

**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**  
**RESİM SANAT DALI**

**TÜRK RESİM SANATINDA CUMHURİYETTEN  
GÜNÜMÜZE PORTRELERDE BİÇİM BOZMA**

**Menekşe ÜNSAL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN**

**Konya 2017**



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Menekşe ÜNSAL		
	Numarası	124256001007		
	Anasanat /Sanat Dalı	Resim /Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tezin Adı	Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma		

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

Öğrencinin imzası



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



**Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Menekşe ÜNSAL		
	Numarası	124256001007		
	Anasanat / Sanat Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN		
Tezin Adı		Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” başlıklı bu çalışma 02/01/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN	Danışman / Üye	
Yrd. Doç. Dr. Hafize Pektaş	Üye	
Yrd. Doç. Dr. Fatma Nurcan Sert	Üye	

## ÖNSÖZ

İnsanoğlu, bilinmezlik ve sonsuzluk içeren bir evrende, içsel dünyasında hem görüneni hem de görünenin ardını daima sorgulamış ve var olanı kendi enerjisiyle tekrar biçimlendirme ihtiyacı duymuştur. İletişim kurmak, inanç güdüsü, kendini bulma ve bu gibi birçok sebeple var olan sanatın nihai oluşumu; insanoğlunun doğadan ve yaşantısından beslendiği biçimlendirmesidir. Bu biçimlendirmeler içerisinde yer alan biçim bozmanın araştırma kapsamında portreyle ilişkilendirilmesinin amacı; ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini tasvir eden figürler olarak tanımlanan portrelerin, resim sanatında tasvir dışında ulaştığı diğer anlamları ve işlevleri (içsel betimleme, yaşanmışlıklar, eleştiri vb.) ortaya koyabilmektir.

Bu amaç doğrultusunda hazırlanan “Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” isimli yüksek lisans tez araştırmamda, araştırma ve tez yazım sürecimin başından sonuna bilgisi, önerisi ve her türlü desteğiyle yanımda olan sevgili danışmanım Doç. Dr. Ahmet Dalkıran’a, araştırma ve yazma sürecinde manevi desteklerini hiç esirgemeyen arkadaşlarım M. Cihan Gezen, Ömer Oğuz ve Mustafa Çetinkaya’ya, araştırma kapsamında benimle görüşme nezaketini gösteren değerli sanatçılar; Ergin İnan, İbrahim Örs, Habip Aydoğdu ve Mustafa Horasan’a, daima yanımda olan canım aileme özellikle küçük kardeşim Semih Ünsal’a, çok teşekkür ederim.

Menekşe Ünsal  
Konya-2018



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Menekşe ÜNSAL		
	Numarası	124256001007		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN		
Tezin Adı	TÜRK RESİM SANATINDA CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE PORTELERDE BİÇİM BOZMA			

### ÖZET

Biçim bozma eğilimi insanın biçimlendirme yaratıcılığının sonucu olarak ortaya çıkan, görünenin aslından uzaklaştırılarak sağlanan değişimi olarak ifade edilebilir. Yapılan araştırma ile çağdaş Türk resim sanatı kapsamında portreler üzerinde biçim bozma yönteminin etkisi incelenmiştir.

Bilinmezlik ve sonsuzluk içeren bir evrende insanoğlu, içsel dünyasında hem görüneni hem de görünenin ardını daima sorgulamış ve var olanı kendi enerjisiyle tekrar biçimlendirme ihtiyacı duymuştur. Bu bağlamda iletişim kurmak, inanç güdüsü ve bu gibi birçok sebeple var olan sanatın nihai oluşumu; insanoğlunun biçimlendirmesidir. Bu biçimlendirmeler içerisinde yer alan biçim bozma eğiliminin araştırma kapsamında portreyle ilişkilendirilmesinin amacı; ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini, resim sanatında tasvir eden figürler olarak tanımlanan portrelerin, tasvir dışında ulaştığı diğer anlamları ve işlevleri (içsel betimleme, eleştiri vb.) ortaya koyabilmektir. Bu amaç doğrultusunda portrelerde biçim bozma konusunun Türk resim sanatında araştırılması önemli görülmüştür. Türk resim sanatında portrelerde biçim bozma olgusunun, Cumhuriyet'in kurulmasından sonra etkin bir şekilde kendini göstermeye başlamasından dolayı, araştırmaya 1920 tarihiyle başlanılmış ve günümüze değin geçen süreç ele alınmıştır.

“Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” isimli araştırma kapsamında Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Eren Eyüpoğlu, Şükriye Dikmen, Nuri İyem, Avni Arbaş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nevin Çokay,

Mehmet Güteryüz, Burhan Uygur, Ergin İnan, Habib Aydoğdu, Mustafa Horasan, İbrahim Örs ve Abdurrahman Kaplan'a ait portre eser örnekleri ele alınarak incelenmiştir. Ayrıca Tez kapsamında Menekşe Ünsal'a ait kişisel uygulama çalışmalarının analizlerine de yer verilmiştir. Eser analizleriyle portrelerdeki biçim bozma eğiliminin dayandığı öznel etkiler ifade edilmiştir.

Yapılan araştırmayla, Türk resim sanatında portre çalışmalarında biçim bozma konusunun araştırılmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle böyle bir çalışmanın yapılmasının alana katkı sağlayacağı düşünöldüğünden önemli görölmüş ve “Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” konusunun araştırılıp incelenmesi ve bir başlık altında toplanmasıyla ilgili literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır. Genel tarama modelinin esas alındığı araştırma da nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verileri toplamak için “doküman incelemesi ve görüşme” yöntemi kullanılmıştır. Görüşmelerde veri toplama aracı olarak, sanatçı görüşme formu, telefon ve fotoğraf makinesi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Portre, Biçim Bozma (Deformasyon), Türk Resim Sanatı



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Menekşe ÜNSAL		
	Numarası	124256001007		
	Anasanat/ Sanat Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN		
Tezin İngilizce Adı	Deformation On Portraits In Turkish Painting Art From Republic Period To Present			

## SUMMARY

Deformation tendency can be expressed as the result of peoples formative creativity, resulting from the removal of the original from appearance . In this research, the effect of the deformation method on the portraits in contemporary Turkish painting art has been examined.

In a universe with full of obscurity and eternity, man has always questioned the appearance and its beyond in his inner world and has needed to reshape it with his own energy. In this context, the ultimate formation of art, which exists through communication, faith motivation and many other reasons; It is the forming of human beings. The purpose of the association of the deformation within these formations with the portraits in the scope of the research; portraits defined as figures depicting the individual characteristics of a person who is dead or alive, real or imaginary in painting, drawing or sculpture, other meanings and functions (internal description, criticism etc.) In this purpose, it has been seen important to study the deformation on portraits in Turkish Painting Art. The research was started in 1920 and the period until today was examined because of the fact that the deformation on the portraits began to manifest themselves effectively after the establishment of the republic.

In the scope of the research that titled "Deformation on Portraits in Turkish Painting Art From Republic Period to Present" portrait works of artists such as Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Eren Eyüpoğlu, Şükriye Dikmen, Nuri İyem, Avni Arbaş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nevin Çokay, Mehmet Güteryüz, Burhan Uygur,

Ergin İnan, Habib Aydoğdu, Mustafa Horasan, İbrahim Örs, Abdurrahman Kaplan are examined. Also in the scope of the thesis analysis of personal practice works that belongs to Menekşe Ünsal included The subjective effects revealed by the deformation tendency on the portraits were expressed by the analysis of the works.

With this research, it has been determined that there is no investigation about the deformation problem in portrait works in Turkish painting art. For this reason, it was considered important that such a study would contribute to the field and it was aimed to contribute to the literature by investigating and examining the subject of "Deformation on Portraits in Turkish Painting Art From Republic Period to Present" and gathering them under a heading. Qualitative research methods and techniques were used in the research based on the general screening model. The "document review and interview" method was used to collect qualitative data. In the interviews, artist interview form, phone and camera were used as data collection tools.

**Key Words:** Portrait, Deformation, Turkish Painting Art

## İÇİNDEKİLER

<u>No</u>	<u>Sayfa</u>
Bilimsel Etik Sayfası .....	i
Tez Kabul Formu .....	ii
Önsöz .....	iii
Özet.....	iv
Summary.....	vi
İçindekiler.....	viii
Resim Listesi.....	x
Giriş.....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM – KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....</b>	<b>4</b>
1.1. Portre, Otoportre, Biçim ve Biçim Bozma (Deformasyon) Kavramları .....	4
1.1.1. Portre Kavramı.....	4
1.1.2. Otoportre Kavramı.....	6
1.1.3. Biçim ve Biçim Bozma (Deformasyon) Kavramları.....	7
1.2. Biçim ve Biçim Bozma Kavramlarının Batı Resim Sanatındaki Yansımasına Genel Bakış.....	12
<b>İKİNCİ BÖLÜM – BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>19</b>
2.1. Türk Resim Sanatında Batılılaşma Döneminden Cumhuriyete Portrelerde Biçim Bozma.....	19
2.2. Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma.....	22
2.2.1. Cevat Dereli.....	30
2.2.2. Eren Eyüpoğlu .....	33
2.2.3. Bedri Rahmi Eyüpoğlu.....	37
2.2.4. Şükriye Dikmen.....	41
2.2.5. Nuri İyem.....	44
2.2.6. Avni Arbaş.....	48
2.2.7. Leyla Gamsız Sarptürk.....	52
2.2.8. Nevin Çokay.....	55
2.2.9. Mehmet Güteryüz.....	59
2.2.10. Burhan Uygur.....	65
2.2.11. Ergin İnan.....	69
2.2.12. İbrahim Örs.....	74
2.2.13. Abdurrahman Kaplan.....	78

2.2.14. Habib Aydoğdu .....	82
2.2.15. Mustafa Horasan.....	88
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....</b>	<b>95</b>
3.1. Menekşe Ünsal’ın Sanat Anlayışı ve Portre Eserlerinde Biçim Bozma Yaklaşımı.....	95
Sonuç ve Değerlendirme.....	106
Kaynakça.....	112
Elektronik Kaynakça.....	118
Görsel Kaynakça.....	120
Ekler.....	126
Özgeçmiş.....	141

## RESİM LİSTESİ

	Sayfa No
Resim-1, Arnulf Rainer, <i>Face Farces</i>	10
Resim-2, Arnulf Rainer, <i>Face Farces</i>	11
Resim-3, Arnulf Rainer, <i>Face Farces</i>	11
Resim-4, El Greco, <i>Christ Holding the Cross</i>	14
Resim-5, Paul Gauguin, <i>Otoportre</i>	15
Resim-6, Egon Schiele, <i>Self Portrait with Naked Shoulder Pulled Up</i>	16
Resim-7, Henri Matisse, <i>Madam Matisse</i>	17
Resim-8, Pablo Picasso, <i>Dora Maar'in Portresi</i>	18
Resim-9, Osman Hamdi Bey, <i>Ahmet Tevfik Bey'in Portresi</i>	20
Resim-10, Cevat Dereli, <i>Nazan Cumalı'nın Portresi</i>	31
Resim-11, Cevat Dereli, <i>Mine'nin Portresi</i>	31
Resim-12, Cevat Dereli, <i>Arif Sağ Portresi</i>	32
Resim-13, Eren Eyüboğlu, <i>Otoportre</i>	34
Resim-14, Eren Eyüboğlu, <i>Portre</i>	35
Resim-15, Eren Eyüboğlu, <i>Portre</i>	35
Resim-16, Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Hüzünlü Bedros</i>	38
Resim-17, Bedri Rahmi Eyüboğlu	39
Resim-18, Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Hacılar</i>	40
Resim-19, Şükriye Dikmen, <i>Portre</i>	42
Resim-20, Şükriye Dikmen, <i>Figür II</i>	43
Resim-21, Şükriye Dikmen, <i>Portre</i>	43
Resim-22, Nuri İyem, <i>Köylü Kadın Portresi</i>	45
Resim-23, Nuri İyem, <i>Gözler</i>	46
Resim-24, Nuri İyem, <i>Porte</i>	47
Resim-25, Avni Arbaş, <i>Henriette'nin Portresi</i>	49
Resim-26, Avni Arbaş, <i>Henriette</i>	50
Resim-27, Avni Arbaş, <i>Henriette'nin Portresi</i>	51
Resim-28, Leyla Gamsız, <i>Portre</i>	53
Resim-29, Leyla Gamsız, <i>İsimsiz</i>	53
Resim-30, Leyla Gamsız, <i>İsimsiz</i>	54

Resim-31, Nevin Çokay, <i>İsimsiz</i>	56
Resim-32, Nevin Çokay, <i>İsimsiz</i>	57
Resim-33, Nevin Çokay, <i>İsimsiz</i>	58
Resim-34: Mehmet Güteryüz, <i>Portre I</i>	61
Resim-35: Mehmet Güteryüz, <i>OtoPortre</i>	62
Resim-36, Mehmet Güteryüz, <i>Portre I</i>	64
Resim-37, Burhan Uygur, <i>Can Yücel Portresi</i>	66
Resim-38: Burhan Uygur, <i>Portre</i>	67
Resim-39, Burhan Uygur, <i>İsimsiz</i>	68
Resim-40, Ergin İnan, <i>İsimsiz</i>	71
Resim-41: Ergin İnan, <i>Damlalı Portre</i>	72
Resim-42: Ergin İnan, <i>Söyle ki Perdeler Aralansın</i>	73
Resim-43: İbrahim Örs, <i>Aslı</i>	76
Resim-44: İbrahim Örs, <i>Baküs</i>	77
Resim-45: İbrahim Örs, <i>İsimsiz</i>	77
Resim-46: Abdurrahman Kaplan, <i>Özgür Portreler Dizisinden</i>	80
Resim-47: Abdurrahman Kaplan, <i>Özgür Portreler Dizisinden</i>	81
Resim-48: Abdurrahman Kaplan, <i>Özgür Portreler Dizisinden</i>	82
Resim-49, Habip Aydoğdu, <i>Önemli Bir günün Portresi</i>	85
Resim-50, Habip Aydoğdu, <i>İnsanlık Dramı</i>	85
Resim-51: Habip Aydoğdu, <i>Otoportre</i>	87
Resim-52: Mustafa Horasan, <i>Yaralı Portre</i>	90
Resim-53: Mustafa Horasan, <i>Mask Portre</i>	92
Resim-54: Mustafa Horasan, <i>İsimsiz</i>	93
Resim-55: Menekşe Ünsal, <i>Ana</i>	96
Resim-56: Menekşe Ünsal, <i>Hürebe</i>	97
Resim-57: Menekşe Ünsal, <i>Çıtak Kızı</i>	98
Resim-58: Menekşe Ünsal, <i>Alın Yazısı</i>	99
Resim-59: Menekşe Ünsal, <i>Hürebe II</i>	100
Resim-60: Menekşe Ünsal, <i>Hürebe III</i>	101
Resim-61: Menekşe Ünsal, <i>İsimsiz</i>	102
Resim-62: Menekşe Ünsal, <i>Meneviş</i>	103

Resim-63: Menekşe Ünsal, *Günaşık*

104

Resim-64: Menekşe Ünsal, *Masal*

105



## GİRİŞ

Biçim, bir nesnenin ya da varlığın doğal yapısıdır. Nesne veya varlıklar iki ve üç boyutlu yüzey uygulamalarında ışık-gölge, renk, çizgi ve doku gibi plastik elemanların bir araya getirilerek düzenlenmesiyle doğal yapılarına, biçim bozma (deformasyon) yoluyla da doğal yapılarının ötesinde yeni formlarına ulaşabilirler.

Bu bağlamda iki ve üç boyutlu sanat uygulamalarında, bir anlatım biçimi olarak insan bedeni kullanımı vazgeçilmez bir unsurdur. Zira sanat, insanlar tarafından insanlar için var edilir. Bu nedenle sanatın konusu dolaylı ya da dolaysız insan ve insana ait unsurlardır. İnsana ait söz konusu unsurlardan da, her türlü duygunun dışı vurulduğu yer olan yüz (portre) ise; kimlik tasviri açısından çoğu ressama sunduğu zengin malzeme imkanı sayesinde resim sanatında biçim bozma yöntemi ile ele alınan konuların başında gelmiştir. Ayrıca, portre kavramı resim sanatında, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel, bir bireyin kişisel özelliklerini tasvir etme işlevi dışında da biçim bozma yöntemiyle içsel betimleme ve eleştiri gibi dışavurum işlevlerini de gerçekleştirmesiyle yine birçok ressamın en çok tercih ettiği konulardan olmuştur.

Ancak portre konusunda bir anlatım biçimi olarak biçim bozma yöntemi dünya resim tarihinde sayısız ressamın tercih ettiği bir eğilim olmasına rağmen bu hususta ilgili literatür incelendiğinde “Portre Resminde Biçim Bozma” ismi ile tek bir tez çalışması yapıldığı görülmüştür. Söz konusu tez çalışması incelendiğinde ise batı resim sanatı ile sınırlı olduğu ve Türk Resim Sanatında Portre çalışmalarında biçim bozma konusunun araştırılmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle Türk resminde de böyle bir çalışmanın yapılmasının alana katkı sağlayacağı düşünüldüğünden önemli görülmüş ve “Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” konusunun araştırılıp incelenmesi ve bir başlık altında toplanmasıyla ilgili literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Bu amaçla yapılan çalışmada Türk resminde biçim bozma eğiliminin Cumhuriyet’in kurulmasından sonraki dönemde etkin şekilde kendisini gösterdiği anlaşıldığından araştırma konusu 1920 tarihinden 2017 tarihine kadar ki süreç içerisinde Türkiye de portre eserlerinde biçim bozma eğilimi tespit edilen sanatçılar arasından Cevat Dereli, Eren Eyüpoğlu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Şükriye Dikmen,

Nuri İyem, Avni Arbaş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nevin Çokay, Mehmet Güteryüz, Burhan Uygur, Ergin İnan, İbrahim Örs, Abdurrahman Kaplan, Habip Aydoğdu ve Mustafa Horasan'ın eser örnekleri ile sınırlandırılmıştır.

Söz konusu sanatçıların araştırma kapsamında incelenmek üzere seçilmesi ise, portre çalışmalarında biçim bozma eğilimini istikrarlı bir şekilde kullanmalarından kaynaklanmıştır.

Bu bağlamda ilk olarak araştırma konusuna alt yapı oluşturması açısından, araştırmanın birinci bölümünde; Portre, Otoportre, Biçim ve Biçim Bozma (Deformasyon) Kavramları açıklanmış ve portrelerde biçim ve biçim bozma kavramlarının Batı Resim Sanatındaki gelişimine genel olarak değinilmiştir.

Daha sonra ise araştırmanın asıl tez kısmını oluşturan ikinci bölümünde; konuya giriş oluşturması bakımından “Türk Resim Sanatında Batılılaşma Döneminden Cumhuriyete Portrelerde Biçim Bozma” eğilimi kısaca özetlendikten sonra “Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” başlığı altında Tez konusu ele alınmıştır. Bu kapsamda yapılan incelemede, Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma Var mıdır? ana problem alanı içerisinde; Cevat Dereli, Eren Eyüpoğlu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Şükriye Dikmen, Nuri İyem, Avni Arbaş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nevin Çokay, Mehmet Güteryüz, Burhan Uygur, Ergin İnan, İbrahim Örs, Abdurrahman Kaplan, Habip Aydoğdu ve Mustafa Horasan'ın portre çalışmalarında biçim bozma eğiliminin olup olmadığı alt problem durumu olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, araştırma sürecinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- 1- Sanatçıların portre eserlerinde biçim bozma eğilimi var mıdır?
- 2- Sanatçılara ait portre eserlerdeki biçim bozma eğilimine ait göstergeler nelerdir?
- 3- Portre eserlerdeki biçim bozma eğilimi sanatçılar tarafından neden tercih edilmektedir?

Araştırma kapsamında ulaşılan kaynaklardan elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

Son olarak ise araştırmanın üçüncü bölümünde; Araştırma konusuyla ilgili olarak Menekşe Ünsal'ın resim çalışmaları incelenerek değerlendirilmiştir.

Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı araştırma kapsamında ilgili literatür taraması yurt içi kütüphanelerde yapılarak, uygun metinler ve örnek resimler toplanmıştır. Literatür taraması esnasında veri toplama aracı olarak fotoğraf makinesi ve el tarayıcısı (scanner) kullanılmıştır. Sanal ortamdan ve kitaplardan sanatçıların eserlerine ulaşılmıştır. Söz konusu eserlerin biçim bozma olgusu açısından analizi yapılarak değerlendirilmiştir. Tez veri merkezindeki tez çalışmaların taraması yapılarak araştırmayı destekleyici bilgiler kullanılmıştır. Ayrıca tez içerisinde yer alan günümüz sanatçıları arasından ulaşılabilenlerle (Ergin İnan, İbrahim Örs, Habib Aydoğdu, Mustafa Horasan) yapılan birebir görüşmelerle konu ile ilgili görüşlerinin tez içerisinde gerekli alanlarda yer alması sağlanmıştır. Sanatçılarla yapılan görüşmelerde veri toplama aracı olarak, “sanatçı görüşme formu”, fotoğraf makinesi video kamera, telefon ve bilgisayar kullanılmıştır.

## I.BÖLÜM – KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### 1.1. Portre, Otoportre, Biçim ve Biçim Bozma (Deformasyon)

#### Kavramları

##### 1.1.1. Portre Kavramı

Ortaçağda “yeniden üretmek” anlamına gelen “protrabo” sözcüğünden türeyen portre, resim, çizim ya da heykelde, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini tasvir eden figürlerdir (İskender, 1997: 1504). John Evans’a göre portre; geçici olanı temellendirmek, anlık varoluşu sonsuzlaştırmak için sanat dehasının tasarladığı en iyi araçtır (Aktaran: Leppert, 2009: 210). Portreler, görünenin ve görünenin ardındaki aktarılabilmesi için fotoğrafik ya da içsel dışavurumla biçimlenen figürlerdir.

İskender (1997:1504) portre konusunda “*Konu aldığı kişisel özellikleri olduğu gibi betimlemek ve bu özellikleri idealize etmek amaçlarını taşıyan iki ayrı portrecilik anlayışı vardır. İlk anlayış portreciliğin doğmasına neden olmuştur*” demektedir. İlk portre anlayışında portreciliğin doğmasına sebep olan nedenler bir takım ihtiyaçlardır. Bu ihtiyaçları Ayşegül Demirbulak şu şekilde açıklamaktadır; “*İnsanlık tarihi boyunca portreye, sanat kaygısı güden bir resim türü olmaktan çok önce, kayıtlara geçme isteği, ölümsüzlük tutkusu, egemenlik kurma ihtiyacı, yönetici-soylu sınıfa ait olma ayrıcalığı ve dini inanışa bağlı olarak ölüm-defin törenleri, hukuki ve ticari ilişkiler gibi nedenlerle ihtiyaç duyulmuştur*” (Demirbulak, 2007:45). Söz konusu hususta Ayşegül Güçhan ise şunları söylemektedir; “*İnsanoğlunun imgesini ölümsüz kılma isteminin bir belirimi olarak kabul edilir portreye olan bu tükenmeyen ilgi. Öncelikle İktidar sahiplerinin kendi imgelerini ölümsüz kılma isteminin “imparatorluk söylemi” olarak nitelenebilecek bir biçime dönüştüğü bilinmektedir. Antik Mısır’dan Roma İmparatorluğu’na uzanan bu iktidar söylemi on dokuzuncu yüzyılda Napoleon portreleri ile doruk noktasına ulaşır. ...Politik portre dışında, finansal gücün sahiplerinin de kendi resim formlarını talep ettikleri bilinmektedir. On yedinci yüzyılda Hollanda ev içi resimleri, ticaret burjuvazisinin yaşam biçimini sergileyen ve bir tür mal beyanı olarak nitelenebilecek portre formudur. On dokuzuncu yüzyılda fotoğrafının keşfiyle birlikte, portre, salt politik ya da finansal iktidar sahiplerinin değil, her sıradan insanın ulaşabileceği ve yağlıboya portreyle yarışan bir olguya dönüşür. İster politik-finansal güç sahibi*

*olsun, isterse sıradan insan olsun, herkesin bir biçimde kimliğine ilişkin bir ilgi nedeniyle portreye yöneldiği açıktır” (Güçhan, 2005: 35). Anlatılan bu ölümsüzleştirme ve temsil etme gibi görevlerinin yanı sıra portre, etkili anlatım biçimlerinden biri olmasıyla da ikinci anlayış portreciliğini de yansıtabilmektedir. İkinci anlayış portrecilikte etkili olan anlatım biçimi dışavurumun, somut görünenin ötesindeki ruhani kavramın sanatçının kendine özgü yaratisıyla yeniden şekil alarak tekrar vücut ve yüz ifadelerini veren somut bir biçime dönüşmesi şeklinde ifade edilebilir.*

Richard Leppert’in dediği gibi *“Portreler, sadece sıfatları değil aynı zamanda kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli bir takım insanlara dairdir. Genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan kimlik çok soyut, yarı ruhsal bir şeydir. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait değildir. Dolayısıyla, kimliği görünür kılma - aslında nesnel olarak somutlaştırma - göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak “istihdam” etmeleri gerekir; çünkü beden, fiziksel-olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir” (Leppert, 2009:211). Bunun için de portrede ideal olan biçim, sanatçı tarafından özgün olan yaratıyla yeniden şekil alır. Gerçeği birebir taklit eden resim anlayışına karşıt duran bu durum, biçim bozma adıyla nitelendirilir. Aslında olan, görünenin deforme edilmesiyle modelin ruhunun yansıtılması ya da sanatçının da içsel dışavurumunun ortaya çıkmasıdır. Biçim bozmayla oluşan biçimlendirme, sanatçının yaptığı portreyle hem modelin fiziksel ve ruhsal özelliklerini betimlemesi hem de kendisinin yaptığı eserde yer almasını sağlamaktadır.*

Richard Leppert bu konuda şöyle der; *“İnsan yüzü asla durağan değildir... Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da, bizler, insanları öncelikle yüz ifadelerine göre özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinç dışı biçimde yüzüne hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklendiğini esas alarak değerlendiririz. Hâlbuki bir portrede, temsil edilen kişideki bütün karmaşıklıklar ‘tek bir yüz’ tarafından açıklanmalıdır. Bu yüz, portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsamalıdır. Portreler asla ‘Ben buyum’un belgesi olarak değil, daha ziyade ‘Bunu anlatıyorum’un belgesi olarak çizilir” (Leppert, 2009:218).*

Sanatçı kendi içerisindeki dışavurumu adeta çizdiği yüzle dile getirir. Böylelikle oluşan portrede ortaya koyduğu ‘bunu anlatıyorum’ vurgusuyla sanatçının

aktardığı “öz içeriktir” denilebilir. Bunu sağlayan ise biçim bozmayla elde ettiği yeni biçimlerdir. Göz, algıladığı tüm his ve düşünceleri gördüğü biçimin doğrultusunda yapabilmektedir. Başka gözlerle buluştuğu noktada biçim yine sanatçının var ettiği biçimdir ama algılanan öz içerik farklı olabilir.

Enis Batur’un portreyi ifade ederken yer verdiği şu sözleriyle söz konusu husus daha iyi kavranabilir; “*Yüzden yüze geçen yüzlerce yüz. Fotoğrafın bulunuşuna kadar da, ondan sonra da kurcalamıştır surat/suret ressamı. Canlıdoğadan, ölüdoğadan, “sahne”den ve hareketi temsil eden her şeyden önce gelmiştir yüz: İfade, “ruhun aynası”, gülüş ve hüznün: içtekinin dıştakine kazıldığı, tırmandığı, bir yandan da orada örtündüğü, kendisini örtbas ettiği, ele vermekten kaçındığı bir “tabula”. Baktıkça çeker, açığa vurur, açığa çıkar gibi olur, benzer, andırır; anıştırmalar, anılar ve anımsamalar boyu parlar, kararır. Oradadır ama: Tuvale geçtikten sonra her bakana ayrı bir tat alışımı sunar: Kaçamak ya da dimdik, dalgın ya da uçarı – bazen bakışa, bazen de duruşa mihlatır”*(Batur, 2000: 295).

Gözlemler, yaşanılanlar, toplumsal faktörler gibi bir sürü etmenle insanın içsel duygu, düşüncelerini aktarmaya ya da tepki gösterme gereği sağladığı dışavurumla değiştirilen yüzler olağan görünümünden uzaklaşsa da, içsel bir gerçekliğin sonuçlarıdır. Bu durumda “Görünen mi gerçek? Görünenin ardındaki mi?” sorusuyla etkinlik doğuran portreler, içinde barındırdıkları bir sürü olası nedenle resim sanatının vazgeçilmez birer imgesi olmuştur.

### **1.1.2. Otoportre Kavramı**

Otoportre sanatçının kendisinin model olduğu resim türüdür. Oto portreleri diğer portrelerden farklı kılan en önemli özelliği ise, hitap ettiği kişi onu oluşturan ressamdır (Dönmez, 2009:6).

Liz Rideal’e göre oto portre; “*Ressamın en kişisel anlatım şeklidir. Oto portre sanatı, sanatsal varoluşu ve sanat tarihsel tanınmayı güvence altına almanın sağlam bir yoludur. Sanatçının görünüşünün ve sanatçının etrafındaki dünyayı yorumlayış biçimlerinin bir kayıdır aynı zamanda. Sanatçıların hayat boyu tekrarlanan gözlemlerde bulunmaları gerçeği, kimileri için oto portrelerinin görsel birer otobiyografi niteliğinde olduğu anlamına gelir”* (Aktaran: Demirbulak, 2007: 48).

Sanatçının kendisini çalıştığı portreler temsil etme niteliği taşıdığı gibi biçime getirdiği özgünlük ile görünüle alakasız, içsel bir surete de dönüşebilmektedir. Bu durumda porte ya da otoportrenin tanımında geçebilen ‘benzeme-benzetme’ olguları tam bir ölçüt taşımamaktadır. Leppert’in şu sözleri bunu açıklamaktadır; “...*kendi portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir; hatta bazen seyirci neredeyse alakasız bir duruma düşebilir. Özportreler herhangi bir müşterinin değil bizzat ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Özportrenin birinci seyircisi bizzat kendi kendisini işleyen ressamdır; “yaratılan” kendisini seyreden biri olarak*” (Leppert, 2009:223-224).

Enis Batur’ da otoportreyi şu şekilde ifade etmektedir; “*Yüzüme çöreklenen ana anlam; yüzüme uğrayan, orada gezinen ve çekip giden, yüzüme dönen ve oradan çekip giden anlamlar, yan anlamlar, anlam kırıntıları... Aynada tuttuğum, elimden sıvışan, yüzüme sıvıyan kıvılcımlar. Gördüğüm bütün yüzlere, görmediğim bütün yüzlere kendi özel farkıyla, bir tek kendisine ait olanla yerleşen – orada saklanan, açığa çıkan, dönüşen işaret alfabesi*” (Batur, 2000:289).

### **1.1.3. Biçim Ve Biçim Bozma (Deformasyon) Kavramları**

Dışavurumun etkili ifade yollarından biri olan biçim, bir nesnenin doğal yapısı, bir nesnenin görme ya da dokunma duyuları ile algılanmasını sağlayan kendine özgü gerçekliğidir. Sanatsal biçim ise ışık-gölge, renk, anatomi, çizgi ve doku gibi elemanların hepsinin birden oluşturduğu görünüm; eserde yer alan bütün öğelerin birbirlerine bağlanarak oluşturdukları düzendir. Biçim; organik, inorganik, yapay, doğal, düzgün veya dağınık bir şekil alabilir (Keser, 2009: 133).

Vassily Kandisky’ e göre, nesnenin (gerçek olsun, olmasın) canlandırılışı olarak veya bir mekânın, bir yüzeyin salt soyut sınırlanışı olarak bağımsızca var olabildiği şey, sadece biçimdir. Kısacası biçim, bir yüzeyin sınırlanarak diğerinden ayrılmasından başka bir şey değildir. Biçim dışsal olarak böyle ifade edilir. Ama dışsal olan her şeyde bir içsel taraf saklı olduğuna göre, her biçim de içsel bir içeriğe hâkimdir. Biçimin bu iki yönü aynı zamanda hedefidir ve bu nedenle biçimin dışsal sınırlanışı ancak içsel içeriğini en güçlü şekilde ifade ettiği zaman anlam kazanır. Biçimin sınırlara araç olma hizmetini üstlenen dışsal yönü çok farklı olabilmesine rağmen, iki dışsal sınırı aşamaz. Bunlardan birincisi biçimin yaptığı sınırlama

göreviyle maddi nesneyi yüzey üzerine çizme amacına hizmet etmesidir. İkincisi de soyut kalmasıdır. Bu iki sınır arasında ya maddi unsur ya da soyut unsur ağırlıktadır (Kandisky, 2011:67-68). Özellikle güzel sanatlarda ve fotoğrafta, verilerini doğadan alan ve belirli normların, normal biçimlerin olduğu kabul edilen görüntüler de, biçimi abartarak sunma, ‘normal’in görünürlüğünü bütünüyle yok etmeden değiştirme anlamına gelen biçim bozma, biçimin öncelik taşıdığı sanatsal anlatımlarda soyutlamaya yönelik uygulamalara yol açabilir (Erzen, 2008: 221). Vasily Kandisky’nin belirttiği gibi biçim, maddi nesneyi yüzey üzerine çizme amacı taşırken soyut unsurun oluşumunu içeriyorsa, biçim bozma terimiyle bu şekilde ifade edilebilir.

Sözlükte deformasyon kelimesiyle açıklanan biçim bozma, Adnan Turani’nin ifadesiyle şu şekildedir; sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat eserinde görülen nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi işlemidir. Sanatçının üzerinde durduğu konuya uygun nesne ve figür biçimlerini resimsel bir dile dönüştürmek için, nasıl biçimleyeceği sorusu biçim bozumunu başlatmaktadır (Turani, 1985: 97-98). Sanatçı içselliğini dolayısıyla sanatın en güçlü yönlerinden biri olan aktarım olgusunu ortaya koyabilmek için doğa ve nesnelere resme uygun bir biçim haline getirir. Bunun için de ele aldığı doğa, nesne ya da varlığın doğal biçiminde yaptığı değişiklikler vardır. Bu değişiklikler, gerek ayrıntıların ayıklanması gerekse abartılması olsun, bu yolda çizgi, renk, hacim, boşluk ve benzeri elemanlarının kullanımıyla var olan biçimin bozumunu ortaya koyar. Ancak dikkat edilirse biçim bozma, sanatçının doğa biçiminin nasıl olması gerektiğini ortaya koyma çabasından ziyade içsel yorumun resimde etkin bir biçime dönüşmesi ve bu etkin biçimin araştırılıp bulunma sürecini yüzey üzerinde gerçek kılmasıdır.

*“Sanat kuramcısı Clive Bell, resmin sanat olup olmadığını belirleyen şeyin, onun önemli bir biçime sahip olmasıdır. Yani bir resim ancak ve ancak çarpıcı bir tasarımı varsa sanattır”* (Carroll, 2012: 164). Bu nedenle sanat yapıtını algılamamızı sağlayan biçim; çizgilerin, şekillerin, boşlukların, yöneylerin ve renklerin düzenlenmesiyle biçim bozma içererek özgün tasarımların parçası olur.

*“Her insan mermere biçim vermeyi öğrenebilir; ama, yalnız bir Mikelanj ya da bir Rodin: ‘Bir parça mermer alıyorum, fazlalıklarının tümünü atıyorum’ diyebilir. Bunun gibi ağacı yontmakta da insan beceri kazanabilir; ama, öyle bir*

*yetkinlik vardır ki, ona yalnız bir Konenkov erişebilir; sanatçı sanki çalışmıyor gibi görünse de, Golubkina'nın o güzel deyişiyle, 'ağacın içinde saklı olanı kurtarmakla' sevinç duyar"* (Ziss, 2009:120). Bu alıntıyla vurgulanan “sanatsal biçim” (biçim bozma içersin içermesin) oluşumu için, sanatın anlatımsal ve tasarımsal araçları denilen belli teknik ve yöntemlere başvurulur. Tarih içerisinde geliştirilerek zenginleştirilen sanatın özgül dilini oluşturan bu araçlar ifade edildiğinde içerik ve içeriğin şekillendirilmesi olarak karşıt bulur. Batı sanatında örneklerle açıklandığında Orta Çağ resimlerinin şekillenmesine içerik olarak bakıldığında “dinin etkisi”nin yer aldığını görebiliriz. Rönesans dönemi resimlerine de tasarımsal şekillenme açısından bakıldığında yer alan yöntemlerden birinin olan “hava perspektifi” olduğu söylenebilir (Ziss, 2009: 120). Ekspresyonizm akımında da içerik olarak dışavurum kelimesi etrafında bir sürü tanım ya da olgu var olacağı gibi tasarımsal araç olarak bakıldığında da “biçim bozma olgusu”nun yer aldığı göz ardı edilemez.

Söz konusu örnekler şu ifade ile desteklenebilir *“Sanatsal biçim anlatımsal ve tasarımsal yöntemlerin dışa-dönük bağlaşması gibi, yapıttaki içeriğin öz yapısının tasviri gibi görünür”* (Ziss, 2009: 120). Anlatımsal ve tasarımsal yöntemler her sanat dalında değiştikleri için, biçim de her sanat dalında doğal olarak ayrı öğelerden oluşacaktır. Tiyatroda jest, müzikte melodi olduğu gibi resimde de temel öğeler renk ve desendir. Avner Ziss’in Estetik Kitabının içeriğinden alınan bu bilgiyi Prof. Dr. Turgut İhsan ‘Sanat Felsefesi’ isimli kitaba dönüştürdüğü tez çalışmasında Yazar Avner Ziss’e atıfla şu şekilde yinelemektedir; *“Sanatta biçimi, yöntem ve teknik olarak ele alanlar vardır. Ama tam böyle olmasa da biçimin yöntem ve teknikle yakından ilişkisi vardır. Yöntem ve teknik sanattan sanata değiştiği için, biçim de sanat türüne göre değişmektedir. Nitekim resimde, biçimin temel öğeleri renk ve çizgilerdir”* (Turgut, 1993: 148).

Sanatsal biçimi oluşturan temel öğelerin çizgi ve renk olduğu ifade edildiğinde biçim bozma olgusunun çizgiyle görünenin abartılması-sadeleştirilmesi ya da yer yer yok edilmesi gibi eylemlerle oluşabildiği gibi, renk değerlerinin, görünende olduğundan farklı kullanılması ya da renkle sağlanan leke değerleriyle parçalama ya da yok etme gibi eylemlerle de oluşabildiği söylenebilir. Formun olağan ele alınması ama formu oluşturan renklerin olağan dışı kullanılmasının biçim bozma açısından değerlendirilmesi, eserleriyle “Türk Resim Sanatında Portrelerde

Biçim Bozma” konu kapsamında özgün örneklerle yer alan sanatçılardan bazılarının görüşüne sunulmuştur. Günümüz Türk resim sanatında özgün yaratıcı kimliğiyle bilinen Habib Aydoğdu, bu noktada görüşünü Şu Şekilde ifade etmiştir; *Biçim bozma ile deformasyon çoğu kez aynı anlamda kullanılmaktadır. Bunu bende böyle kullanıyorum. İzleyicide eğer biçimin bozulduğu imgesi oluşmuşsa, bu ister çizgiyle olsun, ister renkle, isterseniz başkaca müdahalelerle olsun, ne fark eder ki. Bu da biçim bozumu sayılabilir. Tıpkı Arnulf Rainer’in portrelerindeki biçim bozumu gibi. Doğru ya da yanlış ben her iki sözcüğu de birbirinin yerine kullanıyorum. Önemli olan biçimin dönüşmesi, ötekileşmesi değil midir?* (H. Aydoğdu ile e-mail aracılığuyla gerçekleştirilen kişisel iletişim, 24.02.2015).



**Resim-1:** Arnulf Rainer, *Face Farces*, 1971, Siyah-Beyaz Fotoğraf üzerine Yağlı Pastel ve Yağlıboya, (Sanal-1).



**Resim-2:** Arnulf Rainer, *Face Farces*, 1972, Karışık Teknik, 60x50 cm, (Sanal-2).



**Resim-3:** Arnulf Rainer, *Face Farces*, (Sanal-3).

Habib Aydoğdu'nun örnek verdiği Arnulf Rainer'in resimlerinde (Resim-1,2,3) görüldüğü gibi yüz formu reel bir biçimde; yerinde ve ideal ölçüde yansıtılmıştır. Fakat üzerlerine renkle yapılan müdahale sonucu bir değişim söz konusudur. Bu sebeple sanatçının eserleri biçim bozumunu içermektedir.

Günümüz Türk Resim Sanatçılarından olan İbrahim Örs'ün de konu hakkındaki görüşü şu şekildedir; *“Tabii ki formun bozumundan ziyade renk içeren değişimler de biçim bozma şeklinde yorumlanabilir. Picasso'nun resimlerini düşünün, mavi dönem ya da pembe dönem diye adlandırılan periyotlar dahil sürekli biçim bozmalara gitmiştir. Diğer dönem işlerinde deformasyonu o kadar ileri götürmüştür ki figürler mordur yâda yeşildir, kimseye de o bozmanın hesabını vermek zorunda hissetmemiştir kendisini”* (İbrahim Örs ile e-mail aracılığıyla gerçekleştirilen kişisel iletişim, 19.02.2015).

Türk Resim Sanatının başarılı kimliklerinden biri olan Mustafa Horasan'ın konu hakkındaki değerlendirmesi ise şu şekildedir; *“Bir sınırlandırma olmamalı, sanatta herkes kendi kurallarını koyar. Bir önceki kural aslında sadece o kişiyi bağlar. Üstüne yeni şeyler konulabilir. Konulmalıdır. Sanatta sınırları genişletmek için buradayız, o yüzden bu konuya da tek bir açıdan bakılmamalıdır. Değişim içeriyorsa deformasyon vardır. Form ya da renk ya da başka bir etmen ayrımı gereksizdir”* (M.Horasan İle Telefon Aracılığıyla Gerçekleştirilen Kişisel İletişim, 24.03.2015).

Sonuç olarak deformasyon/biçim bozma kelimesinin tanımında geçen “biçimi yorumlamak” (Keser, 2009: 88) ifadesi kapsamında da bu yorumlamanın sınırsız örnekler içerebileceğine sanatçılarla yapılan soru cevap değerlendirmesi neticesinde ulaşılmıştır.

## **1.2. Biçim ve Biçim Bozma Kavramının Batı Resim Sanatındaki Yansımalarına Genel Bakış**

Sanat başlangıcından bugüne zaten bir biçim verme işidir. Sadece görüneni değil görünenin ötesini vermeyi amaçlayan sanat ise, bu derinliğe alışla gelen biçim anlayışını parçalamakla ulaşabilir. Anlatım biçimi olan portrelerde biçim bozma yöntemi başlangıçtan günümüze çeşitli sanat akımlarıyla farklı boyutlarla ele alınmıştır. Bunu inceleyebilmek için öncesinde biçimin felsefi yapısı ve tarihsel gelişimini genel olarak vermek de fayda vardır.

*“Resim sanatında biçim, öncelikle Yunanlı felsefeciler tarafından atılan bir güzellik sorununa bağlanmıştı. Platon, mutlak güzellik kavramını geometrik figürlerde, Aristo ise; resmedilen biçimin oranlarında, dolayısıyla bu oranlar*

arasındaki denge ve simetride buluyordu. Uzun süre biçim, renge oranla üstün sayılmıştır. Bu karşıtlık, Rönesans döneminde biçim ve renk tartışmasını gündeme getirmiştir. Ortaçağda nesnel geometrik biçimlemeye duyulan ilgi, tinsel kaygılar, süs ve renk güzelliğine olan düşkünlükten dolayı oldukça hafiflemiştir. Böylece önceliği biçimsel kurumlara vermek için Rönesans adeta beklemiştir. Rönesans döneminde biçim, sanatsal algı ve matematik üzerine kurulmuştu” (Eroğlu, 2006:76). Biçim, bugün de, çağdaş sanatta önemli hatta bazılarınca tek öge olarak kabul görmektedir. Örneğin Clive Bell, sanatın bir betimleme olmadığı ama anlamlı biçimler olduğunu belirtmektedir (Turgut, 1993:148).

Biçim bozma yönteminin tarihin ilk zamanlarından itibaren bilinçli-bilinçsiz resmetmenin içine karıştığı ifade edebilir. Ana tanrıça formları olan *Kybeleler* üzerinde biçimsel yönde çok stilizasyon yapılmıştır. Bunlar yapılırken ister istemez gerçekleşen biçimin bozulmasıyla, biçim bozma tanımına yaklaşımda bulunulmuştur. Resim sanatında ilk belirgin biçim bozma yönteminin, Bizans dönemi resimlerinde olduğu söylenebilir. Çünkü Bizans’ın o kendine özgü ilk ve orta dönem resimleri, anlatımcı bir dilin yüklenmiş olduğu uzayan figürler, oran ve orantılardaki tuhafliklarla tanınır. Sonrasında ise göğe, dolayısıyla tanrıya yaklaşma düşüncesi içinde anatomiler de yapılan uzamayla biçim bozma devam etmiştir. Resimde biçim bozmaya Rönesans’la ara verilmiş, ama olgun Rönesans’ın önemli sanatçılarından Michelangelo’un figürlerinde deformasyona giden biçim arayışlarına girdiği bilinmektedir (Eroğlu, 2006: 108-109).

Rönesans ile Barok arasında biçimsel anlamda geçiş olarak görülen Maniyerizm’de insan figürünün betimlenmesinde, sanatsal ifade biçimi olarak biçim bozma belirgin bir şekilde kendini gösterir. Figürlerin ideal boyutun ötesinde uzatılması, ışık – gölge etkileri ile aşırı perspektif görüşlerin ortaya çıkarılması gibi biçimde yapılan değişiklikler Maniyerizm’in önemli özelliklerinden biridir. Bunu resimlerinde belirgin bir şekilde uygulayan sanatçılardan birisi Tziano’nun öğrencisi olan El Greco’dur.

“*El Greco gibi Tziano ve Tintoretto’nun sanatında figürleri uzatma (yükseltme), malzemesellikten uzaklaşma ve yüzeysel taslaklarla kendini gösteren, deformasyon tekniğidir. Bu teknik, adı geçen sanatçılarda bir başka gerçekliğin, malzemenin arkasında saklı olan dünyanın, görülebilmesini sağlamıştır. Bu görüş*

*Hristiyanlığın temelindeki öbür dünya ile ilgili inançta yatar: “bununla dünyevi/bu dünyaya ait olan gerçeklik sorgulanır”* (Güvendi, 2006: 8). El Greco’ya ait *Christ Holding the Cross* isimli resimde görüldüğü gibi vücudun biçiminde bilinçli bozukluk dikkat çekmektedir. Baş vücuda oranla küçük, boyun ise oldukça kalın ve el ince, uzun çizilerek biçim bozuma uğratılmıştır.

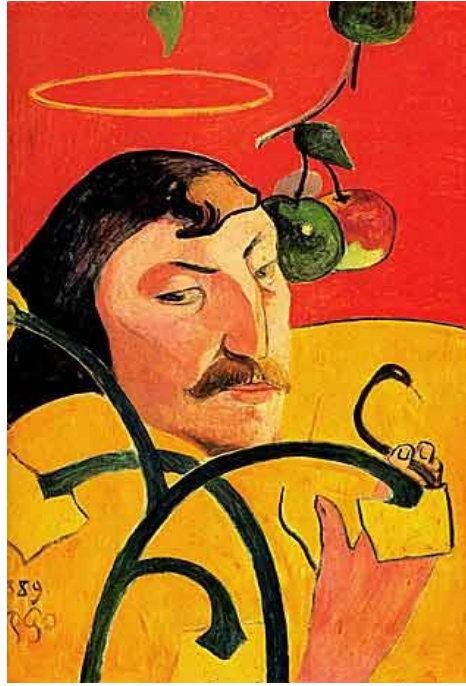


**Resim-4:** El Greco, *Christ Holding the Cross*, 1602-1607, Tuval üzerine yağlıboya, 66x53 cm, Thyssen-Bornemisza Museum (Sanal-4).

Sonrasında “17.yüzyıl Barok resmi plastik biçimin özelliklerini daha da vurgulamıştır. Hatta bu doğrultuda Poussin ve Rubens yandaşlarını karşı karşıya getiren de çizgi ve renk tartışmasıdır. Aynı nedenler Delacroix ve Ingres yandaşlarını da bir araya getirecekti. Zaten bundan sonra çizginin sınırları rengin sınırları ile rengin sınırları ise, çizginin sınırları ile iç içeydi” (Eroğlu, 2006: 76-77).

Renk ve ışığın doğa üzerindeki değişen etkilerini yansıtmayı amaçlayan Empresyonizm de izlenim, biçim değil, biçimin gözde bıraktığı etkidir. Resim kontur ve çizgi etkisinden arındırılmış tamamen renk ve ışığın hâkim olduğu bir biçimle sunulmuştur. Buna örnek olarak Pierre Auguste Renoir’in yaptığı portrelerde biçime tamamen rengin hâkim olduğu görülebilir. Görünen gerçekçiliğe değil resimsel gerçekçiliğe yönelik tavırlarıyla *izlenimcilik sonrası ressamlar* diye anılan Paul Cezanne, George Seruat, Paul Gauguin ve Veincent Van Gogh (Antmen, 2008:25) arasında biçim kavramının farkındalığını ilk Cezanne vurgulamıştır denilebilir.

İzlenimci etkiyle çalıştığı resimlerinde doğanın çözümlemesine yönelen sanatçı, doğanın geometrik biçimlerle özleştğini ortaya koymuştur. Cezanne sağlam bir biçimsel altyapı üzerine temellendirmeye çalıştığı eserlerle, resimsel soyutlamanın izinde biçim bozumunu örneklemiştir. Sanatçı bunu şu şekilde ifade etmiştir; *“Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli... Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana en karmaşık biçimlerde gösteriyor; gereksindiğim ilerlemenin de ardı arkası kesilmiyor. İnsanın gözleri önündekini doğru bir biçimde görmesi, doğru bir biçimde deneyimlemesi; dahası kendini güçlü bir biçimde, farklı bir biçimde ifade edebilmesi önemli”* (Antmen, 2008:28)



**Resim-5:** Paul Gauguin, *Otoportre*, 1889, Ahşap Üzerine yağlıboya 79,2x51,3 cm, National Galley of Art, Washington (Sanal-5).

Gauguin'nin “sanat soyutlamadır” bilinciyle oluşturduğu resimlerinde de biçim bozumunun örneklerini görülebilir. *Otoportre* isimli eserde (Resim-5) görüldüğü üzere derinlikten uzak, şematik algı uyandıran kalın konturlarla çevrelenmiş, melankolik bir hava yansıtan donuk gözler ve keskin bir burun yapısıyla adeta bütünleşmiş bir yüz biçimlenmiştir.

Dışavurumculuk gibi, duygu ve anlatımın vurgulandığı, izleyiciyle iletişimin etkili olmasının istendiği sanat türlerinde biçim bozma çok fazla tercih edilen bir yöntem olmuştur (Rona, 2008:402). 20. Yüzyıl başında Fransa'da 'Fovizm', Almanya'da 'Die Brücke' ve 'Der Blaue Reiter' gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası olan dışavurumcu sanat anlayışında, sanatçıların tümüyle 'kendine özgü' yaklaşımlarına rağmen 'biçim bozmacı' bir tavır taşıdıklarını, rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları, abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi özelliklerinden anlayabiliriz (Antmen, 2008:34). Örneğin Dışavurumcu resim anlayışının önemli isimlerinden biri olan Egon Schiele'nin portrelerinde, çizgi ve rengin kullanılışıyla, biçimin ideal olandan sıyrılarak dışavurumcu anlatımı güçlendirdiğini görebiliriz. Resim-6'da görüldüğü gibi biçim bozumu, ele alınan portrenin bütününde vardır. Resim de çarpık şekillenmeler, hareketli renk dağılımları, göz, kaş ve burunun olması gerekenden farklı biçimlenmesi gibi biçim bozumunu örnekleyen dışavurumlar mevcuttur.



**Resim-6:** Egon Schiele, *Self Portrait with Naked Shoulder Pulled Up*, 1912, Ağaç Üzerine Yağlıboya, 42,2x33.9 cm, Leopold Koleksiyonu, Vienna (Sanal-6).

Renklerin çığ ve sert bir biçimde tuvale uygulandığı Fovizm'de de, biçim bozumu renklerin dışavurumuyla görülmektedir. Fovist akımının öncüsü Henri Matisse'in *Madam Matisse* isimli portre çalışmasında (Resim-7) renklerle oluşan

deformasyon belirgindir. Renk yüzeyleriyle sağlanan biçim, derinlik içermeyen sert hareketlere sahiptir. Göz, burun, dudak ve kulak yapısı olduğu gerçeklikte değil dışavurum etkisiyle yorumlanarak verilmiştir.



**Resim-7:** Henri Matisse, *Madam Matisse*, 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,5x32,5 cm.  
(Sanal-7).

Biçimin önemi, görüldüğü üzere zamanın bütün sanat yapıtlarında var olmuştur ama modern sanatın soyutlamaya yönelme eğilimiyle daha da belirgin hale gelmiştir (Carrol, 2012:164). Dolayısıyla resimlerin biçimlenmesinde biçim bozma öne çıkmıştır. “Özellikle 20.yy’ın serbest yaklaşımı içinde Picasso ya da H. Moore gibi birçok sanatçı biçim olanaklarını arttırmak için, kaynakları doğa olsa bile biçim bozmayı bir araç olarak kullanmışlardır (Erzen,2008:221). Braque ve Picasso’nun öncülük ettiği biçim parçalanması, biçim bozma gibi tanımlarla anılan kübizm akımında sanatçılar, nesnelere parçalayarak ve üç boyutlu öğeler olan küp, silindir, koni ve küre şekillerine indirgeyerek yeniden bir araya getirmişlerdir. Bu sanatçılar arasından öncü olan Picasso, bedenleri geometrikleştirerek, yabancılaştırmış ve mekansal perspektifi ortadan kaldırmıştır (Krausse, 94). *Dora Maar’ın Portresi* adlı eserde (Resim-7) biçim bozumunu izleyiciye keskin hatları ve renk kullanımıyla veren Picasso, bu sayede ön ve yan profili birleştirmiştir. Bazı uzuvların iki kez tekrarlması, bazılarını da parçalara ayırmasıyla gerçekleştirdiği biçim bozumunda

zamanı resimde hissettirmesiyle, kübizm akımının ana özelliklerini göstermektedir. Yine yüzde renklerle sağladığı alan bölünmeleri biçim bozumunu teşkil etmektedir.



**Resim-8:** Pablo Picasso, *Dora Maar'ın Portresi*, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x65 cm, Picasso Müzesi, Paris (Sanal-8).

Aynı zamanda İtalya'da önce çıkan Fütürizm akımında da biçim, biçim bozma yöntemiyle şekillenmektedir. Sadece zaman ve hareketi değil birçok izlenimi aynı karede göstermeyi amaçlayan Fütüristler, kübizmdeki parçalanmaları her açıdan vermeye çalışmışlardır. Birkaç kez üst üste çekilmiş bir fotoğraf karesindeki gibi görüntüleri üst üste bindirerek oluşturdukları parçalanmalarla hız, dinamizm, hareket kavramlarına görsel bir ifade kazandırmaya çalışan Fütüristler, biçimleri bazen keskin çizgisel hatlarla bazen daha yumuşak bir teknikle vermişlerdir. Hacimli nesnenin sayısız parçalara ayrılması ve bu parçaların birbiri üstünde kesişerek verilmesiyle biçim bozuma uğratılmıştır.

*“Gerçeküstücülük'teyse biçim bozma duygu ve düşlerdeki gerçekleri anlatabilmenin aracı olmuştur. Öte yandan, yeni-dışavurumculuk gibi, 'normal' kavramlara bağlı olmayan ve doğanın tüm görüntü kurallarından bağımsız biçim yaratan sanat üsluplarında biçim bozmadan söz edilemez; çünkü bu üsluplarda normalin ne olduğu hakkında belli ilkeler yoktur”* (Erzen, 2008:221).

## II. BÖLÜM – BULGULAR VE YORUM

El yazması kitapların anlamını betimleyen ve süsleme amacı da taşıyan, belge niteliğindeki resimler olan minyatürlerde, perspektif derinliğinin olmaması ve resimdeki öğelerin yüzeysel gösterilmesiyle, biçim ideal olandan uzaklaştırılmıştır. Minyatür portrelerde, genelde vücut büyük, yüz ise vücuda göre daha küçük tasvir edilmiştir. Söz konusu durum, biçim bozmanın Türk resmindeki erken örneği olarak verilebilir (Abut, 2011: 117-119).

Ancak araştırma konusu Cumhuriyet sonrası dönemi kapsadığından geleneksel Türk resmi olan minyatürleri bu bağlamda incelemek uygun olmayacağından, geleneksel minyatür sanatının yaşandığı dönem ve Cumhuriyet dönemi Türk resminin arasında kalan ve Batılılaşma dönemi olarak isimlendirilen sürecin “Türk Resim Sanatında Batılılaşma Döneminden Cumhuriyete Portrelerde Biçim Bozma” başlığı altında “Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” konusuna giriş oluşturması açısından özetlenmesinin uygun olacağı düşünülmüştür.

### 2.1. Türk Resim Sanatında Batılılaşma Döneminden Cumhuriyete Portrelerde Biçim Bozma

Türk resmin de batı etkisinin başlangıcını irdeleyen araştırmalar temelini Tanzimat’ın ilanında bulmuştur. Tanzimat ve ıslahat hareketlerinin, meşrutiyet dönemlerinin amacı, Osmanlı devletine Avrupalı bir görüş ve anlayış getirmektir (Özsezgin, 1982:9).

Osmanlının giderek Batıdaki bilimsel gelişmeleri tanıma ve uygulaması paralelinde, Türkiye’ye batılı kültür ve sanat programlarının girişi de gerçekleşmiş, önce askeri sonra sivil okullara resim derslerinin konmasıyla geleneksel sanat dalları içinde önce çözümler sonrada değişimler yaşanmıştır. Batıya askeri eğitim amaçlı gönderilen ilk ressam ve aynı dönemlerde Türkiye’de etkinlik gösteren yabancı ressamın çalışmaları Çağdaş Türk Resminin başlangıcını oluşturmuştur (Elmas, 2006).

Bu dönemde minyatürler ve dolayısıyla minyatürlerde görülen biçim bozma etkisi kaybolmuş, yerini batılı anlayışta resim tarzına bırakmıştır. Yani artık görünen

olduğu gibi resmedilmeye başlanmıştır. Portreler ise bu süreçte yabancı ressamların yaptığı Osmanlı padişahlarının tasvirleri ile sınırlı kalmıştır.

*“XIX. yüzyılın ikinci yarısında faaliyet gösteren bu Avrupalı Ressamlardan Guillemet İstanbul Beyoğlu’nda Akademi adıyla bir resim atölyesi kurarak bir ilki gerçekleştirmiştir. O zamanlar Pera adını taşıyan, çevresinde elçilikler ve ecnebilerin yerleştiği bölgeye, bu suretle ilginç bir kültürel katkıda bulunmuştur. Gullimet’in çalışmaları Osmanlı resmi makamlarının da ilgisini çekmiş, bu nedenle çalışmaları desteklenerek, kendisinden sanat eğitimi veren bir okul kurması istenmiştir. Ancak Sanatçının 1976-77 yıllarında baş gösteren kolera salgınında ölmesiyle, bu proje gerçekleştirilememiştir”* (Dalkıran, 2006: 65).

Söz konusu proje Gullimet tarafından gerçekleştirilemese de Sultan Abdülhamid tahta geçtikten sonra 1883 yılında Sanayi-i Nefise isimi ile ilk sanat eğitimi kurumu eğitime başlamıştır. Söz konusu okulun başına ise kuruluş çalışmalarını da yürüten Osman Hamdi Bey geçmiş ve batılı anlamda resim eğitimi daha da güç kazanmıştır (Dalkıran, 2006 :66).

Batılı anlamda anıtsal nitelikte figür betimlemeleri de ilk defa Osman Hamdi ile Türk Resim Sanatına girmiştir. Osman Hamdi’nin figürlerinde biçimin ideal olana uygun olarak resimlere hizmet ettiği, biçim bozmaya yer verilmediği görülmüştür. Sanatçı figürleri dışında birçok portre esere de imza atmıştır. Osman Hamdi’ye ait olan *Ahmet Tevfik Bey’in Portresi* (Resim-9) isimli eserde görüldüğü gibi biçim, portrede de olduğu gibi korunmuş ve biçim bozma uygulanmamıştır. Söz konusu portre sadece betimleme görevi üstlenmiştir.



**Resim-9:** Osman Hamdi Bey, *Ahmet Tevfik Bey'in Portresi*, 49x36 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Tanur, 2010).

Osman Hamdi Bey, çağdaşı sanatçılara örnek oluşturması adına seçilerek araştırma kapsamında incelenmiştir. Ancak Osman Hamdi Bey'in çağdaşı sanatçılarda da biçim bozma eğilimine rastlanılmamıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitime başladığı yıl olan 1883'ten 1914'e kadar sanat eğitimi birçoğu batı kültüründen gelen kişilerce yürütülmüştür. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sadece erkek öğrenciler eğitim görmüştür. 1914'te açılan İnas Sanayi-i Mektebi de yalnızca kızlara eğitim vermiştir. O günün tutucu sanat ortamı göz önünde bulundurularak, kızlar için açılan bu güzel sanatlar okuluna, bir kadın öğretmenin atanması uygun görülmüştür ve Mihri Hanım göreve başlamıştır. Türk kızlarına güven veren Mihri Hanım'ın kişiliği bu okula katılımı arttırmıştır. Sanayi-i Nefise ve İnas (kız) Sanayi-i Nefise okullarının hoca kadrolarını oluşturan 1914 kuşağı sanatçıları resimsel değerler içerisindeki figüre ve çıplağa Türk resminde ilk kez yer verirken Mihri Müşfik, Müfide Kadri gibi kadın ressamlar da sanatçı ve eğitimci kimlikleri ile dönemin önemli isimleri olmuşlardır (Sanal-1, 2017).

Bu döneme bakıldığında da Cumhuriyetin ilanına kadar geçen sürede portre eserlerde biçim bozmaya rastlanılmamıştır. Bu durum Nurullah Berk'in, ilgili dönemi ve sonrasını anlatan şu sözlerinden de açıkça anlaşılmaktadır; *“1914 dönemine dek Türk ressamı, doğayı kopya etmekle yetinmiş, herhangi bir yorumsal hamleden sanki kaçınmıştı. Çok figürlü büyük çaptaki kompozisyonlarında, figür ve portrelerinde Parisli hocası Leon Gerome'un ustalığını neredeyse aşan Osman Hamdi bile, kareler çizerek büyüttüğü ve renklendirdiği fotoğrafik kopyalarında, doğaya titiz bağlılıktan kurtulamamıştı. Oysa Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla İstanbul'da toplanan genç ressamlar Fransa, Almanya ve İtalya'dan getirdikleri yepyeni görüş, duyuş ve teknikle on dokuzuncu yüzyıl resim estetiğine son verecek bir atulganlıkla giriyorlardı renk dünyasına”* (Turani-Berk, 1981: 3-6).

Berk'in bahsettiği genç ressamlar, “1914 Kuşağı” ya da “Çallı Kuşağı” olarak anılan sanat grubunu kuran ve Türkiye için yeni, ancak Avrupa için eski bir anlayış olan Empresyonizmi Türk resmine getiren sanatçılardır. Bu sanatçılardan bazıları Sanayi-i Nefise mektebinde ve kurslarda hoca olarak, bazıları Galatasaray sergileri

ve Harbiye Nezareti Resim Atölyesi gibi faaliyetlerde yer alarak sanata destek sağlamışlardır. Fakat o dönemde Türkiye henüz parlamenter, endüstriyel bir toplum olmadığından bu sanatçılar da kişisel görüşlerini ifade edecek bir ortama sahip olamamışlardır (Elmas, 2006). Bu nedenle döneme ait resimler de biçim, empresyonistlere özgü renk ve ışık etkisini yakalamak için, kullandıkları hızlı fırça darbelerinin dışavurumculuk, simgecilik, romantizm etkileriyle de yorumlanmasıyla sınırlı kalmıştır. Söz konusu sanatçıların (Çallı Kuşağı) sanatlarını icra ettikleri yirminci yüzyılın ilk yarısı içeren dönem dünya ve insanlık tarihinin en yoğun olaylarının yaşanmasıyla önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Dünyanın bu dönemde yaşadığı büyük savaş, insanlığın ekonomik ve kültürel kaoslara sürüklenmesine neden olmuştur. Dünyayı saran savaşlar, Kıta Avrupa'sının önemli bölümüne, Anadolu ve hatta Kuzey Afrika ve Arap Yarımadası'na altı yüz yıl hakim olan Osmanlı İmparatorluğu'nun toprakları üzerinde yaşanmıştır. Birinci dünya Savaşı'nın cephelerini bu topraklar üzerinde açan güçler, cephelerde kazanılan zaferlere karşın devlet toprakları üzerinde gerçekleştirilen işgallerle, Osmanlı imparatorluğunun yıkılışına da zemin hazırlamıştır. Bu durumda Anadolu'da doğan özgürlük düşüncesi Kurtuluş Savaşı'nı da beraberinde getirmiş, büyük bir mücadeleyle yeni Türkiye Cumhuriyeti Kurulmuştur (Elmas, 2006).

Yeni Türkiye Cumhuriyetinin sanatı da Atatürk'ün çağdaşlaşma ilkeleri doğrultusunda gelişme ve kimlik arayışı çabaları içerisinde olmuştur. Türk resminde biçim bozma eğilimlerinin de söz konusu bu kimlik arayışı döneminde başladığı ve günümüze kadar süregeldiği görülmüştür. Bu nedenle araştırma konusu "Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma" olarak belirlenmiştir.

## **2.2. Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma**

Yirminci Yüzyıl'ın ilk çeyreğinde işgal altında kalan Anadolu topraklarında Türk ulusunun yok edilmesine karşı girişilen büyük bir savaşın zaferle sonuçlanması tarihin en önemli olaylarından biridir. Varlığı yok olmak üzere olan bir milletin yeniden yaşama bağlanması anlamına gelen bu zafer, Atatürk tarafından, Türkiye

Cumhuriyeti Devleti'nin 29 Ekim 1923'te kurulmasıyla taçlandırılmıştır. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte birbiri ardına hayata geçirilen devrimler uygulamaya konulurken sanatın toplum için önemini kavramış olan Atatürk, kültür ve sanat sorunlarına oldukça önem vermiş, devletin görevleri arasına bu konularla uğraşmayı da katarak, sanat eğitiminin gelişim seyrine önemli katkılarda bulunmuş ve sanata ilgiyi devlet politikası haline getirmiştir (Dalkıran, 2013:2). Atatürk'ün “Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihi bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Memleketimizin yüksek karakterini yorulmaz çalışkanlığını, zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini milli birlik duygusunu devamlı olarak ve her fırsatta tedbirlerle besleyerek geliştirmek de ulusal ülkümüzdür” sözleriyle uygarlık düzeyine ulaşmada sanatın önemini vurgulaması ve bu doğrultuda önderliğiyle, güzel sanatların her dalında sanata ilgi ve sanatı geliştirme çabaları görülmüştür (Ersoy, 1998:21).

Cumhuriyetin kurulmasından sonra Türk resminin durumunu Adnan Turani şöyle ifade etmektedir; “Cumhuriyetin ilanından sonra, bizde çağdaş sorunları ülke sorunları olarak kabullenilen bir ortam belirmeye başladı. Bu düşünce, ülkemizi çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmak için kabullenilmiş bir gerçekten geliyordu. Bu düşünceyle 1926'dan itibaren Batı'ya yeniden sanatçılar gönderilmişti. Bu sanatçılar döndükleri zaman, ilk kez yıllardır tekrarlanan empresyonizm dışına çıkmış bir sanat anlayışıyla yurda döndüler. Bunlar 1905 yılında Fransa'da ortaya çıkan bir Fovizmi, 1908'de doğmuş bir Kübizmi, 1906'da Almanya'da ortaya atılmış bir Ekspresyonizmi yurda getirdiler...” (Turani, 2010:675). Turani'nin bahsettiği kuşak, Geç Kübizm, Dışavurumculuk, Konstrüktivizm gibi akımlardan etkilenen, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kuran sanatçılardır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan ikinci dernek olmuştur. Fakat Cumhuriyet döneminden sonra kurulan ilk sanatçı derneğidir. 15 Temmuz 1929'da yasal olarak kurulan birlik Atatürk Türkiye'si'nin çağdaş kalkınma projesini benimseyerek, Türk gençliğinin ortak vasıflarını temsil etmiş, milli sanatın çağdaş düzeye yükseltilmesi için el ve gönül birliğiyle çalışmıştır (Giray, 1997:43-63). Bu grupta yer alan sanatçılar, Batı'daki “yeni resim” anlayışına uyum sağlamak adına resimlerinde konuyu geri planda tutmuş, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin deforme edildiği bir

sanat anlayışında birleşmişlerdir (Özsezgin, t.y. 29-30). Söz konusu üyelerden bazıları Türk resmine konstrüktivizmin inşacılığını ve kübizmin biçim anlayışını getirmeye çalışmışlardır (Duben, 2007: 94). “*Yalnız kübist ve konstrüktivist ilkeler değil, ekspresyonist, hatta ulusal-yerel gelenek ve halk kaynaklarına dönük anlayışlar da Müstakiller arasında yer almıştır*” (Tansuğ, 2008:189). Dolayısıyla dönem içerisinde üretilen çalışmalar da kübizm ve konstrüktivizmin etkisiyle deformasyon eğiliminin olduğu gözlemlenmiştir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonra Türk resim sanatında yer alan diğer gruplaşma eğilimi *d grubu* adıyla oluşmuştur. 1933 oluşturulan *d Grubu*, Türk modern plastik sanatlar tarihinin ilk grup etkinliğidir. Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanat topluluğu olan grup, kendilerine Latin alfabesinin dördüncü harfini simge olarak seçmiştir (Yasa Yaman, 2002: 7-8). 1933-1951 yılları arasında etken olan *d Grubu*, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte Cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını temsil etmiş, dönemin görsel sanatlarında etkili bir rol oynamıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle Andre Lhote'un 'kübist' ve 'yapısalci', Fernand Leger'in 'sentetik kübist' biçim anlayışını, “yaşayan sanat” söylemiyle Türk sanat ortamına sunmuş, Türk resim sanatında 1914 İzlenimcileri olarak anılan ve çoğu Güzel Sanatlar Akademisinde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik izlenimciliğine de karşı çıkmıştır. Çağdaşlaşma yolunda batıda geride kalmış bir sanat anlayışının Türkiye’de de devam etmesine karşı olarak geleneksel kaynaklar içeren arayışları reddeden ve buna karşı olarak kurulan *d Grubu* zamanla minyatür, hat gibi geleneksel sanatların esinlerini yeni bir teknik ve anlayışla yorumlamaya yönelmiştir (Duben, 2007: 109). Bunu Konstrüktivist ve Kübist eğilimlerle sergileyen *d Grubu*’yla, Türk resminde biçim bozma oldukça etkili bir şekilde yer edinmeye başlamıştır.

II. Dünya Savaşı'nın tedirginliği, ekonomik sorunlar ve sonucunda oluşan toplumsal çalkantılar, kültür ve sanat hayatını etkilemiştir ve ulusal bir sanat anlayışı ağırlık kazanmıştır. Toplumsal gerçekçilik adı altında ağırlık kazanan bu anlayışın Türk Resim sanatındaki yansıması *Yeniler Grubu* olmuştur (Arslan, 2008:1634).

d Grubu'nun sanat anlayış sürecinden sonra görüş, düşünüş ve uygulama açısından Batı etkisi altına girmiş olan Türk resmini, bu etkileri ikinci plana itecek yöresellik bilinciyle, d Grubu'nun biçimci anlayışına karşı, toplumsal gerçekçi yaklaşımla Yeniler Grubu (1940) adı altında birleşmişlerdir (Elmas, 2006). Kuruluş amacı, Türk resmini Batı sanat akımlarının etkisinden kurtararak halka yönelmesini ve toplumsal sorunlarla ilgilenmesini sağlamak olmuştur. Yeniler Grubu sanatçıları, d grubu'nun Batı etkisi altındaki resim anlayışına karşı toplumsal gerçekçi anlayışla ulusal, yöresel konulara yönelse de yöntem ve teknik açısından Batı'dan kopmamışlardır (Arslan, 2008: 1634). Yeniler Grubu'na bağlı sanatçılar, eserlerinde teknik olarak çoğunlukla gerçekçi betimlemeye bağımlı kalsalar da konunun etkisini vurgulamak adına figür ve ifadelerde biçimi ideal olandan uzaklaştırarak özgün üsluplar oluşturmuşlardır.

1940'lı yıllarda Cumhuriyet yönetimiyle Türk resminde başlayan ve gelişen kimlik arayışı, bu dönemde farklı iki görüş içermiştir. Biri ulusal karakteri koruyan geleneksel sanatların esinlerini taşıyan bir sanat anlayışı, ikincisi ise, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşmak çabasıdır. Bunlardan ikincisi Batı sanatının soyut eğilimlerini esin kaynakları arasına alacak ve o günlerin gündemine, non-figüratif sanat olarak girecektir. Bu süreçte Türk resmine halk sanatlarının süslemeci öğelerini katarak, Batı resmini taklit etmeden yeni bir yol bulmak isteyen Bedri Rahmi Eyüpoğlu, bu yolun gerekleriyle öğrencileri yetiştirmiştir. Böylelikle 1947 yılında henüz akademide öğrencilik yıllarını sürdüren on genç bir araya gelerek "10"lar Grubu" adıyla yeni bir topluluk oluşturmuşlardır Grubun üye sayısı ikinci sergi açılışlarında yirmiye ulaşmıştır. Sanatçılar bir sentez arama çabasının yanı sıra, bireysel üsluplarını da bulma anlayışına girmişler ve giderek On'lar ruhundan uzaklaşmışlardır. Söz konusu durum sonucunda gerçekleşen bireysel üslup arayışları ile sanatçılar, konularını daha serbest seçip istedikleri anlayışa yönelmişlerdir (Elmas, 2012: 153). Bu süreçte eserlerde biçim bozma eğiliminin de oldukça arttığı görülmüştür.

Sezer Tansuğ'un ifadesine göre Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlara, öncesinden daha yatkın ve açık olan dönemin başlangıcı 1950'li yıllardır. Bu dönemden günümüze kadar sosyo-ekonomik yapıda görülen değişimler düşünce ve yaşam tarzında da etki uyandırmıştır. İkinci Dünya

Savaş'ına girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgusu Türkiye'de de yaşanmış ve resim sanatı gibi diğer sanat alanlarında da tavır-yaklaşım farklılıkları oluşturmuştur (Aktaran: Elmas, 2012: 153).

Türkiye'de çok partili demokratik rejim yönündeki çalışmaların siyasal yaşamda etkisini gösterdiği 1950 ve 1960 yılları arası aynı zaman da soğuk savaş yıllarının da giderek etkisini duyurduğu bir dönemdir. Üretim teknolojisini özendirici kararlar alınması, kamu kesiminden özel kesime büyük ölçüde sermaye aktarımı yapılması, kurulan Türkiye Sınai Kalkınma Bankası ile sanayileşme yönündeki çabalara iç ve dış kredi sağlanması, Sanayi alanına kamu yatırımı oranı artırılması gibi ekonomik gelişmeyle sanayileşme arasında doğrudan ilişkilerin olduğu bu dönemde, kamu sektörü yeniden organize edilmiştir. 1960'tan sonra ise planlı ekonomi, 1963'ten başlayarak uygulama alanına dahil edilen beş yıllık planlarla daha rasyonel bir çerçeveye içine alınmıştır. Demokratik siyasal yaşamın on yıl arayla kesintiye uğradığı bu dönem, Türkiye'de köyden kente insan göçünün devam ettiği, İstanbul, Ankara gibi büyük metropollerde nüfusun arttığı, uydu kentlerin kurulma aşamasına girdiği, Türkiye'den yurt dışına işçi göçünün yaşandığı, ekonomik sorunların giderek hükümet bunalımlarına yol açtığı yıllar olmuştur. 1960'ların sonunda, farklı siyasal kamplarda bölünmeler kendini göstermiş, yeniden saflaşma olgusu, siyasal gündemin zirvesinde olmuştur. Bu dağılma ve bölünme ortamında, sanatsal gelişmelerin aldığı görünüm, merkezi tabanlı eğilimler yerine daha çoğulcu bir anlayışın genişlemesi yönünde olmuştur. Türkiye'de bu yeni dönemde girdiği arayışlar içerisinde 1960 devriminden sonra çalışma hayatına yeni bir görüş kazandırılmış; grevli ve toplu sözleşmeli bir çalışma imkanı sağlanmıştır. 1961 Anayasası ile mecliste farklı görüşlere sahip partilerle demokratik ve liberal bir yöntemin gerektirdiği özgürlükler devreye sokularak Türkiye'de yeni siyasi bir yön oluşturulmuştur. Türkiye artık hızla değişim gösteren bir toplum olmuştur. Bu hızlı değişim, kültürel yapıda da etkisini göstermiş özellikle 1960 sonrasında, o zamana kadar kültür ortamının yabancı olduğu pek çok yayın, çeviri yoluyla kültür ortamına kazandırılmıştır. Özel galericilik çabalarının artması, sanat dalları arasındaki etkileşimin yoğunlaşması ve yani anlatım biçimlerinin konuşulup

tartışılması ve uygulanmasıyla Türk resminde bir yenilenme dönemi başlamıştır (Özsezgin, t.y. 50-51).

Sonuç olarak belirgin bir modernleşme sürecini içeren bu dönemde sosyo ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazandığı açıkça ifade edilebilir (Tansuğ, 1995: 11).

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

Tüm bu etkileşimler ve bireysellik arayışları resim sanatında soyut eğilimlerde olduğu gibi figüratif eğilimlerde de yeni bir boyut göstermiştir. (Tansuğ, 1995: 9).

Türk resim sanatı, 1960’ların getirdiği özgürlükçü ortamın etkisiyle yenilikçi bir dile ulaşmaya ve bu yolda yeni alternatifler geliştirmeye yönelmiştir. Bu aşamadan sonra figür biçimsel değerleri çözümlenmiş bir gösterge olmaktan çıkmış ve anlatım gücünü belirleyen asal değere bürünmüştür. Figürün anlatım göreviyle bağdaşan varlık değeri ve yaşam içinde var olan herhangi bir insan olarak üstlendiği kimliği, resimsel anlatımda ortaya çıkan değişim olarak 1960 sonrası Türk resmini yaratan sanatçıların ortak özelliğini oluşturmuştur. Bu dönemde figür, iyi etüt edilmiş olmak gayesinden uzaklaşmış, olaylar ve düşüncelerin açıklanması misyonunu üstlenmiş ve söz konusu misyonu daha çok biçim bozma eğilimiyle yerine getirmiştir. Belirlenen görev, toplumu ilgilendiren olayların sorgulanması ya da düşünce yapısında oluşan söylemlerin anlam kazanmasıyla bağdaşır. Bu durumda anlatılan oto-portreler de, sanatçının kendisinin de olayların içinde var olduğunu ve

bu olaylar karşısında farklı tavırlarda durduğunu göstermektedir (Giray 2007, 336-337).

1970’li yıllar ise düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıkardığı bir dönem olmuştur. Çünkü materyalist gelişimler gösteren dünya üzerinde bu yıllar yeniden, insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılmıştır. Düşünsellik, bilinç altınının durdurulamayan varsıllığı, düşüncenin ve aklın özüne ulaşma çabaları estetik bir duyarlılıkla yakalanmaya çalışılmıştır. 1970’li yıllarda, Türk resim sanatının gerçekçi boyutlarda değer kazanmasını sağlayacak bir gelişme daha olmuştur. Bu yıllarda tüketim toplumunun yaşam standardına itilen Türk halkı için resim tüketimini gerçekleştirecek galeriler açılmaya başlamıştır. Özel galericilik aksayan yönlerine rağmen 1970’lerden başlayarak Türk sanat oluşumlarını yönlendirici bir işlevi gerçekleştirmekten geri kalmamıştır. Özel galeriler sanatçının ekonomik bağımsızlığına kavuşmasında önemli rol üstelenmiş ve sanatçının sanattan kopmasını engelleyerek sanata daha da popüler bir çehre kazandırmıştır (Dalkıran, 2006: 75-76).

1980’li yıllarda ise sermaye birikimine endeksli olarak resim ve diğer plastik sanat ürünlerinin satın alma talebi artmış ve sanat eseri ticari bir meta haline gelmiştir. Dolayısıyla bu talebe cevap verecek olan sanatçı sunacağı eserleri için büyük bir araştırma ve yarış çabası içerisine girmiştir. Bu tutum sanat ortamına büyük bir canlılık kazandırmıştır (Dalkıran, 2006: 77).

1990’lı yıllardaki Türkiye sanat ortamını ise Ahmet Dalkıran şu şekilde ifade etmektedir; 1990 yılında Körfez Krizi, tüm dünyayı olduğu gibi Türkiye’yi de olumsuz etkilemiştir. Bu şartlarda, gerek sanat pazarına açılım kazandırmak gerekse galeriler çerçevesinde Türkiye’nin sanat potansiyelini sunmak amacıyla 10-17 Temmuz 1991 tarihleri arasında Tü yap ve PSD ortaklaşa olarak 1. İstanbul Sanat Fuarı’nı düzenlemiştir. Sanatın geniş kitlelere ulaşmasını, dolayısıyla bir anlamda Türkiye’de modern sanatlar müzesi olmamasından kaynaklanan eksikliği de gidermeyi hedefleyen fuarların ilki yoğun bir izleyici kitlesi oluşturmuştur. Üçüncü fuara, hiçbir ön çalışma yapılmadığı halde beş yabancı galerinin katılması ise fuarın uluslararası hedefleri açısından umut verici bir gelişme olmuştur. 1995 yılındaki 5. Fuarla birlikte Tü yap ve ağırlığı galerilerin oluşturduğu bir danışma kurulu

öncülüğünde düzenlenmeye başlanan etkinlik daha sonra 1998’de kurulan Sanat Galerileri Derneği tarafından yürütülmüştür. Fuar; genç sanatçı ve sanat eleştirmenlerini teşvik etmeyi amaçlayan ödüllü yarışmaları ayrıca sanatçı, eleştirmen, koleksiyoncu, sanatsever kurum onur ödülleri ile de önemli bir görevi üstlenmiştir. Her sene binlerce sanatseverin izlediği, yerli ve yabancı galerilerin katıldığı paneller, söyleşi ve yarışmalarla zenginleşen İstanbul Sanat Fuarı, kültürel ve ticari bir etkinlik olarak sanat ortamına önemli katkılar sağlamıştır (Dalkıran, 2006: 77-78).

2000’li yıllar ise Türkiye sanat ortamına yeni kurumların (kâr amacı gütmeyen sanat merkezleri, özel müzeler gibi) katıldığı ve kurum karşıtı hareketlerin (sanatçı inisiyatifleri) görüldüğü yıllar olmuştur (Pelvanoğlu, 2009).

2000’li yıllardan sonra ise günümüze kadar ki yenilenme ve gelişmeler sonucunda Türkiye sanat ortamındaki sanatçılar, büyük ölçüde teknolojinin ve sanal dünyanın imkanlarından yararlanmayı tercih eder olmuşlar ve üsluplarında özgün yaratılar oluşturmaya başlamışlardır. Figüratif yorumlamalara bakıldığında da gelişen çok çeşitli malzemenin tuvalde yer almaya başlamasıyla da biçim bozma yönteminin oldukça çarpıcı bir halde eserlerde yer edindiği görülmektedir.

Cumhuriyetten Günümüze kadar geçen süreçte anlatımına kısaca değinilen Türk Resim Sanatında gerek gruplaşma olgusu içerisinde gerekse gruplaşma sonrası bireysel üslup çalışmaları içerisinde yer alan birçok sanatçının portre eserlerinde biçim bozma eğilimi gözlemlenmiştir. Ancak araştırma konu sınırlılığı açısından hepsini ele almak mümkün olmadığından, portre çalışmalarında biçim bozma eğiliminde istikrar görülen sanatçılar arasından Cevat Dereli, Eren Eyüpoğlu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Şükriye Dikmen, Nuri İyem, Avni Arbaş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nevin Çokay, Mehmet Güteryüz, Burhan Uygur, Ergin İnan, İbrahim Örs, Abdurrahman Kaplan, Habip Aydoğdu ve Mustafa Horasan’ın eser örneklerinin araştırma kapsamında incelenmesi uygun bulunmuştur.

İncelenmek üzere tercih edilen sanatçılardan bazılarının 1950 öncesi gruplaşma eğilimleri içerisinde çalışmalar gerçekleştirdikleri görülürken bazılarının ise 1950 sonrası bireysel eğilimlerin ön plana çıktığı yıllarda çalışmalar ortaya koyduğu görülmüştür. Hatta 1950 öncesi gruplaşmalar içerisinde yer alan sanatçıların bir kısmının da 1950 sonrasında görülen bireysellik arayışları içerisinde

çalıştıkları anlaşılmıştır. Söz konusu sebepler ve biçim bozma eğiliminin bir akım bir sanat anlayışı olmaması, sadece bir ifade dili olması nedeniyle ele alınan sanatçılarda bir sınıflandırmaya gidilmeden incelenmesi uygun görülmüştür. İnceleme de Türk resminin Cumhuriyetten günümüze kadar ki gelişim ve değişimine ait sürece daha uygun olacağı düşünüldüğünden ele alınan sanatçıların yaş düzeyleri dikkate alınmış ve eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmıştır.

### 2.2.1. Cevat Dereli (1900-1989)

Türk resmine çağdaş bir soluk getiren Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin, her sanatçının kendi üslubunda çalışabilmesini desteklemesi, üyelerine bireysel sanat anlayışlarını tanıtabilme imkanı sunmuştur. Kurucu üye olarak Müstakiller grubu içerisinde yer alan Cevat Dereli, çalışmalarında çizgi dokusu, renk uyumu ile işlediği yöresel konularda ve portrelerde kendine özgü bir stilisazyona ulaşmıştır (Başkan, 1997:124).

Sanatçının 1940'a kadar oluşturduğu resimleri kübik çizgi ve hacim özelliklerini yansıtırken sonraki dönem çalışmaları kübizmin katılığını yöresel bir anlayışla yumuşatma eğilimi içermektedir (Arslan, 2008:398). Dereli'nin sanatsal üslubunu Kaya Özgesin şu şekilde ifade etmiştir; *“Müstakiller” grubuna katıldığı yıllarda yaptığı resimlerle, daha sonrakiler yan yana konulup bakıldığında, Dereli'nin sanatındaki lekecilikten kaynaklanan gelişmeler ve ayrımlar kolayca görülebilir... Biçimlerin küblesel ağırlıklarından soyutlandığı, lekelerin daha da olgunlaştığı ve kompozisyonu saran şiirsel bir armoniyle bütünleştiği bir evrenin ürünlerine, daha sonraki dönem çalışmaların da sıcak bir yaşamın izlenimleri olarak tanık oluruz: Konturlar erir, çizginin yerini leke alır. Kompozisyonu spontane bir etki kuşatır, görüntüler uçucu izlenimlere dönüşür, renkçilik de buna bağlı olarak lekeciliğe...(Özsezgin, 2000a:110).*

Peyzajı ve figürü eserlerinde hep barındırmış olan Dereli, anlatımcı kuram içeren biçimlendirmeleriyle biçim bozma olgusunu ortaya koymuştur. Biçim bozmanın etkisiyle şekillenen portrelerinin dönem itibariyle oluşturduğu farklılığı, D Grubu ressamlarından Zeki Faik İzer şu şekilde ifade etmektedir; *“Aralarında kendi portrelerimin de bulunduğu eserleri, birçok kere seyrettim. Onlara 'karikatür' mü diyeceğiz? Pek yalın bir hüküm olur bu. Şüphesiz, tanıdık çevreleri seyrederken,*

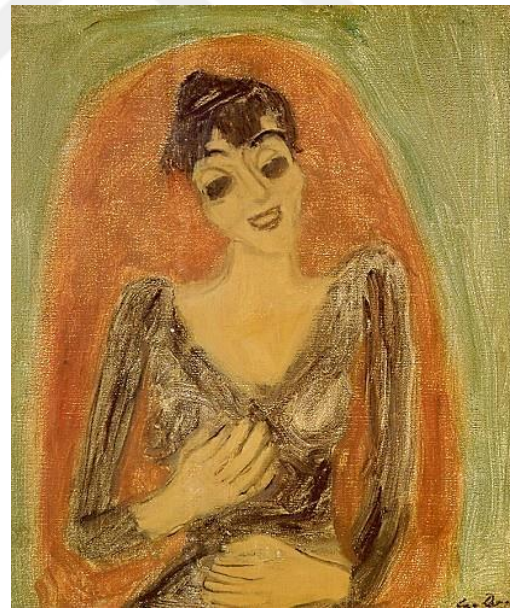
*dudaklarımızı hafif bir gülümseme çerçevesiyor. Fakat bu gülümseme, ne bir hicvin, ne bir kabusun, ne de hoş bir anın verdiği neşe ifadesidir. Ressam yeniden bir insan mı yaratmıştır? Yoksa var olan kişileri kendi gözü, kendi dünyası ve kendi alemiyle mi incelemiştir? Bu soruların cevabını seyircilere bırakmak daha doğru olacaktır herhalde...”* (İzer, 2000: 36).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Dereli'nin portrelerine yorumu şu şekildedir; *“Cevat'ın eş dost portrelerinde beni saran birde şu: En ufak bir fotoğraf görüşü yok bu işlerde. Bütün yüzler resim diline aktarılmış, kıvamında bir karikatür dozu. Karagözü resim tadına ulaştıran tatlı abartmalar...”* (Eyüboğlu, 2000:35).

Cevat Dereli'nin yapmış olduğu portre çalışmalarındaki biçim bozma incelenecek olursa; *Nazan Cumalı'nın Portresi* (Resim-10) ve *Mine'nin Portresi* (Resim-11) eserlerinde görüldüğü gibi portrelerde biçim bozma, keskin ve ayrıntılı fırça izleri yerine yumuşak ve belirsiz bir strüktür taşımaktadır. Çizgi değerleri yerine kullanılan rengin verdiği soft armoniyle biçimlendirilen portrelerde dışavurumun özgün olduğu görülmektedir.



**Resim-10:** Cevat Dereli, *Nazan Cumalı'nın Portresi*, 27x22 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya (Sanal-9).

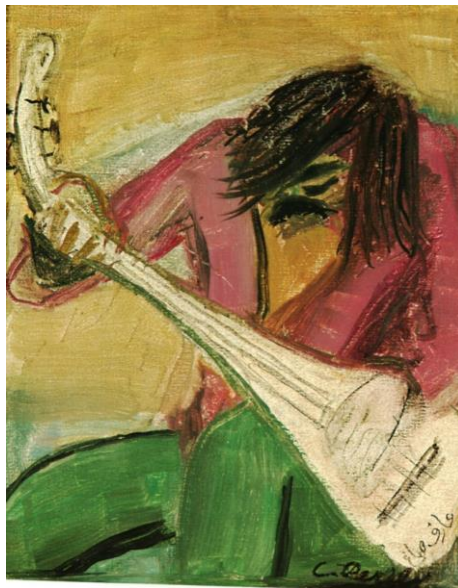


**Resim-11:** Cevat Dereli, *Mine'nin Portresi*, 55x47 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya. Özel Koleksiyon (Sanal-10).

*Nazan Cumalı'nın Portresi* isimli eserde odak noktası sadece figürün yüzüyken *Mine'nin Portresi* isimli eserde ise odak noktası figürün elleri ve arka planın

desteğiyle yüze gelmektedir. *Nazan Cumalı'nın Portresi* isimli eserde yüz uzuvlarının leke değerleriyle asıl olan biçimden uzaklaştırılması figürün duygusal ifadesinde, içerisinde bulunulan boşluğun vurgulandığı hissedilebilmektedir. Buna bağlı olarak yumuşak tonların kalın boya hamuruyla uygulanmasıyla sağlanmış biçim bozma eğiliminin resmin izleyiciye hissettirdiği manidarlıktan hiç bir şey eksiltmediği görülebilmektedir. *Mine'nin Portresi* isimli resimde ise biçim bozmayla anlatılan figürün ifadesinde içinde bulunduğu ruh hali mutluluk ve utangaçlık olarak hissedilmektedir. Figürün ifadesine sıcaklık katan arka plan rengi ve kırmızı dudaklar çocuksu bir masumluluğu barındırmaktadır. Portre de normalin ötesinde büyütülerek burnun bitiş hizasına yakın verilen göz alanları ve gözün düz leke halinde ayrıntıdan uzak verilmesiyle gösterilen biçim bozma, figürün ruh halinin dolayısıyla resmin tinsel yapısının aktarılmasında öncü rol oynamıştır. Biçim bozma işlemini renk ve lekeyle serbest fırça kullanımıyla gerçekleştiren Dereli, böylelikle resimlerinde ki duygusal sentezi etkili bir şekilde izleyiciye ulaştırmaktadır.

Dereli'nin ilgi alanlarından biri de köy yaşamı olmuştur. *Arif Sağ Portresi*'de (Resim-12) bu tutkunun bir parçası olarak tuvale yansımıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "*Şairim/Zifiri karanlıkta gelse şiirin hası/Ayak sesinden tanırım/Ne zaman bir köy türküsünü duysam/Şairliğimden utanırım*" dizelerine öykünen Cevat Dereli köy türküsünün şiirselliğine kapılıp Arif Sağ'ı resmetmiştir.



**Resim-12:** Cevat Dereli, *Arif Sağ Portres*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x41 cm (Cevat Dereli Sergi Kataloğu, 2005:34)

Arif Sağ'ın resmedildiği eserde hem biçim açısından hem renk açısından hareket algısının hakim olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca Dereli'nin eserlerindeki 'kendiliğinden oluşmuş' izlenimi bu portre için de geçerlidir (Sanal-2, 2014). Sert konturlara rağmen "kendiliğinden oluşmuş" ifadesini sağlayan rahat fırça izlerinin hakim olduğu bu portrede kaş, göz ve bıyık temsiline ki üç siyah lekeyle verilen yüz, yüzün vücuda konumu ve özellikle ellerin anatomik yapısındaki bozukluk biçim bozmanın kendini gösterdiği unsurlardır.

Sonuç olarak Cevat Dereli'nin, sanat anlayış için içerik yönünden yöresel bir anlayış, biçim yönünden ise süreklilik arz eden bir yorumlamaya dayalı olduğu söylenebilir. Renklerin lekeye dönüştüğü, uçucu izlenimler sunan yumuşak formların yer aldığı biçim bozmalarla, portrelerinde duygusal sentezi oluşturan Cevat Dereli, 1950 öncesi etkinliğini başlattığı sanat hayatının 1990'lara kadar ürettiği eserleriyle Türk resim sanatının usta isimleri arasında yer almıştır. Cevat Dereli, 1950 yılları ve sonrasında peyzajları ve portre eserlerindeki figürlerinde kendine özgü biçimsel değişiklikleriyle portre-biçim bozma ilişkilendirilmesine örnek isimlerin başında gelmektedir.

### **2.2.2. Eren Eyüpoğlu (1907-1988)**

Anadolu insanının yaşamını işlediği resimleriyle tanınan Eren Eyüboğlu Rumen kökenli Türk ressamıdır (Arslan, 2008:501). Romanya'nın Yaş kentinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrenimi görmüş, Paris'te A.Lothe atölyesinde çalışmalar yapmıştır. Daha sonra Bedri Rahmi Eyüpoğlu ile evlenen sanatçı, Türkiye'ye yerleşmiştir. Cumhuriyet Dönemi kadın ressamları arasında etkili bir üsluba sahip, resimlerinde kompakt plastik değerler gözetilen önemli bir sanatçıdır (Demirbulak, 2007:127). D grubuna katılarak topluluğun çalışmalarında etkin rol almış olan Eyüboğlu, Bedri Rahmi ile Anadolu'nun pek çok yerini gezmiş, bu durumun etkisiyle resimlerinde doğu insanına ve geleneksel yaşama yönelik konuları işlemiştir.

Yarı soyut ve dışavurumcu denilebilecek bir doğa görüşüyle ele aldığı sanat anlayışında çeşitli değişimler geçirse de bu eğilimi sürmüştür. Eren Eyüboğlu, yapıtlarında folklorik özellikleri plastik değerlerle bütünleştirmiş, biçim olgunluğunu ve anıtsallığı yeğleyerek süslemecilikten kaçınmış, portre ve figürlerinde ışık-gölge dağılımını bu doğrultuda düzenlemiştir. 1930'larda ürettiği eserlerinde, geleneksel süsleme sanatlarının esinleri ile doğaya ve yöreye bağlı kalarak çağdaş ve özgün bir biçime ulaşma çabası sezilmektedir. 1950'lerde Picasso ve Braque gibi ustalardan yaptığı kopyalar, sanatçıyı ayrıntıdan uzaklaştırarak yalınlığa, çizgisel ritim ve coşkulu bir renk lirizmine yönlendirmiştir. 1955'ten sonra bu eğilim içerisinde rengin ön planda olduğu lirik soyutlamalar yapmıştır. 1970'ten sonra o güne kadar edindiği deneyimleri kullanarak daha önce çalıştığı konulara dönmüştür. Bu dönem çalışmalarında figüre daha güçlü bir bağlılık görülmektedir. 1980'e değin yeni renk ve çizgi değerleriyle yeni bir hayat bulan Anadolu görünümünün yanı sıra, gene aynı renk ve çizgi anlayışından oluşan anlamlı portreler çalışmıştır (Arslan, 2008:501).

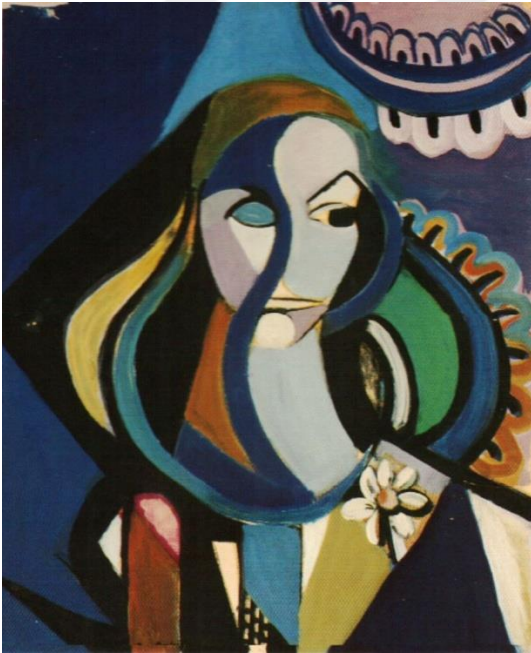
Doğaya, figüre bağlı gözlemlerini birebir aktarmak yerine kendine özgü yorumlamasıyla izleyenlere eserlerini sunan Eyüboğlu'nun, biçim bozmanın gücünden sanat anlayışında her zaman yararlandığı ifade edilebilir. Söz konusu duruma Eren Eyüpoğlu 1948 tarihli *Otoportre* isimli eseri (Resim-13) örnek verilebilir.



**Resim-13:** Eren Eyüpoğlu, *Otoportre*, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60,5x47 cm (Sanal-11).

Otoportre isimli bu eserinde sanatçı, kadın figürünün cesur ve saf güzellikteki duruşunu arka plana yerleştirdiği çiçek motifleriyle birleştirerek gençliği ve umudu simgeleyen bir ahenk yakalamıştır. Figürün gözbebeklerinin izleyiciyle keskin bir iletişim halinde olması biçim bozma üslubunun etkisini azaltmaktadır. Arka plandaki tuğla kırmızısı renk, resme derinlik katarken sağ odak hizasında inen sarı alanla dengelenmektedir. Yüzde aynı keskin hatlarla sağlanan biçim bozular hacimsellik içermektedir. Sanatçı bu çalışmasında sade ve özgün aynı zamanda cesurca kullandığı formlarıyla biçim bozma işlevinde dönemdaşı ressamlardan farklı bir yaklaşım sergilemiştir.

Portrelerinde sıklıkla görülen biçim bozma etkisi, en aktif, 1950 sonrası eserlerinde gözlemlenmiştir. Eyüboğlu'nun portre eserlerinde nasıl bir biçim bozma gerçekleştirdiği 1952 ve 1957 tarihli Portre isimli (Resim-14-15) eserlerinde incelenmiştir.



**Resim-14:** Eren Eyüboğlu, 'Portre', 1952,  
Kağıt Üzerine Yağlıboya, 62x47 cm  
(Drimnos Sergi Kataloğu, 2003:88)



**Resim-15:** Eren Eyüboğlu, 'Portre', 1957,  
Kağıt Üzerine Yağlıboya, 64x48 cm,  
(Drimnos Sergi Kataloğu, 2003:88)

Eren Eyüboğlu'nun 1952 ve 1957 tarihli *Portre* isimli eserlerinde görünen biçim bozmanın adeta amaç haline geldiği anlaşılmaktadır. Kompozisyonun içselin dışavurumu yerine, resmin tamamen plastik öğeler göz önüne alınarak oluşturulduğu söylenebilir. Detaya inildiği zaman her iki resimde de gözlemlenen çiçek, tırtıl gibi öğeler ve parçalanmalarla verilen motiflerin yüzle bütünleştirilmesinden sanatçının insan-doğa-yaşam bileşkesini irdeleme isteği ile biçim bozumunu bir araç olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Ancak bu durumu bir sonuca bağlamak gerekirse biçim bozmanın resimdeki aktifliğinin onu amacın önüne geçirdiğini söylenebilir. Eyüboğlu'nun her iki eserine ait ortak özellikler açıklandıktan sonra, esere ait spesifik özellikler incelenecek olursa 1952'de yaptığı *Porte* (Resim-14) isimli resimde yüzeyi biçim bozumu ile renkli düzlemlere ayırdığı ve bu düzlemlerle figürün saç ve yüzünü oluşturduğu görülmektedir. Aynı şekilde soyutlanmış bir tavus kuşu tüyünü hissettiren motiflerinin, doğanın temsilinde kullanıldığı, bunları yüzle ve bu saç formlarıyla özdeşleştirerek insan-doğa-yaşam bileşkesinde bir bütünü ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir. Eyüboğlu'nun 1957'de yaptığı diğer *Portre* (Resim-15) isimli resminde de temanın aynı olduğu görülmektedir. Ancak incelenen resmin aksine soğuk renklerin değil sıcak renklerin tercih edildiği ve figürün erkek olduğu anlaşılmaktadır. Bu resimde ifadeye daha da ağırlık verildiği, hatta odak haline getirildiği söylenebilir. Arka plan renk alanlarıyla bölünmüş ve figürün yüz hatları bu alanların üzerine siyah kontur şeklinde çizgilerle verilmiştir. Bu şekilde biçim bozma eğilimi, arka ve ön planı ayırıştırmadan, iç içe geçmiş halde sunmuştur. Gözlerin çarpık yerleştirilmesi, burnun renk oyunları ile alına kadar devam ettirilmesi hissi bu resimde biçim bozumunu daha da belirgin hale getiren unsurlar olmuştur.

Sonuç olarak; Eren Eyüboğlu'nun portre eserlerinde gözlemlenen biçim bozumu, yarı soyut ve dışavurumcu bir doğa görüşüyle ele aldığı sanatsal yaklaşımını içermektedir. Eyüboğlu'nun portre eserlerinde biçim, doğadan alınan bir formun soyut düzenlemesinin yüzle bütünleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Eren Eyüboğlu'nun söz konusu bu soyut-doğa düzenlemelerinde biçim bozma yöntemi, keskin geçişlerle renk alanlarına ayrılmasıyla ve bu alanlara yerleştirilen, kontur çizgileriyle sınırlandırılmış yüz ve uzuvlarla farklılık göstermiştir.

### 2.2.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Trabzon'daki resim öğretmeni Zeki Kocamemi'nin tavsiyesiyle 1929-30 öğrenim yılının başında Akademi'ye giren Bedri Rahmi Eyüboğlu ikinci yılın sonunda Akademi'den ayrılarak yurt dışına gitmiş, çeşitli resim atölyelerinde çalışmış, 1932 yazında Paris'te Eren Eyüboğlu ve Cemal Tollu'yla tanışmıştır. Sanatçı yurda dönüşünden bir süre sonra tanıştığı sanatçılarla birlikte D Grubu'na katılmış aynı zamanda da Akademi'deki eğitimini tamamlamıştır. şair, yazar, ressam kimlikleriyle bilinen Eyüboğlu, eserlerini ortaya koyduğu tüm alanlarda ortak bir dil kullanarak, geleneksel halk kültürüne ait değerleri yansıtmıştır (Dalkıran, 2010: 57). Anadolu uygarlıklarına, el sanatlarına, kilim motiflerine, Anadolu kadın ve erkek figürlerine ait imgeleri deformasyona uğratarak ulaştığı özgün sanat anlayışıyla, çağdaş Türk resmine damgasını vurmuştur (Aktansoy, 2004: 34-36).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu bir deformasyon ustası olarak niteleyen şair İlhan Berk'in sanatçının üslubu hakkında ise açıklamaları şöyledir: İnsan figürleri Bedri Rahmi'nin elinde değişime uğramaktan hiçbir zaman kurtulamaz. Deformasyonun ağırlık kazanmadığı ilk aşamada genelde figürün bütün yapısı büyük bir uyum içindeyken, yüz ve boyun değişime uğramakta gecikmez. Biçim bozma için, Bedri Rahmi resminin belli başlı ilkesidir diyebiliriz (Aktaran: Tansuğ, 2008: 181-182).

Türk resim sanatı tarihinde kendini en çok resimleyen sanatçı olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1938'de yaptığı kurşun kalem otoportresiyle çıkış yaptığı otoportre dizisine *Bedros* adını vermiştir (Demirbulak, 2007: 126). Eyüboğlu'nun, *Bedros* diye adlandırdığı bu otoportreler de dışavurum, etkili bir biçim bozma eğilimi ile ortaya konulmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Hüzünlü Bedros* isimli eserinde (Resim-16) görüldüğu üzere; portreye ait burun olağan biçimin ötesinde büyütölmüş, ağız ise tüm yüzü kaplayan tek bir çizgi halinde verilmiştir. Çizgiyle sağlanan bu biçim bozmada çizginin karakteri oldukça serttir. Renklerle sağlanan bölünmeler biçim bozumunu desteklemektedir. Dolayısıyla bu çalışma, kendi otoportresinin çeşitlenmesini birden fazla bir arada tutması ve biçim bozmanın salt çizgiyle ilk oluşumunu ortaya koyması açısından önemlidir. Eyüboğlu'nun biçim bozumunu

vurgulamasından dolayı anlatımcı kuram içerisinde yer alan portreleri, sanatçının sanat anlayışında sürekli bir yenilenme çabası gütmemesinden dolayı çeşitlilik arz etmektedir. Bu bağlamda biçim bozma adına da eserlerinin zenginlik taşıdığı ifade edilebilir.



**Resim-16:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Hüzünlü Bedros*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Sanal-12).

Sanatçıya ait Resim-17'in kompozisyonu incelendiğinde ise; merkezdeki portre dışında dokuz tane daha portre çizimi görülmektedir. Fakat görsel algıda hepsi merkezdeki figürün dağılımını tamamlayan öge görevini üstlenmiş ve dolayısıyla kompozisyona taslaktan öte bir tat katmıştır. Eserin altına attığı imzasıyla bunu doğrulayan Eyüboğlu'nun, biçim bozmayı kendisini ifade etme de bir araç niteliğinden çok direk amaç olarak uyguladığı söylenebilir. Esere bakıldığında sağ alt köşedeki iki figürün haricindeki portrelerin biçimlenmesi; abartılı bir deformasyonla sol profili oluşturan ve görsel planda burnu temsil eden bir çizgi üzerine kurgulanmıştır. Bu çizginin hiç durmadan devam ettirilmesiyle yüzü oluşturan dış

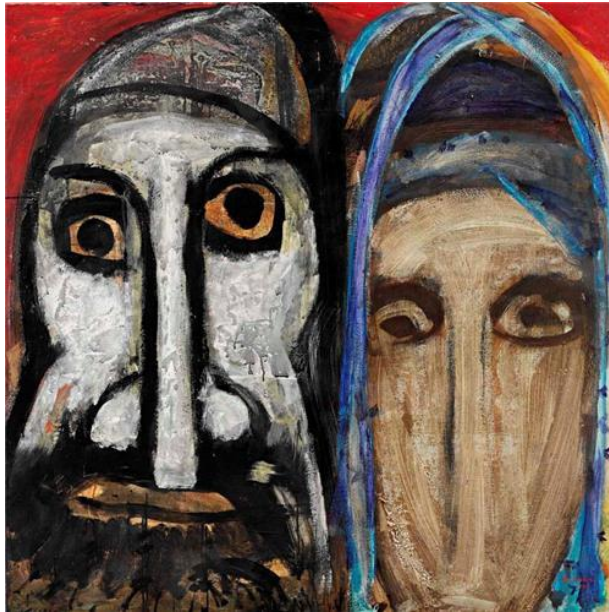
hattı vermesi biçim bozmanın bu resimdeki temelini oluşturmuştur. Yine bu çizginin devamıyla verilen boynun yüze göre çok ince betimlenmesi deformasyonu sergilemektedir. Biçim bozumunun bu kullanımıyla izleyiciyi etkisi altına alan ifadeler resmin tinsel yapısını da kuvvetlendirmekte ve her bir portrede duyguların temsilini içermektedir. Ferit Edgü'nün *Bedroslar* üzerine yazısı “tinsel yapıyı kuvvetlendirme” ifadesini desteklemektedir. Ferit Edgü bu konuda; “*Eren Eyüboğlu ile birlikte “Yaşayan Bedri Rahmi” sergisi için çalışırken nereye el atsak, sanatçının kendi portresi çıkıyordu karşımıza. Okul defterlerine, mektup kâğıtlarına, karton, sunta, duralit üstüne, bez, tahta üstüne, çakıl taşlarına, pına kabuklarına 1972'den bu yana bin bir portresini çizip boyamış, yüzünün birbirinden değişik sayısız “suret”ini bırakmıştı ardında. Birinde asa bir elinde deve derisinden kesip boyadığı bir Karagöz. Birinde Ermiş George. Birinde şaşkın gözlerle bakıyor dünyaya, öbüründe hüznün dolu bakışları içeri dönük. Bir başkasında konuşuyor, bir başkasında dinliyor. Birinde coşmuş, birinde suskun. Bugüne değin kendi portresini böylesine tutkuyla ve böylesi değişik biçimlerde çizip boyayan yerli yabancı, eski yeni, hiçbir ressamla tanışmadım” demektedir (Edgü, 1977).*



**Resim-17:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kağıt Üzerine Mürekkep, 40x30 cm (Sanal-13).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iki portre kullanarak oluşturduğu *Hacılar* (Resim-18) isimli eser ele alındığında; kompozisyon da arka plana yer bırakılmamış,

resim tamamıyla biçim bozumu sergileyen iki portrenin geniş bir vizörden verilmesiyle oluşturulmuştur. Söz konusu eserde hem renk hem çizgiyle sağlanan deformasyon büyük bir dikkatle izleyiciyi resme bağlamaktadır. Soldaki figürün iki siyah yuvarlakla verilen gözbebekleri ve onu çevreleyen yuvarlak siyah lekeyle oluşturulan göz algısı resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Kaşların uzatılması ve kalın konturla bozulan biçimle burun yapısı odak noktasını kompozisyona dağıtmakta ve aynı zamanda figüre müthiş bir ifade kazandırmaktadır. Beyaz ve siyahla vurgulanan bu alan hemen yanındaki bir diğer biçim bozmayı teşkil eden kadın portresindeki renk kullanımıyla dağıtılmıştır. Yüzün genel anatomisi biçim bozmayla uzatılmıştır. Arka planda çok az görülmesine rağmen resmin hem plastik hem tinsel yapısını kuvvetlendiren ise kırmızı renk olmuştur. Kızgın, sorgulayan gözleri ve değişmez sert bir yapıyı temsil eden burun yapısı, hemen yanında buruk, üzgün bir duruşu veren gözlerin aşağı devrilmiş şekli, belirsizliği kabullenışı ve susuşu temsil eden burun ile ağız yapısı izleyicinin hissedebileceği duygu çeşitlemelerinden biri, dolayısıyla resmin arka yapısını oluşturmaktadır. Tüm bu içsel duygu ve düşünceleri iki boyutlu bir görsel alanda izleyiciye ulaştırmayı başaran öğelerden biri; kuşkusuz biçim bozma ve biçim bozmayı içsel yorumuyla sunan sanatçısıdır.



**Resim-18:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Hacılar*, 1973, Akrilik, 147x147 cm (Sanal-14)

Bedri Rahmi Eyüboğlu sanat hayatı boyunca Anadolu uygarlıkları, el sanatları, kilim motifleri, mozaik gibi birçok etkileşim içerisinde sunduğu eserlerinde deformasyon ustası olarak nitelendirilmiştir. Türk kültür ve geleneklerini modern çizgide ele aldığı biçim bozmaları yüzlerle bütünleştiren sanatçı, biçim bozma eğilimiyle Türk resim sanatında portrelere farklı bir yön kazandırmıştır. Oto portreleri dahil çok sayıda portre eserinde görülen deformasyon, sanatçının gözlem ve içsel yorumunu özgün bir şekilde aktarmasıyla söz konusu eserlerde içsel tasvirlerinde bulunmasına imkan oluşturmuştur.

#### 2.2.4. Şükriye Dikmen (1907-2000)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Zeki Kocamemi, Nurullah Berk ve Cemal Tollu atölyelerinden eğitim alarak mezun olan Şükriye Dikmen, sanat hayatında en çok figüratif ve portre ağırlıklı çalışmalar yapmıştır (Giray, 2007: 254). Sanatçı Nurullah Berk, Cemal Tollu, Matisse, Picasso, Gauguin ve Modigliani'den etkilenmiştir (Sarıdikmen, 2008: 406). Eren Eyüpoğlu gibi Şükriye Dikmen'de, keskin dış çizgilerle oluşturduğu portreleriyle D Grubu'nun temsil ettiği ilkeleri yansıtmıştır (Tansuğ, 2008: 225).

Akçaoğlu (2010: 24, 25) Dikmen'in resimlerini şu şekilde analiz etmektedir; *“Resimlerinde yoğun bir şekilde kadın portrelerine yönelmesi onun konu olarak kadını tercih ettiğini göstermese bile eserlerinde genellikle tek bir kadını figürünü ele alması dikkatleri çekmektedir. Kadınlar çağdaş yaşama sahip çıkan, kentte yaşayan ve kent hayatının değişik kesimlerinden olduklarını düşündüren kadınlardır. Resimlerindeki kadınlar kırsal kesimden değil, aksine modern hayatın içinde olan sanatçının çevresindeki ve gözlemleyebildiği kadınlardır. Portrelerindeki kadınlar değişik yaş gruplarından özellikle kendine bakan, bakımlı kadınlardır ama hiç bir zaman bize rüküş kadın imajını da vermezler. Oldukça zarif, sakin ve dingin kadınlardır. İri gözlü ve anlamlı bakışlarıyla dikkatleri çekmektedir. Bu portreler sadelikleri ile minyatür sanatımızdaki dingin ve suskun stilize kadın yüzleri gibi fakat iri gözleri ile sanki dünyaya açılan birer pencere gibidirler. Bu portreler bazen ince boyunlu bazen de olduğundan küt görünürken kavuşturulmuş elleri ile duruşları, Modigliani resimlerini anımsatır”*.

Tek figürlü kadın ve genç kız portreleri çalışan sanatçı, genellikle kontrplak üzerine ince bir boya tabakası kullanmıştır. Dikmen'in çizgi ve renge dayalı resimlerinde boya, hiçbir fırça izi taşımadan düzgün bir kat olarak uygulanmıştır. Bu nedenle tek renkli fon üstüne çizgiyle ana hatları verilen portreleri geniş yer kaplayan mat ya da canlı renk alanlarıyla oluşturulmuştur. Dikmen'in çoğu kez cepheden, bazen de  $\frac{3}{4}$  profilden betimlediği modellerinde (Sarıkikmen, 2008: 406) biçim bozma, daima görülmektedir. Sınırları belli hatlar, iri gözler, ince ve kalın boyunlar, uzatılmış vücutlar ve geniş renk alanları oluşturarak elde ettiği biçim bozumu, Dikmen'in portrelerinde imzası haline gelmiştir.

Dikmen, *Portre* isimli (Resim-19) bu çalışmasında, yüzü sınırlayan hatları tek çizgi halinde vermiştir. Sadece dört renkle tamamladığı alanlar, karmaşadan uzak sade bir biçimde hakimlik oluşturmaktadır. Dikmen'in biçim bozmayla oluşturduğu kara iri badem gözler ve kalın boyun belirli bir derinlik ve hacim katılmadan aksettirilmiştir. Resimde derinlik, hacim gibi olgularının olmaması ve renkle oluşan alanların fırça izinden uzak, net bir hakimiyet sağlaması şablon etkisini artırarak biçim bozumunu kuvvetlendirmiştir.

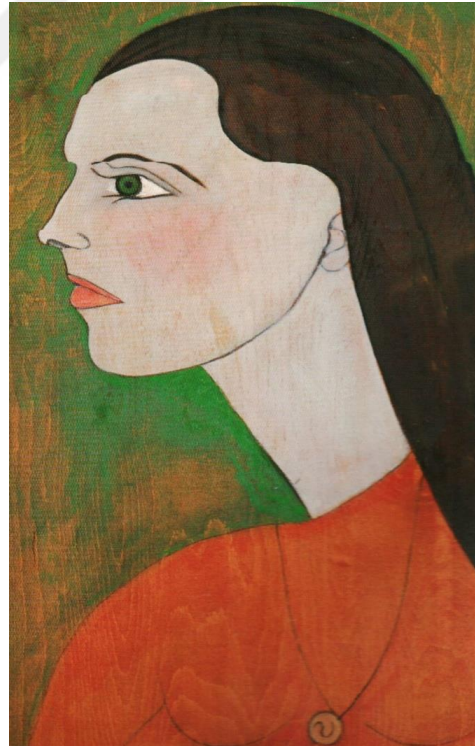


**Resim-19:** Şükriye Dikmen, *Portre*, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 49x37 cm (Sanal-15).

Şükriye Dikmen'in *Figür II* ve *Portre* (Resim-20,21) isimli eserlerinde de ince boya kullanımı ve şablon etkisi görülmektedir. Kontrplağın dokusunun dahi hissedildiği bu iki kompozisyonda farklılık sadece renk kullanımında ve figürlerin betimlenmesindedir. Vücudun da kompozisyona dahil edildiği *Figür II* isimli eser (resim 20)'de sanatçı, çizgilerin sınırlandırdığı düz renklerle resmi oluşturmuş ve bunu sadece iki renkle bunu gerçekleştirmiştir. Gerçeğe göre çok orantısızca betimlenmiş bu figür, resmin plastik algısında orantısızlıkla dengeyi sağlayan bir biçimlendirmedir. Söz konusu çalışmadaki biçim bozumu; elips şeklinde yer alan yüz hatları, odak noktasını oluşturan iri gözler, devamında tek çizgiyle sınırlandırılan ince uzun boyun, keskin-kütlesel bir şekle sahip vücut hatları ve ince uzun ayrıntıdan uzak verilen kol yapısıyla oluşmuştur. *Portre* isimli eserde ise (Resim-22) kırmızı ve yeşilin kontrastlığında betimlenen portrede boyun olduğundan daha uzun ve kalın yapıda betimlenmiştir. Portrenin profilden resmedilmesine rağmen, gözün önden görülüyormuş gibi tasvir edilmesiyle biçimi bozulmuştur



**Resim-20:** Şükriye Dikmen, *Figür II*, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 122x54 cm (Rona, 2008:406).



**Resim-21:** Şükriye Dikmen, *Portre*, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 80x47 cm, (Rona, 2002:317).

### 2.2.5. Nuri İyem (1915-2005)

Toplumsal gerçekçilik anlayışı doğrultusunda ele aldığı iri gözlü köylü kadın portreleriyle tanınan Nuri İyem, 1949'a kadar gerçekçi ve anlatımcı resimler üretmiş, sonrasında giderek iç dünyasını yansıttığı soyut resimler ortaya koymuştur. İyem, 1950'lerin sonlarına doğru yeniden figüratif resme yönelmiş ve kadın portreleriyle oluşturduğu eserleri gerçekleştirmiştir (Dal, 2008: 780). Nuri İyem'in imzası niteliğine dönüşen bu portreleri; köyden kente göçün yoğunlaştığı bir dönemde, Anadolu kadınlarının mağrur, çekingen, güzel halleri üzerine sembolleşmiş tasvirlerdir.

1940'lardan bu yana çağdaş Türk resim sanatının devinen oluşum çizgisi içerisinde etkili isimlerden biri olan Nuri İyem'i daha çok portre türünde ısrarlı olmasına yönelten etkenlerden biri, insan çehresinin okunabilir niteliğidir (Özsezgin, 2005: 27). Levent Çalikoğlu'na göre Nuri İyem'in, ısrarla kadın portreleri yapmasının iki temel nedeni vardır. Birinci neden, psikolojiktir; Sanatçının, annesinden, babasından, çevresindeki her insandan, kendine çok daha yakın hissettiği ablasını küçük yaşlarda kaybetmesidir. İyem, küçük yaşlarda tropikal sıtma geçirdiği dönemde, her an başında bekleyen ablasının yüzü belleğinde iz bırakmıştır. Ablasının sevgi dolu bakışları ve güzelliği sanatçıyı hayatı boyunca etkilemiştir. Portre resimlerinin birçoğunda ablasının yüzünü aramıştır.

İkinci nedeni ise, kadının sahip olduğu, doğanın ona sunduğu doğurganlık vasfıdır. Kadına verilen bu yüce özelliğe duyduğu saygı, sanatçının sürekli kadın imgesini vurgulamasına neden olmuştur (Aktaran: Günay, 2011: 30). Levent Çalikoğlu'nun ifade ettiği bu öznel nedenleri İyem'in portrelerinde görmek mümkündür.

Sanatçının hayatında değişime sebep olan etkenlerin tuval yüzeyine yansımalarına imkan sağlayan biçim bozma yöntemi, portrelerinde gözlerin olduğundan çok daha büyük şekillenmesiyle hayat bulmuştur. *Köylü Kadın Portresi* (Resim-22) isimli eserde görüldüğü üzere portrede biçim bozma yoluyla gözler olduğundan daha iri ve ayrıntılı burun, dudak ise daha naif bir anlayışla ifade edilmiştir. Bu durum eserde yer alan ifadenin güçlenmesine ve kendine has bir sembolik görev üstlenmesine katkı sağlamıştır.

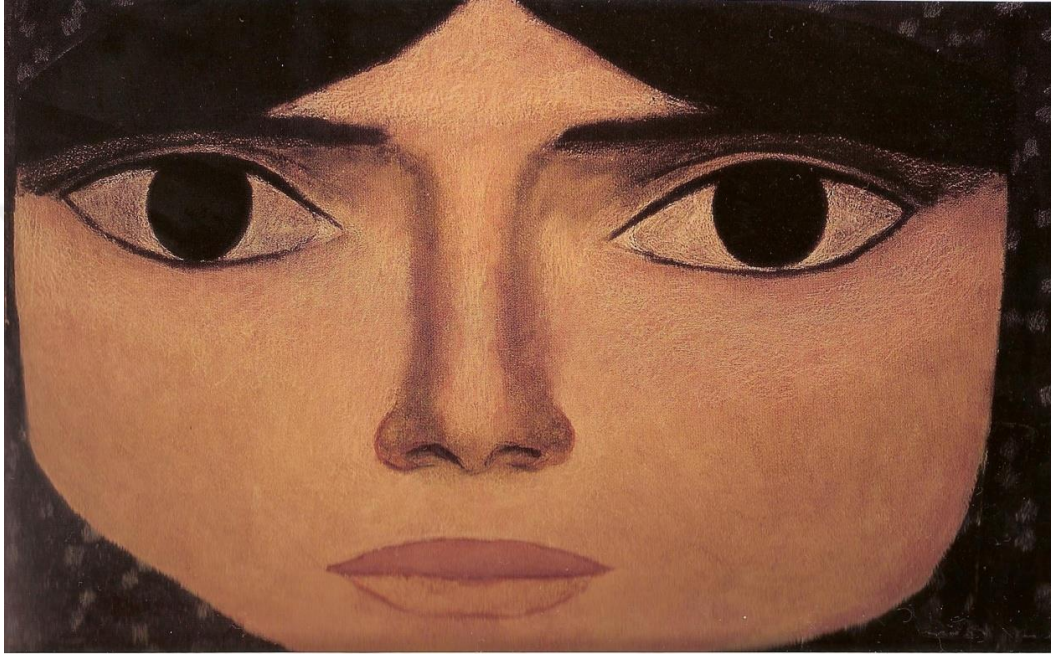


**Resim-22:** Nuri İyem, *Köylü Kadın Portresi*, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x90 cm. (Sanal-16).

İyem'in eserlerinde kadınların gözlerinde ki iriliğin sanatçının kırsal kesimde yaşayan kadınların çektiği zorlukları vurgulamak istediğinden kaynaklandığı söylenebilir. İyem, biçim bozma yoluyla dramatikleştirdiği bu portrelerle, Anadolu kadınlarının adeta “dünyada bende varım” demelerini sağlamıştır. Söz konusu açıklamayı örnekleyen bu resimde arka plan mekan algısından ziyade resmin plastik değerleri açısından bir görev üstlenmiştir. Bu oluşumu da İyem, gerçekte görüldüğünden uzak bir biçim vermeyle sağlamıştır. Böylelikle kompozisyonun yalın etkisi içerisinde figürün dinamik yapısının vurgulandığı söylenebilir.

*“Tuval yüzeyini tümüyle kaplayan gözler... Derin bir hüznün umarsız ezilmişliğin gizemini yansıtan bakışlar... Gözbebeklerinin acılı kıpırdanışı... Çevrelerini saran ıslaklık... Anadolu kadınının trajedisini, tüm yaşamını öyküsünü salt bakışlarla kurulan bağlar aracılığıyla aktaran derin anlamlar taşıyan Nuri İyem resimleridir “Göz”ler. Belirsiz zamanlarda belirsiz mekanların sarsıcı boşlukların içinde, dondurucu sükutları dalıp geçen bakışları konuşur bu resimlerde. Büyük suskunların gizlediği binlerce sırrı anlatır derinlikleri. Bir figürün bu denli ayrıntıya inen bir yaklaşımla resimlenmesine, yalnızca Nuri İyem ürünlerinde rastlanmaktadır. Bir başka söylemle, bu resimler Nuri İyem imzasının varlığına gereksinim*

*duyulmayan özgün örnekler olarak tanımlanabilir. Noktasal lekelerin dokuduğu bu çok özel ayrıntı portreleri, renk, leke, gölge, ve ışık oyunlarının dağılımı ile yüklenen soyut duyarlıkların göstergeleridir”* (Giray, 2001a: 140). Giray’ın yukarıdaki sözleriyle belirttiği İyemin portrelerinde ki biçim bozumu, sanatçının *Gözler* (Resim-23) isimli eserinde de belirginliğini korumaktadır.



**Resim-23:** Nuri İyem, “Gözler” 1960’lar, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (Giray, 2001a: 141).

*Gözler* isimli eserde görüldüğü üzere kompozisyonun tamamı yüzün bir bölümünden oluşmaktadır. Yüz hattının sınırlarına oldukça yakın olmasına rağmen birbirlerine uzak bir mesafeye biçimlenen gözler resmin odağını oluşturmuştur. Oldukça iri düz bir lekeyle verilen göz bebekleri ve onları çevreleyen siyah çizgiyle sınırlandırılmış beyaz alan, resimde biçim bozumunun hakimiyetini başlatmış, bu hakimiyet burnun ince bir şekilde olduğundan uzun verilmesiyle devam etmiş ve dudakların birbirine bitişik, sade biçimlendirilmesiyle son bulmuştur.



**Resim-24:** Nuri İyem, “Porte”, 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65 cm, Evin-Ümit İyem Koleksiyonu (Sanal-17).

Nuri İyem, desendeki güçlülüğüyle biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır (Dal, 2008: 780). İyem’in tüm portrelerinde hissedilen bu ifadeler aslında biçim bozmanın, resimlerinde bulduğu genel karşılıktır. *Potre* (Resim-24) isimli eserde de izleyiciyi karşılayan ifade söz konusu anıtsallık hissedilmektedir. Rengin değil çizginin hakimiyetinde şekillenen bu eserde de, göz, burun ve dudak çevresinde biçim bozumu görülmektedir. Sanatçının incelenen diğer resimlerinden farklı olarak gözler leke halinde değil daha da belirgin işlenmiştir ve gözler izleyiciye dönük değildir. Resimde devreye ışığın da etkisi katılmıştır. biçim bozma yöntemiyle figüre buruk da olsa umut eden bir köylü kadını ifadesi verilmiştir denilebilir.

Nuri İyem’in portreleri hakkında Kaya Özsezgin şu şekilde bir değerlendirme yapmaktadır; *“Kendi İnsanımızın çehresinde, o insanın yaşamına özgü hatlar yakalamanın peşinde olmuştur Nuri İyem. Belki zaman zaman ‘tekrar’ tehlikesiyle yüz yüze gelmenin riskini de göğüslemek zorunda kalıyordu, ama gözden uzak tutmadığı bir gerçeğe, çizdiği her portre nedeniyle bir kez daha dönmek gerektiğinin farkında olmasından kaynaklanıyordu bu durum. O da şuydu: Çoğunlukla somut ve bireysel modele uyum sağlama endişesinin dışında, bir yöre tipinin çoğullaştırılmış*

efektlerine göre çizildiğinde, portre, sıradan bir betimleme olmaktan çıkar, betimlemenin kendisi olur. Nuri İyem'in portrelerinde karşımıza çıkan tipler, özel ve ayrımlı insan betimlemeleri değil, bu betimlemelerin ortak bileşenleridir. İşte bu noktada bir "kült-portre" kavramından söz etmek gerekiyor. Alabildiğine duru, biraz içine kapanık, sırlarını kendi içine gömmeye eğilimli, mutluluğun kendine özgü tanımını yapmış olan Nuri İyem portreleri, insan çehresinin salt etten ve kemikten, mimiklerden oluşmadığını izleyiciye söylemek istemesine, kimi yönleriyle birbirini tanımlayan, kimi yönleriyle de farklılaşan Anadolu insanının yetkin bir örneği olarak görünür" (Özsezgin, 2005: 27). Bu ifadelerde de yer aldığı gibi, biçim bozumunun özgün ve etkili örneklerini oluşturan İyem'in portreleri, portrelerin tasvir anlayışının yanı sıra içsel anlatımları da yansıtabildiğini göstermektedir. İyem'in Anadolu kadınlarıyla öyküleştirdiği içsel anlatımlara olanak tanıyan unsur ise sanatçının özgün dilini ifade edebilmesini sağlayan biçim bozma yöntemidir.

#### **2.2.6. Avni Arbaş (1919-2003)**

Güzel Sanatlar Akademisinde, Leopold Levy atölyesinde eğitim görmüş olan Avni Arbaş, öğrencilik yıllarında Yeniler Grubu içerisinde çalışmalarını sürdürmüştür. 1947 yılında Fransız Hükümeti'nden aldığı burs ile Paris'e giden sanatçı, hayatının 30 yılını orada geçirmiştir. Paris'teki sanat yaşamı boyunca bütün akımları yakından takip eden Arbaş, hiçbir akıma ve sanatçı atölyesine dahil olmadan, kendi çizgisini korumaya özen göstermiştir. Yaşamdan ve doğadan kaynakla yaptığı figüratif yapıtlarında; figürlerini tuvalin ortasına yerleştirerek çarpıcı bir şekilde öne çıkarması ve ayrıntıdan uzak durması, arka fonu giderek salt renge dönüştürmesi Arbaş'ın üslubunu oluşturmuştur (Giray, 2007:264). "Onun imgelerini biçime dönüştürme çabasına, portrelerinde tanık oluruz. Çalıştığı çok sayıda Mustafa Kemal, Henriette, Nazım Hikmet portrelerinde, bir imgenin netleştirilmesi için kendi kendine giriştiği tartışma öne çıkar" (Gürel, 2003:54). Bu bağlamda Arbaş'ın içsel bir yorumlamayla ürettiği eserleri için reel oluşumun deformasyonu ile gerçekleştirilmiştir denilebilir.

Arbaş'ın üslubunu şair ve eleştirmen Andre Verdel şu şekilde ifade etmektedir; "Avni Arbaş'ın resimlerindeki şiirsellik konu bakımından dramatiktir. Bunu yalınlık ve oldukça sert bir konstrüksiyonla sağlıyor. Ama çirkin olmayan bir

şekilde ve cazip olmanın tehlikeli duygularını bir kenara bırakarak. Bu ekspresyonizme karşıt bir tutum. Aynı zamanda bir melodinin büyüsunü de kenara atmıyor. Çiçek buketleri (bu resimlerde sanatçı milli geleneklerinin saf kaynaklarına dalıyor), natüromortları ve portrelerde olduğu gibi gitgide daha daha derinlere giden gücü, günün ışıklarına bağlı olarak giderek süzülüyor” (Ural, 1998: 31).

*Henriette'nin Portresi* (Resim-25) isimli eserde görüldüğü üzere renkleri yumuşak tonda ve tüm resme hakim olacak şekilde kullanan Arbaş, kompozisyonda biçimlendirmeyi, renk alanlarının egemenliği ile ortaya koyarken yer yer kullanmış olduğu konturlarla çizginin etki gücünden yararlanmıştır. Soğuk renklerin hakim olduğu bu resimde figürün saf, beklentisiz bakışlarında ki vurgu, çizgilerle oluşturulan bir deformasyonla verilmiştir. Tek çizgi halinde ayrıntıdan uzak betimlenen ağız, göz, burun ve saçlar deformasyonun göstergesidir. Eserde, figüre ait elin formunun net verilmeyişi ve yüz içinde kaybolması da biçim bozumunu aksettirmektedir. Ayrıca eserde figürün renk içermeyen yüzünün arka plandan ayırt edilebilmesi, siyah renkle kütleli olarak verilen biçimi bozulmuş vücut yapısıyla sağlamıştır.



**Resim-25:** Resim Avni Arbaş, “Henriette'nin Portresi”, 1954, 70x50 cm (Sanal-18).

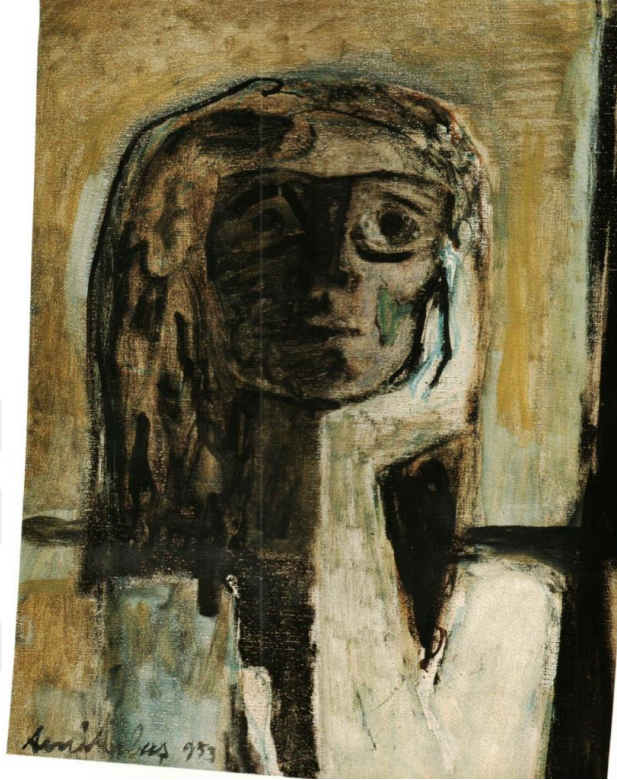
Siyah, sarı, kahverengi ve krem renk tonlarından oluşan *Henriette* isimli eser ise (Resim-26), Avni Arbaş'ın eşi Henriette'yi resimlediği portre eserlerinden biridir. Kontur çizgilerin hakim olduğu eser, Avni Arbaş'ın incelenen diğer resmine (Resim-25) göre daha hareket içermektedir. Işık-gölge içermeyen renk alanları üzerine yerleştirilen portre eserde, odak noktası olan gözler biçim bozmanın temsilidir. Gerçek dışı biçimlenen bu gözler ve onu sınırlayan kalın siyah konturlar arka planla uyum içerisindedir. Sanatçı, kalın konturlarla çizdiği iri gözlerle oluşturduğu adeta izleyiciyi içine çeken odak noktasını, arka plandaki bölmelerde ve giysilerde tekrar eden lekelerle dengelemiş, küpe niteliğinde eklediği sarı yuvarlak öğeyle de resmin orta merkez algısını dağıtarak, söz konusu dengeyi kuvvetlendirmiştir.



**Resim-26:** Avni Arbaş, “Henriette”, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59x44 cm, Bilgi-Ertan Mestçi Koleksiyonu (Ural, 1998: 44).

Avni Arbaş'ın incelenen önceki iki resmine göre *Henriette'nin Portresi* (Resim-27) isimli eserinde çizgilerin etkisini biraz daha lekeye bıraktığı söylenebilir. İncelenen bir önceki eserdeki ifade ve hareketlilik, bu eserde yerini durgun ve donuk

bir biçimlenmeye bırakmıştır. Kontur niteliğinde verilen kalın çizgilerle oluşturulan deformasyon, figürün gözlerinde belirginleşmiş ve kol yapısıyla da devam ettirilmiştir. Biçim bozmayla figür cansızlaştırılmış, hatta renklerin soğukluğuyla da izleyiciyi de donmuş bir iskelet hissi oluşturma çabası başarılmıştır.



**Resim-27:** Avni Arbaş, “Henriette’nin Portresi”, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59x44 cm, Özel Koleksiyon, (Edgü, 2001: 132).

Buraya kadar ki incelemelerde; Portre eserlerindeki biçim bozma hakkında yeteri kadar bilgi verilen Arbaş, 1946’dan 1949’a kadar ürettiği çalışmalarında, hocası Léopold Lévy’nin etkisiyle gri renklerin ağır bastığı bir paletle farklı denemelere girmiştir. Denemeleri arasında soyutlamaların yanı sıra doğrudan soyut tarzda çalışmaları da olmuştur. Sonrasında Avni Arbaş, Türk sanatını konu alan grup sergilerinde, lekesel resim tarzını benimseyen, tam olarak gerçekçi olmasa da, figür resmiyle ilişkisini kesmeden “soyutlamaya” yakın duran çalışmalarını sergilemiştir. 1950’den sonra sanatçı, önemli bir yorum değişikliğine girmiş ve çalışmalarını ağırlıklı olarak figür resmi üzerinde yoğunlaştırmıştır (Sönmez, 2014). Sonuç olarak sanatçının natürmort, manzara, günlük yaşama özgü figürler gibi ele aldığı temalar arasında “portre” sanat anlayışı içerisinde süreklilik göstermiş ve bu portre eserlerde

biçim bozma eğilimi sadeleştirilmiş silüetler halinde hep var olmuştur. Arbaş'ın içsel yorumuyla betimlediği yüzler, fırçasıyla şiirselleşen biçimlere dönüşmüştür. Sanatçının portre çalışmalarında tercih ettiği sadeleştirme çabaları, onun resimlerinde deformasyonu sağlamıştır.

### **2.2.7. Leyla Gamsız Sarptürk (1921-2010)**

Leyla Gamsız doğayı yorumlamada figüratiften ayrılmadan uyguladığı renk ve biçim sadeliğiyle tanınmaktadır (Dal, 2008: 570). Coğrafya bölümünden mezun olan sanatçı, daha sonra sanat eğitimini de Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde alarak tamamlanmıştır (Giray, 2007: 320).

Gamsız, öğrencisi olduğu Eyüboğlu'nun resimde doğu-batı sanatlarının değerlerini bir arada tutma kaygısını benimsemiştir (Dal, 2008: 570). Akademi yıllarında dahil olduğu On'lar Grubu'nun sanatsal ilkelerine bağımlı olarak eserlerinde doğu-batı sentezine yönelmiştir fakat sentezinden Doğu'ya özgü bir motif anlayışı çıkmamıştır. Kendisi formların iki boyutluluğuyla peyzajlarında perspektifi yok etmiştir. Sonra figüratif resme yönelen Gamsız'ın sanatında plastik sorunlar hep var olmuştur. Konu, onun için sadece çıkış noktası olmuş asıl ilgilendiği renk, leke ve kompozisyon olmuştur. Arayışı ise sadelik olan sanatçı “iyi resim kalabalık resim değildir” sözüyle bunu vurgulamıştır (Yüksel, 2011: 5).

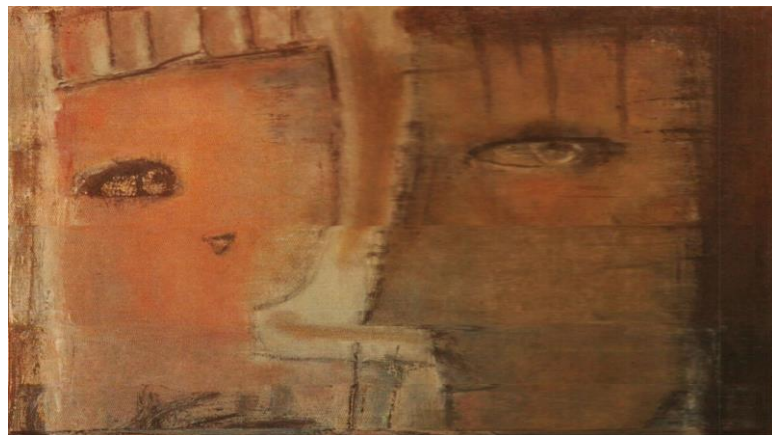
Sanatçının 1986 tarihli *Porte* eserinde (Resim-28) görüldüğü üzere renk alanlarıyla oluşturduğu biçim bozma yöntemi sayesinde sadeliği yakalamıştır. Aynı zamanda kırmızı ve yeşilin kontrastlığında var olan yoğun boya dokusu resme hareketlilik katmıştır. Yüzdeki uzuvlar, form verilmeden düz renk alanlarıyla boyanarak biçim bozmaya uğratılmıştır. Yine boyun ve yüzün aynı düzlemde boyanarak birleşmesi biçim bozmayı ortaya koymaktadır. Derinlik ve hacimden uzak biçimlendirmeye sahip olan kompozisyon, oldukça yalın bir ifadeyi izleyiciye sunmaktadır.



**Resim-28:** Leyla Gamsız Sarptürk, Portre, 1986, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27x35 cm (Sanal-19).

"...Ben resim yaptığım sürece varım ve resim yapabildiğim zaman dünyayı yaşamaya değer buluyorum. Yaşantıyla resimlerim bu nedenle bir bütünlük arz eder. Gerek figür düzenlemelerimde olsun, gerekse peyzajlarımda, natüromortlarımda olsun ölçülü bir deformasyona, yalınlaştırılmış çağdaş bir biçim anlayışına önem veririm" (Alpaslan, 1988) diyen sanatçının sözlerinden de resimlerinde görülen biçim bozma eğiliminin bilinçli bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

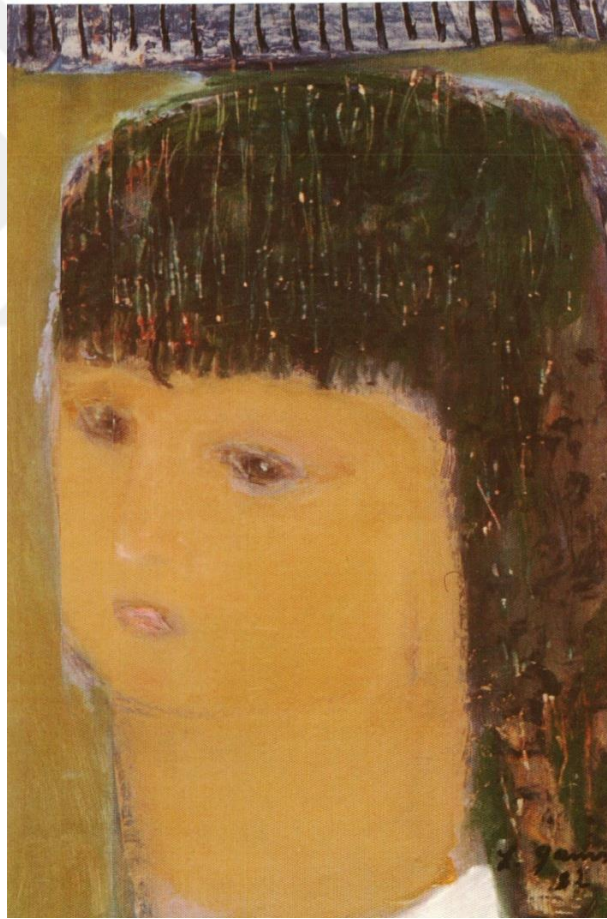
"Tuvale aktardığı eskizleri yoktur Leyla Gamsız'ın. Doğaçlama da yapmaz. Sadece kurgusunu olabildiğince hızlı geçirir yüzeye. Sonra ayrıntılarla dengeyi sağlar" (Yüksel, 2011: 5). Gamsız hakkındaki söz konusu yorumun tüm inceliklerini Resim-29 da görmek mümkündür.



**Resim-29:** Leyla Gamsız, 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x61 cm

Bir çırpıda oluşmuş izlenimini veren iki portrenin yer aldığı kompozisyon, sahip olduğu yatay düzleme ve bu düzlemin tam ortasında yer alan bölünmeye

rağmen sağlam bir dengeye sahiptir. Bu sebeple izleyicide tek bir portre algısı da oluşturabilmektedir. Söz konusu bölünme, resmin sol ve sağ odak noktasında biçim bozumuyla belirgin bir şekilde dikkatleri üzerine çeken iki göz biçimiyle dengelenmiş ve biçim bozumu bölünmeyi aksine birleştirici unsura dönüştürmüştür. Sadeliğin ön planda olduğu bu resim, Leyla Gamsız'ın incelenen bir önceki resmindeki doku zenginliğini taşımamaktadır. Resimde biçimler sınırlandırma görevi taşıyan çizgilerle oluşturulmuştur. Resimde biçim bozumu sağ bölmede yüzün profil verilmesine rağmen, gözün ön cepheden bakılıyormuşçasına verilmesiyle, sol bölmede ise bir gözün yok edilmesi ve ağzın olduğundan çok daha küçük verilmesiyle oluşturulmuştur.



**Resim-30:** Leyla Gamsız, Karton Üzerine Yağlıboya, 34x32 cm, (31.sayfa)

Leyla Gamsız'ın biçim bozma eğiliminin varlığı üzerinden incelenen diğer resmi (Resim-30) karton üzerine yağlıboya teknikle, oldukça küçük boyutlarda oluşturulmuş olan portre eseridir. Resmin yüzeyini kaplayan portrenin, dış hatlarının

kesintiye uğramadan bir kalıp olarak verildiği görülmektedir. Resimde biçim bozma yöntemi ile kalıp halinde boyunla birleşen yüzün, içerdiği uzuvlara göre oldukça geniş biçimlendirildiği ifade edilebilir. İzleyiciyi reel görsel algısından uzaklaştıran bu biçim bozma ışık gölge içermeyen bir yapıda verilmiştir. Doku ise sadece saçlarda ve resmin üst kısmında, kompozisyonun ihtiyaç duyduğu hareket algısını sağlamak için kullanılmıştır. Bu durum kompozisyonda dinginlik katmıştır. Dinginlik, yüz formunu veren bu geniş kalıbın ve bu kalıbın içerisinde yer alan saç formunun, resimde hissedilen kütleli ağırlığını dengelemek için oldukça gerekli bir tercih olmuştur.

Leyla Gamsız Sarptürk sanat anlayışı boyunca natürmort, peyzaj, figüratif düzenlemeler ve portre içeren resimler yapmıştır. Gamsız, çizgi yerine renk alanlarının ön planda olduğu portre eserlerini genellikle pastel tonlarında az renk içeren, ifadenin ön planda tutulduğu plastik elamanlarla biçimlendirilmiş portre eserlerinde biçim bozma daima kompozisyonun hakim unsuru olmuştur.

### 2.2.8. Nevin Çokay (1930-2012)

Nevin Çokay, 1947 yılında girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinde eğitim alarak bitirmiştir. Öğrencilik yıllarında On'lar Grubu'nda yer alan Çokay'ın sanat anlayışında portre çalışmaları oldukça geniş bir yer tutmuştur (Sanal-3, 2013). Toplumsal gerçekçi eğilimde çalışan Nevin Çokay, resimde doğunun süslemeci tavrı ile batı tekniklerinin bir sentezini ortaya koymuştur. Sanatçı yöresel konuları figüratif bir anlayışla biçimlendirdiği çalışmalarında, ölçülü bir deformasyon uygulayarak yaşamın ağırlığını duyumsatan, izleyicide tedirginlik hissi oluşturan portreler çalışmıştır (Ersoy, 1998: 85). Biçim bozma eğilimiyle özgün bir duruş sergileyen portreleri, Çokay'ın yaratıcı dışavurumunu göstermektedir.

Resimsel simgeciliğin manifestosu olarak nitelendirdiği “Yeni Gelenekçiliğin Savunusu” gibi metinler kaleme almış, resimleri kadar kuramsal yazılarıyla da dikkat çekmiş Fransız Ressam Maurice Denis (1870-1943) “*Sanat artık, doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu, ama kendi ruhumuzun şekillendirdiği bir yaratıdır. Gauguin'in dediği gibi 'gözümüzle çalışmak yerine, düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız. Böylece tıpkı Baudelaire'in arzuladığı gibi, hayal gücü yeniden tüm yetilerimizin*

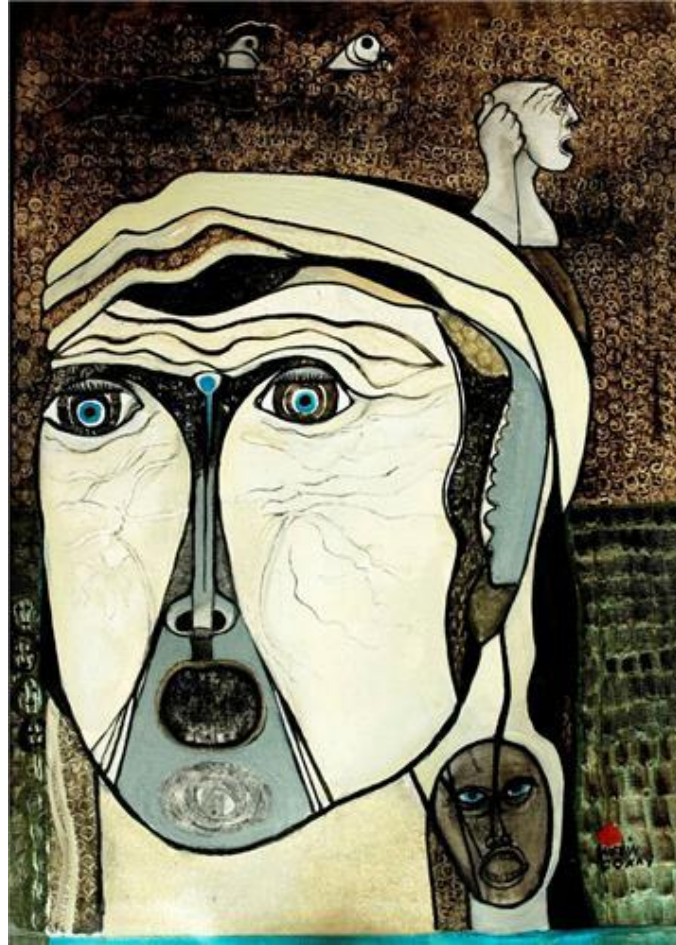
*ecesi haline gelir. Böylece duyarlılığımızı serbest bırakırız ve sanat doğanın bir kopyası olmaktan ziyade, onun subjektif (öznel) deformasyonu olur”* demektedir (Antmen, 2008: 31). Sanatı; içsel sürecin ön plana çıkarılması açısından vurgulayan Maurice Denis, bu durumda geçerli olanın biçim bozma olduğunu da dile getirmektedir. Bu yorum Çokay’ın sanat anlayışının içerdiği ‘öznel deformasyonu’ resimleriyle ortaya koyduğu resimleri çok güzel bir şekilde açıklamaktadır.



**Resim-31:** Nevin Çokay, Tuval üzerine Yağlıboya, 50x70 cm, (Sanal-20).

Söz konusu duruma örnek olarak sanatçıya ait Resim-31 incelenecek olursa; eserde yer alan portrelerde görülen bölünmeler, ayrı iki yüz olarak kabul edilirse dokuz, tek yüz olarak kabul edilirse altı figürün birleşiminden oluştuğu söylenebilir. Birden çok portre içeren kompozisyon, mavi-siyah-beyaz-turuncunun tonları eşliğinde izleyiciye deformasyonu sunmaktadır. Keskin kalıplarla iç içe geçmiş portreler biçim bozumuna örnektir. Kompozisyonun “iki farklı suretin bir portre algısı taşıması” gibi farklı yorumlara gebe olması, sanatçının ustaca kullandığı biçim bozma yönteminden kaynaklanmaktadır. Eserde renk kullanımı da çizgi kadar biçim bozumunda rol üstlenmiştir. Portrelerde yüz algısının mavi, beyaz gibi renklerin düz

kullanımıyla oluşturulması yine deformasyonun göstergesidir. Ayrıca resimde yer alan yüzlerden birinin içerisindeki bir el tasviri, diğer bir yüzün yarıda bölünüp devamının verilmemesi; görsel planda biçim bozma, tinsel alanda ise insanı birbirinden farklı yorum yapma serüvenine çıkaran üslupsal bir yaklaşım olarak ifade edilebilir.



**Resim-32:** Nevin Çokay, "İsimsiz", Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x50 cm (Sanal-21).

Nevin Çokay'ın, *İsimsiz* adlı eserinde (Resim-32) de görüldüğü gibi, sanatçı sıra dışı bir biçim bozmaya yöntemine sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Eserde portrenin parçası olarak yer alan ve portrenin hem içsel iletisini iletmede hem de kompozisyonun plastik yapısında işlev edinen iki küçük portre daha görülmektedir. Arka planın küçük ayrıntılar içeren dokusal yapısı içinde portrenin büyük alanlara bölünmüş olması dengeyi sağlamış ve portrenin ön plandaki vurgusunu arttırmıştır.

Biçim bozma yöntemi, ağırlıkta hissedilen çizgilerin kontur niteliğinde yüzü sınırlandırması ve yüzün kendi içinde parçaladığı alanlardaki renklerle bütünleşmesiyle sağlanmıştır. Toprak rengi kahverengiyle birleşik yeşil arka plan ve yüzdeki mavi, beyaz renk kullanımının, sanki kuş bakışı, kroki niteliğinde bir doğa tasvirinin içerisinde gibi hissettirmesi, Çokay'ın biçim bozmada sağladığı usta yaratıcılığın parçasıdır.



**Resim-33:** Nevin Çokay, 1979, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Sanal-22).

Yine sanatçıya ait başka bir portre (Resim-33) ele alındığında kompozisyona tek rengin hakim olduğu görülmektedir. Ancak yine de söz konusu tek rengin hakimiyetine baş kaldıran unsur gözlerdeki beyaz renktir. Bu beyaz alan resmin tüm dinamizmini izleyiciye sunmaktadır. Yüzden fırlarcasına öne sürülen göz bebekleri ve aşırı büyüklüğe sahip göz yuvaları, resmin plastik yapısında biçim bozumunun, tinsel yapısında ise şaşkınlık ifadesinin temsili olmuştur. Çokay, bu eserde renk ve doku kullanımıyla ayrıca alın ve dudaklardaki kırışmayı oluşturan çizgilerle izleyiciyi toprakla bağdaştıran bir hisse sürüklemektedir.

Sonuç olarak deformasyonlarla yaşamın ağırlığını duyumsatan, tedirginlik hissi veren insan ve portreler çalışan Çokay, resimlerinde deformasyonu, gerek çizgi gerek renk kullanımı ile anatomisi bozulmuş yüz biçimlendirmeleriyle vermiştir.

Çokay, halk resimlerinden aldığı kuş, çiçek ve dağ motiflerini deformasyon aracılığıyla resimlerine dahil ederek, Türk resim sanatına portre-biçim bozma ilişkilendirmesinde özgün eserler bırakmıştır.

### 2.2.9. Mehmet Güleryüz (1938- )

Mehmet Güleryüz, yirminci yüzyıl sonu İstanbul'un toplumsal ve kültürel ortamında yükselmiş, uluslararası üne sahip bir sanatçıdır. Kendine has sanat arayışının ve üretiminin sonucu olan resimleri, yoğun içerik kaygısı ve bu kaygıyı ifade edebilecek uygun araçların keşfedilip özgürce kullanılması olarak tanımlanabilir. Güleryüz, 1960'lı yıllarda "Akademi'nin isyancı grubu" olarak tanımladığı, aralarında Ömer Kaleşi, Burhan Uygur, Komet, Utku Varlık, Nur Koçak gibi isimlerin olduğu sınıf arkadaşlarıyla soyut resmi reddederek figüratif anlayışa yönelir. Daha az akademik, sanat dünyası içine daha az hapsolmuş ancak toplumun sorunlarına daha fazla eğilen, çağdaş tartışmaları daha fazla izleyen bir üslup amacı taşımışlar ve bu bağlamda figürü eski biçimsel temsillerinden, göndermelerinden kurtarmak, etkisini ve işlevini yitirmiş figür geleneğinin yerine yeni bir figür anlayışı getirmek istemişlerdir. Güleryüz'ün bu dönem resimleri, kendi kuşağının ruhuna uygun olmasına rağmen özgün kaygılar yansıtacak figüratif bir üslup geliştirmeye çalıştığı resimlerdir. 1960'ların ikinci yarısından itibaren masallar anlattığı resimlerinin ilk örneklerini vermeye başlar. Söz konusu resimler hem fantastik hem de gerçekçi örüntülerden oluşan, toplumsal düzenin eleştirilerini taşıyan, gerçek ya da düşsel bir yerel bağlamda oluşturulmuştur. Sanatçının 1970'lerin sonunda gerçekleştirdiği resimlerinin bazıları doğrudan siyasi hayatla, özellikle Türkiye'de ki siyasi durumla ilgilidir (Freeman, 2008: 15-35-36-41-50). Güleryüz'ün anlatılan bu sanat çizgisi Kıymet Giray'ın şu sözleriyle kısaca özetlenebilir; "*1980'li yıllara kadar, çalışmalarında biçimsel yönden abartılmış hayvan figürlerine, simgesel ve gerçeküstü öğelere yer verdi. Zaman zaman başvurduğu biçim bozmaları ile anlatımını güçlendirdi. Daha sonraki yıllarda anlatımcı çizgisini koruyarak doğrudan insanı konu aldığı fantastik nitelikli yapıtlarında daha renkli bir üsluba yöneldi*" (Giray, 2007:340).

Güleryüz, 1982 yılında çok sayıda porte üretmiş ve bu dönem eserlerinde rengi ön plana çıkaran ve yoğun biçim bozmalara yön veren dışavurumcu bir üslup

benimsemiştir (Arslan, 2008:634). Bu portreler, kişilerin bedenleri, duruşları ve tavırları göz önünde bulundurulmaksızın oluşturulmuş düşsel portrelerdir. Yaratıcı bir çeşitlikle kullandığı boya dokusu ve fırça darbeleriyle, karakterlerin genellikle trajik olan ruh hallerini başarıyla yansıtmıştır (Freeman, 1998: 59-60). Sanatçının yapısal ve düzenleyici fırçasının biçimsel değişikliklerle dolu olması anlatılan sanatsal üslubunun temel ögesidir. Bu biçimsel değişikliklere imkan sağlayan biçim bozma eğilimi ise, Güteryüz'ün portre eserlerinde kendini özgürce göstermekte ve plastik bir öge olgusunun dışında, daha çok içsel bir sürecin dışavurumunu da ortaya koymaktadır.

Levent Çalıkoğlu Mehmet Güteryüz'ün resimlerinin oluşumundaki içsel süreci şöyle açıklamaktadır; Güteryüz'ün tuvalde temsil ettiği şey gösterge yığınının sınırları içerisinde olmasına rağmen, “gösterilen”i değil, gösterilenin mevcudiyetini hazırlayan edimi yansıtır; temsil edilen fiiliyatın kendisidir. “Sürekli olarak kendime zorluk çıkarırım; baktım bir çizgi çok iyi gidiyor, onu bırakır yeniden başlarım” sözleriyle bu fiiliyatı gösteren sanatçı, tedirgin ruh haliyle, fırça ile tuval arasında sancılı bir ilişkiye yol açar. Güteryüz, huzursuzluğunu evrensel ölçekte kendine mal etme gücünü bulur. Bu nedenle Güteryüz'ün tuval yüzeyi onun için gevşemeye yabancı bir gerilim alanıdır (Ergüven, 1996: 2).

Mehmet Ergüven ise Güteryüz'ün imgelerini şu şekilde ifade etmektedir; Güteryüz'ün imgeleri gerçeklikten devralınan ama resimsel bilginin elle tutulamayacak olan düşünsel bir katman olduğunu gösterir. Kendi başlarına bir olayın kahramanı haline gelen figürlerin bedenlerini yalayan spatülün onları derisiz bırakmasındaki gerekçe, çok daha eleştirel bir keskinlikten kaynaklanır (Çalıkoğlu, 2006: 5). Göze görünen gerçekliğin ötesini göstermek, bir nevi daha gerçek bir dünyayı; içsel oluşumu, maddeye dönüştürmek için güçlü bir yöntem olan biçim bozma, sadece sanatın kurallarını gerçekleştirmek adına tuval yüzeyinde bir kompozisyona bürünmekten ibaret kalmamıştır. Görsel planda görünen gerçekliği bozarak uyarlanan bu durum aslında var olan asıl gerçekliğin birebir yansımadır. Bu durum içsel oluşumun realizmi olarak da tanımlanabilir.

*“Güteryüz inanılmaz kalınlıkta boya katmanlarını daha ıslakken üst üste sürüp belirli çizgileri yok etmeden, renkleri birbirine karıştırıp bulaştırmadan kullanma konusunda yeteneklidir. 1980'lerin resimlerinde kalın boya üzerine çizgi*

halinde renkler uygulayabilmek için kullandığı yöntemlerden biri, fırça yerine boya tüpünün ağzını kullanarak rengi doğrudan tuvale sürmektir” (Freeman, 2008: 74). Güleriyüz’un Portre I (Resim-34) ve Oto-portre ( Resim-35) isimli eserlerin de bu üslubu görmek mümkündür.

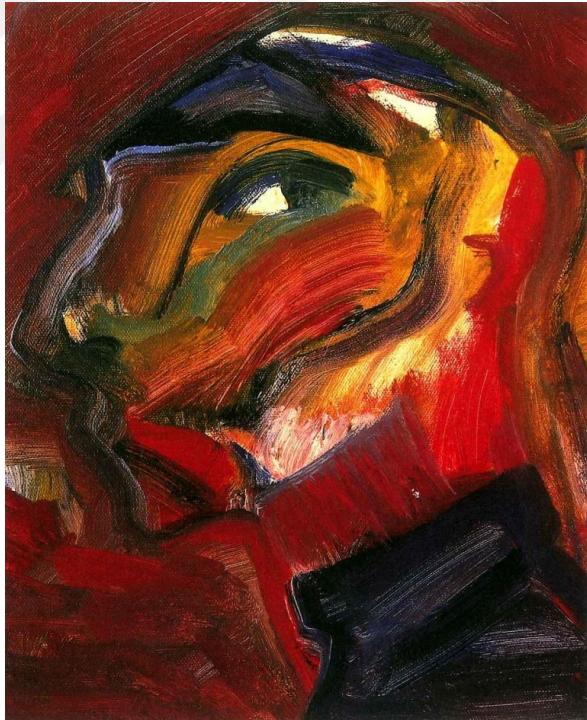


**Resim-34:** Mehmet Güleriyüz, “Portre I”, 1983, Tuval Üzerine Akrilik, 22.5x30 cm. İlhami Uzunöz Koleksiyonu, (Freeman, 2008: 219).

Güleriyüz, *Portre I* (Resim-34) isimli eserde sadece bir yüz formunu biçim bozmayla çarpıtmış ve her yüzeye tamamen dağılmış tek bir renk kullanımıyla da başka hiçbir plastik öğeye ihtiyaç duymadan kompozisyonu tamamlamıştır. Soğuk renk hakimiyetinde doğan bu portre tamamen lekesele düzlemde ibarettir. Mavi düzlemde; beyaz, kırmızı ve mavinin koyu tonuyla sınırlanan figür ve sonucunda oluşan yüz algısı, mekandan sıyrılmadan, mekanın parçası haline gelerek resimdeki odak noktasını oluşturmuştur. Portrenin tümü dikey bir hat oluştursa da kafatasının ve gözlerin yarattığı yataylık resimde dengenin varlık sembolleridir. Biçim bozmayla burun ve yanak algısını oluşturan aslında yan dikey ve yan yataylıktan ibaret olan renk alanları, gözlerin ve dudakların ovalimsi hatları, azınlıkta yer alan yeşil, kırmızı, sarı renkleri yine aynı dengenin devam eden unsurları olarak resmin devingenliğini sağlamıştır. Aynı zamanda mavinin hakimiyetini parçalayarak figürü daha güçlü

kılmıştır. Renk alanlarının dağılımıyla oluşturulan figürün, sonuç olarak bütünde oluşan görsel algısı anatominin gerçek bağlamının oldukça çarpıtılmış halidir. Mehmet Güteryüz'ün bozulmuş biçimlerle yansıttığı sayısız trajik ruh hallerinden biri olan bu portreye gözler kısıp bakıldığında figürü tamamen kapsayan mavinin en koyu kullanıldığı alan ve bağlamındaki mavi tonlarının her yerde olması çevresel her durumun benliğinin içerisinde yer ettiğini ifade edebilir. Ayrıca, figürün kayıtsız bir ifadeyle, tepkisi hissedilmektedir. Biçim bozmayla sağ göze nazaran sol gözün keskin verilmesi plastik bağlamda resmin odak noktasını ifade ederken tinsel boyutta yine izleyiciyi içine çeken bir içsellik oluşturmaktadır.

Sanatçının *Otoportre* (Resim-35) isimli eseri incelendiğinde ise, model olarak kendisini kullandığı ve portresini, kompozisyon alanının tamamını kapsayacak bir biçimde oluşturduğu görülebilir.



**Resim-35:** Mehmet Güteryüz, “Otoportre”, 1983, Tuval Üzerine Akrilik, 31.4x44 cm, Daryo Beskinazi Koleksiyonu (Freeman, 2008: 215)

*Otoportre* isimli söz konusu çalışmasına ilk bakıldığında dikkati çeken, sıcak renklerin hakimiyeti altında odak noktasını oluşturan yüzdür. Resimde kullanılan sıcak kırmızı ve sarı renkler biçim bozumunun da etkisi ile, sanatçının incelenen

diğer portre eserinde olduğu gibi arka planı içerisine dahil etmektedir. Kübizmin “nesnelere birkaç bakış açısından; cepheden, yandan, üstten, alttan bakarak aynı imge üzerinde göstermesi” öngörüsü Gülyüz’ün bu portresinde oldukça hissedilmektedir. Yan cepheden bir portre ancak ön bakış açısından verilmiş bir göz ve burunu sınırlayan dış hattın yüzeyde iki kere tekrar etmesi bu kübist öngörünün adeta temsili niteliğindedir. Dolayısıyla kübizmden teknik olarak yapının keskin, geometrik olmamasıyla ayrılan biçim bozma eğilimi bu resimde işlevini, “zaman”ın iki boyutlu bir yüzeyde hissedilmesinden yana kullanmıştır. Portrenin algılanmasını sağlayan dış hatlar kaldırıldığında tamamen soyut bir düzlem kalması biçim bozumunun bu resimde gerçek bağlamdan oldukça uzak bir halde kullanıldığını da göstermektedir. Resmin tinsel yapısı incelendiğinde biçim bozumunun oluşturduğu durum şu şekilde ifade edilebilir; yan duran portrede karşıdan bakan göz rahatsız edici bir hissiyatla izleyici sarsmakta, ürpertmekte buna rağmen izleyiciyi tekrar tekrar kendine çekmektedir. Kibir dolu olduğu hissedilen bakışın toplumda yaşanan her türlü olumsuzluğu nitelediği, baş ve üstte sertçe verilen giysininse insanların üzerine giydirilen kalıplaşmış yaşam koşullarını vurguladığı şeklinde açıklanabilir. Ya da baştaki sivri üçgen yapının düşüncelerde yaşanan sığılığı temsil ettiği söylenebilir.

Gülyüz, 2000’den ellinci sanat yılı olan 2008’e kadar geçen zamanda kazınmış tuvallerinden, kağıt üzerine sert desenlerine, lekelerle dolu suluboyalarına ve yağlıboya tablolarına kadar, sayısız üslup ve biçimde, büyük bir akıcılıkla çok sayıda eser vermiştir. Gündelik yaşamın, insan ilişkilerinin küçük ama acıklı sorunlarına batmış, psikolojik ve toplumsal çıkmazlara yakalanmış bireyi dert ve konu edinmeyi de sürdürmektedir (Freeman, 2008: 177). *Portre I* (Resim-36) isimli eserde kraft kağıt üzerine akrilikle çalışılan resim Gülyüz’ün deseni ön planda tuttuğu resimlerindedir.



**Resim-36:** Mehmet Gülerüz, Portre I", 2004, Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 131 x 96 cm  
(Sanal-23).

Çizgilerin ve renklerin birbiriyle dans ettiği bu portrede derin düşüncelere dalmış bir adam betimlenmiştir. Resmin arka planında yer alan yapı aynı zamanda ön plan da figürle iç içedir. Gülerüz, biçim bozmayla sağladığı bu durumla arka ve ön planı birleştirmesine rağmen resmi derinlik ve hacimsellikten uzaklaştırmama başarısını da ustalıkla göstermiştir. Keskin kütesel alanlarla parçalanmış olan yüz ifadesi pastelimsi renk armonisiyle bütünleşerek kaynaşmıştır. Hem çizgi hem renk alanlarıyla biçim bozmayı bir arada gösteren Gülerüz'ün, yine biçim bozmayla elde ettiği ifade sayesinde izleyiciye melankoli uyandıran hisler bıraktığı söylenebilir.

Mehmet Gülerüz'ün portre eserlerinde biçim bozma oldukça egemen bir şekilde kendini göstermiştir. Fantastik anlatımıyla reelden oldukça uzak olan portrelerde; adeta içsel bir karakter öngörülmüş ve sanatçıyı harekete geçiren süreç bir surete büründürülmüştür. Dolayısıyla Gülerüz'ün portre eserlerindeki biçim bozma, var olan bir varlığı değişime uğratmaktan ziyade onu baştan oluşturmaya hizmet etmiştir. Mehmet Gülerüz söz konusu oluşumu bazı eserlerinde bol katmanlı boya tabakaları içeren renkçi bir anlayışta, bazı eserlerinde ise çizginin egemen olduğu desensi bir anlayışta vermiştir. Gülerüz biçim bozmayla gerilim,

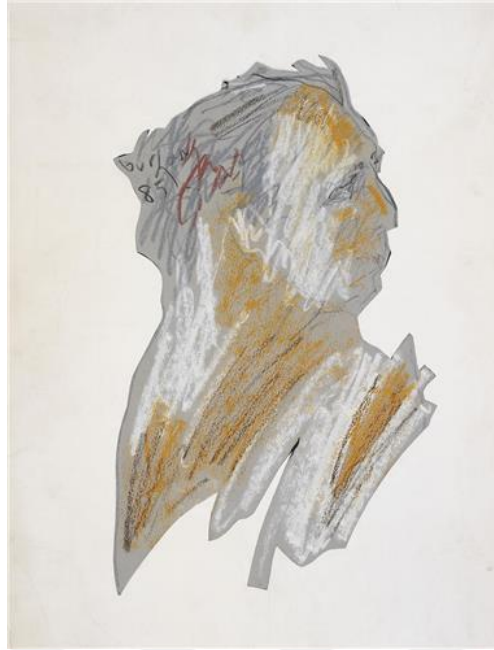
huzursuzluk gibi hisleri de portrelerinde genelde barındırmıştır. Güteryüz'ün günümüzde ürettiği eserlerde de biçim bozma eğilimi halen devam etmektedir.

### 2.2.10. Burhan Uygur (1940-1992)

Burhan Uygur, çocukluk ve gençlik yılları hariç tutulduğunda, otuz yıllık bir sanat yaşamının ürünü olan eserleriyle, kendisine çağdaş Türk resim sanatında özgün bir yer açmayı başarmıştır (Özsezgin, 2000b: 39). Fantastik figür kuşağının en önemli temsilcilerinden biri olan Burhan Uygur, gerçek ve gerçeğin ötesi katmanlarını çizerken, klasik akademik eğitime başkaldırmıştır (İnal, 2004: 42-43). Uygur, okullaşma ve etkileşim gibi olguları dışlamıştır, çünkü yöneleceği kaynakları yaşamın özünde aramış, seçeneklerini kendisi belirlemiş, genel değer ölçütlerin dışında bir sanat anlayışı sergilemiştir (Özsezgin, 2000b: 39).

Resimlerinde iç dünyasını dile getiren Uygur, yaşam-ölüm-ölümsüzlük döngüsü içerisinde süreklilik kavramını vurgulamıştır. Gerek renk gerek çizgi kullanımıyla düşsel ve şiirsel bir etki yaratan Uygur'un son resimlerindeki özgün dokunun ve lekelerin giderek belli simgelere dönüştüğü görülmüştür. Desenlerinde kurşun kalem, tükenmez kalem, pastel ve çeşitli malzemeleri bir arada kullanan Uygur, antetli bir zarfın üstüne bir kağıt parçasına, sigara paketi üstüne, kısaca üstüne çizilebilecek her şeye desen çizmiştir. Malzemeyi kullanırken de değişik yöntemler uygulamıştır. Birçok deseninde ve resminde yazıdan da yararlanan sanatçının, kompozisyonun herhangi bir yerine yerleştirdiği bu yazılar resmin adı ya da temasına ilişkin bir paragraf olabilmektedir (Şahin, 2008: 1565-1566).

Burhan Uygur, kendi resimleri hakkında şunları söylemektedir; *“İnsanın kafasının içindekileri çiziyorum, insanın bilinçaltındaki dertlere fırça atıyorum, ideolojiyi çizmiyorum ama benim resimlerime bakanlar isterse insanların sorunlarını görebilirler”* (İnal, 2004: 42-43). İçsel bir dışavurumu aktardığını vurgulayan Uygur'un, eserlerinde kullandığı figürlerinde, görünen gerçekliğe birebir bağımlı kalmadığı söylenebilir. Biçim bozma eğilimi içeren üslubuyla yapılan çalışmalarında portrelere de oldukça yer veren Uygur'un, söz konusu portre eserlerde düşselliği çağrıştırmaya yarattığı ifade edilebilir.



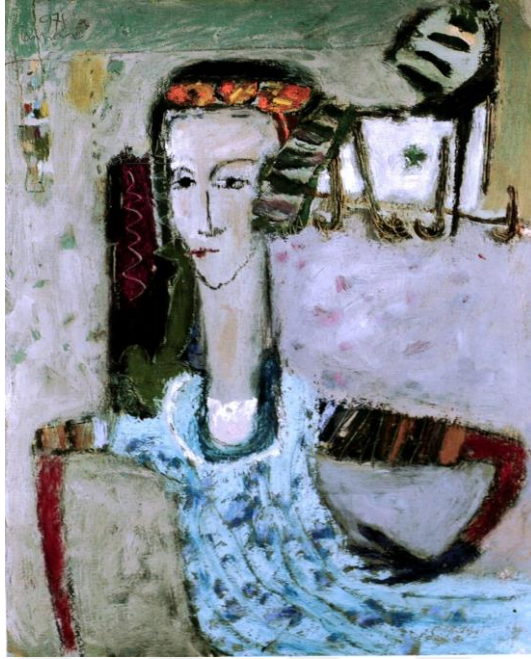
**Resim-37:** Burhan Uygur, Can Yücel Portresi, 1985, Karton Üzerine Karışık Teknik, 45x34 cm (Sanal-24).

Burhan Uygur'un *Can Yücel'in Portresi* (Resim-37) isimli eserinde sıra dışı bir dışavurum sergilenmektedir. Arkası dönük figürün, omzu üzerinde yana çevrilen başı, figürün gerçeklikten uzak verilmesine rağmen algılanabilmektedir. Figürün kendinden emin ve sert bakışı izleyiciyi bohemlikle suçlayan tehditkâr bir mesaj barındırıyor gibidir. Soğuk renklerin hakim olduğu portrede sanatçı, çizgileri portreyi sınırlayan gri alanın içerisinde karalama şeklinde kullanmıştır. Fakat gri alan dışında kalan beyaz alanın hakimiyeti bu çizgileri belirsiz renk alanlarına dönüştürmüştür. Resimde soğuk renklerin hakimiyetinde sarı ve turuncu renklerin kullanılması, kompozisyonu paha biçilemez bir armoniye götürmüştür. Beyaz rengin hâkimiyeti altında biçim bozmayla doğan portre; keskin sınırlarıyla adeta bir büst tadı içerirken, içindeki özgün desen anlayışıyla da resimsel hazzı son derece hissettirmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Uygur için övgü niteliği taşıyan “...Beyazı Burhan kadar güzel kullanan çok az ressam tanıdım ancak Matisse ya da Bornard” (Özsezgin, 2000b: 13) yorumu, incelenen bu eserle birebir örtüşmektedir.



**Resim-38:** Burhan Uygur, “Portre”, Karton Üzerine Yağlıboya, 35x25 cm, Aile Koleksiyonu (Özsezgin, 2000b: 73).

Burhan Uygur’un çoğunluğunu karton üzerine karışık teknikle, bir bölümünü tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalıştığı resimleri arasında, yaygın bir tür olarak çalıştığı portre eserlerden *Portre* (Resim-38) isimli eserine bakıldığında siyah ve beyaz ilişkisi içerisinde odağı oluşturan bir çift göz görülmektedir. Sanatçının neredeyse bütün resimlerinde ağırlıklı bir tema olarak kullandığı düşleri, bu portre eserinde de kendisini hissettirmektedir. Bu durum reel bağlamdan uzak biçimlendirdiği figürleri, resimde bir boşluktaymış gibi yorumlanmasına da bağlanabilir. Uygur’un, rahat fırça izleri içerisinde neredeyse hiç sınırlamadan renk algısıyla oluşturduğu bu portre, biçim bozma yöntemini özgün bir şekilde kullandığını göstermektedir. Eserde yüzün dış hatlarının verilmemesi, burnun olduğundan geniş bir şekillendirmeyle, gözlerin ise çizgisellikle ayrıntıdan uzak, buruna yapışık bir halde betimlenmesi, boynun olmaması ve başın vücutla birleştirilmesi biçim bozmanın açık bir temsili olarak görülmektedir.



**Resim-39:** Burhan Uygur, “İsimsiz”, 1978, Karton Üzerine Guaj, 39x28.5 cm, Özel Koleksiyon (Özsezgin, 2000b: 109).

Burhan Uygur’un, beyazla yoğurarak elde ettiği renkleri doku zenginliğiyle verdiği *İsimsiz* (Resim-39) adlı eseri ele alındığında ise; kompozisyonda betimlenen figür, diğer incelenen resimlerine göre arka düzlemde sınırlanmıştır. Biçim bozma yöntemi figürün yüz uzunlarında, ayrıntısız çizgilerle görülmüş, vurgusu ise uzun boyun yapısı ile yapılmıştır. Kolların aşırı incelikte verilmesi ise biçim bozumuna en iyi örnektir. Biçim bozmayla şekillenen figürün, kollarının duruşu ve ifadesi ile tinsel yapıda bir sorgulama ya da kızma anını çok kararlı bir duruşla hissettirdiği görülmektedir. Uygur düşsel stilizasyonu figürde verdiği gibi geri kalan alan içerisinde de tanımlanamayan biçimlerle göstermiştir.

Bireysel ifadeye inanan Burhan Uygur, Türk resim sanatının bireyselleşme sürecinin güçlendiği 1970’li yıllarda figüratif resme kazandırdığı özellikle önemli isimlerden biri olmuştur. Sanatçının, soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullandığı resimleri de iç dünyasını dile getirmiş ve yaşam-ölüm-ölümsüzlük bağıntısı içinde süreklilik olgusunu vurgulamıştır. Eserlerinde dışavurumu sağladığı biçim bozma eğilimi Uygur’un portre eserlerinde düşsel ve şiirsel bir etki uyandırmaktadır.

### 2.2.11. Ergin İnan (1943- )

Türk özgün baskı sanatçısı ve ressam olan Ergin İnan, hem resimlerinde, hem oyma baskılarında insan temasını, varoluşçu öğelerden hareketle geliştirdiği kendine özgü fantastik anlatımla vurgulamıştır (Rona, 2008:734).

*“İnan’ın çok net, detaylı, gerçeğe yönelik, motifleri dışavurumcu çalışma şekli ve aynı zamanda da renk ve biçim yapısını dışlamayan yapıtlarında insan bedeni ve beden dili de belirleyici elemanlar olarak kalmaktadırlar. O böylelikle fantastik dünyasına öznel ama aynı zamanda metafizik bir not da düşmektedir. Sembolleme ve gerçek iç içe geçmektedir. Bu olgu özellikle onun resimsel bir biçimde yazı ve çizimlerinin içerildiği levha, mektup ve portrelerinde görülmektedir. İnan bunları yaparken Asya ve Akdeniz havzası tarihine olan kendi öznel içerilmişliğinden de yararlanmaktadır. Tüm bu kaynakların rastlaşması ve İnan’ın başkaca kültürlere olan dünya çapındaki ilgisi sanki duygulardan bir havai fişek yaratmakta ve bu tasvirlerde eşitlemelerde olduğu gibi aynı zamanda malzemede ve onun değişik dokulaşmalarında çeşitli yorumlarla yeniden verilmekte”* (Bussche, 2004: 32-35). İnan’ın, bu ifadelerle konu olan sanatı doğa algılamalarıyla da bütünleşmiştir. Çocukluk yıllarının böcek alemini bazen resimlerinde betimlediği portreler, bazen kullandığı metinler üzerine ekleyerek dünyaya ve yaşama olan tutkusunu aksettirmektedir (Bussche, 2004: 32-35).

Kıymet Giray, Ergin İnan’ın sanat anlayışının oluşumu ve bu oluşumda yer alan etmenleri şu şekildedir açıklar; İnan, resimlerinde öznel deneyimleri, bilgi birikimleri ve çabalarıyla kendine özgü bir dünya yaratır. Yazılar ve böcekler bu dünyanın içinde ilk sırayı almaktadır. Yazılarla kurulan ilk ilişkiler İnan’ın çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Sanat üretiminin ilk örnekleri olarak yazıların ortaya çıkışı dostlara yazılan mektuplar olarak başlar. Söz konusu yazılar nesnel oldukları kadar kendine özgü üretimlerdir. Öğrencilik yıllarında, Bacon’ın yapıtları Ergin İnan’ın ilgisini çekmiştir. Bacon’ın sanata bakışını anlamaya ve uygulamaya çalışan sanatçılar arasında İnan kendi yorumunu belirlemiş, figüratif anlatımda ulaşılan ifadeciliğin gücü kadar duyguların yansıtılmasına katkı sağlayan deformasyonların yarattığı etki ve öznenin nesnelleşmesinin sır perdesini aralamaya çalışan ressamlar arasında yerini almıştır. İnan, baskı tekniklerinin önem kazandığı bir eğitim sürecinden geçerken, Dürer’in baskılarının konusal anlatımında ulaştığı

yalınlıkla yakından ilgilenmiştir. Aynı zamanda Leonardo'nun desenleri üzerinde araştırmalar da yapmıştır. Sanatçı, bütün bu alt birikimin sanat tarihi ve sanatsal uygulamalar olarak kazandırdığı bilimsel alt yapıya Topkapı Sarayı'nda sergisi açılan Siyah Kalem'in yapıtlarının esinlerini de eklemiştir. İnan bu serginin hazırlık aşamasında aylarca bu yapıtlarla yüz yüze yaşama şansı bulmuştur. Bütün bu değerler, Anadolu gelenekleriyle büyümüş bir gencin belleğinde, batı düşüncesinin esas olduğu Alman öğretisinin yarattığı düşünsel boyutların katılmasıyla oluşan sentezle birleşmiştir. Tatbiki güzel sanatlarda başlayan, Salzburg'ta süren ve Münih, Leverkusen ve Berlin'e uzanan Almanya ilişkileri içinde sanatın düşünsel boyutunu irdeleyen İnan, bu öğretileri doğunun mistik bir uzantısı içinde yer alan Mevlana görüşüyle bağdaştırmaya yönelecektir. Bu bileşkeler, İnan'ın kendine özgü'lüğü, öznelliğe dönüştüren birikimine eklenerek bir gelişim süreci izleyecektir (Giray, 2001b: 9).

Giray'ın İnan'ın sanat anlayışına yönelik tespitlerinden sonra sanatçı ise; kendi resimleri için şunları ifade etmektedir; *“Geçmişteki portre anlayışı, bir insanın portresini çizmek, yüzünü olduğu gibi yansıtmak... artık teknoloji o kadar ilerledi ki dijitaler, fotoğraf makinesi vb. araçlarla alası yapılabilir. Bir yüzü olduğu gibi göstermek benim aradığım değil, benim istediğim şey, benim iç dünyamdan gelen anlamları bir yüzde belirtmek, ifade etmek. Portreyi böyle çalışıyorum. Bunları görsel yüzeyde görünür kılanda tabii ki biçim bozmadır”* (E. İnan ile Kişisel İletişim, 2 Şubat 2015).

Sanatçının kendi sözlerinde de geçtiği gibi İnan'ın eserlerinde portreyi tasvir dışında içsel dünyasının yansıması olarak ele aldığını ve deformasyonuda içsel, öznel değerleri aktarmada bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Sanatçı resimlerinde bir ifade aracı olarak kullandığı biçim bozma eğilimi için şu açıklamayı yapmaktadır; *“Eserlerimde biçim bozma akıcı abstrak (soyut), abstraksiyonik (soyutlama) diyebileceğimiz bir oluşum içermektedir. Kendi kontrolüm içerisinde boyaların akması, birbiriyle birleşmesiyle elde edilen bir resim anlayışı geliştiriyorum. O esnada resmin özünü görebilmeliyiz. Renklerin birbirine kaynaşması, birbirine geçmesi ve birbirinin içinden çıkması gibi akıcı özellikler daha çok akrilik boya kullanımıyla elde ettiğim süreçtir. Bu süreçte ortaya çıkan abstrak olguda bir şeyler belirmeye başlıyor. Başladığı anda somutlaştırmaya başlıyorum. Somutlaştırırken*

*yaptığım yüzler o dışavurumculuk o taşizmle birlikte, büyük fırçalarla gerçekleşir. O ekspresyonu (dışavurumu), soyutlamayı hakikaten kendi kanalinızla, kendi iç dünyanızın ortaya fıskırması gibi görmeniz lazım. Bu bir anlayışın oluşmasıdır. Ben resimlerimde figürü ya da yüzleri bu şekilde yapıyorum. Boyaların bir biri içinden geçişi, üst üste gelişi bunların hepsi yüzün içerisindeki ifadeciliği doğuruyor” (E. İnan ile Kişisel İletişim, 2 Şubat 2015).*

Sanatçının portre eserlerindeki biçim bozma eğilimi ile ilgili açıklamalarından sonra, *İsimsiz* (Resim-40) adlı eseri ele alınacak olursa; eserde yüz dekoratif bir şekilde yoğun renklerle betimlenmiş ve genelinde alanlar dağınık bırakılmıştır. Figürün duygusal yapısı egzotik bir üslupla aktarılmıştır. Figürün gözlerinde kullanılan renkler, başının üstündeki yusufçuk böceğinin renginin yankısı gibidir. Kırmızı dudakları ve boynundaki kırmızı halka ise üzüntüsünü ve masumluğunu yansıtmaktadır. Resmin içine giriş gözlerdeki yoğun etki ile gerçekleşmesine rağmen, izleyicide dikkati çeken; kanatları kopmuş bir şekilde betimlenen yusufçuk böceğidir. Yusufçuk böceğinin kanatlarının kopuk olması, resimde figürün üzüntüsünü yansıtan diğer bir öge olmuştur.



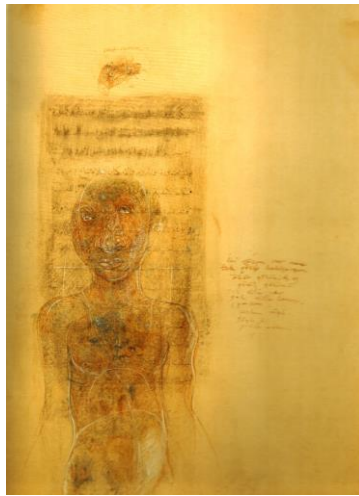
**Resim-40:** Ergin İnan, *İsimsiz*, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm (Sanal-25).

İnan'ın benimsediği biçim bozma yöntemi sayesinde, izleyiciyi oluşturduğu kompozisyonun tinselliğine dahil edebilen büyük bir usta olduğu söylenebilir. Bu bağlamda izleyici, İnan'ın portre eserlerinde öznel arayışlar içerisine girebilir. Zira

portre eserlerini, kullandığı malzeme ve tasarımlarla sürekli yenileyen sanatçı söz konusu arayışlara imkan sağlamaktadır.

“İnan’ın resimlerinde, el yazısı ile yazılmış satırlar ya da dizeler anlatımın bir parçasıdır, hatta inan imzasına koşut bir göstergedir. Kimi zaman, okunan kitap sayfalarına alınmış bireysel notlar gibi katılır anlatıma, bazen resmin hemen üstünde altında yer alır, çoğu zamanda çevresini sarar. ...Yazılar, resmin tasarımını gerçekleştiren leke ve çizgi siteminin önemli elemanları olarak yapıtın içindeki yerini alır” (Giray, 2001:52). Giray’ın İnan’ın resimleri hakkındaki yorumuna örnek olarak, sanatçının *Söyle ki Perdeler Aralansın* isimli eseri incelenebilir; Kompozisyonda yer alan yazılar, figürün bedeninin içerisinde de görülmektedir. Resimde İnan’ın kendine özgü biçim bozmayla sağladığı doku, renk çizgi bileşkesinde saydam bir algıyla betimlediği ten, el yazmalarını vücudun parçası haline getirmiştir. Dolayısıyla yazılar da kullanım şekliyle portredeki biçim bozumuna katkı sağlamıştır. Portre, sarı rengin hakim olduğu kompozisyon içerisinde sol odak noktasında oluşturulmuştur. Resimdeki bu odak noktası, portrenin hemen yukarısında yer alan kurtçuklarla ve sağ tarafında verilen bir metinle tamamlanmıştır.

Metin içeriği şu şekildedir; “İki gözün var ama tek gözle bakıyorsun öbür gözünü de aç gönül gözünü tek dilin var çok dille konuşuyorsun. Aşkını söyle... Söyle ki perdeler aralansın” (Giray, 2001b: 57).



**Resim-41:** Ergin İnan, *Söyle ki Perdeler Aralansın*, 1978, Kağıt Üzerine Desen, 29x21 cm, Sanatçı Koleksiyonu İstanbul (Giray, 2001b: 57).

Son olarak sanatçının *Damlalı Portre* (Resim-42) isimli eseri incelendiğinde; yuvarlaklaştırılmış bir nişin ortasında içerdiği deformasyonla, izleyiciyle öznelleşen bir kadın portresi görülür. Kompozisyonda ayrıca figürün sol tarafında Ergin İnan'ın imzası niteliğinde olan bir böcek ve bir metin yer almaktadır. Metin içeriği şu şekildedir; “*Bir damla, Bir Can Damlası, Zaman damlası, Işığı İçinde, Saklamaz, Damla*”. İnan'ın iki kez betimlediği gözler ve resmin ismini aksettiren damla akıntılarıyla yüzü birleştirilmesi, portredeki biçim bozumun en önemli göstergesidir. İki kere betimlenen gözler ise, tinsel yapıda figürün geçmişine ve geleceğine bakışını ifade ettiği şeklinde açıklanabilir.

Yapılan değerlendirmeler Giray'ın şu ifadeleriyle desteklenebilir; yüzle hesaplaşmanın ruhun derinliklerinde çözümlendiği, bu çözümlerin biçimsel deformasyonlarla pekiştiği, organik bütünlüğün ayrıntılarını irdeleyen görünümlere dönüştüğü, doku-ayrıntı bağlamında gerçekleşen ilişkinin renk-leke geçişleriyle, insan-doğa-böcek imlerinin öznel varlıklar olarak sembolleştiği İnan 'portre'lerinin, zamansızlığa ya da zamanın anlamlarını irdelemeye götürmektedir (Giray, 2011b: 62,72).



**Resim-42:** Ergin İnan, “Damlalı Portre”, 1993, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 40x25 cm, İş Bankası Koleksiyonu (Giray, 2001b: 79).

Sonuç olarak İnan'ın, biçim bozma yöntemi ile ortaya koyduğu portrelerinde insan bedenini araç olarak kullanarak, evrene ait kavramları içsel değerlerini kaybetmeden izleyiciye sunduğu söylenebilir. Zira, en nihayetinde insan evrenin şuuruyla güçlenen bir canlıdır ve gücünü yine evrene karşı kullanır. Bu bağlamda tinsel boyutta her izleyiciyi farklı sorgulamalara ya da düşüncelere götürebilecek olan Ergin İnan portreleri, bu durumu biçim bozumları içeren figürleriyle sağlamıştır.

### 2.2.12. İbrahim Örs (1946-)

Türk resim sanatında, günümüz sanatçıları içerisinde özgün yaratıcılığı ile dikkat çeken isimlerden birisi İbrahim Örs'dür. Sanatçı 1970'lerin sonunda gerçekleştirdiği “*İnsan Manzaraları*” dizisinde bürokratların ve kent soylu kadınları, 1978'lerde Bond Çantalar, kol düğmeleri, kravatlı bir yaka ya da bilezikli bir kol gibi bu kesimi simgeleyen öğeleri yakın kadrajdan fotoğrafik bir eğilimle tasvir etmiştir. Bilinçsiz tüketiciliğe ve sorumsuzluğa karşı tepkisini ortaya koyduğu eserlerinde, yabancılaşma ve kalıplaşma olgularına bir tür kara mizahla yaklaşmıştır. 1980'lerin başında “Komşunun Evi (1981), “Kaldırım Taşı” (1982) ve “İzmaritler”de (1983) olduğu gibi nesnelere konu aldığı tuvallerindeyse yalnızlığı, terk edilmişliği kaygılı ve karamsar bir duyguyla işlemiştir. Sanatçı 1980'lerin sonlarına doğru üretmeye başladığı iç mekan dizilerindeyse, yoz bir kent soylu beğenisiyle çevrelenmiş iç mekanlarla pencereden görünen temiz sessiz doğayı birlikte vererek iyi olan ama insanların yüz çevirdiği bir özleme dikkati çekmiştir. Örs, bu yapıtlarında pop sanatın anlatım dilinden olduğu kadar Rönesans'ın dingin doğa betimlemelerinden de faydalanmıştır (Rona, 2008: 1199).

Boru parçalarını anımsatan kıvrık metallere oluşturduğu ve “Melek” adını verdiği bir tür makineleşmiş şövalye/kahraman imgesini 1989'da ilk kez kullanmış; 1990-91'de bu imgeler metal yongasını ya da bukleleri anımsatan fırça vuruşlarıyla daha zengin bir doku kazanmıştır” (Rona, 2008: 1199). Örs'ün bu dönem eserleri belirgin bir şekilde biçim bozma eğilimi göstermiştir. Teknik yönden sanatçıya özgün bir üslup kazandıran bu eğilimin Örs'ün sanat anlayışında hala devam ettiği gözlemlenmiştir.

*“Örs, bu tarzıyla nesnelere ve figürler üzerinde öznel kompozisyon kurar. Bu kurgu biçimden üretilen biçimlerin kurduğu örgüyle çözümlenir. Bir tür minimalist*

yaklaşım olarak da değerlendirilebilecek bu tasarımlarda sipiral konik formlar, biçimlere ve nesnelere öznel form kazandırır” (Bilgin, 2005: 110) Resim, bu parçacıkların şiirsel devinimleri ve bu devinimlerin ürettiği kozmik resimsel enerji ile yapılmaktadır. Modern parçacık fiziğinin tüm evreni bütünleştirmeye çalıştığı ‘titreşen ipler’ (String Theory) gibi bu parçacıklar kendi özgün devinim ve titreşimleri ile Örs’ün resimlerinin enerji üreten ilkel biçimsel ve içeriksel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Böylelikle önce parçalanıp sonra bütünleştirilmiş soyut figürlerine ve özellikle Malevitch’in yoğun renkli konilerle oluşturduğu köy sahnelerine kadar kuvvetli bir kübist göndermeler zincirine uzanan kübist resim anlayışı verasetini, Örs kendine özgü devinimli parçacıkları ile çağdaş bir yoruma ulaştırmakta ve resimsel evrenini kurmaktadır” (Bilgin, 2005: 114). Bu özgün biçimle Örs, natüremortlar, doğa kesitleri, figüratif yorumlamalar, at başları, vücut bölümleri ve porte gibi konulara yeni anlamlar katmaktadır (Bilgin, 2005: 114). Örs’ün portrelerindeki biçim bozmayı teşkil eden unsurda; bu öznel biçimdir.

Sanatçının kendisi de portrelerindeki biçim bozma için şu açıklamayı yapmaktadır; “Genel olarak portre çalışmalarında hareket noktam gerçeği iyi tahlil yapıp, yani iyi bir desen çizerek sonuca ulaşmaktır. Portresi yapılacak kişi ile desen arasında bağlantı kurulabilirse, görüntüyü parçalamaya, o parçalar arasında hareket, dinamizm ve ritim arayışlarına yönelirim. Hareket ve hacim olmazsa olmazdır. Sonra modeli deforme etmek, mümkünse karakteri güçlendirmek için abartmalar yapmaya çalışırım. Biz buna portre çalışmalarında karikatür dozu da diyebiliriz, yani kısıyı daha kısa uzununu daha uzun göstermek gibi” (İ. Örs ile e-mail aracılığıyla gerçekleştirilen kişisel İletişim, 19.02.2015).

Örs’ün *Aslı* isimli eserinde (Resim-43) döngü içindeki şeritler diye ifade edilebilecek biçimler öne doğru boyut içeren arkaya doğru hacimsizleşen bir tekrarlı portreyi oluşturmaktadır. Valör içeren açık renk değerleriyle oluşan bu biçimler profilden verilen bir genç kıızı sembolize etmektedir. Arka planda aynı biçimler, kırılmış beyaz renk hakimiyetinin içerisinde, etkisi daha az şekilde görülmektedir. Bu durum portrenin vurgulanmasını sağlamıştır. Örs, resmin içerisinde kullandığı renklerden farklı olarak seçtiği siyahı beyazla destekleyerek yüzde sadece iki yerde, şerit halinde kullanmış ve böylelikle resme odaklandırılan bir denge sağlamıştır. Sanatçı portreyi oluşturan sınırların içerisine rakamlar yerleştirmiştir. Denklem,

hesaplama gibi işlemlerde kullanılan sayı ve semboller içeren bu şekillerin portreyi oluşturmada yer alması, Örs'ün bu resimdeki özgün biçim bozma eğilimini güçlendirmektedir. Örs'ün söz konusu sayı ve sembollerle, içsel hesaplaşmayı ya da bilinçaltının bilinmezliğini ifade ettiği söylenebilir. Bu bağlamda yaşamın içinden kavramlar sunan bu portreler, içerdiği biçim bozmayla özgün bir sanat anlayışını temsil etmekte ve izleyicilere de özgür ifadeler sunmaktadır.



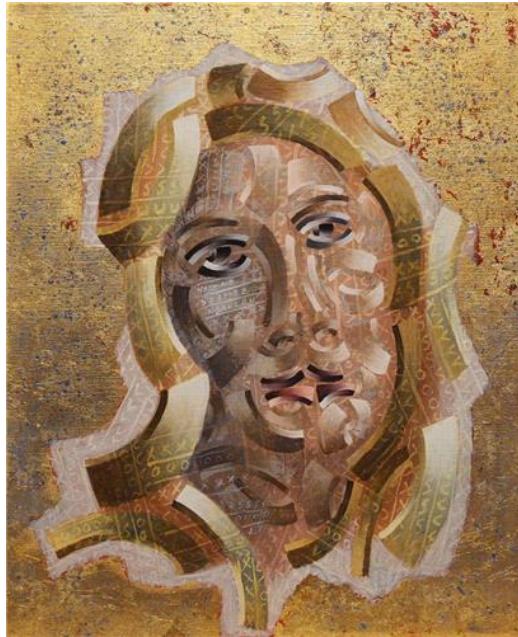
**Resim-43:** İbrahim Örs, “Aslı”, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100 cm, (Sanal-26).

Örs'ün *Baküs* (Resim-44) isimli eseri ele alındığında ise; arka planda sıcak renk ve tonlarının, ön plandaysa soğuk renklerin hakimiyeti görülür. Sarı renk içeren arka planda portrenin saçı temsil eden kısımda kullanılan maviyle sağlanan kontrastlık etkisi, portredeki vurguyu güçlendirmiştir. Arka plan, incelenen bir önceki resimden farklı olarak şeritlerle değil doku etkisiyle çalışılmıştır. Ön planda, şeritlerin daha kısa ve kalın kullanımı ve tekrarıyla oluşturulan portre, sınırları oldukça keskin verilerek yüzeyden ayrı tutulmuştur. Şeritlerin daha kısa ve kalın bir şekilde nerdeyse birbirinin aynı boyda verilmesi ile statik bir algı oluşturulmuş ve yüzeyin figürden bağımsız dokusu kırılmıştır. Portrede biçim bozumu, gözlerin iki kere betimlenmesiyle zirveye taşınmıştır.



**Resim-44:** İbrahim Örs, “Baküs”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100 cm, (Sanal-27).

Sanatçının, toprak tonlarının hakim olduğu başka bir çalışması (Resim-45) ele alındığında; kompozisyonun sağ tarafından gelen bir ışık etkisi gözlemlenir. Yüzün sol yanı daha karanlıkta bırakılmıştır. Saçları oluşturan kıvrımlı şeritler açık-koyu zıtlığıyla ve yüzde kullanılan kıvrımlardan büyüklükleriyle oldukça belirgindir. Örs bu eserde fonda kullandığı dokuyla ve yüzü sınırlandıran beyaz alanla portreyi arka plandan ayıştırmıştır. Kontursal bir şekilde inceltmiş şeritlerle verilen yüz uzuvları ise biçim bozmayı oldukça kuvvetlendirmiştir.



**Resim-45:** İbrahim Örs, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46 cm, (Sanal-28).

Örs'ün portrelerinde görünen şeritler, bir devinim ve dinamizm oluşturmaktadır. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde yer alan şeritlerin sadece plastik kaygıyla yapılmadığı aynı zamanda hareketlilik, hız ve devinim kavramlarını da irdelemek üzere kompozisyonlarında yer aldığı ve bu durumu da biçim bozma eğilimiyle sergilediği söylenebilir.

### 2.2.13. Abdurrahman Kaplan (1947-)

Yaklaşık elli yıllık sanat hayatıyla günümüz sanatçıları arasında özgün bir kimlik olmayı başaran Abdurrahman Kaplan, biçim bozma olgusunu portrelerinde kaligrafinin estetik gösterimine araç olarak kullanmıştır. Abdurrahman Kaplan'ın portrelerinde yer alan biçim bozma olgusunu değerlendirebilmek için sanat anlayışının incelenmesi ve bunun için de öncelikle “kaligrafi” teriminin ne anlama geldiğinin belirtilmesi uygun olacaktır.

Güzel el yazısı anlamına gelen kaligrafi, hattatların yazdıkları sanat yazılarını da içermektedir. Özgün kaligrafi terimi ise resimde ressamın yazı yazar gibi rahat fırça kullanması sonucu ortaya çıkan, el yazısı karakterindeki çizgiler için kullanılır (Turani, 2011: 64). Kaplan'ın kavramsal alt yapı içerikli resimlerinin kaligrafik yapıya dayalı bir sanat anlayışı taşıdığı görülmektedir. Sanatçının, sanat anlayışı üzerine kaleme aldığı yazılar da bu şekillendirmeyi görmek mümkündür. Kaplan söz konusu yazılarından birinde şöyle demektedir; *“Paul Klee'nin 'yazmak ile resim yapmak temelde aynı şeydir' düşüncesi benimsediğim, kaligrafiyi resimle özdeşleştiren bir tutumdur. İyi bir resim için gerekli alt yapıyı ancak iyi bir desenle kurabiliriz. Sonra bu ön etüdümüzü deforme ederek ya da yeniden yapılandırarak kendi istediğimiz sanatsal forma dönüştürebiliriz”* (Kaplan, 2011: 1).

Türk resim sanatın usta isimlerinden Adnan Turani'nin Abdurrahman Kaplan'ın sanat anlayışı için ifadeleri şu şekildedir; *“Abdurrahman'ın resimlerinde yoğun biçimlerin zenginliği hemen ayırt edilebiliyor. Kendi geometrik, akli biçimleme mantığına uygun gördüğü Orta Amerika yerlilerinin arkaik resimlerinden esinlenerek de bir çeşit figür soyutlamasına varıyor ve kendine özgü resimsel bir yapı oluşturuyor”* (Turani, 1999: 1). Turani'nin söz konusu yorumuna koşut olarak, sanatçının bugüne kadar oluşturduğu resim dizilerinin hepsinde belli kültürel izlerin

etkisini görmek mümkündür. Bu dizilerden bazıları *Çizginin Güncesi*, *Melekler*, *Şeytanlar*, *İnsanlar*, *Müzik Yapanlar*, *Padişahlar Dizisi* ve *Özgür Portreler*'dir. Kaplan'ın resim dizilerin isimleri, aynı zamanda kavramsal altyapıya ait ipuçları da vermektedir. Bu bağlamda araştırma kapsamında portrelerde biçim bozma eğilimine örnek oluşturması açısından, Kaplan'ın *Özgür Portreler* isimli resim dizisi ele alınacak olursa; sanatçının *Özgür Portreler* serisini, sanat çalışmaları ve eleştiri yazılarıyla bilinen Türk ressam Mümtaz Sağlam şu şekilde değerlendirmektedir; “*Dikkat edildiğinde Kaplan'ın doksanlı yılların sonuna doğru, Anadolu coğrafyasında kültürel ortamı teşkil eden alt kültürlerin ve inanç sisteminin ikonografik yorumlarına yöneldiği, kendine bu tavrını gerekçelendiren bir akışı olanaklı kılacak alan genişliği yarattığı görülecektir. İki binli yıllar ise, esas itibarıyla Kaplan resminin radikal bir biçimde kendini türettiği denemelerle çeşitlenir. Genelde dikine kurulmuş kompozisyonlar, indirgenmiş renk alanlarıyla dekoratif etkiyle de buluşan dinamik bir kaligrafik unsur haline gelen 'kalem/fırça'nın kararlı ve sistemli işlevselliğinde varlık bulur. Yapıt burada adeta 'yazı-resim' kıvamında nakşedilir. Doğal olarak hat kaligrafisini çağrıştıran, bir yandan da uzak doğu baskı resim estetiğiyle yakınlaşan bu irade, kendi ikonografik düzenini önce yaratarak, sonra da onu koruyarak nihai yapısını bütünler. Bu yapılanma içerisinde, tarihsel ve dinsel anlatı gereğince kendini kuran kompozisyon, risk alanlarını baştan görerek, kendi üzerine giden kararlı müdahalelerle şekillenir. Dahası sırtını salt kutsal'a dayamayan; tarihsel ve sosyal kökenli içeriği duygusal ve hamasi bir kavrayışa kurban etmeden görselleştiren, konu alanı olarak onu geliştiren yaratıcı bir irade karşımızdadır*” (Sağlam, 2005: 1).

Biçim bozmanın şekillendirdiği *Özgür Portreler* dizisini Abdurrahman Kaplan'ın kendisi de şu şekilde ifade etmiştir; “*2003 yılı içerisinde 'Özgür Portreler' adlı bir dizi resim üzerinde çalıştım. B resimlerin aşamalarında, çizginin ve rastlantıların, rengin de kullanımıyla nasıl enteresan yorumlamalarla sonuçlanabileceğini gördüm... Sadece çini mürekkep ve fırça ile kağıt üzerine yapılan ilk denemeler esnasında oluşan rastgele damlamalar, kontrolsüz boya akıntıları, fırça ile yapılan değişik çizgi-lekeler, ilginç sayılabilecek rastlantıların, resmin kendisi durumuna gelecek kadar öne çıktıklarını görüyoruz. Resimlerdeki kaligrafik yapı ve rastlantılar resmin plastiğini oluşturan öğelerin önemli bir kısmını*

veriyorlar... Bu resimlerin kağıda yapılan ilk çizimlerinin kendileri, başlı başına resimdirler. Kendilerini var ediyorlar. Bu ilk çizilen resimler, daha sonra gerek yağlıboya çalışmalarının gerekse tuvale yapılan özel akrilik baskı resimlerinin hazırlığı olarak da kullanıldılar. Bu çizimlerden ilk etapta yağlıboya ile tuval üzerine dizi ile ilgili 40 resim çalıştım. Yağlı boya tekniğinin kendine özgü yanları için içine girdikçe tümüyle başka etkileri olan tuvaler ortaya çıkmaya başladı... Yeni ve günümüze ait şeylerin tümünü soyut ve düz biçimlerle; eskiye ve tarihe ait şeyleri ise, serbest çizimlerle yan yana betimleyerek eski-yeni çelişkisinin oluşturduğu etkileri resim diliyle anlatmaya çalıştım... ‘Özgür Portreler’ dizisinde biraz vahşi, biraz arkaik, biraz erotik; çizerken uyguladığım özgür tavrı tüm benliklerinde yansıtan, çıplak ya da yarı çıplak, gözlem ve algılamaya dayalı, fırçanın gizil gücünü ortaya çıkaran ve bize bunu hissettirebilecek portreler olduklarını söyleyebilirim” (Kaplan, 2003: 1).

Sanatçının *Özgür Portreler* dizisi ile ilgili açıklamalarından sonra, söz konusu diziye ait (Resim-46) incelenecek olursa; resimde beyaz düz bir zemin üzerine baş aşağı yerleştirilmiş ve soyutlanmış figürün, birkaç rastlantısal benek hariç mürekkeple kontrollü bir şekilde verilmesi biçim bozmanın kullanım farklılığını ortaya koymaktadır. Ayrıntıdan uzak dış hatlarla biçimlenmiş olan bu portrede, mürekkep kullanımı kaligrafinin etkisini ön plana çıkarmıştır.



**Resim-46:** Abdurrahman Kaplan, *Özgür Portreler* Dizisinden, 2004, Kağıt Üzerine Mürekkep, 56x31 cm, (Sanal-29).

Sanatçının *Özgür Portreler Dizisi*'nden bir diğer portre eserinde (Resim-47) kompozisyon; elinde bir müzik aletiyle müzik yapan figür, beyaz zemin üzerine mürekkep ve akrilik boya kullanımıyla oluşturulmuştur. Bu portre eser, sanatçının incelenen bir önceki eseriyle (Resim-46) ilişkilendirildiğinde fark olarak, bu resimde beyaz zemin ve figür arasına dahil edilen kahverengi renk katmanının dikkat çektiği söylenebilir. Bölünmeleriyle kompozisyona hareket sağlayan bu alan figürün içerdiği biçim bozmayla sağlanan dinamizm havasını belirginleştirmiştir. Kaligrafik etkiyi öne çıkaran bu estetik anlayış biçim bozmanın kontrollü bir şekilde yüzey üzerinde boyut ve derinlikten uzak verilmesiyle oluşturulmuştur. Portrede, boynun uzunluğu, vücudun parçalanışı, parmakların resmin estetik anlayışına uygun olarak biçim bozumuna uğratılarak sanatçının, duygu ve düşüncelerini, bir takım kültürel olguları sunduğu bakış açısını özgün bir ifadeyle ortaya koyabilmesine imkan sağlamıştır.



**Resim-47:** Abdurrahman Kaplan, “Özgür Portreler Dizisinden” 2010, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Akrilik, 44x44 cm, (Sanal-30).

Sanatçının, kağıt üzerine mürekkeple biçimlendirdiği incelenen iki eserinden sonra (Resim 46,47) tuval üzerine yağlı boya teknikle gerçekleştirdiği başka bir eseri (Resim 48) ele alındığında; incelenen diğer resimlerinden farklı olarak bu resimde bir yerine üç figür kullanmış ve figürleri elips şeklindeki bölmelere yerleştirmiştir. Ayrıca resimde tamamen mavinin tonlarını kullanmıştır. Biçim bozmayla kaligrafik

yazı şeklinde oluşturulan portrelerin yer aldığı bu eserin, duvar resmi ya da rölyef çalışması gibi çağrışımlar uyandırdığı söylenebilir. Aynı zamanda resmin Adnan Turani'nin Kaplan'ın resim anlayışıyla ilgili ifade ettiği arkaik resim anlayışında ait çağrışımları da bu eserde görmek mümkündür.



**Resim-48:** Abdurrahman Kaplan, “Özgür Portreler Dizisinden”, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68x120 cm, (Sanal-31).

Arkaik üsluplu resim; çeşitli olayların şematik figürlerle ifade edilmesidir ve bu ifadeler şematik, kaba ve katı biçimlemelerle yer alır. Aynı zamanda figür resimleri daima yazıyla yan yana ve iç içedir (Turani, 2010: 16). Kaplan ise figürü yazıyla iç içe değil direk yazı algısı uyandıracak biçimde ortaya koymaktadır. Böylece Kaplan'ın izleyiciye sunduğu suretlerde biçim bozma eğilimiyle farklı etkileşimler bıraktığı söylenebilir. Kaplan, kaligrafiği kullandığı kurgulamalarla, biçim bozmanın portre eserlerdeki oluşumuna özgün örnekler kazandırmıştır.

#### 2.2.14. Habip Aydoğdu (1952- )

Soyut dışavurumcu resimleriyle tanınan Habip Aydoğdu, günümüz Türk resim sanatının önde gelen özgün sanatçılarından biridir. “40 yıllık resimsel serüvenim” diye ifade ettiği sanat hayatında portre resimlerinin sayısının sınırlı olsa da süreçte hep ola geldiğini söyleyen Habip Aydoğdu özellikle 1970’li yılların

sonunda ve 2002-2006 yılları arasında portre türü resimlerinin daha yoğun olduğunu belirtmektedir. Aydoğdu “*Bunaldığımı, tikandığımı hissettiğim zamanlar portre resimlerim bana çoğu zaman sığınak olmuştur. Gergin olduğum, acı duyduğum sıkıntılı günlerimde suratlara yönelerek, içimi o düşsel yüzlere dökmeye çalışır, biraz olsun rahatladığımı düşünürüm*” ifadeleriyle de portre eserlerinin içsel dünyasındaki yerini dile getirmiştir (H. Aydoğdu ile e-mail aracılığıyla gerçekleştirilen kişisel iletişim, 24 Şubat 2015).

Sanatçı, 1980'lere kadar toplumsal duyarlılığın ön planda olduğu soyut figüratif resimler yapmış, zamansız ve mekansız bir boşlukta anıtsal insan figürlerini anlatıcı bir tavırla betimlemiştir. 1980 sonrası resimlerinde ise kendi iç dünyasına yöneldiği, düşsel öğelerin ağır bastığı görülür. İnsan figürü, mekandaki renk lekeleri ve devinimin içinde dağılır, parçalanır, mekan figürle iç içedir (Çalışır; 2008: 165).

Aydoğdu, biçim bozma yöntemi ile ortaya koyduğu portre eserleri için şu değerlendirmeyi yapmaktadır; “*Hareketli görüntülerin, yüksek çözünürlüklü fotoğraf aygıtlarının herkesin elinde, kucağında olduğu günümüz dünyasında, teknolojinin beceremediği, beceremeyeceği başkaca bir gerçekliği, görselliği deneyimlememiz gerekiyor. Hiçbir zaman yaptığım portrelerde, portresi yapılan kişinin bireysel özelliklerinin tasvirinin peşinde olmadım. Çünkü bunları yapacak binlerce makine bir o kadar bilgisayar programı var zaten. Belki de bu yüzden kişileri model gibi karşıma oturtarak, aynaya bakarak, fotoğraftan yararlanarak hiç portre yapmadım ben. Portresini yaptığım insanların bende bıraktığı duyguyu, anlamı ve resimsel izlerini daha çok önemsedim hep. Benim gözümdeki, gönül gözümdeki, görünümelerini çizdim, boyadım, resmettim. Portre, benim resmime dönüştüğü an, o portre kimin portresi olursa olsun özünde hiçbir önemi kalmaz benim için, o artık bir Habip Aydoğdu resmi olur*” (H. Aydoğdu ile e-mail aracılığıyla gerçekleştirilen kişisel iletişim, 24 Şubat 2015).

Biçim bozma, Aydoğdu'nun gözlem ve içsel yorumunu dışa vurmasında önemli bir rol oynamaktadır. Eleştirel bir yaklaşıma sahip olan Aydoğdu, biçim bozmayla sağladığı vurgularla portre eserlerine çeşitli anlam ve işlevler yüklemiştir. Bu anlam ve işlevlerin yüzey üzerine yansıtılmasını sağlayan biçim bozma olgusunu ise kendi ifadeleri ile şu şekilde açıklamaktadır; “*Bugüne değin pentür geleneğinin ve özellikle de tuval resminin ağır geçmişiyle kendimce, hesaplaşa geldim.*

*Değişimin, dönüşümün ve teknolojinin inanılmaz bir hızla yaşandığı günümüz dünyasında, bu hızlı değişim hepimizde yaşamsal dönüşümlere yol açtı. Özellikle de psikolojik olarak çok yara aldık. İletişim ve ulaşım çağında yalnızlaşıyoruz. Dünya insanının üçte birinin ruhsal hastalıklarla boğuştuğu söylenen günümüzde; şiddet, gerilim, tecavüz, isyan, savaş, yoksulluk sıkça yaşadığımız durumlar. Biraz da dünyamızın hali ve tüm bu yaşananlar ve yaşadıklarım beni ister istemez soyut bir resimsel dile yöneltti sanıyorum. Onun için resimlerimde de gerçeğin düşüncede yeniden yorumlanması, parçalanması söz konusudur. Resmimdeki soyutlama mantığı neredeyse resme başladığım ilk yıllardan beri az ya da çok biçim bozma eylemiyle birlikte gerçekleşmektedir. Biçimi soyutlayarak ona yeni anlamlar yükleyerek bozuma uğrayabileceğine inanan bir yanım var. Onun için de biçim bozma, benim için en iyi soyutlama yolu ve ifade biçimidir. Paul Klee 'Bu Dünya korkunç olmaya devam ettikçe, sanat da bir o kadar soyutlaşacaktır' diyor. Günümüzde de hayat o kadar korkunç, karmaşık ve çok yüzlü ki, gerçek bir değil bin yüzlü sanki. Biçime müdahale etmeden, soyutlamaya yönelmeden duygularını, derdini nasıl dışa vurabileceksin? Hayatla bağını nasıl kurabileceksin. Ya da bana öyle geliyor. Günümüz dünyasında artık paraya, toprağa, kana, ırka ve de şahıslara tapılır oldu. Bugün görsel sanatlar dünyasında da, edebi dünyada da, ekonomide de, ideolojilerde de 'ortaya karışık' yani karmakarışık bir durumu yaşıyoruz. Elbette bu yaşananlar ister istemez resmimize de, diğer sanatsal pratiklere de yansıyor. Artık resimlerimin biçimini hatta anlamını, üretim aşamasında yaşadığım gerilim, stres ve o anki motivasyonum daha çok belirliyor. Hayat insanın endamını, kişiliğini deforme ediyor, eğiyor, büküyor, dönüştürüyor, kendinden ediyor. Bozuluyor, deforme oluyoruz yani. Daha neyi düzgünce resmetmeye çalışıyoruz ki? Kimin söylediğini bilmiyorum ama çok hoşuma giden bir söz var, 'tüm insanlar orijinal olarak doğar, birçoğu kopya olarak ölürler' der. İşte kopya olarak ölmek için bence biçimi bozmaktan ürkmemek, tutuk olmamak, risk almaktan çekinmemek, tuvalinde çizikler, yaralar, lekeler olmasından korkmayarak resim yapabilmek de bu yollardan birisidir. Yoksa kolay kolay sanatçı olunamaz gibi geliyor bana. Zaten sanat dediğimizde nedir ki, hayatın ve insanlığın farklı bir yorumla ifade edilişi değil mi? (H. Aydoğdu ile e-mail aracılığıyla gerçekleştirilen kişisel iletişim, 24 Şubat 2015).*

Aydoğdu'nun sanat hayatını ve resimlerini kaleme alan Yazar Murat Ural, Aydoğdu'nun portre eserlerde ki konu yaklaşımını şu şekilde ifade etmektedir; Günümüz resim sanatında yaratıcılığıyla yer alan Habib Aydoğdu, resimleriyle yaşamın iyi bir gzlemcisidir. Resimlerine verdiği isimlerle bütünleşen bişimlendirmesi bunu göstermektedir.

Aydoğdu'nun soyut, dışavurumsal, düşlemsel izlenimlerle tanımlanabilen resimlerinin iēeriđinde somut ve iddialı konular barındırdığı ileri sürülebilir. Sanatēı ēevresiyle ilişkilerinde belleğinde kalan izlenimleri, doğrudan bir resim malzemesi olarak görmeden, ēizgi, renk ve gerektiğinde yazıyla, o izlenimleri not almışçasına resim üretmektedir. 1987 yıllarında yaptığı portre iēeren resimlerinde de gündemin etkilerine sorunsal bir algıyla yaklaştığı söylenebilir. ēnk figürlere simgesel anlamlar yüklenmiştir. Örneğin *nemli Bir Günün Portresi 1* (Resim-49) ve *İnsanlık Dramı* (Resim-50) gibi resimlerinde gözleri bantlı ve yüzü karartılmış figürler sorgulanan, işkence gören, ezilen insanlara ēađrıřım yapmaktadır (Ural, 2002:49-51-79-85).



**Resim-49:** Habib Aydoğdu, *nemli Bir Günün Portresi*, 1987, Kağıt zerine Akrilik, 23x16 cm, Sanatēının Koleksiyonu. (Ural, 2002:83).



**Resim-50:** Habib Aydoğdu, *İnsanlık Dramı* 1987, Kağıt zerine Akrilik, 23x16 cm (Ural, 2002:81).

Murat Ural'ın ve Habip Aydoğdu'nun kendi ifadesi doğrultusunda, sanatçının *Önemli Bir Günün portresi 1* (Resim-49) ve *İnsanlık Dramı* (Resim-50) isimli eserlerinde biçim bozma olgusunu, konuyu eleştirel bir bakış açısı ile verebilmek adına, bir ifade aracı olarak kullandığı söylenebilir. Bu bakış açısı doğrultusunda *Önemli Bir Günün Portresi* adlı resmin alt yapısı incelendiğinde figürün üzerine çizilen madalyanın hem bir amaca hizmet etmek üzere betimlendiğı, hem de figürün önemli bir statüye sahip birini sembolize ettiğini göstermek üzere kullanıldığı söylenebilir. Aynı zamanda figürün yüzünü siyah yapması, göz ve ağız kısmında yer alan ve bir engellemeyi temsil eden kırmızı-beyaz çizgileri kullanması, bu kimliğin sınırlandırılmasını ve madur kalmasını ya da siyah renk içerisinde verilmesinden dolayı iyi bir statüye sahip olmasına rağmen kötü bir ruh taşıdığı gibi bir anlamı temsil edebilir. Gün içerisinde gözlemlenen bir haber, olay ya da olgunun temsili bir insan suretiyle bu şekilde yansıtılması güçlü eleştirel bir içerikle Aydoğdu'nun sanatında özgünlük oluşturmaktadır. Tüm bu içeriğin izleyicide oluşturduğu algı ise tamamen biçim bozma içermektedir. Kırmızı arka plan içerisinde siyah renk alanıyla biçimlenen portre, biçim bozumunu ortaya koymaktadır. Boyut ve derinlik katılmamış renk alanları ve çizgilerden oluşan portrede burun hariç hiçbir uzuv izleyiciye reel manada sunulmamıştır.

Sanatçının *İnsanlık Dramı* isimli diğer eseri incelendiğinde portrenin kompozisyonun ana figürünü oluşturduğu görülmektedir. Bu resimde de boyut içermeyen renk kullanımı ve hiçbir uzvun işlenmeyişi biçim bozumunu ortaya koyarken sanatçının asıl amacı olan eleştirel bakış açısını da vurgulamaktadır. Her iki resimde de yüzeyler de boyutsuz düz rengin kullanılmasına rağmen dokunun hissedilmesi, resmin şablon etkisi uyandırmasına engel olmuştur. Biçim bozumuyla ortaya konulan dışavurum Habip Aydoğdu'nun portrelerinde daima var olmuştur.

Sonuç olarak biçim bozmanın portreye, tasvir işlevinin dışında, gündelik, çevresel oluşumlar gibi somut, ya da içsel duygular gibi soyut kavramları yansıtma açısından kazandırdığı işlev, Habip Aydoğdu'nun eserleriyle çok açık bir şekilde izlenebilmektedir.

Yine son olarak Aydoğdu'nun *Otoportre* (Resim-51) isimli eseri ele alındığında; yüzey dikey bir kompozisyon içerisinde oluşturulmuştur. Portre dikey alanın üst kısmında yer almış, devamında ise siyah, beyaz ve kırmızı renk lekeleriyle

soyut dışavurumlar ortaya koymuştur. Ön planda verilen kırmızı ve siyah yatay lekelerle kompozisyonun dikeyliği dengelenmiştir. Kırmızının altındaki kahverengi-kırmızı içeren siyah ve beyaz hakimiyetindeki yuvarlak alan onu çevreleyen geri plandaki doku ve rahat fırça kullanımıyla oluşturulmuş yüzeye birlikte resme dinamizm kazandırmıştır. Sanatçının kendi oto portresini içeren bu resim özgün bir dışavurum, başarılı bir denge içeren renk ustalığıyla, deformasyon-portre ilişkilendirmesinde etkili bir örnek oluşturmaktadır.



**Resim-51:** Habib Aydoğdu, *Otoportre*, 2004, Tuval Üzerine Akrilik, 75x30 cm, (Sanal-32).

Habip Aydoğdu'nun portre eserlerindeki biçim bozma eğilimi için; doku, renk ve çizginin birlikte oluşturduğu soyuta dönüşen bir renk çeşitlemesidir denilebilir. Aydoğdu'nun resimlerinde yüz algısı içeren renk alanları yok sayıldığında resmin tamamen soyut bir düzlem kazanması, biçim bozmanın ne kadar etkin kullanıldığını açıkça ortaya koymaktadır.

### 2.2.15. Mustafa Horasan (1965- )

Kendi kurguladığı bir dünya ve zaman içerisine yerleştirdiği figüratif resimleri ve videolarıyla tanınan Horasan, 1986'da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Anasanat Dalı Özgün Baskı Resim Bölümü'nden mezun olmuştur, Almanya, İngiltere, Fransa, Hollanda ve Amerika'da araştırmalarda bulunmuştur (Pelvanoğlu, 2008: 706). Horasan'ın resimsel üslubunu tek bir açıda toplamak oldukça zordur. Sürekli değişim içerisinde ilerlemesine rağmen her üretiminde tek bir kimlikle özgünlüğünü koruyan Horasan'ın grafik kökenli olması ve baskı, fotoğraf, pentür, kolaj, enstalasyon, video gibi bir çok alanla ilgilenmesi, bu süreçte bir çok materyal kullanması, sanatçının değişim, gelişim ve özgünlük kavramlarında başarılı bir isim olmasının etmenlerinden olduğu ifade edilebilir.

Horasan ilk dönem resimlerinde, mekandan ve bağlamdan uzak, birbirleriyle etkileşimsiz yaratık benzeri figürler görülmüş, sonraki eserlerinde ise dekoratif nitelikteki mekanlar yer almıştır. Son dönem resimlerinde gerilim ve devinim hissi devam etmiştir (Pelvanoğlu, 2008: 706).

*“Mustafa Horasan'ın kendine özgü dünyasında yaşantı içeriğini belirleyen çıkış noktası ile gündelik deneyimler arasındaki ilişki sorunu çoğu zaman açmaza sürükler bizi; önümüzde mutlaka yanıt bekleyen, ama kesinlikle sonunu getiremediğimiz çetrefil bir denklem durmaktadır sanki”* (Ergüven, 1995: 11). *“Zamandaş olmayan (anakronik) oluşumların, birbiri içinde karşıt söylemlere olanak verecek biçimde düzenlediği, çelişkilerden yeni anlamlar üretildiği resimlerinde, geçmiş ve gelecek birbirleriyle kucaklaşmakta görsel bir dönüşümün kanavasını örülmektedir. Genç kuşağın sorgulayıcı estetik bilincini ön plana çıkararak gelişmeye yeni bir katkı olarak yorumlanabilir”* (Özsezgin, 1994: 185). İki ayrı ifadeden de anlaşılacağı gibi her izleyiciye farklı çağrışımlar sunan Horasan'ın, gözlem gücünü portre eserlerindeki biçimlendirişinde de hissetmek mümkündür. Şiddet, cinsellik, korku gibi olguları barındıran resimlerinde kendine özgü oluşturduğu ve 'yaratık' kelimesi ile bağdaştırılabilecek figürlerle, biçimi sanatında hep olağan dışı şekillendirmiştir. Portreleri için geçerli olan durum, biçim bozma kavramına farklı bir örnek sağlamıştır.

Mustafa Horasan, biçim bozmanın yer aldığı portre eserlerinin taşıdığı öznel anlamları şu şekilde ifade etmektedir; *“İki tür portre yapıyorum. Biri kişilere ait*

*diğeri hayalime ait yüzler. Kişilere ait portrelerde özen gösterdiğim şeyler o kişinin ruhunu, duygusunu bir şekilde oraya yansıtmak; onun için orda mümkün olduğu kadar deforme ederken çok bozmamaya çalışırım, yine kendi tarzımla ama daha az bir müdahaleyle oluşur. Mesela bir fotoğrafçı arkadaşımın portresini yapmıştım bir gözünü fotoğraf makinesinin objektifi gibi göstermişim. Bu gibi. Önemli olan orada o kişinin kendisine bağlı kalarak, o yüzün bende karşılığının ne olduğudur. Ruh hali nasıldır? Zaten çizdiğim bu tür portreler genelde tanıdığım insanlardır. Benim hayatımda, belleğimde iz bırakmış insanlar. Diğer hayali portrelerde ise yüzler, benim için artık bir anlatım aracıdır. Orada insani her türlü duyguyu anlatabilirim. İnsanın yüz hatlarıyla, kaderini, ruhunu herşeyi anlatabilirim. İnsanın psikolojik hali; canavarlaşması, arzuları vb. gibi çok şey. O yüzden burada deformasyon çok önemlidir. Çünkü orada deformasyon, o yüzün herşeyini ortaya koyan bir şeydir” (M.Horasan İle Telefon Aracılığıyla Gerçekleştirilen Kişisel İletişim, 24.03.2015).*

Portre eserlerin taşıdığı öznel anlamları açıklarken deformasyonun rolünden bahseden Horasan, serilerindeki deformasyonun yerini şu şekilde açıklamaktadır; *“Biçim bozmayla bir gözü yapınca otomatikmen o yüzün taşıdığı duygular hemen değişmeye başlıyor. Bundan dolayı abartmak yansıtabilmek için geçerli oluyor.. En küçük bir değişikliğiyle insani tüm duyguları yükleyebiliyorsun. Yani resimlerde ve portre eserlerimde deformasyon önceliği duygusallıktır. Duygusal ve içsel. Artistik deformasyon kaygısıyla değil, duyguları yansıtabilmek adına oluşur. Deformasyon sırasında yine bilinç ve kontrol bendedir ama öncelik duygulardadır. Her sanatçı için öncelik ve etmenler değişir. Mesela Modigliani'nin eserlerinin içerdiği deformasyonun hastalığından dolayı kaynaklandığı söylenir. Yine aynı şekilde Vangogh'un deformasyonları ele alındığında, eserlerinin içerdiği sarı renklerin hastalıktan kaynaklandığı söylenir” (M.Horasan İle Telefon Aracılığıyla Gerçekleştirilen Kişisel İletişim, 24.03.2015).*

Horasan, resimlerinin teknik yönden oluşum sürecini ise şu şekilde açıklamaktadır; *“Benim aslında tek bir çalışma biçimim yok. Bu atölye inanılmaz deneysel bir mekân. Burada birçok farklı malzeme ve farklı tekniği deniyorum. Bu sebeple birçok eser farklı çeşitlerde üretiliyor. Bazı eserler sırf desenden, bazıları da çektiğim fotoğraflar üzerinden ilerliyor. Kimisinde kolajlarla çalışıyorum, kimilerinde de hepsi iç içe geçiyor. Yani o süreçte yirmi yıldır aynı şekilde*

*boyamadığım için, hepsi birbirine geçti ve karmakarışık bir duruma geldi. Açıkçası tek tip bir çalışma biçimim yok, böyle olmasını da seviyorum. Çünkü bu durum bana bilinmezlik alanı tanıyor. O alan da beni her defasında yeniden başlıyormuşum gibi heyecanlandırıyor. Hiç bilmediğim bir malzeme ile bir anda başlayabilirim çalışmaya, o malzemenin bütün risklerine göğüs gerebilirim. Malzeme beni çok kötü bir yere de götürebilir, hayal kırıklığına da uğratabilir, fakat benim için yeni bir deney alanı. Bazen her şey yolunda giderken bir anda malzememi değiştirip bozarım, başka bir alana taşırım” (Ezer, 2014.)* Horasan’ın açıklamalarından da anlaşılacağı gibi malzeme çeşitliliğinde sınır tanımaması ve malzeme kullanımında da her yeni resim için kendini özgür bırakması, sanatçının her bir resminin birbirinden çok farklı olmasını açıklamaktadır. Çalışma kapsamında ele alınacak eserlerine bakıldığında da bu durum gözlenebilir. Bu nedenle Horasan’ın portre eserleri için gerek içsel gerek görsel olarak zengin bir çeşitliliği, öz yaratıcılıkla izleyicilere sunduğu söylenebilir.

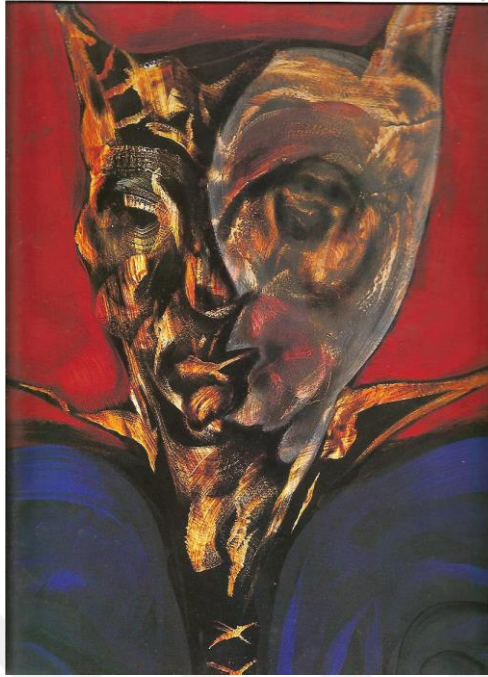
Sanatçının *Yaralı Portre* (Resim-52) isimli eseri incelendiğinde; dışavurumcu bir anlayışla ve tuval üzerine yağlıboya tekniği ile çalışılmış olduğu anlaşılmaktadır.



**Resim-52:** Mustafa Horasan, Yaralı Portre, 2004-2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x160 cm, (Sanal-33).

Grafiksel bir etkinin gözlemlendiği bu kompozisyonun genelinde alanlar soğuk renklere sahiptir. Yüzde verilen sıcak renkle sağlanan denge ve odak, biçim bozumunun da yer aldığı alandır. Resimde biçim bozma, yüz uzuvlarının fırçanın rahatlığında kaybolmasıyla görülmektedir. Bu rahat kullanımın oluşturduğu içsel sonuç ise kullanımdaki rahatlığın tersine, figürün ruh halinde bir gerilim hissettirdiği söylenebilir. Figürde alanların lekesel fırça izleriyle bölünmesi, arka planın bunun tersine düz bir renk alanı içermesiyle portre öne çıkarılmıştır. fonun içerdiği grafiksel etkinin tersine ön planda hissedilen leke kullanımı birbirlerinin zıtlığında başarılı bir denge sağlamaktadır. Sanatçı aslında içsel devinimi ve bunu ortaya koyan zaman kavramını, iki boyutlu bir yüzey içerisinde bir surette gösterebilme ustalığına seyirciyi biçim bozma eğilimiyle dahil etmiştir.

Horasan'a ait *Mask Portre* (Resim-53) isimli eseri ele alındığında ise; resmin içerdiği biçim bozmayı alt yapısıyla algılayabilmek için öncelik olarak Mehmet Ergüven'in resim üzerine yaptığı değerlendirmeyi incelemek yerinde olacaktır. *"Horasan'ın portresi bilim kurgu dünyasından biyonik adamı anımsatır... ...Horasan, sadece uyanırken düş görür; bu yüzden görünürdeki tüm doğmaca coşku ve kargaşaya rağmen, kurgu mantığının yönlendirdiği ölçülü biçili dünya sürekli kollarılmaktadır; doğaçlama olgusu uzun vadede sonucun baştan kestirildiği bir gizli hesap oyunudur burada. İmgelem gücünün sınırlarını yoklamak, düş ile sanatçı arasında belli bir mesafenin varlığını kendiliğinden zorunlu kılar; Horasan da açıkça dile getirir bunu – düş, içinde yaşanan değil, gözlem nesnesi olarak, dışarıdan bakılan bir şeydir onun için: 'Hep o düş gelir aklıma... Sorarım kendime, bu rüyanın ortasında nedir işin diye.' ...Horasan'ın başarısı, resim dışında arayıp hazır bulduğunu, sonuçta resim ve en önemlisi kendi imgelem dağarına mal edebilmesidir. ...bunca maske arasında özellikle korkuya ilişkin olanına öncelik tanımasını sadece rastlantıyla açıklayamayız... ...Horasan, dolaylı biçimde anti-kahraman olarak, korku ve kendisini basbayağı tiye alır. Bu verilerin ışığında *Mask Portre*'ye baktığımız zaman bir çok şey kendiliğinden düzlüğe çıkar: Fizyonizminin ürpertici görünümü, ifade değil, öylece yüze geçirilmiş bir kılıftır sanki; burada, yüzden çok, yüzün ardındaki belirsizlik korkutur bizi ya da bin bir suratla hazırlanan tuzak"* (Ergüven, 1995: 56,57).



**Resim- 53:** Mustafa Horasan “Mask Portre”, 1994, Kağıt Üstüne Karışık Teknik, 50x31 cm,  
(Ergüven, 1995: 57).

Ergüven’in değerlendirmesinden yola çıkıldığında söz konusu resimde, dışarıya olan bir gözlemin, korku çağrışımlı duygularla, bir suret üzerinde yansıtıldığı söylenebilir. Yapılan değerlendirme de “içselin dışa yansıtılmasından çok seçilene göre biçimlenmesi” ifadesiyle, gözlemlenen olguya dikkat çekildiği anlaşılabilir. Esere verilen mask ismiyle gözlemin herkese göre değişen algısı vurgulanmak istenmiş olabilir. Horasan resmi üzerine yapılan bu alt yapı değerlendirmesini görsel yüzeyde izleyiciyle buluşturan bu yüz, biçim bozmanın ürünüdür. Resmin ön yapısı açısından biçim bozma olgusu irdelendiğinde sanatçının, mask portre diye nitelendirdiği bu varlığı insan ve hayvan karışımı bir surete büründürdüğü söylenebilir. İnsan yüzünün formlarının ağır bastığı ama büyük ölçüde çarpıtıldığı bu suret, buraya kadar ki incelenen portrelerin içerdiği deformasyon konusu içerisinde oldukça sıra dışı bir nitelik taşımaktadır. Boynuz algısı veren baştaki iki çıkıntı, yüzde olağan ten rengi dışında kullanılan turuncu kahve ve siyahlarla verilen belli belirsiz uzuvlar, biçimde yaratılan değişikliklere örnektir. Arka planın içerdiği kırmızı renk, portreyle eş düzeyde dikkat çekecek kadar baskın

kullanılmasına rağmen düz kullanımı sayesinde figürün barındırdığı tüm anlamı odak haline getiren tek dingin alanı oluşturmayı başarmıştır.

Mustafa Horasan'ın diğer bir portre eserinde ise (Resim-54); biçim bozma daha dingin bir havada görülmektedir. Mavi ve gri ile kırılmış beyaz renk hakimiyetinde oluşturulan portre, kristali andıran bir dokuyla zenginleştirilmiştir. Net seçilmeyen uzuvlar ve aralarından kulak boyun gibi uzuvların formla bütün bir halde verilmesiyle biçimde değişiklik gerçekleştirilmiştir. Horasan'ın incelenen iki resminden de farklı bir üslup taşıyan bu portrede diğer resimlerle ortak yönler, arka planın sade bırakılması ve sanatçının özgün yaratıcılığıdır. Gözlerin kapalı verilmesi, renk seçimi ve doku sayesinde elde edilen kristalimsi yapıyla oluşturulan portre dondurulmuş bir zaman hissini duyumsatmaktadır. Resim, tinsel boyutta izleyici donmuş bir zaman diliminde bulundurarak figürün sadece içsel geçmişini gözlemletebilen bir hisle oluşturulmuştur denilebilir. Hatta resimde ki portreyi değil de, onun içinde kendini görebilme imkanını sunan Horasan, deformasyonla görünenin ötesindeki gerçeği kişiye göre bütünleştirebilen bir saydamlıkla, özgün yaratıcılığını bir kez daha sergilemiştir.



**Resim-54:** Mustafa Horasan, Mukavva Üzerine Akrilik, 47x38 cm, (Sanal-34).

Sonuç olarak kendine has “yaratık” kelimesiyle nitelendirilebilecek figürleriyle tanınan Horasan, portre eserlerinde tek bir üslup üzerinde ilerlememiş her eserinde biçim bozmayı başlı başına bir üslup halinde sunmuştur. Sanatçı, kendi deyimiyle kişilere ve hayallere ait diye kategorize ettiği portre eserleriyle, biçim bozmanın hem kişi tasvirinde hem içsel tasvirlerde etkinliğini ön plana çıkarmaktadır. Sanatçı günümüzde de portre çalışmalarını sürdürmekte ve bu eserlerinde biçim bozma eğilimini kendi özgün yaratısıyla göstermektedir.



### III. BÖLÜM – UYGULAMA ÇALIŞMALARI

#### 3.1. Menekşe Ünsal'ın Sanat Anlayışı ve Portre Resimlerinde Biçim Bozma

Yaşlı yüzler teması Menekşe Ünsal'ın eserlerinin yapı taşıdır. Ünsal “geçmiş ve geleceğin bütün olarak oluşturduğu ‘hayat, zaman’ gibi kavramları ve bu kavramların içinde yer alan acı, mutluluk, yorgunluk, umut ya da umutsuzluk benzeri yaşanmışlıkların insan üzerindeki psikolojik etkilerini problem edinerek, söz konusu problemleri yaşlı yüzleri üzerinden çözüme ulaştırmayı amaç edinmiş ve özgün yorumlara ulaşma çabasına girmiştir.

Ünsal'ın, insan ve yaşam üzerine ele aldığı bu yorumlarda doğa kavramının da neredeyse portre kadar önemli bir konuma sahip olarak resimlerinde yer alması, Anadolu insanının toprakla olan bağı ve doğaya olan yakınlığından kaynaklanmaktadır. Ünsal'ın portre eserlerinde kadınları doğa ile bütünleştirerek betimlemeyi tercih etmesindeki bir diğer sebep ise kadınların doğurganlık, annelik vasfı üzerinden doğanın üretkenliğiyle bağ kurma düşüncesidir.

Ünsal'ın doğa vurgusunu ele aldığı portrelerde deformasyon, anatomiye bozmaktan ziyade renk algısıyla sağlanmaktadır. Yaprığın yeşili, güneşin sarısı, elmanın kızılığını hissettirircesine kullandığı renkler, üst üste fırça darbeleriyle bir araya gelerek Ünsal'ın portrelerini oluşturmuştur. Bazı eserlerinde ise doğa tasvirlerini (yaprak, üzüm, balık vb.) doğrudan yüzle birleştirmiş, renk algısında yaptığı oynamalarla da yüzün parçasıymış gibi devam ettirmiştir. Bu bağlamda Ünsal'ın portre eserlerindeki biçim bozma eğilimi, izleyiciye söz konusu portrelerin içsel yolculuğuna çıkma imkanı da sunmaktadır.

Bu bağlamda Ünsal'ın *Ana* (Resim-55) isimli çalışması incelendiğinde;



**Resim-55:** Menekşe Ünsal, *Ana*, 2013, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 90x100 cm.

Sıcak renklerin hâkimiyetinde oluşturulan portrede renklerin yanı sıra yer yer çizgi kullanımı da hissedilmektedir. Yüzde renklerin noktalar halinde üst üste getirilmesi, çizgilerle desteklenmesi ve renk alanlarının arasında keskin geçişlerin olması dikkat çekicidir. Biçimin çarpıtılmasından ziyade sadece renklerin yüzde olağan dışı kullanımıyla yarattığı algı ve bu söz konusu renk algısının çizgiyle çevrelenmesiyle oluşan deformasyon, Ünsal'ın üslubunun oluşmasında en önemli etmenlerden biridir. Kompozisyonda yüz içerisinde verilen açık sarı-beyaz alanları dengelemek için fonda da beyaz bir alan kullanılmıştır. Dengeyi sağlayan bu renkler, yüzün sağ tarafına gölge niteliğinde düşürülen kahverengi-mor alanla fonda ayrıştırılmıştır. Aynı renk alanı kompozisyonun sol tarafında bir diklik oluşturacak şekilde verilmiş ve yüzün arkasında bırakılmıştır. Bu dikeylik resmin alt yapısında insan hayatının sancılı dönemlerini temsil etmektedir. Deforme edilerek oluşturulan portrenin ifadesi ile izleyiciye buruk bir gülümsemeyle koca bir yaşanmışlığın hissettirildiği söylenebilir.

Soğuk renklerin hâkimiyetinde oluşturulan *Hürebe* isimli portrede (Resim-56) ise yüzdeki çizgi kullanımı renkten daha etkindir. Kompozisyon sol tarafta yer alan bir dikeylikle bölünmüştür. Figürün yazmasının deseni bölünerek bu iki alanda

renklerin negatif-pozitif kullanımıyla parçalanmalar oluşturulmuştur. Parçalanmalarının bölünmüş iki alanda keskin geçişleri resme hareketlilik katarken, resmin tinsel yapısında ise hayatın zıtlıklarını temsil niteliğindedir. Portrenin ifadesindeki burukluk; hayatı geride bırakma ve kabullenmeyi hissettirmektedir. Ünsal, hayat ve yaşanmışlıkların yorgunluğunu bu yüz ifadesinde verirken aynı zamanda resmin genelinde kullandığı mavi-grinin yoğunluğuyla da söz konusu tinsel boyutu vurgulamaktadır. Göz bebekleri ve göz kapaklarında vurgulanan kırmızı ise bu yaşanmışlığa göğüs germiş bir kadının gücünü göstermek adına kullanılmış ve kompozisyonun odak noktasını oluşturmuştur. Göz kapaklarının yoğun kırmızı renk içermesi ve çevresinin ise renk içermeden sadece çizgiyle şekillenmesi biçimin olağandan farklı ele alınmasını göstermektedir. Ünsal, kırmızı rengi kompozisyonun çeşitli alanlarında kullanarak denge oluşturmuştur. Yüzün yarısının mavi ve diğer yarısının pembe renkte aktarılması, yüzdeki beneklerin aynı oluşumu içermesi gibi oynamalarla oluşturan renk algısı doğanın izlerini yansıtmaktadır. Söz konusu tinsel yapıyı ise biçim bozma yöntemi görünür kılmaktadır.



**Resim-56:** Menekşe Ünsal, *Hürebe*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 140 cm.

Sıcak ve soğuk renklerin bir arada baskın kullanıldığı *Çıtak Kızı* isimli portre (Resim-57) Ünsal'ın biçim bozma eğilimi açısından incelenen bir diğer çalışmasıdır;



**Resim-57:** Menekşe Ünsal, *Çıtak Kızı*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x140 cm.

Söz konusu resimde kompozisyon sağ tarafta dikey, alt tarafta yatay olmak üzere iki alana bölünmüş geriye kalan yüzey kare bırakılmıştır. Bu bölünmeler plastik bağlamda denge ve hareketlilik sağlamış; tinsel bağlamda ise hayatın zıtlıklarına işaret eden kavramsal bir düşünceyi temsil etmiştir. Bu üç ana bölmeden büyük alanın beyaz, diğer yatay ve dikey alanların gri ve siyah gibi koyu renklerden oluşması, hayatın iyi ve kötü günlerinin bir nevi temsili olarak söz konusu kavramsal düşünceyi yansıtmaktadır. İyi, kötü günlerin bıraktığı yaşanmışlıkları içine alan zaman; kadının yüz ifadesinde renk algısının ve çizgi kullanımının oluşturduğu deformasyonla sabitlenmiştir. Portrede, her uzvun tenin gerçek görünümünden farklı renklerle oluşması ve çizginin özellikle yüzün sağ tarafında keskin kullanılması, sol gözün sağ gözden biraz daha büyük yapılması gibi deformasyonlar görülmektedir. Bu renk algısıyla verilen deformasyon resme odak oluşturulmakta, aynı zamanda yaşanmışlıkları hissettirmekle beraber insanın hep iç içe olduğu “doğa”ya da vurgu kaynağı olmaktadır. Kadının yazmasının içerdiği parçalanmalarda yeşil, kırmızı ve mavi renklerin kullanımı doğadan alınan bir bitkinin soyutlamasını oluşturmaktadır.

Bu soyutlamalar bölünen bazı alanlarda sembolleştirilmiştir. Bu durumla insan ve doğa ilişkisinin yarattığı değişikliklere gönderme yapılmak istenmiştir. Ayrıca kadının yüzünde tekrarlanan yeşil, kırmızı, mavi renkler, adeta su, çiçek, yaprak, gökyüzü gibi doğanın temsili niteliğinde, konunun irdelenişine getirilen bir diğer bakış açıdır. Portrede biçimin bozuma uğratılması, söz konusu bakış açısını görsel alanda izleyiciye aktarmada yadsınmaz bir görev üstlenmiştir.

Ünsal'ın aynı figürü iki farklı ifadeyle betimlediği *Alın Yazısı* isimli eseri ele alındığında ise; (Resim-58) yatay ve dikey bölmelerin, resmin genelinde kullanılan sert renk geçişlerinin ve konturların yarattığı parçalanmalarla bir bütünlük içerisinde olduğu görülebilir.



**Resim-58:** Menekşe Ünsal, *Alın Yazısı*, Duralit Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 70x100 cm.

Eserde sol tarafta yer alan koyu kahverengi alanın oluşturduğu dikeylik, beyaz, saydam bir alanla devam etmiş ve yüzün birazını içerisine almıştır. Bu koyu ve açık bölünmeler önceki resimlerde olduğu gibi hayatın zıtlıklarını temsil niteliğinde kullanılmıştır. Arka planda, Ünsal'ın incelenen diğer resimlerden farklı olarak kullanılan gazete parçaları, plastik bağlamda resme doku zenginliği kazandırırken tinsel yapıda yine yaşanmışlıkları simgelemekte ve zaman, kader, gibi kavramları içermektedir. Resimde aynı figürün iki kere betimlenmesi yine zaman kavramına çağrışımında bulunmaktadır. Arka plandaki yüzün hem sorgular hem de

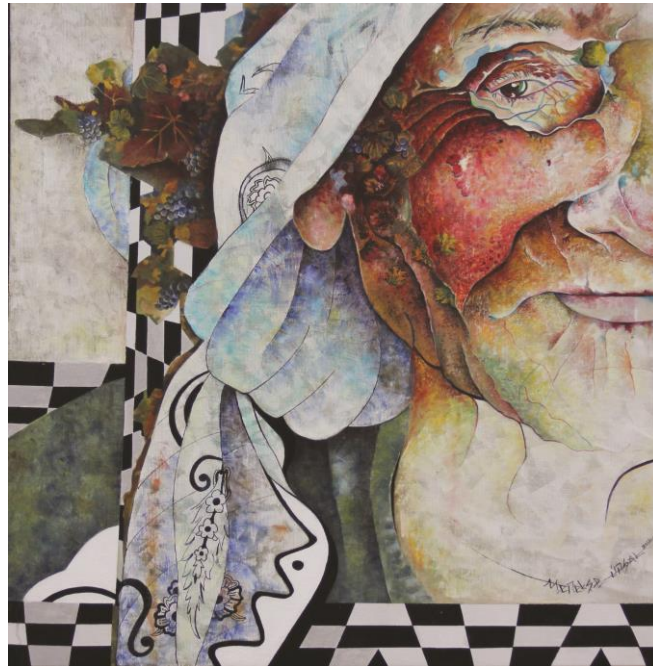
buruk bir ifadeye sahip olması, ön plandaki yüzün gözlerini yummuş bir halde hayatı kabullenişini sergilemesi, insanın zamanla mücadelesinin sonuçları olarak ele alınabilir. Ön plandaki yüzün göz ve çevresindeki deformasyonla bu anlatım güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Üstten bir bakış açısıyla ele alınan *Hürebe II* isimli portre (Resim-59) soğuk renklerin hakimiyetinde tasvir edilmiştir. Ten renginin beyaz, gri, açık mavi renklerle olağan renginden ötekileştirildiği portrede kompozisyon dikey olarak ele alınmış ve arka plan beyaz ve gri olmak üzere iki alana ayrılmıştır. Hayatın zıtlıklarının temsili niteliğinde oluşturulan bu alanlar üzerine yerleştirilen figürün yazmasının içerdiği çiçek motifi, resimde doğayı sembolize etmektedir. Yazma deseni diğer alanlarda geometrik keskin parçalanmalarla soyutlanarak devam ettirilmiştir. Göz ve çevresinin olduğundan daha fazla çukurlaştırılması ve yüzeye yayılmış bir şekilde betimlenmesi, portrede biçim bozumunun en önemli göstergesidir. Göz ve çevresinin uğradığı söz konusu deformasyon, ifadeye anlam derinliği kazandırmış ve gözlerin izleyiciye kitlenmiş bir halde işlenmesiyle de odak noktası oluşturmuştur. Yüzün genelinin çizgisel halde yalın bir şekilde verilmesi de, odak noktasını oluşturan gözlerin vurgusunu arttırmıştır. Böylelikle izleyiciye, resimde yer alan kadının içsellikle bütünleşme imkanı verilmiştir.



**Resim-59:** Menekşe Ünsal, *Hürebe II*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63x140 cm.

*Hürebeye III* isimli eser (Resim-60) ele alındığında, incelenen diğer resimlere göre farklı olarak portrenin kompozisyona tamamen dahil edilmediği, yarım bir kadrajla ele alındığı görülmektedir. Yüz uzuvlarından sadece bir gözün betimlendiği kompozisyona portre dışında asma yaprakları ve siyah-beyaz dikdörtgenlerden oluşan yatay ve dikeylikler eklenmiştir. Doğanın temsili olarak kullanılan asma yaprakları yüzün içerisine kadar dahil edilmiş ve yüzle bütünleştirilmiştir. Yüzü olağandan ötekileştiren bu biçim bozmayla insan-doğa ilişkisi bağdaştırılmıştır. Bereketi, bolluğu ve üretkenliği simgelemesi amacıyla resmedilen asma yapraklarının, yüzde kullanılan kırmızı ve toprak renklerle devam ettirilmesiyle aynı zamanda kadının doğurganlık yönü de vurgulanmıştır. Siyah beyaz dikdörtgenlerden oluşan yatay ve dikey bölmeler ise tabiatın sunduğu doğallıklara karşı insanın kendi yaratisıyla sınırlandırıldığı tüm yapaylıkları temsil etmektedir. Portrede gözün olması gerektiğinden daha küçük resmedilmesiyle de insanın bu zıtlıkları içeren hayat mücadelesine karşı duyduğu yorgunluk aksettirilmiştir. Dolayısıyla anlatılan bu irdelemeyi plastik bağlamda ortaya çıkan biçim bozumu, Ünsal'ın bu eserinde renk algısıyla sağlanan ötekileşmenin dışında oran orantının çarpıtılmasıyla da ortaya konulmuştur.



**Resim-60:** Menekşe Ünsal, *Hürebeye III*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x90 cm.

Sıcak renklerin hakimiyetinde oluşturulan Neden isimli eserde ise (Resim-62) zemin, sıcak renklerin kromalarının düşürülmesiyle verilerek kompozisyonun renk dengesi sağlanmaya çalışılmış ve yazmada kullanılan mavi renk kontrastlığıyla da renk bütünlüğü sağlanmıştır. Resimde yatay ve dikey iki alan oluşturulmuştur. Diğer incelenen resimlerden farklı olarak dikey bölme yüz ile iç içe geçirilmiş ve deformasyon bariz bir şekilde ortaya konulmuştur. Bu deformasyon resmin tinsel yapısı düşünüldüğünde insan ve doğa bağlamına getirilen bir eleştiri niteliğinde olduğu söylenebilir. Yapaylığı temsil eden bu alan insanın doğasına getirdiği olumsuzlukları içermektedir. Ayrıca gözlerin birbirinden farklı renklerle verilmesi görsel dengeyi sağlarken aynı zamanda söz konusu tinsel içeriği yansıtmaktadır.



**Resim-61:** Menekşe Ünsal, 2015, Duralit Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm.

Ünsal'ın portre eserlerde biçim bozma eğilimine örnek olarak incelen bir diğer eseri duralit üzerine yapmış olduğu *Meneviş* isimli (Resim-62) çalışmasıdır. Dikey bir kompozisyona yerleştirilen yaşlı kadın portresi resmin merkezindedir. Resmin alt kısmını, portrenin üstünde bulunduğu siyah, beyaz karelerden oluşan bir alan oluşturmuştur. Bu alan, resimde mekan hissi uyandırmaktadır. Resimdeki kadın figürü başında bir örtü, yüzünde ise bir gülümseme ile kompozisyonun sol tarafına doğru bakmaktadır. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın portresinin bazı kısımları arka planı gösterecek şekilde yarım bırakılmış, tamamlanmamıştır.

Böylelikle arka planda üst üste bindirilmiş çiçek imgeleri, portrenin içerisinden görülmekte ve portreyle bütünleşmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir şekilde tuval yüzeyine dağıldığı görülmektedir. Arka plandaki mavi, mor gibi soğuk renkler, figürün üzerindeki sarı, kırmızı gibi sıcak renkleri dengelemiştir. Kompozisyonun genelindeki dinamik fırça vuruşları resme hareketlilik getirerek resmi durağanlıktan kurtarmıştır. Ayrıca kimi yerde belirginleşen kontur çizgileri de bu hareketi destekler niteliktedir. Resimde biçimi bozulmuş bir şekilde betimlenen kadın figürünün bir tür zaman yolculuğu içinde olduğu söylenebilir. Portrenin arka planında yer alan canlı renkteki çiçekler, baharı hatırlattığı gibi kadın figürünün de gençliğini simgelemektedir. Bu çiçekler yer yer, yaşlı kadının yüzündeki kırışıklıklarla kapanarak, figürü geçmişten geleceğe, gençlik yıllarından daha yaşlı zamanlarına getirmiştir. Eski hatıraların zamanla kaybolması gibi çiçeklerin üzerindeki beyaz şeffaf dokular puslu bir hava yaratarak, bu çiçeklerin görülmesini güçleştirmiştir. Bu durum zaman geçtikçe hafızanın zayıfladığına bir gönderme niteliğinde olabilir. Çiçekler yani figürün gençliğini simgeleyen unsurlar, portrede yer yer kaybolmaya başlasa da çizgiler, hatlar koyu renkte konturlarlada yer yer belirginleştirilerek zamanın izleri vurgulanmamıştır. Ayrıca resimde mekan algısı veren kare alanlar, perspektifin etkisiyle geriye gittikçe küçülmüştür. Böylelikle resimde zaman ilişkisi kurularak yaşanmışlıklar ve geçmiş olgusu vurgulanmak istenmiştir.



**Resim-62:** Menekşe Ünsal, *Meneviş*, 2015, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 150x110 cm.

Ünsal'ın *Günaşık* isimli eseri (Resim-63) ele alındığında; kompozisyonun geneline bakıldığında toprak renklerinin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Kahverengi, yeşil, sarı gibi renkler resim de dikkat çekmektedir. Ayrıca sıcak ve soğuk renklerin kullanımını da dengeli bir şekilde yapılmıştır. Resimdeki kadın figürünün başörtüsü ve kıyafetinde kullanılan mavi, yeşil gibi soğuk renkler, figürün yüzündeki sarı, kırmızı gibi sıcak renkleri dengelemiştir. Arka plandaki renkler ise beyazla solgunlaştırılarak arka planın resmin ana konusu olan portrenin önüne geçmesi engellenmiştir. Diğer resimlerden farklı olarak siyah beyaz alan bölmeleri şerit halinde değil resmin fonunu kaplayacak şekilde kullanılmış ve portre onun üzerine biçimlendirilmiştir. Doğanın izini resimde taşıyan ayçiçekleri portrenin yüzünde devam ettirilmiş böylece insan ve doğa bütünlüğü vurgulanmıştır. Çiçeklerden bir tanesi zemine doğru çıkartılmış ve zeminde şeffaf bir şekilde gösterilmiştir. Bu şeffaflık Ünsal'ın eserinde yapaylığın doğaya karşı oluşturduğu tehditlerin sembolü olarak kullanılmıştır.



**Resim-63:** Menekşe Ünsal, *Günaşık*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm.

Son olarak Ünsal'ın *Masal* isimli eserinde (Resim-64) yatay bir kompozisyon içerisinde balıkla birlikte betimlenen bir portre görülmektedir. Kompozisyonun alt yatay kısmında siyah beyaz kare alanlar yer almıştır. Portrenin biçimi bozularak yüz

ve balık kaynaşmış şekilde algı oluşturulmak istenmiştir. Portrede yine göz bebeklerin olduğundan büyük yapılması, yüzde kullanılan renklerin oluşturduğu algı gibi deformasyonlar söz konusudur. Ünsal'ın bu resminde doğa kavramı portreyle tamamen iç içe ve plastik bağlamda portre kadar kompozisyonda aktif haldedir. Diğer resimlerinden farklı olarak portre ve arka plan arasında sarı renkli bir katman daha oluşturulmuştur.



**Resim-64:** Menekşe Ünsal, *Masal*, 2017, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm.

Sonuç olarak Ünsal'ın resimlerinde leke, renk ağırlıklı kendi özgü fırça darbeleri, yer yer çizgilerin desensi etkisi ve keskin kontrast geçişleriyle oluşturulmuş biçim bozma eğilimleri bulunmaktadır. Resimlerinde portre kadar doğadan imgelerde vazgeçilmez bir yer edinmiş, biçim bozma eğilimiyle bu imgeleri biçimlendirirken, kavramsal düşüncesi gereği geometrik parçalanmalara da yer vermiştir. Ünsal, eserlerine portre temasını kullanarak devam etmektedir. Bu bağlamda tasarım, fırça kullanımı ve biçim bozma eğilimiyle üslubunu geliştirme çabası içerisindedir.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Portre; resim, fotoğraf, heykel ve benzeri sanat türlerinde ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini tasvir eden figürlerdir. Resim sanatında portrelerin söz konusu tasvirin dışında taşıdığı öznel anlamlar dikkate alındığında, resim yüzeyinde dışavuruma imkan sağlayan biçim bozumları görülmektedir. Biçim bozma (Deformasyon) yönteminin resim sanatı açısından tanımı; nesne ya da varlığın, var olan görünümünün ötesinde bir ifade için ışık-gölge, renk, çizgi ve doku gibi elemanların kullanımıyla oluşturulan yeni düzenlemelerdir denilebilir.

“Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” isimli araştırma kapsamında, portrelerin kimlik tasviri dışında can bulduğu öznel anlamları yansıtabilmek, biçim-biçim bozma kavramlarının anlam ve işlevini irdeleyebilmek amacıyla yapılan incelemeler, Türk resim sanatında yer alan portrelerle ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkilendirme sonucunda biçim bozma yönteminin özgün yorumlamaya izin vermesinin, portreler üzerinde etkili bir dışavurum oluşturduğunu ve bu sayede portrenin kimlik tasviri dışında içsel betimleme, eleştiri vb. gibi öznel anlam ve işlevleri de taşıdığı söylenebilir.

Bu amaçla yapılan araştırmada Türk resminde biçim bozma eğiliminin Cumhuriyetin kurulmasından sonraki dönemde etkin şekilde kendisini gösterdiği anlaşıldığından araştırma konusu 1920 tarihinden 2017 tarihine kadar ki süreç içerisinde Türkiye de portre eserlerinde biçim bozma eğilimi tespit edilen sanatçılar arasından Cevat Dereli, Eren Eyüpoğlu, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Şükriye Dikmen, Nuri İyem, Avni Arbaş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nevin Çokay, Mehmet Güleriyüz, Burhan Uygur, Ergin İnan, İbrahim Örs, Abdurrahman Kaplan, Habip Aydoğdu ve Mustafa Horasan’ın eser örnekleri ile sınırlandırılmıştır.

Bu bağlamda konu kapsamında incelenen sanatçıların eser örneklerine ait bulguların sonuçları sıralanacak olursa;

Renklerin lekeye dönüştüğü, uçucu izlenimler sunan yumuşak formların yer aldığı biçim bozmalarla, portrelerinde duygusal sentezi oluşturan Cevat Dereli, 1950 öncesi etkinliğini başlattığı sanat hayatının 1990’lara kadar ürettiği eserleriyle Türk resim sanatının usta isimleri arasında yer almıştır. Cevat Dereli, 1930’lu yıllarda kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğinin üyeleri arasında yer alarak o

dönem içerisinde peyzajları ve portre eserlerindeki kendine özgü biçimsel değişiklikleriyle portre-biçim bozma ilişkilendirilmesine örnek isim teşkil etmektedir.

Eren Eyüboğlu'nun eserlerinde gözlemlenen biçim bozma, yarı soyut ve dışavurumcu bir doğa görüşüyle ele aldığı sanatsal yaklaşımı içermektedir. Eyüboğlu'nun portre eserlerinde biçim, doğadan alınan bir formun soyut düzenlemesinin yüzle bütünleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Eren Eyüboğlu'nun söz konusu bu soyut-doğa düzenlemelerinde biçim bozma yöntemi, keskin geçişlerle renk alanlarına ayrılmasıyla ve bu alanlara yerleştirilen, kontur çizgileriyle sınırlandırılmış yüz ve uzuvlarla farklılık göstermiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu uygarlıkları, el sanatları, kilim motifleri, mozaik gibi birçok etkileşim içerisinde sunduğu eserlerinde deformasyon ustası olarak nitelendirilmiştir. Türk kültür ve geleneklerini modern çizgide ele aldığı biçim bozmaları yüzlerle bütünleştiren sanatçı, biçim bozmayla Türk Resim sanatında portrelere farklı bir yön kazandırmıştır. Otoportreleri dahil çok sayıda portre eserinde görülen deformasyon sanatçının gözlem ve içsel yorumunu özgün bir şekilde aktarmasıyla bu eserlerde içsel tasvirin bulunmasına imkan sağlamıştır.

Türk resim sanatında, kadın ve genç kız portreleriyle tanınan Şükriye Dikmen'in eserlerinde ki biçim bozmanın en belirgin temsili şablon etkisi içeren yorumlamalarıdır. Derinlik ve hacimden tamamen uzak bir şekilde, sınırları belli hatlar içerisinde yer alan iri gözler, ince veya kalın boyunlar, uzatılmış vücutlarla Şükriye Dikmen portrelerinde biçim bozma, modelin yansıtılmasında sanatçının özgün yorumunu içermiştir.

Resim sanatında Toplumsal Gerçekçi eğilimi savunan ve toplumun bir parçası olan Nuri İyem, yaşadığı çevrenin toplumsal etkenleri içinde, yaşamında var olan olayları ve kültürü, sanatsal ifade biçimi olarak kendisine konu almıştır. Bu süreçte bazı sanatçıların, eğilim gösterdikleri toplumsal içerikli konuları vurgulamak adına insan bedenini tuval yüzeyinde biçim değişikliğine uğrattıkları gözlemlenmiştir. Bu sanatçıların başında gelen Nuri İyem, toplumsal içerikli yaklaşımı portrelerle bütünleştirmesiyle öne çıkmıştır. “Anadoludan İnsan Yüzleri” olarak isimlendirilen çalışmalarında Türk halkının yaşadığı gerçekleri bu yüzlerdeki ifadelerle anlatan İyem (Ersoy, 1998: 81), olağandan iri şekillendirdiği çekik gözlü köylü kadınlarıyla

biçim bozma içeren üslubunu ortaya koyduğunu, sonuç olarak da Türk resim sanatında portrelere biçim bozmayla toplumcu gerçekçi bir ifade yüklediği söylenebilir.

Yeniler gurubuna dahil olmuş ancak sanat üslubuna her zaman bağımsız devam etmiş olan Avni Arbaş'ın portrelerinde ise biçim bozma ayrıntıdan uzak, sade bir çizgi anlayışıyla ortaya çıkmaktadır. İçsel yorumuyla betimlediği yüzler, Arbaş'ın fırçasıyla şiirselleşen bir biçime dönüşmektedir. Biçimin abartılması gibi sadeleştirilmesiyle sağlanan değişiklik, Arbaş'ın resimlerinde deformasyonu oluşturmuştur.

Leyla Gamsız'ın portre eserlerinin geneli yalın bir görünüm içerisindedir. Gamsız, çizgi yerine renk alanlarının ön planda olduğu portre eserlerini genellikle pastel tonlarında az renk içeren, ifadenin ön planda tutulduğu kompozisyonlarla şekillendirmiş ve böylelikle portre eserlerde biçim bozma eğilimi göstermiştir.

Türk resim sanatında Onlar Grubunun portre çalışmalarıyla önde gelen isimlerinden biride Nevin Çokay olmuştur. Deformasyon uygulayarak yaşamın ağırlığını duyumsatan, tedirginlik hissi veren figür ve portreler çalışan Çokay, halk resimlerinden aldığı kuş, çiçek ve dağ motiflerini deformasyon aracılığıyla resimlerine dahil ederek “Türk Resim Sanatında Cumhuriyetten Günümüze Portrelerde Biçim Bozma” adlı çalışma kapsamında özgün bir örnek teşkil etmiştir.

Bireysel ifadeye inanan Burhan Uygur, Türk resim sanatının bireyselleşme sürecinin güçlendiği 1970'li yıllarda figüratif resme kazandırdığı özellikle önemli isimlerden biri olmuştur. Sanatçı, soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullandığı resimlerinde iç dünyasını dile getirmiş ve yaşam-ölüm-ölümsüzlük bağıntısı içinde süreklilik olgusunu vurgulamıştır. Bu dışavurumu ortaya koyan biçim bozumları Uygur'un portre eserlerinde düşsel ve şiirsel bir etki uyandırmaktadır.

Mehmet Gülyüz'ün portre eserlerinde ise biçim bozma oldukça egemen bir şekilde kendini göstermiştir. Fantastik anlatımıyla reelden tamamen uzak olan portreler yapmıştır. Söz konusu portrelerde adeta içsel bir karakter öngörölmüş ve sanatçıyı harekete geçiren süreç bir surete büründürölmüştür. Dolayısıyla Gülyüz'ün portre eserlerindeki biçim bozma, var olan bir varlığı değişime uğratmaktan ziyade onu baştan oluşturma gerçekliğine hizmet etmiştir. Mehmet Gülyüz tuval yüzeyinde biçim bozma içeren söz konusu oluşumu, bazı eserlerinde

bol katmanlı boya tabakaları içeren renkçi anlayışla, bazı eserlerinde ise çizginin hakim olduğu desenlerle sağlamıştır. Biçim bozma yöntemiyle gerilim, huzursuzluk gibi hisleri de portrelerinde konu olarak ele aldığı tespit edilmiştir.

Portre eserlerinde oluşturduğu özgün deformasyonla, çağdaşı sanatçılar arasında ötekileşme sağlayan diğer önemli bir isimde Ergin İnan'dır. Sanatçının kendi içinde taşıdığı öznel değeri sergilediği yüzler, böcek, yazı ve anatomik etütlerin bir araya gelerek oluşturduğu biçim bozmalarla tuvale aktarmıştır. Sonuç olarak İnan'ın, portreleri ve içerdiği biçim bozmalarla evreni, izleyiciye içsel değerleriyle sunduğu, insan bedenini de buna araç kıldığı söylenebilir.

İbrahim Örs, günümüz Türk resim sanatında portrelerinde kullandığı ve onunla bütünleşen “kıvrımlı şerit”, “metal döngü” gibi isimlerle nitelendirilen iç içe geçen, küçüklü büyüklü parçalarla kendini göstermektedir. Örs'ün portre eserlerinde bu parçaların tekrarıyla sağlanan devinimle yüzde oluşan biçim bozma, söz konusu araştırmaya önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Günümüz Türk resim sanatının diğer önemli isimlerinden biri olan Abdurrahman Kaplan'ın resimlerinde biçim bozmanın en belirgin etkisi kaligrafik yapının kullanılmasıdır. Soyutlamaların kaligrafik bir (hem kontrol hem raslantı içeren) yapıyla ele alınması ve bu türde birçok portre, figür içeren eserler bırakması Abdurrahman Kaplan'ı alt yapıda verdiği kavramsallıkla, özgün bir kimliğe büründürmüştür. Sonuç olarak sanatçının yazınsal bir görünümle biçimlenen portreleri biçim bozmanın ele alınış farklılığını yinelemektedir.

Habip Aydoğdu'nun portre eserlerinde biçim bozma eğilimi doku, renk ve çizginin birlikte oluşturduğu soyuta dönüşen bir renk çeşitlemesidir diye ifade edilebilir. Aydoğdu'nun resimlerinde yüz algısı içeren renk alanları yok sayıldığında resmin tamamen soyut bir düzlem kazanması, biçim bozmanın ne kadar etkin kullanıldığını gösterdiği gibi bu yöndeki farklılığını da ortaya koymaktadır. Sanatçı günümüzde devam ettiği soyut çalışmalarının yanında portre eserler de üretmeye de devam etmektedir ve portre eserlerinde biçim bozma eğilimi süreklilik göstermektedir.

Biçim bozmayı portre eserlerinde özgün bir yaratıcılıkla kullanan ve günümüz Türk resim sanatının önde gelen isimlerinden biri de Mustafa Horasan'dır. Horasan'ın grafik kökenli olması, baskı, fotoğraf, pentür, kolaj, enstalasyon, video

gibi bir çok alanla ilgilenmesi, bu süreçte kullandığı materyal zenginliğinin birleşiminde sanatçı ruhuyla oluşturduğu eserleri analiz edildiğinde, biçim bozma eğilimiyle oluşturduğu portrelerde içsel dışavurumlar gözetilmiştir. Kendine has “yaratık” kelimesiyle nitelendirilebilecek figürleriyle tanınan Horasan, portre eserlerinde tek bir üslup üzerinde ilerlememiş her eserinde farklı bir biçim bozma eğilimini başlı başına bir üslup halinde sunmuştur. Sanatçı, kendi deyimiyle kişilere ve hayallere ait diye kategorize ettiği portre eserleriyle, biçim bozmanın hem kişi tasvirinde hem içsel tasvirlerde etkinliğini ön plana çıkarmaktadır.

Özetlemek gerektiğinde Cevat Dereli'nin yumuşak, belirsiz pastelimsi leke değerleriyle, Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun yararlandığı yöresel izlerin etkisinde bazen geometrik, bazen dokusal, bazen çizgisel sınırlandırmasıyla, Eren Eyüpoğlu'nun hem arka planda hem de ön planda kullandığı parçalanmalara kütle ve hacim etkisi vermesiyle, Şükriye Dikmen'in derinlik ve hacimden uzak kolaj etkisi uyandıran, ince çizgilerle sınırlandırarak ve geniş renk alanlarıyla desteklemesiyle, Nuri İyem'in kendine özgü karakteristikleştirdiği iri gözlü köylü kadınlarıyla, Avni Arbaş'ın yaşamdan resimlediği figürlerini çoğunlukla tek renk hakimiyetinde ve çok yalın kullandığı çizgilerle betimlemesiyle, Leyla Gamsız'ın doku katmanına sahip ama yalın renk alanlarıyla, derinlik ve hacim içermeyen etkilerle, Nevin Çokay'ın sıra dışı bir dışavurumla gerçekliğin çok ötesinde, doğu-batı sentezi içerisinde ele almasıyla, Burhan Uygur'un fantastik bir biçimde ele aldığı figürlerinde gerçeklikten çıktığı yolu gerçekliğin ötesinde düşsel bir dışavurumla vermesiyle, Ergin İnan'ın içsellikinde oluşturduğu figürlerini zengin renk çeşitliliği, böcek çizimleri ve çeşitli yazılarla bütünleştirmesiyle, İbrahim Örs'ün kıvrımlı parçacıklarıyla ördüğü düzenlemeyle, Habip Aydoğdu'nun doku, renk ve çizginin birlikte oluşturduğu somut bir kavramdan ziyade soyuta dönüşen renk çeşitlemesiyle vermesiyle, Abdurrahman Kaplan'ın arka plan içermeyen düz zemin üzerine kaligrafik soyutlamalarıyla ve Mustafa Horasan'ın grafiksel, dokusal, lekesel gibi farklılık içeren etkileri ve fırça izlerini her eserde ayrı kullandığı biçimlendirmesiyle portrelerde biçim bozma eğilimi oluşturdukları görülmüştür.

Türk resim sanatında 1920 tarihinden günümüze gelen süreçte söz konusu sanatçıların araştırma kapsamında yer alan eser analizleri sonucunda özgün yorumlama içeren biçim bozma eğilimleriyle portrelere kimlik tasviri dışında içsel

betimleme, eleştirel yaklaşım vb. işlevler yüklemişlerdir. Biçim bozmanın sağladığı söz konusu durum, izleyicilerin eserlerde öznel değerler bulabilmesini ya da portrelerin tinsel yapısıyla bütünleşebilmesine imkan oluşturmuştur. Türk resim sanatında portre eserlerde biçim bozma eğiliminin incelenmesi sonucunda, söz konusu eğilimin 1950 sonrası süreçte bireyselleşme olgusunun artmaya başlamasıyla daha farkındalık kazandığı söylenebilir ve günümüz Türk resim sanatında da etkin bir şekilde eserlerde yer aldığı görülmektedir.



**KAYNAKÇA**

- ABUT, Melek. (2011). *Plastik Sanatlarda Biçim Bozma ve Soyutlamanın Çözümlemesi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- AKTANSOY, Hande. (Eylül 2004). Ressam Bedri Rahmi. *Artist Dergisi*, Sayı 8/22.
- AKÇAOĞLU, Zeliha. (2010). Bir Kadın Sanatçı Şükriye Dikmen. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 3/11.
- ANTMEN, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (4.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARSLAN, N. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- ARSLAN, N. (2008). Eyüboğlu Eren. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- ARSLAN, N. (2008). Yeniler Grubu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- ARSLAN, N. (2008). Mehmet Güteryüz. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- BATUR, E. (2000). *Başkalaşımalar I-X*. (2.Baskı). İstanbul: Promat A.Ş.
- BAŞKAN, Seyfi. (1997). *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye’de Resim* (1.Baskı). Ankara: Tük Tarih Kurumu Basımevi.
- BERK, Nurullah – TURANİ, Adnan. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Tıglat Basımevi.
- BUSSCHE, Willy Van Den. (Nisan 2004). Ergin İnan “iz”. *Artist Dergisi*, Sayı 4/18.
- CARROLL, Noel. (2012). *Sanat Felsefesi* (1.Baskı). (Çevirenler: Güliz Korkmaz Tirkeş). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ÇALIŞIR, D. (2008). Habib Aydoğdu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.

- ÇALIKOĞLU, Levent. (20-24 Aralık 2006). İmkansız Direnmek, *Mehmet Güleryüz Kataloğu*, İstanbul: Mart Matbaacılık.
- DAL, E. (2008). Abraş Avni. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- DAL, E. (2008). Gamsız Leyla. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- DAL, E. (2008). İyem Nuri. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- DALKIRAN, Ahmet. (2006). *Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- DALKIRAN, Ahmet. (2010). *Çağdaş Türk Resmi'nde Şamanist Etkiler*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- DALKIRAN, Ahmet. (2013). Leopold Levy'nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı. *Atatürk Üniversitesi Dergisi*, Sayı 22, s:1-14.
- DEMİRBULAK, Ayşegül. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler* (1.Baskı). İstanbul: Beta Yayınevi.
- DUBEN, İpek. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi* (1.Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık.
- DÖNMEZ, Nilüfer. (2009). *Türk Resminde Portre ve Otoportre*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ELMAS, Hüseyin. (2006). Gruplaşma Olgusunun Çağdaş Türk Resminin Değişim Sürecine Etkisi. *S.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21-21, 114-137.
- ELMAS, Hüseyin. (Mart 2012). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Çağdaş Türk Resminde Değişme ve Yenileşme. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Sayı 19, s:133-156.

- EROĞLU, Özkan. (2006). *Resim Sanatı Sözlüğü* (2.Baskı). İstanbul: Nelli Yayınevi.
- ERGÜVEN, Mehmet. (1995). *Mustafa Horasan* (1:Baskı). İstanbul: Art Grup.
- ERGÜVEN, Mehmet. (Ekim 1996). *Mehmet Güleryüz Kataloğu*. Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi, Tayf Basım Yayın Sanayi ve Ticaret L.S.
- ERSOY, Ayla. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı* (1.Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları
- ERZEN, J.N. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi. (2000). *Cevat Dere'linin Eş Dost Portreleri* (1970). *Cevat Dereli* (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- FREEMAN, Nan. (2008). *Mehmet Güleryüz* (1.Baskı). (Çevirenler: Akın Atauz). Ankara: Galeri Nev.
- GİRAY, Kıymet. (2007). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü I* (1.Baskı). İstanbul: Rezan Has Müzesi.
- GİRAY, Kıymet. İnankur, Zeynep. Gürçağlar, Aykut vd. (2009). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II* (1.Baskı). İstanbul: Rezan Has Müzesi.
- GİRAY, Kıymet. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykel Tıraşlar Birliği* (1.Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- GİRAY, Kıymet. (2001a). *Nuri İyem* (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GİRAY, Kıymet. (2001b). *Ergin İnan* (1.Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık.
- GÜÇHAN, Ayşegül. (Mart 2005). *Sanatın Eskimeyen formu: Portre. Artist Dergisi*, Sayı: 54.

- GÜNAY, Elif. (2011). *Nuri İyem ve Neşet Günel'in Türk Resim Sanatındaki Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Burdur.
- GÜREL, Ziya. (Kasım 2003). Avni Arbaş'la Buluşmak. *Artist Dergisi*, Sayı 13.
- GÜVENDİ, Ümit. (2006). *Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitim Bölümleri Ana Sanat Atölye Resim Dersi Kapsamında Soyutlama Yöntemlerinde Biçim Bozmanın Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- İNAL, Gülseli. (Temmuz+Ağustos 2004). Burhan Uygur Fırçasından. *Artist Dergisi*, Sayı 7/21.
- İSKENDER, Kemal. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (1.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi (Cilt 2).
- İZER, Zeki Faik. (2000). Cevat Dereli'nin "Portre"leri Münasebetiyle (1970). *Cevat Dereli* (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- KANDİSKY, Vassily. (2011). *Sanatta Manevîlik Üzerine* (2.Baskı). İstanbul: Haylaz Sanat Yayın Evi.
- KESER, Nimet. (2009). *Sanat sözlüğü Ütopya Yayınları* (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- KRAUSSE, Anna-Carolla. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (1.Baskı). (Çevirenler: Dilek Zaptıoğlu). Literatür Yayıncılık.
- LEPPERT, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (2.Baskı). (Çevirenler: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÖNDİN, Nilüfer. . (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. (2.Baskı). İstanbul: Ofset Yapımevi.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 3). İstanbul: Tıglat Basımevi.

- ÖZSEZGİN, Kaya. (2000a). *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (2000b). *Burhan Uygur* (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (1994). *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük* (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (Temmuz-Ağustos 2005). Nuri İyem ve Kült-portre Kavramı. *Artist Dergisi*. Sayı:58
- PELVANOĞLU, B. (2008). Horasan Mustafa. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- PELVANOĞLU, B. (2008). Gamsız Leyla. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- PELVANOĞLU, B. (2008). Güleryüz Mehmet. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- PELVANOĞLU, B. (2008). İyem Nuri. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- RONA, Z. (2008a). Dikmen Şükriye. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- RONA, Z. (2008a). Dışavurumculuk.. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- RONA, Z. (2008a). İnan Ergin. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- RONA, Z. (2008a). İbrahim Örs. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- RONA, Z. (2008b). Avni Arbaş. *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. (2.Baskı). İstanbul: Ofset Yapımevi.
- RONA, Z. (2008b). Burhan Uygur. *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. (2.Baskı). İstanbul: Ofset Yapımevi.

- SARIDİK MEN, G. (2008). Dikmen Şükriye. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- ŞAHİN, E. (2008). Uygur Burhan. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3* (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.
- TANSUĞ, Sezer. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem* (4.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TANSUĞ, Sezer. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı* (8.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TURANİ, Adnan. (1985). Resimde Deformasyon ve Metamorfoz Olayı. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, Sayı:3.
- TURANİ, Adnan. (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (14.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TURANİ, Adnan. (2011). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (14.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TURGUT, İhsan. (1993). *Sanat Felsefesi* (1.Baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- URAL, Murat. (2002). *Habip Aydoğdu* (1.Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- URAL, Murat. (1998). *Avni Arbaş* (1.Baskı). (Çevirenler: :Robert Bragner). Milli Reasürans Sanat Galerisi, Ofset Yapımevi.
- UĞURLU, Veysel. (Mart 1995) Ergin İnan Resim Sergisi Kataloğu. Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul: Tayf Basım Yayın Sanayi ve Ticaret Ltd. Şirketi.
- YÜKSEL, Nilgün. (6 Temmuz-12 Eylül 2011). Leyla Gamsız Hamit Görele Sergi Kataloğu (1.Baskı). Sanat Akmerkez ve Tunca Sanat Galerisi/ Sanat Akmerkez'de 7 Etkinlikleri, İstanbul: Orkide M.
- ZİSS, Avner. (2009). Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik. (1.Baskı). (Çevirenler: Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

## ELEKTRONİK KAYNAKÇA

ALPASLAN, Ali. (1988). Leyla Gamsız. <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/leyla-gamsiz-sarpturk> Erişim Tarihi: 11.12.2014 20:32.

ÇİÇEK, Volkan. (2010). 19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Dalı, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.  
[http://www.gse.anadolu.edu.tr/sites/www.gse.anadolu.edu.tr/files/files/volkan\\_ozet\\_tr\\_en.pdf](http://www.gse.anadolu.edu.tr/sites/www.gse.anadolu.edu.tr/files/files/volkan_ozet_tr_en.pdf) Erişim Tarihi: 30.03.2015 19:02.

EZER, Burcu. (30 Kasım 2014). Atölyem Nefes Alma Mekanım, [http://www.artfulliving.com.tr/haber\\_detay/19/atolyem-nefes-alma-meknim](http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/19/atolyem-nefes-alma-meknim) Erişim Tarihi: 15.01.2015, 18:00

KAPLAN, Abdurrahman. (2011). Düşünceler, Notlar...  
<http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=2&exhID=0> Erişim Tarihi: 19.02.2015 22:54.

KAPLAN, Abdurrahman. (2003). Fırçanın Gizil Gücü, Rastlantılar ve Yeni Yorumlar.  
<http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=4&exhID=0> Erişim Tarihi: 19.02.2015 22:58.

TURANİ, Adnan. (1999). Abdurrahman Kaplan'ın İpek Baskıları.  
<http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0> Erişim Tarihi: 19.02.2015 23:05.

PELVANOĞULU, Burcu. (2009). <http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-1980-sonrasi-turkiyede-sanat-donusumler/2887> Erişim Tarihi: 11.12.2017 14:05.

SAĞLAM, Mümtaz. (2005). Görsel bir Şölene Dönüşmüş Kuvayi Milliye Destanı.  
<http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=5&exhID=0> Erişim Tarihi: 19.02.2015 23:07.

SÖNMEZ, Necmi. (2014). Türk Modernistler/Avni Arbaş. <http://www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-avni-arbas/2152> Erişim Tarihi: 13.12.2017 15:07.

SANAL- 1. (2017). <https://circlelove.co/turk-resim-sanati-tarihi/> Erişim Tarihi: 08.12.2017

SANAL, 2. (2014). 101 Ressam ve Resim. <http://www.aksam.com.tr/foto/trend/101-ressam-ve-resim-/14690/9> Erişim Tarihi: 14.11.2014 17:20.

SANAL, 3. (2013). [http://tr.wikipedia.org/wiki/Nevin\\_%C3%87okay](http://tr.wikipedia.org/wiki/Nevin_%C3%87okay) Erişim Tarihi: 22.05.2014, 12:35.

SANAL, 4. (2015).

[http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=316](http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=316)

Erişim Tarihi: 02.03.2015, 12:35.

SANAL, 5. (2017).

Nevin okay Kimdir, Hayatı ve Resimleri <https://www.msxlabs.org/forum/sanat-tr/14225-nevin-cokay.html#ixzz4zqCIaWHM> Erişim Tarihi: 29.11.2017, 20:12.

SANAL,

6.

(2017).

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=233](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=233) Erişim Tarihi: 10.12.2017, 16:12.

SANAL, 7. (2017).

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=70](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=70) Erişim Tarihi: 15.12.2017, 20:22.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

**Resim-1:** Arnulf Rainer, Face Farces, 1972, Karışık Teknik, 60x50 cm, (Sanal-1)

<https://farticulate.wordpress.com/2011/01/07/7-january-2010-post-arnulf-rainer-selected-works-interview/> (01.04.2015, 00:23).

**Resim-2:** Arnulf Rainer, Face Farces, 1971, Siyah-beyaz Fotoğraf Üzerine Yağlı Pastel ve Yağlıboya, (Sanal-2). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-untitled-face-farce-t03390> (01.04.2015, 00:25).

**Resim-3:** Arnulf Rainer, Face Farces, (Sanal-3).  
<http://www.stubenbastei.at/?p=3185> (01.04.2015, 00:35).

**Resim-4** (Sanal-4), El Greco, “Christ Holding the Cross”,  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Greco\\_-\\_Christ\\_Holding\\_the\\_Cross\\_-\\_WGA10578.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_Christ_Holding_the_Cross_-_WGA10578.jpg) (05.01.2014, 14:10)

**Resim-5** (Sanal-5), Paul Gauguin, “Otoportre”,  
<http://www.karakutu.com/forum/viewtopic.php?f=87&t=10074> (07.01.2014, 20:21)

**Resim-6** (Sanal-6), Egon Schiele, “Self Portrait with Naked Shoulder Pulled Up”, 1912, <https://autoritratti.wordpress.com/tag/schiele/> (15.01.2014, 21:32)

**Resim-7** (Sanal-7), Henri Matisse, “Madam Matisse”,  
<http://www.tarihnotlari.com/henri-matisse/> (15.01.2014, 22:05)

**Resim-8** (Sanal-8), Pablo Picasso, “Dora Maar’ın Portresi”,  
<http://www.wikipaintings.org/en/pablo-picasso/portrait-of-dora-maar-1937-1>  
(15.01.2014, 22:16)

**Resim-9,** (Tanur, 2010) Osman Hamdi Bey, “Ahmet Tevfik Bey’ın Portresi”,  
Tanur, Adnan. (2010) Osman Hamdi Bey Röprodüksiyon Sergisi Katoloğu, Ankara: Dumat Ofset.

**Resim-10** (Sanal-9), Cevat Dereli, “Nazan Cumalı’nın Portresi”,  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=556&lang=TR&bhcp=1> (10.02.2014, 22:14)

**Resim-11** (Sanal-10), Cevat Dereli, “Mine’nin Portresi”,  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=556&lang=TR&bhcp=1> (10.02.2014, 22:39)

**Resim-12,** Cevat Dereli, “Arif Sağ Portresi”,  
(26Mayıs-18 Haziran 2005). Cevat Dereli Sergi Kataloğu, İstanbul: Artı Mezat.

**Resim-13** (Sanal-11), Eren Eyüpoğlu, Otoportre,  
[https://www.google.com.tr/search?q=eren+ey%C3%BCbo%C4%9Flu&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=Ha54U7qIHMPB7AbT9YGADw&ved=0CAYQ\\_AUoAQ&biw=1093&bih=500#facrc=\\_&imgdii=scw3k5pe4tr\\_2M%3A%3BYrKM\\_p09rQJfeM](https://www.google.com.tr/search?q=eren+ey%C3%BCbo%C4%9Flu&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=Ha54U7qIHMPB7AbT9YGADw&ved=0CAYQ_AUoAQ&biw=1093&bih=500#facrc=_&imgdii=scw3k5pe4tr_2M%3A%3BYrKM_p09rQJfeM)

%3Bscw3k5pe4tr\_2M%3A&imgrc=scw3k5pe4tr\_2M%253A%3BsnnFUrWpnNdfVM%3Bhttp%253A%252F%252Fi.milliyet.com.tr%252FSSArticleDetailWide%252F2009%252F10%252F17%252Ffft68\_mf3334.Jpeg%3Bhttp%253A%252F%252Fsizdensize.milliyet.com.tr%252F439%252FNext%252F%3B488%3B376

(07.04.2014, 15:00)

**Resim-14**, Eren Eyüboğlu, “Portre”

(Mayıs 2013) Bedri Rahmi Eyüboğlu Eren Eyüboğlu Sergi Katalogu, İstanbul: Şahinkaya Matbaacılık.

**Resim-15**, Eren Eyüboğlu, “Portre”

(Mayıs 2013). Bedri Rahmi Eyüboğlu Eren Eyüboğlu Sergi Katalogu, İstanbul: Şahinkaya Matbaacılık.

**Resim-16** (Sanal-12), Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Hüzünlü Bedros”,  
<http://www.kuman-art.com/galeri/cagdas-turk-resminde-otopotre.html> (19.03.2014, 12:15)

**Resim-17** (Sanal-13), Bedri Rahmi Eyüboğlu,  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=ENG&exhID=2027&bhcp=1>  
(24.12.2014, 18:05)

**Resim-18** (Sanal-14), Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Hacılar”  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3482> (24.12.2014, 18:06)

**Resim-19** (Sanal-15), Şükriye Dikmen, Portre,  
[http://www.beyazart.com/images/works/big/work\\_18431.jpg](http://www.beyazart.com/images/works/big/work_18431.jpg) (11.04.2014, 17:10)

**Resim-20**, Şükriye Dikmen, “Figür II”,  
RONA, Zeynep (2008). “Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1” (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayınevi.

**Resim-21**, Şükriye Dikmen, “Portre”,  
RONA, Zeynep. (2002). “Çağa Resim Koleksiyonu”, İstanbul: Mas matbaacılık.

**Resim-22**, (Sanal-16), Nuri İyem, “Köylü Kadın Portresi”,  
[https://www.google.com.tr/search?q=bedri+rahmi+ey%C3%BCbo%C4%9Flu+h%C3%BCz%C3%BCnl%C3%BC+bedros&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=JTeGUt f0EMXvswbB04CYCw&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1366&bih=666#q=nuri+iyem+k%C3%B6yl%C3%BC+kad%C4%B1n+portresi&tbm=isch&facrc=\\_&imgdii=\\_&imgrc=BbOJHDdtENCqEM%3A%3ByKZgOrZX5BP72M%3Bhttp%253A%252F%252Fupload.wikimedia.org%252Fwikipedia%252Ftr%252F0%252F0b%252FNuri\\_%2525C4%2525B0yem\\_Portre.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.edebiyadvesanatakademisi.com%252Fsanat%252F248-nuri\\_iyem\\_hayati\\_ve\\_resim\\_sanati.html%3B643%3B500](https://www.google.com.tr/search?q=bedri+rahmi+ey%C3%BCbo%C4%9Flu+h%C3%BCz%C3%BCnl%C3%BC+bedros&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=JTeGUt f0EMXvswbB04CYCw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1366&bih=666#q=nuri+iyem+k%C3%B6yl%C3%BC+kad%C4%B1n+portresi&tbm=isch&facrc=_&imgdii=_&imgrc=BbOJHDdtENCqEM%3A%3ByKZgOrZX5BP72M%3Bhttp%253A%252F%252Fupload.wikimedia.org%252Fwikipedia%252Ftr%252F0%252F0b%252FNuri_%2525C4%2525B0yem_Portre.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.edebiyadvesanatakademisi.com%252Fsanat%252F248-nuri_iyem_hayati_ve_resim_sanati.html%3B643%3B500) (12.04.2014, 21:04)

**Resim-23**, Nuri İyem, “Gözler”,  
GİRAY, Kıymet. (2001a). Nuri İyem (2.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

**Resim-24**, (Sanal-17), Nuri İyem, “Porte”,  
<http://www.tamsanat.net/sanatcilar/eserleri.php?sanatci=444&album=285>  
(22.05.2014, 11:40)

**Resim-25**, (Sanal-18), Resim Avni Arbaş, “Henriette’nin Portresi”,  
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=100&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> (21.04.2014, 21:32)

**Resim-26**, Avni Arbaş, “Henriette”,  
URAL, Murat. (1998). Avni Arbaş (1.Baskı) İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.

**Resim-27**, Avni Arbaş, “Henriette’nin Portresi”,  
Edgü, Ferit. (2001). Avni Arbaş, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, Mas Matbacılık.

**Resim-28**, (Sanal-19), Leyla Gamsız Sarptürk, “Portre”,  
[http://www.beyazart.com/images/works/big/work\\_15134.jpg](http://www.beyazart.com/images/works/big/work_15134.jpg) (22.05.2014, 11:10)

**Resim-29**, Leyla Gamsız,  
(13 Nisan-5 Mayıs 2000). Leyla Gamsız Retrospektif Sergi Kataloğu, Antik Sanat Galerisi Yayınları. Tasarım: Tevfik İhtiyar.

**Resim-30**, Leyla Gamsız,  
(13 Nisan-5 Mayıs 2000). Leyla Gamsız Retrospektif Sergi Kataloğu, Antik Sanat Galerisi Yayınları. Tasarım: Tevfik İhtiyar.

**Resim-31**, (Sanal-20), Nevin Çokay,  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3829> (22.05.2014, 12:31)

**Resim-32**, (Sanal-21), Nevin Çokay, İsimlendirilmemiş,  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3492> (22.05.2014, 12:35)

**Resim-33**, (Sanal-22), Nevin Çokay, (22.05.2014, 12:38)  
<http://www.nevincokay.com/resimlerd.asp?katid=10&s=8&resimurl=./resimler/P55.jpg&resimadi=P55>

**Resim-34**, Mehmet Güteryüz, “Portre I”,  
FREEMAN, Nan. (2008). Mehmet Güteryüz (1.Baskı) (Çevirenler: Akın Atauz). Ankara: Galeri Nev.

**Resim-35**, Mehmet Güteryüz, “OtoPortre”,  
FREEMAN, Nan. (2008). Mehmet Güteryüz (1.Baskı) (Çevirenler: Akın Atauz). Ankara: Galeri Nev.

**Resim-36**, (Sanal-23) Mehmet Güleriyüz, “Portre I”, <http://www.xn--mehmetgleryz-jlbe.com/>

**Resim-37**, (Sanal-24) Burhan Uygur, “Can Yücel Portresi”, <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID> (22.05.2014, 17:10)

**Resim-38**, Burhan Uygur, “Portre”, ÖZSEZGİN, Kaya. (2000b). *Burhan Uygur* (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

**Resim-39**, Burhan Uygur, “İsimsiz”, ÖZSEZGİN, Kaya. (2000b). *Burhan Uygur* (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

**Resim-40**, (Sanal-25) Ergin İnan, <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=13&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> (22.05.2014, 19:41)

**Resim-41**, Ergin İnan, “Damlalı Portre”, GİRAY, Kıymet. (2001b). Ergin İnan (1.Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık.

**Resim-42**, Ergin İnan, “Söyle ki Perdeler Aralansın”, GİRAY, Kıymet. (2001b). Ergin İnan (1.Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık.

**Resim-43**, (Sanal-26) İbrahim Örs, “Aslı”, <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3851&bhcp=1> (15.03.2015, 11:10)

**Resim-44**, (Sanal-27) İbrahim Örs, “Baküs”, <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3851&bhcp=1> (15.03.2015, 11:15)

**Resim-45**, (Sanal-28) İbrahim Örs, (15.03.2015, 11:20) <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3851&bhcp=1>

**Resim-46**, (Sanal-29), Abdurrahman Kaplan, “Özgür Portreler Dizisinden”, <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=402&periodID=542&pageNo=0&exhID=0> (19.02.2015, 20:25)

**Resim-47**, (Sanal-30), Abdurrahman Kaplan, “Özgür Portreler Dizisinden” <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=402&periodID=542&pageNo=0&exhID=0> (19.02.2015, 20:27)

**Resim-48**, (Sanal-31), Abdurrahman Kaplan, “Özgür Portreler Dizisinden”,  
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=402&periodID=542&pageNo=0&exhID=0> (19.02.2015, 20:30)

**Resim-49**, Habip Aydoğdu, Önemli Bir günün Portresi,  
 Ural, Murat. (2002). Habip Aydoğdu (1.Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

**Resim-50**, Habip Aydoğdu, İnsanlık Dramı,  
 Ural, Murat. (2002). Habip Aydoğdu (1.Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

**Resim-51**, (Sanal-32), Habib Aydoğdu, “Otoportre”,  
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=387&section=130&lang=TR&exhID=0&periodID=-1&pageNo=0> (18.02.2015, 19:30)

**Resim-52**, (Sanal-33), Mustafa Horasan, Yaralı Portre, 2004-2005,  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=574&lang=TR> (23.05.2014, 13:44)

**Resim-53**, Mustafa Horasan “Mask Portre”, Ergüven, Mehmet. (1995). Mustafa Horasan (1.Baskı). İstanbul: Art Grup.

**Resim-54**, (Sanal-34), Mustafa Horasan, Mukavva Üzerine Akriik, 47x38 cm,  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=ENG&exhID=115> (23.05.2014, 13:45)

**Resim-55**, Menekşe Ünsal, *Ana*, 2013, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 90x100 cm. Menekşe Ünsal’ın Kişisel Arşivi.

**Resim-56**, Menekşe Ünsal, *Hürebe*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 140 cm. Saküder Koleksiyonu.

**Resim-57**, Menekşe Ünsal, *Çıtak Kızı*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x140 cm. Menekşe Ünsal’ın Kişisel Arşivi.

**Resim-58**, Menekşe Ünsal, *Alın Yazısı*, Duralit Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 70x100 cm. Menekşe Ünsal’ın Kişisel Arşivi.

**Resim-59**, Menekşe Ünsal, *Hürebe II*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63x140 cm. Menekşe Ünsal’ın Kişisel Arşivi.

**Resim-60**, Menekşe Ünsal, *Hürebe III*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x90 cm. Menekşe Ünsal’ın Kişisel Arşivi.

**Resim-61**, Menekşe Ünsal, 2015, Duralit Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm. Menekşe Ünsal’ın Kişisel Arşivi.

**Resim-62**, Menekşe Ünsal, *Meneviş*, 2015, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 150x110 cm. Menekşe Ünsal’ın Kişisel Arşivi.

**Resim-63**, Menekşe Ünsal, *Günaşık*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm.  
Menekşe Ünsal'ın Kişisel Arşivi.



## EK-1

### SANATÇI BİYOGRAFİLERİ

#### **Cevat Dereli, (1900, Rize-1989, İstanbul)**

1907-14 arasında ilk ve ortaöğretimini İstanbul'da yaptığı sıralarda Nazmi Ziya GÜRAN'dan yakın ilgi görmüş ve onun tavsiyesiyle 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSGSÜ) girmiştir. Okulda önce Hikmet Onat Atölyesi'nde çalışan sanatçı bir yıl sonra İbrahim ÇALLI Atölyesi'ne geçmiştir. Öğrenciliği sırasında 1922'de arkadaşlarıyla birlikte Yeni Resim Cemiyeti'ni kurmuştur. 1923'te de okuldan mezun olan sanatçı, Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitme hakkını elde etmiştir. 1924-28 arasında Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens'in (1870-1934) öğrencisi olan sanatçı, 1928'de Türkiye'ye dönerek GSA'ya öğretim üyesi olarak başlamıştır. Aynı yıl, Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluş çalışmalarında yer almış, 1932'de akedemideki görevinden ayrılarak 1939'a kadar Tıp Fakültesi'nde desinatör olarak anatomik çizimler yapmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü Yurt Gezisi programları dahilinde 1939'da Sinop' a gitmiştir. Sanatçı burada yaptığı resimlerle aynı yıl İzmit'te düzenlenen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sergisi'nde Birincilik Ödülü'nü almış, aynı yıl tekrar akademiye öğretim üyesi olarak girmiştir. 1940 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde “Peysaj” adlı yapıtıyla Birincilik Ödülü'nü almıştır. Sanatçı, 1977'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü heykeltıraş Zühtü MÜBİTOĞLU'yla paylaşmış, 1981'de de Atatürk Sanat Armağanı'nı almıştır.

#### **Bedri Rahmi Eyüpoğlu (Görece, 1911- İstanbul, 1975)**

1911 yılında Giresun Görece'de doğan sanatçı, ressamlık, seramikçilik ve şairlik gibi sahip olduğu çok yönlü kişiliğiyle geleneksel Türk öğelerini kullandığı yapıtlarıyla tanınmaktadır (Yasa Yaman, 1993:23). Ailenin beş çocuğundan ikincisi olan Bedri Rahmi'nin öğrenimi, babasının görevinden dolayı değişik yerlerde geçmiştir. Orta öğrenimin Trabzon'da yaparken Zeki Kocamemi'nin bu okulda resim öğretmenini olması Bedri Rahmi'nin sanata olan alakasına yönlendirici bir etki olmuştur. 1927'de İstanbul'a gelerek Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydını yaptırmış ve Nazmi Ziya'nın yanında çalışmıştır. İki yıllık öğreniminden sonra Paris'e

gitmiştir. 1932’de 2.kez gidişinde A.Lehote’un atölyesinde bir yıl kadar çalışmıştır. Dönüşünde D Grubu’na 1934’deki sergiyle katılmıştır. 1934’te Akademi’nin diploma yarışmasına katılarak 3.lük ödülünü almıştır fakat bu dereceyi yeterli bulmadığı için 1936’da yarışmaya yeniden katılmıştır ve “Hamam” tablosu ile 1.lik ödülünü kazanmıştır. 1940’larda Matisse ve Dufy etkilerinin yanında, Anadolu halk sanatının ürünlerinden büyük ölçüde esinlendiği resimleriyle dikkat çeken Bedri Rahmi, CHP’nin yurt gezisi programına 1938’de Edirne’den, 1942’de Çorum’dan yaptığı resimlerle katılmıştır. Yurt gezilerinden sonra Duvar resimlerine ve mozaik çalışmalarına yönelmiştir. 1939’daki ilk DRHS’de üçüncülük ödülünü A.Kaptan ile paylaşmış, 1942’deki 4.DRHS’de 2.lik, 1972’deki 33.DRHS’de 1.lik ödülüne değer görülmüştür. 1947’de AsmalıMescit’te kendi adını taşıyan özel bir atölye açan Bedri Rahmi, değişik araç ve gereçlerle, farklı tekniklerle oluşturduğu işleriyle, Batı Sanatının zengin deneyim ve birikimleriyle, yöresel ve geleneksel halk sanatının ürünleri arasında, kendi sanat anlayışına özgü köprüler kurmuştur. 1958’de büyük ödül kazanmıştır. Uluslararası Brüksel Fuarı için 272 metrekarelik büyük Mozaik panosunu gerçekleştirmiştir. 1969’da Sao Paulo Bienali’nde onur madalyası almıştır. 1976’da Ankara’da (Vakko), “Yaşayan Bedri Rahmi” adıyla retrospektif bir sergisi düzenlenmiştir. Az malzemeye çok şey anlatma sanatı olarak tanımladığı halk sanatı, Bedri Rahmi’nin coşku dolu bir üretimle biçimlenen resimlerinde, tükenmez bir kaynak oluşturmuştur. Çağdaş resim sanatımıza bu kaynağı, ilk keşfeden ve öğrencilerine özgün sanat üretmenin yollarını öncelikle bu kaynaktan ve yaşamın içinde aramak gerektiğini aşıl原因an Bedri Rahmi Eyüboğlu olmuştur (Giray, 1994: 152-153). Ressamlığı kadar şairliğiyle de tanınan Eüboğlu’nun Yaradana Mektuplar (1941), Karadut (1948), Tuz (1952), Karadut 69 (1969), Dol Karabakır Dol (1974), Yaşadım (1977) isimli şiir kitapları vardır (Tansuğ, 2008:378).

### **Eren Eyünoğlu (Romanya, 1912- İstanbul, 1998)**

Rumen kökenli Türk ressam olan Eren Eyüboğlu, Anadolu insanının yaşamını işlediği resimleriyle tanınır (Arslan, 2008:502). Romanya’nın Yaş kentinde Ernestin Lentoni adıyla dünyaya gelmiştir (Giray, 2007:238). Romanya’da ortaöğrenimini aldığı sıralarda Ernestine Lebovici, bir süre sonra Yaş Güzel Sanatlar Akademisi’ne girerek resim eğitimi almıştır. 1929’da Paris’te önce Jullian

Akademisi'ne devam etmiş sonra dört yıl boyunca Lhote'la çalışmıştır. Fransa'da aldığı eğitim esnasında Manet ve Cezanne'den etkilenen sanatçı bu ustaların eserlerini incelemiş, kopyalar oluşturmuştur. 1930'da tanıştığı Bedri Rahmi Eyüboğlu ile 1936'da evlenerek Eren adını almış ve Türkiye' de yaşamaya başlamıştır. Bir süre sonra eşiyile birlikte D Grubu'na katılarak grubun çalışmalarında etkili bir rol oynamıştır. 1957'de Edinburg Festivali'ne, 1958'de Hamburg Türk Kadın Ressamlar Sergisi'ne eserler vermiştir. İlk sergisini 1941'de İstanbul'da açmıştır (Özsezgin, 1994:153). 1970'ten sonra o güne değin edindiği deneyimleriyle daha önce çalıştığı konulara dönmüştür. Bu dönem çalışmalarında figüre bağlılık artmış, anlamlı portre ve figürler çalışmıştır. Resmin yanında seramikle ilgilenmiş ve bu tür yapıtlarıyla 1984'te sergi düzenlemiştir (Arslan, 2008:502). 1988 tarihinde son otuz yılını geçirdiği Kalamış'taki atölye-evinde yaşama veda etmiştir (Giray, 2007:238).

### **Şükriye Dikmen, (1907, İstanbul-2000, İstanbul)**

Stilize portre ve ölü doğalarıyla tanınan sanatçı, Ressam Traje'nin kardeşidir. Güzel Sanatlar Akademisine (MSGSÜ) girebilmek için mahkeme kararı ile yaşını küçülttüğü için bazı kaynaklarda doğum tarihi 1918 olarak yer alır (Rona, 2008a:6). Şükriye Dikmen, Arnavutköy Amerikan kız Koleji'ni bitirdikten sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine başlamıştır (Giray, 2007:254). Dikmen 1948'de resim bölümünü bitirdikten sonra 1949'da Paris'e gitmiş, burada 1953'e kadar Loure Müzesi okulunda sanat tarihi öğrenimi görmüş, ayrıca üç yıl Legernin, iki yılda Ranson Akademisinde Singier ve Roger Chastel'in yanında resim çalışmış, ilk sergisini de 1953'de Paris'te açmıştır (Rona, 2008a:6). Türkiye'deki ilk sergisini ise 1954 yılında İstanbul'da Fransız Konsoloslugu'nda açmıştır (Giray, 2007:254). Dikmen akademideki öğrencilik yıllarında D Grubundan Nurullah Berk ve Cemal Tollu'dan, Paris'te de Matisse, Picasso, Gauguin ve Modigliani'den etkilenmiştir (Rona, 2008a:6). 1961'de 6.Saopalo Bienali'ne, 1962'de Paris, Brüksel ve Viyana'da açılan Çağdaş Türk Sanatı sergilerinde yer almıştır (Giray, 2007:254). Dikmen 1968'de mezuniyetinden sonra geçen 20 yılda yaptığı resimleriyle akademi sergi salonunda bir retrospektif sergi açmış, sergi için Nurullah Berk' in önsözünü yazdığı birde broşür yayımlanmıştır (Saridikmen, 2008:6). Dikmen, 1970 sonuyla

1980 başlarında Yol, Peyzaj ve Apstre adlarını verdiği, soyuta varan bir dizi stilize manzara resimde üretmiştir (Rona, 2008a:6). Sanatçının 2000 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisinde, 2. Bir retrospektif sergisi açılmıştır (Sarıdikmen, 2008:6).

### **Nuri İyem, (1915, İstanbul-2005, İstanbul)**

Toplumsal gerçekçilik anlayışı doğrultusunda ele aldığı iri gözlü kadın portreleriyle tanınmıştır. Sanatçının babası, Hüseyin Hüsnü İyem ve annesi, Melek İyem'dir. Hüseyin Hüsnü İyem, Osmanlı ordusunda sağlık elemanlarından biriydi. İyem'in çocukluk yılları, İstiklal Savaşı'nın zor günlerine rastlamış ve Diyarbakır'dan Arnavutluk'ta yer alan İşkodra'ya ve oradan da Mardin'e uzanan taşınmalar içinde geçmiştir. Sanatçının resimle ilk tanışması da bu yıllara, Mardin'de yaşadığı zamanlarda olmuştur. İyem'in ablası, 1922 yılında vefat etmiştir ve bu acı, Nuri İyem'in portre resimlerinin temel kaynağı olmuştur. İyem, annesi ile birlikte Diyarbakır'a oradan Sivas'a daha sonra İstanbul'a dönmüş ve burada ilkokula başlamıştır. Sanatçı, dedesinden kalan miras nedeni ile 1923'te annesi ve teyzesiyle birlikte İşkodra'ya (Arnavutluk) gitmiştir. İşkodra'da, önce mahalle mektebine sonra bir İtalyan Mektebi'ne devam etti (Günay, 2011, 19). İlköğretimini tamamladığı İşkodra'da (Arnavutluk) öğrenimini yarıda bırakarak lise eğitimini İstanbul'da devam ettirmiştir. 1933'te Nazmi Ziya Güran'ın önerisiyle Güzel Sanatlar Akademisi'ne (b.MSGSÜ) girmiş ve Güran'ın öğrencisi olmuştur. Daha sonra 1935'te Hikmet Onat'ın, 1936'da İbrahim Çallı'nın atölyelerine devam etmiş ve bu arada Levy'nin çalışmalarını da takip etmiştir. 1937'de akademiye birincilikle bitiren İyem, 1939'a kadar askerlik görevini sürdürmüştür. İyem, 1940'ta yeni açılan yüksek bölümünü tamamlamak için akademide Levy atölyesinde öğrenim görmüştür. Aynı yıl grup arkadaşıyla "Liman Resim Sergisi" düzenlemiş, ertesi yıl aynı sanatçılarla birlikte Yeniler Grubunu kurmuştur. Bu sıralarda ikinci kez askere çağırılmasıyla öğrenimini yarım bırakmak zorunda kalmış, 1942'de yeniden akademiye dönerek 1944'te ikinci kez diploma almıştır. Yeniler Grubu'nun 1950'lere kadar süren grup sergilerine katılmış, 1946'da ilk kişisel sergisini açmıştır. İyem, Yeniler Grubu üyeleriyle birlikte resimde toplumculuk anlayışını benimsemiş bir sanatçı olarak görülür. 1949'a kadar gerçekçi ve anlatımcı resimler üreten sanatçı, bu tarihten sonra

giderek iç gerçeğini yansıttığı soyut denemeler yapmıştır. Türkiye’de ilk soyut çalışan sanatçılar arasında yer alan İyem’in bu çalışmaları, daha çok manzara ve nesnelerin, özelliklerini yitirmeden soyutlandırmaları biçiminde olmuştur. İyem, 1950’lerin sonlarına doğru yeniden figüratif resme yönelmiştir. “Çeşme Başı” (1979) ve “Tükenmeyen Çilenle Anlatabilmek Seni” (1979) gibi resimlerinde işlediği kadın başları, sanatçının toplumsal kaygıyla yaklaştığı Anadolu kadını simgeleyen resimlerdir. İyem, desendeki güçlülüğüyle biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır. 1969’da Ankara’da Ulus Çarşısı’na, 1970’te Türkiye Petrolleri’nin Gölbaşı Gazinosu’na duvar resimleri yapmıştır (Dal, 2008: 780). Tavanarası Ressamları’nın kurucuları arasında yer alan İyem, bu grupta Ömer Uluç ile birlikte akademiye ilk karşı çıkanlardan olmuştur. 2001’de İstanbul’da bir retrospektif bir sergi açmıştır. Bu, Türkiye’de bir sanatçının yapıtlarına ilk kez sertifika verdiği sergi olmuştur (Pelvanoğlu, 2008: 780).

#### **Avni Arbaş (1919, İstanbul – 2003, İzmir)**

Kuzey Kafkasya kökenli bir ailenin oğlu olarak 1919 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Avni Arbaş, ilk resim eğitimini kendisinde resimle uğraşan babası Mehmet Nuri Bey’den almıştır. Babasının 1929 ölümü üzerine annesi Rana Hanım’la birlikte İstanbul’a yerleşmiştir (Sanal-4, 2015). Orta öğrenimini Galatasaray Lisesinde başlayan sanatçı, bir yandan da Güzel Sanatlar Akademi’sinde (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi) akşam atölyelerine devam etmiştir (Rona, 2008b:124). 1940-46 arasında Güzel Sanatlar Akademisi’nde (b.MSGSÜ) Levy’nin atölyesinde okuduğu yıllarda arkadaşlarıyla Yeniler Grubu’nun oluşturulmasında çalışmıştır (Dal, 2008: 119). Grubun oluşumunda yer alan Avni Arbaş, ancak grubun toplumsal gerçekçi tavrına karşı bağımsızlığını korumuştur (Rona, 2008b:124). Avni Arbaş, belirli bir akıma dahil olmadan yaptığı soyut sanat ile figüratif arasında yer alan resimleriyle tanınmıştır (Dal, 2008: 119). Sanatçı 1942 yılında CHP (Cumhuriyet Halk Partisi)’nin düzenlediği Yurt Gezileri programında seçilerek Siirt’e gitmiştir (Giray, 2007:264). GSA’dan mezun olduktan sonra Fransız hükümetinin bursunu kazanarak 1947’de Paris’e gitmiştir. Yaşamını uzun yıllar Paris’te sürdüren sanatçı burada pek çok sergi açmış ve soyut sanatı destekleyen Mayıs Salonu’nun (Salon de Mai) üyesi olmuştur (Dal, 2008: 119). 1976’dan bu

yana çalışmalarını İstanbul'da serbest sanatçı olarak sürdürmüştür. Antibes'de Picasso Müzesinde ve AMMAN Güzel Sanatlar Galerisinde resimleri yer almaktadır. 1981' de Atatürk'ün 100. Doğum yıl dönümü nedeniyle Kültür Bakanlığının düzenlediği yarışmada başarı ödülü bulunur (Özsezgin, 1994:42). Yurda dönüşünü izleyen aylarda Ankara'da, Vakko Galerisinde düzenlenen retrospektif Sergisi Arbaş'ın daha sonra açtığı sergiler içinde bir başlangıç oluşturdu. Arbaş'a 1991'de UPSD'nin (Uluslar arası Plastik Sanatlar Derneği) Onur Belgesi verilmiştir (Dal, 2008: 119). Sanatçı 2003 yılında Türkiye-Foça'da hayatına veda etmiştir (Giray, 2007:264).

### **Leyla Gamsız (1921, İstanbul-2010, İstanbul)**

Doğayı yorumlamada figüratiften ayrılmadan uyguladığı renk ve biçim sadeliğiyle tanınmıştır. Sivas'ta liseyi okurken Eşref Üren'den resim dersleri alan Leyla Gamsız, Yüksek öğrenimini İÜ Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü'nde yapmış, 1943'te bu okulu bitirdikten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'ne (GSA, b.MGSÜ) girmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden 1947'de mezun olmuş, sonraki çalışmalarını 1949'da Paris'te Lhote atölyesinde devam ettirmiştir. GSA'da öğrenciyken Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesindeki arkadaşlarıyla birlikte Onlar Grubu'nu kurmuş ve sergilerine katılmıştır. Sanatçı, 1949'da grup üyelerinden ressam Hulusi Sarptürk'le evlenmiştir. 1960'larda Milletler Arası Türk Kadın Sanatçıları Kulübü'nün etkinliklerine de katılmıştır. *1964 ve 1967'de Güzel Sanatlar Akademisi Ödülü'nü alan Gamsız, 1987'de Sedat Simavi Vakfı Güzel Sanatlar Ödülü'nü kazanmıştır (Dal, 2008: 570,571)*. Leyla Gamsız'ın 2000'de İstanbul Antik Sanat Galerisi'nde ve 2002'de İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde retrospektif sergileri açılmıştır (Pelvanoğlu, 2008:571).

### **Nevin Çokay (1930, İstanbul -2012, İzmir)**

1930 doğumlu ressam, 1947 yılında girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisini 1953 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde bitirmiştir. İlk kişisel sergisini 1953 yılında Adalet Cimcoz, un Maya Galerisinde açmıştır. Resmin yanında müzikle de ilgilenen Çokay, Nedim Otyam'ın İstanbul Radyosu'ndaki halk türküleri korosunda dört yıl çalışmış, İtalya'da konserler vermiştir. Nedim Otyam'ın

yönetmenliğinde "Yurda Dönüş" adında bir film çeviren Çokay, film dubajları da yapmıştır. 1954'den sonra kendini tamamen resim çalışmalarına veren Çokay, 1979 yılında Hollanda'ya gitmiş, resimleri bir yıl süreyle Deventer, Den Haag ve Rotterdam'ın çeşitli müze ve galerilerinde sergilenmişti. 1998 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından onur ödülüne layık görülmüştür. Ressam Nevin Çokay'ın tabloları, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul Belediyesi, İstanbul Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Yugoslavya'da Umjetnicka Galerij'nin yanısıra Hollanda, Almanya ve Türkiye'de özel ve resmi koleksiyonlarda sergilenmektedir. Nevin Çokay insan ilişkilerini, sevdayı, sevgiyi ayrıntılar içinde kaybolmadan, bütüne odaklanmayı, mükemmel bir gözlemlerle yansıtmış bir ustadır. Eserlerinde, özellikle figürlerin ifade gücünü, gözlerin en derinliğinde toplayarak yarattığı çarpıcı etki; aynı zamanda destek olmanın, direnmenin metamorfozunu oluşturmayı da başarmıştır. Türkiye'de ve Avrupa'nın birçok kentinde yer alan çeşitli müzelerde, resmi ve özel koleksiyonlarda resimleri bulunan Nevin Çokay, Türk resmine toplumsal gerçekçi çizgide verdiği eserlerle katkıda bulunmuştur. Resim çalışmalarının yanı sıra, uzun yıllar resim ve sanat tarihi öğretmenliği çeşitli atölye çalışmaları yaparak birçok öğrenci yetiştiren sanatçı, 24 Temmuz 2012 Salı günü Foça'daki evinde hayata gözlerini yummuştur (Sanal-5, 2017).

### **Gülyüz, Mehmet (1938, İstanbul)**

Toplumsal eleştirinin ön plana çıktığı dışavurumcu figüratif resimleriyle tanınan (Arslan, 2008:634) Mehmet Gülyüz, orta öğrenimini Saint-Joseph Lisesi'nde tamamlamıştır (Giray, 2007:340). 1958-66 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (MSGSÜ) resim bölümünde öğrenim görmüş, öğrencilik yıllarında amatör olarak tiyatroyla da ilgilenmiştir (Arslan, 2008:634). Mehmet Gülyüz eğitimi sırasında Cemal Tollu, Cevat Dereli, Zeki Faik İzer ve Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olmuştur (Öndin, 2008: 210). Akademi ve Cem tiyatrosunda, 1960'ların başlarında da Arena tiyatrosunda çalışmış, ayrıca oyuncuların dekor ve kostümlerini hazırlamıştır. Tiyatro çalışmaları Gülyüz'ün resim anlayışını da etkilemiştir. Başlangıçtaki soyut anlatımının yerini, 1964'te figüratif anlatıma bırakmıştır. 1966'da Utku Varlık, Devrim Erbil, N. Ayten ve

Oktaý Anılanmert'le "Beş Genç Ressam" grubunu kuran sanatçı 1970'te devlet bursuyla gittiği Patis'te taş baskı alanında uzmanlık eğitimi görmüştür. 1975'te Türkiye'ye dönen sanatçı akademide Neşet Günal'ın atölyesine öğretim üyesi olarak atanmış ve 1980'e kadar bu görevini sürdürmüştür. 1980-84 arasında çalışmalarını New York ve Brüksel' de yapmıştır. Yapıtlarında konu olarak çağdaş insanı işleyen Güler yüz, insan psikolojisini, davranışlarını ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkarmış, 1970'ler boyunca çirkin ya da hayvanı anımsatan insanları hatta insan yerine koyduğu maymun köpek ya da kurdu çarpıtılmış vücutlarıyla vermiş, tüketimin toplumunun sevgisizliğini, bencilliğini, içtensizlik tutumunu yer yer mizah ögesi de katarak yansıtmıştır. Bu resimlerinde çirkin insan yüzleri duyarsızlığı simgelerken, hayvan portreleri de "Ahmak İnsan" simgeler. Kompozisyonlarında kullandığı çok sayıdaki simge içeriği destekleyen resimsel öğelerdir. "Çadır Tiyatrosu" adlı resminde (1968) görüldüğü gibi önceleri çizgisel bir üslupta çalışan sanatçı 1980'lerin başında, "İki Kadın" (1983) ya da "Şair Edip Cansever Portresi" (1983) gibi resimlerinden olduğu gibi rengi ön plana çıkaran ve yoğun biçim bozmalara yön veren dışavurumcu bir üslup benimsemiştir. Güler yüz, 1987'deki Birinci Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde Ayasofya Hamamında yaptığı "Diptik 2" ve "Portre" gibi resimleriyle büyük boyutta tuvaler üretmeye başlamış, ayrıca gerçekleştirdiği bir dizi düşsel portrede o güne kadar insan-çevre bağlamında ele aldığı insanlık sorununu tek bir insan yüzünde irdelemiştir. Sanatçı gerek bu resimlerinde, gerek 1990'ların başında gerçekleştirdiği tuvalerinde son derece hareketli ve dokulu bir yüzey yaratmış, yakından bakıldığında zeminden ayırt edilemeyen ancak resimden uzaklaştıkça yavaş yavaş ortaya çıkabilen imgeyi ortaya koymuştur. Resmin yanı sıra ahşap, tel, alçı, kağıt, tutkal gibi malzemelerle resimlerine benzer bir anlayışla heykelerde gerçekleştiren sanatçı, hem resim hem de heykel çalışmalarında desenden büyük ölçüde yararlanmış, resim-desen-heykel arasındaki organik bağı irdelemiş, ayrıca 1963'den beri taslak niteliğinde olmayan ve bir başına sanat değeri taşıyan siyah beyaz ve renkli desenler üretmiştir. Sanatçı bu desenlerinde, grotesk figürler ve garip yaratıklarla yarı düşsel bir dünya oluşturmuştur (Arslan, 2008:634-635). İlk kişisel sergisini 1963'de İstanbul'da Şehir Galerisi'nde açmış ve yurt içinde-dışında karma sergilere katılmıştır (Özsegin, 1994:170). Güler yüz, 1979'da Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü'nü İsmail

Türemen'le paylaşmış, aynı yıl İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisinin'de altın madalyayı kazanmıştır (Arslan, 2008:634-635). 1985-2000 arasında İstanbul'da Bilsak'ta sanat eğitimi veren Güleriyüz, 1986'da "Kalın" adlı sanat dergisini yayınlamaya başlamıştır. 1988'de İstanbul Atatürk Kültür Merkezinde 25 yıllık sanat üretimini gösteren bir retrospektif sergi açmıştır. Kurucularından olduğu UPSD'nın (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği) 1991'de başkanlığını yapmış, 1992'de Bilkent Üniversitesi'nde konuk öğretim görevlisi olarak çalışmış, 1998-2001 arasında İstanbul Devlet Tiyatrolarında misafir oyuncu olarak "Bir Küçük İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor" adlı oyunu oynamıştır. 2004'te Yapıkredi Kazım Taşkent Galerisinde desenlerini, 2005'te İstanbul Tevfik İhtiyar Sanat Galerisini son dönem çalışmalarını sergileyen Güleriyüz, Sinema ve TV oyunculuğu da yapmaktadır. 2004'te, yaşamını ve sanatı anlattığı "Güldüğüme Bakma" adlı bir söyleşi kitabı yayımlanmıştır (Pelvanoğlu, 2008:634-635).

### **Uygur, Burhan (1940, TireBolu-1992, İstanbul)**

Burhan Uygur, soyut ve figüratif öğeleri bir arada kullandığı eserleriyle tanınmıştır (Şahin, 2008: 1565). İlk ve orta öğrenimini TireBolu'da, lise öğrenimini Trabzon'da almıştır (Özsezgin, 1991:321). 1961-69 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (MSGSÜ) resim bölümünde Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyelerinde eğitim görmüştür (Şahin, 2008: 1565). 1970'te Salzburg Yaz Akademi'sinde Conra grubu ressamlarından Corneille ile çalışmıştır (Rona, 2008b: 224). 1972'de Taksim Galerisinde açtığı "Hiçlik Üzerine Kurulan Boş Hayaller" Sergisi ile dikkat toplamıştır. 1974'te Ankara Devlet Galerisinde "Günler Ne İşe Yarar" adlı sergisiyle ilgi çekmiştir (Özsezgin, 1991:321). 1980'lerde Can Yücel ve Ahmet Oktay'ın şiir kitaplarını resimlemiştir (Rona, 2008b: 224). Sanatçı, 1968'de Çağdaş Ressamlar Cemiyeti' nin Yılın Genç Sanatçısı Jüri Özel Ödülünü, 1976' da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Açık Hava Sergisinde Ödül ve Mansiyonlar 1978'de Sedar Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülünü kazanmıştır (Şahin, 2008:1565-1566). 1982'de İzmir Ticaret Odası Resim Yarışması'nda 1.Lik Ödülü almıştır. 1982'de Günümüz Sanatçıları 3. Açık hava Sergisi'ne Resim dalı Başarı Ödülüyle, 1985 yılında da Günümüz Sanatçıları 6. Açık Hava Sergisi'ne Mansiyon ödülü aldığı eserleriyle katılmıştır (Özsezgin, 1991:321). 1988' yılında İkinci

Uluslararası Asya-Avrupa Bienali ikincilik Ödülünü” almıştır (Şahin, 2008:1565-1566). Burhan Uygur, 1970 kuşağının önde gelen sanatçılarından biri olmuştur. Resimlerinde renk ve çizgi kullanımı düşsel ve şiirsel bir etki yaratır. Birçok deseninde ve resminde yazıdan da yararlanan sanatçının, kompozisyonun herhangi bir yerine yerleştirdiği bu yazılar resmin adı ya da temasına ilişkin içerikler olmuştur. Eserleri, “Cehennem Kraliçeleri, Uzak Doğunun Resim Ustaları, Bedbaht Karganın Karanlıklar Kraliçesini Ziyareti, Eşşek Herifin Damadı, Lord ve Lordiçe” gibi özgün adlar taşımıştır (Şahin, 2008:1565-1566).

### **İnan, Ergin (1943, Malatya)**

Türk Özgün Baskı sanatçısı ve ressam olan Ergin İnan, hem resimlerinde, hem oyma baskılarında insan temasını, varoluşçu öğelerden hareketle geliştirdiği kendine özgü fantastik anlatımla işlemiştir. 1964-68 arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (İDTGSYO-bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) resim bölümünde öğrenim görmüştür (Rona, 2008a: 734). Karl Schlaminger ve Helmut Hungberg’in öğrencisi olmuştur ve mezun olduğu yıl Helmut Hungberg’in asistanı olmuştur (Uğurlu, 1995: 8). Öğrencilik yıllarında özellikle figür üzerinde yoğunlaşan sanatçı, bu dönemde Siyah Kalemin Desenleri’ni yakından incelemiş ve onu siyah-beyaz figür çalışmalarından ve biçim bozmalarından etkilenmiştir (Rona, 2008a: 734). İlk kişisel sergisini 1968’de İstanbul’ da Alman Kültür Merkezinde açmıştır (Özsezgin, 1994:191). 1969’da gittiği Salzburg Yaz Akademisinde Roditröger ve Vedova’yla çalışmıştır. Sanatçı, bu yıllarda Psikolojik anlatımı ağır basan portreler üretmeye başlayarak kişisel üslubunun ilk örneklerini vermiştir görmüştür (Rona, 2008a: 734). 1970’te Federal Alman Hükümetince verilen Alman Akademik Değişim Programı (DAAD) bursunu kazanarak 1973’e kadar Münih Güzel Sanatlar Akademisinde Roditröger ve Maxzimmermannla resim ve özgün baskı alanın da çalışmıştır. 1972-73 yılları arasında Paris, Venedik, Verona, Montova ve Floransa müzelerinde incelemeler yapmıştır (Uğurlu, 1995: 8). 1975’te “Baskı Resim Teknikleri” adlı teziyle İDTGSYO’da öğretim üyesi olmuştur. 1978-79’da Münih ve Berlin Güzel Sanatlar Akademilerinde 1983-84’te Berlin’de 1985’te de yine Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde çalışan İnan, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde görev

yapmıştır. Halen (2005) Yeditepe Üniversitesinde Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır. 1970'lerden başlayarak böcekleri ve embriyonik insanları işleyen İnan, bu yapıtlarında imgeler arasında kurulan görsel ve simgesel ilişkileri yansıtmıştır. Genelde, ikonografik evrensel imgelere yönelmiş, zaman zaman eski uygarlıklardan kaynaklanan kültürel imgelere de yer vermiştir. Sanatçı genellikle yüzleri üst üste bindirerek işlediği "Psiko-Portre" (1981), "Porte" (1981) ve "İnsan" (1984) gibi yapıtlarında; elleri ve ayak izlerini temel aldığı resimlerinde ve tarihsel kent dokusunu figürle birleştiren "Berlin" (1987) gibi dizilerinde, kompozisyonu böcekler, kabuklular, sürüngenler, kelebekler, yaprak, tüy, gözyaşı damlası ve bu gibi tanımlı ya da tanımsız nesnelere ve yazıyla bütünleştirmiştir. Böcek çizimleri ve yazıyla oluşturduğu "Mektup" dizilerini 1980'lerin sonunda oluşturan İnan, yapıtlarında hem Latin hem de Arap harfleriyle yazılı metinlerini kullanmış, hatta bazı imgeleri salt yazıyla oluşturarak Hat Sanatında olduğu gibi yazıyı bir başına imgeleştirmiştir. Kimi yapıtlarında alıntılar yerine kendi düşüncelerini yansıtan cümleler kurmuş, kimilerinde ise eski sayfaları kolaj tekniği ile kompozisyona eklemiştir. İnan 1990'ların başında gerçekleştirdiği portre çalışmalarında (ör. Oturan Figür, 1933) söz konusu öğeleri imge içinde daha sıkışık bir düzende istiflemiş ayrıca hareketli fırça vuruşlarından yararlanarak imgeleri çizgiden çok canlı renklerle biçimlendirmiştir. Bir minyatür ustasının ayrıntı işçiliği ile çalışan sanatçı, yapıtlarında çok farklı malzemelerden yararlanmış, tuvalin yanı sıra ahşap, duralit, kağıt, bazen de aharlı ya da el yapımı kağıt üstüne yağlı boya, tempera, sulu boya, renkli mürekkep çizimi ve kolajı bir başına ya da birlikte uygulamıştır. İnan, resim ve baskı çalışmalarını eş zamanlı olarak sürdürmekte, renkli oyma baskılarının (gravür) yanı sıra taş baskı üzerine de çalışmaktadır. Yapıtlarında varoluşla yok oluş arasındaki metafizik anlamı kendine özgü bir gizemle irdeleyen sanatçı doğu ve batı kültür birikimlerini olgun bir bireşime ulaştırmıştır. İnan, 1980 İstanbul Devlet Resim ve Hekel Müzesi Açık Hava Sergisinde, 1983 Uluslararası 6. Cileveland Desen Bienalinde ve 1988 2. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalinde Birincilik Ödülleriyle, 1983' de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülünü Mehmet Güler ile kazanmış; 1987'de de Ankara Sanat Kurumu tarafından resim alanında Yılın Sanatçısı seçilmiş, 1993'te de Osaka Trienalinde Üçüncülük Ödülünü almıştır (Rona, 2008a: 734). İnan, 1990'da TC Cumhurbaşkanlığı Köşkü yeni binası Resepsiyon

salonu duvarında “Yazıt” adlı bir çalışma gerçekleştirmiş, 2000’de Türkiye İş Bankası Kibele Sanat Galerisinde bir retrospektif sergi açmış ve aynı yıl Mevlana Sanat Ödülünü kazanmıştır. 2004’te de İstanbul’ da Galeri Artsit’te “İz” adıyla son dönem çalışmalarını sergilemiştir (Pelvanoğlu, 2008:735).

### **Örs, İbrahim (1946, Tercan, Erzincan)**

İbrahim Örs, toplumsal eleştirinin ön plana çıktığı yapıtlarında pop sanatla fotogerçekçilik arasında nitelendirilebilecek kendine özgü figüratif bir anlatımla tanınmıştır. 1965-71 arasında İstanbul Devlet Güzel sanatlar Akademisinde öğrenim gören Örs, 1971-72’de Kopenhag Kraliyet Akademisinde Oyma baskı çalışmış; Mimar Sinan Üniversitesi, 1972’de başladığı öğretim üyeliği görevini 1985’te bırakarak Danimarka’ya yerleşmiştir (Rona, 2008a: 1199). İlk kişisel sergisini 1971’de İsveç’te açmıştır (Özsezgin, 1994: 256). Örs, 1973’ de Cumhuriyetin 50. Yılı 1.lık Ödülü, 1974 Sheraton Yarışması Beton Pano 1.lık ödülü, 1974 Sheraton Yarışması Mozaik Pano 1.lık Ödülü (Özsezgin, 1994: 256), 1976 ve 1979’ da Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde birer Başarı Ödülü almıştır (Rona, 2008a: 1199). 1981, 15.Dyo Sergisi Başarı Ödülü ve 1984 Enka Vakfı, Bilim Sanat Ödülleri 2. Lik Ödülü almıştır (Özsezgin, 1994: 256).

### **Abdurrahman Kaplan (1947, Karaman)**

Karamanın Ilısira ilçesinde doğan sanatçı 1967-1970 yılları arasında Ankara’da G.E.E (Gazi Eğitim Enstitüsü) Resim İş Bölümünü tamamlamıştır. 1970-72 yılları arasında Konya ve Kırşehir’de resim öğretmenliği yapmıştır. Birçok kişisel ve karma sergilerde yer alan sanatçı “Padişahların Zaferi” isimli gibi çeşitli projelerde yer almıştır. Kaplan yaşamına Ankara’da devam etmekte ve çalışmalarını “Resim Evi” adıyla kurduğu mekanda sürdürmektedir (Sanal-6, 2017).

### **Aydoğdu, Habip (1952, Konya)**

1963’te öğrenime başladığı İvriz ilköğretim Okulunda Resim sanatına ilgi duymaya başladı. İstanbul İlk Öğretmen Okulu resim seminerinde, Selahattin Taran Atölyesinde sanat öğrenimine başladı. İlk kişisel sergisini “Yaşam Kavgası” adı altında, 1976’ da Ankara’ da Or-an Galerisinde düzenledi.

Ödüller: 1967 İstanbul-Berlin Resimleri Sergisi 2. Lik ve 3. Lük Ödülleri, 1973, Yarımca Belediyesi Resim Yarışması Mansiyon, 1979 Görsel Sanatlar Derneği Barış, Demokrasi, Özgürlük konulu Resim Yarışması Mansiyon, 1984 18. Dyo Sergisi Mansiyon, 1984 Kadın Konulu Vakko Resim Yarışması Mansiyon, 1985 2. Talens Resim Yarışması Mansiyon, 1986 Türkiye Jokey Klübü Resim Yarışması Mansiyon, 1987, 4. Yunus Emre Resim Yarışması Başarı Ödülü, 1987 Bandırma Festivali Kuş Cenneti Resim Yarışması Başarı Ödülü, 1987 21. Dyo Sergisi Başarı Ödülü, 1987 48. DRHS Başarı Ödülü (Sanal-7, 2017).

### **Horasan, Mustafa (1965, Aydın)**

Kendi kurguladığı dünya ve zaman içerisinde yerleştirdiği figüratif resimleri ve videolarıyla tanınmıştır (Pelvanoğlu, 2008: 706). 1986'da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Ana Sanat Dalı Özgün Baskı Resim bölümünü bitirmiştir (Ergüven, 1995, 176). Mezuniyeti olduktan sonra Almanya, Fransa, Hollanda, İngiltere ve Amerika' da araştırmalarda bulunmuştur. İlk kişisel sergisini 1988'de İzmir'de İş Bankası Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. 1986, 1987, 1992, 1993 ve 1994'deki devlet resim heykel sergilerine katılmış, Paris'teki Türk sanatçılar sergisi "Paristanbul" (1990), SHARJAH Bienali (1999) gibi uluslararası etkinliklerde yer almış, 2001 de İstanbul Galerist'de açılan "Aykırı İşler Sergisi" ve aynı yıl İstanbul Karşı Sanat'ta açılan "Ölüm=Ölüm", 2004'te İstanbul Aksanat' taki "Sıkıntı ve Gökkuşluğu", 2005'te yine İstanbul Aksanat'taki "Sınır Deneyimleri" gibi sergilere eser vermiştir. Horasan'ın İlk dönem resimlerinde mekandan ve bağlamdan uzak, birbirleriyle iletişimsiz yaratık benzeri figürler görülürken, daha sonraları bu figürlerin ardında dekoratif nitelikteki mekanlar yer almış, 1998'lerde bir yere ait olma duygusu taşıyan figürler ve bunların gereksinimlerine uygun mekanlar görülmeye başlamıştır. 1998'de İstanbul Teşvikiye sanat Galerisinde açtığı "Alacakaranlık" adlı kişisel sergisindeki bir dizi resimle video çalışmalarının devamı niteliğinde olan İstanbul Evin Sanat Galerisindeki "Gece Bahçesi" (2004) adlı sergisinde, erotizm, acı, ölüm ve şiddet temalarının yarattığı gerilimin hissedildiği resimlerini sergilemiştir. 2004'teki sıkıntı ve Gökkuşluğu sergisinde sıkıntılı anlarındaki çizimlerinden kalan parçaları dev bir kolaj halinde bir araya getirmiş 2005 yılında gerçekleştirdiği sınır deneyimleri sergisinde ise, fotoğraf ve

resim arasındaki ilişkiyi sorgulayan resim ve videolarıyla katılmıştır. Resimlerindeki devinim ve gerilim videolarında da hissedilir. Son çalışmalarını 2005’de İstanbul Evin Sanat Galerisinde açtığı “İstila” adlı kişisel sergisinde sunmuştur (Pelvanoğlu, 2008: 736). Sanatçının sanat hayatı içerisinde kazandığı ödüller bulunmaktadır. Bunlar; (1985) 3.Viking Baskı Resim Yarışması “Mansiyon Ödülü”, (1987) Gülhane Şenlikleri, Güzel İstanbul Konulu Baskı Resim Yarışması “İkincilik Ödülü”, (1991) AÇS 2.Resim Yarışması “Mansiyon”, (1992) AÇS 3.Resim Yarışması “Başarı Ödülü”, (1993) AÇS 4. Resim Yarışması “Mansiyon Ödül”leridir (Özsezgin, 1994: 184-185). Ayrıca Sanatçı, 1991’de Dyo Resim Yarışmasının “Başarı”, 1992 ve 93’te Esbank Yunus Emre Resim yarışmasında “Başarı”, 1993’te Ahievran Resim Yarışmasında “Başarı”, 1994’te Yeni Eğilimler Sergisinde “Başarı”, 1996’da İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Resim Yarışmasında “Birincilik Ödülü” ödüllerini kazanmıştır (Pelvanoğlu, 2008: 736).

**EK 2**  
**SANATÇI GÖRÜŞME FORMU**

<b>Adı Soyadı:</b>	
<b>Araştırma Amaçları</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Türk resim sanatçılarının portre eserlerinde biçim bozma yansımalarını araştırmak</li> <li>• Yapılan araştırma sonucunda elde edilen bulguları bir kaynakta toplayarak ilgili literatüre katkı sağlamak.</li> </ul>	
<p>1. Portrelerin sanatsal bir tanımı yapıldığında “ölü ya da sağ, düşsel ya da gerçek bir kişinin bireysel özelliklerinin tasvir edilmesi” ifadesiyle karşılaşırız. Sizin portre eserlerinizin bunun dışında taşıdığı bir anlam var mıdır?</p>	
<p>2. Portre eserleriniz incelendiğinde; kullandığımız figürlerin biçim bozma içerdiği görülmektedir. Çalışmalarınızda gözlemlenen biçim bozma olgusunu değerlendirdiğinizde neler söylersiniz?</p>	
<p>3. Biçim bozma olgusu incelenirken bazı eserlerde ‘form ve renk’ bir arada değiştirildiği ya da sadece iki öğeden birinin kullanıldığı gözlemleniyor. Biçim bozma kelimesinin çoğu kaynakta deformasyon kelimesiyle eş anlamda kullanıldığı da dikkate alındığında formun ideal şekilde verildiği sadece renkle değişim kazandırıldığı eserleri biçim bozma olgusu içerisinde nasıl değerlendiriyorsunuz?</p>	

## EK-3



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



## Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Menekşe Ünsal
Doğum Yeri:	Isparta
Doğum Tarihi:	21.08.1989
Medeni Durumu:	Bekar
<b>Öğrenim Durumu</b>	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	Atatürk İlköğretim Okulu
Ortaöğretim:	Atatürk İlköğretim Okulu
Lise:	Yabancı Dil Ağırlıklı Şarkikaraağaç Lisesi
Lisans.	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Yüksek Lisans.	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
Becerileri:	Resim
İlgi Alanları:	Sanat, Edebiyat
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)	2015 Saküder Resim Yarışması 1.lik Ödülü
Hakkında bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Tel:	0507 824 30 88
Adres:	Bosnahersek Mah. Şenay Sok. Surkent Sit. 3.blok 1/11 Selçukulu-Konya.

İmza: