

KADİR ATA VE TÜRK RESMİNDEKİ YERİ

Kemal YAMAN

Cumhuriyet Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eēitim, ēretim ve Sınav Ynetmeliēinin Güzel Sanatlar Eēitimi
Anabilim Dalı Resim-İř Bilim Dalı İēin ngrdē

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Olarak Hazırlanmıştır.

Tez Danışmanı

Yrd. Doē. Dr. Erdal ESER

SİVAS

Haziran 2007

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Kemal YAMAN tarafından hazırlanan bu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş bilim dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Yrd. Doç. Dr. Erdal ESER

Üye
Yrd. Doç. Dr. Turgay YAZAR

Üye
Yrd.Doç.Ahmet ÇOLAKOĞLU

Onay

Yukandaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

12/06/2007

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Zafer CİRHİNLİOĞLU

ÖZET

Balkan göçmeni bir ailenin çocuğu olarak ilk sanat eğitimini Kepirtepe Köy Enstitüsü'nde alan Kadir Ata, sanat eğitimi sürecinde Çapa Resim Semineri ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde önemli eğitimci-sanatçıların yönlendirmesiyle kişisel sanat birikimini oluşturmuştur.

Yaşanmışın peşinde koştuğunu belirten sanatçı, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi sanatının değişmez içeriği olarak temellendirmiştir. Esinini yaşamdan alan sanatçının ilgi alanı manzara, natürmort, portre ve figüre kadar uzanan konularda karşılığını bulmaktadır. Sanatçı görsel verilerden hareket ederken, görülenin geçici niteliğini aşacak betimleme yöntemleri bulma peşindedir. Başlangıç döneminin, geometrik olandan soyuta dek uzanan her türden plastik arayışı, giderek arındırılmış bir nesnelliğin egemen olduğu yalın biçim diline dönüşmüştür. 1970'li yıllar Türkiye'deki sosyolojik yapının izdüşümleri, Kadir Ata'nın resimlerinde de karşılığını bulmasına rağmen, temelde insani yaklaşımla örülen sosyal içerik tüm sanat yaşamına egemen olmuştur.

Sanatçının 1970'li yıllardaki toplumsal odaklı resimleri yanında natürmort, portre ve manzaraları da resmin biçim dilini alabildiğine özgürce deneyen, az renkli, boyanın dokusal ağırlığını duyuran anlayışa sahiptir.

1980'lerde yaşadığı anı belgelemeyi amaçlayan sanatçının, resimlerinde; görünür dünyanın karşılığı olan öğeler, gözlem süreci sonucunda yalın ama nesnel bir biçimlendirmeye ortaya konmuştur.

1990 ve 2000'li yılların resimlerinde ağırlığı manzaralar oluştururken, sanatçının kendi iç dünyasından izler taşıyan anlatımların da ön plana çıktığı görülmektedir. Öncekilerden daha yoğun içsel anlamlar barındıran bu dönem resimleri, tinsel yanı güçlü görünümlere dönüşmektedirler.

Beş ulusal ödüle de sahip olan sanatçının, eğitimci ve sanatçı kimlikleri birbiri ile örtüşmektedir. Kadir Ata'nın yoğun olarak resim faaliyetlerinin içinde bulunması, onu öğrencileri için eğitimci ressam kimliğiyle özendirici bir figür durumuna getirirken, Buca görüntüleri, öğrenci portreleri ve natürmortlarını da eğitimciliğinin bir sonucu olarak görmek gerekir.

ABSTRACT

As a child born into a family coming from The Balkans and having received his first art education at Kepirtepe Village Institute, Kadir Ata, during his art education, built up his personal art background through the guidance of eminent pedagogue artists at Çapa Painting Seminar and Gazi Education Institute.

Emphasizing that he runs after the true life, the artist has established the relationship between nature and man as his fixed content of art. Inspired by the life itself, the artist is interested in such topics as landscape, portrait, still life and figure drawing. Besides using visual data, he also seeks for the methods of depiction that will surpass the temporary quality of the 'visible'. His search for every kind of plastics ranging from 'the geometric' to 'the abstract' in the beginning period has gradually changed into a simple figurative language dominated by a purified objectivity. Although his painting was influenced by the projections of the sociological structure in the 1970s' Turkey, a social content built mainly through humanistic approach has been at the heart of his whole art life.

Apart from his social centered paintings in 1970s, his still life, portrait and landscape drawings also have such a concept that is less colored and tries the figure language of the art as freely as possible emphasizing the textural weight of the paint.

In 1980s, in the paintings of the artist aiming at documenting the moment experienced, the elements corresponding to the visible world have been depicted with a simple but objective figuration at the end of an observation process.

While landscapes are more focused in his paintings of 1990s and 2000s, it can also be seen that the depictions bearing traces of the artist's inner world have been put in the forefront. Having more intensive inner meanings than the previous ones, the paintings of this period have turned into morally strong views.

The artistic and educator identities of the artist who has also five national awards overlap each other. Kadir Ata' dealing with painting activities intensively makes him, with his educator artist identity, an encouraging model for his students and we have to see his Buca images, student portraits and still lifelike paintings as a result of his being an educator.

TEŞEKKÜR

Konu seçiminde ve tezimi hazırlamamda yardımcı olan hocam ve tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Erdal ESER'e,

Tezimin konusunu teşkil eden sanatçı ve eğitimci, hocam Kadir ATA'ya

Önerileri ve düzeltmeler ile ilgili yardımları için dostum ve meslektaşım Handan BÜLBÜL'e,

Yardımları ve katkıları için Yrd. Doç. Ahmet ÇOLAKOĞLU, Yrd. Doç. A. Yaşar SERİN ve Doç. Dr. Metin COŞAR'a,

Destek ve sabırları için tüm aileme ve eşim Bilgi YAMAN'a

Teşekkür Ederim...

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ONAY SAYFASI	
ÖZET	I
ABSTRACT	III
TEŞEKKÜR	V
İÇİNDEKİLER	VI
RESİMLER LİSTESİ	XI
ÖNSÖZ	XVII
KISALTMALAR.....	XVIII
 BÖLÜM 1	 1
YÖNTEM	1
1. 1. Araştırmanın Modeli	1
1. 2. Evren ve Örneklem	1
1. 3. Verilerin Elde Edilmesi	1
1. 4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	2
 BÖLÜM 2	 3
GİRİŞ	3
2. 1. Problem	3
2. 2. Alt problemler	3
2. 3. Amaç	3
2. 4. Önem	3
2. 5. Sayıtlılar	4

2. 6. Sınırlılıklar	4
2. 7. Türk Sanatı'nda Batılılaşma süreci	4
2. 8. Cumhuriyet dönemi Türk Resmi'nin kısa tarihçesi	11
2. 9. Cumhuriyet öncesi ve sonrasının modern kenti İzmir.....	16
 BÖLÜM 3	 24
 BULGULAR VE YORUMLAR	 24
3. 1. Ressam Kadir Ata, öz yaşam öyküsü	24
3. 2. Ressam Kadir Ata'nın sanat eğitimi sürecini oluşturan etkenler.....	31
3. 2. 1. Köy Enstitüsü yılları	31
3. 2. 2. Çapa Eğitim Enstitüsü, Resim Semineri yılları	34
3. 2. 3. Gazi Eğitim Enstitüsü yılları	36
3. 3. Kadir Ata'nın sanat yaşamını biçimlendiren öğeler	37
3. 3. 1. Öğrencilik döneminde sanat yaşamını biçimlendiren öğeler.....	37
3. 3. 2. Fırçadan uzaklık: Anadolu'daki öğretmenlik yılları	44
3. 4. Kadir Ata'nın eğitimciliği	46
3. 5. Kadir Ata ve resimleri	49
3. 5. 1. Sanatçının İzmir'de başlayan resim serüveni.....	49
3. 5. 2. 1970'li yılların resimleri	51
3. 5. 2. 1. 1970'lerdeki ödüllü resimler	55
3. 5. 2. 1. 1. T. R. T. ödülü , Çöpçü, 1970	55
3. 5. 2. 1. 2. DYO resim yarışmalarındaki ödüllü resimler.....	59
3. 5. 2. 1. 2. 1. Pencerede Bahar, 1972.....	59
3. 5. 2. 1. 2. 2. Yıldız Yamaç, 1973	61
3. 5. 2. 2. 1970'li yılların manzara resimleri.....	63
3. 5. 2. 2. 1. Arka Bahçe, 1974	65
3. 5. 2. 3. 1970'li yılların figürlü resimleri	67
3. 5. 2. 3. 1. Leyla ile Mecnun, 1971	67
3. 5. 2. 3. 2. Nü, 1978	69

3. 5. 2. 4. 1970’li yılların portre resimleri	69
3. 5. 2. 4. 1. Serpil’in Portresi, 1976	69
3. 5. 2. 4. 2. Huriye’nin Portresi, 1977-1984	71
3. 5. 2. 4. 3. Neşe’nin Portresi, 1978	71
3. 5. 2. 5. 1970’li yılların natürmort resimleri.....	71
3. 5. 2. 5. 1. Natürmort, 1978	72
3. 5. 2. 6. 1970’li Yılların sosyal boyutlu resimleri	73
3. 5. 2. 6. 1. Buca’lı Direk, 1978	73
3. 5. 2. 6. 2. Çoban, 1978	74
3. 5. 2. 6. 3. Dilenci, 1979	77
3. 5. 3. 1980’li yılların resimleri	78
3. 5. 3. 1. 1980’li yılların ödüllü resimleri	84
3. 5. 3. 1. 1. Buca’dan Görüntü, 1978–1984	85
3. 5. 3. 1. 2. Arka Pencere, 1985	87
3. 5. 3. 2. 1980’li yılların manzara resimleri	90
3. 5. 3. 2. 1. Manzara, 1985	92
3. 5. 3. 2. 2. Atölyeden Buca Manzarası- II, 1986	94
3. 5. 3. 3. 1980’li yılların portre resimleri	94
3. 5. 3. 3. 1. Sanatçının kendi portreleri (otoportreler).....	98
3. 5. 3. 3. 1. 2. Yeşil Fon Üzerinde Kendi Portresi	98
3. 5. 3. 3. 1. 1. Elinde Paletiyle Kendi Portresi, 1984	98
3. 5. 3. 3. 2. Sanatçının yakın çevresindekilerin portreleri	100
3. 5. 3. 3. 2. 1. Deniz’in Portresi, 1980	100
3. 5. 3. 3. 2. 2. Tomris Hanımın Portresi, 1985	100
3. 5. 3. 3. 3. Öğrenci portreleri	100
3. 5. 3. 3. 3. 1. Işıl’ın Portresi, 1983	101
3. 5. 3. 3. 3. 2. Sevgi’nin Portresi, 1985	101
3. 5. 3. 4. 1980’li yılların natürmort resimleri.....	104
3. 5. 3. 4. 1. Yerde Elmalar, 1984	105
3. 5. 3. 4. 2. Sarı Elmalı Natürmort, 1984	105
3. 5. 4. 1990 ve 2000’li yılların resimleri	105
3. 5. 4. 1. 1990 ve 2000’li yılların manzara resimleri	110

3. 5. 4. 1. 1. Sokak-Alibey Adası, Ayvalık, 1995	114
3. 5. 4. 1. 2. Sarımsaklı Plajı- Ayvalık, 1995	115
3. 5. 4. 1. 3. Eski Ev 1 ve Eski Ev 2, 1997	116
3. 5. 4. 1. 4. Buca Evleri, 1997	118
3. 5. 4. 1. 5. Selçuk şeftali bahçeleri, 1997, 1998, 1999	120
3. 5. 4. 1. 6. Ceviz Ağacı, 2000	123
3. 5. 4. 1. 7. Limontepe, 2001	125
3. 5. 4. 1. 8. Anıt Ağaç, 2003	126
3. 5. 4. 2. Sosyal temalı resimler	129
3. 5. 4. 2. 1. Balıkçılar, 1995	130
3. 5. 4. 2. 2. İzmir Gurubu	132
3. 5. 4. 2. 3. Yaşlı At, 1998	132
3. 5. 4. 2. 4. İkili At, 1998	134
3. 5. 4. 2. 5. Denize Doğru, 1999	134
3. 5. 4. 2. 6. Ağ Çekenler-Balıkçılar, 1999	136
3. 5. 4. 2. 7. Maydanöz Toplayanlar, 2000	136
3. 5. 4. 3. Cinsel temalı resimler	138
3. 5. 4. 3. 1. İlgi 1, 1997	140
3. 5. 4. 3. 2. İlgi 2, 1998	142
3. 5. 4. 3. 3. Sahilde Gezinti, 1998	142
3. 5. 4. 3. 4. Köpekle Beraber Kadın ve Erkek, 1999.....	144
3. 5. 4. 4. 1990 ve 2000’li yılların natürmort resimleri	146
3. 5. 4. 4. 1. Ayvalı Natürmort	146
3. 5. 4. 4. 2. 2004 tarihli natürmortlar	149
3. 6. Kadir Ata resimlerinin genel değerlendirmesi	151
3. 6. 1. Dönemlere göre genel değerlendirme	151
3. 6. 1. 1. 1970’li yılların resimleri	151
3. 6. 1. 2. 1980’li yılların resimleri	152
3. 6. 1. 3. 1990 ve 2000’li yılların resimleri	152
3. 6. 2. Konulara göre genel değerlendirme	153
3. 6. 2. 1. Manzaralar	153
3. 6. 2. 2. Portreler	154

3. 6. 2. 3. Natürmortlar	155
3. 6. 2. 4. Temalı resimler	155
3. 7. Kadir Ata'nın Türk Resmi'ndeki yeri	156
 BÖLÜM 4	 161
 SONUÇLAR VE ÖNERİLER	 161
 4. 1. Sonuçlar	 161
4. 2. Öneriler	162
 KAYNAKÇA.....	 164

RESİMLER LİSTESİ

Kadir Ata. Fotoğraf	25
Kitap resmi. Mehmet Siyah Kalem.....	38
Mezarlık için taslaklar 1, 2 . Desen ve suluboya.....	44
Mezarlık için taslak. Suluboya.....	44
Taslak. Suluboya.....	44
Manzara-I	52
Manzara-II	52
Manzara-III	52
Kompozisyon, taslak	52
Kompozisyon	52
Çöpçü için taslak	57
Çöpçü. T. Ü. Y.....	57
Çöpçü için taslaklar. Desen 1, 2,	58
Çöpçü için taslak. Suluboya	58
Çöpçü için taslak. Suluboya 1, 2	58
Çöpçü için taslaklar. Yağlıboya 1, 2	58
Pencerede Bahar için taslaklar 1, 2. Desen ve karışık teknikler.....	60
Pencerede Bahar. T. Ü. Y.....	60
Yıldız Yamaç. T.Ü.Y.....	62
Ağaç eskizi. Desen.....	64
Ağaç. T. Ü. Y.	64
Çiçekte Ağaçlar. T. Ü.Y.....	64
Baharda Ağaçlar 1 . T. Ü.Y.....	64
İsimsiz. T. Ü. Y.....	64
Doğa. T. Ü. Y.....	64
Arka Bahçe'deki ev. 32 yıl sonra. 2006.....	66
Arka Bahçe. T. Ü. Y.....	66
Baharda Ağaçlar 2. T. Ü. Y.	66
Ağaç. T. Ü. Y.	66

Leyla ile Mecnun 1. T. Ü. Y.....	68
Leyla ile Mecnun 2. T. Ü. Y.....	68
Nü için model platformu. Desen.....	68
Nü. T. Ü. Y.....	68
Serpil'in Portresi. T. Ü. Y.....	70
Serpil'in Portresi için taslak. Desen	70
Huriye'nin Portresi. T. Ü. Y.....	70
Portre için taslak. Desen.....	70
Neşe'nin Portresi. T. Ü. Y.....	70
Natürmort. T. Ü. Y.....	72
Buca'lı Direk için taslaklar 1, 2. Desen.....	74
Buca'lı Direk.T. Ü. Y.....	74
Çoban için taslak. Desen.....	76
Çoban için taslak. Suluboya.....	76
Çoban. T. Ü. Y.	77
Dilenci ve Çocuğu. T. Ü. Y.	77
Dilenci. T. Ü. Y.	77
Ağaç. T. Ü. Y.....	79
Dilenci Kız. T. Ü. Y.	79
Kış Sonu Ağaç. T. Ü. Y.....	79
Urla Manzarası. T. Ü. Y.....	83
Atölyeden Buca Manzarası. T. Ü. Y.....	83
Penceremde Buca Evleri. T. Ü.Y.....	83
Urla'dan Köy Evi. T. Ü. Y.	83
Buca'dan Görüntü ve Kadir Ata, Ödül Töreninde.....	85
Buca'dan Görüntü. T. Ü. Y.	86
Arka Pencere. T. Ü. Y.	86
Kadir Ata ve Arka Pencere.....	87
Güvercinler. T. Ü. Y.	89
Güvercin. T. Ü. Y.	89
Çatılı Manzara. T. Ü. Y.	89
Atölyeden At Ahırları II. T. Ü. Y.	89

Urla'dan. T. Ü. Y.	89
Buca Manzarası. T. Ü. Y.	91
Evler. T. Ü. Y.	91
Manzara. T. Ü. Y.	93
Atölyeden At Ahırları I. T. Ü. Y.	93
Sanatçının Atölyesinden Buca– Fotoğraf, 2006	93
Atölyeden Buca Manzarası II. T. Ü. Y.	93
Sinan'ın Portresi. T. Ü. Y.	95
Sanatçı Kendi Portresi için çalışırken. Fotoğraf	96
Sanatçının Kendi Portresi . T. Ü. Y.	97
Sanatçının Kendi Portresi için taslak. Füzen	97
Yeşil Fon Üzerinde Kendi Portresi. T.Ü. Y.	97
Otoportre. Desen	97
Siyah Kazaklı Kendi Portresi. T. Ü. Y	97
Elinde Paletiyle Kendi Portesi. T. Ü. Y.	97
Sanatçının kendi portreleri. Füzen	99
Portre için taslaklar 1, 2, 3. Desen.....	99
Deniz'in Portresi. T. Ü. Y.	99
Tomris Hanım'ın Portresi. T. Ü. Y	99
Işıl'ın Portresi için taslak. Füzen	102
Işıl'ın Portresi. T. Ü. Y.	102
Sevgi'nin Portresi. T. Ü. Y.	102
Genç Kız Portresi I. T. Ü. Y	103
Esmâ'nın Portresi. T. Ü. Y	103
Sanatçı portre çalışırken. Fotoğraf	103
Genç kız Portresi II. T. Ü. Y.	103
Jale Vural'ın Portresi. T. Ü. Y.....	103
Yerde Elmalar. T. Ü. Y.	104
Örtüde Elmalar. T. Ü. Y.	104
Sarı Elmalı Natürmort. T. Ü. Y.	104
Natürmort, taslak. Guvaj	104
Sanatçının manzara karşısında şövalesi. Fotoğraf	107

İşıkkent ve Nif Dağı. T. Ü. Y.	107
Urla Manzarası. T.Ü. Y.	107
Manisa Sipil Dağı. T. Ü. Y.	107
Tarla Evi. T. Ü. Y.	109
Sipil Dağı ve İncir Ağacı. T. Ü. Y.	109
Urla Kırsalı. T. Ü. Y.	109
Gökdere Köyü ve Nif Dağı. T. Ü. Y.	109
Urla'dan Eski Ev. T. Ü. Y.	111
Eski Sokak. T. Ü. Y.	111
Kıyıda. T. Ü. Y.	111
Nif Dağı, Kaynaklar. T. Ü. Y.	111
Giorgio de Chirico	113
Sokak ,Alibey Adası- Ayvalık. T. Ü. Y.	115
Gaziemir'den Çatalkaya. T. Ü. Y.	115
Sarmısaklı Plajı- Ayvalık. T. Ü. Y.	115
Eski Ev, Narlıdere taslak. Suluboya	117
Eski Ev, taslak. Suluboya	117
Eski Ev -I, Narlıdere. T. Ü. Y.	117
Eski Ev -II, Narlıdere. T. Ü. Y.	117
Buca Evleri. T. Ü. Y.	119
Manzara için taslak. Suluboya	119
Urla'dan Bahçeler. T. Ü. Y.	119
Sebze Tarhları. T. Ü. Y.	119
Ardı Nif Dağı. T. Ü. Y.	119
Şeftali Ağacı-I. T. Ü. Y.	122
Selçuk Şeftali Bahçeleri. Fotoğraf	122
Şeftali Ağacı-II. T. Ü. Y.	122
Selçuk Keçikalesi Dağı ve Ovası. T. Ü. Y.	122
Şeftali Bahçesi, Selçuk . T. Ü. Y.	122
Doğayı Duyumsama. T. Ü. Y.	122
Ceviz Ağacı. T. Ü. Y.	124
Limontepe için yararlanılan fotoğraflardan biri.....	124

Limontepe. T. Ü. Y.	124
Anıt Ağaç için yararlanılan fotoğraflardan biri.....	128
Anıt Ağaç. T. Ü. Y.	128
Balıkçılar. T. Ü. Y.	131
İzmir Gurubu. T. Ü. Y.	131
Yaşlı At için taslak. Desen	133
Yaşlı At. T. Ü. Y.	133
Sahilde Köpek. T. Ü. Y.	133
İkili At. T. Ü. Y.....	133
Denize Doğru için taslak. Suluboya	135
Balıkçılar (Ağ Çekenler) için taslak. Desen	135
Denize Doğru. T. Ü. Y.	135
Balıkçılar (Ağ Çekenler). T. Ü. Y.	135
Maydanoz Toplayanlar için fotoğraf.....	137
Maydanoz Toplayanlar. T. Ü. Y.	137
Doğayı Duyumsama II, için taslak. Suluboya	137
Doğayı Duyumsama II. T. Ü. Y.	137
Picasso. Ressam ve Modeli	139
İlgi I. T. Ü. Y.	141
Genç Kız ve Otoportre. T. Ü. Y.	141
İlgi II. T. Ü. Y.	141
Sahilde Kız, taslak. Desen-suluboya	143
Sahilde Gezinti. T. Ü. Y	143
Köpeklerle Beraber Kadın Ve Erkek. T. Ü. Y.....	145
Vazolu Natürmort. T. Ü. Y.	147
Ayvalı Natürmort. T. Ü. Y	147
Ayvalı Natürmort(Ayrıntı). T. Ü. Y.	147
Natürmort I için taslak. Desen	147
Natürmort-I . T. Ü. Y.....	147
Natürmort-II . T. Ü. Y.....	148
Yaldızlı Natürmort . T. Ü. Y.....	148
Narlı Natürmort. Suluboya	148

Deniz ve Natürmort. Suluboya	148
Narlar. Desen-suluboya	148
Koç Başlı Natürmort. T. Ü. Y.	148
Modelden desenler 1, 2	149
Çıplak modelden desenler 1, 2.....	149
Modelden desenler 1, 2.....	150
Otoportre desenler 1, 2	150
Kadir Ata. Fotoğraf	150
Otoportre. Desen	150

ÖNSÖZ

Kadir Ata'nın sanat öyküsünün kaleme alındığı bu çalışma, Türk Resim Sanatı'na ve sanat eğitime katkılar sağlamış bir eğitimci-sanatçının, kişiliği ve yarattığı eserleriyle, zamanın silici etkisine karşı, kalıcılığının sağlanmasına yönelik olup, Kadir Ata hakkında yapılmış ilk araştırmadır.

Yapıtlar, sanatçıların yaşantı ve düşünce dünyasına bağlı olduğu oranda, içinde bulunulan dönem ve koşullarla ilgili olarak da değişimlere uğramaktadır. 1970'li yılların toplumsal ve siyasal olaylarıyla örtüşen bir yapıda, sosyal gerçekçi boyut kazanan Türk Sanatı; 1980'lerden bugüne, yine ekonomik ve toplumsal yapıdaki köklü değişimler sonucunda dış dünyaya açılarak, bireysel ve özgün ifade biçimlerinde karşılığını bulmaktadır.

Sanat yapıtları sahibi sanatçısıyla birlikte, ait oldukları toplumun da bilgilerini barındırırlar. Kadir Ata'nın da kesintisiz olarak resme başladığı 1970'lerden itibaren toplumsal yapının izleri resimlerinde zaman zaman karşılığını bulmakla birlikte, insan ve doğa ilişkisinde temellenen şiirsel karakter tüm sanatına yansımaktadır.

Bu çalışmada, Kadir Ata'nın sanatının insani duyarlılığını belirleyecek olan Malatya, Kars, Kilis, Maraş ve Diyarbakır bölgelerindeki on yılı aşan resim öğretmenliğinin ardından, İzmir Eğitim Enstitüsü'ne (Buca Eğitim Fakültesi) geldiği 1970 yılından, 2004 yılına kadar geçen dönemdeki 35 yıllık sanat süreci araştırma konusu yapılmıştır. Sanatının, biçim değişimleri gösterdiği zaman dilimleri; 1970'ler, 1980'ler ve 1990-2000'li yıllar ana başlıkları altında toplanmıştır.

KISALTMALAR

A.B.D. : Amerika Birleşik Devletleri

T. Ü. Y. : Tuval Üzerine Yağlıboya

Y.Ö.K. : Yüksek Öğretim Kurulu

BÖLÜM 1

YÖNTEM

1. 1. Araştırmanın modeli

Araştırma, Kadir Ata'nın yaşamı, eğitimciliği, sanatı, Türk Resmindeki yeri konularındaki bulguların incelenmesi ve yorumlanması bakımından “görüşme” ve “doküman incelemesi” yöntemlerini içermekte ve betimsel bir nitelik taşımaktadır.

1. 2. Evren ve örneklem

Araştırmanın evrenini Köy Enstitüsü ve Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı olup, üniversitelerin resim bölümlerinde görev yapmış ve yapmakta olan eğitimci-sanatçılar oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, evrenin içinde yer alan Köy Enstitüsü ve Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı eğitimci- sanatçılardan Kadir Ata'nın sanatı, Türk Resmindeki yeri ve sanatının eğitimciliği üzerindeki izleri oluşturmaktadır.

1. 3. Verilerin elde edilmesi

Araştırmanın alt problemlerine dayalı olarak Kadir Ata ile yapılan görüşme formları, Kadir Ata ile ilgili sergi katalogu, gazete, makale yazıları, öğrencileriyle yapılan görüşme formları, araştırmacı için güvenilir kabul edilerek, buradaki veriler ve sanatçının resimleri araştırma bulgusu olarak kullanılabilmiştir.

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaş uygarlık hedefi olarak gösterilen Batılılaşmanın nedenleri, tarihçesi ve sanat alanındaki yansımalarıyla birlikte Türk Resmi ile Kadir Ata'nın sanatsal sürecine tanıklık eden kent olması itibarıyla İzmir'in Cumhuriyet öncesi ve sonrasındaki genel görünümü ele alınmıştır.

1. 4. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması

Araştırmanın verileri, nitel araştırmada kullanılan veri analizi tekniklerinden “betimsel analiz tekniği” kullanılarak “bulgu” olarak kabul edilmiştir. Araştırmada sanatçıya ait elli dördü taslak, yüz altısı yağlıboya olmak üzere toplam yüz altmış resim yer almış olup, bunlardan elli birinin içerik çözümlemesi yoluna gidilmiştir. Görüşülen sanatçının düşünce ve yorumlarını dolaysız yansıtmak amacıyla sık sık alıntılara yer verilmiştir. Görüşmelerden ve kaynak taramalarından elde edilen verilerle, Kadir Ata’nın resimlerinin biçimsel ve içerik olarak yorumu yapılmış, sanatını oluşturan öğelerle birlikte Türk Resmindeki yeri ve eğitimciliği ele alınmıştır.

BÖLÜM II

GİRİŞ

2. 1. Problem

Kadir Ata ve Türk Resmindeki yeri

2. 2. Alt Problemler

1. Ressam Kadir Ata'nın öz yaşam öyküsü
2. Ressam Kadir Ata'nın sanat eğitimi sürecini oluşturan etkenler
3. Ressam Kadir Ata'nın sanat yaşamını oluşturan etkenler
4. Ressam Kadir Ata'nın eğitimciliği
5. Ressam Kadir Ata ve resimleri
6. Ressam Kadir Ata resimlerinin genel değerlendirmesi
7. Ressam Kadir Ata'nın Türk Resmindeki Yeri

2. 3. Amaç

Araştırma ile başarılı sanatsal çalışmalarıyla dikkati çeken Kadir Ata'nın, eğitimci-sanatçı kimliğiyle araştırılarak, sanatını biçimlendiren öğelerin resimlerinin biçim- içerik çözümlemesiyle ortaya konması amaçlanmıştır.

2. 4. Önem

1. Araştırma ile sözü edilen sanatçı-eğitimci Kadir Ata'nın kişiliği ve yapıtlarıyla daha yakından ve ayrıntılı biçimde tanıtılmasını sağlamak, Türk resminin

bir değerine hak ettiği saygıyı getirebilecektir. Yazıya dönüşen, belgeye geçen her değer de, ülkenin kültür zenginliğine katkıda bulunacaktır.

2. Nitelikli sanatçıları barındıran İzmir'in bu değerlerinin Türk sanatında hak ettiği yeri yeterince alamadığı düşünülmektedir. Bu araştırma ile İzmir'li başka bir sanatçının veya gölgede kalmış başka bir değer tanınabilirliğinin yolu açılabilecektir.

2. 5. Sayıtlar

Araştırmada,

1. Kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,
2. Elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı
3. Araştırma modelinin, araştırmanın konusuna uygun olduğu sayıtlılarından yola çıkılmıştır.

2. 6. Sınırlılıklar

Araştırma, Kadir Ata'nın 1970 yılından 2004 yılına kadar uzanan otuz beş yıllık sanat sürecinde meydana getirdiği çalışmalarla sınırlı tutulmuştur. Görüşmeler ışığında ortaya çıkan öz yaşam öyküsü de sanatını belirleyen etkenler çerçevesinde ele alınmıştır.

2. 7. Türk Sanatında Batılılaşma süreci

Türk sanatında çağdaşlaşmanın belirgin bir tarihi olmamakla beraber, bunun 1795 yılında, Batıdaki modellere uygun modern eğitim kurumu olarak Mühendishâne-i Berri Hümayun'un (Kara Harp Okulu) kuruluşu, bu sürecin başlangıç tarihi olarak görülebilir. Programında ilk defa çizim dersi görülen bu okulda, Batının bilim ve tekniğinden askeri okullarda yararlanılmak istenirken, resim de askerlikle ilgili teknik bilgiler arasında ilk kez Türk askeri öğrencilerinin karşısına çıkmaktadır (Tansuğ 1993: 11).

Batılı anlamda ilk resim faaliyetlerinin başlaması bu dönemlere rastlamaktadır. 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet döneminden itibaren İmparatorluğa artan sayıda Avrupalı ressam gelmektedir ancak Osmanlı kitap resmi sanatı (minyatür), Batılı etkilerin dışında kendi gelenekleri çerçevesinde gelişim çizgisini sürdürmektedir. Batı resmini plastik öğeleriyle tanıma ve uygulama, modern resim eğitimini programlarında uygulamaya başlayan bu askeri okullarda yetişen ve Avrupa'ya gönderilen asker-mühendis ressamı ile gerçekleşmiştir. Bu nedenle Batılı tarzdaki resmimizin ilk ressamlarının, bilim ve teknik öğrenimi için gönderilenler arasından çıkması rastlantı değildir.

Ancak Türk sanatının kendi tarihsel, geleneksel, dinsel kazanımlarının dinamizminin görmezden gelinip, her şeyin Batı hayranlığıyla açıklanması, Türk sanatının 200 yıllık değişim sürecini eksik değerlendirmek olur (Tansuğ 1993: 5).

1883 yılında Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla Sanayii Nefise Mektebi Âlisi açılabilmiştir. Bu kurum 1908 yılından sonraki Çallı Kuşağı ile önemli sanatçılar yetiştirmeye başlamıştır. 1908'e kadar Mühendishane ve Harbiye'nin, Sanayii Nefise'den daha hareketli olduğu ve resim öğretiminde daha yararlı oldukları görülmektedir. Cumhuriyetin ilanından sonra Sanayi Nefise'nin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşmesiyle, Batı'ya öğrenci gönderme programı 1980'lere değin süregelmiş ve Türkiye'de resim ve heykel sanatının gelişmesinde Batı dünyasının dolaysız bir etken rol oynamasına çaba sarf edilmiştir. Kızların henüz Sanayii Nefise Mektebi Âlisi'ne kabul edilmedikleri bir dönemde, yoğun girişimler sonucu 1914 yılında İnas Sanayii Nefise mektebi açılmıştır (Tansuğ 1993: 55–137).

“Osmanlıda başlayan bu değişim arzusu, Cumhuriyetçi kadrolarca da içtenlikle benimsenmiş, uygulanan sabırlı, bilinçli ve ısrarlı politikalarla bir çağdaşlaşma istek ve azminin ifadesi olarak sürdürülmüştür” (Germaner 1999: 8).

Kültür ve sanatımızdaki çağdaşlık hareketinin yeni devlet bilinciyle bütünleşerek olgunluk aşamasına varması yeni sanatçı kuşaklarının elinde işlenip zenginleşmesi, ancak cumhuriyet yönetiminin açmış olduğu özgür ve bağımsız yola girilmesiyle mümkün olabilmektedir.

Cumhuriyet öncesinde sanat çoğunlukla başkent İstanbul'da saray ve çevresindeki seçkin kesimi ilgilendirmiş ve onların tercihlerine göre şekillenmiştir. Ancak Cumhuriyet döneminde sanatın, devlet tarafından toplumda yaygınlaştırılmasının amaçlandığı görülmektedir. Cumhuriyetin büyük zorluklarla dolu kuruluş yıllarından itibaren devlet, bu alandaki sorumluluğu üstlenerek sanat ortamının yaratılması için çaba harcamıştır.

Atatürk, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin temel taşlarından birinin sanat olduğuna inanmış ve her fırsatta bu konudaki düşüncelerini dile getirmiştir:

“Vasıl olmağa mecbur bulunduğumuz seviyeye bugünkü kadar uzak kalışımızın mühim sebeplerinden biri sanata ve sanatkârlığa layık olduğu derecede ehemmiyet verilmemiş olmasıdır”(Kocatürk 1988: 34).

Kurtuluş mücadelesinden sonra Cumhuriyet'i kuran yönetici kadro çağı yakalamanın ve modernleşmenin hedefi olarak Batılılaşmayı göstermiştir. 1923 sonrası ilk Cumhuriyet Hükümetleri, toplumu çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmada sanatın ve sanatçının rolünün bilincinde olmuş ve onlara aktif görevler vermiştir. Ulusal devlet ve çağdaşlık kavramları topluma benimsetilirken sanata ve sanatçıya yönelinmiştir.

“Özellikle 1930'larda toplumun çağı yakalaması için gerekli olan bilimsel, teknolojik ve kültürel yapılanmaya yönelik öneriler ve programlar geliştirilmiş ve uygulamaya geçilmiştir. 1930 ve 1940'lı yıllar çağdaşlaşma atılımının gerçekleştirildiği yıllardır... Bu yıllarda Türkiye'de sanat ortamını tek başına devlet yönlendirmiş;

çağdaşlığı yakalamak amacını güden ve evrensel ölçütlere itibar eden dönemin yönetici kadroları, bir resim ve heykel müzesi kurulmasından sergiler düzenlenmesine ve sanatçının desteklenmesine, sanat eğitime, yurt dışına öğrenci gönderilmesine ve sergiler yollanmasına kadar her konuya eğilerek bu konularda kurumlaşmaya gidilmesini sağlamıştır”(Germaner 1999: 11).

Müze kurmak, Cumhuriyet’in ısrarla üzerinde durduğu konudur. Tekke, türbe ve saraylardaki eski eserlerin müzelere nakledilmesi hakkında 16. 9. 1925 tarihli bir bakanlar kurulu kararı (no. 2504) alınmıştır. 1926’da İstanbul ve Ankara’da resim müzesi kurulması düşünülmüş ancak 12 Eylül 1937’de Dolmabahçe Sarayı’nın bir bölümü Devlet Resim ve Heykel Müzesi olarak halka açılabilmiştir. Savaş sonrasında ekonomik sıkıntılara rağmen 1924-1929 arasında Avrupa’ya resim ve heykel öğrencisi gönderilmiştir. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarından başlayarak büyük maliyeti olan 1929 Liege Sergisi, 1931 Paris Bizans Sergisi, 1931 Viyana Secession Sergisi, 1932 Paris, Milano, Telaviv sergileri gibi yurtdışı sergilerine katılmaktan kaçınılmamıştır (Germaner 1999: 25).

“Devlet sanatçılardan beklentileri doğrultusunda bazı girişimlerde bulunmakla kalmamış, aynı zamanda sanatın gelişebileceği bir ortama zemin hazırlama çabasına da girmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi yenilenmiş, sanatçılara Avrupa bursu verilmiş, 1926 tarihli bir kararla Ankara’da açılan sergilerin resmi sergi kabul edilmesi ve ödüller verilerek belli sayıda yapıtın bir müze kurmak üzere satın alınması öngörülmüştür. Bahsi geçen sonuncu girişim, aynı zamanda Ankara’nın sanat etkinlikleri açısından hareketlenmesi yönünde bir gelişmeye kaynaklık etmiştir ve devletin, desteğini belli ölçütlere bağlama arayışının bir neticesidir. 1932 yılında açılmaya başlanan halk evleri ise, toplumsal bir alt yapının oluşumu yönünde katkı sağlayabilecek kurumlar olarak önem kazanır” (Üstünipek 1999: 189).

II. Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda, Halkçılık ilkesi doğrultusunda sanatın ülke sathına yaygınlaştırılması öngörülmüştür. Bu amaçla 1938–1944 yılları arasında “Yurdu Gezen Türk Ressamları” adı altında gerçekleştirilen etkinlikler, her yıl on ressamı Anadolu'nun değişik köşelerine gönderecek ve en az on resimle dönmelerini sağlayacaktır. Etkinlikler sonucunda meydana gelen eserler her yıl Ankara'da büyük sergilerle halka tanıtılmaktadır. Sanatın halka yayılmasını ve sanatçıların yurdu tanımlarını amaçlayan bu etkinlikler, yapılan ödemelerle sanatçıları destekleyici bir işlev de görmektedir. Devlet Resim ve Heykel Sergileriyle sanatçılar ödüllendirilmekte ve bazı eserler resmi dairelere konmak üzere satın alınmaktadır(Tansuğ 1993: 216-218).

II. Dünya Savaşını izleyen dönemdeki devlet sergileriyle, sanat piyasasının devlet-sanatçı ilişkisi üzerine temellenen genel yapısı sürmektedir. Ancak Hasan Ali Yücel'in on yılı aşkın süredir yürüttüğü Maarif Vekilliği görevinin 1946 yılında sona ermesi, devlet-sanatçı ilişkilerinde belli bir zayıflamaya yol açmıştır. Devletin artan arz karşısında giderek yetersiz kalması sanatçıları yeni arayışlara itmiş, grup sergileri açmak geçerliliğini yitirmeye başlamış ve sanatçılar bireysel etkinliklere ağırlık vermeye başlamıştır. Bu dönemde D Grubu, Yeniler, Güzel Sanatlar Birliği ve Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sergileri sürmekle birlikte Sabri Berkel (Anonim 2006), Zeki Faik İzer (İrepoğlu 2005) ve Bedri Rahmi Eyüboğlu (Eyüboğlu 1996) kişisel sergi düzenleyen sanatçılardan bazılarıdır (Üstünipek 1999: 192).

Savaş ertesinde, kuruluşundan beri asker sivil bürokrat kadroların elindeki siyasal iktidar, artık toplumun çeşitli sınıflarının muhalefeti ile karşı karşıyadır. Bu tepkilere, II. Dünya Savaşı sonlarında totaliter rejimlerin yıkılışı ve demokrasinin üstünlüğünün eklenmesi, Türkiye'de çok partili siyasal yaşamı başlatacaktır. 1950 yılında yapılan seçimlerde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle, Cumhuriyet'in baştan beri amaçladığı çok partili parlamenter sistem uygulamaya geçmiştir

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında plastik sanatlara verilen önem ve yapılan yatırımlar, yeni başlayan bu dönemle birlikte bir daha o boyutta ele alınmamıştır.

Demokrat Parti'nin belli bir kültür politikası ortaya koyamaması ve devletçi politikaları bir yana bırakan yaklaşımı, devlet- sanatçı ilişkilerinde kökten bir değişimin yaşanması sonucunu doğurmuştur. Böylece, bu dönemde sanatçıların bir çıkış yolu aramaları kaçınılmaz olmuştur (Üstünipek 1999: 193).

Cumhuriyet'in ilanıyla başlatılan birinci büyük kültür değişim programının temelinde siyasi bir zafer vardır. Sanatın çağdaşlaşmadaki öncü rolü, Cumhuriyet kadrolarının daha kuruluş aşamasında gördükleri bir olguydu. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ikinci kültür döneminde, devletin kültürel olgulara bakışı giderek çok daha bürokratlaşan bir çerçeveye içinde olmuştur(Tansuğ 1988: 58).

Türkiye açısından 1950'lerde başlayan yeni siyasal durum, ekonomi ve sanayi alanındaki gelişmelerin sonucunda değişmeye başlayan sosyo-kültürel yapı, hızlanan modernleşme olgusu ve sanatta devletin desteğinin sona ermesi plastik sanatlar alanında da etkilerini göstermiştir. Bu koşullarda sanatçıların çabaları, 1950 yılının sonlarında Beyoğlu'nda özel galericiliğin tarihsel isimlerinden, Maya Sanat Galerisi'nin açılmasına önayak olmuştur. Adalet Cimcoz'un sahibi olduğu bu galeri, 1950–55 yılları arasında çok sayıda önemli sergiye ev sahipliği yapmış ve her kuşaktan sanatçı ve yazarın bir araya geldiği bir sanat ortamının oluşmasına kaynaklık etmiştir (Üstünipek 1999: 193).

Özel galericilik girişimleri, sanatçıların devlet dışındaki belli bir kesiminin de sanat yapıtı talebini oluşturmaya çalışmaktadır. Bu dönemde bankaların da sanat ortamındaki etkinliği artmaya başlamış, koleksiyon amacıyla yapılan alımların yanı sıra bazı etkinliklere de öncülük edilmiştir. Yabancı ülke elçiliklerinin kültür dernekleri de düzenli resim sergileri için teşhir salonları oluşturma yoluna gitmişlerdir. 1950 ve sonrasında çağdaş dünya ile ilişkilerin artması, Batı sanat dünyası ile eskiye oranla daha bilinçli bir yaklaşma sürecini başlatmıştır.

27 Mayıs 1960'daki ordu müdahalesinden sonra sendikalar ve sol partilerin kurulmasıyla başlayan Türkiye'nin siyasi tablosundaki değişimler süreci, 1968–1971 arasında kesilerek, sonrasında silaha bile başvuran örgütlenmelere varan öğrenci

hareketleri ve benzerlerinin 1980’de bastırılmasıyla tamamlanmıştır (Tansuğ 1988: 61). Bu dönemde 1961 Anayasasının özgürlükçü yapısı, tüm düşün alanında olduğu gibi plastik sanatlarda da etkilerini göstermektedir.

Türkiye gelişmekte, uluslararası platformlara girmekte, dünyadaki oluşumları daha yakından takip edebilmektedir. Ülkenin bu açılımı toplumsal yapıya da yansımış ve kültürel olaylara karşı duyarlı olan kesim genişleme eğilimi göstermiştir. 1960’lı yılların ortalarından itibaren, sanat etkinliklerini yurda yaymayı amaçlayan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri açılır (Üstünipek 1999: 194–195). Ayrıca, Atatürk’ün isteğiyle 1937’de açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin ardından, 9 Eylül 1952’de İzmir Resim ve Heykel Müzesi ve 2 Nisan 1980’de Ankara Resim ve Heykel Müzesi kurulur. Bu müzeler Batı geleneğindeki Türk plastik sanatlarının başlangıcından bugüne kadarki nitelikli ürünlerinin muhafaza edildiği ve sergilendiği mekânlar durumundadır.

1883’te kurulup 1928’de adı Güzel Sanatlar Akademisi adını alan Sanayi-i Nefise Mektebi, ilk sanat eğitimi kurumu durumunda iken, 1932 yılında resim öğretmenini yetiştirmek amacıyla Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Şubesi ve bu başarılı model örnek alınarak 1963 yılında Buca Eğitim Enstitüsü bünyesinde Resim-İş Bölümü açılır.

Bugün YÖK’e bağlı elli sekizi devlet, yirmi beşi vakıf üniversitesi olmak üzere toplam seksen üç üniversite bulunmaktadır. 24’ü devlet, 9’u vakıf olmak üzere toplam 33 Güzel Sanatlar Fakültesi¹ bulunmaktadır. Tamamı devlet üniversitesi

¹ Bünyesinde Güzel Sanatlar Fakültesi bulunan devlet üniversiteleri şunlardır: Mimar Sinan, Hacettepe, Dokuz Eylül, Akdeniz, Anadolu, Afyon Kocatepe, Atatürk, Balıkesir, Cumhuriyet, Çanakkale 18 Mart, Çukurova, İnönü, Dumlupınar, Gazi, Erciyes, Mersin, Muğla, Kocaeli, Sakarya, Marmara, Selçuk, Uludağ, Mustafa Kemal ve Süleyman Demirel Üniversiteleri

Bünyesinde Güzel Sanatlar Fakültesi veya programlarında plastik sanatlar bölümü bulunan vakıf üniversiteleri şunlardır: Beykent, Bilkent, Doğuş, Haliç, Yeditepe, Kadir Has, Başkent, Maltepe ve Okan Üniversiteleri (ÖSYM 2006).

olmak üzere de 27 Eğitim Fakültesinde¹, Güzel Sanatlar veya Resim-İş Bölümü bulunmaktadır².

2. 8. Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin Kısa Tarihçesi

Batıda 15. yüzyılda Rönesans’la başlayan doğaya, görünene dönük resim sanatı giderek gelişip önem kazanırken, bizde bu süreç 19. yüzyılın sonlarında yaşanmıştır.

Yeni Türk devletinin kurulduğu yıllara gelinceye kadar geçen dönemler, bir bakıma çağdaş Batılı sanat tekniklerinin kavranmaya çalışıldığı, senteze bağlı yöntemlerin araştırıldığı ve geleneksel kültürden çağdaş kültüre geçiş sorunlarının çözümü için ilk adımların atıldığı yılları kapsar. Doğanın inceden inceye araştırılması yağlıboya resmin gerektirdiği teknik inceliklerin benimsenmesi yolunda harcanan çabalar, cumhuriyetin sanatçı kuşaklarına hiç de küçümsenemeyecek bir deney birikimi bırakmıştır. Asker ressamlarla başlayıp sivil kuşaklara aktarılan bu deney, alçakgönüllü fakat kararlı ve disiplinli bir uğraşı içerir (Özsezgin 1983: 9).

“Genç Cumhuriyet’in ilk ressamı, Meşrutiyet döneminin ilerici sanatçıları olan “1914 Kuşağı” sanatçıları tarafından eğitilmiştir. Bu kuşağı oluşturan Avni Lifi (Gören 2001), Nazmi Ziya Güran (Erol 1995), İbrahim Çallı (Giray 2000), Namık İsmail (Rona 1992), Feyhaman Duran (Tansuğ 1993: 126-130), Hikmet Onat (Giray 1995), Mehmet Ruhi (Tansuğ 1993: 118-135) gibi ressamların büyük bölümü Cumhuriyet yıllarında da sanat etkinliklerini sürdürmüşlerdir... 1914 Kuşağı’nın Cumhuriyet dönemi resmine katkısı, konu çeşitliliği yönünden olduğu kadar, ışık kullanımı,

¹Eğitim Fakültelerinde Güzel Sanatlar Bölümü ya da Resim-İş Bölümü bulunan devlet üniversiteleri şunlardır: Anadolu, Abant İzzet Baysal, Adnan Menderes, Atatürk, Cumhuriyet, Dicle, Gaziosmanpaşa, Dokuz Eylül, Çanakkale 18 Mart, Fırat, Çukurova, Gazi, Karadeniz Teknik, On Dokuz Mayıs, Marmara, Mehmet Akif, Muğla, Harran, Selçuk, Trakya, Mustafa Kemal, Pamukkale, İnönü, Niğde, Yüzüncü Yıl ve Uludağ Üniversiteleri (ÖSYM 2006).

² [fp://dokuman.osym.gov.tr/2006_YERLESTIRME_KLVZ/8_TABLO5_.pdf](http://dokuman.osym.gov.tr/2006_YERLESTIRME_KLVZ/8_TABLO5_.pdf), 02. 03. 2007, 22: 50

biçimin parçalanışı ve soyuta yöneliş bakımından da olmuştur. Bununla birlikte, 1914 Kuşağı, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı gruplarından Müstakiller'in ve D Grubu temsilcilerinin karşı çıktığı ve aşmaya çalıştığı bir çizginin temsilcileridir”(Germaner 1999: 15).

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu 1929 yılında İstanbul'da kurulan Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği'dir (Giray 1997). Refik Epikman(1902-1975), Cevat Dereli(1900-1989), Şeref Akdik(1899-1972), Mahmud Cuda(1904-1987), Nurullah Berk(1906-1982), Hale Asaf(1902-1938), Ali Avni Çelebi(1904-1993) ve Zeki Kocamemi(1900-1959) gibi sanatçılardan oluşmaktadır. Cumhuriyetin bu idealist kuşağı, resim sanatının ülkede yaygınlaştırılması amacıyla İstanbul dışında Anadolu'nun değişik kentlerinde de sergiler açmışlar, gazete ve dergilerde sanat yazıları yazmışlardır. Ekspresyonizm ve kübizm gibi Avrupa'daki modern sanat akımlarının etkileri ilk kez bu grubun yapıtlarında görülmektedir.

Çağdaş Türk resim sanatı da şüphesiz, her ülkenin sanatı gibi kendi öz kaynakları ve geleneklerinde temellenir. Eski biçimlerle benzerlik, ya da o biçimleri sürdürme yönünden olmasa bile, duyarlık yönünden çağdaş Türk resim sanatının kaynakları, kendi bölgesel, inançsal ve etnik geçmişinde aranmalıdır. Çağdaş dönemde Türk resminin Batı dünyasındaki sanat akımlarının sürekli değişimlerine ayak uydurması ise bu gerçeği değiştirmez (Tansuğ 1997: 17).

Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği'nin sanat faaliyetlerini sürdürdüğü yıllarda, 1933 yılında, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'nun öncülüğünde yeni bir grup, D Grubu ortaya çıkmıştır(Yasa Yaman ve Ergüven 2005).

Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliğinin fikir yönü olduğunu savunan ve bu eksikliği gidermeyi amaçlayan D Grubu, resmin plastiğine konudan çok yer vererek Türk resminin modernleşme sürecini hızlandırmıştır. Ancak bu dönemde Türkiye'de Andre Lhote (Lhote 2002) öğretisi doğrultusunda, kübizmin kavramsal

yönünden çok teknik yanı üzerinde yoğunlaşmıştır. Akademinin eğitim kadrolarını oluşturan bu sanatçılar, öğrencilerine geç kübist öğretilerde temellenen bir modernizmi aktarmışlardır (Germaner 1999: 18).

II. Dünya Savaşı yıllarında akademili sanatçıların D Grubu'na karşı, akademiden mezun genç sanatçıların bir araya gelerek Yeniler Grubu(Giray 2001: 48-69)'nu oluşturduğu görülmektedir. Akademi çevresine karşı tavır alan bu gençler Nuri İyem (Giray 2001), Selim Turan (Tansuğ 1993: 227-230), Avni Abraş (Yılmaz 2005), Abidin Dino (Avcı 2000), Mümtaz Yener (Anonim 2006), Nejat Melih Devrim (Tansuğ 1993: 227-234), ve Kuzgun Acar (Ural 2004)'dan oluşmaktadır. D Grubu'nun biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamaktadırlar. Bu sanatçılarca 1940'lı yılların başlangıcında kentin yoksul yaşam kesitlerine karşı bir ilgi uyanmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ölümünden sonra ise onun atölyesinden mezun olan Orhan Peker (Küçükerman ve Berk 1994), Nedim Günsur (Ayan 2006), Turan Erol (Özgür 1999) , Leyla Gamsız(Tansuğ 1993 :62) ve Ferruh Başağa (Giray 2003) gibi genç sanatçılar da Onlar Grubu'nu oluşturmuştur. Onlar grubu kısa bir süre sonra dağılmış ama sanatçıları kendi özgün sanat dili arayışlarını sürdürmüşlerdir.

Kübizmden kaynaklanan soyut sanat akımı, 1950'lerden itibaren folklorik motiflerden, geleneksel hat sanatından ya da çevreden esinlenmektedir(Germaner 1999: 21). 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. Özellikle A.B.D'de başlayan savaş sonrasının soyut ekspresyonizmi tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de soyut sanatın yaygınlaşmasını sağlamıştır (Tansuğ 1988: 43).

Adnan Çoker (Tansuğ 1988: 42-45), Erol Akyavaş (Madra ve Dostoğlu 2000), Altan Gürman(Tansuğ 1988: 82-84), Cemal Bingöl (Bingöl 1975) ve Adnan Turani (Sağlam 1996) gibi sanatçılar, soyut sanatın 1960'lı yıllardaki temsilcileridir.

Toplumsal bunalımların yoğunlaştığı 1970 ve 1980 arasındaki yıllar Cumhuriyet tarihinin siyasal olarak en karışık ve huzursuz dönemidir. Politik içerikli figüratif resimler ilk kez bu yıllarda Türk resim sanatında belirmeye başlamıştır. 1968 kuşağının sanatı algılayışı ve değerlendirişi artık geçmişten, örneğin bu kuşağın hocaları olan D Grubu'ndan çok farklıdır. Batı resmi karşısındaki konumlarını tartışmaya, kimlik sorununu irdelemeye başlayan 1968 kuşağı sanatçıları, toplumsal konulara yaklaşımları, toplum içinde bireye yaklaşımları, figürü biçimsel özelliklerin yanı sıra iç dünyasıyla da yansıtmaya endişeleriyle Türk resmine konu ve biçim açısından özgün katkılarda bulunmuşlardır. Bu kuşak özellikle insan figürünün yorumlanması alanında yenilik getirmiştir (Germaner 1999: 22). Mehmet Güleriyüz (Çalıkoğlu 2001), Alaaddin Aksoy (Tansuğ 1988: 106-109), Neşe Erdok (Ergüven 1997) gibi sanatçılar bu yıllarda yeni figüratif eğilimlerle ortaya çıkmaktadır. Ancak 1970'lerde yoğun toplumsal çalkantıların sonucu, plastik değerlerin ikinci plana atılarak propaganda amacı taşıyan işlerin de ortaya çıktığı görülmektedir

“1970’lerde figürasyon çerçevesinde verime dönüşen bireyselci ifadenin temel özelliği, dış görünüşün ardındaki asıl gerçeği yakalamak ve hatta eleştirel bir tutumla insanın psikolojik ve toplumsal ilgi boyutlarını olanca zenginliğiyle sergilemektir”(İskender 1991: 21).

1970’lerin ikinci yarısına kadar Türk Resminde Akademik anlayış egemendir. Akademi bugün de önemini belli bir oranda korumakta ise de Türk sanatının asıl belirleyicisi durumunda olan, 1980’lerin başından itibaren gelişmeye başlayan Liberal ekonomi politikalarının biçimlendirdiği serbest sanat piyasasına özgü yapıdır.

1980’lerin ilk yarısında 12 Eylül askeri darbesinin politik yapılanma üzerine uyguladığı baskılar sanatçıları politik söylemlerin uzağına iterek ilgi alanlarını farklı yönlerle kanallere etmiştir. Aynı yıllarda liberalizmin yarattığı görece özgürleşme de sanatçıları bireysel konulara yöneltmiştir.

“1980’li yıllarda toplumsal eleştirinin karşısına çoğu kez siyaset dışında kalan, bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri) vurgulayan bir eleştiri içeren resimler çıkarılmıştır. Bu resim geçmişten tam kopuk olmamasıyla birlikte kopuşu hazırlayan bir nitelik taşır”(Madra 1991: 65).

1980 öncesi yıllarda toplumsal sorunlara odaklanan sanatçı ilgisi, 1980’li yıllarda bireyi ön plana çıkararak, bireysel özgürlük alanını sonuna kadar zorlama eğilimi içindedir. Sanatçı toplumsal bir sözcü veya yol gösterici konumundan sıyrılarak, kendi dünyasını keşfetmekte ve bunu sanatının bir nesnesi haline getirmektedir. Sanatçının psikolojisi, düş dünyası, bireysel arzu ve istekleri gibi konuların yoğunlaştığı eğilimler sanatsal üretimin merkezi durumuna gelerek sanatçıyı toplumsallıktan uzaklaştırmıştır(Doğan 1997: 66–69).

Son yıllarda kitle kültürünün yaygınlaşmasıyla birlikte, özellikle 1980’lerden itibaren kitle iletişim araçlarına ilgi artmış, entelektüel olmayan halktan yana basit ve günlük olanın önem kazanmasıyla sanatta çeşitli üslup ve eğilimler sanat ortamında daha önce görülmemiş bir karmaşa ve çoğulculuğa da neden olmuştur. Kitle iletişim araçları 20. yüzyılın sonunda tüm yaşantıları etkiler duruma gelmiştir. Oluşturulan kitle kültürü, entelektüel kültüre karşı yüzeysel, gündelik kültür ve sanatı körüklemiş; özgünlük-kitch, nesne-özne, kavram-rastlantı gibi karşıtların birlikteliği durumunu yaratmıştır(Yavuz 1994: 12).

Türk sanatının, çağdaş Batı sanatıyla bütünleşme çabaları verdiği, yeni akımlarla beslenerek yeni boyutlar kazandığı bu dönemde, malzeme çeşitliliği ve kullanımı yönünden de atılımlar yaptığı gözlenmektedir. 1970’ler sonrasında akımların dışına taşan bireysel anlatımların ağır bastığı ve resim, heykel ve sanat nesnesi arasındaki sınırların eridiği görülmektedir.

2. 9. Cumhuriyet Öncesi ve Sonrasının Modern Kenti İzmir

“Ben, bütün İzmir’i, İzmirliileri severim; güzel İzmir’in temiz kalpli insanların da beni sevdiğine eminim” Atatürk.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan itibaren Türk Sanatının tüm evrelerini temsil eden kent durumundaki İstanbul, bugün de sanatın tartışmasız merkezidir. 1920’lerin bozkır kasabası Ankara da, Cumhuriyetin yeni başkenti olmasının ayrıcalığıyla İstanbul’un ardından kültür ve sanatın diğer belirleyicisi durumundadır. İzmir çok önemli bir sanayi ticaret merkezi olmasına rağmen yukarıda sözü edilen değerler bakımından gecikmeli bir kent durumundadır.

Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda Osmanlı değerleriyle simgeleştirilen İstanbul’un yerine, yeni başkent Ankara tüm atılımların merkezi olarak alınmıştır. Cumhuriyetle birlikte yeni bir tarihsel başlangıç ve kimlik kazanan Ankara Cumhuriyetin 10. yılında kültürel bir simge haline dönüşürken, İstanbul ise bir anlamda reddedilen tarihsel ve coğrafi geçmişini, geleneğini bir yük gibi taşımak zorunda bırakılmıştır (Yasa Yaman 2003: 219–227). Ancak 1950’lerdeki politik ve ekonomik yaşamdaki değişimlerle İstanbul yeniden Ankara’nın önüne geçmiştir.

Kültür sanat faaliyetleri de kentlerin büyüklük sıralamasıyla orantılı biçimde dağılmakta, dolayısıyla İzmir, İstanbul ve Ankara’nın ardından gelmektedir. İstanbul ve Ankara’ya kıyasla İzmir’in merkezin dışında, içine kapalı bir sanatsal yapıya büründüğü görülmektedir. Yine de kentler, dış etkenler ve kendi iç dinamikleriyle uyumlu, özgün bir kültür sanat birikimi oluşturma potansiyelini içlerinde taşırlar. İzmir de bu anlamda zengin coğrafi, tarihi, sosyolojik modern yapısıyla uyumlu çağdaş bir sanat potansiyeli oluşturma yolunda önemli mesafeler almaktadır.

Kentin tüm tarihi boyunca var olan Smyrna ismi, kentin Türkler tarafından fethedilmesinden sonra İzmir biçiminde söylenmeye başlanmıştır. Smyrna adının Ana Tanrıça Kaynağı ya da Kutsal Ana anlamlarına geldiği düşünülmektedir. Kuruluşu İ.Ö. 3000 yıllarına kadar inen İzmir, kısa bir dönem Hitit egemenliği altına

girse de Aiol kenti olma özelliğini İonialıların kenti ele geçirmelerine dek sürdürmüştür (Yetkin ve Yılmaz 2002: 2).

İzmir kentinin bilinen en eski merkezi bugünkü bayraklı olarak bilinen bölgede İ.Ö. 1102’de, rivayetlere göre Tantalos tarafından kurulmuştur. İ.Ö. 133’de Roma İmparatorluğunun egemenliğine giren kent, 11. yüzyılda Çaka Bey’in önderliğinde Batı Anadolu kıyılarında kurulan ilk Türk Beyliğinin merkezi oluncaya kadar Bizans yönetimi altındadır. Venedik ve Cenevizlilere ticaret yapma ve mahalle kurma ayrıcalığı tanınan kent, 16. yüzyılda Akdeniz’deki önemli adaların Osmanlıların eline geçmesiyle dış ticaret limanına dönüşmüş ve dünya ekonomisine katılmıştır. 17. yüzyılın 2. yarısından itibaren, büyük bir liman kenti niteliği taşıyan İzmir’deki ticaret akışını denetlemek için gümrük yapısı ve bedesten inşa edilmiştir. Aynı dönemde artan ticaretle birlikte kentteki han sayısı 82’ye ulaşmıştır. Artan gayrimüslim nüfusuyla birlikte mevcut Rum mahallesinin dışında Yahudi ve Ermeni mahalleleri oluşur. 18. yüzyıl sonlarında İzmir’in nüfusu 100.000’i bulmuş ve Levanten ticaretinin bu kentte odaklanmasını sağlamıştır. Ticaretin merkezini Kemeraltı bölgesi oluştururken, Buca, Bornova, Gaziemir ve Karşıyaka gibi yerleşmeler kentin varlıklı kesimlerinin sayfiye talepleri doğrultusunda gelişmektedir. 19. yüzyıl ortalarına gelindiğinde İzmir yabancı bankaların ve haberleşme kurumlarının açıldığı ve 17 ülkenin konsoloslğunun bulunduğu zengin ve kozmopolit bir ticaret kentidir. Bu dönemde İzmir kara, demiryolu ve denizyoluyla da birbirine bağlanarak, bütünleşik hale gelir(Güner 2005: 2–4).

Kordon bölgesi, büyüyen ticaret burjuvazisinin isteklerini karşılayacak kulüp, tiyatro ve sinema gibi kentin kültür ve eğlence yaşamını biçimlendirecek modern mekanlarıyla bir prestij alanına dönüşmektedir.

Osmanlı Döneminin ilk tiyatro binası bu dönemde, 1830’da İzmir’de Rumlar tarafından yapılmıştır. Basın-yayın ve matbaaları ile İzmir, Osmanlı’nın kültür hayatında özel bir yere sahiptir. Osmanlı Devleti’nde 1824’de yabancı dille çıkmış ilk gazetenin yayın yeri olan İzmir’de, Cumhuriyet’e kadar çıkmış ve bazıları uzun süre yayımlanmış Fransızca gazetelerin sayısı otuzu aşmaktadır. 1869 yılında çıkan,

vilayetin resmi gazetesi Aydın, buradaki Türkçe ilk gazetedir. İzmir'in önemli kültür merkezlerinden biri de kütüphane ve kırıathanelerdir. Milli Kütüphane bugün bile Türkiye'nin beş büyük kitaplığından biri olarak kültür hayatındaki rolünü sürdürmektedir. Bütün bu bilgiler Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar İzmir'de oldukça canlı bir kültür ve sanat hayatı bulunduğunu göstermektedir. Bu devirlerde başka merkezlerde, örneğin Bursa'da iki yüz kitap yayımlanabilmişken, İzmir'de dört yüz elliden fazla kitabın yayımlanmış olması İzmir'in Osmanlı kültür hayatının önde gelen merkezlerinden birisi olduğunu ispatlamaktadır (Huyugüzel 2004: 22–29).

Kurtuluş Savaşının son günlerinde, geri çekilirken geçtiği yerleri ateşe vermekten çekinmeyen Yunan ordusunun neden olduğu 1922 İzmir Yangını, 13 Eylülde başlamış, rüzgârın da etkisiyle büyüyerek ancak 18 Eylül günü tamamen söndürülebilmiştir (Yetkin ve Yılmaz 2002: 49). Kentin fiziksel, kültürel ve sosyal yapısını alt üst eden yangın, Basmane'de başlayıp kentin Türk mahalleleri dışında kalan bölümünün dörtte üçünde 20–25.000 civarında yapıyı tahrip etmiştir. Kordon boyu (Belle-Vue) haricinde Ermeni mahallesi tamamen yanarken, Rum ve Levanten mahallelerinin önemli bir bölümü de yok olmuştur. Rum ve Ermeni tebaanın şehri terk etmesi sonucunda kent nüfusunun yarı yarıya azalmasıyla birlikte büyük miktarda sermaye ve işgücü kaybı da yaşanmıştır (Güner 2005: 4). Savaş sonrasında İzmir'i, bütün ticaret ve sanayisinin durduğu, boş, terkedilmiş ve yanmış bir kent görünümündedir.

Mustafa Kemal ve arkadaşları İzmir'e özel bir önem vermişlerdir. Onlara göre, Kurtuluş Savaşı'nın simgesi olan bu kent, yeniden canlanmalıydı. Atatürk, Cumhuriyet'in ilanından sonra tasarladığı pek çok reform ve siyasi dönüşüm mesajlarını İzmir'den vermeyi tercih etmiştir. 1920'li yıllarda İstanbul'dan sonra en çok gazetenin yayınlandığı bu kent, Mustafa Kemal'in siyasi projelerini duyurmak için uygun koşullara sahiptir. Ayrıca Cumhuriyet ve devrimler hakkında İstanbul basınındaki muhalif yazılara karşın, İzmir basınında destek yazıları görülmekte, ayrıca İzmirli yapıları sokaklara dökülerek kutlamaktaydılar. Bu nedenlerin

etkisiyle Atatürk'ün bütün yurt gezileri düşünüldüğünde İzmir'e yaptığı seyahatlerin fazlalığı kendiliğinden anlaşılır (Serçe, Yetkin, Yılmaz 2003: 37–38).

Kurtuluşun keyfini süremeden felaketlerle karşı karşıya kalan İzmir, aslında kendisinin ve Ege'nin kaderini belirleyen uluslararası bir antlaşmada, Lozan'da da politika masasına yatırılmıştır. Lozan, bağımsız Türkiye'yi dünyaya tanıtırken, Yunanistan ile Türkiye arasında nüfus değişimini (mübadele) de belirlemiştir. Cumhuriyetin ilk döneminde İzmir'in en büyük sorunu, mübadelenin neden olduğu ekonomik sarsıntıdır. Rum ve yabancı ahalinin bölgeyi terk etmesiyle önemli ölçüde dış göç veren İzmir, önemli miktarda nitelikli işgücü kaybıyla karşı karşıya kalmıştır. İzmir'i terk edenler tarım dışı alanda ağırlıkları olan ve halıcılık, ticaret benzeri sektörlerde çalışan, çoğunluğu kentli olan bir nüfustur. Bunun karşılığında Batı Anadolu'nun harap bölgelerinden gelenler ve otuz binden fazla Türk mübadil ise yalnızca tarım ve hayvancılık sektörlerinde etkin bir nüfustur.

1923'de Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun getirdiği heyecan, yangın sonrası İzmir'in yıkıntı halinin modernist projelerle inşasını sağlamıştır. Modern kent imgesini oluşturmak üzere, aralarında Le Corbusier'in de olduğu yabancı kent plancıları çağrılmakla kalınmaz, Paris'in bulvarları ve Moskova'nın Kültür Parkı da model alınır.

“Kent planı dışında, opera ve sinema gibi yapılar sayesinde “modern kamusalılık”ın, anıtlar, müzeler ve kütüphaneler yoluyla “kamusal bellek”in, Kültürpark gibi eğlendirdiği kadar terbiye, eğiten, gazino ve eğlence kültürü mekânları sayesinde de “modern kentli görgü”nün inşa edilmesine girişilir” (Güner 2005: 5).

1922 yangınından sonra yanan bölgelerin yeniden imarı ve kentin canlanması 1940'lı yıllara kadar devam etmiştir. Dönemin sınırlı olanakları ve büyük özverilerle yirmi yılda yaratılan yeni İzmir'in ömrü kısa sürmüştür. 1950'lerde varlığını duyuran apartmanlar, modernleşme anlayışının kent yaşamındaki dönüşüşlerine dönüşmüştür.

Dolayısıyla 1922’den başlayıp günümüze uzanan süreçte İzmir, baştanbaşa iki kez yenilenmiştir.

1960’lardan itibaren İzmir hızla büyüyerek, metropoliten kent niteliğine bürünür. Gümrük, Basmane ve Cumhuriyet Meydanı çevresi kentin merkezi iş alanıdır. Alsancak, Göztepe, Güzelyalı, Karşıyaka’da yüksek gelir grupları, Karşıyaka’nın eski bölgelerinde ve Hatay’da orta gelir grubu, kentin merkezinde de düşük gelir grubu yer edinir (Serçe, Yetkin, Yılmaz 2003: 37–38). Türkiye’nin 1960’lardaki en önemli kentsel sorunu, iç göçler sonucunda oluşan gecekondulaşmadır. İstanbul ve Ankara gibi İzmir de bu dönemde kentleri çevreleyen gecekondu olgusuna teslim olmuş görülmektedir.

İzmirli sanatçı ve yazar Bedri Karayağmurlar, kentin kültürel alanda geçmişin görkemini yakalayamayıp, geri kalışının miladını 1950’lerdeki iç göç gerçeğiyle birlikte, kendi içine kapanışı ile ilişkilendirmektedir:

“Osmanlılar döneminin “Gâvur İzmir”i Osmanlı dünyasının biraz dışındaydı galiba. Cumhuriyet döneminde de “Levanten” özelliklerini bir süre ayakta tutan kent bugün, iç göçler ve kimliksiz kalması nedeniyle arka mahalleye döndü. Şimdi yeniden öne çıkmaya çalışmanın sancılarını çekiyor...

Özellikle 1950’lerde başlayan iç göç dalgası kentlerin kimliklerini sarstı. İlişkiler değişti, yiten değerlerin yerine yenilerinin konulması toplumlar açısından bir tür zorunluluk. Eğer toplum kendi iç oluşumu ile bunu başaramıyorsa, diğer etkenler kendiliğinden devreye girer. Dışa açılma isteği de bir başka etken olarak devreye girdi, denetim elden kaçırıldı. Doğululuk, köylülük-kentlilik ikilemi bir açmaza sürükledi. Aynı şeyler İstanbul için de geçerli. İstanbul bugün öncü niteliğini koruyorsa, geçmişten kalan köklü kurumlara bağlıdır biraz bu.

İzmir, Levantenliğini yitirince, yerine koyacak bir şey bulamadı galiba. Ne Tilkilik'in Çınaraltı kahveleri, ne de Kordon'un meyhaneleri kaldı artık.

Üniversiteler bu boşluğu doldurmada önemli bir işlevi yerine getirmek zorundalar gerçekte. Ancak bizde bir yanlış yapıldı: Kalkınma yalnız fen bilimleri ile sınırlı sanıldı. Bu yüzden kültüre ve sanata gereğince önem verilmediği gibi, neredeyse engeller oluşturmakta yarışıldı. 1955'den beri üniversitesi olan İzmir, kültürde, sanatta etkinlik kazanamadı. Altmışların sonunda kurulan Buca Eğitim Enstitüsü de gerekli katkıyı sağlayamadı"¹.

30 Kasım 1959 tarihinde kurulan Buca Eğitim Enstitüsü, 1963 yılında hizmete açılan Resim-İş Bölümü'nü de içine alarak, 1980 yılında İzmir Yüksek Öğretmen Okulu'na dönüşmüş ve dört yıllık eğitim sistemine geçmiş, 1982 yılında da yeni kurulan Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesine alınarak Buca Eğitim Fakültesi adını almıştır. Ege Üniversitesi bünyesindeki Güzel Sanatlar Fakültesi de İzmir'de, ikinci bir sanat eğitimi kurumu olarak 1975 yılında kurulmuş ve 1982'de Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanmıştır.

İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluş çalışmaları da 1954 yılında Fuar'da açılan İzmir Resim ve Heykel Galerisi'nin hizmete girmesiyle başlamış ve 1973 yılında da Konak Mithat Paşa Caddesi'ndeki bugünkü binasına taşınmıştır. Galerinin müze yapısına kavuşması ve şimdiki modern yapının inşası süreci, Turgut Pura'nın 1964 ile 1979 yılları arasındaki on beş yıllık başarılı müdürlük döneminde gerçekleşir. 1980'li yıllarda da Mehmet Sabır'ın müdürlüğü döneminde Müze, sanatsal faaliyetlerle etkin bir kurum durumundadır.

İzmir'in ilk sanatçıları (Sağlam 2001: 35-45) olarak öne çıkan Fuat Mensi Dileksiz, Nazmi Çekli, Abidin Elderoğlu, Celal Uzel, Kadri Atamal, Ali Rıza Hiti,

¹ Karayağmular'dan aktaran Arslan 1993: 146-148

Nihat Acemi ve Jak Edizel 1923–1950 döneminin etkili olan ressamlarıdır (Arslan 1993).

1950–1970 yılları arasındaki dönemde (Sağlam 2001: 45-66) Hasbiye Balkan, Nurettin Ergüven, Vedat Mavitan, Şeref Bigalı, M. Kemal Gözen, Muhsin Gürok, M. Ali Resimcioğlu, Mahmut Nedim Yücel, Turgut Pura, Ayetullah Sümer, Fahir Aksoy, Ayetullah Sümer ve Fatma Eye etkinlikleriyle öne çıkan ressamlardır (Arslan 1993).

1970’den itibaren ise Cavit Atmaca, Kadir Ata, Güven Zeyrek, Nadide Akdeniz, Nejat Akkan, Adem Genç, Halil Akdeniz, Bilal Erdoğan, Fahri Sümer, Gören Bulut, Cengiz Çekil, Cuma Ocaklı, Fevzi Saydam, Atilla Atar, Umur Türker, Aydın Akdeniz, Nejat Akkan, İbrahim Bozkuş, Mehmet Boztaş, Nafi Çil, Tülin Göksayar, Cahit Koççoban, Hasan Rastgeldi, Fahri Sever, Yurdakul Sezen, Mete Sezgin, Zeki Serbest, Yusuf Toprak, Erdağ Aksel, Turan Enginoğlu ve Bedri Karayağmurlar bireysel etkinlikleriyle öne çıkan sanatçı ve akademisyenlerdir (Sağlam 2001).

İzmirli sanat eleştirmeni Mümtaz Sağlam, İzmir’in gecikmiş sanatsal yapılanmasının aşılmasında iki sanat eğitimi kurumunun çabalarından söz ederken şu tespiti yapmaktadır:

"Etnik kökenleri farklı toplulukların bir arada yaşama şansı buldukları, zengin ve özel bir kültürel yapıyı oluşturma şansı bunan İzmir, özellikle görsel sanatlar alanında bu şansını yeterince kullanamamıştır. Ancak 1970’li yıllarda canlanan “üniversite, kent ve sanat” ilişkisinde yaşanan olumlu gelişmeler sonunda, belirgenleşen bir sanatsal kimlik ve duruş biçimi geliştirebilmiştir. Böylece, kendi iç-dinamiklerinin gücü doğrultusunda; dirayetli ve sağlam, plastik açıdan dengeli bir sanatsal birikim oluşturma yolunda küçümsenemeyecek bir mesafe alınmıştır. Ancak, ülke ve

toplum olarak yaşadığımız sosyo/ekonomik gelişmelerin bu süreci çok yakından etkilediği ve belli dönemlerde gelişme seyrinde aksamalara yol açtığı da bir gerçektir. Benzer nedenlerden dolayı, farklı kentsel yapıları kıyaslamak yerine, İzmir’e özgü yapılaşmayı, genel sanat değerleri doğrultusunda gerçekleştirmek; sergi, yayın vb. etkinliklerle sınırları zorlamaya ve aşabilmeye çalışmak en doğrusu olacaktır” (2001: 4).

Büyümenin getirdiği sorunlara rağmen 2000’li yıllar, kente sahip çıkma ve kentlilik bilincinin artmaya başladığı yıllardır. 1960’lı yıllardaki gecekondulaşmayla başlayan çöküş önlenerek, kentsel yaşamın kalitesini arttıracak önlemler alınmaya başlanır. Bu dönemde çağdaş mekânlar yaratma çabasının ve arayışlarının yanı sıra mimari mirasa da sahip çıkıldığı görülür. Yaşayan bir kentin geleceğe bırakacak bir şeyleri olması gerektiği, kentin bir tüketim ürünü olmadığı gözler önüne serilir (Güner 2005: 18).

XXI. yüzyılın başında İzmir, yüzlerce ilköğretim okulu, lisesi, üç üniversitesi, yüz binlerce öğrencisi ve önemli kültür-sanat kurumlarıyla önemli bir Büyükşehir olarak, geleceğe umutla bakmaktadır.

BÖLÜM 3

BULGULAR VE YORUMLAR

3. 1. Ressam Kadir Ata, öz yaşam öyküsü

Musa Bey, 1923'te Cumhuriyet'in ilk günlerindeki mübadelede Bulgaristan'dan hayvan sürüleriyle yola çıkan bir ailenin on yaşlarındaki küçük çocuğudur. Bu, o günlerin çetin koşullarında hayvan sürüleriyle yapılan ve haftalar süren yaya bir göçtür. Aile, Keşan'da göçebe haliyle zorlu bir kış geçirip, Silivri yakınlarındaki Fenerköy'e yerleşir. Aynı günlerde Nafiye Hanım da, Balkan muhaciri bir ailenin Yunanistan'dan Trakya'ya göç ettiği günlerdeki küçük kızıdır.

“Bugün Türkiye nüfusunun en az dörtte birinin, son yüz elli yılda yaşanan siyasi gelişmeler sonucu, Anadolu'ya sığınmak zorunda kalan Evlad-ı Fatihan (Rumeli'yi fetheden Osmanlıların çocukları) ile, dindaşlardan geldiğini çoğumuz bilmez” (Berber 2002: VII) .

Kadir Ata, benzer yazgıyı paylaşıp Fenerköy'e yerleşen bu muhacir ailelerin çocukları Nafiye Hanım ve Musa Bey'in evliliğinin, 1936 tarihinde doğan ikinci çocuğudur. Musa ve Nafiye Ata Ailesi, abla Emine, Kadir, kız kardeş Refiye ve erkek kardeş Salim'le birlikte dört çocuktan oluşmaktadır.

Aile, alt katında hayvanların, üst katında kendilerinin barındığı iki katlı eski bir Rum evinde oturmaktadır. Ailenin geçimini sağlayan iş hayvancılık ve tarımdır. Ancak hayvancılık ve tarım, baba Musa Bey'in 2. Dünya Savaşı'na rastlayan dönemde iki defa askere alınması, hem de dedenin ölümüyle anne Nafiye Hanım'ın çocuklarla tek başına yapabileceği bir iş değildir artık. Böylece ev, iş yapabilecek yetişkin erkeksiz anne ve çocuklara kalınca, hayvancılık da sona erer. Kadir Ata'nın



Kadir Ata. Fotoğraf

kendi deyişiiyle, hayvanlar birdenbire yok olmuştur. O günlerde çocuk Kadir'in koçtan korkup kaçarken düşmesi sonucu oluşmuş, bugün hala duran alınıdaki küçük iz, bir çocukluk anısı olarak hatırlanır.

Dededen ailenin payına düşen toprağın çok az oluşu, anne Nafiye Hanıma çocuklarını okutması yönünde bir karar aldırır. Böylece Kadir Ata 1949 yılında, köye en yakın yer olan Kepirtepe Köy Enstitüsü'ne gönderilir. Köy enstitüsünün tercih nedeni oluşunda, kısıtlı ekonomik imkânlarla sahip aile için çocuğunun öğretmen olarak bir an önce hayata atılablmesinin belirleyici olduğu söylenebilir.

“Kadir Ata'nın kaba bir yaklaşımla öğrencilik ve öğretmenlik olmak üzere ikiye bölebileceğimiz yaşam öyküsünde öyle büyük inişler çıkışlar yok; her şey, toplumsal yapının önceden belirlediği yalın bir düzen içinde, bireysel coşkuların ağırlığından çok, zoon politikon'un bilinciyle kuşatılmış. Ata'nın kendi özel çabasıyla oluşmuş; ağır, ancak ne yaptığını bilen bir kişinin adım adım kendisini bulma serüveni”(Ergüven 1990: 179).

Köy Enstitüsü'nde resim öğretmeni Selahattin Taran'ın yönlendirmesiyle başlayan resim sevgisi sonucunda 1952'de Kepirtepe Köy Enstitüsü'nün üç yıllık ortaokul bölümünü bitirip, aynı yıl İstanbul Çapa İlköğretmen Okulu Resim Seminerine kaydolmuştur. Burası ortaokul üzerine lise düzeyinde eğitim veren üç yıllık bir okuldur. Seminerde genel lise programı ile birlikte sanat formasyonunun ağırlıkta olduğu bir program uygulanmaktadır (Etike 2001: 134). Kadir Ata'nın Kepirtepe Köy Enstitüsü'nden sonraki sanat eğitimi süreci 1952–1955 yılları arasında Çapa'da, Hasan Kavruk, İlhami Demirci ve Malik Aksel gibi sanatçı-eğitimcilerle şekillenmiştir.

İstanbul Çapa İlköğretmen Okulu Resim Semineri'nin ardından Kadir Ata, resim öğretmeni olma düşüncesiyle 1955 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne kaydolar. Refik Epikman atölyesinde üç yıllık bir eğitimin ardından, 1958 yılında resim öğretmeni olarak mezun olur.

Okul mezuniyeti ardından 1958–1970 yılları arasındaki dönemde Kadir Ata, Doğu vilayetlerinde görev yapmıştır. 1958 yılında meslek hayatına resim öğretmeni olarak başlayan Kadir Ata'nın ilk görev yeri ve askerlik görevini yaptığı yer Malatya'dır. Sonra sırası ile Kars Kazım Karabekir İlköğretmen Okulu ve Kilis Kız İlköğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği ve Maraş Kız İlköğretmen Okulu'nda idarecilik görevlerinde bulunmuştur. 1968–1970 yılları arasında da iki yıl süreyle Diyarbakır Eğitim Enstitüsü'nde sanat tarihi öğretmenliğinde bulunmuştur.

Kadir Ata Diyarbakır'da iken, Milli Eğitim Bakanlığı mensuplarını yurt dışına gönderen 4489 sayılı yasa ile İngiltere'ye gitme hakkını kazanmasına rağmen 1970 yılında atandığı İzmir Eğitim Enstitüsü Resim- İş Bölümüne gidebilmek için bu hakkından vazgeçer. Böylece 1970 yılından, emekli olacağı 1998 yılına kadar İzmir Eğitim Enstitüsü Resim- İş Bölümü'nde, sonraki yıllardaki adıyla Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim- İş Bölümü'nde sanat eğitimciliği görevinde bulunmuş, 1986 yılında 2809 sayılı YÖK Yasasının geçici 10. maddesi gereği yardımcı doçent olmuştur..

1970 yılından itibaren İzmir'de yaşayan sanatçı, emekli olduğu 1998 yılından beri de Buca ve Gazimemur'de çalışmalarını sürdürmektedir.

Sanat eğitimciliği yanında resim çalışmalarını da sürdüren sanatçı, seçici kurul üyelikleri de yapmıştır. Devlet Resim ve Heykel Sergilerine, karma sergilere ve yarışmalı sergilere katılan, kişisel sergiler açan ve bazı çalışmalarıyla ödüle değer görülen Kadir Ata yapıtlarıyla resmi ve özel koleksiyonlarda yer almıştır.



T.C.
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU BAŞKANLIĞI

İADFLİ TAAHHÜTLÜ
Bilgi / ANKARA

Sayı : APK 08/03-051 5134 -

Konu : Öğr.Üye.Yük.ve
Atama hk.

05.06.86* 8760

Yrd.Doç.Kadir Ata
Dokuz Eylöl Üniversitesi
Buca Eğitim Faköltesi Öğretim Üyesi
İZMİR

2809 Sayılı Kanun'un geçici 10. maddesi ve ilgili yönetmelik hükümlerine göre Üniversitelerarası Kurul'un 18 Mart 1986 tarih ve 47 sayılı kararı ile Yardımcı doçentliğe yükseltilme ve atanması önerilen Kadir Ata'nın durumu görüşölümüş ve konunun incelenmesi için kurulmuş bulunan komisyonun raporu da gözönünde tutularak Kadir Ata'nın yardımcı doçentliğe yükseltilmesi, Dokuz Eylöl Üniversitesi Buca Eğitim Faköltesi Resim Anasanat Dalında açık bulunan yardımcı doçent kadrosuna atanması Kurulumuzun 26 Mart 1986 tarihli toplantısında uygun görölümüştür.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Tebrükeler başa ile dilerim.

K. Karhan
Kemal KARHAN
Başkan Vekili

DAĞITIM

Gereği için :

Dokuz Eylöl Üniversitesi
Rektörlölüne

Bilgi için :

Yrd.Doç. Kadir Ata'ya
Dokuz Eylöl Üniversitesi
Buca Eğitim Faköltesi
Öğretim Üyesi
İZMİR

Sanatçının katıldığı etkinlikler ve kişisel sergiler:

- 1957- 18. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara
- 1958- 19. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara
- 1971- T. R. T. Kültür Sanat ve Bilim Ödülleri 1. Resim ve Heykel Sergisi-
Ankara (Başarı Ödülü)
- 1971- İzmirli Sanatçılar Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1971- 5. DYO Resim Sergisi-İzmir
- 1972- 6. DYO Resim Sergisi-İzmir, Ankara, İstanbul (Birincilik Ödülü)
- 1973- 7. DYO Resim Sergisi-İzmir, Ankara, İstanbul (Başarı Ödülü)
- 1974- 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara
- 1974- İzmirli Sanatçılar Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1975- 37. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara
- 1976- İzmirli Sanatçılar Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1976- 37. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara
- 1978- İzmirli Sanatçılar Karma Resim Sergisi, İzmir, Güzel Sanatlar
Akademisi- İstanbul
- 1980- Galeri Aygıt Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1981- İş Bankası Galerisi Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1982- İzmir Eğitim Enstitüsü Öğretmenleri Resim Sergisi, İzmir
- 1984- 1. Kişisel Sergi, İzmir Resim ve Heykel Müzesi
- 1984- İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koruma Derneği Egeli Sanatçılar1.
Resim Sergisi (Birincilik Ödülü)
- 1984- İsmet İnönü'nün 100. Doğum Yılı Yarışmalı Karma Resim Sergisi,
Ankara
- 1985- 2. Kişisel Sergi, Haluk Elbe Sanat Galerisi-Bodrum
- 1985- İzmir Ticaret Odası 100. Yılı Resim Yarışması, İzmir (Üçüncülük
Ödülü)
- 1985- 3. Kişisel Sergi, Füzen Sanat Galerisi-İzmir
- 1986- Türkiye Büyük Millet Meclisi "Çağdaş Türk Plastik Sanatlar Sergisi",
Ankara
- 1986- İzmirli Sanatçılar Karma Resim Sergisi, İzmir

- 1986- 47. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara
- 1986- Turgut Pura Vakfı Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1987- İzmir Kültür Sanat Derneği Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1988- Çizgi Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1988- Turgut Pura Vakfı Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1989- Temizocak Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1990- Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü
“Öğretim Elemanları Sergisi”, Çetin Emeç Sanat Galerisi- İzmir
- 1991- 4. Kişisel Sergi, Mid Sanat Galerisi-İstanbul
- 1992- Leonardo Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1993- Çamkırın Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1995- Atatürkçü Düşünce Derneği İzmir Şubesi, “Uğur Mumcu’ya
Saygı Plastik Sanatlar Sergisi”, Çetin Emeç Sanat Galerisi- İzmir
- 1998- “75. Yıl Karma Resim Sergisi”, Türk Amerikan Derneği- İzmir
- 1998- Atatürkçü Düşünce Derneği İzmir Şubesi, “Ata’ya Saygı Karma Resim
Sergisi”, Çetin Emeç Sanat Galerisi - İzmir
- 1999- Atatürkçü Düşünce Derneği İzmir Şubesi, “Ata’ya Saygı Karma Resim
Sergisi”, Konak Belediyesi Sanat Galerisi- İzmir
- 1999- Obje Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İzmir
- 1999- Seba Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İzmir
- 2000- Atatürkçü Düşünce Derneği İzmir Şubesi, “Cumhuriyetin İzmirli
Sanatçılardan Ata’ya Saygı” Karma Resim Sergisi, Konak Belediyesi
Sanat Galerisi- İzmir
- 2001- 5. Kişisel Sergi, Siyah Kalem Sanat Galerisi- Ankara
- 2001- 61. Kuruluş Yılı Anısına Köy Enstitüsü Kökenli Sanatçılar Karma
Resim- Heykel Sergisi, Soyut Sanat Galerisi- Ankara
- 2002- 6. Kişisel Sergi, Başak Sigorta Sanat Galerisi-İzmir
- 2002- “Ata’ya Saygı Karma Resim Sergisi”, Konak Belediyesi Sanat
Galerisi- İzmir
- 2003- Karma Resim Sergisi, Selçuk Yaşar Sanat Galerisi- İzmir

3. 2. Ressam Kadir Ata'nın sanat eğitimi sürecini oluşturan etkenler

Burada, Ata Ailesinin ekonomik koşullarının zorunlu sonucu olarak başlayan Kadir Ata'nın eğitim süreci ve sanatçı-eğitimcilerinin aşıladıkları sanat sevgisine yönelik bulgular ve yorumlar sırasıyla verilmiştir.

3. 2. 1. Köy Enstitüsü yılları

Dededen ailenin payına düşen toprağın çok az oluşu, anne Nafiye Hanıma çocuklarını okutması yönünde bir karar aldırılmıştır. Böylece ilkokulu Fenerköy'de bitiren Kadir Ata, annesinin “Oğlum bu köyün tozunda boğulmasın, okusun, önü açılsın” sözleriyle yakınlardaki Kepirtepe Köy Enstitüsü'ne gönderilir. Köy enstitüsünün¹ tercih nedeni oluşunda, kısıtlı ekonomik imkânlarla sahip aile için çocuğunun öğretmen olarak bir an önce hayata atılabilmesi belirleyici olduğu söylenebilir. Kadir Ata o günleri şöyle anlatır:

“Benden önce köyümüzden Kepirtepe Köy Enstitüsü'ne gidenler vardı. Ben de gidip sınava girdim ve kazandım. Ama kayıt için sağlık raporu, nüfus kaydı gibi o zamanın güç bürokratik işlemlerini babamla koşturduk. Sağlık raporu için tam teşekküllü hastane Tekirdağ'da var, biz Çorlu'da olabileceğini düşünerek vakti kaçırmışız. Ama Tekirdağ'da yine de raporumuzu verdiler. Tekirdağ'dan Silivri'ye döndük, oradan da beş altı kilometre

¹“Köy Enstitüleri 17 Nisan 1940 tarihli 3803 sayılı kanunla kurulmuştur. Köy Enstitüleri Kanunu'nda, temel hükümler olarak, köy öğretmeni ve köye yarayan meslek erbabının yetiştirilmesi hedefi konmuş; köy ilkokullarını bitirmiş çocukların seçilerek öğrenci olarak kabul edileceği (mad. 3), bu okulları bitirenlerin atandıkları köylerin her türlü eğitim ve öğretim işlerini yürütecekleri (mad. 6), öğretmen ve ailesi için okula ait toprak, üretim için gerekli araçlar, tohum ve çift hayvanları verileceği (mad. 11) belirtilmiştir” (Kurtuluş 2001: 58).

uzaktaki köyümüze yürüdük. Babam; “eğer işimiz bugün bitmeseydi artık cebimdeki tüm param bittiği için okula gidemeyecektin” dedi.”

Kadir Ata’nın anlatımıyla; Fenerköy’ün altı kilometre kuzeyinde Silivri, Silivri’den sonra Çorlu, Çorlu’dan sonra Lüleburgaz’a beş kilometre kala yolun kenarında bir okul olarak Kepirtepe Köy Enstitüsü bulunur.

İlk adı Trakya Öğretmen Okulu olan ve kuruluş yeri bugünkü Kepir olmayan enstitü 1938 tarihinde açılmıştır. Enstitü için, bölgesindeki illerin ortak iklim koşullarına sahip olmasının avantajı ile Lüleburgaz çevresi seçilip, terk edilen bir çiftlikten ibaret, susuz, ağaçsız ve binasız olan Kepirtepe’de kurulması kararlaştırılmıştır (Gedikoğlu 1971: 42).

“Enstitüler içinde savaş yıllarının en çok talihsizliğine uğrayan, yer değiştiren, çeşitli sıkıntılarla karşılaşan enstitü budur. Fakat orada ulus ve yurt hizmetine kendini adayanlar, kırılmayan azim ve inanla zorluklara dayanmasını bildiler, başarılı olmanın sırrını buldular. Bu sırrın yolunu binasız Kepir’in binaya, suya, yeşile nasıl kavuşabileceğini meydana getirdikleri eserlerle göstermişlerdir” (Gedikoğlu 1971: 42).

Burası ilkokuldan sonra sınavla gidilen beş yıllık bir okuldur. Ortaokul kısmı üç yıl, lise kısmı da iki yıldır. İlkokulu bitiren köy çocuklarının sınavla alındığı bu okullarda eğitim, o döneme göre bir yenilik olan karma eğitim şeklindedir, yani kız ve erkek öğrenciler aynı okuldadır. 1930’lu yıllarda Türkiye’nin sosyal tablosu, Köy Enstitülerinin açılmasını zorunlu kılar görülmektedir¹.

¹“1935 yılında yapılan sayıma göre, zorunlu öğrenim çağındaki çocukların okuma-yazma bilenlerinin oranı, erkeklerde % 31,3 kızlarda 18,6’dır. Zorunlu öğrenim çağındaki çocukların % 80’i köylerde, %20’si şehirlerde yaşamaktadır (Tonguç, 1997 a: 224). Bu sayılar, köy eğitiminin ve karma eğitiminin gerekliliğini göstermektedir” (Kurtuluş 2001: 59).

20. yüzyıl başında Avrupa’da sanatın işle kaynaştığı eğitim anlayışı, özellikle Hollanda’da De Stijl, Rusya’da Konstruktivizm ve Almanya’da da Bauhaus adıyla ortaya konmuştur (İpşiroğlu ve İpşiroğlu 1979: 88). Enstitülerdeki iş okulu anlayışı da Avrupa’daki uygulamalara benzemektedir.¹

Diğer köy enstitülerinde olduğu gibi, burada da sanat eğitiminin sağlam temellere oturtulduğu ve nitelikli sanatçı eğitimcilerin, köy ilkokullarından gelen çocuklardaki sanat yetilerini keşfettikleri ve onlara sanat sevgisi aşıladıkları görülebilir. Kadir Ata’nın da bir köy çocuğu olarak sanatla buluştuğu ve sanat sevgisini aldığı ilk yer burası olmuştur. 1949 yılında başladığı Kepirtepe Köy Enstitüsü’nde resim derslerini aldığı Selahattin Taran’ın yönlendirmesiyle ilk resim denemelerine girişmiştir².

Diğer pek çok öğrenci gibi, Kepirtepe’de Selahattin Taran’dan resim sevgisini alan Kadir Ata, ortaokulu burada tamamlayıp resim öğretmeni olma idealini gerçekleştirmek için, Çapa İlköğretmen Okulu Resim Seminerine katılacaktır. Kepirtepe, sonraki yıllarda Türk sanatının önemli temsilcilerine dönüşecek olan öğrencilerinin sanat sevgisini ilk kazandıkları yer durumundadır.

¹“Tonguç’un ‘iş okulu’ anlayışı, enstitülerde tüm çalışmaların ‘iş içinde eğitim’ ilkesi doğrultusunda düzenlenmesini, bilgi ve sanat içerikli kültür derslerinin bile gerçek işler ve etkinlikler içinde işlenmesini sağlamıştır. Enstitülerde resim, müzik, tiyatro gibi çalışmalar dersliklerde de ders saatleriyle sınırlı olmaktan çıkarılıp, günlük yaşama katılarak kültürel bir çevre oluşturulmuştur” (Kurtuluş 2001: 94).

² Selahattin Taran (1918–1986), ortaöğrenimi sırasında Refik Epikman’dan ders almış, 1942 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümünü bitirdiğinde Kepirtepe Köy Enstitüsü’ne atanmıştır. İlköğretim müfettişliği yanında, G. E. E. , Çapa Eğitim Enstitüsü ve İstanbul Eğitim Enstitüsü’nde resim öğretmenliği yapmıştır. Resimden hiçbir zaman uzak kalmayan eğitimci – sanatçı çok sayıda kişisel sergi açmış ve resimlerinde Anadolu temalarını toplumcu bir anlayışla işlemiştir. Az renkle, ifadeci ve psikolojik boyutu olan resimler yapmıştır (Keysan 1997: 70).

3. 2. 2 . Çapa Eğitim Enstitüsü, Resim Semineri yılları

“1947’de ortaöğretimde resim eğitimi açısından güzel bir uygulama başlatılır. İstanbul’da Çapa Eğitim Enstitüsü’ne bağlı olarak, ortaokul üzerine üç yıl süreli, lise düzeyinde Resim Semineri açılır... Seminerde genel lise programı ile birlikte sanat formasyonu veren derslerin ağır bastığı bir program uygulanmaktadır. Bu dersler arasında Resim, Boya Resim, Grafik, Modelaj, Yazı dersleri de bulunmaktadır” (Etike 2001: 134).

İstanbul’da Çapa Eğitim Enstitüsü, bünyesinde ilköğretmen okulu, eğitim enstitüsü ve yüksek öğretmen okulunu barındırmakta ve hatta kendi öğrencilerinin stajları için bir ilkokulla birlikte ortaokula da sahip bulunmaktadır. Çapa’nın bünyesinde yer alan ilköğretmen okulu, ortaokuldan sonra üç yıllık eğitimin ardından ilkokullara öğretmen yetiştiren bir kurumdur. Burada resim ve müzik bölümleri üç yıl iken, diğer bölümler iki yıldır. Çapa ilköğretmen okulu Resim-Müzik Semineri, resim ve müzik alanında yetenekli gençlerin yetiştirildiği günümüzün Anadolu Güzel Sanatlar Liselerine benzemektedir.

İlhami Demirci, Hasan Kavruk, Nevide Gökaydın, Kemal Gökaydın ve Şeref Akdik seminerde görev alan öğretmenlerdir. Kadir Ata o günlerle ilgili olarak şunları anlatmaktadır:

“Çapa’nın giriş katında mutfak ve yemekhaneler, zeminde İlköğretmen Okulu yatakhanesi, onun üstünde Eğitim Enstitüsü, son katında ise Yükseköğretmen Okulu yatakhaneleri vardı. Aynı yemekhaneleri kullanır, birbirimizi tanırdık. Öğrenci sayısı yönünden en kalabalık olan Eğitim Enstitüsünü, İlköğretmen Okulu takip ederdi. En az da Yükseköğretmen Okulu öğrencisi vardı.”

Çapa İlköğretmen Okulu Resim Semineri, Kadir Ata ile birlikte pek çok sanatçı ve eğitimcinin yetiştirildiği, buradan Gazi Eğitim Enstitüsü ya da İstanbul

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderildiği bir sanat eğitimi kurumu durumundadır. Kadir Ata'nın Çapa Resim Semineri'ndeki ilk resim öğretmeni Hasan Kavruk'tur, ama bakanlık müfettişi olup ayrılırken yerini İlhami Demirci'ye bırakmıştır. Malik Aksel (Köksal 1988 ve Aksel 2000) de kısa bir süre ders vermiştir¹. Kadir Ata, Malik Aksel'le ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Malik Aksel yaşlıydı o zamanlar. Aslında Gazi Eğitim Enstitüsü'nün hocasıydı ama emekli olacağı için İstanbul'a gelmiş olabilir. Malik Aksel'in 'Halk Resimleri' diye bir kitap çalışması vardı, sürekli yazardı (Aksel 1971). Bundan dolayı onunla resimsel iletişimimiz Hasan Kavruk ve İlhami Demirci kadar gelişmedi.”

Hasan Kavruk müfettiş olup gitmesine rağmen, evi Çapa'ya yakın Koca Mustafapaşa'da olduğundan ara sıra okula gelmekte, öğrencileriyle görüşmekte ve İlhami Demirci'yle birlikte yarışmalar için resimler üretmektedirler. Zaman zaman Kadir Ata bu iki eğitimci-sanatçının dayanışma ruhu içindeki çalışmalarını izlemekte, sanat eğitimcileri olan Andre L'hote ve Fernand Leger'le ilgili konuşmalarına ve sanat anlayışlarına yakından tanık olmaktadır².

¹1902 Selanik doğumlu olup, İstanbul Erkek Öğretmen Okulu'ndan sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Max Liberman'ın öğrencisi olan Malik Aksel, o günlerin Fovizm, Kübizm gibi çağdaş sanat akımlarını çok spekülâtif bulmuş, geleneklere bağlı kalmayı ve ulusal öykücülüğü benimsemiştir. Gelenekçi tutumuyla ulusal, folklorik değerleri konu edinmesiyle çalışmaları bir belge niteliği de taşır (Büyükişleyen 1991: 44).

²Kadir Ata'nın ifadesine göre Hasan Kavruk, 1944 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı olup, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından gönderildiği Paris'te André L'hote ve Fernand Leger atölyelerinde bulunmuş, Çallı ve Cuda ile Türk Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuş ve 1966'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından yılın ressamı seçilmiştir. Spatül tadı veren yoğun fırça boya sürümüyle lirik soyutlama tadında peyzajlar çalışmıştır. İlhami Demirci(1908–1976) de 1926–1931 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Çallı ve Onat atölyelerinde resim eğitimi almış, 1936'da Berlin'de Max Duguet'in atölyesine iki yıl devam etmiştir. Yurda döndüğünde Çapa Öğretmen Okulu ve İstanbul Eğitim Enstitüsü'nde resim öğretmenliği yapmıştır. Sanatçı, konusu peyzaj ve figür olan yağlıboya resimleriyle Devlet Resim ve Heykel Sergilerine katılmıştır. Kendine özgü inşacı bir anlayışı vardır. Yapıtlarında doğa sevgisi ve kişisel duyarlılığı açıkça görülür. Bütünü ele alan, ayrıntıya önem vermeyen, espası, üçüncü boyutu dikkate alan üslupta çalışmıştır.

Çapa’da Resim Semineri sonrası sosyal bilgiler veya edebiyat öğretmenliği olanağı da varken, üstelik Çapa’daki öğretmenlerinin buradan ayrılmayın, gitmeyin sözlerine rağmen Kadir Ata resim konusunda kararlı olduğu için Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nü tercih edecektir.

3. 2. 3. Gazi Eğitim Enstitüsü yılları

Bu dönemde resim öğretmeni yetiştiren tek kurum Gazi Eğitim Enstitüsü’dür. Ancak, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi de, Gazi Eğitim Enstitüsü kurulmadan önceki dönemden beri sanatçı yetiştirirken aynı zamanda resim öğretmeni ihtiyacının karşılanması görevini de sürdürmüştür. Gazi Eğitim Enstitüsü’nün diğer bölümlerinde olduğu gibi Resim-İş Bölümü’nde de eğitim süreci üç yıldır¹.

Kadir Ata 1955 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü’nde Refik Ekipman’ın öğrencisi olmuştur. Sanayi-i Nefise mezunu Refik Epikman, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim İş Bölümü’nün kurucuları arasında yer alıp, emeklilik süresine kadar burada çalışmış ve çok sayıda öğrencinin eğitimciliğini yapmıştır. Çağdaş akımları kendi resimleri ile destekleyen, öğrencilerine de özgür çalışmayı salık veren bir sanatçı olarak tanınmıştır².

¹“1932–1933 Öğretim yılında açılan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nün amacı; ortaokullara

Resim–İş öğretmeni yetiştirmektir. Bu bölümden yetişen öğretmenler Türkiye’nin her yerinde öğretmenlik yapmışlar, sanatı öğretmişler, sevdirmişler, yapıcı ve yaratıcı kuşaklar yetiştirilmesine katkıda bulunmuşlardır” (Etike 2001: 19).

²“Refik Epikman, Müstakil Ressamlar Grubu içinde teknik sorunlarına ağır başlılıkla eğilenlerin başındaydı. Paris’te Julian Akademisi’nde Paul Albert Lourens’in öğütlerini dinlemişti ve bu hoca, eline füzeni alıp her düzeltişinde çizginin düzenli akışı, müzikalitesi üstünde durur, öğrenciye desen sevgisi aşıları. Epikman, dört yıl bu düzeyde çalışmış, yurda dönünce, biçim ve çizgi kaygısını her yapıtında göstermişti” (Turani 1981: 71).

Kadir Ata, Gazi Eğitim Enstitüsü'ndeki eğitim sürecinde, Çapa'daki sanatsal motivasyonu ve İstanbul'daki özendirici sanat ortamını bulamamış gibidir. Bu durum, İstanbul'a nazaran 1950'lerin Ankara'sının sanat etkinlikleri yönünden zayıf kalışının yanında, Gazi Eğitim Enstitüsü'ndeki atölye eğitimcilerinden yeterli teşvik ediciliği görememesinden kaynaklanmış olabilir.

3. 3. Kadir Ata'nın sanat yaşamını biçimlendiren öğeler

3. 3. 1. Öğrencilik döneminde sanat yaşamını biçimlendiren öğeler

Kadir Ata'nın resimsel birikiminin ve sanat duyarlılığının alt yapısını oluşturan ilk ve belki de en önemli yer Çapa Resim Semineri'dir. Atölye öğretmeni olarak Hasan Kavruk ve İlhami Demirci, güçlü kişiliği olan birikimli eğitimci-sanatçılardır. Onların düşüncesine göre okulla birlikte kentin her yanı; tarihi yapılarıyla, müzeleriyle, sanat kurumlarıyla ve sunduğu tüm görsel zenginliklerle sanat eğitiminin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu amaçla, Çapa'da İlhami Demirci'nin rehberliğinde ilk gidilen yer Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi olmuştur. Çıplak model ilk kez orada görülmüştür. Bedri Rahmi o dönemde, taviz vermez bohem kişiliği ve sanatıyla, tüm resim öğrencilerinin gözünde efsanevi bir kişiliktir. Çapa'daki Kadir Ata için İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Arkeoloji Müzesi, Sultanahmet Camii, Rüstem Paşa Camii ve Tekfur Sarayı her fırsatta gidilip görülen incelenen ve etkisinde kalınan yerlerdir.

Doğu Sanatı sevgisi Kadir Ata'da Çapa Resim Semineri'nde başlamıştır. Topkapı Sarayı'nı, minyatürlerinden elbise ve kumaşlarına varıncaya kadar incelemiş ve hatta orada Mehmet Siyah Kalem'in resimlerini orijinalinden görebilmiştir¹.

¹“Siyah Kalem'in 1512–1520 arasında hüküm süren Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden elde ettiği savaş ganimetleri arasında olduğu saptanmıştır. ... Anadolu çevresinde yapılmamış olsalar da, Fatih Albümü'ndeki Mehmed Siyah Kalem resimlerinin gerçekçi özellikleri ve grotesk eğilimleriyle Osmanlı resmini etkiledikleri ileri sürülmüştür” (Avcı 2004: 17).



Kitap resmi. Mehmet Siyah Kalem¹

Mehmet Siyah Kalem resimleri², 1953 yılında Topkapı Sarayı’nda araştırma yapan Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu tarafından bulunmuş ve sonraki yıllarda bu araştırmaların sonucu niteliğindeki Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun “*Bozkır Rüzgârı: Siyah Kalem*”³ kitabı sayesinde ancak, tüm kamuoyu tarafından tanınabilmiştir.

Rüstem Paşa Camii’nin mihrap ve minberindeki çiniler de yine aynı ilgi ve duyarlılıkla incelenmiştir. Kariye Kilisesi yakınlarındaki Tekfur Sarayı da o günlerde Kadir Ata’nın etkilendiği yerlerdendir. O saray bir dönem dünyaya hükmetmiş bir uygarlığın tüm sanat birikiminin aktarılıp inşa edildiği bir yapıdır. Kadir Ata herhangi bir turist olarak o yapıya bakmamakta, mimarın duvar ve pencere ilişkisindeki boşluk doluluk hesabını, planlara ayırma kaygısını görmekte ve kendi resimlerine de o kaygıyı taşımaktadır.

¹ <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/9/9e/SiyahKalem.jpg/115px-SiyahKalem.jpg>, 23.02. 2007, 16:50

² “Siyah Kalem’in resimleri gözlerimizin önüne bugüne dek yabancıları olduğumuz bambaşka bir dünyanın görüntüsünü seriyor. Asya steplerinde doğanın sert koşulları ile savaşıyor. Çetin bir yaşam süren göçebelerin dünyasıdır bu” (Tapi 1978: 31).

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. (İpşiroğlu 2004). Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığında bulunan ve Fatih Albümü diye tanınan Mehmet Siyah Kalem imzalı ve imzasız minyatürler 15. yy.a tarihlenmektedir.

Tüm sanat anlayışını biçimlendirecek olan Doğu kültürünü tanımasıyla ilgili olarak, Kadir Ata bir anısını şöyle anlatır:

“Çapa’da bir gün, İlhami Demirci Acem Minyatürlerinden oluşan ince bir katalog getirdi. Sayfanın birinde üç Acem atı yarış halinde havada uçuyor; siyah, beyaz ve kırmızı. Nakkaşın o resmini bir ömür yaşadım, aklımdan hiç gitmez.”

O günlerde 1954 yılında Beyazıt’tan alınan Ernst Kühnel’e ait “*Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*” adlı kitap, İlhami Demirci’nin başlattığı kitap resmi sanatı sevgisini pekiştirir. Bu kitabın, sanatçının altını çizdiği satırlarında, Doğu sanatının kendine özgü estetiğinden söz edilmektedir:

“Üçüncü buudu bilmediği için Doğu minyatürlerine sitem etmemeli. İslam sanatında işçiliğin en büyük meziyeti, üsluba son derece ehemmiyet vermesidir. Her tekniğin kendisine mahsus bir şekil ve renk estetiği vardır. Kitap sanatı bir satıh sanattır; metin içine üç boyutlu cisimler serpiştirilince birlik kalmaz. Bu sebepten figürler perspektif halinde uzaklaşacakları yerde üst üste sıralanmışlar; gene bu yüzden figürlerin boyutlarında pek küçük bir farklılaşma olmuş, modle eden gölgeler de ortadan kalkmıştır” (Kühnel 1952: 14).

Daha henüz Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun Mehmet Siyah Kalem’i anlattığı “*Bozkır Rüzgârı: Siyah Kalem*” ortada yokken, Topkapı Sarayı’nda Mehmet Siyah Kalem’i orijinalinden görebilmesi de büyük şanstır. Yine Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*¹ kitabı da o günlerde elinin altında olmuştur ve incelemekten bu kitapları eskitmiştir.

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz.(Eyüboğlu ve İpşiroğlu 1952)

Bu dönemde minyatür, üzerinde o kadar büyük bir etkiye sahip olur ki, ana kaygısının minyatür gibi yüzeyseli aramak olduğu bir natürmort çalışması İlhami Demirci'nin dikkatini çeker. Sonraki yılın öğrencilerine, bu çabasında öğrencisinin başarılı olduğunu, nitekim yapacağım deyip yaptığını ve başardığını söyler.

Yine bu dönemde yapılan tek figürlü “Yayık Döven Kadın”¹ resmi, upuzun boyutuyla ve Hint minyatürüne benzeyen yapısıyla Çapa’da bölümün en iyi yerine asılmıştır.

Doğu ressamı, resmi gölge için kirletmez sözü gerçek midir bilinmez ama o dönemlerde Kadir Ata’yı etkilediği kaçınılmaz bir gerçektir. Resme bakarken onu her yönüyle kavrama, hazmetme düşüncesi olmuştur. Öğrencilik yıllarında heykel değil de resim tutkunudur, ancak 1990’larda modleye ilgi duymaya başlamıştır. Bunu da özellikle Mısır, Hint (Buda heykelleri) , Etrüsk heykelleri sevdirmiştir.

Çapa Resim Semineri’nin bitişiyle Kadir Ata, resim serüvenini belirleyecek önemli bir karar arifesindedir; ya resim dışındaki bir branş öğretmenliğiyle hemen hayata atılacak ya da resim eğitimine devam edecektir. O, resim sevgisini bir üst eğitim kurumuna, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’ne taşıyarak resim öğretmeni olmak kararındadır.

Bu dönemde Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü toplum kalkınmasında, çağdaşlaşmada önemli görevleri yerine getirmektedir. Pek çok eğitimci-sanatçıyı yetiştirdiği, sanatın tüm yurttaki yayılması ve sevdirmesinde üzerine düşeni fazlasıyla yaptığı görülmektedir².

¹ Çapa Eğitim Enstitüsü’nde sergilenmiş ve orada kalmıştır.

² Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nden mezun olup eğitimci veya sanatçı kimlikleriyle öne çıkan isimlerin bir bölümü şunlardır: Ferit Apa, Cemal Bingöl, Hasan Kavruk, Adnan Turani, Selahattin Taran, İsmail Altınok, Kayıhan Keskinok, Nevide Gökaydın, Nevzat Akoral, Mustafa Aslier, Mürşide İçmeli, Fikri Cantürk, Ramis Aydın, Mustafa Ayaz, Fevzi Saydam, Bekir Sami Çimen, Ali Candaş, Süleyman Saim Tekcan, Zafer Gençaydın, Adem Genç, Halil Akdeniz, Bilal Erdoğan, Yalçın Gökçebağ, Mehmet Güler, Muharrem Pire, Umur Türker, Hasan Pekmezci, Hayati Misman, Nadide Akdeniz, Zahit Büyükişleyen, Veysel Günay, Söbüta Özer, Bünyamin Özgültekin, Nihat Kahraman, Bünyamin Balamair, Cengiz Savaş, İlhami Ercivan...(Keysan 1997).

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde, Refik Epikman'ın atölyesinde onun öğrencisi olarak, Kadir Ata'nın akademik eğitim süreci başlar. Kadir Ata'nın Çapa'daki öğrencilik yıllarında Doğu kültürüne ilgi duymasıyla başlayan minyatür sevgisi atölye çalışmalarına da yansıdığında, Refik Epikman'ın müdahalesiyle karşılaşacaktır. Aralarında geçen konuşmayı Kadir Ata şöyle anlatır:

“Benim Doğu minyatürüne ilgi duyuyor olmamdan dolayı, “senin resminde belli bir yüz profili var, al, ben de bir yüz profili çizeyim sana” dedi ve çizdi, koydu. “Ama mesele bu değildir, çünkü senin karşında özgün bir varlık var, her defasında modeli değiştirdiğin zaman yeni bir problem oluşur ve her problemin de kendi özellikleri vardır, onu minyatürün kalıbına alamazsın. Onun için sen kalıba kaçırıyorsun” dedi. Hâlbuki bende kolaya kaçma yoktur, ama demek ki minyatür kalıbına girince bu da olabiliyor.”

Gazi Eğitim Enstitüsü'ndeki yıllarında sanatçı-eğitmenlerinden, onlar gibi yapmak biçiminde etkilenmemiştir. Bildikleri konusunda ısrar edip, kolay değiştirmemiştir. Resim sevdalısı, heveslisi bir genç olarak bilinmiştir. Arkadaşları Gauguin'den etkilenmesinden dolayı ona, Gauguin adını vermişlerdir. Onun figürlerinden, yaşamından, deniz aşırı macerasından ve dramından etkilenmiştir.

Gauguin (Walther 2005) Batıdan çok Doğuyu, Avrupalı'dan çok yerliyi, Paris'ten çok Tahiti'yi, Yunan'dan çok Mısır'ı tercih etmiştir¹. Dolayısıyla Batıdan uzaklığı, yüzeyseli aramış olması etkilenmesinde etkindir. Kadir Ata'nın da resimlerindeki yüzey değerleri, hacimleri çevreleyen kontur çizgileri Gauguin'le bağdaşabilir.

¹ “Gauguin, çağına olduğu kadar, greko-latin uygarlığımıza ve usculuğumuza karşı çıkmaktadır. Bir barbar, Rousseau'nun gözdesi “İyi Yabancı Olmak” istemektedir ve bu ilkel yaşama dönüş, Gauguin'in zamanında henüz çekirdek halinde olan sanayi uygarlığına karşı çoğumuzun hissettiği tiksintinin bir habercisidir” (Cassou 1987: 82).

Gauguin'in sanatı konusundaki içtenliğiyle ilgili olarak Kadir Ata şunları söylemektedir:

“Picasso’nun yıllar sonra kendisine getirilen imzasız resmini: “Artık onu yapan ben değilim” diyerek imzalamaması gibi, Gauguin de bir resmi bitirdikten sonra düzeltmeye girişmez, el sürmez. Çünkü o geçmişte kalan bir andı, yaşandı, o yanlış haliyle güzeldir, eksiğiyle fazlasıyla kabul edilmesi gerekir.”

Gazi Eğitim Enstitüsü’nde öğrenciyken 1957 ve 1958 yıllarındaki Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne iki eseri kabul edilmiştir. Maalesef bugüne ulaşamayan bu tabloların fotoğrafları da yoktur. Bu iki resimde de sosyal olaylara karşı sembolik ve yaşamı sorgulayıcı bir yaklaşım olduğu söylenebilir. “Mezarlık”¹, 1957’deki Devlet Resim ve Heykel Sergisi için, ikinci sınıf öğrencisiyken atölyenin karşısındaki Almanca sınıfında, iki haftalık kış tatilinde yapılan bir yağlıboya resmidir. Tek bir mezar ve servi ağaçlarından oluşan bu kompozisyon, yaşam-ölüm döngüsünü vurgulayıcı ifadesiyle henüz genç bir enstitü öğrencisi için düşündürücü yoğunlukta bir resimdir. Nitekim Zeki Faik İzer, Devlet Sergisi’nde bu resmi değerlendirip şaka yollu; “bu konuları gençler değil de bizler işleyelim” demiştir. Sonraki günlerde İngilizce bölümünde sergilenen bu resmin akıbeti bilinmemektedir.

Son sınıf öğrencisiyken, 1958 Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne alınan “Kör”² adlı resmi, tek bir kör figürünün yer aldığı bir metrenin üzerindeki boyutlarıyla, Resim Bölümü yakınlarındaki Körler Okulu izlenimlerinin yansımasıdır. Bu resmin oluş serüveni hakkında sanatçı şunları anlatmaktadır:

“Ankara’nın akşamüstleri de İzmir gibi güzeldir, günbatımları izlenir. Yaz akşamlarında ve sonbaharlarda gün batımı pembe, sarı renklerle, morumsu mavimsi tonlarla harmonileşir. Güneş yavaş

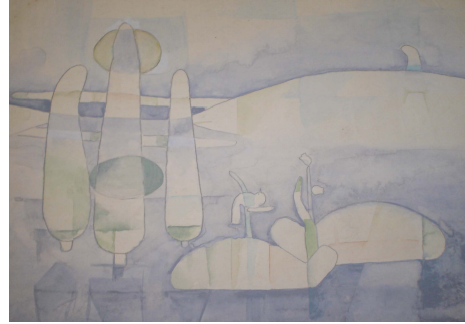
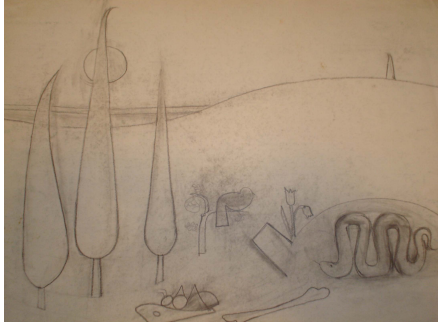
¹ Bu resimle ilgili fotoğraf bulunamamıştır.

² Bu resimle ilgili fotoğraf bulunamamıştır.

yavaş gider, batar. Yirmili yaşlarda bir genç olarak o atmosferde günbatımına doğru yürüyorum. Bir keman sesi geldi, klasik bir parça seslendiriliyor. Fakat gün de battı, bayağı alacakaranlığa döndü. Çünkü artık aldığımız izlenimler, gördüklerimizden çok duyduklarımıza dayanıyor. “Nereden geliyor bu ses” dedim, Körler Okulu’ndan geliyor. Oradan gelen bu ses, çelişki gibi göründü bana, körlerin bu etkinliği yapması. O tarafa yöneldim, kör bir insanı resmetmek gibi bir kompozisyon düştü aklıma. Ondan sonra izlemeye başladım körleri. Körler okuluna gittim, onları izledim, kör dövüşüne bile şahit oldum. Değnekleri olmakla birlikte havayı elleriyle kokluyorlardı. Görme duyusu yitirilince uzaktan algılama yetisi oluşuyormuş. Yürürken ayaklarını tedbirli olarak kaldırıp basıyorlar. Onların görüntülerinden aklımda kaldığı kadarıyla eskizler aldım ama modellik yapmalarını istemedim. Bu resim, sözde bir çim bahçesinden geçiyor gibi ayakları çıplak, cepheden gösterilmiş tek bir figürden oluşmaktaydı. Tam cepheden ayağını kaldırmış, eliyle havayı koklar durumdadır. Gözüyle görmüyor ama kulağıyla duyuyor, ayağıyla, elleriyle hissediyor. Resimde yerdeki çimler, gökyüzü kara bir maviydi. Figür de karanlık renklerdeydi. Yani karamsar bir resimdir. Kör bir insanın şanssızlığına işaret, insani dramına ait bir şeylere vurgudur. Onun derdini paylaşmaya, ortak olmaya çalışmışımdır. Bu da insani bir duygudan daha öte bir şey değildir tabii ki.”

Rönesans döneminin Kuzeyli sanatçısı Pieter Bruegel (Hagel 2001) de Felemenk köylülerinin yoksul ve güç yaşamlarını anlattığı resimlerinden birinde körlerin aynı evrensel dramına tanıklık etmiştir.

Kör adam öyküsü, Picasso’nun (Teber 1985 ve Bouchet ve Bernadac 2003) da yaşamı boyunca etkili olmuştur. Barselona’daki ilk ressamlık yıllarında, atölyesine model olarak getirdiği pek çok körün resmini yapmıştır. Celestina ve Yaşlı Yahudi gibi oldukça etkileyici resimler yapmıştır (Suslov 1980: 10).



Mezarlık için taslaklar 1,2.-1970. Desen ve suluboya



Mezarlık için taslak-1970, Suluboya



Taslak. Suluboya

Kadir Ata aslında karamsar olacak çok motif görmez kendinde. Mehmet Ergüven günün birinde bir sergisine geldiğinde, bu kapkara resimleri kim alacak demiştir. Bu karamsarlık onun gençlik ideallerindeki dünyasal düzenin tam karşılığını bulamamaktan doğan küskünlük de olabilir. Ama yine de içeriğe karamsarlık olarak yansıyan hava, öncelikle resimsel değerler olarak aranan bir uyumun karşılığı olarak girmiştir.

3. 3. 2. Fırçadan uzaklık: Anadolu'daki öğretmenlik yılları

1958'de okul bitiminde yurt dışı eğitimi için açılan sınavlarda başarılı olamamıştır, kendi ifadesiyle: “Üstelik en iyi sınav kâğıdını ve çalışmayı sunmamıza rağmen”. Artık Gazi Eğitim Enstitüsü mezuniyetiyle birlikte, Kadir Ata için

Anadolu'nun Doğu vilayetlerinde resim öğretmenliği yılları başlar. İlk görev yeri ve askerlik hizmetini yaptığı yer Malatya olur. Sonra sırasıyla bir yıl Kars Kazım Karabekir İlköğretmen Okulu, altı yıl Maraş Kız Öğretmen Okulu müdürlüğü ve iki yıl Diyarbakır Eğitim Enstitüsü'nde sanat tarihi öğretmenliği görevlerinde bulunur.

1958–1970 yılları arasındaki bu dönem öğretmenlik, idarecilik, askerlik, evlilik ve babalık yılları, sanatçının kendi deyişiyle “fırçadan uzak yıllar”dır. Ancak bu dönem, aktif sanatsal yaratım aşamalarını barındırmasa da, sanatçının sonraki yıllarında etkisini gösterecek olan, insanı ve doğayı merkez alan mütevazı yaklaşımının temellerini oluşturan derin yaşam deneyimlerini içermektedir. Bu yılların Türkiye'si çağdaşlaşma yolunda atılımlar içindedir ama Doğu illeri hizmet ve olanaklar bakımından ülkenin en yoksul bölgesini oluşturmaktadır. Kadir Ata, bu uzak coğrafyayı doğrudan gözlemleyebileceği ve tanıyabileceği kadar bir süreyi, on iki yılını bu bölgede geçirmiştir. Buradaki gözlemlerinin, sosyal boyutu gözetken insan merkezli çalışmalarının ve doğa çeşitlemelerinin çıkış noktasını da oluşturduğu söylenebilir.

4489 sayılı yasa, Milli Eğitim Bakanlığı mensuplarını bir yıllığına ödeneğini karşılayarak yurt dışına göndermektedir. 1970'de Diyarbakır'da iken kurslara katılıp İngiltere'ye gitme hakkını kazanmıştır. Yine o günlerde İzmir Eğitim Enstitüsü'ne gidebilmek için çok çaba harcamış ve tayini gerçekleşmiştir. Ancak Milli Eğitim Bakanlığı'ndan, yurt dışı dönüşünde İzmir dışında herhangi bir yere de atanabileceği bildirildiğinde, bu hakkından vazgeçmek zorunda kalır. O yıllarda yalnızca Ankara, İstanbul ve İzmir Eğitim Enstitüleri'nin resim bölümleri vardır. 1970 yılında Kadir Ata İngiltere'ye gitme hakkından feragat edip, İzmir Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'ne resim öğretmeni olarak atanır.

Kadir Ata da, kendi doğrularını yalnızca sezgileri yolu ile bulmak zorunda bırakılan Cumhuriyet kuşağı sanatçılarından.

“Ata'nın Malatya'dan başlayıp Kars, Maraş, Kilis ve Diyarbakır üzerinden 1970 yılında geldiği İzmir'e kadar süren öğretmenlik

serüveni, kendisini aşan nedenlerden dolayı ve tümüyle olmasa bile, resmini var eden güdüyü (impetus), daha çok farklı yörelere bağlı yaşantılardan kaynaklanan uyarıma (stimulatio) bağımlı kılmıştır” (Ergüven 1990: 181).

3. 4. Kadir Ata’nın eğitimciliği

“20. yy.ın başından bu yana sanat eğitimi kavramı, toplumsal ve genel anlamda, güzel sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır. Dar anlamda ise okullardaki ilgili bölüm ve sınıflarda bu alana ilişkin olarak verilen dersleri tanımlar” (San 1983: 19).

Çevresinden kopuk, ilgileri çalışma alanı ile sınırlı, mutsuz bireylerden oluşan bugünün toplumunda, sanatın önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Çünkü sanat, yaratıcısı için insani yanının dışı vurumu, izleyicisi için ise o insani yanın yitirilmeme garantisidir. Bu nedenle gelişmiş ülkelerde sanat ve sanat eğitime verilen önem ile o ülkelerin gelişimi arasında doğrudan ilişki vardır.

Mesleki sanat eğitimi; sanat alanının bir dalını meslek olarak seçen ve sanatsal yeteneği olan kişilere yönelik olup, mesleğin gerektirdiği sanatsal davranışlar kazandırmayı amaçlar. Üniversitelerde yetiştirilecek genç sanatçı adaylarının sanatsal uygulama, sanat kültürü ve pedagojik biçimlenme alanında eğitilme gerekliliği temel ilke olarak görülmesine rağmen, eğitim fakültelerinin resim bölümlerinde, sanatsal uygulama ve sanat kültürü alanı, pedagojik biçimlenme adına zaman zaman ikinci plana da düşebilmektedir. Kadir Ata, Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü’nde öğretim elemanı olarak görev yaptığı sürede, resim öğretmeni olacak gençlerin hem resim sanatını ve kuramlarını, hem de eğitimciliği bilen öğretmenler olarak yetişmesini istemiş ve bunu amaçlamıştır.

Kadir Ata, sanat eğitiminde kişisel özelliklerin ve bireysel farklılıkların gelişmesine yönelik bir eğitim biçimini amaçlamıştır. Zorunlu temel becerilerin

edinilmesi sonrasında, öğrencilerinin kendi kişiliklerini keşfederek, eğilimleri doğrultusunda bilgi ve deneyimlere ulaşmaları için hoşgörü dolu bir sanat atölyesi oluşturmuştur. Gençlerin yanında yer almış, onları anlamaya çalışmıştır. Yeni sanatsal projelerinde onları kısıtlamamış, heyecanla desteklemiştir.

Eğitimci-sanatçı Kadir Ata üniversitedeki eğitimciliğini kendi ifadesiyle şöyle anlatmaktadır:

“Benim özellikle resim eğitimi konusuna diğer arkadaşlardan daha fazla eğilmem konusunda okuldaki diğer eğitimci arkadaşlardan bana yapılan eleştiride, buradaki öğrencilerin resim öğretmenleri olacakları, benim ise onları resim sanatçısı gibi yetiştirdiğime dair düşünce var. Hâlbuki buradaki öğretmen adayı, resmi bilirse öğrencilerine öğretebilir, sanatı onlara sevdirebilir. Picasso ve Nuri İyem sanatçıydılar ama öğretici olmadılar mı sanatlarıyla. Öğrencilerime sanatı aşlamak için sanatçılar üzerinde önemle duruyorum. Devlet Resim ve Heykel Sergilerine ve diğer yarışmalara öğrencilerimi teşvik ettim, resimleri sergilendi. Benden önce okulda Devlet sergilerine katılım pek yoktu.

O yüzden benim adım sanatçı yetiştirene çıktı, ama ben öğrencilerime siz ressam olmadan önce öğretmensiniz, ondan önce de insansınız derdim. Ancak bunun yanında, resmin tarihini, biçimini de anlatmaya çalıştım. Ben resim öğretmeni olarak, resmi bilen ve öğreten kişiyi amaçladım her zaman ve bugün de bunu savunurum.

Bunların yanında, öğrencilerin biçimsel yanlarını görmezden geldiğim gibi, şekilsel disiplin eleştirileri almışımdır. Elbise, saç, sakal gibi eleştiriler. Biçimsel tavırların aksine ben her zaman davranışlar anlamında hoşgöründen, özgürlüklerden taraf olmuşumdur. Nitekim sonraki yıllardaki daha özgür üniversite uygulamaları, bana eleştirisi yapılan bu konudaki haklılığımı göstermiştir.”

Kadir Ata'nın eğitimciliği ile sanatçılığı arasında doğrudan bağlantı olduğu görülebilir. Buca görüntülerini, öğrenci portrelerini ve natürmortlarını eğitimciliğinin bir sonucu olarak görmek gerekir. Kesintisiz sanat faaliyetlerinin, 1970 yılında Buca Eğitim Enstitüsü'ndeki eğitimciliğiyle aynı zamanda başlaması, bu iki alan arasındaki sıkı ilişkiyi göstermektedir. Sanat duyarlılığı oluşturucu bir büyükşehir kent-İzmir- ile birlikte, bir üst sanat kurumunda görev yapıyor olmanın resim çalışmaları için teşvik edici olduğu söylenebilir. Kadir Ata'nın yoğun olarak resim faaliyetlerinin içinde bulunuyor oluşu ise, resmin bütün problemleriyle doğrudan içli dışlı olmasını ve bu pratiği üniversite sanat eğitimine doğrudan aktarmasını sağlamıştır. Ayrıca öğrencileri için eğitimci bir ressam kimliğiyle özendirici bir figür durumundadır.

3. 5. Kadir Ata ve resimleri

Kadir Ata resimleri, ortak üslûp özellikleri yansıtan on yıllık zamanlar halinde 1970’ler, 1980’ler ve 1990-2000’li yıllar biçiminde dönemlere ayrılmıştır. Geçen 35 yıllık süreçte meydana getirdiği çalışmalarındaki tüm dönemler manzaralar, temalı resimler, portreler ve natürmortlar ana başlıkları altında yer alan resimlerle yorumlanmıştır. Ana başlıklar altında toplanan resimler kendi içinde kronolojik bir dizilim göstermektedir. İncelenen çalışmalar, malzeme olarak tuval üzerine yağlıboya tekniğinde resim, taslak ve desenlerden oluşmaktadır. Bulgular çerçevesinde konu ile ilgili olarak, yeri geldikçe sanat tarihi boyutuna da değinilmiştir.

3. 5. 1. Sanatçının İzmir’de başlayan resim serüveni

Kadir Ata’nın Diyarbakır Eğitim Enstitüsü’nde kısmi olarak başlayan resim çalışmaları, İzmir Buca Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümüne geldiği 1970 yılından itibaren kesintisiz bir resim serüvenine dönüşür¹.

İzmir’e gelir gelmez yoğun bir üretim sürecine giren sanatçının art arda katıldığı resim yarışmalarından aldığı birincilik ödülleri de, kendini o ana dek kısıtlamış bir sanatçının sanat patlaması olarak görülebilir. 1985 yılından sonra yarışmalara katılmama kararı alması ise, sanatçının sadece kendisiyle yarışmak istemesindendir.

¹“Bu dönemde İzmir, kendine özgü bir gelişme dinamiğiyle yine gecikmeli bir yapılaşma gösterir. Ankara’da ses getiren Gazi Eğitim Enstitüsü modeli, ancak 1959 yılında İzmir’de hayata geçirilebilir. Bu kurumda Resim – İş Bölümü’nün hizmete açılması ise, 1963’leri bulacaktır ...Enstitü bünyesinde, kurucu kadroda yer alan Ressam Şeref Bigalı’nın da çalışmaları sonucu ancak 1963 yılında Resim – İş Bölümü hizmete açılabilir. Geniş çalışma mekânlarıyla, donanımlı resim ve baskı resim atölyeleriyle çok sayıda öğrenciye eğitim fırsatı veren Resim – İş Bölümü, kısa sürede İzmir’in vazgeçilmez kurumlarından biri olur. Başlangıç döneminde Şeref Bigalı (1978’de emekli olmuştur) ve Cavit Atmaca (1981’de emekli olmuştur) gibi değerli sanatçı öğretmenlerin yönlendirdiği bölüm, 1980’li yıllarda yeni isimlerle kadrosunu yenileyerek sanat ortamındaki etkisini sürdürmüştür” (Sağlam 2001: 15, 24).

Sanatçının ulusal yarışmalardan almış olduğu resim ödülleri şunlardır:

- Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Kültür Sanat Bilim Ödülleri –
1. Resim Heykel Yarışması 1971 – Resim Ödülü
- 6. DYO Resim Yarışması, 1972 - Birincilik Ödülü
- 7. DYO Resim Yarışması, 1973 - Beş Eşit Birincilik Ödülünü Paylaşım
- İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koruma Derneği Egeli Sanatçılar Birinci
Resim Sergisi, 1984 – Birincilik Ödülü
- İzmir Ticaret Odası 100. Yıl Resim Yarışması, 1985 – Üçüncülük Ödülü

1970’lerden itibaren özellikle 1980’leri kapsayan yıllarda İzmir’de plastik sanatlar alanında önemli gelişmelerin olduğu söylenebilir. Çoğunluğu Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı, tutkulu genç eğitimci-sanatçıların gelişile, üniversitede başlayan atılım, tüm kenti kucaklar. Şeref Bigalı, Cavit Atmaca, Kadir Ata, Adem Genç, Halil Akdeniz, Bilal Erdoğan, Cuma Ocaklı, Fevzi Saydam ve Umur Türker gibi sanatçı-eğitimcilerin Buca Eğitim Enstitüsü ve Güzel Sanatlar Fakültesi’nde, nitelikli sanat eğitimciliği yanında aktif sanat yaşamını da sürdürüyor olmaları İzmir’in sanat yaşamına önemli katkılar getirmiştir. Bu dönemde ulusal resim yarışmalarında kazanılan ödüller ve sergilere katılımlar da bunun göstergeleridir:

- Şeref Bigalı (Bigalı 1999): 1986-Devlet Resim Heykel Sergisi Resim Büyük Ödülü, 1996 Türkiye İş Bankası Büyük Resim Ödülü.
- Cavit Atmaca (Anonim 1999): 1975-DYO Resim Yarışması Başarı Ödülü, 1976-İstanbul Açık hava Sergisi Birincilik Ödülü, 1977- Devlet Resim Heykel Sergisi Resim Büyük Ödülü.
- Adem Genç (Uğurlu 1996): 1980 ve 1983 Devlet Resim Heykel Sergisi Resim Büyük Ödülü, 1984-İnönü Vakfı Resim Yarışması Birincilik Ödülü, 1985 ve 1995 DYO Resim Yarışması Başarı Ödülleri.
- Halil Akdeniz (Anonim 1995): 1982- Devlet Resim Heykel Sergisi Resim Büyük Ödülü, 1984-Viking Baskı Resim Sergisi Baskı Resim Ödülü, 1985 DYO Resim Yarışması Başarı Ödülü, 1988-Türk Sanat Kurumu “Yılın Sanatçısı” Ödülü.

- Bilal Erdoğan (Sağlam 2001: 87-89): 1971, 1977, 1988, 1991 ve 1993 DYO Resim Yarışması Başarı Ödülleri
- Cuma Ocaklı (Sağlam 2001: 97-99): 1968-Berlin Resim Yarışması Birincilik Ödülü, 1978 Kartal Belediyesi Sanat Şenliği, Birincilik Ödülü, 1984 Yunus Emre Resim Yarışması Üçüncülük Ödülü, 1985 DYO Resim Yarışması Başarı Ödülü
- Fahri Sümer (Sağlam 2000): 1967-DYO Resim Yarışması Ödülü, 1973-İzmir İli Cumhuriyetin 50. Yılı Sergisi Ödülü, 1979- Eskişehir Yunus Emre Sergisi Ödülü, 1985 ve 1986- Efes Müzesi Ödülü, 1988- Tekel Resim Yarışması Ödülü
- Umur Türker (Sağlam 1997): 1984 Devlet Resim Heykel Sergisi Resim Ödülü, 1987 DYO Resim Yarışması Başarı Ödülü

3. 5. 2. 1970’li yılların resimleri

1970’lerin ilk dönemi ulusal yarışmalardan ödül kazanan resimlerden oluşmaktadır. Bunlar sırası ile TRT resim yarışmasından ödüllü “Çöpçü” ve DYO resim yarışmasından ödüllü “Pencerde Bahar” ile “Yıldız Yamaç” adlı resimlerdir. 1970 resimleri manzaralar, figürlü resimler, portreler, natürmortlar ve sosyal boyutlu resimler başlıkları altında sınıflandırılarak incelenen on üç resim kendi içinde kronolojik sıralama göstermektedir.

1970- Çöpçü, 1972- Pencerde Bahar, 1973- Yıldız Yamaç, 1974- Arka Bahçe, 1971- Leyla ile Mecnun, 1978- Nü, 1976- Serpil’in Portresi, 1977–1984 Huriye’nin Portresi, 1977- Neşe’nin Portresi, 1978- Natürmort, 1978- Bucalı Direk, 1978- Çoban, 1979- Dilenci.



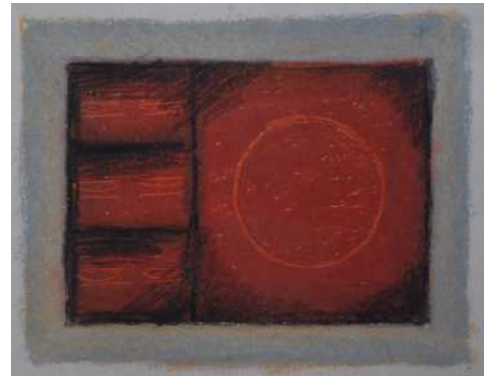
Manzara I- 1972. T. Ü. Y. 81 x 100 cm.



Manzara II- 1972. T. Ü. Y. 81x 100 cm.



Manzara III- 1972. T. Ü. Y. 73 x 118 cm.



Kompozisyon. Taslak- 1971. Pastel



Kompozisyon- 1971. T. Ü. Y. 73 x 118 cm.

Kadir Ata'nın başlangıç çalışmalarından itibaren, sanatçı kişiliği ve sanata yaklaşımıyla belirli bir olgunluğun getirdiği alçakgönüllü yaklaşım sanatına her zaman egemen olmuştur

Kadir Ata için sanatın yaşamdan kaynaklandığı doğrudur. Sanatı bir anlamda, insanca yaşama umudunu da dile getirir. Bu dönem resimleri 1970'li yıllara özgü, yaşamın sosyal boyutunu odak alan düşünceyle de şekillenmiştir. Sanatçı, sanatın bir iletişim aracı olduğu anlayışındadır, ancak onu toplumsal dilin bir bezekçisi saymak da yanlıştır. Toplumsal konulu çalışmalar dışında, konudan çok biçim dili ağırlık taşımaktadır. Resmin biçim sorunlarıyla uğraşılırken, konu yalnızca bir aracı durumundadır. Burada sanatçının ana kaygısının konudan öte, bireysel ifade biçimi geliştirmek yönünde olduğu görülecektir.

Bu dönem, ilk başlangıçların dinamizmini, aceleci coşkunluğunu, tutkulu arayışları ve her türden plastik hesaplaşmayı getirmektedir. Biçimsel arındırmalar, lekesele dönüşümler, pentüral doku oluşumları, sanatçının araştırma alanının soyuta kadar uzanan geniş resim dili yelpazesini gösterir. Bir bakıma sanatçı, soyut resme özgü malzeme, doku, biçim değerlerini figüratif resimde kullanmıştır. Kadir Ata, dış dünyanın parçalarıyla kendi iç dünyasını dışa vurabildiği için, soyuta gereksinim duymamıştır.

“Uzun yıllar yüzey geometrisine dayalı, kahverenginin tonlarıyla çalıştı Kadir Ata. Resminin geometrik bir kurgusu ve şiirsel bir anlatımı vardı. Bazen bir figürden yola çıktığı oluyor; ama figür resmin bütününe uygun geometrik bir forma dönüşüyordu. Giderek geometriden uzaklaştı, lekeci ve renge açık bir anlatıma yöneldi. Zaman zaman peyzaj, natürmort adını verdiği ama karşılıkları salt resimsel değerlerde bulunan usta işi soyutlamalara yöneldi”(Gönenç 1985).

1970'lerin resimleri, geometrik olandan lekesele, oradan soyuta kadar uzanan, rengin sınırlı tutulduğu ve boyanın yoğun olarak kullanıldığı bir biçim diline sahiptir.

Sanatçının renk seçiminde gösterdiği tutumluluk, boya kullanımında coşkulu bir cömertliğe dönüşür.

“Kadir Ata’nın renk ile ilgili tavrı üstünde durmakta yarar var: resimde söz konusu olan renklilik, renklerin sınırsız bir özgürlük içinde kullanılarak cıvıl cıvıl bir dünya yaratılması değildir. Hatta tam tersi; paletindeki tüm renkleri kullanma tutkusunun, sanatçıyı ummadığı bir renksizliğe sürüklemesi sanıldığından çok daha kolaydır. Buna göre, açık vermediği sürece, öngördüğü dizge içinde az sayıdaki renk ile yetinen bir sanatçının tavrı, gerekçisi olmaksızın kullandığı her yeni renk ile boyaseverliğe bir adım daha atandan, çok daha saygın ve etkileyicidir. Söylemek bile fazla: çağdaş ressam için önemli olan sıcak, soğuk ya da tamamlayıcı renkler gibi klasik kavramların ustaca kullanılmış olması değil, renklerin tınsal değeri ile kişiliğinin örtüştüğü bir söylem oluşturmastır. Bu, örneklerini özellikle yirminci yüzyıl resminde gördüğümüz üzere, renk ile ilgili yaşamsallığını yitirmiş akademik kuralların aşılması için tek koşuldur”(Ergüven 1990: 180–181).

Sanatçı, ışksız- gölgesiz resim yapma iddiasında olduğunu belirtir. Çünkü nakkaş da kırmızıyı gölgelemek için koyulan siyahın onu kirlettiğini düşünür. Toplumsal sorunlara işaret eden resimleri yanında, Leyla ile Mecnun kompozisyonları olsun, manzaralar olsun; resmin biçim dilini alabildiğine özgürce deneyen, az renkli, boyanın dokusal ağırlığını duyuran bir anlayışa sahiptir. Biçimsel açıdan, yüzeydeki geometriye dayanan kurgu anlayışı Çöpçü ile başlayıp, Pencerede Bahar, Leyla ile Mecnun gibi resimlerde devam eder. Yıldız Yamaç’ta soyuta yaklaşan eğilim, Çoban’da lekeci bir karakter kazanır. Doğanın gözlemlenip, yeniden yorumlandığı manzara ve ağaç serilerinde de aynı biçimlendirme anlayışı sürmektedir.

“İlgi alanı Leyla ile Mecnun’un öyküsünden ölüdoğaya, portreden çıplağa kadar varan Kadir Ata da, bu sürekli dönüşüm sürecinde

kendi payına düşeni, koşulların el verdiği ölçüde gerçekleştirmeye çalışan sanatçılardan biri”(Ergüven 1990: 181).

1970’li yılların resimlerinin önemli bir bölümünde, kapalı kompozisyon veya diyagonal bir kompozisyondan çok, minyatür benzeri bir alt geometri egemendir. Sanatçının sayısız sınamalarıyla oluşan resim geometrisi, Doğu estetiğinden bilinçli etkiler taşır.

3. 5. 2. 1. 1970’li yılların ödüllü resimleri

Çöpçü, Pencerede Bahar ve Yıldız Yamaç adlı ödüllü resimlerden oluşmaktadır.

3. 5. 2. 1. 1. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Kültür Sanat Ödülleri 1. Resim Heykel Yarışması¹ ödüllü resmi - Çöpçü, 1970

¹ Kadir Ata ile birlikte Duran Karaca, Nadide Pamir ve Orhan Peker resim ödülüne değer görülmüştür Dr. Turgut Cansever, Sabahattin Eyüboğlu, Prof. Dr. Doğan Kuban, Sezer Tansuğ ve Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin’den oluşan TRT 1970 Kültür Sanat Bilim Ödülleri Resim Heykel Seçici Kurulunun 14 Şubat 1971 tarihli raporunda şunlar yazmaktadır: “TRT Kurumunun açtığı Resim-Heykel yarışmasına çok sayıda eserle katılan Türk sanatçıların emeklerini yeterince değerlendirmek, plastik sanat ortamının daha da canlanmasına önayak olan bu yarışmanın Türkiye’deki sanat ortamının eğilimlerini kabil olduğu kadar doğru yansıtmasına olanak sağlamağa çalışmak seçici kurulun başlıca endişesi olmuştur. Bu açıdan evrensel soyut sanat akımlarının en ön plandaki uygulamalarıyla toplumun sosyo ekonomik ortamını yansıtan sosyal gerçekçi uygulamalar, ya da artizanal karakterdeki çalışmalar karşısında seçici kurul, sanatçıların eserleriyle önerdikleri sorunları anlamağa, bu önerilerin ne oranda gerçekleştirildiğini saptamağa, bir sanat kurulundan beklenebilecek nesnellik içinde, çaba göstermiştir. Bununla beraber seçici kurul, yarışmaya katılan eserlerin bizdenliği konusunda, estetik niteliklerden fedakârlık etmemek şartıyla, bir tercih göstermiş, bu ulusal yarışmanın soyut veya figüratif, bizden olan bir duyarlığı yansıtan bir nitelikte olması gerekliliğini benimsemiştir.

Kurulumuz yarışmaya katılan eserlerin çok değişik eğilimlerde olduğunu ve Türk resminin dünyadaki gelişmeleri, geçmiş yıllara göre daha geniş ölçüde kişisel açıdan yorumlamağa yöneldiğini, buna paralel olarak, geleneksel ve yöresel biçim ve renk ilgilerini bu yönlele uzlaştırmaya çalıştığını tespit etmiştir. Ancak bu çabanın yeterince derinlik ve sorumluluk kaygısı içeren örneklerinin çok sınırlı olduğunu da belirtmek doğru olur” (Anonim 1971: 7).

1971 yılında Kadir Ata'nın "Çöpçü" adlı, DDNKA (Demet, Deniz, Nazmiye, Kadir Ata) rumuzlu eseri TRT Kurumunun düzenlediği Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, Kültür Sanat ödülleri 1. Resim Heykel Yarışmasında resim ödülünü alır. Kadir Ata'nın ödül alan DDNKA rumuzlu eseri, jüri tarafından yarışma sonuç katalogunda şu şekilde açıklanmaktadır:

"DDNKA rumuzlu eser: Üç bölüme ayrılmış olan ve bir uçtan bir uca gelişen eserin her üç bölümünde resim yüzeyi ile resim mekânı ilişkilerini başarıyla çözümlediği ve bu çözümlemede malzeme kullanımındaki başarısı" (Anonim 1971: 9).

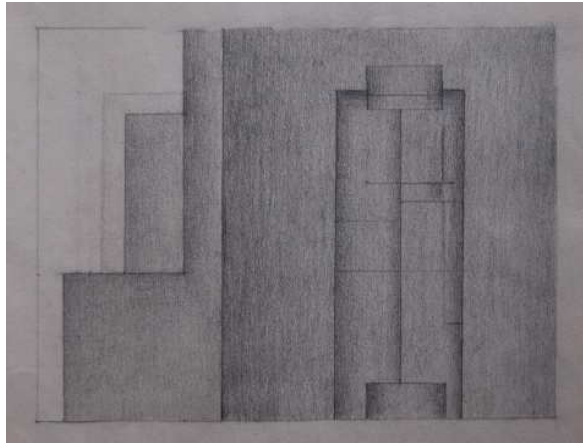
Bu resimde merkez, çöpçü figürünün olduğu bölümdür ve tüm ayrıntılar o bölümde toplanmıştır. Elindeki süpürgesiyle çöpçü figürünü oluşturan tüm ayrıntılarda, spatülle sağlanan boya yükselteleri desen görünümü kazandırmıştır. Figür hardal sarısı, yüzeyler siyah ve kırmızıdan oluşur. Resmin geometrisinden söz edilebilir ancak bu resimde Kübizme dair bir şey yoktur. Tablo düzeninde sırasıyla siyah yüzey, hardal sarısı figür ve beyaz yuvarlağı içine alan kare yüzeyi, resimsel düzlem içerisinde gözetilmiştir.

"Adını Türkiye düzeyinde ilk kez 1971'de "TRT 1. Resim Heykel Sergisi"nde aldığı ödülle duyurmuştu. Yüzeyin eşit olmayan oranlarla üç bölüme ayrıldığı ve bu bölümler arasında ustaca sağlanan gelişme. Bölümlerde renk yüzeyiyle, resim mekânının bağıntılarını ustaca çözümleyen, renge girmeden tonlarla başarıya ulaşan bir sanatçı"(Gönenç 1985).

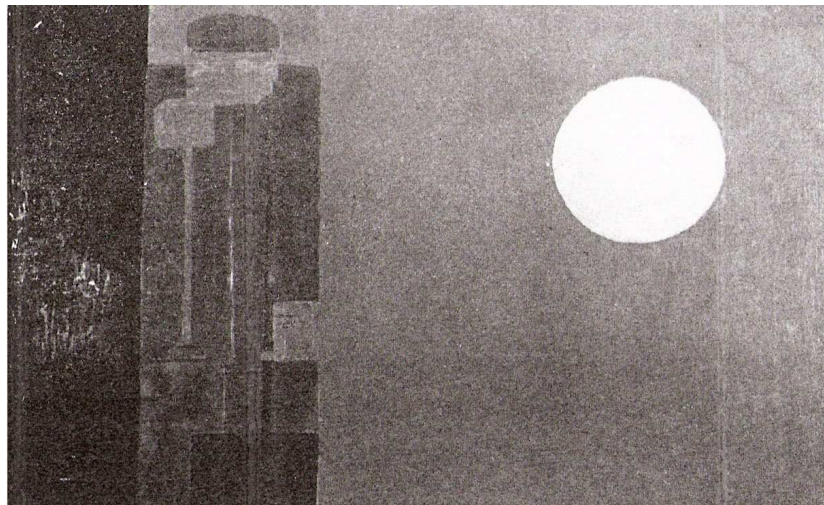
Düzlem anlayışında, minyatür espasında bir resimdir. Doğu resmine egemen olan çizgi anlatımı burada da vardır. Batı resminin sonsuz uzay, espas (resim düzlemi) fikrinin tamamen dışında, doğu biçimiyle, minyatür espasıyla oluşmuş bir anlatım dili söz konusudur. Doğu minyatüründeki espas Kadir Ata'nın da resimlerinde yer alır. Aslında bu resim, Kadir Ata'ya göre önemli dönüm noktalarından biridir, tipik bir Doğu resmi, Acem'i içerir, Çin'i içerir, Japon'u

içerir. Ancak sanatçının kafasının içinde senteze girerek Anadolu'daki Kadir Ata'ya dönüşmüştür.

1968 sonrası tüm dünyaya yayılan sosyal düşünceler ülkemizde de etkisini göstermiştir. Tüm sanatçılar gibi Kadir Ata da bu düşüncelerin etkisinde kalacaktır ama bütün sanat yaşamına yayılan biçimde. İnsan dramı, burada çöpçü figüründe sembolleştirilmiştir. Sanatçı, İzmir'de birbirine yaslanırken dinlenme anında gördüğü belediye temizlik işçilerinin, kendisinde bıraktığı etkiyle bu resme başladığını belirtir. Kent içerisinde, toplum içerisinde ezilendir çöpçü figürü. İnsanlığın tümünü temsil eden bir değerdir. Burada insan unsuru ön plandadır, emeğiyle geçinen kişiye dikkat çekme, saygı duyma söz konusudur. Kuşatılmış, kent içerisinde sıkıştırılmış bir figürdür çöpçü.



Çöpçü için taslak, desen



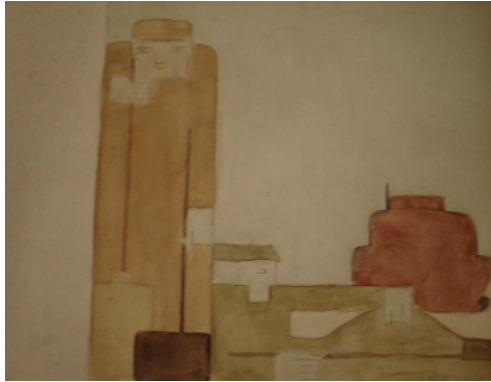
Çöpçü- 1970. T. Ü. Y. 73x116 cm.



Çöpçü için taslaklar. Desen



Çöpçü için taslak. Suluboya



Çöpçü için taslaklar. Suluboya



Çöpçü için taslaklar. Yağlıboya



3. 5. 2. 1. 2. DYO (Durmuş Yaşar ve oğulları A.Ş.) resim yarışmalarındaki ödüllü resimler

TRT yarışmasının ardından Kadir Ata 1972 ve 1973 yıllarında katıldığı DYO resim yarışmalarında birincilik ödülü almıştır.

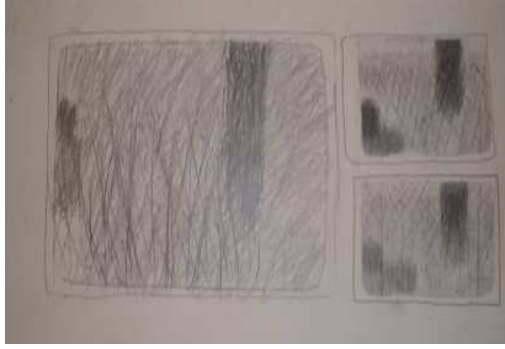
“Bugün İzmirli sanatçı olarak, sanat ortamında kendilerine bir yer açmış olanların bir bölümü, DYO’nun ilk sergilerinde kazanmış oldukları ödüllerle isimlerinden söz ettirmişlerdir. Fahri Sümer, Nejat Akkan, Bilal Erdoğan, Cavit Atmaca, Kadir Ata, İlhami Ercivan, Cuma Ocaklı, Adem Genç, Umur Türker bu sanatçılar arasında sayılabilir ”(Özsezgin 1997: 21–22).

DYO (Durmuş Yaşar ve oğulları A.Ş.) ’nun 1967 yılında merkez İzmir olmak üzere, Ege Bölgesini kapsayan resim yarışması etkinliği, Türkiye’de bir özel kuruluşun üstlendiği, ilk kurumsal sanat faaliyetidir¹. 1973 yılından itibaren ise DYO resim yarışmaları tüm yurdu kapsayıcı bir şekle dönüşür. Bu yöndeki devlet hizmeti ise yalnızca, 1939’dan itibaren gelen Devlet Resim ve Heykel Sergileridir.

3. 5. 2. 1. 2. 1. Pencerede Bahar, 1972

Kadir Ata 1972 DYO Resim Yarışmasında, “Pencerede Bahar” resmiyle beş eşit ödülü Yalçın Gökçebağ, Cavit Atmaca, Haluk Derbent ve İlknur Tabak’la paylaşır. “Pencerede Bahar” resminin çıkış noktası, sanatçının o yıllardaki evinin penceresidir ve orada anlatılan da “yörük gelini çiçeği”dir. Bu çiçek de şeftali ağaçları gibi kış bitiminde, erkenden yapraklarından önce çiçeklerini açar. Resim yaparken o pencerede görünüp, sanatçının ilgisini çekmeyi başarmıştır.

¹“Gerek ilk dönemde, gerekse 1973 sonrasında DYO sergilerinin düzenlenmesinde temel görüş, Türk resim sanatına arka çıkmak, gelişmeleri desteklemek ve böylece kültürel planda katkı sağlayıcı bir görev üstlenmek şeklinde kendini gösterir. Her yarışmayı, bu temel görüş çerçevesinde daha ileri düzeye götürmenin arayış ve çabası, DYO sergilerini yönlendiren başlıca amaç olmuştur denilebilir” (Özsezgin 1997: 20).



Pencerede Bahar için taslaklar. Desen ve karışık teknikler



Pencerede Bahar-1972. T. Ü. Y. 100x80cm.

Bu resimde statik –dik yatık- bir kurulum söz konusudur. Resimde sol bölüm sağır ve koyu bir leke teşkil ederken, sağ bölümde krem açık fonda çiçekler yer almaktadır. Pencerenin dikdörtgenliği resmi çevrelemektedir. Dünyaya açılan bir göz gibidir bu pencere ve sanatçının sonraki resimlerinde de sık sık ortaya çıkacaktır. Üç yönden pencerenin çerçevelediği resim, koyu dikdörtgenle birlikte açık tondaki çiçekli kare bölümden oluşur. Dik yatık, statik durumun yanında, ışıklı açık pencere

kabul edilen bölümde hareket söz konusudur. Çiçek dallarının sağa ve sola eğimleri diyagonal hareket yaşatır ve belli bir disiplin içerisinde birbirini tekrarlar. Sağa sola 45 derece açı ile dalların verilmiş olması, baklava dilimi gibi küçük bölüntüleri akla getirebiliyor. Dalların ritmiyle birlikte, beyazdan kırmızı ve siyaha kadar giden küçük noktalar halindeki çiçekler, baharın erken coşkusunu yansıtır gibidir.

Sanatçı, daha sonraki resimlerinde bu geometriyi belki pek aramadığını ama bu ilk resimlerde geometri tasası, resmin biçimselliğini taşıyan bir tasası olduğunu belirtir. Resimdeki sadelik ve naiflik, biçim dilinde primitifi ve çocuksu oluşu anımsatır. Minyatür sevgisinden gelen yüzeysel espas düşüncesi burada primitif resim diliyle kaynaşır.

Resim içerik olarak, doğanın canlanması döngüsüne, doğanın uyanışına bir tanıklıkla birlikte, baharın gelişinin coşkusuna bir ortak oluşluğu da verir.

3. 5. 2. 1. 2. 2. Yıldız Yamaç, 1973

Kadir Ata 1973 yılında da “Yıldız Yamaç” adlı resmiyle, DYO Resim Yarışması’nın beş eşit ödülünü Filiz Başaran, Özdemir Altan, Adnan Çoker ve Güngör İblikçi ile paylaşır¹.

¹ “...resim sanatımızın yeni seçenekler ve eğilimlerle çoğul bir senteze yöneldiği dönemde farklı temaları denemiş olduğunu, DYO’nun 7. sergisinde (1973) görmekteyiz. Bu sergi, aşağı yukarı aynı dönem sanatının bir kesitini, kuşak ayrımı dışında gelişen özgün ve kişilikli yönünü yansıtır. Bu sergide soyut minimalizmin (Adnan Çoker), lirik abstraksiyonun (Fethi Arda), soyutçu mekanizmin (Özdemir Altan) ve lekecilığe bağlı non-figüratizmin yanıbaşında, saf yürek kaynaklı bir doğa ve insan lirizminin (Filiz Başaran), dekoratif bir işçiliğe dayalı grafizmi (Güngör İblikçi), yöresel bir anlatımcılığı (Orhan Peker), yüzeye bağlı bir biçim istifçiliğini (Dinçer Erimez), fantastik bir yöreselciliği (Mehmet Güler) ve afiş esprisine bağlı nakışçı bir duyarlılığı (Semra Sönmez) bir arada, birbiriyle çelişmek şöyle dursun, birbirini tamamlayıcı bir örgü içinde görmek mümkündür. Kuşak ayrımları, bu üslup yelpazesinin oluşumunda tek etken değildir. Nitekim aynı dönemin gelişmeleri bir bütün olarak incelendiğinde, anlayış yeniliği ile kuşak eskiliği arasında doğru bir orantının bulunmadığı dikkati çekecektir” (Özsezgin 1997: 27).

"Yaldız Yamaç"ta daha önceki Çöpçü ve Pencerede Bahar resimlerine kıyasla daha soyut bir yaklaşım söz konusudur. O resimlerde sınırlar, ara kesitler adeta cetvel gibidir, burada ise gevşemeler görülür. Bu, sanatçının kendisini en çok özgür bıraktığı resimdir. Eskizi üzerinde bir resimdir, yani daha önceden eskizi yapılmamış, o işlemler tuval üzerinde gerçekleştirilmiş, beğenilmeyen yerler silinmiş, kazınmıştır. Tuval üzerinde elbette onu şekilleyen sanatçıya bağlı olarak rastlantının da payı vardır. Resim sadece bir ölçme değil, içgüdüsellikle birlikte bir bilinç olayıdır da.



Yaldız Yamaç–1973. T. Ü. Y. 81x100 cm.

Yaldız yamaç adı, renk ve malzeme olarak yaldız kullanılmasından dolayıdır. Ayrıca yaldız yamaç derken doğayı anımsatan bir tarafı da vardır. Burada sanatçı Doğu ve Batı minyatüründe kullanılan yaldız boyanın etkisindedir, ama elbette buradaki tanıyıp, yargılayıp kendine özgü hale getirip etkilenmedir. Dolayısıyla bu resimde kitap resimlemenin anısı, devam eden bir geleneği vardır.

Bu resimdeki, doğadan belli bir kesit değildir, fotoğrafla ya da gözlemlerle sınırlanan bir görüntü değildir. Bu, herhangi bir doğanın değil, bir doğa kavramının resmidir, bir hayaldir (imajinasyon) ve sanatçının kafasındaki doğadır. Resmin alt yapısını bilen sanatçıyı, deneme ihtiyacı duyduğu ve soyuta kadar inen yere taşımıştır. Yaldız yamaç, boya resmi olarak yapılmıştır. Tüpten doğrudan sürülen

boya, yerli yerine oturana değin denemelerden geçmiştir. Nihayetinde resim açık, koyu ve orta değerleriyle üçlü bir yapı üzerine kuruludur.

Ön planda üç ağaçtan oluşan küme, mevsimselden ziyade, kişisel birikime göre koyu kahve, beyaz ve kırmızıdan oluşmaktadır. Yukarıdaki yamacın ritmik paraleli bu ağaçlarda da devam eder. Sanatçının resimde, büyük küçük bölüntülerle birlikte, izleyenin gözünü dinlendirmek istediği geniş bir alan bulunur. Burada da yıldızla sürülmüş krem rengi alan pasif alandır.

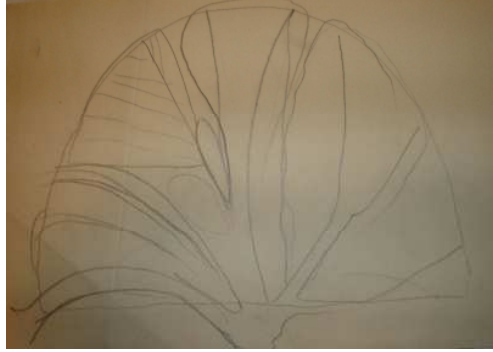
Yıldız yamaç resmi lekeci bir yaklaşımın kapısını açmıştır. Sanatçıya göre doğa, sanatçıyı kendisine esir etmeye çağırıyor ama bir saygıyı da bekliyor, saygıya davet ediyor.

Sanatçının etkisinde olduğu Doğu resminde de, sanatçının eskizi üzerinde resim çalışmasıyla benzeşen, fırça ile doğrudan çizme geleneği vardır.

“Hattatların çığrında uzun zaman çalışarak yetişmiş olan üstadlar dolgun ve ince konturları, kıvrıntıları, taramaları, fırça ile aynı kolaylıkla elde ettikleri için kalemle çizmek hiç de adet olmamıştı” (Kühnel 1952: 10).

3. 5. 2. 1. 1970’li Yılların manzara resimleri

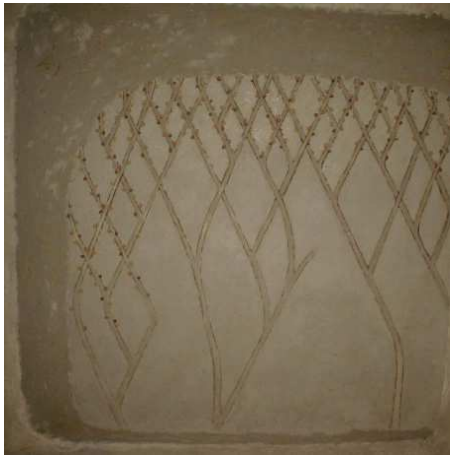
Matisse (Anonim 2001), görmenin çaba gerektiren yaratıcı bir eylem olduğundan söz eder ve günlük hayatımızda görüşümüzün, görsel bir yığın malzeme tarafından kirletildiğini ve sanatçının hayatı boyunca gördüklerini çocukluğundaki gibi görmek zorunda olduğunu belirtir (Lynton 1982: 212). Kadir Ata için de, nesnelerin yeniden görülüp biçim kazandığı yalınlığı elde etmek için, tüm ayrıntıların dışarıda bırakıldığı gözlemlenebilir. Sanatçı görsel verilerden yola çıkarak adeta kendi iç görüşünü sunmaktadır. Belirli bir doğa görüntüsü de değildir çıkış noktası, sonuç ise biçimin, rengin, yüzeydeki uyumuyla (harmoni) ortaya çıkan, sanatçının içselleştirdiği bir manzaradır.



Ağaç eskizi. Desen



Ağaç-1973, T. Ü. Y. 100X110 cm.



Çiçekte Ağaçlar- 1972, T. Ü. Y. 100x110cm.



Baharda Ağaçlar 1- 1972, T. Ü. Y. 100x110cm.



İsimsiz-1971, T. Ü. Y. 100x81 cm.



Doğa.-1971 T. Ü. Y. 100x70cm.

“Ata’nın, özellikle 1970’lerde yöneldiği doğa üstüne çeşitlemeler, ilk bakışta kasvetli havasına karşın, gerçekte pek az kişinin –hele günümüzde- göze alabileceği soğukkanlı ve o ölçüde özgün araştırma niteliğinde. Nitekim “Çoban” ve “Kuşlar”da renk lekeleriyle özdeşleşen figürlerin her şeye rağmen dış dünyadaki karşılıkları kolayca belirlenebiliyorsa, bu, resimsel örneksemeye (analogie) ilişkin ipuçlarının, ancak yansıtılan / işlenen nesnenin biçiminden elde edilebileceği inancında yatmaktadır”(Ergüven 1990: 180).

Ağaç kümeleri ve doğaya ait diğer öğeler, yalın bir biçimlendirmeyeyle leke değerlerine dönüşerek, resmin yüzey espasını oluşturur. Sonuçta, sanatçının dış dünyada gördüğü, yalnızca bir çıkış noktasına dönüşür. Benzer yaklaşım ile Cezanne’nin (Peccatori 2000) tüm yaşamı ve tüm yapıtının bir araştırma olduğu görüşü, Emile Bernard’ın (Bernard 1997); Cezanne’nin görüşü, gözünden çok beynindeydi sözüyle dile getirilir (Edgü 1986: 50).

3. 5. 2. 2. 1. Arka Bahçe, 1974

1974 tarihi Arka Bahçe’de tek katlı bir göz odalık ev, resimsel biçimin yanında yoksulluğu da işaret eder. Bu yanıyla içinde insan barındırmayan bu manzara, yoksul bir coğrafyanın sosyal görüntüsünü de vermektedir. Sunduğu sade görünüşü ve renk seçimindeki tutumluluğuyla, sanatçının yalın imgeler yaratma konusundaki çabasını gösterir. Paul Klee’nin (Klee 2006)de resimlerini hatırlatan çocuksu bir yaklaşıma sahiptir.



Arka Bahçe'deki ev, 32 yıl sonra, 2006



Arka Bahçe-1974, T. Ü. Y. 73x116 cm.



Baharda Ağaçlar 2-1974 T. Ü. Y. 100x110 cm.



Ağaç-1979, T. Ü. Y. 89x116 cm.

3. 5. 2. 3. 1970'li yılların figürlü resimleri

3. 5. 2. 3. 1. Leyla İle Mecnun, 1971

Sanatçının Doğu kültürüne ilgisinin en doğrudan yansımasını sunar. 1971 tarihi 50 x 75 ve 89 x 108 cm ebatlarındaki bu resimler, aynı tarihli Çöpçü kompozisyonuna benzer yapıdadır. Soyut geometrik yaklaşımda ele alınmış boya katlarının, desen yapısını oluşturduğu bu resimler, yatay dikdörtgen statik kurulumuna sahiptir. Kırmızıdan hardal sarıya, ya da koyu kahveden turuncu ve hardal sarıya geçiş gösterir. Doğu minyatürüne çok konu olan bu hikâyede Mecnun hayvanlarla birlikte gösterilmiştir.

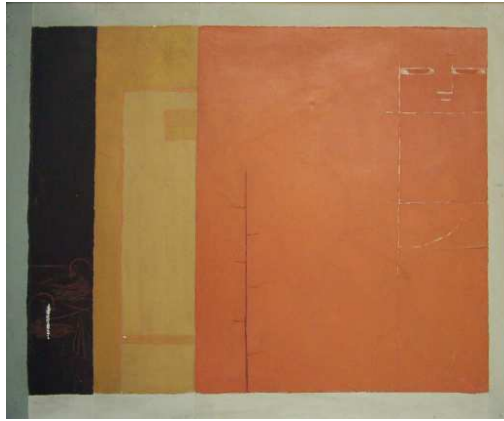
Mecnun bir şiirde: “Leyla’yı henüz tomurcukları belirmeden sevmiştim. İkimiz de çocuktuk; birlikte kuzuları otlatıyorduk. Keşke ne biz büyüseydik, ne de kuzular”(Pala 2004: VII) demektedir.

Bu dizeler, Mecnun’un çocuklukla özdeşleştirilmiş bir masumiyetin kaybedilişinin simgelediği aşkın yitirilişine bir ağıt çılgılığı gibidir. Bu konu daha çok biçimsel kurguda ele alınmış gibi görünse de; Kadir Ata’nın, insanlığın ortak acılarını dile getiren evrensel bir figürü olarak Mecnun’da yansımasını bulmaktadır¹.

¹“Fuzuli’nin Türkçe Divan’ı kadar tanınan ve okunan Leyla ve Mecnun adındaki eseri, mesnevi tarzında yazılmış, konusu çölde geçen hüznün, gözyaşı ve acı dolu bir aşk hikâyesidir. Fuzuli bu eserinde ıstıraba yatkın yaradılışına çok uygun gelen bir konuyu işlediği için son derece başarılı olmuştur. Eser 1535 tarihinde Bağdad’ın alınmasından bir yıl sonra Bağdad ve Haleb beğlerbeği Veys veya Üveys Paşa’ya sunulmuştur... Hikâyenin başlangıcı Asurlulara kadar gider. Asur kralı Asurbanipal’ın (M. Ö. 6. yüzyıl) kitaplığındaki çivi yazılı tuğla tabletlerde bu hikâyeye rastlanmıştır (İpekten 1991: 37–38).



Leyla ile Mecnun 1–1971. T. Ü. Y. 50x75 cm



Leyla ile Mecnun 2–1971. T. Ü. Y. 89x108 cm.



Nü için model platformu. Desen



Nü–1978. T. Ü. Y. 81x100 cm.

3. 5. 2. 3. 2. Nü, 1978

1978 tarihini taşıyan platform üzerine uzanmış çıplak modelde, oranların uzaması anlamında bir deformasyona gidilmiş olup, tuvalin tüm yüzeyine krem tonu egemendir. Figürün anatomisi, kumaş ve platform kalın kontur çizgileriyle verilmiştir. Resmin tamamına egemen olan açık değeri, platformun kahverengisinin orta ve modelin kahve-siyah saçlarının koyu değerleriyle dengelenmiştir. Kadir Ata'nın bu resmi, cinsel nesne durumuna getirilmiş bir görüntü değil de; leke, renk ve biçim arayışında kurgulanmış bir natürmort çalışması gibidir. Sanatçının realist öğeleri aradığı döneme geçiş resimlerindenidir.

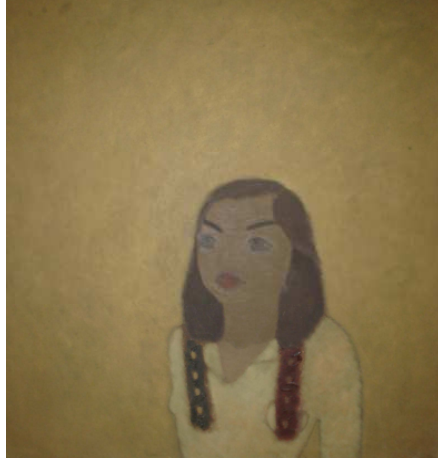
John Berger, çıplaklığın resim sanatındaki görülme biçimlerini incelediği *Görme Biçimleri*'nde, çıplaklığın insanın kendisi demek olduğunu, nü olmanın ise başkalarına çıplak görünmek olduğunu belirterek, çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyarken, Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konuştur demektedir (1986: 54). Modern Sanat, geleneksel sanatın anlatım biçimleri ve estetiğini yadsıyarak, Klâsik Sanatta Nü'ye yüklenen anlamı da değiştirmiştir.

3. 5. 2. 4. 1970'li yılların portre resimleri

Genel olarak bu dönem portreleri ifadeci anlatıma sahiptir. Burada resmedilenin cinsiyetine de atıf vardır. 1970'lerin az sayıdaki portresi; desene karşılık boyanın ağırlıkta olduğu, üçüncü boyutu dikkate almayan, renk vurgularına, zıtlıklarına önem veren yapıdadır.

3. 5. 2. 4. 1. Serpil'in Portresi, 1976

1976 tarihli "Serpil'in Portresi" adlı resimde, çocuksu bir resmediş de vardır. Burada; yeşilimsi zemin, kısmen kullanılan yaldız boya, açık tondaki elbise ve kırmızı dudaklar ifadeci (ekspresif) bir anlayışı ortaya koymaktadır.



Serpil'in Portresi-1976. T. Ü. Y. 83x89 cm.



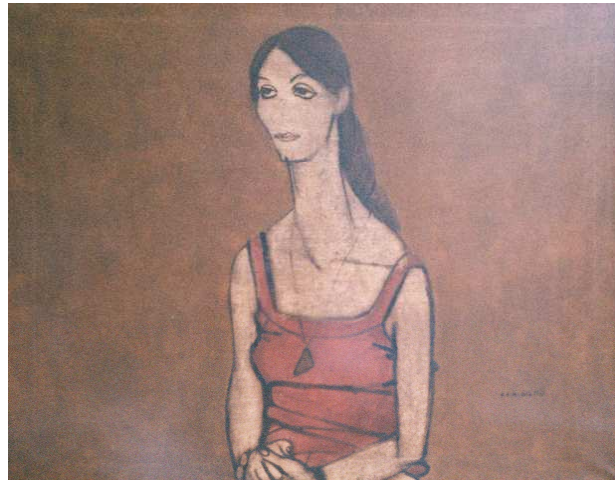
Serpil'in Portresi için taslak. Desen



Huriye'nin Portresi, 1977-84. T. Ü. Y. 81x100 cm.



Portre için taslak. Desen



Neşe'nin Portresi-1978. T. Ü. Y. 81x100 cm

3. 5. 2. 4. 2. Huriye'nin Portresi, 1977–1984

Huriye'nin Portresi'nde, 1977'de başlanan portre korunmuş, kalan bölüm 1984'de, kırmızı fondaki meyvelerin oluşturduğu bir natürmorta dönüştürülmüştür. Modeli öğrenci olan bu genç kız portresinde, modelin açık kahve yüzü koyu konturlarla biçimlendirilmiş ve desen karakteri korunmuştur

Figürün arka planı, sanatçının değişen, başka konulara geçen resim anlayışını gösterir. Düz kırmızı bir örtünün üzerindeki ayva ve elmalar, sarı-kırmızı renkleriyle, gölgeleriyle oldukça realist biçimde etüt edilmiştir. Öndeki kız portresi de, adeta natürmortun ögesi bir antik büste dönüşmektedir.

3. 5. 2. 4. Neşe'nin Portresi, 1978

Modelinin yine öğrenci olduğu bu resimde, figür belden yukarısıyla cepheden verilmiştir. Zayıf uzun boynu, koyu kahverengi saçları, hüznü iri gözleri, boynunda kolyesi ve duruşundaki incelik, genç bir kızın alımlılığını verir.

3. 5. 2. 5. 1970'li yılların natürmort¹ resimleri

¹ "Doğa, sanatta yansırken, her zaman sanatçının usunu, yeğlemelerini, beğenilerini, dolayısıyla onun ruh durumunu da yansıtır. Özellikle bu nokta, Hollanda sanatının en uzmanlaşmış dalını, "ölüdoğa" (stil- life, natürmort) dalını bunca ilginç kılmaktadır. Ölüdoğa resimleri genellikle şarap dolu sürahileri, iştah açıcı meyveleri veya güzel bir porselene güzelce sıralanmış daha başka nefis şeyleri gösterir. Bunlar, bir yemek salonuna çok uygun düşen ve kolayca müşteri bulan tablolarıdır. Ama sofraya zevklerinin basit anımsanmasından öte anlamları da vardı. Sanatçılar resmetmek istedikleri nesneleri seçmekte, onları kendi imgelemelerine göre sofraya yerleştirmekte özgürdüler. İşte bu nesneler, resim sanatının özgül sorunları için şahane bir deneme alanına dönüşüyordu" (Gombrich 1986: 338).

3. 5. 2. 5. 1. Natürmort, 1978

1978 tarihli Natürmort'ta, atölyede öğrenciler için tanzim edilmiş olan natürmort kurgusundan yola çıkılmıştır. Resim zemini üçe ayrılmıştır; kahverengi yer zemini, hardal rengi üst bölüm ve natürmort öğeleri. Nesnelerin istif biçimi, izleyenin gözünde, resmin dikdörtgeninin tekrarı gibi bir biçim oluşturur. Burada perspektiflik bir durum gözetilmemiş olmasına rağmen, yine de sezilir. Sadelik ve dinginliğinin bu natürmorta yüklediği melankolik atmosfer, onu, görünür dünyanın salt etüdüne dayanan benzerlerinden ayırmaktadır. Sanatçı bu resmiyle ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Bu resmi yaparken elbette Morandi¹'yi de tanıyorum, G. De Chirico'yu da Etki almamak mümkün mü? Ama önemli olan, bir birikimi oluşturup özgünleşebilmek. Özgün değilse bir yapıt, belki de hiçbir şey değildir. Kendi yapıtına dönüştürebildiğinde ancak, sanatçının da konuşulacak bir tarafı olur.”



Natürmort–1978. T. Ü. Y. 100x110 cm.

¹ “1920’lerin başından itibaren yirmi yıl süren tutarlı bir çalışma hayatı boyunca Morandi, genellikle şişe, testi ve kavanozları ele alarak, yalnız cansız doğa resimleri yaptı. Bu resimleri görünce, cansız doğa türünün bir resim konusu değil, bir resim biçimi olduğunu anlarız; bu türde resmin içeriğini nesnelerin kendileri değil, tual üzerindeki düzenlenişleri, yerleri ve ağırlıkları, renkleri ve tonları, silüetlerinin dinginliği ve gerginliği belirler.” (Lynton 1982: 162).

3. 5. 2. 6. 1970'li yılların sosyal boyutlu resimleri

Bunlar, 1968 kuşağı düşüncesinin de yansımasını bulduğu resimlerdir¹. Sosyal konular olması dikkat çekicidir. Çöpçü, Çoban, Buca'lı Direk ve Dilenci serilerindeki resimler gibi. 1970 kuşağı sanatçıları, 1940'lı yıllardaki Yeniler Grubu'nun mirasçıları gibidir. 1940 kuşağına (Yeniler Grubu) oranla sosyal içerik ve toplumsal mesaj daha şiddetlidir. Öncekilerin İstanbul çevresinin liman ve balıkçıları işleyen konularına karşılık, şimdi insan ve dramı, sosyal koşulların biçimlendirici bir ögesi olarak ele alınmaktadır. Nuri İyem (Giray 2001) ve Neşet Günel (Ergüven 2000) gibi önceki kuşağın sanatçıları, bir bakıma fırçalarıyla bu mücadelenin içinde yer almışlardır.

3. 5. 2. 6. 1. Buca'lı Direk, 1978

Kadir Ata, sanatçının sosyal çevresine karşı da duyarlı olması gerektiğini belirterek, Buca'lı Direk resmiyle ilgili olarak şunları söylemektedir:

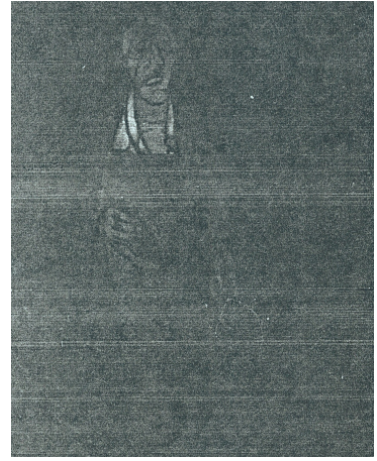
“Sanat yapmak benim için çağımı ve çevremi yaşamakla eş anlamlıdır. Resmi bütün boyutlarıyla denemek istedim. Zaman zaman biçimsel, zaman zaman da içerik sorunlarıyla daha çok uğraştığım oldu. Fakat sorumluluk bilinci hep baskın çıktı. 1978

¹ “Türk resim sanatı tarihi 1960'lı yıllarda önemli bir sanat akımının etkisine girecektir. Dünya üzerinde 1968 hareketinin bağlamında gelişen toplumsal gerçekçilik, aynı yıllarda resim sanatımızı da etkisi altına alacaktır. Özellikle 1960 ile 1980 yılları arasında geçen yirmi yıla yakın zaman dilimi içinde, ilk on yılı çok etkin, ikinci on yılı örneklerin kendi içinde gelişip çeşitlenmesi olarak belirlenen toplumsal gerçekçi sanat yaygın ve güçlü ürünler verecektir. Şiirden romana, müzikten baleye, sinemadan tiyatroya kadar tüm sanat dallarında gözlemlenen bu anlayış, köy yaşamından, gecekonduya, kent sorunlarından gençlik sorunlarına kadar uzanan katmanlar içinde örneklenecektir. ...1960'lı yılların sonlarında Paris'te başlayan öğrenci hareketlerinin tüm dünyaya yayıldığı bu yıllarda, özgürlükçü düşüncenin savunulmasını baz alan sanat dalları, yaşamı eşitlik kavramının anlamıyla sorgulayacak ve bu sorgu sanat yapıtlarında özgün yorumlara evrilecektir” (Giray 1999: 11).

yılında “Buca’lı Direk”i resmettim. Buca’lı Direk, Buca’da yaşayan sarhoş bir garibandı, bazen belediye tuvaletlerini temizlediği olurdu. 1983 yılında öldü. Eşyalarının belediye görevlilerince çöpe atıldığını gördüm. Amacım onun dramına işaret etmektir. Asıl adının Hayrettin olduğunu sonradan öğrendim, çünkü bir öğrencim “Buca’lı Direk” tuvalimi görünce; “bu Hayrettin Amca” demişti.”



Buca’lı Direk için taslaklar. Desen



Buca’lı Direk–1978. T. Ü. Y. 81x100cm.

Sanatçının, bu resmin ön çalışması olarak yaptığı desenlerinde bile, figürün fizyolojik görünüşünü aşan psikolojik durumları araştırdığı görülmektedir. Bucalı Direk’in kişiliğinde, hor görülmüş ve toplum dışına itilmiş bireyin dramı hissedilmektedir. Resmin karamsar atmosferi nedeniyle, sanatçının en koyu renk değerlerine sahip resimlerindendir. Tuval yüzeyi kahverengilerin en açığından, en koyusuna kadar gitmektedir.

3. 5. 2. 6. 2. Çoban, 1978

96 x 100 cm. ölçülerindeki bu resim lekeli bir anlayışta olup, serbest bir yapıdadır. İlk dönemin katı biçimselliği, burada rastlantıya da pay veren lekeli bir yaklaşıma dönüşmüştür. Figürün tek oluşu ve resme egemen olması ana enerjinin figürde toplanmasını sağlamıştır. Daha serbest, daha soyut, daha lekesel oluşuyla

nesnel bir realizmi yansıtmaz. Ancak burada natürel bir doğa izlenimi de ortaya çıkıyor. Kırsal bir mekân, mavi bir vurguyla gökyüzüne işaret eder. Çobanın arkasındaki yamaç, sol taraftaki koyuluk, yakından bir ağaç gövdesi gibi düşünülmüş olmasına rağmen görevi en başat koyu değildir. Dolayısıyla bu resimde soyut gölge anlayışına yönelme vardır. Çiçek açan meyve ağacı kış sonrası ilkbaharı hatırlatan şekildedir. Sanki çobanın ön tarafından esen bir rüzgâr, dalları bir tarafa eğerken, ayrıca figüre de bir dinamizm kazandırmaktadır.

Sağ alt köşedeki beyazlıkta bir ağaç formu çağrıştırılıyor, ama bu açık ton, beyaz leke ihtiyacından doğmuştur. Siyah ağaç gövdesi ve beyaz ağaç birbirini dengeler. Hepsi bir çerçevede, belki de konuyu, ana figürü merkeze alma endişesiyle koyulmuştur. Pencereden bakarmış gibi. Boya sürümü (pentür) burada daha yoğundur, o bakımdan batı resmine yaklaşıyor, çünkü Doğu resmi kitap resmi, dekoratiftir. Ama yine de, Doğu renk anlayışı, yüzeysel resim anlayışı, ışık-gölgesiz anlayış burada da sürer.

Sağda giyimli beyaz ağaçla, çıplak dallar arasında zıtlık vardır. Tabloda siyah, beyaz, nötr griler egemendir, bir parça boncuk mavi ve dalların koyu kırmızı çiçekleri bunu bozmaz. Çobanın bakış istikametiyle sopayı tutuş yönü terstir.

Çoban resminin coğrafyası bozkır olarak tanımlanabilir. Bozkır, sanatçının benliğinde çocukluğunun Trakyası'ndan daha çok yer etmiştir. Bu, onun Anadolu tutkusundandır. Buradaki pastoral bakış, köyden gelmenin ve hayvanlarla kırları tanımanın bir sonucudur. Ayrıca bu kırsal olana ilgi duyuş, öğretmenlik serüveninde Anadolu'nun farklı coğrafyalarının uyarımı ve birikiminin yansımasıdır da. Bu resimle sanatçı, hayatının ilk döneminde –belki de tüm insanlığın- yaşadığı sadeliği ve doğaya yakınlığı korumak isteyen bir tavır almakta gibidir.

Çoban, pastoral bir konu olarak uygarlık öncesi zamanları çağrıştırır. Batı uygarlığından çok, Doğuya ait olanı gösterir. Çoban zamansızlığa da işaret ederken, Mehmet Siyah Kalem'in Bozkırı'nı da içine alır. Taşıdığı sosyal boyutuyla, ütopya

kavramı gibi, bugünden daha iyi olabilecek bir geleceği – tıpkı geçmiş gibi- uman (tasarlayan- öngören) toplumsal bir fikirdir.

Çoban, insanlığın ilk haline, kirletilmemiş özüne dönüş arzusunu barındırır gibidir. Antropolog Levi – Strauss da, modern insanın doğadan koparılarak, köklerinden, canlı varlık niteliklerinden uzaklaştığını belirtir.

“İnsanın doğadan koparılması ve üstün, egemen varlık durumuna getirilmesiyle başlanmıştır işe; böylece en yadsınamaz özelliğinin, yani canlı varlık niteliğinin silinebileceği sanılmıştır. Bu ortak nitelik görülmezlikten gelinerek her türlü aşırılığa olanak sağlanmıştır. Batılı insan, özellikle tarihinin son dört yüzyılında, insansallıkla hayvansallığı birbirinden kesinlikle ayırmayı bir hak olarak benimsemekle, birinden aldığı her şeyi ötekine vermekle, uğursuz bir dönemi başlattığını, durmamacasına daraltılan bu sınırın insanları da birbirinden uzaklaştırmaya ve gittikçe daha sınırlı bir azınlık yararına, bir insanlık ayrıcalığı istemeye yarayacağını, bu insanlığınsa, ilkesini ve kavramını öz saygıdan aldığı için, daha doğar doğmaz çürüyeceğini anlayamamıştır” (Levi- Strauss 1984: 9).



Çoban için taslak. Desen



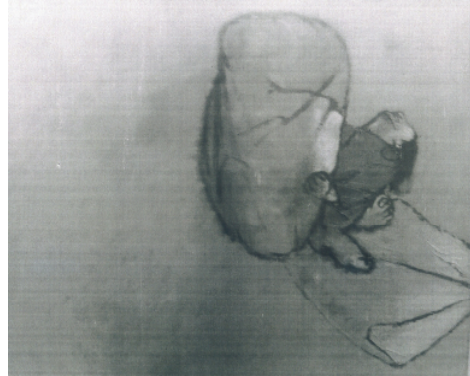
Çoban için taslak. Suluboya



Çoban–1978. T. Ü. Y. 96x100 cm.



Dilenci–1979. T. Ü. Y. 100x110 cm



Dilenci ve Çocuğu–1977. T. Ü. Y. 81x100 cm

3. 5. 2. 6. 3. Dilenci, 1979

1977 tarihli “Dilenci ve Çocuğu” ile 1979 tarihli “Dilenci” resimleri, içeriği bakımından insana dikkat çekmektedir. Burada, insanın dramıyla ve sosyal konumuyla, toplumdan bir kesit verilmek istenmiştir. Bu yönüyle sosyal bir eleştiriyi getirmektedir. “Dilenci ve Çocuğu”nda dilenci kızın yüzü görünmez, çünkü: “topluma bakacak yüz mü bıraktınız” der gibidir.

Dilenci resmi, fon ve figür olarak ikiye indirgenmiştir. Dilenci, sağ dizi üzerindeki iki eline yaslanmış, başı örtülü, kaygılı gözlerle bakan yaşlı bir kadın

figürüdür. Bu resimde model kullanılmıştır, ama özü itibariyle ilgisi kalmamıştır, yaşlı bir kadına dönüşmüştür. Resim yüzeyindeki mavimsi renk, figürde leylağa doğru gider. Dilenci kadın figürünün önündeki mendil, yere işaret etmektedir.

Figür, kalın konturların fırçayla verildiği bir desen yapısındadır. Resmin karamsar boya atmosferi de içerikteki dramı daha da güçlendirmektedir. Picasso'nun mavi dönemindeki konuları çağrışırsa da, Mehmet Siyah Kalem'le hem konu, hem de biçim olarak en ilgili resimdir.

3. 5. 3. 1980'li yılların resimleri

Bu dönem çalışmalarının ağırlık noktasını manzaralar ve portreler oluşturmaktadır. İnceleme esnasında ödüllü resimler, manzaralar, portreler ve natürmortlar ana başlıkları altında toplanan on iki resim, kendi içinde kronolojik dizilim göstermektedir

1978–1984- Buca'dan Görüntü, 1985- Arka Pencere, 1985- Manzara, 1986- Atölyeden Buca Manzarası II, 1983- Yeşil Fon Üzerinde Sanatçının Kendi Portresi, 1984- Elinde Paletiyle Kendi Portresi, 1980- Deniz'in Portresi, 1985- Tomris Hanım'ın Portresi, 1983- Işıl'ın Portresi, 1985- Sevgi'nin Portresi, 1984- Yerde Elmalar, 1984- Sarı Elmalı Natürmort,

Çağdaş sanatın, sanatçıyı anlatım araçlarının kısıtlamalarından kurtardığı düşünüldüğünde, sanatçının kullanabileceği yollardan birinin de geleneksel betimleme resmi olduğunun kabul edilmesi gerekir. Sanat tarihi bir yüzyıl öncesine kadar, optik bakıştaki realizmi yücelten öykülerle doludur. Gombrich'e ait Sanatın Öyküsü'nün ilk basımının önsözü, Antikçağdaki Yunanistan'da geçen, iki ünlü ressamın yarışmasını anlatır: İlk ressamın yaptığı gerçekçi üzüm salkımları, tuvalin tüm yüzeyini delik deşik edebilecek kadar, kuşları kandırırken, ikinci resimdeki gerçekçi örtü, onu tuvalin üstünden almaya kalkışan rakip ressamı aldatabilen bir yanılsama sunmaktadır. Rönesans da buna benzer öykü örnekleriyle doludur.

“Vasari, “Giotto’nun (Eroğlu 2006) Hayatı”nda, ressamın çömezlik yıllarında ustası Cimabue(Florenski 2007: 28-45)’nün bir resmine öylesine canlı bir sinek resmi eklediğini söyler ki, o kadar olur: Usta, birkaç kez, elinin tersiyle sineği kovalamaya kalkışmıştır” (Batur 1992: 187).



Ağaç- 1984. T. Ü. Y. 100x110 cm.



Dilenci Kız-1986. T. Ü. Y. 81x100 cm.



Kış Sonu Ağaç- 1983. T. Ü. Y. 81x100 cm.

Ancak burada söz konusu edilen, sanatçının; anlatım biçimlerinden herhangi birini tercihiyle ulaştığı özgün yorum, onu diğerlerinden ayıracaktır. Bir sanatçı, görünürdeki gerçekliğin büyümesine kapılmak yerine, onu aşip kendi iç gerçekliğinin parçalarına dönüştürebilir.

“...şematik ve akademik bir desenin bütün işlevi, kendini bildirip tanıtmaktan, canlandığı şeyi tek anlamlı ve kesin olarak göz önüne sermekten başka şey değil ”(Foucault 2002: 22–23) .

Kadir Ata’nın da 1980’li yıllara ait resimlerinde, görsel verilerden hareket ederek geleneksel resmin biçimlendirme olanakları kullanılmıştır. Ancak sanatçı burada, gördüğünü doğrudan doğruya vermekle yetinmeyip, görülenin geçici niteliğini aşacak betimleme yöntemlerini bulma peşindedir. 1970’lerin resimlerine kıyasla, bu dönemde optik realite baskın öğedir. Motif ve imge arasındaki ilişki inandırıcı bir biçimde aranıp ortaya konacaktır.

“Resme konu olan figür ya da Ata’nın kendi deyişiyle “görünenin ardındaki yaşanmışlık”ın resimsel dildeki karşılığı, son çözümde, yine o figürün biçimi içinde irdelenebilecek bir resimsel bilinç sorunudur. Gelgelelim, ilk anda, yaratıcı özgürlüğün kendiliğinden kısıtlandığı izlenimi bırakan bu anlayış, sonuçları açısından dikkate alındığı zaman, figüratif resimdeki anlatım olanaklarının hiç de öyle sanıldığı gibi bağlayıcı nitelikte ve peşinen çağ dışı kalmaya yazgılı olmadığını açıkça ortaya koyuyor. Fazla öteye gitmek anlamsız: Ata, tuval ile lekenin yüzölçümü arasındaki ilişkiden yola çıkarak, karşımızda duran resmin, her şeyden önce izlenen bir şey olduğunu duyuruyor bizlere. Nitekim tuvalin gerçek boyutları, figürlerin kimi zaman kendileriyle, kimi zaman da gereksinim duydukları kadar boya-mekân’la var oldukları sınırlı leke parçalarına büyük gelince, artakalan boşluk, izleyen ile izlenen arasındaki uzaklığı dengeleyen bir tür duygumetre vanasına dönüşüyor”(Ergüven 1990: 180).

1980’lerde manzara, portre ve natürmortlarda görünür dünyanın karşılığı olan öğelerin, yalın ama nesnel bir biçimlendirmeyle ortaya konduğu bir gözlem süreci gelmiştir. Sanatçının bu döneminde, 1970’lerdeki yoğun boya denemelerinin sonuna

geldiği, artık ilgi alanının tuvalin yüzeyselliğinden üçüncü boyuta kaydığı görülmektedir. Bu dönemdeki resimleriyle ilgili olarak sanatçı şunları söylemektedir:

“1980’li yıllarda nesneyi karşımda görmek istedim. Bu; realizm isteği, bir anlamda da soyuttan kaçıştı. Sanatçının: “artık yeter” dediği dönemler vardır. Soyutu denedim, nesneye döndüm, artık soyutun etkisi kalmadı. Bu dönem, göz tabiatçılığına geçişti, benim için realist dönemdi.”

Bu yıllarda görünürdeki realiteye de sadık kalan bir anlayış geliştiren sanatçı, çok büyük idealler peşinde koşmadığını ama yaşadığı dönemi de belgelemek istediğini belirtir. İşte, 1980’li yıllardaki realizm de bu düşüncelerle gelmiştir.

“Sanatçı kendi gelişim çizgisini iyice irdelemiş ve 1971’den 1980’lere uzanan değişimin bir sentezine yönelmiş. Figürler belirgin portrelere dönüşmüş. Peyzajlar belli bir yerin karşılığı, objenin özelliklerini açıkça taşıyor. Ama tümünde çizgi ve yüzey geometrisine dayalı, ritmi bu geometride arayan bir anlayış yatıyor. Dikkatle giriyor resme Kadir Ata. Bir portre, ardında bir masada elmalar, portakallar, yüzdeki yüzeyci çalışmaya karşı arka planda mekân kaygısı. Sanki karşıtlar arasından doğacak dengeyi arıyor, başarıyor da. Her ayrıntısı ince ince hesaplanmış bir düzenleme”(Gönenç 1985).

Kadir Ata daha önceki dönemde olduğu gibi yine güzel, göze hoş gelecek göz alıcı bir manzara peşinde değildir. Sanatçı Alsancak’a tuvalini götürüp, çekici bir peyzaj resmi yapabilecekken; mütevazı olanın görüntüsünü, evinin bahçesinden toplanan narların oluşturduğu natürmortları tercih etmiştir. Manzaralarında genel beğenilerin dışında, dağları çıplaklığıyla, ağaçları da yapraksız dallarıyla resmetmeyi yeğlemiştir. Bu konuda Kadir Ata şunları söylemektedir:

“Resim gösterişsiz olsun, ama için için pişerek olgunlaşsın istiyorum. Nasıl ki bir gözden çok yaş akması o kişinin çok üzgün olduğu anlamına gelmez, ben de gösterişsiz ama gerçekçi olmayı öğütüyorum kendime.”

Kadir Ata’ya göre: “Bir karınca beni hakka götürür” sözündeki gibi, resim, en sıradan nesnenin ve konunun küçümsenemeyeceği görsel bir felsefedir. Dolayısıyla portre olsun, peyzaj olsun, natürmort olsun tüm resimlerinde, yaratılan her varlığa dair sıcak, içten bir şeyler vardır.

Zaman içinde anlatım biçimlerini değiştirse de, Kadir Ata’nın, doğayla insan arasındaki olumlu birlikteliği, sanatının değişmez içeriği olarak kaygılandığı söylenebilir. Sanatçının çevresiyle daha yakın ilişkiler içinde olması gerekliliğini vurgulayan Kadir Ata’nın, konusu ne olursa olsun tüm resimlerinde doğaya ve insana ait izler hep vardır. Ancak bu resimler izlenimci ressamın çalışmalarını gibi değildir, doğa ya da modelle genel değil de öznel bir ilişki söz konusudur. Sanatçı gözlemlenenin ardında yatanları sanat diline dönüştürürken, geleneğe de kayıtsız kalmaz.

Kadir Ata’nın, çoğunlukla Buca görüntülü peyzajları, portreleri ve natürmortları, genellikle kahverengi tonlarının oluşturduğu tek renkli (monokrom) anlayışa sahiptir. Ancak bu dönemde pentür azalır, desen karakteri ağırlık kazanmaktadır. Kadir Ata’ya göre renk, desenin hizmetinde olmalıdır. Sanatçı, tuval üzerine boya öncesi desen aşamasını da, kahverengi çizim kalemeleriyle gerçekleştirmektedir.

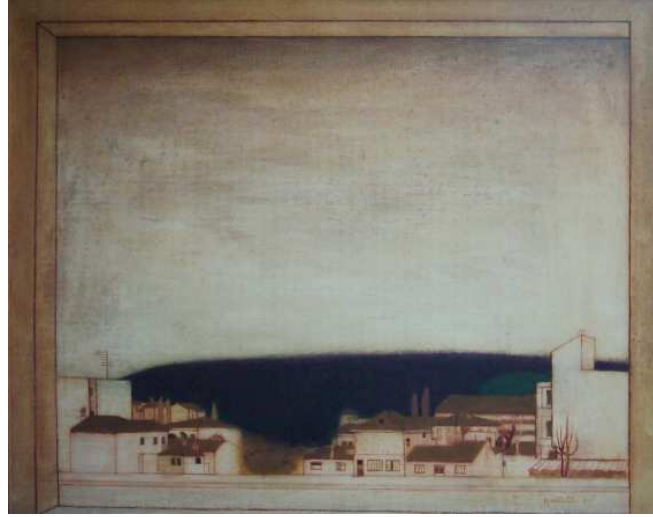
1970’lerdeki kalın tabaka boya sürüşü ve soyutlama eğilimleri 1980’lerde değişir. Önceki yılların leke ve boya anlayışının getirdiği birikim, bu dönem çalışmalarına özümsemiş bir resim anlayışı olarak yansımaktadır. Bu dönemde Kadir Ata boyadan çok, desenin öne çıktığı bir yaklaşım sergiler. Bu konuda sanatçı şöyle demektedir:



Urla Manzarası–1986. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Atölyeden Buca Manzarası–1984, T. Ü. Y. 81x100cm.



Penceremde Buca Evleri–1983. T. Ü. Y. 81x100 cm.



Urla'dan Köy Evi–1984. T. Ü. Y. 54x65 cm.

“Renge hassas biriyim ama desen mantığında hareket ederken, renk de onun yardımcısıdır derken, renkten vazgeçmiyorum. Bu, anlatmak istediğinin aleyhine olacaksa, bağırın renk yerine, daha uygun olanını sürmek demektir. Işığın kıymetini doğru değerlendirirsen tek renkle de renkçi olabilirsin. Renkler kıyasidir, görecelidir; yan yana gelince sonucu gösterebilir. Soğuk diyorsun, daha soğuşunu getirdiğinde sıcaklığa dönüşüyor. Kırmızı, daha kırmızı yanında açığa dönüşür. Bütün değerler görecelidir, karşılaştırmalıdır.”

Kadir Ata, kendi resminin oluşum sürecinin geniş zamana yayıldığını belirtirken, diğer sanatçıların da bu konudaki tutumlarını şöyle ifade etmektedir:

“Matisse’nin kızı, babasına Picasso’nın çok yapıtı olduğunu belirtir. Chagall’a (Polonsky 2003) da Picasso’nun çok ürettiği sorulduğunda, O da: “ Saygın ürün sayısı bir yıl için ancak sekiz-ondur” der. Ancak risk göze alındığında, daha hızlı, daha çok resim üretilebilir.”

Kadir Ata’nın, meydana gelişleri uzun zamana yayılan resimleri, sanatın sabır ve dikkatle yaratılabileceğini göstermektedir.

3. 5. 3. 1. 1980’li yılların ödüllü resimleri

İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koruma ve Geliştirme Derneği tarafından düzenlenen “İzmir ve İzmir’in Doğal Güzellikleri” konulu ve Egeli sanatçıları arasında yapılan resim yarışmasında birincilik ödülüne değer görülen “Buca’dan Görüntü” ve İzmir Ticaret Odası 100. Kutlama Yılı Resim Yarışması’nda üçüncülük ödülünü alan “Arka Pencere” adlı resimlerden oluşmaktadır.



Buca'dan Görüntü ve Kadir Ata, ödül töreninde, 1984

3. 5. 3. 1. 1. Buca'dan Görüntü, 1978–1984

İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koruma ve Geliştirme Derneği tarafından düzenlenen “İzmir ve İzmir’in Doğal Güzellikleri” konulu, Egeli sanatçılar arasında yapılan resim yarışmasında, Buca'dan Görüntü adlı yapıtıyla Kadir Ata birincilik ödülüne değer görülmüştür¹.

“İzmir Resim Heykel müzesi Koruma Derneği’nce düzenlenen ve müzeye resim katmaya yönelik ilk yarışmalı sergiydi bu. Yarışmaya katılan yapıtların düzeylerinin beklenen doğrultuda olduğunu söylemek güç: ama ödül ve mansiyon alan yapıtlar üzerinde durulmaya değer. Kendi anlayışları içinde tutarlı ve başarılılar”(Gönenç 1985).

“Buca'dan Görüntü”yü yaratırken yakın çevresinden etkilenen sanatçı; 1970 yılından beri Buca'da yaşadığı için Buca'dan esinlendiğini ve sanatçının çevresi ile daha yakın ilişkiler içinde olması gerektiğini belirtip, şunları söylemektedir:

¹ 44 sanatçının 87 eserle katıldığı yarışmada Mahmut Cuda, Kadri Atamal, Devrim Erbil, Turgay Gönenç, Hamit Kınaytürk, Gönül Öney ve Benal Gencol'dan oluşan seçici kurulca ise Halil Akdeniz, Ali Rıza Hiti, Fatma Eye, Tülin Göksayar, Ünal Saruhan ve Yeşim Koray onur plaketlerine değer görülmüştür (Cumhuriyet 1984).

“Buca’dan Görüntü” adlı resmim de, çevremle olan bu yakın ve samimi ilişkiden doğmuştur. Ağaçlarıyla, sokaklarıyla, evleri ve içindeki insanlarıyla sıcak bir bağ kurar, onlarla birlikte yaşamaya çalışırım resimlerimde.”¹

Sokağını gördüğü ve hissettiği biçimde yansıtan sanatçı, insanın-görünme de- doğrudan yansımasını bulduğu mekânları, saf bir gözlem ve biçimlendirme anlayışıyla ele almıştır. Resim düzlemindeki 1970’li yıllara özgü lekeci yaklaşım, sınırlı renkler ve yoğun pentür ile yalın bir yüzey geometrisini meydana getirmektedir.

“Yeni sentezler peşinde Kadir Ata. Tümü usta işi bir resim dili, ödünsüz bir resim anlayışının ürünleri. Ödül alan “Buca’dan Görüntü”, Kadir Ata’nın bugün ulaştığı sentezi en iyi vurgulayan yapıtlarından. Sanatçı salt kahverenginin tonlarıyla, yüzeyde geometriye dayalı bir peyzajla çıkıyor karşımıza. Soyut resmin getirdiği tatları özümsemiş, gördüğünden nasıl bir resim çıkaracağını düşünüp, iyi hesaplamış bir ustalığı vurguluyor bu yapıt. Gizemli bir atmosfer içinde, sanki peyzaj sanatçının (ve o mekânda yaşayan birinin) iç dünyasına dönüşüyor”(Gönenç 1985).



Buca’dan Görüntü, 1978–1984. T. Ü. Y. 81x100 cm.

Arka Pencere–1985. T. Ü. Y. 100x110 cm

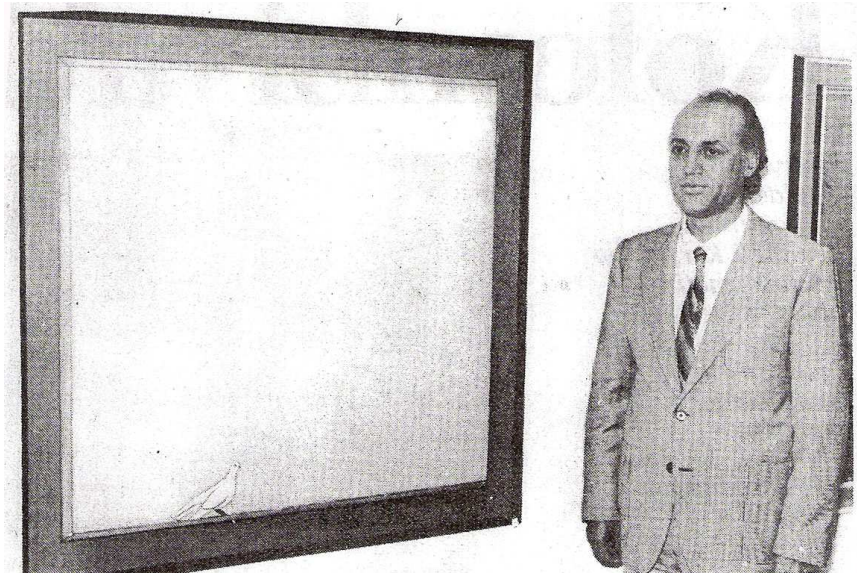
¹ (Ata’dan aktaran Işık 1984).

3. 5. 3. 1. 2. Arka Pencere, 1985

İzmir Ticaret Odası, 100. Kutlama Yılı Resim Yarışması'nda, "Arka Pencere" adlı resmiyle üçüncülük ödülüne değer görülmüştür¹.

Ödüllü 1985 tarihli Arka Pencere'de; mavi bir gökyüzüyle birlikte, tuvalin dört bir yandan çevrelendiği pencere içine konmuş, beyaz bir güvercin vardır. Buradaki gibi pencere; aydınlık, umut olarak akla gelebilir.

“Arka Pencere, ilk kez yarım değerle çalıştığı bir resim. Bu işin de üstesinden başarıyla gelmiş” (Gönenç 1985).



Kadir Ata ve Arka Pencere, 1985

Pencereler teması, "Pencerede Bahar" resmiyle başlamış ve 1980'li yıllarda çoğalarak 1990'lı yıllarda da varlığını sürdürmüştür. Tuvali kenarlarından çevreleyen pencereler, bu ve benzeri resimlerin kompozisyon kurgusunda egemen öğedir. Erken

¹ Turgay Gönenç, Hamit Kınaytürk, Kaya Özsezgin, Sezer Tansuğ ve Gönül Öney'den oluşan seçici kurulca Burhan Uygur 1.'lik, Aydın Ayan 2.'lik ve Kadir Ata 3.'lük ödülüne değer görülmüştür (Yeni Asır 1985).

açan çiçekler, "Pencerede Bahar"da ilkbaharın müjdecisi iken, doğa; bu kez aynı muştunun elçiliğini güvercinlere bırakmış gibidir. Resim, doğanın mevsim döngüsündeki sürprizlerine, insanoğlunun hoş tanıklığını sunmaktadır. Tuvali kaplayan sonsuz mavilikteki gökyüzü ve penceredeki güvercin, özgürlük çağrışımı yapmakla beraber yaşama sevincini de duyurmaktadır.

Kadir Ata'nın resimlerinde ilk kez kuş teması görülmektedir. Bu serinin diğer resimlerinde de güvercin, tarihsel anlamıyla iyimser bir simgedir¹.

Bu, 1972'de " Pencerede Bahar"la başlayan bir süreçtir. Yirmi sekiz yıl boyunca çalışılan Buca Eğitim Fakültesinden gözlemlenen doğaya bakışın aracılığını, o pencereler yapmıştır. Genellikle Buca Kaynaklar Dağı'na uzanan panoroma sunmaktadırlar. Pencereden bakılarak yapıldığı için bu resimler, genellikle tuvali çevreleyen bir dış pencereyi barındırmaktadır. Sanatçıya göre insan da bir penceredir, gözler iki delikli pencerelerdir. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Pencereler şiiri de bu konuda sanatçıyı etkilemiştir:

"Ne doğan güne hükmüm geçer

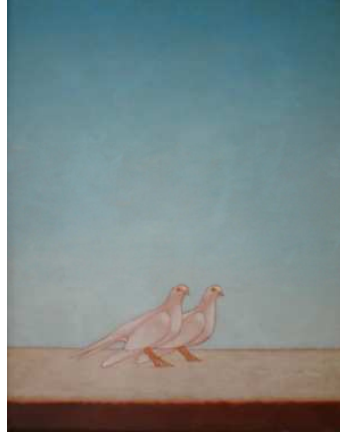
Ne halden anlayan bulunur

Aklımdan ölümüm geçer

Her mihnet kabulümdür

Yeter ki gün eksilmesin penceremden" (Tarancı 1997).

¹ "Güvercin Afrodite'in kuşu, Nuh'a "kara müjdesini"ni ağzında zeytin dalıyla taşıyor, İason'un ve Argonotların klavuzu, Muhammed'in gizlendiği mağaraya Tanrı tarafından gönderiliyor, Kybele sembolü, Yeni Ahid'e göre saflık ve yalınlık demek... Ahmet Haşim onların has, önemli mimarların yapıtlarına konduklarını, kişiliksiz yeni binalara yüz vermediklerini yazar. Kuş evleri en çok onlar düşünülerek koyulmuştur Osmanlı evlerine, camilere... Fra Angelico'dan El Greco'ya, Giotto'dan delişmen Picabia'ya, resim sanatında ciddi yer tuttuğu bilinir" (Batur 1992: 187).



Güvercinler–1985. T. Ü. Y. 65x87 cm.



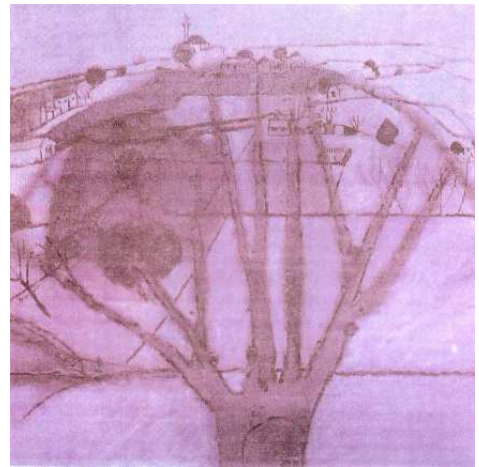
Güvercin–1985. T. Ü. Y. 70x87 cm.



Çatılı Manzara–1989. T. Ü. Y. 100x110 cm.



Atölyeden At Ahırları,2–1989. T. Ü. Y. 100x110 cm.



Urla'dan–1982. T. Ü. Y. 100x110 cm.

3. 5. 3. 2. 1980’li yılların manzara resimleri

Sanatçının yaşadığı ve görev yaptığı yer olması nedeniyle bu resimler; Buca¹’ya ait görüntüler başta olmak üzere, Urla ve Karaburun manzaralarından oluşmaktadır. Bunlar, doğanın karşısında gözlemlenmiş, çalışılmış resimlerdir.

Buca Eğitim Fakültesi’ndeki Kadir Ata atölyesinin pencereleri, ufukta Kaynaklar Dağı’na kadar uzanan zengin görüntüler sunmaktadır. Buca manzaralarının çoğunluğu, bu atölyeye yerleştirilen tuvallere, aynı bakış açısından, farklı noktaları hedefleyerek konu edilmiştir. Bölüm atölyesinin karşısında, demiryolu kenarındaki at ahırlarının yıkıntıları da birden fazla resme konu olmuştur.

Bu dönemde sanatçının vazgeçemediği temalardan biri evlerdir. Kentin apartmanlara dönüştüğü bir süreçte, alçakgönüllü mimariyle bu evler, doğayla çatışmayan saygıdeğer bir kimliğe bürünmektedirler. Ev kümeleriyle birkaç ağacın

¹ “Buca, anakent sınırları içerisinde yer alır. Kuzeyde Bornova; doğusunda Kemalpaşa; batısında Konak ve Gaziemir; güneyinde Menderes ve Torbalı ilçeleri ile çevrelenir. Buca’da 1923 yılında belediye kurulmuş, 1987 yılında giren 3392 sayılı yasa ile ilçe olmuştur. ... Yakın tarihimizde Buca’nın bir Rum köyü olduğu, aynı dönemde Rumlar Yahudiler ve Türklerin bir arada yaşadığı, Avrupalı işadamları ile ailelerinin de Buca’da yaşadıkları, bunun beldenin gelişme ve zenginleşmesinde önemli bir etken olduğu belirtilmektedir. ... İngiliz, Fransız, İtalyan ve Hollanda şirketleri ile daha çok ticari ve sınaî ilişkiler çerçevesinde oluşan Levanten Grubu’nun sayfiye yeri olarak yerleştiği bir belde özelliğini yakınçağ öncesinde taşımaya başlamıştır. ...9 Eylül 1922’de İzmir dolayısıyla Buca, Yunanlılardan geri alınca buradaki Rumlar bölgeyi terk etmiştir. Buca, Cumhuriyet döneminde çok hızlı bir gelişme göstermiş ve bu dönemde göçmen kitlelerinin ilçede yerleşimi devam etmiştir. Zengin doğa ve kültür mirasını, nüfus artışına ve günümüz yaşam biçiminin ortaya çıkardığı tüm etmenlere karşı koruyabilmiştir. Bu nedenle bugün Buca’da geçmişten günümüze kadar gelen bir tarihi görüntü sergilenmektedir. Buca’da yaşam, her şeyden önce zengin bir tarih, kültür ve doğa mirası ile iç içe bir yaşam olarak nitelendirilmektedir. Buca, tarihsel geçmişi ile bünyesinde çok önemli ve günümüzde de yaşayan eserler barındırır. George King Forbes ve diğer malikâneleri, tarihi İngiliz Protestan Kilisesi, Su Kemerleri, Buca’da yaşamış ve ölmüş birçok ünlü ailelerin mezarları, dar sokakları ve bugün bile birçok mezara ilham kaynağı olan Rum evleri ilçeye gelenlerin ilgisini çeker” (http://tr.wikipedia.org/wiki/Buca,_%C4%B0zmir, 25, 02, 2007, 15: 53).

oluşturduğu geometrik kurgu, resmedilme mantığına hâkim görünse de, sonuç; sanatçının arındırmasıyla form kazanmış şiirsel görünümüdür.



Buca Manzarası–1987. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Evler–1987. T. Ü. Y. 65x87 cm.

Genellikle bu manzaralar, cetvelle düzenlenmiş etkisi veren yalınlaştırılmış, tek veya iki katlı ev kümelerinden oluşmaktadır. Bazı manzaralarda geniş alana yayılan gökyüzü sınırsızla, sonsuz olanla ilişkili gibidir. 1970’lerde insana yapılan vurgu, şimdi de evlerin aracılığıyla devam etmektedir.

Burada evler de yaşayan, soluk alıp veren, belleği olan canlı organizmalar gibidir ve akıp giden zamanı kaydetmektedirler. Hâlâ doğadan kopmayan parçalar bütünü durumundadırlar. Doğayla insanın varlığını duyuran bir anlayışadrlar.

Kentin dinamizmi dışında, küçük kent- çoğunlukla Buca- sessizliği, sakinliği ve dinginliğini barındırırlar. Gözlemlenenin ardında yatanlar, sanat diline dönüştürülürken yaşamın izlerini korumaya devam ederler. Burada insancıl sıcaklık, bayağılığa düşmeyen bir duygusallıkla verilmektedir İnsan her zaman varlığını duyurduğu bu resimler, bir bakıma kentin nüfuz edemediği kenar coğrafyaların, sosyal konulu mimari peyzajlarıdır da.

Bir obje ve görüntü ressamı olmamaya özen gösteren sanatçı, Buca’dan Görüntüler gibi çalışmalarında “peyzajların ardına gizlenmiş, görünmeyen, ancak

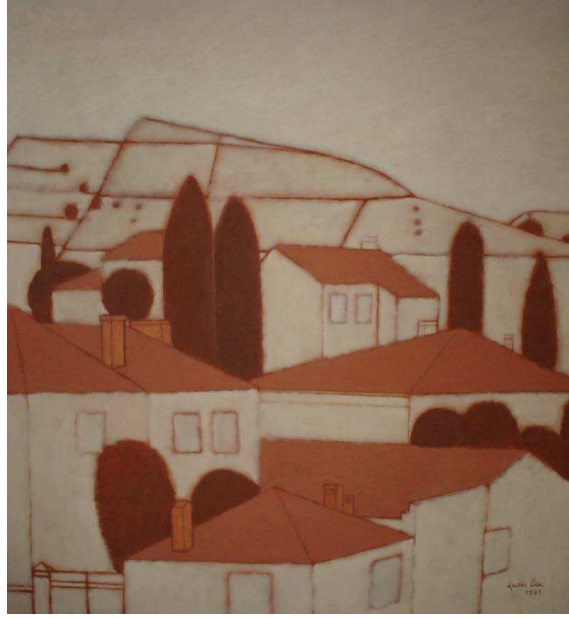
yaşamlarını sürdüren insanların sosyal çevre içindeki konumlarını yakalamaya çalışıyorum” demektedir (Ata 1985).

İnsanla insan ürünü yapılar arasındaki çelişki duygusu ve yabancılaşma buradaki manzaralarda hissedilmez. Doğayla insan arasındaki gerilimin, daha başlamadığı zamanların tanığıdır. Kentin henüz doğayı tahrip edemediği zamanların diliyle seslenirler izleyiciye. Henüz yitip gitmemiş mutlu zamanların ve bozulmamış toplumsal yapının insani iyimserliğini dile getirirken, yaşamın güven vericiliğini hissettirirler.

Nakkaşlar, rengi gölgelemek için koyulan siyahın onu kirlettiğini düşünür (Kühnel 1952: 16). Kadir Ata da, ı ışık-gölgesiz resim yapma düşüncesinde olduğunu belirtip, buna: “Tek renk parantezine almak” der. Buca manzaraları da öyledir; bej veya kahverengi parantezine alınmıştır. Genellikle toprağın, yani kahverenginin tüm tonları bu resimlere egemendir. Ancak çoğu manzarada geniş bir boşluk olarak varlığını duyuran gökyüzü, beyaz veya mavinin de şiirsel tonlarını kullanabilen bir renk ustasına işaret etmektedir. Gökyüzü, doğanın dilinde sonsuz olanın anlamını yüklenirken, sanatçının resim dilinde, coşkulu anlatımın özgür ifade alanlarına dönüşmektedir.

3. 5. 3. 2. 1. Manzara, 1985

Daha önceki resimlerde olduğu gibi, cetvelsi geometrik kurgu bu resme de egemendir. Sadece iki renk açık- koyu, sıcak-soğuk gibi, resmin tüm kompozisyon dengesini oluşturmaktadır. Sanatçının renk tutumluluğu beyaz ve kahverengiye yeterli görürken, bu iki rengin şiirsel sunumları, resmi dingin ve huzur dolu bir manzaraya dönüştürmektedir. Sanatçının çocukluğunun Fenerköy'ünü anıştıran bu görüntü, uzak bir geçmişe özlemi çağrıştırırken izleyenini de bu masalsı düş kentine doğru çekmektedir.



Manzara–1985. T. Ü. Y. 100x110 cm.



Atölyeden At Ahırları, 1–1983. T. Ü. Y. 81x100 cm.



Sanatçının Atölyesinden Buca, Fotoğraf–2006



Atölyeden Buca Manzarası 2–1986. T. Ü. Y.

3. 5. 3. 2. 2. Atölyeden Buca Manzarası II, 1986

Sanatçının Resim Bölümü'ndeki atölyesi, Eğitim Fakültesi'nin güney tarafındaki Buca S.S.K. Hastanesi'ne bakmaktadır. Bu bakış açısı, sanatçının Buca'ya ait pek çok manzarasının çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu ve bunun gibi manzaralar, kahverengilerden oluşan resim yüzeyinde cetvelsi bir geometriyle şekillenmektedirler. 1980'li yıllara özgü tek ve iki katlı kiremit çatılı evleri, ağaçları ve uzaktaki Kaynaklar Dağı'yla gökyüzünü de içine alan görüntüleri barındırmaktadırlar. Resimdeki eski sokakların sakin görüntüleri, huzur dolu uzak bir geçmişle aklı getirmektedir.

3. 5. 3. 3. 1980'li yılların portre resimleri

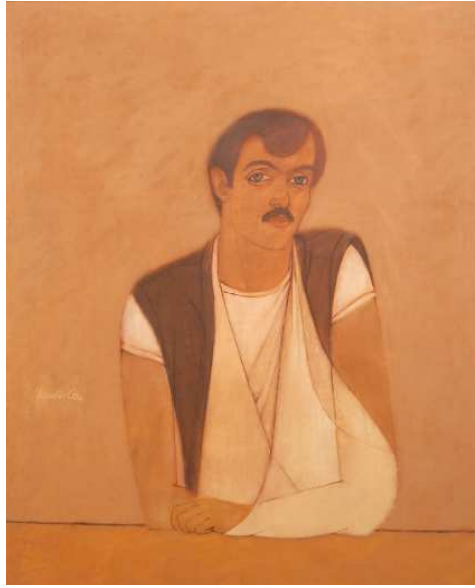
Resim sanatındaki porte tutkusunu, yeryüzüne suretini kazımanın masum göstergelerinden biridir (Batur 1992: 221).

Portreler, 1980'lerde başlayan etüt çalışmalarının ana konusudur. Modelin karşısında oluş vardır, bu da; bir disiplini, göz realitesini getirir. Portre çok iddialı bir alandır. Pek çok ressam portreyi mihenk taşı sayar. Ahmet Oktay, her yüzün bir öykü yazdığını belirtir (Batur 1992: 205). Portrelerde model karşısında ya da ayna karşısında oluş vardır. Portre belli bir kimsedir, özellikleri vardır. Kadir Ata, porte tutkusuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Yanımda her zaman bir yüzü yaşamaya gereksinim duyuyorum. Yaşananı sürekli kıldığım içim tutkunum portrelere. Benim için bir yüz, fizikten başka moral değer ifade eder. Yüzdeki acı, sevinç, ıstırap, keder, sevgi alır, götürür beni” (Ata 1985).

Portrelerindeki modelleri, Kadir Ata'nın yakın çevresindeki insanlardır. Kendisine poz verenler; aile bireyleri, çalışma arkadaşları ve en çok da öğrencileridir. Yaşadığı alanla sınırlı çevrenin, tanıdığı, bildiği yüzlerin

görünümlemlerini vermektedir. Bu portrelerde genellikle, sanatçı için plastik ilgi oluşturan yüz formları tercih nedeni olmuştur, bazen de modellerinin yakınında bulunuşları. “Sinan’ın Portresi”ndeki model, resim çalışmadığı dönemde poz veren, kolu kırık öğrencisidir. Kendi oto portreleri dışında neredeyse tamamı kadınlardan oluşan portreler, belli bir alana ilgi duyan sanatçı tutumunu yansıtır.



Sinan'ın Portresi- 1983. T. Ü. Y. 80X100 cm.

“Portrede poz verenin (resimsel öznenin) “haleti ruhiyesi” ve insani niteliğinin yorumu önceliklidir ”(Sağlam 2000: 118).

Burada Kadir Ata’nın kaygısı, optik bir benzerlik de değildir. Sanatçı, portrelerinde optik benzerliğin ötesindeki ifadeyi ararken; modelin karakterini kaybetmeden kendi özgün resim dilini oluşturmaktadır. Modelin karşısında oluşun getirdiği gözlem sürecinin, etüt ve ayıklamaları sonucunda, genel karakterin korunup tuvale yansıdığı görülmektedir. Modellerin ruhsal derinliklerindeki duyguları yüzlerine yansıtmaktadır. Yalınlaştırmalar, diğer resimlerinde olduğu gibi bu portrelerde de belirgin karakteri oluşturur.

“Renge girdiğinde de, tek renkçi anlayışını sürdürdüğünde de Kadir Ata’nın biçemi değişmiyor. Bazen yüzeysel bir anlayışla

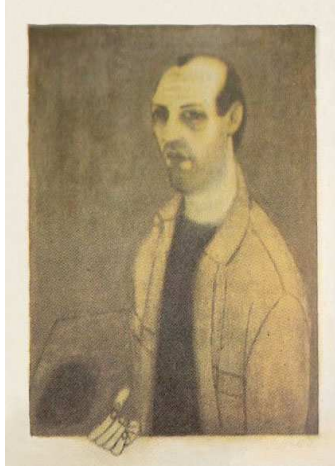
çalışılmış bir portrede fondaki uzam etkisi ve bu uzam içinde yer alan objelerin hacimsel ağırlıkları çelişkili gibi geliyor ilk bakışta, oysa karşıtlıklar arasındaki dengeye yöneliyor Kadir Ata. Bazen bir portre resmin alt kısmında yer alıyor ve resimsel mekân ya da tek renk, ya da bu tek renk üzerinde bir yazıyla dengeleniyor”(Gönenç 1985).



Sanatçı Kendi Portresi İçin Çalışırken. Fotoğraf

Kompozisyon düzeninde portreler bazen bir çerçeveye, sanatçıya göre ise de bir pencere içine yerleştirilmektedir. Kadir Ata'nın portre çalışmalarında arka fon, soyut geometrik bir alan durumundadır. Bu soyut plan, modelin kimliğine dair hiçbir ipucu vermez. Modelin karakterini veren yüz biçimlendirmesine karşın, tuvalde; neredeyse yüzey üzerinde kalan resimleme anlayışı, sanatçının sadeleştirme eğilimini gösterir. Bu yönüyle de Kadir Ata, sanat tarihindeki bir kültürün -suret resminin- devamını Mısır heykelinden, Bizans ikonlarından, Doğu minyatürlerinden alıp götürmektedir.

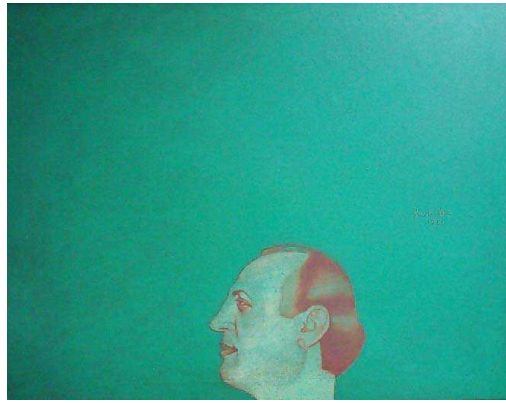
Sanatçıya ait portre çalışmaları kendi portreleri (otoportreler), yakın çevresindekilerin portreleri ve öğrenci portreleri olmak üzere üç grupta incelenmektedir.



Kendi Portresi¹-1982. T. Ü. Y. 54x65 cm.



Kendi Portresi için taslak. Füzen



Yeşil Fon Üzerinde Otoportre-1983. T.Ü. Y. 100x110 cm.



Otoportre. Desen



Siyah Kazaklı Otoportre -1984
T. Ü. Y. 54x65 cm



Elinde Paletiyle Otoportre -1984
T. Ü. Y. 50x70 cm.

¹ (Tansuğ 1993: 303)

3. 5. 3. 3. 1. Sanatçının kendi portreleri (otoportreler)

Sanatçıya ait ilk oto portre 1982 yılına aittir. Bir şeylerin değişiminde, bazen yıllar değil de, olaylar belirleyici olmaktadır. Oto portreler de, 1982 yılında sanatçının rahatsızlanıp kalp spazmı geçirdiği dönemde aklına düşmüştür; dünyaya kendinden bir iz bırakabilmek. Oto portre serilerinde beş kadar resim vardır. Bugün, Mehmet Ergüven koleksiyonunda bulunan, Sezer Tansuğ'un Çağdaş Türk Sanatı kitabındaki otoportre, sanatçının kendisinin en ifadeci bulduğu yaklaşıma sahiptir.

Sanatçının kendi portrelerinde, daha ifadeci (ekspresif) bir anlatımı benimsediği görülebilir. Ancak bu, sadece kendi portrelerinde benimsenen bir tercih olmanın ötesinde, kendi yüzü için daha da yoğunlaşabilecek zamanı bulabilmesindendir. Çünkü diğer modellerin poz verme sürelerinin azlığı derinliğine bir yoğunlaşmayı engelleyebilmektedir.

3. 5. 3. 3. 1. 2. Yeşil Fon Üzerinde Kendi Portresi, 1983

“Tuvalin altında kırmızı, profilden bir Kadir Ata yüzü, tuvalin geri kalan bölümünün salt yeşil düzenlenmiş biçimi içinde korkusuzca yerini alıyor. Kadir Ata önce işini seven, çalışmalarını sistemli bir disiplin içinde sürdüren bir sanatçı”(Gönenç 1985).

İfadeci-çarpıcı renkleri ve kompozisyon kurgusu ile sanatçı burada, diğer portrelerine kıyasla oldukça cesur bir yaklaşım sergilemektedir.

3. 5. 3. 3. 1. 1. Elinde Paletiyle Kendi Portesi, 1984

Bu resimde sanatçının karakterinin oturduğu görülebilir. Bir portre çalışmasında gerekli etüt ve gözlem ihtiyacı burada da duyulmuş ve realist biçim dili benimsenmiştir. Siyah kazak dolayısıyla leke dengesi vardır, ama soyut değildir. Elbisenin üzerindeki çizgiler 1970’lerin kontur yapısını taşır. Fakat yüz kısmı ilgi alanı olmak üzere, tüm ayrıntılar modele aittir. Küçük bir ayrıntıdır ama buradaki

alın ne kadar modele aitse, palet tutan el ise o kadar modele ait değildir, modelin elinin fiziksel yapısı yoktur onda.



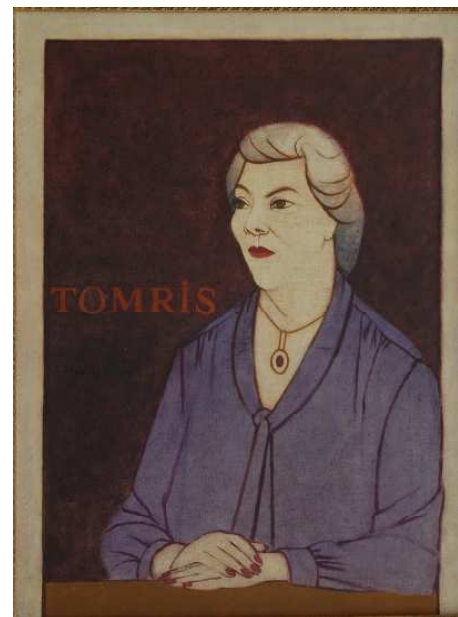
Sanatçının kendi portreleri –1989. Fügen



Portre için taslaklar. Desen



Deniz'in Portresi–1980. T. Ü. Y. 81x100cm



Tomris Hanım'ın Portresi–1985. T. Ü. Y. 50x70 cm.

3. 5. 3. 3. 2. Sanatçının yakın çevresindekilerin portreleri

Tüm portrelerindeki modelleri, sanatçının yakın çevresindeki insanlardır. Bu grupta, aile bireyleri ve sanatçının yakın çalışma arkadaşları yer almaktadır. Bu portrelerde yalnızca plastik bir ilgi duyusun ve esinlenmenin ötesinde, duygusal etkenler de belirleyicidir.

3. 5. 3. 3. 2. 1. Deniz'in Portresi, 1980

Buradaki model sanatçının küçük kızıdır. Bu çalışma, izleyiciyi öncelikle bilinen sanatçı ve modeli yaklaşımından öte, sanatçı baba ve model kızı arasında derin sevgi bağlarıyla örülen bir ilişkinin, resimsel süreçteki görsel tanığı durumuna getirmektedir.

Resim düzleminin tamamına egemen krem tonlarıyla birlikte sanatçının tercihi olan primitif resim dili, elbisesiyle birlikte modelin duru güzelliğini ortaya çıkarmaktadır.

3. 5. 3. 3. 2. 2. Tomris Hanımın Portresi, 1985

Üçte bir göğüs portresi biçimindeki kompozisyon kurgusunda, modelin yüzü ile birlikte elleri de iç dünyasından izler taşımaktadır. Resim, sanatçının yakın çalışma arkadaşlarından eğitimci Tomris Hanımın kişiliğindeki sıcaklık ve içtenliğe dair bir şeyleri sezdirmektedir. Morlardan oluşan arka fon, figürü öne çıkarırken pek çok resimdeki gibi tuvali çevreleyen çerçeve de, resmin beyaz dengesini oluşturmaktadır.

3. 5. 3. 3. 3. Öğrenci portreleri

Öğrenci portrelerini, Kadir Ata'nın fakültedeki eğitimciliğinin bir sonucu olarak görmek gerekir. Öğrencilerinin yakınında bulunuşu, ayrıca model aramayı gereksiz kılmıştır. Sanatçı, genç yüzlerin sunduğu plastik ve estetik havanın çekim

alanı içinde olmuştur. Öğrencileri konu alan portreler 1970'lerin sonunda başlamasına rağmen, 1980'lerde yoğun olarak görülmektedir.

Işıl, Sevgi ve diğer öğrenci portreleri, genç oluşlarının vurguladığı güzelliğe ve fiziksel çekiciliğe sahiptirler. Bu genç kız portreleri, kadın güzelliğinin sanatçı eliyle dönüştürülmüş en saf şiirsel görünümelerini sunarlar.

3. 5. 3. 3. 1. Işıl'ın Portresi, 1983

Resimlendirme anlayışı ve tüm kompozisyon öğeleri, modelin inceliğini ve kırılganlığını vurgulamaktadır. Bembeyaz çerçeveli düz bir yüzeyde yer alan figür; yüzü, ince boynu ve hardal rengi elbisesiyle, belki modeli de aşan kırılgan bir ruh durumunu yansıtmaktadır.

Sade biçimlendirme anlayışı ile şekillenen zarif boyun, gözler, burun ve dudaklar, modele hüznü dolu duru bir güzellik katmaktadır. Böylece bu portre sanat tarihindeki genç kız zarafetinin en şiirsel ifadelerinden birine bürünmektedir. Tüm resim düzleminin yüzeyde kalan hacimlendirmesi sonucu portre, desen karakterinde şekillenmektedir.

3. 5. 3. 3. 2. Sevgi'nin Portresi, 1985

“Profil, bir duruş değildir topu topu- bir haldir de: Buraya bakmayanın; Uzağı, öteki yönü deneyenin hali. Yüzle karşılaşmadan, onunla apaçık yüzleşmeden temasa geçer ressam. Bir kaçışa sığınmaz ama: Kesitin olanaklarını dener. Profil, bize dimdik bakmadığı için dinlendiricidir... Bakılmak, demektir profil; bazen, bakıldığını bilmek”(Batur 1992: 215).

Sanatçının derinlerde kalan bir tutkusunun da portrede profil olduğu söylenebilir. Yeşil fon üzerindeki kendi portresi ile birlikte Sevgi'nin Portresi'nde bunu sergilemektedir. Modelin sağ yüz profiliyle, yalnızca yüz ve boynunu yansıtan

bu portredeki resmediş, Arkaik dönemlerin biçimlendirme anlayışlarını ve en çok da Mısır ile Hitit Uygarlıklarını akla getirmektedir. Sanatçının toprak renklerinden vazgeçemeyişin izleri durumundaki kahve tonları, renkleriyle de bu resmin binlerce yıl öncesinin Anadolu'su ile akrabalığını vurgulamaktadır.

Akmakta olan gür saçlar, hafif çatık kaş, çıkık ve belirgin bir burun yapısı ve zarif dudaklarla çene, modelin kendine özgü karakterini ortaya çıkarmaktadır. Modelin karakterini verirken aynı zamanda sanatçının kendine özgü resimsel üslubunu da yansıtan biçimlendirme anlayışı, sağlam desen kurgusunun bir sonucudur.



Işıl'ın Portresi için taslak. Füzen



Işıl'ın Portresi-1983. T. Ü. Y. 54x65 cm.



Sevgi'nin Portresi-1985. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Genç Kız Portresi,1 –1987. T. Ü. Y. 65x81 cm. Esmâ'nın Portresi-1982 T. Ü. Y. 81x100 cm.



Sanatçı portre çalışırken. Fotoğraf



Genç Kız Portresi, 2-1983. T. Ü. Y. 65x81 cm. Jale Vural'ın Portresi-1984. T. Ü. Y. 81x100 cm.

3. 5. 3. 4. 1980'li yılların natürmort resimleri

Natürmort durağan, statik bir konudur. Sanatçının ifadesi ölçüsünde, resmin nesneleri anlam kazanabilir. Tercihler sonucunda düzenlenmiş, serpiştirilmiş öğeler, ancak ressamca bir bakışla uyumlu bir bütüne dönüşebilir.

Atölyede öğrenciler için kompoze edilmiş natürmort kurguları, sanatçı tarafından da çalışılmıştır. Mütevazı nesnelerin (kumaş, elma, ayva vb.) resmedildiği bu natürmortlarda desen karakteri belirgindir. Kahverenginin ağırlığı burada da görülmektedir. Bu dönem resimlerinin genel karakteri olan yalınlaştırma, bu resimlerde de vardır.



Yerde Elmalar–1984. T. Ü. Y. 100x110 cm



Örtüde Elmalar–1984. T. Ü. Y. 81x100 cm



Sarı Elmalı Natürmort–1984. T. Ü. Y. 54x65 cm.



Natürmort, taslak. Guvaj

3. 5. 3. 4. 1. Yerde Elmalar, 1984

Atölye zeminine rastlantısal biçimde serpiştirilmiş gibi görünen meyveler, pencereden gelen öğle sonrası ışıklarıyla form kazanmaktadır. Pencerenin koyu belirgin gölgeleri, ışıklı alanla dramatik zıtlıklar oluşturmaktadır.

3. 5. 3. 4. 2. Sarı Elmalı Natürmort, 1984

Bu resim, beyaz düz bir yüzey üzerindeki gölgeleri ve formlarıyla oldukça realist biçimde resmedilen beş elmadan oluşmaktadır. Bir arındırma resmidir bu. Buradaki duruluk nesnelerin biçimiyle değil de, resim yüzeyinin yapısıyla sağlanmış gibi görünmektedir. Tuvali dörtkenarından saran çerçeve, kompozisyon bütünlüğünü sağlayıcı bir role sahiptir.

3. 5. 4. 1990 ve 2000’li yılların resimleri

Bu dönem resimlerinde de ağırlığı manzaralar oluştururken, figürlü konuların da ön plana çıktığı görülmektedir. İnceleme esnasında manzaralar, sosyal temalı resimler, cinsel temalı resimler ve natürmortlar ana başlıkları altında ele alınan yirmi altı resim kendi içinde kronolojik sıralama göstermektedir.

1995- Sokak-Alibey Adası (Ayvalık), 1995- Tımarhane Adası(Ayvalık), 1997-Eski Ev I-Narlıdere, 1997-Eski Ev II-Narlıdere, 1997- Buca Evleri, 1997-1998-1999- Selçuk Şeftali Bahçeleri, 2000- Ceviz Ağacı, 2001 -Limontepe, 2003- Anıt Ağaç, 1995- Balıkçılar, 1997- İzmir Gurubu, 1998- Yaşlı At, 1998- İkili At, 1999- Denize Doğru, 1999- Ağ Çekenler (Balıkçılar), 2000- Maydonoz Toplayanlar, 1997- İlgi-I, 1998-İlgi-II, 1998- Sahilde Gezinti, 1999- Köpekle Beraber Kadın ve Erkek, 1997- Ayvalı Natürmort, 2004- Natürmort I, 2004- Natürmort II, 2004- Yıldızlı Natürmort.

1990’lı yıllardan bugüne kadar, önceki konularla birlikte sanatçının kendi iç dünyasından izler taşıyan anlatımların ön plana çıktığı yaklaşımlar, yoğun boyanın

sağlam konturlarla şekil bulduğu 1970’lerle 1980’leri birleştiren biçim anlayışıyla meydana getirilmiştir.

1980’li yıllar, 1970’li yıllara tezat bir üslup sergiler gibidir. 1990’lar ise 1980’lere karşıt değil de, hem konu hem de biçim olarak onun devamı gibidir. Sanatçı: “Çok büyük idealler peşinde koşmuyorum ama belgelemek de istiyorum” diyerek, yaşadığı çevrenin tanığı olmak durumunu ifade etmektedir. 1980’li yıllardaki realizm, bu düşüncelere dönüşerek 1990’lı yıllara gelmiştir.

“Son dönemde, belgesel çevrenin tanığı olmak gibi kaygılarım var. Belki, belgeci olmanın getirdiği, görsele bağlı kalmanın disiplini”, demektedir sanatçı.

1990’lardan itibaren genellikle Buca’dan oluşan manzaralar, yerini İzmir ve çevresindeki coğrafyayı konu alan Ege peyzajlarına bırakmıştır. Urla, Karaburun, Manisa-Spil Dağı ve Selçuk çevresindeki şeftali bahçeleri, sanatçının ilgi alanı içindedir. Kadir Ata emekli olduğu 1998 yılından itibaren, Buca dışındaki görüntüleri de çalışabilecek bol zaman bulabilmektedir.

Sanatçının ideal tercihi, tuvaliyle manzaranın karşısında resminin tüm evrelerini sürdürmek olmasına rağmen, haftalarca gelip gitmelerin zorluğu, fotoğraf kullanımını getirmektedir. Seçilen, eskizi yapılan manzaradan alınan fotoğraflar, resmin devam eden atölyedeki oluşum sürecine yardımcı olmaktadır. Fotoğraf kullanımının pek çok olumsuzluğuna rağmen, görüntüyü sabitlemesinin yararı da olabilmekte, unutulmayı önlemektedir. Fotoğrafı bir aracı olarak görüp, Kadir Ata’nın dediği gibi: “Sel kısmının elenip, kum kısmının kalması”, yani gerekliyi tutup, gereksizi atıp, arındırıldığında amaca ulaşılacaktır. Ama yine de sanatçının yaptığı özeleştiriyeye göre, bu dönemin bazı resimlerinde o fotoğrafların kalıntıları



. Sanatçının manzara karşısında şövalesi



Işıkkent ve Nif Dağı-2001, T. Ü. Y. 54x65 cm.



Urla Manzarası-1995, T. Ü. Y. 100x 110 cm.



Manisa Sipil Dağı-1999, T. Ü. Y. 65x81 cm.

vardır. Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişki, Fotoğraf Gerçekçiliği (Fotorealizm) adını alan resim akımında dolaysız anlatımını bulmuştur¹.

Tıpkı 1980’li yılların resimlerindeki gibi bu dönem resimleri de yalın bir uyumla birlikte optik derinlik sunarlar. Ancak önceki dönemlerden daha yoğun olarak içsel anlamlar barındırırlar. Çıkış noktaları aynı olmasına rağmen, izleyeni resmedilenin ötesine taşıyan tinsel yanı güçlü görünümlere bürünürler.

Deniz ögesi, çok sonraki yıllarda sanatçının resimlerine girebilmiştir. Nitekim Urla’lı, Karaburun’lu resimlerde bu deniz kentleri, deniziyle değil de kırsal bölgelerdeki ev kümeleriyle veya ağaçlarıyla sanatçıyı kendine çekmiştir.

1990’larda başlayan 2000’lerde süren kalın boya tabakalı resim (pentür) anlayışında, 1970’lerdeki boya sürümünün sanki tekrar geldiği, ama 1980’lerdeki desen karakterini de yerinde tutarak kaynaştığı görülmektedir. Renkler artık kahverengi ve tonlarını barındıran sıcaklardan, kahverenginin kırmızılaşan, vişneye giden tonlarına dönüşmekte, açık değerleri ise vişnenin beyazla karışımından oluşan pembe tonlar oluşturmaktadır. Zaman zaman mora dönüşen lacivertler de, 1990 resimlerinin soğuk dengesini oluşturur. Desen karakterini koruyan kontur çizgileri de koyu kahveden siyaha yaklaşmaktadır. Önceki yıllarda, düz bir zemin üzerinde konturlarla biçimlenen öğeler, artık konturla birlikte iç deseni ve hacimselleştirmeyi de getirmiştir.

1990’lı yılların çoğunluk resmi, Mithatpaşa Caddesi’nde Asansör yakınlarındaki Mektupçu’daki atölyede, iç mekân ışığında meydana getirilmiştir. Sanatçı, bittikten sonra resimlerinin loş ışık altına izlenmesini ister. Parlamayacak yumuşak bir ışığı arzular.

¹“Bir ressam için model almak özel bir biçimsel girişimi ifade etmektedir. İki boyutlu bir konudan yola çıkan sanatçı, bunu başka bir yüzey üstüne taşır ve böylece “gerçeğin görüntüsünün görüntüsü”nü yaratmış olur. Tablo ve tabloda betimlenen nesne yani fotoğraf arasında var olan plan benzerliği hatta özdeşliği, nesne ile onun imgesi arasındaki farkı en aza indirir” (Germaner 1997: 66).



Tarla Evi–1997. T. Ü. Y. 54x65 cm.



Sipil Dağı ve İncir Ağacı–1999, T. Ü. Y. 65x81 cm.



Urla Kırsalı–1997. T.Ü. Y. 65x81 cm.



Gökdere Köyü ve Nif Dağı–2000. T. Ü. Y. 54x65 cm

1990’lı yılların resimlerinde, ilk seansta astar olarak atılan boya tabakasının üzerine, sonraki seanslarda yoğun boya katları sürülmektedir. “Crimson alizarın” bordo, “permanent magenta” kırmızı, “cobalt violet” mor, “indian red” kırmızı, “yellow ochre” sarı, “permanent mauve” eflatun bu dönemin en çok kullanılan renkleridir.

3. 5. 4. 1. 1990-2000’li yılların manzara resimleri¹

Sanatçı, manzaralarındaki resimsel biçimlendirme değişse de, konuyu ele alırken değişmeyen bakış açısı ve tercihini şöyle ifade etmektedir:

“Peyzajlarımda çıplak dağı tercih ediyorum. Dağ da, akşamın son ışıkları vurduğu anda, benim için en güzel anındadır. Yapraklı ağaçta, yaprak nasıl ki dalların anatomisini gizlerse, ağaçlı dağlar da dağın anatomisini gizler. Çıplak dağları tercih ederim. Kıştan yaza girerken endişelenirim, yapraklar çıkacak da dalları resmedemeyeceğim diye. Zaten hakikat de çıplak olanı yeğler. Çıplak ağaç tamamıyla bir omurgadır. Heykel yaparken de omurga kurulamazsa başlanamaz. Ama kıştan sonra baharın gelişi ayrıca bir yaşama sevincidir. Yeni yeni patlayan tomurcukları da resmime almayı isterim. Bitkide tomurcuklanma yeni mevsimin, yeni hayatın, yeni duyguların, ümitlerin başlangıcı gibi de düşünülebilir. Buca Kaynaklar Dağından gelen ışığın sağdan gelip sola düşürdüğü gölgelerdir tercihim, ama okuldaki atölyenin batıda yer alması, ışık-gölgeli resimlerin oluşunu engellemiştir o yıllarda.”

¹Dünyanın bilinen en eski figürsüz manzara resmi Neolitik çağ Anadolu’suna aittir. M.Ö. 6000’li yıllara tarihlenen bu resim, Konya – Çatalhöyük’de bir evin duvarına resmedilmiş olup, yakınlardaki patlayan volkanı ve köy görüntüsünü vermektedir (Akurgal 2003: 5). Rönesans resminde geri planda fon olarak yer alan manzara, Barok dönem Kuzey resminden itibaren peyzaj adı altında, başlı başına yeni bir tür olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.



Urla'dan Eski Ev–2000. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Eski Sokak–1995. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Kıyıda–1995. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Nif Dağı, Kaynaklar–1999. T. Ü. Y. 65x81 cm.

Şaşırtıcı güzellikteki bir doğa parçasını sunmaktan uzak bu resimlerin etkileyiciliği, atmosferik yalnızlığındadır. Bir sessizlik, dinginlik ve yalınlık ortamında, belirgin zaman kavramının dışındadırlar. İçinde insan bulunmayan, izleyicide içe dönüş etkisi bırakan evlerin, sessiz sokakların, bahçelerin yer aldığı bu manzaralar Metafizik Resim’le de yakınlık kurarlar. İzleyiciyi büyüleyen belli bir melankoli duygusu yayarlar ve bir zamanın uzak anılarıyla yüklü gibidirler. Bu resimler öznel deneyimlerden yola çıkan veriler de sunarlar. Bazen yalnız bir ruhun – sanatçının- doğa ve kent ile ilişkisinin görsel sunumlarına dönüşürler.

Bu resimlerde, doğa parçasıyla birlikte verilen, insan elinden çıkma eskimiş mimari formların ima ettiği gelip geçici oldukları düşüncesi, zamanın - mekân dâhil- her şeydeki tartışmasız yok ediciliğini bilmenin hüznünü de getirir.

“Sanat, “vatan hasreti” veya “hatırlama”dır”(İzzetbegoviç 2003: 107). Yıkık bir kulübe ve öteberilerin eşlik ettiği bu manzaralar; ağaçların da görkemine katkıda bulundukları yalnızlık ve geçmişe özlemi barındır. Günümüzün bazı psikologlarına göre de terkedilmiş binalar, gömülmüş anıları ve eski psikolojik yaraları sembolize etmektedir.

Eski evlerle birlikte doğa görünüşleri, uygarlık sürecindeki küçülmüş doğanın, geçmişin ve giderek yitirilmekte olan masumiyetin eğretilmesidir (metaforudur). Tabiatın barındırdığı ev motifi, doğa ve insan arasındaki o kopmamış bağı hissettirir.

Daha 1600’lerde Hollandalı Ruisdael’le(Wölfflin 1995: 172-174) başlayan insan duygularının manzaraya yansıtılması Turner (Bockemühl 2001), Constable (Claudon 1999: 62-63) ve Friedrich (Claudon 1999: 76-78) gibi romantik manzara ressamlarında doğanın tinsel boyutunun sezdirilmesine ve doğaüstüleştirilmesine yönelmiştir¹.

¹“Ama XVIII. yüzyılda doğa resmi tam anlamıyla betimlemeci, durağan ve usun egemenliğinde olduğu halde, romantikler bu resme kendi duyarlılıklarını getirdiler, kendi nostaljilerini ve kimi zaman da doğa güçlerinin büyük boyutları karşısında duydukları şaşkınlıklarını aktardılar”(Claudon 12: 1999).

Kadir Ata'nın, bir bakıma 1970'li yılların pentürü ve 1980'li yılların deseniyle kaynaşan 1990 sonrası resimleri, Metafizik Resme özgü çağrışımlar da sunar. G. De Chirico'nun resimlerindeki o insansız görüntüler, buradaki insansız manzaralarla da duygu benzerliği taşıyabilir¹.



Giorgio de Chirico²

¹ Metafizik Resim, 1917 yılında İtalyan resim sanatçıları Giorgio de Chirico ve Carlo Carra'nın yapıtlarında görülür. Diğer İtalyan resim sanatçıları Andre Derain ve Giorgio Morandi de natürmortlarında, basit objelere metafizik, gizemli anlamlar kazandırarak, metafizik resim sanatına özgü yapıtlar vermişlerdir. Tutarsız perspektifler sergileyen bu resimler, Rönesans Primitiflerini anımsatan biçim diline sahiptirler. Sıradan nesneler ve durumlar yeni bir gözle görülüp, resim atmosferinde kendilerine özgü bir çeşit saygınlığa ve dinginliğe bürünmektedirler. Genellikle içinde insanın yer almadığı bu yapıtlarda; mankenler, binalar, gölgeler ve diğer cansız nesnelerin oluşturduğu sahneler, bildiklerimizin ötesinde zaman ve mekân çağrışımlarının taşıdığı gizemle birlikte, keskin bir yalnızlık duyumuna sahiptir. Chirico'nun kentleri, kemerleri, bir meydandaki anıtları, geçen trenleri, terzi mankenleri, durumlarını belirsiz bir beklenti haline sokan bir ışık seli içindedir. Chirico'nun kaygısı, objeleri çoğaltan ya da "yücelten" ışığın içine yerleştirdiği zaman açığa çıkmaktadır (Passeron 1990: 27–28).

Chirico'nun yapıtları sonsuzluk, yalnızlık, sınırsızlık duyguları uyandırmakta ve kullanılan soğuk, solgun bir ışık, gri ve kahverengi renkler atmosfere melankolik bir görünüş vermektedir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm>, 22, 10, 2006, 16: 44).

² (<http://www.elangelcaido.org/creacion/013/misterio.jpg>, 25, 02, 2007, 23:42)

Sanatçının resimlerindeki baştan sona sadelik, sakinlik ve dinginlik, Metafizik Resim’e kapı açmış olabilir. Sanatçı bu konuda şunları söylemektedir:

“Ama Giorgio de Chirico, Antikiteye bağlı Yunan ve Roma sanatının varlığına sığmıyor bir anlamda. Ben o anlamda antik bir motif koymuyorum, Tekfur Sarayını gözlüyorum ama oraya dair bir görüntü koymuyorum. Nasıl ki bir kilimi beğenip onu kopya etmekle, muhtevasına inmek arasında ilişki yoktur, bu da öyle bir şeydir.”

3. 5. 4. 1. 1. Sokak -Alibey Adası, Ayvalık, 1995

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki mübadele, Egenin iki yakasında bir bölüm insanın yaşamını kökten değişikliğe uğratmıştır. Bu yüzden Batı Anadolu coğrafyası evlerini, kentlerini değiştirmek zorunda kalan insanların trajedilerine tanıklık eden, terkedilmiş kasabalarla doludur. Bunlar, dar sokakları, bahçeleri ve Ege’ye özgü geleneksel mimarileriyle damıtılmış bir beğeniye gösteren köyler ve kasabalardır. Eskimişlikleri, yaşanmışlığı ve zamanın ağır ağır akmakta olduğu bir geçmişe duyururken, terkedilmişlikleri ise yersizlik-yurtsuzluk duygusunun getirdiği sıra özleminin melankolisini yayar.

Kadir Ata’nın, Ayvalık Cunda Adası’nın eski sokaklarını, göz alıcı perspektifle sunan bu resmi, diğer çalışmalarına kıyasla, daha pastel mavi-mor pembelerden oluşmaktadır. Resmin geneline hâkim görünen geometri, gün batımının solgun ışıklarında yumuşamaktadır.

Sokak, kiremit çatılı evleriyle, ağaçlarıyla insansızdır, ancak insanın varlığı tüm resim atmosferinde hissedilmektedir. Zaman içinde bir yolculukla, belki bu eski sokağın mübadele öncesi insanların sesleri, duyguları resimdeki tüm detaylara yansımaktadır. Sokak, mimari, ağaçlar kendi dillerinde eski öykülerini dile

getirirken; resim de, bir anımsamalar evrenine dönüşmektedir. Böylece sanatçının realist bakışı, şiirsel bir karaktere bürünmektedir.



Sokak -Alibey Adası, Ayvalık-1995. T. Ü. Y. 65x91cm



Gaziemir'den Çatalkayı-2000. T. Ü. Y. 54x65 cm. Sarımsaklı Plajı, Ayvalık-1995. T. Ü. Y. 65x81 cm.

3. 5. 4. 1. 2. Sarımsaklı Plajı- Ayvalık, 1995

Sanatçı, bu çalışmasında diğer resimlerine göre daha özgür düşünceyle, optik bakışı aşan görme biçimini denemiştir. Nitekim kendisi de bu resmiyle ilgili olarak benzer şeyleri söylemektedir:

“Güzel bir manzara peşinde değilim ben, alıcısı olabilecek şey peşinde koşmadım. Sevimli şeyler yapmadım. Örneğin Ayvalık’taki Sarmısaklı Plajı’nı resmettim. O vaziyete geldi ki, kâinatın bir parçası gibi görmeye başladım orayı. Optik, görsel bir şey değil de, bir düşünce mahsulüdür o resim. İnsanın dünyanın sınırlarını aşıp evrene açılması gibi düşüncelerle oluşturulmuş bir şey.”

3. 5. 4. 1. 3. Eski Ev 1 ve Eski Ev 2, Narlıdere, 1997

Narlıdere yakınlarındaki bu eski evin görsel çekiciliği, sanatçı için birden fazla resimde sürmüştür. Aynı bakış açısından yansıtılmış bu resimlerde sanatçı, benzer öğelerin farklı renklerle biçimlenmesindeki plastik ilişkileri sınamaktadır.

Ev ve çevresinin kahverengi, gökyüzünün mavi olarak yansıtıldığı resim, 1980’lerin yaklaşımına sahipmiş gibi görünse de, yoğun boya ile harmanlanmış melankolisiyle onlardan ayrılır. Resmin tamamına egemen olan iki katlı eski ev, akıp giden zamanın varlığını duyumsatmaktadır.

Evin çatısından, pencerelerine, merdivenlerine kadar optik bir disiplin içinde verildiği, zemin gölgelerinin de aynı kurguda resmedildiği görülmektedir. Sanatçı adeta bir mimar gibi tüm ayrıntılarla yoğunlaşmaktadır. Açık, ışıklı alanlardaki pembeler, gölgeli alanlarda morlara dönüşürken, evin cephe beyazını tamamen kaplayan gün batımı pambesinden, gökyüzünün mor ve mavisine doğru gidişler, resmin melankolik atmosferini ortaya koymaktadır. Bunlar, resmin öğelerinin tümünün bütünlüğüyle etkileyici, metafizik atmosferli resimlerdir.



Eski Ev, Narlıdere, taslak. Suluboya



Eski Ev, taslak. Suluboya



Eski Ev -I, Narlıdere-1997. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Eski Ev- II, Narlıdere-1997. T. Ü. Y. 65x81 cm

3. 5. 4. 1. 4. Buca Evleri, 1997

“Buca Evleri”, 1980'lerin başından itibaren pek çok manzaranın ana motifini teşkil eden, odak noktasını atölye penceresinden gözlemlenmiş Buca evlerinin oluşturduğu Buca manzaralarına son bir saygı duruşu gibi algılanabilir. Bu, sanatçının aynı dönemde emekli olacağı kurumdaki kendi atölyesinin bakış noktası yapılacağı son resimdir.

Buca manzaraları, 1970'lerden 1990'ların sonuna uzanan çizgide, çevresel olduğu oranda sosyal yapının da kentteki dönüşümünün görsel izlerini yansıtmaktadır. Tek veya iki katlı evlerin apartmanlara dönüşme sürecinin tanıklığında sanatçı, kentsel mimari, doğa ve insan ilişkisinin iyimser bir enstantanesini sunmaktadır.

1980'li yılların manzaralarına özgü cetvelsi geometri, burada yoğun boya pentürü içinde giderek erimektedir. Günbatımı melankolisi, Ege güneşinin kendine özgü bu turuncu senfonisinde resim yüzeyindeki her öğeyi kuşatmaktadır.



Buca Evleri-1997, T. Ü. Y. 65x81 cm.



Manzara için taslak. Suluboya



Urla'dan Bahçeler-1997, T. Ü. Y. 65x81 cm.



Sebze Tarhları-1997, T. Ü. Y. 65x81 cm.



Ardı Nif Dağı-2003, T. Ü. Y. 100x110 cm.

3. 5. 4. 1. 5. Selçuk şeftali bahçeleri, 1997–1998–1999

Selçuk Ovası¹, daha önceleri burada bulunan geniş bir körfezin, Küçük Menderes Irmağının taşıdığı alüvyonlarla dolmasıyla 15. 000 yıllık bir süreçte oluşmuş bir delta ovasıdır (Öner 1998: 79). Geçmiş Anadolu kültürlerinin soylu bir tanığı olan bu bölge, tarımsal hareketliliğiyle de Ege Bölgesi'nin en verimli ovalarından biridir. Ayrıca burası zeytinlikler, bağlar ve makilerle kaplı dağlarıyla ve Küçük Menderes Irmağı çevresindeki şeftali bahçeleriyle çevrili bereketli ovasıyla, Kadir Ata'yı kendisine çeken önemli bir görünüm oluşturmaktadır.

Burası insanlık kültürünün ilk kez şekillendiği coğrafyadır. Tarihi İ.Ö. 7000 yıllarına dayanan bu topraklar, tarih öncesi çağlarla birlikte, Miken, İyon, Helenistik, Roma, Bizans, Aydınöğulları Beyliği ve Osmanlı dönemine ait önemli bir uygarlık merkezidir. Altın çağlarını Helenistik ve Roma dönemlerinde yaşayan Efes, özellikle Roma yönetimi altında iken dünyanın dört önemli ve büyük şehriden biri olup, nüfusu iki yüz elli bini geçmektedir (Sandıkçı 2005: 5). Bu toprakların ana tanrıça Artemis'e inanan uygarlıkları, kendilerine yaraşır tapınma mekânlarından en önemlisini, Antik dünyanın yedi harikasından biri olan Artemis Tapınağı'nı inşa ederek, inançlarını ölümsüzleştirmişlerdir.

¹“İzmir-Aydın kara ve demiryolu üzerinde bulunan Selçuk'un da gelişmesi, başka bir kentin alüvyonlarla denizden uzak kalmasının, başka kelimelerle, Efes'in yerini değiştirmesinin sonucudur: Selçuk, Küçük Menderes delta ovasının kara tarafındaki bitimi yakınında ova üzerinde ada gibi yükselen bir tepe çevresinde yer alır. Ortaçağ'dan beri buraya Ayasuluk denirdi. Efes'in ilk kurulduğu yer olan tepe M.Ö. 250 yılında şehir daha batıya, şimdiki harabelerin bulunduğu yere taşınmıştı. Oranın da, aynı nedenle, bir zaman sonra kıydan uzak kalması sonucu Efes sönükleşti ve bırakıldı. Fakat Ortaçağ başlarında ilk kuruluş yeri olan tepenin çevresinde, bir kara şehri olarak, yukarıda sözünü ettiğimiz Ayasuluk kuruldu. Ayasuluk önemli bir ticaret merkezi olarak gelişti. Aydınöğullarına ve onlardan da Osmanlılara geçti. Aydınöğulları zamanında (1333'te) buraya gelen Arap gezgini İbn Batuta'nın “15 kapılı eski ve büyük bir ticaret şehri” diye anlattığı şehir, deniz kıyısındaki Kuşadası'nın karşısında sonraları sönükleşti. XVI. Yüzyıla doğru biraz canlanan Ayasuluk'ta XVII. Yüzyılda sönükleşme iyice belirgin duruma gelmişti. Zira söz konusu yüzyılda burayı ziyaret eden Evliya Çelebi burada kale içinde 20, dışında 100 evlik bir köy bulunduğunu yazar. Sonraları bu durum daha da kötüleşmişti....Deltaya yakın oluşu, çevresinde bataklıklar yaratıyor ve yaşamı güçleştiriyordu. Cumhuriyet döneminde, bataklıkların kurutulması, geçen yüzyılda buradan geçen demiryoluna ek olarak, karayolunun yapılması burayı geliştirdi. Selçuk adı verilmiş olan yerleşmenin nüfusu 1927 yılındaki sayımda 1500'ü bulmazken, 1970'de 11.000'e, 1990'da 19.000'e vardı” (Tuncel 1998: 20–21).

Coğrafi yapısının zenginlikleriyle, insanlık kültürünün en önemli mekânlarından biri durumuna gelen bu bölge, taşıdığı tarihi mirasının ve doğasının görsel zenginlikleriyle, Kadir Ata'nın ilgisini çekmiştir. Buradaki insan elinden çıkma doğa, sanatçının bakışıyla tuvalde yansımalarını bulmaktadır.

Kendi iç düzeniyle sonsuzdan gelip sonsuza giden doğa, insan aklıyla anlam kazanmaktadır. Sonuçta insan, yaşadığı mekânlarla anlam bulmakta ve var olduğu çevresiyle insanlaşmaktadır (Taşkın 1997: 96).

1990'lı yıllarda yakın çevrenin gözlemcisi olma ihtiyacının getirdiği, bir nevi belgeci peyzajların bir bölümü de bu resimlerdir. Sanatçı Selçuk'taki Şeftali Bahçelerinde; adeta cetvelle çizilmişçesine düzenli, bakımlı ağaçların sahiplerinin emeğine de saygı duyan ve onu da ifade eden bir anlayıştır. Buradaki ağaçlar kolay oluşmamıştır, sahiplerinin yoğun emekleriyle, o hale getirilebilmiştir. Bunlar aynı zamanda, Anadolu insanı sevgisinin dolaylı yansımaları bulduğu resimlerdir. Sanatçı, doğanın tekrar uyanışına da saygı duymakta ve o sevinci paylaşmaktadır.

İnsan emeğini ortaya koyan, bakımlı ve düzenli şeftali ağaçlarından oluşan bu bahçelerin birinde, sanatçının portresi ağaç kümelerinin üzerinde, gökyüzü bölümünde kendini göstermektedir. Bu portre, yakın bir kültürün, Mısır uygarlığının doğaya egemen tanrı-krallarını çağrıştıran tam cepheden frontal duruşuyla, Mısırlı heykeltıraşları gönendirecek biçimde yansımaktadır. Buradaki doğayı var eden tanrısal yaratıcılıktaki insan emeğini, sanatçı bir bakıma doğaüstü bir varlık haline gelen kendi görüntüsünde simgelemektedir. Bu resimler boya anlayışı bakımından, adeta 1970'li yılların soyuta yaklaşan özgür boya tatlarını sunarlar. Özellikle resmin alt yarısındaki manzara, renk seçimi ve boya sürülüşiyle bunu anımsatır.



Şeftali Ağacı 1–1998. T. Ü. Y.



Selçuk Şeftali Bahçeleri. Fotoğraf



Şeftali Ağacı 2-1998. T. Ü. Y.



Selçuk Keçikalesi Dağı ve Ovası –1999. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Şeftali Bahçesi, Selçuk –1998. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Doğayı Duyumsama–1998. T. Ü. Y. 65x81 cm.

3. 5. 4. 1. 6. Ceviz Ağacı, 2000

Resim, ortada büyük bir ceviz ağacı ve onun arkasında küçük bir kulübeyle ağaç kümelerinden oluşmaktadır. Resmin baskın ögesi ceviz ağacıdır. Resme adını veren ceviz ağacı, yelpaze gibi açılmış kalın gövde dallarıyla tüm resim yüzeyini doldurur. Bu ağaç da, sanatçının her zaman dile getirdiği gibi; ana omurgasıyla, yapraksız dallarıyla ağaçları resmetme ve onu merkeze yerleştirme kaygısını taşır.

Ceviz ağacının heybetli gövde ve kalın dallardan oluşan kocaman yapısı, ona, çevredeki baraka ve ağaçlardan farklı, anıtsal bir saygınlık kazandırmaktadır. Ayıklama ve arındırmanın sonucunda oluşan şiirsel görünüm, doğayı model alırken, onu algı süzgecinden geçiren bir sanatçının iç görüşünü sunar. Sanatçının daha başından beri, doğa ve insanı, ikisinin arasındaki dengeyi, sanatının ana kaygısı olarak temellendirdiği görülmektedir. Leylak rengi göğün altındaki bu sakin doğa parçasında, pencerelerden sızan yaşam ve akıp giden zamanın sesi duyulmaktadır. Çoktandır, doğayı özleyecek kadar uzun bir zamandan beri kentli olan bugünün insanı için bu görüntü, doğaya varmanın düşüne, bir modern zaman Arkadia'sına (Antik söylencelerdeki düşler ülkesi) dönüşmektedir.

Urla civarına ait bu görüntünün resmedilmesi, iki günü manzaranın karşısında olmak üzere on yedi gün sürmüştür. Fotoğraf baskısından bile fark edilebilen kalın boya tabakalarını (pentür) oluşturabilmek, resmin meydana geliş sürecini de uzatmaktadır. Resmin neredeyse üçte ikisinde görülen gökyüzü, tüm yüzeyi kaplayan pembeler üzerine sürülmüş mavi-leylak rengindeki yoğun boya tabakasıyla oluşturulmuştur. Yerdeki sıcak tonlar gökteki leylak mavinin soğuğuyla dengelenmektedir.



Ceviz Ağacı-2000. T. Ü. Y. 54x65cm.



Limontepe İçin Yararlanılan Fotoğraflardan Biri



Limontepe-2001. T. Ü. Y. 54x65 cm.

3. 5. 4. 1. 7. Limontepe, 2001

İzmir-Çeşme otobanı, Fahrettin Altay yolu üzerinde yer alan Limontepe bölgesindeki, gecekondur yerleşimi konu alınmıştır. Yakınlarında da Olimpiyat Köyü kurulmaktadır. Sanatçı, sabahın erken saatlerinde, uzun gölgelerin oluştuğu anlarda saptadığı fotoğrafların etüdüyle işe başlamıştır. Ama sanatçıya göre, fotoğraftan hareket edip de fotoğrafın hiçbir izini taşımayan resimlerindendir.

Resim, kareye yakın, yatay bir dikdörtgen tuvalden oluşmaktadır. Eğimli bir tepede yükselen bu gecekondur evler topluluğu, kısmen görünen ağaçlarıyla birlikte bir köy izlenimi bırakmaktadır. Buradaki her ev, başka kentlerin insanlarının taşıdıkları alışkanlıkları ve yaşamları yansıtmaktadır. Geniş perspektif sunumuyla, Issızlıktan öte, yaşamın varlığını vurgulayan huzur dolu kırsal görüntüleri akla getirmektedir.

Sanatçı sabah saatlerini, günün belli bir saatini yansıtmaya kaygısıyla değil, hacimsel bir değer verdiği için seçmektedir. Resimsel biçimde de tek renk gibi, resmin plastiğini aramaktadır. Işık-gölgeye (modle) girmeden, hacimlerle oynamadan yine de derinliği böylesine güçlü bir şekilde duyurabilmektedir. Tuvali kaplayan vişneçürüğü ve pembemsi kırmızılar ise, yeni başlayan günün bozulmamış sabah dinginliğini yaşatır.

Ama sanatçı Limontepe'yi de, gecekonduluğunu da anlatmak istemektedir. Bu durumda sosyal bir eleştiri de gündeme gelmektedir burada, hem de son dönemlerin en yoğun biçimiyle. Görüntünün sunduğu şiirselliğe rağmen, kentleri kuşatan bu gecekondular, uzak diyarların ekonomik tükenmişliğinin buralara taşıdığı insanların, umut serüvenlerinin görsel verileridir. Terkedilmiş uzak köylerin özlemiyle, kentteki köylere dönüşmüş bu küçük evler topluluğu, köklerinden koparılmış insanların acıklı öyküsünü de sunarlar. Hiç başından kalkmadan üç hafta süren bu resmin, sanatçı için her şeyiyle ayrı bir yer vardır.

3. 5. 4. 1. 8. Anıt Ağaç, 2003

Sanatçı, Anıt Ağaç resmiyle ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Bence ilk, mimar orada o anıtı gördü, işaretledi. Ben ona borçluyum o ağacı görmeyi. Anıtta muazzamlık fikri vardır, Mısır Sfenksinde de bu anıtsallık, yücelik vardır. Cumhuriyetin yetiştirdiği çağdaş kafalı o mimara saygı duyarım. Ağacın solundaki spor salonu adıyla bile- Ahmet Taner Kışlalı- sosyal bir görünüme işaret eder. O, sekiz katlı apartman da, betonarme teknolojisiyle birlikte, sosyal bir yapıyı gösterir.

Aslında hikâye anlatmanın dışında yoğun bir resimsel dili vermek istiyorum. Resimsel değer olarak bir anıt ağaca ulaşmak istedim. Pentür değeri de yakalamak istedim. Pentür, birden fazla boya katının sürülmesiyle elde edilebilir. Gökyüzünü ışık-gölgeye bağlı olarak mütevazı bir şekilde vermeye çalıştım. Kıştı, ama mevsimi veren bir uyum peşinde değilim, renk- espas olarak bir uyumun peşindeyim. İlk eskizlerde mevsim kıştı, karanlık bir gökyüzü vardı.

Kış olması, ağacın anatomik yapısını vermede, desensel yapıda olmasını sağladı. Resimdeki ağaca bakan kişinin heykelsi bir şeyleri yakalamasını istedim. Bir resmi sadeleştirmek, öze indirgemek, ama bunun yanında doğanın çokluğunu da istemek. İlk yaptığım şey, incir ağacını merkeze yerleştirmek oldu. Böylece piramidal bir yapı oluştu. Duvar, apartman, bahçe ve gökyüzü espası ağacın arkasında kaldı.

Bazen çaresiz de kalınabiliyor. Tekrar silip, tekrar hamle yapılabilir. Ortadaki en yüksek dalın, sağa ya da sola meyletmesini tekrar tekrar denedim. Sonuçta en dikkate değer kısımları algılanıp koyuldu, bir kısmı elendi.

Taslak, fotoğraflar, ayrıntıların gözden geçirilmesi ve tekrar aynı yere gidilip etütler yapılmasıyla bir aydan fazla sürdü bu resmin

tamamlanması. Soldaki apartmanın bacası şu an heykel gibi duruşa sahiptir, ama onun o hale gelmesi için tekrar tekrar araştırıldı ve denendi. Benim resmim uzun süreli bir hesaplaşmadır, sadece dallarıyla değil, bütünüyle hesaplaşma, resmin ritmiyle hesaplaşma. Üç ay süren resimler gibi bu da uzun bir süreç gerektirmiştir. Pentürün olmasını istediğinizde, kat kat sürmek zaman alır. Resim başlamadan, daha ağacı görünce ismiyle doğdu, o, anıt ağacı. Ve sonsöz olarak, resimsel dilde onu anıtlıştırmayı istedim.”

Sürekli büyüyen bu kenti -İzmir- 1970’lerden beri gözlemleyen bir gözün, doğa ve insan ilişkisini sorgulayan duyarlı bir sanatçının, 2000’li yıllara ulaşan sanat yolculuğunda hâlâ süren umudunu dile getirmektedir. Anıt Ağaç, kent ile doğa arasındaki olumlu birlikteliğin, yakalanmış iyimser bir enstantanesi (anlık görünüm) gibidir. Çağdaş düşünceli kent planlamacılarının insan yanımızı koruyan, yabancılaşmayan, doğadan kopmayan büyük modern şehirleri, yine de yaratabileceğine olan inancının resmidir. Çok katlı bir apartman, spor salonu ve meydanın, modern bir kenti simgeleyen kesin mimari çizgileri, ortadaki devasa incir ağacının organik yapısıyla uyum içinde görünmektedir. Ortadaki incir ağacı boyutlarının yanında, kentsel alan içinde sunduğu görünümüyle de, resim yüzeyinde bir yücelik değeri kazanmaktadır.

Resim, sanki her ögenin karşılığının bulunduğu simgesel bir çalışma alanıdır. Buradaki tüm mimari parçalar, insanlığın geldiği uygarlık sürecini anlatırken, incir ağacı ise insanın kontrolü altındaki kırılgan doğayı simgelemekte gibidir.

Resmin yerli yerine oturan kompozisyon kurgusu, kararlı bir sanatçının ayrıntıları eleyen yalınlaştırma anlayışı ve sağlam desen gücünün sonucunda oluşmuştur. Göğün koyu atmosferi ve gün batımı pembesiymiş gibi duran mimari alanlar, başlamakta olan bir kış akşamını duyurmaktadır. Ancak, manzaranın neredeyse bir gece görünümüne (noktürn) dönüşmesi ve geniş resim mekânlarının yaydığı yalnızlık duygusu, resim yüzeyini de metafizik bir atmosfere dönüştürmektedir.



Anıt Ağaç için yararlanılan fotoğraflardan biri



Anıt Ağaç–2003. T. Ü. Y. 120x120 cm.

Sanatçının Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar Sergisi için Anıt Ağaç resmiyle ilgili olarak kendisinin kaleme aldığı metinde ise şunları yazmaktadır:

“Konu aslında Ahmet Taner Kışlalı Spor Salonu’nun yan bahçesindeki incir ağacıdır. Tablo düzeni sağda salon duvarı, saçak,

kaldırım, yan giriş ünitesi ve merdivenler; ortada bahçe zemini, incir ağacı ve gökyüzü; solda çevre duvarı, demir korkuluklar ve sekiz katlı bir apartman şeklindedir. Bu kent görüntüsü için deklanşöre dokunduğumda günün son ışıklarının söz konusu ağacın üzerinde olduğunu fark etmiştim. Ağaç eski yapısıyla ve bahçe düzeni içinde antik bir heykel gibi diklenmesiyle kafamda yer etmişti. Eskiz için karşısına oturduğum ilk gün gökyüzü kapalı ve mevsim kıştı. Tereddütleri gidermek oldukça zaman almıştı. Atölye ortamı içinde nihayet tuvalimin karşısına geçmiştim. İlk işim o koca gövdeyi resim düzleminin tam ortasına yerleştirmek oldu. Genel yapıyı siyah-beyaz ve desen karakterde kurmaya kararlıyım. Renk bu yapıya destek olmalıydı. Doğanın, özellikle incir ağacının kış çıplaklığında olması, sistemi ve anatomik yapıyı okumama katkı sağladı. Konuya ve resimsel dile saygı, performansımın özüyüdü. Oluşum sürecinde günler, haftalar hatta aylar geçti. Bitişe adımı yazdığımda incir ağaçları yeni yapraklar için tomurcuk sürecine henüz girmişti. Sonuçta Gaziemir-Ahmet Taner Kışlalı Spor Salonu'nun yan bahçesindeki incir ağacını kâinatın merkezi yapmışım. Yeni kent yapılanması içinde kendi varlığını korumasıyla o bunu hak etmişti. Ahmet Taner Kışlalı adını yaşatan tesisten belli bir kesit olan yapıtım işte bu duygu ve düşüncelerle doğmuş, adı "Anıt Ağaç" olmuştur."

3. 5. 4. 2. Sosyal temalı resimler

Kadir Ata'nın 1970'li yıllardaki sosyal boyutu olan çalışmaları, 1980'lerde evlere vurgu yapılarak sürmüştük, 1990'larda ise figürlere vurgu yapılarak sürmektedir. Sosyal temalı resimlerde, deniz ve deniz emekçileri ilk defa yer almaktadır. Cinsellik teması ise önceki yıllardan kalan birkaç nü çalışmasına rağmen, 1990'ların ortasından itibaren yoğun içerikleriyle dikkat çekmektedir.

3. 5. 4. 2. 1. Balıkçılar, 1995

Resmin sağında, solunda ve ortasında birer figürle, piramidal kompozisyon yapısına sahiptir. Üçlü kompozisyon kurgusu ile Rönesans etkisi gösterir. Figürler Antikiteden, Mısır'dan, El Greco'dan(Barres 1997) etkiler alsa da, sanatçının özgün karakterine bürünmüştür. Figürlerin biri tam cepheden, biri sırttan, diğeri de ön yan cepheden gösterilmiştir. Figürler giysilidir ama sanatçı, bir tür saydamlıkla (transparanlık) onları çıplak göstermek istemiştir. Ortadaki figürün omuz çizgisiyle, ufuk çizgisi birleşmektedir.

“Balıkçılar”, deseni ve rengiyle Batılı resim karakterindedir. Figürler, aşırı sağlam desen mantığında ele alınmıştır. Heykelsi olan ve hacimsellik, resimsel mesele olarak görülmüştür. Figürler anatomik yapılarıyla heykelsi karakterdedir. Bu dönemde sanatçı, resminde sadece renk değil, form da, kontur da, leke de, hacim de, kısaca resmin tüm elemanları bulunsun istemiştir. Çok fazla ayrıntıdan kaçarak, tuvalinin resimsel ve hatta heykelsi bütün değerleri taşımasını arzulamıştır. Sanatçının minyatür düzleminden (espas) en fazla uzaklaştığı bu resim ve bunun gibilerdir. Çünkü heykel gibi, plastik etkileri amaçlamıştır. Üç ay kadar süren bu resim, kurgusu ve siyah-beyazıyla sanatçının dikkate değer bulduğu bir resimdir.

Burada figür üçtür, balık beştir, mekân (parçalı alanlar) yedidir. Bu durum asal sayıların dizilimidir ve sanatçının geometri ve denge tutkusunu gösterir. Balıklar, balıkçıdan alınıp etüt edildikten sonra kompozisyonun içine girmiştir.

Gökyüzü ve denize yansımalar günbatımındaymış gibidir. İzmir'in gün batımı izlenimleri de, bu resme girmiştir. Mekân olarak, Narlıdere- Güllübahçe arasındaki sahil, dalgalı deniz seçilmiştir. Laciverte dönen koyu morlar, figürlere ve denize karışmaktadır. Resmin boya atmosferi, metafizik etkileri açığa çıkarmaktadır. Bu resim pembe ağırlıklı resimlerin öncesinde gelmiştir.

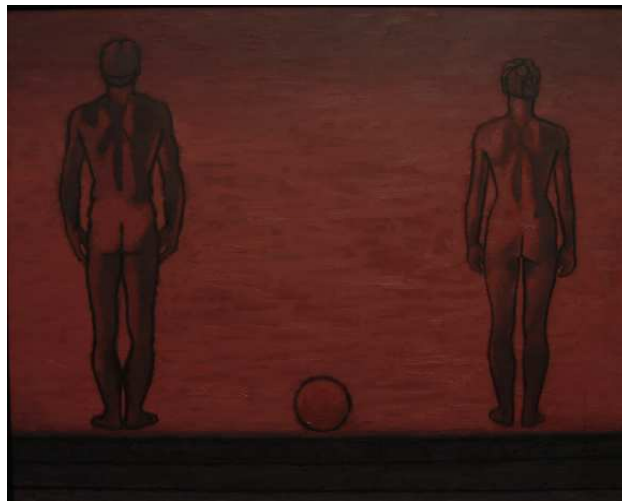
Sanatçının, denizin resme girdiği ilk kompozisyonlarından. Kadir Ata'ya göre sahil, deniz, su kültürü biz Türklerde pek yaygın değildir, daha çok Rumlardan

bize geçmiştir. Hristiyanlıkta İncil'deki balık avından da bir şeyler sezilir burada. İnsanoğlunun rızkını denizden tuttuğunu gösteren bir çabanın tanıklığını yapmaktadır. İlk dönem resimlerinde görülen sosyal içerik burada da söz konusudur.

Zeminde mavi-mor espasta, ufuk çizgisi üzerindeki gökyüzü ve denizin yansıması, turuncuya ve pembeye dek, birçok geçişi barındırır. Figürlerin mor-mavi renklerine, batmakta olan İzmir güneşinin sıcak ışıkları düşmektedir.



Balıkçılar–1995. T. Ü. Y. 65X81 cm.



İzmir Grubu–1997. T. Ü. Y. 65X81 cm.

3. 5. 4. 2. 2. İzmir Gurubu, 1997

“Mektupçu’daki atölyeden çıktığımda, güneşin deniz üzerindeki batmaya yakın etkisi, beni öyle bir resim yapmaya götürdü” der sanatçı. Resim önden ve arkadan gösterilmiş bir erkek ve bir kadın figüründen oluşmaktadır. Sanatçının belirttiği gibi, bu resim İzmir’in günbatımını taşımaktadır ve figürlerin altında da yine İzmir’in denizi yer almaktadır. Ortadaki yuvarlak küre de, birazdan batacak olan güneştir. Burada ortaya çıkan bir gün batımı manzarasıdır. Güneşli alt bölümdeki pembeler, resmin üstünde mavi-morlara dönüşür.

3. 5. 4. 2. 3. Yaşlı At, 1998

Düz, pembemsi bir yüzeyde yalnız, yaşlı, sıska bir at, tüm yalnızlığıyla bir dramı anlatmaktadır. Resim yüzeyi ve atın dramı, yüzyıllar öncesinin Bozkır sanatçısı Mehmet Siyah Kalem’i çağrıştırır. At figürünün düzlemde yer alışı bile, minyatür etkilerini göstermektedir.

1970’li yılların resimleri gibi, bu resimde de sosyal bir eleştiri vardır. Buradaki at figürünün sembolizmiyle, yine insanla ilgili trajik boyuta gönderme yapılmıştır¹. Gençliğinde kullanmışsınız, sonra da bir kenara atmışsınız mesajı verir.

At, resim ve heykel sanatında sıkça kullanılan bir figürdür. İnsanoğlunun ilk sanat faaliyeti olarak gösterilen Prehistorik dönem mağaralarında resmedilen birkaç hayvandan birisi de attır. Atın değişen zaman ve mekânlardaki anlamı farklı olsa da barındırdığı yoldaşlık, güç, soyluluk, kahramanlık, zafer gibi sembollerle uygarlıkların ortak iz düşümünü sunar.

¹“Altay şamanı için kendisiyle tanrısı arasında yer tutan bir canlı türüydü at. Eski Yunan’da, Mezopotamya’dan sökün etmiş kanatlı gücün simgesiydi. Troya’da zekanın ve utkunun aracı. Kutsal Yazılar’da mahşere yol açan bir dördü. Sırasıyla Attila’nın, Napolyon’un, Zapata’nın yoldaşı oldu; Başlangıçta belki de at vardı... Siyah Kalem’de geometri eksenlerinin ucuna kadar zorlanırlar... William Blake’in uçan atları beyaz düşlerin motoru olur; Chagall’da belki umut, Franz Marc’da belki çağrılmış bir yalan-dünya, Picasso’nun Guernica’sında besbelli kökte duyulan ağırdır. Orhan Peker’de ele geçtiği an sıvışıp giden özgürlük” (Batur 1992: 182)



Yaşlı At için taslak. Desen



Yaşlı At-1998. T. Ü. Y. 65x 81 cm.



Sahilde Köpek-1998, T.Ü.Y. 65x81 cm.



İkili At-1998. T. Ü. Y. 65x81 cm.

3. 5. 4. 2. 4. İkili At¹, 1998

Açık pembe düz bir yüzeyde biri önden, diğeri arkadan resmedilen, başlarını yere eğmiş iki at figüründen oluşmaktadır. İki atın oluşturduğu, gözle tamamlanan kare yapı vardır. Sanatçı burada Rönesans mantığında bir desen yapısı peşindedir. Özellikle arkadan görülen atın kuyruk yapısı, arka bacakları ve çene altında, sanatçının anatomik yapı üzerindeki iddiası görülmektedir. Boyunlarını yere eğmiş iki at, Urla’da fotoğraflanmıştır. Bu resimde, Yılkı Atı’ndaki toplumsal içerik yoktur, biçimsel yaklaşım vardır.

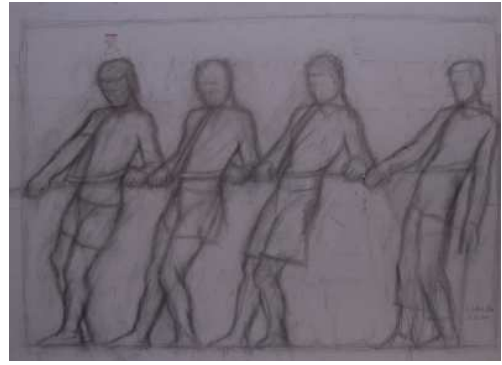
3. 5. 4. 2. 5. Denize Doğru, 1999

Lirik bir adlandırma yapılmış. Resmin ortasındaki arkadan gösterilmiş çıplak erkek figürü, güçlü ve anatomik doğrulukta resmedilmiş bir denizcidir. Önünde teknesi denize bakıyor, ya da tekneyi kavrayıp denize açılacak. Resim, yatay olarak beş bölümle ayrılmıştır. Resim yüzeyinde pembelerin ağırlıkta olduğu, denizin ise koyuyu oluşturduğu görülmektedir. Resimdeki her şeye egemen olan çıplak erkek figürü, Leonardo’nun desenlerinden etkiler taşır. Figür güçlüdür, gençtir. Buradaki deniz, Güzelbahçe’ye ait sahilin görüntüsüdür. Diğer “Balıkçılar” resmindeki gibi, sanatçının burada da sağlıklı, güçlü, erkek figürleri resmetmesi, fiziksel güçle yapılan işlerin gerektirdiği anatomik yapılara sahip oldukları içindir.

¹ “İnsan yaşamının en derin noktalarına kadar izleri ulaşan ve bir anlamda vazgeçilmez varlığa dönüşen atın, farklı zaman ve kültürlerdeki algılanış biçimi, resim sanatında daima yansımalarını bulmuştur. Uygarlık tarihi boyunca plastik sanatlar alanında yapılan bir çok eserde bu yansımaların izlerini bulmak olasıdır. Bütün bu yansımalar neden olan olgu, atın insan düşüncesinde bazen yüce dağlardan esen rüzgârı, bazen uzaklara akıp giden step atlarını, ya da Pegasos ve Kentaursları temsil edebilen bir varlık oluşudur”(Karkın 2006).



Denize Doğru için taslak. Suluboya



Balıkçılar (Ağ Çekenler) için taslak. Desen



Denize Doğru-1999, T. Ü. Y. 65x81 cm.



Balıkçılar (Ağ Çekenler)-1999. T. Ü. Y. 65x81 cm.

3. 5. 4. 2. 6. Ağ Çekenler- Balıkçılar, 1999

Aynı düzlemde sıralanmış, ağ çekmekte olan dört balıkçı figüründen oluşmaktadır. Diğer balıkçılar resmindeki gibi buradaki figürler de güçlü anatomik yapılarıyla verilmiştir. Balıkçılar ağın ipini çekmektedir, ama ağ yoktur. Sanatçı bunun yeterli olacağını, ağların belki çokluk ve karmaşa getireceğini düşünmüştür. Burada ipi hep beraber çekmenin getirdiği ritmik, hareketli bir düzenleme göze çarpar. Pembelerin ağırlıkta olduğu bu resimde, figürlerin anatomik yapıları, siyaha yaklaşan koyu kalın konturlarla biçimlendirilmiştir.

3. 5. 4. 2. 7. Maydanöz Toplayanlar, 2000

Çalışan insanlar konusunda sanatçının, Pieter Bruegel (Hagen 2000), François Millet (İnankur 1997: 8-24) ve Vincent Van Gogh'u (Van Gogh 1996) çağrıştıran duyarlılığı, burada geniş bir peyzajda küçülmüş figürlerin anlatımına dönüşmüştür¹.

Tuval, kareye yakın yatay bir dikdörtgendir. Sanatçıya göre yine de fotoğraf izleri, kalıntıları bu resimde vardır. Klasik bir perspektif anlayışıyla, mekân derinliği güçlü bir şekilde duyurulmaktadır. Alt bölümün düzenli bahçelerini oluşturan perspektif çizgileri, izleyeni resmin ortasındaki çalışan figürlere yaklaştırır. Yaptıkları işe dalmış oldukça kalabalık figür gurubu resmin küçük bir bölümünde, dikkatle bakılınca ancak seçilebilmektedir. Beyaz badanalı evler, ağaçlar ve düzenli

¹ “Toprağı işleme ve genel olarak çalışan insanlar Bruegel’in resimlerinde ölküleştirilmeden, toplumsal bir kaçış ya da boyun eğiş havasına bürünmeden, olduğu gibi yansıtılır.

Bruegel’in gelişen burjuva sınıfının gözüyle gördüklerini Millet emekçi köylülerin gözüyle görüyordu. Millet köylülerin çalışmalarında, yaşamlarındaki sıkıntıyı, yoksulluğu, umutsuzluğu dışardan biri gibi değil, köylüler arasında yaşayan bir köylü gibi gösteriyordu.

Van Gogh’un Orakçı’sı aynı konuda yalnız Bruegel’i değil, Millet’yi de aşırıyordu. Resimdeki genç köylü gövdesi yaptığı işle burkulmuş yapayalnız durmaktadır; yalnızlık konusu, ekmeğini çıkarmak için çalışan kimsesiz kendini bırakmışlığı, güvensiz ve her zaman tehlikeyle karşı karşıya olan durumunda belirir” (Fischer 1985: 144-147).



Maydanoz Toplayanlar için fotoğraf



Maydanoz Toplayanlar, Narlıdere–2000. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Doğayı Duyumsama, II, taslak. Suluboya



Doğayı Duyumsama, II–1999, T.Ü.Y. 65x81 cm.

bahçelerden meydana gelen bu insan elinden çıkma doğa parçası, insan-doğa ilişkisindeki olumlu bir birlikteliği sergiler. İnsanla barışık, aydınlık bir Ege coğrafyasının sunduğu bu dingin görünüm içinde bile, insanın doğanın enginliğinde küçücük bir varlık oluşu hissedilmektedir. Maydanoz Toplayanlar, insanlığın kolektif anlayıştaki ilk üretim biçimini çağrıştıran yapısıyla, kırsal bir alandan gelen sanatçının, sanayi öncesi zamanları tercihi gibidir de.

Resmin yarıdan fazlasını, tuval yüzeyinin tamamına sürülen pembe üzerindeki kalın boya tabakasından oluşan açık leylak gökyüzü kaplar. Evlerle birlikte tüm doğa parçaları beyaz, pembe ve kahvelerle sıcak tonlardadır.

Etkileyici renkteki gökle, Ege ışığında yıkanmış beyaz evler ve koyu ağaç kümeleriyle, figürleri de içine alan ekili bahçelerin oluşturduğu sınırsız alanlar, resme metafizik çağrışımlar yüklemektedir.

3. 5. 4. 3. Cinsel temalı resimler¹

Picasso pek çok çağdaş sanatçıyı etkilemiştir. Birçok ressam resim serüveninin arayışlarla dolu dehlizlerinde onunla karşılaşmıştır. Picasso, Kadir Ata'nın da biçim olarak olmasa bile, genel sanat anlayışıyla etkisinde kaldığı önemli bir sanatçıdır. Kadir Ata'nın çıplaklık ve cinsellikle ilgili resimlerini yorumlarken, Picasso'nun aynı yaşlardaki kendi cinselliğinin itirafı, otobiyografisi biçimindeki çizimleriyle ilgili değerlendirmeyi de gözden geçirmekte yarar vardır. John Berger'in

¹ Avrupa resim geleneği içinde çıplak figürlerin bulunduğu ilk resimler Adem ile Havva öyküsünün ele alındığı resimlerdir. Ancak çıplaklığın bir sanat biçimi olarak ele alınışı Rönesans'la birlikte başlamıştır. Rönesans'ın özgür ortamında yetişen sanatçılar, Antik çağın örnekleriyle de beslenerek, insan bedenine duyulan açlığı ideal bir güzellik anlayışı içinde sundular. Bu dönemde özellikle Tiziano'da, aşk ve güzellik gibi dünyevi kavramlar yaşam coşkusuyla yüklü bir simgecilikle verilmiştir. Aynı dönem Kuzey Avrupa resminde, Rönesans'la başlayan çıplaklığın evrimi, kuzey toplumlarının dünyaya farklı bakış açıları nedeniyle uzun süre ele alınmamıştır. Bu toplumun sanatçısı Bosch için çıplaklık, işlenmekte olan suçların simgesine dönüşmektedir. 17. yüzyılın Barok anlayışında çıplak figürler, Rönesans'ın idealize edilmiş güzellik anlayışının dışında cinselliğin ve canlılığın vurgulandığı kadın figürlerine dönüşmüştür. 18. yüzyıl, cinsellik ve erotizmin din ve ahlak baskısından kurtulup, erkek izleyici tarafından izlenen dişiye dönüşmüştür (Aydoğan 2002: 55-59).

yorumlamalarıyla, o çizimler dizisine, kaybedilen gençliğe yakılmış çok buruk ve acı bir ağıt, yaşlılığın getirdiği vahşi cinsel yoksunluğa karşı bir protesto olarak bakılabilir. Picasso, bedeninin yaşlanması ama imgelemin yaşlanmaması karşısında kapıldığı dehşeti duyurmaktadır. Bu çizimler, cinselliğe böylesine anlamsız bir biçimde tutsak olma gerçeğini hüznü bir kabullenışı barındırır. Ayrıca önceki mutlulukların acımasızca sırtına binen anılarıyla yüklüdürler. (Berger 1989: 202–210).

Bu resimler, yaşlı ressamın duydukları yalnızlıkları, hüznü bir bilgelikle harmanladıkları hayat bilgisi derslerinin bir tür geriye dönük (retrospektif) sunumu gibidirler. Belirli bir yaşam öyküsünün veya herkese ait ortak bir yaşantının alçakgönüllü anlatımlarıdır. Bireysel olduğu oranda toplumsal da olan ortak hislerimizi verirler, ancak öğüt vermezler.

“İlgi I”, “İlgi II” ve “Köpeklerle Beraber Kadın ve Erkek” adlı resimler aynı içeriğe ve biçimsel anlatıma sahiptirler. Üç resimde de, tüm çıplaklıklarını vurgulayan anatomik doğrulukla yansıtılan kadın ve erkek figürü, kendilerini çevreleyen resim mekânıyla bütünleşirler. Pembelerden oluşan tüm resim yüzeyinde, yine belirgin konturlar ve hacim kazandırılmış iç desen, güçlü bir plastik yapıyı vurgular. Bu resimler, cinselliğe yaklaşımında güçlü tabuları olan bir toplumun üstü kapalı eleştirisini sunarken, en doğrudan, en yalın ve en insani bir iletişim biçiminin, cinselliğin şiirsel anlatımına da dönüşmektedirler.



Picasso. Ressam ve Modeli¹

¹ http://www.boisseree.com/images/artists/Picasso/Picasso_B_0230.jpg, 02. 03,2007, 00: 55

Cinsellik, hem insani hem de hayvani yönün bir araya gelişinin en dolaysız biçimidir. Ancak insanlık tarihinin kültürel oluşumunda ondan daha güçlü hiçbir fiziksel isteklendirme yoktur, dolayısıyla uygarlık tarihinin en önemli aktörlerinden biri durumundadır¹.

3. 5. 4. 3. 1. İlgi I, 1997

Bu, sanatçının cinselliği kendisiyle de ilgi kurarak yoğun olarak ifade ettiği, en dramatik etkideki resimlerindendir. Güçlü anatomisiyle cepheden gösterilen erkek figürde, izleyiciye bakar şekilde yaşlı bir yüz yer alırken, erkeğe dayanmış çıplak genç kadın figürü de resmin sağına bakmaktadır.

Erkeğin yanında ona yaslanmış şekilde, fiziksel temas halinde gösterilen, reddedilemez çekicilikteki güzelliğiyle bu kadın figürü; erkeği yaşamının her döneminde avucunun içine alan cinselliğin, karşı konulamaz gücünü simgelemekte gibidir. Bu güç, sanki yaşamın her anını işgal edebilecek bir tehdittir de. Bu durum, ondan kaçılmayacağını anlamamanın ve bilmenin çaresiz kabullenişini de getirir. Erkeğin bakışları izleyiciyle adeta bu hüznü kabullenışı paylaşmaktadır. Sanatçının, erkeği güçlü ve sağlıklı anatomi ile resmedişi, tensel arzuların ancak genç bedenlerde anlam bulan doğasını sezdirir.

Kadının farklı yöne bakışı, tüm bunlara ilgisiz kalış gibi görünse de, onun duygu dolu bakışlarından, birlikte oluşun getireceği tüm acıları ortak kabulleniş halinde olduğu görülebilir. Böylece ikisinin de katıldığı bir yalnızlığı, beraber çoğaltmaktadırlar. Buradaki erotik sunuşlar, güçlü duygularla dolu ve geçmiş

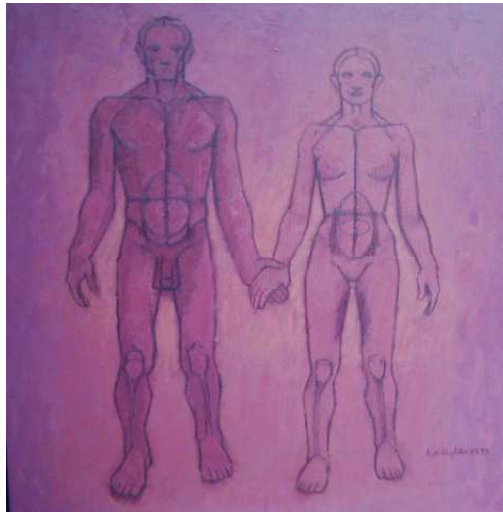
¹(Cinsellik) "...Bu ilişki, bütün ilişkilerin başlangıcı, anası babası, atası, kaynağıdır. Birey, öteki ilişkilerinden çok ayrı bir karakteri olan bu ilişkinin, yaşamların sürdürülmesinde, anlamlandırılmasında oynadığı rolün bilincine varır varmaz, ondan sonsuza kadar yararlanma yolları arar, bulur. ...Artık hep onunla birliktedir. Böylesi evrensel bir temaya yazarların (sanatçıların) yaklaşması, ele alması, işlemesi, edebiyatla yoğurması kaçınılmazdır, çünkü cinsellik aynı zamanda insanın ve ülkesinin toplumsal, kültürel, siyasal yapısını, uygarlık düzeyini, gündelik yaşamdaki ağırlığını yansıtan çok büyük bir sorundur" (Buyrukçu 2006).



İlgi I-1997 (Ayrıntı). T. Ü. Y. 80x80 cm.



Genç Kız ve Otoportre-2002. T.Ü.Y. 100x100 cm.



İlgi II-1998. T. Ü. Y. 80x80cm.

zamanları özlemle anmakta gibidir. Sanatçının geçmişine, ilk gençliğine bir dönüş arzusunun dışavurumu olarak da görülebilir. Ancak sanatçının geçmişine ait belirgin bir kadın imgesini sunmazlar.

3. 5. 4. 3. 2. İlgi II, 1998

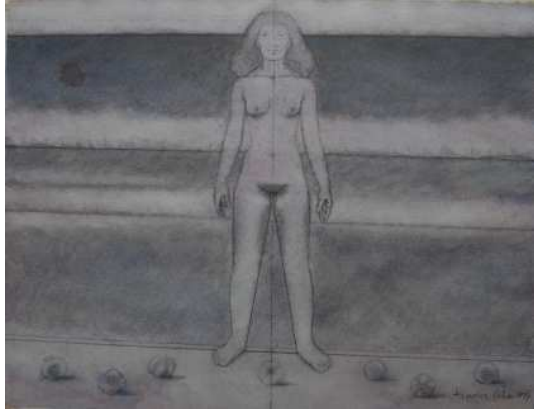
Hristiyanlıktaki Adem ve Havva temasını çağrıştırır bir kompozisyon düzeniyle resimlenmiştir ancak, özel yaşamı paylaşan modern bir çifti göstermektedir. Bu resimde de anatomik doğrulukta, el ele sağlıklı kadın ve erkek figürü izleyiciye bakar biçimdedir. Mavimsi morlar ve pembelerden oluşan resim düzlemi üzerindeki belirgin kontur çizgileri, figürlere Rönesans anıtsallığı kazandırmaktadır.

Sanatçıya göre, sanat eğitimi geleneğimizde anatomi çalışmak için, çıplak model pek olmamıştır. Oysa sonsuz bir deneme özgürlüğü kişiyi geliştirecektir. Dolayısıyla kendine özgü bir plastik olan insan bedenini bilip deforme etmek başka, bilmeden bozmak başkadır.

3. 5. 4. 3. 3. Sahilde Gezinti, 1998

Sembolizm akımı, bütün gücünü imgelem ve düş deyiminin özgürce simgelediği şeylerle uyum halinde olmasından almaktadır (Cassou 1987: 7). Sembolizmdeki kadar olmasa da, imgelem ve düş gücü bütün sanatlarda varlığını duyurur. Kadın teması ise, sanatta imgelem ve düşleri harekete geçiren ana izlektir. Tarih öncesi çağlardan beri kadın; tüm uygarlıklarda değişik anlamlar kazansa da, doğurganlığı ve güzelliğiyle bazen tapılan ana tanrıçalara, bazen esin perilerine, bazen de baştan çıkarıcılığıyla şeytani güçlere dönüştürülmüştür. Sanat tarihinin her döneminde önemli bir figür olan “Kadın”, Sembolizmde bir akımı biçimlendiren ana

motif olarak varlığını duyurur. Sembolist resim, müzik ve edebiyat insanlığın, kadın varlığına adanmış en yüce yaratılarını vermiştir¹.



Sahilde Kız, taslak. Desen-suluboya



Sahilde Gezinti-1998. T. Ü. Y. 65x81 cm.

¹“Puvis de Chavannes’ın kadınlarının masum çıplaklığı Umut’u (l’Esperance), kır hayatını, koruyucu erdemleri simgeler. Maurice Denis’nin dinsel duygularla donanmış kadınları aile hayatından hoşlanırlar. Gauguin’e gelince, ideal dişi, uygarlıktan uzak Markiz Adaları’nda ve Tahiti’de, basit ve ilkel vahinelerle (Tahitili kadın; eş, metres) aradı. Paul Serusier’nin Bröton kadınları, Paul Ranson’un çiçek koklayan ya da süslenen kadınları, gene aynı şekilde, Aman-Jean’ın düşçül ve düşünceli genç kızları ya da Le Sidaner’nin kırlarda dolaşan genç kızları bu ülküselleştirilmiş kadının somut örnekleridirler. Fantin-Latour’un çiçek-kızlarının Menard’ın lir çalan kızlarının güven verici, iç ferahlatıcı imgelerine karşın, Levy-Dhurmer ve Maxence’in kadın kahramanları artık tedirgin edici bir niteliğe bürünürler ve Gustave Moreau’nun, tıpkı Sembolist sanatçıların çoğu gibi Edebi Kadın’ın simgeleşmesi, kişileşmesi olan kadınlarına yaklaşırlar” (Cassou 1987: 48–49).

Kadir Ata'daki kadın imgesi, edebi metinlerin yazdığı roman kahramanlarından veya söylencelerin anlattığı tanrıçalardan biri değildir. Ancak bu resim; modern zamanlardan, kadının mit olarak görüldüğü dönemlere bir saygı duruşu gibi görülebilir. Burada, elbette Sembolizm öykünmesinden söz etmek olası değildir, ancak resmin çağrıştırdığı anlamlarda bu görülebilir.

Bu resim, koyu denizin kenarında dalgaların vurduğu bir kumsalda, güçlü erkek at üzerine, tüm çıplağını sunarak binmiş genç bir kızı gösterir. At üzerindeki bu genç kız, düşsel (fantastik) mekânda, gizemli bir yolculuğa çıkmış gibidir. Eski zamanların tanrıçalarını andırır bir eda ile ilerlemekte olan bu genç kız, sanki başka bir dünyaya, esini şiir ve söylenceler olan düşsel bir ülkeye aittir. Geceyi andıran karanlık atmosfer ise, tüm resme esrarengiz bir hava katmaktadır. At ve zarif binicisinin içinde yer aldığı manzara, Romantizmin sınırsız gökyüzünü ve uçsuz bucaksız denizlerini akla getirmekte, karanlık ve yabansı bir görünüm almaktadır. Resmin ön bölümünde bir ağacın çubuk biçimindeki tomurcuklanmış dallarıyla ifade edilen bahar, genç kızın fiziksel tazeliğiyle zamandaşlığını vurgular.

Manzaranın kurgusuna egemen olan yatay bölünmeler, renk tonlarındaki geçişlerle sağlanmaktadır. Pembeler varlığını duyursa da kahve, mor ve lacivertleriyle resme egemen olan koyulardır.

3. 5. 4. 3. 4. Köpekle Beraber Kadın ve Erkek, 1999

İnsan unsuru ve cinsellik, içtenlikle, samimiyetle yansıtılmıştır burada. Kadın figürü, erkeğinin yanında kararlı bir duruş sergilemektedir. Bizim toplumumuzda kadın, erkeğe göre daha pasif bir roledir. Sanatçı buna isyanını da dile getirmektedir. Nasıl ki diğer sosyal boyutlu resimlerde adil bir yaşam özlemini dile getiriyorsa, burada da Anadolu insanının özgürlük, çağdaşlık özlemini anlatmaktadır. Aile ögesi, bir arada oluş, birbirine ihtiyacı olma düşüncesi vardır burada. Çiftin yanındaki köpek figürü, sadakat, sevgi, duygu ögesini getirirken, insanın hayvana sevgisini de yansıtmaktadır. Kediler, köpekler insanla yaşayan yegâne hayvanlardır.

Burada Kadir Ata'nın, doğa duyarlılığı içinde hayvan sevgisini anmakta yarar vardır. Sanatçının çocukluğunda, hayvanların evde ve üretimde yer aldığı köy hayatıyla başlayan duyarlılığı, son dönemlerde güvercin beslemeye kadar uzanmaktadır.

Espasın içerisinde bu köpek, figürlerle gözün tamamladığı bir üçgeni oluşturur. Köpeğin bakışı da bu üçgeni tamamlayan şekildedir. Figürler izleyiciye bakarken, köpeğin bakışı dışarıya doğrudur. Resmin arka zemini de sahildir, deniz ince bir kalın koyu çizgi biçimindedir.

Türk geleneğinde çıplaklığa, ancak sahilde hoşgörülle bakılır; dolayısıyla buradaki iki figür de, aynı zamanda denizden çıkmış izlenimi vermektedir. Erkek figür antik bir heykel gibidir, sıkılmış eliyle yanındakini korur ve kollar bir ifadeye sahiptir.



Köpeklerle Beraber Kadın Ve Erkek-1999. T. Ü. Y. 65x81 cm.

Birbirine bağılı veya mahkûm durumdaki iki kişinin (ve belki de tüm yalnızlıklarına rağmen kendi dışındakileri de önemsediklerinin simgesi bir köpekle) ortak yazgılarının ve tüm evrende sanki tek başlarıymış gibi oluşlarının yüklediği yoğun yalnızlık duygusu tüm resim yüzeyinde varlığını duyurur. Bu haliyle, son derece insancıl ve yaşamın odağına inen duygu ve izlenimleri barındırır. Aşk ya da evliliğin birbirine bağladığı bu çift, çabucak tüketilmiş bir cinselliğin nesneleri olarak görülemez. Buradaki cinselliğin sergilenişi, erotik şehvet düşkünlüğünden çok, şiirsel ve yumuşak, ama baskıcı toplumun egemen ahlak anlayışına karşı geliştirilen bir tavidir da.

Yoğun pembelerin egemen olduğu resimde, konturlar ve gölgeler yine aynı rengin- siyah, kahve ve kırmızı- karışımlarıyla oluşturulmuştur. Sağlam kurgulanmış mekân ve figürler, resmin alt yapısını bilen bir ustanın varlığını duyurur.

3. 5. 4. 4. 1990 ve 2000’li yılların natürmort resimleri

3. 5. 4. 4. 1. Ayvalı Natürmort, 1997

Bu natürmortta özellikle gözlem vardır. Işık-gölge değerleri geleneksel bir resim anlayışında araştırılmış ve meydana getirilmiştir. Ayvalar nesnel bir biçimde ve doğal sarılarıyla etüt edilmiştir. Siyaha kadar giden gölgeleri, üzerinde durdukları tahta platformun zeminine düşer. Tahta platform biçimi, sanatçının pek çok resminde de görülen çerçeveye dönüşmüştür. Tahta platformun ön ve arka uzunluğa eşittir, dolayısıyla Rönesans perspektifi bilerek ihmal edilmiş, aşılmıştır.

Morandi ve Carra’nın natürmortlarındaki gibi, burada da nesneler kendi varlıklarını ve anlamlarını aşıp metafizik duygulanımlara kapı açmaktadır. Ortadaki büyük ayva resmin başrolündedir, böylece nesnelerden oluşan bu dünya, hiyerarşik bir düzene sokulmuştur. Melankoli yüklü renklerin katıldığı bu hüznü oyunda, her öge fiziksel varlıklarının dışında bir dünyanın imgelerine dönüşmektedirler.



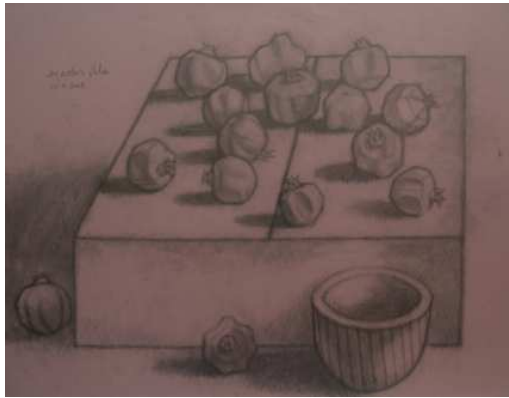
Vazolu Natürmort 1–1997. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Ayvalı Natürmort–1997. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Ayvalı Natürmort(Ayrıntı)- 1997. T. Ü. Y. 65x81 cm.



Natürmort I, taslak. Desen



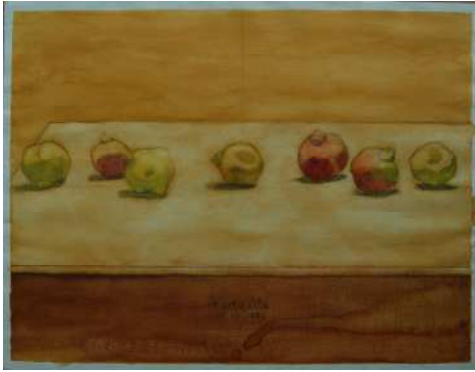
Natürmort I–2004. T.Ü.Y. 100x110 cm.



Natürmort, II- 2004. T. Ü. Y. 100x110 cm



Yıldızlı Natürmort- 2004. T. Ü. Y. 100x110 cm



Narlı Natürmort. Suluboya



Deniz ve Natürmort. Suluboya



Narlar. Desen- suluboya



Koç Başlı Natürmort-1997, T.Ü.Y. 65x81 cm.

3. 5. 4. 4. 2. 2004 tarihli natürmortlar

2004 tarihli natürmort serisinde 1 metrenin üzerindeki ölçüleriyle büyük boyutlu kare tuvaler, hemen hemen aynı nesnelerden oluşturulan benzer kompozisyon yapısıyla resimlenmiştir. Aynı masa, aynı narlar ve aynı seramik vazodan oluşmasına rağmen buradaki üç resim de birbirinden farklıdır. Renk seçimindeki farklılık, resim espası ve genel atmosferin etkisini bütünüyle değiştirmektedir. 2000’li yıllara özgü pembe rengi taşıyan iki natürmortun resim mekânında kovuşturulan realitenin getirdiği gölgeler ve hacim, yıldız boyalı, yeşilli natürmortta amaçlanmamıştır. Bu natürmort, 1970’lerin başındaki “Yıldız Yamaç” resmindeki yıldız boyanın kullanımı ve yine aynı yılların derinliği gözetmeyen yüzeysel biçimlendirme anlayışıyla, son dönemin resim dilinden farklı bir açılım sergilemektedir.



Modelden desen



Modelden desen



Çıplak modelden desen



Çıplak modelden desen



Modelden desen



Modelden desen



Otoportre, Desen



Otoportre, Desen



Kadir Ata. Fotoğraf



Otoportre, Desen

3. 6. Kadir Ata resimlerinin genel değerlendirmesi

3. 6. 1. Dönemlere göre genel değerlendirme

Yaşanmışın peşinde koştüğünü belirten sanatçı, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi sanatının içeriği olarak temellendirmektedir. Esinini yaşamdan alan sanatçının ilgi alanı manzara, natürmort, portre ve figüre kadar uzanan konularda karşılığını bulmaktadır. Sanatçı görsel verilerden hareket ederken, görülenin geçici niteliğini aşacak betimleme yöntemleri bulma peşindedir. Başlangıç döneminin, geometrik olandan soyuta dek uzanan her türden plastik arayışı, giderek arındırılmış bir nesnelliğin egemen olduğu yalın biçim diline dönüşmüştür.

1970’li yıllar Türkiyesindeki sosyolojik yapının izdüşümü, Kadir Ata’nın resimlerinde de karşılığını bulmasına rağmen, temelde insani yaklaşımla örülen sosyal içerik tüm sanat yaşamına egemen olmuştur. Dış dünyada gördüğü ağaç, ev ya da insan çıkış noktası olup, sanatçının arındırmasıyla form kazanmış şiirsel görünümlere dönüşmektedir.

3. 6. 1. 1. 1970’li yılların resimleri

1970’li yılların resimleri, ilk başlangıçların tutkulu arayışları ile geometrik olandan lekesele, oradan soyuta kadar uzanan, rengin sınırlı tutulduğu ve boyanın yoğun olarak kullanıldığı biçim diline sahiptir. Bu dönemdeki biçimsel arındırmalar, lekesele dönüşümler, pentüral doku oluşumları, sanatçının araştırma alanının soyuta kadar uzanan geniş resim dili yelpazesini gösterir. Ancak sanatçı, dış dünyanın parçalarıyla kendi iç dünyasını dışa vurabildiği için soyuta gereksinim duymamıştır.

Manzara, portre, natürmort ve sosyal boyutu odak alan bu dönem çalışmalarında, dış dünya yalnızca bir çıkış noktasına dönüşmüş olup, sonuç ise; biçimin, rengin, yüzeydeki uyumuyla ortaya çıkan sanatçının içselleştirdiği bir görüntüdür. Konudan çok biçim dili ağırlık taşımakta olup, doğaya ait öğeler yalın

bir biçimlendirmeye leke değerlerine dönüşmekte ve resmin yüzey espasını oluşturmaktadır.

Toplumsal sorunlara işaret eden resimleri yanında, natürmortlar ve manzaralarında da resmin biçim dilini alabildiğine özgürce deneyen, az renkli, boyanın dokusal ağırlığını duyuran anlayışa sahiptir. Işıksız- gölgesiz resim yapma iddiasındaki sanatçının çalışmaları, Doğu estetiğinden de bilinçli etkiler taşımaktadır.

3. 6. 1. 2. 1980’li yılların resimleri

1980’lerde manzara, portre ve natürmortlarda görünür dünyanın karşılığı olan öğelerin, yalın ama nesnel bir biçimlendirmeye ortaya konduğu bir gözlem süreci gelmiştir. Sanatçının bu döneminde, 1970’lerdeki yoğun boya denemelerinin sonuna geldiği, artık ilgi alanının tuvalin yüzeyselliğinden üçüncü boyuta kaydığı görülmektedir. Önceki yılların leke ve boya anlayışının getirdiği birikim, bu dönem çalışmalarına özümsemiş bir resim anlayışı olarak yansımaktadır.

Yaşadığı anı belgelemeyi amaçlayan sanatçı, bu dönem resimlerinde görsel verilerden hareket ederek, görünürdeki realiteye sadık kalan resimleme anlayışındadır. Bu dönemde resmedilme mantığına hâkim görünen geometrik kurgu, sanatçının arındırmasıyla insani ve şiirsel yanı güçlü görünümlere dönüşmektedir.

Kadir Ata’nın, çoğunlukla Buca görüntülü peyzajları, portreleri ve natürmortları, genellikle kahverengi tonlarının oluşturduğu tek renkli (monokrom) anlayışa sahiptir. Ancak bu dönemde pentür azalıp, desen karakteri ağırlık kazanmıştır.

3. 6. 1. 3. 1990 ve 2000’li yılların resimleri

Bu dönem resimlerinde de ağırlığı manzaralar oluştururken, figürlü konuların da ön plana çıktığı görülmektedir. 1980’li yıllardaki gibi bu dönem resimlerinde de, görünürdeki realite yalın bir uyumun yanında optik derinliği de veren bir anlayışla

sunulmuştur. Önceki dönemlerden daha yoğun içsel anlamlar barındıran bu resimler tinsel yanı güçlü görünümlere dönüşmektedirler.

1990'lı yıllardan bugüne kadar, önceki konularla birlikte sanatçının kendi iç dünyasından izler taşıyan anlatımların ön plana çıktığı yaklaşımlar, yoğun boyanın sağlam konturlarla şekil bulduğu 1970'lerle 1980'leri birleştiren biçim anlayışıyla meydana getirilmiştir.

3. 6. 2. Konulara göre genel değerlendirme

3. 6. 2. 1. Manzaralar

1970'lerde başlayan bu süreçte, sanatçı görsel verilerden yola çıkarak adeta kendi iç görüşünü sunmaktadır. Doğanın belirli bir görüntüsü de değildir çıkış noktası, sonuç ise biçimin, rengin yüzeydeki uyumuyla ortaya çıkan sanatçının içselleştirdiği bir manzardır. Ağaç kümeleri ve doğaya ait diğer öğeler, yalın bir biçimlendirmeye leke değerlerine dönüşerek, resmin yüzey espasını oluşturmaktadır. Sanatçının Doğu estetiğinden bilinçli etkiler taşıyan manzaraları, resmin biçim dilini alabildiğine özgürce deneyen ve az renkli, boyanın dokusal ağırlığını duyuran bir anlayışa sahiptir. Tuvalde griden, mavi ve kreme uzanan nötrler, resimlerin az renkli açık tonlar skalasını oluşturmaktadır.

1980 manzaraları Buca'ya ait görüntüler başta olmak üzere, yakın çevre coğrafyasını konu almaktadır. 1970'lerin resimlerine kıyasla, bu dönemde optik realite baskın öğedir. Doğanın karşısında gözlemlenip, çalışılan bu resimler, görünürdeki realiteye de sadık kalan bir anlayışı getirmektedir. Bu manzaralardaki ev kümeleriyle birkaç ağacın oluşturduğu geometrik kurgu, resmedilme mantığına hâkim görünse de, sonuç; sanatçının arındırmasıyla form kazanmış şiirsel görünümlerdir. Önceki dönemdeki yoğun boya tabakasının azalıp, desenin ağırlık kazandığı bu resimlerde, genellikle kahverengi tonlarının oluşturduğu tek renkli (monokrom) anlayış egemendir.

1990'lardan itibaren genellikle Buca'dan oluşan manzaralar yerini, İzmir ve çevresindeki geniş coğrafyayı konu alan Ege peyzajlarına bırakmıştır. Tıpkı 1980'li yılların resimleri gibi bu dönem manzaraları da yalın bir uyumla birlikte derinlik de sunarlar. Ancak önceki dönemlerden daha yoğun olarak içsel anlamlar barındırırlar. Çıkış noktaları aynı olmasına rağmen, izleyeni resmedilenin ötesine taşıyan tinsel yanı güçlü görünümlere bürünmektedirler. Bu dönemin yoğun pentür anlayışında, önceki dönemin kahverengi ve tonlarını barındıran renkleri, şimdi pembeden mora, kırmızıdan vişneye ve laciverte kadar giden çeşitlilik göstermektedir.

3. 6. 2. 2. Portreler

1970'li yılların portreleri, ifadeci bir anlatıma sahiptir. Bu dönemin ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan az sayıdaki portrede, desene karşılık boya ağırlıkta olup, renk vurgularına önem verilmektedir.

1980'lerde modelin karşısında oluşun getirdiği gözlem sürecinin etüt ve ayıklamaları sonucunda, genel karakterin korunup tuvale yansıdığı görülmektedir. Yalınlaştırmalar, sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi, bu portrelerde de belirgin karakteri oluşturmaktadır. Bu portrelerindeki modeller, kendisi, ailesi, dostları ve öğrencileri olmak üzere sanatçının yakın çevresindeki insanlardır. Genellikle sanatçı için plastik ilgi oluşturan yüz formlarını yansıtan bu portreler, kadın güzelliğinin sanatçı eliyle dönüştürülmüş, en saf şiirsel görünümelerini sunarlar. Tüm portre çalışmalarındaki arka fon, soyut geometrik bir alan durumundadır ve çoğunlukla bir çerçeve-veya pencere- tüm resmi çevrelemektedir. Genellikle kahverengilerden oluşan sıcak tonlar ile portrelerdeki desen karakteri, 1980'lerin ortak biçimlendirme anlayışını yansıtmaktadır.

1990'lı yılların az sayıdaki portresindeki yüzler, biçimi ve renkleriyle realist bir yaklaşımla ele alınmakta olup, kırmızı ve morlardan oluşan resim yüzeyi de bu döneme özgülüğü vurgulamaktadır.

3. 6. 2. 3. Natürmortlar

Durağan bir konu olan natürmortta, sanatçının ifadesi ölçüsünde resmin nesneleri anlam kazanmakta ve ressamca bakışla uyumlu bir bütüne dönüşmektedir. 1970'lerin sonlarından itibaren ortaya çıkan natürmortlarında sanatçı, atölyede öğrenciler için düzenlenmiş olan kurgulardan yola çıkmaktadır. Bu dönemde 1970'li yıllara özgü lekeci ve renkçi anlayış dikkat çekmektedir.

1980'li yıllarda da atölyede yine öğrenciler için kompoze edilmiş natürmort kurguları, sanatçı tarafından da çalışılmıştır. Manzaraları ve portrelerinde olduğu gibi mütevazı nesnelerden oluşan bu natürmortları da sanatçının arındırmasıyla yalın bir görünüm kazanmaktadır.

1980'li yılların kahverengilerden oluşan desensi yaklaşımı 1990'lı yılların natürmortlarında renkçi bir hal kazanmaktadır. Bazen Ayvalı Natürmort örneğinde olduğu gibi, kendi varlıklarını aşan anlamlar kazanmakta, bazen de alışılmış ölçüleri aşan boyutları ve renkçi yaklaşımlarıyla öne çıkmaktadırlar. Gölgelerin de kovuşturulduğu tek renkten meydana gelen resim espasında, natürmort öğeleri belirgin konturlarla şekil bulmaktadır.

3. 6. 2. 4. Temalı resimler

Kadir Ata için sanat yaşamdan kaynaklanmakta ve insanı temel almaktadır. 1970'li yıllarda Çöpçü ve Leyla ile Mecnun kompozisyonlarındaki geometrik yaklaşım, Çoban ve Dilenci gibi resimlerdeki lekeci anlatım, resmin biçim dilini alabildiğine özgürce deneyen, az renkli, boyanın dokusal ağırlığını duyuran bir anlayışa sahiptir.

1970'lerin başında Pencerede Bahar'la başlayan, pencere teması, Arka Pencere gibi resimlerle 1980'lere taşınmıştır. Bazı resimleri dış kenarlarından kuşatan bir çerçeve ya da pencere olarak, sanatçının pek çok portre ve natürmort resminde varlığını sürdürmüştür.

1990’lar ve 2000’li yılları kapsayan dönemde, sanatçının iç dünyası ve sosyal çevrenin izdüşümünü sunan anlatımlar, duygu dolu bir yoğunlukla sunulmuştur. Sanatçı tıpkı 1980’lerdeki gibi, yaşadığı çevrenin tanıklığını, görsele bağlı kalmanın disipliniyle ortaya koymaktadır. Sanatçının kendisini de konu aldığı cinsel temalı resimleri tinsel yanı güçlü yoğun anlamlar barındırırken, Balıkçılardaki deniz ögesi ise görselliğinin sunduğu romantizme karışan alın teriyle ilk defa kendisini duyurmaktadır. Bu dönemde görülen hayvan figürü (at ve köpek) de 1980’lerdeki güvercinlerin mirası gibidir. Bu dönemin pembeden mora, kırmızıdan vişneye ve laciverde kadar giden renk çeşitliliği, yoğun pentür anlayışı ile kendisini göstermektedir.

3. 7. Kadir Ata’nın Türk Resmi'ndeki yeri

“Ata’nın Malatya’dan başlayıp Kars, Maraş, Kilis ve Diyarbakır üzerinden 1970 yılında geldiği İzmir’e kadar süren öğretmenlik serüveni, kendisini aşan nedenlerden dolayı ve tümüyle olmasa bile, resmini var eden güdüyü (impetus), daha çok farklı yörelere bağlı yaşantılardan kaynaklanan uyarıma (stimulatio) bağımlı kılmıştır” (Ergüven 1990: 181).

Gazi Eğitim Enstitüsü’nde öğrenciyken Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne katılmışsa da, sanatçının kesintisiz bir çizgi izleyen resim sürecinin 1970 yılında İzmir’de başladığı söylenebilir. Bugüne kadar gelen otuz beş yıllık sanat yaşamında üslûp özelliklerinin kendi içinde on yıllık dönemlerde değişime uğramasına karşın, yapıtlarındaki insan ve doğa ilişkisinde temellenen içerik değişime uğramamıştır. Doğudaki öğretmenlik yılları da sanatının içeriğini şekillendirmesinde önemli etkenlerdendir. Nitekim sanatının sosyal yönünü oluşturmada bu yıllar yadsınamaz bir role sahiptir.

“Ata’nın, özellikle 1970’lerde yöneldiği doğa üstüne çeşitlemeler, ilk bakışta kasvetli havasına karşın, gerçekte pek az kişinin –hele

günümüzde- göze alabileceği soğukkanlı ve o ölçüde özgün araştırma niteliğinde. Nitekim, “Çoban” ve “Kuşlar”da renk lekeleriyle özdeşleşen figürlerin her şeye rağmen dış dünyadaki karşılıkları kolayca belirlenebiliyorsa, bu, resimsel örnekmeye (analogie) ilişkin ipuçlarının, ancak yansıtılan / işlenen nesnenin biçiminden elde edilebileceği inancında yatmaktadır. Yine bu dönemde yaptığı ölüdoğaların oluşum mantığı ile Morandi arasında oldukça yakın bir ilişki kurmak olası... İlgi alanı Leyla ile Mecnun’un öyküsünden ölüdoğaya, portreden çıplağa kadar varan Kadir Ata da, bu sürekli dönüşüm sürecinde kendi payına düşeni, koşulların el verdiği ölçüde gerçekleştirmeye çalışan sanatçılardan biri”(Ergüven 1990: 180–181).

Adını Türkiye düzeyinde ilk kez 1971’de “TRT 1. Resim ve Heykel Sergisinden aldığı ödülle duyuran sanatçının, takip eden yıllardaki DYO Resim Yarışmalarıyla gelen ödülleri de Türk Resmi için yeni bir sanatçının varlığını duyurmaktadır. Bu yarışmalı sergilerde, her biri Türk Resmi’nin saygın isimleri olan sanatçılar arasından sıyrılmak veya onlarla ödülleri paylaşmak küçümsenecek bir başarı değildir.

“Ata, resimle nasıl görebileceğini ön planda tutunca, ister istemez, gördüğü de herhangi bir vesile olup çıkıyor. Daha doğrusu, elinin altında hazır olduğu resim diliyle görüp görmediğine ilişkin sancılı hesaplaşma süreci, giderek resme konu olanın aradan çekilmesiyle sonuçlanmakta. Gerçekte her türlü gösteriştan uzak, birkaç pastel renk lekesine indirgenmiş tuval yüzeyinde kuş ya da onunla ilgili herhangi bir şey aramak boşuna! Ata, sonuçlarına katlanabileceği bir araştırma tutkusuyla, düpedüz iticiliği göze alabiliyor”(Ergüven 1984).

Kadir Ata yaptıklarıyla, bu dönemin orta kuşak sanatçıları arasında saygın bir kişiliği vurgulamaktadır. İlk sergisini elli yaşına yaklaşan zamanda, 1984’de İzmir

Resim ve Heykel Müzesi'nde açan sanatçının, bu kadar zaman boyunca sergi açmayışı, olayı ne denli ciddiye aldığıının ve saygı duyduğunun kanıtıdır.

“Kadir Ata'nın sezon sonuna rastlayan ilk kişisel sergisi, bugüne kadar kendi köşesinde sessizce ustalaşan bir sanatçının nihayet gün ışığına çıkması bakımından hayli önemliydi... Sanatçının çoğunluğu son on yıl içinde oluşmuş bu resimlerindeki en belirgin özellik, titiz ve o ölçüde sonuçlarına katlanmayı göze alabildiği bir ayıklama tutkusu... Bu bağlamda, Ata'nın sık sık sözünü ettiği “görünenin ardındaki yaşanmışlığı yakalayabilme” sorunu, salt uygulamalarla ilgili bir konu olmanın çok ötesinde, dönüp dolaşıp, kullanılmayı bekleyen eldeki malzemenin, ancak yapmakla var olup resme dönüşme sürecindeki neye göre, nasıl ve ne kadar gibi bir takım soruların açıklığa kavuşmasında düğümlenmektedir”(Ergüven 1985).

1983–1984 İzmir sergi döneminin değerlendirmesini yapan Turgay Gönenç, Kadir Ata'yla ilgili olarak şunları yazmaktadır:

“Kadir Ata'nın geniş bir zaman boyutuna yayılan çalışmaları, figüre yeni bir yaklaşımını, bir başka deyimle geniş espri içinde, figürü eski çalışmalarından farklı daha renkli gerçekçi biçimde aldığını vurguluyordu. Dengenin her yönden sağlandığı resimlerinde, Kadir Ata'nın gelişim çizgisinin giderek yoğun ve yalın biçime girdiğini gözlüyorduk”(Gönenç 1984).

Kadir Ata'nın 1985 yılındaki kişisel sergisini değerlendiren Turgay Gönenç şunları belirtmektedir:

“Kadir Ata önce işini seven, çalışmalarını sistemli bir disiplin içinde sürdüren bir sanatçı. Resmin üstesinden başarıyla gelmiş. Füzen'deki sergisiyle Türk resminin gündeminde olduğunu

vurguluyordu. Çoğu ustanın sıradan bile denemeyecek beğenilerin ardına düştüğü, resim piyasası ile resim değerlerinin karıştırıldığı bir döneme yanıt gibi bu sergi”(Aksoy 1985).

Kadir Ata’nın, Türk Resim Sanatında grup oluşumları içinde yer almayıp, kişisel sanat anlayışlarıyla öne çıkan sanatçılar arasında olduğu gözlenebilir.

“Saf ve şiirsel bir etki aradığı kompozisyonlarında, insan sevgisi, özgürlük ve doğa tutkusu gibi evrensel temalar ağırlıklı bir yer tutar. İzmir’deki sanatçı çevresi içinde, orta kuşağı temsil edenler arasındadır.” (Özsezgin 1999: 74).

Sanatçının insani boyutu vurgulayan çalışmalarında figüratif temeli ve gerçekliğe bağlılığı hep sürmüştür.

“Kadir Ata’yı ilk tanıdığım yıllarda geometri figüre, nesnelere, doğaya egemendi. Son üç yıldır izlediğim yapıtlarında ise, figürler, nesneler, doğa geometriye egemen oldu. Ama resimde geometrinin gerçek payını yitirmeden, kıl payı dengenin sınırında kalarak”(Gönenç 1985).

Mehmet Ergüven’in Kadir Ata’yla ilgili olarak İzmir’in dışına açılma temennisiyle birlikte duyduğu bir kaygı, aslında tüm İzmirli sanatçıları da kapsamaktadır denebilir. Nitekim genellikle İzmirli tüm sanatçılar için yapılan eleştiri, İzmir’in dışındaki İstanbul merkezli sanat çevresine pek açılım göstermedikleri ve İzmir’de kendi kabuklarına çekilerek, adeta merkezden yalıtılmış olarak yaşadıkları şeklindedir. İzmir dışındaki karma sergilere katılıyor olsa bile, Kadir Ata da bu eleştirilerden payını almakta gibidir.

“Ata’nın dengeli ve ağırbaşlı biçimiyle harmanladığı çalışmaları, çağdaşlık kaygısının hiç de yabana atılmayacak özgün çözümlerle iç içe olduğunda ağırlık kazanıyordu. Daha önceki yarışmalarda da

çeşitli ödüller kazanan sanatçının bundan böyle İstanbul ve Ankara'ya açılan bir politika izlemesi en büyük dileğimiz”(Ergüven 1984).

Kadir Ata, tüm geçmiş zamanlarda olduğu gibi, bugün de arayan, çabalayan, acı çeken, kaygı duyan, esinlenen, yaratan bir insanın, kısaca sanatçının; aynı saygıdeğer çabasıyla, çevre ve insan ilişkisinin saf, bozulmamış yeni bir tasarımının, şiirsel yolculuğuna çıkarıyor izleyicisini.

BÖLÜM 4

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

4. 1. Sonuçlar

4. 1. 1. Balkan kökenli bir ailenin oğlu olarak 1936'da dünyaya gelen Kadir Ata, Cumhuriyet'in II. Dünya Savaşı yıllarındaki sıkıntılı, yokluk günlerine denk gelen bir çocukluk yaşamıştır.

4. 1. 2. Köy ortamının yoksulluğundan kurtuluş yönündeki tek çarenin okumak olduğu düşüncesiyle, ailesi tarafından Köy Enstitüsüne gönderilen Kadir Ata'nın gelecekteki yaşamını bu dönemin ekonomik sıkıntıları biçimlendirmiştir.

4. 1. 3. Kadir Ata'nın sanatının belirgin karakterini oluşturacak olan Doğu kültürüne ilgisini, Çapa Resim Semineri'ndeki sanatçı-eğitmciler aşılamıştır. Işıksız gölgesiz resim yapma düşüncesindeki sanatçının resim espası, doğu estetiğinden bilinçli etkiler taşımaktadır.

4. 1. 4. Doğu görevinin on yılı aşan zaman diliminde, Kadir Ata'nın Doğu coğrafyasındaki sosyal yapıyı tanınması, sanatının insani boyutunun gelişmesinde belirleyici olmuştur.

4. 1. 5. Sanatçının İzmir'e gelişi ve resim bölümündeki akademisyenliği ile sanat üretimi arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bunların sanatsal faaliyetleri için başlatıcı etkenler olduğu görülmektedir.

4. 1. 6. 1970'li yıllar Kadir Ata için atak araştırmaların, pentür denemelerinin cesurca uygulandığı dönemdir. Kesintisiz olarak resim çalışmalarına başladığı 1970'li yıllarda resmin tüm biçimlendirme olanaklarını sonuna kadar özgürce denemiştir.

4. 1. 7. Sanatsal aktivitelerde merkezin dışında, taşra olarak nitelenen İzmir’de faaliyetlerini sürdürürken, ulusal yarışmalardan ard arda gelen ödüller nitelikli, duyarlı ve çalışkan bir sanatçıyı göstermektedir.

4. 1. 8. Kadir Ata’nın 1970’ler, 1980’ler ve 1990-2000’li yıllar biçimindeki zaman dilimlerinde incelenen sanatı, içeriği aynı kalmasına rağmen, biçimsel değişimler ve arayışlar bakımından çeşitlilik göstermektedir.

4. 1. 9. Manzara, portre, natürmort ve figürden yola çıkan sanatçının resimleri mütevazı konulardan hareket ederken, alçakgönüllü yaklaşımlar sunar. Sanatının yaşamdan kaynaklandığını vurgulayan Kadir Ata’nın yapıtları, doğa ve insanın izdüşümlerini vermektedir.

4. 2. Öneriler

4. 2. 1. Günümüz toplumunun tüm iletişim biçimlerinde, gündemde olmanın belirlediği tanınırlık ve önemli sayılma kıstasları oluşmaktadır. Sanat için de bu ölçütlerin karşılığı, yalnızca en büyük kentimizde sergi aktiviteleri ve sanat basınında sıkça yer almanın önemli ve değerli kıldığı bir yapıya dönüşmektedir. Sanatın-sanatçının tanımının, işlevinin, materyalinin değiştiği bu post-modern dönemde, yine de tuvalin olanaklarını sonuna dek zorlayan ve çekildiği kendi köşesinde resmin plastiği ve içeriğiyle boğuşan ressam da bu dünyanın içinde yer alacaktır.

4. 2. 2. Kadir Ata gibi, gündemde pek yer almasa da nitelikli sanat yaşamından ödün vermeyen pek çok sanatçı, üretmeye devam etmektedir. Bu sanatçıların ortaya çıkarılması, Türk kültürü ve sanatının önemli zenginliği olacaktır. Tanınabilirlik Türk resminin gölgede kalmış her değerine hak ettiği saygıyı getirebilecektir. Yazıya dönüşen, belgeye geçen her değer, ülkenin de kültür zenginliğine katkıda bulunacaktır.

4. 2. 3. Türk Sanatçılarını konu alan katalog kitaplar, nitelikli sanat anlayışından ödün vermeyen tüm sanatçıları kapsamalıdır.

4. 2. 4. Oktay Aslanapa, Sezer Tansuğ, Adnan Turani ve Kaya Özsezgin gibi birkaç yazarla sınırlı kalan, Türk Sanatı'nda ilgili kaynak kitap azlığı görülmektedir. Türk plastik sanatları tarihi, yeni bakış açılarıyla zenginleştirilmiş açıklama ve eleştirilerle değerlendirmeye ihtiyaç duymaktadır.

4. 2. 5. Ancak, Türk Sanatı'yla ilgili gazete ve dergilerde nitelikli yorum ve yazılar da yer almaktadır. Bu yazıların konusal bütünlük oluşturacak şekilde, kaynak sanat tarihi ve sanat eleştirisi kitaplarına dönüştürülebilmesi, bilgiye ulaşılabilirliği ve ilgili yayın çeşitliliğini sağlayacaktır. Yayınlanmayan eski tarihli dergi makalelerine ulaşabilmek, bugün için ciddi arşiv taraması ya da zengin bir bireysel arşive sahip olunabilirlikle ilgilidir.

KAYNAKÇA

AKSEL, Malik.

1971 **Sanat ve Folklor.** İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

AKSEL, Malik.

2000 **İstanbul'un Ortası.** Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

AKURGAL, Ekrem.

2003 **Anadolu Kültür Tarihi.** Ankara: Tübitak Yayınları.

(1998)

ANONİM.

1971 **T. R. T. 1970 Kültür Sanat Bilim Ödülleri 1. Resim Heykel Sergisi Kataloğu,** Ankara: T.R.T. Yayınları.

ANONİM.

1984 "Ödül Kadir Ata'nın."
Milliyet Gazetesi, 3. 10. 1984.

ANONİM.

1984 "Egeli Sanatçılar Yarışmasında Kadir Ata Birinci Oldu."
Cumhuriyet Gazetesi, 4. 12. 1984.

ANONİM.

1985 "İTO'nun 100. Yılı'nda Dereceye Giren Sanatçılar Ödülleri Aldı." **Yeni Asır Gazetesi,** 3. 11. 1985

ANONİM.

1995 **Halil Akdeniz.** Ankara: Enlem 80 Yayınları.

ANONİM.

- 1999 **Cavit Atmaca, Yaşamı ve Eserleri-His Life & Works.** İzmir:
İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

ANONİM.

- 2001 **Matisse/ Saf Rengin Ustası.**
(Çev: Beyza Sümer)
Ankara: Dost Kitabevi.

ANONİM.

- 2006 **Mümtaz Yener: Retrospektif.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ANONİM.

- 2006 **Sabri Berkel, Dönemler 1-2.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

ANONİM.

- 2006 **2006 Ö. S. Y. S. Öğrenci Seçme ve Yerleştirme Sınavı Klavuzu.**
Ankara: Ö. S. Y. M. Yayınları.

ASLAN, Nuri.

- 1993 Cumhuriyet Döneminde İzmir'de Resim Sanatı.
(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

ATA, Kadir.

- 1985 "Önce Toplumsal Sorumluluk."
Milliyet Gazetesi, 9. 11. 1985.

AVCI, Aytaç.

- 2004 "Siyah Kalem Minyatürlerinde Giysi ve Eşya."
Sanat Dünyamız, 93, Güz: 17.

AVCI, Zeynep.

2000 **A'dan Z'ye Abidin Dino.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

AYAN, Aydın.

2006 **Nedim Günsur Retrospektif Sergisi.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AYDOĞAN, Bilge Evrim.

2002 “Yüzyılların Çıplakları: 5 Yüzyıl 5 Çıplak.”
Türkiye’de Sanat, 56, Kasım/Aralık: 56–59.

BARRES, Maurice.

1997 **El Greco Ya Da Toledo’nun Gizi.**
(Çev: Kaya Özsezgin)
İstanbul: İmge Kitabevi.

BAŞKAN, Seyfi.

1991 **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları.**
Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

BATUR, Enis.

1992 **Başkalaşım.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BERBER, Engin.

2002 **Rumeli’den İzmir’e Yitik Yaşamların Peşinde.** İzmir: İ.B.B.
Kent Kitaplığı.

BERGER, John.

1986 **Görme Biçimleri.**
(1972) (Çev: Yurdanur Salman),
İstanbul: Metis Yayınları.

BERGER, John.

1989 **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı.**

(1965) (Çev: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy)

İstanbul: Metis Yayınları.

BERK, N. ve K. ÖZSEZGİN.

1983 **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi.** Ankara: Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları.

BERNARD, Emile.

1997 **Cezanne Üzerine Anılar.**

(Çev: Kaya Özsezgin)

İstanbul: İmge Kitabevi.

BİGALI, Şeref.

1999 **Resim Sanatı.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

BİNGÖL, Cemal.

1975 **Resim Nedir.** İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

BOUCHET, A. ve B. M. BERNADAC.

2003 **Picasso: Dahi ve Deli.**

(Çev: Cem İleri)

İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BOCKEMÜHL, Michael.

2001 **J. M. W. Turner.** Almanya: Taschen Yayınları.

BUYRUKÇU, Muzaffer.

2006 “Orada Bir Öykücü, Bu Uzak Yakında Buyrukçu”.

Cumhuriyet Gazetesi-Kitap Eki, 864, 07. 09. 2006.

BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit.

1991 **Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar.** Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.

CASSOU, Jean.

1987 **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi.**
(Çev: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş)
İstanbul: Remzi Kitabevi.

CEM, İsmail.

1995 **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi.**
(1970) İstanbul: Cem Yayınevi

CLAUDON, Francis.

1999 **Romantizm Sanat Ansiklopedisi.**
(1988) (Çev: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş)
İstanbul: Remzi Yayınevi.

ÇALIKOĞLU, Levent.

2001 **Mehmet Güleriyüz.** İstanbul: Artist Yayın.

DOĞAN, Samet.

1997 Türkiye’de 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Oluşumlar Sürecinde
Türk Resim Sanatı.
(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

EDGÜ, Ferit.

1986 **Şimdi Saat Kaç.** İstanbul: Ada Yayınları.

ERGÜVEN, Mehmet.

1984 “Sanat Dünyasından- Resim Yorum, Sanatçı Sorumluluğu.”

Hürriyet Gazetesi, 8. 06. 1984.

ERGÜVEN, Mehmet.

1984 “Sanat Dünyasından-Bir Yarışmanın Ardından.”

Hürriyet Gazetesi, 8. 10. 1984.

ERGÜVEN, Mehmet.

1990 **Sesle Renk Arasında**. İzmir: Beyhan Ajans.

ERGÜVEN, Mehmet.

1997 **Neş’e Erdok**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ERGÜVEN, Mehmet.

2000 **Neşet Günal**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

EROĞLU, Özkan.

2006 **Assisi’deki Giotto**. İstanbul: Öke Yayınları.

EROL, Turan.

1995 **Nazmi Ziya**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ETİKE, Serap.

2000 **Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi**. Ankara: Güldiken Yayınları.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi.

1996 **Resim Yaparken**. Ankara: Bilgi Yayınevi.

EYÜBOĞLU, S. ve M. Ş. İPŞİROĞLU.

1952 **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.** İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

FLORENSKİ, Pavel.

2007 **Tersten Perspektif.**

(Çev: Yeşim Tükel)

İstanbul: Metis Yayınları.

FISCHER, Ernst.

1985 **Sanatın Gerekliliği.**

(Çev: Cevat Çapan)

Ankara: Kuzey Yayınları.

FOUCAULT, Michel.

2002 **Bu Bir Pipo Değildir.**

(1973) (Çev: Selahattin Hilav)

İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GEDİKOĞLU, Şevket.

1971 **Evreleri, Getirdikleri ve Yankılarıyla Köy Enstitüleri.** Ankara:

İş Matbaacılık ve Ticaret.

GERMANER, Semra.

1997 **1960 Sonrası Sanat. Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar.**

İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GERMANER, Semra.

1998 “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı.”

A. ÖDEKAN (Ed.), **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri.**

İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 8, 25.

GİRAY, Kıymet.

1995 **Hikmet Onat.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GİRAY, Kıymet.

1997 **Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği.** İstanbul: Akbank
Kültür Yayınları.

GİRAY, Kıymet.

1999 **Aydın Ayan.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GİRAY, Kıymet.

2000 **Çallı ve Atölyesi.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GİRAY, Kıymet.

2001 **Nuri İyem.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GİRAY, Kıymet.

2003 **Ferruh Başağa.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GOMBRICH, E. H.

1986 **Sanatın Öyküsü.**

(Çev: Bedrettin Cömert)

İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖNENÇ, Turgay.

1984 “Kültür-Sanat-Kültür.”

Hürriyet Gazetesi, 16. 07. 1984.

GÖNENÇ, Turgay.

1985 “1 Sergi- Bir Ödül ve Kadir Ata.”

Milliyet Gazetesi, 01. 01. 1985.

GÖNENÇ, Turgay.

1985 "Kadir Ata'da Değişen ve Değişmeyen."

Füzen Galerisi Kadir Ata Sergisi Kataloğu.

GÖREN, Ahmet Kamil.

2000 **Türk Ressamları Dizisi- 7, Avni Lifij.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GÜNER, Deniz.

2005 **İzmir Mimarlık Rehberi.** İstanbul: Mas Matbaası.

HAGEN, Rose Marie Rainer.

2000 **Bruegel.**

(Çev: Kaan Akıman)

İstanbul: Taschen Yayınevi.

HUYUGÜZEL, Ö.Faruk.

2004 **İzmir'de Edebiyat ve Fikir Hareketleri üzerine Araştırmalar.**

İzmir: İ.B.B. Kent Kitaplığı.

IŞIK, Necdet.

1984 "Sanat Sayfası."

Yeni Asır Gazetesi, 08. 12. 1984.

İNANKUR, Zeynep.

1997 **19. Yüzyıl Avrupasında Resim ve Heykel.** İstanbul: Kabalcı Yayınları.

İPEKTEN, Haluk.

1991 **Fuzuli, Hayatı, Sanatı, Eserleri.** Ankara: Akçağ Yayınları.

İPŞİROĞLU, N. ve M. Ş. İPŞİROĞLU.

1979 **Sanatta Devrim.** İstanbul: Ada Yayınları.

İREPOĞLU, Gül.

2005 **Zeki Faik İzer.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İSKENDER, Kemal.

1991 “80’li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri.”
Sanat Çevresi, 149, Mart: 21.

İZZETBEGOVİÇ, Ali.

2003 **Doğu ve Batı Arasında İslam.**
(Çev: Salih Şaban)
İstanbul: Nehir Yayınları.

KARKIN, Necmi.

2006 **Erol Yıldır, 21-30 Haziran TJK Sergisi Kataloğu.** Malatya:
Öz Gayret Matbaası.

KEYSAN, Mustafa.

1997 Gazi Eğitim Enstitüsü Çıkışlı Ressamların Türk Resim
Sanatındaki Yeri.
(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

KLEE, Paul.

2006 **Çağdaş Sanat Kuramı.**
(Çev: Mehmet Dünder)
Ankara: Dost Kitabevi.

KOCATÜRK, Utkan.

- 1988 **Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Kronolojisi.** Ankara:
Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

KONGAR, Emre.

- 1993 **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı,**
(1976) **Cilt 1- 2.** İstanbul: Remzi Kitabevi.

KÖKSAL, Ahmet.

- 1988 **Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel.** İstanbul: Türk
Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.

KURTULUŞ, Yıldız.

- 2001 **Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi ve Tonguç.** Ankara:
Güldiken Yayınları.

KÜÇÜKERMEN, Ö. ve İ. BERK.

- 1994 **Ressam Orhan Peker, Hayatı, Eserleri, Görüşleri.** İstanbul:
Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları.

KÜHNEL, Ernst.

- 1952 **Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür.**
(Çev: Suut Kemal Yetkin ve Melahat Özgü)
Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

LHOTE, Andre.

- 2002 **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler.**
(Çev: : İsmail Türkmen)
İstanbul: İmge Kitabe

LYNTON, Norbert.

1982 **Modern Sanatın Öyküsü.**

(Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş)

İstanbul: Remzi Kitabevi.

MADRA, Beral.

1991 “Modern’den Postmodern’e.”

Hürriyet-Gösteri, 127, Haziran: 65.

MADRA, B. ve H. DOSTOĞLU.

2000 **Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları.**

İstanbul: Bilgi Üniversitesi Sergi Katalog Dizisi.

ÖNER, Artuğ.

1998 “Selçuk Ovasının Fotojeomorfolojisi.”

Anonim, **Geçmişten Günümüze Selçuk.**

İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 76, 86.

ÖZGÜR, Ferhat.

1999 **Günümüz Türk Ressamları, Turan Erol.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖZSEZGİN, Kaya.

1997 **DYO Resim Yarışmalarının Katkısı İle Türk Resim Sanatında 30 Yıl.** Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.

ÖZSEZGİN, Kaya.

1999 **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

PALA, İskender.

2004 **Leyla ile Mecnun.** İstanbul: Kapı Yayınları.

PASSERON, Rene.

1990 **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi.**

(1982) (Çev: Sezer Tansuğ)

İstanbul: Remzi Kitabevi.

PECCATORİ, Stefano.

2000 **Cezanne, Modern Sanatın Babası.**

(Çev: Özge Özbek)

Ankara: Dost Kitabevi.

POLONSKY, Gill.

2003 **Chagall.** Phaidon Yayınevi.

READ, Herbert.

1974 **Sanatın Anlamı.**

(Çev: N. Asgari)

İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

RONA, Zeynep.

1992 **Namık İsmail.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SAĞLAM, Mümtaz.

1996 **Adnan Turani.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SAĞLAM, Mümtaz.

1997 **Umur Türker.** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

SAĞLAM, Mümtaz.

2000 **Fahri Sümer.** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

SAĞLAM, Mümtaz.

- 2001 **İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi.** İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.

SAN, İnci.

- 1983 **Sanat Eğitimi Kurumları.** Ankara: Tan Yayınları.

SANDIKÇI, Hayri.

- 2005 "Selçuk Efes, Tarihçe."
Anonim, **Selçuk-Ephesus.**
İzmir: Türev Yayıncılık Matbaacılık, 5.

SERÇE, E. , F. YILMAZ ve S. YETKİN.

- 2003 **Küllerinden Doğan Şehir.** İzmir: İ.B.B. Kent Kitaplığı.

STRAUSS, Claude Levi.

- 1984 **Yaban Düşünce.**
(Çev: Tahsin Yücel)
İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

SUSLOV, Vitali A.

- 1980 "Picasso- Bir Yeteneğin Doğuşu."
(Çev: R. G. Arkın)
Görüş, Unesco'dan Görüş, Unesco Birleşmiş Milletler
Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü Aylık Dergisi, Aralık: 10.

TANSUĞ, Sezer.

1988 **Türk Resminde Yeni Dönem.** İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer.

1993 **Çağdaş Türk Sanatı.** İstanbul: Remzi Kitabevi.

TAPİ, Hazor.

1978 “Siyah Kalem.”

Sanat Dünyamız. Ocak: 28–31.

TARANCI, Cahit Sıtkı.

1997 **Otuz Beş Yaş, Bütün Şiirleri.** İstanbul: Can Yayınları.

TAŞKIN, Sefa.

1997 **Anadolu Kültürünün Gizli Tarihi-Mysia ve Işık İnsanları.**

İstanbul: Sel Yayıncılık.

TEBER, Serol.

1985 **Picasso.** İstanbul: DE Yayınevi.

TUNCEL, Metin.

1998 “Türkiye’de Yer Değiştiren Şehirler ve Selçuk Örneği.

Anonim, **Geçmişten Günümüze Selçuk.**

İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 19, 21.

TURANİ, Adnan.

1981 **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C. 2.**

İstanbul: Tıglat Yayınları.

TÜRKÖĞLU, Pakize.

2000 **Tonguç ve Enstitüleri.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

UĞURLU, Veysel.

1996 **Adem Genç.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

URAL, Murat.

2004 **Kuzgun Acar.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet.

(1999) “Cumhuriyet’in ilk 50 Yılında Sanat Piyasası.”

A. ÖDEKAN (Ed.), **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri.**

İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 188, 195.

VAN GOGH, Vincent.

1996 **Theo’ya Mektuplar.**

(Çev: Pınar Kür)

İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

WALTHER, İngo F.

2005 **Gauguin.**

(Çev: Ahu Antmen)

İstanbul: Tashen Yayınevi.

WÖLFFLİN, Heinrich.

1995 **Sanat Tarihinin Temel Kavramları.**

(Çev: Hayrullah Örs)

İstanbul: Remzi kitabevi.

YASA YAMAN, Zeynep

2003 “Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite”

Sanat Dünyamız. 89, Güz: 219.

YASA YAMAN, Z. ve M. ERGÜVEN.

2005 **D Grubu 1933-1951.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

YAVUZ, Nevin.

1994 Türk Resim Sanatının Son On Yılına Yönelik Değerlendirmeler.

(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

YILMAZ, F. ve S. YETKİN.

2002 **İzmir Kent Tarihi.** İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

YILMAZ, Yaşar.

2005 **Başkaldıran Atların Ressamı Avni Arbaş.** İstanbul: E Yayınları.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Buca,_%C4%B0zmir 18. 09. 2006 14: 30

<http://tr. Wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> 21. 11. 2006 20: 15