik olarak incelediğimizde tuval ve boya dışında farklı malzemeler de kullandığını görmekteyiz. Tutkal, kâğıt hamuru ve vernik gibi malzemeler ile resimlerine bir derinlik katan sanatçı malzemeye nefes alan bir canlı kadar değer verdiğini görmekteyiz. Akrilik gibi su bazlı boyaları kullanarak eserlerinde çok fazla değişkenlik görülmeyen renkler ve renk armonileri hâkimdir.

Mustafa Horasan Eserlerinin İncelenmesi



Resim 50 Mustafa Horasan, 1995, 'Çok Se(K)Sli Bir Öykü', TUYB, 60 x 60 cm

Horasan'ın 1995 yılında ürettiği 'Çok Se(K)Sli Bir Öykü' adlı eserinde eserin adından da anlaşılacağı üzere bir cinsel birlikteliğin yaşandığı an ile karşılaşmaktayız. Resmin merkezin de bir kadın ve bir erkek figür yer almaktadır. Yalnız burada gördüğümüz figürler dış dünyada görebileceğimiz görüntüye sahip değildir. Birçok sanatçının aksine insanı idealleştirme düşüncesine karşın figürlerin deformasyona uğratıldığı görülmektedir. Sanatçı insani bir algı yaratan bununla birlikte dış dünyadan kopuk betimlediği figürlerindeki deformasyonun hem renk hem de biçimsel anlamda gerçekleştiği de açıktır. Erkek figür siyah-beyaz ton aralığında boyanmışken portre biraz daha natüralist yaklaşım sergiler. Bununla birlikte figürün sol omuzunda boşluğun varlığı da onu dış dünyadan koparan diğer bir etkidir. Benzer yaklaşımla ten renginin dışına çıkılarak renklendirilen kadın figürünün ise kahverengi ve tonlarının hâkim olduğu kol ve bacaklarda ise ilk bakışta paralel şeritler barındıran çorap ve eldiven algısı yaratan biçimlere yer verildiği görülmektedir.

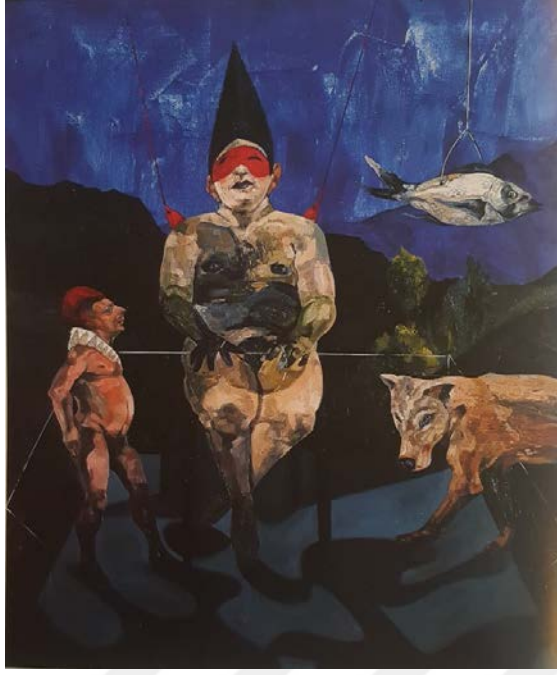
Bununla birlikte resim incelendiğinde ilgili biçimlerin aslında vücuda ait olduğu ve onun uzuv renkleri olarak anlaşılması gerektiği algılanmaktadır. Figürün yüzündeki maskeyi andıran biçim de benzer şekilde tanımlanabilir. Her ne kadar dış dünyadan biçimsel anlamda sıyrılmış figürler olarak gözükseler de apaçık sanatçının hemen bütün erkek egemen toplumsal yaşantılar içinde karşılaşılan duygusuzca erkeğin kadına cinsel anlamda sahip olması ve kadının başını yana doğru çevirerek hoşnutsuzluk ifadesi takınması ile birlikte içinde bulunduğu duruma katlanması durumuna gönderme yaptığı anlaşılmaktadır.

Kompozisyon bütün olarak değerlendirildiğinde yoğun renk kullanımı dikkat çeker. Sıcak-soğuk renk dengesinin başarılı bir şekilde kurulduğu kompozisyonda yoğun ve çeşitli doku kullanımına karşın ön planda düz bir alan oluşturulmuş olması da boşluk-doluluk dengesi sağlamıştır.



**Resim 51 Mustafa Horasan, 2002, 'Joel Peter Witkin-2002 / Nothing Series',
kâğıt üzerine karışık teknik, 30-22 cm**

Horasan'ın 2002 tarihli 'Nothing Series' resminde duvarları kırmızı, zemin ise siyah tonlarında boyanmış bir mekân içinde diz çökmüş şekilde betimlenmiş çıplak bir kadın figürü ve ön ayaklarını kadının üzerine atmış açık tonlarla boyanmış köpek betimlemesi bulunmaktadır. Kadın betimlemesi kollarını yukarı doğru kaldırmış başını sağa doğru çevirmiştir. Bu sayede portrenin arkasında olan köpeğe doğru yönelimi görünür kılınmıştır. Köpeğin gözlerinin görünmediği kompozisyonda düpedüz köpek ile cinsel ilişkiye girmekte olan kadın betimlemesi algılanmaktadır. Ancak bu resimde ilk bakışta görülen ile algılananın ötesinde bir durum söz konusudur. Toplumsal hayat içinde maalesef insan merkezli tecavüz vakalarına rastlamak hatta hayvana karşı dahi cinsel şiddet barındıran olaylardan haberdar olmak mümkündür. Sanatçı bu durumu evirip rolleri değiştirerek betimlemenin dikkat çekiciliğini arttırmıştır. Bir bakıma rolleri değiştirerek olayın çirkinliğini vurgulamıştır. Bununla birlikte bu kompozisyon 2002 tarihli 'Joel Witkin'in Nothing Series' adlı çalışmanın bir yorum kopyasıdır. İki çalışma arasındaki en dikkat çekici fark renksel açıdan Horasan'ın resmine rengin dâhil olması ve Witkin'in resmindeki aşırılığın törpülenmesidir.



Resim 52 Mustafa Horasan, 2002, 'İturbide İçin/ For Iturbide' TUYB, 150-125 cm.

Horasan'ın 2002 tarihli 'İturbide İçin' adlı resminde insan ve hayvan betimlemeleri, soğuk renklerle boyanmış gerçeküstü bir mekân içine yerleştirilmiştir. Resmin merkezinde bir çeşit şapka takmış kırmızı maskeli çıplak cinsiyetsiz bir figür yer almaktadır. Omuzlarından yukarı doğru uzanan birer kırmızı ip bulunmaktadır. Figürün hemen sağında daha küçük bir şekilde betimlenmiş şapkalı çıplak erkek figürü, onun tam karşısında da boyut olarak daha büyük şekilde betimlenmiş arka kısmı tuvalin dışına taşan köpek betimlemesi bulunmaktadır. Hemen üstüdeyse oltaya takılmış gibi görünen bir balık resmedilmiştir. Bütün bu betimlemelerin bir boks ringini andıran bir mekânda geçiyor durumu yine Horasan'ın diğer resimleriyle ifade bakımından benzerlik taşır. Çünkü buradaki ring açıkça yaşamı sembolize etmektedir. Küçük olarak betimlenen figürün cüce karakterini yansıttığı buna karşın

önüne çıkan bütün zorluklara ve zorluk çıkararlara karşı dik durduğu ifade edilirken hemen karşısında kurguladığı köpeğin de cüceleri fiziksel özelliklerinden dolayı hor gören insanları simgelemek için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Merkezdeki özellikle kırık çizgilerden oluşan beyaz daire ile cinsiyetsizliği vurgulanan figürün ise olay örgüsü karşısındaki vurdumduymaz tavrı takındığı ve gerçek hayatta da bu bağlamda davranan insanların genelini sembolize ettiği anlaşılmaktadır. Balık betimlemesinin ise sanatçının özümsemiği bir biçim olarak olay örgüsünden kopuk olsa da yüzeye yerleştirildiği söylenebilir.

Horasan'ın resimlerine genel bir bakışla yaklaşıldığında gerek renk gerekse biçimsel değişkenlikler barındırdığı görülür. Süreç içinde yoğun renk ve doku kullanımı, yerini az renkliliğe bırakırken biçimsel anlamdaki değişkenlik aynı zamanda zenginlik olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda oluşan farklılıkların sanatçının Witkin, Bacon, Matisse ve Mehmet Gülerüz gibi sanatçılardan etkilenmesine bağlanabilir.

4.5. Alaettin Aksoy İle Röportaj

1) M.K: 1963-68 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademi'sinden ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezunsunuz. Biraz o dönemden başlayacak olursak dönemin koşulları sanatınıza etkisi ve akademide illaki hocalarımızın direk baskısı olmasa da onların etkisi altında kalıyoruz.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun size ne gibi katkıları oldu onlardan söz edebilir miyiz?

A.A.: Şimdi önce tarihsel döneme bakalım. 1963-68 yani 1960 ila 1970 yılları arası Türkiye'nin inanılmaz ölçüde kültürel bir aşamaya girdiği dönemdir. Yani 60 ila 70 arası Cumhuriyet tarihinde önemli bir dönemdir. 1960 darbesi onu bir tarafa bırakırsak artıları, eksileriyle 1961 anayasasıyla Türkiye'de özgürlük her türlü kültürel ve sosyal özgürlük 61 anayasası ile Türkiye'ye geldi. İşçi haklarının, sendika haklarının, insan haklarının kültürel özgürlüklerin olduğu bir yıl oldu. İlk defa 1963 veya 1964 yılında Nazım Hikmet'in kitapları Türkiye'de serbest basılmaya başladı. Nazım Hikmet'in biliyorduk ama hep şiirlerini kaçak küçük parçacıklar halinde okuyabiliyorduk. Nazım Hikmet benim için dünyanın en büyük şairinden biridir. Dolayısıyla tarihsel 1961 anayasasından sonra olan dönemde inanılmaz bir kültürel bir yoğunluğun arttığı dönemdir. Bizim şansımızda o tarihsel dönem içerisinde gençlik yıllarımızı yaşamamız oldu. Ben 1963 yılında akademiye öğrenci olarak girmeden önce yaklaşık 1958-59'lardan itibaren resim yapmaya başlamıştım. Elime tuvali şövalemler alırdı, çıkar Çengelköy'de, boğazda, şurada burada çıkar peyzaj resimleri yapardım. Bir lise öğrencisiyken okulu gidip gelirken Unkapanı Köprüsü o zaman Fatih'te oturuyordum Unkapanı köprüsünde şövaletini koymuş ressamlar vardı. Onlar orada peyzaj resimler yaparlardı. Onlardan da özendim. Hatta Fatih'te bir camcı vardı. O camcıya daha ticari resimler yapardım. Onları ayrı satardım kendim için de resimler yapardım. Eğitim kaynağımda hayat mecmuasının her hafta orta sayfasında çıkan röprodüksiyonlar vardı. Türkiye'de o tarihlerde bir sanat tarihi, batıdan bir sanatçının kitabı vs. yoktu. Çünkü olsa bile çok çok pahalıdır ve alamazsın. Dolayısıyla sanat tarihini bir anlamda yani o röprodüksiyonlardan gördüm. Rembrandt'dan, Matisse kadar hepsini oralarda gördüm. Onlardan etkilenecek

resimler yapmaya çalıştım. Taki 1963’de liseden mezun olup akademi sınavlarına girdik. Akademinin varlığından bile haberim yoktu. Tesadüfen okuldaki bir arkadaşım konuşurken akademiden bahsetti hiç hazırlıksız oraya müracaat ettim ve bir şans olarak girdim. O tarihlerde akademi 5 yıldır. İlk iki yıl desen dönemi yani birinci yıl galeridir. O’da binanın dışında bir mekândaydı. İkinci yıl atölyelere geçilir, orda desene devam edilir. Üçüncü yıldan sonra yağlı boya atölyelerine geçersin. İlk iki yılın birinci yılı galeri ikinci yılı tercihen Nurullah Berk atölyesine gittim. Çünkü Bedri Rahmi atölyesine gitseydim o atölyede etki altında kalırım diye oraya gitmedim. İkinci yılı Nurullah Berk atölyesinde desen dönemini orda geçirdim. Üçüncü yıl Bedri Rahmi atölyesine geçtim. Şimdi söylediğiniz gibi her hocanın kendi sanat anlayışıyla öğrencilerini yönettiği dönemlerdir. Her sanatsal dönemde bu vardır. Fakat Bedri Rahmi hiçbir zaman kendi resmini öğrencisine empoze etmemiştir. Bunun yerine tercih ettiği şey öğrencisinin şu veya bu üslupta, tavırla resim üretmesi değil, sanatçı ruhuna sahip olmasını sağlamasıdır. Bence gelmiş geçmiş en büyük hocalardan biri Bedri Rahmi’dir. Hiçbir zaman öğrencisine böyle resim yap demedi. Öğrencisini tamamen serbest bıraktı. Bir tek istediği şey sanatçı tavırlara sahip olsun ve kendi kişiliğinde iş üretebilsin. Dolayısıyla Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinde eğitimi tamamladık.

1960 ile 1970 arasındaki dönemden bahsettik. O tarihsel dönem içerisinde Türkiye genelinde olduğu gibi akademi belki Türkiye’nin bir kültür merkezi gibiydi. Öğrenci tiyatroları, pantomim topluluğu mesela Ergin Kolbek diye bir arkadaş Türkiye’de pantomim diye bir tiyatronun varlığını gösterdiği bir ekip kurdu. Türkiye’de her eğitim yılı içerisinde İstanbul’da uluslararası üniversiteler arası festivaller düzenlenirdi. Akademide öğrencilik yıllarında her hafta bir veya iki konser muhakkak olurdu. Bir başka şey kültürel yoğunluk içerisinde sinema tekler kuruldu.

Bunların amacı ise dünya sinemasının bütün örneklerini ülkeye tanıtmak, ülkeye göstermektir. Dolayısıyla dünya sinema tarihinin görülmesi imkânsız olacak o filmlerini bize gösterdi. Bir tanesi akademide kuruldu ki daha sonra o kulübü kuran kişi Sami Şekeroğlu, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema bölümünü kurdu ve onun başına geçti. Buna benzer edebiyat yayınları öyle. İnanılmaz bir edebiyat yayıncılığı yani düşünce fikir özgürlüğü dergiler yayınlandı. Böyle bir akademi süreç içerisinde şenlikler düzenlenir, akademi baloları inanılmaz boyutta balolardır. Konulu balolardır. O konuya göre dekorlar yapılarak ve bunlar Hilton gibi otellerin büyük salonlarında düzenlenirdi. Bir başka önemli şey İstanbul, Beyoğlu'nda İstiklal caddesinde her mağaza vitrin düzenlemesi yapardı. Her mağazanın ekibi vardı. Genellikle akademiden olan öğrencilerin onların başında olan kişiler vs. o mağazanın çalışanı gibiydi. Vitrin düzenlemesi yaparlardı o vitrin düzenlemeleri halka sunulurdu ve oy verilirdi. Ve o vitrin düzenlemeleri sonucunda o ay sonucunda birinci belirlenirdi. O vitrin düzenlemeleri Türkiye bugün sanat olarak kabul edilseydi şuan bin yıl daha ilerde olurdu. Şimdi bütün bunlar yoğunluk içerisinde görülen olumlu artılardır. Bir taraftan dünya edebiyatını okuyorsunuz, dünya sinemasını görüyorsunuz böyle kültürel bir yoğunluğun yaşandığı bir dönemde, siz öğrenci olmuşsanız ve yetişme çağındaysanız bütün bunlardan etkileniyorsunuz. Artı dünyadaki politik olaylar var bunlardan da etkileniyorsunuz.

2) M.K.: Figürlerinizin çıkış noktasından bahsedebilir misiniz?

Ben akademiye girmeden önce kendim için ürettiğim yağlıboya bugün bile tarif edemediğim garip yağlı boyalardır. Ve buralarda figürlerde vardır. Bu figürlü çalışmalar içerisinde bir tanesi mesela son derece enteresan, 1962 yılları civarı akademiye öğrenci olarak girmeden önce yaptığım figüratif bir Âdem ile Havva portresi vardır. Bir Âdem bir Havva ve başlarının üzerinden bir yılan geçer. Yılan

şeytan. Bu resimdeki figürleri boyama tavrım aradan 40-50 yıl geçtikten sonra bir filmde kullanılan figürlerin profilleri ile bire bir örtüştü konusuyla da. O film de avatar filmiydi. Böyle bir sürpriz karşıma çıktı.

3) M.K: Peki yurtdışının eğitiminizden ve sizin sanatınıza ne gibi etkileri oldu bahseder misiniz?

A.A.: 1968’de bitirdim akademi. 1969 yılının hemen başında da askere gittim. İki yıl askerlik yaptım. Döndükten sonra 1416 sayılı yasa ile öğretim üyesi yetiştirilmek üzere yurtdışına gönderildik. Benim dönemde 6 arkadaş gitti. Bizden öncede 9 arkadaş gitmişti. Bizim dönemde figüratif çalışan yani akademik öğrencilik sürecinde bir Utku Varlık birde Necati Aydan vardı. Daha başka figüratif çalışan pek kişi yoktu. Paris’e giderken buradan bir program ile gittik ama hiçbir zaman oradan bir etki ile dönmedim. Belki orada etki eden bizdik.

4) M.K.: Eserlerinizde ele aldığınız temanın insan-evren ilişkisi olduğu görülmekte. Genel olarak resimlerinizin konusundan bahseder misiniz?

Benim Bedri Rahmi atölyesine geçtikten sonra ilk figüratif çalışmalarımın konuları genellikle insanın yalnızlığı, doğa ve insanın yalnızlığı üzerine kurulmuştur. Daha önce de figür yapıyorsunuz ama eğitim amaçlı figürdür onlar. Daha sonraki dönemlerde yani o yılları takip eden süreçte konular yavaş yavaş daha büyük kompozisyonlara gittikçe, toplum ve evren ilişkilerine doğru döner. Dolayısıyla sosyal toplumsal konular gündeme gelmeye başlar. Bunlar içerisinde toplumdaki bitmezler, problemler veya uluslararası politikadaki insan dehşetleri görülür. 1967 yılında Amerika’nın Vietnam’ı işgali üzerine bir rahip kendisini yakar. Bu bütün dünyaya etki eden bir konudur. Mesela o tarihte yaptığım resim bu konu beni etkiler. Bu konudan etkilenerek ateşin içerisinde bir çocuk figürü yaparım. Çocuk alevler

içerisindedir. Aradan bir iki yıl geçer sonra dünya basınında bir konu gündeme gelir. Oda şudur ana rahmindeki bebeğin duruşu fotoğraflanmıştır. İlk defa. Fakat o görsel benim Vietnam'daki ateş içinde yanan çocuk resmi ile birebir örtüşür. Dolayısıyla o yıllardan başlayan böyle bir toplumsal konulara anti militarist bir tavır vardır. İnsan bireyin kendisini tanımasına yönelik anlatımlar, toplum içerisindeki yeri ve buna benzer toplumsal konular gündeme gelmeye başlar. Tabi bunları anlatırken hem gerçekçi olacaksınız hem de o oluşumun dünyanın her tarafında anlaşılabilir bir görünümde olmasını sağlayacaksınız. Yani uluslararası bir yapıda olmasıdır. Bu yüzden gerçek ve düş bir araya gelir. Dolayısıyla semboller kullanmaya başlıyorsunuz. Sonuçta toplumsal evrensel konulara doğru adım atmaya başlıyorsunuz. Bunlar arasında bugün gündemimizde olan küresel ısınma gibi konular var. Bütün hayatımız boyunca bu tavırda bir resim oldu. Küresel ısınma ilişkin bir çöl tavrındaki bir yerde böyle bir çift yanlarında bir köpek etraf kurumuş yukarıda şeytan gibi bir yapı falan. Dolayısıyla Bedri Rahmi'den mezun olana kadar ki üç yıllık bir süreç orda geçti. Bu süreç ise figüratif yapının oluşması sağlandı. Bu arada 1967 yılında Paris'te Uluslararası genç sanatçılar bienali vardı. Türkiye'yi temsilen 2-3 kişi seçildi. O kişiler arasında bende vardım.

5) M.K.: Resimlerinizde genel olarak Rönesans izleri var ki 'Adem ile Havva' adlı eser buna bir örnek. Rönesans dönemine olan ilginizden bahsedermisiniz? Özellikle figürleriniz Rönesans geleneğinde kullandığınızı söyleyebilir miyiz?

A.A.: Şimdi şöyle söyleyeyim akademiye girmen önceki yıllarda bütün sanat tarihini gördüm ama hiçbirinden doğrudan doğruya yararlanayım diye bir düşüncem olmadı. Oradaki benim figürlerimi oluşturan yapı benim ürettiğim bir figür. Rönesans'ta insan figürü çok fazla kullanılmıştır. Sen böyle bir figür yaparsan

onlardan etkilenirsin diye bir şey söz konusu değil. Tabi böyle bir resim anlayışıyla da anlatım olarak böyle bir resim anlayışına sahipseniz, ister istemez insanı çiziyorsanız bir yere benzeyecektir. Bugünde çizseniz benzer. Dolayısı ile doğrudan bir etkileşim söz konusu değil. Pieter Brueghel'i ne kadar çok seviyorsam Leonardo da Vinci'yi o kadar seviyorum. Arada uçurum var. Aralarından tercih ettiğim anlatımı olan işlere doğru daha çok ilgi duyuyorum. Mesela Brueghel benim için daha önemlidir. Daha toplumcu daha sosyal konulara ele alır. Figürün kendine göre bir anlatımı deformasyonu var. Figür benim için oradaki figür hayatta olan bir bireyin resmini yapmak değil. O figürde onun psikolojik yapısıyla ruh yapısıyla dünyadaki ilişkisiyle ilintisini kuran bir anlatım içerisindedir.

6) M.K.: Her eserinizde bir mesaj olgusu var mı? Dışa vurduğunuz ifade/ifadelerden bahseder misiniz?

A.A.: Mesela 1998 yılında bir resim yaptım. 98 yılı dünyada büyük acıların yaşanmaya başlamadığı bir dönem. Ama adım adım oralara doğru geliniyor. İnsanların yaşadığı dünyayı yok etmeye yönelik davranışları tutumları, refaktan çok, konfordan çok lükse doğru bir kaçış var. Lükse doğru gittikçe de ihtiyacının dışında dünyayı harap ediyorsun demektir. Bunun içinde bir takım para güçlerinin hiç umurlarında olmayan bir şey var. Dünya ne olursa olsun benim kasamda milyarlar olsun. Dolayısıyla dünyayı yok etmek için ellerinden gelen her şeyi yapıyorlar. 1998 yılında yaptığım resim bir insan kendisini denizden kurtarmak için can havliyle karşısına çıkan içinde deniz fenerinin olduğu bir adaya atar. Fakat ada çakıllar, taşlar ve yaşanacak bir yer değildir. Deniz fenerinin üstünde bir bulut vardır. Ama taşlaşmış bir bulut. Şimdi buradaki semboller birey insan hayatını kurtarmak için kendisini bir ortama taşır. Ama o ortam yaşanmayacak bir ortamdır. Deniz feneri orada kurtaracakmış gibi gösterilen bir sembol. Onun üzerindeki bulutta tanrısal bir güçtür.

Ama tanrısal güçte taşlaşmıştır. Yani acımasız hale getirilmiştir. Bu resmin adı Yengeç'tir. Aradan yaklaşık 20 – 30 yıl geçer bu resimdeki figür Aylan bebek ile birebir örtüşür. Yani ister istemez beyninizi zorluyorsunuz bu tür şeylere sizi taşıyor. Yani bütün mesele, bir birey olarak bir insan olarak, kavram karşılığında insan olmanın olaylarını aramak gündeme getirmektir. Yani tanrı yukarıda ama acımasız bir tanrıdır. Niye, neden? Çünkü bize hep tanrıyı korkutma maskesi olarak korkutma kavramı olarak sunuyorlar.

7) M.K.: Resimlerinizde dinsel boyutta var diyebilir miyiz?

A.A.: 1971 de bir darbe yapıldı. O tarihte askere gittim. O tarihten itibaren anti militarist resimler var. 1972'de Paris'e gitmeden önce son resmim Gamalı Haç diye bir resimdir. Bu Hitler döneminde Almanya'nın bayrağıdır. O resimdeki ortada yuvarlağın ortasında Hitler'in Almanya'da Yahudilere karşı yaptığı kamplar, o kamplarda ölüme götürülen insanlar, kadınlar, çocuklar etrafında bir sürü ceset... 1971 ve 80 arası 80 dönemini hazırlayan bir dönemdir. Türkiye'de gelişen Sol'un karşısına konan durdurma hareketi, ırkçı, milliyetçi bir yapı gibi...

8)M.K.: Eserlerindeki mekân kavramından bahsedebilir misiniz?

Mekânlar gerçek dünyadan özellikle doğadan sunulan görüntüler mi? yoksa tamamen düşsel, gerçeküstücü boyut mudur?

A.A.: Her yaptığınız resim illa bir konuyu taşımaz ama bir bütünün parçaları gibi düşünmek lazım. Anlatmak istediğiniz konuya uygun bir dış çevre oluşturmak. Mesela çevresel kirlenmeye, yok edilişle ilişkin konular etrafında dağılmış eşyalar...

9) M.K.: Resim yapma süreciniz nasıl başlamaktadır. Konu önceden belli şekilde eskizi var mı? Yoksa doğaçlama şekilde mi? Yapıyorsunuz?

A.A.: Önce konu uzunca süre düşünülüyor. O, aklınızın hep bir tarafından geçer. Daha sonra o konuyu beyninizde görüntülersiniz ve çalışmaya girersiniz. Yani tuvale başlamadan önce o görüntü beyninizde vardır ama detaylar söz konusu değil tabi. Çünkü resimde; renk, leke, denge gibi oluşumları vardır. Bunlar oluşurken detaylarda orada çıkar. Bazen detayda bir şeyler çizerken bir figür çıkar ondan bir resim üretebilirsiniz o ayrı bir şey ama genelde söylediğim gibi önceden oluşmuş konular doğrultusunda çalışıyorum.

Şimdi şöyle söyleyeyim yaşadığınız tarihsel dönem içerisinde dünyada olanlar bugün yaşadıklarınız genel konular bütün bunlar tabi bir boyut gündeme getiriyor. Mesela son yaptığım resimde insanlığın kendi kendisini yok edişini gündeme getirmeye yönelik konuları ele aldım. Dünyadaki nüfusun büyük ölçüde artışı var. Yerkürenin bir takım gruplar tarafından yok edilişi var. Ne olursa olsun önemli değil. Önemli olan kasalarına büyük paralar girsin meselesi var. Dini konuların sömürülüşü var. Her alanda bu böyledir. O Zaman bugün dünyada 6- 6,5 milyar insan var ama bunların 5 milyarı hemen hemen ölümün eşiğinde. Oysa dünyadaki 13-14 teki zenginlerin kasasındaki milyar dolarlardan yüzde 10 nu harcansa bu insanlar açlıktan ölmez rahat yaşama ulaşır. Bütün bunları nasıl anlatacaksınız? Sanatın amaçlarından biri de elbette ki estetik değerleri de muhafaza ederek insan sorunlarını tarihsel dönem içerisindeki sorunları geçmişte ve gelecekteki sorunları sanat dediğimiz üretim tarzı oluşum gündeme getirmek zorunda. Bunu yaparken de her tarihsel dönem içerisinde onun anlaşılabilir bir yorumla sağlaması. Dolayısı ile ben bugün bunu yaptım gelecekte bunun anlaşılması gerekir diye düşünmeniz lazım. Yoksa kalkıp bir arkadaşımızın söylediği gibi yüz yıldır bize tarihsel kültürümüz yok ettirildi. Biz, kültürümüze yeniden döneceğiz demesi söz konusu olamaz. Oysa tamam, o da bir üretim ama ona sanat denemez çünkü o zanaattır. Çünkü içinde düşünce olmayan bir

şeye sanat diyemezsiniz. Bu sinemada da, edebiyatta da böyledir. Yani sanat sözcüğü insanla bireyle yaşadığı çevreyle her türlü canlısıyla müşterek ve güzel yaşayabilmesinin önünü açan umutlar gösteren bir yapı olması gerekiyor.

10) M.K.: Resimlerinizde ağırlıkta olarak hangi malzemeleri kullanıyorsunuz?

A.A.: Hiçbir zaman yağlı boyanın dışına çıkmadım. Uzun zamandır yapmıyorum ama desen çalışması artı litografi baskı sanatı üzerine uğraştığım için litografi çalışması yapıyorum. Yağlıboyanın dışında çalışmam yok.

Alaettin Aksoy röportajı 17.12.2019 tarihinde İstanbul'da atölyesinde yapılmıştır.

1942 yılında Trabzon'da doğan Alaettin Aksoy, 1963-1968 yıllarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünde, Bedri Rahmi Atölyesi'nden mezun olmuştur. 1972 yılında devlet bursu kazanarak Paris'e giden sanatçılarımızdandır. Eğitimini tamamladıktan sonra 1976 yılında yurda geri dönen sanatçı, eğitim gördüğü akademide eğitim görevlisi olarak göreve başlamıştır. Sanatçı halen yaşamını ve çalışmalarını İstanbul'da devam ettirmektedir.

Alaettin Aksoy, uçsuz bucaksız bir hayal gücü ile oluşturduğu kompozisyonlarındaki figürler konuya, duyguya veya yere göre şekillenmiş tiplerdir. Aksoy'un resimlerinde zaman kavramı belirsizken mekân ile figür arasında gerçeküstü bir ilişki kurulmuştur.

“Enerjinin sürekliliği içerisinde sonla sonsuzluk nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen, kavranamayan zaman ve

hayat ikilemindeki hareket anlamında bir uğur böceğinin hayatı, bir insanın ömrü, bir ışık yılı ve milyarlarca ışık yılı. Yaşamla ilgili bütün moral değerleri her defasında yeniden yaratsan bile ölümsüzlük isteğindeki doyuma ulaşabilme şansı mümkün olmayacak” (Aksoy,1993) şeklinde açıklamaktadır.

Kompozisyonları dünyanın herhangi bir zaman dilimini, herhangi bir anını ya da izleyiciye adeta yaşanacak olan bir felaketin haberini veriyor gibidir. Çünkü Aksoy bize insana dair duygu hallerini aktarmaktadır. Umutsuzluğu, endişeyi, öfkeyi ve bazen de güvensizliği yaşatır izleyiciye.

Kadın figürün ağır ağır bastığı kompozisyonları çoğunlukla sembolist ve ironik özellikler taşımaktadır. Bize Rubens’i anımsatan abartılı figürleri ile deformasyona uğrattığı kadın figürlerinin genellikle bir hüznün içinde oldukları görülmektedir. Sembolist özellikler taşıyan Aksoy’un kadın figürleri tarih öncesi betimlemelerle ilişkilendirilebilir. Bu doğrultuda kadın figürleri çoğu zaman bereketin ve doğurganlığın simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1970’li yılların başında şekillenen yeni figüratif resim hareketinin öncü temsilcilerinden olan sanatçı; son dönem işlerini gerçeküstücü kurgu anlayışıyla dışavurumcu ifade ile resimler üretmektedir.

Aksoy gözlemleyerek ve araştırarak resim yapmayı yeğleyen sanatçılarımızdandır. Figürlerini deformasyona uğratan sanatçı konu seçimini ve tasarladığı kompozisyonlarındaki insan-evren ilişkilerini sembolist bir dille tuvallerine yansıtır.

Alaettin Aksoy Eserlerinin İncelenmesi



Resim 53 Alaettin Aksoy, 1991, 'Bir Yerlerde Zaman', 150-187 cm.

Bir Yerlerde Zaman adlı eseri kızıl kahve tonlarının griyle soluklaştırıldığı bir armoniye sahiptir. Resmin merkezinde kayalıklara uzanmış şekilde tek kollarıyla birbirlerine sarılmış çıplak kadın ve erkek figürlerin yanında bir de köpek bulunmaktadır. Arka planda ise öne doğru eğilmiş ilk “cinsiyetsiz” çıplak bir figür ve kayalıkların arkasından uzanan üst üste binmiş iki çift ayak betimi bulunmaktadır. Kompozisyonda kullanılan armoninin ve figürlerin sahip olduğu ifade mekânı dahası kompozisyonu kasvetli bir görünüme dönüşmesini nedenler. Bu bağlamda resmin konusunun çevre-hava kirliliği dolayısıyla evrendeki ekolojik dengenin gördüğü zararlara bir gönderme olduğu söylenebilir.

Merkezdeki figürler birbirlerine sığınan, durağan belki de çaresiz bir şekilde etraflarına bakınır şekilde ve aynı zamanda erkek figürü yanındaki köpeğin başını

okşarken betimlenmiştir. Kompozisyonda kadın figürü baskın karakter olarak algılanmaktadır. Bu kurgu kompozisyona hem hareketlilik katmış hem de insanın içinde bulunmuş olduğu olumsuz ortama sevgiyle karşı koyabileceği anlamında okunabilir. Arka planda “cinsiyetsiz” olarak tanımladığımız figürü bütün bu kaos ortamının getirdiği olumsuzlukları sırtlanan insanoğlu için bir simge olduğu ifade edilebilir. Üst üste binmiş ayakların ise cinsel olarak birleşmeyi çağrıştırdığı, her ne kadar doğa yok olmaya yüz tutsa da insanoğlunun hiçbir zaman ümidini yitirmeden yaşama sarıldığı ve çoğaldığı anlamı taşıdığı ifade edilebilir. Dolayısıyla Aksoy’un bu eseriyle evren-insan ilişkisini konu aldığı, bütün olumsuzlukların karşısına kendine has üslubuyla betimlediği figürler aracılığıyla sevgi kavramını yerleştirdiği ifade edilebilir.



Resim 54 Alaettin Aksoy, 1987, ‘Yalan’, TUYB, 150 x 187,5 cm

1987 yılına tarihlendirilen “Yalan” adlı resimde ikisi kadın ikisi erkek figür bulunmaktadır. Figürlerin hepsi çıplaktır. Sadece kompozisyonun sağındaki kadının

başı kapalıdır. İkiye ayrılmış biçim grubunun izlendiği kompozisyonda kadın figürü diğer figürlerden ayırık biçimde betimlenmiştir. Kahverengi tonlarının hâkim olduğu resimde ışık ve hareket aracılığıyla sağlanmış odak noktasında sağ ayağını ve sol dizini yere basan erkek figürün sırtına çıkmış erkek figür bulunmaktadır. Hemen arkasında bulunan sağ ayağını geriye doğru kaldıran kadın merkezdeki erkek figüre sarılmıştır. Erkek figürlerin resmi izleyenlerle görsel temas kurduğu, sözel olarak değil de jest/mimik hareketleriyle izleyiciye sanki bir şeyler anlatıyorlarmış gibi betimlendikleri dikkat çekmektedir. Resmin isminden yola çıkarak bu figürlerin yalan söyledikleri ve sadece kompozisyondaki kadınları değil izleyiciyi dahi buna inandırmak istedikleri anlaşılabilir. Başlı kapalı kadının merkezdeki figüre karşı sergilemiş olduğu vücut hareketi ve yüzünde oluşan duygusal dışavurumdan anlaşılın kadının erkeğe tam olarak inandığı-güvendiği çıkarımı yapılabilir. Merkezdeki figür yalan konusunda o kadar iyidir ki, başka bir yalancı olarak algılayabileceğimiz erkeğin sırtına binmiştir. Dolayısıyla on da yalanlarına inandırmıştır. Tam bu ortamda elinde bir bitkiyi andıran nesne tutan kadın, olanlardan kendini soyutlamak adına geri çekilerek gruptan ayrılmıştır. Yalanın varlığında doğa da boğucu ya da karamsar bir anlam yüklenmiştir. Figürler arka planla ilişkilendirildiğinde yer yer sadece kontürün kullanılması, ışığın varlığına karşın form-mekân arasında gölge ilişkisinin kurulmaması, biçimlerin kolajlanmış etkisini doğurmaktadır.



Resim 55 Alaettin Aksoy, 1988, 'Âdem ile Havva', TUYB, 88.5-116 cm.

Âdem İle Havva adlı eser ilk insanlar olarak kutsal kitaplarda ifade edilen kişileri konu alır. Kompozisyonun merkezinde bir elma ağacı, sağında ve solunda da çıplak kadın-erkek betimlemeleri bulunmaktadır. Kompozisyonda vurgulanan resmin neredeyse tam merkezine yerleştirilmiş elma biçimidir. Bu durum kadının tutmaktan çok temas ettiği elma biçiminin arka planda yeşile boyanan ağaç gövdesinin üstünde kurgulanmasıyla sağlanmıştır. Yeşil-mavi yoğunluğunda renklendirilen mekân ile sıcak renklerle boyanmış figürler de yine zıt renk uyumu çerçevesinde kurgulanmıştır. Yüzeyde iki boyutluluğa yaklaşmış kompozisyonda simetrik bir kurgunun varlığı söz konusudur. Erkek figür kompozisyonda içinde bulunduğu durumdan hoşnut olmayan, - hikâye bağlamında- kendine uzatılan elmadan uzak durma adına neredeyse yere düşecek pozisyona gelmiş halde kendini geri çeken, kafasını çevirmiş halde betimlenmiştir. Kadın figürü ise Aksoy'un bu resminde de baskın rol oynayan

konumundadır. Yüzünde takındığı sert ifadeyle erkek figüre karşı emir verircesine tavrı takınan sert mizaçlı kadın figürü, bununla birlikte Hristiyanlık bağlamında sağ elini kutsama işaretine benzer şekilde konumlandığı görülür.

Eserlerinin geneli göz önüne alınarak incelediğimiz örneklemeler açıkça göstermektedir ki Aksoy'un eserlerinde üslup çeşitliliği söz konusudur. Bununla birlikte dışavurumcu figüratif eserlerinde bir dil birliği bulunmaktadır. Doğa/evrenin arka plan olarak kullanıldığı resimler güçlü ifade gücüne sahip birer anlatım elemanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.6. Resul Aytemur İle Röportaj

1)M.K.: 1978 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü ve Neşet Günal Atölyesi'nden mezunsunuz. O dönemin koşulları ve sanat hayatınızdan, bahseder misiniz? Ayrıca Neşet Günal'ın sanat hayatınıza olan etkilerinden söz eder misiniz?

R.A.: Malatyalıyım. 1970 yılında Malatya Lisesi'nden mezun oldum. O dönemler futbola da ilgim vardı ve oynuyordum. Lisede resim öğretmenimiz olan ve Neşet Günal'ında öğrencisi Ressam Aka Gündüz Temur tesadüf eseri bizim eve geliyor ve benim yaptığım resimleri görüp okula devam etmem gerektiğini söyledi. Onun üzerine bende İstanbul'a gelip sınavlara girdim. Daha sonra sınavı kazanarak Neşet Günal Atölyesi'ni seçtim. Ve oldukça iyi bir hocadır, birçok önemli isimler de onun atölyesinden çıkmıştır.

2)M.K.: Resimlerinizde kırmızılar, sarılar, maviler, yeşiller ile oldukça renkçi bir kişiliğiniz olduğunu görmekteyiz. Peki, renk hayatınıza nasıl girdi ve rengin sizdeki etkisinden bahsedebilir misiniz?

R.A.: Kırtasiyeden 4 renk aldım; sarı, kırmızı, mavi ve beyaz. Atölyede bu renkleri paletime koydum ve ilk resmimi yapacaktım. Neşet Günel her sabah atölyeye gelir bakardı ve yine o sabahta uğradı benim paletimi görünce şöyle şaşırıldı. Çünkü Neşet Günel Atölyesi'nde renkçilik yoktu. Desen ağırlıklı ve kahverengi, gri tonlar ile resim yapılan bir yerdi. Deniz diye bir modelimiz vardı ve ben onun resmini yapmıştım; bir kısmını elle bir kısmını da fırça ile yaparak resmi bitirdim. Bu 'Keman Çalan' adlı ilk eserimdir. Bir hafta sonra Neşet Günel geldi ve resmi çok beğendi. O günden sonra bana hiç müdahale etmeyip beni serbest bıraktı ki Neşet Günel kimseye baskı yapmamıştır. Tabi ki öğrenciler onu takip ettikleri için tesiri altında kalan çok kişi olmuştur. Atölyeye de benden sonra renkçilik girmeye başladı ondan evvel yoktu. Bir başka etken de babam terziydi ve genelde dağ köylülerine oldukça renkli fistan, şalvar, yelek ve ceket dikerdi. Hatta kadınların göbeğine kırmızı kırmızı çiçekler yaparlardı. O zamanlar küçükken dükkânda hep onlara bakardım ve öyle kafamda bir oluşum oldu. Renkçiliğin oradan geldiğini de düşünüyorum. Çünkü bilinçaltı çok önemlidir.

3)M.K.: Renk sizin için bir anlatım aracı mıdır? Kullandığınız renklerin bir mesajı var mı?

R.A.: Atmosfere göre renkçiliğim vardır. Yani eğer ben Beyoğlu'nu yapıyorsam oraya sis koysam olmaz yani onun canlılığını vermek için renk kullanıyorum. Yani atmosfere uygun renk kullanıyorum. Benim resimler genelde belgesel niteliğinde oluyor, yaşadığım gördüğüm şeylerin dışında bir şey

yapmıyorum. Eğer bir resmi yapacaksam o konuda kim ne yapmış inceliyorum, fotoğraf çekiyorum, desen çiziyorum ve o fotoğrafları tekrar inceliyorum. Ayrıca her hafta atölyeye gelen modellerimiz var onlardan da çalışıyoruz. Sonra bir bütün olarak resme yansıtıyorum.

4)M.K.: Bir dönem figürsüz doğa/peyzaj çalışmalarınız görülmektedir.

Doğa ile anlatılmak istenilen bir yok oluş mesajı mıdır?

R.A.: Evet doğayı yok eden insanlara karşı tepkiliyim. Çünkü doğayı mahvediyorlar, parçaladılar... Genelde ben büyük resimler yapıyorum. Figürlü büyük resimler çok mesai isteyen yorucu bir iş çünkü saatlerce düşünüyorsun bir rengi vurmak için o zaman rahatlamak için peyzaj yapıyorum. Bazen de bilinçli yapıyorum. Genelde yılda 3 veya 4 peyzaj yaparım. Ve tabii Peyzajlarda da renkçilik hakim, mesela ağaç rengi yerine kırmızı kullanabiliyorum.

5)M.K.: Kompozisyonlarınızda figürlerinizi bazen parkta, bahçede gezinen, dinlenen insanlar bazense bir eylem içinde olan insanlar olarak görmekteyiz. Örneğin “Adalet Yürüşü” adlı eseriniz ve diğer resimlerinizdeki toplumsal sorunların içeriğinden bahseder misiniz? Resimlerinizin bir siyasi boyutu da vardır diyebilir miyiz?

R.A.: Evet; ressamın tabii ki siyaseti olacak ister istemez, bir kere muhalif olacak. Muhalif olamazsa resim yapamaz. Yani kim gelirse gelsin Türkiye’de devrimci bir parti gelse bile yine sanatçı muhalif olması lazım ki üretebilsin. Mesela adalet yürüyüşü adlı resmim; bende Kemal Kılıçtaroğlu’nun arkasından yürüdüm ve bu yürüyüşü yaptıktan sonra ben bu resmi yaptım. Genel olarak geçmişe ait belleğimden de yola çıkarak ve benim dönemimdeki siyasi boyutlara dayalı resimler de yaptım.

6)M.K.: Figürleriniz günlük hayattan reel kişiler mi yoksa düşsel olarak ta yorumluyor musunuz?

R.A.: Bellek olarak düş unsuru diyebiliriz ama genelde yirmi senedir buradayım ve balo sokağını, buradaki insanları yapıyorum. Halk tipi insanları ve genelde orta ve alt seviye insanları resmediyorum. Örneğin buranın delisini, piyangocuyu, tartıcı vb. yaptım. Şimdi Beyoğlu'ndaki Kızılderilileri yapıyorum. Kısacası yaşadığım olaylardan devam ediyorum. Beyoğlu benim için büyük bir kaynaktır. Aslında bir kaos yapıyorum Kızılderililer'in arkasında maskeler, Araplar vs. var. Bir mesaj bırakmaya çalışıyorum.

7)M.K.: Resimlerinizde hangi malzemeleri kullanıyorsunuz?

R.A.: Her malzemeyi kullanıyorum ama genel olarak yağlıboya tuval ya da kağıt...

8)M.K.: Bir resme başlamadan önce nasıl bir yol izliyorsunuz?

R.A.: Öncesinde ne yapacağıma karar verip desenlerimi çiziyorum. Genel olarak renkleri ile beraber her şeyi kafamda bitiriyorum ve resme geçiyorum, ama bazen resim kafamdaki resme uymayabiliyor ve kötüye gittiği oluyor. Resim kötüye de iyiye de gider ama en iyiyi yakalamaya çalışacaksın. Hatta Nuri İyem'in bir sözü vardır; ' ben resmi kurtarmak için çalışırım'. Yani kötüye gitse bile onu kurtarmaya çalışıyorum.

Resul Aytemür röportajı 11.11.2019 tarihinde İstanbul/Beyoğlu'da bulunan 'Akademiler' atölyesinde yapılmıştır.

Resul Aytemür, 1951 yılında Malatya’da doğmuştur. 1978 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim bölümü’nden Neşet Günel Atölyesi’nden mezun olmuştur. 1989 yılında ise İstanbul Teşvikiye Sanat Galerisi’nde ilk kişisel sergisini açan sanatçı günümüze kadar birçok karma sergilere katılmış ve kişisel sergi açmıştır. Yaşamını ve çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir.

Resul Aytemür’un resimlerinin genel konusu İstanbul’un güncel olayları veyahut gerçek yaşamdan izlerdir. Parklar, bahçeler, otobüs durakları ya da balo sokağında yaşanan olayları ele alan sanatçı, kendine özgü yoğun renk kullanımı ile sahneleri izleyiciye aktarmaktadır. Bunların yanı sıra sanatçının bizzat içinde bulunduğu yaşadığı duygularından yola çıkan miting ya da sosyal içerikli yürüyüşleri görmekteyiz: **“Polis ve göstericilerin karşı karşıya geldiği yürüyüşler, mitingler, gece kulüpleri, genelevler ve fahişeler gibi sıra dışı olay ve yaşamları”** (Günyaz,2005) konu almaktadır. Aytemür’un resimlerinde genellikle gerçek hayatın kargaşalığını ve insanların yaşam çabalarını izlemekteyiz. **“Resul’ün resimleri dünyanın rutin yaşamın dışavurum aracıdır.”** (Günyaz,2005). Günlük hayatın sıradanlığını; çocuk oyunları, deniz, doğa, çöp veya atık maddeler gibi birçok sahneyi aktardığı resimlerinde fırça darbeleri ile yoğun bir boya katmanlarına rastlamaktayız. Oldukça duyarlı kişiliğe sahip olan sanatçının resimlerinde canlı renklerin içine yansıttığı duyguyu ve yaşamdan yansıyan kargaşa ile yaşam çabalarını hissetmekteyiz. Aynı zamanda yaşamın sıradanlığı yanı sıra iyi bir doğa gözlemcisi olan sanatçı doğayı birebir yansıtmak yerine atmosferin ritmini önemsemektedir. Figürlü çalışmalarında insanın çevresine yabancılaştığını vurgularken peyzaj çalışmalarının da ise yok edilmek üzere olan doğayı vurgulamaktadır.

Sanatçının ilk dönemden bugüne her zaman renkçi bir tavrı olmuştur. Geleneksel figür anlayışından tamamen kopmayan sanatçı bireyin direk kendisinden

ziyade çevresi ile olan ilişkisini incelemektedir. Figürleri çevresi ile kaynaşmış birer birey olarak renk ya da lekeye dönüşmüş hali ile yüzeyde yerlerini almaktadırlar.

Yoğun bir boya sevgisi olan Aytemür'un resimlerinde her bir sahne içinde boyanın ifade gücü ön plandadır. Onu kırmızılarındaki öfkeyi veya mavilerinde ya da yeşilindeki özgürlüğü sert fırça darbelerinde görmekteyiz. **“Görüldüğü üzere Resul Aytemür'un kompozisyonlarında fırtınalı bir iç ruhun doğayı ve yaşamı kavrayış ilkesinin yansımaları yer almakta. Patlama derecesinde yüzeyi ateşleyen esinleyici renk ise bu fırtınalı iç ruhun dışavurum malzemesi.”** (İnal,2008,2009).

Aytemür'un resimlerinde renk kadar önemli olan ve birinden birine ağırlık veremeyeceğimiz diğer etken ise desendir. Tuvalde desen ile başlayan sanatçı halen eğitimci kişiliğinden dolayı model çalışmalarına devam etmektedir. Sanatçının figüratif çalışmalarında her ne kadar deformasyon tatlarını izlese de desen sağlamlığının ön planda olduğunu görmekteyiz. Onun figürleri çizgisel şekilde değil tamamen yoğun boya katmanları ile karşımıza çıkmaktadır.

Aytemür'un figürleri, mekânları ve konuları tamamen gerçek hayattan reel kişilerdir. Onun resimlerinde düş unsuruna rastlamamaktayız. Konuları mega-kent, İstanbul, kent ve insanların birbirine yabancılaşmasıdır. Dolayısıyla sanatçı tamamen birebir yaşadığı şahit olduğu ve gözlemlendiği yaşantılardan beslenmektedir. Renk ve boya kadar yaşamda onun için oldukça önemlidir. Yaşama dair her sahneyi ya da her parçayı resimlemeye değer gören sanatçının çoğu resmi bir kargaşa ürünüdür. Birbiri içine geçmiş karmaşık toplumsal olguları sunmaktadır izleyiciye. Özellikle toplumun alt tabakası sonra orta tabakayı ele alan sanatçı her türlü insanın yeryüzü serüvenini anlatımcı bir ifadeyle geleceğe kayıt niteliğinde, bir belge olarak bırakma isteğindedir.

4.6.1. Resul Aytemür Eserlerinin İncelenmesi



Resim 56 Resul Aytemür, 1971, 'Keman Çalan', TUYB, 82 x 65 cm

1971 tarihli eser (Resim 56) sanatçıyla yapılan röportajda değinildiği üzere Aytemür'un ilk eseridir (Röportaj). Kompozisyonun arka planında kırmızı tonlarıyla renklendirilmiş bir yüzey ön planda ise üst bedeni betimlenmiş keman tutan çıplak bir kadın resmedilmiştir. Kafasını geriye doğru yaslar bir şekilde yandan betimlenen figür küpeli gözleri kapalı ağzı ise açıktır. Sanatçının biçimleri soyutladığı görülür. Yalnız bu eserdeki soyutlama daha çok renk bağlamında gerçekleştirilmiştir. Zıt renk armonisi üzerine kurulu eser açık kompozisyondur ayrıca "L" kompozisyon kurgusuyla çalışılmıştır. Keman ile omuz hareketinin kurgusu sonucu oluşan diyagonal hareket kol ve keman yayının karşıt yön hareketiyle dengelenmiştir. Sıcak-

soğuk renk ilişkisinin kullanımıyla vurgunun figürün yüzünde olduğu görülür. Serbest sürüş uygulamalarının izlenebildiği kompozisyonda özellikle figür üzerinde lekesel ve çizgisel anlatım vardır. Kullanılan renk armonisi ve uygulama şekli özellikle portrede sert bir ifadenin oluşumunu nedenlemiştir. Bununla birlikte figürün izleyicide oluşturduğu kasvet algısı ile müziğin insan ruhuna verdiği huzur düşüncesinin bir arada yer alması da başka bir zıtlık unsuru olarak yorumlanabilir. Elde edilen bulgular ışığında eserin dışavurumcu bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir.



Resim 57 Resul Aytemür, 2011, ‘Plaj’, TUYB, 116 x 140 cm.

Tuval üzerine yağlı boya tekniğinde üretilmiş Plaj adlı eser (Resim 57) 2011 yılında üretilmiştir. Eserin ismiyle bağlantılı olarak kompozisyonda herhangi bir plajdan fotoğraf makinesi aracılığıyla kesit olarak alınmış bir kurgunun varlığı söz konusudur. Ön arka ilişkisinin plastik açıdan başarıyla vurgulandığı eserde ön planda kırmızı-beyaz çizgili bir plaj sandalyesi, arkasında mavi-beyaz tonlarındaki havlu üstüne yüz üstü uzanmış mayolu-gözlüklü bir kadın ve resim yüzeyine kenardan dâhil

olan köpeğin başı betimlenmiştir. Orta planda farklı uzaklıklara yerleştirilmiş ayakta, oturan, yere uzanmış figür grupları arka planda ise kumsal, çadırlar, lekesele olarak betimlenen figürler ve deniz-dağ betimlemeleri bulunmaktadır. Mekân yoğun olarak soğuk renklerle nesne ve figürler ise sıcak renklerle boyanmıştır. Bununla birlikte soğuk renklerin içinde sıcak etki barındıran lekelerin kullanılması kompozisyonda sıcak renk hâkimiyetinin oluşumunu nedenlemiştir. Kompozisyonda beyaz, ön planda yer alan biçimleri vurgulamak adına kullanılan plastik bir unsurdur. Pentürün yoğun olarak kullanıldığı eserde renk yer yer yorumlama yoluna gidilse de genel olarak doğa renklerine yakın kullanım söz konusudur. Bununla birlikte oran-orantı bağlamında deformasyona da yer verilmemiştir. Yüzeyde fırça ve spatula kullanıldığı görülmektedir. Sanatçı günlük sıradan bir durumu kendi üslubuyla betimlemiştir. Öyle ki, figür portrelerine dahi yer vermeyerek durumu genelleştirme yoluna gitmiştir. Eser; zamanı yansıtan, belge niteliği taşıyan resimlerine bir örnek olarak değerlendirilebilir.



Resim 58 Resul Aytemür, 2015, ‘Balo Sokak’tan’, TUYB, 210 x 155 cm.

2015 tarihli Balo Sokak’tan adlı eser (Resim 58) tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle üretilmiştir. Kompozisyonda üzerinde 35 rakamının yazılı olduğu kırmızı duvarların-çift kanatlı sarı kapının önünde ve yeşil-mavi renkle boyanmış kaldırım taşının üzerinde ayakta duran bir erkek figür ile her iki yanında tasmalarından tuttuğu beyaz köpekler bulunmaktadır. Üçgen kompozisyona sahip eserde anın yakalandığı fotoğrafı anımsatan bir kurgu söz konusudur. Bu bağlamda durağan bir kurguya sahip eserde hareket algısı figürün sağ ayağını geriye doğru konumlandırmakla ve köpeğin kafasını yan bir şekilde betimlenmesiyle sağlanmıştır. Arka plandaki sıcak renk kullanımı zemin ve figürdeki soğuk renk kullanımı ile dengelenmiş ayrıca gri değere sahip mekân içinde figürlerin açık-koyu zıtlığı barındırmasıyla da ton değeri anlamında denge sağlanmıştır. Biçimsel anlamda mekânda blok leke-renk kullanımı ile yüzeysel bir anlatım izlenmekte yer yer nesnel dünyadan ayırık renk kullanımı görülmektedir. Buna karşın figürlerde biçimsel deformasyona gidilmediği bununla birlikte doğadan saltık renk anlayışı ve lekesel anlatım görülmektedir. Sanatçının yaşadığı çevreyi konu aldığı eser örneklerinden olduğu görülen bu çalışma elde edilen veriler bağlamında yansıtmacı bir anlayış çerçevesinde değerlendirilebilir.

4.7. Kemal İskender İle Röportaj

1) M.K.: 1972 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü mezunusunuz. Ali Çelebi, Devrim Erbil, Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Neşet Günal atölyelerinde eğitim gördünüz. Peki o dönemin koşullarından,

akademi eğitiminden ve eğitim gördüğünüz hocaların sizin sanat hayatınıza olan etkilerinden bahsedebilir misiniz?

K.İ: Akademiye girdiğim yıllarda hocaların etkisi baskı olarak çok barizdi. Bu da eğitim açısından hiç iyi bir şey değildir. O dönemde akademide 5-6 atölye vardı. Bunların içinden iki tanesi Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal Atölyeleri öğrenciyi daha serbest bırakan atölyelerdi. Birinci sınıfta galeri okurdunuz buda desen çalışmak demektir. Yani bir sene antik heykelden çiziyorsunuz ve bir yerden sonra bıkiyorsunuz ama şimdi daha iyi anladım bu çizimlerin ne kadar kıymetli olduğunu. Daha sonra atölye seçerdik. Ben bir yıl Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde okudum ancak hiç anlaşımadım. Daha sonra Neşet Günal Atölyesi'ne geçtim. O dönem eğitim 5 yıldır ve şuan ki konumdan daha ciddi bir eğitim ortamı vardı. Bunu ise 1972 de Devlet bursu kazanıp Avrupa'ya gittiğimde anladım. Londra'ya dünyanın en zor okuluna gittim. Okul sadece 20 kişi alıyor ve sadece mastır ile doktora yapabiliyorsunuz. Okulu kazanmak çok zordu ama ben lisansta bana öğretilen desen sayesinde sınavı kazandım. Londra'daki okulda atölyeler bizdekilere oranla oldukça büyük ve bir öğrenciyi büyük bir alan düşebiliyor. Atölye içinde herkesin yaptığı resim ise birbirinden oldukça farklı ve alakasız resimler. Bizim okulda ise şuan nispeten kalktı ama bir atölye dili vardır. Hoca her ne kadar savunmasa da atölye etkisi veya hocanın etkisi olur. Yani sonuç olarak 3 sene mastırımı orada yaptım ve esas özgünlüğümü de orada kazandım. Eğitim bittikten sonra döndüm ve 1977'de bizim okulda asistan olarak göreve başladım. Şunu da söylemeliyim ki; döndüğümde Neşet Günal'a 'ben siz hocaların kıymetini Avrupa'yı gördükten sonra anladım' dediğim zaman hiç duygusal bir adam olmamasına rağmen gözleri doldu. Çok değerli bir hocaymış özellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu'na oranla çok daha analitikti. Kısaca başlangıç serüvenim bu.

2) M.K. : Akademi yıllarınızda soyut resimlerinizi görmekteyiz.

Bundan bahseder misiniz?

K.İ.: Evet, soyut resim yaptım. O zaman buradaki anlayışa göre ve modern resmin etkisiyle şu anlamda yaptığım figüratif resmini yapamazdım. Çünkü daha doğrusu Türkiye’de yanlış anlaşılan modern resim etkisiyle size hemen geri derlerdi. Soyut çalıştım ancak bu bir yerden sonra tatmin etmedi. Sonuçta illaki insan imaj görmek istiyor ve bu mağara devrinden beri de böyle. Bunu da İngiltere’de anladım ki figür yaptığın zaman geri vs. iş yapmış olmuyorsun ve onunda modernini var. Nitekim 10 senedir resim öldü derler ama resim hiçbir zaman ölmez tam tersi her zaman canlanır ki en son 80’de canlandı. Sonuç olarak soyut ya da figüratif ayrımı duymuyorum bunu ihtiyaç meselesi olarak karşılıyorum. Mesela şimdide ihtiyaç duysam soyut resim yaparım. Ancak şunu çok iyi biliyorum hocalarımın da bana öğrettiği şey eğer çok iyi bir eğitim almışsanız sizin yaptığınız soyut biraz başka türlü olur. Yani hiç ya da az eğitim almamış birine göre daha iyi olur. Ve ben bunu gördüğüm resimden anlarım. Örneğin hiç tanımadığım birileri olsun ikisi de soyut çalışsın hangisi eğitim almış hangisi almamış anlarım.

3) M.K.: Figürlerinizin çıkış noktasından bahseder misiniz?

K.İ.: Akademiden mezun olurken atölye konusu seyyar satıcılardı ve bunu ne kadar soyutlasanız da bir yerde seyyar satıcı yapacaksınız. Birde zaten o kökten geldiğin için soyut resimlerimden sonra figüratif çalışmakta bir şey görmedim ve zorlukta çekmedim. Ancak o dönemdeki figürlerim şimdiki üslubuma oranla soyuta nispeten yakındı. Tabi ki bunun olgunlaşması da zaman aldı.

4) M.K.: Peki figürlerinizin genellikle çıplak olmasının ya da şuan çıplak olmamasının özel bir neden var mı?

K.İ.: Ben son bir senedir Çanakkale konusu işliyorum. Geçen sene 18 Mart'ta Çanakkale'ye gittim ve orada 'I. Dünya Savaşı ve Çanakkale' konulu bir konferans verdim. O günden beridir de Çanakkale resimleri yapıyorum ama tabii birebir tasvir niteliğinde işler yapmıyorum. Yaklaşık 55 tane resim oluştu.

Dolayısıyla bu yüzden çoğunluğu giyimli figürler ama yine bu konuda bile çıplak figürler var. Önceki resimlerimin geneli çıplak hatta bir sergimde kadının biri şöyle demişti; 'bu ne ya hepsi çıplak...' Bende 'insanın aslı böyle' dedim. Tabii ki çıplaklığın da bir derecesi vardır ve ben bunu asla müşteriye boyuta taşımam.

Bazen, kısmen ya da bir parça erotizm boyutuna taşırım. Benim resimlerimde her şey ölçülüdür ve insanın bakınca iğreneceği bir çıplaklıkla ilgim yok. Esasen çıplak figür yapmak giyinik yapmaktan daha zor bir iştir. Bu her resim için değil benim resimlerim için geçerli. Ayrıca figürlerin çıplak olmasını ben bir meydan okuma olarak görüyorum.

5) M.K.: Eserlerinizde genellikle müzik enstrümanları çalan figürler ile karşılaşmaktayız. Bu sizin müziğe olan ilginizin bir yansıması mı? Yoksa etkilendiğiniz sahnelerin yorumu mu?

K.İ.: Müzik hobilerimden biridir. Başta klasik müzik olmak üzere her müziğin iyisini dinlerim. Yine bir sergimde birisi sormuştu; 'siz hep bir enstrüman çalmak isteyip de çalamadınız mı?' diye ama öyle bir şey yok. Satıcılardan yola çıkıp, enstrüman çalan figürlü konulara varmış durumdayım ve bunlar resme daha elverişli konulardır. Daha kolay deforme edebiliyorsunuz ve ritim belirtmeye daha müsait bir araçtır bütün müzik aletleri. Ayrıca herkesçe bilinir ki bizim neyi yaptığımızdan çok nasıl yaptığımız önemlidir. Üslupta budur zaten.

6) M.K.: Bazı kompozisyonlarınızda özellikle 70’li yıllarda eserlerinizde erotizm konusu görmekteyiz. Peki eserlerinizde cinsellik var diyebilir miyiz?

K.İ.: O dönem resimlerimde erotizm daha baskındı. Yanılmıyorsam 1940’lı yıllarda Fransa’da yazılmış ve yazarı bilinmeyen bir kitaptan etkilendiğim için “O’nun Hikâyesi” resmimde erotizm biraz daha baskın olabildi. Bir de o dönem gençtim onunda etkisi olabilir ama şimdi erotizm düşüncesiyle bakmıyorum. Zaten zamanla değişmezseniz de bu iş olmaz. Dolayısıyla kıyaslamak gerekirse o döneme oranla nispeten daha üsluplu erotizm işindeyim diyebiliriz. Tabi şuan yaptığım çalışmalar için geçerli değil bu. Genel olarak resimlerimde erotizm var diyebiliriz ama bu bilerek yüklediğim bir şey değil. Zaten bilerek isteyerek yükleyemezsiniz yapınızda varsa eğer o oraya işler. Tipik bir örnek vereyim; Franz J. Becker uyuşturucu kullanan, homoseksüel, kumar müptelası biri. Şimdi bütün özelliklerini bilmeden resmine bakın çıkarırsınız. Yani birçok kişi bunu adlandıramasa bile hisseder. Dolayısıyla ben bir insanın yaptığı resimde bünyesinin yansıttığını inandığım için erotizm yapayım kafası ile oturmuyorum. O an öyle geliyor öyle yapıyorum.

M.K.: Genel olarak resimleriniz de anlatılmak istenilen bir ifade var mıdır? Bahseder misiniz?

K.İ.: Tabiki var. Başta olmak üzere ‘gizemsellik’tir. Anlatımcı resim yapmıyorum. Konunun ne olduğu belli olmakla birlikte açık sonuçlandırabileceğim sonuçları elde etmeye çalışıyorum. Sonuç itibari ile resim iki türdür; biri detpan dedikleri ölü taban, bakıyorsunuz üslubu ve biçimi gereği bir tek yorum veriyor Örneğin; Büyük Süleyman’ın adaletinde iki kadın çıkarlar karşısına derler ki bu

çocuk benim oda derki çekin çocuğu kimde kalırsa çocuk onundur. İki kadın çekerler çocuğu çocuk kimde kalırsa Süleyman çocuğu diğer kadına verir çünkü gerçek anne çocuğunu incitmek istemeyeceği düşüncesiyle. Bu konuyu birçok ressam işlemiştir. Şimdi bu konuyu gördüğünüz zaman başka bir yoruma imkân yok. Tabi konuyu da bilmeniz gerekiyor. Bir de öyle işlersiniz ki izleyici kendi bünyesine, yapısına, anlayışına göre algılar. O zaman iş değişir ve buna açık sonlu diyoruz. Nitekim benim resimlerim de öyle. İki kişiye resmimi getirseniz birinin algıladığı ile diğerinin algıladığı birbirinden çok uzak olmasa bile farklı şeyler olur. Çünkü ben resmin böyle daha etkili olduğuna inanıyorum ve bünyemde buna el veriyor. Esasında ben pratik hayatta sözünü çok rahat söyleyen bir insanım ama resimde bu kadar net olmak adeta kör parmağın gözüne nispetinde görüldüğü için bazı sorunlar oluşturur bakanın gözünde.

7) M.K.: 2010-11 yılında ise otoportre serinizi görmekteyiz. Bu seride farklı el işaretleri ilginizi çekmektedir. Öncelikle otoportre serinizin içeriğinden ve işaretlerin ne anlama geldiğinden bahsedebilir misiniz? Bu işaretler engelli insanlara yönelik bir iletişim aracı olabilir mi?

K.İ.: Dediğiniz doğru ama hayır o el işaretleri o anlamda değil. Belki en ekspresif olduğum dönemlerden biridir. Normalde Türkiye’de portre çok satılmaz ama o dönem kendi portrem olduğu halde satılanlar oldu yani çok beğenilmişti. O dönem öyle esti ve 19 tane otoportre yaptım. Tabiki portre de yüz ve yüzün altındaki görünüm çok önemlidir. Ben şimdi size bakıyorum ve iyi kötü karakteriniz hakkında fizyonomiden bir fikir ediniyorum. Bir diğeri yüzden sonra insanı en çok etkileyen el ve kol hareketleridir. Hatta bu bizim Akdeniz kültürümüzde çok yaygındır. İngiliz kültüründe pek yoktur. Mesela orada bir yol sorarsın adam baston gibi durur eliyle de göstermez anlatır sana. Dolayısıyla resimlerdeki işaretlerde engellilere yönelik bir şey

yok ya da kafadan uydurulmuş değildir. Yüzdeki ifadeyi besleyen el hareketleridir. Kiminde çoğaltılmış hareketlilikler vardır vs. Hareketli şeyleri kullanırım. Örnek; niye göz bebekleri yok dersin bu ölümle ilgili olmasından sebeptir. Bir de portre dediğimizde konu alınan insana benzerliği şarttır. Bunu şundan sebep söylüyorum; Türkiye’de biri ölmeden önce görmeniz gereken 100 portre diye bir şey ortaya çıkardı ve oraya bir şey koymuş; adamın karısının portresi ama yüzü bile yok portrede. Şimdi bu bana göre portre değil. Mesela Picasso’nun son dönem portreleri hiç kendisi ile alakası yoktur ama karakter olarak o portre Picasso’dur. O onu sağlamıştır. Az da olsa benzeyecek yoksa portre yaptırmamın bir manası yok. Günümüzde hele hiçbir manası yok çek fotoğrafı olsun bitsin. Yani portrede fiziksel olarak karakteri ve amaçladığı ruhsal yansıtma neyse onu tutturacaksın. Belli bir ekspresyonu tutturacaksın ve bunu eller ya da hareketleri ile de besleyeceksin. Matrak bir örnek; bizim hoca arkadaşlarımızdan biri ‘20 sene sonra senin bu portrelere baksalar bu adam ruh hastası gibi diyebilirler’ demişti. Bende ‘bir sakıncası yok’ dedim. Daha öncesine ait de otoportrelerim var, yapmışlığım ancak peş peşe 20 tane 2010-11 yıllarında yaptım. Bu dediğim gibi esti ve yaptım şimdi bir daha eserse yine yaparım.

8) M.K.: Resimlerinizde desen sağlamlığı ön planda ve bu sizin içinde oldukça önemli bir husus. Peki ‘renk’ ne derece önemli resimleriniz için ya da rengi kullanma amacınızdan bahseder misiniz?

K.İ.: Bildiğiniz gibi resim üç temel öğeden oluşur; desen, açık-koyu ve renk. Rönesans resmi desen resmidir. Ondan sonra gelen Barok açık-koyu resmidir. Renk için ise 20. yüzyıla Matisse’ye vs. kadar beklemek gerekmiştir. Şimdi benim resmimde desen yaptığım figüre göre hiçbir sakatlığı olmadan sağlam olacak ama benim esas ifade aracım açık-koyudur. Benim için renk keyfi ve itibari bir şey, kaçınılmaz bir şeylerden biri değildir resimlerimde.

9) M.K.: Peki kullandığımız renklerin anlatmak istediği bir duygu yada olgusu var mıdır? Renklerin ifade gücünden bahsedebilir misiniz?

K.İ.: Elbette oluyor. Mesela son dönem Çanakkale resimlerimde ölü askerler toprağa karıştığı için koyu kahverengi vs. kullanıyorum. Bir başka resimde bombanın patlama hali olduğu için orada mecburen açık renk kullanıyorum o patlamış hissini o duyguyu ifade etmek için. Ancak bunlar konunun, temanın baskın olduğu resimler için böyle diğer resimlerimde o kadar değil. Muhakkak renginde hesaplanması gereken bir psikolojik boyutu vardır. Örneğin erotizmle ilgili resimler sıcak renklerdir öteki türlü tersi olurdu yani mavi yeşille vs. O yüzden bu anlamda rengi dikkate alırım ama benim resimimde renk birincil ifade aracı değildir ya daha destekleyici bir elemandır ya da ikincildir. Dediğim gibi önemli olan sağlam bir desen eşliğinde açık-koyudur.

10) M.K.: kullandığımız malzemelerden bahseder misiniz?

K.İ.: Ben her türlü malzemeyi denemiş ender Türk ressamlarından biriyim. Şuan bir tek yağlıboya çalışıyorum ama genel tüm boyaları denemişimdir. Hatta İngiltere'ye ilk gittiğim zaman okulun kırtasiyesi vardı ve gidip oradan bir set yağlıboya, bir set suluboya, bir set guaj boya aldım. O günden beri de malzemenin en profesyonelini kullanıyorum. Asla düşük malzeme kullanmam hatta o kadar iddialıyım ki gözü kapalı bile sürerken anlarım düşük malzemeyi. Türk resminde hiç dikkat edilmeyen bir husustur bu ama acısı ileride çıkacak. Benim resimlerim öyle çok satılan resim değil birçok tanıdığım arkadaşlarım var onların ki satıyor ve çok iyi malzeme kullanmıyorlar. Ancak dediğim gibilerde acısı çıkıyor ve çıkanlar var götürüyorlar restorasyon için adam diyor bunu ressamına götürün bizim bu resme yapacak bir şeyimiz yok diyor. Ben son dönem ilerini kâğıt üzerine yapıyorum buda

şundan ötürü tuval yapsam koyacak yerim yok ama benim kâğıtlarımın büyük bir çoğunluğu tekne yani elle yapılan kâğıttır ve esasen tuvalden daha pahalıdır.

11) M.K.: Bir resme başlamadan önce nasıl bir yol izliyorsunuz?

Öncesinde bir eskiziniz var mı? yoksa direk tuval karşısında doğaçlama olarak mı başlıyorsunuz?

K.İ.: Önceden yapardım ama şuanda hiç eskiz yapmıyorum. Aklıma gelen ilk figürle başlıyorum. Zaten bir resmi çalışırken otomatikman ikincinin konusu doğuyor. Örneğin; bir resimde koyduğum bir figürü farklı şekilde yaparsam daha iyi olur mu? Dediğim an bu ihtimali ikinci resme bırakıyorum. O yüzden benim bazı resimlerimin konuları yakın gelebilir izleyiciye. İki değişiklik ile aynı konuyu işliyor olabilirim. Yani dediğim gibi her yaptığım resim bir sonrakini aşağı yukarı doğuruyor. Şuan Çanakkale resmi yapıyorum ama diğer resimlerimde de olduğu gibi bunlar birebir tasvir işler değil. Genellikle biraz simgesel anlamda mesela bir ölünün kaldırılması böyle oldukça havada kaldırılmaz ama işte sembolik olduğu zaman öyle bir şey yansıyor. Bir şey var ki benim için çok önemli ve Türk resminin belasıdır bu; iki grup ressam vardır. Birisi ne yapmam gerekiyor der diğeri ben ne yapma ihtiyacı duyuyorum der. İkisinin sonuçları ise tamamen farklıdır. Benim ne yapmam gerekiyor diyen adam iradeyi kendi dışına koyar ve o yüzden başlar taramaya Amerikan, İngiliz vs. dergilerine bakmaya. Doğal davran, rahat bırak ne çıkarsa osundur sen yani onun dışında bir şey olmaya çalıştığında zaten sen kişiliğinin dışına da çıkmaya başlıyorsun demektir. Bu olay Türk resmine ilk defa D Grubu ile gelmiştir. Kendi getirdikleri sanatı Devlet çarkına da sığınarak hatta Devleti de aldatarak resim budur, modernizm budur diye bir şekilde kabul ettirmişlerdir. Mesela Zeki Faik İzer'in atölyesinde kırmızı rengi kullanamazdın çünkü kominizim manasına giriyordu. Böyle bir şey olamaz.

Kemal İskender röportajı 25.11.2019 tarihinde İstanbul/Fulya’da bulunan atölyesinde yapılmıştır.

Kemal İskender, 1949 yılında Trabzon’da doğmuştur. 1972 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nden ve Neşet Günal Atölyesi’nden mezun olan sanatçı aynı yıl kazandığı devlet bursu ile İngiltere’ye yüksek lisans eğitimine gitmiştir. 1977 yılında mastırını tamamlayarak tekrar yurda dönmüş ve aynı yıl içerisinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’ne asistan olarak göreve başlamıştır. İlk kişisel sergisini 1979 yılında Ankara Yaprak Sanat Galerisi’nde açan sanatçı günümüze kadar birçok kişisel sergi açmış ve karma sergilere katılmıştır. 1993 yılında ise profesör unvanını alan ve şimdiki adı ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden emekli olan Kemal İskender çalışmalarına İstanbul’da devam etmektedir.

İskender’in resimlerindeki her bir imaj veya figür içinde yaratmış olduğu dünyada/boyutta konumlanmıştır. Dolayısıyla sanatçı gerçek dünyanın insanını ve olaylarını kendi hayal dünyasında dışa vurmaktadır.

Sağlam bir desen anlayışının görüldüğü resimlerinde figür farklı renkler ile yorumlanmıştır. Her ne kadar figürlerde bir deformasyon veya soyutlama görülse de desen sağlamlığı ön plandadır. Desen çizgiden çok sanatçının kendisi içinde esas olan açık-koyu değerler de desen kadar birincil değerdedir. Sanatçı figürü özellikle portresini bire bir temsil etmek yerine insanın fizyonomisinden yararlanarak yorumladığı portrelerde kişinin karakter özelliklerini dikkate aldığı görülmektedir. Bazen portredeki ifadeler yansıtılmak istenilen duyguyu destelemekteyken bazen de ‘gizem’ uyandırmak amaçlı portrelerde soyutlamalar görülmektedir.

Kemal İskender'in resimlerinde dönem dönem ölçülü şekilde erotizm karşımıza çıkmaktadır. Özellikle erotizm temalı resimlerinde gizem duygusu daha belirgindir. Dolayısıyla bazen direk cinselliği andıran sahneden ziyade çağrıştıran simgeler görülmektedir. Sanatçının bu kompozisyonlarında sanki bir çiftleşme anını hissettiren duygular yüküldür. İskender'in resimlerinde ki figürler ilk döneminden bugüne temaya uygun şekilde izleyiciyi rahatsız etmeyecek ölçüde çıplak figürlerdir. Çıplak olması ise tamamen cinsellik ile bağlantılı değil insanın doğal halinin yansımasıdır. Çıplak figürler içinde özellikle kadın figürlerinin vurgulandığı görülmektedir. Bazense figür yerine kendini betimleyen sanatçının resimlerinden yola çıkarak kendi duygularını veya yaşadığı olayları resmettiğini dile getirebiliriz. Kısacası İskender'in figüratif resimleri genellikle izleyicinin zihninde duygusal bir tepki oluşturma amaçlı yapılmış açık sonlu resimlerdir. Bazen gergin bazen hüzünlü ya da suçluluk duygusu içinde betimlediği figürlerinde insan ruhunun çeşitli hallerini görmekteyiz.

İskender'in resimlerinde ağırlıklı olan bir başka konu ise müzik temalı kompozisyonlardır. Figürleri ya da kendisini betimlediği resimlerde çoğunlukla bir enstrüman çalmaktadır. Sanatçının hobilerinden biri olan müzik resimlerine yansıdığı görülmektedir. Kompozisyonda enstrümandan çıkan müziğin ritmi tüm yüzeyi sarmaktadır. Genellikle etrafındaki figürlerde sanatçının vurguladığı ritme göre hareket içindedir.

2000'li yıllar itibariyle kompozisyonlarda soyutlamaların daha ileri bir boyuta taşınmasıyla kullanılan lekesele ifade ile birlikte kontür kullanımının da başladığı ve 2020 yılı itibariyle sanatçının bu anlayışı sürdürdüğü görülmektedir. Sanatçının üretin süreci ele alındığında çoğu kompozisyonda mekâna yer verilmediği bazı eserlerinde ise sadece mekân algısının hissettirildiği söylenebilir.

İskender'in resimlerinde figür kadar sıklıkla gördüğümüz at betimlemelerini tarihsel konulara olan ilgisi ve bilgi birikiminin bir yansıması diyebiliriz. Çünkü tarihle ilgili birçok kaynak okuyan sanatçının 2018-19 yıllarında resimlerinde konu aldığı "Çanakkale" temasından anlaşılacağı üzere at betimlemesinin bir gücü temsil ettiği anlaşılmaktadır.



4.7.1. Kemal İskender Eserlerinin İncelenmesi



Resim 59 Kemal İskender, 1976, 'O'nun Hikâyesi', TUYB, 100-100 cm.

Eserde (*Resim 59*) yedi kimliği belirsiz figür yer almaktadır. Yarı çıplak betimlenmelerinden dolayı ön planda bulunan üç figürün kadın olduğu anlaşılmaktadır. Bu figürlerden ikisi maskeli bir şekilde resmedilmiştir. Sol taraftaki figürün ağız-çenesini boşa bırakan bir maskeyle birlikte betimlendiği yeşil renkli eldiven taktığı ve kendi göğsünü tuttuğu görülmektedir. Merkezdeki figür ise kalçasında bir kuş ile baykuş maskeli bir şekilde betimlenmiştir. Bu figüre doğru eğilmiş sırtında gri ve turuncu renkle boyanmış tanımlanamayan bir nesne olan figürün ise yüzü görülmektedir. Figürün sahip olduğu hareket kompozisyonda zaten var olan erotizm algısının artmasını nedenlemiştir. Arka planda yer alan dört figür ise yüzleri sadece lekesele bir biçimde belirtilmiş cinsiyetleri belli olmayan figürlerdir. Bu figürler karanlık odada/alanda bulunan kadın figürleri pencere boşluğunu andıran bir yerden izleyen başka odada/alanda bulunan erkek figürler olarak yorumlanabilir.

Sanatçıyla yapılan röportajda ‘O’nun Hikâyesi’ adlı eseriyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Okuduğum kitapta hayali ya da gerçek bilmiyorum bir şato vardı ve herkes sevgilisini oraya götürür; teslim eder bu kadını cinsel olarak şöyle yetiştirin der. Bunlardan biri sevgilisine baykuş maskesi giydirilmesini ister. Kökleri oradan geliyor belki birde bazen ifadeyi gizlemek için yararlı bir araç, daha natür bakıyorsunuz maske olunca. Ayrıyeten bu şekilde daha gizemsel bir anlam veriyor. Benim için gizem önemli çünkü ben sırf dış görünüşü esas alan gerçekçi resim yapmıyorum” (Röportaj).

İskender’in ifadelerinden yola çıkarak üç kadın figürün arka planda yer alan erkek figürler tarafından cinsel olarak yetiştirilmesi istenilen sevgililer olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerin yüzlerindeki maskeler de cinselliği desteklemiş ve gizemsel bir ifadenin oluşumunu sağlamıştır. Merkezi ve açık kompozisyonun kullanıldığı eserde açık-koyu zıtlığı üzerine temellenmiş dengenin varlığı söz konusudur. Gri değerlerin kompozisyonun geneline hâkim olmasıyla renk ikinci planda bırakılmıştır.



Resim 60 Kemal İskender, 2014, 'Müziksel Otoportre', Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 50-70 cm.

Müziksel Otoportre (*Resim 59*) adlı 2014 yılına tarihlendirilen simetrik bir kurguya sahip eserde kompozisyonun merkezinde keman çalan bir erkek portresi ve her iki yanında çıplak şekilde betimlenmiş kadın figürler yer almaktadır. Eserin isminden yola çıkarak erkek figür portresinin sanatçıya ait olduğu anlaşılmaktadır. Oto portrenin diğer figürlere nazaran daha gerçekçi bir şekilde ifade edilmesi sanatçının plastik anlayışıyla örtüşmektedir. Zira sanatçı röportajında yer verdiğimiz üzere bir portre ancak ilgili kişiye benziyorsa portredir. Dolayısıyla kompozisyonda yer alan dans eden figürlerin daha fazla soyutlanarak resmedilmiş olması onların herhangi kişiler olmasından kaynaklı herhangi bir kişiyi andırmayan lekesele ifadeye sahip betimlemeler olarak kalmalarını nedenlemiştir. Bununla birlikte düşsel bir mekânda oto portreye nazaran daha fazla soyutlanmış figürlerin varlığıyla, müziğin sanatçıyı böylesi bir düşsel alana taşıdığı anlamı okunabilir. Sanatçının gerçekte

keman çalmadığı bilgisiyle hareket edecek olursak, eser hayal içinde hayali barındıran bir dışavurumun betimi olarak görülebilir. Merkezi-açık kompozisyona sahip eserde desen sağlamlığının renkle desteklendiği ve ritim duygusu ön planda olduğu görülmektedir. Bununla birlikte lekesele ifadenin yanı sıra kontur kullanımının olduğu görülmektedir.



Resim 61 Kemal İskender, 2014, 'Amazon', Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 52-76 cm.

2014 yılına tarihlendiren eserde (*Resim 61*) gri tona sahip sadece gemi olan ata binen çıplak ancak hiçbir şekilde erotik bir çağrışıma sahip olmayan kadın figürü ve gri değere sahip yere çömelmiş cinsiyetsiz bir figür bulunmaktadır. Bu figürün omuz ve kafa hareketini tekrar eden biçim ritmik bir ifade taşıırken, mekân algısının oluşmadığı kurguda figürün kafasının eksik bırakılması espas algısının oluşumunu nedenlemiş psişik bir biçim etkisi oluşturmuştur. Ayrıca kompozisyondaki sıcak renk kullanımı bu figürün kurguya yerleştirilmesiyle dengelenmiş olduğu görülmektedir.

Kompozisyonun merkezinde yer alan at ve üzerindeki kadın betimi hareket etkisi oluşturmuş, kırmızı ve sarı rengin kullanımı ve fırça yönüyle hareket algısı desteklenmiştir. Bununla birlikte merkezdeki figürlerin sahip olduğu yatay hareket dikey bir biçimde kullanılmış kırmızı lekeyle dengelenmiştir. Dolayısıyla desen sağlamlığının göz ardı edilmediği eserde rengin biçimsel ifadeyle eşit öneme sahip hale geldiği söylenebilir. Sanatçının lekesele ifadeyle birlikte kontür kullanımıyla biçimleri soyutladığı görülür. Esere atılmış imza da açık-koyu, boş-dolu dengenin sağlanması adına yardımcı bir eleman olarak kurguya dâhil olmuştur.

5. Merve Kezik'in Resimlerinin Dışavurumculuk Bağlamında Çözümlemesi

Tez kapsamında yapılan araştırma dışavurum akımının ne anlama geldiği, hangi olaylardan etkilendiği ya da ne şekilde ortaya çıktığı araştırılarak sunulurken günümüze kalan süreç içinde nasıl değişime uğradığı belirtilmiştir. Buna karşılık dünya genelindeki sanatsal gelişmelerin Türk resmine ve sanatçılara olan etkileri de açıklanmıştır. Bu doğrultuda yaptığım araştırma kapsamında eserlerimin dışavurum akımında nerede ve ne şekilde yansıttığımı aşağıdaki satırlar ile belirtmeye çalışacağım.

Günden güne kötüye giden dünya içinde bazen aşırı derecede şaşırtan bazense tam tersi vicdanımızı sızlatarak insanı utandıracak boyutta olaylar yaşanmaktadır.

Dışavurumun ilk oluşum evresinde bahsedildiği gibi dünya teknolojinin ve bilimin gelişmesi, makine gücünün insan gücü yerine geçmesi gibi etkenler sonucu insanın yalnızlaştığı aktarılmıştır. Bu durum gün geçtikçe yeni gelişmelerin de eklenmesi sonucunda yalnızlaşan insanın kötüleşmeye kaba tabirle canavarlaşmaya başlamasına

neden olmuştur. Teknolojinin ve teknolojik aletlerin gelişmesi buna bağlı olarak fotoğraf makinalarının gelişmesi ile birey ruhsuzlaşmaya ve yapmacık tavır içine girmeye başlamıştır. Bu tavır ise insanların ayrı maskelere bürünmesine neden olmuştur. Bu doğrultuda yaşanan bu gelişmeler ve daha fazlası insan hayatını kolaylaştırırken aslında bu durum insanı bir nevi yok etmiştir. Çünkü günümüz çerçevesinde insanoğlu yardımlaşmayı ve iyiliği neredeyse unutarak şeytani bir ruh haline girmiştir. Her gün farklı boyutlarda suçlar işleyen bireyin birbiri ile ilişkisi tamamen koptuğu gibi hayvanlar olan zararları da atmıştır. Sosyal medyanın aşırı bir boyut kazanması bireyin pozitif şekilde farklı maske takmasına sebep olmuştur. Çünkü herhangi bir sosyal medyada insanoğlu üzüldüğü anı, ağlama ifadesini veyahut almak isteyip alamadığı herhangi bir şeyin reklamını yapmaktan ziyade olmuş gibi her zaman mutlu pozları ile kendisini paylaşmaktadır. Bu kötü insanlar arasında birde kaybolan binlerce sokak hayvanı bulunmaktadır. İnsan kendisine bu kadar kötülük yaparken kalmış ki hayvanları düşünerek onlara iyilik yapması masalarda anlatılan hikâyeler ile eşittir.

Günümüz insanının bu kadar kötü olaylar sergilemesi yanında neredeyse sık aralıklar ile televizyonlarda, gazetelerde veyahut herhangi bir radyo kanalında hayvanlara zarar veren bu insanlardan daha vahşilerini duymaktayız veyahut okumaktayız. Hatta buna dair çoğu haberde saklanmakta ya da bireyin bir hayvana zarar verdiği anı kamerasında kayıt altına kahkaha ile alarak paylaşan insanlar ile yaşamaktayız. Evet. Dünyanın kaderi olarak bazı hayvanlar insanlara kolaylık sağlaması yardımcı olması amaçlı yaratılmışlardır. Örneğin: ineğin sütünden faydalandığımız gibi o hayvan türlerini dini bayramda ya da adak şeklinde kesmekteyiz. Bir başka tür at veya eşek belirli yükü taşımak amaçlı kullanılan cins oldukları bilinmektedir ama bu demek olmuyor ki onlara taşıyamayacağı yükü

vererek işkence çektirmek. Bir başka şekilde at ile insanları eğlendirmek amaçlı kullanılan, onların zevki amaçlı yapılmış fayton olarak adlandırılan at arabalarında insanoğlu bayır veya yaz aylarının kavurucu sıcaklarını dinlemeden, hiçe sayarak sabah-akşam devamlı yükü çektirerek eziyet etmektedir. Bu örnekler olabildiğince çoğalabilir. Çünkü biz insanlar artık gerçekten çok kötü yaratıklarız. Tüm bu hayvanlara yapılan işkencelere karşı hayvanların insana olan tutumuna göz geçirdiğimizde şimdiye kadar canı çok yansa da hiçbir hayvanın insanoğluna zarar verdiği görülmemiştir. Tam tersi bazen bir insandan daha akıllı veya daha vicdanlı davranışı ya da hareketleriyle bizleri her zaman şaşırtmışlardır.

Yukarda belirtilen kendi ifadelerimle eserlerim incelendiğinde temanın insan-hayvan ilişkisi olduğu görülmektedir. İnsan-hayvan ilişkisi dış konturları forma uygun deforme edilmeyerek daha çok ifadesel yaklaşım içinde yansıtılmaktadır. Yer yer hayvanlara işkence eden kişiye tam tersi olarak hayvanın insana işkence vermesi durumu yansıtılmak istese de buradaki hayvanın bunu ne şekilde olursa olsun yapamayacağı betimlenmektedir. Eserlerde kötü insanlara karşı birkaç kişide olsa iyi insanların var olduğunu düşünerek bu doğrultuda insan-hayvan ilişkisinin olumlu anlari dışa vurularak bir farkındalık yaratmak düşüncesi hâkimdir. İnsanın hayvana olan sevgisini yansıtan resimler de buna karşılık hayvanın da kişiye gösterdiği sevgi ifade edilmektedir. Bu doğrultuda örnek bir durum olarak, yakın zamanda doğanın bir kanunu olarak yaşanmış üzücü olay olan Elazığ depreminde hafızalarda kalan görüntü, yıkılan bina altında kalan sahibini kurtaran köpeğin kahramanı çoğu insanın yüreğini sızlatmıştır. Bu ve buna benzer hikâyelerden esinlenerek oluşturduğum çalışmalarında insan-hayvan ve ilişkisi genellikle beyaz ile kontur çizgisi ile şeffaf görüntü oluşturacak şekilde resmedilmektedir. İnsan ve hayvan ayrıntıları izleyiciye sunulmak istenilen kısımlar belirgin halde sunulmaktadır.

Kompozisyonlar çoğu zaman belirli iç veya dış mekâna bağlı kalarak temsil niteliğinden uzaklaşarak oluşturulmaktadır. Fakat genellikle dış mekân ağırlıktadır. Çünkü hayvanın yaşadığı dünya ve doğa yok edilmektedir. Bu bağlamda doğaya ait görüntüler içerisinde insan-hayvan ilişkisi ifade edilmektedir. Hayvanların bizzat bedenlerine verilen zarar yanında bir de onların doğal koşulları yok edilmektedir. Dolayısıyla çoğu zaman hayali bir doğa görüntüsü aktarılarak insan-hayvan betimlemesi vurgulanmaktadır.

Kompozisyonda kullanılan renkler sıcak-soğuk renklerin zıtlığı ve renklerin yarattığı mesafe duygusu göz önünde bulundurularak uygulanmaktadır. Soğuk bir mekân içinde betimlenen insan-hayvan ilişkisi sıcak renk tonları ile vurgulanarak yakınlık hissi uyandırma düşüncesinden yola çıkılmaktadır. Yüzey üzerinde kullanılan renk blokları geniş alandan ziyade dar alan şeklinde vurgulanmaktadır. Çünkü tuval sınırları olan bir yüzeydir. Bu bağlamda renk alanları da aynı şekilde sınırlandırılarak ve yer yer sert geçişler uygulanılarak dışavurumcu bir tarz uygulanmaktadır. Öte yandan eserlerde sıcak ve soğuk renkler kapsamında en sık başvurulan renklerin mavi ve tonları ile kırmızı-sarı ve tonları olarak görülmektedir. Mavi ve tonları ile izleyicide sakinleştirme duygusu yaratılırken, dikkatin çekilmesini istenilen kısımlar canlı renkler ile vurgulanarak izleyiciyi betimlenen olay ile rahatsız etmek amaçlanmıştır.



Resim 62 Merve Kezik, 2020, “Hayatın Gerçeği”, TUYB, 80-80 cm.



Resim 63 Merve Kezik, 2020, "Bir Melek Vardı", TUYB, 120-120 cm.



Resim 64 Merve Kezik, 2020, “Sevgi Bakışı”, TUYB, 70-100 cm.



Resim 65 Merve Kezik, 2020, “Düşünce”, TUYB, 90-130 cm.



Resim 66 Merve Kezik, 2020, “Kötüsünüz”, TUYB, 80-140 cm.



Resim 67 Merve Kezik, 2020, “Elazığ”, TUYB, 90-115 cm.



Resim 68 Merve Kezik, 2020, “Aşk ile”, TUYB, 80-90 cm.

6. SONUÇLAR

19 yüzyılın son otuz yılına kadar doğayı taklit eden ya da herhangi bir nesnenin birebir aynısı yapılan resimler seyredilmektedir. Sanatçının özgürlüğü kısıtlı olarak ya Kral, ya da burjuva gibi seçki kişilerin verdiği siparişleri bire bir canlandırmak zorundadırlar. Sanatçı bunların dışında haklın alışagelmiş doğrutusunda gördüklerinin aynısını yapmaktadır. Fakat empresyonist akım sürecini takip eden yıllarda fotoğraf makinasının bulunması ile artık bu işlemi fotoğraf makinasıyla insanların yapabilme düşüncesi sarmıştır. Dolayısıyla sanatta özellikle resimde konunun birebir canlandırılması, gerçekçi olması sıkıcı bir hal almıştır. Sanatçının ise burada gerçeği birebir yansıtmalarının bir değeri kalmamıştır. Böylece fotoğraf makinasının bulunması resmin katı kurallardan kurtulmasını ve daha rahat bir ortam sağlayarak sanatçının özgürlüğü ön plana çıkmıştır. Bu doğrutuda rahatlama hissine kapılan özgürlüğüne kavuşan sanatçı sanatsal her türlü yeniliği ve zorluğu göze almaya hazır halde ve isteklidir. Tüm bu fikir veya içeriğin içindeki değişimler ve çabalar tek bir şemsiye altında öncü kavramı olarak toplanmış ve detaylı şekilde açıklanmıştır. Bunun yanı sıra öncü kavramı altındaki bütün bu gelişmeler aslında dışavurumcu eğilimi destekleyen etkenlerdendir. Gerçeği yıkmak ve taklit etmeye karşı olarak ortaya çıkan dışavurum adında da olduğu gibi sadece kendinden önceki akım/akımlara tepki olarak değil yaşadığı dönemin burjuva toplumuna gelişmeler ile birlikte yaşanan olumsuzluklara da isyan niteliğindedir.

Dışavurumculuk, Fransız sanatında etkili olan ve empresyonizmin ilkelerinin bir yadsınması ya da bir karşıtı olarak kullanılan bir terimdir. Fransa'dan daha çok

özellikle Almanya’da etkili olan bu eğilim sanat alanında empresyonizm döneminden sonraki bütün dönemlerde etkili olmuştur. Dışavurumculuk ile başlayan tüm gelişmeler modern sanatın başlangıcını oluşturmuş ve her bir eğilim dışavurum altında farklı etkiler ile ortaya çıkmıştır.

Dışavurumculuk güzel olan şeyleri sunmaktan ziyade çirkinlikleri de ortaya çıkarma peşindedir. Görülen şeylerden ziyade görünmeyenleri de ortaya çıkarmaktadır. 19. yüzyılın sonundan başlayarak resim, mimarlık, tiyatro, müzik, edebiyat gibi birçok alanı etkileyen değişimler dışavurumculuk; Fransa’da Fovizm ile Alman Dışavurumculuğu başlığı altında Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Biniciler) başlıklarında incelenmiştir.

İkinci dünya savaşından önceki dönemde 20.yüzyıl başlarında dışavurum adı altında oluşan gruplar ile birlikte sanatsal alanda birçok değişimler yaşandığı ve değişimlerin sonucunda dışavurumun 1960 yılları civarı yeni dışavurumculuk adı altında ortaya çıktığı görülmektedir. Yeni dışavurumculuk ise özgün veya yeni bir akımdan ziyade ortak bir eğilim olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci dünya savaşından sonra ise sanatta yaratıcılık ve buluş zenginliği yanında düşünce özgürlüklerinin de ön plana çıktığı görülmektedir. Artık gerçeklik, doğalcılık gibi akımlar geride kalmıştır. Çünkü önemli olan cisim değil onunla ilişki kurulan düşüncedir. Dolayısıyla sanat yapıtları artık içeriği veya anlamlarından ziyade yeniden yaratılmış bir biçim ve kendi başına bir yapıt olarak değerlendirilmeye başladığı açıklanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni dışavurum ve yeni soyut dışavurumculuk, Modernist ve kavramsal sanat eğilimlerinin yıktığı sanat alanındaki geleneksel unsurları geri getirme ve sahiplenme peşindedir. Yeni eğilim içinde bir

araya gelen birçok sanatçının yoğun üretimleri yıkılan resim geleneğinin geri döndüğünün işareti sayılmakla beraber tuval resminin yok olmayacağını göstermiştir.

II. Dünya Savaşı yıllarında Avrupa sanatının duraklama yaşaması ve savaş sonrası yaşanan bunalım, ekonomi-politik sorunlar ve özellikle toplum üzerinde kurulan baskından kurtulmak isteyen sanatçıların yeni yol arayışa girmesinin nedenleri açıklanmıştır. 20. yüzyıl da bilgi teknoloji alanında ki yükselişle beraber Paris tek sanat merkezi konumundan çıkmış ve çok merkezli konuma geçiş yapması ise Amerika'nın sanat alanında ön plana çıkmasını güçlendirmiştir. Tüm bunların neticesinde Amerika'da yeni dışavurum olarak soyut sanatın yeniden zirveye çıktığı görülmüştür. Amerika soyut dışavurumcular sanatsal alanda değerlerin reddedilmesi olaylarının aynı şekilde yaşanmasını istemeyerek artık dünyanın farklı olmasından çok tuvalin bir dünya olmasını istemeleri eserler doğrultusunda incelenerek açıklanmıştır. Soyut sanatçılar tuval yüzeyinin beyazını uçsuz bucaksız bir deniz olarak düşünmektedirler. Tüm bu gelişmeler ve yeni fikirlerin doğrultusunda daha çok düşünme önem veren yeni dışavurumcular figüratif resim içinde yeni soyut dışavurum akımı içinde bir portreden çok o portre üzerindeki sahte maske yani insanın psikolojik boyuta önem verildiği sanatçı örnekleri ve eser incelemeleri ile sunulmuştur. Çoğu zaman acımasız olan yeni dışavurumculuk eğilimi ısrarlı şekilde suçlu kişiyi adeta parmağı ile göstermektedir. Çünkü dönemin çağı içinde yaşanan olaylar doğrultusunda sanatçıların kayıtsız kalmadığı görülmüştür.

20 yüz yılın başında etkili olan Dışavurumculuk ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında tekrar gündeme gelerek ele alındıktan yeni dışavurumculuk, hangi etkenlerden kaynaklanarak bünyesinde barındırdığı amaçlar doğrultusunda oluşumu ve gelişimi aktararak sanatsal alanda neler değiştiği sanatçı eser ve anlayışları açıklanmıştır.

Sonuç olarak dışavurumcular ile birlikte artık doğa ya da nesne, aynısının kopyası olmaktan çıkmış temsilden kurtulmuştur. Sanatçının duygu ve düşüncesi, ön plana geçmiştir ve eserler, bu önemli unsur çevresinde üreilmeye başlanmıştır. Görünen gerçekliğin temsilinden ziyade sanatçının kendi ve duygusu ön plana çıkarak sanat gerçek amacına dışavurumcular ile kavuşmuştur. Duygunun ön planda olduğu yapıtlar da figür ya da mekânlarda deformeler görülmesi ile dışavurum akımı primitif insanların resimlerine benzetilerek aslında ilk ilkel insanın iletişim kurmak adına yaptığı mağara dönemi resimlerinin devamı niteliğinde sayılmıştır. Bu doğrultuda primitif resimleri inceleyerek sanatsal alanda değişimler sonucunda yeni bir bakış açısı kazanan sanatçıların eserlerinde bir çocuksu tarz görülmüştü. Bu bağlamda eser üreten sanatçılara eserleri ile yer verilmiştir. Tüm bunların yanı sıra dışavurum akımı ile sadece doğaya bakış açısı değişmemiş sanata yüklenmek istenilen duygu ve renkte değişime uğramıştır. Artık bir sarı renk sadece güneşin sıcaklığını temsil etmemektedir. İnsanın duygusunu belki bazen hırçınlığını niteler şekilde renk-duygu ilişkisi ortaya çıkmıştır. Dışavurumun önemli noktaları olan bu kavram ve biçimler açıklanmıştır. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşının öncesi ve sonrası ile birlikte ara dönem de dışavurumun kademeleri aktararak tüm bunların Türk Resim sanatına olan yansımaları hemen hemen aynı doğrultuda ilerlemiştir. Özellikle Avrupa'ya eğitime gönderilen sanatçılar ile birlikte Türk Resim sanatı çağdaşlaşma yolunda ilk adımını başarılı şekilde atarak onlarda toplumsal olaylara kayıtsız kalmamış ve eserlerine kendi üslupları doğrultusunda aktarmıştır. Avrupa'ya gönderilen sanatçılar, 1960 yılı ve sonrasında başarılı işlere imza atarak Türk resmini zirveye çıkarmışlardır. Bu sanatçılar arasından Mehmet Güler, Kemal İskender, Alaettin Aksoy, Mustafa Horasan, Temür Köran, Mahir Güven, Resul Aytemür 2020 yılında hala hayatta ve her biri eserlerinde farklı konuları renk, biçim, form, bütünlük

açısından kendi üslup özellikleri ile dışa vurmaktadır. Yer verilen 7 sanatçının eserleri röportaj ve araştırmaya dayalı olarak 3 eserleri bu doğrultuda incelenmiştir.



7. KAYNAKLAR

Acar, B. (2007). “Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurum’un Ayrıştırılması”,

Artist Modern, (83),Kasım, 48-50,51.

Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul,

s.38,46,56,57,83,84,103,121,126,136

Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, s.37.

Aksoy, A. (1994). Türkiye’de Sanat –Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 12, Ocak/Şubat, İstanbul.1.

Aksoy, A. Akbank Kültür Sanat Eğitim Merkezi, Aksanat (1993).Sergisi Kataloğu, İstanbul.

Aktan, G. (2018). Fovizm ve Dışavurumculuk Arasındaki İlişki, Sobider Sosyal Bilimler

Dergisi, Yıl:5, Sayı:31, Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Sayfa: 396-409

Artam Global Art & Design, Sayı:51, Ocak-Şubat 2019, Söyleşi, s.60.

Artam Global Art & Design, Sayı:52, Mart- Nisan 2019, yerel süreli yayın

ARTtv, Mustafa Horasan ile çok özel, Video

Erişim: <https://www.arttv.com.tr/sanatcilar/roportajlar/mustafa-horasan-ile-cok-ozel>

- İnal, G. Resul Aytemür, “Kargaşa-Turmoil” Resim Sergisi, (26 Aralık 2008- 20 Ocak 2009), Casa Dell’arte- Art Management
- Giray, K. “Aytemür Resul” Emlak Sanat Galerisi, (6-26 Mayıs 1997), Ankara, Sergi Kataloğu
- Günyaz, A. Aytemür Resul “Yeşiller, Kırmızılar, Sarılar, Maviler, Renk, Renk, Renk ve Duyarlılıklar”, Sergi Kataloğu, Ege Basım, Şubat 2005, İstanbul
- Baraz, Y. (1987). Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız, İstanbul
- Baraz, Y. (2013). Sanatçılar, Galericiiler, Koleksiyonerler, Baraz Yayınları, İstanbul
- Batur Enis. (2006). Modernizm Serüveni. İstanbul: Alkim Yayınevi
- Baudelaire Charles. (2003). Modern Hayatın Ressamı, İstanbul: İletişim Yayınları.
Çev.:Ali Artun
- Baysal, A. M. (2014). Dışavurumculuk- Yeni Dışavurumculuk ve Türk Resim Sanatına Etkileri. Yayınlanmış Tez: Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul (2014)
- Bükücü, B. (2012). Die Brücke Grubunun Dışavurumcu Sanattaki Yeri, Yayınlanmış Tez: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Doç. Dr. Gültekin, G. (1992). Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı, Ankara: Ajans Türk Matbaacılık
- Düzce, G. (2010). 20. Yüzyıl Alman Dışavurum Sanatında Birinci Dünya Savaşının Etkileri Yayınlanmış Tez: Kütahya
- Erdem, S. (1963) Modern Sanat, İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Eroğlu, Ö. (2015) Modern Sanat, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2015) Türkiye’de Resim Sanatı, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Ersoy, A. (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı (1950 den 2000 e), Bilim Sanat Galerisi. İstanbul: Aksanat

Erzen, J. N. (1997), Figüratif, De Kooning, Gerçekçilik, İç Mekân Resmi, Soyut Sanat, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1 ve 2, İstanbul: YEM Yayın.

Erzen, J. N. (1997), Figüratif, De Kooning, Gerçekçilik, İç Mekân Resmi, Soyut Sanat, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1 ve 2, İstanbul: YEM Yayın.

Evin Sanat Galerisi, Temur Köran, 2001 Ekim, Sergi Katoloğu

Giray, K. (2007). Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü, İstanbul: Kadir Has Müzesi. Çev.: Sirman Nora. Kehribar Leon. Altuğ Hande

Giray, K. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları. No:400, Dizi:59

Guilbaut, S. (2009). New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ersoy, A. (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı (1950 den 2000 e), Bilim Sanat Galerisi,

Gür, Ş. Ö. (1996). “Mekân Örgütlenmesi”, Gür Yayıncılık, Trabzon

Güven, M. (13-31 Aralık 2002). Resim Sergisi, İş Sanat Yayınları, İstanbul: Parmak Kapı Sanat Galerisi

Horasan, M. (1988>2003). /metin: Levent Çalıkoğu, Evin Sanat Galerisi Yayınları 4, 1.baskı

Horasan, M. Katalog, Altan Matbacılık, Mehmet Ergüven

Horasan, M. (15 Şubat- 15 Mart 1997). “Yüzler ve Şeyler”

- Işık Y.E: (2019). Paris'ten New York a Marksizm' den liberalizme Sanatta Yeni Anlayışlar: Soyut Expresyonizm. Yayınlanmış Tez: Erzurum Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, ERZURUM (2019) ,
- İskender K. (2015). Karanlığın Seyri, Contemplating Darkness and the Course Of Darkness. İstanbul : Beyoğlu Akademililer Sanat Merkezi
- İskender K. (16 Ocak- 6 Şubat 2001).Sergi Kataloğu. İstanbul: Evin Sanat Galerisi
- İskender K. (26 Ekim- 16 Kasım 1999).Sergi Kataloğu. İstanbul: Evin Sanat Galerisi
- İskender K. Koldaş H. Deniz A. U. , (20 Aralık 2018-20 Ocak 2019). Geçmişten Geleceğe 2, From the Past Into the Future 2., İstanbul :Sucular Sanat Galerisi
- İskender K. (1997), Çıplak, Figür, Tür Resmi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1 ve 3, İstanbul: YEM Yayın.
- İzgören, A. H. (2013), Sanat ve Hayat Kuramsal Yazılar ve Portreler, Diyarbakır: Aram yayıncılık.
- İzgören, A. H. (2013), Sanat ve Hayat Kuramsal Yazılar ve Portreler, Diyarbakır: Aram yayıncılık.
- Keser N. (2005). Sanat sözlüğü, Ankara:Ütopya yayınları.
- Lynton Norbert.. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Güleryüz M. (1958-2008), retrospektif , WENDY M. K. SHAW Türkiye iş bankası kültür yayınları, 1.baskı: ocak 2009 İSTANBUL
- Muller Joseph-Emile (1993). Modern Sanat, Ankara : Remzi Kitabevi. Çeviri: Mehmet Toprak

Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., ve Cayton, D. L. (2015),
Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama, N. B. Kuru ve A. Kuru (Çev.), N. E. Noyan
(Ed.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları 13.

Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., ve Cayton, D. L. (2015),
Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama, N. B. Kuru ve A. Kuru (Çev.), N. E. Noyan
(Ed.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları 13.

Özdemir K U.(2019). Global Art & Design, Artam, sayı: 51 Sayfa: 60

Özdemir S.(20 Nisan- 20 Mayıs 2008).Esas Resim ve Olası Dünyalar. İstanbul:
Evin Sanat Galerisi

Öznülür, H. (2019). Yüksek Rönesanstan Çağdaş Döneme, Figürün Mekân
İçerisindeki Konumu, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl 12,

Özsezgin K. (1996). Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
Koleksiyonu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Çeviri: Williams Caroline. Karabıyık
Sevim.

Ragon M . (1987). Modern Sanat, İstanbul :Cem Yayınevi, çeviri : vivet kanetti

Richard,L. (1984). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi,İstanbul: Remzi Kitapevi.

Sözen, M. ve U. Tanyeli (2011), Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü, 10. Baskı,
İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sözen, M. ve U. Tanyeli (2011), Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü, 10. Baskı,
İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şeref . (1999) Resim Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tansuğ, S. (1995), Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1995), Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1993). Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Taşkesen S. Expresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması. Yayınlanmış Tez: Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Bölümü. Erzincan

Temür K. (Ekim 2001), Evin Sanat Galerisi Yayınları, Metin: Mehmet Ergüven,
Levent Çalikoğlu

Köran T. (20 Nisan -18 Mayıs 2004). Evin Sanat Galerisi Yayınları, Levent Çalikoğlu
milliyet sanat

Köran T. (26 Aralık 2006- 23 Ocak 20007). Evin Sanat Galerisi Yayınları, Metin:
Levent Çalikoğlu

Köran T.(29 Nisan-20 Mayıs 2008). Evin Sanat Galerisi Yayınları, Metin: Soner
Özdemir

Topdağı S. (2019). Yeni Dışavurumculuk ve Onay Akbaş, Yayınlanmış Tez: Erzurum
Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, ERZURUM
(2019) ,

Turani A. (1960) Modern Resim Sanatçının Gerçek Çehresi, Ankara: doğuş Ltd.
Şirketi Matbaası.

Turani, A. (1990). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk resim Sanatının bir asırlık öyküsü/RHM/Sayfa 340

Türk resim Sanatının bir asırlık öyküsü/RHM/Sayfa 344,345

Wolf Norbert (...). Dışavurumculuk, İstanbul: Remzi Kitapevi

Yapı Kredi Kültür Sanat , (29 Ekim -15 Kasım 1996). Yapı Kredi İzmir Sanat Galerisi,

Güler M.(2018). , 19. Yüzyıl sonrası Batı Resim sanatında Figür Mekân İlişkisi. ,Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Sakarya:2018

<http://www.sanatatak.com/view/mehmet-guleryuz-resminde-mekan> 15.02.2020

Tarihinde Erişildi

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/748065>” 15.02.2020 Tarihinde

Erişildi

<https://www.youtube.com/watch?v=jUSGkm3aB1o> 15.02.2020 Tarihinde Erişildi

[Benim Sanatım \(Mehmet Güleryüz\) 19 Nisan 2019 - YouTube](#)

DOI: 10.7816/idil-06-32-06 idil, 2017, Cilt 6, Sayı 32, Volume 6, Issue 32 1253

www.idildergisi.com 20. Yüzyıl Resim Sanatında Dışavurumsal Etkileşimler, Umut Kayapınarı

<http://www.beyazart.com/sanatci/AlaettinAksoy> 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

<http://www.beyazart.com/sanatci/Mustafa-Horasan> 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

<http://www.beyazart.com/sanatci/Mustafa-Horasan> 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1490880186.pdf> 22.11.2019 Tarihinde

Erişildi

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1490880186.pdf> 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

<http://www.salondart.org/derain-hyde-park> 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

<http://www.sanatatak.com/view/mehmet-guleryuz-resminde-mekan> 22.11.2019

Tarihinde Erişildi

<http://www.sanatatak.com/view/mehmet-guleryuz-resminde-mekan> 22.11.2019

Tarihinde Erişildi

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/985015...> Kayseri Üniversitesi Sosyal

Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı:1, Aralık 2019, 43-57 Kayseri University Journal of

Social Sciences, Vol 1, No:1, December 2019, 43-57 43 SANATTA BİR İFADE

ARACI OLARAK SOYUTLAMA Evrim ÖZESKİCİ1 <https://orcid.org/0000-0003->

1491-3487 Araştırma Makalesi Gönderi Tarihi: 15.11.2019 Kabul Tarihi: 29.12.2019

DOI: Online Yayın Tarihi:30.12.2019 Tarihinde Erişildi

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/985015...> Kayseri Üniversitesi Sosyal

Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı:1, Aralık 2019, 43-57 Kayseri University Journal of

Social Sciences, Vol 1, No:1, December 2019, 43-57 43 SANATTA BİR İFADE

ARACI OLARAK SOYUTLAMA Evrim ÖZESKİCİ1 <https://orcid.org/0000-0003->

1491-3487 Araştırma Makalesi Gönderi Tarihi: 15.11.2019 Kabul Tarihi: 29.12.2019

DOI: Online Yayın Tarihi:30.12.2019 Tarihinde Erişildi

[https://www.arttv.com.tr/yazi/baselitzin-basasagi-duran-figurleri-beyeler-muzesinde-](https://www.arttv.com.tr/yazi/baselitzin-basasagi-duran-figurleri-beyeler-muzesinde-yazan-selen-sarioglu)

[yazan-selen-sarioglu](https://www.arttv.com.tr/yazi/baselitzin-basasagi-duran-figurleri-beyeler-muzesinde-yazan-selen-sarioglu) 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

[https://www.arttv.com.tr/yazi/baselitzin-basasagi-duran-figurleri-beyeler-muzesinde-](https://www.arttv.com.tr/yazi/baselitzin-basasagi-duran-figurleri-beyeler-muzesinde-yazan-selen-sarioglu)

[yazan-selen-sarioglu](https://www.arttv.com.tr/yazi/baselitzin-basasagi-duran-figurleri-beyeler-muzesinde-yazan-selen-sarioglu) 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

<https://www.google.com.tr/url?url=https://www.youtube.com/watch%3Fv%3DT1X5>

[ZzhCrWM&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=0ahUKEwiNjKyc4enkAhUN_C](https://www.google.com.tr/url?url=https://www.youtube.com/watch%3Fv%3DT1X5)

[oKHAsrCA4QtwIISjAN&usg=AOvVaw1khqoAHqIuOZ317DBQK77p](https://www.google.com.tr/url?url=https://www.youtube.com/watch%3Fv%3DT1X5) //

<https://www.google.com/search?q=mustafa+horasan+eserleri&tbm=isch&source=hp>

[&sa=X&ved=2ahUKEwjKo93j2pvlAhXKJpoKHXRUCekQsAR6BAgIEAE&biw=1](https://www.google.com/search?q=mustafa+horasan+eserleri&tbm=isch&source=hp)

[536&bih=722#imgsrc=jaU2fYkSZqVVbM:](https://www.google.com/search?q=mustafa+horasan+eserleri&tbm=isch&source=hp) 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

MERAL SAYARMART 24, 2015- <http://www.sanatatak.com/view/mehmet-guleryuz-resminde-mekan> 15.02.2020 Tarihinde Erişildi

Sayı 1, ss. 160-176 - <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/748065> 22.11.2019 Tarihinde Erişildi

[www. Resulaytemur.com/index.php/bio](http://www.Resulaytemur.com/index.php/bio) 27.11.2019 Tarihinde Erişildi

www.beyazart.com/sanatci/temürkÖran 22.11.2019 Tarihinde Erişildi



8. ÖZGEÇMİŞ

MERVE KEZİK

04.04.1992 KAYSERİ

Eğitim Gördüğü Kurumlar

2006-2010 yılında Kayseri Fevziye Memduh Güpgüpoğlu Güzel Sanatlar Lisesi

2011-2015 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

2016- Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans

Kişisel Sergiler

2019- KIBRIS, GİRNE, Acapulco Resort & Convention Uluslararası 3. Kişisel Sergi

2017- KAYSERİ, Atatürk Evi Devlet Güzel Sanatlar galerisi “Yaşayan Kahramanlarımız, ‘Şehitler Anısına’” 2. Kişisel Sergi

Basın haberi: Kayseri ihlas haber ajansı- iha

2016- ANKARA, Mustafa Ayaz Vakıf Müzesi ‘Mavinin Özgürlüğü & Şizofreni’ 1. Kişisel Sergi

Küratör Fine Art Sanat Birliği Başkanı Ressam Funda Tümer

Basın haberi: ulusal haber ajansı Tv6- 6 cadde programı

Karma sergiler ve projeler

2019- Romagna Fiere, Forli- Euro Expo Art, Neoart Gallery ‘Kış Mektubu’

Uluslararası Karma sergi

2018- İstanbul- Sanat Yorum Galeri ‘Genç Umutlar-2’ karma sergi

2017 – İstanbul- Bindallı Sanat Evi ‘Yaşasın Vatan Yaşasın Cumhuriyet ‘Geleceğe Bakış’ karma sergi

2016 – Ankara – Fine Art Sanat Birliği kuruluşunun 5. Yıl özel projesi ‘Genç’İZ’

karma sergi

2016 - İstanbul- Beylerbeyi Sarayı Tünel Sanat Galerisi ‘The Art Core 2016’

karma sergi

2016 – Ankara- Müjdat Gezen Sanat Merkezi Fine Art Sanat Birliği & Truva Sanat Evi, ‘Engelleri Aşalım Sosyal Sorumluluk Projesi Plastik Sanatlar’ sergisi

2015- Ankara- Galeri Desen ‘Dokunuşlar 1’ karma sergi

2015- Ankara- Galeri Desen ‘Sezona Merhaba’ karma sergi

2015- Tekirdağ – Vavient Art Gallery ‘Gerçeğe Yaklaş’ karma sergi

2015- Kayseri- Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ‘Mezuniyet Karma Sergisi’

2014- Kayseri- Mosa Modern Sanat Akademisi karma sergi

2012- Kayseri- Erciyes Üniversitesi ‘Dünya Veteriner Hekimler Günü’ karma sergi

2010- Kayseri- F.M.G. Güzel Sanatlar Lisesi ‘Karma Mezuniyet Sergisi’

2009- Kayseri- F.M.G. Güzel Sanatlar Lisesi ‘Çanakkale’ karma seri

ÖDÜL ALDIĞI YARIŞMALAR:

20 Nisan- 20 Mayıs 2019- İstanbul- “Genç Etkinlik 8”, UPSD, Sergilenme Ödülü