

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK SANATI ANA BİLİM DALI

TÜRK RESMİNDE SÜRREALİSTLER (1960 SONRASI)
(Yüksek Lisans Tezi)

Sibel Kılıç

İSTANBUL – 2005

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK SANATI ANA BİLİM DALI

TÜRK RESMİNDE SÜRREALİSTLER (1960 SONRASI)
(Yüksek Lisans Tezi)

Sibel Kılıç

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ayla ERSOY

İSTANBUL - 2005



MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

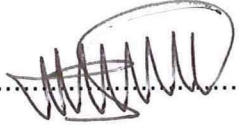
Yüksek Lisans öğrencisi Sibel Kılıç'ın "Türk Resminde Sürrealistler (1960 sonrası)" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans tezi olarak oy birliği / oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Ayla Ersoy
Üniversitesi Marmara

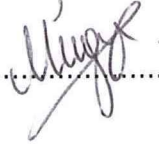
İmza



Üye : Prof.Dr. Mehmet Özet
Üniversitesi Marmara



Üye : Yrd.Doç.Dr. Müge Akbağ
Üniversitesi Marmara



ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu' nun 03.1.05 / 2005 tarih ve 4-25 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof.Dr. Emine GÜRSOY NASKALI
Müdür



ÖNSÖZ

Türk Resmi'nde Yenilikçi arayışlar bağlamında değerlendirilebilecek olan Sürrealist eğilimlerin kaynağı Batı kökenli olup Türkiye'de ilk oluşumları 1960'lara rastlamıştır. Türkiye'de Sürrealist akım paralelinde görünen resim çalışmalarını Batı'da uygulanan yöntemlerden farklı yöntemler üzerine temellendirme gereği vardır. Resimde hangi içerikle bütünleşirse bütünleşsin biçimsel oluşumların fantastik nitelikler kazandığı görünümle karşılaşmış fakat bunların tam olarak Sürrealist akımın kapsadığı alanlar içinde olup olmadığı hep tartışma konusu olmuştur. Çalışmamın en zorlu tarafını bu durum oluşturdu. Sanat tarihçi ve eleştirmenlerin konu ile yazılı ve sözlü açıklamalarında ciddi görüş ayrılıklarının bulunduğunu gördüm. Bazıları Türk Sürrealizmini kesin ve net bir dille red ederken bazıları ise sanatçıların nicelikleri ile ilgili farklı yorum ve görüşler ileri sürdüler. Her bir sanatçıyı ayrı ayrı dinleyip fikirlerini alarak kendimce bir senteze varma yoluna gittim.

Araştırmalarım boyunca sıkıntı duyduğum konulardan biri ise konu ile ilgili kaynak yetersizliği idi. Birçok sanatçımızın en azından sanat yaşamlarının bir döneminde benimsemiş ve uygulamış oldukları Sürrealizm hakkında hiçbir bağımsız kaynak olmayıp, Çağdaş Türk Sanatı ile ilgili bazı kaynaklarda birkaç paragraf yada sayfa ile sınırlı kalmıştır. Ayrıca konu ile ilgili yazılan makalelerinde oldukça az olduğunu sıkı bir kütüphane, İnternet ve sahaf taramalarımda tespit ettim. Yaptığım araştırmalarda yalnızca çalışmama konu olan Sürrealist eğilimli sanatçılara ait değil, hiçbir eğilim ve akıma tabi sanatçıların toplu bir şekilde kategorize edilerek incelendiği bağımsız bir yayın olmadığına tanık oldum. Konu ile ilgili ulaştığım üç tezde ise Sürrealist eğilimli sanatçılar nicelik bakımından oldukça sınırlı idi. Çalışmamda mümkün olduğunca çok sayıda Sürrealist ve fantastik eğilimli sanatçıya yer vererek hem otobiyografik olarak hem de sanatsal kişilikleri bağlamında ele almış olmamın Çağdaş Türk sanatına küçük bir katkı olabileceği temennisiyle hareket ettim. Çalışmama ışık tutan en önemli kaynak aynı zamanda Program ve Tez Danışmanım olan Prof.Dr. Ayla Ersoy'a ait Günümüz Türk Sanatı kitabı oldu.

Çalışmamın birinci bölümünde Sürrealizme temel oluşturan sanat akımlarından başlayarak, akımın türleri, teknikleri, kavramları, psikolojik ve felsefi bakış açısı, resme uygulanması ve fantastik realizm ile arasındaki ilişkiye yer verdim.

İkinci bölümde 1960'lı yıllardan günümüze Çağdaş Türk Sanatının genel durumuna değindikten sonra, son bölümde Türk Sürrealizminin başlangıcı gelişimi ve bugünkü durumuna açıklık getirdim. Sürrealist ve fantastik resim bağlamında değerlendirilebilecek 31 ressamı, sanatçı kişilikleri ve üslûplarını ele alarak inceledim.

Çalışmam boyunca gösterdiği ilgi ve yardımlarından dolayı Ayla Ersoy'a, destek ve teşvikini esirgemeyen eşim Kenan Kılıç'a, Tem Sanat Galerisi'nden Besi Cekan'a, ayrıca konu ile ilgili araştırmam boyunca başvurduğum kişi , kurum ve kuruluşlara teşekkür ederim.

Sibel Kılıç
İstanbul 2004

ÖZET

1960'lar düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönemdir. Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir grup sanatçı kendi kişiliğini ve estetiğini sonuna dek ifade edebilme arzusunda olmuşlardır. Ayrıca dünyanın yeni anlamları üzerinde yorumlar yapmışlardır.

Bu grup Türk resminde bilinçaltı ve bilinç ötesi verileri değerlendirerek hem kendi olanaklarını ve sınırlarını hem de kâinatın sınırlarını, insanın yeryüzündeki duruşunu idea olarak seçip estetiklerini bu yönde geliştirmeye başlamıştır.

İnsanın iç dünyasının inceliklerini fantezi eşliğinde kalıcı kılmaya çalışan sanatçılar, duyum, duygu ve sezgilerinin yönlendirmeleri ile her biri diğerinden farklı olarak dünya gerçeklerini, insan ve çevre ilişkilerini, doğayı, çarpıtarak özgün yaratılara dönüştürmüşlerdir. Biçimleri, renk kullanışları kişiliklerine göre değişmiştir. İnanç temasından ayrılmayarak iç dünyalarının tutku ve beğenilerini ortaya seren çoğulcu eğilimler göstermişlerdir.

Bu sanatçılarda doğa tutkusu ve figür hep ön planda olmuştur. Doğa, sanatçıların resimlerinde fanteziler çevresinde biçimlenen somut belgelere dönüşmüştür. Sanatçıların yapıtlarında yer alan, tanımadığımız ama bir geçmişleri olduğunu sezdiğimiz kişiler, aşkları hüznüleri keder ve korkularıyla seyirciye sunulmuştur. Çoğu zaman ince bir toplumsal hiciv düşlemin ve duyarlılığın dünyasını canlandırmıştır. Toplumsal sorunlara, geleneğe tepki, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temalar eleştirel bir yaklaşımla ilk kez bu sanatçılarda belirgin biçimde izlenmiştir. Tüm bunlar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için önemli yeniliklerdir. Türk sanatçısı için Sürrealizm tüm değerleri alt üst eden yıkıcı, kışkırtıcı bir faaliyet değil yalnızca anlatım aracı olmuştur. Türk Sürrealist yorumcuları, kendi kültürünün tarihi miraslarına sahip çıkan ve Batı resmini de iyi bilen sanatçılardır. Çalıştıkları konular dikkate alındığında sanki günümüz Türk resmini sorgulayan tarihi bir görevi üstlenerek Türk resminin Doğu-Batı sentezi içindeki gerçek yerini vurgulama çabası içinde olmuşlardır.

SUMMARY

1960 is the period when new formations are suggested in terms of idea. A group of artists in fine arts academy wanted to express their own personality and their own esthetic until the end. In addition, they made comments over the new meanings of the world. That group put the datum of subconscious and beyond conscious into use in Turkish picture. So that they began to develop their esthetic by using both their own opportunities, possibilities and the frontiers of the universe also the meaning of the man in the cosmos as idea.

The artists who tried to make the subtleties of human psychology with fantasia ever lasting, changed the realities of the universe, the relationship of human and the environment, nature into original creations with their sensations, emotions, intuitions by distorting them. The use of the shapes and the colours changed according to their personality. They exhibited plural tendencies without leaving their beliefs, which showed their internal or psychological passions and likes.

The passion of nature and figures had always been in the foreground for these artists. Nature, in the pictures of these artists, changed into concrete items after being shaped around fantasia. The people take place in the works of the artists who we don't know but we intuit that they have a past have been presented to us with their passions, worries, fears and griefs. Most of the time social satire enlivened the world of vision and sensitiveness. The problems of the society, reaction to the tradition, self-criticism, sexuality, return to the childhood have been the subject of these artists and they worked on these subject with criticism. All these developments have been very important for Turkish picture which was developing in a form before. Surrealism was not a destructive or provoking trend that turned all the values upside down. It was a mean of expression. Turkish commentators were the ones who protected the inheritance of their historical culture who also knew Western picture very well. When the subjects they worked on taken into account it is understood that they examined Turkish picture with a historical duty and emphasized the place of Turkish picture in East-West synthesis.

İÇİNDEKİLER

I.BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Batı Sanatında Sürrealizm Akımının Doğuşu ve Gelişimi.....	1
1.1.1. XX.Yüzyıl'ın Genel Sanat Ortamı ve Sürrealist akımı hazırlayan sanatsal olaylar.....	1
1.1.2. Dada Akımı ve Dadaizmin Sona Erişi.....	8
1.1.3. Batı Sanatında Sürrealizm Akımının Doğuşu ve Gelişimi.....	13
1.2. Sürrealist Resim Üslûbunun Türleri.....	23
1.3.Sürrealist Resmin Teknikleri.....	24
1.3.1. Humour	24
1.3.2. Harikulade.....	25
1.3.3. Düş	26
1.3.4. Çılgınlık	26
1.3.5. Gerçeküstücü Nesneler	27
1.3.6.Le Cadavre Exquis	27
1.3.7.Otomatik Yazı	28
1.4. Sürrealizmin Temel Kavramları	29
1.4.1.Otomatizm	29
1.4.2.Oneirizm	31
1.5. Sürrealist ve Fantastik Resim Sanatının Psikolojik, Felsefi Bakış Açısı ve Özellikleri	32
1.5.1. Büyunün Sürrealizm ile İlişkisi	42
1.6.Sürrealizmin Resme Uygulanması	44
1.7. Fantastik Realizm ile Sürrealizm Arasındaki İlişki	48

II.BÖLÜM

1960'LI YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESİM SANATI	51
2.1. 1960 Sonrası Türkiye'sinin Sosyo Kültürel Ortamı ve Türk Sanatının Gelişim Çizgisi	51

2.2. Dönemin Sanat Olayları	66
-----------------------------------	----

III.BÖLÜM

TÜRK SÜRREALİZMİNİN BAŞLANGICI VE GELİŞİMİ	72
--	----

3.1. Türk Eleştirmen ve Sanat Tarihçilerin Türk Sürrealizmi ile

İlgili Yorumları	85
------------------------	----

3.1.1.Ferit Edgü.....	85
-----------------------	----

3.1.2.Kemal İskender.....	86
---------------------------	----

3.1.3.Sezer Tansuğ.....	86
-------------------------	----

3.2. Türk Sürrealist ve Fantastik Eğilimli Sanatçılarımız

3.2.1. Ahmet Yeşil	87
--------------------------	----

3.2.1.1. Ahmet Yeşil'in Hayatı	87
--------------------------------------	----

3.2.1.2. Ahmet Yeşil'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	88
---	----

3.2.1.3. Ahmet Yeşil'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	89
--	----

3.2.2. Alaattin Aksoy	91
-----------------------------	----

3.2.2.1.Alaattin Aksoy' un Hayatı	93
---	----

3.2.2.2.Alaattin Aksoy'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.....	94
--	----

3.2.2.3.Alaattin Aksoy'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	94
--	----

3.2.3. Arslan Gündaş	94
----------------------------	----

3.2.3.1.Arslan Gündaş'ın Hayatı	94
---------------------------------------	----

3.2.3.2.Arslan Gündaş 'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	94
---	----

3.2.3.3. Arslan Gündaş'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	95
--	----

3.2.4. Burhan Uygur	97
---------------------------	----

3.2.4.1. Burhan Uygur'un Hayatı	97
---------------------------------------	----

3.2.4.2. Burhan Uygur'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	97
--	----

3.2.4.3. Burhan Uygur'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	101
---	-----

3.2.5. Cihat Burak	105
--------------------------	-----

3.2.4.1. Cihat Burak'ın Hayatı.....	105
-------------------------------------	-----

3.2.4.2. Cihat Burak'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.....	106
--	-----

3.2.4.3. Cihat Burak'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler.....	106
---	-----

3.2.6. Cihat Özegemen	110
-----------------------------	-----

3.2.6.1. Cihat Özegemen'in Hayatı.....	110
--	-----

3.2.6.2. Cihat Özegemen’ in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	110
3.2.6.3.Cihat Özegemen’ nin Eserlerinde Sürrealist Eğilimler...	111
3.2.7. Ekrem Kahraman	115
3.2.7.1. Ekrem Kahraman’ın Hayatı	115
3.2.7.2. Ekrem Kahraman’ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	115
3.2.7.3. Ekrem Kahraman’ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	119
3.2.8. Elif Ayiter	121
3.2.8.1. Elif Ayiter’in Hayatı	121
3.2.8.2. Elif Ayiter’in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	121
3.2.8.3. Elif Ayiter’in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	121
3.2.9. Ergin İnan.....	124
3.2.9.1. Ergin İnan’ın Hayatı	124
3.2.9.2. Ergin İnan’ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.....	124
3.2.9.3. Ergin İnan’ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	130
3.2.9.4. Ergin İnan’ın Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler.....	131
3.2.10. Erol Akyavaş	135
3.2.10.1. Erol Akyavaş’ın Hayatı.....	135
3.2.10.2. Erol Akyavaş’ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	135
3.2.10.3. Erol Akyavaş’ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	138
3.2.10.4. Erol Akyavaş’ın Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Gelenekse Etkiler	139
3.2.11. Erol Bulut	143
3.2.11.1. Erol Bulut’un Hayatı.....	143
3.2.11.2. Erol Bulut’un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	143
3.2.11. 3. Erol Bulut ‘un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	145
3.2.12. Erol Deneç	148
3.2.12.1. Erol Deneç’in Hayatı	148
3.2.12.2. Erol Deneç’in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	149
3.2.12.3. Erol Deneç’in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	149
3.2.13. Ertuğrul Ateş	154
3.2.13.1. Ertuğrul Ateş’in Hayatı	154

3.2.13.2. Ertuğrul Ateş'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.....	155
3.2.13.3. Ertuğrul Ateş'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	158
3.2. 14. Galip Nahit Noyan	163
3.2.14.1. Galip Nahit Noyan'ın Hayatı.....	163
3.2.14.2. Galip Nahit Noyan' ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.....	163
3.2.14.3. Galip Nahit Noyan'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	163
3.2.15. Gülseren Südor	166
3.2.15.1. Gülseren Südor'un Hayatı	166
3.2.15.2. Gülseren Südor'un Eserlerindeki Biçim İçerik İlişkisi	166
3.2.15.4. Gülseren Südor'un Eserlerindeki Sürrealist Eğilimler	168
3.2.16. Hanefi Yeter	170
3.2.16.1. Hanefi Yeter'in Hayatı	170
3.2.16.2. Hanefi Yeter'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	170
3.2.16.3. Hanefi Yeter'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	172
3.2.17. Hüseyin Ertunç	174
3.2.17.1. Hüseyin Ertunç'un Hayatı	174
3.2.17.2. Hüseyin Ertunç' un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	176
3.2.17.3. Hüseyin Ertunç'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler ...	176
3.2.18. Kamil Teoman Südor	178
3.2.18.1. Kamil Teoman Südor'un Hayatı	178
3.2.18.2. Kamil Teoman Südor'un Biçim İçerik İlişkisi	178
3.2.18.3. Teoman Südor' un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	180
3.2.19. Kezban Arca Batıbeki	182
3.2.19.1. Kezban Arca Batıbeki'nin Hayatı	182
3.2.19.2. Kezban Arca Batıbeki' nin Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.....	182
3.2.19.3. Kezban Arca Batıbeki'nin Eserlerinde Sürrealist Eğilimler.....	188
3.2.20. Komet (Gürkan Coşkun)	191
3.2.20.1. Komet' in Hayatı.....	191
3.2.20.2. Komet'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.....	191

3.2.20.3. Komet'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	194
3.2.20.4. Yabancı Basında Komet'in Gerçeküstücülüğü.....	194
3.2.21. Mehmet Aydoğdu.....	198
3.2.21.1 Mehmet Aydoğdu'nun Hayatı.....	198
3.2.21.2 Mehmet Aydoğdu'nun Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	198
3.2.21.3 Mehmet Aydoğdu'nun Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	199
3.2.22. Mehmet Gülerüz	203
3.2.22.1. Mehmet Gülerüz'ün Hayatı.....	203
3.2.22.2. Mehmet Gülerüz'ün Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	204
3.2.22.3. Mehmet Gülerüz'ün Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	207
3.2.23. Muammer Durmuş	209
3.2.23.1. Muammer Durmuş'un Hayatı.....	209
3.2.23.2. Muammer Durmuş'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	209
3.2.23.3. Muammer Durmuş'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	211
3.2.24. Mustafa Altıntaş	214
3.2.24.1. Mustafa Altıntaş'ın Hayatı	214
3.2.24.2 Mustafa Altıntaş'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	214
3.2.24.3. Mustafa Altıntaş'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	216
3.2.25. Muzaffer Akyol	219
3.2.25.1 Muzaffer Akyol'un Hayatı	219
3.2.25.2. Muzaffer Akyol'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	219
3.2.25.3. Muzaffer Akyol'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	220
3.2.25.4. Muzaffer Akyol'un Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler.....	220
3.2.26. Nuri Abaç	222
3.2.26.1. Nuri Abaç'ın Hayatı	222
3.2.26.2. Nuri Abaç'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	223
3.2.26.3. Nuri Abaç'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	224
3.2.26.4. Nuri Abaç'ın Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler	225
3.2.27. Serap Demirağ	228
3.2.27.1. Serap Demirağ'ın Hayatı	228

3.2.27.2. Serap Demirağ'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi .	228
3.2.27.3 Serap Demirağ'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	228
3.2.28. Şadan Bezeyiş	232
3.2.28.1. Şadan Bezeyiş'in Hayatı.....	232
3.2.28.2. Şadan Bezeyiş'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	233
3.2.28.3. Şadan Bezeyiş'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	234
3.2.28.4. Şadan Bezeyiş' in Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler	235
3.2.29. Tiraje Dikmen	238
3.2.29.1. Tiraje Dikmen'in Hayatı	238
3.2.29.2. Tiraje Dikmen' in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi	238
3.2.30.3. Tiraje Dikmen'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	240
3.2.30. Utku Varlık	242
3.2.30..1. Utku Varlık'ın Hayatı	242
3.2.30.2 Utku Varlık'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.....	242
3.2.30.3. Utku Varlık'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	244
3.2.32. Yüksel Arslan	247
3.2.31.1. Yüksel Arslan'ın Hayatı.....	247
3.2.31.2. Yüksel Arslan'ın Resim Tekniği ve Arture	249
3.2.31.3. Yüksel Arslan'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi .	250
3.2.31.4. Yüksel Arslan'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler	253
3.2.31.5. Yüksel Arslan'ın Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler	254

IV.BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	258
------------------------------	-----

KISALTMALAR LİSTESİ.....	261
--------------------------	-----

EK-1

BATI SÜRREALİST SANATÇILARIN RESİM LİSTESİ

VE RESİMLER.....	262
------------------	-----

EK-2

TÜRK SÜRREALİST EĞİLİMLİ SANATÇILARIN RESİM LİSTESİ

VE RESİMLER.....	265
KAYNAKÇA	272
ÖZGEÇMİŞİM.....	286

1.GİRİŞ

1.1.Batı Sanatında Sürrealizm Akımının Doğuşu ve Gelişimi

1.1.1. XX.Yüzyıl'ın Genel Sanat Ortamı ve Sürrealist Akımı Hazırlayan Sanatsal Olaylar

Sürrealizm, kelime anlamı itibariyle kişinin, düşüncesinin gerçek işleyişini yazılı bir sözcük aracılığı ile ya da başka herhangi bir şekilde ifade edildiği katıksız halidir. Estetik veya ahlâki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin dikte edildiği bir düzlemdir.

XX.yüzyıl, XIX.yüzyıl'dan devraldığı sanat anlayışları ve hızla değişen akımlarıyla çok hareketli bir görüntü vermiştir. XX.yüzyıl'ın ilk on yılından itibaren yoğun bir biçimde ortaya çıkan bütün sanat akımlarının tek ortak noktası vardır ki o da ; çağın hızlı yaşam biçimi ve yükselen teknolojik seviyesiyle bağlantılı olarak yeni ifade biçimleri arayışında yarış halinde olmasıdır.¹

Çağdaş sanatın 1930'lardan bugüne uzanan serüveni baş döndürücü bir çok yönlülük göstermiştir. Yüzyılın başındaki yenilikçi akımlar, sanatta yeni olanaklar ortaya koymuşlar ve sanat kavramına bambaşka bakış açıları getirmişlerdir. 1900'lerde bazı sanatçılar tuttukları yolu geliştirmek o yolda derinleşmek yolunu seçerken bazıları da sürekli yenilikler peşinde koşarak sanatlarında ilerlemişlerdir.²

XX. yüzyıl sanat anlayışı önceki yüzyılın sanat anlayışından farklı bir biçimde görünen gerçekleri ifade etmekten çok, görülmeyen şeylerin ve görülmesi, mümkün olmayan etkileşim öğelerinin bir yansıma aracı olarak kullanılmasını esas olarak kabul etmiştir.

XX. yüzyıl sanatı görselliğin anlaşılabilirlik ve anlatımcılıktan tamamen sıyrıldığı bir dönemdir. XX. yüzyıl kendi gerçeğini kendi teorik ve metodik eğilimleri ile ifade etmiştir. Gerçeği ifade ederken değişik akım ve tarzlar ortaya koyarak bir arayış ve araştırma ortamı bulmuştur.

XX. yüzyılın gerçeği çağın yaşamında etkili olan teknoloji ve bu teknolojiye bağımlı olan hız ve devinim gücüdür. Görsellik artık bir görsellik unsuru olmaktan çıkmış olup yoğun bir etkileşim sistemi yaratmıştır. Teknik ve mantık açısından önem taşıyan yeni bir etki - tepki sistemi ortaya konulmuştur. Bireyselliğin

¹ Engin Beksac, **Avrupa Sanatı**, Troya Yayıncılık, İstanbul, 1994, s.,115-116.

² Ferit Edgü, "Çağdaş Sanatın 80 Yıllık Serüveni (6)" Amaç: Dünyayı, insanı değiştirmek Maddesel olanaklar: Malzeme-Doku" **Milliyet Sanat Dergisi**, S.346, Mart,1979 , s.,18.

alabildiğine özgür kılındığı bir sanat ortamı oluşmuştur. Bu ortamda ortaya konulan eserlerin kendi bireysel gerçeği ve dürtü gücü de toplumsal olarak yerleşmiş anlayışların tersine ortaya çıkmıştır. Bunun için yeni sanat anlayışlarının mevcut oldukları toplum koşullarında algılanabilmesi veya gerçek durumların öneminin fark edilerek teşhis edilebilmesi güçlükler yaratmıştır.

XX.yüzyıl sanatı anlamlar üzerine kurulu olmayıp çarpıcı gücü yoğun olan mekanik veya mekanize eserler yaratma³ eğiliminde olmuştur.

XX.yüzyılda toplumsal değişimlere paralel olarak her alanda etkisini gösteren değişimlerden sanatta nasibini almıştır. Bilimsel gelişmelere paralel olarak ortaya atılan yeni kuram ve buluşlar toplumun duyuş düşünüş sistemini değiştirdiği gibi ekonomik sosyal ve kültürel yönden de birtakım farklılıkları beraberinde getirmiştir. Örneğin Kuantum, İzafiyet Kuramları, Psikanaliz Yöntemi, Sembolik Mantık, radyo, x ışınları ve uçağın keşfi gibi gelişmeler doğru- yanlış, eski-yeni, iyi- kötü gibi kavramların çatışmalarına yol açmıştır. Büyük bir hızla yeni gelişmeler eskisinin yerini almıştır . Bu da insanların etkin düşünme ve yaratma ortamına zemin hazırlamış, toplumu geçmiş çağlardan daha güçlü ve bilinçli konuma getirmiştir. Böyle bir ortamda sanat da hızla değişim ve gelişim içerisine girerek bir dizi birbirini takip eden akımlarla Sürrealizme zemin hazırlamıştır.

1907’de başlayan Kübizm,1910’da Fütürizm, 1911’de Ekspresyonizm, 1913’de Süprematizm,1914’de Konstrüktivizm, 1916’da Dada hareketi, 1918’de Pürizm ve 1923’de Sürrealizm gibi sanat akımlarıyla gizli bir yarış içinde yüzyılı tamamlamıştır. Soyut sanatla birlikte figüratif sanatın başvurduğu araç ve gereçler, idealar, anlayışlar artık tamamen değişmiştir. Tuvalde alışık olunmayan formlar, yeni espas anlayışları, renk ve ışık lekeleri aykırı bir çizgi ve renk elemanlarıyla sağlanan yeni armoniler gündeme gelmeye başlamıştır.⁴

XX. Yüzyıl’daki yeni sanat olaylarının ilk belirtileri ve kıpırdanmaları XIX. Yüzyıl’ın ikinci yarısından sonraki sanatsal gelişmelerinde kendini hissettirmeye başlamıştır. Bunlar; XX.Yüzyıl sanatına önemli bir ivme kazandıran Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Neo-Empresyonizm (Yeni İzlenimcilik) akımları, Cezanne’ın resmini renkle biçimlendirmesi , doğa biçimlerini “küre, koni, silindir” gibi

³ Engin Beksaç, **a.g.e.** s.116.

⁴ Vural Akışlı,**Türk Resminde Soyut Eğilimler**, Dışbank Sanat Galerisi , İstanbul, 2001, s.7.

geometrik biçimlere dönüştürmesi , Gauguin'in resmi ilkel sağlamlığa götürerek tüm olarak yüzeyleştirmesi, rengi, doğa biçimlerine bağlı olmadan kullanmasıdır.

Yüzyılımızın başlangıcındaki önemli sanat olayları, 1905 yılında başlamış ve Sürrealizmin oluşumuna zemin hazırlamışlardır. Bu akımlar; Nabiler ve Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Konsrüktivizm (İnşacılık), Metafizik Sanat⁵ ve Dadaizm'dir.

Yüzyılın başlarında öncülüğünü Henry Matisse'nin yaptığı çiğ renkçilik anlamına gelen bir grup fovist sanatçı 1905-1914 arasında çalışmalarını sürdürmüştür. (EK-1 Resim:1) Bu sanatçılar eski sanat geleneklerini bırakarak uzak doğu resminden etkilenecek⁶ farklı bir arayış içine girmişlerdir. Saf güzellik, saf süsleme, renklerin ve çizgilerin yüzeyde dağılışı fovizmin temel kuralları olmuştur.

İzlenimcilik tarafından geliştirilen renkçi anlayış XX.yüzyılın başından itibaren çok daha ileri götürülmüştür. Renklere dayalı resim yapma eğilimi Nabiler ve Fovist sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. Nabiler ; ince renk tabakalarıyla donuk ve solgun renkleri tercih ederken Fovistler daha keskin daha saf renklerle eserlerini meydana getirmeyi yeğlemiştir. Her iki akım içinde değerini kaybeden ışık ve gölge kullanımına dayalı form teşkil etme anlayışı yerini tamamen renklerle sağlanan bir biçimlendirmeye bırakmıştır. ⁷

Fovizm'de; görünen gerçeğin ötesinde gerçek bilinmeyen güce ulaşma isteği ön plandadır. Görünen gerçeklikten uzaklaşma, beraberinde soyutlama eğilimini getirmiştir. Ancak bu düşüncenin soyutlanması değil biçim ve renklerin soyutlanmasıdır. Fovizmin dışavurumcu sanat yapısı bir yönden Sürrealizm'in iç dünyasının yansıtılması felsefesine yaklaşmıştır.

Fovistlerinin en önemli ismi olan Henri Matisse resim tarihinin en büyük ustalarından biri olup renkçi bir ressam olarak önem taşımıştır. Ayrıca Fovların Şefi sayılmış ve bunlara Derain , Vlaminck, Dufy, Marguet, Friesz, Van Dongen, Manguin, Puy ve genç Braque katılmıştır. Fovlar kendilerini “Hayatta yakalanıp klişelere benzeyen her şeye” (Derain) uzak tutmuşlar ve resmi, her türlü taklitten ve itibari bağlardan kurtarmışlardır. Bu ressamlar perspektife , siyah beyaza, derinliğe

⁵ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.566.

⁶ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1982, s.28.

⁷ Engin Beksaç, **a.g.e.** , s.119.

ve göz aldanmalarına karşı olmuşlardır. Resimlerinin öğeleri; Yüzey, kontur ve özellikle de renktir. Derain,”- Renkler bizim için dinamit lokumlarıydılar ,biz resme derhal renk ile başlıyorduk” demiştir. Doğa biçimi, kompozisyon bakımından gerekli olan biçim bozmalara müsaade etmiştir, fakat resimden tamamen kalkmamıştır.

Fovizm denilen resim anlayışı eşyanın biçim ve rengi yanında optik görüntüsü ile de ilgilenmiştir. Bu nedenle fovlarda biçimlerin resim içinde yer alışlarından doğan derinlik ortadan kalkmıştır. İşte bu anlayış ile Almanya’daki Ekspresyonist (dışavurumcu) anlayış arasında, bir bağlantı görülmüştür. Ancak Ekspresyonist resim sanatı, çiğ-renkçilik de denilen fovizmin ara renklerini bir yana bırakarak , daha çok göze batan renkleri ele almıştır. Böylece doğa biçimleri resimden atılmadan bile görünüşleri yabancılaşmıştır. Buradan giderek ilerde rengin etki gücü, eşya biçiminin yerini de almıştır.⁸

Fovların getirdikleri yenilik sanata renkli bir nakış çeşnisi katmaktan ileri gitmemiştir. Kullandıkları renkler zamanında çılgın bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlamışlardır.

Vlaminck, sanatı için şunları söylemiştir: ”- Bir çılgınlık içindeyim yeni bir dünya yaratmak istiyorum. Gözlerimin dünyasını, bana resim yaptıran içgüdümdü” Sanatçı ;abartmış, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürmüştür.⁹

Doğaya bakmakta devam eden fakat doğa renklerini taklit etmeyip Ekspresyonist tarzda rengi kullanan Fovlar , Alman Ekspresyonistlerin yanında yer almışlardır.

Daha sonra öncülüğünü Van Gogh , Gauguin, Lautrec, Munch, Ensor’un yaptığı Ekspresyonizm akımı gelişmiştir.

Ekspresyonizm; Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ya da Sürrealizm gibi yalnız bir sanat akımına ve sanatçılar grubuna verilmiş bir ad değildir. Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. Ekspresyonizm’de yeniden arayışlara giren Kandinsky, renkle müziğe koşut bir uyum yaratmayı başarmıştır. Bozulmamış renk biçimleri artık uyarı sonucu harekete geçen duyguların dışavurumu değil, tam

⁸ Adnan Turani ,a.g.e., s.567.

⁹ Nazan-Mazhar, İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.26.

aksine sanatının biliçaltında algılanmış nesnelerin kendi içlerindeki uyumu olmuştur.¹⁰

Fovizm ve Ekspresyonizm arasındaki ortak nokta her iki akımında renk bakımından bir atılım yapmış olmalarıdır.

Bu akım XX. yüzyıl sanat akımlarının ilk ve en etkin olanıdır. 19.yüzyılın gerçeklik ve idealizmine karşın Anti-Naturalist öznelliğe sahip bir bakış açısına sahiptir.

Kübitler ve Fütüristler daha önceden gözlerini doğadan ayırmışlardır. Ancak Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapamışlar ve tüm olarak akıldan boyamışlardır. Ekspresyonistler kendini doğanın etkisine bırakmamış ve duyduklarını resimlemek istemişlerdir. Psikolojik hayal, optik hayale tercih edilmiştir. Her şey tekrar sanatçının mizaç iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştır. Ölü-doğa , manzara resmi ya da figür , her şeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir görüşüdür. Ekspresyonist sanatçı kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk etmiş ve kendini ruhunun uyumuna bırakmıştır. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girmiş ve ortaya dramatik bir eser konmuştur. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşu ile doğup gelişen sanat eseri bir çeşit medyum olmuştur. Bundan dolayı Ekspresyonist sanat eseri doğrudan doğruya kendiliğinden şiddetli ve kendinden geçerek yapılmış etkisini vermiştir . Ekspresyonist bir taslağın bile ,etkisi anıtsaldır. Çünkü bütün adı ifadeler küçüklüklerin ilkel hamlesine yabancısıdır.¹¹

Ekspresyonist çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakin neşeli fakat çoğunlukla gazaplı, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi, sarı , mor , kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşmuştur.

Ekspresyonistlerde önemli olan ,Empresyonistlerde olduğu gibi aldatıcı görünüş değil, aksine Kirchner'in dediği gibi” çevremizde olan olay ile ilgili bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır. ”Ekspresyonistlerde duygu, kendini ölçsüz bir biçimde göstermiştir. Onlar bakmamış, yorumlamışlardır. Onların kendilerine özgü yüzleri vardır.¹²

¹⁰ Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Beral Madra, 2.Basım , Remzi Kitabevi İstanbul, 1991, s.33.

¹¹ EnginBeksaç, **a.g.e.**, s.121.

¹² Adnan Turani, **a.g.e.**, s.71.

Bu anlayış içinde en önemli şey sanatçının kendi kişiliğinin derinliğinde oluşan duyuların eseri aracılığıyla dışarıya yansıtmasıdır. Bu sebeple de sanatçının içsel gerçeği olan görüntü, sanatçının kendi duygu ve duyularının dışavurumuyla yansıyan bir görünümdür. Bu görünüm doğal olarak algınabilenden tamamen farklı, kişisel bir tarz ve anlayışla değişime uğratılmış bir yansımadır. Yansıma önemli olduğu için artık konu da önemini yitirmiş ve hatta ortadan kalkmıştır. Bu akıma psikolojik araştırmaların da önemli bir etkisi olmuş ve insan doğasının derinlerinde mevcut bulunan bilinç ötesi olguların araştırılması da önem kazanmıştır. Bilinçsizlik durumu ve birey üstü güçlerin en ötesinde şekillenen bir algılamının dışavurumu olan Sürrealist resim anlayış ile bu bakımdan bir paralelliği bulunmaktadır. Aracı olarak parlak renkler ve basit biçimler ele alınmıştır.¹³ (EK-1 Resim:2)

1918'in başlarında Ekspresyonizm ilk şiddetini ve kuvvetini yitirmeye başlamıştır. Ekspresyonizmi, Post Ekspresyonizm izlemiştir. Fakat bu anlayış, Ekspresyonizm gibi bir olay yaratmamıştır.¹⁴

Fransa'da 1824-1940 yılları arasında eser vermiş olan bir sanatçı topluluğu olan "Der Blue Reither"(Mavi Atlı) denilen bir grup sanatçı geçmiş ve günün deneysel çabalarından yararlanarak eserler vermişlerdir. Bu sanatçılar arasında Wassily Kandinsky, Franz Marc ve Auguste Macke vardır.

Daha sonra sanatta estetik bir devrim niteliğinde olan Kübizm akımı gelişmiştir. Resimsel sorunları irdeleyen, resmin de kendi başına sorunsal olabileceğini ortaya koyan, araştıran, inceleyen ve çözümlemeye çalışan Kübizm XX.yüzyıl sanat akımları içinde oldukça etkin olmuştur. Kendinden sonra gelen bütün akımları olduğu gibi Sürrealizmi de etkilemiştir. Kübizmin düşünce merkezli görselliği, Sürrealizmin yapısı ile benzerlik göstermekle birlikte teknik açıdan da kübizmden etkilenmiş ve esin kaynağı olmuştur.

Kaynağını, Cezanne'in doğadaki her şeyin geometrik bir biçimle ifade edilebileceği fikrinden alan Kübizm ; fovların ve ekspresyonistlerin rengi parçalamasına koşut olarak doğa nesnesini parçalamak düşmüştür. Kübizm renk sorunları ile uğraşmamış ancak objenin soyutlaştırmasına başlamıştır . Renk resimdeki kübik vücutlaşmaya karşı koyduğundan Fovlardan bu yönüyle kesin olarak ayrılmışlardır.

¹³ Engin Beksac, a.g.e., s.121.

¹⁴ Adnan Turani, a.g.e. , s.,571-572.

Klasik anlamdaki form anlayışına tam anlamıyla arkalarını dönen Kübistler görünen nesnelerin doğrudan bir tasviri değil onların kavramlarını değişik bölüm ve görüntülerin bir araya getirerek oluşturulmuş bütünü eserlerine aktarmayı hedeflemişlerdir. (EK-1 Resim : 3,4) Kübizm üzerinde özellikle Afrika Zenci Sanatı'nın büyük etkisi görülmüştür.

Kübizm'in ilk dönemi olan Analitik Dönem 1906/1909 arasında , İleri Analitik Dönem 1909-1912 arasında , Sentetik Kübizm ise 1912-1914 arasında geçerli olmuştur.¹⁵ Kübizmin ikinci aşaması olan “Analitik Kübizm”, kapalı doğa biçimine son vermiştir. Analitik-Kübizm anlayışında; doğa biçimi resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılmıştır. Bundan dolayı Analitik-Kübizm, akılda eşyanın çevresinde dolanarak görülen kimi biçimleri, akla gelen formlarla birleştirmiştir. Bir yandan objeyi elden geldiğince objektif olarak biçimlendirmek isterken; diğer yünden resmi bağımsız bir organizma olarak görmüştür . Bu organizma, doğadaki biçim izleniminden, sanatçının subjektif seçimi ile ortaya çıkmıştır. Böylece objektiflik ve sübjektiflik, organizmanın karakterini biçimlendirmiştir. Eşya ile resimden birini tercih etmek gereği ortaya çıkınca, resim lehine karar veren sanatçı, bu seçimi ile Kübizmin üçüncü dönemi olan “Sentetik-Kübizm”içine girmiştir.

Sentetik –Kübizmle, resimde kağıt yapıştırımlar ve “collage”lar başlamıştır. Ayrıca, ”Balans Superposes“ denilen birbiri üzerine düzenlenmiş panolar da bu dönemde görülmüştür. Sentetik-Kübist tablolarla, resim sanatı, önceden sahip olmadığı bir bağımsızlığa ulaşmıştır. ”Doğa vardır ama benim tuvalimde” diyen Picasso, resmin doğadan tamamen ayrı bir organizma olduğunu bu suretle kesin olarak belirtmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tanınmış sanatçılar da doğaya dönüldüğü gözlemlenmiştir.

Kurucusu Georgio de Cihirico olan, Metafizik Resim 1910 ile 1915 arasında çağını yaşayarak fütürizmin dinamizmine bir tepki olarak doğmuştur. sanata karşı büyük bir özlem ile doğal olarak düş dünyasına nüfuz edip bilinçaltı yansımalarının sırlarını keşfetmiştir . De Chirico düşsel karakteri olan bir yabancılik içinde vücutlar ismi akla gelmeyen şeyler manzaralar görmüştür. O, sanat eserinin

¹⁵ Engin Beksac, a.g.e., s,127.

tamamen insan mantığının sınırları dışına çıkmak ve kendini tam olarak düşe çocukça gerçeğe yaklaştırmak zorunda olduğunu düşünmüştür. (EK-1: Resim:5) Sağlıklı insan anlayışının ve mantığının sanat eserine zarar vereceği fikrini ortaya atmıştır.

İnsanın içinde yer almadığı yaşananın ötesinde mevcut izlenimi veren bir alemin yansımalarının ortaya koyulmasıdır. Mankenler, binalar, korkuluklar ve bütün cansız nesnelerin doldurduğu sahneler içinde geçen zaman ve insanın ötesinde var olan alemin varlığı ve özellikle keskin bir yalnızlık duyumu her şeye hakimdir. Biçimler gayet belirgin bir şekilde fizik ötesi bir alemin yansıtılmasını hedeflemiştir.¹⁶ (EK-1 Resim: 6,7) Bu yönü ile Sürrealist resmin temellerini atan bir anlayış olma özelliğini taşımıştır.

Akımın önemli temsilcisi olan Giorgio de Chirico,”- Çevremde modern ressamlardan Uluslararası bir topluluk, aptalca ve artık tamamen eskimiş ve kısır sistemlerle eser yapmayı prensip edinmişlerdi. Ben yalnız başıma, Rue Campagne Premiere’deki kederli atölyemde dört başı mamur sanatı, eskilerden daha karışık ve tek sözcük ile bütün tehlikeye rağmen bir Fransız sanat eleştirmenini böbrek sancısına uğratacak, Metafizik Sanat’ı keşfettim”

“Biz metafizik ressamlar, metafizik dünyanın işaretlerini tanıyoruz. Hangi neşelerin ve hangi acıların bir kemerin içinde bir sokak köşesinde, bir odanın duvarları arasında ya da bir sandığın içinde kapalı olduğunu biliyoruz. Biz metafizik ressamlar gerçeği kutsallaştırdık.” demiştir.

Metafizik resim kübist ve arkaik öğeleri kullanmıştır. Renkçi ve biçime ilişkin bir yaratma bu sanat için söz konusu değildir. Bu resim türü 1901 ile 1915 arasında Chirico da Carra’da kendi yaratıcılarını bulmuş olup kısa bir süre içinde rolünü Sürrealizmin temellerini atarak bitirmiştir.

1.1.2. Dada Akımı ve Dadaizmin Sona Erişi (1915-1922)

Sürrealizm temelde, 1910’ların ortalarında usçuluğu yadsıyarak karşı-sanat anlayışı doğrultusunda çalışan ilk dadacıların yapıtlarından kaynaklanmıştır. Sürrealist sanatın en güçlü kaynağı Dada akımıdır.

¹⁶ Engin Beksac, a.g.e., s.130.

Rönesans düşüncesinin geliştirdiği mükemmele ulaşmayı, kendi eğilimlerinde görme çizgisi insanın uygarlaşması için yetmemiştir. Tam da bu noktada, dada hareketi: acı içinde çırpınarak tüm toplumsal koşullanmalardan arınmak; bilinç dışının saf alanında, yeniden doğuş için dönme isteğidir. Dadacılar, kaos, kıyamet yaşamışlardır. Kaos yeniden doğuşun öncesindeki an'dır. Sürrealist hareket ise , yıkım duygusuyla birlikte olası yeni dünyaları arayıp bulma; bunun için de düşlerin mitolojik evrenine, denge ve uyum içeren yanına Dünya Tarihine başvurma çabasıdır. Her iki hareket de öncekini yıkarak, ama "denge ve uyum"u yeniden kurmak onu sanatın temsili düzleminden, hayatın temsili düzlemine taşımak istemiştir. Ve bu yeniden doğuş çabası, yeni bir uyum ve düzenle ilişkilidir.¹⁷

Kübizmin gelişip yayılmasının ardından, 1.Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Dadaizm Sanat akımı (1915-1922) ile akademik kurallar, güzellik anlayışı kısaca estetik adı ile anılan tüm değerler ters yüz olmuştur.

Topyekün inkar ve sanata karşı isyan veya Sanat anarşisti manasına gelen Dadaizm'i 1916 'da Zürih şehrinde Tristan Tzara adındaki kişi ortaya atmıştır. "Al eline kalem yaz ağzına geleni" kuralını tutturarak Dadaistler tesadüfi olarak saçma sapan metinler meydana getirip halkı kızdırma ve şaşırtma yoluna koyularak edebiyat ve Sanat hareketlerini yıkmaya¹⁸ seferberliğine girişmişlerdir.

Dada hareketi sahte itibariliğe çoktan içi boşalmış, ömrünü doldurmuş kanılara karşı, entellektüel bir isyan ve savaştır. Ancak Dada akımı kalite kavramından yoksun olduğundan savaşını paradokslar, blöfler ve esprilerle kuvvetlendirmek istemiştir. Dadaizm'in anlamı sanat eseri ve yücelik , edebilik değeri değil şüphe protesto ve benliğinin kurtuluşudur.

Dada; oğulları babalara karşı getirten en şiddetli bir başkaldırıdır. Bu akım içinde 2.Dünya Savaşı'nda alevlenen Avrupa'nın şüpheci bilinci kendini göstermiştir. Bütün Dadacılar savaşın karşısında idiler ve Jugendstil üslubunun sanatçıları gibi, estetik fenomenlerden, moral fenomenler yapmak istemişlerdir.

Sanatta geleneksel anlatım yollarına karşı başlatılan sistematik savaş ve XIX.yüzyıl'ın sanatsal eğilimleri, geleneklerinin yıkılması 1916 yılında Dadaizm'le

¹⁷ Nazan Azeri, **Görsel Sanatlarda Oyunsallık ,Rönesans- Dada Sürrealizm**, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı , Dan: Ergin İnan, İstanbul-2000, s., 64-65.

¹⁸ Bahri Ulaş, "Sosyalist Realizm ve Sürrealizm", **Türk Yurdu Dergisi** , S.279, Aralık 1959 , İstanbul, s.57.

başlamıştır. Dadaizm savaş sıralarında belirmeye başlamış ve insan hayatını hiçe sayan, onu savaşa sürükleyen uygarlığa karşı bir protesto başlatmıştır. Bu yüzden Dadaizm o dönemde bir Sanat hareketinden çok ideolojik, bir hareket olarak görülmüştür. Dadaizm bütünüyle kendiliğindenci bir anlatım aramıştır. Bu nedenle de kendi sanat kuramında çelişkiler yaşamıştır.

Dadaizm'i 1916 yılında düzene koyan ve sözcülüğünü yapan şair Tristian Tzara ve Cabaret Voltaire olmuştur. Dadaistlerin ilk hedefleri, sanatta geleneksellik, özellikle akademik Sanat ve burjuva toplum düzeni olmuştur.¹⁹

Dada akımının ilk hareketi Zürih'te "Kabare Voltaire" le başlamış daha sonra da tüm Avrupa'ya hızla yayılmıştır. Sonraları Bertdod Bercht'in çok yaygınlaşacak bir sözü "yabanılaştırma etkisi" insanları uyandırmakta yararlanılan bir slogan olmuştur. Bu anlamda çevreyi; olup , bitenleri, alışkanlıklardan sıyrılarak farklı bir bakış açısıyla görebilmek istenmiştir. Bunu desteklemek amacıyla, sokak afişleri, ilanlar, bildiriler, karikatür, fotomontaj, kabare, güldürü dergiler, yürüyüşler, manifestolar, dans ve müzik yoluyla yabancılaştırma ortamı oluşturulmaya çalışılmıştır.²⁰

Dada Grubu Zürih'te 1916 yılında başlatılan bu hareketle Tzara, Alman asıllı yazar Richard Hülsenbeck ve Hugo Bell ile ressam, heykeltıraş ve şair Hans Arp'ın (1887/1956) tarafından kurulmuştur. Önceleri edebi niteliği olan bir akımdır. Hans Arp'ın serbest formdaki rölyefleri ile kolajları sanata getirilen başlıca katkıları olmuştur.²¹

Dada akımına en büyük etkiyi yapan Fransız Ressam Marchel Duchamp (1887/1968) olmuştur. Duchamp 1915 yılından beri planladığı gibi resmin temel kural ve tekniğini kökünden yıkmak amacı ile harekete geçmiştir. Ona göre her duyguda bir gizlilik vardır. Bu savdan yola çıkarak, birçok kendiliğindenliği, bilinmezliği yaşamak da mümkün olmuştur. Duchamp resimle bir tür alay edercesine karikatüristik çalışmalara da yönelmiştir. Bu hareketi ile resim sanatının rutinleşmiş

¹⁹ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev:Yıldız Gönül, Remzi Kitabevi Yayınları , İstanbul, 1984, s.,303-406.

²⁰ Nazan-Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim-2**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1956, s.96.

²¹ **Türk Ansiklopedisi** Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi , Ankara ,1981, s.147.

motiflerinin yerine ayrı konularda amaçladığı farklılığı yakalamıştır.²² (EK-1 Resim: 8-9)

Dada akımı Duchamp'la birlikte Francis Picabia (1897-1953) (EK-1 Resim No:10) ve Man Ray tarafından da temsil edilmiştir. (EK-1 Resim:11) 1.Dünya savaşı sona erdiğinde Zürich'te kurulan grup dağılmıştır. Grup üyelerinden Hülsebeck beraberinde Georg Grosz (189-1959) ve Hausmann ile faaliyetlerini Berlin'de sürdürmüşlerdir. Daha sonra Paris'e kaymaya başlayan Dadaizm Sürrealizm'in doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Dada, 1.Dünya Savaşının yarattığı büyük sarsıntının değerlere verdiği hasarı ve ruhlarda meydana getirdiği şiddetli duygusal huzursuzluğu temsil etmiştir. Savaş sonrası hayal kırıklığı, huzursuzluk ve çaresizlik ortamında, modern uygarlığın, edebiyatta, ahlak ve törelerindeki bütün değerlerine karşı bir yıkıcı başkaldırı ortamı oluşmuş nihilist bir ayaklanma baş göstermiştir. Dada grubu yalnızca şiirler yazmak ve resim yapmakla yetinmemiş, konserler, sergiler suareler, mitingler ve başka çeşit toplu gösteriler yapmışlardır.

14 Temmuz 1916'da Tzara , ilk Dada manifestosunu okumuştur. Bu manifestoda sanatla , felsefeyle bilim ve psikoloji ile alay edilmiştir.

Dadaistler, 1920 yılında açtıkları bir sergide halkı, galeriye umumi bir heladan sokmuş, içeriye giren seyircilerin ellerine birer balta vererek, istedikleri anda salondaki eşyalar ve resimlere saldırımlarının serbest olduğunu duyurmuşlardır.

Dada olayı sanatın ne olduğu değil, ne olmadığı ile alakalı olmuştur. İnsanların o dönemde uğraştıkları o denli ciddi yaşam sorunları vardı ki sanatın ciddi ve önemli değil aksine yaşama sevinci katacak bir şey olması beklenmiştir. Dada hareketi içinde birkaç ayrıcalık dışında hemen her sanatçı her türlü malzemeyi kullanarak çalışmış, belli bir stil önermiştir. Sanatçıların her türlü başkaldırısına olanak veren her tür malzemeyi denemekte özgürlük tanımıştır. Özellikle de kolaj ve onun türevleri olan yöntemleri denemişlerdir. Yağlıboya resim çok az bulunabildiği gibi montaj, fotomontaj gibi yeni araştırmalar yeni yaratı biçimleri oluşturmuşlardır.²³

²² Mourice Raynal-Jean Leymarie, "Dadacılar ve Sürrealistler", Çev:Aydın Macarlıoğlu, **Türk Sanatı Dergisi**, 3- 17 Mayıs, 1956, s.15.

²³ Canan Beykal, "Dada Akımı", **Sanat Sanat Dergisi**, S.01, Sonbahar, 2003, İstanbul, s., 5-9.

Gerçeği bulmak için her şeyi, geleneksel ve eski sanat anlayışını ret eden Dada akımı bu ret eylemiyle de yeni bir yaşam, düşün, kültür ve sanat ortamı yaratmayı hedeflemiştir. Ayrıca , iki Dünya Savaşı arasındaki karekteri belirsiz ve kararsız toplumsal ortamda boy atan bu akım sonunda sanatı da reddetmeye kadar varmış ve etkisini yitirmiştir.

Bir edebiyat ve resim hareketi olarak Dada,1921 yılında Dadacılar grubunun kendi içerisindeki anlaşmazlıkları yüzünden dağılmıştır. Bu anlaşmazlığın arkasında, sadece menfiliğe ve yıkıcılığa bağlanmış olan Dadanın günlerinin tamamlandığına inanan yeni bir Sürrealist grup vardır. Bu yeni grup artık yıkıcılıktan vazgeçmek ve yapıcı bir şeyler ortaya koyma zamanı geldiğine inanmışlardır. Dadacılığın bir kan tazelenmesi olduğu ve kanın tazelenip yerini başka akıma bırakması gerektiği düşünülmüştür. Yerini, kendinin bir devamı olan bir başka akım olan Sürrealizme bırakmıştır. Dadacılığın ardından doğan ve onun uzantısı olan Sürrealizm aykırılığı, yadsımayı düşünsel bir temele oturtma gereğini duymuştur.

Dadanın hazırladığı bu zeminde Sürrealist sanat yeşermiş ve 1924 yılında ortaya çıkan akım 1930 yıllarında Paris ve dünyanın tüm merkezlerinde mimarlıktan sinemaya kadar tüm sanat dallarını etkileyen bir akıma dönüşmüştür. Sürrealizm 1930'ların sonuna doğru Uluslararası bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Akım örgütsel niteliğini 2. Dünya Savaşı ile yitirmiş, ancak etkileri değişik ülkelerde pek çok sanatçıda uzun süre izlenmiştir.²⁴

Sürrealizmin ilk belirtileri I.Dünya Savaşı yıllarında, ressamaların ve yazarların bireysel ilişkilerinde gözlemlenmiştir.

Sürrealizmde ağır basan, her şeyden önce yazınsal etkinliklerdir. Dadacılık da daha önceki birçok sanat akımı gibi kozmopolittir.

Sürrealizm, Dadacılık'tan ve bunun yarattığı büyük sarsıntıdan doğma mutlak bir başkaldırı hareketi olarak, kendini usçu ve Hristiyan kültürün değerlerine son vermek isteyen bir yıkıcı etkinlik olarak ilan etmiştir. Dadacılık'tan farklı olarak- sa Sürrealizm gerçekliği değişime uğratmak ve böylece onu kendi kendisi olmaya zorlamak isteyen devrimci bir girişim olmuştur.

1919 yılında Andre Gide ve Paul Valery gibi yazarların da desteğiyle Sürrealizmin yolu açılmıştır. Dada'dan Sürrealizme geçişin aşamaları en açık

²⁴ Z.Zona, "Gerçeküstücülük", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s.,670.

biçimde bildirgelerde ve ressam ve yazarların birlikte çıkardıkları dergilerde izlenebilmiştir.²⁵

Dada'nın mirası üzerine yatırım yapan Sürrealistler, anlamlarında daha sembolik ama materyal seçiminde Dada konstrüksiyonlara dayalı sanat objeleri kullanmışlardır. Bundan sonraki dönemde sokağa, dışa açılan eylemci sanatın yerini, savaş yorgunu, umutsuz, kendi içinde dönen sanat çarkının yaratıları yer almaya başlamıştır.²⁶

1.1.3. Batı Sanatında Sürrealizmin Doğuşu ve Gelişimi

Sürrealizm sözcüğü ilk kez 1917'de sahnelenen Les Mamales de Tresias (Tresias'ın Memeleri) adlı oyunda Apollinaire tarafından kullanılmıştır.²⁷ 1.Dünya savaşından sonra 1919'da da Loutreamont Kontu Istiore Ducass'ın (1846-1870) birbirinden ilginç yazıları yayımlanmıştır. Bu yazılardan en çok etkilenen üç genç şair Louis Arogon, Andre Breton ve Philippe Saupault yeni ürünler ortaya koyma çabasına girmişlerdir. 1919 yılında Louis Aragon ve Philippe Saupault ile birlikte Sürrealist anlayışta bir dergi olan "Literature" (Edebiyat) dergisini çıkarmışlardır. Bu dergi insanlara yeni bir ışık ve mutluluk yolunu gösterici, o zamana değin insan gerçeğinin derinliklerinde gizli kalmış konularda bilgiler verici sistemli bir araştırma başlatmıştır. Seçilen konular mantık evrenini yok ettiğini ya da yok edeceğini sandığı bilinç dışı, düş ve olağanüstü konular olmuştur. Ayrıca insanları bireysel özgürlük anlayışına yönelterek, toplumun kural ve düşüncelerine başkaldırmaya sevk etmiştir. Ayrıca ekonomik ,siyasal tüm yasaklara karşı davranış geliştirmek amacıyla bildiriler yayınlamışlar , konuşmalar yapmışlar ve bireysel özgürlüğün getireceği mutluluğu hissettirmeye çalışmışlardır. Sürrealist sanat hareketini başlatan kişilerin bir çoğu yazar kesiminden oldukları için akımı güçlendirmek geliştirmek ve yaymak amacıyla özellikle yazınsal sorunları işlemişlerdir. 1920 yılında Breton, Soupoult ile birlikte yazdıkları ilk otomatik metin olan Les Champs Magneiques'la (Mıknatıslı Alanlar) yeni araştırmalar yapmaya başlamışlar, ipnotizma "sesli düşünce" gibi çeşitli psikolojik deneylere girişmişlerdir. Ayrıca Dr.Sigmund

²⁵ M.Nadeau, **The History Of Surrealism** 1965, Tr. By.Hoard, s.14.

²⁶ Canan Beykal, **a.g.e.**, s.15.

²⁷ "Gerçeküstücülük" **Gelişim Hachette, Genel Kültür Ansiklopedisi**, 4.Cilt , Gelişim Yayınları, İstanbul, 1983, s.1559.

Freud'un (1856-1939) eserlerini de inceleyerek yoğun bir arayışa çıkmışlardır. Böylece grup yavaşça çoğalmaya başlamıştır.²⁸ Bu yeni çabaları Sürrealizm akımına zemin oluşturmuştur.

Bu akım, hem etkileme alanının çeşitli kültür çevrelerini kapsaması, hem de yankılarının günümüze kadar uzanması bakımından önem taşımaktadır. Öncülüğünü ve bayraktarlığını Fransız yazarı Andre Breton'un (1896-1966) yapmış olduğu bu akım, temel estetiğini ve düşünce kaynağını çok daha gerilere dayandırmakla beraber, 1924 'de ilk sanat duyurusunun yayımlanmasından sonra etkinliğini ortaya koyamamıştır. Bilinçaltı dünyasının gizemli kapılarını aralayan Freud'la birlikte Hegel düşüncesin, Sürrealist akıma büyük olanaklar sağlamıştır.²⁹

XIX.yüzyılın sonlarına doğru (rasyonalizm) usçuluğu reddeden bir kavram yeniliği görülmüştür. Evrenin statik ifadesi, yerini evrensel bir hareket anlayışına bırakmıştır.³⁰

1929 yılında Andre Breton, Sürrealizm'in 2.Manifestosunu yayınlamış ve 1933 yılında da Sürrealist dergisinin son sayıları çıkarılmıştır.1936 yılında Londra'da ve 1938'de Paris'te iki büyük sergisi daha açılmıştır.(EK-1 Resim:12)

Breton biri 1942 ve diğeri 1953 yılında olmak üzere iki bildiri daha yayınlamıştır. Bu süre içerisinde 1930 yılında ikinci dergileri olan "Devrim"in Hizmetinde Gerçeküstücülük yayınlanmaya devam etmiştir. Sürrealizm, kendi içerisinde bir takım değişimler yaşamıştır. Bazı sürrealistler görüş ayrılığı nedeniyle gruptan çıkarılmışlardır. 1930 'lu yıllarda Sürrealizme katılmışlardır. Rene Char, Luis Bunuel ve ressam Salvador Dali akıma güçlü bir boyut kazandıran sanatçılar olmuştur.

XX.yüzyıl başlarında Avrupa'da 1.Dünya Savaşı'ndan sonra protest bir akım olarak ortaya çıkan ve düşsel bir anlatım tarzı seçen Sürrealizm, gerçeklik kaygısından uzaktır.Gerçeküstü düzeye çıkılan bir sanat akımıdır. Şair ve ressamlar 1.Dünya Savaşı'nın yol açtığı yıkım karşısında , dehşete kapılmış, akılcı tutuma karşı tavır alarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmeye başlamışlardır. 1924'de

²⁸ **Gelişim Hachette Genel Kültür Ansiklopedisi**, C.4,Gelişim Yayınları,İstanbul ,1983, s.1560.

²⁹ Kaya Özsegin, " Gerçeküstücüler, Kendi Doğrultularında Yeni Ölçüler Ortaya Koyarak Renkli Bilinçaltı Dünyasını Yansıttılar" **Milliyet Sanat Dergisi**, 20 Eylül 1974, S. 98, s.,28.

³⁰ Yvonne Duplessis, **a.g.e** , s.9.

yayımladıkları Gerçeküstçülük Bildirgesi'nde düşüncenin aklın denetimi olmadan ve ahlak gibi engelleri hiçe sayarak,ortaya konmasını savunmuşlardır.

Plastik sanatların dışında edebiyat, müzik ve sinema gibi öteki sanat dallarını da içeren Sürrealizm, iki dünya savaşı arasında bir felsefe ve yaşam biçimini de belirlemiştir.

Sürrealistlerin büyük adı Andre Breton, Marx'ın "Dünyayı Değiştirin" çağrısı ile Arthur Rimbaud'nun "Yaşamı Değiştirin" çağrısının temelinde özdeş olduğunu vurgulamıştır. İmgelem (hayal) ve düşlem (fantezi) gücünü sonuna kadar serbest bırakan Sürrealistler, bu sayede, gündelik yaşama konulmuş bulunan tüm kısıtlamaları (siyasal, cinsel, davranışsal vb.) aşmayı, bu sayede, en kabataslak söyleyişle, sıradan ve yönetilen/ sömürülen insanın hayal gücünü genişletmeyi, sınırlanamayan düş dünyasının egemen kılınmasını istemişlerdir.³¹

"Güneşin yeryüzünü terk ettiğini gördüm ve toprak uyuyan erkekler ve kadınlarla doldu. Gökyüzünün ve denizin kum saatlerini dirilirken gördüm.

Düşen bir eteğin kum saatini ve ayağa dikilen çıplak bir gövdeden açık kapı dışarıdır.

Kral kulak zarı patlatırcasına her yerde şarkı söyler.

Rüzgara asılır bir asma yaprağı, Duvarlar boşlukla ve saydam yalnızlıkla kaplı,Yeni doğanını seyreden bir kadın gördüm

Bir çatıdan sökülmiş bir kiremit gibi

İnsanın ilerlemesi çocuk."

Fantastik kurgulu dizeleri yazan Paul Eluard ; Yirminci yüzyıl başlarında sinemadan resim sanatına, heykelden şiire ve düz yazıya bütün sanat dallarını etkisi altına alan Sürrealizmin ünlü yazarıdır. Gerçeğin üstündeki gerçekleri izlek seçen bu akım Dünya Sanatı tarihine "Sürrealizm" adı altında geçmiştir. 1 Aralık 1924 tarihi dünyanın en şaşırtıcı dergilerinden birinin yayın tarihidir. "La Revolution Surrealiste", "Gerçeküstü Devrimi" Breton'un Gerçeküstü Sanat manifestosu bu derginin ilk sayısında yer almış ve Sürrealist sanatın varlığı ilk kez kaynaklarla belgelenmiştir.

Breton manifestosunda Sürrealist sanatı şu satırlarla tanımlamıştır: "Sözle yazıyla ya da tamamen başka bir biçimde düşüncenin gerçek işleyişini ortaya

³¹ Ahmet Oktay, **Cihat Özegemen**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2001, s.15.

koymak için kullanılan katıksız ruhsal otomatizm. Aklın hiçbir denetlemesi, hiçbir ahlaksal ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koyması.”

Bu görüş doğrultusunda birleşen yazar ve sanatçılar yaşamlarını sürdürdükleri Decartes’ci dünyanın yalan ve aldatmaca ile değerlendirildiğini bu nedenle karamsarlık yarattığını ve dayanılmaz hale geldiğini savunarak bu değerlerle başkaldırının her çeşidini destekleyeceklerini bildirmişlerdir. Yeniden temellendirilmiş bir akıl tanım ve anlayışı benimsenmesi için yeni bir insan hakları bildirisinin gerekliliğini savunmuşlardır. Bu arada da amacı bilinç dışı yaşamı irdelemek, anılar ve belgeler toplamak olan bir “ Gerçeküstü” araştırma bürosu Granelle Sokağı 15 numarada 1925 yılında çalışmaya başlamışlardır.

Sürrealist anlayışı benimseyen sanatçılar her şeyin ussal evrenimizde gerçekleşip sonuçlandığını savunmuşlardır. Ussal evren duyarlarla, düşlerle, akılla, esinle algılayabildiğimiz her şeyi kapsamıştır. Düş metinleri, Breton, Eluard, Aragon’un şiirleri, seyrik ve otomatik yazı, Miro ve Tanguy’un yazı resimleri, Dali, Magrit, Ernst gibi ressamın resimleri bu temel görüşü paylaşmışlardır.

Sürrealizm, kendini sürekli olarak irdeleyen ve oluşturan bilincin belli bir serüveni, bir biçimi olarak da görülmüştür. Dıştan bakılınca, tinsel manevi bir devrim girişimi bir kültür olayı bir sanat ve şiir anlayışı ,içten bakılınca bilinçsel bir devrim bir yıkma ve yeniden kurma yönelimidir. Breton Sürrealizmi her şeyden önce, kurulu düzene yaygın ve resmi ahlaka düşünceye, estetiğe karşı çıkan bir akım olarak sunmuştur.³²

Dünya fantastik resim tarihi şehvet duygusuyla dolu doğa üstü bir dünyanın kapılarını hayal gücünü aralayan çok sayıda dinsel putlar arasından belirlenebilmiştir.”Fantastik Orta Çağ” XV. yüzyılın cinli perili tahta oymaları, ilmi simya ile ilgili simgelemiştir. St.Anthon’un baştan çıkarılması konusunu işleyen çeşitli tablolar (Grünwald,1515:Hieronymus Bosch, 1505; Hugs, 1547) Altdorfer’in uzay çağrışımlı peyzajları, (EK-1 Resim: 13) Cranach’ın gizemle dolu insanı irkilten figürleri) (EK-1 Resim:14)³³ Sürrealist resmin öncülleri arasında sayılmıştır.

³² Selahattin Hilav,“Gerçeküstücülüğün Düşündürdükleri“ **Gergedan Gerçeküstücülük Özel Sayısı** No.6, Ağustos 1987, s.,138.

³³ Hacer Değirmenci, **1980 Sonrası Türk Resminde Fantastik Eğilimler**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı ,Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Eylül, 2001, s.7.

Sürrealizm Akımı'nın gelişmesinde 1910'larda ortaya çıkan soyut ve tüm kuralları reddeden Dadacılık Akımı'nın yanı sıra Hieronymus Bosch (1450-1516) ve Francesco Goya gibi daha eski dönemlerin ressamlarının da etkisi olmuştur. Bosch'un resimleri kompozisyon kurgusu, konu tasarımı simge ve renk coşkusuyla, Sürrealist anlatımı XVI.yüzyıla götüren öncül örnekler olarak değerlendirilmiştir.(EK-1 Resim:15,16,17,18)

Sürrealistler, geçmişte bilinçaltından, rastlantıya,düşe, sayıklamaya, cinnete giden alışılmamış ruhsal durumlardan artistik hayaller meydana getiren Bosch (1450-1516), Arcimbolda (1527-1593) (EK-1 Resim: 19), Blake (1757-1827), Goya (1746-1828) gibi sanatçılarla kolayca tarihsel bağlar kurmuşlar ve onları öncüleri olarak görmüşlerdir.

İlk dönemlerinde politize bir anlayış sergileyen Sürrealizm, dönemin liderlerinden (Lenin,Hitler) beklediği ilgiyi görememiştir. Sosyalist Devrime yaklaşmasına rağmen Sosyalistlerin Sosyal realizm'i sanat anlayışı olarak benimsemeleri Sürrealistleri hayal kırıklığına uğratmıştır. 2.Dünya Savaşı yıllarında Sürrealistlerin çoğu Amerika'ya gitmiştir. Günümüz, Amerikan sanatının gelişmesinde önemli rol oynamışlardır.

XV.yüzyılın perili, cinli tahta oymalarından Grünewald'ın, Dürer'in gravürlerine, ağaç baskılarına; Flaman resminin canavar ve sefahat resimlerinden Orsini için yaratılan canavar heykellerine; Hoffman'ın masallarından Rops'un fantastik oymalarına, dönemlerinin Gerçeküstü şaşırtmaları olarak bakılmıştır. Sürrealist imgeler arayan bir bakış açısı ile irdelendiğinde, örnekleri çoğaltmak mümkün olabilmektedir.

Fransız şair Breton,1922'de Paul Eluard (1899-1959) ve Louis Aragon (1897-1982) gibi başka şairlerle birlikte Dadacılardan ayrılmış ve bu akımın nihilist tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı savunan Sürrealist sanatın ilkelerini oluşturmaya başlamıştır.

Sürrealist sanatçılar, yaratıcı bilinçaltını irdelemek ve özgür kılmakla toplumu geliştirici bir politika belirlemek gibi aslında birbirleriyle pek ilintisi olmayan iki konuyu birleştirebilmiştir. 1927-35 arasında bu amaçları doğrultusunda Fransız Komünist Partisi'yle işbirliği yapmışlardır. Temelde bu sanatçılar kendilerine özgü yöntem ve teknikler kullanmış ortak bir üslûp geliştirmemişlerdir. Ancak

nesneleri şok yaratma amacıyla us ve mantık dışı biçim ve ortamlarda sunma konusunda görüş birliği içinde olmuşlardır.

Sürrealistler, yalnız toplumsal düzeni değil insanı da değiştirmek sevdası peşinde olmuşlardır. Öte yandan endüstri toplumu, tüketim toplumları yaratmıştır. Kapitalizm, sanat yapıtını bir “meta” durumuna getirmiştir. Sosyalizm bir propaganda aracı durumundadır. ”Mass media” denilen kitle iletim araçları, kapitalist ülkelerde de sosyalist ülkelerde de beyin yıkama işlemlerini sürdürmüştür.³⁴

Plastik sanatların dışında edebiyat, müzik ve sinema gibi öteki sanat dallarını da içeren Sürrealizm, iki dünya savaşı arasında bir felsefe ve yaşam biçimini de belirlemiştir. Sürrealist ressamlar insanların ruhsal durumlarını ve davranışlarını akıl, mantık, töre , din ve toplumsal baskılardan özgür kılarak tuvale yansıtmışlardır.

Sürrealizmin doğmasında en önemli etkenlerden biri Freud’un bilinçaltı sorunlarını ve düşleri açıklayan araştırmalarıdır. Düşler ve bilinçaltı kuramlarıyla yakından ilgili olan Sürrealizm aklın bilinçaltını yansıtan fantezinin yalnız sanat alanının tekelinde olmadığını, bütün insan hayatının fantastik bir açıdan görülmesi gerektiğini de savunmuştur. Freud’un yazılarıyla öz denetimimizin zayıfladığı an, içimizdeki çocuk olanının veya vahşi olanının baskın çıktığını ileri süren kuramlar sanatçıları etkilemiştir . Sürrealistler Kutsal deliliğe varmayı amaçlamışlardır. Ancak her türlü mantıksal alışkanlıktan kurtulduktan sonra, aydınlanma yeteneğine kavuşabileceğimiz düşüncesi, Zan öğretisinin bir parçası olmuştur. Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlemesi değil usun betimlemesi olarak değerlendirmiş ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratmışlardır.

Sürrealizm Akımı’nın kurucusu olan Fransız Şairi Andre Breton hastalarına psikanaliz yöntemini uygulayan Sigmund Freud’dan büyük ölçüde etkilenecek, şiirlerinde alışlagelmişin dışında mantığa uygun bir sıra izlemeyen sözcükler ve düşsel imgeler kullanmıştır.

Breton, Aşkın mutlak bir duygu olduğuna inanmıştır. Yapıtlarda ve öğretisinde okuyucuları şaşırtmayı ve skandal yaratmayı amaçlamıştır.³⁵

³⁴ Ferit Edgü, ”Çağımızın Sanatına Yön Veren İki Nitelik:”Kuşku” Ve “Karşı Olmak”, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.342, Kasım 1979, İstanbul, s.,21.

³⁵ Arzu Etensel İldem, “Gerçeküstücülerin Aşkları”, **Argos Dergisi**, No.28, Aralık 1990, İstanbul, s.,62.

Breton, Sigmund Freud'un (1856-1939), özellikle düşler ve bilinçaltı kuramlarıyla yakından ilgili olmuştur. Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlemesi değil usun betimlemesi olarak değerlendirmiş ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratmıştır. Breton Sürrealizmi şöyle tanımlamıştır. ”-Gerçeküstü, düşünce sürecini mantık ve us kurallarıyla sınırlamadan, estetik ve töre ön yargılarından arıtarak , sadece ruhsal istemsizliği otomatizm aktarmıştır.³⁶

Sigmund Freud'un kuramlarından esinlenen Breton için bilinç dışı, düş gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinç dışı dünyasına girebilme yeteneğidir. Bilinç ile bilinç dışını bütünleştirmek üzere, düşsel dünya ile gerçek yaşam ”mutlak gerçek”, ya da “Gerçeküstü” iç içe geçmiştir.

Daha önce Almanya’da bir genel tuvalette açtığı Dada sergisiyle olay yaratan Max Ernst (1891-1876),1922’de kolaj denilen yapıştırma tekniğiyle resimler yapmıştır. (EK-1 Resim: 20-21-22) Paris’te Paul Eluard, Louis Aragon gibi yazarların bulunduğu Sürrealist guruba katılmıştır. Bu gruptaki arkadaşlarını “Dostların Buluşması” adlı tabloda Dostoyevsky ve Raffaello ile yan yana çizmiştir.

Sürrealizm akımının Belçika’daki en önemli temsilcisi olan Rene Magritte (1898/1967) akıl ile akıl dışı arasındaki çizgiyi yok eden resimler yapmıştır. (EK-1 Resim: 23) Bacakları kadın, üstü balık bir denizkızı; kartal tepeli bir buzul, eğik Pizza Kulesi’ni destekleyen bir kuş tüyü çarpıcı tablolarında yer alan ilgi çekici görüntülerdendir. 1920’den başlayarak, Sürrealistlerle ilişki kuran İspanyol ressamı Joan Miro (1893-1983) beklenmedik biçimler ve renkler kullanmıştır. (EK- Resim 24) Resimlerinde yer alan kadın, kuş yıldız gibi kendine özgü biçimlerdeki motiflerle düşsel görüntüler yaratmışlardır. Bu büyülü görüntülerle çocuksu bir dünya kurmuş olan, Sürrealizm Akımı’yla özdeşleşen Salvador Dali’nin (1904-1989) anılarından ve düşlerinden esinlenerek yaptığı resimlerinde eriyip akan saatler, gövdesinde çekmeceler taşıyan insanlar, boşlukta uçuşan eşyalar yer almıştır. Paul Klee (EK-1 Resim: 25), Yves Tanguy (EK-1 Resim: 26-27) ve Giorgio De Chirico’da Sürrealizm Akımı’nın önde gelen ressamlarındandır.

³⁶ Ferit Edgü, ”Gerçeküstücü Resim: Önemi ve Çelişkileri”**Gergedan**, (Gerçeküstücülük Özel Sayısı), No.6, Ağustos,1987 ,s.,68.

Yapıtlarında nesneleri alışılmamış biçimlerde betimleyen Sürrealist sanatçılar çoğunlukla düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalışmışlar, bazen de nesneleri kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşımışlardır.³⁷

1911-1918 yıllarında ürettiği yapıtlarla “Metafizik Resim”in ünlü sanatçıları arasına giren Chirico’da düş içeriğini yansıtma arayışına katılmıştır. Bireysel dünyasını değiştiren Chirico, metafizik iç dünya betimlemelerine yönelmiştir.

Chirico’nun resimleri Sürrealist akımın geleceği ile ilgili önsezileri yansıtmıştır. Onun yapıtlarında, kentler, geniş alanlar oluşturan boşluklar, yontular, terzi makineleri, trenler, ılık çarpık bir akşam ışığı ile aydınlatılarak gerilim yüklü beklentiye itilmiştir. Nesneleri anıtaştıran ışık seli uzayan dev gölgeler, Chirico’nun kuşkularıyla beslenmişlerdir. Büyük boşluklar oluşturan geniş alanlarda karanlık mekânlara açılan kemerli yapılar, yapıların önlerinde parlak gövdeli antik yontularla boy ölçüşen muzların yarattığı garip bir cansız doğa ilişkisi zaman ötesini çağırıştırılmıştır. Bu aşamada hızla giden tren bir anda durmuş görünen yaşama akışkanlık kazandırmıştır.” Tedirgin Eden Düşünce” adlı yapıtında da boşlukla ezici bir nesne kalabalığının gerilimli sessizliği, şaşırtıcı bir perspektifle izleyicileri sarsmıştır. Chirico’nun sanatında açık seçikle ürkütücü, tehlikeli boşlukların çağrıştırdığı bilinmeyen olaylar dürtüsü, uykuyla uyanıklık arasında görülen ve huzuru kaçıran düşleri anımsatmıştır.

1910-1914 ve 1923’den sonra Paris’te yaşayan Rus asıllı sanatçı Chagall, yaratıcı gerçekliğin özgün boyutunu gerçekleştirmiştir. Apolliner, Chagall’ın sanatını doğaüstü olarak tanımlarken Breton eğretileninin modern resme girişinin Chagall’ın yapıtlarıyla gerçekleştiğini açıklamıştır.

Chagall’ın gerçekte düş arasında kurduğu köprü, Sürrealist sanatın izleyeceği yolu oluşturmuştur. Yerçekiminden kurtulmuş sevgililer, müzisyen eşekler, müzik araçlarıyla bütünleşmiş müzisyenler, renkli horozlar, kuşlar, burçların mistik yorumları, gerçek konumları dışına itilen yapılar, nesneler olağanüstü bir bütünlük içinde betimlenmişlerdir. Kandinsky’de Chagall gibi gerçek bir Sürrealist olarak tanımlanmamasına karşın lirik otomatizme, düş anlatılarına yönelen sanatçılar için esin kaynağı oluşturmuştur.

³⁷ “Madde :Gerçeküstüculük, **Ana Britannica**, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1994, s.60.

1925, 1933, 1936, 1938 ve 1947’te Paris’te düzenlenen Sürrealist sanat sergileri; düzenleniş özellikleri ve yapıtların anlatım özgünlüğü ile büyük yankılar uyandırmıştır. 1926 yılında açılan ilk Sürrealist sanat galerisini diğerleri izlemiştir. Sürrealist sanat anlayışını benimseyen sanatçılar için Aragon ve Breton gibi Sürrealist yazarlar tarafından kataloglar düzenlenirken, Sürrealist yazarların kitapları da ressamın çizimleriyle resimlenmiştir. Çıkartılan Sürrealist dergiler ve yayınlar Uluslararası yaygınlık kazanmıştır. 1930 sonrasında New York, Londra ve Brüksel sergileri gibi Uluslararası sergi etkinlikleri gerçekleşmiştir. 1922’de Paris’e gelen Ernst, dinamik düş resimleriyle Sürrealist sanatçılar arasına katılmıştır. Ernst, Chirico’nun mekân, figür ve perspektif anlayışından etkiler almıştır. 1921-1922 arasında Frotaj (cilalama) tekniğini geliştirmiştir. Yıpranmış tahta yüzeylerin imgesel etkisini yakalamaya yönelmiştir. Dekalkomani tekniği ile “ Yağmurdan Sonra Avrupa” adlı ünlü resmini üretmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın acımasızlığını çok yürekli bir anlatımla vurgulayan Max Ernst gerçekle düşün örtüşme noktasını da en iyi yorumlayan sanatçıdır. Sürrealist sanatın bu ünlü ustası 1940 yılında Amerika’ya giderek orada Miro’nun 194 sergisi de Sürrealist sanatı tanıtmıştır.

Miro Duvar karalamalarını anımsatan resimlerinde zengin bir simgesel anlatıma ağırlık vermiştir. Her işaret bir nesne ya da bir figür anlamını yüklenmiştir. Yerleri ya da tuvaleri değişse bile işaretler tıpkı bir Çin yazısı gibi aynı anlamı taşımışlardır. Miro’nin resminde anlık oluşumların duruluğu, içtenliği yansımıştır. Bu nedenle Breton, Miro yapıtlarını bilinçaltının en bozulmamış ürünleri olarak tanımlamıştır. Çatal batırılmış elma, ikiye bölünmüş bir somun ekmek ve eski bir ayakkabıdan oluşan natürmort, Sürrealist anlatıma evrilmiştir. Doğaüstü hayal dünyasının şematizmi ile Klee’da Sürrealist sergilerinde yer almıştır.

Resmin Sürrealist anlamda dilini değiştiren ilk ressam Max Ernst’tir.

Sürrealist resmin en zayıf noktası, Sürrealizmin yadsıdığı, karşı çıktığı yıkmak için elinden geleni yaptığı, Batı sanat uygarlığının ussallığını, şiirde ve yazında olduğu gibi, tüm görünüşüne karşın aşamamış olmasıdır. Dış dünyayı değil, ressamın düşlediği iç dünyayı gerçekleştiren bu resimlerde, konularıyla gerçekliği aşarken tekniğiyle, hatta diliyle Batı resim geleneğinin çizgisini sürdürmüştür. Örneğin Magritte’de resmin dili geleneksel resim dilidir. Yalnızca figür ve nesneler arasındaki ilişki değişmiştir: Sürrealist nitelik, resmin kendisinde (çizgi, leke, renk,

istif) değil resmedilen nesne ve figürler arasındaki ilişkidedir. Dali'de uykunun düşü değil, sanatçının düş gücü, tuvalde gerçekleşen mekân ve nesneleri gerçekliklerinden soyutlamayıp, onlara bir başka gerçeklik vermiştir ki bu resmin gerçekliğidir.³⁸

Doğrudan bilinçaltını yansıtan resimleriyle Dali, Gerçeküstü sanatın en ünlü temsilcisi olmuştur. (EK-1 Resim: 28,29,30,31,32,33) Dali Sürrealizmi bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir. Onun bilinçaltı, çılgınlıklarla dolu yaşamı, resimleri Dali'nin sınır tanımayan dehasının göstergesidir. Dali düşü , gerçeğin kusurlu olduğu zamanlarda bir çıkış yolu olarak kullanmıştır. Düş gerçeğe ulaşmanın en kesin yoludur. Dali düş dünyasının yasalarına kaprislerine uygun yapıtlar üretmek için çaba sarf etmiştir. Uyanıkken görülen düşlerin sistematize edilebilmesinin olanağını savunmuştur. Dali düş imgelerini tıpkı bilinçte oldukları gibi betimlemiştir. Bunun için özel bir yöntem kullanmıştır. Boş tuval daima yatağının karşısındadır. Gün başlarken ilk kez tuvali ile yüz yüze gelmiştir . Gün bitimi gene tuval yüzeyine bakarak son bulmuştur. Uyku anının aralıklarında rastlantısal ya da kısıtlı olarak tuvalle yüz yüze kalmak için özen göstermiştir. Kurulan zihinsel bağlantı, imgelerin belirlemesi ile betimleme anını birleştirmiştir.

“Ben yalnızca dünyanın gizemini resmederim. Tek yaptığım şey, olabildiğince uyanık kalmaktır. ”Bu açıklama Belçikalı sanatçı Rene Magritte'e aittir. ”Doğacı” ya da doğrucu olarak tanımlanan Sürrealistlerin en önemli temsilcisidir. Rene Magritte, Sanatçı istem dışı betimlemelerden uzaktır. Amacı, düşüncüyü yansıtmaktır. Sözlü şakalarla nesneleri tanımlayan dolayısıyla da yöneten doğal yasalara karşı koymaktır. Seçilmiş ilişkiler, düşlerin anahtarı, sözcüklerin kullanılışı ,nesneler ve tanımlar arasındaki ilişkileri altüst etmek amacıyla yapılmış çalışmalardır. Magritte'e göre düşüncenin anlamı, dünyanın anlamı gibi zengin ve değişken kavramlarla doludur.

1920'li yılların Fransa'sında durgun düşünceye karşı başlatılan yeni bir var oluş felsefesini benimseyen Sürrealist sanat 1946 yılında anlam ve hız değiştirmeye başlayınca yeni bildirgeler yeni bir kan kazanmaya yönelik son çırpınmalar olarak ortaya çıkmıştır; Fakat ancak küçük kımıldılar yaratmıştır. Ekim 1946 tarihli Bildirgede Magritte şu görüşlere ağırlık vermektedir:

³⁸

Ferit Edgü, **a.g.m.**, s., 68-71.

“Gizemli varlıklara ve güçlere yönelik billurlaşmış inançlardan oluşan bir dizge, başlangıçtaki coşkun yerini aldı. Sözde Gerçeküstücüler, hiç kuşkusuz yakında bir başka dine geçmeye hazırlanırken ”vatan aşkından” başlarını aldıklarında, ”sanat aşkını” bile sahipleniyorlar. Bu tür Gerçeküstücülük günümüzde yalnızca küçük uyanıklarca, saf ya da yorgun kişilerce ve sayfa başına para alan tüccarlarca uygulanıyor. İlk öncülere gelince, onlar ya huzurlu şöhretlerinden olmak istemiyorlar ya da savaşı bırakmayı kabullenmişler. Gelgelelim deney güneşin altında sürüyor.”

XX.yüzyıl sanatına en görkemli ve parlak serüvenini yaşatan Sürrealist sanatın son çılgınlıklarıdır bunlar...³⁹

1945’den sonra akıma katılan gençlerin yapıtlarında bozulmalar ve sapmalar gözlemlenmiştir.⁴⁰ Böylece akım etkinliğini ve gücünü yavaşça kendisinden sonra gelen Dışavurumcu-Soyut Akıma bırakmıştır.

Akımın belli başlı sanatçıları Şunlardır:

Öncüleri; Hieronymus Bosch (1450-1516), Francisco de Goya (1746-1828) , Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), Villiam Blake (1757-/1827), Johann Heinrich Füssli (1741-1827)

Temsilcileri ; Andre Mason (1896-1987), Francis Picabia (1878-1953), Joan Miro (1893-?) , Man Ray (1890/1976), Marchel Duchamp (1887-1968), Max Ernst (1891-1976), Pablo Picasso (1881-1973), Paul Klee (1879/1940), Marc Chagall (1887-?) Giorgio de Chiricio (1888-1905), Rene Magritte (1898/1967) Salvador Dali (194/1899), Yves Tanguy (1900-1955), Hans Arp (1887/1966), Hans Belmer (1902,1975), Paul Delvaux (1897-?), Josef Istler (1919-?) Felix Labisse (1905-?), Roberto Matta (1911-?) Jackson Pallock (1912-1956)

1.2. Sürrealist Resim Üslûbunun Türleri

Sürrealizm’in resim alanında yer alan sanatçıları, bir uçta ne olduğu tam olarak anlaşılamayan ancak sezilebilen biyomorfik biçimler kullanarak (Simgesel Sürrealizm) diğer uçta ise ayrıntıların tümü inceden inceye tanımlanmış olmasına karşın usçu anlamı bozarak (veristik sürrealizm) düşsel bir dünya yaratmışlardır.

³⁹ Kıymet Giray, ”Yirminci Yüzyılda Gerçekleşen Bir Akım, Gerçeküstü”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S.67, Y.22, Haziran –Temmuz ,1992 ,İstanbul, s., 4-10.

⁴⁰ Gelişim Hachette, **a.g.e.** s.1561.

Akımda iki farklı eğilim gelişmiştir. Soyut Gerçeküstü (Abstract Surrealism) olarak adlandırılabilir ilk eğilim, ruh çözümüne (psikanaliz) dayanmış ve salt istemsizliklerle yönetilmiş bilinçaltındaki duygular simgelerle betimlenmiştir. Ernst'in Frotaj'ları, Oscar Dominguez'in (1906-58) Dekalkomani'leri bu gruba girmiştir. Ayrıca; Wolfgang Paelen (1905-?) (EK-1 Resim:34) , Judit Reigl (EK-1 Resim:35-36), Jacques Herold (EK-1 Resim:37), Arshile Gorky, (EK-1 Resim:38) bu tür örnekler vermişlerdi. Doğrucu Gerçeküstücülük (Veristic Surrealism) olarak adlandırılabilir ve Dali, Magritte, Tanguy gibi sanatçıların yapıtlarının oluşturduğu ikinci eğilimdeyse De Chirico'nun yapıtlarını anımsatan öğeler vardır. Nesnelerin ayrıntılı bir biçimde betimlenmesi ancak düş ya da karabasanı anımsatan us dışı ortamlar içinde verilmeleri söz konusu olmuştur. Bu eğilimin bir çeşitlemesi olarak, birbirleriyle ilintili olmayan nesnelerin, birlikte düşsel değilse bile günlük yaşamın dışında bir gerçeği çağrıştıran biçimde verildiği görülür. Ameliyat masası üstündeki dikiş makinesi ve şemsiye gibi .

1.3. Sürrealist Resmin Teknikleri

1.3.1. Humour

Humour, nesneler arasındaki beylik bağlantıların koparılarak dünyaya başka bir açıdan bakmamıza olanak tanımıştır.⁴¹

Humourcu düşünce sistemine göre yaşanan dünyanın saçmalıkları ve gülünçlükleri , sonsuzu arayan kişinin gözünde varlığımızı gülünç duruma düşürmekten başka bir işe yaramamıştır. ”Gülme “eylemi iki yüzlülüğün boyunduruğunu kırmakta kullanılabilecek en iyi araçtır. Humour’cu , paleti bir seyirci olarak görebilmek için kendini hayattan ayırmıştır. Günlük yaşayış, kaygısızca bakmasını bilen gözünde ağırbaşlı görünüşünü yitirmiş, bir alay konusu olmuştur. Böylece humour, dış gerçeğe karşı bir çeşit ilgisizliği de dile getirmiştir. Humour adeta dünyanın kımıldanışına kendi balkonundan bakan adamın dünyayı görüşüdür. Ancak gülünçlüklerle alay etmek, sonunda kişiyi ister istemez kurulu düzene başkaldırmaya götürmüştür. Humour, başkaldıran düşüncesinin, toplumsal ön yargılara boyun eğmeyi reddetmenin değişik bir yolla anlatılmasıdır, mutsuzluğun maskesidir.

⁴¹ N.Binyazar,”Gerçeküstücülük ve Edebiyat”, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.98, İstanbul ,1974, s.,7.

Humour yalnızca, kendisi olayların sürüklenmesine bırakmayan bir düşünceden ibaret de değildir. Bir yüceliği de vardır. Gerçeklikten kurtulma, artık onun vuruşlarına karşı duygusuz kalabileceğimiz bir noktaya varma istemimizi dile getirmiştir. Humourcu için dış dünya ile bu çatışması, hayatın tekmeleri bir çeşit haz kaynağı olmuştur.

Humour, dünyayla, nesneler arasındaki beylik bağıntıları koparıp başka bir açıdan bakılmasını sağlamıştır. Akılcı düzenin sezgilere dayanan, dolaylı bir eleştirisidir; gerçeküstü ve beklenmedik ilişkilerin baş döndürücü oyununa katmak amacıyla normal olaylardan başka olaylar çıkaran bir gücüdür. Günlük gerçekliğin ve akılcı mantığın sınırlarının dışında fantastik olanla gerçek olanı karıştırarak, çevresindeki her şeye gülünç ve tuhaf bir yenilik, "var-olmama" dan gelen sınıfsal bir görünüm, alaylı bir önem kazandırmıştır.

Bilgin ve sanatçı değişik, hata birbirine karşıt yollardan giderek sonunda gerçeğin yenilenmiş ve genişletilmiş bir kavramı karşısında birleşmiştir. Bu kavranışa ise yeni bir karar kadar akıl dışı adına ne varsa hepsi girmiştir.⁴²

1.3.2. Harikulade

Gerçeği eleştiren Gerçeküstücülük bilimlerde gerekirciliğin temellerini sarsan felsefede ise salt mantıki sistemlerin soyutluğunu ortaya koyan akıma bağlanmıştır. En akıl almaz olaylara bu fantastik evrende insan pek olağan gelmiştir. Bu eleştirici zekanın silinip gittiği, karşıtlıkların yok olduğu alan yalnızca Sürrealizme özgü alandır.

Sürrealizm, hayaletlerin ve görünümünün dünyasına girmek için gerçeğin dünyasından uzaklaşmıştır. Varlığın en derin coşkunklukları kendilerini dile getirme fırsatına ancak insan aklının denetlemeyi elden kaçırdığı bu fantastik alana girerek kavuşmuşlardır. Eleştirici zekanın engel olmadığı sürece, hayal gücünün serbestçe ortaya çıktığı her yerde Sürrealizm görülmüştür.

Harikulâde, olağan olanla, günlük olanla en doğal bir tarzda mucizeyi gerçekleştirmiştir. Bazı kişiler evrenin böylesine bir görünümünü görmüşler, başkaları da düş yüceltme durumu içinde bize derinliği göstermişlerdir. Bu derinlik Sürrealistlerin ulaşmak ve açıklamak istedikleri derinliktir. Bu anlayışa göre

⁴²

Selahattin Hilav, Onat Kutlar, Ergin Ertem, **a.g.e.**, s.,31-32.

Sürrealist dünyayı görmekten alıkoyan bütün hayallerden kendimizi kurtarmak gerekmektedir.

1.3.3. Düş

Düş insanın kendini kavramasına ve en yüce bilgiyi edinmesine imkân vermiştir. Zihin kendi haline bırakılınca, varlıkların ve eşyaların daha önce göremediğimiz tarzda göründükleri, düş renkleriyle süslendikleri bir hayal oyunu dünyasında dolaşmaya başlamıştır. Bu durumdaki zihin, Bergson'un da işaret ettiği gibi, çıkarlarımızla hareket ederek içinden yalnız bize faydalı olayları kesip aldığımız pratik gerçeğin zekâsına karşıttır. Eğer bu pratik zekâdan kurtulur, gözlerimizi kaparsak, bizi her çeşit usa vurmanın ve mantığın dışına sürüklemiş, en bastırılmış anıların ve görüntülerin dünyasına geçtiğimizi görmüştür.

Bellek düşlerinin tamamını değil de ancak kırıntılarını vermiştir. Uyanıklık, bu ikinci hayatımızın egemenliği altındaki bir toplanma olayından başka bir şey değildir. Düşte her şey kolay ve doğal görünür. "orada o bunaltı verici mümkün mü?" sorusu sorulmaz. En olağanüstü serüvenler karşısında hareketsiz kalan zihin bu serüvenleri ancak uyanırken ,o sınırlı dar mantığına dayandığı anlarda çelişik görmüştür. Böyle olduğu için en küçük bir düş bile küçük bir şiirden daha tamdır. Çünkü onu görene tanıma gereği tamamen uygundur, onunla örtüşmüştür.

Batı felsefesi akla uygun olmayan ,ondan kaçan olgulara ilgi göstermemiş ve bu ölçüde insan ve evren hakkındaki bilgisi sınırlı kalmıştır. Sürrealizm, düşe hakkını vermek, ona metafizik ve psikolojik açılardan, hiç olmaza uyanıklığa verilen öneme eşit bir önem tanımak özgünlüğünü göstermiştir.⁴³

1.3.4. Çılgınlık

Düşlerin tutarsızlıkları ve gariplikleri bize, doğal olarak, akıl hastalarının yazdıkları hezeyanları düşündürmüştür. Bu hastaların evrenleri, kendimizi daha iyi tanımamıza yardım edecek zengin imkanlar getirmiştir. Delilerin dünyasında hayal gücü egemen olmaktadır. Zihinleri sokaktaki adama tutarsızlıklar, çelişmelerle doluymuş gibi gelen bir ortamda dolaşıp durmuştur. Günlük varoluşa kendilerini

⁴³

Selahattin Hilav, Ergin Ertem, Onat Kutlar, **a.g.e.**, s.41.

uyduramamışlar ama dünyaları kendilerine bizimki kadar kesin görünmüştür. Onların sapıklıklarını incelemek bilimin sınırlarını genişletmiş, bizi sınırlı pratik gerçekten ötelere götürmüştür.

Birçok akıl hastalıkları arasında paranoya, hayali olanla gerçek olanı uzlaştırarak, Sürrealistlerle aynı amacı paylaşmıştır. Kendisine eziyet edildiğini sanan ya da büyüklük çılgınlığına kapılan akıl hastası yalnızca kendi iç dünyasını sınamakla yetinmemiş, bütün dış olgular da onu çılgınlığa götüren düşüncenin çevresinde toplamıştır. Sürrealizmin amaçlarından birisi de “akıl hastalığını aratmayacak bir durumun yaratılmasıdır” denebilir. ”Düşünülen”in “düşünülebilen”e boyun eğmesi gerekmiştir. Yani zihnin, ruhsal otomatizmin konuşmasına imkan vermesi için her türlü önyargıdan ve görenekten kurtulması gerekmiştir.⁴⁴

1.3.5.Gerçeküstücü Nesneler

Dış dünyanın nesnelerini normal kullanışlarından saptırarak yorumlarken imgelem görüntülerinden faydalanmıştır. Görüntülerin nasıl bir yolla nesnelleştiğini, gerçeğe birleştiğini göstermek yalnızca paranoya’ya özgü bir ayrıcalıktır. Dali’ye göre bu yöntem “aynı anda resimde, şiirde, sinemada, tipik Gerçeküstücü nesnelerin yapılmasında, moda da, heykel de, sanat tarihinde, kısacası her çeşit yorum alanında kullanılmaya elverişli görünmüştür.”⁴⁵

1.3.6. Le Cadavre Exquis

Kalıplaşmış zihinle olan bağımızı koparmak, iç zenginliklerimizi teker teker görebilmemize imkan vermek bakımından kullanılan araçlardan biridir. Burada bilinçaltının kendiliğinden açığa vurabilmesi için içimizde bir boşluk yaratması söz konusu olmuştur. Sürrealistler Bu oyuna ”Exquisite Corpse” demişlerdir. Oyun şu şekilde oynanır: Masa başında oturan birkaç kişi, bir kağıda sıra ile bir isim, bir sıfat, bir eylem yazar ya çizer. Birbirinden habersiz olarak yazılan bu kelimeler bir araya toplanarak bir Sürrealist şiir meydana getirilmiştir. Resimde da aynı usul uygulanmıştır. Her sanatçı resmin bir parçasını çizerek, kağıdı katlayarak yanındakine verir. O da resmin başka bir parçasını çizmeye devam eder.⁴⁶

⁴⁴ Selahattin Hilav,**a.g.e.** , s.,42.43.

⁴⁵ Selahattin Hilav,**a.g.e.**, s.44.

⁴⁶ Z.Ağralı,”Resimde ve Şiirde Sürrealizm”,**Yeni İnsan Dergisi**, Haziran, 1964 ,İstanbul, S.6, s.,25.

Bu oyunlardan biri ise şöyledir: İki kişi birbirine akıllarına ilk gelen bir kelimenin ne olduğunu sorup beyin süzgecinden geçirmeden aklına ilk gelen cevabı vermesini ister. Amaç anlamsız gibi görünen cevaplar arasında bağlantı kurarak bilinçaltının tezahürü yakalamaya çalışmaktır. Böylece Cadavre xquis, ”tuhafın ve tutarsızın” dünyasına girebilmek için insanın kendini katı gerçeklikten kurtarmasına yardım etmiş olur.⁴⁷

1.3.7. Otomatik Yazı

Çılgınlık ve düş durumlarında, her çeşit denetlemeden kurtulan bilinçdışı kendiliğinden belirmiş ve işte otomatik yazı da bilinçdışının bu söylemek istediklerini yazmamızı sağlamıştır. Düşle uyanıklık arasında zihinde cümleler oluşmuştur. Bu cümleler zihne olağanüstü bir açıklık getirmiştir. Kullanılan kelimeler “ortada bulunmayan birine söylenmiş kelimeler” e benzemeye başlamıştır. Bu durumun içine tam anlamıyla girebilmek için elbette her şeyden önce düş dünyasının uyarılarından kurtulmak gerekmiştir. Philippe Soupault ile Andre Breton bilinçdışının kendini olduğu gibi ortaya koymasına imkan vermişlerdir. Yalnızca onun söylediklerini yazarak Manyetik Alanlar kitabını ortaya çıkarmışlardır. Bu ortaklaşa kitap Breton’un konu ile ilgili ilk uygulamasıdır. Bu ilk kitap parlak, şaşırtıcı, humour’lu benzetmeler yönünden büyük bir zenginlik göstermiştir.⁴⁸

Oktavio Paz, otomatik yazma olgusuna bir yöntem değil hedef gözüyle bakmıştır. Böyle yazmak mutlak bir kendiliğindenlik ve arınmışlık konumuna erişmektir ki bu da insanın mutlak bir özgürlüğe veya bundan farksız mutlak bir bağımlılığa kavuşmasıdır. Bu da , Paz’ın deyişiyle imkansızdır. Çünkü bu, Ben, üst ben ve bilinçdışı arasındaki ayrımları kaldıracak bir konumdur. Ama bu konum, psişik doğamıza aykırıdır.⁴⁹

⁴⁷ Selahattin Hilav, **a.g.e.** , s.,45.46.

⁴⁸ Selahattin Hilav, **a.g.e.**, s.,46,47.

⁴⁹ Bülent Şangar, **Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Dan: Kadri Özyayten, İstanbul, 1996, s.42.

1.4. Sürrealizm'in Temel Kavramları

1.4.1.Otomatizm

Otomatizm bilinçaltının özgür kılınmasıyla imge ve çağrışımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Rastlantısal oluşumlara yer veren deneyimleri de kapsayan terim; örneğin, Pıcabia'nın mürekkep lekeleri ve Arp'ın "rastlantısal düzen"le bir araya getirdiği yapıtları da nitelemiştir. Otomatizm Hareketli Soyut ve Serbest biçimli sanat ile Otomatikçiler grubu tarafından da yaygın biçimde kullanılmıştır.⁵⁰

Resim ve Otomatizm arasında aydınlatılması gereken nazik ilişkiler vardır. Çünkü her ressam öznel bir deneyime girişmiştir. Resimsel sorunların bu özgünlüğü nedeniyle Breton Sürrealist ressamlara özel amaç olarak Sembolistlerden miras aldığı "iç model" kavramını önermiştir. Bu kavram resim alanındaki yapıtların Sürrealist akımın Freud'çu ve temel iki düşüncesine Otomatizm ve Oneirizm uyarlanmasını sağlamış ve Sürrealist resim üslubunda iki kutuplu bölünmeye yol açmıştır. Otomatizm Miro, Arp ve Masson'un Soyut Sürrealizmde, (EK-1 Resim:39) düşte esinleniliş imgelerinin resimlenmesi ise Magritte, Tanguy ve Dalí'nin konik resminde etkili olmuştur.⁵¹

Andre Mason; gerçekte, otomatik Sürrealist çizimin mucididir. (EK-1 Resim:40) Otomatizm'de mekanik davranıştan sonra asıl zor olan duyumsal bir davranışa ulaşabilme çabasıdır. Bu yoğun "spontane" duygunun kendiliğinden ifadesini, çocuk desenlerinde, delilerin yağlıboya resimlerinde klasikten uzaklaşıp saf kendiliğinden resim yapabilen sanatçılarda görmek mümkün olmuştur.

Breton, Psikanaliz kuramlarından esinlenerek geliştirdiği sanatsal yaratının kaynağının bilinç altı süreçlerden kaynaklandığı savını, kendiliğinden yaratma eylemi biçiminde bilinç altının dışa aktarım aracı olarak ortaya koyduğu Otomatize yaratım eylemiyle birleştirerek Sürrealist yaratıcılığın da temelini atmıştır. Sürrealizm temel olarak bu eylemi kabul etmiş ve bilinç altı ve bilinç altında meydana gelen oluşumların dışavurumunu yaratıcılığın ana eylemi haline getirmiştir. Freud tarafından geliştirilen Psikanaliz metodun büyük ölçüde etkisinde kalan

⁵⁰ İ.Aydın, "Otomatizm Maddesi" **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-C.3**,Yapı Endüstri Kurumu Yayınları,1997,İstanbul, s.1401.

⁵¹ Emel Alabora, **Surrealizm Akımında Nesnenin Değerlendirilmesi**, M.S.Ü.Sosyal Bil.Enst.Ark.ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Prog.Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Mayıs,1996. s.38

Sürrealist sanatın kaynağında bilinçaltı görünümle iç güdüler arzular, tutkular ve değişik ruh halleri önem taşımıştır. Bu sebeple de Sürrealist sanatçılar için sanat eserlerini teşkil eden geleneksel bilgi ve gözlemlerden çok ,bilinçaltının dışı vurum aracı olan otomasyon temel etkindir. Somut ve doğal biçimler ve görüntüler kullanmasına ve soyutlamaya girmemesine rağmen ortaya konulan görsel bütün alışılmışlığın dışında ve görülmesi mümkün olmayan rüyalar ve dalınç hallerinin yansıması olarak şekillenen sahnelerdir.⁵²

1924'te yayınlanan 1.Manifestoda Breton Sürrealizmi saf ve psişik otomatizm olarak tanımlanmıştır. Otomatizm ile sözlü yazılı olarak ya da daha başka bir yoldan düşüncenin gerçek işlevi ortaya konmaya çalışılmıştır. Mantıksal denetimin olmadığı, önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın düşüncenin yönetimidir.

Bu tanımlama aynı zamanda Sürrealistlerin gözünde Otomatizm'in ne demek olduğunu da açıklamıştır. Davranış psikoljisiyle uğraşanların deyimden doğrudan doğruya çıkardıkları anlam sabır değildir. Soluk alma gibi doğuştan, yürüme gibi edinilmiş reflekslerle ya da alışkanlıklarla ilgisi de yoktur. Bu bir bakıma uyur gezerlerin "Ayaktaki Otomatizmi"ne ya da Lerambault'nun "Mental Otomatizm" ine yakındır. Erişkinlerin çocuksuluğa bürünmesi olarak da tanımlanabilir. Freud bunu Repetif Otomatizm" olarak isimlendirmiştir. Breton'a göre Sürrealizmin düş 'ten sonra iki yaklaşımından birdir. Bu yaklaşımın psikolojiyle ilgisi pek yoktur. Yani bu görüşe göre Otomatizm mekanik davranışlara yapılan bir dönüş değil fakat zorlukla elde edilebilen daha yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabasıdır.⁵³

Otomatik yazı Sürrealizmin iki ana yaklaşımından biri olmuştur. Psikoloji ile pek ilgisi olmayan Otomatizm, mekanik davranışlara yapılan bir dönüş değil, fakat zorlukla elde edilebilen daha yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabasıdır. Doğası yönünden tam anlamı ne olursa olsun , çizimsel, resimsel ya da heykel alanında uygulanan çeşitli Otomatizm yolları, rasgele eylemlerle karıştırılmamalıdır.

Andre Masson'un 1923-24' te yaptığı çizimlerin bir kuşa ya da bir memeye ait dış çizgiler olarak yorumlanması mümkündür. Ancak bunları sakın bir plajda, kıyıya vurup çekilen dalgaların hareketini andıran "gezici çizgiler" gibi oluşturma alışkanlığını kazandığında, Masson kendi halinde bir Kübisttir. Ressam, yapışkan

⁵² Engin Beksaç, **a.g.e.** ,s.135

⁵³ Rene Passeron, **a.g.e.** ,s.266

dünyaya ancak şöylece bir dokunduğu, hoşnutluk uyandıran bir tür akılcılıkla uğraşmaktadır. Ne var ki her ayrı çizginin gizemli hızı fark edilmiştir. Doğal olarak bu gibi resimler onlara baktığımızda, sanki ressamın elini görüyormuşuz gibi, zihnimize yeniden çizilmekte olduklarına dair bir izlenim bırakmışlardır. Bu çizimler sözcüğünün Sürrealist anlamıyla bile bize herhangi bir özel izlenim vermek amacı gütmemişlerdir. Çizginin gevşekliği bu alandaki deneyimlerin temel niteliğini taşımaktadır.⁵⁴

1.4.2. Oneirizm

Oneirizm, psikolojik açıdan, alkol zehirlenmesi gibi bulanık durumların özelliği olan bir dizi hallüsünasyonu içeren bir anlamda kullanılmıştır. Ancak Sürrealizmde bu deyim daha geniş bir kapsamı vardır; Düşlerin ve uyanırken görülen düşlerin uyanık bir mantığa uygun düşmeyen imgelerin duysal etkiler altında kalan tüm olguları, Oneirizmin tanımı içine girmiştir. Özel bir nitelik, bir imgeye-hatta algısal bir imgeye düş dünyasına ait olma niteliğini kazandırmıştır.”Uyku Dönemi” (1922) sırasında Sürrealistler istemli olarak kendilerini bir “düş dalgasına”kaptırmışlardır. Desnos, uykulu bir durumda iken gerçekleştirdiği otomatik konuşma deneylerini uzun süre devam ettirmiştir. Breton’a göre “Sürrealist resmin iki önemli yönteminden biri, Oneirizmdir.⁵⁵

Şans sanatı anlamına da gelir. Freud’cu düşüncenin Sürrealistlere yansıma türlerinden biridir.⁵⁶

Bu akımla Oneirik ya da düşsel fanteziler resim sanatına katılmıştır. Düşlerin resimle anlatılması resim tarihi için yeni bir olgu değildir. Resim sanatının yüzyıllar boyu süregelen gelişim çizgisi içinde, mitolojik ya da dinsel izleklerin yanı sıra, simgelerle, çılgınlıklarla anlatım gücü kazanan sayısız yapıt sanatçıların imgesel yaratılarını sergilemiştir. Düşsel fanteziler resim yolu ile yüzyıllar boyunca tekrarlanan gelmiş ve zaman zaman her birine mitolojiler ya da dinler sahip çıkmış olsa da gücünden hiçbir şey yitirmeyen fantezi, simgecilik, ima, büyü ve çılgınlıklar sayıca zenginleşmeyi, bollaşmayı sürdürmüşlerdir.

⁵⁴ Rene Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev:Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi İstanbul 1990, s.40

⁵⁵ Rene Passeron, **a.g.e.**, s.266

⁵⁶ Rene Passeron, **a.g.e.**, s.266

1.5. Sürrealist ve Fantastik Resim Sanatının Psikolojik , Felsefi Bakış Açısı ve Özellikleri

Yüzyılın ilk çeyreğinde boy gösteren Sürrealizm, sanatın burjuva toplumundaki konumuna karşı çıkmıştır. Hayat ile sanat arasındaki bağıntıyı dönüştürmek istemiştir. Hayat pratiği ile sanatı bütünleştirmeyi hedef almak suretiyle özgürleşim yolundaki tıkanmaları patlatacağını düşünmüştür. Hedefine ulaşmak üzere daha önce görülmemiş bir dizi biçim ve tekniği seferber etmiştir. "Kolaj" yöntemi ile "montaj" resme girmiştir. Günlük nesneleri, izmaritleri, sokak köşelerinde edilmiş lafları sanatsal malzeme diye biline gelmiş öğelerle bir tutmuştur. Kendiliğindenlik ile bilinçli kurmacaya eşdeğerdirler. Her şeyin sanat herkesin sanatçı olduğunu ilan etmiştir.⁵⁷

Sürrealizm, Batı uygarlığınca kurulan yapısının insanlar için bir hapishaneye dışarısının içerisine dönüşmüş olduğu günden beri gerçekliği tartışma konusu yapmış, umutsuzca bir çıkış yolu aramıştır. Aradığı kurtuluşun değil gerçek yaşamın yoludur. Sürrealizmde yüzyıl başının akımları gibi bittiğinde günlük yaşamın mucizesi de ölmüştür. Gerçekte Sürrealizm var olmuş muydu? Çünkü, var olan yalnızca günlük yaşamın sıradan düzeni, çalışma ahlakı, kapitalizmin araçsal yanı ve klasik hümanizmin sağlam dünyasıdır. Bütün bunlara rağmen Sürrealizm yok olmayacak farklı biçimlerde yaşamımızın içinde hep karşımıza çıkacaktır. Bizim özümüzü oluşturan düş ve tutku, iç dünyamızın zenginlikleridir."Aslında düşlemek, kendinin dışına çıkmak, kendini yansıtmak, kendi sınırlarını sürekli aşmak demektir.⁵⁸

Sürrealizm, tinsel bir tutumdur ve kendini akılcı Hristiyan kültürünün değerlerini yıkmak üzere programlamıştır. Amacı gerçekliği değişikliğe uğratmak, onu kendi kendisi olmaya zorlamıştır. Bu konudaki kaynaklar, düşler, gündüz görülen düşler, delilik ve çocukluk, çocukluğa geri dönülen o gizemli anlardır. Sürrealistler için mizah, ironi çok önemlidir. Bilinç dünyasının saçmalığına başka bir saçmalıklarla karşı çıkar ve mizah, nesne ile özne arasında bir denge sağlamıştır.

⁵⁷ Aydın Uygur, "Gerçeküstücülük : Başı Bağlanmış Bir ' Avant-Garde' Daha " **Gergedan , Gerçeküstücülük Özel Sayısı**, No.6, Ağustos, 1987, s.,133.

⁵⁸ Octavio Paz, "Gerçeküstücülük" **Gergedan Gerçeküstücülük Özel Sayısı**, No.6, Ağustos 1987 İstanbul, s.,123.

Alışılmamışın ortaya çıkmasını sağlamak için, nesneyi hep ait olduğu yerden alıp başka bir yere koymak, nesneyi ait olduğu gerçeklikten kopartmak gerekir. Adarno; Sürrealizmin kavramsal düzeyde saptanması istenirse, yapılması gerekenin sadece ruh bilime başvurmak değil, daha da önemlisi sanatsal yönetime geri dönmek olduğunu söylemiştir. Bu yöntemin şemasını ise montajlar oluşturmuştur. Sürrealizmin kurguları, gerçek anlamda ölü doğlardır. Bu nedenle genel özgürlüğün tek yapıtı ve tek eylemi, ölümdür; hem de kendi içerisinde boyutları ve gerçekleştirilmiş bir edimi bulunmayan bir ölümdür.⁵⁹

Sürrealistler, bireysel özgürlüğün üstünde bir değer tanımamış ve kurmayı düşündükleri toplum düzeninde bu özgürlüğün sınırsızlığa kavuşacağına inanmışlardır. Özgürlükleri kısıtlandığı için kapitalist burjuva düzeninin kalıplarını kırmak istemişlerdir.⁶⁰

Sürrealizm etiketi altında toplanan grup bilhassa Viyanalı profesör Sigmund Freud'un eserinden ilham almıştır. Freud, çocukluğundan itibaren günlük arzularını karanlık iç dünyasına tepen insanın bu esrarını rüyada çözülen bu tepme keyfiyetini ifade etmek suretiyle Sürrealistlere yeni bir imkanın kapılarını açmıştır.

İnsanın mahiyeti rüyada kendisini bütün çıplaklığıyla göstermiştir. O alemde artık bizi gözetleyen sosyal bekçi yoktur. Arzularımız kendilerini olduğu gibi maskesiz göstermektedir. Sürrealistler bu düşüncenin öz sanat sahasında varlığımızın nüfuz edilmez esrarlı tarafını meydana çıkarabileceğini görmekte gecikmemişlerdir. Hiç bir baskı altında kalmadan, hissedilen ruh hallerinin ne olduğu gibi tespit ederek, realiteye biraz daha yaklaştırmaya, ruh hallerini bozulmamış olarak kavramaya çalışmışlardır. Alt şuurdaki faaliyeti kavramak maksadıyla bir ipnotizma devresi başlamıştır. İpnotizma, Sürrealizmin harikalar alemine atılması için trampendir. Ayrıca Sürrealistler için konu olan ipnotik uykunun derinliğinde rüyada olduğu gibi alt şuurun gizli cevaplarını aramak ve o cevapları uyanık halde iken elde edilmiş otomatik metinlerle mukayese etmektir.⁶¹

Sürrealizm kendi içinde burjuva kültürünün iki yüzlülüğüne zihinsel alışkanlıklarına karşı koymamayı hedeflemiştir. Bu nedenle, örneğin; rüya gerçek

⁵⁹ Theodor Adorno "Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken", **Gergedan Dergisi**, No.6, Ağustos 1987, İstanbul, s.,131.

⁶⁰ Mazhar-Nazan İpşiroğlu, **a.g.e.**, s.182.

⁶¹ Suut Kemal Yetkin, "Sürrealizm", **Kalem Mecmuası**, S.1-3, İstanbul, 1939, s.,208-209.

veya yaşam ölüm karşıtlılığını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır . Rüya ve uyku bu sanat akımında çok önemlidir ve tabii bu noktada Freud işin içine girmiştir. Çünkü Sürrealistler uyanık bilincin sanat yaratamayacağına us dışı bilinç altının denetimsiz haliyle sanat yaratılacağına inanmışlardır.⁶²

Sürrealist hareket; yıkım duygusuyla birlikte,olası yeni dünyaları arayıp bulma; bunun için de düşlerinin mitolojik evrenine, düşlerin denge ve uyum içermesi yanında, dünya tarihine başvurma çabasıdır.⁶³

Sürrealizm, geleneksel ve “aktüel” bilgiyi aşarak bilinçaltının, düşün , hayal gücünün özgürlüğünü isteyen ve bu özgürlüğün insansal varoluşunun değişiminde bir temel araç olduğuna bilimsel verilere dayanarak inanılan bir inanç topluluğudur. İçinden geldiği gibi yazış, bu özgürlüğü yakalamanın yeni bir dünyaya uyuşmanın belli başlı kaynağıdır. Sürrealist yazın ve sanat, bu gücü kullanmanın bir biçiminden başka bir şey değildir. Sürrealizmin başlıca değerleri, isteğin, düşün ,aşkın çocukluğun, yani ”insanın ilkel durumunu” simgeleyen, toplumsal kuralların ve bilginin değişimine inanan, alışkanlıklara, zorlamalara inanmayan ”yeni” bir hümanizma oluşturmuştur.⁶⁴

Genel hedefleri , insanın içsel duyu, duyum ve düşlerini, bunlara bağlı olan fantezilerini aşarak sanatı, çağın yasalarına, düzenine ve tüm bağımlılıklara karşı kullanmak olmuştur.⁶⁵

Sürrealizm akımı, insan benliğinin derin bir incelemesini yapması bakımından, bir sanat olmasının yanında aynı zamanda bir bilimdir. Ölüm, yaşam, geçmiş-gelecek, iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi birbirine zıt kavramları bile aynı görüş birliği içerisinde düşünmekte ve bilincin değişik duyguları arasında bir bütünlük kurmaktadır.⁶⁶

Sürrealistler bir resimde hiçbir şeyin her şeyle diyalektik karşıtlığını göstermek istemişler, görünenle görünmeyen tüm gerçekliğin ifade olanaklarını arayarak, görülen gerçekliğin bir çeşit inkârına ulaşmışlardır. Her resim yalnız imgesel veya gerçek olanın birlikteliğinden hiçe indirgenebilen algılarla, düşlere karışan görünümlemlerle birleştirilmektedir. Böylece en anlamsız biçim bile her şeyin

⁶² Buket Uzuner ”Sürrealizm, Gerçeğin Ne Kadar Üzerindedir?“ **Varlık Dergisi**, Aralık, 2002, s.,38

⁶³ Nazan Azeri, **a.g.e.**, s.64.

⁶⁴ Tuğrul İnan, “Gerçeküstücülük“ **Türk Dili Dergisi**, Cilt XLII., Y.1982, İstanbul, s.,276

⁶⁵ Lynton, **a.g.e.**, s. 172.

⁶⁶ Raynal –Leymarie, **a.g.e.**, s.16.

göstergesi olabilmıştır. Her şeyin her şeyi veya hiçbir şeyin hiçbir şeyi içermediği bir anlam yüklenmiştir.⁶⁷

Sürrealistlerin kendi kendileri konusunda yaptıkları tanımlamaların bazıları şunlardır. “Sürrealizm, saf psişik Otomatizmdir. Düşüncenin gerçek işlevlerini sözlü veya yazılı olarak ya da daha başka bir yolla ifade etmek girişimi herhangi bir moral ya da estetik ön koşullanmaya bağlanmadan, mantık kontrolü de olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir.”⁶⁸

“Sürrealizm ne ifadenin yeni ve daha kolay bir yolu, ne de şiirin metafiziğidir. Zihnin temsil ettiği her şeyin tüm olarak serbest kalmasını sağlayan bir yoludur. Sürrealizm bir şiir çeşidi değildir. Kendi üzerine dönen zihninin haykırmasıdır ve prangalarından kurtulma çabasıdır.”

“Eğer sanatçı total psiko-fiziksel alana ulaşmak için çaba harcamışsa, meydana getirdiği yapıt ancak o zaman Sürrealist olarak tanımlanabilir (Andre Breton, Surrealizme et la peintiur,1945)

“Sürrealist düşüncenin amacı yönünden, fizik gücümüzün toptan kurtulması olduğunu anımsamamız gerekir. Bunun için gizli yerlerin sistematik olarak aydınlatılması diğer bölgelerin giderek puslanması ve mutlak anlamda yasaklanmış bir ülkeye aralıksız yapılan bir yolculuk gibi yöntemlerden yararlanmıştır.”

“Sürrealizm, düşüncenin gerçek mekanizmalarını ve düşüncenin ortaya konmasıyla üzerinde etkilediği dünya arasındaki gerçek ilişkileri bilebildiğimiz etkin bir yöntemdir.”

“Sürrealizm farkına varılan, kabullenilen ve uygulanan esindir. Artık açıklanması olanaksız bir karşılaşma değil, sergilenebilir bir melekedir.”

“Sürrealizm ne bir okuldur, ne de bir mezhep, ayrıca bir tutum biçimi olmaktan daha ileri nitelik taşıdığı da kesindir. Her ikisinin de aynı hareket ortamında yönlendirdiği insan ve gerçeğin serüvenidir.”

“Sürrealizm dünyanın dünyevi yönüyle ebedi değerleri arasında bir çatışmadır. Aşk, özgürlük ve şiirdir.”⁶⁹

⁶⁷ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 131.

⁶⁸ Rene Passeron, **a.g.e.**, s.267.

⁶⁹ Rene Passeran, **a.g.e.**, s.,267-268

Sürrealizm nesnelerin gözle görünen fiziksel özelliklerinde varolan herhangi bir olguyu değiştirmekle değil maddenin derinlikleriyle ve düşünce biçimi ile ilgilidir. Tümüyle mistizm üzerine kurgulanmıştır. Sürrealizm düşünsel bir madde olmadığı gibi ne bir ruh ne de manevi bir metadır. Sadece yönelmesi gerekli bir noktadır.⁷⁰ Sanatçı onunla, sözü yazıyı veya her hangi bir vasıtayı kullanarak, düşüncenin hakiki işleyişini ifadeye çalışmıştır. Sürrealizm aklın bütün kontrolünden uzak bütün bedî ve ahlâki endişelerin dışında düşüncenin tespitidir. Sürrealizm, kendine gelinceye kadar ihmal edilmiş olan bazı tedavi şekillerinin yüksek realist rüyanın yüksek kudreti, düşüncenin oyunu hakkındaki inanışa dayanmıştır. Diğer bütün rûhi mekanizmaları kesin olarak yıkmak ve hayatın başlıca problemlerinin hallinde onların yerlerini almak amacını gütmüştür.⁷¹

Sürrealizmi hazırlayan felsefi etmenlerinin başında Sigmund Freud'un görüşleri ve çalışmaları oldukça etkili bir rol oynamıştır. Breton 1.Manifestosunda Freudcu görüşle ilgili şu açıklamaya yer vermiştir: " Freud düşlerle ilgilenmekle yerinde bir iş yapıyordu. Gerçekten,düş gibi önemli bir ruhsal olayın dikkati bu kadar az çekmiş olması insanı şaşırtmıştır. Katkısız düşü bile ele alsak, süre bakımından, uyanıklıktan aşağı kalmadığını görürüz. Düş devamlı ve düzenlidir. Uyanıklık halinde, bellek onu parçalara ayırmıştır. Bu yüzden, kesik ve tek bir düş olmadığı , düşler olduğunu sanırız. Bana kalırsa,uyanıklık bir çeşit alıkoymadır. Düş uyanıklığı baskı ve etkisi altında tutar. Düş kuramının düşüncesi doygunluğa erişir. Şöyle olabilir böyle olabilir demez ,daha doğrusu, olanaklar dünyasının acısını çekmez. İsteddiği kadar sevebilir, istediği kadar yükseklerle uçar, istediği kadar öldürür. Yöntemli bir incelemeye sokulunca,düşü bütün olarak kavrayabileceğimiz görünüş bakımından birbirine bunca aykırı olan iki durumun düş ve uyanıklık bir çeşit salt gerçeklik yani Gerçeküstü içinde eriyip kaynaşacağına inanıyorum. Ele geçirmek istediğim salt gerçekliktir."⁷²

Freud denildiği zaman akla gelen ilk sözcük psikanalizdir. Çünkü psikanalizin kurucusu Freud'dur. Çalışmalarını bu konu üzerine yoğunlaştırmış,

⁷⁰ Ayla Ersoy, **a.g.e.s.**,131.

⁷¹ Suut Kemal Yetkin, "Sürrealizm" **Kalem Mecmuası**, S.1-3, İstanbul,1939 , s.,208.

⁷² Selahattin Hilav-Ergin Ertem, Onat Kutlar, **Gerçeküstücülük (Surrealizme)** , De Yayınevi, İstanbul, Ocak 1962, s.,23-24.

insan beyninin sınırsız derinliklerine inebilecek psikanaliz yöntemini farklı boyutlara ulaştırmıştır.⁷³

Sürrealist sanatçılar Freud'un psikanaliz merkezli düşünce ve deneyimlerini yapıtlarını oluştururken malzeme olarak kullanmışlardır. Ancak Freud'un düşüncesindeki dengeyi ve uyguladığı hipnotizma, uyku ve rüya yorumları ile ilgili düşünsel buluşları farklı boyutlara vardırılmışlardır. Bu bakımdan Freud Sürrealistlerin genel tavrını aşırı bulmuştur. Çünkü Sürrealistler yapıtların gerçekleştirmek ve bunun sonucunda da ortaya çıkan yapıtı yorumlayabilmek için psikanalizden yararlanmışlar, ancak yetersiz bularak onu da aşmaya çalışmışlardır.

Toplumun koyduğu tüm kural veya akımları terk eden Sürrealistlere göre insan karışık iki parçaya bölünmemeli, iç dünyası ile dış dünyası tutarlı olmalıdır. Kısaca insan kendi olmalıdır. Buradan yola çıkan Sürrealistler, insanın sığınak olarak bir kaçış mekanizması geliştirmesine karşı bir hareket başlatmışlardır. Direkt insanı hedef alarak onu değiştirmek ve başka başka bir toplum oluşturma çabasına girmişlerdir.⁷⁴

Sürrealistler Dada akımının hedeflerinden biri olan Uygarlık düzenine karşı olduklarını göstermede yararlandıkları oyunları da benimsemişlerdir. Sürrealizm insana doğal olarak özgürlüğün en büyüğünü yaşamayı öğretmek, onu içinde bulunduğu toplum düzeninden, gelenek- görenek, törelerden siyaset, vb. gibi tüm yasaklamalardan arınma yollarını göstermiştir.

Sürrealizm, sanatta ussalığa karşıdır. Oysa, temelinde ussaldır. Sistemlere de karşıdır. Ama bir sistem yaratma peşindedir. Geçmişin değerleriyle bir hesaplaşma içindedir. Ama geçmişte öncülerini bulmuştur. Rimbaud'yu Lautreamont'u, Jarry'i ve daha niceleri ortaya çıkarıp değerlendirmiştir. Büyük Alman romantiklerini, Sembolist ressamı, Freud'u , Eros'u , Hegel'i ve anarşist filozof Stirner'i. Leonardo'nun resimlerine yakın değildir. Ama onun yapıtlarında cinsel eğilimlerinin izlerini aramıştır. (Freud'çu etki) . Akıl hastalarının yazıları, resimleri bu akımla önem kazanmıştır.

⁷³ Anonim , "Freud: Gerçeküstücülerin Sevgili Doktoru" , **Milliyet Sanat Dergisi**, S.6, 15 Ekim, 1979, s.,32.

⁷⁴ Yvonne Duplessis, "Gerçeküstücülük", Çev: Yeşim Karatay, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975 S.67.

Sürrealizm, hiçbir ortak kuram ya da birlik olmaksızın, sanatçıların bireysel tavırları doğrultusunda kendi kendine gelişen bir sanat akımı olmuştur. Sürrealist sanat anlayışı gerçeği ve mantığı sarsan yapıtlar üretmeyi amaçlamıştır. Usü aşan düşüncenin sanata yeni boyutlar katacağı benimsenmiştir. Sürrealist sanatın kaynağı hayal, sanrı ve düştür. Sanatçılar bu kavramlarla öznel yaklaşımlar kurarlar. Bu bağlamda hayali olaylar bütün içinde beliren rastlantıdır. Anlık oluşumu gizemli gücü, yitirilmesine olanak tanınmadan betimlemelidir. Sürrealistler için sanrı, gerçeğe oynanan oyundur. Sanrısız anlatımların en başarılı örnekleri anında oluşan kolajlar, ready made (hazır yapım) yontular, fotoğraf-resimlerdir. Man Ray'ın fotoğraf resimleri kadar Marcel Duchamp'ın Objekt-art'ları günlük rastlantılardan seçilen nesnelerin şiirsel bir tasarımın itisiyle olağan yaşamın sıradanlığı içinde bakma ve görme arasındaki ince çizgiyi duyumsatmıştır.

Sürrealizm, bir bakıma nihilist yani hiçlilik felsefeyi içeren bir özellik göstermiştir. Akım, ortaya çıkmadan önceki tüm sanatsal hareketleri Ekspresyonizm, (1905-1925), Kübizm (1907/1914), Fütürizm (1909), Dadaizm (1916) insanlığı ilgilendirmeyen boş ve yapay uğraşlar olarak nitelendirmiştir. Sürrealist sanat akımı hareketini başlatan kişilerin bir çoğu yazar kesiminden oldukları için akımı güçlendirmek, geliştirmek ve yaymak amacıyla özellikle yazınsal sorunları gündemde işlemişlerdir. Sürrealist sanat akımında işe koyulan yazarlar "Sürrealitenin" bir anlamda gerçek dışılığın ifadesini yazıyla dile getirmeye çalışırken, uyuşturucu maddeleri ve yapay uyutma (hipnoz) yollarını denemişler, böylece bilinçaltına inme kolaylaşarak betimlemek istedikleri bir düşü, bir fanteziyi açık ve anlaşılır biçimde ifade etmeyi başarmışlardır.⁷⁵

Yeniliğin öncüsü olarak tanımlanan Kübizmin yerini alan Gerçeküstü sanat, modern sanatla ilgili "izm" leri, insan yaşamıyla ilgisi olmayan çabalar olarak yapay bulmuş ve reddetmiştir. Bu sanatçılar fantezi, düş ve imgelemi, insanın doğal evreni olarak benimsemişlerdir.

Sürrealizm tinsel bir tutumdur. Arcane 17'de Andre Breton, öteki yıldızları gölgede bırakan bir yıldız, sabah yıldızından, Lusifer'den, isyan meleğinden söz etmiştir. Bu yıldızın ışığı üç öğeden, özgürlükten, sevgi ve şiirden oluşmuştur. Bu öğelerden her biri, ışıkları kesişen ve böylece de tek bir yıldız oluşturan üç yıldız

⁷⁵ Norbert Lyton, **a.g.e.**, s.172.

gibi öteki ikisinden yansımıştır. Bu durumda özgürlükten söz etmek, aynı zamanda şiiirden ve sevgiden söz etmek demektir.

Sürrealizm, gerçekliği ve özgürlüğe herhangi bir kuramı çıkış noktası almaz; özgürlüğe ilişkin bir öğreti de değildir. Sürrealizmin asıl ilgilendiği gerçekçilikle yüz yüze çarpışmada insanoğlunun kendi yazgısını kendi belirme gücünü etkin kılmaktır.⁷⁶

Sürrealizm, kendinden önceki ve sonraki hiçbir sanat akımıyla yan yana getirilemez.⁷⁷ Örneğin, Sembolizm ve Dışavurumculuk özellikle yazın, biraz da resimde kendini göstermiştir. İzlenimciliğin, Nabizmin, Kübizmin resim dışına uzantısı yoktur.

Sürrealizm ise, yalnız tüm sanatları değil, yaşamı da kapsamak istemiştir. Politikayla ilgilidir. Ahlak sürekli olarak gündemindedir onun. Çünkü, Sürrealizm, içinden çıktığı toplumun yalnız sanatsal değerlerini değil yerleşik tüm değerlerini düşünce biçimine değin uzanan yelpaze içinde bir uçtan bir uca yadsımıştır. Bu yadsıma öylesine köktendir ki, Batı kültür ve uygarlığının temelinde yatan rasyonalist düşüncenin kaynağının eski Yunanistan olması Andre Breton'un bu ülkesinin topraklarına XX.Yüzyıl boyunca ayak basması için bir nedendir.

Bir dünya görüşü olmak isteyen Sürrealizm, Anti-otoriter, anti-totaliter, anti burjuvadır. Sanat alanındaki devrimci akımlardan hiçbiri onun ilgisini çekmemiştir.

Sürrealistler, kendilerinden önceki sanat akımlarından, yazında özellikle romantizme (özellikle karanlık, tutkulu Alman Romantiklerine), resimde ise sembolistlere yakınlık duymuşlardır.Yazın tarihinin karanlıklarından çıkardıkları Lautreamont, Alfred Jarry,Charles Cros gibi şairlere,resim alanından Gustave Moreau ve Füssli eşlik etmiştir. Ama Sürrealistlerin çağdaş sanata armağan ettikleri en büyük zenginlik, ilkel kavimlerin sanatlarıyla, sanatçı olmayan ama sanatsal etkinlik gösteren sıradan kişilerin (safların,ruh hastalarının) yaratılarıdır. Sürrealistlerden önce, yüzyılın başlarında, Apollinaire, Picasso, Derain, Braque zenci sanatını keşfetmişlerdir ve başta Picasso olmak üzere, diğer öncü ressamlar değiştirmek istedikleri resim dili konusunda, ilkellerin sanat yaratılarında bir başvuru

⁷⁶ Lale Kula Özerden, **İzlenimcilikten Gerçeküstücülüğe Resim Edebiyat İlişkisi**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Ensttüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı,Yüksek Lisans Tezi, Haziran 1989, İstanbul , s.67.

⁷⁷ Dadaizm hariç, çünkü Gerçeküstücülük bu anarşik akımın doğal bir devamıdır.

ve esin kaynağı olmuşlardır. Doğu-Batı; İlkel/Gelişmiş değerlendirmelerini kökünden sarsıp sanat yapıtlarında, gelişmişlik/gelişmemişlik saçma değerlendirmesini yerle bir ,ve ilkelerin sanatını baş tacı eden Sürrealistler olmuştur.

Sürrealizm kavramıyla yakından ilintili olan fantastik kavramının kelime anlamı hayal, zengin düşünme gücü, kurgu, saplantı, istek olarak ifade edilmiştir. Kavradığı düşüncelerin ve imgelerin olağandışlılığı, gücü ve canlılığıyla seçkinleşen simgelerdir.

Davit Lorkin'in Fantastik Art adlı kitabında fantastik şu şekilde anlatılmaktadır:

“Siz de duyguyu veya kusurları tarif etmek için gerçeğe gidebilirsiniz. Fantezi (hayal) güzel, asil ve incedir. Acayip ve iğrençtir de. Yani gerçeği aşan, gerçek üstüdür.

Fantezi, hakkıyla sanattır . O insan varlığının çok uzun karanlık bütünlüğünde sebebi anlaşılmayan bağlantıya daha fazla insanla var olmuştur.

Benzerlikler, anlamsızlıklar, hayretler hepsi bireysel olarak görülmek içindir. Düş olayı devamlı ve düzenlidir. Uyanıklık halinde bellek onu parçalara ayırmaktadır. Bu yüzden kesik ve tek bir düş olmadığı, düşler olduğu sanılmaktadır.

Görünüş bakımından birbirine bu kadar zıt olan düş ve uyanıklık ile kesin gerçeklik fantastik bir dünya (hayal)içinde birleşip oluşmuştur.

Fantastik, mantığın egemenliğini ret etmiştir. Aklın hiçbir denetimini istememiştir. Ahlaksal ve estetik tasa olmadan toplumun kurallarını göz ardı ederek, düşüncenin, hayallerin, düşlerin direkt olarak konmasından, bilinçaltının tamamıyla boşalmasından meydana gelen iç dünyanın çözünümlüdür.

Fantastik, nesnelerin gözle görünen fiziksel özelliklerinde varolan herhangi bir olguyu değiştirmek değil maddenin derinlikleriyle ve düşünce biçimiyle ilgilidir. Çoğunlukla mistizm üzerine kurgulanmıştır.

Düşünsel bir madde olmadığı gibi ne bir ruh ne de manevi bir metadır. Sadece öğrenilmesi gerekli bir noktadır. Birbirlerinin zıddı olan her şeyin, düşle gerçeğin, yaşamla ölümün geçmişle geleceğin söylenebilenle söylenemeyenin alçakla yükseğin kontrast olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermiştir.

Her bir resim yalnız imgesel veya gerçek olanın birlikteliğinden, hiçe indirgenebilen algılarla, düşlere karışan görünümlemlerle birleştirilmiştir. Böyle en anlamsız biçim ile her şeyin göstergesi olabilmıştır. Her şeyin her şeyi veya hiçbir şeyin hiçbir şeyi içermediği anlamlar yüklenmiştir.

Fantastik resimler rüyaların ve hayal dünyasının üstün bir güç olduğunu kabul eden, toplumun her türlü kurallarına karşı tepkidir.”

Sanatçı hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olmadığına inanmıştır. Geleneksel değerleri, buyrukları çiğneyerek kendi buldukları yolda yürümeyi tercih etmiştir. Düş dünyasının kapılarını ardına kadar açıp insanları şaşırtıp, düş dünyasının olağanüstü resimleriyle yüz yüze getirmiştir. .

Resmettikleri konuları alegorik, mitolojik, erotik, efsanevi, düşsel, tinsel ve mistiktir. Mizahi olağanüstü kahramanları, düşleri çılgınlıkları mitolojik hikayeleri, çocuksu düşleri ve elde edilmemiş arzuları fantastik betimlemelerle ele almıştır.

Yalnız ilme dayalı olanı gündelik yaşamdan kopmayı zorunlu kılması sonucu, düşselin varlığı ister istemez ağırlık kazanmaya başlamıştır, çünkü bilinçaltı, herhangi bir olayın kavramsal içeriğinden çok, o olayın sadece görsel karşılığını üretmekle yükümlüdür. Düşün yavaşça gerçeği istila ettiği nokta Sahleiermacher’e göre “Uyanıklık halini belirleyen, düşünce etkinliğini imgeler ve uykunun yaklaşmasıyla istençli etkinlikler daha zorlaştıkça nasıl tümü de imgeler sınıfından olan istençsiz düşüncelerin ortaya çıktığını gözlemlemek mümkün olmuştur.

İnsan doğası dünyayla birlikte olmayı bilir ve bundan ötürü objektif dış dünyayı, insanın iç dünyasına katılan yabancı bir şey olarak hissetmez tersine, dış dünyada kendi uyumlarını karşılık olan karşı tasavvurları tanımıştır.

İnsan ve dünya, varlıklarına ve varoluşlarına özdeş sonsuz ve sınırsız bir ilişki zinciri içinde yaşamsallığını sürdürmüştür. Bu bağlamda, insan ile dış dünya arasında zaman ve coğrafyaları aşan hesaplanma süreçleri yaşanmıştır. Bu hesaplaşma, doğal olarak yalnız insanın düşünce alanında ve kavrama yetisinde gerçekleşmiş iç güdü ve akıl arasında sınırsız savaşın varlığını korumuştur. İçgüdü ve akıl arasındaki bu hesaplaşmanın bir denkleme ilgisine ulaşması, daha çok içgüdünün akıl üzerinde mutlakıyetiyle başlamış ancak, insanın içgüdü,çoğunlukla dünyaya karşı inanç değil, dünya karşısında duyduğu korku üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu korku, maddi değil içsel-tinsel bir korkudur.

Görünen dünyasının farklı boyutları olan ve açıklanmayan karşılığı ve keyifliği karşısında duyumsanan, tinsel bir mekân korkusudur. İnsan durmadan değişim gösteren içten bir ilişki kurma ilintisine ulaşamayan görme imgesine sahiptir. Ancak belirsiz izlenimleri birbirine bağlayan ve bir tecrübe olgusu yapan akli büyüyen güvenliği, hareketliliği ve varlığı insana bir dünya kavramının varlığını duyumsatmıştır. Evren içinde insan korku içindedir ve kaybolmuştur. Görme eyleminin aldatıcı ve sürekli değişkenliği, insanın güvenliğini ve ruhsal huzur duygusunu sarsan oyunlara neden olmuştur. Bu nesnelerin gerçek varlığının insandan saklanması ve duyumsanan gizler karşısında derin bir güvensizlik hissetmesini gerçekleştirmiştir. İnsan görünen dünyasının sonsuzluğu ve göreceliği ile ilgili bulanık bir bilgi birikimi içindedir. Bu nedenle insan içgüdü bilgisini eleştirmeye koyulmuştur. İçgüdüsel olarak algılanan şeyler düşleme ürünü olmuştur.⁷⁸

1.5.1. Büyünün Sürrealizm İle İlişkisi

İnsanoğlu, içinde yaşadığı mağaranın duvarlarında, dağlardaki kayalara ilk çizgiyi koyduğunda, bilinmezlik önündeki şaşkınlığını, korkusunu tek sözcükle var oluşunun ilk işaretini vermiştir.

Büyü ya da tılsım, insanoğlunun doğa, hatta evrenle olan karşılıklı konuşmasından doğmuştur. Bilinmezi bilinir kılmaktan çok, büyü yoluyla yazgıyı değiştirmek, olaylarının akışını tersine çevirmek, onları durdurmak, yok etmek, yerlerine kendi istencinin sonuçlarını geçerli kılmak istemiştir.

Nereden bakılırsa bakılsın büyü'nün tarihi, dinlerin tarihinden çok daha eskilere, kaynakları çok daha derinlere dayanmıştır. İnsanoğlu düşünmeye, tanrıları yaratmaya başlamadan binlerce yıl önce yaşama içgüdüleriyle büyüyü yaratmıştır. Tüm dinler, özellikle Hristiyanlık, her zaman ama özellikle Ortaçağ'da, büyüyü, büyücülüğü amansız düşmanı olarak görmüştür. Çünkü büyü, her zaman kafaları karıştırmış, dinsel doğmalara karşı alternatif inançlar sunmuş, insanları dinden uzaklaştırmıştır.

Tek tanrılı dinlerden önceki uygulamaların sanatlarına büyü kavramı göz ardı edilerek bakıldığı zaman hiç bir şey anlaşılmamıştır. Sanatın büyüyle olan bu yakın

⁷⁸

Hacer Değirmenci, a.g.e., s.4 .

ilgisine şaşırmamak gerekir. Çünkü sanat zamanla kimi zaman bilinçle, kimi zaman ayırımında olmadan büyüün taşıyıcısı durumuna gelmiştir.

Evrenin ve maddenin gizini çözmek isteyen Ortaçağ'ın simyacıları, bir süre sonra şairlere ve resamlara düşünürlere dönüşmüştür. Büyük Alman romantigi Novalis" Büyüsel Sanat"tan söz etmiştir. Fransız ozan Rimbaud ise "sözün simyasından" bahsetmiştir.

Sürrealizmin Baba'sı Andre Breton 1966'da yayımlanan L'Art Magique (Büyüsel Sanat)adlı kitabında, sanat, büyü olgusu açısından bakar ve geçmişten günümüze seçtiği örneklerle büyüün görsel sanatlardaki sürekliliğini belgelemiştir.

79

Zenci Sanatı'na, Kızılderili Sanatı'na, Eskimo sanatı'na yepyeni bir gözle bakan Sürrealizm, olağanüstünün peşinde olmuştur. Büyüler, tılsımlar, doğaüstü güçler, Sürrealistlerin ilgi alanının içine girmiştir. Bilinçaltını bilinçten fazla önemsemiştir. Gerçek, çok boyutludur bu sanat alanında. Gerçeklik ise, yalnız gözle görülen ve usla varılan bir olgu değildir. Büyük ustaları Marquis de Sade'ın dediği gibi insana ait hiçbir şey, Sürrealistlere yabancı değildir. Cinsellik ya da düşsellik, sayıklama ya da esriklilik, gizem ya da açıklık.⁸⁰

Breton gizli güçlere, büyüye, doğaüstü olgulara meraklıdır. XX.yüzyıl sanatını ve düşüncesini bir deprem gibi sarsan Sürrealizm, (başlangıçta Doğaüstücülük adı verilmek istenmişti) yalnız, adına modernizm dediğimiz yepyeni bir dilden konuşan şiirler, öyküler, resimler ortaya koyduğu için, gelmiş geçmiş tüm kültürlerin, tüm uygarlıkların, tüm sanatları ürünlerini yeni bir bakış açısıyla okumuştur. Bu anlamda geçmişi de içine aldığı için kendinden önce ve sonraki sanat akımlarından hiçbirine benzememiştir.

Tek başına ne sanatı ne bireyi ne de dünyayı değil tümünü birden kurtarmak istemiştir. Yeniden doğuşun, ancak böylece gerçekleşeceğine inanan Breton ve Sürrealizm ilk başta Rasyonalizmi ve Determinizmi düşman ilan etmiştir.

Rastlantıların, bilinçaltının doğaüstü güçler dolayısıyla büyüün ve tılsımın egemen olduğu sınırsız bir yaratma eylemi ve alanı vardır.Adı konulmamış olsa da bilinçaltı, bilinç üstü, gerçeküstü, gerçekdışı, doğaüstü inanışlar her zaman vardır. Bu inanışların ürünü şiirler, romanlar , denemeler,resimlerdir.

⁷⁹ Ferit Edgü, " Büyü ve Sanat" **P Sanat Kültür Antika Dergisi**,S.29, Bahar 2003, İstanbul, s.,6-7.

⁸⁰ Norbert Lyton, **a.g.e.**,s.172

Andre Breton işte bu mirasa sahip çıkarken, yapıtlardaki gizil büyüğü açığa vurmuştur. Breton'a göre büyüyle ilişkisi olmayan pek az sanat yapıtı vardır. Breton zaman içinde, büyüün işlevini sanatın yüklendiğine inanmıştır. Büyü bir insanın yazgısını (iyi ya da kötü) değiştirmek amacıyla yapıldığına göre insanoğlunun yazgısını dünyanın (hatta Tanrı'nın) düzenini değiştirmek için yaratılan sanat yapıtlarının büyüden pay almaması olanaksızdır.

Büyü yalnızca büyü olarak ele alındığında, kuşkusuz, etnografyanın alanına girmiştir. Bu durumda Andre Breton'a Sürrealizmle, naif sanat, Gümrükçü Rousseau'ya Paul Klee'ye ,Gauguin'e değil, Frazer, Levy Bruhl, Marcel Mauss Claude-Levy Strausse'a başvurulması gerekir. Bu gerçekleştirildiğinde bilim adamlarının bulguları ve yorumlarıyla, uyanıkken düş görme yeteneği olan sanatçıların yorumları örtüşmüştür.

Tüm Afrika'nın Amazon'un Yeni Gine'nin ,Avustralya'nın yerlileri; sanatı boş inançların tezahürü olarak görmüşlerdir. Bu boş inançların ise aynı zamanda sanatsal bir yaratı olduğunu söylemişlerdir.Sanatın her zaman bilinçle değil,kimi zaman da bilinçaltı ya da bilinçdışı sezgilerle ortaya çıktığını, aklın yaratıcılıkla her zaman itici bir güç değil çoğu kez bir engel oluşturduğu görülmüştür.⁸¹

1.6. Sürrealizmin Resme Uygulanması

Şiirdeki yöntem, resimde kullanıldığında, ortaya, gerçeküstücü değil lekeci bir resim çıkmıştır. Gerçeküstü resime yakıştırılan düş/düşsellik niteliğinin savunulur bir yanı yoktur. Sürrealist resmin ana özelliği düşlerin dünyasını yansıtması olarak görülmüştür. Kullandıkları “onirique” sözcüğü, uykuda görülen düş anlamındadır.” Hayal kurgu anlamlarını içermemektedir. Düşlerimizde bilmediğimiz yerlerde dolaşırız, hiç karşılaşmadığımız kişilerle konuşuruz. Anılarımızda yer almayan nesneler, kişiler düşlerimizde yer almayan nesneler, kişilerle konuşuruz. Anılarımızda yer almayan nesneler, kişiler düşlerimizde yer alabilir, ama hiçbir zaman, düşümüzde onları gerçek yaşamdaki görünüşleri çarpıtılmış olarak görmeyiz.

⁸¹ Ferit Edgü, **a.g.e.**, s.,7.

Düş görüntüleri insana, yeniden bulunmuş bir özgürlüğün sarhoşluğuna getirmiştir. Bu sarhoşluktan yararlanan birçok ressam kendi iç dünyalarını kelimelerle değil de renklerle gün ışığına çıkarmışlardır. Ancak dış dünyadan alınmış biçimleri yeniden üretmek kaygısıyla yapılmamıştır. Sürrealistlerin doğanın basit taklitçilerini çok gerilerde bırakan bir özgünlükleri vardır. Onlar için gerçek, tıpkı düşte olduğu gibi,esinlerine göre düzenleyecekleri öğeleri sağlayan bir araçtır.⁸²

Düşlerin yarattığı şaşkınlık, figür ve nesnelerin biçim değişimlerinden değil, günlük yaşamda karşılaşılmayacak zaman ve mekân içinde ortaya çıkan olaylarda ve sözcüklerdedir. Yalnızca sanrılarda , karabasanlarda çarpıtılmış figürler söz konusudur. Dolayısıyla , Sürrealist resmin düştan kaynaklandığı ve düşsel (onirique) bir dünyayı dile getirdiği savı geçersiz bir savdır. Düşler,sanat alanında yalnızca şiir, öykü ve romanlarda dile getirilmiştir. Sürrealist resim, bilinçaltının ”tezahürü” düşlerin resmi değil, bilinçaltının, resimdeki bilinçli “tezahürü”nden başka bir şey değildir. Sürrealist resimde varolan nesneler biçim değiştirmiştir . Nesne-insan arasındaki ilişki değişmiştir. Olağanın, dış dünyanın mantıksal düzeyinin dışına çıkmıştır. Olağandan,dış dünyanın biçimlerinden yola çıktığında bile bu biçimler (nesne-doğa-insan) ilişkiler dizesinden kopmuştur. Daha açık bir deyişle, yeni biçimlerden çok, yeni anlatım yolları peşinde olmuştur. Doğada ya da günlük yaşamda yan yana gelmeyecek nesneler, varlıklar Sürrealist resimlerde bir araya gelmiştir.

Sürrealistler Kübizm’den farklı olarak desen ve rengi bir araç olarak kullanmışlardır. Anlık düşüncelerini resimlemek, rüyalarda olduğu gibi olayları kendi akışına bırakarak yapıtlarını oluşturmuşlardır.

Sürrealist sanatçılar eserlerinde konunun içeriğine, diğer sanat akımlarından çok daha fazla önem vermişlerdir. Sürrealist resmin dili, plastik anlamda, yenilikçi olmamıştır. Bu şaşırtıcı değildir. Çünkü Sürrealist resim ,bir “şeyi” resmetmeyip, bir şeyi “anlatmıştır.” Olağanüstü bir dünya yaratmak istemiştir. Cinselliği dış dünyanın bilinçaltına yansımaları, nesneler, kavramlar, varlıklar arasındaki çelişkiyi ve düşleri resimlemiştir. Şaşırtıcı olan, bunları, çoğu kez, gerçekçi, kimi kez akademik bir resim diliyle gerçekleştirmesidir.

⁸² Selahattin Hilav,Ergin Ertem, Onat Kutlar, **a.g.e.**, s.,50,52

Sürrealist resmi oluşturan temel öge, ilk aşamada renkler ve biçimler değildir, konudur, daha doğrusu fikirdir.

Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Burada her şey, Güneş bile donmuş, sıcaklığını yitirmiştir. Donuk bir ışık altında esneyen, uzayıp giden boşluklar ölü şehirler, tel, tahta, metal karışımı hurda yığınları, makine insanlar, manken ve heykeller Sürrealist resimlerde sık sık rastlanan motiflerdir. Psikanalize yabancı olmayan, bu motifleri gitgide doğadan uzaklaşan ve sürekli bir gerilim içinde yaşayan Endüstri Çağı insanının korkulu rüyaları olarak yorumlanmıştır.⁸³

Kolaylıkla anlaşılacağı gibi Sürrealist resim, doğanın yorumunu yapmamış ya da yeni bir plastik dili amaçlamamıştır. Bu anlamda yazınsal bir dile sahiptir. Daha doğrusu “entelektüel” bir resimdir.⁸⁴

Tek sözcükle gerçek; üstüyle altıyla, görülen ve görülmeyen, algılanan ve algılanmayan yönleriyle Sürrealistlerin yaratı alanını girmiştir. Sürrealistlerin şiirleri gerçeklikten kopup, alıp başını gitmiş, zıtlıklarla dolu, şaşırtıcı imajlarla örülüdür. Resimleri ise olağanüstü öğelerle doludur. Zürafalar yanar, İnsanlar, bitkiler, nesneler biçim değişikliğine uğrar bu resimlerde. Sürrealist ressam, resmi biçimsel bir kaygı ile “deforme” etmeyip, kendi yarattığı dünyanın varlıklarını “deforme” ederek gerçekleştirmiştir. Ya da yeni varlıklar yaratmıştır.

Sürrealistler dadacıların rasgele seçtikleri sözcükleri yan yana getirerek çağrıştırdıkları anlamlardan değişik ve gizli alternatif anlamlar oluşturma yöntemlerini benimsemişlerdir. Ancak sürrealistler bu yöntemi geliştirmeye ve genişletmeye çalışmışlardır. Aynı yöntemi imgelerle deneme yoluna gitmişler, özellikle XIX.yüzyıl şairi Lautreamont’un buna uyan sözcüklerini kullanmışlardır. Örneğin; Onun “bir dikiş makinesinin ameliyat masasında bir şemsiye ile karşılaşması olarak güzellik” esprisi sözsel ve görsel yönlerden izleyenin imgelemine anlam çıkarmaya yöneltip, olaya yaratıcı yönde katılımlarını sağlamaya çalışmışlardır. Burada izleyicilere asıl öğretilmek istenen şey, sağduyusuz da resim yapılabileceğidir. Böylece mantık ikinci planda kalacak Sürrealist yaşam felsefesiyle

⁸³ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s.180.

⁸⁴ Ferit Edgü, “Dadacılık Bir Kan Değişimi Getirdi, Gerçeküstücülük İse Yeni Boyutlar“, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.337, 1 Ekim 1979 , s.,18-21.

karşılaşmadan önce insan uyuşturulmasa veya uyutulmasa bile bu yolla gerçekten güçlü bir etkileşimle sonuç alınabilecektir.⁸⁵

Sürrealist resimde el ve göz ile birlikte duygu da çalışmaktadır. Bazen yalnızca duygu bile bir yapıtın oluşmasında yeterli olabilmıştır. Gözle görülmeyen gerçeği görebilmek oldukça zor bir iştir. Bunun için şiirsel bir duyarlılık gerekmiştir. İşte Sürrealistler bu duyarlığa sahip olma, zoru başarma, her türlü baskı, korku ve tutsaklığı yıkarak özgür, bilinçli, evrensel boyuta düşünebilen, gerçek bir insan olmanın, umutlu olmanın yolunu açmışlardır. Sürrealizm yadsıycılığına karşın, Batı resminin plastik değerlerine bir hayli sadıktır. Bunun ardında da Sürrealist resmin ana niteliği olan “Yazınsallık” ve “Anlatı” yatmıştır. Aklın en küçük bir denetimi olmadan kağıda geçen sözcüklerden oluşma çabasındaki Sürrealist şiirin resimdeki karşılığını Max Ernst, Dali, Picabia, Toyen ve Magritte’in değil, yıllar sonra Amerikan soyut sanatının öncülerinden J.Pollock’ın resimlerinde görülmüştür. Pollock’ın ne kendi ne de resmi Sürrealisttir. Söz konusu olan rastlantısal lekelerden oluşan bir ”Action” resmidir. Şiirdeki yöntem resimde kullanıldığında ortaya, Sürrealist değil “Lekeci” bir resim çıkmıştır.

Sürrealizm , 1924 yılında Fransa’da Andre Breton’un saf ruhsal iradesizlik (Otomatizm) olarak tanımladığı akımın adıdır. Bu akım düşlerin ve bilinçaltı dünyasının açığa çıkarılması konusunda ilginç yöntemler keşfetmiştir. İlk dönemlerinde Freud’un psikanaliz metodunu benimsediği görülmüştür. Sürrealistler, geçmişte Avrupa Sanatını ve siyasal yaşamını yönlendiren usçuluğun (rasyonalizm) insanlığı 1.Dünya Savaşı gibi bir felakete sürüklediğini düşünmüşler ve bu tür usçuluğa karşı tavır almışlardır.⁸⁶

Sürrealizm, Breton, Arogon, Eluard gibi Şair ve yazarlarla, Dali, Tanguy, Miro Magritte, Ernst gibi ressamlardan oluşan güçlü bir kadroya sahiptir. Genellikle erotizm, politika ve mantık üçgenindeki konuları ele alan ressamların sanatsal tavırları birbirlerinden çok farklı yöndedir.

Doğa gerçeğini ve nesneyi resimden çıkaran soyut sanat aslında Sürrealizm gerçek-ötesi (Sürreal) bir olayı gerçekleştirmiştir. Ancak soyut sanatçılar bir iki

⁸⁵ Ferit Edgü, ”Gerçeküstücü Resim: Önemi ve Çelişkileri” **Gergedan Gerçeküstücülük Özel Sayısı**, No.6, Ağustos 1987, s.,69-70

⁸⁶ **Ana Britannica Ansiklopedisi** Madde: Gerçeküstücülük Cilt:13 Ana Yayıncılık İstanbul 1994 s.241.

istisna dışında hiçbir zaman Sürrealist olarak anılmamışlardır. Çünkü 1924’de gündeme gelen Sürrealizm irade ve aklın işe karışmadığı salt bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan bir sanat akımından söz etmemiştir. Bu tanımla Sürrealizm kelimesinin de kapsamı daraltılmıştır. Elbette ki soyut sanat ve diğer sanatlar açık bir bilincin ürünü olduklarından Sürreal sayılmışlardır.

1.7. Fantastik Realizm ile Sürrealizm Arasındaki İlişki

Savaş sonrası Avusturya resmiyle özdeşleşen fantastik realizm okulunun genç kuşak sanatçıları Albert Paris Gütersloh’un öğrencisidir. Farklı üslûpları olmasına karşın Bruegel gibi eski ustalara karşı ortak bir ilgi duymuşlar, resmin öyküsel niteliğini vurgulayıp gerçeklerin en küçük ayrıntısı ile düşsel masalsi dünyasını birleştirmişlerdir.⁸⁷

Fantastik realist ekol, büyü, yoga, mistik, ezoterik ne varsa onunla ilgilenen, çoğu aristokrat ailelerden gelen bir grup Avustralyalı hippie ressamın bir araya gelmesiyle 1950’li yıllarda kurulmuştur. Viyana’da 1950’lerde Ernst Fuchs ve Rudolf Hausner’in öncülüğünde Erich Brauer, Wolfgang Hutter ve Anthon Lehmden’in katıldığı bir grup önceleri Sürrealistlerle müşterek sergilere katılmıştır. Johann Muschik bu çekirdek grubu,” Fantastik Realistler “olarak tanıtmış, isim beğenilmiş bir dizi sergi açılmıştır. 1950’li yıllarda sanat ortamını belirleyen akımlar Taşizm, Art Informel, Action Painting, Dada vs.idi. Dolayısıyla Fantastik Realizmin ve bu grubun gereken ilgiyi görmesi biraz daha zaman almıştır. 1960’lı yıllardan sonra Avrupa ve Amerika’nın en seçkin galerilerinde sergiler açmışlardır. Muschik, Schmeller gibi ünlü eleştirmenlerin desteği ile, Münih’te Galeri Hartman, Frankfurt’ta Galeri Sydow gibi önemli sanat merkezlerinde fantastikleri heyecanla destekleyen, galeriler açılmıştır. Bu sürenin sonucunda; Fantastik Realistler Enternasyonal üne kavuşmuştur.

Dünya Savaşı, insanlığın yaşadığı belki en büyük vahşet, trajedi, yıkım,stres, korku, ahlaki çöküş, inançsızlık ve yalnızlığı beraberinde getirmiştir. XX.yüzyıl başında “cadı” diye kadın yakılan Avusturya’da, değerler değişmiştir.

Kaybolanı yeniden yerine koyma, huzur ihtiyacı; bu sefer tatmini maddi refahta veya kilisede değil kendi içlerinde aramaya yönelen bir gençliği ortaya

⁸⁷ Ş.Yalınay,”Fantastik Gerçekçilik”,*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul,1997,s.576.

çıkarmıştır. Hippi diye bilinen çoğu kültürlü, iyi niyetli zengin ailelerin çocukları Hindistan ve yakın benzeri ülkelere dağılmışlardır. Orada uyuşturucu ile tanışıp vizyon, rüyalar ülkesini görmüşlerdir. Mistik ve ezoterik sayısız kitaplar yazılıp okunur olmuştur. Kimi büyü, yoga ve en son Sufi yolunu seçmiştir. Kendi varlıklarının yalnız madde olmayıp, madde ötesi boyutunu keşfetmişlerdir. Vizyon, uyanık rüya alemiyle tanışmışlardır. Öte yandan Empresyonistlerden günümüze doğru ,her yeni gelen akımla eski ustaların akılları hayrete düşüren resim teknikleri unutulmuş, kaybolmuştur. Denge olarak hem yitirileni bulmak, hem boşluğu doldurmak için şartların hazırladığı bir ortamda Fantastik Realizm ekolü doğmuştur. Tabuları yıkıp, mutluluğu kendi özlerinde aramışlardır. Bu resimleri izleyenler bir tür mistik cazibeye kapılmışlardır.

Gruptan Prof.Lembdem'in İstanbul'u ziyareti sırasında tanıdığı ve kendi ekolüne yakıştırdığı Erol Deneç'i keşfiyle grup 1960'ların Viyana'sının en popüler ekollerden biri haline gelmiştir.⁸⁸

Sürrealistler de fantastik realistlerden çok farklı olmamıştır, ama teknik olarak fantastik realizm çok daha ileride olmuştur. Bir benzetme yapmak gerekirse; Sürrealizm tomurcuksa, Fantastik Realizm onun açılmış gül olmuş halidir. Bu resimler, insan kendinden geçtiği zaman ortaya çıkmıştır. Fantastikler de Sürrealistler gibi otomatik resim yapmışlardır. Her iki tarzda insan merkeze bağlanmıştır.⁸⁹ Fantastik realizm aklın devre dışı bırakıldığı bir tarz olup devre dışı bırakılmaması halinde yapılan sanat değil zanaat olarak nitelenmiştir. Sanat olabilmesi için kozmosun özüne bağlanması gerekmiştir.⁹⁰

Fantastik Realizm Batı sanat dünyasında çok özel bir yeri olan fakat ülkemizde henüz yeterince tanınmayan, bilinmeyen bir ekoldür. Fantastik bir resmin anlaşılabilmesi için yapan sanatçının gözü ile bakmak gerekir. Bu tıpkı gerçek bir aşğa sorulan “aşk nedir” sorusu karşısında “ben ol da anla” cevabı gibidir. Sürrealizm ile fantastik realizm'in kesiştiği en çarpıcı nokta resmi anlamak noktasında madde boyutunda aklın çaresiz kaldığıdır.

⁸⁸ Erol Deneç,” Fantastik Realizm “, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.21, Kasım-Aralık 1995, s.,66

⁸⁹ A.S. “Sürrealizmin Gül Olmuş Hali Fantastik Realizm “ **Milliyet Sanat Dergisi** S:513 , Aralık 2001, s.,32.

⁹⁰ Erol Deneç, **a.g.e.**, s.67.

Sürrealizm bir hal,bir neş'e bir idrak,bir arayış olup başlangıcı, rüya gören kendini arayan insanlık kadar eskidir.

Sürrealizm, belli bir yöredeki, belli bir ırkın icadı değildir. İnsanlığın müşterek alemidir. Şartlar yerine gelince kendini değiştirerek, yenileyerek göstermiştir.

Fantastik resmin modadan düşmemesinin sebebi de kendini yenilemesidir. Fantastik sanatçı madde ötesi boyutun cazibesine sarhoşça kapılmıştır. Öyle bir seyahat ki fantezinin kanatlarıyla mikro kozmosa girmiştir. Oradan Evren'e yayılmıştır. Ardından kendi gönül alemine derinlemesine inip sürüklenmiştir. Sonsuz bir seyahatte gördüklerini, fırçasıyla, çizgisiyle anlatmaya çalışmıştır. Sürrealizm veya Fantastik Realizm aslında birbirinden ayrı şeyler olmayıp aynı ağacın biri çiçeği, diğeri meyvesi olarak değerlendirilmiştir.

II. BÖLÜM

1960' LI YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESİM SANATI

2.1. 1960 Sonrası Türkiye'sinin Sosyo-Kültürel Ortamı ve Türk Sanatının Gelişim Çizgisi

XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra modernizm süreçlerinin hızlanmasıyla birlikte ülkemizde sanatsal yaratı alanında özellikle plastik sanatlarda estetik ifadelerin değişimine tanık olunmuştur. 60'lı yıllar bütün dünyada özgürlük rüzgarlarının estiği kökten değişim süreçlerinin yaşandığı bir zamandır. Toplumsal kültürel ve kavramsal değerlerin büyük ölçüde kabuk değiştirdiği bu yıllara öncelikle yaratıcı sanat damgasını vurmuştur. Bu dönem ülkemizde plastik sanatlar alanında bireysel çıkışların yaşandığı ve denendiği avangard diyebileceğimiz ifadelerin filizlendiği özgürlük kokan bir dönemdir. Tuvalde yeni formlar ve kavramları ifade etmeye başlayan sanatçılar hem kendi resimsel geleneklerinden beslenmiş hem de klasik olana karşı çıkarak ruhsal yönelişlerini yıkıcı bir biçimde tuvale aktarmışlardır.⁹¹

1950-1960 arası yıllarda sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumlar sanatı önemli ölçüde etkilemiş , yeni açılımlara ve çok yönlü yaklaşımlara neden olmuştur. Kültürel antlaşmalar, Batıya giden sanatçı ve düşünürlerin sayısındaki artış, Batı kaynaklı sanat yayınlarının ve röprodüksiyonlarının Türkiye'ye gelmesi , Batı sanat dünyasıyla yeni bir yakınlaşma sürecini başlatmıştır. Ayrıca aynı dönemde siyasal ve toplumsal bilincin güçlenmesi sanatsal sorunların ülke gerçekleri doğrultusunda değerlendirilmesi görüşünü gündeme getirmiştir. 1950'lerden sonra Türk resim sanatında etkin rol oynayacak bu iki farklı görüş, hızını bir oranda yitirerek günümüze kadar uzanan tartışmalara yol açmıştır. Yalnızca plastik sanatlarla sınırlı olmayan bu tartışmaların kökeninde Türk kültürünün çağdaşlaşma çabaları ve onunla ilgili sorunlar yatmıştır.

Toplumsal ve kültürel yapıdaki değişim sanat yapıtlarına olan ilgiyi artırdığı gibi resim sanatı açısından bir piyasa oluşmasına da sebep olmuştur. Özel galerilerin yardımıyla sanat piyasası yaratmaya yönelik çabalar genç sanatçıları ekonomik

⁹¹ Gülseli İnal, "Türk Resminde Dört Özgün Üslûpçu", **Galeri Binyıl Sanatçı Kataloğu**, 12 Nisan 1999 –6 Mayıs ,İstanbul, 1999, s.6.

bağımsızlığa götüren yeni bir yol açtığı gibi çağdaş sanatımızın yakın tarihi ile ilgili çalışmalarını da gün ışığına çıkarmıştır.⁹²

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlar, öncekinden daha yatkın ve açık olan bir dönem 1950'li yıllarda başlamış ve günümüze kadar sürmüştür. Bu süre içinde sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişimler doğal olarak düşünce ve yaşam tarzını da etkilemiş, bir takım farklılaşmalara yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı'na girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak kalınmamıştır. Politik alanda çok partili demokratik sistemin benimsenme çabaları da çarpıcı deneyim aşamaları ortaya koymuştur. Bu dönemde resim sanatı, Türkiye'nin modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının bir göstergesidir. Çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanışında sorumluluk üstlenmiş bir etkinlik alanı kimliği kazanmıştır. Bu sürecin daralıp ferahladığı çeşitli evreler vardır, fakat Türk resminin modernleşme temposu, liberal eğilimlerin gündemde kalmasıyla, bireysel üslup araştırmaları yönünden kesintisiz bir sürekliliği koruya gelmiştir.⁹³

Ülkemizin toplumsal yapısının değişmesi, sanayileşme, kültürel değişimler ve Batı dünyasına daha gerçekçi gözlerle yaklaşma düşünceleri, sanatçı sayısının artması ve akım kavramının önemini yitirmesine koşut olarak genç kuşak sanatçılarının kişisel eğilimlerini hızlandırmıştır. Mevcut grup etkinliklerinin ise resim sanatındaki oluşumları derinden etkilemediği bir dönemdir.⁹⁴

Böylece Türk resmi tek sesliliği terk ederek evrensellik-ulusallık, evrensellik-yerellik, toplumculuk-bireycilik ve ya soyut-figüratif vb. gibi bir çok karşıt eğilimi bir arada yansıtan çok soluklu, çoğulcu bir yapıya kavuşmuştur.⁹⁵

1970'lerinin başlarına kadar olan dönemdeki çok sesli sanat ortamı içi bilgi ve kültürel tabana dayalı iki güçlü eğilimin tüm yönelimlerini kavrayan bir özelliğe sahip olmuştur. Bunlar Cumhuriyet'le birlikte yeni içeriğe ve kurumlaşmaya kavuşan "Ulusallık" ile giderek bireye yönelen "hümanizma" anlayışlarıdır. Bu iki kavram

⁹² Semra Germaner "1968 Kuşağı Sanatçıları" **Cumhuriyetin 7.Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18/19 Mart 1999, Sanat Tarihi Derneği yayınları: 5, İstanbul, 2000, s.,87-96.

⁹³ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, 1995, İstanbul, s.7

⁹⁴ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.61.

⁹⁵ Seyfi Başkan, "Cumhuriyet Döneminde Sanat" **Türkler Ansiklopedisi**, 18.Cilt, İstanbul, 2000, Yeni Türkiye Yayınları, s.243.

her ne kadar 40'lı ve 70 'li yıllarda birbirleriyle çatışma içine girmişlerse de yine de bugüne uzanan süreçte varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmüşlerdir.⁹⁶

Çağdaşlık adına etkilere açık bir modernizm ile kendi yaşam tarzımıza yerel kültürümüze ve dünya görüşümüze özgü yaklaşım modelleri iki ayrı “kavram demeti” olarak karşımıza çıkmıştır. İlk anda dikkati çeken nokta, Türk sanatçılarının kurmuş oldukları sanat dernekleri ve sanatçı birliklerine rağmen hiçbir zaman bir akım anlayışında birleşmedikleridir.⁹⁷

Siyasal bilinçlenmenin güçlendiği 1960'lı yıllar, plastik sanatlarda bir kimlik ve köken arama dönemi olmuştur. Gerek soyut çalışan sanatçılar gerekse Anadolu folklorunu kaynak edinenler aynı endişeyle davranmışlardır. Bu yıllarda gerçekleştirilen kompozisyonlarda özellikle konu düzeyinde , geçmişle bir farklılaşma izlenmiştir. Hattı tunç alemleri, cami sivilizasyonları hat ve fermanlardan esinlenen biçimler, kilim, halı motifleri genel bir soyutlama eğilimi içinde yansıtılmıştır. Burada sanatçılar hem sanatlarına bir geçmiş ve köken aramanın zorlaması hem de seyirciyle bir köprü kurmanın endişesiyle davranmışlardır. Bu durum bir oranda sanatın yaygınlaşmasına yol açarken bir yandan da sanat eğitimi olmayan geniş kitlelerin beğenisini oluşturmuştur.⁹⁸

1960 Sonrasının Sanat Ortamı, Öznelliğe ve Eleştiriye Yönelmede Bir Dönüm noktasıdır.

1960'larla birlikte Türk resminde Mavi Grup adıyla yeni bir topluluk ortaya çıkmıştır. Ancak bilindiği gibi sanat grupları artık eskisi gibi etkin değildir. Bu bakımdan Türk resminde bir yerinin olduğunu söylemenin zor olduğu bu grubun üyeleri Adnan Çoker, Sarkis,Tülay Tura Börtecene, Devrim Erbil ve Altan Gürman'dır.Yani bu dönemde yoğun bir çaba içinde görünen sanatçılar arasında Özdemir Altan, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Fethi Arda ve Burhan Uygur'un adları sayılabilir.⁹⁹

1960'lı yıllar tüm dünyada II. Dünya Savaşı sonrasında bir rahatlama ve gelişme dönemi olarak nitelenmektedir. Türkiye'de de 1961 Anayasası'nın sağladığı

⁹⁶ Ekrem Kahraman, "Günümüz Türk Resminin Entelektüel Zemini Üzerine"**Türkiye'de Sanat**, S.15 Eylül-Ekim 1994, s.,34-35.

⁹⁷ Kaya Özsezgin **Cumhuriyet'in 75.yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s.64.

⁹⁸ Semra Germaner, **a.g.e.** s.65.

⁹⁹ Seyfi Başkan, **a.g.e.**, s.243.

olanaklar çerçevesinde, özellikle gençler üzerinde önemli etkiler yaratacak olan bir dönem başlamıştır. Bu yıllarda Neşe Erdok (1940) gibi genç sanatçıların figüratif anlatıma yöneldikleri, yaşama, kendi iç dünyalarına ve toplumsal eleştiriye yönelik bir tavrı yapıtlarında yansıtmak istedikleri anlaşılmaktadır.¹⁰⁰

27 Mayıs 1960 sonrasında yeni anayasasının kabulüyle birlikte değişen sosyal devlet kavramı, şiirde ve edebiyatta verilen toplumsal gerçekçilik ve 1940'lara doğru başlayan yerellik-evrensellik tartışmaları bu dönemde belirgin bir ivme kazanmıştır.¹⁰¹ 27 Mayıs ile gelen özgürlük ortamı ekonomik ve politik olduğu kadar kültürel ve toplumsal konuların da daha rahat tartışılmasına neden olmuştur. Yerli ve yabancı yayınların da çok izlenebilmesi yeni anlatım olanaklarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.¹⁰²

1968 Kuşağı sanatçıları pek çok özgün yanlarının yanı sıra resim sanatımızın gelişmesi ve geleceğin sanat okullarında verilecek eğitim için Batı'ya yönelmeyle başlayan bir serüvenin son temsilcileri olmuşlardır. Bu kuşak bazı açılardan bir sonu, bazı açılardan da bir başlangıcı gerçekleştirmiştir. Atölye Eğitimi ve Etkilenilen Kaynaklar 1968 Kuşağı sanatçılarının Türkiye'de resim sanatına getirdikleri yeniliklerin öğrencilik yıllarından başlayarak atölye eğitimine ve etkilendikleri kaynaklara bağlı olduğu izlenmiştir. Sanatsal ifadeyi "D" Grubu hocalarının Post-Kübit sanat anlayışı paralelinde bir atölye eğitiminin dışında arayan bu sanatçılar örgütlü bir hareketle olmasa bile böylesi bir atölye eğitimine karşı çıkmışlardır. Buna karşı Akademi'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde sürdürdüğü ve öğrenciyi araştırmaya yönelten tavır onları yüreklendirmiştir.

Aynı yıllarda Mezopotamya (Asur-Sümer) sanatına ait kitaplarda yer alan örneklerin, kabartma ve mühürlerin, Utku Varlık gibi genç sanatçı adaylarının ilgi alanı içinde olduğu; desen ağırlıklı ve az boyalı Pieter Bruegel ve diğer Flaman ressamlarının Neşe Erdok'un erken dönem çalışmalarının esin kaynağını oluşturduğu izlenebilmektedir. Tüm bu ve benzeri yönelişler genç sanatçıların gereksinim duydukları yeni ifade tarzlarına uygun biçim ve plastik dil arama çabalarından kaynaklanmıştır.

¹⁰⁰ Semra Germaner, **a.g.e.** s.66

¹⁰¹ Zeynep Rona ,Ahu Antmen, **Türkiye Sanat Yılığ 2, Modern Türk**, İstanbul 2002, s.,109

¹⁰² Birsan Alsaç-Üstün Alsaç, **Cep Üniversitesi Türk Resim ve Yontu Sanatı**, İletişim Yayınları, İstanbul, Haziran 1993, s.47

Sanatçıların aradan geçen 25 yıllık sürede bu temalar çerçevesinde yapıtlarını olgunlaştırmaları onların bir dönemin ruhunu yansıtmadaki başarıları kadar düşünce ve inançlarındaki içtenliklerini, yaklaşımlarının ciddiyetini de açıklayıcı niteliktedir.¹⁰³

Bu yıllarda Türkiye'de genç kuşağın politik bir uyanış içinde bulunmasına karşın resim öğrencilerinin ve genç sanatçıların doğrudan politik konulara yapıtlarında yer vermemişlerdir. Türk resminde açık biçimde politik içerikli resimler 1970-80 arasının toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak bir tür sosyalist gerçekçilik olarak ortaya çıkmıştır. 1968 Kuşağı'nın politik olandan çok eleştirel olanla, ulusaldan çok evrensel olanla ilgilendiği görülmektedir.¹⁰⁴

Bu sanatçı grubu Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Neşet Günel gibi Cumhuriyet dönemi resminin önemli temsilcilerinin 1960-1967 yılları arasında öğrencisi olmuştur. Bu grup Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra Fransa'ya, 1416 sayılı yasa uyarınca devlet bursuyla Paris'e gönderilen ve Akademi'ye dönen son sanatçı gruplarından biri olma özelliğini de taşımıştır. Kendilerini bir grup olarak tanımlamamalarına ve farklı eğilimlere yönelmelerine karşın yaşadıkları dönem, aldıkları eğitim, bulundukları çevre Paris ve İstanbul'daki gibi pek çok ortak nokta bu sanatçılar için belirleyici olmuştur. Yapıtlarında izlenen ifadeye yönelik tavır, insan figürünün özel anlamlarıyla ele alınışı, kişisel kimlik arayışları bu sanatçıların ortak yönlerini oluşturmaktadır.¹⁰⁵

1960-80 yılları arasında figüratif ağırlıklı çalışan sanatçılardan bazıları Avrupa'nın Ekspresyonist akımlarına mensup sanatçılardan etkilenmişlerdir. Figüratif sanatçılar toplumcu gerçekçiler , doğadan soyutlama yapanlar (gerçekçi doğa yorumları) izlenimciler ve suluboya resim olmak üzere 4 'e ayrılmıştır.

Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa'dan başlanan Türk Resim Geleneği güçlü bir minyatür geleneğiyle bugüne dek 100 yıl içinde figüre eğilim göstermiştir. 1955 ve 1970 yılları arasında esen soyut resim rüzgarı ne kadar güçlü eserse essin hiçbir zaman figüratif resmin varlığını etkileyememiştir. Özellikle, figüratif resmin, özle biçimi can alıcı bir şekilde birleştirerek sunan kompozisyon anlayışı etkisini

¹⁰³ Semra Germaner, **a.g.e.** , s.,87-96.

¹⁰⁴ Semra Germaner ,**a.g.e.** , s.88.

¹⁰⁵ Semra Germaner, **a.g.e.** , s. 96.

sürdürmesini sağlamıştır.¹⁰⁶ Hatta soyut sanat eğilimlerinin bile belirli bir figürasyon taşıyarak doğaya ve insana ve geleneksel sanatlarımıza göndermeler yaparak sürdürülmüştür. Öyle ki D Grubu bile daha çok figürü temel almıştır.¹⁰⁷

Günümüz Türk resminde insan figürüne ağırlık veren üslûp etkileri soyut resmin en geçerli olduğu 1950’li yıllarda bile varlığını sürdürmüştür. Soyut Sanat her ne kadar yoğun bir şekilde 50’lerde uygulanmış ise de figüratif Sanat kadar yaygın bir değer kazanmamıştır. Soyutlama yapan sanatçılar 1960 lı yıllarda yeniden figür çalışmalarını dönmüşlerdir. 1950 sonrası sosyal siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumlar sanatı da etkilemiş sanata yeni bir açılım ve çok yönlülük getirmiştir. İşçi köylü sınıfına politik açıdan verilen önem bu kesimin yaşamını ve doğasını sanata taşıyarak açık anlaşılır figüratif bir resim üslûbunun benimsenmesi sonucunu getirmiştir.¹⁰⁸

Anadolu insanı sanatın temel konusu olmuştur. Grup etkinlikleri yerini bireysel etkinliklere bırakmıştır.

1956 yılı içinde T.B.M.M. binası için ısmarlanan Vilayet Tabloları döneminde soyut resmin hiçbir zaman görmediği bir tepkiyi almıştır. İlk kez toplumcu gerçekçi temalara yönelen sanatçılar temalarını olanca gücüyle ortaya koyabilmek için figüratif resmin tüm imkanlarını kullanmışlardır.¹⁰⁹

1960’lı yıllarda figüratif ve portre türü resim çalışmalarının yeniden yoğunluk kazandığını söylemek ve aslında soyut sanatın en geçerli olduğu dönemlerde bile figüratif resim gerilememiştir. Ancak 1960 ‘lardan 1980 li yıllara kadar yeni figüre yönelik araştırmalar yoğunluk kazanmış olup Türkiye’de bu dönemde artan toplumsal çelişkilerin yarattığı gerilimler de sanatçıyı figüratif Ekspresyonizme iten önemli bir etken olmuştur.¹¹⁰

Artık farklı malzemelerin de yüzey üzerinde kullanıldığı yeni anlayışlar belirmeye başlamıştır.

1960 lı yıllar somut kavramlara ve toplum sorunlarına dönüşün her alanda kendini duyurduğu bir dönemdir. Toplumsal sorunların görsel plandaki anlatımları

¹⁰⁶ Seyfi Başkan, **a.g.e.**, s.243

¹⁰⁷ Kemal İskender, ”80’li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri” **Sanat Çevresi**, S.20, Nisan 1988, s.,21.

¹⁰⁸ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.30-31.

¹⁰⁹ Seyfi Başkan, **a.g.e.**, s.243.

¹¹⁰ Kaya Özsezgin, **a.g.e.** s.64.

iyiden iyiye etkisini duyurmuştur. Bu eğilim sanatçılarımızın bir bölümünün soyut şemalardan somut biçimlere kaymaları için uyarıcı bir işaret niteliği taşımıştır. Öte yandan değişebilirlik içinde bir değişmezlik ilkesini benimsemiş sanatçıların genellikle genç kuşak üyeleri arasında kendini göstermesi kararlı sanat anlayışlarının belirmesi olayını da hızlandırmamış değildir. Değişme isteğinin kökeninde tekrara düşme korkusunun büyük katkısı olmuştur. Galeri sayısının artmasına paralel olarak sergileme olayları da belli bir yoğunluk kazandıkça sanatçılarımız her sergiyle yeni bir mesaj ve atılım içinde olduklarını kanıtlama isteğini duymuşlardır. Tek düze olma korkusu yeni tarihlere doğru geldikçe genç kuşak sanatçılarını tedirgin eden düşündüren çözüm aramaya yönelten başlıca uyarılardan biri olmuştur.¹¹¹

1960'larda öykü ve romanlarında köy gerçeğini değişik boyutlarıyla yansıtan zengin bir yazın sanatının varlığından plastik sanatlarda etkilenmiştir. Nedim Günsur, Neşet Günal gibi sanatçıların yapıtlarında izlenen daha gerçekçi bir figürlendirmenin ortaya çıkmasında söz konusu yazın sanatı etken olmuştur.

Bu gelişmelere paralel olarak Neşet Günal, Nedim Günsur gibi sanatçılar 1960'larda toplumsal gerçekçi yeni bir figüratif anlayışı ortaya koymuşlardır.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin plastik sanatlar alanında öncü rolünü güçlü biçimde sürdürdüğü, "d" Grubu temsilcilerinin çoğunun atölye hocaları olarak bu kurumda görevde bulunduğu bu dönemde, öğrenciler arasında yeni bakış açılarının oluşması ve bunun plastik dile dökülmesi dikkat çekicidir. 1968 Kuşağı sanatçıları "d" Grubu'na mensup hocalarının bir etüt aracı olarak gördüğü figürü farklı bir biçimde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır. İç dünyalarını ve düşüncelerini evrensel bir bakış açısıyla ve çeşitli boyutlarıyla tuvallerine yansıtan genç sanatçılar, insani değerleri, bazen komik, bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düşlem ve gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesnelliğinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik kazanmıştır. Sanatçıların kendi figürlerine yapıtlarında sık sık yer vermeleri yaşamlarıyla sanatı iç içe görmelerinin bir göstergesi gibidir.¹¹²

Türk resminin gelişim süreci içinde bir tür kuluçka dönemi sayılan 1960'lar Sınai ve tarımsal kalkınmanın giderek ivme kazandığı şehirleşmenin ve köyden

¹¹¹ Kaya Özsezgin, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.3. Tıglat Yayınları, İstanbul, 1991, s.64.

¹¹² Semra Germaner, **a.g.e.**, s.89.

kente göçün artışına koşut olarak yan ve alt kültür biçimlerinin oluşmaya başladığı bir dönemdir. Bu yıllarda 27 Mayıs Hareketi sonrasında göreceli özgürlük ortamı Batıya ve çeşitli düşünce boyutlarına açılmaya zemin hazırlamış içerik ve insan sorunları ağırlıklı sanatsal yaklaşım da batı kökenli biçimci akımlara karşı durabilecek yeni arayış ve yapılanmalara yönelmiştir.

1960'lı yıllar soyut anlayışın gelişmesinin özümsemesinin üzerine daha kapsamlı düşünülmesinin yanı sıra düşünsel boyutta atılımlarının yaygınlaştığı bir dönemdir. Dönemin sonuna gelindiğinden 1968 'de Akademi'den mezun olanlar ve Ankara Gazi Eğitim'den ve diğer yollardan resim ortamına katılanların oluşturduğu yeni sanat ortamının , çok çeşitli tema, teknik ve anlayışlara yönelen bir tutumun ön plana çıktığı yeni bir sanat döneminin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır.¹¹³

1960'lı yıllarda Uluslararası yaşanan devrimlerden birisi olan” İnsan Hakları Devrimi” Türk insanlarının dil, din, ırk, ulus farklılıkları gözetilmeksizin saygın olduğu düşüncesi evrensel değerler olarak ülkemize yansımıştır.

Türk burjuvazisinin gelişmesine sebep olan çok partili dönem, güçsüz kalmış bir burjuvaziye dayanarak kalkınma zorunluluğu yaratmıştır. Bu çelişkili durum 1960 sonrasında da devam ederek halk kitlelerinin özlemiyle artan güç burjuvaziye tek başına iktidar sahibi yapmıştır. Böylece kuvvetlenerek bağımsızlığına kavuşması kendi sınıfsal yaratıcılığını kullanma olanaklarını da ona sağlamıştır. Bu yaratıcılık 1950' den başlayarak geçmişten çok farklı bir hareketlilik ve gelişmeye sebep olmuştur.

Bu yıllar ayrıca; eski ve yeni kuşak sanatçıların iki ayrı kutup olarak güçlerini, kişisel ve grup sergileri yoluyla ortaya serdikleri bir dönemin de başlangıcıdır. 1960'larda olgunluk yaşlarını sürdüren sanatçılar arasında özgünlüğü içtenlikle ve yaşamla özdeş değerler çizgisinde arayanlar önemli bir yer tutmuştur. Genellikle figür çıkışlı bu ressamalar doğa ve yaşam gerçeğine bağlı olsalar da bunu yorumlama biçimleri bakımından ayrılmışlardır. Yöresel ya da yerel yaşam öğelerini ve çevre motiflerini, kendi duyarlık biçimleri yönünde değerlendirmekten yana olan ve sayıları 1960'lı yıllara doğru dikkati çekecek bir artış gösteren sanatçıların bu

¹¹³ Ahmet Kamil Gören, “Çağa Resim Koleksiyonu” **Sanat Çevresi**, S.287,Eylül 2002,s.,14,15

yöndeki uğraşlarının yaygınlaşmasında akımsal etkilerin parçalanması ve bireysel çıkışların önem kazanması etken olmuştur.¹¹⁴

“Toplumsal bilincin neden olduğu beklentilerin ülke olanaklarını aştığı 1970’lerde bir yandan yoğun toplumsal çalkantılar yaşanırken öte yandan da düşün ve sanat alanında toplumsalcı davranış biçimleri adeta kodlanarak tabulaştırılmıştır. Buna bağlı olarak da toplumsalcı ifade her şeyin üzerinde tutulmuş ve bireysel ifadenin küçümsenerek bir anlamda baskı altında kalmasıyla sonuçlanmıştır. Bu dönemde toplumcu gerçekçiliğin iki farklı boyutta geliştiği görülmüştür.

1.Dış görünüşe bağlı gerçekçilik

2.Ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçilik

Dış görünüşe bağlı gerçekçilik gerçekte Türk resminde sadece 1970’lere özgü bir diğer deyişle ilk kez bu yıllarda ortaya çıkmış bir eğilim değildir. Buna karşılık plastik değerlerin ikinci planda tutularak ya da özellikle kitleleri ajite etmeye dönük bir propaganda aracı olarak kullanılması 1970 ‘lerin en yoğun ve belirgin sanatsal üretimini oluşturmaktadır.

Türkiye’de plastik sanatların 1970’lerle birlikte giderek artan bir ivmeyle büyük bir gelişme kaydetmiştir. Bu yıllarda bir bakıma bireyselleşen eğilimler sadece soyut ve figüratif anlayışla yetinmemiştir. Artık Avant-gard nitelikli tüm sanat hareketleri denenir hale gelmiştir. Boyanın dışındaki malzemelerin resme sokulmasından , Hiperrealizme, (fotogerçekçilik) yeni fovizme varan pek çok akım bunlar arasında sayılabilmektedir. Bu halen devam etmekte olan bir süreçtir.

1970’lerde başlayan kıpırdanmalar,1980’lerde yavaş yavaş yerini bulmaya başlamıştır. Bu dönemde dünyada yaşanan sanat akımları ile Türkiye’deki yansımaları arasındaki süre kısalmış, hatta zaman zaman paralellik göstermiştir. Bu aynı zamanda gelişen dünyada üretim yapan insanların aynı dönem içinde aynı sorunları paylaşmaları ve birbirlerine benzer yaşam tarzları belirlemiş olmalarının bir sonucudur.¹¹⁵

1970’ler de sanat ortamında profesyonel ve amatör ressamın sayılarında hızlı bir çoğalma gözlemlenmiştir. Bu hızlı artışın nedenleri irdelendiğinde bu dönemde başlayan bazı gelişmeler olmuştur. Her şeyden önce artık resim sanatı

¹¹⁴ Kaya Özsegin, Cumhuriyetin 75.yılında Türk Resmi, **a.g.e.**, s.74

¹¹⁵ Nilgün Yüksel,”Türk Plastik Sanatlarında Değişen Değerler”**Rh + Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Ocak-Şubat 2003, s.23

toplumda yazın sanatına eş bir değer kazanmış olup devletin yanında bazı özel kurum ve kişiler sanatı destekleyici tavır almışlardır. Özellikle sanatçıları özendirici yarışmalar ve ödüller düzenlenerek sanatı bir yatırım olarak değerlendirme durumu gündeme gelmiştir. Bunun yanında koleksiyonculuk eğilimi her geçen gün artan bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır.

Çağdaş resim sanatımızın en yaşlı kuşağında yaşayan sanatçılar resme artan ilgi karşısında yaşamları boyunca hiç sergi açmamış veya bir iki sergi açmış olmalarına karşın galericilerin ya da öğrencilerin teşvikiyle eski ve yeni yapıtlarını yan yana getiren sergiler düzenlemeye başlamışlardır. Sanat ortamının dinamizm kazanmasında önemli bir etken de yurt dışında çalışmalarını sürdüren Türk sanatçılarının canlanan sanat ortamına ayak uydurarak çalışmalarını yurt içinde sergileme etkinlikleridir. Yöresel ve evrensel geniş bir etki yelpazesini gözlemleyen ve bu etkileri yeni sentezlere dönüştüren sanatçılarla Türk sanatçılarının yabancı olduğu birimlerde Türkiye'ye taşınmıştır. Bu gelişmelere koşut olarak Türkiye ile Uluslararası kültürel ilişkiler içinde düzenlenen yabancı sergiler ve Türk sanatçıların yurt dışında açtıkları sergilerin Türk resim sanatı üzerinde olumlu katkıları olmuştur. Bu aşamadan sonra artık yaklaşım ve yönelişleri belli disiplinler altında toplamak ve isimlendirmek mümkün değildir. Eleştirel toplumsal gerçekçilikten soyut anlatımcılığa Hiperrealizmden Fantastik Gerçekçiliğe, figürü ve doğayı deforme etmekten geleneksel yaklaşım biçimlerine Naif resimden kavramsal sanata kadar uzanan çok yönlü eğilimler sanatçıları etkilemiş kültür düzeylerine ve yaşam felsefelerine göre çeşitlilik kazanarak kişisel yorumlara dönüşmüştür.

1970'lerin sonuna doğru görülmeye başlayan üç boyutlu uygulamalar, 1980 ve 1990'lı yıllarda giderek daha fazla betimlenir olmuştur. Avrupa ve Amerika'da 1960'lı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanat etkinlikleri akla gelebilecek her türlü malzemeyi yüzey üzerinde sanat objesi olarak kullanmıştır. Türk sanatçıları da süreç içerisinde bu malzeme ve teknik olanakları değerlendirerek, yeni bir yorum anlayışıyla çalışmalarında kullanmış ve benimsemişlerdir.¹¹⁶

1975 Türkiye'si, işçisi, işvereni, üretim araçlarıyla üretim güçlerinin geliştirdiği çelişkilerin belirlendiği ve keskinleştiği bir toplum olmuştur. Maddi

¹¹⁶ Yadigar Turna, **Çağdaş Türk Resim Sanatında Yüzey Sorunu**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Nisan 1999, Dan.;Yrd.Doç.Dr. Devabil Kara, s.42.

kültür oldukça gelişmiş, manevi kültürü aşmıştır. Artık topluma biçim veren eğitim, sanat , edebiyat, felsefe değil teknolojinin gücüdür. Toplumsal çelişkilerin ve bunalımların sebebi ise bu maddi kültürle manevi kültürlerin uyuşmamasıdır. Atatürk'ün belirlediği yoldan yavaş yavaş uzaklaşarak İslamcı ve Osmanlıcı görüşe dönüş havası içinde eğitim ve kültür, iktidarlara güçlendirmek için bir araç olarak kullanılmıştır.

1975'lerde sanatçılar toplumun önündeki marjinal kesimi oluşturmuşlardır. O dönemde en ünlü ressamımız Necdet Kalay'dır. Kalay sürekli açtığı sergilerle ilk kez evlerden repröduksiyonları indirmiş yerine orjinal eserler asılmasını sağlamıştır.¹¹⁷

1975'lerden günümüze, Türk resim sanatçılarının Avrupa ve Amerika gibi dış ülkeler sanatlarına çok daha bilinçli bir ilgi duydukları ve çok daha dışa açılmış oldukları bir gerçektir. Türk resminin Çağdaş Batı resmiyle bütünleşme çabaları verdiği bu dönemde gerek yeni malzemeler, yeni boyutlar, gerekse yeni akımlarla beslendiği gözlenmiştir. 1970-1980 arası yılların figürlü kompozisyonları ve düşsel tasarımlarıyla öne çıkan sanatçı grubun yanı sıra kent yaşamını ve değişen çevreyi bir başka yönden irdeleyen, Pop-Art, Yeni gerçekçi, Foto Gerçekçi ve Yeni ifadeci eğilimleri benimseyen kuşaklar da yetişmiştir. Nur Koçak, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Adem Genç, Şenol Yoroğlu, Yusuf Taktak bu grup sanatçılardan bazılarıdır. Bunlar sanat alanında edinilen biçim sonucu tuval resminin yanı sıra karışık gereçli yapıtlara yönelmiş çeşitli teknik olanak ve üslupları deneyen ve eleştiriyi sanata yansıtmayı amaçlayan bir kuşağın temsilcileridir.

Öte yandan 1975-80 yılları arasında yazın ve plastik sanatlar alanlarında gözlenen en önemli özellik politikleşme olmuştur. Resim ve heykel sanatlarında politik konulu yapıtlar bu yıllarda üretilmiş ancak fazla slogansız bulunarak yapılması sürdürülmemiştir.

1980'li yılların başlarında sanatsal kimliklerini olgunlaştıran önceki kuşak ustalarıyla, ilk sergilerini açarak sanat ortamına katılan yeni sanatçılar, dönemin değişen sosyal, siyasal, kültürel değerlerinin de etkisiyle giderek daha kişisel açılımlara doğru yol alan bir ortamın oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Artık ,

¹¹⁷ Hülya Kanbay Doğantepe, "Cumhuriyet'ten Günümüze Türk Resmi" **Art Dekor**, S.30, İstanbul 1995, s.66.

klasik ifade biçimlerine katılan yeni deneyimlerin hızlı bir artış gösterdiği bu dönemde, sanatın ayrıntılı bir tasnifini yapmanın da güçlüğü açıkça görülmüştür.¹¹⁸

1980’li ve onun arkasından gelen 1990’lı yıllar daha genç bir sanatçı kuşağının biçimlendiği ve atak çıkışlar yaptığı bir dönemi kapsamıştır. Emin Çizenel, Ali Candaş ve Şenol Yoroğlu gibi soyut ya da soyut anlatımcı bir çizgiyi sürdüren sanatçılar bu yöndeki kimliklerinden ödün vermemeyi ilke edinirken, genç kuşağın yarı fantastik, yarı gerçekçi bir doğrultu üzerinde şanslarını denemekte kararlı olmaları dikkat çekmiştir.¹¹⁹

1980’den günümüze uzanan süreç içinde gerçekleştirilen örneklerin ise küçük burjuva aydınının bireysel ve toplumsal gerçeğini değişik bakış açılarıyla irdeleyen yazın dalıyla bir düşünce birliği gösterdikleri söylenebilir. Adalet Ağaoğlu, Selim İleri, Pınar Kür, Demir Özlü gibi yazarların romanlarında ele aldıkları konuların paralelinde bireyi ön plana çıkararak yaşamla daha doğru ve içten ilişkiler kurma çabaları gösteren Fatma Tülin Öztürk, Hale Arpacıoğlu, Şenol Yoroğlu, İbrahim Örs, Filiz Başaran Özayten, Kadri Özayten gibi bir grup sanatçı da plastik sanatlar alanında etkin olmaktadır. Latife Tekin’in romanlarıyla Gülsüm Karamustafa’nın arabesk teması üstüne geliştirdiği çalışmaları arasındaki anlatım benzerliği oldukça açıktır. Ulusallık ve yerellik sorunlarının artık aşıldığı bu dönemde politik toplumsal çevresel, eleştirel bir niteliğe sahip olan sanat, sanatçı tarafından öncelikle bir yaşam biçimi olarak benimsenip sonra dış çevreye yansıtılmıştır. Çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda biçimlenen, sanatsal yaratıda sınır tanımayan yeni görüşler bu alanda yaratılacak bir hoşgörü havasının da etkisiyle giderek Türk sanat yaşamında yerlerini alma eğilimi göstermiştir.¹²⁰

1980’li yıllarda etkinliklerini sürdüren genç kuşak Türk ressamaları geliştirmiş oldukları yeni bir dünya görüşü biçim ve renklerle kendi özgünlüklerini yarattıkları resimler yapmış, akademizme ve sanat tutuculuğuna karşı daha özgür atılımlar gerçekleştirmişlerdir. Bütün dünyada yeni dışavurumcularla başlayan figüre dönüş 1970 li yılların kavramsal sanat ve Avant Garde arayışların yerini almış genç Türk ressamlarında da figür çok daha zengin anlamlar içinde yerini bulmuştur. 1970’ den

¹¹⁸ Ahmet Kamil Gören, **a.g.m.**, s.,15.

¹¹⁹ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s.82.

¹²⁰ Semra Germaner, ”1950’den Günümüze Türk Resmi, **Sanat Çevresi**, Nisan 1987, s.,18-20.

bu yana aslında Türk resminde figür ve soyut kompozisyon araştırmaları yan yana yürümüştür. Soyut çalışan sanatçıların daha çok geometrik soyutlamalara yönelmelerindeki etki; hat sanatı gelenekleri ile sanat eğitimi veren kurumlarda öğretilen geometrik konstrüktif biçim eğitimine bağlanmaktadır. Soyut Non Figüratif resim lekeci ve dokusal araştırmalar mekanik görüntüler air brush (hava fırçası) ile üretilen Hiperrealist eğilimler her türlü malzemeyi kullanarak conceptual akıma bağlı gelişmeler ve Amerikan kökenli Pop Art, Op Art sanatlarının uzantısı çeşitlemeler günümüz Türkiye’inde karşımıza çıkan çalışmalar arasındadır.

1980’li yıllardan bu yana gelişen bir takım olgular (resmin metalaşmaya yönelmesi, sanatçılar arasındaki rekabet, gruplaşmalar) ülkemizin içinde bulunduğu çağ atlama sürecinin de izlerini taşımıştır. Bu bağlamda, ressamlar , arasındaki “sınıflandırma” işlevini Sanat tarihçilerinden çok galericilerin kendi inandıkları doğrultuda bir yön izleyerek su yüzüne çıkması bir anlam, değer kargaşasına neden olmuştur. Ülkemiz genelinde genç insanlar yeni bir aydın tipine doğru ilerleme göstermiştir. Tüm dünyayı saran kitle iletişim mekanizmaları tüm engellere rağmen toplumumuzun tabularını, ayıplarını, geleneksel düşünce yapısını açıkça zorlamıştır. Artık usun gizil potansiyeli , yaratıcı güç gerçekçi gövde varlığına dair ipuçları vermiştir.¹²¹

Denenmiş formüllerin uzağında ve kişisel duyularının yönlendirici katkısı ihmal etmeyen bir çalışma düzeninin odağında biçimlenen resimleriyle Ertuğrul Ateş’in getirdiği taze hava, özellikle 90’lı yıllarda, özgürleştirici sanat misyonlarını benimsemeye hazır olan genç kuşak sanatçıları arasında olumlu yankılar yaratmıştır.¹²²

Son yıllarda ortaya çıkan bir resim tarzı ise Naif Resimdir. 1960’lardan sonra kaynağında bir akım niteliği taşımamakla beraber, Naif sanat oldukça yaygın bir eğilim halinde kendini göstermiştir. Bu tür eğilimde ulusal ya da yöresel değerler gözlemlenebilmiştir. Filiz Başaran, Berna Türemen ve Fatma Eye’de Naif resmin derin boyutları seçilmiştir. 1960’ lardan önce Türkiye de naif resmin varlığından söz edilmezken bu gün araştırmacıların ilgisini çeken bir konu durumuna gelmiştir. Saf bir içtenliğin, korkusuz renk kullanımı ve süsleyici öğelerle bütünlüşerek otantik bir özellik taşıyan naif resim üzerinde bir kavram kargaşası

¹²¹ Necmi Sönmez.”Genç Ressamlar Kuşağı” **Milliyet Sanat**, S. 196/ 15 Temmuz 1988, s.,32.

¹²² Kaya Özsezgin,”Bir İçsel Deney Modeli”**Artist**, Ekim-Aralık, 2002, S.1-3 İstanbul, s.,4,9.

oluşturmuştur. Kime naif deneceği üzerine tartışmalar halen yapılagelmektedir. Resim konusunda her hangi bir eğitim görmeden tamamen saf yürek bir duyarlılıkla bağımsız olarak çalışan gerçek naif sanatçılar yanında akademik eğitimden geçmiş ama fırçasına naif süsü veren bazı sanatçıların varlığından da söz edilmiştir.¹²³

Yenilik , geleneksellik, çağdaşlık gibi entelektüel sanat kavramlarının bütünüyle dışında, saflık, kendiliğindenlik, içtenlikli doğa ve insan sevgisi gibi otantik eğilimlerin ürünü olan saf yürek (naif ya da “insitik” sanat) resminin Batı’daki ünlü temsilcisi Henri Rousseau’dan (Gümrükçü Rousseau) çok sonra, Türkiye’de sanat çevrelerinin ilgisin çeken bir olgu olarak gündemdeki yerini alması 1970’li yıllarda olmuştur.¹²⁴

1970 li yıllardan önce sanatçılar yapıtlarını sergilemek için pek özel Sanat galerisi bulamazken 1970’ten sonra özel galerilerin artması ile sergi olanakları artmıştır.

27 Mayıs devrimini izleyen sosyal ekonomik ve kültürel gelişmelerin pek çok alanda olduğu gibi Türk resmi üstünde biçimleyici etkileri olmuştur. Devrimle birlikte gelen özgürlük ortamında toplumsal konuların rahatça tartışılabilir bir boyut kazanması, yerli ve yabancı yayınlardaki artış ve bunların izlenebilir hale gelmesi sanatsal çevrelerde yeni bilinçli eğilimlerin belirmesine yol açmıştır. 27 Mayıs öncesinde Türk resminin başlıca eğilimi batıdaki akımların gelişimine ayak uydurmuştur. Aydınlar üzerinde baskıların yoğunlaştığı bu dönemlerde Türk Edebiyatı Anadolu insanının yaşantısını gerçekçi bir boyut içinde işlemiştir.

Bu dönemde resim sanatı izlenimcilik ile kübizm sonrası arkaizmini durmadan yineleyen melez tutumlarının dışında beş temel anlayış doğrultusunda biçimlenmiştir. Bunlar; Soyutçular, Soyut ya da figüratif biçimci yaklaşımlar, Soyutlanmış figüratif biçimde lirik arayışlar, Yerelci ve toplumcu eğilimler, ifadeci ve eleştirel (figüratif) yaklaşımlardır.¹²⁵

Son 40 yılda resim sanatımızda görülen atılımcı, dinamik bireysel üslûp çabaları Batı’dan farklı olduğumuzu kanıtlar niteliktedir. İlk dönemlerde Batı karşısında yaşanan acemi tavır yerini yöresel ulusal değerlerini de içine alan sanatsal

¹²³ Ayla Ersoy, ”Günümüz Türk Resmine Genel Bir Bakış” **Sanat Çevresi**, S.102, Nisan 1987 s.,22-23.

¹²⁴ Kaya Özsezgin, Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi, s.84.

¹²⁵ **Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Resim**, Fasikül 4, İletişim Yayınları, s.1991.

kimlik arayışına bırakmıştır. Yeni sanat hareketlerin Türk resminde bütünleşmiş bir sanatçılar gücü olarak değil de kişisel üslûp arayışları yönünde değer kazanması resim sanatımız için sağlıklı bir gelişme ve çok yönlülük gibi görülse de Türk resim sanatının evrensel boyutlara taşınmasında bu tekil çabalar yeterli olmamıştır.

Avrupa’da sanat akımlarının ortaya çıkmasını sağlayan sosyal kültürel ve ekonomik koşullar bizde hiçbir dönemde oluşmadığı için aynı türden sanatsal hareketlerin görülmesi de mümkün olmamıştır. Plastik sanat geleneğimizin Batı resminden farklı olması da buna eklenirse Batı kökenli sanat akımlarının felsefi anlamda etkili olmamaları daha iyi anlaşılmıştır.¹²⁶

1980-1990’lı yıllarla birlikte Türkiye’de ekonominin değişimine paralel olarak Türk plastik sanatlarında canlanmanın ve hızlı bir değişimin yaşandığı gözlemlenmiştir. Bu canlanmada, Türk sanatçıların yaşadıkları yurt dışı deneyimlerinin ve giderek artan iletişim olanaklarının katkısı bulunmuştur.

1980’li yıllar ressamlarımızın kendilerini birer değer olarak ispatladığı yıllardır.¹²⁷

1980-2000 yılları arasındaki son yirmi yılın Türk resim sanatının serüvenini izlemek ve değerlendirmek taşıdığı argümanlar nedeniyle çok dikkatli olunması gereken bir dönemdir. Cumhuriyet resmi 1980’li yıllara, 1980 12 Eylül’ünde sivil toplum kurumlarının özellikle de demokrasinin askıya alınması gibi olumsuz bir sosyal olguyla girmiştir. Bu dönemde aydın olma değerlerini tartışan, militaryal imajları sorgulayan politik duyarlılığını resimlerine yansıtan küçük bir sanatçı grubu olmakla birlikte başından bu yana olduğu gibi sanatçıların büyük bir çoğunluğu sanat alanında tepkisiz kalmışlardır. Özellikle tuvallerinde kimi zaman ironik bir eleştiri ile anti-militarist imgeleri, politizasyonu ve sosyal karmaşayı resmetmişlerdir. Birkaç sanatçı üslûpsal yaklaşımlarıyla da 1980 ‘li yılların ilk yarısının gerçek temsilcileri olmuşlardır. Kuramsal olarak Türk Resminde Çağdaş rota 1980’lerden bu yana çizilmiştir. 1990’lı yıllarda reel politik ve sosyal gerçeklere sanatçılar ilgisiz kalmış ancak sanat düzleminde değişen olgulara farklı bir açıdan bakılarak etkinlik göstermişlerdir. Bir grup sanatçı plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan minimalist, Neo Ekspresyonist ve Hiperrealist yorum denemelerine yönelerek tuval

¹²⁶ Semra Germaner, “1968 Kuşağı Sanatçıları“ **Cumhuriyetin 7.Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18/19 Mart 1999 Sanat Tarihi Derneği Yayınları:5, İstanbul, 2000, s.95.

¹²⁷ Hülya Kanbay Doğantepe, **a.g.e.** s.66.

üzerinde enstalasyonlar yaratarak kendilerine kavramsal zemin bulmaya çalışmışlardır. Son çeyrek yüzyılda düzenlenen İstanbul Bienali, Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Sanat Fuarı vb. gibi geniş programlı etkinlikler çağdaş sanat kavramlarını çeşitli şekillerde geniş taban bulmasına önemli katkıları olmuştur.¹²⁸

XXI.yüzyılı yaşadığımız şu günlerde artık plastik sanatlarımızın 150 yıllık bir geçmişinden söz edilmektedir. Genç Türk resmi, çoğulcu bir yolda, bağınaz reçete ve disiplinlerin ötesinde, kendi kaynağını besleyecek tüm etkenleri eleştirici ve seçmeci bir gözle irdeleyerek yoluna devam etmiştir. Bu yolun sağlıklı bir iletişim gücüyle geleceğe uzanması, güçlü sanatçı kuşaklarının mirasa sahip çıkmaları kadar sanat toplum ilişkisinin düzenine bağlıdır. Sanatçılarımız halen yapıcı bir ‘‘var olma’’ kavgası içinde çalışmalarını sürdürmektedir.

2.2. Dönemin Sanat Olayları

1960’ lardan sonra Türkiye’deki sanat eğitiminin akademi dışına taşan etkinlikler göstermesi öğretim kurumlarının giderek çoğalması ve özendirici çabaların artmasıyla yeni bir döneme de girilmiştir. Bu dönem iki büyük kentimizde sergileme olaylarının ortak ve kişisel sanat gösterilerinin de dikkati çekecek düzeylere ulaştığı bir aşamayı simgelemiştir. 1957’de İstanbul’da 1920 ‘lerin Almanya’daki ‘‘Bauhaus Okulu’’ deneyinden de esinlenerek **Stuttgart** Akademisi profesörlerinden Adolf Schneck’in danışmanlığı altında ‘‘Tatbiki Güzel SanatlarYüksek Okulu’’ açılmıştır. Bu okulun amacı ,endüstrinin ve el sanatlarının istediği tüm teknik ve estetik incelikleri kavramış yaratıcı sanatçılar yetiştirmiştir. Grafiğe dönük yaratma işlemlerinin gelişmesinde, yaygınlaşmasında önemli bir işlev yüklenen bu okulun yanı sıra yurt çapında yıldan yıla sayıları çoğalan Eğitim Enstitüleri Resim İş Bölümleri sanatsal yaratma olayının yaygınlaşmasında etkili olmuşlardır.¹²⁹

¹²⁸ Ahmet Kamil Gören, **a.g.m.** s.,243,244.

¹²⁹ Kaya Özsezgin,**Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.3,Tiglat Yayınları,İstanbul,1991,s.70.

1950 yıllarından başlayarak devletin resmi kurumları eliyle yürütülen sanat olayları özel bazı galerilerin açılmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır.¹³⁰

Bu dönem ve sonrasında özellikle iki olgu dikkat çekmiştir: Ressamlar, kendi atölyelerini ve bağımsız çalışma alanlarını kurarak özgür bir disiplin geliştirmeye özen göstermişlerdir. Bu atölyeler, aynı zamanda sanatçıların uğrak yerleri olmuştur. Edebiyat ve tiyatro çevreleriyle de doğal ilişkilerin kurulmasından kaynaklanan çok yönlü bakışlar, ressamların görüş açılarını genişletmelerine etken olmuştur. 1970’li yıllarda Ankara’ya sıçrayacak ve ikili kültürel ilişkilerin sağlandığı olanaklar, Türk resmindeki kimliksele ve kişiliksele arayışları olumlu yönde etkilemiştir. Ankara’da Alman Kültür Merkezi özel galeri oluşumunun henüz yeterli bir yoğunluğa ulaşmadığı ortamda sanatçılar sergilere ev sahipliği yapmış Devlet Galerisi’nin yanında ikinci bir buluşma ve tartışma noktası oluşturmuşlardır. İstanbul’da Maya ve Oygur galerileri ile başlayıp 1970’lerden sonra Teşvikiye ve çevresinde aktif bir yoğunlaşmaya yol açan Ankara’da ise Selçuk Mılar ve Karaburçak Galerilerinin arkasından Çankaya-Kavaklıdere eksenine etrafında kümeleşmeye başlayan özel galeriler 1970’lerde iki büyük kente özgü yeni bir sanat yaşamının oluşmasında etkin bir görevi yerine getirmişlerdir. Dikkat çekici olan ikinci olgu ise; 1960’lara kadar Türkiye’deki eğitici ve örgütleyici işleviyle sanatçıların yetiştiği ve ülke çapındaki etkinliklere doğrudan katkısının her zaman söz konusu olduğu Güzel Sanatlar Akademisi’nin bu tarihlerden sonra sanatçı yetiştiren başka kurum ya da kuruluşların devreye girmesiyle “merkez” olma özelliğinden yavaş yavaş uzaklaşmasıdır.¹³¹

Türkiye’de 1950 ‘lerden başlayarak 1970’lere doğru uzanan süreçte yeni eğitim kurumlarının açılması, kavramsal sanat hareketlerinin başlaması yeni sanat dergilerinin çıkması, çeşitli kültür sanat festivallerinin bianellerin düzenlenmesi ve gelişen bu ortamın yeni bazı sergilerin doğmasına ortam yaratması sanat fuarlarının düzenlenmesi vb. etkinlikler günümüze kadar kesintisiz süregelen bir devrimin kilometre taşları olmuştur.

Örneğin 1957’de Beşiktaş’ta açılan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Almanya’daki yerleşik sanat

¹³⁰ Ahmet Kamil Gören, “Türkiye’de Galericiğin üç Dönemi”, **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, 1999 İstanbul Sanat Fuarı, s.,20.

¹³¹ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyetin 75.yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s.64.

kurallarına karşı bir söylem geliştiren Alman hocalar tarafından kurulan ve Eğitim anlayışında deney ve araştırmaya önem veren işlevi yerine getirmiştir.

1967 yılında Türkiye’de “obje sanatı” ve “kavramsal sanat” hareketleri kendini göstermeye başlamıştır. 27 Nisan 1967 yılında Altan Gürman’ ın Türk Alman Kültür Merkezinde gerçekleştirdiği kişisel sergi Türkiye’de açılan ilk obje sanatı ve kavramsal sanat sergisi olarak kabul edilmiştir.

Gelişen sosyal değişime paralel olarak çok yönlü bir anlayış içinde bireysel etkinliklerin önem kazandığı 1970’lerin ortalarındaki en önemli gelişmelerden birisi canlı alışveriş ortamının doğmasıdır. Sanatçıların çoğalması, yapıtlarının izleyiciye ulaştırılması sorunu da bununla birlikte gündeme gelmiştir. Bu nedenle o zamana kadar devlet kuruluşları, yerel yönetimler ve bankalara ait olan sergi salonlarına özel galeriler katılmaya başlamıştır. 1975’lerde Yahşi Baraz tarafından kurulan Galeri Baraz’ın kurulması ciddi resim galericiliğinin başlangıcı sayılmıştır. Baraz ayrıca 1978’da ABD’nin Chicago kentinde, 1981’de Almanya’nın Düsseldorf kentinde 1982’de Sofya’ da açtığı Çağdaş Türk Resmi sergileriyle bu sanatın yurt dışında da tanıtılmasına öncülük etmiştir.¹³² Sanatçılar bundan sonra daha çok kişisel sergiler açarak seslerini duyurmaya çalışmışlardır. 1970 ‘li yıllardan önce sanatçılar yapıtlarını sergileyebilmek için pek özel sanat galerisi bulunmaz iken 1970 yıllardan başlayarak özel galerilerin sayısı çoğalıp yaygınlaşmaya başlamıştır.

İstanbul, Ankara ve hatta İzmir gibi Türkiye’nin büyük kentlerindeki sanat etkinlikleri geçmişe oranla eşi görülmedik boyutlarda bir gelişme göstermiştir ve hala da göstermektedir. Sadece İstanbul’da elliye aşkın sanat galerisi açılmıştır. Ancak bu galerilerin Batı’daki örnekleri gibi, belli bir sanatsal görüşünün , kuşağın grubun temsilcileri ya da sunucuları olarak hareket ettikleri söylenemez. Bir çoğu incik-boncuk, hediyelik eşya ve kitap satışının yanı sıra sürdürdükleri sergi etkinliklerinde bütünüyle seçmeci (eklektik) bir ticari bakış açısıyla hareket etmişlerdir. Galerilerin sayılarındaki artışa koşut olarak resme gösterilen ilgi artmış (Bu ,resme gösterilen ilgiye koşut olarak galeri sayısının artışı olarak da yorumlanmıştır.), koleksiyoncu çevreler ve resme meraklı aydınlar gerek özel zevkleri, gerek yatırım amacıyla daha çok resim toplamaya yönelmişlerdir.¹³³

¹³² Birsan Alsaç-Üstün Alsaç, **a.g.e.**, s.47.

¹³³ **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 54.Fasikül, İletişim Yayınları, s.,1694.

1970’li yıllarda ise dikkati çeken bir gelişme kültür sanat dergilerinde görülen artıştır. Bu gelişmede bazı büyük banka ve özel kuruluşların, yeni dergileri yayın hayatına sokmasının önemi büyüktür. Yine bu dönemde tümüyle plastik sanatlara yönelik dergilerin yayınlanmaya başlaması da dikkat çeken olaylar arasındadır. İlk düzenlendiği 1973 yılından başlayarak günümüze kadar kültür ve sanat yaşamına önemli bir katkı sağlayan İstanbul Festivali’de bu dönemde gerçekleştirilen önemli sanat etkinlikleri arasında yer almıştır. Festivaller; İlerleyen yıllarla birlikte kendi içinde sinema, tiyatro, caz gibi festivallerin yanında Uluslararası İstanbul Bienallerini de üreten önemli bir kurum niteliğine bürünmüştür.

Bu dönemde Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte her geçen yıl büyük bir gelişim gösteren özel kurum ve kuruluşlar sanata önemli katkılar sağlayan anlayışlarını giderek kurumsallaştırmışlardır. Yeni sanat anlayışlarının kendine daha kolay mekân bulduğu dönemlerin de başlangıcı olan 1970 ‘li ve 1980’li yıllarda Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 1977-1987 yılları arasında altı kez düzenlenen ”Yeni Eğilimler Sergileri”; Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980’den günümüze kadar düzenli olarak gerçekleştirilen “Günümüz Sanatçıları Sergileri”; 1981-1988 yılları arasında beş kez sergilenen” Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergiler”; 2 Mayıs 1986’da Türkiye’de ilk kez Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü tarafından açılan “1.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali”;ardından 25 Eylül 1987’de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından “Sanat Sergileri” (ki bu sergi ikincisinde İstanbul Bienali adını almış ve 2001 ‘de yedincisi düzenlenmiştir) önemli sanat hareketlerinden yalnızca bazılarıdır. Bu arada klasik anlamda resim heykel yapıtlarını sergilemeye devam eden galeriler yanında galerilerden bazıları, soyut sanatı, obje sanatı, kavramsal sanat gibi türlerde çalışan sanatlara ağırlık vermeye başlamışlardır.

1989 yılında Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği 1991 ‘de Tepebaşı’ndaki Tüyap İstanbul Sergi Sarayı’nda ilk İstanbul Sanat Fuarı’nı gerçekleştirmiştir. İstanbul’un sanat ortamına önemli bir hareket getiren bu fuarlar aynı derneğin denetiminde 1995 yılına kadar beş kez yinelenmiştir. 1996 ve 1997 yılındaki altı ve yedinci fuarlar bu kez Tüyap tarafından gerçekleştirilmiştir. 1998 ‘de açılan sekizincisinden başlayarak 2001’de onbirincisi açılan sanat fuarı ise Özel Galeriler

Birliği ve Tüyap tarafından düzenlenmiştir. 2001 sonuna doğru İstanbul Sanat Müzesi Vakfı tarafından açılan “Modern Türk 20.yüzyılın ikinci yarısında Türk Sanatı” başlıklı sergi yeni bin yılın başında son elli yılda, tuval resmi, heykel ve değişik tekniklerin kullanıldığı çeşitli yapıtlardan oluşan Türk sanatının geçirdiği evreleri 10’ar yıllık dönemler halinde gözler önüne sermiştir. Sanat ortamının giderek daha renklendiği, ilginin arttığı göz önüne alınırsa, sanatçıların gelecekte daha iyi olanaklar yakalayacağı söylenebilmektedir.¹³⁴

Cumhuriyet dönemi sanatçıları izleyicileri ile Devlet resim heykel sergileri aracılığında buluşma olanağı bulabilmiştir. Özel galeri etkinlikleri Cumhuriyet dönemi ile başlamış olsa idi şüphesiz başka işlevleri olacak üslûp gelişmelerine karşılıklı etkileşmelere ve tepkilere kaynaklık ederek sanatımızın daha sağlam bir temel üzerine oturmasını sağlayabilecekti . Oysa yaygınlaşmış bir sanat piyasası oluşturmanın ilk adımını atmış ayrıca eski ustalarla genç sanatçıları birbirine kaynaştırma işlevi görmüştür. Resim sanatını son zamanlarda geliştiren en önemli etken ekonomiktir. Ülkemizde oluşmaya başlayan resim piyasası bu gelişmenin en önemli sebebidir. 1980’ li yıllardan sonra birbiri arkasından açılan sanat galerileri öncelikle büyük kentlerden başlayarak Anadolu’ya da yayılmaya başlamıştır. Bu yaygınlaşma da özel kurum ve kuruluşların da yardımı olmuştur. Artık tüm kentlerimizde başta banka galerileri olmak üzere sayıları her geçen gün artan özel kurum veya kurumlara ait galeriler açılmıştır.

Galerilerin sayılarının böylesine çok artmasının en önemli nedenlerinden birisi ülkemizde sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşması ve bu birikime sahip olan kesimlerin özel resim koleksiyonları yapma hevesine kapılarak resmi, bir ticari meta olarak görmeleridir. Resme gösterilen bu ilgiyi karşılayabilmek için sanatçılarda piyasaya resim yetiştirme çabası içine girmişlerdir. Ressamlar sanat için çalışmayı bir yana bırakarak piyasa için çalışmaya başlamışlardır. Türkiye’de sanat pazarının gelişmesiyle birlikte ressamı, galericisi, sanatseveri ve sanat izleyicisi, kendilerini tümüyle bir “satış furyası” içinde bulmuştur. Bu furya tam bir değerler keşmekeşi yaratmakla sonuçlanmıştır. Resim alım satımında görülen hareketlilik sanatçıları yoğun , kolay ve dahası sorumsuzca bir verime yöneltmiştir. Üretimin

¹³⁴ Ahmet Kamil Gören,”Cumhuriyet ‘in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı”, **Türkler**, C.18,Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, 2000, s.286.

artmasına karşın kalitede büyük bir düşüş baş göstermiştir.¹³⁵ Bu da resim sanatı bugün büyük bir çıkmazın içine sürüklenmektedir. Resim alıcısı kitlesinin istekleri, eğilimleri resim sanatının gelişme boyutunu belirleyici olmuştur.¹³⁶

Günümüz sanatçısını kalıplaşmış üslûplardan kurtarmak yaratıcılığa özendirmek ve Türk Sanatı'na yenilikler getirmek amacıyla 1977 yılından beri iki yılda bir gerçekleştirilen yeni Eğilimler Sergisi" ile eskiyi aşmak gayesi güdülmüştür. Her türlü malzeme ve teknik olanaklar kullanılarak yapılan araştırma ve deneyler başlangıçta şaşırtıcı ve yadırgatıcı olsa bile bir zaman sonra benimsenen yeniliğin ilk işaretleri olarak değerlendirilmiştir.

1986 yılında İzmir'e açılan ilk özel resim müzesi ile yine 1986 yılında gerçekleştirilen ilk Uluslararası Asya Avrupa Bienali de 1980' lı yılların sonuna doğru resim sanatının tarihsel bir aşamaya geldiğini göstermektedir.¹³⁷

Bu dönemle ilgi olarak bir başka nokta ise Ankara'da çalışan ressamlarla ilgilidir. Ankara başkent olduktan sonra hızla gelişmiş başka şeylerinin yanı sıra sanat etkinlikleri bakımından da önemli bir merkez olmuştur. Başka yerlerden buraya gelip yerleşen ressamlarının yanı sıra orada öğrenim görüp çalışmalını sürdürenler de vardır. Böyle bir yoğunluk da bu kente resim bakımından belli bir önem kazandırmıştır. Hatta bu sanatçıların kimi ortak özellikleri nedeniyle "Ankara Okulu" sanatçıları diye adlandırılmıştır.¹³⁸

¹³⁵ Kemal İskender, "Modernizm ve 1975 Sonrasının Türk Sanatı" **Sanat Çevresi**, S.120, Ekim 1988, s.,35.

¹³⁶ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.,23.

¹³⁷ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.,23.

¹³⁸ Birsen-Üstün Alsaç, **a.g.e.**, s.49.

III. BÖLÜM

3.TÜRK SÜRREALİZMİNİN BAŞLANGICI VE GELİŞİMİ

Plastik sanatların tarihinde iki büyük estetik akım vardır; Biri doğaya gitmek, öteki doğadan kaçmaktır. Türkler çok erken dönemlerden itibaren ikinci yolu tutmuşlar ve bu yoldan hiç ayrılmamışlardır. Türk sanatçıları doğayı sonuna kadar izlemişlerse de onu kopya etmemişlerdir. Batı bu anlayışla yüzyıllarca gerçekçi, doğacı kalmışken, Türkler, kendilerini genellikle Gerçeküstücü bulmuşlardır. İşte tarih boyunca Gerçeküstücü sanat eserlerini yaratan Türk Ulusunun estetik alın yazısını yazan bu üstün anlayış olmuştur.¹³⁹

Halk resimlerine bakarken, benzetme ve taklit hevesiyle değil inanç ve düşüncelerinin resim diliyle anlatılması için bunların yapıldığını göz önünde tutulmuşlardır. Resim burada bir şeyin benzerini vermeyip, halk hayalinde yaşayan bir düşünceyi, bir fikri tanıtmıştır. Böylece, örneğin; Muhammediye ‘lerde “Mırat- ül Mahşeh” veya “Eşkali Heyeti İslam” gibi türlü adlar taşıyan bir takım geometri biçimleriyle karşılaşırız ki bunlar İslam Dini’nin esaslarını gösteren işaretlerdir. Resim burada bir işaret olup, tıpkı yazı gibi nakış halini almıştır. Bazen tarikatlarda harflerle meydana getirilen insan tasvirlerinde bu nakış yumuşayıp, işaret ve tasvir birbirine karışmıştır. Fakat halk resmi, tamamen tasvirciymiş gibi görüldüğü zamanlarda bile gerçekte bir işaret ve sembol dili olmuştur. Gelenekçi halk sanatında gördüğümüz sembollerin ne kadar eski olduğunu kestirmek güçtür. Ama bunların en eskilerinin fal, tılsım ve büyü resimlerinde bulunabileceği sanılmaktadır.¹⁴⁰ Nasıl Freud bize içi alemimizin yalın kuru bir alem olmadığını göstermeye çalıştıysa sanatçılarımız da bu karmaşık alemin anlatacak bir dil tekniği bulmaya çalışmıştır. İç alemin durmak dinlenmek nedir bilmeyen oluşunda; iç alemin yepyeni birden var olup da dışı zorlamaya başladığında artık insan bu yenilgiyi anlatmak için dışarıda uygun araçlar aramaya başlamıştır. Bulamayınca de yenilerini yaratmaya çabalamış ve bunu da tabiattan kaçma şeklinde başarabilmiştir.

¹³⁹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu,” Türk Plastik Sanatlarının Gerçeküstücülüğü” **Türk Dili**, S.189, 1967 İstanbul, s.,68.

¹⁴⁰ Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1960, s.,13-14.

İnsan kültürü tarihine baktığımızda yeni toplumlarda iş bölümünün ilerlemesinin, konunun kişi üzerindeki baskısını azalttığı görülmüştür.¹⁴¹

Eski Türk resimciliğini düşündüğümüzde de Türk ressamlarının hep ilkel kaldığını, eserlerinde ne anatomi ne de perspektif tanımadıklarını bilmekteyiz. Bunlar estetik duygusunun bir eseri olarak kabul edilmiştir. İlk ressamların resmi tabiatın eseri değil, daha çok insanın eseridir. Bu da bize Türk Sanatı dehasının tabiatı aşan bir deha olduğunu ve Sürrealizmi doğurduğunu göstermektedir.¹⁴²

Orta Çağ kilise ressamı da perspektif ve anatomi bilgisine sahip olmuş fakat kullanmamışlardır. Perspektifleri görünüşte değil içsel olmuştur. Resmedilenler fiziksel değil psikolojiktir. Onlar için yaratıcı güç (mebde) bilinen ışık değil nurdur (kutsal ışık). Geometri değil ilhamdır. Primitif sanat ruhu, mecburiyetlere ve kurallara uygun bir sanattır. Primitif resimde fiziki kişilerin körü körünü taklidi değil şekillerin metafiziğidir.¹⁴³

Resim Sanatımız XVIII.yüzyıla kadar örneklerini minyatür dalında vermiştir. Kökü Türk-İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından, Batı anlamında resme geçiş birden bire olmamıştır. Her toplumun sanatında değişme ve gelişme evreleri vardır. Ülkemizde yeni bir sanat anlayışının yerleşmesi de belirli bir süreç içerisinde çeşitli denemelerden sonra gerçekleşmiştir. Bu nedenle öncelikle geleneksel resim sanatımızı olan Osmanlı minyatürünün ve halk sanatı resimlerimizin tanımlanması gerekmektedir.¹⁴⁴

İnsanın iç dünyasını, o dünyanın inceliklerini fantezi eşliğinde kalıcı kılmaya çalışan sanatçı kuşağı, genellikle 1960'lardan sonra etkinliklerini duyurmaya başlayan sanatçıları içermiştir. Burhan Uygur, Alaattin Aksoy, Ergin İnan, Mehmet Güleriyüz, Ali İsmail Türemen, Jale Erzen, Balkan Naci İslimyeli, Kemal İskender, Muzaffer Akyol ve Tayfun Erdoğmuş'un adları bu grup içinde sayılmıştır. Adları sayılan sanatçılar, genellikle şiir ve duygu ögesini, insan kavramının yaratıcı etkinliğinden soyutlamamaya özen göstermişlerdir. Burhan Uygur, insanın duygusallığını şiirsel bir örgü içinde sunarken, Alaattin Aksoy ve Mehmet Güleriyüz,

¹⁴¹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Türk Sanat Geleneği ve Sürrealizm" **Kültür Dünyası**, S.17-18, 1955, İstanbul, s., 6-7.

¹⁴² İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **a.g.e.**, s., 8.

¹⁴³ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Karagöz Tekniği ve Estetiği**, Sarıyer Halkevi Neşriyatı, İstanbul 1942, s.23.

¹⁴⁴ Günseli Renda, "Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler", **Başlangıcından Bu gün Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1980, s., 19.

biraz da alaylı ve eleştirici bir anlatımla insanın çelişkilerini, aynaya yeterince yansımamış küçüklük duygularını görsel bir yergi yöntemiyle çizgiye ve renge aktarmışlardır. Ergin İnan ve İsmail Türemen de fantezi ögesi biraz daha belirgindir. Onlar metamorfoz ilişkilere biraz daha kuvvetli bağlanmışlardır. Eserlerinde Ulusal insan yapımızın bir tür yorumu egemendir. Fantastik düşünce biçimlerini görsel kalıplara yerleştirmeye Burhan Uygur, Ergin İnan, Alaattin Aksoy, Tülin Öztürk ve Mehmet Güleriyüz yöresel figür çeşitlemeleri ile katılmışlardır.

Çağdaş resim sanatımızda böyle bir yaklaşımın geçmişi oldukça yenidir. . Resmimiz, yenileşme dönemlerinde genellikle insanı, resme konu olabilecek bir figür yetkinliği içinde düşünmüştür. İnsanın toplum yaşamındaki yapıcı ve üretici, rolü, 1940'lardan sonra kendini göstermeye başlamış evrensel insan temasından ayrılmayacak yönlerini, iç dünyasını, tutku ve beğenilerini ortaya serecek çoğulcu eğilimler 1960'lardan sonra gündeme gelmiştir. Bunda birçok yan etken kadar dış dünyaya yeni bir göz ve anlayışla açılmanın da büyük bir payı vardır. İşte fantastik ya da şiirsel gerçekçi tutum, bir grup öncü sanatçının çevresinde böyle bir varlık göstermiştir. Kimi yerde simgeye kayan, kimi yerde nesnenin soyut etkilerini ön plana getiren anlayışta çalışan sanatçılar vardır. 1950-1960 arası bazı genç sanatçıların resimlerde yarı batı kaynaklarına, yarı yerli kaynaklara dayanarak Gerçeküstücü bir hüner fantezilerine bağlandıkları dikkat çekmiştir. 1940'lardan bu yana Avrupa'ya özellikle Paris'e giderek orada yerleşen Türk ressamlarının Utku Varlık, Yüksel Arslan, Gürkan Coşkun (Komet) gibi bir bölümü belli ölçüler içinde fantezinin çağdaş kalıplarını denemişlerdir. Bu alanda başarılı olan sanatçı bir çeşit otodidakt olan ve teknik yönden tuval ve yağlı boya kullanımı gibi zorunlulukları aşarak kendine özgü malzemeye çizgi ve boya uygulamalarını gerçekleştiren Yüksel Arslan'dır. Yüksel Arslan kağıda resim yapmadan önce çeşitli boylalar, su toprak ve yağla işlemiştir. Mağara çağını andırır bir havası olan resimlerde okulların ve ekollerin birleşimlerini yapma ve karşıtları birleştirme çabası vardır. Cinselliği ve erotizmi ilkelikle bir arada kullanmıştır. Abidin Dino'nin son dönemlerinde de fantastik gerçekçilik gözlenmiştir. Erol Akyavaş ise gerçeküstü öğelerle örülü, bir tür bilinçaltı resmini fantastik doğrultuda yapmıştır ve giderek minyatür peyzaj ve İslam dinsel temaları yorumlarına yönelmiştir. Viyana fantastik resim ekolü çerçevesinde çalışan Erol Deneç dışında Mehmet Gün Sürrealizmin bilinçaltı deneylerini bilinç

düzleminde gerçekleştirme savı taşıyan ve giderek Yeni Ekspresyonizme kayan çalışmalarıyla Türkiye’de açılan sergileriyle tanınmıştır.¹⁴⁵

1960’lar düşünce katmanlarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönemdir. Çünkü materyalist gelişimler gösteren dünya üzerinde, bu yıllar, yeniden insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılmıştır. Descartes’çi düşünceler yerini varoluşçu görüşlere bırakmıştır. Kant ,akıl ve sınırları ile ilgili görüşlerine kutsalı da katarak çözüm bulmaya yönelmiştir. Sanatın ,aklın ve düşüncenin katmanları üzerine eğilişinin bu yıllara rastlaması, rastlantının ötesinde bir anlam taşımıştır. Düşsellik, bilinçaltının durdurulmayan varsıllığı, düşüncenin ve aklın özüne ulaşma çabaları estetik bir duyarlılıkla yakalanmaya çalışılmıştır. Bazı sanatçılar, düşüncenin altının ötesine, maddenin özüne uzanan ussal bir serüvene, gerçekçi bir yaklaşımla açılmayı amaç edinmiştir. Her ne kadar usun ve maddenin özüne inen yalın gerçeklere ulaşma ereği içinde olurlarsa olsunlar, sonuçta düşselliğe açılan ışıkların yanılsamaları tuvaleri sarmıştır.

Utku Varlık, Mehmet Gülerüz, Komet, Burhan Uygur, Alaattin Aksoy, bu anlatımın çevresinde düşünsel olarak bir bütüncüllük göstermelerine karşın ayrımlı konuları, anlatım biçimleri ve yorumlarıyla dikkat çekmişlerdir. Bu eğilimin ortaya çıkardığı gizemli şiirsellik ve çarpıcı soyut yorumlar daha sonra bu sanatçıların izleklerini süren resamlara kadar ulaşmıştır.¹⁴⁶

Türk resim sanatında fantastik eğilimler 1960’ların başlarından itibaren görülmeye başlanmışsa da 1980’lerden sonra belirginleşerek Türk sanatında bir yer edinmiştir. Türk resminde bilinçaltı ve bilinç ötesi verilerini değerlendirerek kainatın sırlarını, insanın yeryüzündeki konumunu ve duruşunu, yeni yorumlarla estetiksel olarak ifade eden bir grup sanatçı vardır. Duyum, duygu ve sezgilerinin yönlendirmeleri ile her biri diğerinden farklı olarak dünya gerçeklerini, insan ve çevre ilişkilerini, doğayı, çarpıtarak, bozarak, karıştırarak özgün yaratılara dönüştüren sanatçılardır bunlar. Bu sanatçıların biçimleri, renk kullanışları kişiliklerine göre değişiklikler göstermiştir.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Deniz Çobankent, **1950 Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Kavram ve Biçim İlişkisi** , Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Dan: Kemal Gürbüz, İstanbul, 2000, s. 45

¹⁴⁶ Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Ankara, 1997, s.530.

¹⁴⁷ Ayla Ersoy, ”Erol Bulut’un Düşsel Doğa Yorumları” **Erol Bulut Resim Sergisi**” Garanti Sanat Galerisi, 4-25 Mart 1998, İstanbul, s.6.

Bazı sanatçılara simgeye kayarken bazıları nesnenin soyut etkilerini ön palan getiren anlayışta eserler vermişlerdir.¹⁴⁸

Sanatçılara her zaman esin kaynağı oluşturmaya ön sırayı alan doğa tutkusu 1960'lardan sonra anlam değiştirerek, bu dönemin yapıtlarında sık sık rastlanmıştır. Doğa, sanatçıların resimlerinde fanteziler çevresinde biçimlenen somut belgelere dönüşmüştür. Çallı Kuşağının ya da bu kuşağı izleyen ressamaların doğa görünümüleri karşısında görüntünün görsel boyutlarıyla kendilerini bağımlı hisseden tutumları, niteliksel bir değişime uğramıştır. Bu resimlerde bilinçaltı, doğal olanın belirleyicilik işlevini oldukça aşmıştır. Yöreselci yaklaşımlar bile psikolojik kaygıların baskın bir işlevsellik özelliği taşıdığı olgularla ilgili olmaya başlamıştır. Dolayısı ile saltık bir yöreselcilik değil, kökeninde evrensel insan imajının yattığı psikolojik bir tahlil denemesi bu ressamaların yapıtlarının arkasındaki anlamı belirleyen temel motif olmuştur. Sanatçılar eserlerini bu temel motif çevresinde oluştururken, insanın bütün tutku ve çelişkilerini, umut ve umutsuzluklarını, bilinçaltına işlemiş korku ve tedirginliklerini, içgüdüsel yönlerini ve beklentilerini ele almışlardır.¹⁴⁹

Cumhuriyet'in kültür tarihinin atılımcı dönemlerinden biri 1960 lı yıllardır. 1968 yılı Dünya'da olduğu kadar Türkiye'de de siyasetten kültür yaşamına kadar her alanda derin izler bırakmış bir uyanış ve değişim dönemi olmuştur. Yazın dalında açık etkilerin izlendiği 1960-1970 arasında, plastik sanatlar alanında, o yıllarda etkin olan soyut sanata bir alternatif olarak Mehmet Güleriyüz (1938 İstanbul), Alaattin Aksoy (1942 Trabzon), Komet (Gürkan Coşkun) (1941 Çorum), Utku Varlık (1942 Bolu) ve farklı bir sanatsal kimlik sergilemişlerdir.

Antik sanatın yanı sıra, sanat tarihinin çeşitli dönem ve ustalarını yaratıcı bir kaynak olarak kullanmak, 1960'lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi resim atölyelerinin özelliklerindendir. Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi "d" Grubun üyelerinden olan atölye hocalarının yapıtlarında antik kaynaklı mitolojik konulara sık rastlanmıştır, ayrıca Yunan-Roma ya da Anadolu mitolojisinden konular gerek mezuniyet konkurları (yarışmaları) gerekse yıl sonu sınavları için kompozisyon konusu olarak verilmiştir. Mitolojik konuların post-kübit formlar içinde sunulması bu genç kuşağa ilginç gelmemiş, buna karşın yapıtta "ifadeyi"

¹⁴⁸ Deniz Çobankent, **a.g.e.**, s.52.

¹⁴⁹ Kaya Özsegin, "Çağdaşlaşma Olgusunun Kökensel Değerleri", **75.Yıla Armağan Türk Plastik Sanatları**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.50-51.

vurgulayan ustalara yönelmişlerdir. Örneğin; 1965-67 yıllarında Akademi'nin resim atölyelerinde bir Goya hayranlığı dikkat çekmiştir. Bu etkiler özellikle Alaattin Aksoy'un yapıtlarında sonradan belirgin bir biçimde izlenebilmiştir. Mehmet Güleriyüz'ün ilk çalışmalarında pre-historik dönemlerin mağara resimlerinden esinlenmeler görülmüştür. 1970'li yılların yapıtlarında etkileri devam etmiştir. Yine aynı bağlamda Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kurucularının katkısıyla hazırlanmış ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde sergilenmiş olan "Avusturya Fantastik Sanatçıları"nın yapıtlarının 1965-1967 yıllarının öğrencisi üzerinde Sürrealist ve düşsel anlatımlarıyla etkili olmuştur.¹⁵⁰

Türk resminde 1870'lerde başlayan perspektif kullanımıyla gerçekçi bir mekân kurma isteği, 1930'ların modernizmiyle yerini Konstrüktif bir mekâna bırakmış, 1968 Kuşağı'yla bu konstrüksiyon anlayışı tamamen terk edilerek, özellikle, Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy ve Utku Varlık'ın yapıtlarında mekân, konunun öznelliğini güçlendiren, gerçek dışı ve tanımlanamaz bir nitelik kazanmıştır. Bu sanatçıların resimlerinde güncel olan, yaşanan ama açıklanamaz olan duygular bir arada anlatılmıştır. Sanatçıların yapıtlarında yer alan, tanımadığımız ama bir geçmişleri olduğunu sezdiğimiz kişiler, aşkları, hüznüleri, keder ve korkularıyla seyirciye sunulmuştur. Bu yapıtlarda çoğu kez ince bir toplumsal hiciv, düşlemin ve duyarlılığın dünyasını canlandırmıştır. Bugün 25 yıllık sanat deneyimlerini arkada bırakmış olan Neşe Erdok, Komet, Alaattin Aksoy, Mehmet Güleriyüz, Utku Varlık gibi sanatçılar yaşantılarını yapıtlarına taşımışlar, bazılarının arkadaşlık ilişkileri ortak bir yaşam biçiminde pekişmiştir. Toplumsal sorunlara ve geleneğe (değişmez olana) tepki ve eleştirel bir yaklaşım ilk kez bu sanatçılarda belirgin biçimde izlenmiştir.

Toplumsal görüşleri kadar iç sorunlarını da yapıta katan bu sanatçılarda ilk kez, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir ki tüm bunlar 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir.¹⁵¹

1960'lı ve 1970'li yıllarda Türkiye'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde kendine özgü hem kendi kişiliğini ve estetiğini son imkanlarına dek ifade edebilme arzusu hem de dünyanın yeni anlamları üzerine düşünen bir grup sanatçı yetişmeye

¹⁵⁰ Semra Germaner, **a.g.e.**, s.88

¹⁵¹ Semra Germaner, **a.g.e.**, s.88

başlamıştır. Bu grup hem kendi olanaklarını ve sınırlarını hem de dünyanın ve kâinatların sınırlarını insanın yeryüzündeki duruşunu idea olarak seçip estetiklerini bu yönde geliştirmeye başlamıştır. Batı’da soyutun ve modern biçimlerin yaşandığı dönemlerde onlar da akademinin içinde olup akademik kurallara karşı durmayı seçerek, yeni stillerin araştırmacıları olarak figür ağırlıklı ifadelerde tuvalde figürün işlevini anımsatmaya başlamıştır. Bu grubu oluşturan sanatçılar, Komet, Alaattin Aksoy, Mehmet Güleriyüz, Utku Varlık, Kemal İskender, Mustafa Ata, Ergin İnan ve sanat tarihi enstitüsünde okumuş olan Yüksel Arslan “Varlık Kuralsızlığı” yasaları içinde tuvalin üzerinde otantik bir çemberde varolan büyü gerçekçiliğinin motiflerini işlemeye başlamışlardır. Bu sanatçılar otantik tavırları içinde bilinçaltının ve bilinç ötesinin verilerini değerlendirme yoluna giderek dünyanın yeni yorumunu sunmaya başlamışlardır. Saf zihinlilik ile ulaştıkları bilgileri estetik dilleriyle yorumlayıp, derin bilgiye ulaşmaya çabalamışlardır. Bir anlamda biraz filozof bir anlamda da biraz fizikçidir hepsi. Batı’nın derin bilgiyi unutması onların pek aldırmadığı bir şeydir. Estetik ifade de her şeyden önce kâinat ötesi bilgiler önemlidir onlar için. Ancak her biri de estetik ifade olarak diğerlerinden ayrılmamıştır. Aynı kaynaktan fışkıran apayrı yönlerle akan büyük nehirler gibi, aktıkça hızına göre devinen suyun rengi gibi stilleri ve renk kullanışları kişiliklerine göre değişmiştir.

Batı’nın genç kapitalist sistemi içinde sanatçılar modernizm yasalarıyla , yenilikçilik ilkesine bağlı kalarak yeni biçimleri ve anlatımları seçerken, ülkemizde de erken kapitalizm aşamasının yaşadığı 60’lı yıllarda sanatta marjinal bir tutum içinde çıkışlarını belgeleyen; eserleri ve aykırı tutumlarıyla varolan bu sanat grubu akademik olana kafa tutmuş tuvallerine yeni stillerini geçirmeye başlamıştır. Her birinin, kendine has kapısını aralayarak düşle ve fanteziyle, rüyayla , gerçekliğin bir anlamda bozulup yeniden kurulmasıyla ilgili gizli manifestoları, evren doğumsalı ile Tanrı doğumsalının ne anlama geldiğini tuvallerini sarsarak bulmuştur. Belki modernist biçimlerden pek haberleri olmadan kendi yeni biçimlerini denemişlerdir. Bu sanatçı grubu pek fark etmeden hem modern tutumun içinde olmak istemiş hem de bu oluşumun sezmeden dışına düşmüştür.

Didaktik çağın yıkımını hızlandıran estetik başkaldırı, ülkemizde de resimde renklerini ve çizgisini, stilini ve dünyaya bakışını aykırılaştırarak ifade eden sanatçı oluşumunu hazırlamıştır. Ancak bazı şeyler yetmemiştir. Çünkü hem vaat edilen hem

de yapılan ve yapılacak olan bir eksiklik ve güdüklük taşımıştır. Bu grubun içindeki sanatçıların bildiği bir şey vardı ki; duyumsadıkları coşku ve umut, geleceğe göndermeler, çağın ikinci yarısının yeniden yeşermesi, yeni bir halef doğurabilirdi.

Toplumsal bunalımların yoğunlaştığı bu yıllarda yeni figürütaf eğilimler bu kez çok geniş bir konu çeşitlemesiyle ortaya çıkmıştır. Konu seçiminde sanatçıların oldukça duyarlı davrandıkları düş ve fantezi öğelerinin ustaca değerlendirildiği gözlemlenmektedir. Cihat Burak, Mehmet Güleriyüz, Neşe Erdok, Alaattin Aksoy, Gürkan Coşkun (Komet) Balkan Naci İslimyeli gibi Batı resmini yerinde tanıma olanağına sahip olmuş ifade ve anlatımın evrensel yollarını kavramış olan bu sanatçıların yapıtlarında ne yalnızca yerel, ne de yalnızca Batı biçimleriyle sınırlı kalmışlardır.

1960'lı, 1970'li yılların yetiştirdiği Sürrealist eğilimli sanatçı grubu bir anlamda tematik gerçekler arasında en çok insan denen varlıkla ilgilenmişlerdir. Tarihsel simgeleri yerinde ve doğru kullanmaya yönelik çalışmalar yapmışlar bazen eleştirel bazen de daha geniş bir çerçevede içinde evrensel gerçekleri tartışan ve figürü gerçek anlatım aracı olarak kullanan bir anlayışı benimsemişlerdir.¹⁵² Bu bağlamda Türk Sürrealizmi'nin ana kaynağının insan olduğu söylenebilmektedir.

Figür, biçimsel değil anlatımsal bir öğe olarak Türk resminde uzun yıllar nesnel bir öğe olarak değerlendirilmiştir. Figürün yüklendiği anlamın değişmesi; özellikle "D" Grubu'nda izlenmiş ve modernizmin göstergesi olarak değerlendirilmiştir. 1968 Kuşağı sanatçılarının yapıtlarında figür öznel bir anlam yüklenmiş, konuyla, içerikle denk bir kullanıma girmiştir. Bu kuşak sanatçılarında öznellik ve ona bağlı olarak anlam, biçim endişelerini aşan bir nitelik kazanmış, bir diğer deyişle biçim anlamı ortaya koymakla görevlendirilmiştir. Renk kullanımı da aynı biçimde anlatımla uyum içinde olmuştur. Anlatım amacıyla figürün ön plana çıkışı yine bu sanatçıların tipik özelliği sayılmıştır. Figür burada kimliği olan bir varlıktır, bir insandır. Daima insanı konu alan resimlerin ortak yanı, zaman ve mekânın belirleyici olmaması ve gerçekle düşsel olanın birbiriyle kaynaşmasıdır.

İnsanın tarihsel konumu, bilinç ötesi özellikleri ve oluşumu, insanın nerede olduğu hangi toplumsal kodlara indirgendiği, Püriten ve Ortodoks toplumların insanı ne biçimlere soktuğu araştırma alanlarına girmiştir. Bu olağanüstü yaratık, insan

¹⁵² Semra Germaner, "1950'den günümüze Türk Resmi", **Sanat Çevresi**, S.102, Nisan 1987, s.20.

kimdir? Bu varlık nerede durmaktadır? Dünya’da ne gibi eylemlerle bozulmakta ya da yükselmektedir. Bu sebeplerle Sürrealist Gruba dahil ressamalar tuvalin tüm yüzeyinde insanın duruşunu belgelemiştir. Yazgının savurduğu varlıklar, çarpıklaşmış ruhlar, deformasyona uğramış fizik ve bedenleriyle zamanın dışına itilmiş erozyona uğramış yapılarıyla estetiğinin eşliğinde insanı yeniden gündeme getirmişlerdir. Baş öge insan olduğuna göre figür kaçınılmaz bir öge olarak hep belirmiştir. Tuvalde ifadenin açılımında ya da tortulaşmasında karşımıza bir insan ya da belki insanın yer yüzündeki evrensel acısına ve sevincine tanıklık eden kahince yorumlayan bir sanat ifadesiyle karşı karşıya kalınmıştır. Yine tuvalde ,bu sanatçıların önce; insanı nasıl algıladıklarını görerek, gizli bir dürtünün bu resimleri oluşturduğuna tanık olunmuştur. Resimlerindeki eylemler dünya eylemlerinin dışında olmuştur. Resimlerindeki renkler yeni renklerin müjdecisidir. Çarpıklıklar ve deformasyonlar insanın trajik kaymasını vermiştir. Ancak bu yetkin sanatçıların hepsi de insanlığın yaşayacağı Virgil’in ilahileri dile getirdiği Satürn çağının, Milenium’un birer düşçüsü olmuşlardır.¹⁵³

Son yıllarda etkisini duyuran fantastik gerçekçilik eğilimlerine uygun yarı düşsel yarı gerçekçi bir anlayış da bazı genç sanatçılar arasında ilgi görmüş erotik içerikli bazı Sürrealist resimlere de zaman zaman rastlanmış olmakla birlikte bu üslupların çok fazla benimsenmediği görülmüştür.

1968 sonrasında soyut anlatımlı sanatsal biçimlendirmeler hızını yitirirken, dönemin genç kuşağının figürlü anlatımlara yöneldikleri görülmüştür. Edebiyat dünyasında “İkinci Yeni” adıyla tanınan İlhan Berk,Cemal Süreyya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Ülkü Tamer gibi bir yazarlar grubunun bu genç kuşağın sonradan Gerçeküstücü ve bilinç dışına yönelen çağrışımlara zenginleşmiş imgeciklerinin gelişmesindeki katkıları da bu yıllarda başlamıştır.

Sürrealizm’in Batı’da ortaya çıkışı Cumhuriyetimizin kuruluşunun ilk yıllarına rastlamıştır. Atatürk İlke ve İnkılapları doğrultusunda her alanda atılım içinde olan Türkiye Cumhuriyeti sanata da gereken önemi vermiş Güzel Sanatlar Akademisinin faaliyete geçmesiyle birlikte sanat eğitimi için yurt dışına öğrenci

¹⁵³ Hacer Değirmenci, **1980 Sonrası Türk Resminde Fantastik Eğilimler**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı Yüksek Lisans Tez Çalışması, İstanbul. Eylül 2001 ,s.30.

göndermeye başlanmıştır. Ancak Fransa’da daha çok Lhote ve Leger atölyelerinde eğitim gören ressamlarımız ,o dönemde Sürrealizmle pek ilgilenmemişlerdir.¹⁵⁴

Çağdaş resmimize ,nesne ve soyut bağlamında fantastik duyarlılığını işlemiş ve işlemekte olan sanatçılar, oldukça yaygın bir grup oluşturmuştur. Bu anlayışın nesne bağlamındaki öncüleri arasında Adnan Varınca’nın ağırlıklı bir yeri bulunduğu tartışma götürmez bir durumdur. Aynı kuşaktan Cihat Burak kendi resminin boyutlarıyla tartılabilecek iğneleyici bir anlatımı, mizahi öğelerle bezeyerek sunmuştur. Nur Koçak’ın foto-gerçekçi bir anlayış düzeyinde ikonalaştırdığı nesne görüntüleri, gerçekliğinin aşkın imajı üzerine kurulmuştur. Mustafa Altıntaş bir düşünce kurgusuna dayalı olarak tasarladığı kompozisyonlarında erotizmin incelikli ayrıntılarına yönelmiştir. İbrahim Örs, resimlerinde bürokrasinin ve alafranga yaşamın eleştirel fantezilerini geliştirim iştir. Galip Nahit Noyan Sürrealist motiflerle zenginleştirdiği resimlerde fantastik kurguları öne çıkarmıştır.Tekin Artemel, yaşamın sahneye ilişkin fanteziye uyarlanmış yorumlarını, figürlerinin iç içe geçtiği bir yumak halinde ortaya sermiştir. Nesne ve görüntü illüzyonlarından soyut fanteziler üreten Ertuğrul Ateş büyük boyutlu kompozisyonlarında ortam biçimleme şemasının çeşitlemelerini geliştirmiştir. Elif Ayiter gerçeklikle düşlem arasında her ikisiyle de açıklanabilen ikilemli bir sanrıdan (halüsünasyon) yola çıkmıştır.¹⁵⁵

Türkiye’de Sürrealizm akımı sanatçılar arasında diğer akımlara oranla daha az ilgi görmüştür. 1950 öncesine baktığımızda Abidin Dino’nun bir iki eskizi dışında hemen hemen hiç yok denecek kadar azdır Türkiye’de .Ona karşılık konstrüktivizm ve kübizm daha çok önemsenmiştir. Ayrıca ülkemizde sanayi devrimi yaşanmadığından bu dönem de Ekspresyonizm olduğu gibi aktarılmamıştır. Eğer aktarılsaydı yapılan şey tam bir taklit olurdu. Batıdan gelen her şey birebir kopya edilmemiştir. Her ülke kendi yapısına uygun olanı aktarmıştır.Türk Sanatı’nda da bu görülmüştür.¹⁵⁶

Çağdaş sanat ikliminde büyük bir hız kazanan geçici akımlar karmaşasına bir çözüm olarak, esasta tümünün üç ana akıma bağlı tutulması önerilmiştir: Kübizm,

¹⁵⁴ Bekir İnce,”Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Sürrealist Eğilimli Sanatçılarımız” **Süleyman Demirel Üniversitesi Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri** ,07-15 Nisan 2000, s.,65-67.

¹⁵⁵ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi**,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul, 2000, s.82.

¹⁵⁶ metu.edu.tr/bölüm 039.htm,39 “ **Orta Asya’da Sanat**,Yasa Yaman ile Söyleşi”.

Ekspresyonizm ve Sürrealizm. Bu akımların hiçbirine ideal, kesin mutlak anlamıyla hiçbir sanatçıda rastlanmadığı da ileri sürülebilir. Dolayısıyla giderek çeşitliliği artan ve geçicilik süresi kısalarak hızlanan sanat akımlarının ön işaretlerini bu ana akımlar içinde bulma olanağı vardır.

Batı'da Sürrealist sanatın ruhsal iç dünyayı kuşatan karmaşık olgulara yönelik bir deney süreci olarak algılanıp uygulandığını görülmüştür. Psikanaliz yöntemleriyle keşfine çalışılan ruhlar gizler, düş görmelere yüklenen anlamlar ve benzerleri göz önüne alındığında, Batı'da ruhbilim alanındaki gelişmelerden kaynaklanan yoğun bilimsel deneylerin düşün ve sanat alanındaki etkileriyle karşılaşmıştır. Öte yandan Empresyonist akımlardan bu yana, etken olduğu görülen bilimsel araştırma verilerinin tümü Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm ve benzeri öbür akımlarla bağlantısı görülen sanatçıların yapıtlarına dolaylı ya da dolaysız bir biçimde yansımıştır. Bütün bu olguların temelinde de şüphesiz teknoloji alanındaki devrimlerle erken ve ileri sanayi dönemlerine geçişin getirdiği yeni değer ölçütleri vardır. Teknolojinin ithal yoluyla uygulanması sonucunda elde edilen veriler karşısında kalındığında, bu oluşumları temellendirme ve yorumlama mekanizmasının yerel kültür ayrımlarının özgün dinamikleri ile yüz yüze gelmesi kaçınılmazdır. Bu ayrımların bilincinde olundukça da kendi sanatımızın çağdaş ürünleri karşısında, Batı ölçütlerini gözetken yargılar ya da yorumlar geliştirmeyi bırakıp bunların tümünü, elbette nitelik düzeylerini saptayarak, yerel sentezlere ulaşma eğiliminin bütünlük ve birliği içinde değerlendirme gereği vardır. Bu açıdan bakıldığında bazı ruhsal çözümleme fantezileri ve bunları kanıtlama savı taşıyan biçim şaşırtmacılığının pek ötesine geçmediği anlaşılan Sürrealist yaklaşımların bu ana akım çerçevesi içinde değerlendirilmesi güçtür. Gecikme payı bir yana, Empresyonist, Kübist, Ekspresyonist yerel yaklaşımları da bu akımların temel manifestoları çerçevesine oturtma olanağı yoktur.

Figüratif resmi benimsemiş pek çok sanatçımız da sanat yaşamlarının belli dönemlerinde fantastik, düşsel anlatımları denemişlerse de sonuna kadar Sürrealist eğilimli kalmayıp bir dönemi ile sınırlı kalmıştır.

Türkiye'de Sürrealizm akımıyla ilgili bir örnekleme yapılmak istenirse, Yüksel Arslan ötesinde anımsanabilir olanlar, pek de etkin verilere ulaşmış değillerdir. Cihat Özegemen, Edis Tezel ve Mümtaz Yener'in son dönemlerde

ortaya koyduğu işlerin bu akıma katılmakta, ancak sınırlı bir çerçeve oluşturduğu söylenebilir. 1980’li yıllarda Viyana Akademisi’nde eğitim gören Mehmet Gün’ün Sürrealizmi bir bilinçaltı değil, bir bilinç süreci olarak yorumlamaya çalışan resim çabalarından söz edilirse, bu konuyu akımın özgün yöntemlerinden farklı boyutlarda irdelemek gerekebilir. Sürrealist akım içinde ancak pek sınırlı bir yeri olan Viyana Fantastik Realizm Okulu içinde yetişen sanatçıların Sürrealist yöntemlerin temel ilkelerine karşı duyarlı, ancak bunlardan uzaklaşan bir eğilim göstermişlerdir. Bu okul içinde pek yabana atılmayacak bir yeri olan Erol Deneç’in ise tutarlı bir süreklilik gösterememiş olması, bu okulun Viyana ortamında giderek aşılın ve farklılaşan çerçevesiyle uyum kuramamış olmasından kaynaklanmış olmalıdır. Ülke dışında yaşam sanat kavgası verenler, bu konuma uygun bir yaygın tanıtım çabası içine girmedikleri zaman, ya da bu yaygınlaşmayı Fikret Mualla gibi kendi özgün yaşantı biçimleriyle bir ilgi hedefi haline getirmedikleri zaman, yabancı bir yerde yitip gitme tehlikesi vardır. Bu yüzden dışarıdakilerin pek çoğu sık sık ülkede sergi açarak bu tehlikeyi önlemeye çalışmıştır. Hatta son yıllarda ABD ‘de yoğun tanıtım faaliyeti içinde bulunanların bile ülkeyle sıkı ilişkiler kurmanın önemini hepsinden çok anladıkları görülmüştür.¹⁵⁷

Fantastik gerçekçi grubun tanımı Batı kaynaklı olsa da genç Türk resminin özgün niteliğine aykırı bir etiket değildir. Fantezi kavramı derece derece çağdaş resmin düşünsel özünü betimlemekte olan bir kavramdır. Gerçekçi motiflerle örülü bir fantezi düzeni çoğu zaman salt gerçekçi çözümlerden daha etkili daha çağdaş bir biçimleme dünyası getirmiştir. Bugün yaşları genç olan bir grup sanatçının fantastik düşünce biçimlerini görsel kalıplara yerleştirdikleri zaman bu fantezinin motifleri arasına yöresel figür çeşnileri katmakta ustalık düzeyine ulaştıkları görülmüştür.¹⁵⁸

Türk resmindeki Sürrealist eğilimler, Batıdaki gibi psikanaliz metodun uygulandığı deneysel bir süreçle, salt irade dışı faaliyetlerle ve endüstri çağının insanın korkulu düşleriyle açıklanamamaktadır. Türk sanatçısı için Sürrealizm tüm değerleri alt üst eden yıkıcı, kışkırtıcı bir faaliyet değil yalnızca bir anlatım aracı olmuştur.

¹⁵⁷ Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, s.,48-50.

¹⁵⁸ Kaya Özsezgin, **Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.3, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1993, s.11.

Türk Sürrealist yorumcuları, kendi kültürünün tarihi miraslarına sahip çıkan ve batı resmini de iyi bilen sanatçılardır. Çalıştıkları konular dikkate alındığında sanki günümüz Türk resmini sorgulayan tarihi bir görevi üstlenmiş gibidirler. Bu sanatçılar,Türk minyatürünün yazı-resim örneklerini (hat-levha resim gibi) Karagöz perdesi figürlerini, efsaneleri, doğu mistizmini, İslam Dini ile ilgili konuları kendi özgün anlatımları doğrultusunda resimleyerek,Türk resminin doğu-batı sentezi içindeki gerçek yerini vurgulama çabası içinde olmuşlardır.

Nice halk hikayeleri, destanlar gibi fantastik konuların henüz resimlenmediği düşünülürse, Türk Sürrealist yorumcularına daha çok iş düşmektedir.

3.1. Türk Sürrealist ve Fantastik Eğilimli Sanatçılarımız

3.1.1. Arslan Gündaş

3.1.1.1. Arslan Gündaş'ın Hayatı

1914 yılında İzmir'de doğmuştur. 1935'de Harp Okulunu bitirmiştir. 1958'de Yarbaylıktan ayrılarak Ankara Hacettepe Üniversitesi Hastane Müdürlüğüne geçmiştir. Sağlık İdaresi Yüksek Okulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Başta resim olmak üzere, müzik ve edebiyatla da ilgilenmiştir. 1938'den sonra resme ağırlık vermiştir. Resme Cemal Bingöl ve Eşref Üren tarafından yönlendirilmiştir.¹⁵⁹

Ordudan ayrılmadan önce katıldığı karma sergilere ve devlet sergilerine verdiği yapıtlarla dikkati çekmiştir. Gündaş'ın resimleri ilk zaman ressamlarından İhsan Cemal Karaburçak'ın eserlerine benzetilmiştir. Ancak Arslan Gündaş, 1968 yılında açtığı kişisel sergide sanatını kabul ettirmeyi başarmıştır.¹⁶⁰

3.1.1.2. Arslan Gündaş'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Gündaş desendeki eksikliğini renk kişiliği ile tamamlamış bir sanatçıdır. Desen problemleri olmasına karşın günümüze kadar figüratif resim yapan sanatçı, kendi resminin gerektirdiği deseni kendi özgünlüğüne yaklaştırmasını bilmiştir. (EK-2 Resim:10)

Resimler arasında Orhan Veli'nin dizelerden esinleniş "sere serpe" (1981) ve "Boğaz İçinden" adlı tablolarında saf ve duyarlı bir plastiğe dönüştüren Arslan Gündaş'da akademik kuramsal ya da kavramsal görüşlerin, çağdaş akımların dışında salt kendi tasarım gücü, duru ve yapmacıksız yaklaşımıyla özgün tutarlı kişiliği ön plana çıkmıştır.¹⁶¹

Öte yandan ona bütünüyle naif (saf yürek)bir sanatçı kimliği yakıştırmak da onun resimlerini algılamamızı güçleştirmiştir. Onun resmi bir Arslan Gündaş resmidir. Arslan Gündaş'ı Çağdaş Sanatımızdaki başka eğilim ve kişiliklerden ayıran özgün yönleriyle algılamak en doğru olandır.¹⁶²

¹⁵⁹ Kaya Özsezgin, **a.g.e.**, s.80.

¹⁶⁰ Zahit Büyükişleyen; **Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar**, Odak Ofset, Ankara 1991, s.80.

¹⁶¹ Ahmet Köksal; "Sergiler" **Milliyet Sanat Dergisi**, S.143, 1 Mayıs 1986, İstanbul, s.,48.

¹⁶² Arslan Gündaş Resimleri , **Amica Dergisi**, S.7, İstanbul, Hürriyet Yayınları , Mayıs 1997,s.,20

3.1.1.3. Arslan Gündaş'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Çevresindeki olgulara ve yaşam gerçekliğine fantezi penceresinden bakan ve kendisine özgü renk ve biçim değerleriyle çalışan Gündaş'ın resimleri düş ve gerçeklik arasındaki dolaylı bağlantıları görselleştirme amacına yöneliktir.¹⁶³

Gündaş, günlük yaşamın sorunlarından uzak belki düşlerimizde duyumsayabilecek bir mutluluk ve yaşama sevincine çağıran şiirsel ve fantastik bir görsellik üretmiştir. Zamandan ,mekândan ve tüm ayrıntılardan arınmış, uzaysal ve yüzeysel bir fon üzerinde kıvrılıp bükülmüş ya da sere serpe uzanmış çıplaklar, sevişen çiftler, bulutumsu figürler, uçuşan atlar, yelkenli gemiler, trampet çalan kız, şemsiyeli kadınlar, İspanyol boğaları, kuşlar, balıklar ve top ağaçlarla bu düşsel masalsı ortam biçimlenip çeşitlenmiştir. (EK-2 Resim:11,12,13)

¹⁶³ Kaya Özsezgin, **a.g.e.**, s.173

Katalog No	: 3
EK-2 Resim No	: 14
Sanatçı	: Arslan Gündaş
Konu	: Gemiler ve Gemiciler
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 95x75 cm.
Yıl	: 1983

Sanatçı kendine özgü naif ve çocuksu bir duyarlılıkla kent ve kentli insanların bir kesitinin yaşamını betimlemiştir. Sol bölümde apartmanlar, gemiler ve siluet halinde yürüyen, el arabası süren figürlere verilmiş sağ da ise çizgili tişörtlerinden gemici oldukları anlaşılan iki erkek figürü ve oturan bir kadın görülmektedir. Ayakta duran erkek figürü, içinde biri çıplak biri giyinik olan iki kadına açılan pencereye yaslanmıştır.

Sol bölümde günlük yaşam ve insanların rutin koşturmacaları sempatik bir tavırla uzaktan tasvir edilmiştir. Sağ bölümde insanların bireysel ilişkilerinin daha somut bir tasviri yapılarak bir grup flört eden gemici erkeklere ve onlara karşılık veren genç kızlara yer verilmiştir.

Anatomi, perspektif, ışık gölge gibi plastik kaygılar taşımayan eserde renk konusunda da özgün bir yaklaşım vardır. Kahverengi, mavi ve turuncunun hakim olduğu eserde sanatçı özlemlerini, düşlerini ve hayallerini dışa vurmuştur.

3.1.2.Cihat Burak

3.1.2.1.Cihat Burak'ın Hayatı

1915 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlk ve orta eğitimini Galatasaray Lisesi'nde yapmıştır. Resimle ilgisi 14, 15 yaşlarında Akşam Gazetesi'nin açtığı bir resim yarışmasına girmesi, ikinci olması ve ödül olarak Talens boyalar alması ile başlamıştır.¹⁶⁴ 1947'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nü bitirmiştir. Mimarlık eğitimini 2.Dünya Savaşı yılları içinde tamamlayan Cihat Burak bu mesleği hiçbir zaman serbest olarak yapmamıştır. Bayındırlık Bakanlığı'nın görevlisi olarak okul, hastane, stadyum ve benzeri resmi yapılarda imzası vardır. Çok yönlü sanatçı kişiliğini bazı mimarlık çalışmalarına yansıtmaktan geri kalmamıştır. 1953'de Paris'e giderek 5 yıl kalmıştır. Paris yaşantısının 1953-1955 yılları arasını kapsayan ilk aşamasını 1961-1965 arasını kapsayan ikinci deneyim süresi izlemiştir. Üslûbunun oluşum serüveni bakımından 1955'de sona eren ilk döneminden ağırlıklı bir resim etkinliği çıkmamıştır. Fakat kendini tümüyle resme adanmış 1961-1965 dönemi çarpıcı nitelikte bir resim üslûbunun oluştuğu asıl evre olmuştur. Yurtiçi yurtdışı birçok sergi gerçekleştirmiştir. Yapıtları çeşitli müzelerde ve özel koleksiyonlarda bulunan sanatçı resim çalışmalarının yanı sıra edebiyatla da ilgilenmiş çeşitli dergi ve gazetelerde yazılar yazmıştır.¹⁶⁵

Cihat Burak'ın sıkı bir eğitimden geçmiş, Paris'te görgü ve bilgisini iyice pekiştirip derinleştirmiş olmasına karşın onun karakteristik ve çocuksu duyarlılığının yapıtlarında bütünüyle egemenliğini sürdürdüğü görülmüştür.

Cihat Burak İstanbul'a dönüp ilk sergilerini açmaya başladıktan sonra, eski Beyoğlu yaşantısının son aşamasına onun çevresinde katılanlar, büyük bir sohbet mizacının engin değerinden nasiplerini almıştır. Sanatının özgün değerleri kadar mağrur ve kalender yaşantısı da Cihat Burak'ı efsane düzeyine çıkarmıştır.

Cihat Burak'ın 1965'ten sonra İstanbul'da açtığı sergilerde Paris kentinin atmosferini ve insanlarını yorumlamıştır. Paris'te yaşadığı süre içinde , bu kentin kişileri pitoreski ve atmosferini yorumlayarak gerçekleştirdiği eserlerine de sık sık sahne olmuştur. Paris çalışmaları sırasında Utrillo adına konan bir ödülü kazanmış

¹⁶⁴ Erdoğan Tanaltay, "Cihat Burak'la Birgün" **Sanat Çevresi**, S.99, Ocak 1987, s.,25.

¹⁶⁵ **Dr. Bozkurt Şener Koleksiyonu**, Mine Sanat Galerisi, Şubat, 1999, s.24.

olması özgün kent yorumculuğunun bir ölçüde kavranmış olduğunu göstermiştir.¹⁶⁶ Sanatçı 1994 yılında aramızdan ayrılmıştır.

3.1.2.2. Cihat Burak'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçının kişiliğinin olduğu dönem Osmanlı'dan Batı'ya 2.Dünya Savaşı Dönemi, Milli Mimari, Batı Mimarlığı, Ulusal Mimarlık tartışmalarının yaşandığı dönemdir. Batı ve Doğu Kültürlerinin derinliğini okuma tutkusu ise ona eleştirel bakış açısı ve resimsel içerik kazandırmıştır.¹⁶⁷

1960'lardan sonra sanatçı sosyo-politik mizah ve erotizmi birleştirdiği kadın konulu dışavurumcu anlayıştaki yapıtlardan Sürrealist ve simgesel öğelerle yorumlar ortaya koymuştur.¹⁶⁸

Cihat Burak alışlagelmiş İstanbul ressamlarının ötesinde bir Ressamıdır. Onun eserlerindeki görüntüler şehrin simgesi sayılabilecek tarzda cami, ev, ağaç vs. olmasa da İstanbul kendini belli etmiştir. Bu görüntüler bir görünüm olmaktan çıkarak, birer simgeye dönüşmüştür.¹⁶⁹

Hayvanlara duyduğu büyük ilgi ve sevgi nedeniyle başta kedileri olmak üzere aslandan kuşa her türlü yaratık yer alarak ifade ve davranış simgeleri oluşturmuşlardır. (EK-2 Resim:17) Geçmiş zamanda yaşanan bu güne uzanan duyarlık birikimleri, Cihat Burak'ın resim dünyası, tüm biçimsel ilişkiler bağlamı içinde dengelenen işlevler üstlenmiştir. Tarihsel irade üzerinde temellenen büyük ustalar zincirine eklenmiştir.

3.1.2.3. Cihat Burak'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Cihat Burak 1960'larda Paris dönüşünde Sürrealist eğilimler göstermeye başlamıştır. Fantastik ve toplumsal eleştiri içeren yapıtlar üretmeye başlamıştır.

Sanatçı kendine özgü motif simgeleriyle resim dünyasının masalsı boyutlarını irdeleyen bir kişilik göstermiştir.

¹⁶⁶ İlhan Berk, **Cihat Burak**, Ada Yayınları, İstanbul, 1991, s.,10-11

¹⁶⁷ <http://www.sanalmuze.org/sanalgalerki/com.tr.htm,s.1-2>

¹⁶⁸ <http://cumhuriyet.kulturturizm.gov.tr/default-tr.asp?belgeno:48931,s.1/2>

¹⁶⁹ Güven Turan, "Cihat Burak ve İstanbul'ları" , Argos, No.17, Ocak, 1990, s.,84.

En dramatik konulu olsa bile eserlerini, klasik bilgilerin ötesinde yüreğinin ve naif duyarlılığının aydınlatığı bir ortamda var etmiştir. Özgün bir resim diline varmak için çaba sarf ettiği bunda da başarılı olduğu gözlenmiştir.

Sanatçı resimlerini bir mühendis kuruluşundan arındırarak fantastik Gerçeküstücü, naif, taşlamalı ve gülmeceli eserler vermiştir.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Ö.Zeki Çakaloğlu, "Tek Başına Bir Evren: Cihat Burak" **Sanat Çevresi**, S:40, Şubat 1982, s.,14.

Katalog No	: 5
EK-2 Resim No	: 18
Sanatçı	: Cihat Burak
Konu	: Köroğlu Destanı,1955
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 162x97 cm.
Yıl	: 1955
Bulunduğu Yer	: Sabancı Müzesi

Kaynağını Türk Edebiyat Tarihinin derinliklerinden alan Sürrealist çağrışımların yoğun olarak hissedildiği bu eserde Köroğlu Destanından koparıp aldığı biçimsel öğeler mevcuttur. Biçimler, destanın doğal fantastik kurgusuna sırtını dayayarak naif bir yaklaşımla ince ince nakış gibi çizgisel bir üslûpla istiflemiştir.

Toprak renginin hakim olduğu eser ; suyun mavisini, yerin yeşili ve meyve çiçeklerinin kırmızılıyla hareketlenmiştir.

Sanatçı, destandan hatırlayabildiği betimsel ayrıntıları hiçbir eksiğe yer vermeyerek tuvalin tanıdığı boyutsal imkanlara dahil etmek istemiştir. Bunun için de tuvalin her bir santimetre karesini kullanma kaygısı taşımış izlenimi uyanmaktadır. Çünkü; Köroğlu Destanı'ndan hatırlanabilecek maksimum betimsel öğelere yer verilmiş olup fazlası insan belleğinin imkanlarını zorlayacağından, gözümüz, tuvalin dışına taşması muhtemel daha fazla öğeyi arama ihtiyacı duymamaktadır. Bu da kompozisyonu açık gibi görünmekle beraber kapalı kılmaktadır.

Böylesi sınırlı bir alan içerisinde olayları, hem betimsel olarak hemde içerik olarak üstelikte öncesi -sonrası ilişkisi içerisinde bir hamlede özetlemiştir. Eser üst sol köşeden başlanarak sol alt köşeye , orta bölüme ve sağ üst köşeye doğru sıralı bir dizgi ile resimsel olarak betimlenmiştir.

Köroğlu'nun Babasının Bolu beyi için beğendiği cılız at, Köroğlu'nun babasının kör edilerek cezalandırılışı , Köroğlu'nun deredeki üç köpüğü kaba almaya çalışması, ardından, cılız atın Meyveli bir ağacın dibinde semirmiş olarak şaha kalkmış kanatlı kırata dönüşmesi ve çevresini kuşatan silahlı askerle arasında saz çalışması ile destanın kısa bir özeti yapılmıştır. Olayın geçtiği mekân olan doğa mümkün olduğunca coşkulu, heyecanlı ve lirik bir anlatımla verilmiştir.

Eser, her çalışmasında olduğu gibi kendine özgü renk ve biçim duyarlılığı ile yorumladığı karakteristik çalışmalarından biri olma özelliğine sahiptir.

3.1.3. Cihat Özegemen

3.1.3.1. Cihat Özegemen'in Hayatı

1920 yılında İstanbul-Üsküdar'da doğan sanatçı, orta öğretimini de Üsküdar'da tamamlamıştır. 1947 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuştur. Mimarlık öğrenimi sırasında Akademinin resim çalışmalarını da yakından izleyen Özegemen, bu nedenle kendisini, resim bölümünün diplomasız mezunu olarak tanımlamıştır.

Yaşamı boyunca resim ve mimari çalışmalarını birlikte sürdürmüş olan Özegemen 1993 yılında aramızdan ayrılmıştır.

3.1.3.2. Cihat Özegemen'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçı ev içi, manzara ve ölü doğa resimlerini hiç benimsememiştir. Zaman zaman bu türlerde verdiği eserlerde bile mutluluk söylemini sabote edici öğelere yer vermiştir.

Cihat Özegemen insanın dünyasına onun yoksulluğuna , acılarına, doyumsuzluklarına , kederlerine bağlı olmuştur.

Gerçekçi ve gerçeküstücü öğeleri harmanlayan bir biçim ve biçem oluşturmuştur. Bazı eserlerinde emekçi sınıfın gündelik yaşamlarını betimlerken resimsel kalabilmeyi başarmış ama travmatik ve trajik olanı estetize etmekten titizlikle kaçınmıştır.

Sanatçı figürasyonlarında ve izleklerinde istenmiş ve seçilmiş bir duygusallık gözlenmiştir. Yaşamın örselenmişliklerini, itilmişliklerini, sömürülenlerini betimlemiştir. Bunu yaparken ister istemez kara duygulu (melankolik) olmuştur . Tuvaldeki figür öznelere kederini seyirciye bulaştırmak istemiştir. Seyirciyi çamura dokunmaya çağırmaya değil, çamuru onların üzerlerine sıçratmayı istemiş, toplumcu gerçekçi resimler yapmıştır.

Resimlerindeki simgelerin bazılarının, seyircinin imgelem gücüne ve yorum yeteneğine bağlı birim düzeneği oluşturmuştur. Örneğin ikili resimlerde gördüğümüz "yumurta"nın döllenmeye gönderdiği, yaşamın temel ilkesine vurgu yapmıştır.

Cihat Özegemen kendi ifadesiyle “yalnız kalmış bir dünyanın yalınlıktan öte bir anlatımına” ulaşmak için çalışmış ve “duygularımızla aldığımız ama anlatamadığımız gerçeklere doğru” ilerleyen bir resim yapmak istemiştir.¹⁷¹

3.1.3.3. Cihat Özegemen’in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Cihat Özegemen Sürrealizme eğilimli resimlerinde renkçiliğe oldukça mesafeli durmuştur.

Cihat Özegemen’in resimlerinde görebildiğimiz ve anlayabildiğimiz kadarıyla, Sürrealist hareketin siyasal, kültürel ve biçimsel / biçimsel ilkelerini büyük oranda paylaşmıştır.

Cihat Özegemen’in Sürrealist resimlerindeki biçim-biçemin Dali’ye daha yakın olduğu düşünülmüştür. Bu yakınlık, yapıtlarının hemen hepsinde görülmüştür. (EK-2 Resim:19) Özegemen hem dışlaştırmak istediği bilinçaltı , hem kışkırtıcı bilinçaltı dünyası bakımından, hem resimsel malzeme, hem de resmetme açısından Dali’ye çok yakın olmuştur. Bu durum onun; nesne düzenlemelerinde, biçimin belirgin biçimde doğalcılığı ve abartı düşkünlüğünde açıkça gözlemlenmiştir. Özegemen, ”betimlenen, çizilen ve boyanan var olduğunda, niteliği ne olursa olsun gerçeğin bir parçasıdır” demiştir.

Sanatçının resimlerinin öncelikle zihinsel olduğu söylenebilir . Rastlantısal öğeler olmakla beraber ressamın bir ön varsayımla ya da bir ön tasarımla işe koyulduğu sezilmiştir. Sunulan abartılı uzamış kolları, gözsüz yüzleri, gövdelerdeki mekanik eklentiler, yapay dünyanın şok edici öğeleri, ressam tarafından bilinçle seçilmişlerdir. (EK-2 Resim:20)

Bu resimlerde saptanabilir bir başka özellik, teknolojik ve mekanik düzeye yapılan vurgudur. Özegemen, sanki gündelik yaşamı kuşatan bilgi-işlem, ulaşım, alet edevat teknolojilerinin olumsuz etkilerine gönderme yapmıştır. Resimlerinde var olan yapaylık duygusunun, biraz da yaşamımızın yitirilen duygusal/insansal boyutunu belirginleştirme isteğinden kaynaklanmıştır. Özegemen, genellikle seyirciyi duygulanımsal olana göndermemiş , resmin bilinçle seyredilmesini, düşünülmesini istemiştir. Bu resimlerdeki yaratıklar, birer canavar olarak nitelenmemekte ,insanımsı mutant yaratıklar olarak algılanmaktadır.

¹⁷¹ Ahmet Oktay, **Cihat Özegemen**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2001, s.7-19.

Sanatçı Sürrealizmle ilgili düşüncelerini şu sözlerle anlatmıştır:

“Gerçekten algı özümsemiği zaman, öznenin iç yapısıyla karışarak görsel bir bütüne dönüştüğünde: anlatılması, biçimlenmesi resim olarak nitelediğimiz çizginin, boyanın aracılığıyla kağıt veya hazırlanmış beze aktarılması, düşüncenin gerçekte bütünleşmesi oluyor.”

“Göz görüp ,el yakalamadığı zaman özne, acı içindedir. Onun için gerçeğin özümsemişi, yeni biçimlerde iç yapımızla bütünleşmesi olgusu, olay olarak resimde, gerçeğin yeniden bütünleşebileceğini belgeliyor. Olmayan betimlenemez, var sayılmaz. Betimlenen, çizilen ve boyanan varolduğunda, niteliği ne olursa olsun gerçeğin bir paçasıdır.”

“Doğa ve bunun algılanmasıyla biliçaltında kalan birikmiş yaşam yeni yaşam çizgileri oluşturur: tanımadığımız, yalnız kalmış bir dünyanın, yalınlıktan öte bir anlatımın ikinci ve üçüncü kademesi de işe karışınca konu iletilip gerçeklerle yeniden birleşir, yeni biçimlerle ve renklerle ortaya çıkar. Bu olgu, yaşanan bir anlık çizgi içinde belirir. Bu belirti: Kuş niyetçileri, kunduracının rüyası ve doğa olaylarının karmaşıklığını pekiştirir. Aynı konu eski birikimlerle, birbirine karşı imlerle birleşerek yeni biçimleri kapsayan resimleri oluşturur. Serilerim, bu kurumsal çizgiden gerçeğin zihinsel yapısıyla eski algıların birleşimlerinin bir geçidini ortaya koymaktadır. Gerçek, gerçeküstü ve belki daha da ileri gidilerek, onun da atom parçalarının parçalanmasını görüntüler gibi duygularımızla aldığımız, ama anlatamadığımız gerçeklere doğru resimsel bir yaklaşımla ilerleyerek resim yapacağız.”

Katalog	: 6
EK-2 Resim No.	: 21
Sanatçı	: Cihat Özegemen
Konu	: Üsküdar
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 200x275 cm.
Yıl	: -
Bulunduğu Yer	: Çetin Nuhoglu Koleksiyonu

Eserde her ne kadar doğadaki bütün renkler kullanılmış olsa da genel olarak mavi ve sarı kontrastının hakimiyeti göze çarpmaktadır. Sarıdan kırmızıya, maviden turkuvaza ve lacivert uzanan bir renk yelpazesi kullanılmıştır. Koyu bölgeler ya sarının en koyu tonu olan kahverengine yakın oksitli bir sarıdır, ya da mavinin en koyu tonu olan laciverttir.

Kaytan bıyıklı Pala Remzisi, hamalı, balıkçısı, tespihçisi, avurtları çökük, donuk ve umutsuz bakışlı insanları ile Milliyetinin açık bir şekilde vurgulandığı bu eser en karakteristik sürreal tarzda çalıştığı eserlerden biri değildir. Burada bilinçli bir kurgu ve mizansen söz konusudur. Figür ve izlenimlerinde istenerek ve seçilerek oluşturulmuş bir duygusallık göze çarpar. Ancak kullandığı figür ve objeler sanatçının Marksist bir bakış açısıyla biçimlendirdiği imgesel ve gerçeküstücü dışavurumlardır. Rastlantısal öğelere yer verilmeyen eserde Türk toplumunun ekonomik, siyasi ve sosyal gerçeğine gerçeküstücü bir yaklaşımla gönderme yapılmıştır.

Tuvalin sağına ve soluna yerleştirdiği figürlere Marksist ve kapitalist bir anlam yükleyerek mevcut sisteme eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Solda bulunan kapitalist güçleri temsilen; kendine güvenli, mağrur, güçlü, azametli bir figür; emekçi oldukları her hallerinden belli bir grup insanı egemenliği altına almıştır. Buna koşut olarak sağdaki kara yağız, avurtları çökük, kır saçlı, umutsuz, yorgun bir emekçi, boş bir kutuyu kucaklamakta, eşiyile kapıda karşılaşma anındaki derin hüznü ve kaygısı sürreal bir kurgu ile kutunun içine yansıtılmaktadır.

Sanatçı tuvalin tam üstüne yarım ay şeklinde yerleştirdiği figürler hatırlayabildiği en eski izler olma özelliğini taşımaktadır. Yük taşıyan eğilip

doğrulma hareketlerinden emekçi olduğu anlaşılan belli belirsiz figürlerden en öndeki figürlere değin “ekmek davası” kendini açık seçik belli etmektedir. Belli ki bu duruma oldukça içerleyerek eserin sol en üst köşesinde kendi portresine yer vererek büyük bir acı içerisinde olan biteni seyretmektedir.

3.1.4. Tiraje Dikmen

3.1.4.1. Tiraje Dikmen'in Hayatı

1925, İstanbul Büyükkada'da doğmuş ve Osmanlı burjuvasının son kuşağından olan bir aile içinde yetişmiştir. Güçlü olduğu kadar zarif de olan soyut resimleri ve siyah-beyaz desenleriyle tanınan Tiraje dikmen ressam Şükriye Dikmen'in kardeşidir. Resme çocuk yaşta ilgi duymuş 1945 'de İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ni bitirdikten sonra İstanbul'da kadın işçilerinin çalışma koşulları üzerine doktora çalışmasına başlamış bir yandan da Güzel Sanatlar Akademisi'nde Avni Abraş , Selim Turan ve Ferruh Başağa ile birlikte Levy'nin öğrencisi olmuştur.

Tiraje Dikmen Doğu-Batı karşıtlığı içinde kalmış bir sanatçıdır. 1949'da Paris'e Hukuk ve İktisat bilimleri dalında doktora yapmak üzere gitmiş ve sanat çalışmalarına başlayarak süreklilik içinde kendini geliştirirken Doğu ile Batıyı yan yana tanımış ne tam Doğulu ne de tam Batılı olmuş ikisinin arasında kalmıştır. Paris'in sanat ortamı onun sanatsal kişiliği üzerinde oldukça etkili olmuştur. 1953'e değin de Louvre Müzesi Okulu'nda Jean Cassao ve Germain Bazin ile sanat tarihi ve müzecilik öğrenimi görmüştür. Önce Louvre Müzesi'nde staj yapan Sanatçı, bu tarihlerden beri yaşamını Paris ve İstanbul'da sürdürmektedir. 1964 Paris Viyana, Brüksel ve Roma" Çağdaş Türk Resmi " sergileriyle 1981 Paris UNESCO "Türk ressamı sergisine katılan sanatçı soyutla figüratif'in Batı ile Doğu'nun iç içe olduğu yapıtlarında günlük olaylardan ve insan davranışlarından hareketle tek ya da kalabalık figür kompozisyonları gerçekleştirmiş ayrıca soyut fırça vuruşlarından oluşan bir zemin üstünde yer yer küçük figürlerin izlendiği tuvaler yapmıştır.¹⁷²

3.1.4.2 Tiraje Dikmen'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçının desen üzerine yoğunlaşan çalışmalarının en önemli özelliği, "kuşatmak, değiştirmek istediği" dış dünyadır. Çalışmalarında binbir türlü forma bürünerek yorumlanan dış dünya kavramı öncelikle sıradan bir bireyin günlük yaşantısında gördüklerini çağrışırsa da, sanatçı bunu farklı çerçeveler içinde ele almıştır.

Sanatçının çalışmaları her sanatçıda izlenen dönemlere göre değişen, araştırmalardan sonuçlara oradan da başka arayışlara-sonuçlara geçen çizgisel bir

¹⁷² Zeynep Rona, a.g.e., s.1779.

gelişim süreci göstermemiştir. Bu özellik sanatçının resimlerinin yorumlamasında büyük bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. Birçok çalışmasına imzasını bile atmayan sanatçının resimlerinin tarihlendirilmesi problem yaratan bir konudur. Bu durum onun akla ilk metotlara göre sınıflandırılmayacağını belli alt başlıklar altında değerlendirilemeyeceğini göstermiştir. Belli grupların, akımların, genel eğilimlerinin dışında kalmaya tercih etmiş kendi resim sorunlarına bazen uzun sürelerle yayılan dönemlerde yanıtlar aramayı tercih etmiştir. Aynı dönemi paylaştığı diğer sanatçıların tersine yalnızlığı tek başınalığı göze alarak sanatını geliştirmiş olan ressam olmuştur. Bu nedenle bir yere ait olmayan bağımsız bir karakter göstermiştir.

Resimlerine tema olarak genellikle gözlemlediği durumları seçmiştir. Belleğinde kalanlarla şekillendirdiği konuları temaları vardır. Belleğinde kalan görüntüler, imgelerle konuları belli kurgular etrafında gerçekleştirmiştir.

Resimlerindeki soyutlamanın altında bazen belirginleşen bazen iyice karmaşıklaşan figürlerde yaklaşma, samimi bir iç içelik, gerçeğe bağlı kalmak tutkusu hissedilmiştir. İstanbul'da Fener'in, Cibali'nin ,Tophane'nin, Üsküdar'ın yoksul ve ter kokan sokaklarında dolaşan ya da Paris'te gezintiye çıkan sanatçının resimlerinde yürüyen, koşan, duran konuşan insanlarla yaşamın yoğunluğunu duyuran kalabalıklarla, kediler ve köpeklerle sıradan bir güncellik dikkati çekmiştir. Ama aynı zamanda yaratıcısının ifadesi olan soyutlamayla o tanıdık figürler bir anda, sanki binlerce yıllık tarihe sahip büyülü idollere dönüşüvermiştir. Güncellik ve tarih iç içe yaşanmıştır. Uçup giden geçicilik onun resimlerde yeri sağlam bir kalabalığa terk etmiştir. Akıp giden zaman içinde her şeyi hissedebilen bir ruh ve her şeyi ayıran bir bilinçle bütün çatışmaları ve çelişmeleriyle kendi zamanının ifadecisi olmuştur.¹⁷³

Sanatçı doğada gözlemlediği renk birlikteliklerini kompozisyonlara aktarırken taklitten kaçınarak tamamen kurguya dayalı bir karşı gerçekçiliği devreye sokmuştur. Renkleri çağrıştırdıkları kavramların dışında bağımsız elemanlar halinde yorumlamıştır. Bunu yaparken belirli sistemler etrafında geliştirmiş olduğu arıtma en aza indirgeme özelliği dikkati çekmiştir . Her rengin kendi değerini yitirmeden kompozisyona dahil olması için çaba harcamıştır. Sanatçının resme başladığından beri severek üzerinde çalıştığı doğaçlamalarında ortaya çıkan ilk özellik kullandığı

¹⁷³ Murat Ural, **Tiraje**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1996, s.33-43.

renklerin saf olmasıdır. Desenlerinde ilk bakışta karışık çözülmesi zor bir yün ipliğine benzeyen çizgilerindeki yumuşaklık, incelik ve oturmuşlukta, ölçü ve denge vardır.¹⁷⁴

Paris öncesi çalışmalarında nesneleri üç boyutlu olarak algılamıştır .Özellikle figürleri konu alan çalışmalarda formları bir bütün olarak yorumlaması dikkati çekmiştir.

3.1.4.3. Tiraje Dikmen'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Sanatçının Paris'te yaşadığı dönemde Sürrealistlerle olan yakın ilişkileri bu üslûbu benimsemesine neden olmuştur. 1964 yılında Galerie Charpentier'de düzenlenen “ Sürrealizm, Kökleri, Tarih, Yakınlıklar” isimli sergiye davet edilen sanatçı burada “Sürrealist Eğilimli Sanatçılar” bölümü altında önemli sanatçılarla birlikte çalışmalarını sergilemiştir.¹⁷⁵

Yorumladığı nesneleri iki taraflı olarak yorumlamayı tercih etmiştir. Gerçekçiliğin altındaki düşüncüyü incelemiştir. Doğanın ve figürün benzeri değil öznel olarak değerlendirilen soyut bir betimlemesini yapmıştır. (EK-2 Resim:107,108) Gerçeğin farklı bir yüzü olan desenler ve pentürleri bilinç altından kaynaklanmakta, olay, durum ve zaman kavramlarının dışında doğaçlama olarak gerçekleşmiş olup, resmin başlangıcından sonra nereye gideceğini kendisi de bilmemiştir.

Desenlerinde akıcı bir çizgi kullanarak, resimde daha yüzeysel bir uygulama ile bu çizimleri resme dönüştürmüştür. Çoğu kez uyum, akıl sezgi üçgenine dayanarak oluşan çizgisel grafiksel yarı güçlü ve yarı figüratif özellikli bir veya birkaç figür ve onu çevreleyen boşluk içinde kitlesel hareketli bir etki bırakmıştır. Sanatçı nesneleri soyutlamalarla aşp imgeye ulaşan ve farklılık yaratarak, arıtıp en yalına indirgemıştır. Renklerde saf ve arık olarak birbirleri ve siyahla ilgisi ile ortaya çıkmış, lekeler koyudan açığa doğru ilerleyen tamlamalarla güçlü siyah beyaz etkisi ile gerilim yaratmıştır. Renkleri çağrıştırdıkları kavramların dışında bağımsız olarak kullanılmıştır.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Murat Ural, **a.g.e.**, s.33.

¹⁷⁵ Murat Ural, **a.g.e.**, s.35.

¹⁷⁶ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.132.

Katalog No : 28
EK-2 Resim No. : 109
Sanatçı : Tiraje Dikmen
Konu: : İsimsiz
Malzeme ve Teknik : Kağıt Üzerine Yağlıboya
Boyut : 50x70 cm.
Yıl : 2000

Eserde karşılıklı masada oturan iki figür, masanın üzerindeki kül tablasından yükselen sigara dumanı, sol alt köşede yatan bir hayvan figürü, sağda bir ağaç gövdesinde dolanmış figürler bulunmaktadır.

Fondaki açık koyu kırmızı renk, sağ üst köşedeki mor geometrik parça ve figürlere yerleştirilmiş oldukça sınırlı olan sarı lekelerin dışında figürlerde siyah beyaz hakimiyeti vardır. Renkler sanatçının renk anlayışı gereği şiddetli tonlardadır.

Tema olarak günlük yaşam içerisinde gözlemlediği bir anın belleğinde kalan izlenimlerini yansıtmıştır. Eserde ağaç, insan , hayvan ve figürlerinin soyut bir betimlemesi yapılmıştır. Ancak onun soyutlama anlayışı daha çok sadeleştirme basite indirgeme, imgeye dönüştürme şeklindedir. Sanatçı nesnelerin formu itibarıyla nesnenin ötesindeki boyutunu vurgulamak isteyen bir yaklaşım içine girmiştir. Düş gücüne de pay bırakarak gerçek ile kurgusal arasında kendine özgü bir yorumlama yapmıştır.

Eser ilk bakışta iki boyutlu bir izlenim uyandırmakla beraber figürler imgemizde bütünleşerek üç boyutlu bir his uyandırmaktadır. Bu etkiyi sağlayan, hacimlendirmede güçlü bir etkisi olan siyah beyaz kontrastının dengeli birlikteliğidir. Eserde oldukça az sayıda renk kullanmakla beraber oldukça renkli ve hareketli bir ifade vardır.

Spontane fırça darbeleri ile oluşturulan eserde oldukça akıcı ve samimi çizgiler kullanılmıştır. Psikolojik olarak saflık, tazelik ve sadelik duygusu uyandıran eserde boş olan bölgelerin dolu olan bölgelere oranla fazla olması insanda boşluk, derinlik ve sonsuzluk hissini çağrıştırmaktadır.

3.1.5. Nuri Abaç

3.1.5.1. Nuri Abaç'ın Hayatı

Sanatçı 1926'da İstanbul'da doğmuştur. Babası Celal Abaç Darülbedayi'nin (İstanbul Şehir Tiyatrosu) ilk aktörlerindendir. 1931 yılında yerleştiği Mersin'de kurduğu Halkevi Tiyatrosunda otuz yıl süreyle rejisörlük ve aktörlük yapmıştır. Nuri Abaç sanat yaşamının ilk adımlarını tiyatro dekorları ve boya işleri oluşturmuştur. Aynı yıllarda ressam Nurettin Ergüven ve Kemal Zeren'e asistanlık yapmıştır. 1944 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren sanatçı uzun bir süre Leopold Levy'nin ve dönemin diğer hocalarının atölyelerinde çalışmıştır.¹⁷⁷

1945 yılında Mimarlık Bölümü'ne geçmekle beraber aralıklarla diğer resim atölyelerinde çalışmalarını sürdürmüştür.¹⁷⁸ 1950'de mezun olduktan sonra döndüğü Mersin'de serbest çalışma yaşamına atılan Abaç, özgün anlatım arayışlarını sürdürdüğü bu dönemde Adana, Diyarbakır, Ankara ve İstanbul'da sergiler açmış, Devlet Resim Heykel Sergilerine katılmıştır. 1960'da Ankara'ya yerleşmiştir.

Öğrencilik yıllarında Akbaba ve Karikatür dergilerine çizimler yapmıştır.¹⁷⁹ Abaç, Askerlik yaptığı yıllarda Ankara'nın kent olarak hızlı gelişimine tanık olmuş ve bundan çok etkilenmiştir. Başkentin o yıllarda sanatsal etkinlikler bakımından yetersiz ancak gelişmeye elverişli olduğunu fark ederek 1960 yılında Ankara'ya yerleşmiş ve burada kişisel sergiler açmaya başlamıştır.¹⁸⁰

1969 yılında dönemin sanatçıları arasında eksikliği hissedilen Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin kuruluşunda yer almış ve derneğin düzenlediği tüm etkinliklere katılmıştır. 1970 yılında çalışmaya başladığı Devlet Planlama Teşkilatından 1958 yılında emekli olmuştur. Birçok yarışmada Jüri üyeliği yapan sanatçı 1991 yılından itibaren Hacettepe ve Bilkent Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültelerinde "Perspektif" dersleri vermiştir. Bugüne kadar yurt içinde ve yurt dışında 60'ın üzerinde kişisel sergi açan Sanatçı yaşamı boyunca bir çok ödöl almıştır. En önemlileri, 1981 ve 1986 da Devlet Resim ve Heykel sergisinden başarı ödölü, 1982'e Uluslararası İskenderiye Bienali'nden üçüncülük ödölü ve 1988'de

¹⁷⁷ **Nuri Abaç Retrospektif Resim Sergisi**, Emlak Sanat Galerisi, 6-30 Nisan 1999, İstanbul, s.39.

¹⁷⁸ **Nuri Abaç Resim Katoloğu**, 7/30 Ocak 1997, İş Bankası Sanat Galerisi Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, s.3.

¹⁷⁹ Z.Rona, **a.g.e.**, s.2 .

¹⁸⁰ Bekir İnce, **a.g.e.** s.75 .

Mimar Sinan Yarışması ödülüdür. 1996 yılında “50.Sanat Yılı “ödülünü de alan Nuri Abaç halen Ankara’da yaşamakta ve Sanatındaki gerçeküstü masalını geliştirme çabaları sürmektedir.¹⁸¹

3.1.5.2. Nuri Abaç’ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Resimlerinin her santimetre karesi büyük bir titizlikle değerlendirilmiştir. Boşluk nerdeyse yok denecek kadar azdır. Renkçi bir anlayışa sahiptir. Yoğun bir biçimde çiçek motifleriyle süslenmiş sevecen bir anlatımı olan bu resimlerin çoğunda dikkat çeken dairesel bir motiftir. Kalabalık Boğaz vapuru resimlerinin coşkusu ve sevinci Melih Cevdet Anday’ın “Ada vapuru yandan çarklı; Bayraklar donanmış cafaflı “ dizelerini anımsatmıştır.

Öz ve biçim açısından yapıtlarının temelini Anadolu tarihi ve geleneğine dayayan sanatçılarımızdan biri olmuştur. En çok ilgi duyduğu konular Pazar yerleri, dönerciler, balıkçılar, küçük esnaf, kara ve deniz taşıtlarıdır. 1980’lerden başlayarak bunları öncelikle kentleşme ve değişik yaşam biçimleri bağlamında ele almış, 1990’ların başında Restaurant, Butik, Yelkenli Araba ve Karada Bir Gemi gibi adlar verdiği resimler gerçekleştirmiştir.¹⁸²

Gündüz düşleri, nostalji ve ince bir alay resimlerinin özünü oluşturmuştur. Çarklı Boğaz vapurlarının çarkıfelek çarkları tekerleğe dönüşmüş, kimisi körüklü, kimisi yelkenli vapurlar , sırça köşkler, lokomotifler, kubbeli kameriyelerde aşklar, renk renk bezemelerle süslü balıkçı gemileri, at başlı gemiler, eski bakırcılar, parklar neşe içinde geçmişe dalan özlemin düşsel masalsı bir anlatımıdır.

Düz çizgiye yer vermeyen karmakarışık yarı hayvan yarı insan görünüşlü yaratıklar mitolojik varlıklar, savaş arabaları, kaçışın simgesi bisikletler, tarihsel olayları Hitit kabartmaları kıvrır kıvrır, salkım saçak çizgilerin yarattığı fantastik kurgular içinde geleneği çağdaş sanat yapıtlarında yeniden anlamlandırarak gücünü çizgiden ve plastik biçimden alan yapıtlara dönüştürmüştür.¹⁸³ (EK-2 Resim:97)

Öğrencilik yıllarında Fransız Ressam ve aynı zamanda hocası olan Leopold Levy’nin (1882/1966) etkisi altında kalmıştır. Sanatçı, yine bir Fransız dışavurumcu (Ekpresyonist) hatta fovist ressam olan Maurace de Vlaminck’den (1876-1958) de

¹⁸¹ Nuri Abaç’ın Biyografisi, İş Bankası Sanat Galerisi, Ankara, 1997.

¹⁸² Z.Rona, a.g.e., s.2.

¹⁸³ Ayla Ersoy, a.g.e., s.133.

etkilendiğini ifade ederek, "Yeniden resme başlasaydım, dışavurumcu olarak başlardım" demiştir.

Sanatçı, saydam renklerle hazırlanmış dokunun üzerine tanıdığımız bildiğimiz çevreden insanların günlük yaşamışlıklarını gerçeküstü istif araştırmalarıyla yansıtmıştır. Dönercilik yapan, kamyon üzerinde pamuk toplamaya giden insanlar, içi yolcu dolu şehir hatları, vapurları, bir cafede biralarını içip hamburgerlerini yiyen kentliler, karpuz taşıyan deniz motorları, balıkçılar, pazarcılar onun fantastik dünyası ile gerçeği arasında önemli bir yer tutmakta yaşam coşkusu vurgulamıştır.¹⁸⁴

3.1.5.3 Nuri Abaç'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Sanatçı Sürrealizm ile ilgili görüşünü şöyle belirtir: "Bilindiği gibi Pentür sanatında Sürrealizm ,sanatçıyı gerçeğin dışına taşmaya zorunlu kılan bir akımdır. Sanatçıya bağımsızlık sağlamış, sanatçının iç evrenine biçim vermiştir. Düşünceyi ve bilinçaltını soyut anlamda ön plana getirmiştir. Böylece sanatçı mantık zorlamalarını kırarak kendisine özgür bir alanda bulmuştur. Bu akım sanatçının fikir zenginliğini umarlarını, dürtülerini değerlendiren en uygun yoldur. Bu yolu uzunca bir süre seçmekle yaşamın istem ve coşkularına yanıt verebildiğimi sanıyorum. Ayrıca geleneksel plastik sanatlarımızın çağdaş yorumuna da temelde katkıları olmuştur."

Kaya Özsezgin sanatçının Sürrealist dönemini şöyle değerlendirmektedir: "Akademi'de bir süre derslerini izlediği Levy atölyesinin özgün gelişmelere araştırmalara olanak tanıyan kimliği Abaç'ı ilk yıllarda lekeci ve gerçeküstücü bir anlayışa yöneltmiştir. Sürrealist tutum resminin daha sonraki örneklerde temel bir kavram olarak etkinliğini sürdürmüşse de bu kavramın Anadolu Mitolojisine bağlı yöresel yanı zamanla ağır basmış ve böylece Abaç resminin kişisel beğeniye yönelik oluşum çizgisi de yavaş yavaş belirmeye başlamıştır.¹⁸⁵

1950'lerde bezemesel nitelikli fantastik bir Sürrealist anlatım geliştirmiştir. Sanatçı bu dünyayı Kral Sulumeli ve Fenike Gemisi adlı yapıtlarında izlendiği gibi fantastik bir kurgu içinde Sürrealist öğelerle yansıtmıştır.¹⁸⁶

¹⁸⁴ M.Zahit Büyükişliyen, "Ressam Nuri Abaç ve Resimleri" **Sanat Çevresi**, S.66, Nisan 1984, s.,37.

¹⁸⁵ Kaya Özsezgin, "Yöresellik Çevresinde" **Milliyet Sanat Dergisi**, S.30, 22 Ekim 1979 s.,27.

¹⁸⁶ Orhan Duru, "Yüksel Arslan New York'ta Açacağı Sergiye Hazırlanıyor", **Milliyet Sanat** S.44,7 Eylül,1973, s.,9.

1961 yılına kadar resimde değişik arayışlar içine giren Abaç önceleri peyzaj ve soyut resim ağırlıklı çalışmalar yapmıştır. 1965-1973 yılları arasındaki eserlerinde Sürrealizmin ağırlığı oldukça hissedilmiştir. Sanatçının yaşadığı psikolojik baskılar, sürmenajlar sebebiyle bu dönem çalışmalarını” Kara Kompozisyonlar” olarak nitelemiştir. Tepegöz, Şahmeran gibi Anadolu destanlarını, antikitesini, Hitit Tanrı figürlerini akla getiren yöresel bir Sürrealizmi bu dönemde benimsemiştir.

Nuri Abaç’a göre Sürrealizm:

“Bilinçaltındaki birikimlerin pentüre bir kavrayışla bilince ulaşmasıdır.” Sanatçı için bir tür rehabilitasyon olayıdır. Çeşitleri olmasına rağmen genel anlamda içteki birikimlerin dışa vurulması, doğa kurallarını hiçe sayarak kendine özgü bir anlatım içinde çalışmasıdır.”¹⁸⁷

Yerel ve otantik olduğu kadar çağdaş ve evrensel yaşam biçimlerini kişilikli bir biçimde yoğuran Abaç’ın resimleri izleyicinin paylaştığı masalsi bir şenliktir.¹⁸⁸

Gözleme dayalı toplumun değişik kesimlerinden tipleri, hareketli coşkulu bir anlatımla ele almıştır. 1997 yılında sergilediği son çalışmalarında seyahat konusu ele alınmıştır. Vapur, Lokomotif, uçak gibi taşıtlar fantastik nesnelere dönüştürülmüştür. Bunların dışında üstlerine insanların bindiği kuğular, kanatlı balıklar aynı dönem eserleri arasındadır.

3.1.5.4. Nuri Abaç ‘ın Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler

1960’da Ankara’ya yerleştikten sonra biçim arayışlarına girmiştir. Sanatını biçimlendiren ilk olgu Hitit kabartmalarının plastik etki ve zengin mitolojisi olmuştur. Anadolu’nun kültür mirasına özellikle de mitlerine ilgi duymaya başlamış ardından Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinin minyatür ve bezeme sanatlarıyla Karagöz’ün resimsel öğelerini inceleyerek kendine özgü bir imgelem dünyası oluşturmuştur.

Amacı bu zengin oluşumdan çıkışla onu yeniden çağdaş bir görüş açısı ve modern Pentür kuralları ile tanımlamak ona daha toplumsal bir yorum getirmektedir.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Bekir İnce, **a.g.e.**, s.5.

¹⁸⁸ Ahmet Köksal, ”Nuri Abaç’ta Özgünlük Oluşumu” **Sergi Katoloğu**, 7-30 Ocak 1997,İstanbul,s.3.

¹⁸⁹ Nail Tan, ”Sanatta Gelenekten Evrensele”**Antik Dekor**, S. 4, 1989, s.,101.

Abaç'ın Karagöz oyunlarından hareketle gerçekleştirdiği Karagöz'ün gemisi vb. resimlerde toplumsal konuları belli bir mizahla ele aldığı görülmüştür. Geleneksel olan ile çağdaş olanı bir potada eritip evrensele ulaşmayı hedefleyen bir sanatçı olmuştur. Minyatürlerde gördüğümüz şematik anlatım, istifleme, saydam renk dokusu ve renkli dekoratif öğeleri resimlerinde çağdaş bir yorumla uygulamış, ele aldığı her konuya düşsel ve masalsi bir hava katmıştır.

Abaç'ın minyatüre olan ilgisinin yanı sıra Karagöz perdesinin mistizmi, badem gözlü figürleri ve hayal perdesinin tiplerinden esinlenerek çizgiye dayanan bir temel üzerinde kişisel denebilecek bir resim anlayışı geliştirmiştir. Özellikle 1980'den sonra çevreye dönük gözlemlere dayanan eserler vermiştir. Bu eserlerinde toplumun değişik kesimlerinden tiplerden oluşan yaşam cümbüşünü, turistik duruma getirilerek yozlaştırılan tarihsel yapıları yansıtmıştır. Üslûplaşmış bir çizgi temeli üzerinde minyatürlerden esinlenmiş bir mekân kurgusuna Osmanlı tezhiplerindeki süsleyici öğelerde eklenmiştir. Fantastik biçime dönüştürülen bu çok figürlü düzenlemelerde incelikli özenli bir işçilik vardır. Karagöz tiplerini günümüzün yaşayan figürlerine uyarlayan çalışmalarında süsleme öğeleriyle birlikte tasvirçilik ve ifadecilik vardır.

Akademide hoca olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (1911-1975) özellikle Türk Halk Sanatı ile ilgilenmesi, halı, kilim motiflerini resimlerine yansıtarak Batı'dan farklı kendine özgü tutarlı bir tavır sergilenmesi Abaç'ın sanatta benzer bir yol izlemesinde etkili olmuştur. Nuri Abaç, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatta yerel kaynakların önemine ilişkin şu görüşlerini benimsemiştir:

-“Reis! Resim yaparken arkani (Büyük kültürel birimleri olan) bir yerler dayamazsan sanatın temelsiz olur, yaşamaz. Biz Rönesans'a sahip çıkmayalım, Rönesans onların (Batılıların). Biz kendi Rönesans'ımızı kültürel mirasçısı olduğumuz bu topraklarda (Anadolu'da) arayalım.”¹⁹⁰

Abaç halen Anadolu'da Nakkaş adı verilen halk ressamlarınca yaratılan Türk tasvir sanatı ile ilgili incelemelerini sürdürmektedir.

¹⁹⁰ Bekir İnce ,a.g.e. s.5

Katalog No	: 25
EK-2 Resim No.	: 98
Sanatçı	: Nuri Abaç
Konu	: “Restaurant Alish”
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 50x50 cm.
Yıl	: 1998

Kaynağını geleneksel sanatlarımız olan minyatür ve Karagöz’ den alan eser günümüze uyarlanarak geçmişle bugün arasında bir köprü işlevi görmüştür. Eser; Çizgisel kurgusu, istiflemeci anlayışı, renk cümbüşü, süslemeci ve detaycı yönü ile minyatüre yaklaşıırken, suratların profilden gözlerin cepheden görünmesi Karagöz’e yaklaşmaktadır.

İnce ve titiz bir işçilikle ele alınan plastik değerler bakımından tamamı ile sırtını geleneklere dayasa da konu yönünden günümüz çağdaş yaşamından esin almaktadır. Eser her ne kadar sempatik bir atmosferde, mizahi , coşkulu, çocuksu , naif bir yaklaşımla ele alınmakla beraber yoğun bir eleştirel ve alaycı altyapısı vardır. Bu yönden biçim ile öz arasında kaynak ve ifadecilik bakımından bir tezat bulunmaktadır.

Alish’in Türk mutfağında pişen balığının “Turistlerin Restaurant’ın da! ” yenmesine oldukça içerlemiş görünen sanatçı tepkisini olabildiğince nazik ve etkin şekilde ifade etmiş, uyarıcı ve dürtücü bir işlev üstlenmiştir.

Eserde bilinçaltının rastlantısal ve içgüdüsel öğeleri yer almayıp , bilinçli olarak kurgulanan fantastik bir yaklaşımı söz konusudur. Bu yönü ile Batı Sürrealizmine ters düşmekte tam bir Türk Sürrealist resmi diye adlandırmamıza imkan tanımaktadır. Çünkü Plastik öğeleri bilinçaltının değil geçmişin yansımasıdır.

3.1.6. Şadan Bezeyiş

3.1.6.1. Şadan Bezeyiş'in Hayatı

1926'da Adapazarı'nda doğmuştur. İDGSA Resim Bölümünü 1951'de bitirmiştir. 1954'te Meday Heykeltıraşlık Akademisi'nden mezun olmuştur. 1955'de İTÜ'ye asistan olarak girmiştir. 1960'ta Roma'da "Perfezionamento" doktora üstü Bölümünü tamamlamıştır. 1989 yılında Türkiye İş Bankası Büyük ödülünü almıştır.¹⁹¹ Uzun yıllar İTÜ Mimarlık Fakültesinde Plastik Sanatlar ve Temel Tasarım Dersleri vermiş ve İTÜ Güzel Sanatlar Bölümü başkanlığı yapmıştır.

1951'de Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitiren sanatçı 1952 de GSA tarafından seçilerek Milli Eğitim Bakanlığı İTÜ Rektörlüğü ve İtalyan Kültür Ateşeliği ortak kararıyla ihtisas yapmak üzere İtalya'ya Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderilmiştir.

İyi bir ressam olmak için heykel sanatını ve mimarlık dilini bilmek gerektiğine inanan sanatçı Devlet Bursuyla gittiği İtalya'da 1954 'de Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nin Mimarlık Sanatları Yüksek Dekorasyon Bölümü'nü birincilikle bitirmiş ve lodevole (üstat) ünvanıyla ödüllendirilmiş ve doktora diplomasını almıştır. Bezeyiş 1955'te Türkiye'ye dönmüş resim ve heykel çalışmalarına paralel olarak mimari dekorasyon alanında da serbest uygulamalar yaptıktan sonra, 1956'da İTÜ Mimarlık Fakültesine asistan olarak atanmıştır. 1950'lerde Türk resminde soyutlamaya yönelen ilk sanatçılardan biri olmuştur. 1958' de Venedik Bienali'nde ve Uluslararası Lugano Yarışması'nda Türkiye'yi temsil etmiştir. 1958/1980 arasında doktora üstü çalışmalar yapmak üzere gönderildiği İtalya'da yaşamıştır. 1960'ta İTÜ Mimarlık Fakültesi öğretim üyeliğine atanmıştır. 1973'de devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Baş Ödülü'nü 1975'de İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık Hava Sergisi Sanat Ödülü'nü 1989'da Türkiye İş Bankası Sanat Büyük Ödülü'nü kazanmıştır. Sanatçı, halen 1995 İTÜ'de plastik sanatlar ve temel tasarım derslerinin yanı sıra İTÜ Rektörlüğü Güzel Sanatlar Bölüm Başkanlığı görevini de sürdürmektedir.¹⁹²

¹⁹¹ Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, 1994, İstanbul, s.79-80.

¹⁹² F.Tepeci, "Şadan Bezeyiş" **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** C.,Yapı Endüstri Kurumu Yayınları,İstanbul,1997, s.238.

3.1.6.2. Şadan Bezeyiş'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Vitraydan seramiğe, seramikten heykele dekoratif bir bütünlük içinde yorumlama gücünden hareket ederek eserlerini oluşturmuştur. Yağlıboya, suluboya, siyah-beyaz desen, seramik emaye, vitray, fresk gibi çalışmaları vardır. Bu güne kadar uyguladığı çeşitli malzeme ve değişik teknikle yapmış olduğu çalışmalarının görüntüsü plastik bir dille maddeden forma, formdan soyut ya da figüratif kavramlar içinde belirmektedir.

Sanatçı İGSA bitirdikten sonra 1951, fresk öğrenimi için gönderildiği İtalya'da güçlü bir teknik edinmek için temel tasarım, resim, heykel, dekorasyon ve mimarlık dilini çok iyi bilmek gerektiğine inanmıştır. Resim, heykel ve mimarlığın bir bütün oluşturduğunu küçük yaşlarda sezmiştir.

Onun resimlerinde mimariden insana, insandan mesafe ve uzaya geçmiş ve geleceği içeren zaman boyutunda insan ve yaşam bütünleşmesinin vurgulandığı görülmüştür. Gerek yapıtlarındaki yeni vurgular, gerekse bunlardan doğan kişisel biçim ve deneyimlerle sürekli bir değişkenlik içinde görsel bir örgütlenmeyi oluşturmuştur. Değişken düzenlemelerle yüzyılımızın dinamizmini uzaydan, köye kentten denize tüm yaşantının ortak bütünlüğü içinde oluşturmuştur.¹⁹³

Sanatçı, sanatındaki biçim içerik ilişkisini şöyle açıklar: ” Sanat; en azla en fazlayı ifade etmek, en yalın biçimde en fonksiyonel sonucun estetik olarak organize edilmesidir. Fonksiyonun ne olduğunu kimin için ve kime göre tanımlandığını da çok iyi bilmek gerekir, bir mimar çok sağlam ve gelişimini bir kültür yapısına engin bir birikime ve evrensel boyutlara uzanan bir düş gücüne sahip olmalıdır. Yarattığı eserin fonksiyonel yapısı ancak o zaman plastik bir dille anlatımını bulur. Hiçbir şey fazla ya da eksikle estetik olmaz. Resim, heykel, mimarlıkta dozu yakalamak çok önemlidir. Küçük bir fırça nüansı bile sanatçının yıllarını almış etüdlere dayanmaktadır. Sonuç olarak bir mekân çevresiyle kültürel anlamda yaratıcı bir uyuma ulaşmalıdır.”

¹⁹³ Ahmet Köksal, **Şadan Bezeyiş**, ”1950 ‘li yıllardan günümüze Şadan Bezeyiş’in Resimleri” Bilim Sanat Galerisi, 1972, İstanbul, s.15.

3.1.6.3. Şadan Bezeyiş'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

1950'lerden bu yana değişik teknik ve gereçlerle klasikten soyuta, soyuttan Sürrealizme uzanan bir süreklilik göstermiştir. Şadan Bezeyiş figür ve doğaya ilişkin nesneleri strüktürel yapılarda fantastik Gerçeküstücü tasarımlarla figüratif-soyut bireşimlere götüren yorumlarında kendine özgü bir dil geliştirmiştir. Figürü leke, renk, ışık etkileri ile hissettirerek şekilleri belirtmiştir. Eserlerini 1978'lerden sonra nakış motifleri ile zenginleştirmiştir. 1980'lerde İstanbul, kadın kent yaşamı, Anadolu uygarlıkları ve Hitit Mısır yontuları anlam-form ilişkisi içinde resimlerinin konusu olmuş sürekli değişim içinde daha renkli fantastik bir yapı ile plastik bir dille maddeden forma dönüşmüştür.

1977 / 1978 deki çalışmalarında yer yer hareketli soyut ve Sürrealizmden esinlenerek bunları bezemesel örgelerle zenginleştirmiştir. Yine bu yıllarda ki çalışmalarında yer yer eylem resmi ve bunları insana dönük çevresel etkinliği duyuran ve nakış dünyamızın motifleriyle daha da renklenerek coşkulu bir yaklaşımla kaynaştırmıştır. 1955'lerden bu yana figür, nesne ritmik form ve uzay bütünlüğünden çıkarak organik, nakışsı ögeler, gelin başı, ceylan, meyve motiflerinin eklenmesiyle fantastik bir görünüm ve üreme gelişme sistemi içinde bir repertuar zenginliğine açılmıştır.

Çalışmalarında Anadolu'nun ve doğanın ortak yapısını oluşturan gerçekle, fantastik ve Gerçeküstü tasarımı birleştirip bütünleştirmiştir.¹⁹⁴

Sanatçı 1982 sonlarında fantastik Gerçeküstücü kurgularla figür ve doğal motiflerin bireşimini öngören sanat anlayışının pekiştirilmesi izlenmiştir. Doğa yapı içinde ele alınan insan fantezisi, görünüm ve natürmortlarda gene mavi tonlarının ağırlığında "Monochrom" beğenide imgesel görüntüler kendine özgü kurgularla yeni bir gerçekçiliğe dönüştürmüştür.

Resimlerindeki tasarım gücü ve özgün form anlayışıyla ilgi çeken Bezeyiş'in 1980 öncesi çalışmalarında uzaysal mekânlar içinde Sürrealist kurgularla organik ve simgesel nesneler yer alır. Genellikle fantastik tasarım kurgusu, imgesel nesne ve görüntüler üzerinde vurgulanan bu davranıştan sanatçı, son yıllarda uzaklaşmıştır. Bezeyiş'in son dönem çalışmalarında daha somut, görsel ve gerçekçi değerlere ağırlık veren portreler, figürler, peyzajlar, natürmort düzenlemeler dikkat çekmiştir.

¹⁹⁴ A.Köksal, **Katalog**, Yurt Dünya Sanat Galerisi, İstanbul, 1993, s.132.

Çocuklu analar, takılı gelin başları, kadın portreleri, çıplaklar, İstanbul düzenlemeleri ve peyzajlarında bu somut oluşum kendine özgü tasarım gücünden çıkış yapan motiflerle bezenmiştir.

Bezeyiş'in ilk dönem çalışmalarında görülen Sürrealist eğilimler süreklilik arz etmiştir. Genel bir ifade ile Şadan Bezeyiş'in son dönem sanatı hakkında şöyle bir yargıya varılabilir; Tarihin ve İstanbul imgesinin esinlendirdiği fantastik temalar çevresinde gelişmekte ve renkçi bir görüş doğrultusunda bu tür temaların çeşitlemeci estetiği düzeyinde biçimlenmektedir. Soyut figüratif bir anlayışla ele alındığı kadın torsları yumuşak akışkan bir görüntü sergilerler. Şadan Bezeyiş'in eserlerindeki mavi renk hakimiyeti ve deniz ilgisi dikkat çekicidir.

Eleştirmen O.Zeki Çakaloz'a göre, 1960'dan sonra ürettiği resimlerde Şadan Bezeyiş fütürist akımın form, renkli formlar önerisinin ülkemizde, kendi kişiliğinde ve öznelliğinde bir yorumcudur. Form dili ana karakterini korumasına karşın daha nesnel figür oyunlarına ulaşması ile 1970'li yılların sonlarında "1978,1979 ve 1980'de Bezeyiş, bu kişilikli form dilini daha keskin bir biçimde, bir çeşit Sürrealizmle yoğunlaştırma ve buluşturma evresindedir.

Sanatçı İstanbul konusunu işlediği bir dizi resminde fantastik öğeleri ve düşsel motifleri İstanbul doğasıyla bütünleştirerek vermiştir. (EK-2 Resim:105)

3.1.6.4. Şadan Bezeyiş'in Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler

Eserlerinde dünyadaki tüm canlıların yaşam ve ölümün sürekliliğini yansıtmıştır. Sanatçının eserlerde metafizik ve mistik duyarlılık ön plandadır. Bu duyarlılık bazen kaligrafinin resimsel değerleri ile bazen de bir mezar taşının yaşam ve ölüm karşıtlığında kendini göstermiştir. Ölüm çalışmalarında korkutucu, ürkütücü sert bir ifade ile değil, yumuşak ve sıcak bir ifadeyle yansıtmıştır. Bu özellik de İslam Tasavvufu'nun varlığa yaklaşım biçimidir. Çünkü İslama göre yaşam ve ölüm birbirine zıt değil tamamlayan olgulardır. Bu ana düşünce sanatçının çalışmalarında kolaj tarzını da beraberinde getirmiştir. Kolaj tekniği onun dünyaya çoğulcu olarak bakmasının da bir sonucudur. Varlık, yaşam ve ölümün bütünselliği, Mevlevilik etkileri de sanatçının çalışmalarının temel ilkesi olmuştur.¹⁹⁵

¹⁹⁵ İsmail Tunalı, **Katalog**, Etibank Sanat Galerisi 1993,s.5.

Sanatçının resimleri tarihin ve İstanbul'un esinlerini renkçi bir tavırla yansıtmıştır. Tarihsel zenginliğimizi, çağdaş yorumlarıyla çalışmalarında başarıyla yansıtmıştır. 1980'lerde Anadolu uygulamaları, Hitit ve Mısır yontuları plastik bir dille, sürekli değişim içinde, daha da renkli bir şekilde resimlerine ilham kaynağı olmuştur.¹⁹⁶

¹⁹⁶ İsmail Tunalı, **a.g.e.**, s.5.

Katalog No	: 27
EK-2 Resim No.	: 106
Sanatçı	: Şadan Bezeyiş
Konu	: İkili Kız
Malzeme ve Teknik	: Karton Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 39x30 cm
Yıl	: 1992

Eserde üst üste bindirilmiş iki kadın portresi görünmektedir. Portrelerin başı ve çevresi bir takım nakışsal öğelerle bezenmiştir. Figürler leke, renk, ışık etkileri ile oluşturulmuştur. Figürün çevresi eski dönemlerdeki sarayları çevreleyen kale duvarlarını çağrıştıran biçimlerle dairesel olarak çevrelenmiştir.

Boyanın ince bir tabaka halinde kıvamsız olarak kullanıldığı eserde yağlıboyadan çok suluboya izlenimi uyanmaktadır. Fonda ve üstteki kadının teninde kartonun doğal beyazı ve parlaklığından faydalanıldığı fark edilmektedir. Titiz bir işçilikle çalışılmış olan eserde dokusal incelikler, devinim, ışık ve renk etkileri, plastiğe dönüşen grafik öğelerle yerel soyutçu bir anlatım yansıtmıştır. Genel olarak turuncu ve mavi kontrast hakimiyeti hissedilmektedir.

Kadınlar iri siyah gözleri uzun koyu saçları tombul yanakları, hokka burnu ve badem dudakları ile klasik Türk Edebiyatı'nın kadın tasvirlerini yansıtmaktadır. Sosyal statü olarak, saraylı kızları ya da Anadolu kadınlarının gelin başlarını hatırlatmaktadır. Bu yönleri ile bir yandan İstanbul'un eski mimarlık öğelerini figür dokularıyla örgütlerken bir yandan da kadının tarih içindeki olgusunu analık işlevini yorumlamıştır. Mavi ve turuncu tonları ile gelişen insan yapısının düşünsel özüne çok yönlü soyutlayıcı ve araştırıcı bir anlayışla yaklaşmıştır.

3.1.7. Erol Akyavaş

3.1.7.1. Erol Akyavaş'ın Hayatı

1932'de Ankara'da doğmuştur. Babası Mehmet Emin Paşa'nın oğlu Hasan Tahsin Akyavaş, annesi Mehmet Hakkı Paşa'nın kızı Melek Akyavaş'tır. Emlak Bankası'nda müdürlük ve genel müdürlük yapan babasının işi dolayısıyla aile Ankara, İzmir, Samsun , Bursa ve İstanbul'da yaşamıştır.

Resim çalışmalarına 1948'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde başlamıştır. 1949'da Siyasal Bilgiler Okulu'na girmiş ancak resme ve felsefeye olan ilgisinden dolayı okulu bırakarak aynı yıl Paris'e gitmiştir. Fernand Leger ve Andre Lhote'un atölyelerinde çalıştığı bu yıllarda geometrik-soyut anlayışa yönelmiştir. Daire ve Kare grubuna katılmıştır. 1951'de A.B.D.'ye giderek resim çalışmalarının yanı sıra Illinois Teknoloji Enstitüsünde mimarlık öğrenimi görmüştür. Önce Mies Van Der Rohe'nin ardından da Frank Lloyd Wright'in öğrencisi olmuştur. Yedi yıl kadar mimar Eero Saarinen ile çalışmıştır.¹⁹⁷

1950/53 Floransa Güzel Sanatlar Akademisinde yaz çalışmalarına katılmıştır. Avrupa'da modernizmini tanıma dönemi geçirdikten sonra Leger atölyesinde Kübist eğilimli resimler yapmıştır.

New York, Bremen, Stuttgart, Londra, Berlin, Paris, Zürih ve İstanbul gibi çeşitli sanat merkezlerinde kişisel sergiler açmıştır. 1960 yılında bir yapıtı “ New York Modern Sanat müzesine “ girmiştir. Ayrıca Bremen ve Stuttgart müzelerinde resimlerine yer verilmiştir.

Erol Akyavaş, 1955 yılında ölen ressam, Pollack'ın anısını yaşatmak üzere verilen ödülü, 1986 yılında tek başına kazanmıştır. 1960'dan itibaren New York'da yaşayan sanatçı 1999 yılında yaşama gözlerini kapamıştır.

3.1.7.2. Erol Akyavaş'ın Resimlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Geçmişin farklı dönemlerinden ve coğrafyalarından seçerek kullandığı simgeler, eski uygarlıkların ve söylencelerin içinden çıkıp resimlere girmiş, bilginin, düşlerin, sözün, düşüncenin ve duyguların imgeleri olmuştur. Duvarlar, surlar, isimler, işaretler, sayılar, melekler, yılanlar, yarı ölü hayvan figürleri, minyatürden

¹⁹⁷ Ana Britannica Ansiklopedisi, C.1 "Erol Akyavaş" , Ana Yayıncılık, 1994, İstanbul, s.296.

alınmış yaşamla ilgili görüntülere yer vermiştir. Her biri yaşamla ilgili simgeler olmakla beraber resimlerde yaşamdaki işlevlerinin dışında farklı bir ilişki içinde bir araya getirilmiştir. Birbirleri ile doğrudan bağları olmayan bu yabancı öğelerin yabancılıkları onları resimlerde canlı ve yaşanmış kılmıştır. Yaşamın simgeleri ile kültürel simgeler bu resimlerde iç içe geçmiş yeni bütünler oluşturarak her biri içerik bağlamında anlamı farklı bir yöne çekmiştir. Parmak izlerine sıkça yer vermiştir. (EK-2 Resim:34)

Erol Akyavaş duvar, yılan, göz, sayı, hat gibi bilimin ve uygarlığın en eski işaretlerini iç içe üst üste bir bütün içinde bir araya getirerek din, tarih ve kültür bileşkesini görsel ve simgesel bir anlatım diline ulaştırmıştır.¹⁹⁸ (EK-2 Resim:35) Akyavaş'ın geometrik öğelerle yarattığı perspektif ağırlıklı, fantastik mekân tasarımlarını gittikçe minyatür yorumlarına doğru yöneltmiştir.

Matrakçı Nasuh'un menzil ve karargah tasvirlerinden esinlenerek kullandığı kale, çadır motifleri arasında rastlanabilen kesik parmak biçimleri ve benzeri diğer motifler özgün ,bireysel bir simge dilini ortaya koymuştur. Resimsel bir metanın karmaşık bir dil sürecini yansıtmaması metafizik bir anlamın belirsizliği içinde kalması demek değildir. Geometrik mekân örgüsünü aşarak daha serbest ve motif çeşitlenmesine elverişli mekânlar yaratmıştır. Sanatçı resim mekânını reel mekân ilişkilerine doğru güçlendirme yani yüzeyleştirme sürecinde ilginç olan bir yol izlemiş, boşlukları bir ölçüde motiflerle zenginleştirmiştir.¹⁹⁹

Akyavaş 1989 21.Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde Aya İrini için gerçekleştirdiği “Fihi Ma FİF/İçindeki İçindedir” adlı yerleştirme ‘sinde üç tane pleksiglas levhanın arkasını altın varakla kaplamış ve her birinin üstüne İslamlık, Hristiyanlık ve Yahudiliğe özgü simge ve yazılar kazıyarak bilimin ve inancın birliğini vurgulamıştır. ”İkonoklastlar İçin İkonalar” adlı dizisini ilk kez 1990 ‘da St.Petersburg’daki Benois Sarayı’nda sergileyen sanatçı, bu dizisinde tarih boyunca insanın insana egemenliğinin simgesi olan parayı temel örge olarak kullanmış, antik sikkelerin büyütülmüş dialarını lamine edilmiş saydam peksiglas levhalar içinde eriterek onları ikonalara dönüştürmüştür. Bu yapıtlarını 1993’te Bosna-Hersek

¹⁹⁸ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.133.

¹⁹⁹ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi,1995,İstanbul, s.76.

olaylarına tepkisini dile getirdiği çalışmalarıyla birlikte İstanbul'da sergileyen sanatçı 1986'da Jackson Pollack Ödülü'ne değer görülmüştür.²⁰⁰

1970'lerin ortalarında yer yer Türk minyatür sanatından etkilenecek içlerinde piramitler tabutlar, kilitler, demir parmaklıklar, işkence ve ölüme ait birçok simgeyi barındıran kalın duvarlarla çevrili kent resimleri gerçekleştirilmiş, bu resimlerinde akıl dışı perspektif düzenleri uygulamıştır. Akyavaş bu resimlerinin ardından kimilerinin tepesi kesilmiş olan piramitleri, küpleri konileri ve garip geometrik biçimleri düz ya da tuğla örgülü masaların üstüne yerleştirdiği bir dizi tuval gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu doğrultudaki imge dağarcığını 1980'lerin başında yaptığı "Çarpışmanın Sonu" ve "Zaferin Şerefi" gibi dizilerde daha da genişleterek yetkinleştirmiştir.

Tasavvufa olan ilgisi onu gözle görülen şekillerinin arkasındakilere, sanatın içsel anlamlarına yöneltmiştir. Eserlerinin taşıdığı anlamlara en az plastik değerler kadar önem vermiştir. Sanatçı, minyatürden yola çıkarak gerçekleştirdiği eserlerinin ardından, İslamiyet açısından önem taşıyan kişiler, olaylar veya kavramları ele aldığı Kerbela Dizisi, Hallac-ı Mansur Dizisi, Miraçname gibi diziler gerçekleştirmiştir. Bu eserlerde Kabe, Hz.Ali'nin Kılıcı, Vav Harfi gibi sadece İslam dinine ait semboller kullandığı gibi, hem İslam açısından hem de evrensel bağlamda anlamlar taşıyan daire, boşluk, spiral, gibi semboller kullanmıştır. Akyavaş, çeşitli sembolleri bir arada kullanarak izleyiciye resmi anlayabilmesi için anahtarlar sunmuştur. Tuvalinde kullandığı sembollerle belli bir kalıp yaratmaksızın, izleyiciyi kendi yorumunda serbest bırakmıştır. Bu yaklaşım ele aldığı mistik konuların genişliği ve soyutluğuyla uyum sağlayarak, görsel bir şiir oluşturmuştur. (EK-2 Resim:36)

Sanatçı İslamın imgeleminin parçalanmış bir mekânın yeniden toparlamanın üstesinden gelmekle kalmamış, dinsel duyarlılığın şiirsel coşkunun, metafizik deneyimin en eski payandalarını yeniden kuran tasarım ve anlatım biçimlerini de bulmuştur.²⁰¹

Eserlerinde İslam sanatlarının ve ilmi düşünce sisteminin geçmişinden kaynaklanan sembolleri kullanarak yıllar öncesinden gelen kalıcı değerlerin,

²⁰⁰ Zeynep Rona, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1.Yapı Endüstri Kurumu Yayınları, İstanbul, 1997, s.49-50.

²⁰¹ Muhammet Arkoun, "Erol Akyavaş'ın Miraçnamesi Üzerine", **Miraçname Sui**, Ankara, 1987 Fransızcadan Çeviren: Aydın Uğur, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Ekim, 2000, s.60.

anlamaların önemini vurgulamıştır. Bu değerler insanoğlunun en büyük ihtiyacı olan inançtan kaynaklanan kavramları değerlendirmiştir. Eskinin bu değerlerinin aslında hiç eskimediği ve kabul gören değerlerin sıkça değiştiği günümüz modern toplumunda bile kalıcılıklarını koruyabildiklerini göstermiştir.²⁰²

Boya resimlerin dışında özgün baskı tekniklerini ve değişik araç gereçlerle de resim yapmayı denemiştir. Tuval üzerine akrilik ve karışık teknikle simgesel anlatımlı yapıtlar oluşturmuştur. Ana renk olarak kullandığı kırmızının yanı sıra altın yaldız sanat yapıtlarına son derece derin bir etki katmıştır.

Aldığı mimarlık eğitiminin bir sonucu olarak Gerçeküstü tekniğe yatkın mimari mekânların yer aldığı derinlik kavramını öne çıkaran çalışmalar gerçekleştirmiştir. (EK-2 Resim: 37)

Erol Akyavaş'ın resimlerinde insan ve hayvan figürleri pek yer almamıştır. Renkçi bir anlatıma sahip olmasına karşın resimlerindeki renkli alanlar keskin hatlarla birbirinden ayrılmıştır.

Mimarlık eğitimi görmesinin etkilerini özellikle modern mimarlığın dev isimlerinden biri olan Mies Van Der Rohe'un öğrencisi olmanın izleri sanatçının resimlerinde görülmüştür. Akyavaş resim yapmayı inşa etmiştir. Akyavaş'ın resminin konstrüksiyonu tıpkı bir Mies yapısı gibi çıplak ve dışarıdan algılanabilir niteliktedir. Resmi taşıyan, unsurların hepsini ilk bakışta fark etmek mümkündür. Tesadüflere yer vermemiştir. Her şey sanki ince bir hesapla önceden tasarlanmış gibidir.²⁰³

1981-1984 yılları arasında gerçekleştirdiği eserlerde minyatürle tezat oluşturacak şekilde büyük tuvaler kullanmıştır. Eserlerinde boyayı katmanlar halinde kullanarak ve zaman zaman kabartma malzeme ilaveleri yaparak ustalıkla işlenmiş yüzeyler oluşturmuştur.

3.2.7.3. Erol Akyavaş'ın Eserlerinde Sürrealiste Eğilimler

Amerika'da bulunduğu ilk yıllarda soyut geometrik anlayıştan uzaklaşarak Sürrealist uygulamalara yönelmiş Sürrealizmin teorileri ve metotlarıyla ilgilenmiştir.

²⁰² Demet Şenyay, **Erol Akyavaş'ın Yapıtlarında İslam Düşüncesi ve Sanatının Etkileri** Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim dalı , İstanbul, Mayıs 1997, s.,63,64.

²⁰³ Haldun Dostoğlu, "Erol Akyavaş Üzerine", **Art Dekor**, S.53, Haziran- Ağustos, 1999, s.,206-207.

Sanatçı bu bağlamda 1960'ların sonunda gerçekleştirdiği ve adı Viva (yaşasın) sözcüğü ile başlayan “Yaşasın Vietnam”, “Yaşasın Seksapelliler” ve “Yaşasın Profumo” gibi yergi dolu resimlerinde güncel olayları karikatürü anımsatan figürlerle burjuva ahlakçılığına karşı bir tavırla ele almış ve savunulan değerlerle gerçek davranışlar arasındaki çelişkileri vurgulamıştır. Gerçeküstücü nitelikler, özellikle aldığı mimarlık eğitimiyle mekân ilişkileri açısından belirginlik kazanmıştır. Sanatçı, mimari mekân kavramından yola çıkarak, Jung ve Freud'un bilinç altını açığa çıkaran görüşlerinden etkilenmiş; iç dünyasındaki kaygıları ve çelişkileri dile getirmiştir.

Erol Akyavaş, Sürrealist eğilim gösteren sanatçılar arasında figür resmini benimsemeyen tek sanatçıdır. Bunda insanın maddi varlığını aşan İslâmi inanişâ dönük tarihsel konuları seçmesinin rolü vardır. Sanatçının Sürrealistlere esin veren devrimci ruhun dürtüsündedir. Amerika'da yaşadığı ve çalıştığı yıllarda soyut dışavurumculuk yoluyla Sürrealizmin bazı kalıcı özelliklerine sahip olmuştur. Sanatçı Sürrealizmin karışık siyasal ilişkilerini yadsımışsa da onun derinlemesine ruhsal ilgilerini benimsemiştir. Bilinçaltının araştırılması ve burada bulunan şiirsel içeriğin göstergeleri sanatının temel taşlarını oluşturmuştur. Sürrealistler tarafından yürekli bir şekilde ele alınan sorunlar Onun sanatının kişiliğini oluşturan öğelerdir. Bilinçli bir şekilde ya da bilinç altından, düşünülmeden inanılan gündelik ve ahlâki varsayımları sorgulamıştır. Onun kompozisyonları etkin yaşantının iç dünyasına bağımlı olan şiirsel ve inandırıcı doğruları koymuştur.²⁰⁴

3.1.7.4. Erol Akyavaş'ın Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler

1950'lerden beri resimle iç içe olan sanatçının en önemli özelliklerinden biri resim sanatındaki tüm ustalığının yanı sıra Türk İslam kültür mirası ile çağdaş sanat arasında oluşturduğu bilinçli sentezdir. Sanatçı, 1980 sonrasında İslam sanatlarının çağdaş sanata uyarlayarak, İslam tarihinden olayları ve İslami kavramları resimlerinde soyutlayarak anlatmıştır. İslam sanatlarından ve tasavvuftan kaynaklanan görsel malzemeyi simgesel olarak kullanarak bu sembolleri zaman zaman evrensel sembollerle bir araya getirerek resimlerde mistik bir dil

²⁰⁴ Edward B.Henning, "Erol'un Sanatı" **Aksanat Sergi Kataloğu**, İstanbul, Mayıs 1993, s.47,51.

yaratmıştır. Sanatçının İslam sanatları ile olan bağıını güçlendiren, geliştiren ve bu sanatları kullanış biçimine yön veren, sanatçının tasavvufi olan yaklaşması olmuştur. Bu ilişki sanatçının 1950'li yılların sonlarında gerçekleştirdiği ve hat sanatının etkilerinin görüldüğü eserleri ile 1980 sonrasında gerçekleştirdiği eserler arasındaki farkı belirlemiştir.

Akyavaş'ın tasavvufa olan ilgisi ailesinden kaynaklanmıştır. Dedelerinden biri Merdivenköy Tekkesi Şeyhi olan Akyavaş'ın tasavvuf tarih ve edebiyat üzerine araştırma yapan yazar Abdülbaki Gölpınarlı ile de akrabadır. Sanatçının uzun yıllar yurt dışında çalışması tasavvufa yönelmesinde etkili olmuştur. Akyavaş için İranlı İslam düşünürü Mutasavvıf Şebüsteri'nin Gülşen-i Raz adlı kitabını okuduğu 1971 yılı bir dönüm noktası olmuştur. Ancak İslam sanatına ait imge eğilimi aslında resme ilk başladığı yıllarda da vardır. 1951 yılında Yunus Emre'nin şiirleriyle ilişkili olarak yaptığı litografik çalışma sanatçının tasavvufa olan eğiliminin henüz 19 yaşındayken var olduğunu göstermiştir. 1956 ve 1957' lerde resmine giren hat sanatı öğeleri onun için sadece soyut bir biçim seçeneği ya da dışavurum yöntemi değildir. Onun kökünden gelen belleğine kaydedilmiş kendi tarihine ait imgeler olmaları onun bu öğeleri bu derece başarıyla tuvale aktarabilmesinin nedenlerinden biri olmuştur.²⁰⁵

Sanatçı özellikle 1980 sonrasında geleneksel sanat değerlere ağırlık vermiş ve eserlerinde minyatür ve hat sanatçıları ile çağdaş sanat arasında bir sentez oluşturmuştur.

Sanatçının minyatür sanatı ile ilişkisi özellikle Matrakçı Nasuh'un naif tarzlı topoğrafik resimlerinden etkilenecek gerçekleştirdiği eserlerinde görülmüştür. Matrakçı'nın şehir ve konaklama yerlerini kuşbakışı anlatan resimleri, sanatçının mimar kişiliği ile uyum sağlamıştır.²⁰⁶

Başta Arap kaligrafisine benzer sembollerle modernist düzenlemeler yapan sanatçı giderek kolajlarla portreleri, Che Gueara ile nü'leri, enteryörlerle duvarları, surları, çadırları, Gazali'yle Kimya-ı Saadet'i, fermanlarla El-Hallac'i , ikonlarla Fihi ma fih'i ve hepsine içine alan labirentleri içselleştirmeye başlamıştır. Doğuya özellikle islam mitolojisine ait sembolleri, minyatür geleneğinin belirli kalıplarını

²⁰⁵ Demet Sönmez, "Evreninin Anlamına Açılan Kapılar", **Erol Akyavaş**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları İstanbul , Ekim 2000, s.61,62.

²⁰⁶ Demet Şenyay,**a.g.e.**, s.40.

modellerini kendi modernizminin içinde eritmiş belki de tamamen kendine has bir estetik yaratabilmiş nadir sanatçılar arasındadır.

Hat sanatı Akyavaş'ın resimlerine 1980'lerin ortalarında girmiştir. Sanatçı 1984'de gerçekleştirdiği "Kimya-i Saadet" adlı dizisinde guvaş, sulandırılmış toz boyalar ve yaldızla minyatürlere özgü örgeleri, hat örneklerini, bulutları vb.öğeleri mekânsal ilişkileri de dikkate alarak grafik bir düzen içinde istiflemiştir. Sanatçının doğu-batı bileşimine ilgisi bu yapıtlarıyla görsellik kazanmıştır. Akyavaş 1980'lerin sonuna doğru gerçekleştirdiği "Hallacı Mansur" dizisinde (EK-2 Resim:38) tasavvuf felsefesiyle derinden ilgilenmeye başlamış; bunu hat, minyatür ve ebru gibi geleneksel türlerin soyut bir düzen içinde kurguladığı "Miraçname" adlı taş baskıları izlemiştir. Ayrıca bir dizi gerçekleştirdiği "ferman"ları vardır. (EK-2 Resim: 39)

Sanatçı tarihsel kaynakları kişisel üslubu içinde çağdaş bir anlayışla ustaca yorumlamasını bilmiştir.

Erol Akyavaş'ın resimlerinde tarihsel verilerden kaynaklanan mekân ve simge ilişkisine yönelik yorumları son zamanlarda İslami inanışla ilgili dinsel temalara dönüşmüştür. Kerbela vakasını simgeleyen motifler ve Kabe resimleri bunlara örnektir. Aynı zamanda resimlerini doğuya özgü kaligrafik öğelerde ekleyerek gizemli bir anlatıma yönelmiştir. Bu yöneliş nakışsı bulutlar ya da mavi değişimli gökyüzü kesintilerine, eski hat levhalarından ve Kuran'dan alınmış ayet ve surelerin tıpkı çizimlerini katarak daha da yoğunlaşmıştır. Montaj etkisi bırakmayan bu alıntılarda Akyavaş İslam Sanatının "Mücerret Dünyası" ile çağdaş sanatların soyut beğenisinin bireşimini (sentezini) öngörmüştür. Sanatçı önce var olan kelam saygısı ve sözcüğünün anlam değerine bağlı kalarak ancak afiş, poster ya da slogan düzeyine de dönüştürmeden kendi anlayışı doğrultusunda araştırmacı ve atılgan niteliği ile yeni oluşumlar ortaya koymuştur.

Doğulu ve Batılı görsel değerleri özgün kurgular ve çağdaş bir resim tadıyla bağdaştıran bu düzenlemeler XVIII. yüzyılda özgünlükten uzaklaşan İslam Kültürü'nün sanat geleneğine yeni bir halka eklemeyi amaçlamıştır.

Katalog No	: 10
EK-2 Res.No.	: 40
Sanatçı	: Erol Akyavaş
Konu	: Saint John Perse
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 36x45 cm.
Yıl	: 1989

Eser, 1887’de doğup 1975 yılında ölen Fransız şair ve diplomat olan Saint John Perse’nin anısına yapılmıştır. Perse döneminin önde gelen kişiliklerinden biri olup Fransız hükümeti adına önemli misyonlar yüklenmiş ve dünyayı dolaşmıştır. John Perse, Zengin çağrışımlarla yüklü olan şiirleri ile tanınmaktadır. Bu yönü ile 1960 Nobel Edebiyat ödülünü almaya hak kazanmıştır. O’nun şiirlerinde hipnoz sırasında yaşananları çağrıştıran bir hayal alemi egzotik sözcüklerle ifade edilmektedir.

Eserin üst bölümünde koyu mavi fonlu açık mavi çerçeve içerisinde Perse’nin profilden yatan büstü ve üzerinde bir balık bulunmaktadır. Alt bölümde üsttekenden daha büyükçe dikdörtgen bir çerçeve içerisinde, turuncu renk üzerinde sarı bir zemin, üçgen konik, küre ve dikdörtgen prizmalarından oluşan elemanlar ve hemen yanlarında bir leylek bulunmaktadır. Eserdeki bütün canlılar gibi siyah beyaz resmedilen yüzde mumyalanmış bir görüntü hakimdir. Alt bölümde ilk dönem çalışmalarında sıkça ele aldığı konik geometrik formlar bulunmaktadır.

Çoğunlukla iki boyutlu çalışmalar yapan sanatçı bu eserde fonun lekesel etkilerinin yanında figür ve nesnelerde önemli ölçüde hacimsellik ve üç boyut etkileri vermiştir.

Sanatçının bu çalışması Max Ernst’in kolajlarını ve Giorgio De Chirico’nun metazifik resimlerini çağrıştırmaktadır. Konu olarak Perse’yi seçmesi; Akyavaş’ın, Bilinçaltının araştırılması ve burada bulunan şiirsel içeriğin gösterilmesinin gerekliliğine inancından kaynaklanmaktadır. Bu kompozisyonda mekanik, ampirik ve mantıklı geleneklerin saçmalığı ortaya konmuş, mantık ötesi mantığa, doğru ötesi doğruya ,düş ötesi gerçekliğe ulaşılmaya çalışılmıştır.

3.1.8. Yüksel Arslan

3.1.8.1. Yüksel Arslan'ın Hayatı

1933 yılında İstanbul'un Eyüp ilçesinde doğmuştur. 1953 İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nü bitirmiştir.²⁰⁷

Çevresindeki eski mezarlıklar ve fabrikalar bulunan Haliç'e yakın bir mahallede büyümüştür. -"Mezar taşları arasında oynarken en sevdiğim oyun; "taşları yerlerinden sökerek altındaki her türden böceği incelemektir" diyen Yüksel Arslan mezar taşlarını hep canlı varlıklarmış , sadık arkadaşlarmış gibi görmüştür. İlkokula gittiği yıllarda el yazısının ve desenlerinin güzelliği öğretmeninin dikkatini çekmiştir.²⁰⁸

1949 yılında İstanbul Lisesi'ne kaydolmuştur. Bu dönemde suluboya, guvaş ve pastel karışımı resimlerini kendisi de ciddiye almaya başlamış, İstanbul'u gezerken, resim defterine eskizler karalamıştır. Paul Klee'nin etkisi altındaki resimlerini resim öğretmenin desteğiyle Lisenin Koridorlarında sergilemiştir. Artık Yüksel Arslan ressam olmaya karar vermiştir. Tüplerden çıkan boyaları yapay, şok edici "doğa-karşıtı" olarak görmüştür. "Kat edilmiş, yolların dışında da ressam olunabilir" diye düşünerek Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmek yerine Sanat Tarihi Enstitüsü'ne gitmeyi tercih etmiştir.

Çok okuyan araştırmacı bir öğrenci olması ve sanatın geçmişini iyi bilmesi onu doğu-batı sentezi içinde kendi tekniğini aramaya yöneltmiştir. Yapay renklere duyduğu nefretten dolayı çiçek, ot, taş, kiremit, kömür gibi doğal malzemeleri sürterek kendi tekniğini bulmuştur.

"İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü" dizisinde yer alan tablolarında sanatçı insanileşmiş hayvan dünyasını resimlemiştir. O yıllarda yaşı henüz çok genç olmasına karşın Rus, Alman, Fransız, Latin Yunan...vb klasikleriyle Sigmund Freud'un çevrilmiş tüm eserleri okumuştur. " Kapital-Arture" adını verdiği resimlerini de Marx'ın Diyalektik Maddeciliğini okuduktan sonra yapmıştır.²⁰⁹

1959 yılında Alman Kültür merkezinde ikinci sergisini açmış, Fallizm adındaki bu erotik otobiyografik eserler, İstanbul'un sanat ortamında çok gürültü koparmıştır.

²⁰⁷ 1950-2000 T.C.Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu,Ankara 1994,s.356

²⁰⁸ Yüksel Arslan; *Defterler* 1965-1994,Ankara,Dost Galerisi Nev.1966.s.15-16 .

²⁰⁹ Yüksel Arslan, *a.g.e.*, s.25.

Nietzsche, Alfred Jarry, Antonin Artaud gibi kendi deyimiyle lanetlenmiş düşünür ve şairleri okumuştur. Resim çalışmalarına ise “Portreler 1” adlı yeni bir diziyle devam etmiştir.

Galerici Raymond Cordier’in çağrısı üzerine Yüksel Arslan 1961 yılında Paris’e yerleşmiştir. Sanatçının eserleri ne resim, ne guvaş ne desen olduğundan Cordier; Yüksel Arslan’ın eserlerini nasıl sınıflandıracağını bilememiştir. Yüksel Arslan bu durumu açıklığa kavuşturmak maksadıyla ”Art”(sanat) sözcüğüne bir takı ekleyerek “Arture”u bulmuştur.

1964 yılında Galeri Charpentier’de Le Sürrealisme-Sources, Histories Aftinites (Sürrealizmin kaynakları, tarihi ve eğilimleri) sergisine katılmıştır. 1964-1965 yılları arasında da arture’ler yapmaya devam etmiş, Avrupa turuna çıkarak Kopenhag’da ve Berlin’de sergiler açmıştır.

1967’de sergiler açmak için Türkiye’ye dönmüştür. İlk sergilerini 1955 ve 1959 yıllarında Türk Alman Kültür Merkezi’nde İstanbul’da açan sanatçı İstanbul’un sanat ortamında büyük bir gürültü koparmış, O’nun dünya çapında bir ressam olduğu söylenmiştir. Böylece Türkiye’nin kültürel ortamının Batıya mı yoksa Doğuya mı ait olduğu konusundaki polemikler basında yer almaya başlamıştır.²¹⁰

Ankara sergilerini Fransız Kültür Merkezi’nde açmıştır. Ankara’daki sergisi müstehcen olduğu gerekçesiyle kovuşturmayla uğrayarak sergiden 10 Arture toplanmıştır. 4 celse sonunda sanatçı berat edip resimler geri iade aldıktan sonra Paris’e dönmüştür.²¹¹

1969-1975 yılları arasında hummalı bir çalışmayla hem okuyarak hem de izleyerek “Das Kapital”i resimlemiştir. Kapital-Arture’lardan 30 tanesi bir yayınevi tarafından kullanılmış, kitap yayınladıktan dört yıl sonra da bu çalışmalarını sergileyebilmiştir. Bu sergi 1980’li yıllara kadar sürmüştür.

Eserlerin uzun süren okuma dönemlerini karşılayan diziler halinde gerçekleştiren sanatçı 1980-1984 arası Etkileri, 1984-1988 arası Arture’ları yapmış, 1988 ‘den günümüze değin “İnsan“ dizisi üzerinde çalışmaktadır.²¹² Halen çalışmalarını Paris’te sürdürmektedir.

²¹⁰ Yüksel Arslan, **a.g.e.** s.19.

²¹¹ Sezer Tansuğ, ”Yüksel Arslan”, **Arstist**, S.8, Mart- Nisan, 1993, İstanbul, s.,21-23.

²¹² Yüksel Arslan, **a.g.e.**, s.16-26.

3.2.8.2. Yüksel Arslan ‘ın Resim Tekniği ve Arture’si

Yüksel Arslan’da her şey Çizgidir. Çizgi bir yorum, bir analiz bir hümor aracıdır. Yüksel Arslan için çizgiye aracı olamayacak hiç bir kaynak yoktur.²¹³

Yüksel Arslan için boya ikinci planda yalnızca bir fon sorunudur. Asıl değeri çizgisine bağlıdır. Renkçi bir anlayışa sahip değildir. Kullandığı doğal malzemeler yüzünden kahverengi, toprak rengi ve türevleri resimlere hakim durumdadır.(EK-2 Resim: 114)

Sanatçının; Tekniğiniz nedir? Ya da, Bir Arture nasıl yapılır? Sorusuna verdiği cevap şöyledir:

-“Elinizdeki toprak boya stokunuzdan (tercihen sarı renkten)iki çorba kaşığı alınız, iyice incelenen kadar öğütünüz. Küçük bir tencereye 40-50 gr. Tereyağı, yarım kaşık bal, 3 kahve kaşığı şeker, bir çay kaşığı tuz koyun.Üzerine 4 gri sabun rendeleyin ve 10 damla kadar tütün suyu ekleyin. Sonra tencerenin içine işeyin (1/10 litre kadar) Son olarak tencerenizi ateşe koyun. Kaynamaya yüz tuttuğunda daha önce hazırladığınız iki kaşık toprak boyayı ekleyin ağdalı sıvıyı bir çatalla karıştırarak 3 ila 4 dakika kaynattıktan sonra soğumaya bırakan ve içine 5 yumurta akı ekleyerek ¾ dakika çırpın.Tencerenin içindekileri büyük bir kağıt üzerine boşaltın, sıvıyı bir fırça yardımıyla kağıdın tüm yüzeyine yayın ve 10 saat kadar kurumaya bırakın. Ertesi gün kağıdınız artık imalatı için hazırdır. Daha kaygan bir yüzey isterseniz sarı taşlarını ve toprak boyanızı kağıdın tüm yüzeyine sürtünüz.

Hazırladığınız kağıt üzerine hayal gücünüze göre sert bir kurşun kalemle çizimler yapın. Toprak boyalarınızı çizdiğiniz desenlerin ve şekillerin arasına sürterek renklendirebilirsiniz. Renkli şekillerinizi sabitleştirmek için küçük sileks parçalarıyla bir çok kez sürtün. 100x80 cm. ebadındaki bir kağıt için en az beş-altı aylık bir çalışmayı göze almalısınız. Ama bu zahmetinizin karşılığı olarak güzel bir Arture elde edeceksiniz. Tarih öncesi bir yemek! Bunu pentürün yağlıboya resim tadıyla karşılaştırın. Pentürden bıktıysanız Arture yiye! Tütün suyu kullanımı kağıdınız böceklerden bakterilerden ve bulaşıcı hastalıklardan koruyacaktır ve zamana karşı büyük bir direnç sağlayacaktır.”²¹⁴

Sanat tarihi Enstitüsünde öğrenci olduğu yıllarda resimleri ve kullandığı ilginç teknik Hocası Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun dikkatini çekmiştir. Sanatçı

²¹³ Sezer Tansuğ, *a.g.e.*, s.,21.

²¹⁴ Yüksel Arslan , *a.g.e.*, s.,25.

Fransa'ya gittikten sonra "Arture" adını verdiği tekniğinin ilk denemelerini Türkiye'deyken yapmıştır. Yüksel Arslan'ın Eyüp'teki küçük atölyesini gören Mazhar Şevket İpşiroğlu, o ortamı şöyle anlatmaktadır.:

"...Bir kez Eyüp'teki evine çağırmıştı beni, Küçük çalışma odası terebentin ve yağlıboya kokmuyordu ve bir ressam atölyesinden çok, esrarlı deneylerin yapıldığı bir laboratuara benziyordu. Hazıra konmak istemeyen, yapıtlarında kullandığı malzemeye kadar her şeyi türlü deneylerle arayıp bulmaya çalışan bir sanatçının bu odada çalıştığı hemen belli oluyordu. Küçük çanaklarda renk renk bitkisel boyalar, topraklar, ne olduğunu bilmediğim kurutulmuş otlar, deniz kabukları, irili ufaklı bir sürü şişe, makas, bıçak, ege ve daha bunlara benzer bir sürü araç ve gereç göze çarpıyordu. Ama oda yine de derli topluydu. Her şey büyük bir özenle yan yana dizilmiş, yerini bulmuştu."²¹⁵

Sanatçının kağıdı böyle bir işleminden geçirmesi ; zamanın aşındırma ve yıpratma gücünü kağıda yansıtarak ilk bakışta seyreden gündelikten hayattan kurtarıp eski çağlara sürüklemiştir. Zeminin gelişigüzel işlenmediği eserlerinde, renklerin seçilişinde, yağ lekelerinin tortulmasında, yayılışında, başlı başına bir düzen bir yeterlik vardır.²¹⁶

Doğal boyalarla gerçekleştirdiği "ilişki, davranış, sıkıntılara övgü" adını verdiği bir dizi resim yaptıktan sonra toprak, bal, yumurta akı ve kemik iliği gibi malzemelerle "phallisme" dizilerini boyamıştır.²¹⁷

3.1.8.3. Yüksel Arslan'ın Eserlerindeki Biçim –İçerik İlişkisi

Arslan'ın sanatı 1955'ten günümüze beş evreden oluşmaktadır.

Arayış dönemi

Erotik dönem

Düşünsel dönem

Toplumcu dönem

Bileşimci dönem

Onun resimlerinde Yazının her zaman önemli bir yeri olmuştur. Resimlerinde ortaya koyduğu suretler olan; insanlar, baş gövde kollar , bacaklar, hayvanlar,

²¹⁵ Yüksel Arslan, **a.g.e.** , s.,18-19.

²¹⁶ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.249.

²¹⁷ Sezer Tansuğ, "Yüksel Arslan" **Artist** , S.8, Mart-Nisan,1993,İstanbul, s.,21.

böcekler, doğa görüntüleri ve çeşitli nesneler hiçbir simge niteliği taşımamıştır. Bu nesneler doğadaki ve toplumdaki yerlerinin izdüşümleridir. Onun kurduğu resimsel dünya yazının felsefenin, resmin arkeolojinin halk sanatlarının sınırlarından kurtulmuş bir dünyadır.²¹⁸

Sanatçı daha öğrencilik yıllarında Klee ve Miro'dan etkilenmiştir. Sanat dünyasında yazı-resim birlikteliğini kuran Arslan, Klee'nin çalışmalarından oldukça etkilenerek 1958/1962 yılları arasında yazı harflerini kullanarak resimler yapmıştır . "Leonardo da Vinci'nin Portresi" adlı yapıtı yazı-resim harflerinin estetik güzelliğine hayran olan ressam , çalışmalarında, anlamlı olmayan harf ve işaretlerden yararlanarak desenler ortaya çıkarmıştır.²¹⁹

Sanatçının 1970'lerde gerçekleştirdiği ve yargılanmasına yol açan Karl Marx'ın Kapital yorumları onun ideolojik saplantılarının değil mizahçı öfkesinin göstergesidir.²²⁰

Yüksel Arslan'ın resim dizileri , vazgeçilmez bir okuma ve öğrenme tutkusuyla iç içedir. Influences ve Autoratures dizleri geniş bir kültür birikimleriyle iç içe yaşadığını kanıtlamıştır. L'Homme dizisi, okuma ilgisinin özel bazı bilimsel alanlara kadar uzandığını ortaya koymuştur. l'Animal dizisinde hayvanların cinsel yaşamlarını irdelemiştir. 1960'lardan itibaren gerçekleştirdiği Paris çalışmalarında modelaj ve anatomi sorunlarının özgün bir naivite ile irdelendiği aşılmaz nitelikte figüratif fantezilere ulaşmıştır.²²¹ (EK-2 Resim:116)

Sanatçı için resim yalnızca plastik değerlerin araştırıldığı ve eski değerlerin küçümsenip, yeni plastik değerlerin yaratıldığı bir dünya değildir. Arslan düşünceyi resmetmek istemiş ve bu nedenle kendisine ressam yani çizer-boyarın sözcüğünü yakıştırmıştır. Genellikle yazarlardan esinlenen Arslan resimlerinde Anlatımcılığa önem vermiştir. Onun resimlerinin birer öyküsü vardır. Bu öyküler seçtiği yazarların öyküleri değil kendi öyküleridir. Ona göre yazar sözcüklerle sınırlı olduğu için öyküyü anlatamaz.

Çocukluk ve gençlik yaşamının psikanalitik sorunlarını 1950'li yıllarda toplum yaşayışı düzleminde irdeleyen Arslan, kurallara ve dogmatik fikirlere karşı

²¹⁸ Ferit Edgü, "Yüksel Arslan'ın Son Resimleri", *Argos* ,No.4, Aralık ,1988,,s.,87.

²¹⁹ Orhan Duru, *a.g.m.*, 1973 s.9.

²²⁰ Sezer Tansuğ, *a.g.m.*, s.,23 .

²²¹ Sezer Tansuğ, *a.g.m.*, s.,27

özgürlük düşüncesini cinsellik boyutunda yoğunlaştırarak baş kaldırışını ifade etmiştir. Fallik ilgi ve yönelişlerinin tarihsel ve çağdaş kaynaklarıyla kurduğu düşüncesel ve duyuşsal bağlar onu hümoristik , mistik ve trajik olan tüm ruhsal boyutlarının maceracısı ve Sürrealist bir imgelemin bilimsel boyutlara kadar ulaşmasını sağlayan çizer/boyar yapmıştır.²²²

Onun için resim düşüncenin aynasıdır. Bütün çabası da düşündüğünü resmetmektir . Bir çok soyut sanatın resimde öykü aranmaması görüşüne karşı resimleri hep bir öyküyü anlatmıştır. O, resimlerinde kullandığı insan veya hayvan ögesini resmin amacı olarak değil aracı olarak kullanmıştır. Sanatçı Doğu bilginlerinin düşüncesi olan ”İnsanın nereden geldiği değil, nereye gittiği önemlidir.” düşüncesine karşı olup , O’na göre: ” İnsanın nereye gittiğini anlamak istiyorsan nereden geldiğine bak” felsefesini benimsemiştir. Onun resmi her dönemde düşündüğünü, duyduğunu, sezdiğini, düşlediğini tasarladığını yaşadığını anlatan bir resimdir.²²³

Sanatçı uzun süre at ve insanı bir arada işlemiştir. Ayrıca öküz ve diğer hayvan figürlerini resimlerinde konu olarak işlemiş, hatta bir öküz deseninin üstüne “Freud haklı” sözcüğünü yazmıştır. Atlarının yanında insanı çiftleşme olayını çizerken, mutsuzluğu ve kentleşmeyi resimlerinde yaşatmıştır. Mezar taşlarını insana, insanları mezar taşlarına benzetmiştir. Anatomik olarak insanı değiştirmeden düşünsel değişimde çizip boyamıştır.

Sanatçı resminde bir olayı anlatırken o olayın bir kaç boyutunu da yansıtmıştır. Örneğin, bir fabrikanın içini canlandırıyor ise fabrikada kaç işçi olduğunu, makine ayrıntılarını ve mekân içerisinde ne varsa hepsini resimde işlemiştir. Bunları ortaya koyarken yansımali olarak da başka bir gerçeğe resmin yalnızca kendisi olduğu gerçeğine işaret etmiştir.

Sanatçının ilk çizdiği resimlerinde insanın yer yüzüne ilk gelişini, tabiatla ilk karşılaşmasını, daha doğrusu insanoğlunun ilk tepkisini anlatmak istemiştir. Cinsel temalara çokça yer vermesi de bu isteğe bağlanmıştır. Çağdaş ile ilkel’i bağdaştırırken ilkel insanın ana tepkisi olarak cinsel duyguyu seçmiştir.²²⁴ (EK-2 Resim: 115)

²²² Sezer Tansuğ, **a.g.m**, s.48

²²³ Ferit Edgü, **a.g.e.**, s.14

²²⁴ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.249

Belki kendinde de en ilkel görünen davranış olarak bunu görmüş bunu göstermek istemiştir. Sanatçı kendine özgü bir ikonografi oluşturmuştur. Bu ikonografi içerisinde seslere de yönelmiştir. ”Etkiler “ dizisinde konuşan ağaçlar veya ses çıkaran kedilere rastlamak mümkündür. Yazı, çizgi ve sesi resimde bütünleştiren Arslan kendine özgü dilini dizge durumuna getirerek söyleme dönüştürebilen usta bir Türk çizer-yazar-boyardır.²²⁵

3.1.8.4. Yüksel Arslan’ın Eserlerindeki Sürrealist Eğilimler

1950-1960 yılları arasındaki resimlerinde yerli ve yabancı kaynakları bir arada kullanarak fantastik bir eğilim gösteren Türk sanatçısı Yüksel Arslan kendisine özgü teknik ve çizgisiyle Türk resminde Sürrealizm’in öncüsü olmuş, Türk Resmi’nin Sürrealist bir çizgiyle tanışmasını sağlamıştır. Yüksel Arslan’ın bu girişimi Türk resminde yeni bir eğilimin başlamasına yol açmıştır. Arslan , Batı’daki Sürrealistlerle ilişki kuran, Andre Breton ile görüşebilen ve 1964 yılında Sürrealistlerin Paris’teki bir sergisine katılan tek ressamımızdır. Yüksel Arslan’ın Sürrealist çizgisi Paris’e gitmeden çok önce Türkiye’de başlamıştır.

Onun Sürrealist anlayışta çocukluk günlerine dayanmıştır. Sanatçının en çok zevk aldığı oyun alanları mezarlıklar olmuştur. En büyük merakı ise taşları kaldırıp böceklerle bakmaktır. Evde sineklerin, dışarıda böceklerin, kurbağaların, kaplumbağaların , kedilerin, köpeklerin ve atların çiftleşmeleri her zaman ilgisini ve dikkatini çekmiştir. 1949-1952 yılları arasında sürekli olarak gördüğü iki düş onun fantastik dünyasının zeminlerinden biri olmuştur. Gördüğü bu rüyaları şu şekilde açıklar;

-Birden düşüyorum ve kendimi yerde yüzükoyun yatağa paralel bir durumda buluyorum.

-Gökyüzünde parıldayan küçük yıldızlar tonlarca ağırlıkta taşlar olarak düşüyor üstüme . Her seferinde çığlık çığlığa uyanıyorum. Ev halkı da benimle beraber.

Yüksel Arslan’da kendine özgü Gerçeküstücü bir resim tekniği ile sınır tanımayan düş dünyasını resimlerine taşıyarak resime karşı bir “Resim” üretmiş, içsel ve eleştirel bir söylem peşinde olmuştur.

²²⁵ Necmi Sönmez, Yüksel Arslan Sergisi ”Büyük Sıçrayış”, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.196, Ankara 1988, s.,41-42.

Estetiği kendi biçimlendirme mantığı ile açıklanabilen yapıtlarında özgün bir sanatsal üslup içinde özgür bir işçilikle çarpıcı büyüleyici ve alaycı bir ruh hali içinde Sürrealist akım içinde bireysel gücü ve disiplinli çalışmaları ile ilginç değişik tasarımlarla cesur çizim fantezilerine ulaşmıştır.²²⁶

Klee ve Miro gibi Avrupa Sürrealist sanatçılarına ilgi duyan sanatçı, çağdaş sanatın büyük ustalarından etkilenmiş olan sanatçı yapıtlarında bilinçaltına itilmiş cinsel sorunlara, çizgisel bir anlatımla eğilmiştir. Le Capital adını verdiği çalışmalarından figürün ötesindeki bilinmeyenleri araştırmıştır.

Onun Sürrealist çalışmalarında 1956-57 yıllarında yoğun olarak okuduğu Freud, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautreamont, Marguis, de Sade'nin etkileri büyüktür.

Fallik ilgi ve yönelişlerinin tarihsel ve çağdaş kaynaklarıyla kurduğu düşünsel ve duyuşsal bağlar onu hümoristik , mistik ve trajik olan tüm ruhsal boyutlarının maceracısı ve Sürrealist bir imgelemin bilimsel boyutlara kadar ulaşmasını sağlayan çizer-boyar yapmıştır.

Capital Arture serisindeki resimleri emek- sermaye ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Sürrealite bu dönem eserlerinde de görülmektedir. Ancak , “Etkiler” dizisindeki otobiyografik portrelerde Sürrealist unsurlar yok denecek kadar azdır. 1988’den bu yana ise “insanlar” adlı yeni bir dizi oluşturmaya çalışan sanatçı Sürrealizm’den yavaş yavaş uzaklaşmaktadır.²²⁷

3.1.8.5. Sanatçının Eserlerindeki Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler

Ortaçağ Minyatürlerinden ve Osmanlı uygarlığından yazılı olarak kalan dokümanlara gönderme yapan , resimde kural tanımayan sanatçı; resmin sorunsal olabileceğini hiç bir zaman kabul etmemiştir. Önceleri ilgi duyduğu Batılı sanatçılardan sonra Türk hat sanatının kaynakları, halk sanat, Karagöz figürleri ve siyah kalem ile ilgilenmiştir. Resimlerinde değerlerden çok kendisine sürekli yinelediği soru “-Düşüncemi nasıl resme dökebilirim ?” olmuştur.

Muhammed Siyah Kalem minyatürlerinden esinlendiği anlaşılan boğumlu insan ve hayvan figürleri ilk dönem resimleri arasındadır. İnsan kafalı böcekleri,

²²⁶ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s. 135.

²²⁷ Semra Germaner, **Türk Dünya Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri**, s.67,68

garip yaratıkları, akrepleri, çıyanları bir arada kullandığı karmaşık kompozisyonları insanları ürperttiği kadar düşündürmüştür. Mizahla yüklü erotik çalışmaları ile düş dünyasını resimlerine taşımıştır.

Kendi tekniği olan Arture Yöntemi ile kağıdını güçlendirmiş, kalınlaştırmış başka yöntemlerle yapıtı üzerine çalışırken taşla ya da tuğla parçalarıyla sürtme yöntemine uygulayarak eski minyatürleri, karagözleri, eski haritaları hatları andırarak yerel çizgi fantezisinin tarihsel uzantılarını yorumlamaya çalışmıştır.

Sanatçının yapay boyalara karşı olan tiksintisi onu doğal boyalara yöneltmiştir. Tarih öncesi sanatçıların, primitiflerinin ve minyatür ustalarının ve kilim dokuyan Anadolu kadınlarının kendi boyalarını kendilerinin yapmasından etkilenerек kağıt üzerine, çiçekleri yaprakları otları, taş tuğla kömür sabun, kav parçacıklarını sürterek oluşturmuştur.

Katalog No	: 30
Resim No	: 117
Sanatçı	: Yüksel Arslan
Konu	: Çocukluk, Autoratures IV (333)
Malzeme	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Yıl	: 1984
Boyut	: 35.5 x 25 cm.

Açık kompozisyon anlayışının hakim olduğu eserde ön plandan geri plana doğru belli bir nizam tabi olmadan serpiştirilmek sureti ile yerleştirilmiş mezar taşları ve ağaçlar bulunmaktadır.

Her ne kadar eserdeki elamanlar belli bir perspektif dahilinde yerleştirilmiş gibi görünse de bu plastik kaygılarla oluşturulmuş bir derinlik değildir. Keyfiyete bağlı bir perspektif düzenleme görülmektedir. Figürlerin çizgiye dayalı iki boyutlu çizim tarzı yuvarlanan dönen formlar yaratmadığından hacimsellik ve üç boyut etkisi vermemekte bu da perspektif düzenlemeden çok ilk bakışta istifleme etkisi uyandırmaktadır.

Çünkü ön plandaki mezar taşlarında başlıklar üzerindeki kabartma yazılar geri plandaki elemanlardan çok daha ayrıntılı ve vurgulu olmakla birlikte çizgilerinin ve renklerinin yoğunluğu azalmadığından tam olarak çizgi ve renk perspektifinden söz edilememektedir. Tam tersi geri plandaki ağaçların ve göğün rengi öne baskın çıktığından derinlik hissini yok etmekte ön plandaki ayrıntılı yaklaşımı geri planın koyu ve baskın renkleri karşılamaktadır.

Renkler, kullandığı Arture tekniğine bağlı olarak doğal malzemelerin olanak tanıdığı kahverengi ve toprak rengi türevleridir. Zaten sanatçının asıl değeri çizgisine bağlı olup renkler eserlerinde yardımcı eleman işlevini görmüşlerdir.

Kullandığı mezar taşları temasının kaynağı ta çocukluk günlerine eski mezar taşlarına yakın bir mahallede büyümesine ve mezar taşları arasında önemli ölçüde geçirdiği zamanlara uzanmıştır. Mezar taşları onun sanatçı ruhunun çocukluk dönemlerindeki bir yansımasıdır. Öyle ki onlar, resimde de hissedebildiğimiz gibi canlı birer varlık gibidir. Sanki mezar taşları şaha kalkmış olanca hızıyla öne doğru yol almış ve sınırları aşacak gibidir. Hiçbir mezar taşı kırık dökük, devrik, Çarpık

olmayıp ,diri ve dik bir şekilde durup biçim öz tezadı içermiştir. Seçtiği konunun kasvetine koşut olarak işleyiş tarzı itibariyle mizahi ve alaycı bir anlayış hakim olup, resmi seyreden de ölümün soğuk nefesini değil yaşamın sıcaklığını duyumsatmaktadır . Mezar taşları formları duruşları ile ölümle alay eder meydan okur gibidir.

3.1.9. Mehmet Güleryüz

3.1.9.1. Mehmet Güleryüz'ün Hayatı

1938 yılında İstanbul'da doğmuştur. Orta öğretimini Saint Joseph, Saint Benoit ve Haydarpaşa liselerinde tamamladıktan sonra 1958'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Cemal Tollu ve Neşat Günel Atölyesinde 1966 yılında birincilikle bitirmiştir. 1958 yılından başlayarak tiyatro oyunculuğu öğrenimini Haldun Dormen Cep Tiyatrosu, Güner Sümer Salme-Z.Akademi Tiyatrosu'nda profesyonel oyunculuk kariyeri başlamıştır. 1970-1975 yılları arasında devlet bursu ile gittiği Paris'te Litographie ihtisası yapmıştır.²²⁸

1970-74 yılları arasında Paris'te taş baskısı dalında çalışmalar yapmıştır²²⁹ 1975-1980 yılları arasında, akademide öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1980'de bu görevinden ayrılarak New York'a gitmiştir. On biri yurt dışında olmak üzere birçok kişisel resim sergisi açan sanatçı, yurtiçi ve yurt dışında çok sayıda karma ve grup sergisine katılmıştır. 1979 yılında "Gariplikler Çadırı" adlı heykel grubuyla, Sedat Simavi Vakfı Altın Madalya Ödülü, 1995 yılında Nokta Dergisi Doruktakiler Plastik Sanatlar Ödülünü almıştır.

1986'da "Kalın" adlı sanat dergisini yayımlamaya başlamıştır. 1988 de İstanbul'da 25 yılı içeren retrospektif sergi açmıştır. 1990-1995 arasında Votre Beaute Dergisi "Güleryüz'lü Sohbetler" röportaj dizisini hazırlamıştır. 1991-1992 yılları arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Polat Rönesans Oteli Lobisi için 7 parçadan oluşan resim sergisini gerçekleştirmiştir. 1995'de "Bosna için İnsanlık Girişimi" hareketi ile işgal altındaki Bosna'yı ziyaret etmiştir. 1998-99-2000 yıllarında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda misafir oyuncu olarak "Bir Küçük İş İçin Yaşlı bir Palyaço Aranıyor" adlı oyunda oynamıştır.²³⁰

Mehmet Güleryüz hayatının her evresinde, yıllarca defterlere, atılan, saklanan bütün kağıtlara, çizilebilecek büyük, küçük her boş alana, hatta nesneleri sadece gözüyle izleyerek boşluğa desen çizmiştir. Bu durum, Güleryüz'ün yaşamının vazgeçilmez bir yanı olmuştur.

²²⁸ Levent Çalıkoğlu, **Mehmet Güleryüz**, Axa Oyak Sanat Galerisi, 9 Mayıs -15 Haziran 2000, İstanbul, s.30.

²²⁹ Şükun Kamil, **a.g.e.**, s.305.

²³⁰ Levent Çalıkoğlu, **a.g.e.**, s.30.

Sanatçı Aralık 2000 yılından itibaren Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Yönetim Kurul Başkanlığını, Eylül 2001'den bu yana da Doğu Avrupa Plastik sanatlar Dernekleri Başkanlığı yapmaktadır.²³¹

1980'de New York'a yerleşen , 1983'de Brüksel'de yaşayan sanatçı 1985'de ise İstanbul'a yerleşmiştir. Halen çalışmalarına İstanbul'da devam eden ²³² Mehmet Güleryüz ilk desen sergisini açtığı 1963 yılından bu yana, kırk bir yıldır, desen yapmayı sürdürmektedir.

3.1.9.2. Mehmet Güleryüz'ün Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gerilim yaratarak sürekli içe doğru derinleştiği hissi veren, çelişkileri anıtsal vurgularla öne çıkaran bir üslûp oluşturmuştur.

Mehmet Güleryüz insanı, doğayı denizleri konu olarak ele almış, çok renkli ve kalın boya katmanları ile devinim içinde yabancılaşan hayvana dönüşen yeni ilişkiler yeni sarsıntılarla bunalan, haykıran dramı ve azabı çağrıştıran bedenler ve yüzler resimlemiştir. (EK-2 Resim:79) Gündelik gerçekleri, öyküleri, mitleri ve bilinç altı düşlerini anlatırken, izleyeni de resmin içine çekerek soru sordurup şaşırtmıştır. Eleştirel düşünsel bir alt yapısı vardır. Klasik şema kalıplarının dışına çıkmış yön zıtlıkları ile hareket olgusunu ters yüz ederek zaman zaman duygusal ve romantik olabildiği gibi zaman zaman da ironik alaycı ve mistik anlamlar içermiştir.²³³

Güleryüz resminde yer alan unsurları ve onları bir araya getiren, onların arasındaki ilişkileri kuran ve geliştiren elemanları daima bir damıtımdan geçirmiştir. Resmin ortaya koyduğu imlerinin, ya da ifade etmek istediği anlamların bir sanatsal üretim içinde gerçekleşmesi gerektiğine inanmıştır. Başka bir deyişle yaptığı 'şey'in bir sanatsal üretim olduğunu sanatsal üretimin de ancak ve ancak imgeler aracılığıyla gerçeğin imgeler yoluyla dönüştürülmesi sonucunda verilebileceğini düşünmüştür. Bu nedenle de yoğun bir imge sistemi kurup geliştirmiştir.²³⁴

²³¹ Mehmet Güleryüz, **Evin Sanat Galerisi Sanatçı Kataloğu**, 17 Ocak- 18 Şubat 2002, İstanbul, s.20.

²³² **T.C.Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu**, 1950-2000, Ankara, 1994, s.356.

²³³ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.135.

²³⁴ Hasan Bülent Kahraman, **Mehmet Güleryüz**, **Galeri Nev**, 5-30 Ocak 1990 , İstanbul, s.2.

Desen Güler yüz için hınçların, doyurulmamış isteklerin, haksızlıkların, kızgınlıkların ve en önemlisi başkaldırının alanı olmuştur. Güler yüz'ün desenleri, işaretlerle aktarılmış günceler gibidir. Her tür insani zaafın birinci elden aktarıldığı, düzeltmelerden yoksun, maskelenmiş "ben" in kendini duyurduğu desen alanı boş kağıttır.

Yapıtlarında fırça tuşlarının birbirini izlediği kaotik bir form anlayışına ve psikolojik boyutlu figür düzenlemelerine yer vermiştir. Bu anlayışla ürettiği yapıtlarında rengin ve biçimin çağrıştırmacı bir içerikle dolu olmasına çalışmıştır. Çizginin yapısal etkisini renk bağlamında çözümlemeye çalışmış yaşamla organik bir anlam ilişkisinin görsel planda karşılığını yansıtmıştır.²³⁵ (EK-2 Resim:80)

Güler yüz'de desen her zaman öndedir, yön göstericidir, sanatçının baş aracıdır. Ressam deseni hiçbir zaman tablo resmine bir hazırlık, bir eskiz olarak düşünmemiştir. İlk çizmeye başladığı andan itibaren, desen, onun için başlı başına bir yaratıdır.²³⁶

Resimlerinde yakın tarihe ve yaşayan günlere ait toplumsal ilişkilerin deşifre edilme gereksinmesini uyandıran figüratif düzenlemeler vardır. Figürlere hayvansı motif çağrışımları yaptırmakta çok ileri gitmekten çekinmemiştir. Goril ve şempanzeleri andıran mostralara giderek bu sanatçının kağıt hamurundan yaptığı ilginç heykellerin de başlıca temasını oluşturmuştur.²³⁷ (EK-2 Resim:81)

Canavarımsı figürler, biçimsizleşmiş gövdeler, doğallıklarını yitirmiş görünüm ve nesnelere doğrudan imgelemeden, belki de İd'in derinlerinde tuval yüzeyini istila etmiştir. En alaycı ve neşeli resimlerinde bile kıyamet duygusu sezilmiştir. Ya da melankoli söz konusu olmuştur.

Güler yüz, yaptığı şeyin bir sanatsal üretim olduğunu , sanatsal üretimin de ancak ve ancak imgeler aracılığıyla, gerçeğin imgeler yoluyla değiştirilmesi sonucunda verilebileceğini hiç unutmamıştır. Bu nedenle yoğun bir imge sistemi kurmuş ve geliştirmiştir.

Sanatçı öyküler resimleyerek resmi bir yerde mitlerin resmi olmuştur. Portrelerinin birer yalnızlık manifestosu olduğunu ifade etmiştir.

²³⁵ Ahmet Kamil Gören, **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları 66, İstanbul 1998, s.188.

²³⁶ Yapı Kredi **Kazım Taşkent Sanat Galerisi, Sanatçı katoloğu**, 05 Aralık 2003-18 Ocak 2004.

²³⁷ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.107.

Klasik şema kalıplarının dışına çıkarak yön zıtlıkları ile hareket olgusunu ters yüz ederek zaman zaman duygusal ve romantik olabildiği gibi zaman zaman da ironik alaycı ve mistik anlamlar içermiştir.²³⁸

Sanatçı resmiyle, resim de izleyende bir sorgulama işlemini girmiştir. Resim izleyeni de içine çekmiştir. Ayrıca eleştirel bir tavrı vardır. Onun resmi kendi içinde evirilerek, düşünsel arayışlarının da etkisiyle bireyi kozmik bir duyarlılıkla algılamaya başlamıştır . Birey önce, önünde yer aldığı doğanın kopmaz, ayrılmaz bir parçası haline gelip, onunla bütünleşmiştir. Ardından doğa , deniz ve kıy görüntüleriyle resme girmeye başlamıştır. Resimler içerdikleri yoğun trajik duyularının yanı sıra onları bazen daha öne iten bazen daha geride tutan bir duygusallıkla oluşturulmuştur.

Özellikle deniz resimlerinde görülen yoğun ve hareketli resim yüzeyini minimize etme çabası vardır. Deniz resimlerinde önemli ölçüde de figür varlığının bir adım geriye alındığı ve denizin bütün karmaşası ile bütünleştiği görülmüştür.²³⁹

Portrelerinde görülen doğa insan çelişkisinin ve çatışmasının Munch'a da Beckmann'a da göndermeler yaptığı görülmüştür. Doğanın bir boşluk olarak ve kendisinde sonlu bir varlık halinde tanımlanması Munch'a , aynı doğanın figürü kuşatan ve tutsak eden bir mekân gibi sunulması da Beckmann'a anımsatmıştır. (EK-2 Resim: 82)

Resimlerine içkin olan şiddet ve korku atmosferini, boyayı kalınlaştırarak tuval yüzeyinde fizikselleştirmiştir. İçsel gerilimini ve deneyimini kendisi dillendirmeye çalışır gibidir. Fırça kullanımını bırakıp, doğrudan boya sıkarak, spatula kullanarak kolun ve elin hızlı hareketiyle resimlerini oluşturmuştur. (EK-2 Resim: 83)

1980 sonrası resimlerinde renk en önemli öğelerden birisi olmuştur. Pentür gücünün desenden almakla birlikte renk figüratif veya non figüratif farkı gözetmeksizin başlı başına önemlidir. Majör bir sorun olarak renkle uğraşmıştır.²⁴⁰

²³⁸ Ayla Ersoy, **a.g.e.** , s.135.

²³⁹ Hasan Bülent Kahraman, "Mehmet Güleriyüz", **Türkiye'de Sanat**, S.2, Ocak-Şubat 1992, İstanbul, s.,9.

3.1.9.3. Mehmet Gülerüz'ün Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Resimleri dışavurumculuk ile Gerçeküstücülük arasında gidip gelen bir çizgide olmuştur. Resmi bir yerde mitlerin, bilinçaltının, düşlerin resmidir.²⁴¹ İnsanı ürperten, itici etkiler yaratan, insanın yabancılaşmasını, yalnızlığını vurgulayan yapıtlarında çirkinliğin resmini yapmış, izleyeni de resme çekerek soru sordurup şaşırtmıştır.

Sanatçı doğayı bir boşluk olarak sonlu bir varlık halinde tanımlar aynı doğayı figürü kuşatan ve tutsak eden bir mesken gibi sunmuştur. Hem insan duyarlılığının kendi düşsel dünyasında pekiştirilmesinde hem de öykülemeci bir anlayışın ayakta tutulmasında fantastik resme açık bir ressamdır.²⁴²

Gülerüz, sanatsal yaratının bir kurmaca olduğu görüşünü de izleyici ile tuval arasında neredeyse maddesel bir duvar katılığıyla ayakta tutmuştur. Sanat gündelik gerçeğin Heidegger'e göre kamusal yorumu olmuştur. Öyküler anlatmaya koyulmuştur. Bu tavrını öylesine keskinleştirmiştir ki resmi, bilinçaltının, düşlerinin resmi olmaya doğru evrilmiştir. Eros'tan çok Tannatos'u resminin odağına oturtmuştur. Bu aşamada sanatçı resmiyle, resimde izleyenle bir sorgulama işlemine girişmiştir.²⁴³

²⁴⁰ Ayla Ersoy, "Mehmet Gülerüz ile Sanatı Üzerine Söyleşi", **Genç Sanat**, S.28, Aralık 1996, İstanbul, s.,4.

²⁴¹ Hasan Bülent Kahraman, **a.g.m.**, s.,6.

²⁴² Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem** a.g.e., s.109.

²⁴³ Hasan Bülent Kahraman, **a.g.m.**, s.2.

Katalog No	: 21
EK-2 Resim No.	: 84
Sanatçı	: Mehmet Gülerüz
Konu	: Kuzu ve Çıplak
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 71,5 x 82 cm
Bulunduğu Yer	: İstanbul Resim Heykel Müzesi

Sanatçı bu eserinde; aynı rengin nüanslarının hakimiyet kurduğu kalın boya katmanları ile oluşturduğu tedirginlik ve ürperti verici figürlere yer vermiştir. Eserde yer alan insanlar; her zamanki karakteristik yaklaşımı olan , hayvanileştirilmiş insan ya da insanileştirilmiş hayvan bağlamında değerlendirilen figürlerdir.

Teknik yönünden figürler bir çırpıda yapılmış izlenimi yaratsa da resmin iç öğeleri arasındaki ilişki tesadüfle değil bilinçle kurgulanarak gelişen bir estetik anlayışa sahiptir. Atomik açıdan güçlü plan arayışları kendini hissettirmektedir. Açık ve koyuların kullanılış tarzı ve sağlam plan arayışları ile figürler bir kitle etkisi yaratmaktadır.

Sanatçının eserinde hayvan ve insanı biçimsel algı bakımından dünyevi bütün özelliklerinden soyutlayarak alabildiğince katıksız işlemesine koşut olarak ifadesel bakımdan insana en hayvani , hayvana ise en insani bir ruh yükleme çabası fark edilmektedir. İnsanın eline tutuşturduğu bir tür savunma aleti sayılabilecek şey ise belli ki hayvanlara kurulabilecek tek hakimiyet kaynağı ve ayrıcalık kabul etmektedir.

Eserin içerdiği yoğun gerilimli psikolojik atmosfer; seyreden resmin içine çekerek yaşamı sorgulatmaya ve insanı iç hesaplaşmaya davet etmektedir.

3.1.10. Burhan Uygur

3.1.10.1 Burhan Uygur'un Hayatı

1940 'ta Tirebolu'da doğan sanatçı 1992'de İstanbul'da ölmüştür. 1961 ile 1969 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde eğitim görmüştür. 1970'te Avusturya hükümetinin bursuyla gittiği Salzburg resim Akademisi'nde Dobra Grubundan Corneille 'ile birlikte çalışmıştır. 1980'de Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin yılın genç sanatçısı Jüri Özel Ödülünü 1976'da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Açık hava sergisinde ödül ve mansiyonlar, 1978'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü, 1988 'de 2. Uluslararası Asya Avrupa Bienali ikincilik ödülünü almıştır.²⁴⁴

Yurt dışı sergilerinin yanı sıra Ankara, İstanbul ve İzmir'de 20'ye yakın kişisel sergi düzenlemiştir. Toplam 6 ödülü olan Burhan Uygur 1992 yılında vefat etmiştir. Eserleri bir çok kurum ve özel koleksiyonlarda yer almıştır.

3.1.10.2. Burhan Uygur'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Onun paleti koyu renklerden oluşmasına rağmen beyaz onun vazgeçilmez rengidir. Onun resimlerindeki beyazın tadı Bonar ve Matisse'nin resimlerindeki andırmıştır.²⁴⁵

Onun son resimlerinde, bir büyük gri ya da siyah lekelerin içinden çıkıp tablonun yüzeyine dağılan ışık oluşumları egemendir. (EK-2 Resim:15)

Sanatçının resimsel betimlemelerinde acı, ağırlıklı bir biçimde karşımıza çıkmıştır. Çocukluktan kalan bir imge son zamanlarda ilgisini çeken bir görüntüyle bütünleşmiş ya da direkt yansıtılmıştır. Çocukluktan kalan anılarından sıtma çiçeklerinin renkleri, üfleyince dağılan paraşüt çiçekleri bilinçaltında yer etmiştir. Dağılan paraşüt çiçeklerini umutsuzluk olarak görmüştür. Sembolist sanatçıların düşlerinin Sürrealistlerinki gibi uykuda görülen düşlerle, rüyalarla ilgisi yoktur. Burhan Uygur'un resimlerindeki düşsellik de metafizik kaygılar taşımasa da sembolistlerinki gibidir.

²⁴⁴ E.Şahin, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, C.3, s.1854.

²⁴⁵ Bedri Rahmi Eyüboğlu "Burhan Uygur'un Sanatı Üzerine", **Türkiye'de Sanat**, S.1, Kasım-Aralık 1991, İstanbul, s.,6.

Ondaki düşsellikte daha çok çocuksuluk, saflık ve sevinç göze çarpar. Düşsellik izlenimi veren figürlerde görünüşten çok iç dünyaların simgelerle yansıtıldığı doğrudur ama bu gerçek olmayan bir dünya değildir.

O da sembolistler gibi içe yönelmiş ve bilinçaltındaki görsel imgeleri kavramların, düşüncelerin ve duyguların simgesi olmuştur. Nasıl ki yazarın romanında yer verdiği kahramanı veya bir karakteri kendini, duygu ve düşüncelerini simgeliyorsa onun resimlerindeki figürlerin çoğu aslında kendisini simgelemiştir. Kendisi resimlerindeki pek çok figüre yansırken aynı zamanda onları resmeden de olmuştur. Gizli bir yansımanın yanı sıra direkt olarak kendini çizerek de yer vermiştir.

Burhan Uygur da yaşadığı her an gördüğü günlük gerçeklerin gizini; iç dünyasında biriktirdikleriyle iç dünyasının gerçekleriyle ve yorumuyla bir araya getirerek simgesel bir anlatımla ortaya koymuştur. Resimlerine girenler sadece gördükleri değil aynı zaman da beyninin içinde olan görünmeyen şeylerdir. Öğrencilik yıllarında kaldığı bir evin tavanından inen sular resminde kelebek kanadının tozu olabilmiştir. Buradan yola çıkarak o belki bir kelebek kanadı değil bir balyoz, bulut ya da ruh'tur.²⁴⁶ Simgelerin içinden simgeler doğmuştur.

Gündelik gerçeklikten yola çıkan imge gerçeği düşsele dönüşmüştür. Burhan Uygur'un Rimbaud, Baudelaire, Mallarme, Poe, ve Verlaine'nin Şarkıları'nın şairi Pierre Louis, müzikte de Debussy ve Mahler sevdiği şair ve müzisyenlerdir. Şiire duyduğu yakınlık onun da resminde şiirsel bir anlatıma ulaşmasına neden olmuştur. Açtığı sergilere ve resimlere; simgesel, şiirsel adlar vermiştir.: "Yoksa Dünya Cılız Bir Çocuk Elinin Bana Sunduğu Bir Günah mıdır?", "Gönül Kafesi", "Kanatlarının Altında Ölümü Saklayan Martı", "Yaralı Ağustos", "Hiçlik üzerine kurulan boş hayaller", "Gezginci Bir Hayaletin Ters Düşünceleri" gibi. "

Simgeci ressamlar gibi Burhan Uygur da sahte duyarlılığa karşı olmuştur. Gerçek şiir bu tür sahte duyarlılıklarla çelişmiştir. Gerçek duyarlılık ise doğayı ve canlı varlıkları şiirin ve müziğin kavrayıcı etkisine açık bir yürekle sezinlemeyi gerektirmiştir. Burhan Uygur da içinde yaşanılan çevrenin açtığı görkemli kapılardan

²⁴⁶ Nüvit Özudoğru,"Burhan Uygur; Bir İç Dünya", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.34, Mayıs , 1973 İstanbul, s.,25.

içeri süzüldükçe gizlerini birbiri ardına açtığını fark etmiştir. ²⁴⁷

Sanatçı soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullandığı resimlerinde iç dünyasını dile getirmiş ve yaşam-ölüm-ölümsüzlük çevrimi içinde süreklilik kavramını vurgulamıştır. Gerek renk, gerek çizgi kullanımı düşsel ve şiirsel bir etki yaratmıştır. Bireysel anlatıma inanan sanatçı resmini akademik kuralların dışında özgün bir tarzda oluşturmuş kendine özgü bir perspektif ve naif bir dil kullanmıştır. Sanatçının son resimlerinde özgün dokunun ve lekelerin giderek belli simgelere dönüştüğü görülmüştür.

Burhan Uygur resimlerinde simge yaşamın kendisine dönüşmüştür. Ölüm bile karşıtlık olsa da yaşamı simgelemiştir. Onun resimlerinde gerçek yaşamdan alınan sahnelerin sanatçının düş gücü ile birleşmesi ve gerilerden gelen anılardan kalan nesnelerin, duygu ve düşüncelerinin katılmasıyla dışavurumcu bir ifade gözlenmiştir. Geçmiştekiler, bugün ve gelecekle birleşmiştir. İç dünyasının geçmiş, an ve gelecek birlikteliğini birbiriyle bütünleştirmiştir. Figüratif resimlerde çoğu zaman lekelerle soyuta yaklaşmış bir dışavurum görülmüştür. Figür gittikçe hatlarını, ayrıntılarını yitirmiş ve lekeler içinde kalmıştır. Soyut ve figüratif öğelerin birlikteliği görülmüştür. Renk ve çizgi kullanımı düşsel ve şiirsel etki yaratmıştır. Sanatçı eğitiminin ve görgüsünün verdiği izleri taşımıştır. Ancak fırçası benliğini bulduktan sonra bu izlerin görünenlerini silmiştir. Bazen bir tuvalde ufak bir mavi, başka bir tabloda bir siyah gölge eskilerden kalmıştır. Sanatçı bu mavilerin, gölgelerin üzerine kendi özünden gelenleri eklemiştir.”

Burhan Uygur sembolistlerle ve ekspresyonistlerle benzer özellikler gösterse de simgesel ve dışavurumcu bir anlatımı olsa da sanatının XX. yüzyıl sonu ve XX.yüzyıl başında ortaya çıkan bu üslûplarla açıklanamamıştır. Düşler ve hayaller onun resimlerinde yer alsa da kimi zaman lekelerle soyutlamaya ulaşılsa da sadece Sürrealist veya soyut dışavurumcu değildir. Belki modern sanat akımlarının hepsinin birleşiminden ve lirizmin de katılımından oluşan kendine has bir biçimde ortaya koyduğu üslûbundan söz edilebilmektedir. Geçmişteki akımlarının veya bireysel ressamların ortaya koyduğu konu ya da biçimsel özellikler olarak yenilikleri özümsemiş ve analiz etmiş, kendi duyarlılığıyla belli bir tarza ve özgünlüğe ulaşmıştır. Figüratif, lekeci, renkçi, şiirsel gerçekçi, simgeci, çizgici, fantastik ve

²⁴⁷ Kaya Özsezgin, **Günümüz Türk Ressamları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.32.

duyarlı gibi tanımlamaların hepsini birlikte onun sanatı için kullanmak mümkündür. Figüratif ama çoğu zaman figürler soyutlanmış bir dışavurumculukla ifade edilmiştir. Düş alemindeymiş gibi konumlandırılmıştır. Kimi figürlerin boşlukta yüzüyormuş gibi ayakları yere basmamıştır. Herhangi bir yere mekâna bağlılık göstermemişlerdir. Ancak kompozisyon içinde yerleşimleri ise son derece başarılıdır. Tüm bu özelliklerinden dolayı XX.yüzyılın son çeyreğinde Türk Resim Sanatında kendine önemli bir yer edinmiştir. Resmi sevdirep geniş kitlelere yaymaya çalışmıştır.²⁴⁸

Burhan Uygur'un XX.yüzyıl sembolistlerinin bohem yaşam tarzını benimsemiştir. Ancak arasında bir fark vardır. Bireyseldir ama küçük bir topluluk içine sıkışıp kalmamıştır. Kendine yakın bulduğu, güvenebildiği her kesimden insanlarla bir araya gelmiştir. Kendini insanlardan uzak tutmamıştır. Dostları sadece sanat çevresinden değildir. Yazar, şair, ressam, müzisyen, galeri sahibi gibi dostları vardır elbette ama bir o kadar da küçük beklentileri olan ya da olmayan basit hayatlar süren sanat ortamının dışındaki insanlar arasında da kendini olduğu gibi kabul eden dostlar edinmişti. O dostların sıcaklığından, yalınlığından, çikarsızlığından, hayatı algılamalarından, hırssız ve sade hayatlarından etkilenmiştir. Bu etkiler de resimlerine yansımıştır. Sembolistlerle bohemliği yanı sıra diğer sanat dallarından; şiirden, edebiyattan, müzikten etkilenmeleri de örtüşmüştür. Şiire ve müziğe olan yakınlığı, sembolist şair ve müzisyenlere yönelmesi onda bıraktıkları tatlar resimlerinde kendini göstermiştir.

Desenlerinde kurşun kalem, tükenmez kalem, pastel vb. çok çeşitli malzemeleri bir arada kullanan uygun antetli bir zarfın üstüne bir kağıt parçasına sigara paketi üstüne kısaca üstüne çizilebilecek her şeye desen çizmiştir. Malzemeyi kullanırken de değişik yöntemler uygulamış , örneğin yağlı pastelle yaptığı resimlerde çoğunlukla fırça yerine parmaklarını kullanmıştır. Birçok deseninde ve resminde yazıdan da yararlanan sanatçının kompozisyonunun herhangi bir yerine yerleştirdiği bu yazılar resmin adı ya da temasına ilişkin bir paragraf olabilmektedir. Yapıtları; “Cehennem Kraliçeleri”, “Uzakdoğu'nun Resim Ustaları”, “Bedbaht Karganın Karanlıklar Kraliçesini Ziyareti”, “Eşek Herifin Damadı”, “Lord ve Lordiçe” gibi özgün adlar taşımıştır.

²⁴⁸ [http:// www.hurriyetim.com.tr/agora/article.asp.sid](http://www.hurriyetim.com.tr/agora/article.asp.sid)

Sanatçının çalışmalarında lekeci bir anlayışla gelişen biçim düzeni, yapıtın içeriksel kurgusuyla bütünleşmiştir.²⁴⁹

3.1.10.3. Burhan Uygur'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Kendi kuşağı içinde öne çıkmış fantastik gerçekçi bir ressamdır. Onun resimlerinde anılarında yaşanmış olayların çok önemli payı vardır. Geriye dönüşler, nostaljik yaklaşımlarla yaratıcı duyarlılığı içinde gerçeklerle düşleri çocuksu bir üslup içinde birleştirip, insanı hayal dünyasına sürükleyen yapıtlar üretmiştir. Düşünceler düşler ve bunların gerçekteki yansılamaları resimsel fantezilere dönüşürken birbirine karışmıştır. Onun resimlerinde gerçek dışı ve yaşamla bağlantısı olmayan hiç bir öğe yoktur. Bu gerçek görüntüler ve nesneler ondaki düşünsel kökenli motifleri ortaya çıkarabilen bir fantezi yaratmıştır. Soyutla somut, duygu ve düşünce, coşku ile hüznün, düzen ile uçuşkanlık ince bir çizgide kesişerek tüm bu karşıt öğelerle sanatı ile yaşamı özdeş kılmıştır. Çarpıtılmış figürler, renk kullanımındaki ustalığı kendine özgü yaklaşımı ile biçimsel bir yetkinliğe de ulaşmıştır.²⁵⁰

Sanatçının Sürrealistlerle özellikle Chagall'la içsel ve dilsel bir yakınlığı vardır. Ancak onun Sürrealizme ilgisi metafizik kaygılardan kaynaklanmamıştır. Onun sorunu dünyasaldır. Sanatçı daha çok Chagall gibi çocuksu bir serbest çağrışımı benimsemiş görünmemektedir.²⁵¹

Esrikliği ve aşırı duyarlılığı da şiirsel boyutlara ulaştırmıştır. Resimlerinde insan derinliklerindeki açığa vurmaya çalışırken iç ve dış dünyayla bir köprü kurmaya çalışan Chagall gibi çocuksu bir çağrışım içinde olmuştur. Hayal ile gerçeğin kaynaşması, duygularının tuvale aktarımı, kendine özgü şiirselliği ve çocukluktan kalan imgelere yer vermesi Uygur'un Chagall'la olan benzerlikleridir. Dışavurum ve coşkuda bu ikiliğin yanı sıra figürlerdeki bilinçli çarpıtma, deforme etme, figürlerin boşlukta asılı duruyor olması ve mekânsızlıkta uyuyor görünmesi, ters veya yan duran figürler de iki sanatçının resimlerindeki ortak noktalardır. Chagall'ın bütün yapıtlarında mutluluk teması ağır basmış, aşırılıklara çok yer vermiştir. Burhan Uygur ise hem hüznü , hem neşeyi hem umudu hem karamsarlığı yansıtmıştır. Karşıtların birbiri içinde doğduğunu ve nesnelerin dıştan

²⁴⁹ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.194.

²⁵⁰ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.141-142.

²⁵¹ Ahmet Oktay, "Burhan Uygur'un Sanatı Üzerine" **Türkiye'de Sanat**, S.1, Kasım ,Aralık , 1991, s.,8.

göründüklerinden farklı olduklarının, o da Klee gibi karşıt görüşlerin çarpıştığı dünyada insanın onun bir parçası olduğunun ve oluşumu sürdürdüğünün farkında olmuştur. Chagall'da düş gücü, içgüdü ve bilinçaltı onu dışavurumcu bir ifadenin yanı sıra Sürrealistlere yakınlaştırmıştır. Ancak Sürrealistler resimlerinde mutluluğa pek yer vermemişlerdir. Chagall'ın resimlerindeki öyküsellik Uygur'da olduğu gibi biçimin önüne geçmiştir. Biçim, malzeme Sanatçı için bir araç olmuştur. Önemli olan kafasındaki hikayeyi anlatabilmektir. Klee gibi o da anlatmak istediklerini renk, çizgi ve lekeyi uyumlu bir şekilde kendine özgü bir üslûp ve tarz oluşturarak tasvir etmiştir. Ekspresyonistlerle olan yakınlığı onun da doğa karşısında edilenin izlenimleri değil kendi yaşantısı, aklındakini ve çevresindeki insanların psikolojilerinin resimlerini yapmasıdır. Dışavurumcu ressamalarda iç dünyaların fırtınaları, isyanları önem kazanmıştır. İç dünyaların ifadesi renklerle güçlendiren sanatçı: "Klee'yi, Lautrec'i, Van Gogh'u severim. Ancak Ekspresyonistleri, Ekspresyonistleri beğeniyorum diye onların izlerini taşıyıp , onlar gibi resim yaparsam ben ben olamam ki".²⁵² demiştir.

Sanatçı nesnelerin ve insanların içindeki gizin peşindedir. Dış görünüşlerin ötesine geçerek içteki açığa çıkmayan korkuları acıları, istekleri yansıtmıştır. Yaratıcı düş gücü imgelemi ile derinlere ulaşmıştır. İmgelem gücüyle simgeledikleri arasındaki uyum onu sembolistlere yaklaştırmıştır.

Sanatçı düşlere sık sık yer vermiştir. Düş gücünü besleyebilmek için bazı uyarılara gerek duymuştur. Yine de onun her nesneye bakışında gördükleri ve kafasında canlandırdıkları, geçmişten gelen görüntülerle oluşturduğu resimlerinde uyarıcı etkisi olmuşsa da belirleyici değildir. Sanatçı çok içki içmekle birlikte resmini hiçbir zaman sarhoşken yapmamıştır. Ayıkken disiplinli ve ciddi bir çalışma içinde olmuştur. Çalışması bittiğinde alkol alıp resmini yapacağı yeni konular bulmak için gezmiştir. Alkol aldığıda defterine çizimler yapsa da boyalarla ve tuvalle olan çalışmalarında ayıktır. Ancak belki o durumdayken hissettikleri, gördükleri daha sonra bir şekilde resminin içine girmiştir. "Geçip giden zamanın geriye kalmış artık ışıkları arasından şimdiye kadar uzanan görüntüler olsun isterim resimlerimde ". Diyen sanatçının resimlerinde yer alan nesneler birbirleriyle ilgisizmiş gibi algılanmıştır. Ancak her nesne yerleştiği

²⁵² <http://www.hurriyetim.cotr//agora/article.asp?sid>

bilinçaltından betimlenen bağlantılı olarak resme yansımış ya da o anda zihne yerleşen görüntünün içinde yer almıştır. Çok ayrıntılı olmamakla beraber özünü vurgulayıcı özellikleriyle resmedilmiştir. Kompozisyonun içinde zaman bütünlüğü yoktur.

Burhan Uygur'un resimlerindeki figürlerin davranış biçimleri, duruşları, ifadeleri onların iç dünyalarını simgelemiştir. Sanatçıda yer eden görüntüler , anılar, olaylar, kişiler, sevgi, acı, düş kırıklığı, hüzn gibi duygular resimlerinde yer bulmuştur. Ruhsal durumlara , iç yaşamların ifadesine yönelmesi fantastik bir resim oluşturmaya olanak sağlamıştır. Açığa çıkmamış, hayal ve düşleri yansıtmaya çalışması onun simgeci ve fantastik duyarlı olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Simgesel ve fantastik öğeleri gerçekliğin dışından değildir.Yine yaşamın içinden alınmıştır. Simge ile gerçeklik birbirine karşıt değildir tam tersine oldukça yakındır.

Katalog No	: 4
EK-2 Resim No	: 16
Sanatçı	: Burhan Uygur
Konu	: Kompozisyon
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: -
Yıl	: 1975

Sarı ve toprak renginin hakimiyet kurduğu eser, sanatçının hemen bütün resimlerinde görüldüğü gibi düşlerle yaratılmış şiirsel bir dünyanın betimidir. Konu seçimi, kompozisyon, renk dengesi tasaları taşımadığı gözlemlenen eser doğaçlanarak kendiliğinden oluşuvermiş bir izlenim taşımaktadır. Kullanılan figürler deforme edilmiş, biçimsel değerlerinden arındırılmış ancak simgesel değerleri olan yaratıklar olarak karşımıza çıkmışlardır. Deforme edilmelerine karşın oranları ve birbirleriyle olan ilişkilerinde estetik bağları korunarak dokunun içinden çıkan yumuşak ve dağılgan dokular olarak resimlenmişlerdir.

Eser insan ilişkilerinin kopuk, güvensiz ve içine kapanık yönünün yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Bir başka deyişle kalabalıklar içinde yaşanan yalnızlıkların çelişkilerin, güvensizliklerin ve yabancılaşmaların ifadesi olarak değerlendirmek mümkündür.

3.1.11. KOMET (GÜRKAN COŞKUN)

3.1.11.1. Komet'in Hayatı

Asıl adı Gürkan Coşkun, olan Komet'in kelime anlamı (Comete) Fransızca 'da kuyruklu yıldızlar, olmayacak düşler kuran demektir. Bu adı, daha küçükken resme duyduğu ilgiden dolayı babası koymuştur.

1967'de Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Komet, Hocası Zeki Faik İzer'den "gelmiş, geçmiş tüm Batı kültürünü" öğrendiğini, Bedri Rahmi'nin de kişiliğinden etkilendiğini söylemiştir.²⁵³

1960-1970 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde öğrenim görmüştür. Komet 1971'de devlet sınavını kazanarak Paris'e gitmiş Vincennes Üniversitesi'ne devam etmiştir. İlk kişisel sergisini 1974'de Roue'de açmış, yapıtları Mayıs Salonu'na kabul edilmiştir.

1970'lerin ortalarına doğru eski resimlerindeki anlam ve psikolojik atmosferin devamlılık gösterdiği yapıtlar gerçekleştirmeye başlamıştır.

3.2.11.2. Komet'in Resimlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçı 1960' lı yıllarda gerçekleştirdiği toplumcu gerçekçi yeni dönem resimlerde en çok siyah renk kullanmış kırmızı, pembe ve sarılarla ölüm ve acı temasını vurgulamıştır.

Ancak bu yıllardan itibaren köylü ve kentlisiyle Türk tipinin yerini Batılı tipler, düzensiz kalabalık grupların yerini tek figürlerle ikili ya da üçlü figür grupları almıştır. Daha önceleri içe dönük bir anlam taşıyan ölüm ve acı teması bu yapıtlarında bilinçli olarak yaşayan bir anlatıma dönüşmüştür. Komet, ana ögesi figür olan ve olayın bu ögeye bağlı olarak kurgulandığı resimlerinde gerek figürü gerek olayı keskin çizgi ve renklerle şok etkisi yapan leke ve renk kullanımıyla vurgulamıştır. Sanatçı 1973'den 1987'ye değin sırasıyla Yeni-Romantik, Yeni Dışavurumcu ve Post Modernist anlatımların egemen olduğu resimler yapmış bu tarihten sonra ise bütünüyle bağımsız bir anlatıma ulaşmıştır.²⁵⁴

²⁵³ Ludmila Behramoğlu,"Komet Ve Yaşamın Şiiri",**Sanat Çevresi**, S.138 Nisan 1990, İstanbul, s.,22.

²⁵⁴ N.Arslan ,”Komet” **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı Endüstri Kurumu Yayınları,İstanbul,1997, s.1037.

Kendine özgü bir boyama yöntemiyle gittikçe siyah-beyaza dönüşen, gece görüntülerine yönelen resim yüzeylerinde zaman ve gerçeklik kavramları belirsizleşmiştir. (EK-2 Resim:73) Onun resimlerinde figürlü bir anlatımla yaşamın kendisi, hafif, uçucu, ele avuca gelmeyen bir çizgide düşlerle bütünleşmiştir.²⁵⁵

Komet'in büyük boy tuvallerinde, ısrarlı biçimde işlediği temaları, ortak bir payda altında birleştiren olguyu tanımlamak, ilk bakışta kolay görünmemiştir. İşin zorluğu, bu resimlerin "neyi" anlattığı sorununu çözmekle ilgili değildir. Olguyu tanımlamanın zorluğu bu resimlere sinen insan sıcaklarının, hangi resimsel paradigmlar üzerine kurulu olduğu sorunundan kaynaklanmıştır.

Resimlerinde karmaşık bir sıralanma içinde insan figürleri yer almıştır; Ancak , zaman ve mekân kavramlarını silip atmıştır. O nedenle ,bu figürlerin birlikte yer aldıkları ortamı, onları doğasal yapan mekânı tanımakta güçlük çekilmiştir.²⁵⁶

Bilinmeyen bir zamanda, bilinmeyen bir ortamda gezinen bu insanların neyi aradıkları ise, bu resimlerden yansıyan duyumsal koordinatların yerlerini keşfetmekle saptanabilecek bir olgudur. Resimlerindeki insanlar söze dökülmesi güç bir monolog içinde bulunduklarına dair sinyaller verip bakışlarını gizlemişlerdir. Bu gizem Romantik ya da simgeci ressamların yapıtlarında tanık olduğumuz içe dönüklüğün bir türevi olarak yorumlanmıştır. Ya da resim sanatına özgü bir ideografya oluşturma kaygısıyla ilgili görülmüştür. Erken dönem Rönesans ressamlarının duvar resimlerinde zaman zaman karşımıza çıkan ya da geç dönem maniyerist ressamalarda tanık olduğumuz ışık gölge ("chiaroscuro") karşıtlığını eritmeye ve insani ölçüler içinde yumuşatmaya yönelik resim tekniği, burada mekânı belirsizleştirmenin bir yöntemi olarak kullanılmış izlenimi yaratmıştır.

Renk skalası içinde eriyip dağılan lekeler, figürlerin içinde yer aldıkları ortamı, zamanın boşluğa asılmış fanusu içine yerleştirmiştir. Böylece izleyici, dondurulmuş bir zaman ve mekân kavramıyla yüz yüze gelmiştir. Buradan, indirgeyici ve dingin bir atmosfer oluşturmak amacıyla, Komet'in resimdeki anlatımcı öğeleri saf dışında bırakabilmek için titiz bir yöntem uyguladığı, sonra da bu yöntemi kendi resminin tipik renk elemanlarıyla kuşatarak yeni bir "anlatım" diline ulaşmıştır. Zaman ve mekân, resimde birer biçimlendirme elemanı olmanın

²⁵⁵ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.136.

²⁵⁶ Kaya Özsegin, "İdi, İdiniz, İdiler", **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, S.1-3, Ekim/Aralık 2002, s.,16.

ötesindedir. Bu elemanlara doğrudan gerek duymaksızın tinsel içeriklerle ifade edilmesi, dingin atmosfer tasarımına katkıda bulunmuştur. Bütün zamanlar ve mekânlar için geçerli olabilecek çok boyutlu bir iletişime de olanak vermiştir. Daha kestirme bir ifadeyle söylemek gerekirse, Komet'in bütün resimlerinde egemenliğini duyuran temel yaklaşım, "yaşanmışlığın izleri"ni yakalama çabasıdır. Kaynaklanan yaşam gözlemi olmuştur.

Komet yaşamdan öğrendiği bilgi ve donanımları resmi formüllerin üzerine çıkarmakta duyarlı bir çizgiyi zamanla daha da netleştirmiştir.

Eskizlerine ve boya temrinlerine dayalı çalışmalara baktığımızda, hep tekrarlana gelen bir şey dikkati çekmiştir. Küçük notlarında, skeçlerinde, poşadlarında, öylesine çizilivermiş izlenimi veren desenlerinde, resminin altyapısı, gizli göstergeler eşliğinde kendini açığa vurmuştur. Bu göstergeler, ilk insandan bu yana, sanat adına oluşturulmuş olsun ya da olmasın, el ve kafa hünerine dayalı bütün işlerde, insan varlığı üzerinde ve doğa gerçekliği bazında birtakım simgesel anlamlar içermiştir. İlkçağın duvar resimlerinde ortaçağ freskolarında, erken dönem Rönesans sanatçılarının gizemle örülü çalışmalarına kadar, görsel biçim kalıplarına dökülmüştür. Bütün tasvirler, aslında bir tek şeye işaret eder; Resim içsel bir kavrayıştır ve bu kavrayışa gölge düşürecek her şeyin içinde bir sahtelik gizlidir.

Eşref Üren, Komet üzerine 1980'li yıllarda Ankara'da düzenlediği bir sergisi nedeniyle 6 Haziran 1984 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde yazdığı yazıda; Tornadan sanatçı çıkardığımız bir dönemde, işi kolayca kaçarak sanatçılığa soyunanların çevreyi sardığı bir sırada, resmimizi "çıkamaz sokaktan çevirmeye çalışanlar"ın arasına Komet'i de katmıştır. Eşref Üren'in "çıkamaz sokak" dediği, moda niteliğindeki sahte akımlarla, kalıcı olanları birbirinden ayırmakta zorlanıyor olmamızdır. Eşref Üren'e göre Komet, bu ayrımı yapabilenlerden biri olmuştur. Komet, "Ayıklayıcı" bir anlatıma sahiptir. İnsanları, "büyük ressamlar" gibi kompozitmesini bilmiştir. Konuları oldukça sadedir.²⁵⁷

²⁵⁷ Kaya Özsezgin, a.g.e., s., 16-17.

3.1.11.3. Komet'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Gerçekdışı düşsel bir mekânda tek renkli yüzeyler üzerinde insan ilişkilerini irdeleyen resimlerinde fantezi ile gerçek, düş ile yaşanmışlık iç içe geçmiş durumdadır.²⁵⁸

1960'lerde Türk toplumun çeşitli insan görünümünü karmaşık ve kalabalık gruplar halinde, toplumsal eleştiri, toplumsal psikolojik ve toplumsal gerçekçilikçe açık bir anlatım ve fantastik bir yönelimle tuvale yansıtmıştır . Paris'te bulunduğu süre içinde Rönesans öncesi İtalyan sanatını Pompei resimlerini ve İtalyan Primitifleri'ni yakından incelemiş ve bunlardan belirli yönlerden etkilenmiştir. Aynı dönemde bilinçaltının gizemli dünyası üzerine kurulu ancak gerçekçilikle de bağlarını koparmayan yapıtlar üretmiştir.

Figür resmini getirdiği yorum fantezileriyle dikkat çekmiştir.Yapıtlarında gerçekdışı veya düşsel bir mekânda yer alan figürleri geçmiş bir dünyanın günümüze yansımış bireyleri ve insan olgusunun sembelleri izlenimi uyandırmıştır. Gerçekle fantezi yapıtlarında birbirine karışmıştır. ²⁵⁹ (EK-2 Resim:74)

3.1.11.4. Yabancı Basında Komet'in Gerçeküstücülüğü

“Bana kalırsa, Charlie Chaplin'i Anadolu'da Çorum'da doğsaydı (ve tabii ki ressam olsaydı) şüphesiz Komet gibi resim yapardı. Komet'in evreni, saçma, gerçekdışı, karanlık ve aynı zamanda da “humour” dolu, komik olağanüstü insancık olma bir o kadar da melankolik, tıpkı kendisi gibi, puslu fırçaların arasındaki kaçamak gülümsemeler, suskunluklar esriklikler, garip dönüşümler, sfenks adamlar ve beyaz tenli küçük şizofren kızlar da Komet'ten başkası değildir. Türk oyunları ya da şakalaşmalar, sizi o klimaya götüren bir illüzyon gibi...

Komet , nesneler, varlıklar ve içinde yüzdükleri ortam arasında organik bir bağ kuruyor. Kişiyi hem kaygılandıran, hem rahatlatan, paylaşılmış yalnızlıkların duygusal ortamı bu. İp cambazlarıyla başıboş köpeklerden oluşan bir insanlık, kendi yapısıyla tam bir uyum içinde bizi kendi oyununun içine çekip alıyor.

Komet'in resimleri benim için dünyanın şiiriyle karşılaşma oldu.”

Komet'in buğulu düşleri

FİGAROGAZETESİ,17.06.1983 1983

Jean-Marie Tasset

²⁵⁸ Ayla Ersoy, **a.g.e.** s.136

²⁵⁹ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.207

Ayakları yere basmakla beraber, akıllı bir karış havada olan Komet, şafakta alacakaranlık arasındaki sisli yollarda ilerliyor. Hayat devam ediyor, akıyor. Narin ve ele avuca sığmaz, kimi zaman isyankar bir ışık, yüksek topuklu ayakkabılarını, baş döndürücü bir vals yapmak için çıkarıyor. Ah,o yerdeki ve gökteki yoğunluk yok mu! Belli berilsiz silüetler, uçarcasına acayip, puslu, belirsiz, bulanık manzaralardan geçiyorlar. Aslında bu tabloda her şey dingin gibi. Hatta iki tanıdık mekân arasında tam canının bir çay içmek isterken birden her şey yavaşça ayrışıyor. Her şey bir deniz canavarının rehavetiyle kımıldıyor.

Komet'teki inanılmaz düş gücü, insanı afallatıyor. Resimlerini hiçten var ediyor.Yola çıkış noktasında belirli bir güzergah yok. Değişimlerinin bir tür yer çekimsizlikte dolu dizgin gittiği bu evreni keşfetmek için resimlerinde birkaç adım yol almak yeterli. Komet'in aktörleri, sürekli günlük hayatın bayağılığıyla rüya arasında gidip geliyorlar.Bir geceliğine veya kendilerinden geçmeden önce buluşuyorlar ve eninde sonunda hepsi harikalar ülkesine gidiyor.

Komet'te her şey fısıltı halindedir. Bu dünyada büyük toplar yoktur.Burada her şey bir öneridir. Her şey ikisinin arasındadır. Sanatçı bir maestro edasıyla tüm hayalleri canlandırır. Akreple yelkovan geçmişe dönüktür. Böylece ressamın anıları su yüzüne çıkar ve gölgeleri günümüze uzanır.Bu anılar, kaçamak Bir humour'a bulanmıştır. Sanatçı buluşlarıyla, yaratıcı zekasını ortaya koyar. Garip görüntülerin gerçeği bulundurmasının yegane nedeni, seyirciyi belli bir zaman diliminde götürmektir. Ancak Komet'in yeteneği şüphesiz tartışılmaz!"

Komet: Ezeli Sorgulama
PARISCOPE,20 MART 1985
Josete Meleze

Öğretmenin kendine en yakın hissettiği hayvanı sorduğu küçük bir kız,şöyle bir cevap veriyor;”Tavuğun hem içi, hem dışı vardır. Dışında tüyleri ve iskeleti bulunur. Dışını çıkardığımızda geriye içi kalır. İçini çıkardığımız da ise ruhu buluruz. “Komet”(ne baş döndürücü bir lakap!) şüphesiz bu tavuk hikayesi çok uyuyor.Bu sanatçının resminde görüntünün arkasındaki derin ve anlaşılmaz bir ruh ile şiirsellik var. Şiir,sözcüklerinin müziği ritimlerin görüntülerin suç ortaklığı, kendisine ait olan şeyler ,onun dili.

Artık tek bir şey söyleyemiyor ama kelimeleri pantomime dönüştürerek,sözlü şiir görsel hareketlerle ifade yoluna gidip, herkes tarafından anlaşılır bir hale sokuyor. Gençlik yıllarından beri bu içindekini gösterme arzusuyla resim çalışmalarını sürdürüyor. Bu resimlerde, yarı aydınlıkta incelikli bir gizem, kendini göstermeyen kontrastlarla dingin sırlara bürünmüş ölçülü paylaşımlar var.

Şahısları gerçeküstü, hemen hepsi hayali.Birbirlerini görmeden “Şaşırtıcı çember” tablosunda karşılaşıyor.” Tufan ‘da “hareketleniyor ya da “O.K. arkadaşlar” da kağıttan bir dekorda kendilerini sorguluyorlar. Nerden geliyorlar, nereye gidiyorlar? Bazen öylesine hafifler ki ayarları yerden kesilmiş, gölgelerini içine alan yoğun toprağa basmaya ihtiyaçları yok. Komet’in peinture’lerinde hisli bir sesle dünyadan geçişin, yaşama sürgün olmanın bitmeyen ezgisi çınlıyor. Bu resimlerde herkes kendi yankısını bulabilir.²⁶⁰

Komet: Ezeli Sorgulama

Pariscope,20 Mart 1985

Josette Meleze

²⁶⁰ Hacer Degirmenci,a.g.e.s.48-50

Katalog No.	: 20
EK-2 Resim No.	: 75
Sanatçı	: Komet
Konu	: Good Morning
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 100x100 cm
Yıl	: 1974

Eserde kırmızı bir fon üzerinde tekli ikili ya da üçlü düzensiz gruplar halinde tip yönüyle Batılı oldukları anlaşılan düz ve tepetaklak figürler yerleştirilmiştir. Onun önceki eserlerinde kendini gösteren ölüm ve acı temasının yerini bu eserde yaşamsal ifadeler almıştır. Her bir figür yaşama dair çeşitli eylemler içerisindedir.

Figürler renk değerlerini önemli ölçüde yitirmiş neredeyse siyah beyaza yaklaşmıştır. Boyama tekniği yönünden bir eskilik ve arkaiklik etkisi uyandırmaktadır.

Eserdeki tipler ilkel insandan günümüz modern insanına değin bir evrilme dikkati çekmektedir. Eserin üst ortasında yer alan iki figür ve sol alt köşesinde yer alan tek figür evrimleşmemiş ilkel insanı çağrıştırırken ortadaki iki figür ve sağdaki figür ortaçağ insanını, sağ üst köşedeki figür ise kravatı ve takım elbisesi ile günümüz modern insanı ifade etmektedir.

Bu yaklaşım tematik düşüncenin sembolik bir ifadesi olarak değerlendirilebilmektedir. İnsanların toplumsal yaşam içindeki konumlarını, karşılıklı ilişkilerini, sorgulamıştır. İnsanın doğal yapısını belirleyen beklenti ve umutlarını tükenmez kılan etmenlerin dünden bugüne pek fazla değişmediği gerçeğini yansıtmıştır.

3.1.12. Erol Deneç

3.1.12.1. Erol Deneç'in Hayatı

9 Şubat 1941'de İstanbul Kadırga'da doğmuştur. Annesi Bolu'lu, babası Manisa Akhisar kökenli bir marangozdur. İlkokuldan sonra babasının atölyesinde marangozluk öğrenmiştir. Fırsat buldukça mobilyaların üzerindeki ceviz kaplamaların üstüne çizdiği desenlerin dünyalarına dalıp gitmiştir. Babası o yaşlarda ona sık sık, "Oğlum, sen ne garip çocuksun" der. Çünkü küçük Erol bir çok şeyden derinlemesine etkilenmiştir. Çoğunlukla kendi dünyasına kapanmış ve o dünyadaki bulduklarıyla kendine özgü dünyasını yeniden yaratmıştır. Daha sonra grafik meslek okulunda Matbaacılık ve ciltçilik eğitimi görmüştür . Çeşitli işlerde çalışarak uzun süre hayatını müzisyenlikle kazanmıştır. 1961 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'nde Avusturyalı ressam Anton Lehmde'nin öğrencisi olmuştur.²⁶¹ Akademiyi bitirdikten sonra Fantastik Realizm'in en önemli sanatçılarından Ernst Fuchs'un daveti üzerine Viyana'ya yerleşmiştir.

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda henüz öğrenci iken resimleri Fantastik Realizm'in en önemli sanatçılarından Funch'un dikkatini çekmiş ve çalışmalarını Viyana'da sürdürmesi önerisinde bulunmuştur. Bu öneri üzerine 1964'de Viyana'ya gitmiştir.²⁶² Batıyı etkisi altına almış olan E.Fuchs'un Fantastik –Realist Viyana Ekolü içinde ve beraberce pek çok sergiler açmıştır.²⁶³

1965-1969 yılları arasında burslu olarak Viyana Güzel Sanatlar Akademisi tarafından iki kez Meister Ödülü'ne layık bulunmuştur. Uzun yıllar Viyana'da yaşamış ve Sürrealizme eğilimli sanatçılarla çalışmalar yapmıştır.

1971 yılında Rudu Böhm, Erol Deneç için uzunca bir dokümanter film yapmıştır. Bu film Viyana XX.yüzyıl Modern Müzesi ve önemli merkezlerde gösterime sunulmuştur. 1964-1973 Viyana'da ikamet edip Avrupa Kültür şehirlerine inceleme seyahatlerinde bulunmuştur.

1976 yılından sonra Alp Dağları'nda küçük bir köye yerleşerek çalışmalarını burada, doğa ile tam bir bütünlük içinde sürdürmüştür.

²⁶¹ Anonim, "Erol Deneç'in Türkiye'de İlk Sergisi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi** , S.1-6, Ekim, 1982, Ankara, s.,3.

²⁶² Anonim "Resam Erol Deneç 26 Yıl Sonra Türkiye'de Üç Sergi Açıyor" **Sanat Çevresi**, S.151, Mayıs, 1991, s.,67.

²⁶³ Belkis Soran, "Erol Deneç", **Türkiyede Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, S.6, Kasım- Aralık 1992, s.,68.

Avusturya’da kaldığı yıllar boyunca Ernst Fuch, Antan Lehmden, Hausner gibi Wiener Schule sanatçıları ile birlikte bazıları da kişisel ve karma olmak üzere 55’in üzerinde sergiler açmıştır.1995 yılında İfar (İstanbul Fantastik Realizm) grubunu kurmuştur.

1990 yılında Türkiye’ye yerleşen sanatçı İstanbul Üniversitesi Kültür Merkezinde görev almıştır. Ud, keman gitar gibi enstrümanlar çalan Erol Deneç Klasik Türk Musikisi ile yakından ilgilenmiştir. ²⁶⁴Türkiye’de ilk kişisel sergisini Ekim 1982’de İstanbul Turkuvaz Sanat Galerisinde açmıştır.

3.1.12.2. Erol Deneç’in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçı eserlerinde kendini bir araç olarak görmüştür. Bir resmi bitirdikten sonra hep şaşırmış ve kendi kendine -Bunu ben yapmış olabilir miyim? diye sormuştur. Sanatın var oluşunun bir nedeni olması gerektiğini düşünmüştür. Ona göre sanatın görevi çirkinlikleri, hayvansal zevkleri göstermek değildir. Güzeli temizi ve iyiyi görmeye ve göstermeye çalışmaktır.

Fantastik ekolün ünlü sanatçılarından Ernst Fuchs sanatçı için ”resim yapan bir derviş” ,”doğudan gelmiş bir ışık “ ²⁶⁵ nitelemesini yapmıştır. Doğu mistizminden, Tasavvuf ve Hint felsefelerinden etkilenmiş bir sanatçıdır. Olağanüstü bir hayal gücüne sahip olan sanatçı eserlerinde izleyiciyi iç dünyasının labirentlerinde dolaştırmasını iyi bilmiştir.

Sanatçı burç tasvirlerini konu alan baskı resimlerinde ve çeşitli efsanelerinin görsel yansımalarını taşıyan renkli resimleri bulunmaktadır.

3.1.12.3 Erol Deneç’in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Sanatçının daha çocukluk yıllarında fantastik bir dünyası ve algı şekli vardır. Kağıtlara pipo içen , kravatlı erkek yüzleri, şaşkın kadın suratları ya da rasgele buruşmuş çarşadaki kırıxıklıkları duvardaki lekelerin oluşturduklarından esinlenerek resimler çizmiştir.

Baktıklarının ilk anda görülen şeklinin dışındaki şeklini biraz yoğunlaştıktan sonra fark edebilen bir bakışı vardır. Hayalinde; duvardaki lekeler bir canavara ,

²⁶⁴ Vakko Sanat Galerisi”Erol Deneç Sergi Kataloğu”İstanbul,Ankara,İzmir, 1992, s.7

²⁶⁵ Kaya Özsezgin,Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul , c.3.s.30

kendiliğinden buruşmuş çarşafı, içinden ırmak geçen bir doğa görüntüsüne dönüştürmüştür.

Viyana’da yaşayan Erol Deneç fantastik gerekçi ressamı arasında yer almıştır. Çeşitli efsanelerin görsel yansımalarını taşıyan renkli çalışmalarında Viyana fantastik okulunun kalıpları kendini göstermiştir. Yapıtlarında mitolojik motifler ve düşsel sahnelerin ağırlıkta olduğu kolajları vardır.²⁶⁶ (EK-2 Resim: 42-43)

Avusturyalı fantastik gerçekçilerle birlikte çalışmış olan Erol Deneç Viyana Fantastik Okulu’nun çağrışımçı öğeleriyle Doğu felsefesine ilişkin tasavvuf inancının gizemini birleştirmeye çalışmıştır. Değişik kültür ve uygarlık birikimlerinden etkilenecek, geçmişle geleceği birleştirmeye çalışmıştır. İnsanlığa ait inançları çeşitli imge ve tasarımlarla zenginleştirerek fantastik bir evrene uzanmış, görünmeyenden, görünen, düşlerden özlere gerçeğe uzanan bir yol oluşturmuştur. Sürrealistlere özgü Otomatizm ve meditasyon yöntemiyle Doğu gizemciliği, mitoloji, inançlar, astroloji gibi evrensel insan değerlerini çeşitli simgesel motifler, figürler ve dokularla zenginleştirerek illüstrasyona varan çok ayrıntılı titiz bir işçilikle biçimselleştirmiştir. (EK-2 Resim: 44)

” Burçlar” dizisi, ”Evvel ve Ahır”, “Şarap Sunan Saki” gibi adlar verdiği çalışmalarında simgeci, gizemli büyülü bir düşler dünyası yaratmıştır.²⁶⁷

Dünyanın yaşayan en büyük fantastik realite (düş gerçekliği) ressamlarından biri olan sanatçı Sürrealizm hakkında şu yorumu yapmıştır:

“Sürrealizm hiç modası geçmeyen, sürekli gündemde kalan, kendini yenileyen, aktüel, madde üstü, realite üstü bir akımdır.” Sanatçı Türk Sürrealizmi diye bir farklılık tanımadığını, Sürrealizmin evrensel bir akım olduğunu belirten ²⁶⁸ sanatçı şöyle devam etmiştir:

“Gerçeküstücülükten anladığım gerçeğin öteki yüzü olduğudur. Dünya herhalde biz ölümlülerin çıplak gözle gördüklerinden oluşmuyor. Nasıl göremediğimiz ve duyamadığımız radyo ve televizyon dalgaları varsa, çeşitli dalga düzeylerinde varlıklarını sürdüren sayısız dünyalar vardır. İnsanlar her ne kadar onlarla bilinçli bir ilişki içerisinde değillerse de, müzikte , teknikte, resimde ve

²⁶⁶ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.205.

²⁶⁷ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.136.

²⁶⁸ Esin Eralp, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Sürrealizm**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim İş Bölümü Yüksek Lisans Tezi Ankara 1994, s.60.

benzeri sanatlarda gerekli olan bir kendini vermişlikle, odaklanmanın yoğunlaşmasıyla oluşuyor. İnsanlar tüm evrenin minyatür bir örneğidir. Çünkü yaratılmış olan her şey insanda da vardır.²⁶⁹

²⁶⁹ Anonim, “Erol Deneç’in Türkiye’de İlk Sergisi“, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S.1-6, Ekim 1982, s., 33.

Katalog No	: 12
EK-2 Resim No.	: 45
Sanatçı	: Erol Deneç
Konu	: “Fantastik Manzara”
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 34x70 cm.
Yıl	: 1990

Dokusal ve çizgisel bir yaklaşımın hakim olduğu, açık kompozisyon anlayışı ile kurgulanmış eser sanatçının doğayı algılama şeklinin karakteristik bir örneğidir. Sanatçının bu çalışması; Çevresinde gözlemlediği objeler üzerindeki doğal dokuları, hayalinde doğa görüntüsü olarak algılama ve onu resim diline çevirme alışkanlığının bir devamı niteliğindedir.

Doğal dokulara; tabiata ve canlılara ait özelliklerin yüklendiği eserde; ağacın kovuğu hareket halindeki bir figüre, duvarın çatlakları barınağa, ahşabın dokusu gökyüzüne ,kayaların dokusu hayaletlere, kumaşın dokusu doğadan süzülen ırmağa dönüşmüştür.

Ayrı ayrı dokulardan topladığı imgeleri bilinçaltında birleştirerek zihinsel bir kolaja dönüştürmüştür.

Sanatçının ;düz ve keskin hatlara yer vermeyip , kıvrak, sürükleyici, akıcı çizgiler kullanması resme dinamizm katmıştır. Eserde hiçbir rengin şiddetli tonlarına yer verilmemiş, en olgun halleri ile kullanılmıştır. Yeşilin, mavinin, sarının ve kahverenginin her tonunun kullanıldığı eserde hiçbir renk baskın olmayıp birbirleri ile tam bir uyum içerisindedir.

Hem renk olarak hem de biçim bakımından kontrast etki bulunmamaktadır. Yatay bir eksen üzerinde çoğunlukla dikine bir kurgu hakim olmakla birlikte boyaların sürülüş yönleri bakımından yatay dikey kontrastı dengelenmiştir. Soldaki harabeyi andıran evin gitgide daralması ve renk değerini yitirmesi , denizle gökyüzünün birleştiği noktanın belirgin olması perspektif bir etki uyandırmıştır..

“Bakir Doğanın Coşkun Seher Vakti” ya da yeryüzünde tek bir canlının dahi kalmadığı “Doğanın Cana Geldiği Kıyamet Günü” diye de adlandırılabilen eserin zaman dilimi hakkında belirgin bir yargıya varılamamakta izleyicinin bakış açısı ve

ruh hali ile anlaşılanmaktadır. Ancak hangi zaman dilimi olursa olsun, sanatçı; fantastik doğasına yaptığı daveti izleyiciye kabul ettirmektedir.

3.1.13. Alaattin Aksoy

3.1.13.1. Alaattin Aksoy'un Hayatı

1942 Trabzon doğumludur. 1963-68 arasında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan Aksoy 1966'dan başlayarak yurt içinde ve dışında birçok karma sergiye katılmış ilk kişisel sergisini 1969'da Türk Alman Kültür Merkezi'nde açmıştır. 1972'de açılan Avrupa sınavını kazanarak resim dalında uzmanlık eğitimi görmek üzere burslu olarak Paris'e giden sanatçı dört yıl burada kalmış, 1976'da Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne asistan olarak atanmıştır. Aynı yıl Görsel Sanatçılar Derneği'nin Yılın Genç Sanatçı Ödülü'yle özgün baskı dalında ikincilik ödülünü kazanmıştır. DYO Ödüllü Resim yarışmalarında ,1979'da özel Ödül, 1980 ve 1981'de de birincilik ödülleri alan sanatçı yine 1981'de Kültür Bakanlığı'nın "Atatürk Kurtuluş Savaşı ve Devrimler" konulu resim yarışmasında Birincilik ödülü'nü Vakko'nun "Yurtta Sulh Cihanda Sulh" adlı yarışmasında da mansiyon kazanmıştır. Yağlı boyalarının yanı sıra özgün baskı çalışmaları da vardır.²⁷⁰

3.1.13.2. Alaattin Aksoy'un Eserlerindeki Biçim İçerik İlişkisi

Aksoy çoğu kez figürleri kapalı mekânlar yerine manzara içine yerleştirme eğiliminde olmuştur. Fantastik kurgular içinde, zamandan ve mekândan soyutlanmış bir ortamda insan gerçeğini ele almış, biraz alaylı biraz iğneleyici bir üslup içinde yaşamla ilgili yorumlar yapmıştır. Fantastik figür anlayışıyla şiirselliğini kaybetmeden biçimlendirdiği kompozisyonlarında içerik biçimle desteklenmiş, deformasyona uğratılmış desen, klasik renk değerleri ile tamamlanmıştır. (EK-2 Resim: 7)

Alaattin Aksoy figürlerin deforme edilmesinde konstrüktif yöntemlere en çok ilgi duyan sanatçı olmuştur.²⁷¹

Sanatçı figür düzenlemelerinde plastisitenin çok belirgin olduğu bir yolda tutarlı aşamalarla direnmiştir.

²⁷⁰ N.Arslan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1,Yapı Endüstri Kurumu Yayınları,1997 İstanbul, s.45.

²⁷¹ Sezer Tansug, **a.g.e.**, s.108.

3.1.13.3. Alaattin Aksoy'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

1960'ların sonlarına doğru düş ürünü öğeler içeren figürler yapmaya başlayan Aksoy, Paris'te bulunduğu yıllarda (1972-76) Sürrealist çalışmalara yönelmiştir. Sanatçının yer yer fantezi ve mizah öğeleri de kattığı yapıtlarında figürlere uyguladığı biçim bozmalar resimlerine dramatik bir anlatım kazandırmıştır. Eserlerinde gerçek ve düş, görsel fantezinin ön planda tutulması ile kurgulamalarda fantastik görünümlere bürünmüştür. Gerçeklikle-Saçmalık arasındaki ikilemi, her hangi bir zaman diliminde yaşayan insanları fantastik kurgular içinde ele almıştır.(EK-2 Resim:8) İnsan tiplerinde , davranış ve hareketlerinde yaşam gerçeğini çarpıcı bir biçimde yansıtmıştır.²⁷² Resimlerinde yer alan insan “doğru olan” ile saçma olan”ın (ki bunların ikisi de gerçektir) arasındaki gerçeğin ikilemini yaşamıştır.²⁷³

Alaattin Aksoy Sürrealist sanat anlayışını şöyle ifade eder: ”-Bu günü yaşarken sanki binlerce yıllık ”insan” varlığını da sırtında taşıyan bir “Düş Yolcusu” gibiyim. Çocukluğumdan bu yana “Gerçek” hep bu yolculuk serüveninin içerisinde yaşadı. Belki de bu nedenle iletişim yoğunluğunun günümüzdeki gibi bu denli yoğun olmadığı “zamansızlık” dönemini özlüyorum. Oralara kaçma arzusu hep karşıma çıkıyor. Resimlerimdeki insan çoğu zaman hep bu kaçıışı yaşıyor.Bu nedenle, zaman onlar için gerekli değil. Onlar varoluşun herhangi bir durumunda yaşıyorlar.”

²⁷² Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.138.

²⁷³ Ahmet Kamil Gören, **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları 66,İstanbul,1998, s.208.

Katalog No : 2
EK-2 Resim No : 9
Sanatçı : Alaattin Aksoy
Konu : Kamuflej
Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlıboya
Yıl : 1991
Boyut : 89x16 cm.

Eserin konusu ile bağlantılı olarak ağaçlık bir alanda dallar arasına renk ve biçimce kamufle olmuş her zamanki deforme edilmiş biri kadın biri erkek iki insan vardır. Hiçbir coğrafyaya, tarihe ve mekâna ait olmayan o çirkin insanlarına bu defa cinsiyet ayrımı yapmadan yer vermiştir. Bu da figürlerin giyinik olmalarından kaynaklanmıştır. Çünkü onun eserlerinde figürler çoğunlukla çıplak olup anatomik olarak birbirlerinden ayrılırlar. Bir diğer ayrım ise erkek figürlerini saçsız yapmasıdır. Sağdaki figürün erkek olduğu açıkça anlaşılıyorsa da diğer figürün kafa bölgesi kamufle olduğundan ve giyinik resmedildiğinden kadın mı yoksa erkek mi olduğu kestirilememektedir.

Çağımızın genetik yapısında ve kültürel sosyal ve estetik kaygılarından çokça uzak görünen figürlerin günümüz insanı olmadığı kesinlik kazandığı gibi mekân yönünden de yaşanan çağa ait hiçbir ipucu içermemektedir. O zaman geriye; ya geçmiş yüzyıllara hatta bin yıllara ya da gelecek bin yıllara ait muhtemel insan prototipleri kalmaktadır. Ancak hiçbir eserinde olmadığı gibi bu eserinde de açıklayıcı hiçbir imle karşılaşılmamaktadır. Belli ki aslolan ne zaman, ne mekân, ne de coğrafyadır. Yalnızca hangi yer ve zamanda olursa olsun insanın hayat serüveni içerisinde herhangi bir anın saptamasıdır. Çünkü ifade bağlamında bir değişmezliği vurgular ki o da insanların edaları, mimikleri, hal ve hareketleridir.

Eserde sağ üst köşeden şiddetli derecede esen rüzgara karşı şaşkın ve bir o kadar da öfkeli bir direniş seziliyor ki bu bize varoluşun tek sebebi olan enerjiyi, inadına varoluşu, duyumsatmaktadır. Ancak figürler öfkeli bir şekilde direnirken bir yandan da bilinmeyen enerjiye karşı kendini sağlama almaktan da geride kalmayıp ustaca kendilerini kamufle etmektedirler.

3.1.14. Utku Varlık

3.1.14.1. Utku Varlık'ın Hayatı

1942'de Bolu'da doğan Utku Varlık sanat eğitimini 1961-1966 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Sabri Berkel atölyelerinde yapmıştır. Oyma baskı (gravür) ve taş baskı (litografi) atölyelerinde devam etmiştir. Daha sonra devlet bursuyla²⁷⁴ Paris'e giden sanatçı 1971-1974 yılları arasında Güzel Sanatlar Ulusal Yüksekokulu'na devam etmiştir. 1973-1975 yılları arasında taş baskı çalışmıştır. Utku Varlık çalışmalarını halen 1970'te gittiği Paris'te serbest sanatçı olarak sürdürmektedir. Varlık 1967'de 1.Uluslararası İstanbul Barış Festivali'nde Özgün baskı dalında birincilik ödülü almıştır.²⁷⁵

3.1.14.2. Utku Varlık'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçı resimlerinde, ışık-gölge etkileri içinde dağılan, simgesel ve romantik çağırışımlar yaratan figür, nesne ve mekân bağıntılarından hareket etmiş ve bu çalışmalarda gerçeklik ve düş, imge ve yansıma gibi birbirini tamamlayan plastik öğeler kurgusal bir ortam içinde değerlendirilmiştir.²⁷⁶

Utku Varlık resmi, gerçekliğin geçip giden sonsuzluğu üzerinde kurulmuştur. Sanatçının resimsel öznesi bireysel ve toplumsal alıntılar alanında bulunmuştur. Her resminde bir başlangıç vardır; ölümsüzleşen o sihirli anda duyulmamış bir öykünün anlatıldığı bir bellek harmanlanması ve varış noktası ile karşılaşmıştır.²⁷⁷

1960 ve 1970 'ler boyunca figürü dışavurumcu bir anlayışla biçimlendirmiş ve daha çok toplumsal içerikli konular işlemiştir. 1970'de siyah-beyazın egemen olduğu taş baskılarında halk resminden etkilendiği ve bu dönem resimlerine paralel olarak toplumsal konuların işlendiği görülmüştür. Varlık'ın resimlerinde 1980'lerin sonuna doğru varoluş kavramlarına bağlı olarak mistizm güç kazanmış, sanatçı özellikle eski uygarlıkları ve onların hala hissedilebilen ruhlarını kompozisyonlarına dahil etmeye başlamıştır. Bu anlatımı 1990'ların başında gerçekleştirdiği "Üçüncü

²⁷⁴ Dr.Bozkurt Şener Özel Koleksiyonu

²⁷⁵ N.Arslan,a.g.e, s.1869.

²⁷⁶ Ahmet Kamil Gören,a.g.e., s.212.

²⁷⁷ Şahin Yenişehirlioğlu, "Bir Ressamın Öyküsü", Anons Plastik Sanatlar Dergisi, S.41, Mayıs -Haziran 1992, s.22.

Göz” ve “Gece Kaçışları” gibi dizilerinde (1993) en yetkin biçiminde kullanmıştır. Önceleri figürü dışavurumcu bir anlatımla biçimlendiren Utku Varlık 1960 ve 1970’lerde bu anlatımı, dönemin karışık politik yaşamının etkisiyle gerçekleştirdiği resimlerinde ve taş baskılarında kullanmıştır.

Sanatçı, son dönem resimlerinde en çok Borges’ten etkilendiğini söylemiştir. Sanatçının resimlerinin yıllardır baş kahramanları Mezopotamya’dan Tanrıça İştâr, Zambaklar İçindeki Rahipler ve Krallar, Demet demet safran çiçekleri, yeşil bir atın sürüklediği kadınlar, mavi maymunlar, deniz yıldızları olmuştur.

Varlık, "Maskeli İlerliyorum", "Vizyon" ve "Omnia Ab Uno" resim serilerinden sonra "Metafor - Kozmik" adlı son resim serisinde de yine aynı kahramanlarla bambaşka bir hikâye anlatıyor. Bu hikâyenin esin kaynağı Borges’dir.

Borges’in "Metamorforik bileşim bir düşüncedir. İmgelerin içeriğinin bütünleşmesinden oluşur," sözünden yola çıkan Varlık, son resimlerinde bu sözün ona düşündürdüklerine yer vermiştir.

Bilge dediği Borges’in kitaplarıyla tanıştıktan sonra hayatında kendini daha az yalnız hissettiğini ifade eden Varlık, bu tanışıklığın öyküsünü şöyle anlatmıştır: "- Bilge Borges, yıllardır düşünüyordum bir evrenle beni tanıştırdı. Algı ötesi boyutların frekans dışı alanların rehberliğini üstlenen Borges aracılığıyla kendimi kaybedip yeniden bulduğum mekânları keşfettim. Aynalar, koridorlar, labirentler, düşsel varlıklar, batan uygarlıklar, gaipten gelen sesler, illüzyon, insanın zaman içinde yolculuğu ve maske. Borges’i tanıdığımdan bu yana onun bilinci bana yol gösterdi. Evrenle ilgili büyük bilmeceyi birlikte çözmeye çalışıyoruz."

Bu bilmeceyi çözmeye çalıştığı yeni resimlerinde Varlık, duyum, iç gözlem, yansıma ve ileri geri düşünce yöntemlerine başvurmuş. Her zamanki gibi ona ışık tutan çağın ışık ressamı olmuş. "Bana göre mekânların ve kentlerin fantastik albenileri olmalıdır. Ben de kendi peyzajımı kendim yarattım," diyen Varlık, güzellik ve çirkinlik kavramlarının da peşini bırakmadığını söylemiştir. Çünkü Varlık’a göre;

" Güzelin formülü yok. Ancak güzelin tanımsızlığı çağımızda çirkinle yarışırılırken tanımlanır bir hale geldi. Ve bu çok ürkütücü. " dür.

"Ben ışık ressamlarını severek işe başladım," diyen ressam Utku Varlık'ın resim boyama tekniği çok eskiye dayanmıştır. Adeta bir simyacı gibi kendi boyasını kendisi hazırlayan Varlık Yağlı boyayı saydam bir şekilde uygulamıştır.

Rafine edilmiş bezir yağı, damar verniği, yumurta sarısı karışımından oluşan bulamacı toz boya ile karıştırmıştır. Toz boya yüzde 70 pigment içeren topraktan ya da madenlerden elde edilmiş kimyasal bir maddedir. Bu pigmentlerin çıkış kaynağı sülfür ya da toprağın çok derinlerindeki madensi bileşimlerdir. Tempera adı verilen bu metodun mazisi Ortaçağa kadar gitmiştir. Michelangelo'nun Sistine Kilisesi duvarlarını bu karışımla elde ettiği boyayla boyadığı bilinmektedir. Bazen hazırladığı temperaya balmumu da ekleyen sanatçı, bu tekniği öğrencilik yıllarında çok sevdiği Mantegna'nın resimlerinde kullandığını fark etmesiyle öğrenmiştir.

Sanatçı karışık teknik ile sinemasal anlatımı dışa vurmuştur. Çünkü sanatçı hep sinemacı olmak istemiştir. Resmin Bergman'ı olup resme sinemayı, sinemasal öğeyi, görüntüyü, görünümü, sine-tekniki getirmiştir. Resmi durağanlaşarak canlanmış ve devingenlik kazanmıştır. Renkler mistik bir alaşım haline bürünmüş, ortaya Figüratif Sürrealizm çıkmıştır. Ama bütün bunlar dışavurum içinde ifadesini bulmuştur.

3.1.140.3. Utku Varlık'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

1974-1975'de sanatçı dışavurumcu anlatımdan uzaklaşarak, yoğun bir şiirselliğin egemen olduğu düşsel bir anlatıma yönelmiştir. Bu dönemde gerçekleştirdiği resimlerinde, genellikle tüller ve şeffaf örtüler ya da giysiler içinde gösterdiği kadın figürünü, doğanın dingin atmosferi içine yerleştirmiştir. Sanatçı için figür, sürekli ve asal olan doğanın yaşayan öğelerinden biridir ve yansımasını doğada bulmuştur. (EK-2 Resim: 110)

Evrensel bir doğa görüşünün hakim olduğu eserlerinde insanı mekân ve zaman içerisinde politik ve mekanik insandan soyutlayarak bir birey olarak ele almıştır. İnsan kavramını simgeleyen mitolojik ve düşsel içerikli yapıtlar üretmiştir. Yaşantısından yakaladığı herhangi bir noktadan hareket ederek gerçeküstücü gizemli mistik bir anlatımla çağrışım ve simgelerle kompozisyonlarını kurgulamıştır. Doğa, toprak, yeryüzü ve kadın temaları kendi peyzajları ve dekorları içinde düşsel büyülü

masallar gibi var olarak, sevdalı ve dalgın yüzler mekândan mekâna renkten renge akan fantastik düşlere dönüşmüştür.²⁷⁸ (EK-2 Resim: 111)

Sanatçının resminde yapı öğeleri, anlatma biçimleri, kısacası temalar değişmiştir. Realizm-Sürrealizm bileşkesinden Sürrealizm-Mistisizm-Mitoloji bileşkesine bırakmıştır. Haz alan kadınlar ya da hazzın doruklarında yüzen dişi figürleri daima ince tül veya sis perdeleri arkasında yoğun bir gizemin içinde doğa, doğa üstüye dönüşmüştür. Fizik metafizikleşmiş yani fizik ötesine geçmiştir .Güzel olan beğeni ön plana çıkmıştır.

Sanatçı'da özlem figürlerin içinde anlatıma sokulmuştur. Olağan günlük yaşamdan itiş kakıştan kaçış, olmayana varış söz konusu olmuştur. Platon'un İdealar Hiyerarşisi"ndeki gibi: "Realizmi Sürrealizmle ifade etme onun içinde görme."²⁷⁹

1970'lerin ortalarında gerek atmosfer, gerek renk ilişkileri açısından XV.ve XVI.yüzyıl. Kuzey Avrupa resminden etkilenen Varlık bu sıralarda toplumsal konulardan uzaklaşarak tek figüre yönelmiş ve şiirselliğin egemen olduğu düşsel bir anlatım geliştirmiştir. Çoğu kez doğayla portreyi birleştiren sanatçı 1979'da sergilediğini "Sevinç ve Bitki örtüsü" gibi yağlı boyalarında düşsel dünyayla simgeler dünyasını birleştirmiştir.(EK-2 Resim: 112) 1981'de "Bir Peyzajın Belleği" adlı suluboya ve karışık teknikli 40 parçalık dizisinde Rönesans ustalarını çağrıştıran gizemli bir ışıkla aydınlatılmış kadın yüzleri ve ayrıntılı biçimde işlenmiş manzaralarla düşsel ve olağanüstü bir dünya yaratmaya çalışmıştır.

²⁷⁸ Ayla Ersoy **a.g.e.**, s.138.

²⁷⁹ Şahin Yenişehirlioğlu, **a.g.e.**, s.21.

Katalog No	: 29
EK-2 Resim No.	: 113
Sanatçı	: Utku Varlık
Konu	: Anılarımızın Penceresi III
Yıl	:1977
Malzeme ve Teknik	:Kağıt Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 71x52 cm
Bulunduğu Yer	: İstanbul Resim Heykel Müzesi

Açık kompozisyon anlayışı ile oluşturulmuş olan eserde bir odanın köşe kesiti simetrik olarak ele alınmıştır. Dingin, kıpırtısız ve statik doğaya sağ ve soldan iki pencere açılmıştır. Doğanın dinginliğine karşıt , içeride olabildiğince hareketli ve şiirsel bir yaklaşımla alışageldiğimiz tipik tüller arasında kadın portrelerine yer verilmiştir. Öyle ki bakış açımızdaki sağ pencereden dışarıya taşırılmıştır. Dışarının statik görüntüsüne tezat oluşturan içeriğin dinamik görüntüsü ifade bakımından kontrast bir etki yaratmakla beraber içeriden dışarı kıvrak ve ince bir bağla dışarı taşan figür bu zıtlığın bir dengesi olarak algılanmaktadır. Yine aynı bağlamda dışarı taşan figürü ise sol pencerenin önündeki ikiz saksılar karşılamaktadır. Buda iç ve dış dünya arasındaki sistematik devinim çağrışımı yapmaktadır.

Eserde doğadaki hemen hemen her rengin kullanılmasına rağmen , kahverenginin yoğunluğu ve renklerin tonlarının koyu olması nedeni ile ağır ve oturaklı bir hava hakimdir.

Eserin adı ile paralellik kurduğumuzda sembolik bir anlatım dili ile karşılaşmaktayız. İçerideki figürler ; yaşanan zamanın keşmekeşini, kargaşasını, gerginliği bunalımı sembolize ederken buna karşıt olarak dingin ve kıpırtısız doğa gerilerde kalmış katışıksız, saf ve temiz hisleri sembolize etmektedir. Ancak bu dramatik yaklaşıma karşın pencerenin dibinde bitiveren iki saksı ve zincirlerini koparmışçasına dışarı taşan en az doğa kadar saf ve çıplak figür her türlü kaygı ve keşmekeşten arınarak geçmişle bugün arasında iyimser bir köprü kurmuştur.

3.1.15. Ergin İnan

3.1.15.1. Ergin İnan'ın Hayatı

1943 yılında Malatya'da doğan Ergin İnan, 1964-1968 yılları arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Resim Bölümünde öğrenim görmüştür. 1968'de bu kuruma asistan olarak atanmıştır. 1969'da Salzburg Uluslararası Yaz Akademisinde Prof. Emilio Vedova ile çalışmıştır. 1971-1973 arasında Alman Hükümeti'nin bursuyla Münih Güzel Sanatlar Akademisinde Prof. Mac Zimmermann'ın atölyesine devam etmiştir. 1978-1979'da aynı bursla Münih ve Berlin Güzel Sanatlar Akademilerinde araştırmalar yapmıştır. 1983-1984'te Berlin'li Sanatçılar Bursu'yla, bu yörede çalışmalarını sürdürmüştür. 1985-1986'da Berlin Güzel Sanatlar Yüksek okulu'nda konuk profesör olarak bulunan sanatçı 12 ödüle sahiptir.²⁸⁰

İlk kişisel sergisini 1968'de İstanbul'da (Alman Kültür Merkezi) açmıştır. Mannheim ve Berlin'de bu tür sergilerini sürdürmüştür. 1972'den itibaren yurt dışındaki karma sergilere katılmıştır. 1982'den bu yana Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Ergin İnan İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulundan mezun olduktan sonra sanat eğitimi'ni Almanya'da sürdürmüştür. Erol Deneç gibi o da Tatbiki Güzel Sanatlar ekolü ile yetiştiği için baskı resim tekniklerine önem vermiştir.

3.1.15.2 Ergin İnan'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçı, resimlerinde büyük bir renk cümbüşüne yer vermesinin sebebini şöyle açıklamıştır. -"Var oluşun getirisi bu. Var oluşun renkli dünyası Gereksinimimizi bir şekilde renklerle yoğurarak üst üste geçirerek, izlerle arıyorsunuz. Biçim içinde biçimi aradığım gibi renk içinde de rengi arıyorum."

Doku ve ayrıntı titizliği içinde üçüncü boyutu önemsemeyen renkleri, parlak boya katmanları ile bir öge olarak kullanmıştır. Çizgi çatalak olarak veya kağıtta leke ve ton olarak kullanılmakta eskimişlik etkisi yapan yırtılmış ve sararmış sayfa yüzeyleri ile geçmişe göndermeler yapmıştır. (EK-2 Resim:29)

Sanatçının eserlerinin her biri çeşitli imler ve anlamlarla yüklüdür. Ama bunlar sözcüklerle dile getirilebilecek imler ve anlamlar değildir. Resmin imleri

²⁸⁰ Çağdaş Sanat 13, **Mine Sanat Galerisi Sanatçı Katoloğu**, İstanbul, s.,30.

resmin anlamlarıdır. Çizgi ve renklerin bir yüzeyde (resmin yüzeyinde) yarattığı böcekler yüzler, figürler bir dünyayı ya da bir dünyanın parçalarını oluşturmuştur. Böylece resim dilinde anlamlarına (dolayısıyla varlıklarına) kavuşmuşlardır.²⁸¹ Resimlerinde imler, simgeler ve yüklediği anlamlar açısından oldukça zengin ve karmaşık bir dünyadır. Kullandığı simgelerinin hiçbirisi yeni bilinmeyen ve yaratılmış imgeler değildir açıkça görünebilen nesnelerdir.

Bir su damlasının, erken örneklerini kuzey Avrupalı ressamların natürmortlarında gördüğümüz şeffaf görünüşünü doğa karşısında duyduğu hayranlığının canlı bir tanığı olarak tuvallerine geçirmiştir. Bir böceğin saydam kanatlarından yansıyan ışığı bir çekirgenin dilin anatomik yapısından kaynaklanan bedensel özelliği, natüralist sanatın el hüneriyle ulaşabileceği ustalıklı becerinin çok ötesine götürmek istemiştir. Bu anlamda onun resmi bir dönüşüm estetiğinin habercisidir.

Kullandığı figürler kadın ya da erkek olsun yalnız değildir mutlaka onlara deniz ve kara hayvanları eşlik etmiştir. Bu seyirciyi onun kalabalık fakat yalnız dünyasına sürüklemiştir. Sanatçıya göre sık sık güzelliğine vurulduğu bir Libelulle, yani bizim "yusufluk" ya da "Helikopter Böceği" miz ona hep insan figürünü çağrıştırmıştır.²⁸² (EK-2 Resim: 30)

Resimleri iki boyutlu bir yüzeyde çok boyutlu bir Kozmos etkisi vermiştir. Düş onun anahtar sözcüklerinden biri olmuştur. Gözü açık ya da kapalıken gördüğü düşleri resimler gibidir. Gözü açıkken görmediği bir dünyayı, düşlediği bir dünyanın öğelerinden yola çıkarak kurmaya çalışmıştır. Onun dünyası imler, imgeler ve anlamlar açısından bir hayli zengin ve karmaşık bir dünyadır.²⁸³

Sanatında ilk günden bugüne kültürel farklılıklar arasında görsel ve sözel bir bağlantı kurmuştur. Düş ile gerçeği, beden ile doğayı, sonsuzluk fikri ile en temel varlığı yani insanı karşı karşıya getirmiştir. Yaşamındaki tanıklıklara ve alın yazısına yer vermiştir.²⁸⁴

²⁸¹ Ferit Edgü, **Ergin İnan'ın Dünyası: İnsan/Kozmos/El Ayak ve Mektuplar**, Vakko Sanat Galerisi, Aralık 1990, s.5.

²⁸² Zeynep Rona, Ahu Antmen, **Türkiye Sanat Yıllığı-2**, 2001 Sanat Bilgi, Belge Yıllık Dizisi, Ergin İnan Sergisi, s.,70,73.

²⁸³ Ferit Edgü, **a.g.e.**, s.7.

²⁸⁴ Levent Çalıkoğlu, "Düş ve Gerçeğin Örtüştüğü Yüzeyler" **Akademi İstanbul**, Yıl.1, S.3, Bahar, 2002, s.,201.

Sanatçıya sürekli çizdiği böcekler için şu açıklamayı yapmıştır: “Hep sorarlar bana neden böcekleri çiziyorsun? diye. Böcekleri çizmeye bir mektupla başladım.” 1969 yılında Prof. Emilio Vedova’ya yazdığı mektup şöyledir: ²⁸⁵” Malatya’daydım. Yazmak istedim ama Almanca bilgim çok az, İngilizcim de öyle. Ne yazacaktım? En iyisi resim yapmaktı. Resim yapmak ama nasıl başlayacağım. Bir suskunluk. O ara yerde kıpırdayan karıncaları gördüm, sonra karıncayı kağıdın üzerine çizmişim. Bir iki derken başka böcekleri (arı, sinek gibi) fark etmeye başlayıp çizdim kağıdıma ve düşündüm, neden bu bir mektup olmasın? Kağıdımda karıncalar da böcekler de insanlaştı. Kavga ettiler ve seviştiler. Altlarına Vedova’ya yazdığım sözcükler ve iki sayfalık mektup. Böcekleri çizmeye işte böyle bir mektupla başladım. Daha sonra yaşadığım bir bodrum katı ve zaman zaman odunluktan girerken izlediğim böcekler. Sıçrayan çekirge cinsi böcekler, hatta kertenkeleler. Onları çizerken ki tedirginliğim, ürperişim. Bir böceği çizerken tedirginliği de çiziyorsunuz, ürperti de.”

Eserlerinde yazı gizemsel ve plastik bir dil şeklinde vazgeçilmez bir öge olarak karşımıza çıkmıştır. Resimlerine ilave ettiği sözcüklere duyduğu ihtiyacı da eserlerinde oluşan düşüncelerinin tohumları olarak görmüştür. Bu dünyada görünmeyen başka bir dünyayı gözlerimizin öne sermek için günlük yaşamımızda kullandığımız sözcükleri yetersiz bularak , okunamayan, okunduğunda anlamını çıkaramadığımız sözcüklere baş vurmuştur. Yazıyı bir tür resme dönüştürmüştür. İç dünyasını doğada aramakta ve seçtiği nesneleri böcekleri veya embriyonik insanları betimlerken resimle yazıyı birleştirmiştir. (EK-2 Resim: 31)

Yüzler sanatçının önemli bir ilgi odağıdır.Yüzleri sahibinin özeti olarak görmüştür. Öyle bir özet ki her zaman çözümlemekte acze düşülen bir özettir.Yüzler ona göre bir çok anlamın yükleneceği boş bir sahadır. Bu nedenle üst üste birkaç çift gözden cephe ve profilinin birlikteliğine kadar olağanüstü geniş bir devinim alanına sahiptir burada. En önemlisi de bir ifade aracı olarak eşlik ettiği şeylerden arınıp temsili işlevini yeniden sorgulamaya hazır bir yüz söz konusudur. Gözle ilgili öğeler oldukça dikkat çekicidir resimlerinde. Sanatçının üst üste sıralanmış gizlere ilişkin net bir açıklaması vardır: “Göz fazlalığı psycho-portrelerde karşılaştığımız tedirgin insanın çevresini biraz daha fazla görebilme (dikizleme) saplantısını beklemektedir.

²⁸⁵ Ergin İnan, ”Sol Elim Rengarenk Sağ Elim Kalem Tutar” , **Gergedan**, Nisan, 87, No.2, İstanbul, s.,5.

İzleyici, figürün kendisini öyle gördüğün sanıyor ama sonuçta onu öyle gören yine resme bakan kişiden başkası değildir. Yani göz fazlasını onu affeden biziz.”

Sanatçının portreleri kendi sureti ve çevresi ile örtüşme sürecini imleyen gizli bir birliktir. Onun en sıradan nesnelerde bile gizi arayışı, rastlantı ile bütünleşen ilk adımdır. Portreye, kendisine ilişkin ilgiden önceki bu dünya bağlamında yaklaşan İnan için yüz, son tahlilde et, kemik ve sinirden oluşmuş soyut bir kütledir. Sonucunu baştan kestirdiği bir biçimin izini sürmek yerine, gizli bir akışa teslimiyet, onun temel çıkış noktasıdır.

Mistik duyarlılıkla şekillendirilen yapıtlarda en ilkel ve basit canlılardan en gelişmiş insana dek tüm canlıların yüz yüze olduğu yaşam ve ölüm diyalektiği vurgulanmıştır. Yaşamla ölüm karşı karşıya değil yan yana ve birbirini tamamlar biçimde yer almıştır. Bu anlayış içinde doğa tüm canlılar bitkiler böcekler akrepler balıklar ve insanlar islam tasavvuf felsefesi, metafizik ve mistik duyarlılıkla gerçeklik duyusu içinde ama gerçek olmayan nesneler bütün olarak resimlerinde kullanılmıştır. Çok elementli karmaşık görüntüler içinde tevekkülle yaşam ve ölüm sorgulanmıştır.²⁸⁶

Ergin İnan'ın resimleri, sanatçının patentini taşımaya başladığı ilk dönemlerden bu yana, içinde taşımayı gönüllü olarak benimsediği “sır”ın kendini gizleyen, açığa vurmaktan hep kaçınan bir yorumu biçiminde görünmüştür. Resmin yüzeysel dokusu üzerinde, kimi zaman bir portre ya da portreler grubu, kimi zaman bir böcek imgesi ya da su damlası olarak, kimi zaman da eski harfli kitap sayfalarının kolajıyla karşımıza çıkmıştır. Sanatçısına özgü motifler, bu tür veya benzeri motiflere aracılık yapmış olan başka resimlere oranla, çok daha ezoterik anlam kaymalarını karşılayıcı bir içerikle donanmış gibidirler. Ortaçağın ermişleri elinden çıkmış bir dua kitabını okur gibi bakışlarımızı gezdiririz bu motifler üzerinde. Bir süre sonra da, söz konusu motifler birer bağımsız imge değeri kazanarak, işaret ettikleri doğa nesnelerinden bağımsızlaşmış, ”varlık” ve “hiçlik” gibi doğa-ötesi anlamlara bürünmüşlerdir. Bu anlamlar ilk bakışta, herhangi bir resmi okurken karşımıza çıkabilecek sorunların hiçbirisiyle ilişkili değildir. Bir an görünüp geri çekilirler, ama bizden belirli mesafelerle uzaklaşmış olsalar bile etki dozlarını hep

²⁸⁶ Ayla Ersoy, **a.g.e** , s.139.

canlı tutmuşlardır; biz onlara değil, artık onlar bize bakmaktadırlar. Hiçbir şey söylemezler, söylenecek şeylerin algı yoluyla görsel bilincimize ulaşmış olduğu gerçeğinden hareket etmişlerdir. İşlevlerini yerine getirmiş ve görevlerini yapmış olmanın erinciyle bize uzaktan bakmakla yetinmişlerdir.

İnan'daki bu hem aktif hem pasif etkileme gücü, resminin izleyiciyle doğrudan ilişki kurmakta her tür olasılığı bir yana iterek üstlenmiş olduğu işlevi düşündürmüştür. Motifler bu resim için alışılmış izlekler olmanın ötesine geçmiş olur böylece. Bunlar düşünsel içerikleriyle birer varlık (“dasein”) değildirler artık; onu aşan, aynı zamanda ona yeni içeriksel boyutlar katan birer ikon elemanı olma özelliğine bürünmüşlerdir. Böylece de birer biçim gereği ”pro forma” eleman olmaktan, çıkıp, doğrudan biçimin kendisi olup biçimin kendisiyle bire bir örtüşmüşlerdir.

Bu örtüşme, içeriğe ilişkin anlam birikimini yoğunlaştırdığı için, resimsel elemanlar izleyicinin zihninde giderek daha etkileyici bir konuma yükselmiştir. Resmin ortasına yerleştirilmiş (gömülmüş) bir insan sureti (aynı insan suretinin birbiri üzerine kaymış yanılısamalı modülasyonlarını kapsayan uçucu “feerigue” (değişkenleri) ölümlü insan varlığına telmihlerde bulunmuştur. Ölümlü (fani) olmaya yazgılı bu varlığın, öldükten sonra yeniden yaşama kavuşmuş görüntüsüne göndermede bulunurcasına, seyirciyi gerçek dışı kavramlara çekmiştir. Bu durum mumyalanarak mezarına konmuş bir ölü beden, gizemli bir yazarlık gücü kazanmış gibi görünen madde varlığını düşündürmüştür. Tek bir suretin çoğullaşmasını, bir görüntüden başka görüntülerin devreye girmesini sürekli vurgulamak suretiyle gerçekleştirilen olgu, bir çeşit sanrı (halüsinasyon) duyumunun dışlaştırılması olarak karşımıza çıkmıştır.

Ergin İnan, salt insan suretini kullandığı resimlerinde değil, kanadı böcekleri, larva ve kurtçukları ele aldığı kompozisyonlarında da bu tekniği uygulamıştır. Belirli bir çark içinde dönmekte olan doğa varlığı şemasının kimi yerde bilimsel saptamaların bile yeterli olmaya zorlandığı “oluşum” mekanizmasına dikkat çekmiştir. Söz gelişi, Batılı ressamlardan Fuchs’un resimlerinde tanık olduğumuz bir teknikte kan bağı bulunan aldatmacı bir resimleme yöntemi, doğa ve oluşumlar bütünü karşısında hayranlık duygularıyla sarsılan bir doğa gözlemcisinin gizemli bakışıyla bu noktada çakışmıştır.

Tıp, anatomi, geometri, mitoloji v.b. alanların tümüne karış duyarlı görünmesi, Ergin İnan'ın resimlerini bu alanlarla ilişkili yapan öğelere gönül gözüyle bakmasını sağlamıştır. Bir şeye salt bir nesne, boşlukta yer kaplayan bir obje olarak değil ona, başka gizemli ilişkilerle albenili yapan boyutları açısından bakmak, görsel içeriği ,ister istemez değiştirmiştir.

Sanatçı yaşadığımız dünyaya, evren olgusuna bakışımızda, bizi bir uyarıyla karşılamıştır. Bakarak gördüğümüzü sandığımız nesneler dünyasının arka planında, görsel duyumuzla değil, tinsel algılarımızı harekete geçirerek “görebileceğimiz”bir başka dünyanın var olduğu gerçeğine ilişkin bir uyarıdır. Doğa bilimi üzerinde ince ayrıntılara inerek, bir nesnenin başka nesnelerle bağıntısına yönelmiştir. En önemsiz gibi görünen bir canlı varlığın anatomik ve organik yapısını gözlemleyerek elde edeceğimiz bulguların, bizi şaşırtıcı sonuçlara götürebileceği öngörüsünden hareket etmiştir. Doğanın kapalı kutusunu açmaya çalışmış olan bilgilerin kehanetlerine kulak vermemiz konusunda “sessiz” bir söylem geliştirmiştir. Bizi resimde gördüğümüz “şey” konusunda kuşkuya düşürmesinin nedenini de burada aramak gerekir. Bir nesnenin resim yüzeyinde biçimlenen görüntüsü, bir aşkınlık ifade edebilir, ama içkin olduğu kuşku götürmektedir. Bizim resimde gördüğümüz aşkınlık o resimde ifade edilen biçim olgusunun, gözümüze yansıyan ve bir başkası tarafından öyle kabul edilmesi büyük bir olasılık içinde bulunan temsileyet formudur. Ama bu temsiliyet, bir mutlaklık ya da kesinlik ifade etmemiştir. Öyle olduğu içindir ki, sanatçının çizdiği nesne görüntüsü, dolaylı başka anlamlarla da ilişkilendirilmiştir.

Boya yoğunluğunun giderek daha yoğun ve kirli katmanlar halinde resim yüzeylerini kapladığı yeni dönem çalışmalarında, kabuklu böcek elemanlarından birini, eski resimlerindeki farklı biçimde organize ederek resmin ortalık yerine yerleştirmiştir. Ayrıca eski Anadolu inanç ve söylencelerinde egemen olan “el görür” imajına ilişkin temaların da böcek elemanlarıyla kaynaşmış olarak resimlere yeniden girmiş olması, Ergin İnan'ın sanatı denince hemen aklımıza gelebilecek kompozisyon strüktürünün varlığını koruduğuna ilişkin kanılarımıza güç katmıştır. Bunun yanı sıra, rakamsal istiareler, eski yazı kolajları, özellikle göz ayrıntısının

titrek kaymalarla ele alındığı portre (insan) görüntüleri, benimsenmiş bir yorum tarzının sürdürülmekte olduğunu kanıtlayıcı gelişmeler olmuştur.²⁸⁷

3.1.15.3. Ergin İnan'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Sanatçının yapıtlarında tüm oluşumlara açık bir kozmos kavramı kendini duyumsatmıştır. Bu yapıtlarında sanatçı, fiziksel mekândan çok iki boyutlu bir yüzeyde çok boyutlu bir kozmos düşü görmüştür. Düş, İnan için anahtar sözcüklerden biridir.²⁸⁸

Ergin İnan'ın fantastik gerçekçi resimlerinde çok boyutlu, çok anlamlı ve çok görüntülü varlıkların sürekliliği ekolojik, biyolojik ve tinsel bağlamda ele alınmış, evrensel imgelerin yanı sıra kültürel imgelerde kullanılmıştır.

Ergin İnan'ın sanatını Avusturya kökenli Fantastik Gerçekçilik içinde değerlendirmek mümkün olsa da yeterli değildir. Fantastik ekolün çoğunlukla öyküsel betimlemeci ve sözlere çevrilebilir tutumuna kıyasla Ergin İnan bir düş resimlemesinden uzak, görsel bir bağımsızlık içinde çalışmıştır. Bu bakımdan, onu genel bir Sürrealizm kapsamı içinde anlamaya çalışmak resminin tarih içinde benzerleri açısından daha kolay anlaşılmasını sağlamıştır. İkon ve dini resimlere olan bazı yatkınlıkları dışında, İnan'ın çizgi ve betimleme kaygılarının benzerlerini Alman sanatının Rönesans kökenlerinde bulması mümkündür. Avrupada'ki kimi eleştirmenler Ergin İnan'ın resimlerini teknik bakımdan Dürer ve Leonardo'nun çalışmalarına benzetmişlerdir. Buradaki benzetme yazı resim bütünleşmesindeki çözümleyici yöntem ve ayrıntılarda gizli gerçekliğin ve olağanüstülüğün vurgulanması yönündedir. Nitekim, sanatta ayrıntının ve biçimsel inceliklerin en çok üzerine düşüldüğü XVII.yüzyıl Barok anlayışı sanata “ Tanrı ayrıntıdadır” ilkesini de aşmıştır.

İnan'a özgü ikonografinin gelişmesinde 1968'lerde yaptığı psikolojik portrelerin rolü büyüktür. İnan'ın bugünkü, desen, gravür ve resimlerinde yüzler ve kafalar hala önemli bir yere sahiptir. Burada kafanın şekli kadar gözlerin “trans” (geçiş hali, derin) bakışı da bir başka derinliği hissettirmişlerdir. Bu portreler, büyük kafaları, cılız gövdeleri ile milat öncesi bazı Mezopotamya heykellerini

²⁸⁷ Kaya Özsezgin, “Güzelliğin Aynası Sensin” **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, S.1-3, Ekim-Aralık 2002, İstanbul, s.,4-8.

²⁸⁸ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.217.

anımsattığı gibi, embriyon (dölet) ve insan ilişkisine, insanlık tanımının sınırlarına ve bazen de üstlerindeki organik dokularla, insanın toprakla, hayvanla, biyolojik süreçle olan ilişkisini işlemişlerdir.

Giderek bu ikonografi evrensel imgeler yanında kültürel imgelerde içermeye başlamıştır. Bazı gravürlerinde dini kitap sayfalarını, ya da eski mezar taşlarını andıran yazılı yüzeyler kültürel olduğu kadar zamanla ilgili kavramları da akla getirmiştir. Ergin İnan'ın sanatındaki fantastik göz bir böceğin yumurtası içine odaklanarak mikroskobik bir nitelik kazandığı gibi, çok uzaktan çeşitli alemleri eş sürede izleyebilmiştir. Öte yanda zamanın somut izleri salt dönüşüm ve süreç olarak değil, kullandığı malzemede çizgi, çatlak olarak, ya da kullandığı kağıtta leke ve ton olarak anlatım ve anlamın önemli öğelerini oluşturmuştur.²⁸⁹

Eskimiş ve yırtılmış ve sararmış etki yarattığı resimlerinde geçmişe göndermeler yaparken metafizik duygu çağrışımları ile psikolojik yanı ağır basan yapıtlar üretmiştir.

3.1.14.4. Ergin İnan'ın Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler

Sanatçı Doğu coğrafyasına soyunan bir sanatçı olarak Önasya'nın mistik inanç ritüelleri ile ilgilenmiştir. Batı'nın akılcı ve eleştirel form dilinin sınırları içerisinde gezinmiş, Mesnevi'nin aşk, ışık beden ve inanç fikri ile varoluşçuluğun dünyayı anlama ve anlamlandırma çabasını yan yana getirmiştir.²⁹⁰

Sanatçının gerek resimlerinde gerekse özgün baskılarında resmin yüzeyini giderek artan İslam Hattı ve Yıldızname, Falname, Tılsım Mühürlerinde yer alan figürler, istifler, sihirli formüller kaplar. (EK-2 Resim:32) Ancak bu öğeleri resmin bir kaynağı olarak kullanmaz.Yani bu öğeler bir çıkış noktası değildir. Kendi resim diline çevirerek kullanmak yerine onları oldukları gibi kullanmıştır.Yalnızca fazla bulduğu ayrıntıları eksiltmiştir.Yani yaratmak istediği dünya içinde yer alabilecek o dünyayı oluşturacak dokuya yardımcı birer öge olarak İslam'ın fal ve tılsımların da çokça karşılaşılan El ("Fatma Ana'nın Eli")ve ayak ("Hazreti

²⁸⁹ Jale N.Erzen; "Ergin İnan Dönüşümler" **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S.1-6, Ekim 1982, Ankara, s., 11-13.

²⁹⁰ Levent Çalikoğlu,**a.g.e.**, s.201.

Peygamberinin Ayağı”) birer motif olarak değil resmin kendisi olarak karşımıza çıkmıştır.²⁹¹

Sanatçı Mesneviden aldığı hazzı ve ilhamı hiç saklamamış aksine gururla şevkle ve sevgiyle yapıtlarında anlatmıştır. Eserlerindeki renk ve biçim zenginliğinin felsefi tanımını Mesnevi’ye yaslanarak aktarmıştır. Etkilendiği imge ve simgelerin kökenlerine bakıp da kedisini Oryantalist olarak değerlendirecek olanlara ise naif ancak keskin bakış açısıyla “hak ettikleri” yanıtı tüm bilgeliğiyle vermiştir: ”- Aslında kendimi oryantalist olarak görmek istemiyorum. Çünkü Batı’yı bir tarafa Doğu’yu bir tarafa ayırmak yanlıştır. Evet sentezciyim , Çünkü öyle olmak lazım. Çünkü dünya bir bütündür. “

Evrensel imgelerin yanı sıra kültürel imgelerde yer vererek yazı, kaligrafi, eski dinsel kitap sayfaları, eski mezar taşlarını anımsatan yazılı yüzeyler, portreler, yüzler, sözler, eller ve böcekler yeni ve özgün bir anlatım biçimi içinde bu resimlerde yer almıştır.

Sanatçının çalışmalarında, tasavvuf ve tekke sanatı geleneğini hatırlatan el ve göz simgeleri yer almıştır. Ayrıca, Vahdet-i Vücut inanışına yaklaşan ”cümle mahlukat”ın simgesi olan böcek ve benzeri motifler kompozisyonlarında çokça yer almıştır. Tahta levhalar üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarında, eski taş baskı kitap sayfalarından bazı kolajlar ve İnsan-i Kamil adı verilen tasavvufi bir fikri yaklaşımı ile eski ikonları hatırlatmıştır.²⁹²

²⁹¹ Ferit Edgü, **a.g.m.**, s.7.

²⁹² Sezer Tansuğ, ”Gövdeye Dönüşen Şema-Çehreye Dönüşen Suret”, **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, S.21, İstanbul, 1995 s.41.

Katalog No	: 9
EK-2 Res.No.	: 33
Sanatçı	: Ergin İnan
Konu	: Damlalı Portre
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: -
Yıl	: -
Bulunduğu Yer	: Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu

Eser, sarı zeminden yeşil bir niş içine alınarak ayrılmış bir portredir. Kadın portresi Yuvarlatılmış nişin ortasındaki konumuyla bir tür kutsal anlatıma bürünmüştür. Portrenin sağına yerleştirilen sanatçının imzasıyla özdeş taşlarla bezeli uğur böceği bulunmaktadır. Bir madalyon tasarımını andıran düzen içinde üzerinde yer alan dizelerle bütünleşmiştir.

Bir damla

Bir can damlası

Zaman, damla

Işığın içinde,

Zamanı içinde

Saklamış,

Damla,

Sanatçının sembolleri olan böcek ve renkli taşlar bu eserde de bulunmakta böceğin, taşın, doku etkileri başarı ile verilmektedir. Onun resimlerini özgün kılan yarlardan biride bu olup, lekesele ile dokusal yan yana iç içe bulunmaktadır. Damlalar oluşturan berrak ve pırıltılı taş taneleri portrenin yüzüne dağılmıştır. Derinlerde mekanik parçaları çağrıştıran kurgu, portreyi bir robotun mekanik kurgusuna sürüklemektedir. Boyunda da süren bu altyapı elbisenin kırmızı örtüsü ile kapanmıştır.

Sanatçı bu eserle bir ikonu andıran çağdaş bir portre uygulaması ortaya koymuştur. Kökeni Bacon'a dayanan bir portre geleneğinin Türk resmine uzanan esinlerini taşımaktadır. Renk şeritlerinin katmanlarının dokuduğu saçlarının altında çift ve ayrışmalı yarılsamalara yer veren bir uygulama ile karşımıza çıkmıştır. Görsel algıyı zorlayan göz ve ağızdaki çift görünümünü yarattığı yatay katmanlar renk şeritlerinin düşey uzantıları ile vurgulanmıştır. Renklerin birbirleriyle karıştırılmak sureti ile en olgun tonlarına ulaşılmış olup yeşil ve kırmızının kontrast etkilerini olabildiğince azaltmıştır.

3.1.16. Kamil Teoman Südor

3.1.16.1 Teoman Südor'un Hayatı

23 Şubat 1943 İstanbul Doğumludur. Mustafa Hayrettin ve Hatice Fahrünnisa Südor'un oğludur. 3 Kasım 1969'da Gülseren Südor ile evlenmiş olup Tolga İsminde çocukları vardır. 1968'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmiş 1974' de Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde ihtisas yapmıştır. 1985 te Sanatta Yeterlik tezinin İstanbul Teknik Üniversitesinde tamamlamıştır. 1968/70 yılları arasında Ercüment Kalmık ve Sabri Berkel'den Renk şekil ve kompozisyon dersleri almıştır. Kadıköy Mimarlık ve Mühendislik Yüksek okulu'nda asistanlık yapmıştır. 1970-71 de İtalyanca öğrenimini Perugia Lisan Üniversitesinde tamamlamıştır. 1971-72' de Prof. Montanarini ile resim çalışmalarında bulunmuştur.²⁹³

3.1.16.2. Teoman Südor'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Yaşamı boyunca en büyük sevdası yağlı boyalar olmuştur. Bunun yanı sıra gravürde çalışmıştır. İlk yıllardaki Litografi baskılarının yerini sonraki yıllarda daha çok gravürler olmuştur. Gravürlerinde baskı sayısını hep küçük tutmuştur. Böylece tam bir özgün eser niteliğini taşımışlardır. (EK-2 Resim: 64)

Teoman Südor, ışığı renk kıpırdanışı olarak vermiş, bir enerji saçımı olarak göstermiştir. Tuval yüzeyinde oluşturduğu enerji ile seyreden i ister istemez amaca götürmekte olup ışık ve renk kullanımındaki uyum ve denge resmine yalınlık ve atmosfer kazandırmıştır. (EK-2 Resim: 65)

Ayrıntılı bir işçilik, dengeli renk kullanımı ve mekân tanımlanan yumuşak ışık-gölge karşıtlıkları dikkat çekici boyuta ulaşmıştır. Yumuşak ton geçişlerinin, yalınlığı ve dengeli ışık kullanımı, Teoman Südor resmine dingin bir ifade kazandırmıştır.

Onun çalışmaları sanat yaşamındaki arayışları ve gelişmeleri ortaya koymuştur. İlk çalışmaları 1968'lerden kalma olup o yıllardaki öğrenci hareketlerinden etkilenererek eserlerini oluşturmuştur. 1970'li yılların başlarındaki sosyal çalkantılarla ilgili olarak soyut bir anlatım gündeme gelmiştir. Kareler dikdörtgenler ve çarpıcı renklerle İstanbul'ları anlatmıştır. İstanbul'u hep yaşayan ve usunda yaşatan biri olmuştur. Daha sonraki yıllarda lekelerin egemenliği ve küçük

²⁹³ Kamil Şükun, *Günümüz Türkiye'sinde Kim Kimdir? Who's Who in Turkey?* 1997-1998 1997-1998, s.544.

yalnız adamlar olmuştur. 1980’lerde doğayı, canlı ve renk renk görüntülerle yansıtmıştır. 1990’larda ki tuvallerinde ve gravürlerinde doğası daha bir gerçektir.²⁹⁴

Resmi genel olarak değerlendirildiğinde resimlerinin biçimini koruduğu görülmüştür. Görsel dil ile gizemli ve şiirselliğini koruyan içerik çoğunlukla gündemde olmuştur. Gerçek yaşamla, masalsı düşle, dünya arasında gidip gelmeler sürmüştür. Teoman Südor doğanın binlerce rengi ve hareketi içinde insan gerçeğini aramayı hedeflemiştir.

Koyu maviler, yeşiller içinde ışık etkisiyle dağılıp, hafifleyen nesnel görüntüler arasında ilk bakışta gizemini çözemediğimiz simgesel motifler barındırmıştır. Evren, uzamsal boşluklar içinde katmanlaşırken düşsellik sembollerle örtüşmüştür. Teoman Südor zamanı sonsuz bir gerçeklik olarak değil içerik bakımından sonsuz olarak düşünüp; bu düşünce ışığında sonsuzluğu zamanın doğasına yatırmıştır.

Resimlerinde zaman ve mekândan kendini soyutlayarak Rönesans resminin derinliklerinden esin almıştır. Seçtiği konunun içeriğinden çok figürler arasındaki ilişkiler ve figürün kompozisyon içindeki konumu üzerinde yoğunlaşırken tek kaçma noktalı perspektife sıkça yer vermiştir.

Sanatçının yapıtlarında bedenın yaratıcılığının gizini barındıran insana hayat veren “kadın” her resminde farklı biçimlerde ve farklı öykülerle ortaya çıkmıştır.²⁹⁵ Onun resimlerinde Doğa ile insanın sonsuzluk ilişkisinin yansımaları mevcuttur. Doğanın dingin, kıpırtısız halini resmederken doğa içindeki insan yapısının nesneler aracılığıyla betimlemeye çalışmıştır. İnsan ve doğa arasında yaradılıştan bugüne dek süren ilişkinin sorgulanışı, irdelenişi söz konusu olmuştur. İnsanın doğadaki varlığını sorgularken, sonsuzluk özlemini de dile getiren bir ressamdır. Evren ve onun düzeni, Südor’un ilgi alanını oluşturmuştur.²⁹⁶

²⁹⁴ Abdülkadir Günyaz, ”30.Sanat Yılımı Kutlayan Bir Sanatçı,Teoman Südor”, **Anons Plastik Sanatlar Dergisi**, S.41, Mayıs-Haziran 1992, s.30.

²⁹⁵ Betül Avunç, “Teoman Südor’un Dünyasına Yolculuk“, **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, Ocak, 2003, s.32.

²⁹⁶ Betül Avunç, **a.g.e.**, s.32.

3.1.16.3. Teoman Südor'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Sanatçının yapıtlarında soyutlayıcı ve fantastik bir anlayışın varlığı dikkat çekmiştir.

Sürrealist yorumlarını biçimsel bakımdan Rönesans manzara geleneği içinde dengeli kompozisyonlarla kurgulamıştır. Ayrıca İtalyan Maniyerizminin renk ve figür dinamiğine yaklaşan ve bu anlayışı günümüze bağlayan arayışları vardır.²⁹⁷ Suskun, düzgün görünümüyle ince titiz işçiliği ile binlerce yıllık doğa ve güzelliklerin içinde yerleştirdiği çıplak figürlerle gizemli fantastik bir ortam yaratmıştır.(EK-2 Resim:66) Yukarıda tuttuğu ufuk çizgisi, kompozisyon içinde şekillenen küçük dik -dörtgenlerle oluşan ikinci bir boşluk, görüntülerin tüm gerçekliğine karşın içeriğini Sürrealist boyutuna taşımıştır.²⁹⁸

Sanatçının resimlerinde ilahi bir ışık huzmesinin aydınlattığı yaratıklar mitolojik sırlarının gizlice deşifre edilmeye çalışıldığı bir yaşam ve dünya aynasındaki yansımalarıyla somutlaşmışlardır.²⁹⁹

²⁹⁷ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.217.

²⁹⁸ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.138.

²⁹⁹ Teoman Südor, **Gravür Sergisi**, Garanti Sanat Galerisi, 8-29 Mart 1995, İstanbul, s.2.

Katalog No	: 18
EK-2 Resim No.	: 67
Sanatçı	: Kamil Teoman Südor
Konu	: Yaradılış
Malzeme ve Teknik	: Gravür-Aquantite
Yıl	: 1992
Boyut	: 365x500 mm

Sarı , yeşil ve kahverenginin tonları ile masalsı bir atmosferde renklendirilmiş olan eserde; düşsel bir doğa betiminin ortasında gökyüzüne bakan çıplak bir kadın figürü yer almaktadır.

Doğa ve insan biçiminin reel formlarına sadık kalmış olmakla birlikte içerik bakımından gizemli, şiirsel ve düşsel bir yaklaşım söz konusudur. Eserini fantastik kılan da bu yönü olmuştur.

Sanatçı ezeli ve ebedi doğa karşında fani olan insan gerçeğini sorgulamayı hedeflemiştir. Kadın figürünün şaşkın ve kaygılı bakışlarını göğe yöneltmesi, cinsel organını elleriyle kapatmış olması figürü doğa ortasında tek başına algılamaktan uzaklaştırarak üçüncü bir varlığı duyumsamamıza yol açmaktadır. Akla; doğa-canlı-Tanrı üçlemesini getirerek esere mistik ve gizemli bir hava katmıştır. Figürün yüzüne gökten yansıyan ışık mistik havayı daha da güçlendiren bir etki olmuştur.

Yüzyılı, sosyal statüsü, zamanı, mekânı her ne olursa olsun kadının saflık, ürkeklik, korunma ihtiyacı, sahiplenilme duygusu, bedensel güçsüzlük gibi özelliklerinin bâki olduğuna ancak yine de evrende önemli ve güçlü bir dinamik olduğuna dikkat çekmek istemiştir.

3.1.17. Muammer Durmuş

3.1.17.1. Muammer Durmuş'un Hayatı

1944 Yılında Uşak'ta doğmuştur. Resimle ilişkisi ilkokulda başlayıp Pertevniyal Lisesi'nde gelişmiştir. Daha sonra Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne girerek 1967' de mezun olmuştur. 1966' da sergiler dönemi başlamıştır. Tunus'a kadar uzanan, çoğu İstanbul, Ankara, İzmir'i kapsayan otuzu aşkın kişisel sergi açmıştır. Katıldığı çeşitli karma sergilerde sanatını Yugoslavya' dan İngiltere' ye, Kuveyt'ten Romanya'ya kadar sergileme imkanı bulmuştur. İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür.

3.1.17.2. Muammer Durmuş'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Onun resimlerinde hareket noktası olarak doğa her zaman önde gelmiştir. Eserleri; Yüzeysel bir resim olmasına karşın alçak ufuk çizgisiyle yüzeysellikten kurtularak ufuk derinliği içinde canlılık ve dinamizm kazanmıştır. Hafif uçucu bir havanın hakim olduğu bir atmosfer içinde, nesnel bir gerçek olarak uzay ve zaman içinde düşünülmüş olan mekânda nesneler, yaşamdakine benzer hareket ve devinim içinde olmuştur. Her şey tabloları çaprazlama kesen bir hareket çizgisinin üzerinde yoğunlaşmıştır.³⁰⁰ (EK-2 Resim: 85)

İlk resimlerinde yer çekiminden kurtulmuş boşlukta uçar gibi duran figürler, çocuklar, kuşlar ve çiçekler Marc Chagall'ı anımsatmıştır. Kıpırtılı bir devingenlik içinde gökyüzünde uçmakla yeryüzüne inmek arasında bocalayan coşkulu ama karışık bir ikilemin dengeli bir çatışmasını yansıtmıştır. Eserlerini varoluşun gizini araştıran derin duygularla oluşturmuştur Ekspresyonist bir anlatımla mavi yeşil gibi

³⁰⁰ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.139.

soğuk renklerin çarpıcı kontrastları ve bozulmuş nesnel biçimlerle sanatçının aşırı duyarlılığı ve tepkilerini yansıtmıştır.³⁰¹ (EK-2 Resim:86)

Sanatçının eserleri izleyeni temel kategorileri araştırmaya götürmüştür. Bu temel kategorilerin başında Muammer Durmuş' un resimlerinde karşılaştığımız doğa elemanı ve doğaya bağlılık gelmiştir. Çünkü, sanatçının resimlerinde hareket noktası temelde daima doğa varlığıdır. Kullandığı figürler, ev, insan ve kuş ağırlıklıdır.³⁰²

Bu anlamda, Muammer Durmuş' un bir doğa ressamı, hatta natüralist olduğu söylenebilmektedir. Onun doğa anlayışının temelinde, doğanın özgür bir yorumu vardır. Başka deyişle, doğadan hareket eden Muammer Durmuş' un resimleri, doğanın resimsel dille özgün bir yorumu olmuştur. Bu resimsel dil, özellikle renkçi bir eğilimin egemen olduğu anlatıma ulaşmıştır. Bu anlatım içinde, dağ, deniz ve insan dediğimiz doğa objeleri, özellikle mavi-yeşil ve zaman zaman sarının da katılımıyla özgün bir akort, harmoni, Muammer Durmuş' un resimlerini baştan başa çevreleyip onlara bir müzikalite sağlamıştır. Çünkü, Muammer Durmuş' un resmi, Natüralizmi, renkçi harmoni ve müzikaliteyi tamamlayan ve resmi daha üniversal bir bütünlüğe götüren daha başka ve önemli kategorilere de sahiptir. Bu kolorist akordu tamamlayan kategorilerin başında ufuk elemanı gelmiştir. Muammer Durmuş' un resminde doğa objeleri, arka planı olmayan, derinlik boyutundan yoksun yüzeysel görünüşler değildir, tersine mavi bir ufuk derinliği içinde yayılan ve canlılığı da bu ufuk derinliğinden alan objelerdir. Bu Onun en karakteristik yanı olmuştur.³⁰³

³⁰¹ Ayla Ersoy, “Muammer Durmuş’un Yapıtlarında Gerçek –Düş İkilemi”, **Sanat Çevresi**, S. 137, Mart 1990, İstanbul, s.,23.

³⁰² Abdülkadir Günyaz, “Muammer Durmuş ve Bir Derviş’in Ürünleri” **Sanat Çevresi**, S.137,Mart 1990, İstanbul, s.,22.

³⁰³ İsmail Tunalı, “Muammer Durmuş’un Resminde Resimsel Katagoriler”, **Sanat Çevresi**, S.137, Mart 1990, s.,21,23.

Muammer Durmuş' un resminde mekânı dolduran bir hava tabakası vardır ve resmi seyrederken, bu hafif, uçucu havayı da sanki teneffüs ederiz. Bu yaşantı mekânı içinde, resmi seyredenin duygu ve düşünceleri, resim ile bu psikolojik atmosfer içinde bütünleşmiştir.

Böyle bir atmosfer, böyle bir yaşantı mekânı içinde, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi, objeler nesneler bir devinim, bir hareket içine girmişlerdir. Nesnelerin bu hareketi, klasik hareket kavramı anlamında olduğu gibi mekânda yer değiştirme olarak anlaşılmamalıdır. Buradaki hareket objelerden kurulan yaşantı ilgisinin sürekli olarak değişmesini ifade etmiştir. Bu nedenle, bir yaşantı süreci olarak hareket de , Muammer Durmuş' un resimlerini belirleyen kategorilerden bir olmuştur.

Muammer Durmuş' un son resimlerinde yeni bir eğilim, gizli de olsa kendini göstermiştir. Bu da resme geometrinin sokulması eğilimidir. Bu eğilim, henüz güçsüz ve resme genelde egemen olmadığı için , Muammer Durmuş' un resminde kolorist akort, yaşantı mekânı ve atmosfer kendine özgü varlığını koruyabilmiştir.³⁰⁴

3.1.17.3. Muammer Durmuş'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Sanatçının, resimsel biçimlenmesi yakın ve uzak çevre iletişimlerini kapsamış ve resimleri coşkulu resim tutkusunun içten yansımaları olmuştur. İnsanları farklı yerlere götüren, zaman mekân kaygısı olmayan imgesel bir dile sahiptir.

İlk resimlerinde yer alan yer çekiminden kurtarılmışlık duygusu yeni çalışmalarında yerini mekân kavramına bırakmıştır. Artık figürlerinin ayakları yere basmış ama belirsiz bir zamanda ve belirsiz bir mekândır. Nesnelerin gerçek biçimleri sezgisiyle tanımlanabilen görüntüler, sanatçının kendi çağrışımları, anılara, yaşama bakışı sanatsal anlatımını yaşanmış ya da düşünülmüş geçici bir anın analitik tahlili, gerçek-düş çatışması doğa üstüne Gerçeküstüne ve Sembolizme yöneltmiştir. Nesneler tuval üzerinde kendi uzaylarını kendileri yaratmıştır. Çağın yaşanan dev

³⁰⁴ Ramko Sanat Galerisi 1990 İstanbul, **Muammer Durmuş Resim Katoloğu**

dinamizmi içinde zamanı, yaşanan anı sonsuz yönlere açılan yeni dünyanın varlığı duyumsanmıştır.³⁰⁵ (EK-2 Resim:87-88)

Yapıtlarında gerçekte-düş ikilemini doğüstü ve gerçeküstü olarak ele alan Muammer Durmuş'un resimlerini fantezi merakı, görünen şeylerle özgün tasarımlar arasındaki ilişkiler yönlendirmiştir.

Eserlerinde yatay ve dikey çizgilerin sağa ve sola yatırılışı ile nesneleri tüm ağırlıklarından arınmış bir yumuşaklığa götürmüştür. Nesneler çizgi ve renk armonileri ile oluşan bir ağ içinde yerçekiminden kurtulmuşçasına gerçeklik ile imgesellik arasında bir yönden diğer yöne savrulmuş, nesnelerin gerçek biçimleri sezgisel olarak tanımlanabilmiştir. Bu yapıtlarda çağın teknolojik dinamizmi içinde sanatçının yaşama bakışı, yaşanmış veya düşünülmüş bir anın analitik çözümlemesi yapılmıştır.³⁰⁶

³⁰⁵ Ayla Ersoy, Muammer Durmuş'un yapıtlarında Gerçek-Düş İkilemi.**a.g.e.**, s.,23.

³⁰⁶ Ayla Ersoy,**a.g.e.**, s.,139.

Katalog No	: 22
EK-2 Resim No.	: 89
Sanatçı	: Muammer Durmuş
Konu	: Labirent Projesi
Malzeme ve Teknik	:Tuval Üzerine Akrilik
Boyut	:-
Yıl	: 1985

Eserde kare bir plan içerisinde şeffaf geometrik yapılardan oluşturulmuş labirent, aralarında yönlerini bulmaya çalışan kimi kadın kimi erkek , birbirleriyle iletişim halinde olmayan , tiplerlerinden günümüz modern insanı olduğu anlaşılan figürler, arka planda siyah bir dağ, dağın ardından süzülen ışık huzmesi ve gökyüzü görülmektedir.

Eser XX.Yüzyıl'ın bir karede özetlenmiş fotoğrafı gibidir. Günümüzün teknoloji toplumunun mekanik yaşamına eleştirel bir bakış söz konusudur. Labirent XX. Yüzyıl'ın hızlı teknolojik gelişimini ifade etmektedir.Teknolojinin doğaya ve insana olumsuz etkilerinin çarpıcı bir ifadesi söz konusudur.

Soğuk renklerle Ekprestyonist ve Sürrealist bir anlayışla ele alınan doğa her türlü coşkusunu kıpırtısını, canlılığını yitirmiş teknolojiye yenik düşmüştür. Yine teknolojik gelişmelere paralel olarak insan duygularında arınmış monoton ve mekanik bir varlık olarak ele alınmıştır. Dört bir yanından mekanik bir düzenle sınırlandırılmış, birbirlerine ve doğaya sırtını dönen insanın yaşadığı kaos dile getirilerek yerilmiştir.

Hemen hemen tamamı soğuk renklerle oluşturulan eserde labirentin üst orta bölümüne vuran sıcak sarı bir ışık renk bakımından kontrast bir etki yaratmasının yanı sıra ifade olarak ta kontrast bir etki sağlamıştır. Eserin bütününe egemen olan karamsar bir etki vardır. Teknoloji hem tabiatı hem maneviyatı hızla yok etme yolundadır ancak bir noktada umut vardır. İnsanlar labirent içerisinde yollarını tayin edebilmeleri ve bu noktayı bulabilmeleri halinde umutsuzluk umuda, monotonluk coşkuya, siyah yeşile, maviye , turuncuya dönüşecektir. Labirentte yol bulmak zordur ama imkansız değildir.

3.1.18. Muzaffer Akyol

3.1.18.1. Muzaffer Akyol' Hayatı

1945 Trabzon Doğumludur. 41 yıllık sanat yaşamını geride bırakan sanatçı 12 çocuklu aileden birdir. Akademide Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun³⁰⁷ yanı sıra Devrim Erbil, Adnan Çoker Ferruh Başağa, Neşet Günel gibi çeşitli atölyelerde çalışmıştır. Bunun sebebi ise tek bir atölyenin görüşlerini içine sindirmek istememesidir.

3.1.18.2. Muzaffer Akyol'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Onun dünyasında tüm varlıklar hayvan, bitki dahil insandan farksız algılanarak insanların dünyasına katılmış, dünyayı birlikte paylaşmışlardır. Bu bakış açısı resminde metaforları, metamorfozları rahatlıkla kullanabileceği bir dili olanaklı kılmıştır. Sanatçı eserlerinde yağmacıları, düzenbazları grotesk ve ironik bir yergi diliyle ve metaforlar aracılığı ile eleştirirken düzenbazların, bencillerin dışında kalan bütün varlıklara ipek gibi yumuşak saygılı bir tavırla yaklaşmıştır.³⁰⁸

Resimlerinde varlıklar birbirinin içine girmiştir. Biri öteki olabilmıştır. Sanatçıyı etkileyen iki olgudan biri, aşk-cinsellik, diğeri ise, doğa- kadın'dır.

Eserlerinde oluş halinin, bitmemiş, tamamlanmamış olanın resmedildiği görünmüştür. Bazen resimlerinde gökle yer arasında (portre ise onu kısmen örtterek) genellikle yarı saydam perdeye benzer bir imge vardır. Oluşmakta olanı ya da gösterilenin tamamlanmadığını anlatır gibidir. Bazen de fonda yer yer delikler aralıklar açılmış ve içlerinden bazı imgeler dışarı taşmıştır. Onların bir yanı belirgin, öte yanı yitip gitmiştir. Onlar küllenen geçmişin ve belirsiz geleceğin imleridir. Anlatılan yine oluşmakta olan değişmesi süren bir dünyadır.³⁰⁹ Bir diğer yöntemde ise; minik minik serpme imgelerle oluşan yeni görünümüler yeryüzüne perde perde inmiştir. Sanki evrende yüce bir zihin vardır. İnsanın yaratıcı zihniyle doğanın yaratıcı zihninden oluşmuştur.

Sanatçının en önemli ilham kaynaklarından birisi; 100 yaşını geçkin olan Sümela Manastırı tepesinde yaşayan annesidir. Bereket Tanrıçası Demeter ile özdeşleştirdiği annesinin bilgeliği resim hayatı boyunca onu korumuş gizli bir güç

³⁰⁷ <http://www.arkitera.com/sanat/2002/06/haberler/ayna.htm,s.1/2>

³⁰⁸ Anonim, "Muzaffer Akyol'da Bilgeliğin Küreselleşmesi" **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, S.12, Ekim 2003, s.,34.

³⁰⁹ Anonim, **a.g.e.**, s.12.

olmuş olup her başı sıkıştığında yardım etmiştir. Resim hayatı boyunca hiç değişmeyen şeylerin; insan ögesi, doğa faktörü ve yerel bilgi olduğunu ifade etmiştir.³¹⁰

3.1.18.3. Muzaffer Akyol'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Renk ve ışığın birlikte oluşturdukları bir görsel dille gizemli ve şiirselliğini koruyan bir içeriğe sahiptir. Gerçek yaşamla masalsı düşsel bir dünya arasında gidip gelmiştir. Doğanın binlerce rengi ve hareketine koşut bir devinimle acısıyla, tatlısıyla insan gerçeğini yakalamaya çalışmış, koyu maviler ve yeşiller içinde ışık etkisiyle dağılıp, hafifleyen nesnel görüntüler ile ilk bakışta gizemini çözemediğimiz simgesel motifler yapıtlarında iç içe yer almıştır. Kocaman ıslak ağlamaklı gözlerle, haykırışlar içindeki kadınlar, acı, sevi, özlem, hüznü yüklü derin bakışlı sevgililer, umut dolu çocuklar, bahar kokan çiçekler, bazen sevgiye umuda bazen kötülöklere, hırslara dönüşen kuşlar, böcekler, biberler resimlemiştir. Düş mü gerçek mi belli olmayan mekânlar içinde bir sis tabakası ile sarılıp sarmalanmış renkli sıcak bir atmosfer içinde saydam şiirsel bütünler oluşturmuştur. Olaylara doğaya insan sıcaklığını katmasını bilmiş ve lirik umut dolu yapıtlarını düşünsel bir yapı üzerine temellendirmiştir.³¹¹

3.1.18.4. Muzaffer Akyol'un Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler

Sanatçının resimlerinde "Varlık Birliği" düşüncesi: Tasavvuftaki insanın, hayvanın, dağın, ağacın tanrısal bir birlik oluşturduğu, Tanrı'nın onlarda ortaya çıktığı düşüncesi dindışı-laik kalınarak verilmiştir. Sanatçının dünya görüşünü tasavvuftaki "vahdet-i Vücut"la, ya da "Vahdet-i Mevcut"la açıklamak mümkündür. Eserlerinde tasavvuf kökenli ancak çağdaş düşünceyle örtüşen önemli bir dünya yorumuna yer vermiştir.

³¹⁰ <http://www.arkitera.com/sanat/2002/06/haberler/ayna.htm.s.1/2>.

³¹¹ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.141.

Katalog No	:24
EK-2 Resim No.	: 96
Sanatçı	: Muzaffer Akyol
Konu	: Cunda Adasında Her şeyi Mavi Yaşıyor
Malzeme ve Teknik	: Kağıt Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 70x50 cm.
Yıl	: 1996

Eserin tam ortasından yükselen doku itibarı ile kaynaktan fişkıran suyu andıran ağaç formunda bir görünüm vardır ki çalışmanın hemen hemen tamamını kaplamıştır. Ağacın her iki yanında iki kedi bulunur. Bu iki kedi sanatçının etkilendiği pagan kültüründe düalizmi temsil eden iki yılanın yerine kullanılmıştır.

Ağaç yere doğru yönelen yoğun çizgisel hareketlerle tek yönlü fırça darbeleri ile boyanmıştır. Ayrıca ağaçta kullanılan boyanın oldukça kıvamlı olması ve aralarına birçok renk değerlerinin de girmesi ile pastel dokusu oluşmuştur.

Gökyüzünün fonu oldukça uçuk tonda kıvamsız bir mavidir. Üzerine minik fırça darbeleri ile boncuk boncuk canlı renklerden oluşan kuşlar serpiştirilmiştir. Yer ise yine mavi ağırlıklı olmak üzere her renkten oluşmuş üzerine minik çizgisel hareketlerle otlar yerleştirilmiştir. Birbirine zıt yönlerde duran iki siyah kedi otların üzerinde koşuşturmakta ve hallerinden memnun görünmektedir.

Eserin adı ile de bağlantılı olarak iki kara kedi dışında mavinin hakimiyeti mevcuttur. Bu algılama şekli; onun tabiata ve tabiattaki her türden canlıya karşı derin duyarlılığı ile ilintilidir. Çünkü ona göre ister hayvan ister bitki her türlü insani hakka sahiptir. Onların en az insanlar kadar ilgiye, sevgiye, saygıya, korunmaya, varolmaya ihtiyaçları vardır.

Psikolojik olarak huzur, mutluluk, özgürlük, sonsuzluk, ve dinginlik anlamlarına gelen mavi, bu eserde tabiatın sembolik adıdır. Kuşa, ağaca, hayvana, bitkiye duyduğu saygının bir ifadesidir. Kompozisyonda insan olmaması bir tesadüf değildir. Metamorfik bir yaklaşımla ironik bir yergi söz konusudur. Sanatçı bilinçli olarak saf, temiz, katıksız, saygılı, hilesiz, yalansız olduğundan emin olduğu varlıkları bir arada görmek ve göstermek istemiştir

3.1.19. Gülseren Südor

3.1.19.1. Gülseren Südor ‘un Hayatı

1945 yılında doğmuştur. Sanat eğitimi 1966/70 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yapmıştır. Mezun olduktan sonra eşi Teoman Südor’la birlikte gittiği İtalya’da dört yıl kalmış ve bu süre içinde Rönesans ustalarıyla Romantiklerin etkisine girmiştir. Yurtiçi ve yurt dışında 95 karma sergiye katılmıştır. 1986’da Milano 2.Trofeo Raffaello Uluslararası yarışması’nda ikincilik 1987’ de 13.Trofeo Dürer Uluslararası Yarışması’na üçüncülük ödülleri almıştır.

1970 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’ni bitirdikten sonra, çalışmalarını dört yıl İtalya’da sürdürmüştür. Yurt içinde ve dışında tam 44 kişisel sergi açmış, yurt dışında on bienale, triennale katılmıştır. Yurt dışında birçok ödül almıştır.

3.1.19.2. Gülseren Südor’un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Gülseren Südor toplumu ve çevresinin gerçeklerini, kendi kültür eğitim ve birikimlerinin süzgecinden geçirip özgün yorumlar yapmıştır. Resminin baş ögesi; düşsel bir mekânda, baskın olarak kullandığı insandır. Figürler sanatçının imgeleminde yaratıldığından prototip, kişiliksiz tiplerdir.

Ruhun ve doğanın sınır tanımazlığını; bazen ince, görünür görünmez saydam, bazen de akıcı, kalın yoğun bir halde konuyu saran çevreleyen zengin kıvrımlı örtülerle betimlemiştir. Doğa ve insanı doğrudan doğruya bilinen geleneksel resim kuralları ile değil de bilinçli bir abartmayla, özgürce yorumlayarak, dolaylı ve anlıksal ön yargılarla yeniden yaratmıştır. Resimlerinde doğal olan şey, istenen gizemli, düşünsel etkiyi duyumsatmak uğruna bozulmuştur. İzleyen düş ve gerçeklerin içinde eritmiştir. Aşırı gerçekle imgesel ve öznel olanın düş uçuşları halinde sunduğu yapıtları resimsel bir masal olarak izlenmiştir.³¹² (EK-2 Resim: 50)

Südor, resimlerinde yağlı boyanın yanı sıra karışık malzeme de kullanmış ayrıca çizimde özgün başarılar gerçekleştirmiştir.³¹³ Gülseren Südor, titiz işçilik

³¹² Telga Südor Mendi, ”Gülseren Südor Resim Sergisi” T.İş.Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi, 6-29 Ekim, İstanbul , 1997, s.4.

³¹³ Zeynep Rona ,a.g.e. s.1713.

denilince akla ilk gelen ressamlarımızdandır. Çizgisel dokularla ayrıntılı olarak biçimlendirdiği resimlerinde, doğadan seçilmiş görüntüler arasına yerleştirdiği çıplak kadın figürleri dikkat çekicidir. Sanatçı Rönesans resminin derinlik kavramını iyi kavramış bir ressamdır ve onu bilinçli biçimde kullanmıştır. Gün değişimleri, gökyüzü ve bulutlar, güçlü bir ışık, sonsuz bir doğa mevcuttur. Gülseren Südor , insanı geometrik form içine yerleştirmiştir. Biçimi, biçemi, resim kurgusu insana, daha doğrusu Gülseren Südor’un insanına doğada düşsel bir anlam kazandırmıştır. Çarpıcı pozlardaki kadının vücudu, (bu sergisindeki ”Yaşam III-2003 tablosunda olduğunca), tutunduğu tüllerin, kumaş parçalarının uçuşmalarına uyum sağlarcasına, eğilip, bükülüp, kıvrılmıştır.

Sanatçı, yıllardır kadın bedeninin doğurganlığını ana tema alarak insanlığın yaratılışına ait kodları çözümlemeye çalışmıştır . Zamanın bilinmeyen, fakat bir yerde dönmekte olduğunu hissettiğimiz çarkını somut hale getirmek için kadının kutsal görevi aracı olmuştur. Aslında “ölüm” gerçeğini bizden koparmaya, kendine pay biçmeye çalıştığı yitip giden anları yakalamaya çalışmıştır.

Sanatçının tarama resimleri bulunmaktadır. Bu taramalarda hareket basamakları kurmuştur. Çizgi ile canlılık, kıpırdanma duygusu yaratmıştır. Yumuşak geçişlerle olanak vermeden , ışık-gölge karşıtlığını yakalamıştır. Koyulaştırmak istediği yerleri sık ve paralel çizgilerle ustaca doldurmuştur. Bir yönde yaptığı taramayı, o tarama çizgilerini kesecek biçimde ikinci bir yönde çizdiği paralel çizgilerle birbirine bağlamıştır.

Südor’un çini mürekkepleri insanı düşlerin gizemli dünyasına sürüklemiştir. Çizgilerin fizik yapılarından doğan anlamlarla yetinmemiş çizgilerle birtakım duygular uyandırarak o çizgileri renkler gibi yaşatmıştır. Çizgilerinin bir iç dünyası, bir fizik üstü varlığı vardır. Bir ruh taşımaktadır.³¹⁴

3.1.19.3. Gülseren Südor’un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

İmgesel motif ve kurgularıyla fantastik akım içinde değişik biçem yaratmış bir sanatçıdır.

³¹⁴ Üstün Akmen, Bir çizgi Virtüözünün Geçmişini Taraması: **Gülseren Südor**, Kızıltoprak Sanat Galerisi 18 mart 2003 tarihli sergisi için yapılan eleştiri

Figür'ü özellikle de çıplak kadın figürünü fantastik bir bağlamda işleyen Sanatçı, 1970' lerin sonundan başlayarak kadın sorunlarını doğurganlık ve özgürlük bağlamında yorumladığı Kadınlar Dünyası , Kayalıklar Havası , ve Sunak gibi fantastik kurgulu resimler yapmıştır. Sanatçı, portre niteliği taşımayan figürleri arka planda düşsel bir mekân yaratan manzaraya egemen merkezi bir konumda vermiştir.

Gülseren Südor, kadına düşsel bir atmosferde dramatik bir anlam yüklemiştir. Koyu maviler, sarılar, yeşiller içindeki kadın aslında oldukça duygusaldır. Ve de o oranda da yalnızdır.

Çizgisel dokularla ayrıntılı olarak biçimlendirdiği resimlerinde doğadan seçilmiş görüntüler arasına yerleştirdiği dikdörtgen içinde çıplak kadın figürleri ile yapıtlarını oluşturmuştur. Gün değişimleri, gökyüzü ve bulutlar güçlü bir ışık sonsuz bir doğa içinde küçük kimliksiz insan figürü geometrik bir form içine yerleştirilmiş bir resim kurgusu içinde birleşmiştir. Gerçek olan doğa ve insana düşsel gerçeküstü bir anlam kazandırmıştır. Dikdörtgen iç dünyanın dışa açılışını sağlayan bir pencere olarak düşünüldüğü gibi geometrik bir form olarak bilimi ve teknolojiyi de simgelemiştir. Gezin ve çarpıcı pozlardaki evrensel kadının vücudu kumaş kıvrımlarının uçuşmasına uygun bir biçimde kıvrılıp bükülmüştür. (EK-2 Resim:51) Kadının bu anonim yapısına karşın duygusallığı apaçık belli ve günlük yaşamın ötesinde düşsel bir atmosfer içinde dramatik bir anlam yüklenerek yalnızlığı ifade etmiştir.³¹⁵

³¹⁵ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, sy.141.

Katalog No : 15
EK-2 Resim No. : 52
Sanatçı : Gülseren Südor
Konu : Varoluş, Doğum
Malzeme ve Teknik :Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut : 60x70 cm.
Yıl : -

Eserde “himen”i (kızlık zarı) çağrıştıran dairevi bir form içerisinde mavi maskeli, elinde kırmızı bir çarşaf tutan adaleli bir erkek figürü, sağ altta biri kadın biri erkek iki küçük figür görünmektedir. Öndeki çıplak figür işaret parmağı ile kendini göstererek ben mi? der gibi bir ifade içerisinde. İki küçük dairevi formun birinde; ağaçlı bir yol, diğerinde; oturan çıplak bir kadın figürü vardır. Maskeli figürün başında bez parçasında ve sol altta mavi kuşlar görünmektedir. Figürler ifade yönünden portre niteliği taşımamakta, kimliliği belirsiz insanlara, herhangi bir kadına ya da erkeğe işaret etmektedir.

Eserdeki simgesel ifadeler olan kızlık zarı formu, mavi kuş, adaleli erkek figürüne karşın kadın figürünün oldukça küçük olarak resmedilmesi, kadına, doğurganlığa ve özgürlüğe ilişkin ipuçları içermektedir. Erkek figürü; ruhunun ve doğanın sınır tanımazlığını temsilen dairevi formun ve çerçevenin dışına taşan bir örtüyü çaprazlama tutmaktadır. Yaşam ve sonsuzluk anlayışı perspektif dahilinde verilmiş olan ağaçlarda da kendini duyumsatmaktadır. Kadın düşsel ve dramatik bir atmosferde yalnız ve hüznüdür.

Himen’in derinliklerinde çepeçevre sarılmış varlığını duyumsatamayan, ifade edemeyen bir kadının hemen üzerinde olanca azametiyle güçlü adaleli , kafatasından salınan onlarca mavi kuşların bulunduğu ve maskeli erkek ; kadınlara hakimiyeti ifade etmektedir.

Sanatçı bu eseriyle insanın, özellikle kadının toplumumuzdaki ve dünyadaki bedensel ve zihinsel özgürlüğünü gelgitlerini, yalnızlığını simgesel elemanlarla desteklemiştir.

3.1.20. Mustafa Altıntaş

3.1.20.1. Mustafa Altıntaş'ın Hayatı

15 Haziran 1946'da Akşehir'de doğmuştur. İlk sanat eğitimini Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde yapmıştır. 1970 yılında kazandığı bir Fransız bursuyla Paris'e gitmeden önce birçok sergi gerçekleştirmiştir. Paris'te Uluslararası sanatçılar sitesinde Cite Internationale Des Art'ta bir atölyeye yerleşmiş ve Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na E.N.S.B.A. 'a kayıt olarak özellikle Gustave Singier ve Jean Bertholle atölyelerinde resim çalışmaları yapmıştır. 1973 yılında Yüksek Plastik Sanatlar diplomasıyla mezun olmuştur. 1973 yılında geçici olarak Türkiye'ye dönmüştür.

1974-76 yılları arasında TRT Ankara Televizyonu'nda kameraman olarak çalışmıştır. 1976-80 arasında Sorbonne Üniversitesi Sinema Fakültesi'nde master çalışması yapmıştır. Ünlü sinema tarihçisi Jean Mitry, Eric Rohmer, Jean Rouch ve Michel Ciment gibi ünlü sinemacıların öğrencisi olmuştur. Birçok belgesel ve deneysel film gerçekleştirmiştir. Bu filmlerin bazıları uluslararası festivallere katılmıştır. Çok disiplinli çalışmalarını uluslararası bienallerde, festivallerde, 1970-1975 yıllarında Fransa ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde birçok kişisel ve karma sergi gerçekleştirmiştir. 1985-90 yıllarında Paris'te özel bir Güzel Sanatlar Okulu'nda dersler vermiştir.

Sanatçının Fransa, A.B.D., İsviçre, Finlandiya ve Türkiye'de özel ve resim koleksiyonlarında resimleri bulunmaktadır. Sanatçı halen Bodrum, Paris arasında çalışmalarını sürdürmektedir.³¹⁶

3.1.20.2. Mustafa Altıntaş'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçı, çalışmalarında nesne, mekân ve çevre bağlantısının somut anlamsal ilişkileri üzerinde durmuş kadın bedeninin erotik versiyonlarına yönelmiş zaman zaman da video sanatının görsellik olanaklarını çevresel sanat eşliğinde değerlendirmiştir.³¹⁷ (EK-2 Resim: 90)

Sanatçı resimlerinde baştan beri insan figürleri hep baş köşeleri almıştır. Mekânı parçalaması, bölmesi gibi bazı tablolarında insanın parçalanışını, bölünüşünü,

³¹⁶ Gerard Xuriguera, Çev: Bertan Onaran, **Mustafa Altıntaş Resim Sergisi**, Ankara Sanat Galerisi, 4-25 Mayıs, 2001, s.34.

³¹⁷ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.231.

değişimini göstermiştir. Yeniliklere açık olan sanatçının eserlerinde kitle iletişim araçları olan afiş, sinema, televizyon, grafik etkiler görülmüştür.

Sanatçıda tematik düşünce hep ağır basmıştır. Kavramsal sanatçılar gibi o da genellikle kişisel bir dilin kurulmasından kaçmıştır. Eserlerinde sanat kavramının üstünde durulması gerektiği, sanatın yeni bir tanıtımının yapılması ve sanatın düşünce alanlarındaki yerinin yeniden saptanmasına dair mesajlar içermiştir.³¹⁸

Sanatçı, geometrik kurguların bölümlendiği tuval yüzeylerinin merkezine Çintemaniyeri yerleştirip, uçtopları kirazlara dönüştürmüş parlak canlı kırmızı renkleri ve yuvarlak oylumlarıyla kompozisyona dağılmıştır. (EK-2 Resim:91) Oryantalist eğilimlerin doğunun gizemli dünyasına uzanan yorumlarını andıran bir yaklaşımla renkler bu resimlere girerek tamamen nesnel bir yaklaşımı yansıtmıştır. Sanatçı doğunun oryantalist bakış açısını en yalın ve açık olarak yansıtan Türk Hamamlarına ve kız kaçırma eylemlerine ilişkin konuları irdeleyen sanatçıların estetik yaklaşımlarına yakınlık duymuştur.³¹⁹ (EK-2 Resim:92)

Eserlerinde XV.yüzyıl Osmanlı çinilerinden koparılmış genellikle resmin yukarı kesimlerinde bir yere oturtulmuş hep yatay duran yenilenmiş bezemesel öğeye, lal renkli dalgalı biçimini çağrıştırdığı imgeyi, Çintemaniyi eklemiştir. Ağırlığı olan böyle bir im'in yarattığı tinsel etki o kaygan evrene böyle garip biçimde girişi açık seçik değil daha çok gizemseldir.³²⁰ Bazen figürün yalnız bir parçası her şeye egemen olmuştur. Kırmızı dudak biçimindeki Çintemani (dudaklar ölümle akrabadır.) Bu biçimler bir tuvalden çıkıp öbürüne dinginlikle girmiştir. Bu da bütünlük düşüncesini korumasına yardımcı olmuştur.

Soğuk saf renklerle, yalınlaştırılmış biçimlerle oluşturduğu resimlerinde bir kavramdan yola çıkarak değişen çoğalan ve farklı anlamlara uzanan yapıtlar üretmiştir. Çalışmalarına 1970'li yıllardan başlayarak tematik düşünceler yön vermiştir. Ele alıp işlediği temalar İstanbul-Paris arasında süren yaşamı gibi Doğu-Batı kültürleri arasında gidip gelmiş zaman zaman çakışarak ya da çelişerek tuvallere yansımıştır. Her ele aldığı tema uzun arayışlar ve araştırmaların sonunda farklı biçimsel olgular olarak ortaya çıkmıştır. (EK-2 Resim:93)

³¹⁸ **Mustafa Altıntaş Resim Sergisi**, „Saraydan Kız Kaçırma“, Akbank Kültür Sanat Eğitim Merkezi Yayınları, İstanbul, 1995, s.20.

³¹⁹ Kıymet Giray, **a.g.e.**, s.5.

³²⁰ Gerard Xuriguera, **a.g.e.**, s.3.

Mustafa Altıntaş ele aldığı konuyu işlerken yerine göre resimsel mekânı veya figürü parçalamıştır. Bu parçalar onun yapıtlarının özünü oluşturmıştır. Kopuk kopuk, parçaların çağrıştırdığı kavramlar izleyiciye resmin anlamına ilişkin ipuçları vermiştir.(EK-2 Resim: 94) Mekânsız, belirsiz boşluklar içinde her yöne dönebilen figürler veya anatomik vücut parçaları kırmızı, mavi yeşilin bağırان, yırtıcı, başkaldırıcı en şiddetli olanları ile şekillenmiştir. Tuval üzerine Air-Brush ile çalışarak oluşturduğu bu yapıtlarında nesneleri ve figürlerin etrafındaki ince beyaz ışıklı çizgiler neonsal bir özellik kazandırmıştır. Mavi Turkuvaz renk kodlamaları ile potansiyel kozmik enerjiyi işaret ederken, pek çok resminde kullandığı Çintemani biçimindeki kırmızı dudaklarla da ölçülü bir erotizm etkisi yaratmıştır. Figür ve nesnenin parçalanışı, bölünüşü ile ortaya çıkan kopukluklar ve boşluklara şekillenen ayrıntıcı imgeler resmin tüm anlamını oluşturmuş , düşsel fantastik biçimlere dönüşmüştür. Sanatçının sinema eğitimi almış olması da afiş, televizyon, grafik gibi kitle iletişim araçlarının etkilerini de resmine taşıyarak farklı tatlar katmıştır.³²¹

3.1.20.3. Mustafa Altıntaş'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Düşünceyi sanat yapıtını maddesel gerçeğinden üstün tutan sanatçının eserlerinde tematik düşünceler ağır basmıştır .³²²

Kendine özgü Gerçeküstücü, simgesel fantastik görsel anlatım dili vardır. Tuvallerine yerleştirdiği imgelerin kaynağı mitoslara, efsanelere dayanmıştır. Ayrıca geçmişin büyük ustalarına da göndermeler yapmıştır. Doğu'dan veya Batı'dan aldığı tüm etkileri belgeselci ve betimleyici olmayan bir bakışla kendine mal edip fantezilere dönüştürerek farklı ve yeni anlamlar yüklemiştir.³²³

Sanatçı eserlerinde bir dizi aktarma simgesel kaymayla, üst üste bindirilmiş bir çizim tarzı vardır. Düzlem ve geri düzlemi sağa sola serpiştirerek bunları birtakım kesip biçmelerle şekillendirip sınırlandırmıştır.Yanlarına yörelerine saydam renkler serpiştirerek yeniden oluşturmıştır. Tasarımlarında ya da çizgisel imgeyi canlandırışında gerçekçiliği, “düş’ün taşıdığı güllerle beslemiş devingen, karışıklıklarla dolu simgesel bir anlatıya dönüştürmüştür. Yeni bir bireşime

³²¹ Ayla Ersoy,a.g.e.s.,142.

³²² Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet’in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı,**Türkler**, C.18,Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, 2000, s.231.

³²³ Ayla Ersoy, a.g.e., s.142.

kavuşturulmuş bir dizi alıntı sanatı demek olan, zaman zaman öykünmeyi andıran kurgu-bilim, hayvansal araştırmalar ya da üstü kapalı bir sevisellik (erotizm) içeren bu resimsel yazı zaman zaman herkese seslenen pop'un izlerini taşımıştır.³²⁴

3.1.20.4. Mustafa Altıntaş'ın Eserlerinde Sürrealist Çağrışımlı Geleneksel Etkiler

Sanatçı; Doğu ve Batı'nın estetik görüşünü yansıtan iki ayrı dönemi ele almıştır. Bunlardan ilki Osmanlı Sanatıdır. Sanatçının vazgeçilemez simgeleri olarak değerlendirilecek olan Çintemani ve üçtopları Osmanlı Sanatının kaynaklarına göndermeler yapmıştır. Osmanlı sultanlarının kaftanlarından, saray ve cami duvarlarını kaplayan çinilere, seramik kaselere kadar uzanan eşsiz yorumlar sunmuştur. Farklı malzemelerde ayrı görsellikler ve estetik değerler kazanan üçtoplar ve çintemaniler Mustafa Altıntaş'ın yapıtlarına katılmıştır. Osmanlı sanatının verilerini bilgisayar tekniklerinin gizemli ortamında sınırsız deneme alanlı içinde irdelemiştir.³²⁵

³²⁴ İstanbul Film Festivali Web sitesi Gerard Xuriguera/Çeviri Bertan Onaran/<http://www.dergi.org/>

³²⁵ Kıymet Giray, "Mustafa Altıntaş'ın Resimlerinde Görselliğin Biçimsel Simgeleri" **Mustafa Altıntaş Resim Sergisi**, Ankara Sanat Galerisi, 4-5 Mayıs ,2002, s.5.

Katalog No	: 23
EK-2 Resim No.	:95
Sanatçı	: Mustafa Altıntaş
Konu	:“İngres Erotikamani”
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Akrilik
Boyut	: 120x120 cm.
Yıl	: 1996
Bulunduğu Yer	: Özel Koleksiyon

Eserde yarısı iki dalgalı çizgi yarısı ise üç toplardan oluşan sarı bir fon üzerine dairevi bir mekân açılmaktadır. Mekânın üs kısmında klasik çintemanisi enine yerleştirilmiştir. Hemen altında beyaz , kırmızı ve mavi renkte dağ kıvrımları sayılabilecek eğri yatay çizgilerin altında sağdan sola doğru yeşil renkte Osmanlı çinilerinden alınan süsleme unsurları uzanmaktadır.

Alt bölümde Osmanlı hamamlarından alınmış bir kesiti çağrıştıran saz çalan ve kendinden geçmiş vaziyette müzik dinleyen kadınlar oturmaktadır. Solda ise bir maymun bulunmaktadır.

Eserde hakim renk hemen her eserinde olduğu gibi mavi ve kırmızının en şiddetli tonları olup sınırlı ölçüde yeşil ve sarılara yer vermiştir. Kadınların ve maymunun bedenleri hava fırçası (air brush)’nın imkân tanıdığı yumuşak geçişler ve açık koyularla hacim kazanmış olup konturlarında kullanılan beyaz çizgiler floresan bir etki uyandırmıştır.

Eserdeki bütün görüntülerin çintemaninin kıvrımlarını andıran helezonik hareketlerden oluşması dikkat çekicidir. Gökyüzünü dağları denizleri bitkileri hayvanları ve insanları oluştururken çintemani eğrilerine sadık kalmıştır. Oryantalist yaklaşımı ,Osmanlı çinilerinden aldığı süsleme öğeleri , eserin bütününe giydirdiği çintemani ve üçtopları ile Osmanlı sanatının hem biçimine hem de yaşam tarzına göndermeler yapmıştır. Eserde önemli bir yer tutan dudak formundaki çintemani motifi çıplak kadın bedenleri ile birleşince erotik çağrışımı bir parça artırmıştır.

3.1.21. Hüseyin Ertunç

3.1.21.1. Hüseyin Ertunç'un Hayatı

1947 Balıkesir doğumludur. İlkokulun ilk iki sınıfını Kentucky’de okuduktan sonra Türkiye’ye dönerek Ankara Kolejini bitirmiştir. Hüseyin Ertunç, lise tahsilini Ankara Koleji’nde tamamladıktan sonra 1969’da Amerika’ya giden sanatçı fabrikadan bozma bir atölyede çeşitli uluslardan gençlerle sanat çalışmalarına girişmiştir. Uzun süre amatörce ilgilendiği resim uğraşını 1984’edeğin caz müziğiyle birlikte sürdüren sanatçı bu yıldan sonra bütünüyle resme bağlanarak kendi deneyimleriyle yeteneğini geliştirmiştir. 1975’te İstanbul’a dönen Ertunç 1978’de Paris’e giderek 1981 yılına kadar resim çalışmalarına bu şehirde devam etmiş ve sergiler açmıştır. 1981-1987 yılları arasında İstanbul 1987/1994 yılları arasında Los Angeles’te resim çalışmalarına ağırlık vermiştir.³²⁶

Sanatçı, yaşamını, sanat üretim ve faaliyetlerini yurt dışında sürdürürken, aynı zamanda resimlerini İstanbul ve Ankara’da açtığı sergilerle etkin ve yoğun bir tempoda, ülkesindeki sanatsever ve izleyiciye de ulaştırmaya özen göstermiştir. Ayrıca resimdeki başarılı çalışmalarını New York ve Los Angeles’te açtığı sergilerle de devam ettiren Ertunç, sanat potansiyeline paralel olan “tema”lı sergilere de davetli sanatçı olarak katılmıştır. Ayrıca; Mayıs 1992 yılında Los Angeles’in merkezindeki önemli sanat kuruluşlarından biri olan L.A.Artcore ile güney şehirlerinin tek modern sanat müzesi konumundaki South Bay Museum of Contemporary Art Galerilerinde ortaklaşa açılan “Energy, Interaction of Contrast” (Karşıtlığın Birleşiminden Doğan Enerji) konulu sergiye katılmıştır.³²⁷

1994 Mayıs’ından bu yana İstanbul , Bodrum ve Antalya’da çalışmalarını sürdürmektedir.

3.1.21.2. Hüseyin Ertunç'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

“-Doğa gibi değil, doğa kadar resim yapalım.” diyen sanatçı Gümüşlük ve Tekirova’da yaptığı tablolarında içinde yaşadığı ortamın güzelliği ve zenginliğini yansıtmıştır. Ayrıca yaşadığı İstanbul, Paris New York ,Los Angeles gibi büyük

³²⁶

Hüseyin Ertunç, **Tem Sanat Galerisi Sanatçı Kataloğu**, 1 Mart- 28 Mart 2002 İstanbul, s.13.

³²⁷

Tem Sanat Galerisi Basın Bülteni, Hüseyin Ertunç Sergisi, 29 Kasım-24 Aralık 1994.

şehirlerdeki kent yaşamının dinamizmini olduğu kadar çıkmazlarını ve çelişkilerini de resimlerine aktarmış olan sanatçı bu kez de doğa ile iç içe olmanın getirdiği duruluk ile izleyicinin karşısına çıkmıştır.³²⁸

Önceleri çini mürekkeple plak kapakları, karikatüre yatkın desenler, grafik nitelikli siyah beyaz üslûplayıcı insan figürleri ve akrilik çalışmalardan sonra büyük boy yağlıboya düzenlemelerde yeteneğini geliştirmiştir. Hüseyin Ertunç'un resimlerinde karma üslûp bireşimleri arasında ifadeci figür deformasyonları, etkili renk tuşları, akıcı boya dokularıyla ilginç bir kişiliği duyuran özellikler kısa sürede belirmeye başlamıştır. Bir yandan yeryüzündeki acıların sona ereceğini bu enerjinin var olduğunu resimlerinde görünür duruma getirmek isteyen sanatçı, öte yandan psikolojik çözümlerde renklerinin duyumsal etkilerinden yararlandığı figür ağırlıklı düzenlemelerde iç yaşantıyı görselleştirmeyi amaçlamıştır. (EK-2 Resim:59)

Belirli bir temayı ya da kavramı yoğunlaştırmak, durağan bir biçeme saplanmak yerine, rengin parlaklığı, akıcılığıyla duyarlılığının sezgilerinin yönlendirdiği özgün ve atak biçem bireşimlerine girişmekten çekinmemiştir. Sanatın temel kuralı ona göre sınırsız bir başkaldırma ile müthiş bir disiplindir. Yer yer çizgili dokular, etkili renk yüzeyleri spontane ve soyut leke örgüleri arasında kurgulanmış figür, portre ayrıntılarında yaşamamıza egemen olan kuşku ve kaygıların izleriyle yoğun bir karmaşanın anlatımcı öğeleri sezilmiştir. Akıcı, parlak canlı bir renk coşkusuyla insan ve yaşam çelişkilerinin çok değişken ve dinamik görüntüleriyle çeşitlenen güçlü bir resim potansiyeli vardır. (EK-2 Resim:60)

Resimlerindeki anlatımı sadece boyanın ve rengin zengin ritmi, devinimiyle sınırlamayan Ertunç, bunlara kimi kez dekoratif çağrışımlı dokular, dışavurumcu “informel” lekeler katarak kesin ve kalıplaşmış biçem ve eğilimlere bağlanmayan bağımsız ve özgün bir görsel çözümü benimsemiştir.³²⁹

Resimlerinde renk ve doku kontrastlarının şiddeti ve yoğunluğu dışavurumcu ve soyut bir dil'in etkin olduğu izlenimini vermiştir. Sanatçının resmi güçlü kavramlar üzerinde yükseldiği için resimsel planda da büyük bir potansiyeli gözler önüne sermiştir.

³²⁸ **Tem Sanat Galerisi Basın Bülteni**, Hüseyin Ertunç Resim Sergisi, 15 Kasım -12 Aralık 1997

³²⁹ Ahmet Köksal “Hüseyin Ertunç” **Tem Sanat Galerisi Arşivinden**

3.1.21.3 Hüseyin Ertunç'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Resimlerinin esin kaynağını müzikten alan Hüseyin Ertunç (1947) hem bir müzisyen hem de ressam kimliği ile 1975 'den bu yana New –York, İstanbul, Paris, Los Angeles arasında yaşamını bir dünya vatandaşı olarak sürdürürken zengin bir renk skalası ile çok boyutlu evrensel çelişkileri irdelemektedir. Yarı figüratif, yarı soyut gizemli formlarda yapıtlar üretmiş, boya, çizgi ve karalamalarla kendine özgü soyutlamalara düşünce derinliklerinde bireysel deneyimleri ile gerçeği dinamizmin yüklü bir anlatımla Kobra Grubu'nun çalışmalarını anımsatan Sürrealist bir boyuta taşımıştır. Resimlerini kavramsal bir zemin üzerinde şekillendirmiştir.³³⁰ (EK-2 Resim:61-62)

Görünen ve görünmeyen gerçeklerin peşinden sakınmadan giden sanatçının eserleri doğrudan duygusal bir etkilenim yaratarak izleyeni resmin içine almış ve yolculuğuna davet etmiştir. Hayal izlenimleri yaratan baktıkça kendini açığa vuran bu tablolarındaki figürleri kimi kez belirgin kimi kez ise boya katmanlarının içinden akarak gelmiştir. Sevinçler kızgınlıklar dilekler hepimizin zaman zaman hissettiklerini duyurmuştur. Her resmi yaşama bir temastır, her resim bilinmeyenin bilinişidir.³³¹ Güncel gizlerle yükleniş figür göstergelerinin hem grotesk, hem alabildiğine incelmış humour'u, garip çehre ve beden oluşumlarının esnek ve gezegen devinimlerle kurduğu her ritim aşamasında yenilenerek gerçekleşmiştir.³³²

³³⁰ Ayla Ersay, **a.g.e.** , s.143.

³³¹ Tem Sanat Galerisi'' Hüseyin Ertunç Tem'de'' Basın Bülteni 8 Aralık 1999-5 Ocak 2000.

³³² **Sanatın Hizmetinde On Yıl**, Tem Sanat Galerisi, İstanbul 2002, s.,17.

Katalog No	: 17
EK-2 Resim No.	: 63
Sanatçı	: Hüseyin Ertunç
Konu	: Erkek Atlıydı Atladı,Kadın Haklıydı Hakladı
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 131x119 cm.
Yıl	: 1997

Eserde ön planda çelimsiz bir kadının geriye doğru uzanmış gövde kısmı görünmektedir. Figür başını havaya doğru yönlendirmiş, yüzü rakursik bir görünüm oluşturmuştur. Kolları iki yanda kanata benzer bir parça ile bütünleşmiştir. Geri planda cüsse yönünden azametli bir yaratık bulunmaktadır. Eserin adından anlaşılacağı üzere bu figürün erkek olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerin bulunduğu mekân yerçekiminden kurtulmuş uzay boşluğunu çağrıştırmaktadır.

Mavi yeşil, kahverengi gibi soğuk renklerden oluşturulan eserde erkek olduğu anlaşılan figürün bedenine serpiştirilmiş kırmızı çizgiler dikkat çekmektedir. Eserin sağ alt bölgesindeki boşluğa yerleştirilen deformasyona uğramış bir kuşun yerleştirilmesi temaya yönelik bir anlam içereyip kompozisyon dengesini kurma kaygısı taşımaktadır.

Eserin adı itibariyle mizahi bir yaklaşımla ele alınan eser kadın aklının erkek gücüne karşı zaferini anlatmaktadır. Erkek fiziksel gücüne rağmen oldukça çelimsiz ve vücudunun alt tarafı kesik olan kadının fikri gücüne yenik düşmüştür. Kadının galibiyetini, mavi kanatlarla bütünleşmiş iki yana açılmış kolları ortaya koymaktadır.

3.1.22. Hanefi Yeter

3.1.22.1 Hanefi Yeter'in Hayatı

1947 yılında Bayburt'ta doğan sanatçı, 1972 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünün Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuştur. 1970 yılında Akademi'nin 3.sınıfında Paris'e giden sanatçı, Academie des Beaux Art'ta sanat eğitimi görmeye hak kazanmıştır. Ancak özel nedenlerle İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. Hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun desteğiyle dönem kaybı dikkate alınmayarak eğitimine devam etmiştir. 1972 yılında mezun olan sanatçı notlarının yüksekliği ve Burslar Jürisinin kararı ile Yurtdışı Devlet Bursunu kazanmış ve Yüksek Lisans Eğitimi İçin Berlin'e gitmiştir. 1978 yılında mezun olmuştur³³³. Yaşamını Berlin'de sürdürmektedir. Uzun bir süre dans ve düş konulu resimler yapmış bu çalışmalarında yağlı boyanın yanında altın ve gümüş yaprağı zaman zaman kolaj tekniğinde kullanmıştır. Resimlerinde doğa tarih ve insanoğullarını büyük boyutlu kompozisyonlarda yorumlamıştır. İnsanı tarihsel süreç içinde sorgular bir resim dili kullanmıştır.³³⁴ Yurt içinde ve dışında 70'in üzerinde kişisel ve karma sergisi bulunmaktadır.³³⁵

3.1.22.2. Hanefi Yeter'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Almanya'da yaşayan sanatçı sanat anlayışının özünü, beşeri-dünyevi ve akli-manevi hayat anlayışı arasındaki sürekli iletişim olarak nitelemiştir. Eserlerinde Türk halk kültürünü yansıtmıştır. Toplumsal içerikli konuları, savaş paniğini yansıtan portreleriyle yığınlarla ilgili algı boyutunu ortaya koymuştur.³³⁶ Geleneksel yerel kültürümüzden seçtiği motifleri birer simge olarak kullanmış, mitolojiden, minyatürden seçtiği öğeleri, çok renkli ve karmaşık bir yapı içinde kullanarak Doğu Batı arasında bir köprü oluşturmuştur.

Sanatçının eserlerinde iki konu gurubu vardır. Birincisi; globalleşen dünyayla birlikte daha da ikinci plana itilen doğa ve insanı esprili olarak konu edinen meyve sandıkları enstelasyonlardır. İkincisi ise Berlin duvarının yıkılmasıyla aktüelleşen iki

³³³ <http://www.bayburt.et/index.php.?inc.hanefi>

³³⁴ Kaya Özsezgin. *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 3, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981, s.334.

³³⁵ <http://arsiv.hurriyetim.com.tr./İstanbul/turk/99/12/21itbah/32ist.htm.s.,1/2>.

³³⁶ a.g.e. s.1/2.

Almanya'nın birleşmesini derinlemesine ve eleştirel bir biçimde konu edinen eserlerdir. Sanatçı kendi denemeleriyle lateks karışımı bir boya türü geliştirmiştir. Bu boyaya ihtiyaç duymasının asıl nedeni yeni eserleri için daha taşıyıcı gravüre ve diğer müdahalelere olanak veren bir malzeme olarak ahşabı kullanmaya başlamasıdır. (EK-2 Resim:53) Bu tarz eserlerinin ilkleri sadece tek parça ahşap üzerine yapılan işlerden oluşmuştur. Fırçayla yapılan resimler ve gravür tekniğiyle oyulan motifler aynı ahşap yüzey üzerine çok katmanlı, iç içe geçmeli veya kaotik düzenlemelerle bir araya getirilmiştir. Motiflerin oyulduğu ahşap yüzeyi aynı zamanda fırça resim tekniği için de kullanma fikri ahşap baskı yaptığı sırada gelişmiştir. Ahşap baskının kağıt üzerine aktarılması esnasında kalıp üzerindeki oymalardaki ışık, gölge ve derinliklerin kağıda aktarılmasına büyük kayba uğramasından dolayı sanatçı, kağıt üzerindeki baskıyı tekrar asıl kaynağı olan ahşap üzerine taşıma ihtiyacı hissetmiştir. Bu eserlerin kompozisyon düzenlerinde, önceki dönemlerdeki gibi, minyatür sanatının önemli bir rolü vardır.

1990'lı yılların ortasına doğru sanatçının yeni sanat stili değişime uğramıştır. Doksanlı yıllarının başındaki eserlerde fırçayla yapılmış resimsel tasvirler hakimken, sonraki eserlerine sanatçının Şark oymacılık geleneğinden esinlenerek yaptığı ahşap oymalar hakim olmuştur. Bu oymalar bir başka ahşap yüzey üzerine bir karış mesafeyle monte edilmiştir. Öndeki oymalara arka fon olan bu ikinci ahşap yüzeyde genellikle fırça resim tekniğiyle yapılmış motifler vardır. Bu eserlerdeki fırça resimler Batı resim geleneğine göre uygulanırken, oymalar İslam Şark geleneğindeki cam altı resim, ahşap ve kağıt oymacılığından esinlenmeler vardır. Bu oymalar hem gizemli sembolik anlamlarla yüklüdürler hem de resim sathını minimuma indirgemıştır. Böylece sanatçı iki ayrı kültürel geleneğin sanat anlayışını aynı eserde bir araya getirmiş aralarındaki karşılıklı iletişimler sağlamıştır. Bu sanat stili yalnız Batı sanat anlayışı için değil, aynı zamanda İslam sanat görüşü içinde tamamen yenidir. Bu eserlerde; ışık, gölge, leke etkileri ve izleyicinin bakış noktaları önemli roller oynamıştır.

Hanefi Yeter'in sanat stilini,"multimedya çağı"nın ürettiği informatif resim seline bir reaksiyon olarak görmek mümkündür. Resimleriyle çağımıza eleştirel bir bakış açısıyla bakmaya teşvik etmek istemiştir. Figüratif resmi bırakmak yerine, onu teknolojinin ürettiği kitleselliğin dışına taşıyarak kurtarmayı yeğlemiştir. Onun

eserlerinde motifler kamerayla elde edilen resimlerle hiçbir benzerlik göstermemişlerdir. Şark resim ve tezyinat sanatının anlamlı motiflerinin batı resim geleneğinin ifade biçimleriyle yan yana getirerek birbirlerini tamamlayan veya³³⁷ çelişmeli anlaşma kuran bir beraberlik sağlamıştır.

3.1.22.3. Hanefi Yeter'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

1980'li yıllarda yaptığı politik içerikli resimlerinde hem yaşadığı çevreyi gözlemler aynı zamanda kendi ülkesinin ve kendi kültür çevresinin bakış açısıyla resimlerine yansıtmıştır. Doğu'nun renk cümbüşünü, nakış ve desenlerini hatırlatan biçimler ve renklerle efsaneler yaratmıştır. Sanatçı toplumların tarihi geçmişini sorgularken resimlerin coşkulu, sevincini de katmış ve günümüz insanına çevreyi yok edişini anlatmaya çalışmıştır.³³⁸

Batı Berlin'de yaşamını sürdüren toplumcu gerçeki resimleriyle Almanya'da yaşayan Türklerin yaşantılarından kesitler yansıttıktan sonra masalsı, söylenceye mitlere dayalı şiirsel bir resme yönelmiştir. Sürekli hareket halinde aşağılanan horlanan ve sömürülen çaresiz insanları bazen öfkeyle bazen de alayla yapıtlarında değerlendirmiştir. Son yıllardaki çalışmalarında ise yüzeysel bir resim kurgusu içinde daha devingen ve canlı bir anlatımla düşsel fantezilere yönelmiş, kültürler arası bir iletişim kurmaya çalışmıştır. Çok çarpıcı kontrast renkler yanında altın varak, gümüş malzeme de kullanarak kolaj tekniğinden de yararlanarak sürekli değişim içindeki yapıtlarını oluşturmuştur. (EK-2 Resim:54-55) Doğa tarih ve insan ilişkilerini irdeleyen büyük boyutlu tuvaler boyamıştır .” Düş ve Dans “ konulu resimlerinde göbek dansını devingen bir anlatımla estetik olarak vermeye çalışmış korku temasını evrensel bir boyutta sorgulamıştır. (EK-2 Resim: 56,57)

³³⁷ Çetin Güzelhan” Boyasını Bile Kendi Yapan Ressam” **Tem Sanat Galerisi Arşivinden**, Ocak 2000, İstanbul,s.20.

³³⁸ J,Merkert, **Burhan Uygur Katalog'u**, Türkiye İş.Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi, İstanbul 1998,s.30.

Katalog No.	: 16
EK-2 Resim No.	: 58
Sanatçı	: Hanefi Yeter
Konu	: Ekmek Parası
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 110x110 cm.
Yıl	: 1998

Eserde ; geri planda İstanbul silueti, ön planda boş kap kacak yığını üzerinde haykıran bir erkek figürü görülmektedir. Ön plandaki yığın ve figür biri siyah biri beyaz olan dairevi şekilde oval çizgilerle çapraz olarak çizilmiştir. Çok yoğun bir şekilde mor rengin açık koyu bütün tonlarının hakimiyetinin bulunduğu eserde yeşil, mavi, kırmızı ve sarıya lekesel olarak sınırlı bir şekilde yer verilmiştir. Beyazın eser üzerinde oldukça etkili bir rolü bulunmaktadır. Gerek kazımak sureti ile ulaşılan , gerekse fırça darbeleri ile uygulanan beyazlar esere güçlü bir ışık ve pırıltı kazandırmıştır. Bunun yanı sıra beyaz, ön plandaki kap kacağı hacimlendirmekte oldukça etkili olmuştur.

Eserin hem konusundan hem de boş kap kacak yığınlarından anlaşılacağı üzere bir yaşam mücadelesinin boşa çıkışına isyan ve haykırış söz konusudur. Mor rengin hakimiyeti esere dramatik ve karamsar bir etki katmış azap ve dram içindeki figürün haykırışıyla anlamca bütünleşmiştir.

3.1.23. Ekrem Kahraman

3.1.23.1. Ekrem Kahraman'ın Hayatı

1948 Yılında Tarsus, İçel'de doğmuştur. 1968-71 arasında Atatürk Yüksek Öğretmen Okulu Resim Bölümü'nde öğrenim gördükten sonra çeşitli liselerde resim öğretmenliği yapmıştır.

Kahraman 1983 ve 1988 'de DYO ödüllü Resim yarışmalarında ve 1983 "Altın Palet" yarışmasında birer başarı ödülü almıştır.³³⁹

Şiirle de ilgilenen sanatçı ilk şiirlerini Yelpeze Mecmuası ile Hisar;Yelken ve Ilgaz dergilerinde yayımlamıştır.1966'da Hisar dergisinin lise öğrencileri arasında açtığı şiir yarışmasında birinci olmuştur. Ant Dergisinde röportajları ve desenleri yayımlamıştır. 1971'de İstanbul Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Selahattin Taran, Süleyman Saim Tekcan, Ramiz Aydın, Aydemir Atalay, Zeki Çakaloz'un öğrencisi olan sanatçı çeşitli orta öğretim kurumlarında öğretmenlik yapmış "Sanat ve Kültür Etkinliklerinin Canlandırılması Üzerine Öneriler" başlıklı yazısı ile yerel Bandırma Gerçek Gazetesi ödülünü, "Eğitimimizin Sorunları ve Çözüm Yolları" dosyasıyla (1981) Mersin Eğitim Vakfı ödülleri kazanmıştır. Yurtdışı ve yurtiçi olmak üzere 70'in üzerinde kişisel sergi açmış çok sayıda karma sergi, sanat fuarı ve bienallere katılmıştır. 16 ödülü vardır. Resimleri ulusal ve uluslararası olmak üzere çok sayıda resmi ve özel koleksiyonlarda yer almıştır. Plastik sanatlar alanında teorik yazılar yazmış, yazıları Sanat Çevresi, Türkiye'de Sanat ve Genç Sanat dergilerinde yayımlanmıştır. 1989'da öğretmenlikten ayrılarak profesyonel sanatçı yaşamını tercih etmiştir.³⁴⁰

3.1.23.2. Ekrem Kahraman'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçı bütün yaşamı boyunca yaşadığı dünyayı tanımak ve sanat dilini geliştirmek amacıyla kendi sınırlarını sürekli olarak zorlamıştır. Onun başarısı nesneleri olduğu gibi ifade etmek yerine, çok boyutlu hatta birbirine zıt birçok ifadeye birden başvurmaktan kaçınmamasında yatmıştır. Yani sanatçı asla nesnenin hatırına resim yapmamıştır. Belli bir sanatsal akımda yer almak ya da belli bir görüşü açıklamak için de çalışmamıştır.³⁴¹

³³⁹ Zeynep Rona, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* C.2. s.929.

³⁴⁰ Çağla Cabaoğlu, *Kahraman*, İstanbul Art Gallery, 8/31 Mart, 2003, s.71.

³⁴¹ *Ekrem Kahraman Resim Sergisi*, Asmalımescit Sanat Galerisi, İstanbul Sanat Fuarı, 1998,s.19.

Ekrem Kahraman bir gökyüzü ressamıdır. Özellikle son kuşak ressamlar göz önüne alındığında, Türk Resminde gökyüzünü işleyen sanatçıların sayısı çoktur , ancak sanatçının hepsinden farklı bir konumu vardır. Gökyüzünü işlemek yerine onunla hesaplaşmayı yeğlemiştir. Sanatçının ele aldığı konuya yaklaşımı açısından ilginç ipuçları vermiştir. Gökyüzü, yeryüzüne oranla öyle fazla önemli bir yer kaplamamasına karşın ilk bakışta bundan çok daha ağırlıklı bir etki bırakıp bellekte devam etmiştir.³⁴² (EK-2 Resim: 22)

Sanatçı kendi sanat görüşünü anlattığı bir yazıda kendini “hayalperest bir çiftçiyim ben, ve resimlerim topraklarımdır” şeklinde açıklamıştır. Yapıtlarında toprak ve göksellik zengin bir süreklilik ifade etmiştir.³⁴³

Gökyüzü hep insanın duygusal ve düşünsel evreninin sembolü olmuştur. Birçok ressam sürekli olarak gökyüzünü grileştirmiştir. Giderek siyaha boyayanlar da olmuştur. Ekrem Kahraman ise gökyüzünü yeşertmiştir. Onun resimlerindeki geniş ve engin gökyüzlerinin görkemli duruşunda siyahın egemenliği görülmemektedir. (EK-2 Resim:23)

Ekrem kahraman gözlerini toplumsal ilişkilerin kesiştiği noktadaki “somut bireye” dikmiştir. Dünya’ya bakış açısını ise şu sözlerle dile getirmiştir:

“Yarın Sabah

Günlük güneşlik olacak

Ne güzel bu yaşam

Uslu dur yüreğim.”³⁴⁴

Sanatçı ateş yerine “yangınları” seçmiştir. Bu onun duyarsızlıkları aşma isteğinden kaynaklanmıştır. Onun özgün niteliği; içindeki ateşi promete gibi ateşsiz kalmış olan insanoğluna yangınlar taşımak istemesinden kaynaklanmıştır.

Sanatçının iki sevdası ve iki kavgası vardır. Bunlardan biri resim diğeri şiirdir. Hem şiirlerinde, hem de resimlerinde açıkça duyulmasa da görülen bir de müzik vardır. Resimlerinin insan ruhunda bıraktığı etkileşimden kurtulup uzaklaşabilmek olanak dışıdır. Sanatçı kendisiyle yapılan bir konuşmada sergilerinin bir film, tiyatro ya da roman benzeri tek bir yapıt bütünlüğünde düşünülmesi, algılanması gerektiğini söylemiştir.

³⁴² Mehmet Ergüven, ”Ressam Ekrem Kahraman”, **Sanat Çevresi**, S:123 Ocak 1989,s.8-13.

³⁴³ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.236.

³⁴⁴ Mehmet Ergüven, **Yoruma Doğru**,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.206.

Sanatçının resimlerinin hemen hepsi birbirine hem benzemekte hem de benzememektedir. Benzerlik aynı bütünün farklı parçaları olmalarından Benzemezlik de aynı nedendendir. Çünkü sanatçı bir bütünün parçalarının birbirine benzediğinde çıkacak kargaşanın yabancılaşmanın resmin aleyhine olacağına bilincindedir.

Ekrem Kahraman resimlerinde, çözümlenmiş bütün bir Akdeniz Kültür duyarlığı ile çağdaş Akdeniz insanının yoğunlaşmış duyum tonları ve giderek evrensel boyutta bir “insanlık” teması vurgulanmıştır sürekli olarak. Sanatçı; insanlığın yaratmış olduğu kültürel birikimin en demokratik duyum bileşkesi olarak yorumlanabilmiştir.

Sanatçının yapıtlarında aşk teması, potansiyel bir enerji değil içgüdü düzeyini bütünüyle aşmış, ”emek ve alın teri ile yoğrulan” ve buna bağlı olarak da durmadan çoğalan, fizik ve ruhun estetik uyumuyla aşkınlaşmış diyalektik bir olgudur. Duyum parlaklığı, düşünsel derinliğini gölgelememiştir.³⁴⁵

Sanatçı eserlerinde gerçekleri aşmakla beraber gerçekleri bırakmayıp, kuru bilim fantazyalarını da katarak eserlerini gerçekleştirmiştir.³⁴⁶

Onun resimleri her anlamdaki sınırlarının ortadan kalktığı, yerelden evrensele hoşgörü ve mutluluk tablosunun şekillendiği “arayış” resmidir. Geçmişten günümüze hayata karşı aldığı tavrın ve düşüncelerin plastik anlamda iz sürücülüğünü yapmıştır.

Bize ait olanla, evrensel olan iç içedir sanatçının resminde. Bunun sınırları çizilmiş değildir. Sınırsızlık, bütün sınır belirleme tavrına rağmen yerellik ve evrensellik konseptiyle birlikte içi içedir. Bazı simge reel olgular ve anlatımlar vardır. Bu olgularla evrensel mesajlar vererek sanatını biçimlendirmiştir.

3.1.23.3. Ekrem Kahraman’ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Sürrealist bir yaklaşımla evrenin metamorfizmini analiz etmeye çalışmıştır. Metafizik anlamlar da yüklenen yapıtlarında insanların terk ettiği çorak toprak ve rüzgara tutulmuş taş, toprak v.s. gibi nesneler resmin genel öğelerini oluşturmuş, bu

³⁴⁵ Esat Demirel, ”Resimde Özgün Bir Ruhun Fırtınalı Coğrafyası:Ekrem Kahraman”, **Sanat Çevresi**, S.108, Ekim 1997, s.,30-33.

³⁴⁶ Muhittin N.Güven,”Destek’te Ekrem Kahraman”, **Sanat Çevresi** ,S.124, Şubat 1989, İstanbul, s.,74.

görünen öğelerin ötesinde içgüdüsel olarak ortaya konan fantastik imgelerle kompozisyonlarını zenginleştirmiştir.

Sanatçının anlatım dili aşamalı olarak doğadan kopmayan fantastik bir çizgiye oturmuş gökyüzündeki bulutlar giderek cisimleşmiş ve gölgeleriyle birlikte gök cisimlerini çağrıştıran biçimlere dönüşmüştür. Doğa görüntüsünü soyut plastik elemanlarla derinliğe doğru çekildiği, imgesel bir espas dokusunun ön plana çıktığı fantastik resimleri vardır.³⁴⁷

Geçmişte yaptığı Çukurova peyzajları ile de şiirsellik bağlamında buluşan bir dizi resimlerinde doğaya ait nesneler birer gösterge olarak kozmosun atmosferik oluşumunu işaret eden yaratmalardır. Kahverengi ve sarı gibi az sayıdaki renk değerleri içinde derin bir boşluk duygusu ile sessiz sonsuzluğu ve hiçliği Sürrealist bir yaklaşımla işaret etmiştir.³⁴⁸ (EK-2 Resim:24)

Kahraman 1980’lerin başında yaptığı Çukurova görünümünde kompozisyonun üçte ikisini ya da fazlasını kaplayan geniş bir gökyüzü altında pamuk toplanan mevsimlik işçileri ve çadırları betimlemiştir. 1980’lerin sonunda ise Orta Anadolu’ya özellikle de Kapadokya yöresine yönelmiştir. “Uyku ve Üç Zaman” “Kapadokya Düşü” resimleri üslûpsal açıdan Çukurova resimlerinden farklılık göstermemekle beraber düşsel öğeler kendini daha yoğun bir şekilde hissettirmiştir.

Sanatçının boşluğun sonsuzluğunu duyumsatan bu gizemli tuvalleri evren bilime ilişkin görüntülerin izdüşümleri gibidir. 1990’ların başında tuval üstüne kağıt yapıştırarak kolaj tekniğini deneyen Sanatçı bu sıralarda insanın kendini arayışının bir ifadesi olarak yorumladığı cinselliği idealize edilmiş figürler işlemiştir. Sanatçı bu gelişimini “köy kültürü”nden “burjuva kültürü” ne geçiş olarak tanımlamıştır.

Ekrem Kahraman Türk Resim Tarihinin alışılmış tanımlarının dışında bir resimsel dil ve içeriğe sahiptir. Bunun yanı sıra bu sürreal dünya içinde, aslında alabildiğine gerçek insan dramıyla, yani bireysel olanla toplumsal ve ülke gerçekliğini giderek bütün bir dünya coğrafyasını kuşatan gerçekliği de içerecek şekilde plastik bir anlatıma dönüştürmüştür.

Sanatçı Yaratıcı bir katkıyla varlığı yeniden tanımlamıştır. Ancak bu varlık alabildiğine bir bireysellik içinde yalnızlaştırılmış gerçeklikle bağıni koparmış bir estetik varlık değildir. Bilincin dönüşüme uğrattığı ve sezginin yaratıcı zekanın

³⁴⁷ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.236.

³⁴⁸ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.143.

devreye girerek kuşatıcı bir estetik kimlik olarak kendisini onaylattığı varlıktır. Yeni semboller , anlamlar da yaratarak gerçeği belirlemeye çalışan , yeniden varlığından kopmadan onu bir ileri boyuta taşıyıp dönüştürdüğü bir estetik varlıktır.³⁴⁹ Bu estetik varlık yeni semboller anlamlar da yaratarak gerçeği belirlemeye çalışmıştır.

³⁴⁹ Çağla Cabaoğlu, **Kahraman**, Art Gallery, 8-31 Mart 2003, s.7

Katalog No	: 7
EK-2 Res.No.	: 25
Sanatçı	: Ekrem Kahraman
Konu	: -
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: -
Yıl	: -

Bir gökyüzü ressamı diye de nitelendirilebilecek olan sanatçının bu eserinde yeryüzü ve gökyüzü sürreal bir yaklaşımla ele alınmıştır.Yeryüzünde çakıl taşları ile desteklenmiş dört dikili çubuğa bağlanmış gölgelik sayılabilecek mavi bir örtü , gökyüzünde gölgesi yere düşen bulutlar görülmektedir. Kompozisyonundan tamamıyla bağımsız gibi görünen ve eserin en somut yönü denebilecek iç güdüsel bir şekilde yerleştirilmiş irili ufaklı şiddetli renklerden oluşan renk lekeleri bulunmaktadır.

Milliyeti belli olmayan Metamorfik bir yaklaşımla ele alınan eserde evrensel bir anlayış egemendir. Evrenin varoluşu ve yok oluşunu metafizik bir yaklaşımla ele almıştır. Bu ve buna benzer oluşturduğu eserlerde derin bir sonsuzluk ve boşluk hissi yaratılarak insandan soyutlanmış gibi algılansa da yer yüzünde hep insani özelliklerin yüklendiği objeler yerleştirmiştir. Bunların kimi ev, kimi merdiven, kimi çadır, olabildiği gibi bu eserde de bir insan tarafından dikilmiş olduğu açıkça belli olan gölgeliği andıran bir obje bulunmaktadır. Çünkü bir örtü ancak bir insan tarafından bir çubuğa bağlanabilir ,yine ancak insana özgü bir akılla çakıl taşları ile desteklenerek çubuklar dikilebilirdi. Yeryüzüne yerleştirdiği , insana dair objeler eserde gökyüzünün ve yeryüzünün sınırsızlığına sınır koyan bir simge olarak karşımıza çıkmıştır.

3.1.24. Serap Demirağ

3.1.24.1. Serap Demirağ'ın Hayatı

1951 Alpullu-Kırklareli Doğumludur.1970-71 yılları arasında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim Bölümünü Bitirmiştir. 1986'da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Lisans Eğitimi yapmıştır. 1991'de "Oylumlar" , 1995'te "Ve Işık Ve Ateş" adlı resim kitabı yayımlanmıştır.³⁵⁰

3.2.27.2. Serap Demirağ'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Resimlerinde mavi gökyüzünün gizeminde yeşile dönerek tanrısalığa ulaşmıştır. Sanki yüce bir gün ve enerji yer yüzünde bir noktada odaklanmış ve her şey bir anda orda başlayıp orda yaşanarak anlam kazanmıştır. Gökyüzünün inci görünümlü damlaları canı çekilmiş bitkilere hayat vermiştir. Karanlıkta köpüren dalgalar gökyüzünün Tanrısal ışığıyla kucaklaşmak istercesine başkaldırmıştır. Bu çağrışımları çokça kullanan sanatçı insanlar tarafından yok edilen doğaya duyduğu üzüntüyü ve protestoyu dile getirmiştir. Doğayı çirkinliklerden arındırma çabasını resimlerine taşımıştır.

Sanatçı Anadolu Hitit Uygarlığından seçilmiş arkeolojik görüntülerin iç içe geçirerek oluşturduğu biçimsel formlar insanla, evrenle tarihle ilgili düşüncelerin ipuçlarını vermiştir.

Değişik tekniklerde ve değişik ebatlarda çalışan sanatçının tuvallerinin ebatları gitgide büyümüştür. İzlenimcilerin önemli tekniklerinden biri olan eskizsiz, ön çalışmasız "Alla Prima" (tuvalle direk hesaplaşma) o andaki müzikle birlikte konsantrasyonun bir ürünü olarak değerlendirilmiştir.³⁵¹

3.1.24.3. Serap Demirağ'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Onun ilk Sürrealist eğilimleri 1984 yılında Erenköy İş Sanat galerisinde ortaya çıkardığı çini mürekkebi guvaş, yağlıboya ve karışık teknikli çalışmalardır. Bunlarda fantastik gerçekliğe bağlanabilecek bir eğilim belirmiştir. Bu yönelişte kendi doğal yapısının önsezilerinin payı olduğu kadar 1981 de Türkiye'ye yerleşen Hollandalı ressam Zef Clement'le bir süre çalışmasının da etkisi ileri sürülebilir.

³⁵⁰ Serap Demirağ, **Yaşamı ve Sanatı, Ve Işık Ve Ateş**, Alpar Production, 1995, İstanbul, s.5.

³⁵¹ Vural Yıldırım, "Serap Demirağ'ın Ankara Sergisi", **Sanat Çevresi**, S.136, Şubat 1990, İstanbul, s.,92-93.

Clementin 1967-1970 yıllarında Hollanda Maastrich Publiciteit Akademisinde gördüğü grafik eğitiminden gelen doğal ve organik motiflerin bileşimini öngören bir temel üzerinde fantastik, simgesel kurgularla çeşitlenen resimlerine Serap Demirağ'ın o dönemde yakınlık duymuştur. Düşsel fantezilerin değişik özel kendine özgü nitelikler taşıyan yapıtları ile Serap Demirağ gerçekte gördükleri ve bildikleri ile düşsel fantezi dünyasını düşünsel ve eylemsel boyutlarda diyalektik bir uyum içinde değerlendirmiştir. Bir yanda nesnel toplumsal yaşam, tarih bilinci, diğer yanda düşsel bir dünya olarak, tanınabilir somut nesneler ile tanınamayan soyut nesnelerin oluşturduğu farklılıkların uyumunu sağlamıştır. Tanınabilir nesnelere alışılmış işlevlerinin dışında başka işlevler yüklenerek yeni resimsel bir terminoloji oluşturmuştur. Elma artık her gün yenilen bir meyve değil, ilk evrensel aşk, ilk başkaldırıdır. (EK-2 Resim: 100) Kiraz çekirdek ve kabuğu ile belki de bir atom su damlacıkları ışığın kristal içinde hapsedilmesidir. Dünya bir gezegen, insanlar birer robot olarak resimlerde farklı bir nesne mekân ilişkisi oluşturmuştur. Düşsel mekân sonsuzluk içinde bir boşluktur. Boşlukta yer çekiminden kurtulmuş olarak duran elma, kiraz ,nar, limon, erik gibi meyve formlarına , doğa boşluğuna yerleştirilmiş el ve ayaklara yer vermiştir .³⁵² (EK-2 Resim:101,102,103)

Sanatçı Sürrealist yaklaşımını şu sözlerle ifade etmiştir; “Düşünselliğim üst gerçekler için mitoslaşır. Bu salt düşünselliğe bağlı kaldığım anlamına gelmez. Çözümlemelerim hiç bir zaman mitosla-akıl, varlıkla-yokluk arasında asılı kalmaz. Düşlerimle uyuşmayan kaygılar yaratır. Düşünce ve düşünülen, düşünce ve düşler arasındaki kaosu bağlantısız ve çelişkili somut görüntüler, anlamı soyutlar. Çok iyi bilinen, çok iyi özümsemiş yaşamın parçası haline dönüşmüşlerle birlikte yepyeni bir yaşamı oluşturmuşlardır. Üst Gerçek gözü yanıltarak gelir. Onların altında yatan görünmezlerdir sergilediklerim. Görselliğin bilinen dilini kalkan yaparım resimlerime.”³⁵³

Kaya Özsezgin O'nun Gerçeküstücülüğü ile şu yorumu yapmıştır: “- Gerçekliğin fotoğrafik anlamda vurgulanmış biçimi,o gerçekliğin yer aldığı ortamlar karşıtlık yaratır. Ya da Gerçeküstücü ressamalarda çokça rastladığımız bir yorumla yan yana durmaları olanaksız olan nesneler, Serap Demirağ'da ortak fizik ortamları paylaşırlar, Gerçeküstücülerinin kullandığı bir deyimle zihinsel yabancılaşma” dır bu

³⁵² Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.146.

³⁵³ Serap Demirağ, **a.g.e.**, s.14.

bir anlamda. Bu tür bir yabancılaşma, insan bilgisinin sınırlarını genişletir ve gerçekliğin gözden düşmesine katkıda bulunur. Dış dünyasının nesneleri, alışılmış işlevlerinden soyutlanarak Serap Demirağ'da da nesnelerin kullanımına ilişkin böyle bir soyutlama söz konusudur. Örneğin meyveyi, ağaç dalında veya bir tabak içinde görmeye alışmış olanlar için onun boşlukta uçuyor gibi hafif bir görüntüye dönüşmesi , zihinsel bir yabancılaşmayı akla getirmiştir. Nesnenin mekândan soyutlanması ya da yeni bir nesne mekân ilişkisine yol açacak düzeyde değerlendirilmesini Örneğin Gerard de Nerval 'in “Süperdoğacılık” (Supernaturalizm) kavramını düşündürmüştür. Kimi resimlerinde Serap Demirağ yaratılışla ilgili su damlacıkları, antik uygarlık kalıntılarıyla bütünleşen belki de Dali'den esinlenmiş uçan narlar, soyulmuş elmalar, elma dilemleriyle zaman kavramının gizemli köklerini araştıran görsel yorumlara uzanmaktadır.

Ahmet Köksal ise O'nun süper doğacılığı ile ilgili şu yorumu yapmıştır:

“Yasak meyve tasviri geleneğinden çıkış yaparak ilk evrensel kışkırtma, başkaldırı ve yeni bir yaşamın tohumu saydığı elmalarla, narlar, kirazlar, kabak çekirdeği, tanısız nesneler ve Anadolu uygarlığı kalıntılarıyla geçmişi geleceğe bağlayan kaligrafik öğeler, süper doğacılık kavramına gönderme yapılmıştır.”³⁵⁴

³⁵⁴ <http://mserapdemirağ.sitemynet.com>“Önder Şenyapılı'nın kalminden Serap Demirağ

Katalog No	: 26
EK-2 Resim No.	: 104
Sanatçı	: Serap Demirağ
Konu	: Mutluluk
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 140/ 190 cm.
Yıl	: 1998

Doğada varolan hemen hemen bütün renklerin ve bütün dokuların kullanıldığı eser sanatçının tabiat sevgisinin bir dışavurumudur.

Düşsel mekân sonsuzluğu içerisinde bir boşluk , kristale dönüşmüş bir göz küresinden bütün evrene yayılan şiddetli, büyülü ve mistik bir ışık bulunmuştur. Şeffaf su baloncukları, süngerimsi nesneler, taş kaya parçacıkları mekânsız bir boşlukta sağa sola devrilerek sonsuz bir derinlik içinde yuvarlanarak devinim kazanmıştır. Işıklı kısımlarda düz ince bir boya tabakasına karşın, belirsizleşen nesnelerin yer aldığı bölgelerde renk nüansları ve çizgisel dokular ağırlık kazanmıştır.

Sanki şiddetli bir enerji patlamış ve yeryüzündeki bütün mutsuzluk, yanlışlık ve kötülüklerden arınarak köpük köpük, ışık ışık, maviden yeşile dönüşmüş gökyüzüne ulaşarak Tanrısal sevgi ve mutluluğa ulaşılmıştır. Bütün olup biteni sanatçı biri küçük biri büyük göz toplarından mutluluk içerisinde seyretmektedir. Bu mutluluğunun sonsuzluğunu ve derinliğini göz bebeğinden başlayıp uzayın derinliklerinde kaybolan ince şerit ifade etmektedir.

Sanatçı bilindiği üzere insanlar tarafından hunharca yok edilen tabiata karşı büyük bir üzüntü duymakta ve sık sık bu üzüntüsünü protesto edencesine resimlerine taşımaktadır. Bu çalışmasında da protestocu tavrının bir uzantısı olarak imgesinde çirkinliklerden arınmış tabiatın düşsel ve gerçeküstü bir betimlemesine yer vermiştir.

3.1.25. Elif Ayiter

3.1.25.1. Elif Ayiter'in Hayatı

1953 Yılında İstanbul'da doğdu.1970 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Bölümü'nden mezun olmuştur. 1975-75 arasında Londra Üniversitesi Goldsmith College'da özgün baskı eğitimi görmüştür. 1980-83 New York Pratt Enstitüsünde resim eğitimini tamamlamıştır. Halen Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.³⁵⁵

3.1.25.2. Elif Ayiter'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi.

Sanatçı bilinen, tanınan nesneleri imgeler gücünün katkısı ile yeni ilişkiler içinde bir araya getirerek, görünenin söylenenin dışında farklı söyleme biçimleri ile farklı iletişimler sağlamıştır. Deforme edilmiş figürler, kedileşmiş insanlar insanlaşmış kediler, parçalanmış, siyah üstüne seçilmiş konuyu renk değerleri ile boyanmış değersiz mekânlar içinde yer almıştır.³⁵⁶ (EK-2 Resim:26)

Onun resimleri ilişkiler üzerine yapılanmıştır. En temel ilişki ise söylenen ile söylenmeyen arasındadır. Söylenen, kendi yolları içinde başka ilişkiler içermiştir.

357

Mehmet Ergüven, Sanatçının eserleri ile ilgili şu tespiti yapmıştır: “-Kusursuz sıkıntının altında ezilmeye mahkum insanoğlu, haşere ile arasındaki sınır çizgisini her an tartışmaya açabileceğimiz acınası bir mahluktur aslında; dünyalı olmanın bedeli, kendi mamulatımız olan bu sıkıntılara katlanmaktır. Hiç kuşkusuz bu sınır ihlalinde bizi tedirgin eden şey, insanın hayvana dönüşmesiyle ilgili metamorfoz sorunu değildir; başkalaşım vücuduna hapsedilmiş yaratığın belirsizliğine işaret eder burada-mevcudiyet, açıkta kalmaktır.Tamamlanmamışlığın sembolü olan mahlukat o şekilde tecelli eden hücre yığınının aceleye gelmiş olmasıdır-varoluş,özü itibarıyla özürdür.”

3.1.25.3. Elif Ayiter'in Eserlerine Sürrealist Eğilimler

Onun resimsel mekânları sivri uçlu yabancı bitkiler ve organizmalarla irkiltici ve yabancı bir atmosfer yaratarak, şiddet ve tehlike çağrışımları yaparak güncel

³⁵⁵ Erdağ Aksel,Elif Ayiter, Galeri Nev, Ankara, 1995, s.40.

³⁵⁶ Ayla Ersoy, a.g.e., s.146-147.

³⁵⁷ Erdağ Aksel .a.g.e., s. 5.

yaşamın kötülüklerle dolu kaosuna göndermeler yapmıştır. Kullandığı simgesel figür ve motiflerle ve seçtiği renklerin konusu tonları ile sanatçının yarattığı düşsel görüntü dünyası ile gerçek yaşam arasında sayısız öykü kurulabilmiştir.³⁵⁸ (EK-2 Resim: 27)

Sanatçının resimlerindeki tanıdık görüntüleri betimlemek gerekirse, dönüşüm alanındaki resimsel mekânlardan fışkıran sivri uçlu bitki ya da vahşi organizmalardan söz etmek gerekir. Bu kaotik dönüşüme neden olan ya da tam da bu dönüşüm sebebiyle kendileri de şekil, durum değiştiren nesneler ve yaratıklar da eklendiğinde sanatçının görüntü dünyası kendi gerçekliğimiz arasında sayısız kurgular oluşturmak öyküler kurmak mümkündür. Eserlerinde dondurulmuş anların ve betimsel elemanlarının yarattığı ürkütücü irkiltici biraz da vahşi ortamının varlığı hissedilmiştir.

³⁵⁸ Ayla Ersoy **a.g.e.**, s.146,147.

Katalog No	: 8
EK-2 Res.No.	: 28
Sanatçı	: Elif Ayiter
Konu	: İsimsiz
Malzeme ve Teknik	: Kağıt Üzerine Pastel Boya
Boyut	: 75x105 cm.
Yıl	: 1989

Eserde bir koltuk üzerinde oturan sağ eli ile sağ bacağına tırmalarken ağlayan bir kadın görülmektedir. Teknik olarak; her çalışmasında görüldüğü gibi boyanın üzerinden tarakla geçilmiş izlenimi yaratmaktadır.

Renklerin donuk, mat , koyu ve soğuk olması eserdeki gerilimi artırıcı bir etki yaratmıştır. Kahve rengi ve siyahın en kasvetli tonları tercih edilmiştir. Siyah, kahve rengi ile gri arası boz bulanık bir tona ,beyaz, çamurumsu bir griye dönüşerek seyreden karamsar bir ruh haline sürüklemektedir.

Figür ve nesneler sanatçının özgün tarzı ile deforme edilerek ele alınmıştır. Eserde figür büyük bir ruhsal sıkıntı içindedir. Çünkü, sağ eli ile sağ bacağına şiddetli derecede tırmalayarak kendine acı veriyor olması acısının fiziksel olmadığını ruhsal bir gerilim karşısında kendisine acı vererek arabesk bir tavırla rahatlamaya çalıştığını göstermektedir. Sanatçının diğer resimleri incelendiğinde ; her ne kadar önemli deformasyonlara uğrasa da figürlerin uzuvlarını tam ve sağlam resmettiği görülmektedir. Ancak bu resim de; sol kol sakat gibi resmedilmiş sol göğsü bulunmamaktadır. Figüründe gözlerini bu bölgeye yönlendirmesi fiziksel eksikliklerine tepki göstermiş olabileceğini düşündürmektedir.

3.1.26. Ertuğrul Ateş

3.1.26.1. Ertuğrul Ateş ‘in Hayatı

1954 yılında Adana, Çukurova ‘da bir çiftçi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmesi doğup büyüdüğü çevre ile bütünleşmesini sağlamıştır. Resim merakının yanı sıra küçük yaşlarda beliren müzik tutkusu okul trampet takımına alınmasını sağlamıştır. Ortaokula geçtiğinde resim çizmeye yönelik ilgisini yönlendirecek hoca olan Duran Karaca ile karşılaşmıştır. O yıllarda Duran Karaca’dan teşvik görmüştür. Orta okulu bitirdiği dönemde, zengin çiftçi, tüccar babanın iflası, Ertuğrul Ateş’in yaşamında derin bunalımlara yol açmış, okumakta olduğu pahalı kolejden alınıp devlet okuluna verilmiştir. Başarısız olduğundan okuldan uzaklaştırılmıştır. Para kazanmak için yan işlerde çalışmıştır. Mobilyacıda çalışırken, mobilyalar üzerine çiçek desenleri çizmiş, bir tabelacının yanında bez afişler yapmıştır. Yaşamını yoluna koyduktan sonra okuluna kaldığı yerden devam etmiş ancak geçirdiği bir kaza ile yaşamı yeniden altüst olmuştur.

1973’de İstanbul’a gelmesi, yaşamında yeni bir devreyi başlatmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi sınavını kazanamamış, öğrenimini Ankara’da Gazi Eğitim Enstitüsünde sürdürmüştür. Halil Akdeniz, Mürşide İçmeli atölye hocaları olmuştur. Okulu bitirdiğinde, amacı yurt dışına giderek bilgi ve deneyimlerini pekiştirmek olmuştur. 1977 ‘de İngiltere’de bir dil okulundan sertifika almıştır. Kingsway Princeton College ve Bethnal Green Enstitüsünde sanat eğitime başlamış ve romantizm konusunda incelemelerde bulunmuştur.³⁵⁹

1980 ‘li yılların başında tekrar İstanbul’a gelmiştir. Bir reklam ajansında grafiker olarak çalışırken, işinden arta kalan zamanlarda büyük bir istekle resim yapmıştır. 1980’de Moda’da küçük bir galeride sergi açmıştır. Profesyonel sanat yaşamının başladığı bu sergide, kağıt üzerine suluboya resimlere yer vermiştir. Hemen arkasından yağlıboya resimlere yönelmiştir. Bir sabah “aynadaki görüntüsü”ne dikkatle bakınca, içinde yaşamakta olduğu İstanbul kenti, ona “içinden çıkılmaz bir düğüm” olarak görünmüştür. Bu yüzden şansını New York’ta denemeye karar vermiştir. 1980’lerin sonunda Yeni dünyanın onu kavrayıp peşinden sürükleyecek olan çekimli atmosferine yavaş yavaş alışmaya başlamıştır. Dünyanın dört köşesinden gelen sanatçıların yer aldığı karma bir sergiye Japonya Kültür

³⁵⁹ Anonim, ”Ressam Ertuğrul Ateş’in Resim Sergisi” ,**Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, S.25,Aralık 1993, s.,34.

Merkezinde katılmıştır. Art Gallery’de yurt dışındaki ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir. Bu dönemde yurt içinde ve dışında arka arkaya kişisel sergiler düzenlemiş yoğun bir çalışma aşamasına gelmiştir.³⁶⁰

3.1.26.2. Ertuğrul Ateş’in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Ertuğrul Ateş, resimlerinde renkçi olduğu izlenimi verirken, bu izlenimin bağlayıcı bir nitelikte temellendirilmemiş olduğunu da dolaylı biçimde göstermekten yanadır. Renk, ikincil bir değerdir bu resimlerde. Birincil değer ise kompozisyonun kurulmasında ana etken düzeyinde bir yeri bulunan çizgisel elemanların örgütsel dokusudur.

Boyanın tuvale sürüldükten sonra üzerinden geçirilmiş bir zımpara ile kazınmış izlenimi veren dokusal etkilere rastlanmıştır.³⁶¹

Giderek büyük boy tuvaler kullanmıştır. Resim boyutlarının, kompozisyon ve izlek açısından, ortalama ölçülerin üzerine çıkmasında, ifadenin etki dozunu daha üst düzeye çıkarma payı egemendir. Böylece imgenin anıtsallık etkisi vurgulanmıştır. Aynı zamanda kaosun içinde anlamlı bireşimler elde etme amacı olarak özetlenebilecek kompozisyon kurgusunun niteliksel yapılanması da bu anıtsallığı özendirici yöndedir.

Doğayı, Tanrıyı ve kendi benliğini sorgulayan soyut ve evrensel niteliklerle yeni biçimler, bireşimler ve çığınca yaratıcılık örnekleri veren yapıtlar üretmiştir. Sıradan olanla kutsal olanın çelişkili ikilemini cesur ve şaşırtıcı ilişkilerle ortaya koyarak, şiddet, huzur, coşku veya lekesiz saflık ile duygu gibi birbirine zıt değerleri bir arada var etmiştir. Açık kompozisyonlar içinde özgünlüğü ve sonsuzluğu ifade etmiştir.

Ani bir fırça darbesiyle resimlerinde form kazanan kurdele. Kendi deyişiyle resme imzasını atmıştır.³⁶²

Resimlerinde birincil özellik olarak kendini gösteren “uyum “ve “denge” arayışı, onun ilk gençlik yıllarına kadar geriye giden bir takım tutkulardan kaynaklanmıştır. Doğup büyüdüğü Adana ve Çukurova, Güney Anadolu yöresindeki yaşam tarzının belirginleştiği bir çevredir. Bir çiftçi ailesinin çocuğu olması, Ertuğrul

³⁶⁰ Kaya Özsezgin, Bir İçsel Deney Modeli”, *Artist*, S.25, Kasım 2002, s.,4,6.

³⁶¹ Kaya Özsezgin, *a.g.e.*, s.,8.

³⁶² Kaya Özsezgin, *a.g.e.*, 35.

Ateş'in doğup büyüdüğü çevre ile bütünleşmesinde önemli etken olmuştur. Ama doğa içindeki bu yaşam, onu bu çevreyle doğrudan ilişkilendirmemiş , görsel bir diyalog geliştirmekten çok, zihnini meşgul eden fantazyalar üzerine kurulu bir dünyaya açılmaya yönelmiştir.

Küçük yaşlarda kendini gösteren resim merakıyla, okulun trampet takımına alınmasına yol açan müzik tutkusunu eşdeğer bir düzeyde sürdürmüştür. Ses tınlarının müzikal formlarıyla renk çizgi oluşumunu belirleyen biçim dengeleri arasında bir bağlantı arayışı vardır.

Ertuğrul' Ateş'te erken dönemlerde kararlı bir çıkış olarak kendini gösteren kavram oluşturma bilinci, romanesk kültüre dayalı kavramsal fantazyaya geliştirme tutkusu vardır. Bu ve buna benzer elemanları görsel anlamda uyumsallıkla bütünleştirmeye yönelik kompozisyon dengesi vardır. 80'li yılların başlarına rastlayan çalışmalara bakıldığında, zihinselliğin derinlerinde kalmış uç noktalarına yönelen, bir tür yaşam felsefesi oluşturma çabasının erken izlerine tanık olunmuştur. Bu resimlerde; Hegel'in "varlık"ı "sürekli bir oluş" açısından yorumlayan görüşüne paralel, görsel birtakım paradigmlar üzerine kurulu derinlemesine bir bakış söz konusudur. Yaşamın örtük kalmış, kapatıcı ya da gizleyici tortularla belirsizleşmiş ayrıntıların, görsellik haznesine taşımayı amaçlayan bu "bakış",bir çeşit melankoliyi davet eder gibidir. Freud'daki "derinlik psikolojisi"ni çağrıştıran söz konusu bakış, geriye dönüşümlü ("regresyon") bir imajinasyon bağlamında, anıların ya da geride kalmış izlenimlerin, birer izdüşüm olarak yeniden tasarımılanması sürecine karşı gelmiştir.

1980'li yılların resimlerinde insan bedenleri özellikle de genç kadın figürleri bir sonsuzluğun içinden gelerek, bir başka sonsuzluğun derinliğine doğru yol alırken gösterilmiştir. Bu tür bir belirsizlik, düşsel bir simge etrafında insan doğasına ilişkin açmazları, sürprizleri, geçmişten geleceğe uzanan yaşam periyotlarını, gene insan doğası çevresinde konumlandırma isteğinin etki-tepki ilişkisiyle açıklanabilmiştir. Figürlerin yer aldığı mekân da bu isteğin doğal bir uzantısı olarak gerçek bir mekân değildir.

Her şeyin uçucu olduğu, girişken hiçbir elemanın varlık duygusu yaratmadığı, aksine varlık izlenimi veren canlı bedenlerin birer Mitos imge düzeyinde, ancak hayal edilebilen aşamada anlam kazanabildiği bu ortamda, sanatçı izleyicinin düş

kurma ve düş üretme yetisini harekete getirebilecek çözümler peşindedir. IX.yüzyıl'ın simgeci ve romantik sanatçılarında tanık olunan bu türden çözümler, daha çağdaş kalıplara bürünerek, günümüz insanının kurgusal düşünme yeteneğine biraz daha yakından seslenmiştir.

Renkli kurdeleler, insan bedenlerinin kimi yerde içi boşaltılarak birer dış-kalıp haline getirilmiş torsların etrafında uçuşmuş, kimi yerde figürlerin elde taşıdıkları birer fetiş niteliği üstlenmişler, kimi yerde de çıplak kadın figürlerinin gözlerini kapatan kırmızı bir kumaş parçasına dönüşmüşlerdir. Bilinmez bir büyü'nün etkisine kapılarak kendi varlık bilinçlerinin dışına taşan bu figürler, resimlerin kendileri için de ortak bir lejand oluşturan "isimsizliği, birer etiket olarak üstlerinde taşımıştır.(EK-2 Resim:46) Ama bir arayışın, belki de yeni ve farklı bir mutluluk arayışının peşinde oldukları için, kimsesizliğe kuşanmışlardır. Kimsesizlik, onlar açısından, "kimse" olmanın da temel ve vazgeçilmez koşuludur.³⁶³

Schelling felsefesinde karşılaştığımız "kendi üzerine katlanan düşünme" eyleminin, görsel bir karşılık olarak Ertuğrul Ateş'in resminde anlam bulması ilginç bir paralellik oluşturmuştur. Nesne ile tasarımın bir arada ,bir ve aynı şey olmasıyla açıklanan bu durum, sonsuz ve sonlu olanın "bizim dışımızda" değil, "bizim içimizde" asli olarak aynı zamanda ve ayrılmamış olarak bulunduğu anlamına gelmiştir. Ateş'in zaman içinde evrilen ve bunun sonucu olarak da kendi üzerine katlanan biçim sistematığı sonlu ve sonsuz olanın özdeşleşme aşamasına geldiği bir yorum evresini düşündürmektedir.

Ertuğrul Ateş'in özellikle 1990 sonrası çalışmalarında yumuşak bir dışavurum modeli vardır. Kompozisyonun uyumlu biçimlenmesiyle denge yaratacak tarzda ve "meta-psişik duruş'u düşündürecek konumda, çıplak kadın imgesi sıklıkla yer almıştır. (EK-2 Resim: 47)

Ateş'in resimlerinde, bir dış etkenle oluşan ve o etkenin katkı payını dokunulmazlık düzeyinde tutan görüş ve beğeni standartlarına uymayan diri bir içerik vardır. Yani çıkış yollarının arayışı içinde bulunan, ama biçim-içerik ilişkisinde bu iki öğeden birine abartılı bir işlev yükleyerek yeni bir çıkmazla karşılaşanlar açısından, Ertuğrul Ateş'in yöneldiği çözüm, dengeli-hiyerarşik bir model oluşturma yönündedir. Öte yandan bu çözüm, aynı zamanda tutarlı bir anlatım

³⁶³

Kaya Özsezgin, a.g.e., s.,4.

düzenini, alt yapıdan üst katmanlara doğru geliştirmekte kararlı bir girişim niteliğini de açığa vurmuş ve böyle bir girişimin sanatsal etik anlamında içerdiği değerlerin önemini vurgulamıştır.³⁶⁴

3.1.26.3. Ertuğrul Ateş'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Sanatçı resimlerinde insan doğasının bilinmeyen ve karanlıkta kalan yüzünü irdelemiştir. Sürrealizm, Mistizm ve Romantizm Ateş'in resimlerinin sac ayağını oluşturmuştur. Eserlerinde fantastik gerçekçi bir anlayışın izleri görülmüştür.³⁶⁵

Sanatçı Resimlerindeki Fantastik Gerçekçi eğilimi ile ilgili soruyu şöyle yanıtlamıştır:

“- Adana’da doğdum ben. Orada büyüdüm. Babam çiftçiydi. Çok küçük yaşta doğayla ilişkiye girdim, bir şekilde bu yaptığım işe de yansıda. Orada büyülü, mistik bir ortam var, buna şahit oldum. Doğaya aşık olmam orada başladı. Bir çiftçi çocuğu olarak Anadolu’da doğduğunuz zaman isterseniz de istemeseniz de hem çevreden hem de doğadan direkt ve indirekt etkileniyorsunuz. Toprağa tohum atıyorsunuz. Bu çok doğal gibi gözükse de büyülü bir şey oluyor. Bir süre sonra yeşili görüyorsunuz, derken dallanıyor budaklanıyor, buğday olarak, pamuk olarak geri geliyor. Hayatı çok küçük yaşta bu anlamda anlamaya sorgulamaya, başlıyorsunuz. Yapınızda buna uygunsa, kafanız, yüreğiniz buna göre biçimleniyor. Birden bire kendinizi Gerçeküstü bir platformda oynayarak görüyorsunuz. Alman eğitimi ile oluşturduğunuz kimlik üslûp ile başka şeyleri de işin içine katıyorsunuz ve isimlendiremediğiniz enerji ile bunlara etki ederek bir şey çıkarıyorsunuz ortaya ve bu fantastik gerçekçilik denen bir yere geliyor. Sanatçının benim ve şakalarımın sanat eleştirmenlerinin de yorumuyla bir çeşit mistik Sürrealist dışa vurumlar, düşünce manzaraları, içsel manzaralar olarak kısaca “mistik sürrealizm” diye isimlendirebiliriz. Bunun en temelinde her ekolde her anlayışta olduğu gibi, katıksız gerçeğe ulaşma çabası vardır. Hiç bir sanatçı gerçeğe yetinemez. Gerçeği sorgulamak için onun biraz dışına bir yerlerine gitmeniz gerekir. Ben de kendi üslûbunu bunların varlığıyla çalışırken denerken buldum. Sonuçta bugün vardığım noktada kendimi Sürrealist olmaktan ziyade, ”Mistik Dışavurumcu” olarak

³⁶⁴ Kaya Özsezgin, **a.g.e.**, s.,4-9

³⁶⁵ Ahmet Kamil Gören, **a.g.m.**, s.254

nitelendiriyorum. Ama elbetteki işin Fantastik Sürrealist bir tarafı da hep var. Bu platform üstünde oluşmuş düşünce sıçramaları düşünce çatışmaları adına ne dersiniz deyin olanlar, içsel ve düşsel bir dünyada oluşur. Öyle olduğu için de mistik bir tarafı var. Bu mistizme takılmış olmamın sebebi hep Anadolu'da doğmuş büyümüş olmam var. Çünkü bu mistizmde büyük bir enerji var, büyük bir yaşanmışlık var orada da bu hissediliyor. Anadolu'daki her tavır bilgecedir. Ben bu duyguyu evrensel boyuta taşıma misyonu yüklenmiş oluyorum kendi adıma. Dolayısıyla benim resmime de öyle bakmak gerekiyor ve benim Amerika'da üç kuruşluk bir başarımla olabildiyse bunun tek nedeni olayın bu boyutudur. Diğer fiziksel nedenlerin hiç birini kabul etmiyorum.”³⁶⁶

Sanatçı ile yapılan bir röportajda, resminin eleştirmenler tarafından Sürrealist, Romantik ve Mistik olarak nitelendirilmesine ilişkin sorusunu ise şöyle yanıtlamıştır:

“Bu tanımlama ilk defa Newyork'da bir eleştirmen ve gazeteci olan dostum Melik Kalyan tarafından yazıldı. Aslında benim ne kadar Gerçeküstücü ne kadar Mistik ve de ne kadar Romantik olduğum çok daha önceleri tartışılır idi.

En genel anlamda benim resmim üç ana temel üzerine kurulur. Sürrealizm, Romantizm ve Mistisizm. Bu üç temel anlayıştan bir çeşit karışımıdır bu. Konu önceden belirlenmemiştir. Hayal gücü boya ve diğer malzemelerin de yardımı ile tuval üzerinde bir yolculuğa çıkar. Nerede ve nasıl biteceği belli değildir. Ama O an gelir ve biçimler birbirleriyle ilişki kurmaya başlarlar.

Bu başlangıç dağarcığımda, kimliğimde, bilinçaltımda zaten var olan “Şey”leri Açığa çıkarır. İşte bu “An Romantiktir. Bu sözünü ettiğim “An”da duygularla bilinç karmaşık alış verişlerini en doruk noktasına taşırlar. Bu aşamadan sonra hayal gücünün ulaştığı Gerçeküstü Platform ile Romantik “An” Mistik göndermeler yaparlar. Artık resim yavaş yavaş tuvalde kişilik kazanmaya başlamıştır. Bu birinci aşamanın ardından teknik düzeltmeler kompozisyonu netleştirir. Artık resimdeki bütün elementler yerini almıştır. Bu kesinlik kazandığı anda “Kurdele” resme katılan en son elementtir.”³⁶⁷

³⁶⁶ Şeyda Karaçizmeli, “Mistik Dışavurumcu Ressam: Ertuğrul Ateş“, **Art Dekor**, S.59, Eylül-Ekim 1999, s.,181.

³⁶⁷ Melik Kaylan, “Ertuğrul Ateş”, **Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, S.6, Kasım-Aralık 1992, s.,66.

Benim resmim Gerçeküstü bir platformda oynanan mistik dekoru olan dondurulmuş bir “An” dır. Yani o “an” ve onu oluşturan tüm heyecanlar romantiktir. Öyle ise tanımlama en azından eksik değil.”

Sanatçı resimlerinde sıkça kullandığı kurdele simgesini ise şöyle açıklar:

“ Kurdele benim resmime bir tesadüf eseri girdi. Daha sonraları gelişerek resmin önemli bir elementi haline dönüştü. Önceleri ben de çeşitli anlamlar yüklemeye çalışıyorum. Sonunda zannediyorum kesin bir çözüme vardım. Kurdele benim resmime ikinci bir “Ben “olarak giriyor. Yani bir denge unsuru, pozitif duygular, sevgiler, özlemler, güzellikler yüklü mistik yaşayan bir element.”³⁶⁸

Rüyalarda görülen imge ve hayaller ürkütücü fanteziler özgürlüğü oluşturmuştur. Yarı insansal, yarı hayvansal özellikteki yaratıklar doğal ile yapay olanı göstermiştir. Pek çok resminde tekrarlanarak bir motif olarak kullandığı” kurdele” ile sanatçı kendini ifade etmiş, onu kurtuluşun gücü olarak görmüştür. Düşsel yaklaşımları, doğaüstü düşünceleri ile biçimlendirdiği tuvalerde bu bükümlü kurdele ögesi yerine göre saflığın yerine göre masalsı bir anlamın, bazen de gerçeğin bir simgesi olarak kullanılmış, resmin egemen rengine karşın resmin dokusu ile fantastik figürleri birbirine bağlayan bir işlev yüklenmiştir.³⁶⁹

Bilindiği gibi, felsefede, duyu deneyi ve kavram arasındaki ayrımı açıklıkla saptamış olan ilk Düşünür Hume’dir. Hume’ye göre izlenimler iki türe ayrılır. Duyu izlenimleri (dışsal deney) ve düşün izlenimleri (içsel deney). İzlenimlerin bu şekilde farklılaşması, insandaki yaratıcı etkinliğinin iki ayrı yönde faaliyet gösterdiğine işaret eder. Duyu izlenimleri, duyu organları yoluyla algılanan izlenimler olduğuna göre, bunlar insanın doğuştan getirdiği organik ilişkilerle her an algılamaya hazır olduğu, aynı zamanda nesnenin ve doğanın da tanınmasına yol açan mekanik olgulardır. Düşün izlenimleri ise, gene Hume’nin görüşüyle kavramlardan kaynaklandığına göre, süreçseldir ve zihin yoluyla biçimlenmeyi zorunlu kılmıştır. İzlenim kesildikten sonra, zihinsel işlev sürer ve kendine yeni bir kavram biçimi, düşün izlenimlerinin devreye girdiği bir yapılanma oluşturur. Duyu organlarından değil, anlağın kendi içeriklerini gözlemleyişinden kaynaklanan şeylerdir bunlar .

³⁶⁸ Ertuğrul Ateş: “En Zoru Başarmak İstedim”, **Anons Plastik Sanatlar Bülteni**, S.6, Temmuz 1991 s.21.

³⁶⁹ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.147.

Düşün izlenimleri de anlakta, yine bellek ve imgelem tarafından kopyalanacak ve onlardan da yeni kavramlar türetilcektir. Ertuğrul Ateş 'in resimlerinde tanık olduğumuz ardışık planlanma süreci, böyle bir içsel deyme dayanmakta ve ortak bir kavramsallık çevresinde bu yapılanmanın uzanabileceği ifade olanaklarını genişletmeyi amaçlamıştır.

Katalog No	: 13
EK-2 Resim No.	: 48
Sanatçı	: Ertuğrul Ateş
Konu	: Somebody's Mather (Birinın Annesi)
Malzeme ve Boyut	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 50x60 cm.
Yıl	: 1991

Sonsuzluğu temsilen açık kompozisyon anlayışı ile oluşturulan eser sanatçının 1990'lardan sonra ürettiği karakteristik çalışmalarından biridir. Spontan fırça hareketiyle oluşturduğu tekrarlı bir motif etkisi yaratan kurdele bilincinin simgesi olarak resme her zamanki gibi imzasını atmıştır.

Sarıdan turuncuya turuncudan kahverengiye uzanan bir renk skalası kullanılarak kumaş ve kadını modle edilmiştir. Yer yer de kırmızı ve yeşil lekeler bütün içerisinde eritilerek lekeler halinde yüzeye dağıtılmıştır.

Eser boyandıktan sonra üzerinden zımpara geçirilerek kazınmış hissi veren dokusal etkiler tematik yönü ile alâkalı olup sanki gerilerde kalmış, gizlenmek isten şey'in dışavurumudur. Bu yönü ile eser izleyeni düşündürerek zihnî bir harekete yönlendirmektedir. Söz konusu dışavurum yumuşak bir dışavurum olup çıplak kadın imgesi dengeli bir erotik boyut kazandırmıştır. Figür bütünsel bir beden imajı yansıtmayıp bedenın bir ayrıntısı modle edilmiş haliyle kendini göstermiştir.

Figür, düşsel bir mekân içinde uçuşan bir kurdele eşliğinde işlenmiş, insanın kendisine ve doğasına olan yabancılaşmasına karşı bir direnç göstermiştir. Kadın burada eserin adından da anlaşılacağı üzere kimliği belli bir kadın değil bir mefhum olarak herhangi birisinin kadını, herhangi birisinin anasıdır. Doğurganlık özelliği ile ezeli ve ebedi varlığımızın sebebidir.

3.1.27. Ahmet Yeşil

3.1.27.1. Ahmet Yeşil'in Hayatı

1954'te Mersin'de doğmuştur. İlk orta ve lise eğitimini aynı ilde görmüştür. 1972 yılında geçirdiği bir rahatsızlık sonucu yürüme yeteneğini kaybetmiştir.

Ressam Nuri Abaç ile İlhan Çevik'in teşvikleriyle resme yönelmiştir. Gerekli resim eğitimini aynı hocalardan almıştır. Kısa sürede sanatsal çizgisini saptayan sanatçı, resmi bir yaşam biçimi olarak seçmiş ve bütün zamanını ona adanmıştır. Mersin'deki özel atölyesinde çalışmalarını aralıksız sürdüren sanatçı çeşitli illerde karma, kişisel ve yarışmalı sergilere katılmıştır. Bu arada yaşadığı kente duyduğu özel ilgi ve sevgi dolayısıyla 1988'de "Mersin'in Eski Evleri" konulu bir dizi çalışma yapmıştır.

Başta Kültür Bakanlığı, Maliye Bakanlığı, Tekel Genel Müdürlüğü, Ziraat Bankası, Akbank, Şekerbank, Vakıfbank Genel Müdürlükleri, Milli Piyango Genel Müdürlüğü ile D.Y.O. Eğitim Vakfı Müzesi, Ankara Resim Heykel Müzesi, Körfez Belediye Müzesi, İstanbul Ramko Sanat Merkezi, Adana, Antalya, Ordu, Mersin, illeri vilayet özel koleksiyonlarında olmak üzere Almanya, Amerika, Kanada, İngiltere gibi dış ülkelerde de yapıtları bulunmaktadır.³⁷⁰

³⁷⁰ Ahmet Yeşil Resim Sergisi , Kile Sanat Galerisi , 10 Nisan –30 Nisan , İstanbul ,199.

3.1.27.2 Ahmet Yeşil'in Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Çalışmalarında sağlam bir doku ,titiz bir çalışma, apaçık içten ve sevgi dolu tavır olan sanatçı, doğayı değerlendirmek için imgelere gereksinim duymuştur. Estetik duyarlılığını, saflığını ve canlılığını halat, ip, balık, kayık ,daire gibi sembolleri kullanarak resimlerine aktarmış bunların bazılarını hiç değiştirmeden her resminde tekrar tekrar kullanmıştır. (EK-2 Resim:1) Ahmet Yeşil'in resimlerinin özgünlüğünü bazen tematik, bazen de yapısal olan bu sembolik öğeler oluşturmaktadır. Biçimden çok içeriğe önem veren yapıtları ile yaşamı veya yaşam felsefesinin ipuçlarını vermiştir. Hemen her tuvalde görülen başlangıcı ve sonu belli olmayan halatlar ile gelenekler, aykırılıklar, hastalıklar gibi yaşamdaki tüm engeller, simgelenmektedir. (EK-2 Resim:2) Aynı zamanda özü yaşama bağlayan ve sıkı sıkıya sarılmasına sebep olan bağların da simgesi olmuştur. Belirsiz mekanlarda renkli ipliklerle sarılmış, dolanmış, bağlanmış karma karışık gibi görünen bu ipler sanki bir anda çözümlüverecekmişçesine gevşek ve rahat renk renk iplikler kaygıların, özlemlerin , ya da yaşamda tutunmaya çalıştığı sevgi yumaklarının işaretleridir. (EK-2 Resim:3-4) Onun yapıtları umutsuzluktan üretilen umutla sonsuz evrenin varoluşunu, anlamını sorgulayan öznel bir durumun sembolik anlatımlarıdır.³⁷¹

Ahmet Yeşil'in resimlerinde kadın teması önemli bir çıkış noktasıdır. Temelinde yatan etken ise kadın –erkek eşitsizliğine duyduğu tepkidir. Ona göre bu yanlışın temel nedeni yaşamın başlangıcındaki “Elma” olayıdır. Yasak meyve yenildikten sonra duvarın ardındaki sesin yalnızca kadını suçlamasının nedeni erkeğin kadın gücüne hissettiği bir kompleksten ibaret olduğunu düşünerek, - “Kadının gücünü algılayan erkek, kadını baskı altına almak istiyor.” Demiştir. Kadının bu değişmeyen yazgısına oldukça tepkili olan ressam bu düşüncesini ,kadına gösterilmesi gereken büyük saygı ve sevgiye resimlerine tema olarak taşımıştır. Toplumun kadına yaklaşımında çifte standarda şu sözlerle tepki göstermiştir.” Hem, Cennet'in Ana'ların ayağı altında olduğunu söylüyorlar,hem de Kadın'ı ezmekten üzmekten çekinmiyorlar.” “Bu bir ikilem değil mi?” “Erkek niçin hep bu çifte standartlardadır ? ”³⁷²

Onun kadın teması kadar hassas ve duyarlı olduğu bir tema daha var ki o da çocuklardır. Kadınlar kadar çocuklar da toplum da önemli bir çelişkinin

³⁷¹ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları,İstanbul,1998, s.148.

³⁷² Suna Tanaltay, ”Ahmet Yeşil: Sevgilerde Çoğalmak”, **Sanat Çevresi**, S:138 , Nisan1990, s.,138.

kahramanlarıdır. (EK-2 Resim:5) Öyle ki kuralları koyan ve çocuğa ille de bu kuralları uygulamaya çalışan büyüklerdir. Ancak kurallara asıl uymayan yine büyüklerdir. Onları anlamanın tek yolunun onların düzeyine, yaşına inilmesi olduğunu söylemiştir. İnsanın insanı üzmemesi, ezmemesi gerektiği ,hele hele çocukların hiç incinmemesi ,ağlamaması gerektiğini her defasında vurgulamıştır.

İşte kadın ve çocuk Ahmet Yeşil'in sevgi simgeleridir. İnsan, Sevgi ve Özgürlük onun hayata bakış açılarının temelini oluşturmuştur.

3.1.27.3. Ahmet Yeşil'in Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

1990'lı yıllarda varlık-yokluk, yaşam,düş ve gerçek gibi, psikolojik ağırlıklı yorumlarının yer aldığı temalara yönelmiştir.³⁷³ Sanatçı halat ve ipleri sembol olarak kullanarak kendini gerçeküstü bir tavırla ifade etmiştir.

Sanatçıda ip ile düşsel dünyanın oluşturduğu örgensel bütünlük, gizli ya da açık, ama özündeki ipliği her zaman koruyan kırılgan doğasından kaynaklanmıştır.³⁷⁴

³⁷³ Ahmet Kamil Gören,**a.g.e.**, s.256.

³⁷⁴ Mehmet Ergüven, **Ahmet Yeşil**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2000, s.106.

Katalog No	: 1
EK-2 Resim No	: 6
Sanatçı	: Ahmet Yeşil
Konu	: Çelişkiler II/Contradictions II
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 50x40 cm.
Yıl	: 1982

Eserde dikine ikiye ayrılmış masum yüzlü bir porte vardır. İçinde vahşi bakışlı bir figür bulunmaktadır. Figürün sağ elinde bir gül, sol elinde ise silah tutmaktadır. Sarı ve mavi hakimiyetinin görüldüğü eserde simetrik bir kurgu söz konusudur.

Resimde iyi ve kötüyü her türlü yanlış anlamayı engelleyecek biçimde kategorik olarak birbirinden ayırırken, ifade etmek istediği şeyi söz diliyle de eklemlenmesi mümkün olanın sınırına çekmiştir. Çünkü ifade etmek istediği şey hem tematik olarak hem de biçimsel olarak düz anlamıyla verilmiştir.

İlk bakışta kolayca görüldüğü gibi; Aynı insanın sağ ve sol yarısını temsil etmek üzere ortadan ikiye ayrılan figür sadece ellerde iki farklı kişiye ayrılmıştır. Çünkü her iki elde sağ eldir. Her şeyin düz anlamını birebir suret olarak resmetmiştir. Birinin uzattığı güle (barış) silahla (savaş) karşılık veren öbürü, simgesel dil ile slogansı bir anlatım vardır. Özünde düşlemeyi çıkış noktası olarak kabul eden sanatçı için kimi zaman Gerçeküstücülüğün eşiğine gelen anlatı arzusu, doğrudan doruya öngördüğü üretim modelinin doğal sonucudur.³⁷⁵

³⁷⁵ Mehmet Ergüven, **Ahmet Yeşil**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2000, s.8.

3.2.28. Erol Bulut

3.1.28.1. Erol Bulut'un Hayatı

Erol Bulut, 1955 tarihinde İğneada'da doğmuş olup ilk, orta ve lise tahsilini babasının askeri memur olması dolayısıyla değişik illerde tamamlamıştır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümündeki öğrencilik yıllarında (1976-1981) çalışkanlığı ile dikkat çekmiştir. Sanatçıya, mezuniyetinde Sanatçılar ve Sanat Sevenler Derneği tarafından “Üstün Başarı Belgesi” verilmiştir. Sanatçının o yıllarda yaptığı ve sayısının bile hatırlayamadığı çok sayıdaki desen çalışmalarının, daha sonraki yıllarda ürettiği ve üreteceği resimlerin sağlam desen temeline kaynaklık ettiğini görmek mümkün olmuştur.

Sanatçı, 1982 yılında Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim Bölümüne öğretim görevlisi olarak girmiştir. 1987 yılları arasında bölüm başkan yardımcılığı yapmıştır. 1995 yılında Doçent olan sanatçı halen aynı kurumda (yeni adıyla: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğretim üyesi Doçent Dr. olarak görevine devam etmektedir. 1982-2000 yılları arasında yurt içinde ve yurt dışında, birisi İspanya'da “Çağdaş 45 Türk Ressamı Sergisi olmak üzere birçok sergiye katılmıştır. Sanatçının Türk resmi ve genel resim tarihi ile ilgili, resimde düşsellik ve fantezileri içeren, “Sürrealizm” ağırlıklı konferans ve yazın faaliyetleri bulunmaktadır. Bildiği yabancı diller İngilizce ve Fransızcadır.

Sanatçı, 1982-2000 yılları arasında, İstanbul-İzmir-Ankara Bursa ve Antalya'da olmak üzere toplam 15 kişisel sergi açmıştır. Bugüne değin üç birincilik olmak üzere değişik derecelerde toplam on ödül kazanmıştır.³⁷⁶

3.1.28.2. Erol Bulut'un Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Sanatçının tüm yapıtlarında gözlem eleştirel değerlendirme ve ön yaşantıların zenginliği kendini hissettirmiştir.

Resimlerindeki formlar, tabiatı görüş ve yorumlayış tarzı olgun bir desen anlayışının varlığını simgelemiştir. Günümüz sorunlarından insanın geçmişine değin

³⁷⁶ Tayfun Akkaya, “Erol Bulut Resim Sergisi” **Sanat Çevresi**, S.93, Temmuz 1986, İstanbul, s.,1,2.

açılan yaşam yorumlarını konu alan resimlerinde biçimden öze inişte renk ve grafik düzen açısından bir rahatlık dikkati çekmiştir.³⁷⁷

İnsan ve doğa ilişkilerinde kadın ve erkeği cinsel fark gözetmeden saydam birer insan imgesi olarak ele almıştır. Fiziksel olarak kadın ve erkek anatomisi ile tuvallere yerleştirse bile, doğa içindeki konumu, duruşu , davranışı ve duygusu bakımından farklı olmadıklarını göstermiştir. Enerji kaynağı olan doğa varlığın, varoluşun, yaşamın temeli olduğu gibi, ölümün kaçınılmaz oluşunun fizyolojik çaresizliği ile insanı karşı karşıya getirmiştir.³⁷⁸

Genellikle kendi dünyasında kendi hayalleriyle yaşar görünse de hiç umulmadık bir anda yaptığı çıkışlarla aslında çevresinin tam anlamıyla farkında olduğunu hissettirmiştir. İyi bir gözlemci, sosyal etütçü ve eğitimcidir. Bu mizacı, resimlerinde kompozisyon şemalarının duygu yüklü öz ve anlam boyutunu belirlemiştir. Eylül ayının sabah erken saatlerinde açan ve şimdi pek fazla yetiştirilmeyen mavi-mor sarmaşıklara duyduğu sempati ve özlem, gece mavis, koyu mavi ve siyaha olan tutkusu duygusallığı ile birebir örtüşmüştür.

Müzik, edebiyat ve şiirle de ilgili olmuştur. Tüm bunlar çoğunlukla eserlerinin kaynağının çıkış noktasını oluşturmuştur. Atatürk İlke ve İnkılaplarına sıkı sıkıya bağlılığı onun sanatının da bir yönünü teşkil etmiştir. Eserlerinde tasvir ettiği kişilerde beyaz ten ve siyah gözde takılı kalmıştır. Resim yapmayı ciddi ve yüce bir meslek olarak kabul eden sanatçı desenin ve yağlıboyanın, resim sanatının baş tacı olduğunu savunmakla birlikte özgün ve kaliteli olmak koşuluyla resim sanatının her türlü uygulamalarına sıcak bakmıştır.³⁷⁹

Ay ve bulut kümeleri ile yaşamın akıp gidişini, sürekliliğini, değişimini sonsuzluğu, boşluğu, biraz da ürküterek mistisizm içinde duyumsatmıştır. Tüm zıtlıkları ve birbirine karşı oluşları, dünyanın gizemini duyuran imgesel resimleriyle ulusal, dinsel ve toplumsal aşırı duyarlıklara karşı evrensel değerleri irdeleyen düşüncenin resmini yapmıştır.³⁸⁰

Çok ince ve titiz bir boyama tekniği vardır. Kullandığı mavi renk hem gökyüzünün hemde suyun rengidir.³⁸¹

³⁷⁷ Tayfun Akkaya, **a.g.e.**, s.57.

³⁷⁸ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.7.

³⁷⁹ Tayfun Akkaya, **a.g.e.**, s.4-5.

³⁸⁰ Ayla Ersoy **a.g.e.**, s.8.

³⁸¹ Ayla Ersoy **a.g.e.**, s.8.

Genellikle büyük boyutlu tuvalere çalışmıştır. Gölge ve ışık düzeninde de bu durum görülür. Eserlerinde bazen koyu ve gri nötr renk tonlamaları yer alırken bazen de canlı renklerle yaratılan kendine özgü bir renk düzeni dikkati çekmiştir.

3.1.28.3. Erol Bulut'un Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Erol Bulut resimlerinde figüratif çalışmaya ağırlık verirken, figür ve mekân ilişkilerindeki düşselliği kişisel fantezileriyle görselleştirmiştir.³⁸²

Erol Bulut'un benimsediği yöntemlerden biridir Sürrealizm. Figür ve mekân ilişkisini fantastik düşsel bir anlatım içinde ele almıştır. Düşler onun için görünen dünyanın canlı gerçekleri kadar zengin bir şiirsel kaynaktır. Belleğinde yer eden düşler, imgeler, fanteziler, bastırılmış düşünceler olarak bilinç düzeyine yükselip resimsel görüntülere dönüşmüştür. Nesnelerin imgeleri ne denli gerçeğe uygun olarak şekilleniyorsa, düşler de aynı resim gibi gerçeğe sadıktır. Düşler dünyasını değerlendiren sanatçı, kendi bilinç düzeyine dek yükselmiş bir imgeyi bir sanatı yapıtında ortaya koyarken gerçekleştirdiği diğer fiziksel eylemlerdeki gibi davranmıştır. Nesneleri, doğa görüntülerini, insan gerçekliğinin dışına çıkarmaya çalışmıştır.

Tinsel dünyasından elde ettiği esinleri, karmaşık bir bağlamla metafizik konulara dönüştürerek maddenin özünü, insanın durumunu soğuk serinkanlı bir teknikle aktarmıştır.

Bütün resimlerinde insanın ve insana özgü nesnelerin geçmişini, günümüz sorunlarının irdelenmesi, görmeğe alışmadığımız düşsel ve tiyatral bir ortam vardır.³⁸³

İnsan –çevre ilişkisini metafizik, bir yaklaşımla aşırıya kaçmadan yorumlayan alışılmış değer yargılarına bir tepki olarak her nesneyi gerçekçi bir biçimlendirme yöntemi ile olması gerektiği şekilden ve ortamdan öteye götürerek yeni ilişkiler içinde şekillendirmiştir. Düşsel bir ortamda Gerçeküstücü ilişkilerle nesneleri yerleştirirken figürü cinsellik gözetmeksizin kadın veya erkek ayrımı yapmadan “insan” olarak değerlendirmiştir. İnce titiz işçilikle resimlediği doğa görüntüleri sessizlik ve sonsuzluk duygusu çağrıştırmıştır.

³⁸² Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.,2.

³⁸³ Tayfun Akkaya, **a.g.e.** s.,57.

Bazı Sanatçı, sanat tarihçi ve eleştirmenlerin Erol Bulut'un Sürrealist yönüne ilişkin söylemleri şöyle olmuştur;

Tamer Draman; “-Gerçeküstücü kurgular, arınmış bir Pentür tekniği, fantastik, gerçeküstücü ve metafizik öğelerin karışımını yorumlayıcı bir kişilik.”

Mehmet Ergüven; “-Objeler arasında yeni ilişkiler düzenini kurup belleğimizde bastırılan duygularının düşüncelerinin görüntüye dönüşmesini gerçekleştiren yetenekli bir sanatçı.”

Ayla Ersoy; Türk resminde bazı kişisel farklılıklara sahip olsalar da bilinçaltından yola çıkarak insanın yeryüzündeki konumunu ve kainatın sırlarını yeni bir estetik yaklaşımla ele alan bir grup sanatçı içinde Erol Bulut'a da yer vermiş ve şöyle söylemiştir; “-Yapıtlarında insan ve doğa ilişkisine yeni bir duyarlık ve bakış açısı getiren metafizik, fantastik ya da Sürrealist bir sanatçı. 15-16 yıllık bir süreç içerisinde çalışmalarında Sürrealizmi benimsemiştir. Figür ve mekân ilişkisini düşsel bir anlatım içinde ele almıştır...”

“Erol Bulut Sürrealist akıma bağlı fantastik ve düşsel figür mekân ilişkisine sahip, tematik gerçek olarak insan ve doğa ilişkisine yer veren bir sanatçıdır.”

Balkan Naci İslimyeli; “Yapıtlarında güncel konulara ağırlıklı yer veren fantastik realizm yolcusu.”³⁸⁴

³⁸⁴ Tayfun Akkaya, **Çağdaş Türk Resminde Erol Bulut'un Yeri, Erol Bulut Sergisi**, Vakko Sanat Galerisi Düşler Kataloğu, İstanbul, 2000, s.23.

Katalog No	:11
EK-2 Resim No.	: 41
Sanatçı	: Erol Bulut
Konu	: Özlem
Malzeme	: Tuval Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 100x81 cm
Yıl	: 1989

Eserde gerçeküstü bir tabiata açılan ; üst kısmı kubbe şeklinde, etrafı minik çiçek motifleri ile çerçevelenmiş bir pencere görülmektedir. Simetrik olarak kurgulanmış olan manzarada alt iki köşede birer saksı, karşılıklı duran ince bir “S” harfi pozisyonunda duran iki ağaç, ağaca bağlı bir hamak içinde yatan insan, yere vuran gölgeler, tam ortada üstte bulut ve Güneş görülmektedir. Sarı ve morun kontrast hakimiyet kurduğu eser gün ışığı ile gizemli ve mistik bir aydınlığa bürünmüştür.

Dokusal etkilerin ince ve titiz bir işçilikle başarıyla verildiği eserde güçlü ve olgun bir desen hakimiyeti sezilmektedir.

Bilinçli bir ışık gölge kurgusuna sahip olan eserde tepeden vuran gün ışığı eseri sistematik olarak aydınlatmakta ve derinlik duygusu katmaktadır.

Tabiatın geometrik ve simetrik olarak estetize edildiği eserde metafizik bir yaklaşımla kainatın ve varlığın derin özüne inilmeye çalışılmış, doğanın diyalektiğine dikkat çekilmiştir. Kullandığı mavi ve mor tonları eserdeki mistik ve derin duyguları pekiştirici rol oynamış kozmik bir anlatımı ulaşmıştır.

3.1.30. Kezban Arca Batıbeki

3.1.29.1. Kezban Arca Batıbeki'nin Hayatı

Kezban Arca Batıbeki 1956 Doğumludur. Sanatçı bir anne babanın çocuğu olması, hem genlerinin beslenmesi yoluyla hem de ev içi kültür beğeni ortamının kaçınılmaz eğitsel katkısıyla bir sanatçı adayı olmuştur. Küçük yaştaki meslek tercihini ve görsel sanatlarda ilk adımlarını bu beslenmişlik bir ölçüde belirlemiştir.³⁸⁵

Sanatçı bir aileden gelen yakınlığı, çocukluk yıllarında film setlerinde tiyatro kulislerinde edindiği birikimleri Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okul Grafik Bölümü'nde gördüğü eğitimle geliştiren Batıbeki, resim yeteneğinin son yıllarda çok titiz sürekli ve yoğun araştırmalarla özgün bir kişiliğe yönlendirmiştir.³⁸⁶

3.1.29.2. Kezban Arca Batıbeki'nin Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Ağırlıklı olarak insan, cinsellik, sansür, gizem, yansıma aşk ve erotizm gibi evrensel temaları işlemiştir. Yapıtlarındaki özellikler arasında araştırmacılık ve ortak bir tema çevresinde derinleşme önemli bir yer tutmuştur.³⁸⁷

Rengi yalın ve sade anlatımları ile kullanan sanatçı resimlerinde devindirici ana renkler olan Kırmızı, Mavi ve Sarıyı kullanmıştır. Kırmızı onun tuvallerinde bilinen anlamı olan ihtirasın dışında aynı zamanda isyandır. Mavi; Zincirlerden kurtulma özgürlük istemi ,sonsuzluk duyumu, su ve havanın ikizliğidir. Sarı; aklın simgesi, durdurucu sakinleştiricidir. Resimde en işlevsel ve yaşamsal olan nesnenin rengidir. Bir kalem bir flüt ,yün yumağı ve bir tutam saç gibi.

Özellikle kadın saçları; düz ya da kıvrık, taranmış ya da taranmamış olarak çok sayıda ince uzun tüyler halindedir. Bazen kısa kesilmiş olup , yüzü tam harelemeden sadece alınının üzerindedir. Bazen de daha uzunca, lüleli karışık

³⁸⁵ Erhan Karaesmen, "Bükülmez Kara Saçlar", **Kezban Arca Batıbeki**, Flying Game, 7-29 Aralık , İstanbul, 1993, s.9.

³⁸⁶ Ahmet Köksal,"Kezban Arca Batıbeki'nin Gölge Yanılsamaları" **Kezban Arca Batıbeki**, Flying Game,7-29 Aralık, İstanbul, 1993,s.38.

³⁸⁷ Ahmet Kamil Gören, **a.g.m.**, s.257.

olarak omuza dökülmüştür. Hangi türü olursa olsun saç taranabilen yumuşaklıkta hoş görünümlü bir organ demetini oluşturmuştur. Saç onun resimlerinde yoğunluk taşıyan bir gerilim simgesidir.

Resimlerinde figür birer “gölge-figür”dür. Yani canlı bir insan bedeninin resimsel görüntüye uygulanmış biçimini değil, bedeninin ışık karşısında ekrana düşürülmüş bir yansımaları buluruz bu resimlerde. Bu nedenle sanatçının büyük boyutlu akrilik kompozisyonlarında yer alan kadın figürleri, kökeni akademik sanat geleneklerine dayalı ağırlık ve kütle etkisinden soyutlanmıştır. Figürü boşluk içine belli konumlarla yerleştirirken bu algı mekanizmasını figürden yana “neutre” hale getirecek bir görüş doğrultusunda çalışmıştır. Figürdeki devinimsel göstergeleri figürün kütle etkisinin dışında değerlendirmiştir. Ayrıca figürü fizik gücün alternatif simgelerini oluşturacak görüntüler eşliğinde yerleştirmiştir. Örneğin korunma ve sahiplenme iç güdüsünün simgesi olarak ele aldığı kadın figürünün karşısına ya da yanı başına, fiziksel gücün simgesi olan kaplan figürünü yerleştirmiştir. Kimi yerde bu kaplan figürünü, kadın bedeninin bir parçası olarak bir tür kentauros biçiminde kompoze ederek yer yer de kolajlarla zenginleştirmiştir. Daha yeni resimlerinde kadın figürünü biçimsel bir algının nesnesi haline getirmiş onu alabildiğince soyutçu biçim anlayışının tematik yorumuyla birleştirmiştir.³⁸⁸

Sanatçıda figüratif oluşumların tümü, motifleştirilmiş bir kadın imgesine indirgenmiştir. Bu imgenin devinimleri yoluyla çoğalım ve başkalaşım süreçlerinin gerçekleşmesi sağlanmıştır. Ayrıca motifin ağırlıksız bir kavram ögesine dönüştürülmesiyle de belli bir derinlik tasarımının sonsuzluk katmanlarına ulaşılacak istenmiştir. Onun resminde en dikkat çekici yönlerden biri de düzenin oluşumunu belirleyen figüratif ilişkilerin dalgalandığı bir yüzey ortamında dramatik abartmalardan arındırılmış dengelerdir.

³⁸⁸ Kaya Özsezgin, “Gölgeselliğin Estetize Edilmiş Dinamizmi”, **Kezban Arca Batıbeki**, Flaying Game, 7-29 Aralık, İstanbul, 1993, s.33,34.

Tuvallerini ikili üçlü diziler ya da tek başlarına bir denge ortamını vurgulayan özgün değerleri insan varlığıyla reel- irreel ikileminin içerildiği özel bir atmosferde yaşanmış ve düşünmüş imgelerinin birliğini öngörmüştür.³⁸⁹

Sanatçının resimlerinde biçimler bilerek en aza indirgenmiştir. Kullandığı renkler çizgisel üslubu karşılamıştır. Özne genellikle dışıdır. Ve evrenin güçlü ve büyümlü varlıkları eşliğinde verilmiştir. Öznenin akla uygun verilen görüntüsünün arkasında bir uyarı yükselmiştir. Çizgisel üslubun resimde en çok bulunduğu yer tiplerin yanındır. Sanatçının düşünce silsilesi yeni bir tipoloji yaratmıştır. Bir iki çizgiyle özne değişip başka bir ifadeye bürünmüştür. Buradaki geri yansıma, karşı imajlara karşı kurulmuş hesaplı bir savaşı açığa çıkarmıştır.

Resmindeki ilk katmanında bulunan ruhsal tabakada oto-bilinçli bir yan, bir kendilik göze çarpmıştır. Bu resmin Amorf bir başlangıç evresi için en gerekli olanıdır ki renkler arasındaki ton ve tonallerde de görülmekte olan saf irade sanatçının yaşamsal fazlalıklardan kurtulma ibaresi olarak verilmiştir. Sanatçıda gözüken düzen duygusu toplumsal bir istenç olarak değil ancak iç çağrışal bir arzu olarak belirmiştir. Ayrıca sanatçının her bir tuvali başkaldırı özelliği taşımıştır. Sanatçının özgürlük talebi sıkça kullanılan saç imgesi ile gündeme gelmiştir. Bunu izleyen elemanlar arasında leopar, pars, kedi at ve kadın bedeninin çeşitli aktif formları ve Flaying Game serilerindeki semboller sanatçının özgürlük isteminin sembolleri olarak karşımıza çıkmıştır. Renk adına özgürlük ise kırmızı lacivert ve kuzgun rengidir. (EK-2 Resim:68)

Resimdeki tinsel model daha çok kadın cinsiyeti üzerinde yükselmiştir. Çünkü kadın toplumsal yapıyı harekete geçiren yaptırım gücü yüksek ancak bunun yanı sıra anlaşılmamış bir varlıktır. Kadın doğal güçleri, doğurganlık sıfatını sağlamlığı ve özgürleşme istemini temsil eder. Varlık skalasında kadın en üstte yerini alırken eril güçler silinip gitmiştir.

Sanatçı, resimlerinde en yalın bir söylemle toplumsal ilişkilerdeki sahteciliği yıkma eylemine girişmiştir.

³⁸⁹ Sezer Tansuğ, "Ağırlıktan Arındırılmış Bedenler", **Kezban Arca Batıbeki**" Flying Game, 7-29 Aralık 1993, İstanbul., s.17.

Ruhsal açıdan resimde çizmiş olduğu kadınların hepsinin kendisi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Gerçekte sanatçı model olarak kendisini kullanmış olduğu resimlerde belli bir narsizmi esrarengiz bölgenin sembolleriyle buluşturmuş ve yaşamdan biraz öteye taşımıştır. Modellerini kendisi kılan aynılaştırma eyleminde aynı zamanda tematik başkalaşımalarla belli bir dinamizm yaratmış ve benlerini çoğaltarak hem kendini hem resim izleyicisini gizli bir simgesel yolculuğa çağırmıştır. Resmindeki görünüm ve ifade birlikleri dürtünün dağılık yapısını değil ussallığı ve ilksel süreçleri kapsamıştır.

Kadın yaratıcı öz altı varlıkları, suve aydınlanmayı temsil etmiştir. Ayna gerçeğinde kendi başına ışık olmadan da görülen şeydir. Erotik çağrışımlar yaptırırken resimlere dramatik bir gerilim de kazandırmıştır.

Sanatçının 1987’li yıllarda yaptığı çalışmalarında kadın figürüne eşlik eden çevredeki yer karoları fayanslar aynalar v.b.sanatçının içinde yaşadığı ortamı yansıtan işlevsel birer eleman niteliği taşımıştır. (EK-2 Resim: 66) Ayna ise burada farklı bir konumdadır. Öncelikle ayna optik bir yansıtıcı olup üzerine düşen imajı yansıtmıştır. Aynanın farklı bir görsel yanı ise; aynada kendini değil başka şeylerinin yansımaları görerek resmini kurgulamasıdır. Yani tuvalin (aynanın) üzerine düşen kendi imajından çok çevresindeki öğeleri vurgulamıştır.

Sanatçı Maskeler vasıtasıyla; bütün çıplaklığı ile persona ile anima (insan ve hayvan) arasındaki çelişkiyi anlatmıştır. Kişinin dış dünyaya gösterdiği yüzey ile arketipik davranışlarını yansıtan gerçek iç benliği arasındaki zıtlıklar yumağını ele almıştır. Bu maskeler aynı zamanda; insanı kendinden başka hiç kimsenin anlayamadığının ifadesi de olmuştur. Anlaşılamadığını sezinleyen kişi araya bir mesafe koymak ikircikli duygular yaşayarak güvensizliğin derinliklerine daldıkça maske takmak zorunluluğu duymuştur. Ne var ki maske yüzdeki duyguları gizlese bile beden gerilimini gizleyememiştir. Bu nedenle, yüzleri izleyiciye dönük kadınlarla maskeli kadınlar bir anlamda bir bütünün parçaları olmuştur. Yüzleri toplumdan saklıdır. Onlar yalnızca bedenlerinin diliyle konuşmaktadırlar.

Maskeler, atlı karınca ve amazon serisi resimlerinde de görüldüğü gibi anlatımcı özellikler taşıyan bu resimlerin ana teması kadındır. Hem statik hem devingen özgür kadınlar, zapt edilmeyen, yırtıcı hayvan figürleri ile kaynaştırılarak özgürlüğü simgelemiş, kadın figürü bütün olarak değil, baş, göğüs, omuz veya

vücudun herhangi bir parçası ile devingen bir duruş içinde varlığını göstermiştir. (EK-2 Resim: 70,71) Siyah düz yüzey üzerine yapıştırılmış etkisi veren yüzeysel bir leke olarak kimliklerinden arındırılmış biçimde estetik bir kaygı ile şekillenmiş, sürekli bir değişim içinde maskeli, kedileşmiş veya kaplanla bütünleşmiş bu kadınlar nesne olarak yüklendikleri anlamlarla farklılık göstermiştir.

Amazonlar ve atlıkarınca doğrudan anlamıyla gücün ve özgürlüğün simgesidir. Onun resimlerini çekici kılan ; izleyiciyi durup bakmaya , düşünün içine girmeye yönelten etkenlerden biri de kompozisyondaki istiflenmenin ve renklerinin arındırılmışlığıdır. Sanatçının çoklu figürlerinde ve tadında bıraktığı polikromi de bir arındırılmışlık sezilmiştir. Sanatçı bu arındırılmışlık içinde yaşamı yorumlamıştır. Tüm çelişkilere karşı direnmesini bilen güç, özgür bilinçli kişiliğini resimlerine yansıtmıştır.³⁹⁰

Sanatçı bir konuşmasında çalışma yöntemini şöyle açıklamıştır. ”-Bir sergiye hazırlanırken, belki benzer temaları ve renkleri sıkça yinelemenin getirdiği zihinsel ve duygusal yorgunluk ve belki de tıkanıklık, çıkış yolunu gösteren bir ışık veya imgenin peşi sıra gitmeme ve yeni bir arayışa yönelmeme, aslında bir girdaba gözü kapalı dalmama neden oluyor.”³⁹¹

Sanatçının ayrıntılardan arındırılmış kesin çizgilerle net bir tavrı vardır.³⁹² Resimlerinde kırmızı kontrastı çokça kullanmasını dışavurumcu, bilinmezlik, ulaşılmazlık izlenimi olarak algılanmaktadır. Romantik, yapay kurgusu ise barok yönelimler olarak algılanmaktadır. Resimlerinin yüzeyi orantılı ve ritmik bir şekilde bölünmüştür. Sanatçının grafikerliğinden gelen tertemiz, net çalışma tarzından gelen tüm nesnel görünüme karşın resimlerinde kişisel bir heyecan vardır. Eserlerinde vücutlarda anatomiye dikkat edilmiş havası verilmiş olmakla birlikte gözü aldatan teknik eksikliklerin önemini düşsel tinsellik ortadan kaldırmıştır.³⁹³

³⁹⁰ Nur Nirven,”Kezban Arca Batıbeki ve Resimlere Yansıyan Güçlü Özgür Bilinçli Kişilik”**Kezban Arca Batıbeki**, Flying Game 7-29 Aralık, 1993, s.22.

³⁹¹ Ahmet Köksal, **a.g.m.**, s.38.

³⁹² Abdülkadir Günyaz, **a.g.m.**, s.56.

³⁹³ Ludmila Behramoğlu, ”Kezban Arca Batıbeki Sergileri”,**Kezban Arca Batıbeki**, Flying Game,7-29 Aralık İstanbul,1993, s.,52.

Onun resimleri zarif bir resim işçiliği düzeyinde, grafik öğelerle pekiştirilme ve kolajlarla desteklenmiş bir biçim anlayışı üzerinde gelişmiştir. 1980’li yıllarda kalıplaşmış pentür geleneği karşısındaki genç kuşağın geniş ölçüde kullandığı teknik olan; Akrilik-püskürtme tekniğini ve bu tekniğe ilişkin form karakterinin bütün uygulama özelliklerini kullanmıştır.³⁹⁴

Tuval üzerine akrilikle boyadığı kolaj etkisi veren geniş düz renk lekeleriyle oluşturduğu yüzeysel görüntülerde içerik zenginliğini titiz bir işçilikle gerçekleştirmiştir. Kırmızı, siyah, gri ve mavi ince boya tabakaları ile kurgulanan geniş renk lekeleri üzerinde yer çekiminden kurtulmuş gibi baş aşağı duran çıplak kadın figürleri kimliksiz olup havada uçuşan silüetler şeklinde yer alırken, yay biçiminde kalın renk çizgileri, balık , küreler, kedi at , kaplanla bütünleşen kadınlar , sade figürlü az renkli resimler, yarı simgelere ve alegorilere yer vermiştir.

Teknik olarak klasikten yana olup akademik bir temel arayışı göze çarpmaktadır. Zihninde tasarladığı bir formu, güç odaklarını hareket ettirerek dolaysız olarak ifadelendirmiştir. Ona göre; Zihninde kurduğu ve tuvalinde işlediği form bir takım netlikler açıklıklar taşımali ve resim izleyicisine doğrudan mesajlar verilmelidir.

Sanatçının form ve tasarımlarında simgenin büyüklüğü dikkat çekicidir. Sanatçının tuvali iki katmandan örülmüştür. İlk katmanda toplumsal ilişkilerdeki acı duyulurken ikinci katman da sanatçının istemi ve arzusu vardır. Onun resimlerinden temsil edilen şeyin ne olduğu sorusuna kesin bir yanıt verilemez, çünkü onunda böyle bir kaygısı yoktur. Başka bir deyişle anlamdan yola çıkarak görüntüye varılmıştır. Hazır olan görüntüdür.³⁹⁵ Sanatçı resminde oluşturacağı kompozisyonu çizmeden önceki aşamada bir görüntünün gereklerini ussal olarak tasarlayıp , tuvalde ansızın beliren bir işareti aynadaki beklenmeyen bir görüntüye dönüşmüştür.³⁹⁶

Eserlerinde rastlantısal buluşlar boyanın rasgele sürülüşü ileri geri çizgiler bu resimlerde hiç görünmemiştir. Kendi bünyesinde dengesel sınırlarla belli, hesaplı ve

³⁹⁴ Kaya Özsezgin ,a.g.e., s.35.

³⁹⁵ Mehmet Ergüven,a.g.e., s.46.

³⁹⁶ Kezban Arca Batıbeki, **Bilim Sanat Galerisi Sanatçı Kataloğu**, İstanbul 1998, s.5

önceden planlanmış bir yapı içindedir. Kadının doğaüstü görünüşleri belli sınırlamalarla verilmiştir. Her türlü derinliği teknik olarak yadsımıştır.

3.1.29.3. Kezban Arca Batıbeki'nin Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Kezban Arca Batıbeki'nin gökyüzü ve denizaltında yerçekiminden kurtulmuş ayrıntılardan arınmış değişik konumlardaki kadın silüetlerinde gerçeklikle imgesel tasarımları, gerçeküstüne eğilimli kurguları birleştiren özgün ve yorumlara açık bir biçim geliştirmiştir.³⁹⁷

Resimlerinde gerçeklikten kopukluk, gerçek gibi ama gerçek olmaktan uzak, düş gibi ama düş olmayan, büyüleyici bir bütünlük vardır. Bu çalışmalarda varolma ve varolmama iç içedir. Figürler gerçek bir modelden çıkmış gibi görünse de gerçekçi hatta doğrudan fotoğraftan ayrıntılar içerse de anlık, ancak kalıcı ve illüzyon gibi izlenimler bırakmışlardır.³⁹⁸

Sanatçının ilk çalışmalarından bu yana gerçek olan ile fantastik olan arasında yarattığı kendine özgü dengeyi korumaya özen gösteren bir tutum içinde olduğu görülmüştür.³⁹⁹ Sanatçının her resmi yalnız imgesel ya da gerçek anlamlar içermemiştir. Hiçe indirgenebilen algılarla düşlere karışan görünüşleri de birleştirmiştir. Özgürlük, belirsizlik ve gerilim üçlemesiyle anlamlandırabileceğimiz bu resimleri Sürrealistler arasına yerleştirmek mümkündür. Sanatçı ruhsal dürtülerini başboş bıraktığında bir takım simgeler kullanarak, doğanın yasaları ileri sürülen değerlerin dışına çıkmıştır. Toplumsal suçlamaların, dinsel korkutmaların saflık güzellik veya ahmaklıkların gülünç, değersiz anlamsızlaşmış birer belirtiden başka bir şey olmadığını vurgulamıştır.

Sanatçının resimlerinde duyumsanan belirsizliği Breton'un ikinci manifestosunda yer alan şu madde ile açıklamıştır; "Her şey hayatla ölümün, gerçekle hayalin, geçmişle geleceğin, söylenebilenle söylenemeyenin, alçakla yüksekın zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir."

³⁹⁷ Ahmet Köksal, **a.g.m.**, s.39.

³⁹⁸ Ludmila Behramoğlu, **a.g.m.**, s.52.

³⁹⁹ Nur Nirven, **a.g.m.**, s.21.

Sanatçı sevdiği, hissettiği her şeyi düşleyerek özel bir varoluşun bilincine vardırmıştır. Gerçeküstünün gerçeğin kendisi olduğunu, onun ne üzerinde ne de dışında olmadığını kavramıştır. Örneğin resimlerinde yer alan mavi veya gri geniş renk lekeleri ya gökyüzü ya da suya ait olabileceği gibi ikisini birden duyumsatabilmiştir, ya da hiçbirini duyumsatamamıştır. O daha da belirginleştirmek için balık motif ve su kabarcığını işaret eden küçük küreler kullanmıştır.

Heidegger, “İnsan dünyaya fırlatılmıştır.” der. Sanatçının resimlerinde de havada uçuşan veya yer çekiminden kurtulmuş baş aşağı figürler vardır. Neyi nasıl , niçin yapacağını bilmeden boşluk içinde oradan oraya savrulan insanlık ve yaşam vardır. Onun resimleri izleyiciyi resimleri karşısında duraklatıp düşündürmüştür. Yaşamın gizlerini bulmaya davet etmiştir. Sürekli bir değişim yaşayan sanatçı bunu yapıtlarına da yansıtarak şaşırtmış ve gerilim yaratmıştır.⁴⁰⁰

Sanatçının son dönem çalışmalarında anlam vurgusunu biçimin özerk (otonom) yapısıyla bütünleştirici bir çaba vardır. Ancak bu aşamada figürün erotik bir varlık olarak simgelediği anlamın, büsbütün dışına çıkılmamıştır. Hatta o anlam biraz da ontolojik (varlıkbilimsel) bir düzlemde biraz daha derinlik kazanmış olarak karşımıza çıkmıştır. Burada gerçeklik (realite) salt bir olgu düzeyindedir ve bu olgunun sınırlarıyla kuşatılmıştır. Bir başka deyişle figür duygularımız ya da duyularımız aracılığıyla kavradığımız bir kategoriye indirgemiş olur. Figür, resimlerinde oluşum sürecinin birbirini izleyen aşamaları halinde belirmiştir.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Ayla Ersoy, ”Kezban Arca Batıbeki, Özgürlük, Belirsizlik, Gerilim”, **Kezban Arca Batıbeki**, Flaying Game, 7-29 Aralık 1993, İstanbul, s.60.61.

⁴⁰¹ Kaya Özsegin.**a.g.e.**, s.34.35.

Katalog No	: 19
EK-2 Resim No.	: 72
Sanatçı	: Kezban Arca Batıbeki
Konu	: Dönüşüm
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Akrilik
Boyut	: 150x150 cm.
Yıl	: 1991

Eserde dairevi bir mekân içerisinde oturan yer yer kırılmış olan yarı pars yarı kadın figürü görülmektedir. Eser; onun insan, cinsellik, sansür, gizem, yansıma aşk ve erotizm gibi karakteristik yaklaşımlarının hemen hemen tümünü içermektedir. Renkler olabildiğince yalın ve minimalist bir yaklaşımla ele alınmıştır. Sürekli ele aldığı renkler olan siyah, kırmızı, mavi renkler içerisinde yalnızca maviye yer vermemesi onun yerine griyi kullanması tesadüfi görünmemektedir. Çünkü esareti temsilen ele aldığı ağlarla örülü dairevi mekân onun özgürlük istemi ve zincirlerden kurtulma sembolü olan mavi renkle ters düşeceğinden tematik yönü ile bağlantılı olarak griyi tercih etmiştir. Mevcut esaret durumuna isyanın bir yansıması olarak fonda kırmızı kullanılmıştır.

Grafik düzen ve teknik yönünden reklam afişlerini andıran eserin, akademik resim anlayışından uzak durularak plastik değer kaygısı taşımadığı görülmektedir.

Eserlerinde çoğunlukla düz taranmış olan kadın saçı burada dalga dalga ve gri çerçevenin dışına taşırılmış olarak resmedilmesi esaret karşısında duyulan gerilimin simgesel bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna koşut olarak yine parsın kuyruğunun çerçevenin dışına taşırılması umudu ifade etmektedir.

Korunmanın ve fiziksel güçsüzlüğün temsili olarak kadın vücudunun diğer yarısının gücü ve sahiplenilmeyi temsilen pars figürü ile tamamlanması iki kavram arasındaki zıtlığa işaret etmektedir.

3.1.30. Mehmet Aydoğdu

3.1.30.1. Mehmet Aydoğdu'nun Hayatı

1958 yılında Karaman 'da doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Karaman'da yaptıktan sonra Lise öğrenimine Belçika'da Alleur Devlet Lisesi'nde T.S.Bölümü'nde devam etmiştir. (1970/1973) Liege Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi'nde dört yıl resim eğitimi görmüştür. Ardından 1977'de Liege Güzel Sanatlar Akademisine gitmiştir. Öğrenimini hem gündüz hem de geceleri konuk öğrenci olarak yoğun çalışmalarla sürdürüp mezun olmuştur. 1979 yılında evlenmiştir. Halen Belçika'da yaşayan sanatçı, 1986 yılından beri Türkiye'de 6 kişisel sergi gerçekleştirmiş olup halen Belçika'da yaşamaktadır.⁴⁰² 17 yaşında Liege Belediyesin açtığı gençler arası resim yarışmasında birincilik ödülü almış ilk kişisel sergisini de 18 yaşında açmıştır.

3.1.30.2. Mehmet Aydoğdu'nun Eserlerinde Biçim içerik İlişkisi

Aydoğdu'nun yapıtlarında biçim ne olursa olsun içerik en önemli öğeyi oluşturmuştur. Resmi bir bilinç aracı olarak gören sanatçı resimlerinde işaretlere ve yakın akrabalarının isimlerine de yer vermiştir. Bu tavrı ile geçmişten geleceğe göndermeler yaparak, bir senteze ulaşmaya çabalamış bilinmeyenin gizemini çözemeye çalışmıştır.

Yapıtlarındaki içerik-biçim ilişki yönüyle Aydoğdu, canlı veya mekanik insan eliyle tutulmayan, gözle görülmeyen şeyleri kendi inandırıcılık çerçevesinde ve Sürrealist gizemli düşünceyi uyandıracak biçimde yeniden üretmiştir. Aydoğdu bu konudaki düşüncelerini de şu sözleriyle açıklamıştır:

“-Hem trajedi, hem doğa parçası, hem umut, hem de insanoğlunu kapsayan Sürrealist veya Gerçeküstü realizm içeren bir durum algısı yaratabildiğim zaman başarılı olduğuma inanıyorum. Benim sanatım, felsefesi bir görevden, başka deyişle sanatı kozmik ayrıntılarla ilgili düşünmede, kişinin bilince başvurusu sırasında

⁴⁰² Anonim, “ Mehmet Aydoğdu”, **Resim Sergi Katoloğu** Tuğray Sanat Galerisi, İstanbul 1996 Nisan-8 Mayıs, 1993, s.6.

ortaya çıkan duygu ve varoluş durumlarını maddesel olarak ifade etmesidir.”
403

3.1.30.3. Mehmet Aydoğdu'nun Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Mehmet Aydoğdu, Belçika'da lise öğrenimine başladığı ilk zamanlarda dil sorunu yüzünden çevre ile iletişimde zorluk çekerken, resim öğretmenin Salvador Dali ile ilgili olarak gösterdiği resimlerden oldukça çok etkilenmiş ve Dali'ye hayranlığı onun Sürrealizm sanat anlayışına yönelmesinde etkin rol oynamıştır. Dali'nin resimlerindeki sonsuzluk duygusu, sanatçıyı duygusal ve gizemli bir coşku dünyasına götürmüştür. Kısa bir süre sonrada Sürrealist anlayışta ilk yağlıboya tablosunu gerçekleştirerek, resim çalışmalarını aralıksız sürdürmüştür..⁴⁰⁴

Aşırı duygusal, yalın dolambaçsız, minimalist figürasyonlarla Sürrealist referanslar veren resimler yapmış, yapıtlarını metafizikle, metamorfik felsefi temellere oturtarak, görünen ve görünmeyen bütünlüğü içinde her şeyi basit ve çarpıcı çizgilerin oluşturduğu bir mekân içinde yapıtlarına taşımıştır. Sadeleştirilmiş desenin çizgileri kendi anlamları ile birlikte ortaya çıkmış , klasik ve titiz bir teknik uygulamıştır. (EK-2 Resim:76) Şiirsel renklerle duygunun derinliklerine uzanmış, olağanüstü bir boşluk duygusu yaratmıştır. Kalın-ince, açık-koyu renk değerleri, tek taraftan gelen beyaz ve lekesiz bir ışıkla desenlerde olduğu gibi renklerde de resim yüzeyinde hareket etkisi yaratmıştır.⁴⁰⁵

Mehmet Aydoğdu bütün Sürrealistler gibi gerçeğin öncesine ancak bir çocuğun yapabileceği muzip bir bakışla sanki ip atlar, su içer rahatlığı gibi bir kolaylıkla bakabilmesinin özetidir.⁴⁰⁶

Mehmet Aydoğdu, hareketli ve coşkulu bir yapıya sahip olmasına karşın resimlerinde ince ve titiz bir çalışmayla disiplini olduğu görülebilmektedir. Sürrealist sanatın güçlü temsilcilerinin vatani olan Belçika'da yaşamını sürdürüyor olması Aydoğdu'nun sanat anlayışının oluşumunda yaşadığı bölgenin etkisi olduğunu göstermiştir.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Güneş Önal, "Sürrealist Sanata Delice İnanıyorum" **Cumhuriyet Gazetesi**, 24 Kasım 1988, s.5.

⁴⁰⁴ Dç. Dr. Gönül Gültekin'in Mehmet Aydoğdu ile yaptığı görüşme notlarından Eylül 1991

⁴⁰⁵ Ayla Ersoy, **a.g.e.**, s.149.

⁴⁰⁶ Cumhuriyet Deliceirmek, "Ay Işıktır Karanlığa İnatla", **Mehmet Aydoğdu**, Kültür ve Sanat Etkinlikleri, 9/27 Kasım 1999, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Sanat Galerisi, s.5.

⁴⁰⁷ Kıymet Giray, "Gerçeküstücü Biçemi Yaşatan Sanatçı: Mehmet Ayadoğdu" **Gösteri Sanat Dergisi**, Aralık 1980, s.66.

“Sürrealist ressam, Tanrıya ve öteki gerçeğe inanan bir insandır. Bende aynı Tanguy, Miro veya Dali gibi, Tanrıya ve Sürrealist sanata delice inanıyorum. ”İnanarak ve delice severek gerçekleştirdiği yapıtları için;” realist bir bakışla, gerçeğin varlığını ve kaçınılmaz etkisini kabul ederek bu günü, düş ve gerçek ötesine götürmek istiyorum. İnsan veya hayvansal ve bitkisel varlığının önünde bulunan gerçeğin de ötesine geçme özlemimi düşünceleştirerek, Sürrealist ve gizemsel bir felsefe durumuna getirip yoğunlaştırarak gerçek hale dönüştürüyorum.”

Sanatçı gerçekçi bir imaj içinde başka bir imaj görünümü resimleyen bir ressamdır. Sonsuzluğuna sessizlik ve ay ışıkları ile dokunmuş bir ressamdır. Bilerek veya bilmeyerek, bilinçli veya bilinçsiz olarak tuvallerinde düşlem ve sanat gücünü Sürrealist öğelerle pekiştirip uzaysal bir duygu boyutunu oluşturmuştur. Öte gerçeği arayışlarında ve bu kendine öz üslûp anlatımında ana tema insandır ya da yaşayan varlıktır; Tuhaflık, metafor ve mutasyon.

Mehmet Aydoğdu eserlerinde “insan duygu ve bilme faktörleriyle yaşanan bir varlık olduğundan bir gün kendini sıfıra eşti edebilir ve toprağa dönebilir” demek istemiştir. Bütün sanatı düşün ve düşü yaşatma içindir. Resmi görsel olduğu kadar zihinsel bir sanat olarak kabul etmiştir. Figürler resimde göz göze gelemeyip , elleriyle dokunamayıp ayakları yokluğundan ve hareketsizlikten temas edemeyerek bir nevi kemikleşme geçirmiştir. Bu bir nevi “varolma” ideallerinden ödün vermeme tavrını yansıtmıştır. Bu eksik beden içinde ruh daima parça durumunda olup yaşayan bellek ile beden bütünlüğüyle mutasyonlarla erişmiştir. (EK-2 Resim:77) Sanatçı bazen dural bazen de dinamik bir güce sahip tablolarla önemli bir faktöre daha yer vermiştir ki o da bellektir. Sanatında izlenimleri algıları saklama ve yeniden bilinçte canlandırma yetisine sahip olduğu görülmüştür. Onun sanatı Pentür mekânını aşarak belleğin organik uzantısını oluşturmuştur. Renk ile metafizik arasındaki yola işaret etmiştir.⁴⁰⁸

Mehmet Aydoğdu kendisine yöneltilen “Gerçeküstü’nde ne gibi bir etki buldunuz.sizi çeken ne oldu? Sorusunu şu şekilde yanıtlamaktadır:

“-Kişisel ve ruh yapımdan dolayı gerçeküstü ‘ne ihtiyacım olduğunu anladım. Zaten Sürrealizme sonradan girilmez. Bu sizin içinizde olan ve yaşayan bir canlı maddedir.

⁴⁰⁸ Jean-Charles Le Mas,”Renk ile Metafizik Arasında Belleğin Yolu”**Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, S.18, Mart 1993, s.30.

Bütün zorluk böyle bir zenginliğe sahip olduğunuzu anlayıp, onu söz sahibi edebilmenizdir. Gerçeküstü'nde kendimi yeniden doğmuş gibi hissediyorum.

Yaşamak ve yaşamaya ara veya son vermek bir ütopyadır. Gerçek yaşam yaban masalıdır. Tuvallerimde düş, düşün ve duygu içinde deneyimlerle yaşayan bir dünya arayışındayım.”⁴⁰⁹

“Ben sürrealist referansları olan minimalist figürasyon sanat yapıyorum. Gramerci sanatı şiddetle reddediyorum. Bilerek veya bilmeyerek her şey karıştırılıyor. Desen ile renkler, bütün izm'ler minimal ile felsefenin karıştığı gibi felsefe insanın bütünlüğü içindir. Hiçbir zaman nesnelerinin sistemi olamaz. Bu görüşü fiziksel ve bilimsel madde üzerinde koyamayız. Herkes gibi benim de bir yaşam teorim, bir düş teorim, insan ile kozmos arası ilişkiler teorim vardır.Ama düşüncenin felsefe ile bittiğine inanıyorum. Onun için minimalist figürasyon kompozisyonlarla ve renklere daha çok önem veririm. Renkler duyguya eşittir.”⁴¹⁰

“Sürrealist ressam,Tanrıya ve öteki gerçeğe inanan bir insandır. Ben de ,aynı Tanguy,Miro veya Dali gibi Tanrıya ve Sürrealist sanata delice inanıyorum”⁴¹¹

“Her sabah geleceğimi uzaysal yağmurun içinde bulacağıma inanarak hayata başlarım. Bu inanç insan ve kozmos arasındaki gizil bağlantıları tartışmaya, bende yaşam üzerine sorunları çoğaltıp, cevaplar icat ettirerek ,karanlık ve ışık kuvvetleri ile diyalog kurmamı sağlar. Edebi kutsallığına inandığım insan'a yaptığım resimler ruhum ve düşüncem için Sürrealist ve metafizik titreşimlerle gerçekleşen bir olaydır. Sanatımı yalnızca Sürrealist düşünce ve duygu ile besliyorum. Eserlerimde düşüncenin resmini yapmıyorum. Resmin düşünce dinamiği unsurlarını ortaya çıkarmak istiyorum.Onun için her şeyin bir üçüncü boyutun arıyorum.”

Sanatçı düş ile gerçek arasında gidip, gelmeler ve gerçeğin ötesindeki gerçeği yakalanmak istemiştir. Güncel yaşam gerçeğini metafizik ve Sürrealist öğeleri bilinç altında kurduğu görsel bir işleyişte tablolarda sentezleyen Aydoğdu, tüm bu oluşuma

⁴⁰⁹ Tuğray Sanat Galerisi,**a.g.e.**, s.2.

⁴¹⁰ M.Weinberger,”Mehmet Aydoğdu”,**Emlak Bankası Sanat Galerisi Sanatçı Kataloğu**,Ankara, 9 Aralık 1993, s.3.

⁴¹¹ Kıymet Giray, ”Gerçeküstü Biçem Yaşatan Sanatçı: Mehmet Aydoğdu,**Gösteri Sanat Dergisi**, Aralık 1980, s.,66.

ulaşabilmek için kendine öz inançları eşitileştirerek, “Kozmos’la uygunluk içerisinde alışılmamış ve ruhsal ayrımlıkları yzleştiriyorum.” demiştir.⁴¹²

⁴¹² **Mehmet Aydoğdu’nun sanatsal düşünceleri Sergi Dzenlemesinden**, D.R.H.M. Resim Sanat Galerisi, Ankara, Ekim 1989.

Katolog No	: 21
Resim No	: 78
Sanatçı	: Mehmet Aydoğdu
Konu	: Bülent Ersoy'un Portresi Veya Hafızası Üzerine Düşmüş Gizemsel Kar'ın Sakladığı İz
Malzeme ve Teknik	: -
Boyut	: 80x100 cm.
Yıl	: -

Eserin sol alt yanında cinsiyeti tayin edilemeyen Metamorfik bir anlayışla ele alınmış ve ışık gölge ile hicimlendirilmiş profilden büst yer almaktadır. Geri planda sonsuzluk duygusu çağrıştıran irkiltici bir boşluk bulunmaktadır. Obje ve figürlerin gölgeleri ile yaptığı açı yerçekimli bir mekân olduğunu göstermektedir. Malzeme ve tekniği belirtilmeyen eserde renklerin uygulanışı ve dağılışıdan air brush tekniğinin imkanları sezilmektedir.

Metafizik bir yaklaşımla ele alınan eser resimsel değerlerin yanı sıra derin felsefi düşünce ve yorumlar içermektedir. İnsanı bir metafor olarak ele alıp kozmik bilinçle bağlantı kurmuştur. İnsan ve doğanın ayrı ayrı kaynaklarından yararlanarak yeni bir bireşime varmıştır.

Figürde günlük faaliyet ve hareketler mevcut değildir. Gözler, kollar ve bacaklar gibi birincil ve sosyal fonksiyonlarından arıtılmış insan büstü, çevresindeki diğer doğa elemanları ile de ilişki içerisinde değildir. Bu bir nevi varolma ideallerinden ödün vermeme tavrını hatırlatır. Yalnız olarak resmedilmiş insan bedeni, günümüzün anamalcı ve yozlaşmış toplumunun çarpıcı bir simgesi olarak karşımıza çıkmıştır. Toplumun en temel sosyolojik sorunlarından olan ileri teknoloji ve bilgisayar çağının yarattığı iletişimsizlik sorununa da gönderme yapmıştır.

3.2.30. Galip Nahit Noyan

3.1.30.1. Galip Nahit Noyan'ın Hayatı

Galip Nahit Noyan, 1958 Ankara doğumludur. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanecilik Bölümünden mezun olmuştur. Kısa bir süre Ankara Belediyesine ait bir galeride (Belpa) yöneticilik yapan Noyan, 1992 yılında İstanbul'a yerleşmiştir. Halen serbest ressam olarak çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

Sanat yaşamını şu anda 2 evreye ayıran sanatçı; birinci yarıyı; sergiler açmaya başlamadan önceki (1992 öncesi) uzun dönem olarak nitelendirmiştir. Bu dönem daha çok sanatçının araştırmalara yöneldiği, bilgi birikimi yaptığı hazırlık evresidir. Sanat yaşamındaki ikinci evre ise sürekli sergiler açmaya başladığı (1992 sonrası) ve halen devam eden dönemdir.

3.1.30.2. Galip Nahit Noyan'ın Eserlerinde Biçim İçerik İlişkisi

Bir masa üzerine ya da karanlık bir duvar oyuğuna yerleştirilmiş meyveleri, şarap şişelerini ve bardakları konu alan natürmortlarında Galip Nahit Noyan, kahverengi ve sarı tonların dışına çıkmamaya özen göstermiştir. Ölü doğa nesnelerini bir kadın bedenine göndermede bulunacak erotik ve alegorik motiflerle donatmıştır. Böylece “hem o, hem bu, ne de bu” gibi ikilemli çağrışımlar karşısında izleyiciyi düşündürmeyi onun imge dünyasını bu yöntemle renklendirmeyi alışkanlık haline getirmiştir. Onun eserlerinde eski ustalardan günümüze ulaşmış yeni düşlerle karşılaşmıştır. Galip Nahit Noyan titiz yorumcu eğilimiyle kendine bir yer açmayı başarmıştır.⁴¹³

Sanatçı cesaret isteyen zor bir tekniği başarıyla uygulamaktadır. Karanlık mekânlar içinde tek taraflı aydınlatılmış asil bir hava vermiştir. Rönesans titizliğinde çalışan sanatçının güçlü deseni ve anatomi bilgisi dikkat çekicidir.

3.2.30.3. Galip Nahit Noyan'ın Eserlerinde Sürrealist Eğilimler

Noyan, Rönesans'tan Empresyonizm'e kadar ki süreç içinde yaşamış ve sanatla uğraşmış, Batılı uzmanların “Old Master” olarak niteledikleri eski ustalardan oldukça etkilendiğini ifade etmiştir. İkili etkiler veren alegorik resimlerini

⁴¹³ Kaya Özsezgin, ”Sergiler” **Milliyet Sanat Dergisi**, S.1, Nisan, 1994, s.,40.

natürmort kompozisyonlar içinde sunmuştur. Sanatçının tüm resimleri Sürrealist etkiler taşımıştır. Örneğin; bir tabağın içinde veya masanın kenarında Bazen de asılı olarak duran elma, armut gibi meyvelerle biçimsel olarak ilişkilendirilmiş kadın uzuvları (göğüsler,dudaklar...vb.) resmetmiştir. Ancak Noyan'ın özellikle Sürrealist olmak gibi bir kaygısı yoktur. Onun resimleri kendi ifadesiyle; bazı fantezi resimler yapan eski ustaların çalışmalarına yakındır. Noyan'ın resimlerine bir isim vermek gerekirse “Neo Klasik Fantezilerdir.”⁴¹⁴

Günümüz sanat anlayışlarına pek ilgi duymayan sanatçı, sanatın bugün de aşılmamış olan değerleri üzerinde yeni bir sorgulamaya girişmiştir. Gizemli alegoriler, fantastik kökenli illüzyonlar, nesneye farklı imgeler yükleyen çağrışımlar Noyan'ı eski ustalar olarak nitelediği Flaman ressamlarına ve özellikle İtalyan toplumsal yargı ressamı Gluseppe Arcimboldo'ya (1527-1593) yönelmiştir. Arcimboldo mevsim alegorilerinde meyve, sebze, hayvan, kitap ve başka nesnelerden oluşan grotesk kompozisyonları, insan portrelerini andıracak şekilde düzenlenmiştir. Galip Nahit Noyan ise canlı imgelerden cansız nesne alegorilerine (Ölü doğa kompozisyonlara) yönelmiştir. Bu tür estetiğin gerektirdiği teknik mükemmelliğin sınırlarını iyi saptamış bir sanatçıdır.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Bekir İnce, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Sürrealist Eğilimli Sanatçılar**, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Denizli, 1997, s.87.

⁴¹⁵ Bekir İnce, **a.g.e.** s.88-89.

Katalog No	: 14
EK-2 Resim No.	: 49
Sanatçı	: Galip Nahit Noyan
Konu	: Ölü doğa
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlıboya
Boyut	: 55x37 cm
Yıl	: 2000

Eserde bir masa detayının üzerinde soldan sağa tunç bir havan, kayısıya benzeyen biri küçük biri büyük iki meyve hemen bitişiğinde çalışmanın sürreal yönünü vurgulayan üzerinde kadın dudağına ve çenesine dönüşmüş irice yapraklı bir elma ,en sağda yarısı soyulmuş, kabukları masadan aşağı doğru sarkmış olan bir portakal ve yanında bıçak bulunmaktadır.

Form olarak gerçeğe sadık kalınmış, masa da, havanda ve meyvelerde doku etkileri olabildiğince yansıtılmıştır. Renklerde minimalist bir anlayış hakim olup sarıdan turuncuya ,turuncudan, kızıl kahverengine uzanan renkler kullanılmıştır. Renkler birbirleri içinde eritmek sureti ile yumuşak geçişler sağlanmıştır. Fon koyu kahverengidir, ancak eserin sol yanından vuran ışık objeleri hacimlendirirken , fonun orta bölgesini koyu kıızı dönüştürmüştür. Bütün objelerde, sanatçının tekniğine bağlı olarak buğulu ve egzotik bir atmosfer hakimdir.

Karanlık bir mekâna tek yönlü projektörden yansıtılmış tiyatral bir ışık verilerek çalışılmış etkisi uyanan eserde Rönesans ressamlarının titizliği hissedilmektedir.

Elmanın üzerinde vurgulanan kadın dudakları Gluseppe Arcimboldo'nun fantezi resimlerine anımsatarak, erotizmle birlikte hoş bir fanteziyi gözler önüne sermektedir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

XX.Yüzyıl'ın toplumsal değişimlerine paralel olarak her alanda etkisini gösteren değişimlerden sanatta nasibini almıştır. O güne kadar geçerliliğini koruyan doğrular ve yerleşmiş alışkanlıklar bilimsel gelişmelere paralel olarak ortaya atılan yeni kuramlar ve buluşlar; doğru-yanlış, iyi –kötü, eski –yeni gibi kavramların çatışmalarına yol açmıştır. Böylece insanlar daha etkin düşünme ve yaratma ortamı bulmuşlar, sanatçılar hızlı bir değişim ve gelişim içerisine girmişlerdir. Artık eski klasik anlayışlar önemli ölçüde terk edilerek yerini, alışık olunmayan formlar,yeni espas anlayışları, renk ve ışık lekeleri, aykırı çizgi ve renk elemanlarıyla sağlanan yeni armoniler almıştır. Buda bireyselliğin alabildiğine özgür kılındığı bir sanat ortamı oluşturmuştur.

Böylesi özgür bir ortam beraberinden Sürrealizme zemin hazırlayan sanat olaylarını getirmiştir. 1905-1914 yılları arasında etkinliğini sürdüren Fov'lardır. Fovlarla birlikte izlenimcilerle başlayan renkçi anlayış biraz daha ileri götürülmüş, saf güzellik, süsleme, renklerinin ve çizgilerinin yüzeyde dağılışları esas alınmıştır. Işık ve gölge yerini tamamen renkle sağlanan bir biçimlendirmeye bırakmıştır. Fovizm hem biçimden bağımsız renklendirme anlayışıyla hem de görünen gerçeğin ötesindeki gerçeğe, bilinmeyen güce ulaşma isteğiyle Sürrealizme temel atmıştır. Düşüncenin değil biçim ve renklerin soyutlanması yönüne giden fovistler dışavurumcu yapısı ile Sürrealizmin iç dünyasının yansıtılması felsefesine yaklaşmıştır.

Ekspresyonizm, sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. Ekspresyonizm XX.Yüzyıl sanat akımlarının ilk ve en etkin olanıdır. Kendilerini doğanın etkisine bırakmayan ekspresyonistler gördüklerini değil duyduklarını resimlemişlerdir.Renk konusunda doğaya sadık kalmayıp akıldan boyamışlardır. Bu da kendiliğinden, şiddetli ve kendinden geçerek yapılmış etkisi uyandırmıştır. Tıpkı sürrealist resimlerdeki gibi. Bu anlayış içinde en önemli şey sanatçının kendi kişiliğinin derinliğinde oluşan duyularının eseri aracılığı ile yansıtılmasıdır.Bu yansıtılanlar doğal olarak algılanabilenden tamamen farklı kişisel bir tarz ve anlayışla değişime uğratılmıştır.Bu akıma psikolojik araştırmaların da önemli bir etkisi olmuştur. İnsan doğasının derinlerinde mevcut bulunan bilinç ötesi

olguların araştırılması da önem kazanmıştır. Bilinçsizlik durumu ve birey üstü güçlerin en ötesinde şekillenen bir algılamanın dışı vurumu olan Sürrealist resim anlayışı ile bu bakımdan bir paralelliği bulunmaktadır.

Klasik anlamdaki form anlayışına tam anlamıyla arkalarını dönen kübistler görünen nesnelerin doğrudan bir tasvirini değil onların değişik bölüm ve görüntülerinin bir araya getirilmesinden oluşmuş bütünü eserlerine aktarmayı hedeflemişlerdir.

Estetik bir devrim niteliği taşıyan Kübizm kendinden sonra gelen bütün akımları etkilediği gibi Sürrealizmi de etkilemiştir. Kübizmin düşünce merkezli görselliği Sürrealizmin yapısı ile benzerlik göstermiştir.

Kurucusu Georgio de Chirico olan Metafizik resim düş dünyasına nüfuz ederek bilinçaltı görüntülerin sınırlarını keşfetmek istemiştir. Chirico sanat eserinin tamamen insan mantığının sınırları dışına çıkmasının zorunlu olduğunu düşünmüştür. Sağlıklı insan anlayışının ve mantığının sanat eserine zarar vereceği fikrini ortaya atmıştır. İnsanın içinde yer almadığı yaşamın ötesinde mevcut izlenimi veren bir alemin yansımaları ortaya konmuş fizik ötesi bir alem resmedilmiştir.

Sürrealizmin oluşmasına zemin hazırlayan bu sanatsal hareketlerden sonra asıl etki savaş sıralarında belirmeye başlayan insan hayatını hiçe sayan onu savaşa sürükleyen uygarlığa ve sanata karşı yıkıcı bir protesto başlatan Dada akımı olmuştur. Edebiyat ve sanat hareketlerini yıkma çabası içerisinde olan, akademik kuralları, güzellik anlayışını kısaca estetik ile anılan tüm değerleri ters yüz eden Dada akımına tepki olarak Sürrealizm filizlenmeye başlamıştır. Bu yeni grup artık yıkıcılıktan vazgeçmek ve yapıcı bir şeyler ortaya koymak gerektiğine inanmışlardır. İlk belirtileri 1.Dünya savaşı yıllarında ressamların ve yazarların bireysel ilişkilerinde gözlemlenmiştir

1919 yılında Luis Aragon ve Philippe Saupault ile birlikte Sürrealist anlayışta bir dergi olan “Literature” (Edebiyat) dergisini çıkarmışlardır. Bu dergi insanlara yeni bir ışık ve mutluluk yolunu gösterici, o zamana değin insan gerçeğinin derinliklerinde gizli kalmış konularda bilgiler verici sistemli bir araştırma başlatmıştır. Seçilen konular mantık evrenini yok ettiğini ya da yok edeceğini sandığı bilinç dışı, düş ve olağanüstü konular olmuştur. Ayrıca insanları bireysel özgürlük anlayışına yönelterek, toplumun kural ve düşüncelerine başkaldırmaya

sevk etmiştir. Ayrıca ekonomik ,siyasal tüm yasaklara karşı davranış geliştirmek amacıyla bildiriler yayınlamışlar , konuşmalar yapmışlar ve bireysel özgürlüğün getireceği mutluluğu hissettirmeye çalışmışlardır

Plastik sanatlarının dışında edebiyat müzik ve sinema gibi öteki sanat dallarını da içeren Sürrealizm düşsel bir anlatım tarzı seçerek gerçeklik kaygısından uzaklaşmıştır.Savaşın yol açtığı yıkım karşısında dehşete kapılmış akılcı tutuma karşı tavır alarak bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmeye başlamışlardır.

Sürrealizmin gelişmesine Dada akımının yanı sıra Hieronymus Bosch , Francesco Goya Arcimbolda gibi daha eski dönemlerin ressamlarının da etkisi olmuş hatta öncüsü kabul edilmişlerdir.

Akımın kurucusu olan Andre Breton, Sigmund Freud'un (1856-1939), özellikle düşler ve bilinçaltı kuramlarıyla yakından ilgilidir. Sürrealist sanatta bu kuramların etkisi büyük olmuştur. Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlemesi değil usun betimlemesi olarak değerlendirmiş ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratmıştır. Sigmund Freud'un kuramlarından esinlenen Breton için bilinç dışı, düş gücünün temel kaynağı ,deha ise bu bilinç dışı dünyasına girebilme yeteneğidir. Bilinç ile bilinç dışını bütünleştirmek üzere, düşsel dünya ile gerçek yaşam ”mutlak gerçek” , ya da “gerçeküstü” iç içe geçmiştir.

Sürrealist akımın Belçika'daki en önemli temsilcisi olan Rene Magritte akıl ile akıl dışı arasındaki çizgiyi yok eden resimler yapmıştır. İspanyol ressamı Juan Miro beklenmedik biçim ve renklerle düşsel ,çocuksu bir dünya kurmuştur.Akımla neredeyse özdeşleşen Salvador Dali anılarından ve düşlerinden esinlenerek şaşırtıcı gerçek ötesi resimler yapmıştır. Dali Sürrealizmi bir yaşam biçimi olarak benimsemiş düşü gerçeğe ulaşmanın tek yolu olarak görmüştür.

Metafizik resmin temsilcisi olan Chirico'nun resimleri Sürrealizm akımının geleceği ile ilgili önsezileri yansıtmıştır. Büyük boşluklar oluşturan geniş alanlarda karanlık mekanlara açılan kemerli yapılar, yapıların önlerinde parlak gövdeli antik yontularla boy ölçüşen muzların yarattığı garip bir cansız doğa ilişkisi zaman ötesini çağırıştırılmıştır. Chagall'ın gerçeğe düş arasında kurduğu köprü Sürrealist sanatın izleyeceği yolu oluşturmuştur.

Resmin gerçeküstücü anlatım dilini değiştiren ilk ressam Max Ernst'tir. Sanatçı dinamik düş resimleri ile Sürrealist sanatçılar arasına katılmıştır. Frotaj (cılalama) tekniğini geliştirmiştir. İkinci Dünya savaşının acımasızlığını çok yürekli bir anlatımla vurgulayan sanatçı gerçekte düşün örtüşme noktasını da en iyi yorumlayan kişidir.

Sürrealizmin Biyomorfik (simgesel) Sürrealizm ve Veristik (doğrucu) Sürrealizm'dir. Biyomorfik sembolizmde ne olduğu tam olarak anlaşılamayan ama sezilebilen biçimler kullanılır. Veristik Sürrealizmde ise ayrıntılar ince ince tanımlanmış olmasına rağmen usçu anlam bozularak düşsel bir dünya yaratılmıştır.

Sürrealizmin ,Humour, Harikulade, Düş, Çılgınlık, Gerçeküstücü Nesneler,Le Cadavre Exquis,Otomatik Yazı teknikleri vardır.

Humour; yaşanılan dünyanın saçmalıklarını gülünçlüklerini dile getirerek nesneler arasındaki bağlantıyı koparıp başka bir açıdan bakılmasını sağlamıştır. Akılcı düzenin sezgilere dayanan dolaylı bir eleştirisidir. Harikulade tekniğine göre; varlığın en derin coşkunlukları kendilerini dile getirme fırsatına ancak insan aklının denetlemeyi elden kaçırdığı bu fantastik alana girerek kavuşmuşlardır . Eleştirici zekanın engel olmadığı sürece hayal gücünün serbestçe ortaya çıktığı her yerde Sürrealizm görölmüştür. Harikulade olağan olanla günlük olanla en doğal bir tarzda mucizeyi gerçekteşirmiştir. Düş; İnsanın kendini kavramasına ve en yüce bilgiyi edinmesine imkan vermiştir. Zihin kendi haline bırakılınca varlıkların ve eşyaların daha önce göremediğimiz tarzda göründükleri, düş renkleriyle süslendikleri bir hayal oyunu dünyasında dolaşmaya başlamıştır. Çılgınlık; tekniğine göre Sürrealizmin amaçlarından biri de akıl hastalığını aratmayacak bir durumun yaratılmasıdır. Yani zihnin ruhsal otomatizmin konuşmasına imkan vermesi için her türlü önyargıdan ve görenekten kurtulması gerekir. Hayali olanla gerçekte olanı uzlaştıran paranoya ile Sürrealizmin aynı amacı paylaştığı düşünölmüştür. Sürrealist Nesneler'de dış dünyanın nesnelerini normal kullanışlarından saptırarak yorumlarken imgelem görüntülerinden faydalanılmıştır. Le Cadavre Exquis; Kalıplamış zihinle olan bağımızı koparmak iç zenginliklerimizi teker teker görebilmemize imkan vermek bakımından kullanılan araçlardan biridir. Otomatik yazı; Çılgınlık ve düş durumlarında her çeşit denetlemeden kurtulan bilinçdışının kendiliğinden belirerek

söylenmek istenenlerin yazılmasıdır. Dış dünyasının uyarımlarından kurtularak düşünle uyanıklık arasında zihinde oluşan cümlelerdir.

Sürrealizmin Temel Kavramları Otomatizm ve Oneirizm 'dir. Otomatizm; özgür kılınan bilinçaltının imge ve çağrışımların rastlantısal oluşumlara da yer verilerek ortaya çıkmasıdır. Otomatik Sürrealist çizimin mucidi Andre Mason'dur. Bu tarz çizimi çocuk desenlerinde, delilerin yağlıboya resimlerinde klasikten uzaklaşıp saf kendiliğinden resim yapabilen sanatçılarda görmek mümkün olmuştur.

Oneirizm; uyanıkken görülen düşlerin uyanık bir mantığa uygun düşmeyen imgelerinin duyuusal etkiler altında kalan tüm olgularıdır.

Düşünce merkezli bir sanat akımı olan Sürrealizm çok boyutlu psikolojik ve felsefi bir bakış açısına sahiptir. Sanatın burjuva toplumundaki konumuna karşı çıkan Sürrealizm, hayat pratiği ile sanat arasındaki bağıntıyı dönüştürmek istemiştir.Özgürlüğün üzerinde bir değer tanımayan Sürrealizm rüya ile gerçek yaşam ile ölüm karşıtlığını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Sürrealizmin başlıca amaçları insanın içsel duyu, duyum ve düşlerinin bunlara bağlı olan fantezilerini aşarak sanatı çağın yasalarına düzenine ve tüm bağımlılıklarına karşı kullanmaktır. Ölüm-yaşam, geçmiş gelecek, iyi-kötü, güzel-çirkin,doğru-yanlış gibi birbirine zıt kavramları aynı görü birliği içerisinde düşünerek bilincin değişik duyguları arasında bütünlük kurmak istemiştir. Bunu yaparken herhangi bir estetik ve ahlaki koşullanmaya bağlanmaksızın mantık kontrolünden kendini soyutlamıştır. Sürrealistler nesnelerin gözle görünen fiziksel özelliklerinde varolan herhangi bir olgulu değiştirmekle değil maddenin derinlikleriyle ve düşünce biçimi ile ilgilidir.

Toplumun koyduğu tüm kural veya akımları terk eden Sürrealistlere göre insan karışık iki parçaya bölünmemeli, iç dünyası ile dış dünyası tutarlı olmalıdır. Kısaca insan kendi olmalıdır. Buradan yola çıkan Sürrealistler insanının sığınak olarak bir kaçış mekanizması geliştirmesine karşı bir hareket başlatmışlardır. Direk insanı hedef alarak onu değiştirmek ve başka başka bir toplum oluşturma çabasına girmişlerdir. Büyüler tılsımlar doğaüstü güçler onların ilgi alanı içinde olmuştur.

Bilinçaltını bilinç üstünden daha fazla önemseyen ,uyanık bilincin sanat yaratamayacağına us dışı bilinçaltının denetimsiz haliyle sanatın mümkün olacağına inanan Sürrealizmde doğal olarak devreye Freud'un Bilinçaltı Kuramı girmiştir. Hayal, sanrı ve düşten hareket eden Sürrealistler sanatlarını oluştururken Freud'un

psikanaliz merkezli düşünce ve deneyimlerini kullanmışlardır. Bu yolla gerçeği ve mantığı sarsan yapıtlar üretmişlerdir.

Sürrealizm nihilist (hiçlik) felsefesini içeren bir özellik göstermiştir. Kendinden önceki sanat hareketlerini boş ve yapay uğraşlar olarak kabul eden Sürrealistler uyuşturucu ve hipnoz yöntemlerini kullanarak bilinçaltına inmişler ve betimlemek istedikleri düşü, fanteziyi açık ve anlaşılır biçimde ifade etmişlerdir.

Tinsel bir tutum olan Sürrealizm gerçekliğe ve özgürlüğe herhangi bir kuramı çıkış noktası almaz. Yalnızca tüm sanatları değil yaşamı da kapsamak istemiştir. Politikayla da ilgili olan Sürrealizmin ahlak sürekli olarak gündemindedir. Çünkü Sürrealizm içinden çıktığı toplumun yalnız sanatsal değerlerini değil yerleşik tüm değerlerini düşünce biçimine değin uzanan yelpaze içinde bir uçtan bir uca yadsımıştır.

Sürrealizm ile yakından ilintili olan fantastik kavramının kelime anlamı hayal, zengin düşünme gücü, kurgu, saplantı ve istektir. Kavrıldığı düşüncelerin ve imgelerinin olağan dışılığı gücü ve canlılığıyla seçkinleşen simgelerdir. Görünüş bakımından birbirine zıt olan düş ve uyanıklık ile kesin gerçeklik fantastik bir hayal dünyası içinde birleşmiştir. Fantastik resim tıpkı Sürrealizm gibi mantığın egemenliğini ret etmiştir. Aklın denetimini istememiştir. Ahlaksal ve estetik tasa olmadan toplumun kurallarını göz ardı ederek düşüncenin, hayallerin, düşlerin direk olarak konması bilinçaltının tamamıyla boşalması, iç dünyanın çözünümüdür. Maddenin derinliği ve düşünce biçimiyle ilgilidir. Çoğunlukla mistizm üzerine kurgulanmıştır. Fantastikler de Sürrealistler gibi otomatik resim yapmışlardır. Her iki tarzda insan merkeze bağlanmıştır. Her ikisi birbirinden çok ayrı şeyler olmayıp aynı ağacın biri çiçeği diğeri meyvesi olarak değerlendirilmiştir.

Sürrealist resim bilinçaltının yansıması düşlerin resmi değil bilinçaltının resimdeki bilinçli yansımasıdır. Varolan nesneler biçim değiştirmiştir. Nesne insan arasındaki ilişki değişmiştir. Olağanın dış dünyanın mantıksal düzeyinin dışına çıkmıştır. Yeni biçimlerden çok yeni anlatım yolları peşinde olmuştur. Doğada ya da günlük yaşamda yan yana gelmeyecek nesneler, varlıklar Sürrealist resimde bir araya gelmiştir. Desen ve rengi bir araç olarak kullanmışlardır. İçeriğe diğerk akımlardan daha fazla önem ermişlerdir. Resim dili plastik anlamda yenilikçi değildir. Sürrealist resmi oluşturan temel öge ilk aşamada renkler ve biçimler değil konudur ,fikirdir.

Ülkemiz de ise; 1960 sonrası Türkiye'sinin değişen sosyal, kültürel, düşünsel yapısı resim sanatında önemli değişimlere sebep olmuştur.

20.yüzyılın ikinci yarısından sonra ülkemizdeki sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumlar sanatı önemli ölçüde etkilemiş yeni açılımlar ve çok yönlü yaklaşımlara neden olmuştur. Toplumsal ve kültürel yapıdaki değişim sanat yapıtlarına olan ilgiyi artırdığı gibi resim sanatı açısından bir piyasa oluşmasına da sebep olmuştur. Özel galerilerin yardımıyla sanat piyasası yaratmaya yönelik çabalar genç sanatçıları ekonomik bağımsızlığa götüren yeni bir yol açmıştır. Bu dönemde resim sanatı Türkiye'nin modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının bir göstergesidir. Sanatçı sayısının arttığı bu dönemde akım kavramı önemi yitirmiş bireysel eğilimler hızlanmıştır. Böylece Türk resmi karşıt eğilimlerin bir arada yansıtıldığı çoğulcu bir yapıya kavuşmuştur. Ulusallık ve hümanizma anlayışları zaman zaman birbirleriyle çatışsa da bugüne dek varlık ve etkinliklerini sürdürmüştür.

1960'lı yıllar plastik sanatlarda bir kimlik ve köken arama dönemi olmuştur. Gerek soyut çalışan sanatçılar gerekse Anadolu folklorunu kaynak edinenler aynı endişeyle davranmışlardır. Bu yıllarda gerçekleşen kompozisyonlarda özellikle konu düzeyinde geçmişle bir farklılaşma izlenmiştir. Kültürel, tarihsel ve dinsel kaynaklarımız genel bir soyutlama eğilimi içinde yansıtılmıştır. 27 Mayıs 1960 sonrasında yeni anayasanın kabulüyle birlikte değişen sosyal devlet kavramı şiirde ve edebiyatta verilen toplumsal gerçekçilik ve yerellik-evrensellik tartışmaları bu dönemde belirgin bir ivme kazanmıştır. Yerli ve yabancı yayınların da çok izlenebilmesi yeni anlatım olanaklarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

1968 Kuşağı sanatçıları pek çok özgün yanlarının yanı sıra resim sanatımızın gelişmesi ve geleceğin sanat okullarında verilecek eğitim için Batı'ya yönelmeyle başlayan bir serüveninin son temsilcileri olmuştur. Bu yıllarda Türkiye'de genç kuşağın politik bir uyanış içinde bulunmasına karşın resim öğrencilerinin ve genç sanatçıların doğrudan politik konulara yapıtlarında yer vermemişlerdir. Türk resminde açık biçimde politik içerikli resimler 1970/80 arasının toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak bir tür sosyalist gerçekçilik olarak ortaya çıkmıştır. 68 Kuşağı politik olandan çok eleştirel olanla ulusaldan çok evrensel olanla ilgilenmiştir.

1960-80 yılları arasında figüratif ağırlıklı çalışan sanatçılardan bazıları Avrupa'nın Ekspresyonist akımlarına mensup sanatçılardan etkilenmişlerdir. Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa'dan başlanan Türk Resim Geleneği güçlü bir minyatür geleneğiyle bugüne dek 1000 yıl içinde figüre eğilim göstermiştir. Soyut sanat eğilimlerinde bile belirli bir figürasyon gözlenmiştir. Ancak 1960'lardan 1990'lı yıllara kadar yeni figüre yönelik araştırmalar yoğunluk kazanmıştır. Türkiye'de bu dönemde artan toplumsal çelişkilerin yarattığı gerilimler de sanatçıyı figüratif Ekspresyonizme itmiştir. İşçi köylü sınıfına politik açıdan verilen önem bu kesimin yaşamını ve doğasını sanata taşıyarak açık anlaşılır figüratif bir resim üslubunun benimsenmesine yol açmıştır.

Bu yıllar somut kavramlara ve toplum sorunlara dönüşün her alanda kendini duyurduğu bir dönemdir. Galerî sayısının artmasına paralel olarak sergileme olayları da belli bir yoğunluk kazandıkça sanatçılarımız her sergiyle yeni bir mesaj vermişlerdir. Bu dönemde sanatçılar D grubu sanatçıları olan hocalarının bir etüt aracı olarak gördüğü figürü farklı bir biçimde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır. İç dünyalarının ve düşüncelerini evrensel bir bakış açısıyla ve çeşitli boyutlarıyla tuvallerine yansıtmışlardır. İnsani değerleri bazen komik bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düşlem ve gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesnelliğinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik kazanmıştır.

Yine 1960'lı yıllarda Uluslararası yaşanan devrimlerden birisi olan İnsan hakları devrimi Türk insanlarının dil din ırk ulus farklılıkları gözetilmeksizin saygın olduğu düşüncesi evrensel değerler olarak ülkemize yansımıştır.

1970'lerde Türkiye ile Uluslararası kültürel ilişkiler içinde düzenlenen yabancı sergiler ve Türk Sanatçılarının yurt dışında açtıkları sergiler Türk resim sanatı üzerinde olumlu katkılar sağlamıştır. Bu aşamadan sonra artık yaklaşım ve yönelişleri belli disiplinler altında toplamak ve isimlendirmek mümkün olmamıştır. Eleştirel toplumsal gerçekçilikten soyut anlatımcılığa Hiperrealizmden fantastik gerçekçiliğe figürü ve doğayı deforme etmekten geleneksel yaklaşım biçimlerine naif resimden kavramsal sanata kadar uzanan çok yönlü eğilimler sanatçıları etkilemiş kültür düzeylerine ve yaşam felsefelerine göre çeşitlilik kazanarak kişisel yorumlara

dönüşmüştür. Artık her türlü malzeme yüzey üzerinde sanat objesi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

1980 ve 1990'lı yıllarla birlikte Türkiye ekonomisinin değişimine paralel olarak Türk plastik sanatlarında canlanmanın ve hızlı bir değişimin yaşandığı gözlemlenmiştir. Sanatsal kimliklerini olgunlaştıran önceki kuşak ustalarıyla ilk sergileri açarak sanat ortamına katılan yeni sanatçılar dönemin değişen sosyal siyasal kültürel değerlerinde etkisiyle giderek daha kişisel açılımlara doğru yol almışlardır. Artık klasik ifade biçimlerine katılan yeni deneyimlerin hızlı bir artış gösterdiği bu dönemde sanatın ayrıntılı bir tasnifini yapmak zor hale gelmiştir.

Daha önce devletin resmi kurumları eliyle yürütülen sanat olaylarının özelleşmesi, galeri sayılarındaki ve kültür sanat dergilerinde görülen artış, düzenli olarak açılan sergi, fuar ve bienaller sanat yaşamına hareketlendiren gelişmeler olmuştur.

Son kırk yılda resim sanatımızda görülen atılımcı dinamik bireysel üslup çabaları Batı'dan farklı olduğumuzu kanıtlar niteliktedir. İlk dönemlerde batı karşısında yaşanan acemi tavır yerini yöresel ulusal değerlerini de içine alan sanatsal kimlik arayışına bırakmıştır.

XXI.yüzyılı yaşadığımız şu günlerde artık plastik sanatlarımızın 150 yıllık bir geçmişinden söz edilmektedir. Genç Türk resmi çoğulcu bir yolda bağnaz reçete ve disiplinlerinin ötesinde kendi kaynağını önemsemeyen tüm etkenleri eleştirci ve seçmeci bir gözle irdeleyerek yoluna devam etmektedir.

Türk Resminde Fantastik eğilimler 1960'ların başlarından itibaren görülmeye başlanmışsa da 1980'lerden sonra belirginleşerek Türk sanatında bir yer edinmiştir.

İbrahim Hakkı Baltacıoğlu'nun konu ile ilgili makalesi Türk Sürrealizmine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Makalede ; Sürrealizm Çağdaş Türk Sanat tarihi bağlamında ele alınmamış olup 1955'lerde konuya tarihsel ve felsefi açıdan yaklaşmıştır. Her toplumun kendi kültürü içerisinde yaratılıp yoğrulan gerçeküstücü inanç sistemiyle bağlantı kurarak siyah kalem minyatürlerine, Şamanizm inancına ve primitif halk resimlerine göndermeler yapmıştır. Sürrealizmin Batı kökenli bir felsefi anlayış olamadığını Türk Sürrealizminin esin kaynağının ve köklerinin buradan kaynaklandığını ileri sürmüştür.

Türk resminde bilinçaltı ve bilinç ötesi verilerini değerlendirerek kainatın sırlarını, insanın yeryüzündeki konumunu ve duruşunu, yeni yorumlarla estetiksel olarak ifade eden bir grup sanatçı vardır. Duyum, duygu ve sezgilerinin yönlendirmeleri ile her biri diğerinden farklı olarak dünya gerçeklerini, insan ve çevre ilişkilerini, doğayı, çarpıtarak, bozarak, karıştırarak özgün yaratılara dönüştüren sanatçılardır. Bu sanatçıların biçimleri, renk kullanışları kişiliklerine göre değişkenlikler göstermiştir. Sanatçılar inanç temasından ayrılmayarak iç dünyalarının tutku ve beğenilerini ortaya seren çoğulcu eğilimler göstermişlerdir. Bu sanatçılarda doğa tutkusu hep ön planda olmuştur. Sanatçıların yapıtlarında yer alan tanımadığımız ama bir geçmişleri olduğunu sezdiğimiz kişiler aşkları hüznüleri keder ve korkularıyla seyirciye sunulmuştur. Çoğu zaman ince bir toplumsal hiciv düşlemin ve duyarlılığın dünyasını canlandırmıştır. Toplumsal sorunlara ve geleneğe tepki, özeleştirici cinsellik, çocukluğa dönüş ölüm gibi temalar eleştirel bir yaklaşımla ilk kez bu sanatçılarda belirgin biçimde izlenmiştir. Tüm bunlar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir.

Yüksel Arslan kendisine özgü Arture tekniği ve çizgiye dayalı kompozisyon anlayışıyla Türk resminde Sürrealizm'in öncüsü olmuştur. Onun bu eğilimi Türk resminde yeni bir eğilimin başlamasına yol açmıştır. Yapıtlarında çarpıcı büyüleyici ve alaycı bir ruh hali içinde bireysel güçle disiplinli çalışmaları ile ilginç tasarımlarla cesur çizim fantezilerine ulaşmıştır. Eserlerindeki Sürrealist eğilimler, emek-sermaye ilişkisi üzerinde yoğunlaştığı Capital Arture serisindeki resimlerinde görülmeye başlanmıştır. Yazının onun resimlerinde her zaman önemli bir yeri olmuştur. Eserlerinde sıkça kullandığı ; eller, yüzler, başlar, kollar, böcekler doğadaki yerlerinin izdüşümleri olup simge niteliği taşımamışlardır.

Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük arasında gidip gelen Mehmet Güleriyüz; figürlere hayvansı motif çağrışımları yaptırmakta en ileri giden sanatçı olmuştur. Mitlerin bilinçaltının ve düşlerin resmini yapan sanatçı insanı ürperten itici etkiler yaratan insanın yabancılaşmasını yalnızlığını vurgulayan yapıtlar üretmiştir. Eleştirel ve düşünsel bir alt yapısı olan sanatçı gerçeğin imgeler yoluyla verilebileceğine inanarak yoğun bir imge gücü geliştirmiştir. Serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gerilim yaratarak sürekli içe doğru derinleştiği hissi veren, çelişkileri anıtsal vurgularla öne çıkaran bir üslubu vardır.

Viyana’da yaşayan Erol Deneç fantastik gerçekçi ressamı arasında yer almıştır. Viyana fantastik okulunun çağrışımçı öğeleriyle doğu felsefesine ilişkin inancının gizemini birleştirmeye çalışmıştır. Onun fantastik dünyası çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Eskiden beri çevresindeki objelerin doğal çizgi ve dokularını hayalinde resme çevirmiştir. Sürrealistlere özgü otomatizm ve meditasyon yöntemiyle Doğu gizemciliği, mitoloji, inançlar, astroloji gibi evrensel insan değerlerini çeşitli simgesel motifler, figürler ve dokularla zenginleştirerek illüstrasyona varan çok ayrıntılı titiz bir işçilikle biçimselleştirmiştir. Erol Deneç’e göre sanatın görevi çirkinlikleri hayvansal zevkleri göstermek değildir. Güzeli temizi ve iyiyi görmeye ve göstermeye çalışmaktır. Fantastik ekolün ünlü sanatçılarından Ernst Fuchs sanatçı için ” resim yapan derviş” , “ doğudan gelmiş bir ışık” nitelemesini yapmıştır. Doğu mistizminden tasavvuf ve Hint felsefesinden etkilenmiş bir sanatçı olan Deneç olağanüstü bir hayal gücüne sahip olup izleyiciyi iç dünyasının labirentlerine sürüklemiştir.

Komet’in resimlerinde kendine özgü bir boyama yöntemiyle gittikçe siyah-beyaza dönüşen gece görüntülerine yönelen resim yüzeylerinde zaman ve gerçeklik kavramları belirsizleşmiştir. Resimlerinde karmaşık bir sıralanma içinde figürler bilinmeyen bir zaman mekanda gezinmişlerdir. Onun resimlerinde fantezi ile gerçek düş ile yaşanmışlık iç içe geçmiş durumda olup gerçeğe fantezi birbirine karışmıştır. 1960’larda Türk toplumunun çeşitli insan görünümünü karmaşık ve kalabalık gruplar halinde toplumsal eleştiri, toplumsal psikolojik ve toplumsal gerçekçiliğe açık bir anlatım ve fantastik bir yönelimle tuvale yansıtmıştır.

Utku Varlık resmi gerçekliğinin geçip giden sonsuzluğu üzerinde kurulmuş, gerçeklik düş imge ve yansıma gibi bir birbirini tamamlayan plastik öğeler kurgusal bir ortamda değerlendirilmiştir. Yoğun bir şiirselliğin egemen olduğu düşsel bir anlatımı vardır. İnsan kavramını simgeleyen mitolojik ve düşsel içerikli yapıtlar üretmiştir. Utku Varlık sanat yaşamına önemli ölçüde yön veren Borges’i tanıdıktan sonra yıllardır düşünüyorduğu bir evrenle tanışmıştır. Algı ötesi boyutlara ulaşmış , kendini kaybedip yeniden bulduğu mekanları keşfetmiştir. Aynalar, koridorlar, labirentler, düşsel varlıklar, batan uygarlıklar, gaipten gelen sesler, illüzyon, insanın zaman içinde yolculuğunu keşfetmiş ve resimlemiştir. Eserlerinde Sürrealizm-mistisizm-mitoloji bileşkesi egemendir. Özlem figürlerin içinde anlatıma

sokulmuştur. Olağan günlük yaşamdan itiş kakıştan kaçış, olmayana varış söz konusu olmuştur.

Alaattin Aksoy; figürleri kapalı mekanlar yerine manzara içine yerleştirmiş, fantastik kurgular içinde zamandan ve mekandan soyutlanmış bir ortamda insan gerçeğini ele almıştır. İnsanı kendine özgü deformasyonla biçimlerini değiştirerek dramatik bir anlam yüklemiştir. Bu insanlar doğru ile saçma arasındaki gerçeğin ikilemini çağırıştırılmıştır. İğneleyici bir üslup içinde yaşamla ilgili yorumlar yapmıştır. Figürleri deforme ederken konstrüktif yöntemlere en çok ilgi duyan sanatçı olmuştur. Sanatçı Paris'te bulunduğu yıllarda Sürrealist çalışmalara yönelmiştir.

Kamil Teoman Südor; ışığı renk kıpırdanışı olarak vermiş, bir enerji saçımı olarak göstermiştir. Tuvalde oluşturduğu enerji ile seyreden amaca ulaştırmıştır. Işık ve renk uyumu eserlerinde yalın bir atmosfer yaratmıştır. Resmi genel olarak değerlendirildiğinde resimlerinin biçimini koruduğu görülmüştür. Doğanın binlerce rengi ve hareketi içinde insan gerçeğini ilk bakışta gizemi çözilemeyen motiflerle aramıştır. Eserleri Rönesans resminden esinler taşımıştır. Soyutlayıcı ve fantastik bir anlayış dikkat çekmiştir.

Nuri Abaç; 1950'lerde bezemesel nitelikli fantastik bir gerçeküstücü anlatım geliştirmiştir. Sanat yaşamının ilk yıllarında lekeci ve gerçeküstücü anlayışa yönelen sanatçı daha sonraki yapıtlarında Sürrealist anlayışı temel kavram olarak kullanmıştır. Gözleme dayalı toplumun değişik kesimlerinden tipleri, hareketli coşkulu bir anlatımla ele almıştır. Öz ve biçim açısından yapıtlarının temelini Anadolu tarihi ve geleneğine dayamıştır. Gündüz düşleri, nostalji ve ince bir alay resimlerinin özünü oluşturmuştur. Düz çizgiye yer vermeyen sanatçı yapıtlarında yarı insan görünümlü mitolojik yaratıklar, kaçışan, bisikletler ve tarihsel birikimlere yer vermiştir.

Erol Akyavaş; eserlerinde İslam sanatlarının ve ilmi düşünce sisteminin geçmişinden kaynaklanan semboller kullanarak yıllar öncesinden gelen kalıcı değerlerin kalıcı anlamlarının önemini vurgulamıştır. İnsanoğlunun en büyük ihtiyacı olan inançtan kaynaklanan kavramaları değerlendirmiştir. Sürrealist teknikle mimari mekanların yer aldığı derinlik kavramını öne çıkarmıştır. Sürrealizmin teorileri ve metotlarıyla ilgilenen sanatçı iç dünyasındaki kaygılara ve çelişkileri dile getirmiştir. Gerçeküstücü sanatçılar arasında figür resmini benimsemeyen tek

sanatçıdır.Bunda insanın maddi varlığını aşan islâmi inanişâ dönük tarihsel konuları seçmesinin rolü vardır. Sanatının temel taşlarını bilinçaltının araştırılması ve burada bulunan şiirsel içeriğin göstergeleridir.Sanatçı tasavvufu,tarihsel kaynakları kişisel üslubu içinde çağdaş bir anlayışla yorumlamıştır.

Ergin İnan'ın eserlerinde varoluşun bir getirisi olarak büyük bir renk cümbüşüne yer vermiştir. Doku ve ayrıntı titizliği içinde üçüncü boyutu önemsemeyen renklerin parlak boya katmanları ile rengi bir öge olarak kullanmıştır. Resimleri iki boyutlu bir yüzeyde çok boyutlu bir kozmos etkisi vermiştir. Eserlerin yüzeyi eskimişlik etkisi yaratmıştır. Eserleri çeşitli imler ve anlamlarla yüklüdür.Çoğunlukla figürlere bir hayvan eşlik etmiştir.Yazı gizemsel ve plastik bir dil şeklinde vazgeçilmez bir öge olarak karşımıza çıkmıştır.Görünmeyen başka bir dünyayı gözler önüne sermek adına okunamayan anlamı çıkartılamayan sözcüklere başvurmuştur.Sahibinin özeti olarak gördüğü yüzler önemli bir ilgi odağıdır.Yüzler ona göre bir çok anlamın yükleneceği boş bir sahadır.Mistik bir duyarlılıkla şekillendirilen yapıtlarında en ilkel ve basit canlılardan en gelişmiş insana dek tüm canlıların yüz yüze olduğu yaşam ve ölüm diyalektiği vurgulanmıştır.Yaşamla ölüm karşı karşıya değil yan yana ve birbirini tamamlar şekilde verilmiştir . Fantastik gerçekçi resimlerinde çok boyutlu çok anlamlı ve çok görüntülü varlıkların sürekliliği ekolojik biyolojik ve tinsel bağlamda ele almış evrensel imgelerin yanı sıra kültürel imgeler de kullanmıştır. Eserleri metafizik ve psikolojik etkiler yapmaktadır.

Şadan Bezeyiş'in resimlerinde mimariden insana, insandan mesafe ve uzaya geçmiş ve geleceği içeren zaman boyutunda insan ve yaşam bütünleşmenin vurgulandığı görülmüştür. Değişken düzenlemelerle yüzyılımızın dinamizmini uzaydan, köye kentten denize tüm yaşıntının ortak bütünlüğü içinde oluşturmuştur. Klasikten soyuta soyuttan Sürrealizme uzanan bir süreklilik göstermiştir. Fantastik Sürrealist tasarımlarla figüratif-soyut bireşimlere götüren yorumlarında kendine özgü bir dil geliştirmiştir.Anadolu'nun ve doğanın ortak yapısını oluşturan gerçeğe fantastik ve Gerçeküstü tasarımı birleştirip bütünleştirmiştir.Uzaysal mekanlar içinde Sürrealist kurgularla organik ve simgesel nesnelere yer vermiştir.

Ertuğrul Ateş çizgisel elemanların örgütsel dokusuna yer vererek rengi ikincil bir öge olarak kullanmıştır.Tuvalleri zımpara ile kazınmış izlenimi veren dokulara

sahiptir. Doğayı ,Tanrı'yı ve kendi benliğini sorgulayan soyut ve evrensel niteliklerle yeni biçimler, bireşimler ve çılgınca yaratıcılık örnekleri veren yapıtlar üretmiştir.Sıradan olanla kutsal olanın çelişkili ikilemini cesur ve şaşırtıcı ilişkilerle ortaya koymuştur. Açık kompozisyonlar içinde özgürlüğü ve sonsuzluğu ifade etmiştir.Eserlerinde insan doğasının bilinmeyen ve karanlıkta kalan yüzünü irdelemiştir.Gerçeküstücülük, Mistizm ve Romantizm Ateş'in resimlerinin sac ayağını oluşturmuştur.

Kezban Arca Batıbeki ağırlıklı olarak insan, cinsellik, sansür, gizem, yansıma aşka ve erotizm gibi evrensel temaları işlemiştir.Yapıtlarındaki özellikler arasında araştırıcılık ve ortak bir tema çevresinde derinleşme önemli bir yer tutmuştur.Rengi en yalın hali ile kullanan sanatçı eserlerinde ihtiras ve isyanın simgesi olarak kırmızıyı; özgürlük,sonsuzluk, su ve havayı temsilen maviyi, durdurucu, sakinleştirici ve aklın simgesi olan sarıyı kullanmıştır. Eserlerinde kullandığı insanlar birer gölge figür olup ışık karşısında ekrana düşürülen yansımalar halindedir. Saç onun resimlerinde yoğunluk taşıyan bir gerilim simgesidir. Öznenin genellikle dışı olduğu resimlerinde biçimler en aza indirgenmiş ve çizgisel bir üslupla oluşturulmuştur.Yine özgürlük isteminin bir uzantısı olarak leopar, pars, kedi at ve kadın bedeninin çeşitli aktif formlarına yer vermiştir. Maskeler bütün çıplaklığı ile insan ve hayvan arasındaki çelişkiyi anlatmıştır.

Resimlerinde gerçeklikten kopukluk, gerçek gibi ama gerçek olmaktan uzak, düş gibi ama düş olmayan, büyüleyici bir bütünlük vardır. Bu çalışmalarda varolma ve varolmama iç içedir. Figürler gerçek bir modelden çıkmış gibi görünse de gerçekçi hatta doğrudan fotoğraftan ayrıntılar içerse de anlık, ancak kalıcı ve illüzyon gibi izlenimler bırakmışlardır.

Sanatçının ilk çalışmalarından bu yana gerçek olan ile fantastik olan arasında yarattığı kendine özgü dengeyi korumaya özen gösteren bir tutum içinde olduğu görülmüştür.

Burhan Uygur'un resimlerinde bir büyük gri ya da siyah lekenin içinden çıkıp tablonun yüzeyine dağılan ışık oluşumları egemendir. Betimlemelerinde acı teması egemendir. Yaşadığı anın günlük gerçeklerinin gizini iç dünyasında biriktirdikleriyle simgesel bir anlatımla ortaya koymuştur. Resimlerine girenler sadece gördükleri

değil aynı zamanda beyninin içinde olan görünmeyen şeylerdir. Soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullandığı resimlerinde iç dünyasını dile getirmiş ve yaşam-ölüm-ölümsüzlük çevrimi içinde süreklilik kavramını vurgulamıştır. Renk ve çizgi kullanımı itibarıyla düşsel ve şiirsel bir anlatımı vardır. Simge onun resimlerinde yaşamın kendisidir. İç dünyasının geçmiş, yaşanan an ve gelecek birlikteliğini bütünleştirmiştir. Sanatçının Sürrealistlerle özellikle Chagall'la içsel ve dilsel bir yakınlığı vardır. İç ve dış dünyayla bir köprü kurmaya çalışan Chagall gibi çocuksu , serbest çağrışımı benimsemiştir. Esrikliği ve aşırı duyarlılığı şiirsel boyutlara ulaştırmıştır.

Ekrem Kahraman Türk Resim Tarihinin alışılmış tanımlarının dışında bir resimsel dil ve içeriğe sahiptir. Nesneleri olduğu gibi ifade etmek yerine çok boyutlu hatta birbirine zıt bir çok ifadeye birden başvurmaktan kaçınmamıştır. Gökyüzü onun resimlerinde duygusal ve düşünsel evrenin sembolü olmuştur. Gökyüzünü diğer sanatçılar gibi yeşertmemiş karartmıştır. Eserlerinde gerçekleri aşmakla beraber gerçekleri bırakmayıp, kuru bilim fantazyalarını da katarak eserlerini gerçekleştirmiştir. Onun resimleri her anlamda sınırlarının ortadan kalktığı yerelden evrensele hoşgörü ve mutluluk tablosunun şekillendiği arayış resmidir. Geçmişten günümüze hayata karşı aldığı tavrın ve düşüncelerinin plastik anlamda iz sürücülüğünü yapmıştır. Sanatçı Sürrealist bir yaklaşımla evrenin metamorfizmini analiz etmeye çalışmıştır. Metafizik anlamlar da yüklenen yapıtlarında insanların terk ettiği çorak toprak ve rüzgara tutulmuş, taş, toprak v.s.gibi nesneler resmin genel öğelerini oluşturmuştur.

Hanefi Yeter'in sanat anlayışının temeli; insani-dünyevi ve akli –manevi hayat anlayışı arasındaki sürekli iletişimidir. Geleneksel yerel kültürümüzden seçtiği motifleri birer simge olarak kullanmış, mitolojiden, minyatürden seçtiği öğeleri, çok renkli ve karmaşık bir yapı içinde kullanarak Doğu Batı arasında bir köprü oluşturmuştur. 1980'li yıllarda yaptığı politik içerikli resimlerinde hem yaşadığı çevreyi gözlemler aynı zamanda kendi ülkesinin ve kendi kültür çevresinin bakış açısıyla resimlerine yansıtmıştır.

Muammer Durmuş'un resimlerinde hareket noktası olarak doğa her zaman önde gelmiştir. Eserleri yüzeysel bir resim olmasına karşın alçak ufuk çizgisiyle yüzeysellikten kurtularak ufuk derinliği içinde canlılık ve dinamizm kazanmıştır.

Onun resimlerinde mekanı dolduran bir hava tabakası vardır ve resmi seyrederken , bu hafif, uçucu hava teneffüs edilir. Son dönem resimlerinde resme geometrinin sokulması eğilimi baş göstermiştir. Yapıtlarında gerçekle-düş ikilemini doğaüstü ve gerçeküstü olarak ele alan Muammer Durmuş'un resimlerini fantezi merakı, görünen şeylerle özgün tasarımlar arasındaki ilişkiler yönlendirmiştir. Nesnelerin gerçek biçimleri sezgisel olarak tanımlanabilmiştir. Bu yapıtlarda çağın teknolojik dinamizmi içinde sanatçının yaşama bakışı, yaşanmış veya düşünülmüş bir anın analitik çözümlemesi yapılmıştır.

Rönesans resminin derinliklerini iyi bilen ve eserlerinde bilinçli olarak kullanan Gülseren Südor toplumu ve çevresinin gerçeklerini, kendi kültür eğitim ve birikimlerinin süzgecinden geçirip özgün yorumlar yapmıştır. İnsan onun resimlerinde düşsel bir mekanda baş öge olarak kullanılmıştır. Ruhun ve doğanın sınır tanımazlığını betimlemiştir. Doğa ve insanı bilinçli bir abartmayla özgürce yeniden yorumlamıştır. Titiz bir işçilikle doğa görüntüleri arasına çıplak kadın figürlerini yerleştirmiştir. Kadının doğurganlığından hareketle insanlığın yaratılışına ait kodları çözümlemeye çalışmıştır. Gülseren Südor, imgesel motif ve kurgularıyla fantastik akım içinde değişik biçim yaratmış bir sanatçıdır. Fantastik bir bağlamda ele aldığı kadın figürüne düşsel bir atmosferde dramatik bir anlam yüklemiştir.

Muzaffer Akyol'un dünya görüşünü Tasavvuftaki Vahdet-i Vücut ya da onun karşısı olan Vahdet-i Mevcut'la açıklamak mümkündür. Eserlerinde tasavvuf kökenli ancak çağdaş düşünceyle örtüşen önemli bir dünya yorumuna yer vermiştir. Sanatçı doğadaki tüm canlıları insandan farksız olarak algılayarak insanların dünyasına katmıştır. Eserlerinde metafor ve metamorfozlara başvurarak bencil ve düzen bozan insanları grotesk ve ironik bir dille yermiştir. Renk ve ışığın birlikte oluşturdukları bir görsel dille gizemli ve şiirselliğini koruyan bir içeriğe sahiptir. Gerçek yaşamla masalsı düşsel bir dünya arasında gidip gelmiştir.

Hüseyin Ertunç esin kaynağını müzikten almıştır. Zengin bir renk skalası ile çok boyutlu evrensel ilişkileri irdelemiştir. Resimlerini kavramsal bir zemin üzerine şekillendiren sanatçı Yarı figüratif, yarı soyut gizemli formlarda yapıtlar üretmiştir. Boya, çizgi ve karalamalarla kendine özgü soyutlamalarla düşünce derinliklerinde bireysel deneyimleri ile gerçeği dinamizm yüklü bir anlatımla kobra grubunun çalışmalarını anımsatan Sürrealist bir boyuta taşımıştır.

Galip Nahit Noyan ölü doğa nesnelerini bir kadın bedenine göndermede bulunarak erotik ve ikili etkiler veren alegorik motiflerle donatmıştır. Onun eserlerinde eski ustalardan günümüze ulaşmış yeni düşlerle karşılaşmıştır. Tüm resimleri Sürrealist etkiler taşımıştır. Gizemli alegoriler, fantastik kökenli illüzyonlar, nesneye farklı imgeler yükleyen çağırışlar yapmıştır.

Tiraje Dikmen'in eserlerinde en önemli özelliği kuşatmak değiştirmek istediği dış dünyadır. Eserleri araştırmalardan sonuçlara oradan da başka sonuçlara geçen çizgisel bir gelişim süreci göstermiştir. Genellikle gözlemlediği durumları belleğinde kalanlarla şekillendirdiği konuları tema olarak seçmiştir. Onun eserlerinde güncellik ve tarih iç içe olmuştur. Akıp giden zaman içinde her şeyi hissedebilen bir ruh ve her şeyi ayıran bir bilinçle bütün çatışmaları ve çelişmeleriyle kendi zamanın ifadecisi olmuştur. Sanatçı doğada gözlemlediği renkleri aktarırken taklitten kaçınarak kurguya dayalı bir gerçekliği devreye sokmuştur. Sürrealizmle ilişkisi Paris'te yaşadığı dönemde ortaya çıkmıştır. Sürrealist bir anlayışla doğa ve figürün benzerini değil soyut bir betimlemesini yapmıştır.

Serap Demirağ'ın eserlerinde sanki yüce bir gün ve enerji patlayarak meydana gelen bir ışık yer yüzünde bir noktada odaklanmış ve her şey bir anda orda başlayıp orda yaşanarak anlam kazanmıştır. İnsanlar tarafından yok edilen doğaya duyduğu üzüntüyü ve protestoyu dile getirmiştir. Doğayı çirkinliklerden arındırma çabasını resimlerine taşımıştır. Tanınabilir nesneler alışılmış işlevlerinin dışında başka işlevler yüklenerek yeni resimsel bir terminoloji oluşturmuştur. Dünya bir gezegen insanlar birer robot olarak resimlerde farklı bir nesne mekan ilişkisi oluşturmuştur.

Erol Bulut 'un tüm yapıtlarında gözlem eleştirel değerlendirme ve ön yaşantılarının zenginliği egemendir. Metafizik bir yaklaşımla kainatın ve varlığın derin özüne inmeye çalışmıştır. İnsan ve doğa ilişkilerinde kadın ve erkeği cinsel fark gözetmeden saydam birer insan imgesi olarak ele almıştır. Eserlerinde tasvir ettiği kişiler beyaz ten ve siyah gözlüdür. Figüratif çalışmaya ağırlık veren sanatçı figür ve mekan ilişkilerindeki düşselliği kişisel fantezileriyle görselleştirmiştir. Figür ve mekan ilişkisini fantastik düşsel bir anlatım içinde ele almıştır. Düşler onun için görünen dünyanın anlık gerçekleri kadar zengin şiirsel bir kaynaktır. Belleğindeki düşler, imgeler, fanteziler, bastırılmış düşünceler olarak bilinç düzeyine yükselip

resimsel görünümlere dönüşmüştür. Nesneleri ve doğa görünümlerini insan gerçekliğinin dışına çıkarmaya çalışmıştır.

Elif Ayiter, tanınan nesneleri imgeler gücünün katkısı ile yeni ilişkiler içinde bir araya getirerek, görünenin söylenenin dışında farkı söyleme biçimleri ile farklı iletişimler sağlamıştır. Onun resimleri ilişkiler üzerine yapılanmıştır. Onun resimsel mekanları sivri uçlu yabani bitkiler ve organizmalarla irkiltici ve yabanıl bir atmosfer yaratmıştır. Şiddet ve tehlike çağrışımları yaparak güncel yaşamın kötülüklerine , kaosa göndermeler yapmıştır.

Ahmet Yeşil, doğayı değerlendirmek için imgelere gereksinim duymuştur. Halat, ip, balık, kayık, daire gibi sembollerle estetik duyarlılığını, saflığını ve canlılığını yansıtmıştır. Biçimden çok içeriğe önem veren yapıtları ile yaşam felsefesinin ipuçlarını vermiştir. Onun yapıtları umutsuzluktan üretilen umutla sonsuz evreninin varoluşunu, anlamını sorgulayan öznel bir durumun sembolik anlatımıdır. Kadın teması önemli bir çıkış noktasıdır. Temelinde yatan etken ise kadın erkek eşitsizliğine duyduğu tepkidir. Kadın teması kadar hassas ve duyarlı olduğu bir tema da çocuklardır. Kadınlar kadar çocuklarında toplumda önemli bir çelişkinin kahramanları olduğunu düşünmüştür. Bu nedenle kadın ve çocuk onun resimlerinde sevgi simgeleridir. İnsan, sevgi ve özgürlük onun hayat bakış açılarının temelini oluşturmuştur.

Mehmet Aydoğdu'nun resimlerinde içerik en önemli öğeyi oluşturmuştur. Geçmişten geleceğe göndermeler yaparak, bir senteze ulaşmaya çabalamış bilinmeyenin gizemini çözmeye çalışmıştır. Elle tutulmayan gözle görülmeyen şeyleri kendi inandırıcılık çerçevesinde ve sürrealist gizemli düşünceyi uyandıracak biçimde yeniden üretmiştir. Aşırı duygusal, yalın dolambaçsız, minimalist figürasyonlarla Sürrealist referanslar veren resimler yapmıştır. Yapıtlarını metafizikle, metamorfik felsefi temeller üzerine oturtmuştur. Sadeleştirilmiş deseninin çizgileri kendi anlamları ile birlikte ortaya çıkmış, klasik ve titiz bir teknik uygulamıştır. Sürrealist anlayış geliştirmesinde Sürrealist sanatın güçlü temsilcilerinin vatani olan Belçika'da yaşamasının etkisi vardır. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak tuvallerinde düşlem ve sanat gücünü Sürrealist öğelerle pekiştirip uzaysal bir duygu boyutu oluşturmuştur. Sanatı düşünce ve düşü yaşatma üzerine temellendirmiştir. Çünkü resmi görsel olduğu kadar zihinsel bir sanat olarak kabul etmiştir.

Cihat Özegemen, Sürrealist hareketin siyasal, kültürel ve biçimsel ilkelerini büyük oranda paylaşmıştır. Biçim bakımından Dali'ye yakındır. Resimleri öncelikle düşünseldir. Rastlantısal öğeler olmakla birlikte eserlerinde ön tasarımın izleri vardır. Gündelik yaşamı kuşatan bilgi-işlem, ulaşım, alet ve teknolojinin olumsuz etkilerine göndermeler yapmıştır. Figürlerinde ve izleklerinde istenmiş ve seçilmiş bir duygusallık gözlenmiştir. Yaşamın örselenmişliklerini itilmişliklerini sömürülmüşlükleri betimlemiştir. Bu yönü ile toplumcu gerçekçi resimlerdir.

Cihat Burak , alışlagelmiş İstanbul ressamlarının dışında olup tuvale taşıdığı görünümler görüntü olmaktan çıkarak birer simgeye dönüşmüşlerdir. Hayvanlara duyduğu sevgi nedeni ile başta kedi olmak üzere her türlü hayvana yer vererek ifade ve davranış simgeleri oluşturmuştur. Kendine özgü motif simgeleriyle resim dünyasının masalsı boyutlarını irdeleyen bir kişilik göstermiştir. Dramatik konuları bile klasik bilgilerin ötesinde kendi naif duyarlılığı ile bütünleştirmiştir. Eserlerinde Sürrealist anlayışla naif taşlamalı ve gülmeceli konulara yer vermiştir.

Mustafa Altıntaş ,çoğunlukla kadın bedenlerinin erotik versiyonlarına yönelerek insanın parçalanışını, değişimini göstermiştir. Eserlerinde kitle iletişim araçları olan afiş, sinema, televizyon, grafik etkiler görülmüştür. Tematik düşünce her zaman ağır basmıştır. Eserleri sanat kavramının üzerinde durulması gerektiği, sanatın yeni bir tanıtımının yapılması ve sanatın düşünce alanlarındaki yerinin yeniden saptanmasına yönelik mesajlar vardır. Oryantalist bir anlayışla geometrik kurgularla bölümlendiği tuvallerinde Çintemani tekrarlı bir motif etkisi yaratmıştır. Kendine özgü Sürrealist, simgesel fantastik görsel bir anlatım dili vardır. İmgelerinin kaynağı mitoslara efsanelere dayanmıştır. Doğu ve Batı'dan aldığı tüm etkileri belgeselci ve betimleyici olmayan bir bakışla kendine mal edip fantezilere dönüştürerek farklı ve yeni anlamlar yüklemiştir.

Çağdaş Türk Sanatı içerisinde oldukça göz ardı edilen ve üvey evlat muamelesi gören Sürrealizm, 1923-1987 yılları arasında etkinliğini sürdürmüş olup çağdaş sanat akımlarından en etkili en yaygın en kalıcı olanı sayılabilmektedir. Edebiyatın bütün türlerinde hemen her sanat dalına damgasını vuran bu akımın kolektif hareket olarak da ayrı bir önem taşıdığı göze çarpmaktadır. Öte yandan, Sürrealizmin etki alanı bakımından eşsiz sayılabilecek bir konumu vardır. Yugoslavya'dan Japonya'ya Paraguay'dan Türkiye'ye uzanan bir coğrafyada yarım

yüzyıllık bir süre içinde akımın getirdiği yeniliklerden etkilenmeyen pek az ülke olmuştur.

Bugün Sürrealizmin ortaya saldıgı biçim ve teknikler hemen her yerde karşımıza çıkmaktadır. Bir zamanlar kökten bir eleştiri niyeti taşıyan ”şok etkisi” reklameciliğin da vazgeçilmez tekniğı olmuştur.

Türk Sürrealizmi bir çok sanatçı tarafında yok kabul edilen bir akım olmuştur. Elbette ki Sürrealizm Batının toplumsal bir oluşum sürecinin ürünü olup bu akımın Avrupa’da ortaya çıkmasını sağlayan soysal ve kültürel koşullar Türkiye’de oluşmamıştır. Bu; toplumlarının duyuş-düşünüş ve kültürel birikimleriyle ve gelenekleriyle ilgili bir durumdur. Dolayısıyla bizde Batı orijinli sanat akımların felsefi anlamda etkili olamadıkları görülür. Bu noktada Sürrealizmin yadsınması doğaldır. Fakat Batıda oluşan her sanat hareketini sanatçılarımız kendi kültür ve bireysel tarzlarıyla yoğurarak kullanmışlardır. Bu noktada göz ardı edilen bir gerçekte var ki o da Freudcu düşünce sisteminin evrensel boyutudur. Freud bilinçaltı kuramı salt bulunduğu topluma has bir kuram değildir. Düş, düşünce, hayal, halüsinasyon gibi insani özelliklerin milliyeti olmadığı gibi Sürrealist resim üslubunu da bir milliyete bağlama çabası çelişkili bir durum yaratır.

Batıdan taşınan Yerel ve ulusal kaynaklarla bağdaştırılarak Türk resmine taşınarak kabul gören Ekspresyonizm, Kübizm vb. sanat akımlarını emsal göstererek Sürrealizme Türk Resminde hak ettiği yerin verilmediğinden söz etmemiz mümkündür. Aksi halde; Batı kökenli olan Kübizmi, Empresyonizmi, Ekspresyonizmi, Soyut Resmi var sayarken Sürrealizmi yok saymak çelişkili bir durum yaratır ki bu da Türk resmini yok saymakla eş değer bir düşünce şeklidir.

Batı bünyesinde filizlenip gelişen ve olgunlaştıktan sonra bir çok milliyeti etkisi altına alan Sürrealizm hareketinin etkilerinden nasibini Türkiye’de özgün bir yaklaşımla almıştır. Sanatçılarımız sürrealist öğeleri; öz kültürleri ve kendi bireysel duyarlılıkları ile yoğurarak artistik biçimlendirmelerle yeni bir arayış ve ifade tarzı içine girmişlerdir.

Türk Sürrealist eğilimli sanatçıların eserleri genel olarak değerlendirildiğinde tematik anlamda insanla ilgilendikleri görülmüştür. İnsanın hem sosyal, psikolojik hem de felsefi bir varlık olarak irdelendiğı eserler vererek insanın geçmişte bugün ve gelecekteki konumuna göndermeler yapmışlardır.

Sıkça başvurdukları deformasyonlara insan mı hayvan mı oldukları belli olmayan yaratıklar ile insan trajedisine dikkat çekmişlerdir. İnsandan hareket etmeleri ise figüratif bir sürrealist yaklaşımı zorunlu kılmıştır. Eserlerdeki eylem ve hareketler gerçek yaşama dair eylemlerden soyutlanmıştır. Mekân çoğunlukla sisli puslu bir hayal alemi içerisinde düşsel bir atmosferden oluşmuştur. En belirgin özelliklerinden birisi ise zaman kavramının belirsizliğidir. Söz konusu figürlerin geçmiş mi gelecek mi hangi yüzyıla ait oldukları kestirilememektedir. Renkler biçime ve tematik düşünceye bağlı olarak çeşitlilik göstermiş sanatçıların özgün renk anlayışları ile de bütünleşmiştir. Bir diğer dikkat çeken özellik ise renklerinde çoğunlukla doğaya sadık kalmış olmalarıdır.

Türk resmindeki Sürrealist eğilimler, Batıdaki gibi psikanaliz metodunun uygulandığı deneysel bir süreçle salt irade dışı faaliyetlerle ve endüstri çağı insanın korkulu düşleriyle açıklanamaz Türk sanatçısı için Sürrealizm tüm değerleri alt üst eden yıkıcı bir faaliyet değil yalnızca bir anlatım aracıdır.

Türk Sürrealist yorumcuları, kendi kültürünün tarihi miraslarına sahip çıkan ve Batı resmini de iyi bilen sanatçılardır. Çalıştıkları konular dikkate alındığında sanki günümüz resmini sorgulayan tarihi bir görevi üstlenmiş gibidirler. Bu sanatçılar, Türk minyatürünün, yazı-resim örneklerini (hat-levha resim gibi) Karagöz perdesi figürlerini, efsanelerin, doğu mistizmini, İslam Dini ile ilgili konuları kendi özgün anlatımları doğrultusunda resimleyerek, Türk resminin doğu –batı sentezi içindeki gerçek yerini vurgulama çabası içinde olmuşlardır. Ayrıca bilinçaltı fantazyalarından yola çıkarak bireysel bir üslûp oluşturdukları görülmektedir. Bu noktada Batı Sürrealizminden ayrılarak toplumsal ve bireysel bir yaklaşımla Türk Sürrealizmini oluşturmuşlardır. Hemen hemen bütün sanatçıların figüratif bağlamda ele aldıkları konuların temaları çoğunlukla insanoğlunun varoluşunun gizini araştıran, nerden geldiğini nereye gittiğini sorgulayan felsefi yaklaşımlardır. Bazen de güncel yaşamdaki doğanın yok edilişi, kadının, çocuğun toplumdaki yeri gibi konuları ele alarak bireysel duyarlılıklarını ortaya koymuşlar, gerekli mesajları vererek tepkilerini resim yoluyla dile getirmişlerdir.

Çoğunlukla figüratif anlayışa bağlı olarak gelişen Sürrealist eğilimler genellikle kent kökenli, iyi eğitim almış sanatçılarımız tarafından denenmiştir. Ancak bu uğraşlar faydasız entelektüel uğraşlar olmayıp daha önce denenmemiş konuların

Türk Resmine kazandırılmasını sağlamışlardır. Ayrıca anlatım yönü zengin yeni biçim anlayışı geliştirmişlerdir.

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
Çev.	: Çeviren
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
C.	: Cilt
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti

EK-1**RESİMLER LİSTESİ**

- Resim No :1 Henri Matisse,La Fenetre Bleue,1913,The Museum of Modern Art,New York Abby Aldrich Rockefeller Fund,1939
- Resim No : 2 Georges Brague ,Homme a la qitare,1991 ,The museum of Modern Art,New York,Acquired through the Lillie P.Bliss Bequest,1945
- Resim No : 3 Francis Picabia Catch as Catch can,1913 Philadelphia Museum of Art The Louise and Walter Arenberg Collection
- Resim No: 4 Pablo Picasso Les Amoureux 1919 Musee Picasso,Paris
- Resim No: 5 Giorgio de Chirico L'Enigma de la fatalite (au l'angoissant Voyage),1914 Fondation Emmanuel,Hoffmann Kunstmuseum Bale,1953
- Resim No : 6 Giorgio de Chirico ,Le mauvais genie d'un roi,1914-15,The Museum of Modern Art ,New York Purchase 1936
- Resim No : 7 Giorgio de Chirico Le Reve de Tobie,1917 Collection Particuliere
- Resim No. : 8 Marcel Duchamp La mariee,1912 Philadelphia Museum of Art The Louise and Walter Arensberg Collection
- Resim No: 9 Marcel Duchamp Allegorie de genre(George Washington)1943 Musee national d'art moderne,Centre Georges Pompidou,Paris
- Resim No: 10 Francis Picabia,Le Femme au monocle,1924,1926 Collection particuliere
- Resim No :11 Man Ray Boardwalk,1917 Staatsgalerie Stuttgart
- Resim No :12 Andre Breton ,Poeme-objet,1941 ,The Museum of Modern Art, New York Kay Sage Tanguy Bequest,1963
- Resim No : 13 Albrecht Altdorfer, Iskender'in İssus'taki Savaşı 1529 Tuval Üzerine Yağlıboya 120-132.7 cm.Alte Pinakothek,Münih
- Resim No : 14 Lucas Carandach (Yaşlı) Venüs 1532 Tuval Üzerine Yağlıboya 25x37 cm. Stadaelsches Kunstinstitut ,Frankfurt

- Resim No : 15 Hieronymus Bosch “Dünyevi Zevkler Bahçesi” Triptik,Ahşap
Üzerne Yağlıboya 220-389 cm.Museodel Prada Madrid
- Resim No : 16 Hieronymus Bosch “Dünyevi Zevkler Bahçesi” 2
- Resim No: 17 Hieronymus Bosch, “St.Anthony’nin Baştan Çıkarılışı,
Şeytan-Rahip ve Canavar
- Resim No : 18 Hieronymus Bosch,”Son Yargı”
- Resim No : 19 Giuseppe Arcimboldo,”Yaz”, Tuval Üzerine
Yağlıboya,63,5x76 cm.Musee du Louvre,Paris
- Resim No : 20 Max Ernst “Ubu İmperator,1923 Musee National d’art
Modernnes,Centre Georges Pompidou,Paris
- Resim No : 21 Max Ernst ,Les Hommes en saurant rien,1923 The Turuslees
of the Tate Gallery,Londres
- Resim No: 22 Max Ernst ,Jardin gobe-avions,1935 Musee national d’art
Madorne,Centre Georges Pompidou,Paris
- Resim No : 23 Rene Magritte des Vacances,1958 Collection Particillere
- Resim No : 24 Joan Miro Femme encerclee parle vol d’un oiseau,1941
Collection Particuilere
- Resim No : 25 Paul Klee “Senecio” Panoya Tutturulmuş Tuval Üzerine
Yağlıboya ,38x 40,5 cm.Kunstmuseum,Basel
- Resim No : 26 Yves Tanguy De l’autre cote’du pont,1936 Collection Morton
G.Neumann Family
- Resim No : 27 Yves Tanguy,Mains et ganst 1946 Musee d’art Moderne
Saint,Etienne
- Resim No : 28 Salvador Dali, Page suivantes : La Cena huile sur toile
167/268 cm.Detail
- Resim No : 29 Salvador Dali, Transformation(1974),huilesur toile,musee-
theatre Dali,Figueras
- Resim No : 30 Salvador Dali,Broche en or,rubis et pesles fondation owen
Cheathom
- Resim No : 31 Salvador Dali, l’une des salles du musee-Theatre Dali
- Resim No :32 Salvador Dali,Hommage a Diego Valezpues,expose au musee

- Resim No : 33 Salvador Dali, Exploision de foi dans uni cathedrale (1974) ,
hule sur toile musee-theatre Dali, Figueras
- Resim No : 34 Wolfgang Paelen, Orages magnetiques, 1938 Collection
Particuliere
- Resim No : 35 Judit Reigl , Ils ont saig insatiable de l'infini, 1950 collection
Particuliere
- Resim No : 36 Andre Masson , Pygmalion, 1939 Collection particuliere
- Resim No : 37 Jacques Herold, Le Liseuse d'aigle, 1942 , Isidore Ducasse Fire
Arts
- Resim No : 38 Arshile Gorky , one year the milkweed 1944 National Gallery
of Art, Washington Ailsa Mellon Bruce Funa 1979

EK-2**TÜRK SÜRREALİST EĞİLİMLİ SANATÇILARIN RESİM LİSTESİ**

- Resim No : 1 Ahmet Yeşil,”Boşlukta Yaşamak” Tuval Üzerine Yağlıboya , 65-85 cm.
- Resim No : 2 Ahmet Yeşil, “ Duyguların Coşkusu” Tuval Üzerine Yağlıboya 90x120 cm.
- Resim No : 3 Ahmet Yeşil,” Tutkular ve Özlemler” Tuval Üzerine Yağlıboya 70x90 cm.
- Resim No : 4 Ahmet Yeşil, “Kırmızı ağacın Sevdası” Tuval Üzerine Yağlıboya 100x150 cm.
- Resim No :5 Ahmet Yeşil, Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No : 6 Ahmet Yeşil, Katalog No: 1,”Çelişkiler II/Contradictions II , Tuval Üzerine Yağlıboya/Oil on Canvas 50-40 cm.1982
- Resim No : 7 Alaattin Aksoy,” Yeryüzünden Notlar,Tuval Üzerine Yağlıboya,60x73 cm.2000
- Resim No : 8 Alaattin Aksoy, Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No : 9 Alaattin Aksoy ,Katalog No:2, “Kamuflej,1991,89-116 cm.
- Resim No : 10 Arslan Gündaş,” Fayton”, 75x65 cm.
- Resim No : 11 Arslan Gündaş, Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No : 12 Arslan Gündaş, “Kuklacı” 70x60 cm.
- Resim No: 13 Arslan Gündaş,” Çoban Kız” 65x50 cm.
- Resim No :14 Arslan Gündaş, (Katalog No: 3) “Gemiler ve Gemiciler” , 95x75 cm.
- Resim No: 15 Burhan Uygur, Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No: 16 Burhan Uygur, (Katalog No: 4)İsimsiz,Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No: 17 Cihat Burak”İnsanlar ve Hayvanlar,Tuval Üzerine Yağlıboya,81x65 cm.1984
- Resim No: 18 Cihat Burak (Katalog No: 5) “Köroğlu Destanı”,Tuval Üzerine Yağlıboya,162x97 cm.1955 ,Sabancı Müzesi

- Resim No: 19 Cihat Özegemen,Duralit Üzerine Karışık Teknik ,120x70 cm.1965
- Resim No: 20 Cihat Özegemen,Duralit Üzerine Karışık Teknik,100x70 cm,1969
- Resim No: 21 Cihat Özegemen (Katalog No: 6) “Üsküdar”,Tuval Üzerine Yağlıboya,200x275 cm. Çetin Nuhoğlu Koleksiyonu
- Resim No: 22 Ekrem Kahraman, Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No: 23 Ekrem Kahraman,Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No: 24 Ekrem Kahraman “Çocukluğum O En Büyük Çukurova”1983,100x200 cm.
- Resim No: 25 Ekrem Kahraman (Katolog No:7) Tuval Üzerine Yağlıboya Elif Ayiter,”Kedi”, Tuval Üzerine Yağlıboya,90x110 cm. 1995
- Resim No: 26 Elif Ayiter,”İsimsiz” Kağıt Üzerine Pastel,75x100 cm.1988
- Resim No: 27 Elif Ayiter,(Katolog No: 8) “İsimsiz”,Kağıt Üzerine Pastel Boya,75x105 cm.1989
- Resim No: 28 Ergin İnan,Arture
- Resim No: 29 Ergin İnan,Helikopter Böceği,Arture
- Resim No: 30 Ergin İnan,Arture
- Resim No: 31 Ergin İnan,”Falname” Arture
- Resim No: 32 Ergin İnan,”Kompozisyon” Tuval Üzerine Yağlıboya,60x80 cm,İstanbul Resim Heykel Müzesi
- Resim No: 33 Ergin İnan,(Katolog No: 9) “Portre”
- Resim No: 34 Erol Akyavaş
- Resim No: 35 Erol Akyavaş, “End of Encounter” Acrylic on canvas,detail
- Resim No: 36 Erol Akyavaş, Tuval Üzerine Karışık Teknik,125x100cm. , 1985
- Resim No: 37 Erol Akyavaş,”İsimsiz Yer”,Tuval Üzerine Akrilik,125-127 cm.
- Resim No: 38 Erol Akyavaş,”Hallac-ı Mansur”, El Yapımı Hint Kağıdı Üzerine Akrilik,92x70 cm.1989

- Resim No:39 Erol Akyavaş,”Ferman” Kağıt Üzerine Karışık Teknik,150x50 cm.1986
- Resim No: 40 Erol Akyavaş,(Katolog No:10),”Saint John Perse”,Tuval Üzerine Yağlıboya,36x45 cm. 1989,Özel Koleksiyon
- Resim No: 41 Erol Bulut, (Katolog No:11)”Özlem”,Tuval Üzerine Yağlıboya,100x81 cm.,1990
- Resim No:42 Erol Deneç,”Ekin Eken” Kolaj,41x22 cm. 1987
- Resim No:43 Erol Deneç,”Diğer Dimensiona Açılan Kapı“,Kolaj,32x30,1987
- Resim No:44 Erol Deneç,”İskender’in Eli“Tuval Üzerine Yağlıboya,70x43 cm.1991
- Resim No:45 Erol Deneç, (Katolog No: 12) Ahşap Üzerine Yağlıboya , 34x70 cm. 1990
- Resim No:46 Ertuğrul Ateş,”Mount Sınai“Tuval Üzerine Yağlıboya,50x50 cm.1992
- Resim No: 47 Ertuğrul Ateş,”Pencere“ Tuval Üzerine Yağlıboya,180x180 cm.1995
- Resim No: 48 Ertuğrul Ateş, (Katolog No:13),”Sombodys Mather“ Birinin Annesi,Tuval Üzerine Yağlıboya,50x60 cm.1991
- Resim No:49 Galip Nahit Noyan,(Katolog No:14)Ölüdoğa,2000 Ahşap Üzerine Yağlıboya,55x37 cm.
- Resim No:50 Gülseren Südor,” Hatıralarının içinde,geceninin dışında Ressam ve Modeli“ 1989 Tuval Üzerine Yağlıboya 60x70 cm.
- Resim No:51 Gülseren Südor,” Ziyafet Sofrası,1984,Tuval Üzerine Yağlıboay 60x70 cm.
- Resim No:52 Gülseren Südor.(Katolog No: 15) “ Varoluş, Doğum,1997 Tuval Üzerine Yağlıboya 60x70 cm.
- Resim No:53 Hanefi Yeter,” Ölüm Gelmiş Gelmemiş“ 1998 Ahşap Üzerine Karışık Teknik,Detay
- Resim No:54 Hanefi Yeter,” Gizlenmiş Durursun Gözümde“ 1996 Ahşap Üzerine Karışık Teknik,130x90 cm.

- Resim No:55 Hanefi Yeter, “ Birileri Taşır Birilerini”1997 Ahşap Üzerine Karışık Teknik 125x140 cm.
- Resim No:56 Hanefi Yeter,“ Für Augen und Ohren“,1985
- Resim No:57 Hanefi Yeter,“ Traum und Tanz Berlin (West) 1985 Im Scheinwerfer lich
- Resim No:58 Hanefi Yeter,(Katolog No:16) “ Ekmek Parası“ 1998,Tuval Üzerine Yağlıboya110x110 cm.
- Resim No: 59 Hüseyin Ertunç, “Bekleyişin Ayrıntıları“, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147x192 cm.
- Resim No: 60 Hüseyin Ertunç,“ Karışık“, 1995,Tuval Üzerine Yağlıboya,99,5x144,5 cm.
- Resim No: 61 Hüseyin Ertunç,“Sebepsiz bir hoş oldum soranlara sebepsiz dedim“,2003,Tuval Üzerine Yağlıboya,69x81 cm.
- Resim No:62 Hüseyin Ertunç, “Parça parçadır,her bir parçası akar bağlanır boğaz; daha yukarıda boş yer yok tanrılar katı orada,bir altı ise erenler daha bir yumuşak orada ödemeler bense parça;indim akıyorum hisara“2003, Tuval Üzerine Yağlıboya,156,5x60 cm.
- Resim No:63 Hüseyin Ertunç, (Katolog No: 17) “Erkek Atlıydı Atladı Kadın Haklıydı Hakladı“1997,Tuval Üzerine Yağlıboya,131x119 cm.
- Resim No:64 Kamil Teoman Südor,“Yaşam Ağacı“1987 Gravür-Aquaforte-Aquantite,500x350 mm.
- Resim No:65 Kamil Teoman Südor,“İsimsiz“1988 Gravür-Aquantite,312x245 mm.
- Resim No:66 Kamil Teoman Südor,“ Doğanın Bir Anında...!“1990 ,Gravür-Aquantite,300x250 mm.
- Resim No:67 Kamil Teoman Südor, (Katalog No:18) “Yaradılış“1992 , Gravür-Aquantite,365x500 mm.
- Resim No:68 Kezban Arca Batıbeki,”Atlıkarınca” 1991 Tuval Üzerine Akrilik,95x116 cm.

Resim No:69	Kezban Arca Batıbeki, 1991 Tuval Üzerine Akrilik,98x116 cm.
Resim No:70	Kezban Arca Batıbeki,“Mystery“1990 Tuval Üzerine Akrilik,81x100 cm.
Resim No:71	Kezban Arca Batıbeki,“Mystry II”1989,Tuval Üzerine Akrilik,81x100 cm.
Resim No:72	Kezban Arca Batıbeki,(Katolog No:19)”Dönüşüm”1991 Tuval Üzerine Akrilik,150x150 cm.
Resim No:73	Komet
Resim No:74	Komet,”1997’ye Giriş”,1997 ,Tuval Üzerine Yağlıboya
Resim No: 75	Komet,(Katalog No:20),”Goodmorning,1974 ,Tuval Üzerine Yağlıboya ,100x100 cm.
Resim No: 76	Mehmet Aydoğdu,” Bir Bakirenin Sabahsıl Düşleri”
Resim No:77	Mehmet Aydoğdu,” 1453’de Anadolu’dan Bir Kutsal Taş Taşıyıcısı Hayaleti veya Fatih Sultan Mehmed’in Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya,100x120 cm.
Resim No:78	Mehmet Aydoğdu,(Katolog No:21) “Bülent Ersoy’un Portresi veya Hafızası Üzerine Düşmüş Gizemsel Kar’ın Sakladığı İz” 80x100 cm.
Resim No:79	Mehmet Güleryüz,”Sandal II,1988,Tuval Üzerine Yağlıboya,130x162 cm.
Resim No:80	Mehmet Güleryüz,”İsimsiz”1989 Tuval Üzerine Yağlıboya,116x89 cm.
Resim No:81	Mehmet Güleryüz,”Kompozisyon”1975,Tuval Üzerine Yağlıboya,90x100 cm.
Resim No:82	Mehmet Güleryüz, “Avcı”1988,Tuval Üzerine Yağlıboya,130x162 cm.
Resim No:83	Mehmet Güleryüz,”Dur Bir Bakayım”2001,Tuval Üzerine Yağlıboya,116x89 cm.
Resim No:84	Mehmet Güleryüz,” (Katolog No:21)Kuzu ve Çıplak” Tuval Üzerine Yağlıboya,71,5x82 cm.

Resim No:85	Muammer Durmuş, "Salıncak", Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x55 cm.
Resim No:86	Muammer Durmuş, "Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x35 cm.
Resim No:87	Muammer Durmuş, "Genç İş Adamı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x35 cm.
Resim No: 88	Muammer Durmuş, "Kompozisyon" Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm.
Resim No:89	Muammer Durmuş, (Katolog No: 22) "Labirent Projesi" 1985, Tuval Üzerine Akrilik
Resim No:90	Mustafa Altıntaş, "Çintemani Ottoman" Osmanlı İki Güzel, Tuval Üzerine Akrilik
Resim No:91	Mustafa Altıntaş, "Kuşlu Çintemani" 2000, Tuval Üzerine Akrilik, 120x120 cm.
Resim No:92	Mustafa Altıntaş, "Saraydan kız Kaçırma" 1995 Tuval Üzerine Akrilik 150x150 cm.
Resim No:93	Mustafa Altıntaş, "Tango" 2000, Tuval Üzerine Akrilik, 110x110 cm.
Resim No:94	Mustafa Altıntaş, Tuval Üzerine Akrilik, 130x130 cm. 1995
Resim No: 95	Mustafa Altıntaş, (Katolog: 23) "İngreaserotikamani" 1996 Tuval Üzerine Akrilik, 120x120 cm
Resim No: 96	Muzaffer Akyol, (Katolog: 24) Cunda Adasında Herşeyi Mavi Yaşıyor", Kağıt Üzerine Yağlıboya" 1996, 70x50 cm.
Resim No: 97	Nuri Abaç "Yılanlı Kompozisyon" 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x90 cm.
Resim No:98	Nuri Abaç (Katolog: 25) "Restaurant Alish" Tuval Üzerine Yağlıboya, 1998, 50x50 cm
Resim No:99	Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik 110x140 cm.
Resim No:100	Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik 200x160 cm.
Resim No:101	Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik 60x50 cm.
Resim No:102	Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x40 cm.
Resim No:103	Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x80 cm.

- Resim No:104 Serap Demirağ (Katolog No: 26)“Mutluluk”1998 Tuval
Üzerine Karışık Teknik,140x190 cm.
- Resim No: 105 Şadan Bezeyiş Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No:106 Şadan Bezeyiş (Katolog No: 27) İkili Kız,1992 Karton
Üzerine Yağlıboya,39x30 cm.
- Resim No:107 Tiraje Dikmen,Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No:108 Tiraje Dikmen,Tuval Üzerine Yağlıboya
- Resim No:109 Tiraje Dikmen, (Katolog No: 28) ”İsimsiz”2000,Kağıt
Üzerine Yağlıboya,50x70 cm.
- Resim No:110 Utku Varlık Tuval Üzerine Yağlıboya,1990
- Resim No:111 Utku Varlık “Maskeli İlerliyorum”1996 Tuval Üzerine
Yağlıboya
- Resim No:112 Utku Varlık Tuval Üzerine Yağlıboya,1978
- Resim No:113 Utku Varlık (Katolog No:29)”Anılarımızın Penceresi III”1977
Kağıt Üzerine Yağlıboya,71x52 cm.
- Resim No: 114 Yüksel Arslan Arture Serisinden 115/4,Kağıt Üzerine Özel
Teknik,50x70 cm.özel koleksiyon
- Resim No:115 Yüksel Arslan Arture/40, 1964,Kağıt Üzerine Özel
Teknik,44x68 cm.özel koleksiyon
- Resim No:116 Yüksel Arslan (Katolog No:30) “Çocukluk,Autorartures
IV(333)”1984 Tuval Üzerine Yağlıboya,35,5x25 cm
- Resim No: 118 Siyah Kalem Minyatürü
- Resim No: 119 Siyah Kalem Minyatürü

KAYNAKÇA

- ADARNO, Theodor, "Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken" **Gergedan**, No.6., Ağustos,İstanbul, 1987.
- AĞRALI, Z. , "Resimde ve Şiirde Sürrealizm", **Yeni İnsan**,S.6, Haziran, İstanbul, 1964 .
- AKIŞLI, Vural, **Türk Resminde Soyut Eğilimler**, (Yahşi Baraz), Dışbank Sanat Galerisi, İstanbul, 2001.
- AKKAYA ,Tayfun,"Erol Bulut Resim Sergisi", **Sanat Çevresi** S.93,Temmuz İstanbul, 1986.
- _____, "Çağdaş Türk Resminde Bir Sanatçının Serüveni: Erol Bulut Resim Sergisi, **Sanat Çevresi**, S.258, Nisan,İstanbul, 2000.
- _____, "Çağdaş Türk Resminde Erol Bulut'un Yeri" **Erol Bulut Resim Sergisi Düşler Kataloğu**, Vakko Sanat Galerisi Yayınları İstanbul, 2000.
- _____, **Çağdaş Resim Eleştirisinde Bir Metod Denemesi:Erol Bulut ve Dünyası**, Sakarya Üniversitesi Yayınları, Adapazarı, 2001.
- AKSEL, Malik, **Anadolu Halk Resimleri** (Mazhar Nazan İpşiroğlu) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1960.
- AKMEN, Üstün, Bir Çizgi Virdiözünün Geçmişini Taraması:Gülseren Südor "Kızıltoprak Sanat Galerisi Sanatçı Kataloğu,18 Mart,İstanbul, 2003.
- AKSEL,Erdal, **Elif Ayiter**, Galeri Nev, Ankara 1995.
- ALABORA,Emel, **Sürrealizm Akımında Nesnenin Değerlendirilmesi**, M.S.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı Çağdaş Sanat Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs, 1996.
- ANA BRİTANNİCA, Gerçeküstücülük Maddesi, C.13, Ana Yayıncılık,İstanbul , 1994.

- ALSAC, Birsen- Alsaç, Üstün, **Cep Üniversitesi, Türk Resim ve Yontu Sanatı**, İletişim Yayınları, İstanbul, Haziran 1993.
- ALTINTAŞ, Osman, "Muhammet Siyahkalem'in Hareket, Mekân Anlayışı ve İçeriğin Varlık Olarak Algılandığı Resimleri" **Sanat Çevresi**,S.141, Temmuz, İstanbul, 1990.
- ANONİM, "Freud: Gerçeküstücülerin Sevgili Doktoru",**Milliyet Sanat**,S.32, Ekim İstanbul, 1973.
- ANONİM, " Ressam Erol Deneç 26 yıl Sonra Türkiye'de üç Sergi Açıyor", **Sanat Çevresi**, S. 151, Mayıs, İstanbul, 1991.
- _____, Mehmet Aydoğdu,**Tuğray Sanat Galerisi Resim Sergisi Kataloğu**,8 Mayıs 1983, İstanbul, 1996.
- ANONİM, "Arslan Gündaş Resimleri" **Amica Dergisi**, S.7, Hürriyet Yayınları, Mayıs, İstanbul,1997.
- _____, "Muzaffer Akyol'da Bilgeliğin Küreselleşmesi, " **Arstist**, S.12 , Ekim, İstanbul, 2003.
- ANTMEN,Ahu-RONA Zeynep, "Ergin İnan Sergisi" **Türkiye Sanat Yıllığı-2**, Sanat Bilgi, Belge Yıllık Dizisi, İstanbul , 2001.
- ARKOUN, Muhammet, "Erol Akyavaş'ın Miraçnamesi Üzerine",**Miraçname Suiti**, Çev: Aydın Uğur, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1987, Ekim,2000.
- ARSLAN,N, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.3 ,Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul,1997.
- ARSLAN,Yüksel, **Defterler**, 1965-1994, Dost Galerî New, Ankara, 1996.
- ATEŞ, Ertuğrul, "En zoru Başarmak İstedim" **Anons Plastik Sanatlar Bülteni**, S.6, Temmuz 1991 .
- AVUNÇ,Betül, "Teoman Südor'un Dünyasına Yolculuk", **Artist**, Ocak, 2003

AZERİ,Nazan, **Görsel Sanatlarda Oyunsallık, Rönesans-Dada Sürrealizm,**
Sanatta Yeterlik Tezi. M.Ü.G.S. Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı,
Dan:Ergin İnan, İstanbul, 2000 .

BALAMIR, Bünyamin, Karşıyaka Rotary Klubü, **Rotary Sanat Galerisi**
Sanatçı Katoloğu, İzmir.21 Ocak –9 Şubat 1994.

BALTACIOĞLU,İsmail Hakkı,**Karagöz Tekniği ve Estetiği,** Sarıyer Halkevi
Neşriyatı, İstanbul, 1942.

_____, Türk Sanat Geleneği ve Sürrealizm”**Kültür**
Dünyası 1955.

_____,”Türk Plastik Sanatlarının
Gerçeküstücülüğü”, **Türk Dili,** S.189, İstanbul, 1967.

BAŞKAN,Seyfi, **Türkler Ansiklopedisi.**C.18.Yeni Türkiye Yayınları
”Cumhuriyet Döneminde Sanat”,İstanbul,2000.

BATİBEKİ, Kezban Arca, **Sanatçı Kataloğu** Bilim Sanat Gelerisi
Yayınları, İstanbul 1998.

BEHRAMOĞLU, Ludmila, ”Komet ve Yaşamın Şiiri” **Sanat Çevresi,** S.138,
Nisan , İstanbul,1990.

BEKSAÇ,Engin,Avrupa Sanatı,**Troya Yayıncılık,** İstanbul, 1994.

BERK,İlhan,**Cihat Burak,**Ada Yayınları,İstanbul,1991.

_____, **Mustafa Altıntaş Resim Sergisi,“ Saraydan Kız**
Kaçırma“,Akbank Kültür ve Sanat Eğitim Merkezi Yayınlar,
İstanbul,1995.

BEYKAL,Canan,”Dada Akımı”**Sanat Sanat,**s.01.Sonbahar,İstanbul, 2003.

BİNYAZAR, N., ”Gerçeküstücülük ve Edebiyat “**Milliyet Sanat,** S.98, İstanbul,
1974

BRETON,Andre, **La Beaute Convulsive,**Cette exposition a beneficie du soutien
de la societe des Amis du Musee National d’art moderno Elle est

presentee au centre Georges Pompidou du 25 avril au 25 aout ,Paris
1991.

BURAK ,Cihat,**Ada Yayınları Sanatçı Katoloğu**,İstanbul,1991.

BÜYÜKİŞLEYEN M.Zahit, ”Ressam Nuri Abaç ve Resimleri ”**Sanat Çevresi**,
S.66, Nisan, 1984.

_____,**Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar**, Odak Yayıncılık,
Ankara, 1991.

CABAOĞLU, **Kahraman**, İstanbul Art Gallery, 8/31, Mart, 2003.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, ”Cumhuriyet Dönemi
Türkiyesinde Resim”.Fasikül 54.İletişim Yayınları , İstanbul

ÇAĞA,Sema, **Çağa Resim Koleksiyonu** ,1975-2002 ,İstanbul ,2002 .

Çağdaş Sanat 13,Mine Sanat Galerisi, İstanbul ,1993.

ÇAKALOZ,Ö.Zeki, ”Tek Başına Bir Evren: Cihat Burak ”**Sanat Çevresi**,
Sayı.40, Şubat, 1982.

ÇALIKOĞLU,Levent, **Mehmet Güleriyüz**,Axa Oyak Sanat Galerisi 9 Mayıs 15
Haziran, İstanbul, 2000.

_____, “Düş ile Gerçeğin Örtüştüğü Yüzeyler”**Akademi**
İstanbul,Y.1, S.3. Bahar, İstanbul, 2002.

ÇOBANKENT, Deniz,**1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Kavram ve Biçim**
İlişkisi, M.Ü.G.S.E.Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi,Prog
Dan: Kemal Gürbüz, İstanbul, 2000.

DEĞİRMENCİ, Hacer, **1980 Sonrası Türk Resminde Fantastik Eğilimler**,
Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana
Sanat Dalı Resim Programı Yüksek Lisans Tez Çalışması, Prog.Dan:
Mustafa Ata , İstanbul, Eylül, 2001.

DELİCEİRMAK ,Cumhur,”Ay Işıktır Karanlığa İnatla” **Mehmet Aydoğdu**
Sanatçı Katoloğu ,Kültür Sanat Etkinlikleri, 9/27 Kasım İstanbul
Menkul Kıymetler Borsası Sanat Galerisi,İstanbul,1999

DEMİREL, Esat,"Resimde Özgün bir ruhun Fırtınalı Coğrafyası:Ekrem Kahraman"**Sanat Çevresi**,S.108 Ekim, 1987.

DEMİRAĞ, Serap,**Yaşamı ,Sanatı ve Işık ve Ateş**, Alpar Production İstanbul,1995.

Dr.Bozkurt Şener Resim Koleksiyonu,Mine Sanat Galerisi Şubat 1999.

DENEÇ, Erol, "Fantastik Realizm" **Milliyet Sanat** s.21,Kasım-Aralık 1995.

DOĞANTEPE, Hülya Kanbay,"Cumhuriyetten Günümüze Türk Resmi"**Art Dekor**,S.30, İstanbul, 1995 .

DOSTOĞLU, Haldun, "Erol Akyavaş Üzerine",**Art Dekor**,S.53,Haziran-Ağustos 1999.

DURU, Orhan,"Yüksel Arslan New York'ta Açacağı Sergiye Hazırlanıyor " **Milliyet Sanat Dergisi**,S.44.7 Eylül 1973 .

DUPLESSIS,Yvonne, **Gerçeküstücülük**, Çev: Yeşim Karatay, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975.

EDGÜ,Ferit,"Dadacılık Bir Kan Değişimi Getirdi, Gerçeküstücülük ise Yeni Boyutlar, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.337, Ekim, İstanbul,1979.

_____, Çağdaş Sanatın 80 Yıllık Serüveni (2)"Çağımızın Sanatına Yön Veren İki Nitelik:Kuşku ve Karşı Olmak",**Milliyet Sanat Dergisi** , S.342 Kasım,İstanbul, 1979.

_____, "Çağdaş Sanatın 80 Yıllık Serüveni (6) Amaç: Dünyayı, İnsanı değiştirmek Maddesel Olanaklar: Malzeme-Doku" **Milliyet Sanat Dergisi** Mart 1979,S.346,İstanbul, 1979.

_____, "Gerçeküstücü Resim: Önemi ve Çelişkileri" **Gergedan Gerçeküstücülük Özel Sayısı**, No.6.Ağustos 1987.

_____, "Yüksel Arslan'ın Son Resimleri", **Argos**, Aralık, 1988, No.4.

_____, "Ergin İnan'ın Dünyası:İnsan/Kozmos/El Ayak ve Mektuplar,**Vakko Sanat Galerisi Kataloğu**, Aralık1990.

_____, "Büyü ve Sanat" ,**P Sanat Kültür Antika Dergisi**, S.29, Bahar, İstanbul, 2003.

ERALP, Esin,**Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Sürrealizm**,Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim İş Bölümü Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1994.

ERGÜVEN, Mehmet ,**Yoruma Doğru**,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1992

ERSOY, Ayla," Günümüz Türk Resmine Genel Bir Bakış"**Sanat Çevresi**, S.102, Nisan, 1987.

_____, "Muammer Durmuş'un Yapıtlarında Gerçek-Düş İkilemi",**Sanat Çevresi**, S.137, Mart, İstanbul, 1990.

_____, "Özgürlük Belirsizlik Gerilim " **Kezban Arca Batıbeki**, Flaying Game, 7/29, Aralık, İstanbul, 1993.

_____, "Mehmet Güleriyüz ile Sanatı Üzerine Söyleşi",**Genç Sanat**, S.28, Aralık, İstanbul, 1996.

_____,**Günümüz Türk Resim Sanatı**,Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998.

_____, "Erol Bulut'un Düşsel Doğa Yorumları," **Erol Bulut Resim Sergisi**, Garanti Sanat Galerisi, 4/25 Mart ,İstanbul, 1998.

ERTUNÇ, Hüseyin, **Tem Sanat Galerisi Sanatçı Kataloğu**,1 Mart/28 Mart , İstanbul, 2002.

ERZEN, Jale, N., "Ergin İnan Dönüşümler"**Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S.1-6, Ankara, 1982.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi "Burhan Uygur'un Sanatı Üzerine"**Türkiye'de Sanat**, S.1, Kasım-Aralık, İstanbul, 1991.

Gelişim Hachette,**Genel Kültür Aniklopedisi** 4,Gelişim Yayınları,İstanbul 1993.

GERMANER,Semra,"1950'den Günümüze Türk Resmi, **Sanat Çevresi**, S.102, Nisan ,1987.

GERMANER, Semra,"1968 Kuşığı Sanatçıları", **Cumhuriyetin 75.Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999,Sanat Tarihi Derneği Yayınları:5, İstanbul 2000.

GIRAY,Kıymet,"Gerçeküstü Biçem Yaşatan Sanatçı: Mehmet Aydoğdu, **Gösteri Sanat Dergisi**, Aralık 1980.

_____,Yirminci Yüzyılda Gerçekleşen Bir Akım, Gerçeküstü, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S.22, No.67, Haziran-Temmuz, İstanbul, 1992.

_____,**Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Ankara,1997.

GOMEZ, Roman, **De La Serna Dalı**, Flammarion ,Fransa, 1979.

GÖREN,Ahmet Kamil , **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları 66 ,İstanbul, 1998 .

_____,”Türkiye’de Galericiiliğin Üç Dönemi”, **Artist**, S.9, İstanbul Sanat Fuarı (Katalog Giriş Metni), İstanbul,1999.

_____, “Mustafa Altıntaş’ın Resimlerinde Görselliğin Biçimsel Simgeleri, **Mustafa Altıntaş Resim Sergisi**, Ankara Sanat Galerisi, 4- 5 Mayıs 2002 .

_____, ”Cumhuriyet’in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı, **Türkler Ansiklopedisi**, C.18, Yeni Türkiye Yayınları İstanbul,2000.

_____, ”Cumhuriyet’in 75.Yılında Türk Resim Sanatı”, **Art Dekor**, S.49, İstanbul, 1998.

_____, ”Çağa Resim Koleksiyonu” **Sanat Çevresi**, S.287, Eylül İstanbul, 2002.

GÜLERYÜZ, Mehmet, **Evin Sanat Galerisi Sanatçı Katoloğu**,17 Ocak 18 Şubat,İstanbul, 2002.

GÜNYAZ, Abdülkadir,” Muammer Durmuş ve Bir Derviş’in Ürünleri” **Sanat Çevresi**, S.137, Mart, İstanbul, 1990.

- GÜVEN, N.Muhittin, "Destek'te Ekrem Kahraman", **Sanat Çevresi**, S.124, Şubat , İstanbul, 1989.
- HAUSER, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gönül, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1984.
- HENNING, Edward B., "Erol'un Sanatı" **Aksanat Sergi Katoloğu**, İstanbul, Mayıs 1993.
- HİLAV, Selahattin-Ertem, Ergin-Kutlar Onat , **Gerçeküstücülük (Surrealisme)**, De Yayınevi, İstanbul, 1962.
- HİLAV, Selahattin, "Gerçeküstücülüğün Düşündürdükleri" **Gergedan Gerçeküstücülük Özel Sayısı**, No.6, Ağustos, S.138, İstanbul,1987
- İLDEM, Arzu Etensel,"Gerçeküstücülerinin Aşkları", **Argos**, No.28, Aralık İstanbul,1990.
- İNAL ,Günseli, "**Türk Resminde Dört Özgün Üslûpçu**" Galerî Binyıl, İstanbul 12 Nisan 1999-6 Mayıs 1999.
- İNAN, Ergün,"Sol Elim Rengarenk Sağ Elim Kalem Tutar" **Gergedan**, No.2, İstanbul, Nisan 1987.
- İNAN, Tuğrul, " Gerçeküstücülük" **Türk Dili**, C.XLII, S.349-353, İstanbul, 1982.
- İNCE, Bekir, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Sürrealist Eğilimli Sanatçılarımız, Süleyman Demirel Üniversitesi Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bldirileri**, İstanbul, 07/15 Nisan 2000.
- İPŞİROĞLU, Mazhar,Nazan, **Oluşum Süreci İçerisinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul,1983.
- _____, **Sanatta Devrim 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- İSKENDER, Kemal, "Modernizm ve 1975 Sonrasının Türk Sanatı" **Sanat Çevresi**, S.120, Ekim 1988
- İSKENDER, Kemal,"80'li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri", **Sanat Çevresi**, S.20, Nisan, İstanbul, 1988.

JEAN, Caharles Le Mas, "Renk ile Metafizik Arasında Belleğin Yolu" **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, S.18, Mart, 1993.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Mehmet Güleriyüz**, Galeri Nev, 5/30 Ocak, İstanbul, 1990.

_____, "Mehmet Güleriyüz", **Türkiye'de Sanat**, Ocak- Şubat 1992.

KAHRAMAN, Ekrem, "Günümüz Türk Resminin Entelektüel Zemini Üzerine" **Türkiye' de Sanat**, S.15 Eylül-Ekim, 1994.

KARAESMEN, Erhan, "Bükülmez Kara Saçlar" **Kezban Arca Batıbeki**, Flaying Game, 7/29 Aralık, İstanbul, 1993.

KARAÇİZMELİ, Şeyda, "Mistik Dışavurumcu Ressam: Ertuğrul Ateş", **Art Dekor**, S.59, Eylül-Ekim, 1999.

KAYLAN, Melik, "Ertuğrul Ateş" **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, S.6, Kasım-Aralık, 1992.

KÖKSAL, Ahmet, **Şadan Bezeyiş**, "1950'li yıllardan Günümüze Şadan Bezeyiş'in Resimleri, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1972.

_____, "Sergiler", **Milliyet Sanat**, S.143-1 Mayıs ,1986.

_____, **Katalog**, Yurt Dünya Sanat Galerisi, İstanbul, 1993.

LE MAS, Jean-Charles, "Renk ile Metafizik Arasında Belleğin Yolu" **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, Mart 1993.

LYNTON, Norbet, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev:Cevap Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1982.

MENDİ Södör, Telga, Türkiye İş Bankası **Parmakkapı Resim Sergisi** Sanat Galerisi 6-29 Ekim, İstanbul, 1997.

MERKERT, J, **Burhan Uygur Kataloğu**, Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.

MOURICE, Raynal-Jean Leymaarie, "Dadacılar ve Sürrealistler", Çev: Aydın Macarlıoğlu, **Türk Sanatı Dergisi**, S.3, Mayıs ,1956.

NADEAU, M., **The Historiy Of Surrealism** 1965.

NAKUZ, Buket, Komet Çağdaş Türk Resminin Haşarı Çocuğu, **Ahşap Dergisi**, Y.2, S.2, Mayıs, İstanbul, 1995.

NİRVEN, Nur, "Kezban Arca Batıbeki ve Resimlerle Yansıyan Güçlü Özgür Bilinçli Kişilik" Kezban Arca Batıbeki, **Flying Game**, 7/29 Aralık İstanbul, 1993.

Nuri Abaç'ın Biyografisi, Ankara İş Sanat Galerisi, Ankara, 1997.

OKTAY, Ahmet, "Burhan Uygur'un Sanatı Üzerine" **Türkiye'de Sanat**, S.1, Kasım-Aralık, 1991.

ÖNAL, Güneş, "Surrealist Sanata Delice İnanıyorum," **Cumhuriyet**, 24 Kasım 1988 .

ÖNDER, Mehmet (koordinatör), **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1993 .

_____, **Cihat Özegemen**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2001.

ÖZSEZGİN, Kaya, "Gerçeküstücüler, Kendi Doğrultularında Yeni Ölçüler Ortaya Koyarak Renkli Bilinçaltı Dünyasını Yansıttılar" **Milliyet Sanat**, S.98, İstanbul, 20 Eylül 1974.

_____, "Yöresellik Çevresinde, **Milliyet Sanat Dergisi**, 22 Ekim 1979

_____, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.3. Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981.

_____, "Gölgeselliğin Estetize Edilmiş Dinamizmi" Kezban Arca Batıbeki, **Flying Game**, 7/29 Aralık, İstanbul, 1993.

_____, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

_____, "Çağdaşlaşma Olgusunun Kökensel Değerleri", **75.Yıla Armağan Türk Plastik Sanatları**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998.

_____, **Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000 .

_____, **Günümüz Türk Ressamları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

_____, "İdi, İdiniz, İdiler", **Artist**, S.1-3, Ekim/Aralık, İstanbul, 2002.

_____, "Bir İçsel Deney Modeli", **Arstis**, S.1, İstanbul, Ekim-Aralık 2002.

_____, "Güzelliğin Aynası Sensin" **Artist**, S.1-3, Ekim-Aralık, İstanbul, 2002.

ÖZERDEN, Lale Kula, **İzlenimcilikten Gerçeküstücülüğe Resim Edebiyat İlişkisi**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yüksek Lisans Tezi İstanbul, Haziran 1989.

ÖZÜDOĞRU, Nüvit, "Burhan Uygur; Bir İç Dünya", **Milliyet Sanat Dergisi**, Mayıs, İstanbul, 1973.

PASSERON, Rene, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kıtıtabevi, İstanbul, 2000.

Ramko Sanat Galerisi, 1990 İstanbul **Muammer Durmuş Resim Kataloğu**

RENDİ, Günseli, **Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi** "Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler", Tıglat Yayınları İstanbul, 1980 .

RENDİ, Günseli, "Türk Resminde Batılılaşma yönünde İlk Denemeler" **Başlangıcından Bu Güne Türk Resim Sanatı Tarihi** Tıglat Yayınları, İstanbul, 1980.

RONA, Zeynep, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı Endüstri Kurumu Yayınları, İstanbul, 1997.

S.A. "Sürrealizmin Gül Olmuş Hali Fantastik Realizm" **Milliyet Sanat**, S.513, Aralık, 2001.

SENCAR, Işıl, **Ana Biritannica, Hayat Ansiklopedisi**, C? S.? yıl? Yayın?

SORAN, Belkıs, "Erol Deneç", **Türkiyed’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, S.6, Kasım –Aralık,1992.

SÖNMEZ, Demet,"Evreninin Anlamına Açılan Kapılar,"**Erol Akyavaş**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları İstanbul ,Ekim, 2000.

SÖNMEZ, Necmi, "Genç Ressamlar Kuşağı", **Milliyet Sanat**, S.196/15,Temmuz, 1988.

_____,Yüksel Arslan Sergisi "Büyük Sıçrayış", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.196, Ankara, 1988.

ŞANGAR, Bülent, **Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitoloji**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi , Dan:Kadri Özyayten, İstanbul 1996.

ŞENYAY, Demet, **Erol Akyavaş’ın Yapıtlarında İslam Düşüncesi ve Sanatının Etkileri**,Yüksek Lisans Tezi.Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı İstanbul, Mayıs, 1997.

ZONA Zeynep,"Gerçeküstücülük Maddesi",**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1.Yapı Endüstri Yayınları, İstanbul,1997.

ŞAHİN, E, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul,1997.

ŞÜKUN, Kamil, **Günümüz Türkiye’inde Kim Kimdir? Who’s Who in Turkey?**, İstanbul,1997,1998.

TAN, Nail, "Sanatta Gelenekten Evrensele" **Antik Dekor**, S.4, İstanbul,1989.

TANALTAY, Erdoğan, "Cihat Burak’la Bir Gün" **Sanat Çevresi**, S.99, Ocak, İstanbul, 1987.

TANALTAY, Suna, "Ahmet Yeşil: Sevgilerde Çoğalmak" **Sanat Çevresi**, S. 138, Nisan1990.

TANSUĞ, Sezer, Yüksel Arslan, **Artist**, S.8, Mart-Nisan ,İstanbul, 1993.

_____, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

_____,” Gövdeye Dnen ema-çehreye Dnen Suret,**Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, S.21, İstanbul, 1995

_____, “Ağırlıktan Arındırılmış Bedenler Kezban Arca Batıbeki,” **Flaying Game**,7/29 , İstanbul, Aralık 1993.

_____,**ağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

T.C. Merkez Bankası ağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu,1905/2000,Ankara, 1994.

TEPECİ, F, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı Endüstri Kurumu Yayınları, C.1, İstanbul, 1997.

TUNALI, İsmail, ”Muammer Durmuş’un Resimlerinde Resimsel Kategoriler”, **Sanat evresi**, S.137, İstanbul, Mart 1990.

_____, **Katalog**, Etibank Sanat Galerisi, İstanbul, 1993.

TURAN, Güven, ” Cihat Burak ve İstanbulları”,**Argos**,No.17.Ocak 1990

TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

_____,**Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Türkiye İ Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984.

TURNA, Yadigar, **ağdaş Türk Resim Sanatında Yüzey Sorunu**, M..G.S.E., Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Dan: Yrd.Doç. Dr. Devabil Kara, İstanbul, Nisan,1999.

Türk Ansiklopedisi 30, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, Ankara, 1981.

ULAŞ, Bahri, ”Sosyalist Realizm ve Sürrealizm”**Türk Yurdu**,Aralık, İstanbul,1959.

URAL, Murat, **Tiraje**, Milli Resarans Sanat Galerisi,İstanbul,1996

UYGUR, Aydın ”Gerçeküstücülük: Başı Bağlanmış Bir Avant-Garde daha” **Gergedan,Gerçeküstücülük zel Sayısı**, No.6, Ağustos 1987.

UZUNER, Buket ”Sürrealizm Gerçeğin Ne Kadar zerindedir ‘’, **Varlık**, Aralık 2002.

YETKİN, Suut Kemal, ”Sürrealizm” **Kalem Mecmuası** ?

XURIGUERA, Gerard, Çev: Bertan Onaran, **Mustafa Altıntaş Resim Sergisi**, Ankara Sanat Galerisi, 4-25 Mayıs 2001.

_____, **İstanbul Film Festivali Web Sitesi** Çev.Bertan Onaran/ [http: www. dergi. org/](http://www.dergi.org/)

WEINBERGER, M., **Mehmet Aydoğdu**, Emlak Bankası Sanat Galerisi Sanatçı Katoloğu, Ankara, 9 Aralık, 1993.

Vakko Sanat Galerisi, **Erol Deneç Sergi Katoloğu**, İstanbul, Ankara, İzmir, 1992.

VURAL, Murat, **Tiraje**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1996.

YENİSEHİRLİOĞLU, Şahin, "Bir Ressamın Öyküsü " **Anons Plastik Sanatlar Dergisi**, S.41, Mayıs-Haziran, 1992.

Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi Sanatçı Katoloğu, İstanbul, 05 Aralık 2003-18 Ocak, 2004.

YALINAY, Ş. "Fantastik Gerçekçilik" **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** C.1,Yapı Endüstri Kurumu Yayınları, İstanbul, 1997.

YILDIRIM, Vural,"Serap Demirağ'ın Ankara Sergisi " **Sanat Çevresi**, S.136, Şubat, İstanbul, 1990.

YÜKSEL, Nilgün, "Türk Plastik Sanatlarında Değişen Değerler", **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, İstanbul, Ocak-Şubat 2003.

<http://www.hurriyetim.com.tr/agora/article.asp?.sid>

<http://www.hurriyetim.com.tr./istanbul/turk/99/12/21.itbah/32ist.htm>.

<http://www.arkitera.com/sanat/2000/06/haberler/ayna.htm>

<http://www.sanalmuze.org/sanalgaleri/comtr.htm>

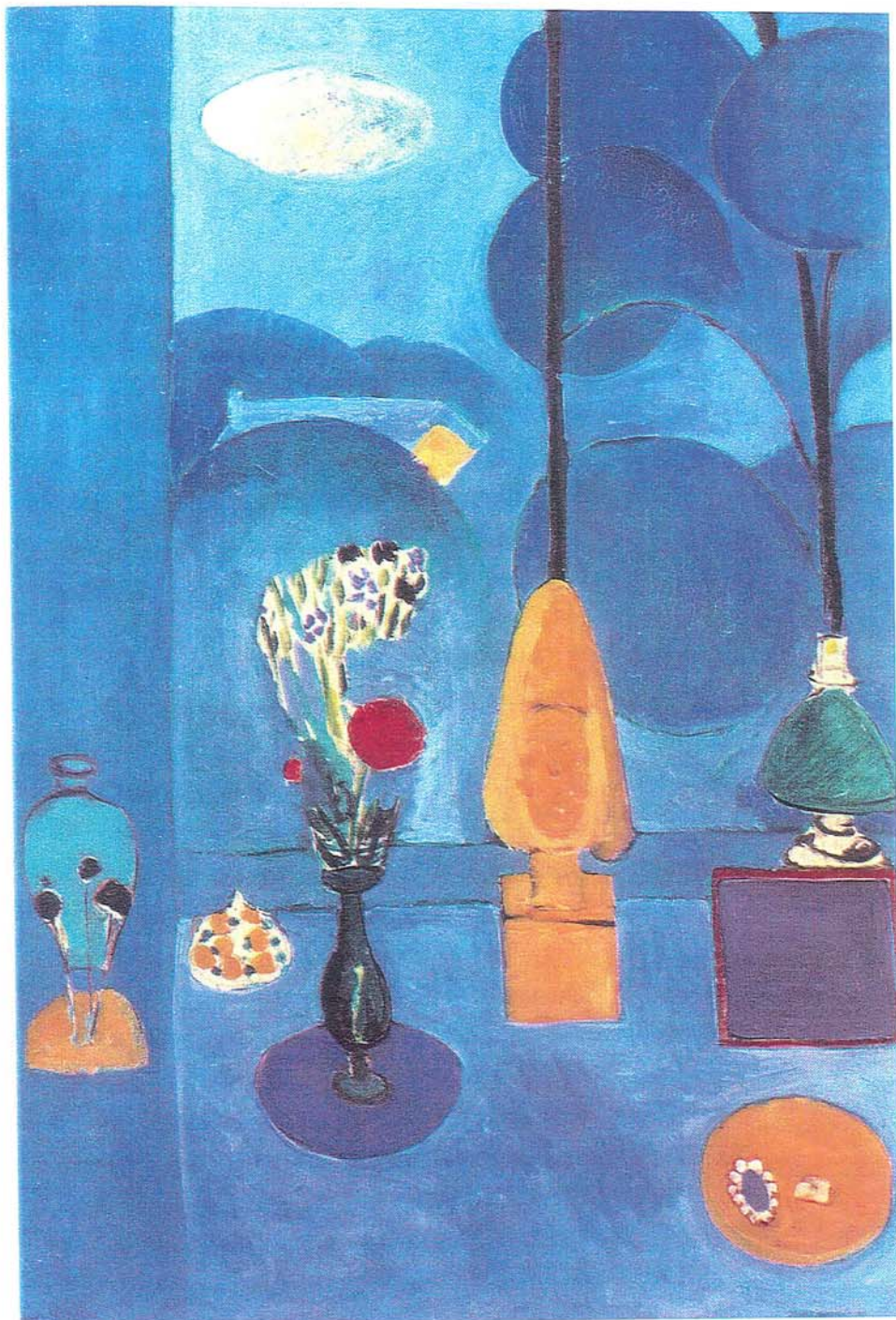
<http://cumhuriyet.kulturturizm.govtr./default.tr.asp?belgeona:48931>

<http://arsiv.hurriyetim.com.tr/istanbul/turk/99/05/07/isthab/36ist.htm>

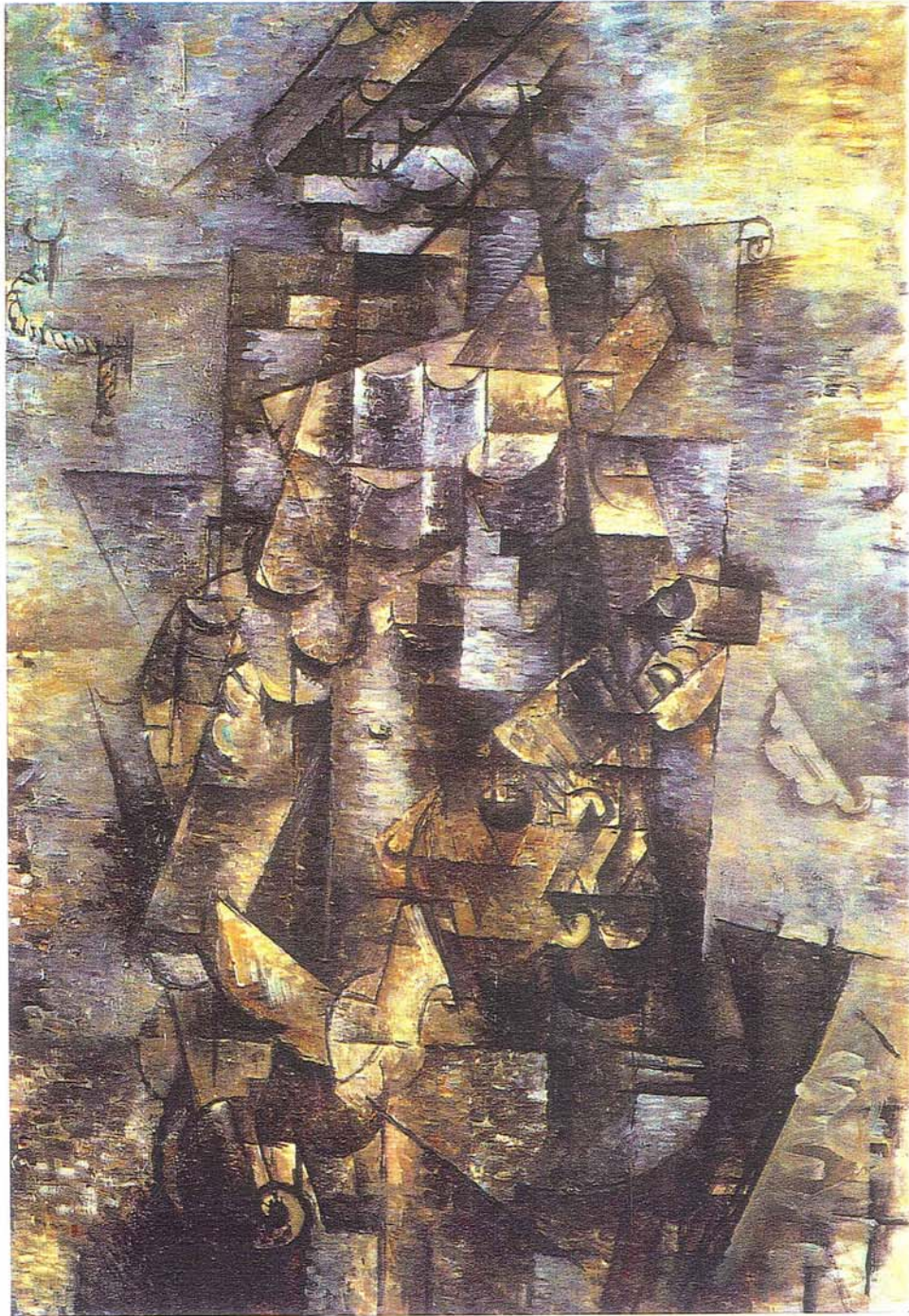
ÖZGEÇMİŞİM

1969 Çorum Doğumluyum. Babamın asker olması sebebi ile İzmir’de başlayan ilk ve orta eğitimime Tunceli, Aksaray, ve Niğde’de devam ederek Çorum’da tamamladım.

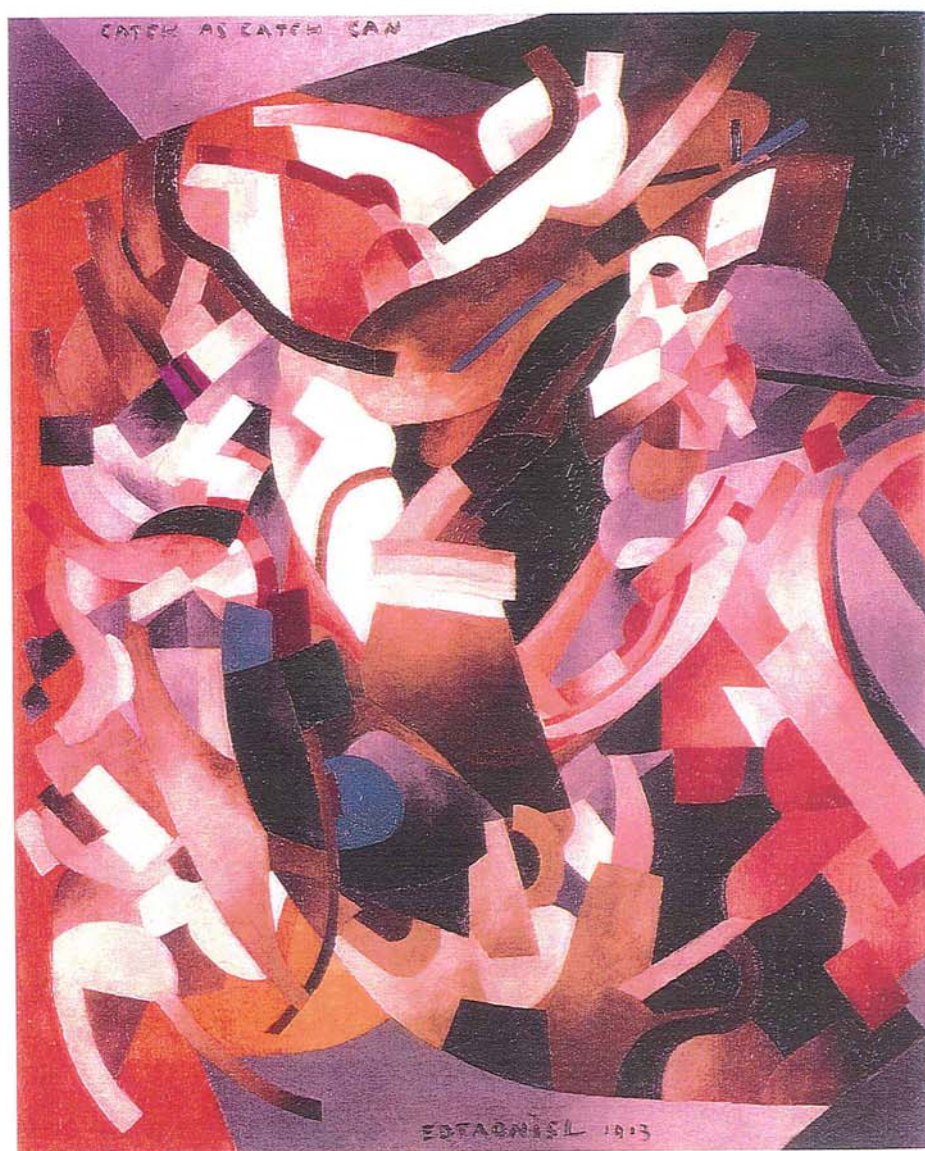
1991 Yılında Samsun’da Askeri sivil memurluk görevine başladım. 1995 Yılında evlendim. 1997 yılında bir kız çocuk sahibi oldum.1998 yılında Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Resim Eğitimi Bölümünü kazandıktan sonra memuriyetimden istifa ettim. Gümrük Muayene memuru olan eşimin İstanbul’a tayini çıkması sebebi ile Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Resim Eğitimi bölümüne 2.sınıftan itibaren yatay geçiş yaptım. Üniversite eğitimimi birincilikle tamamladıktan sonra aynı yıl Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programını kazandım. Ayrıca 2002/2003 öğretim yılında bir ilköğretim okulunda Resim-İş öğretmeni olarak göreve atandım. Halen öğretmenlik görevimi ve Yüksek Lisans Eğitimi sürdürmekteyim.



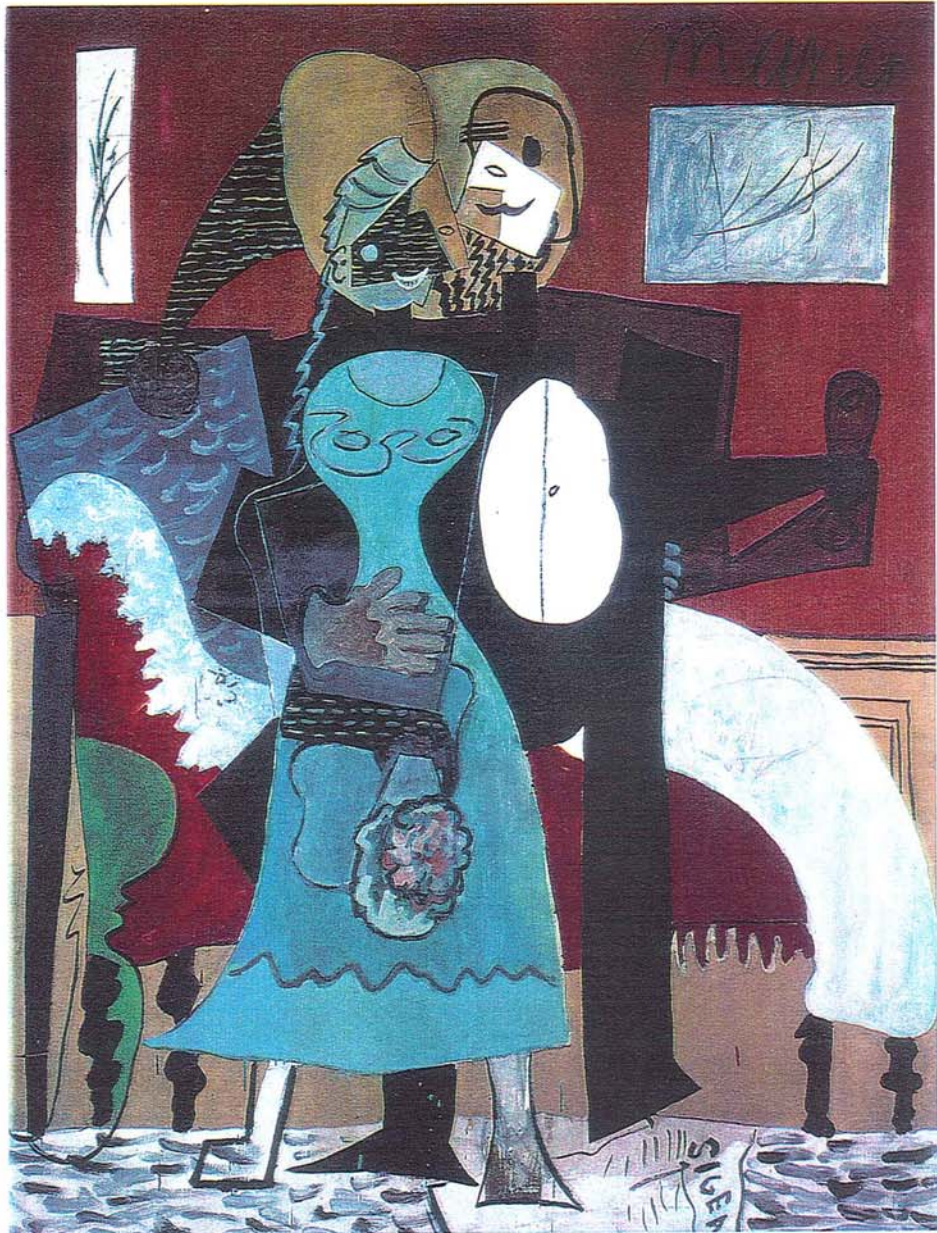
Resim No :1 Henri Matisse,La Fenetre Bleue,1913,The Museum of Modern Art,New York Abby Aldrich Rockefeller Fund,1939



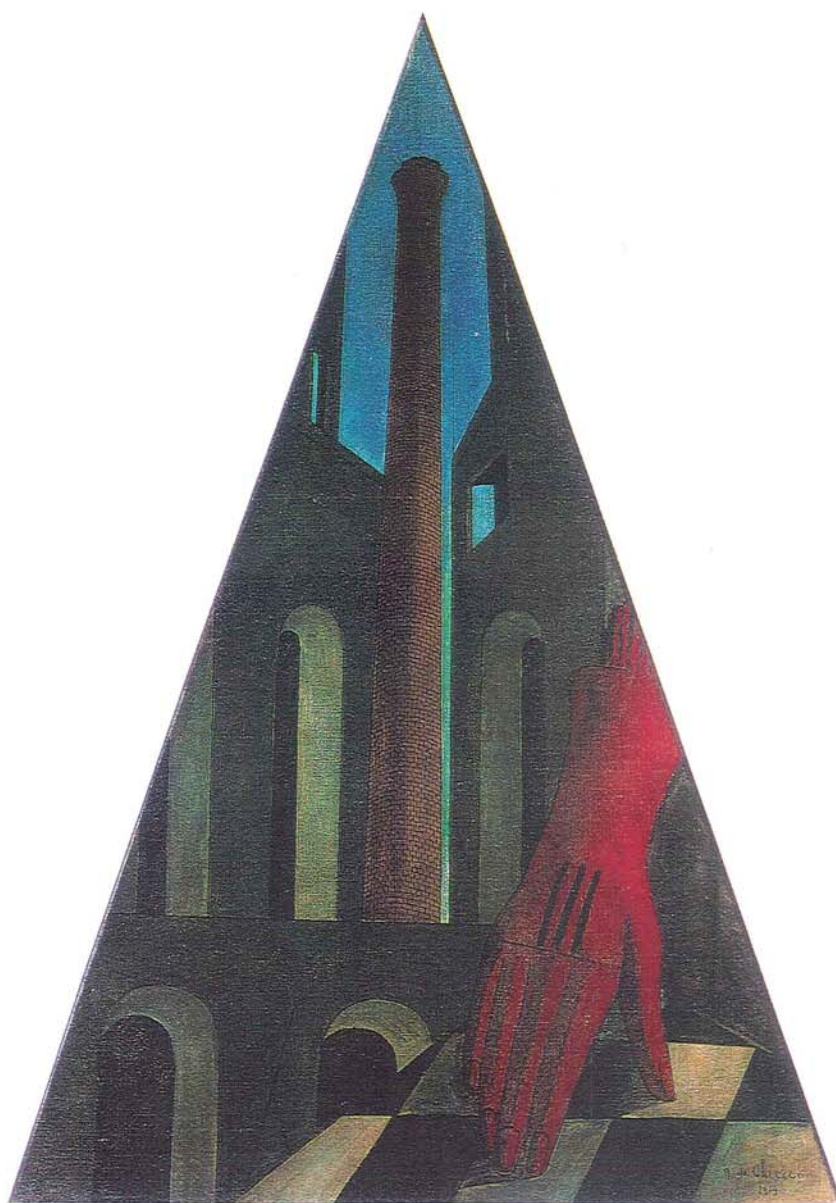
Resim No : 2 Georges Braque ,Homme a la qitare,1911 ,The museum of Modern Art,New York,Acquired through the Lillie P.Bliss Bequest,1945



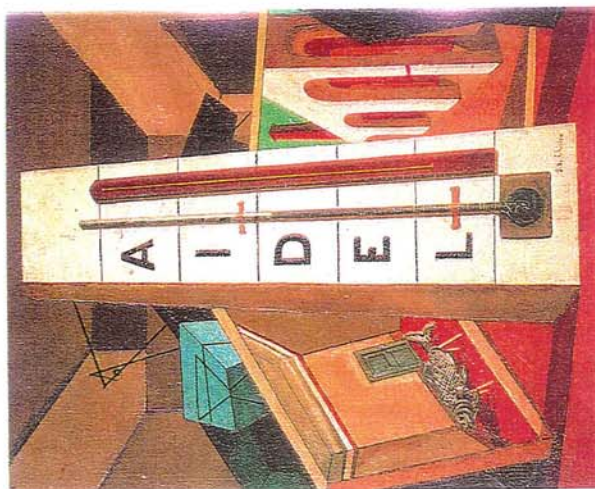
Resim No : 3 Francis Picabia Catch as Catch can, 1913 Philadelphia Museum of Art The Louise and Walter Arenberg Collection



Resim No: 4 Pablo Picasso Les Amoureux 1919 Messee Picasso,Paris



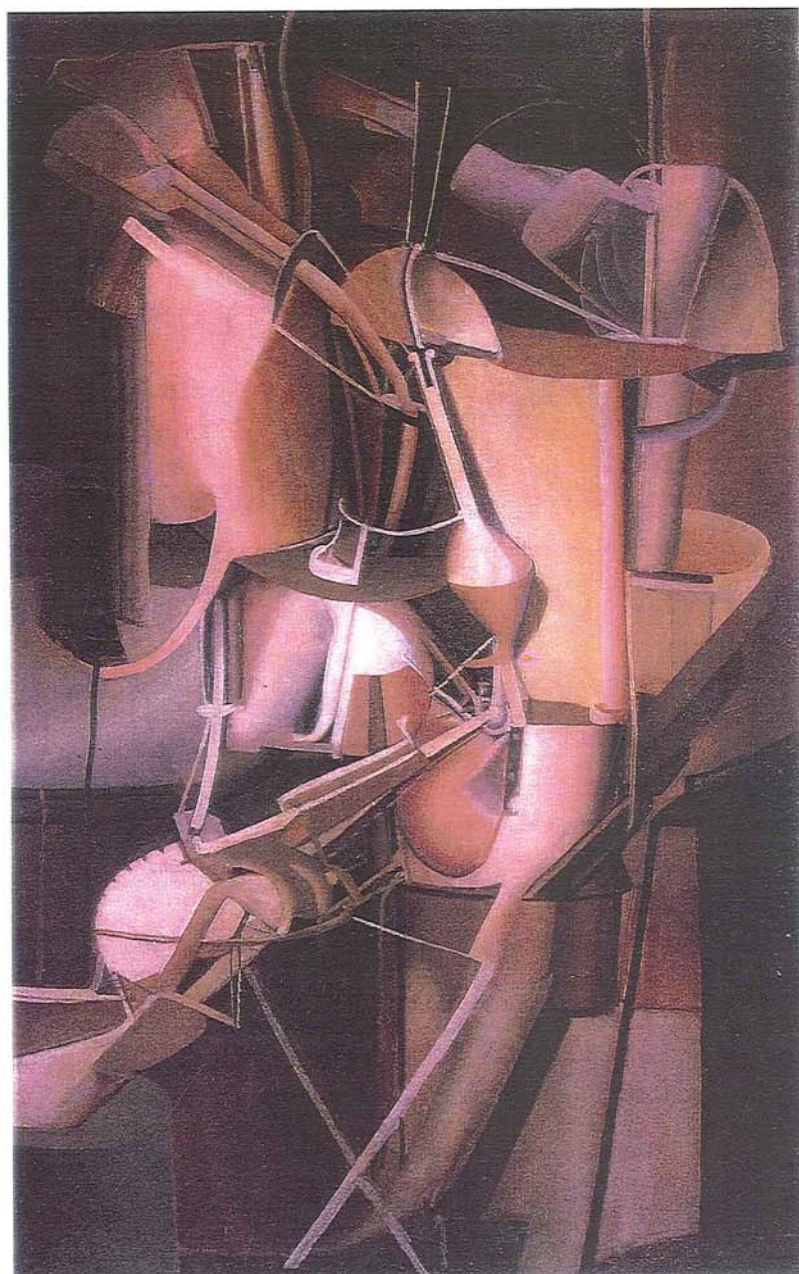
Resim No: 5 Giorgio de Chirico L'Enigma de la fatalite (au l'angoissant Voyage), 1914 Fondation Emmanuel, Hoffmann Kunstmuseum Bale, 1953



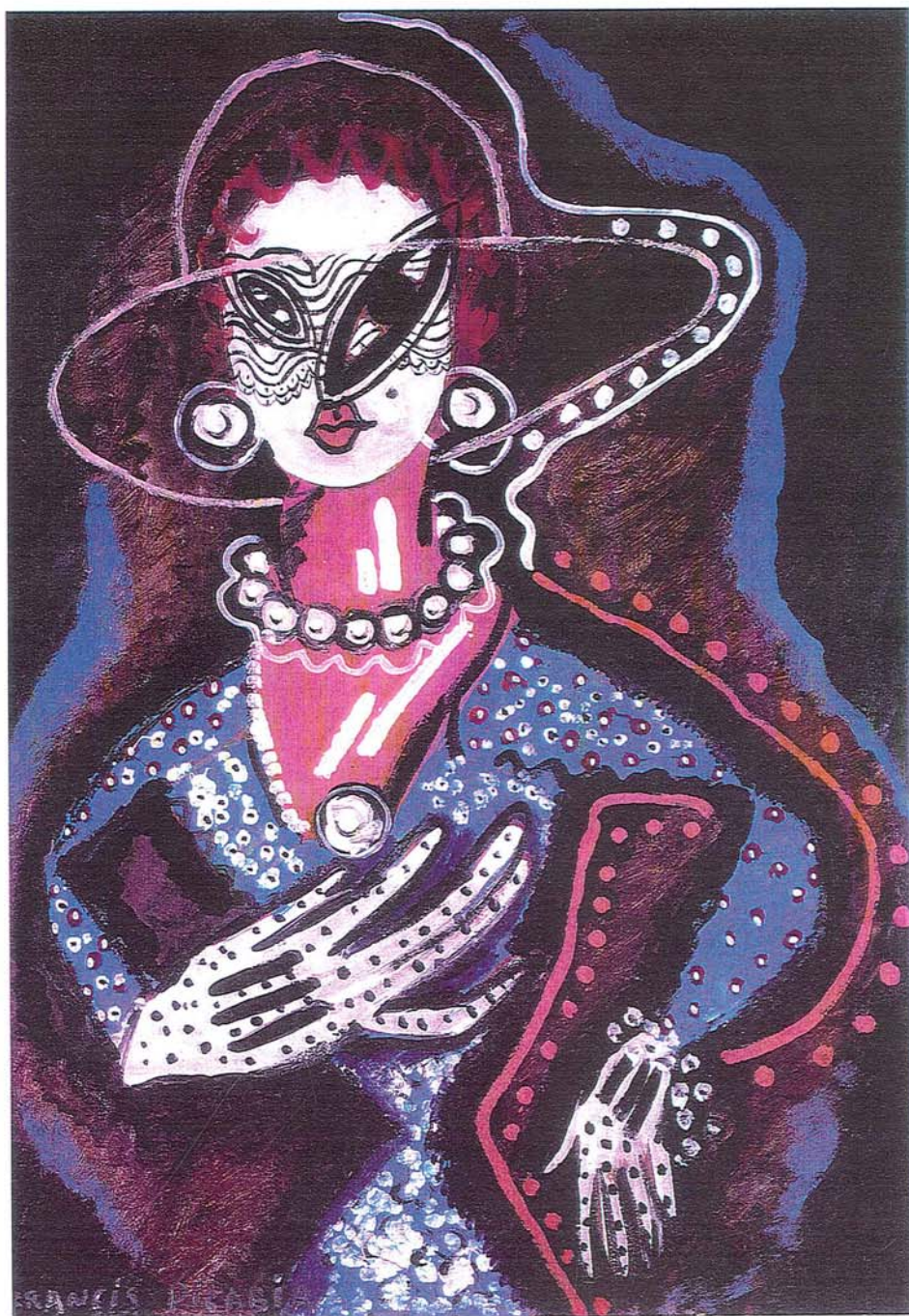
Resim No : 6 Giorgio de Chirico ,Le mauvais qenie d'un roi,1914-15.The Musuem of Modern Art , New York Purchase 1936



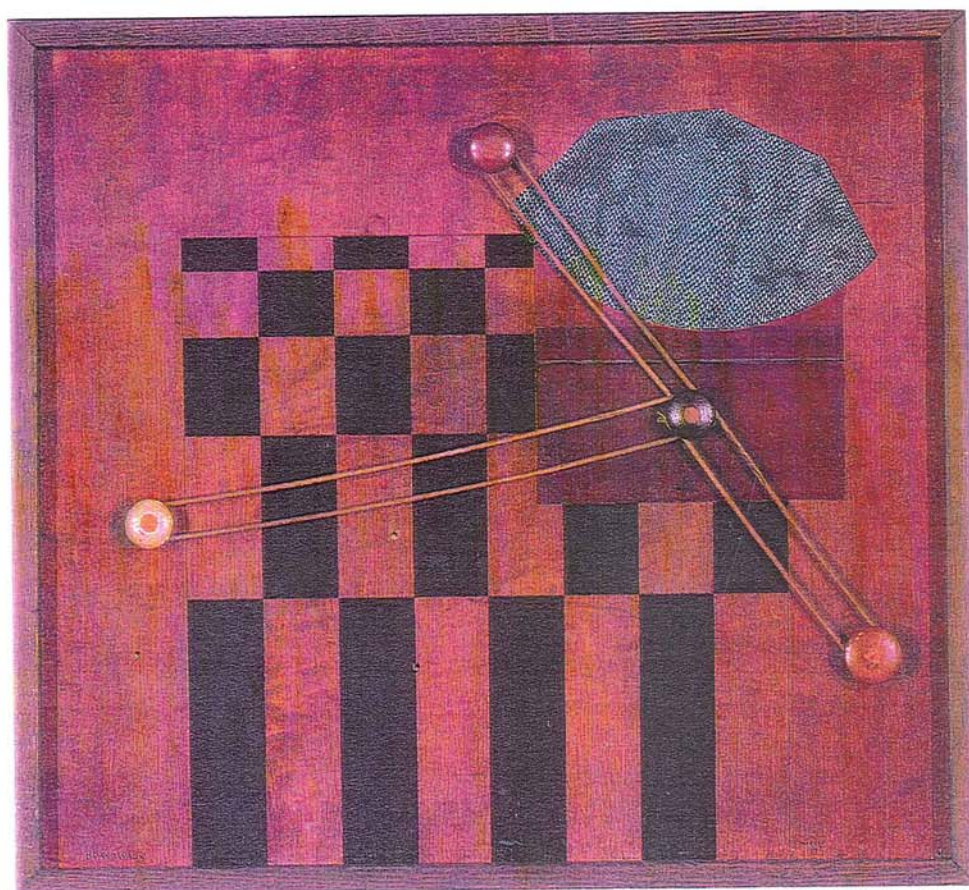
Resim No :7 Giorio de Chirico Le Reve de Tobie,1917 Collection Particuliere



Resim No : 8 Marcel Duchamp La mariee.1912 Philadelphia Museum of Art The Louise and Walter Arensberg Collection



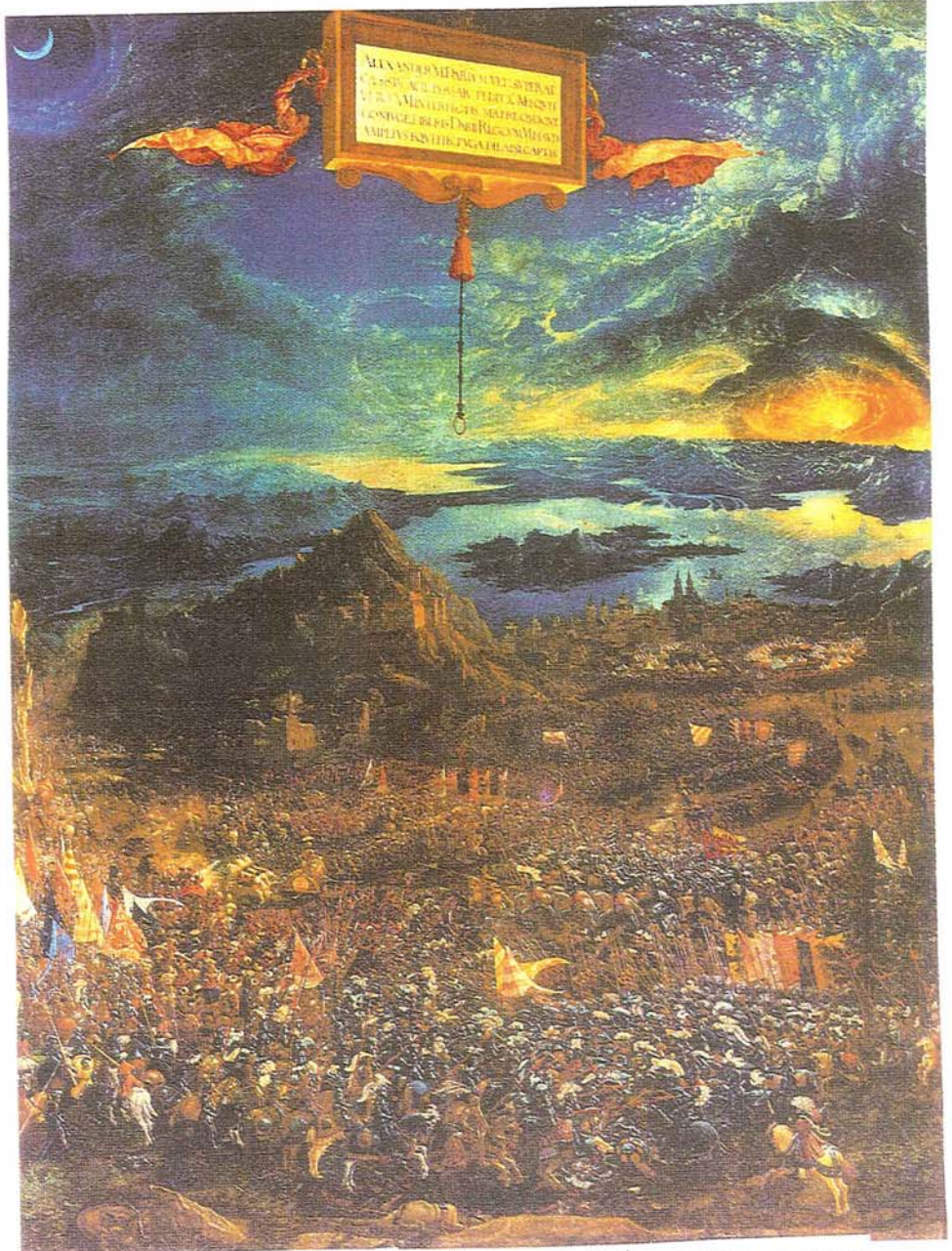
Resim No: 10 Francis Picabia, Le Femme au monocle, 1924, 1926 Collection particulière



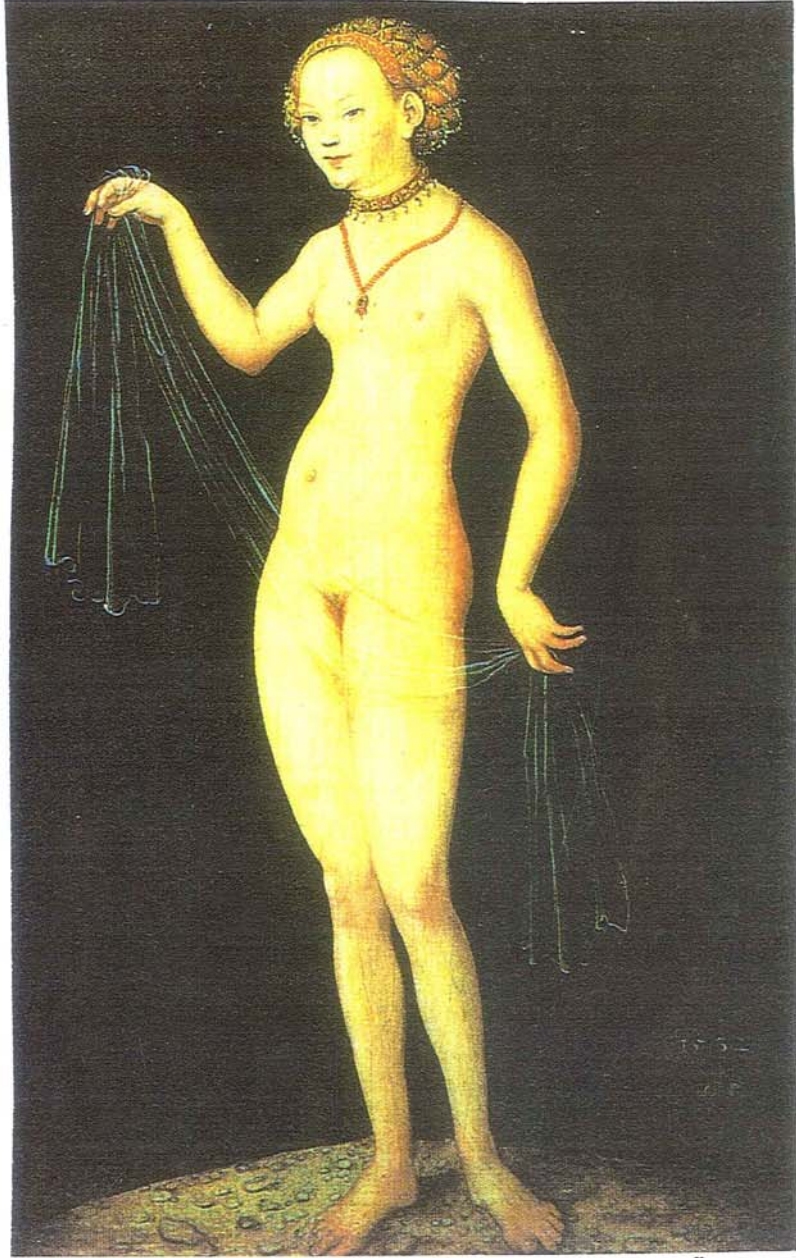
Resim No :11 Man Ray Boardwalk, 1917 Staatsgalerie Stuttgart



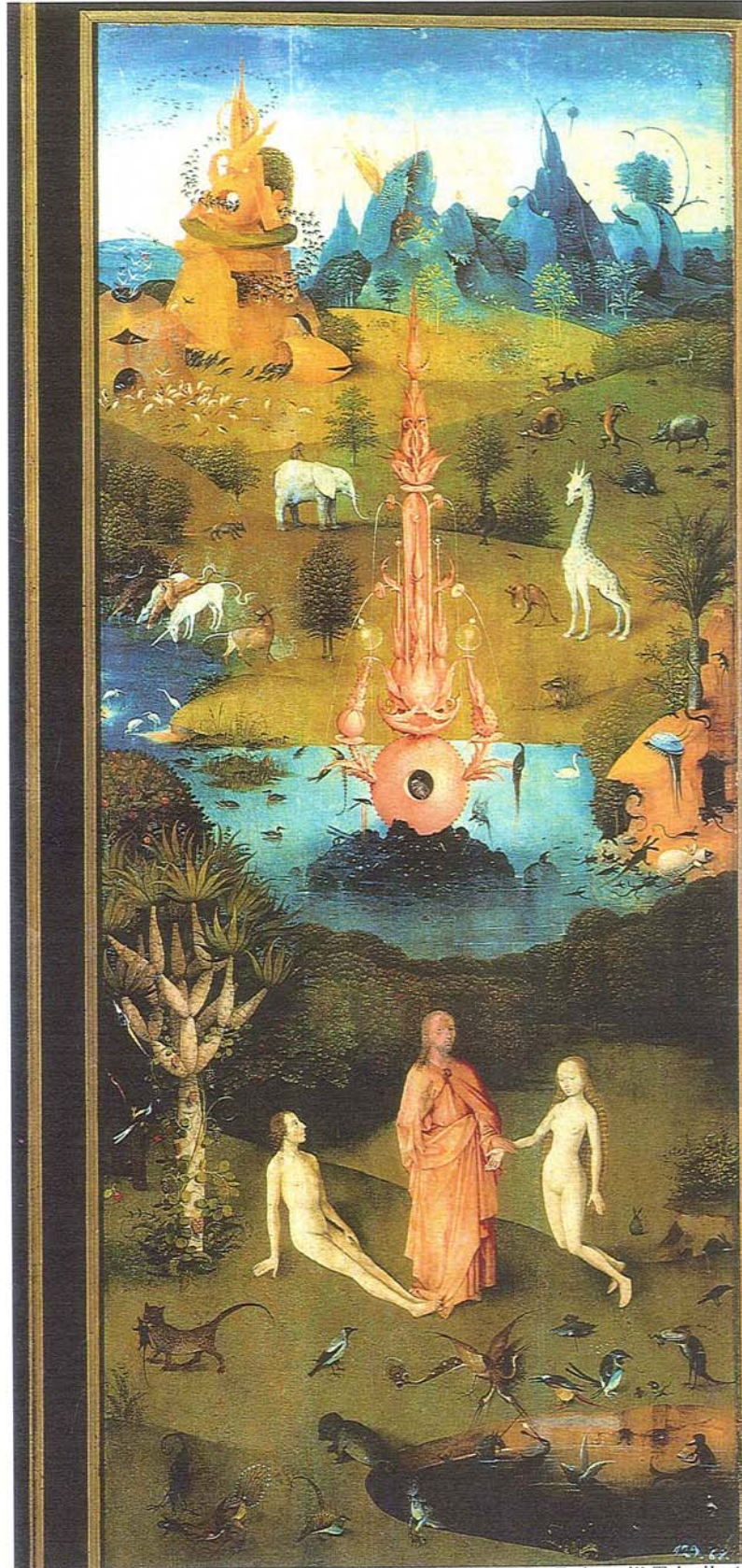
Resim No :12 André Breton ,Poème-objet,1941 ,The Museum of Modern Art, New York
 Kay Sage Tanguy Bequest,1963



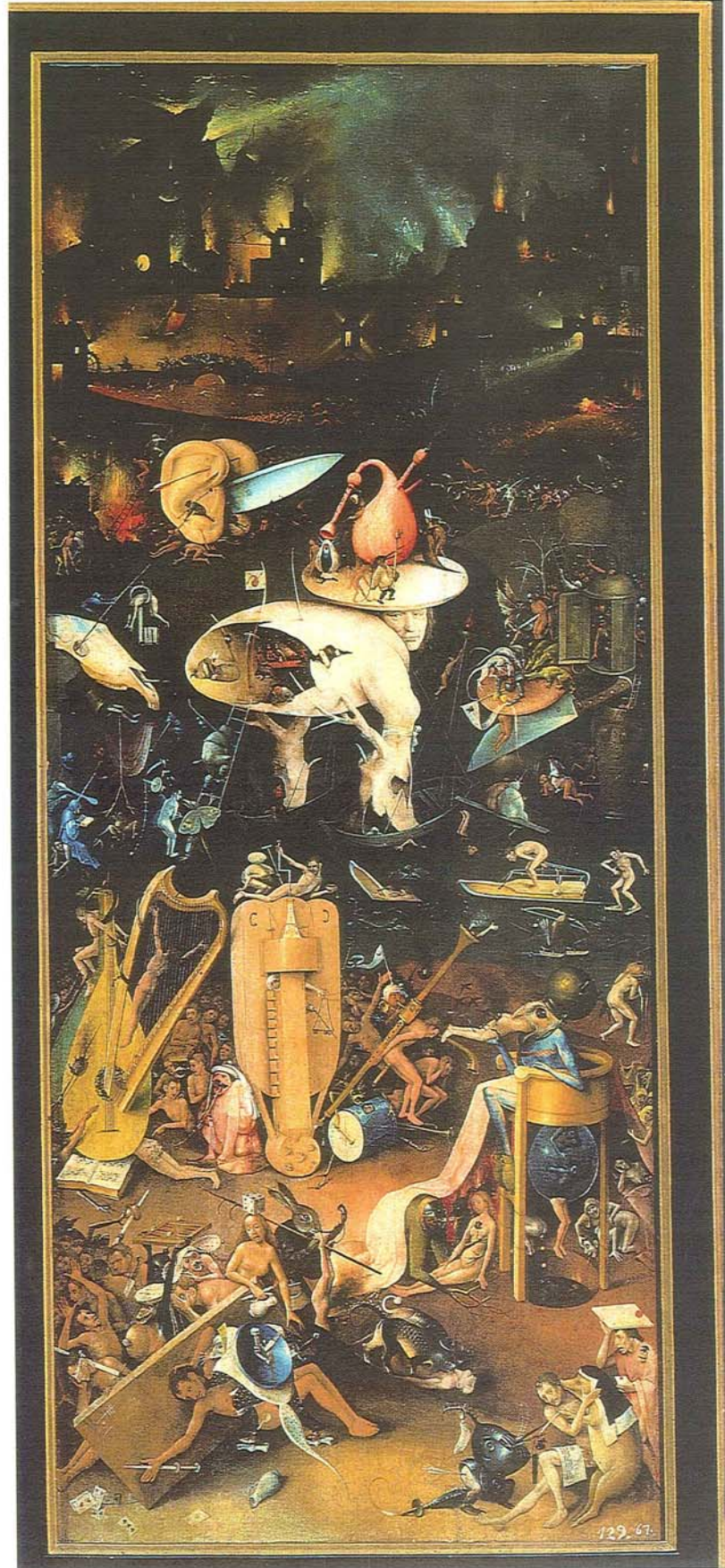
Resim No : 13 Albrecht Altdorfer, İskender'in İssus'taki Savaşı 1529



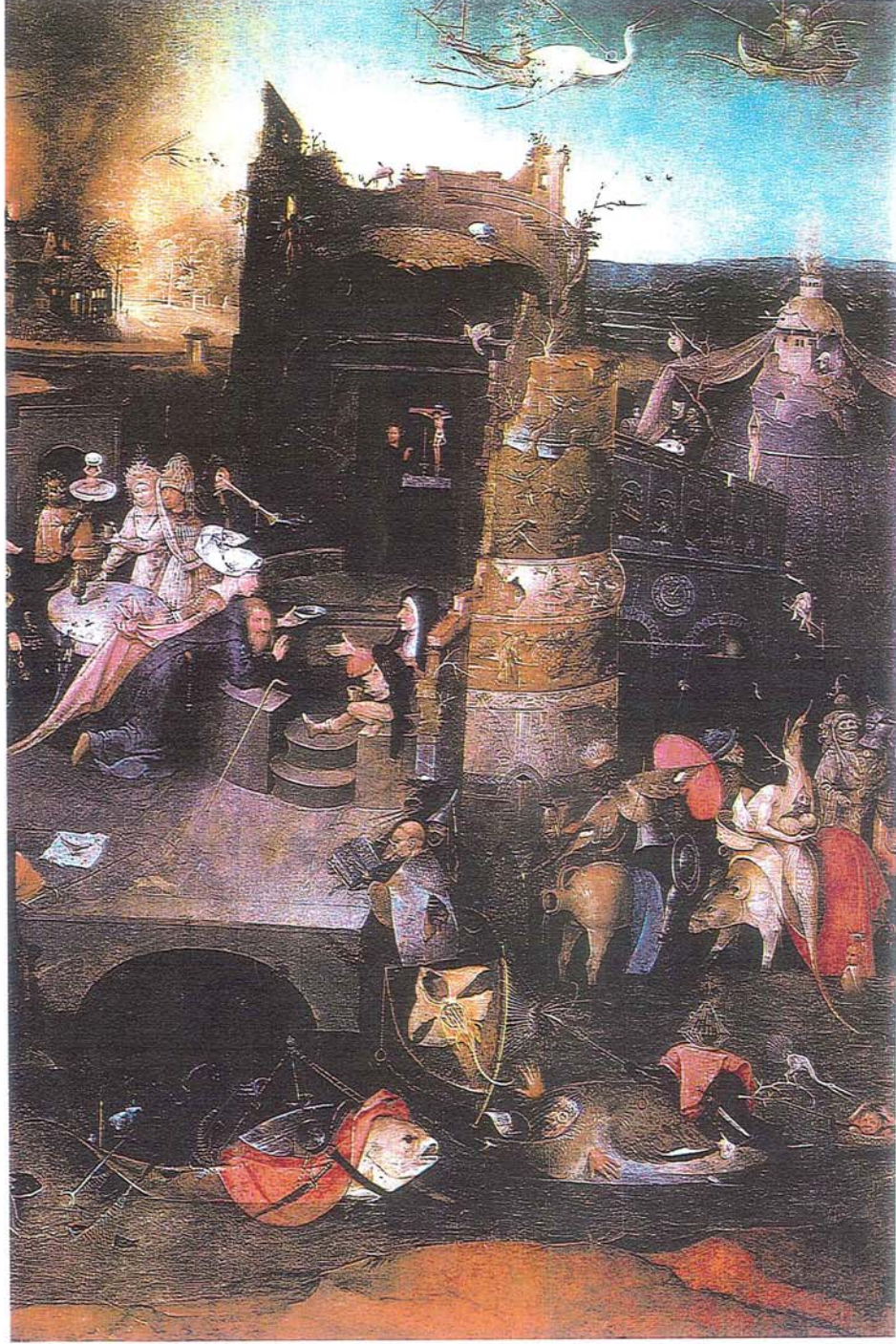
Resim No : 14 Lucas Cranach (Yaşlı) Venüs 1532 Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim No : 15 Hieronymus Bosch "Dünyevi Zevkler Bahçesi" Triptik, Ahşap Uzerne Yağlıboya 220-389 cm. Museodel Prada Madrid



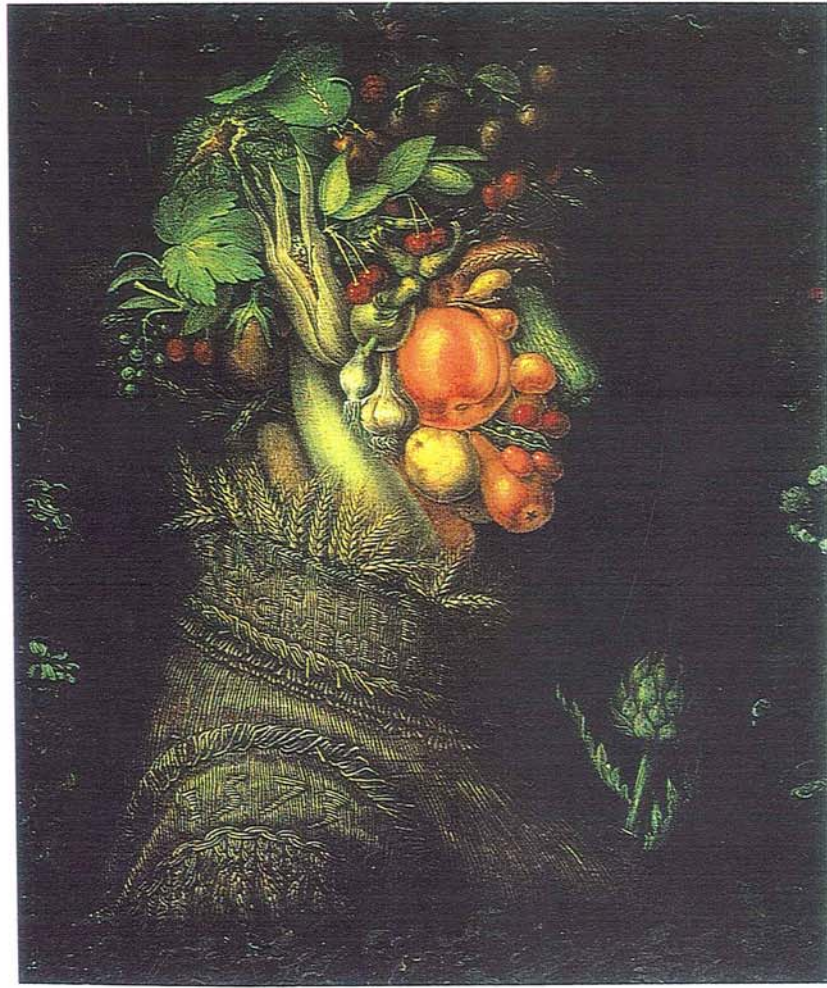
Resim No : 16 Hieronymus Bosch "Dünyevi Zevkler Bahçesi" 2



Resim No: 17 Hieronymus Bosch, "St. Anthony'nin Baştan ıkarılışı, şeytan-Rahip ve Canavar



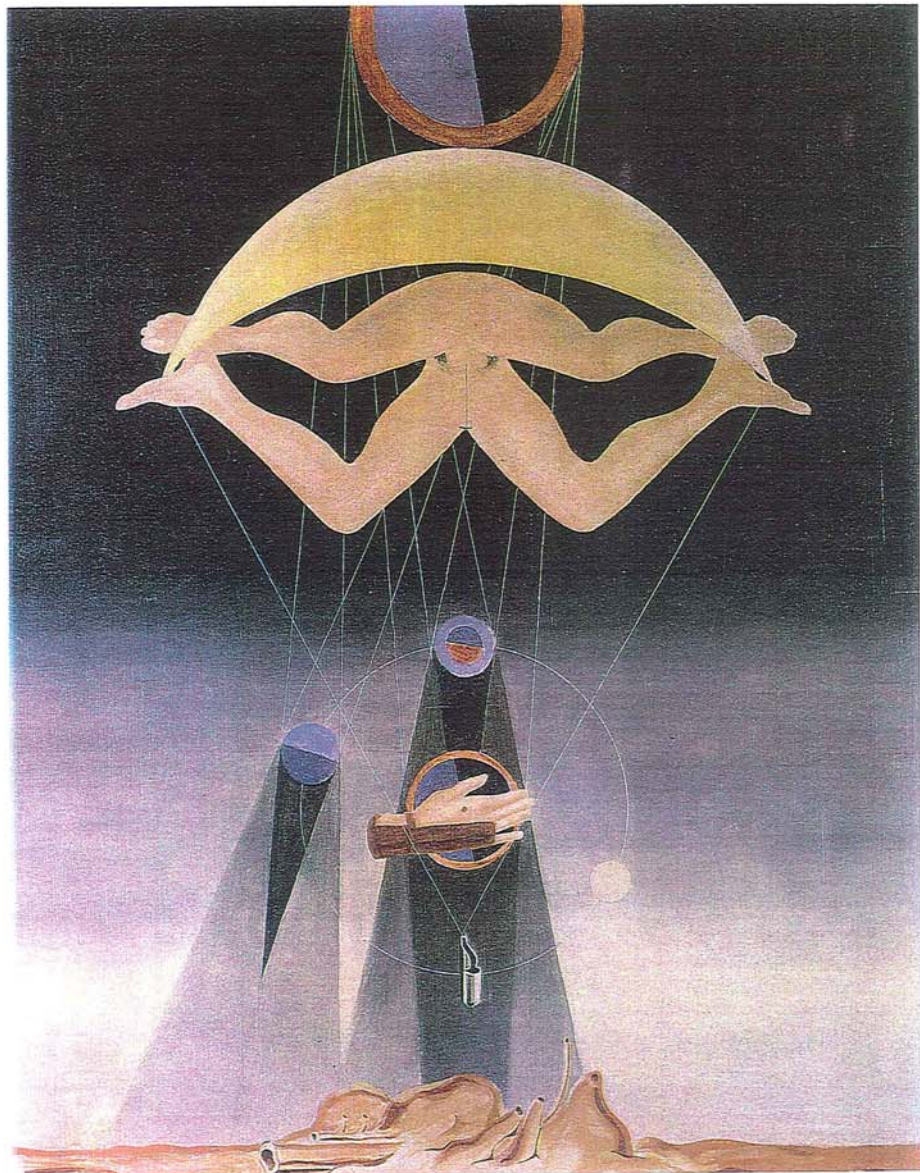
Resim No : 18 Hieronymus Bosch, "Son Yargı"



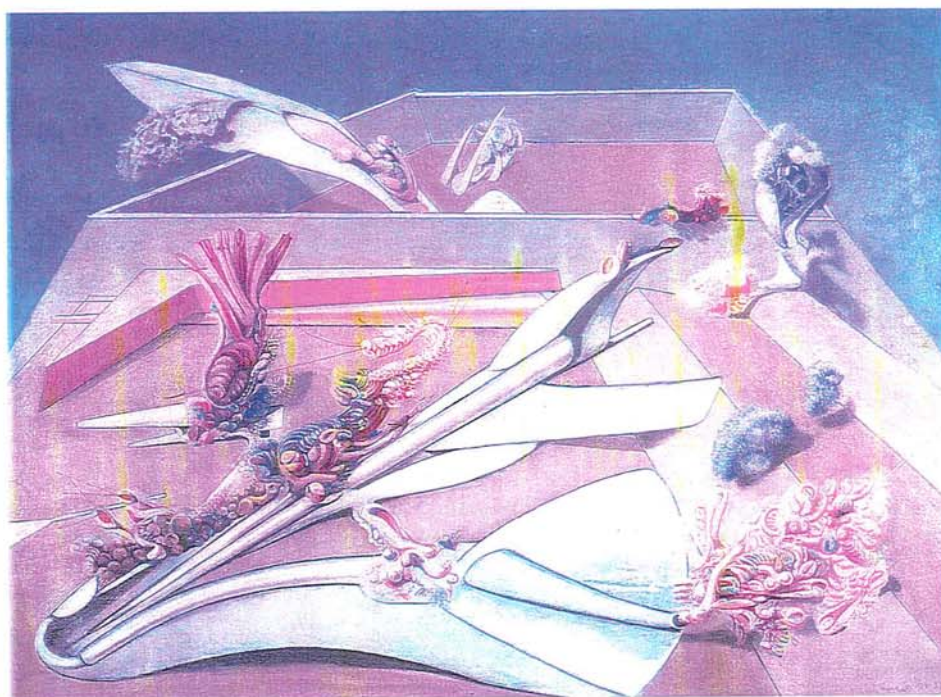
Resim No : 19 Giuseppe Arcimboldo, "Yaz", Tuval Üzerine Yağlıboya, 63.5x76 cm. Musée du Louvre, Paris



Resim No : 20 Max Ernst "Ubu Imperator, 1923 Musée National d'art Modernnes, Centre Georges Pompidou, Paris



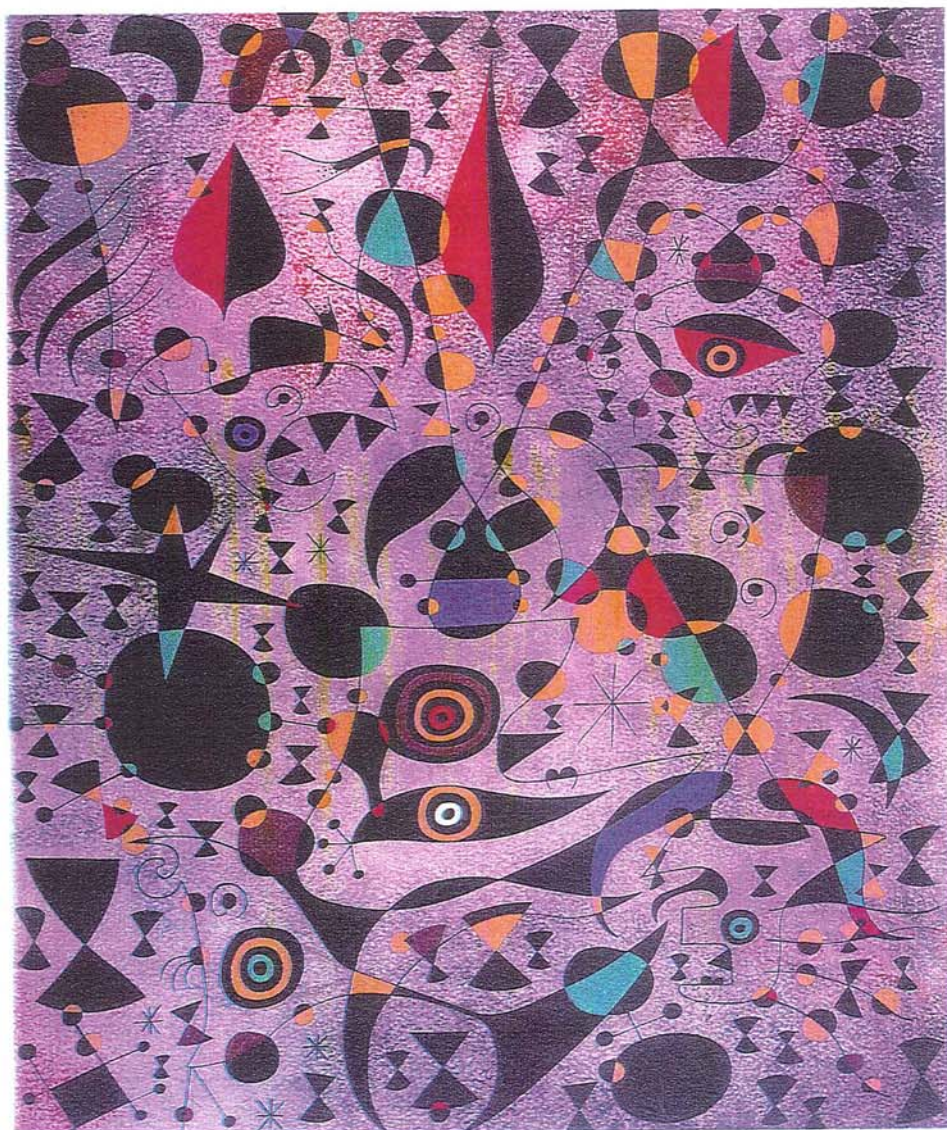
Resim No : 21 Max Ernst ,Les Hommes en sautant rien,1923 The Turuslees of the Tate Gallery,Londres



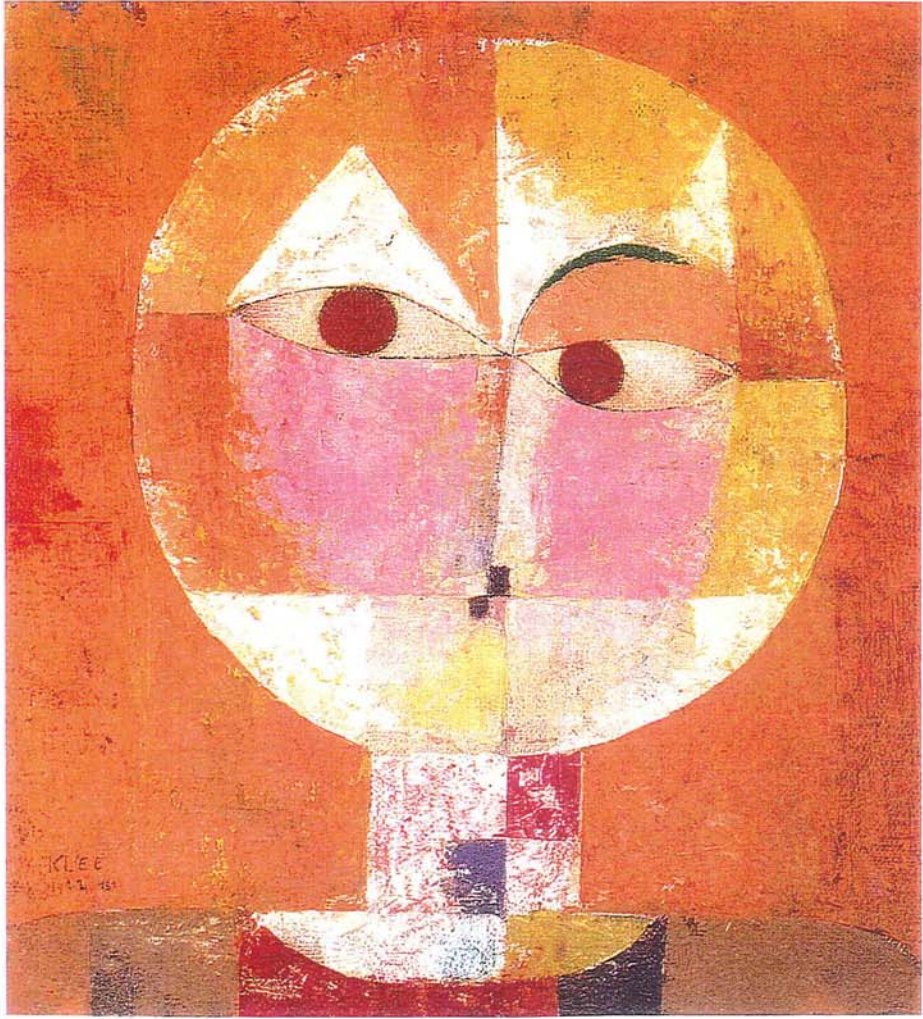
Resim No: 22 Max Ernst „Jardin gobe-avions, 1935 Musée national d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



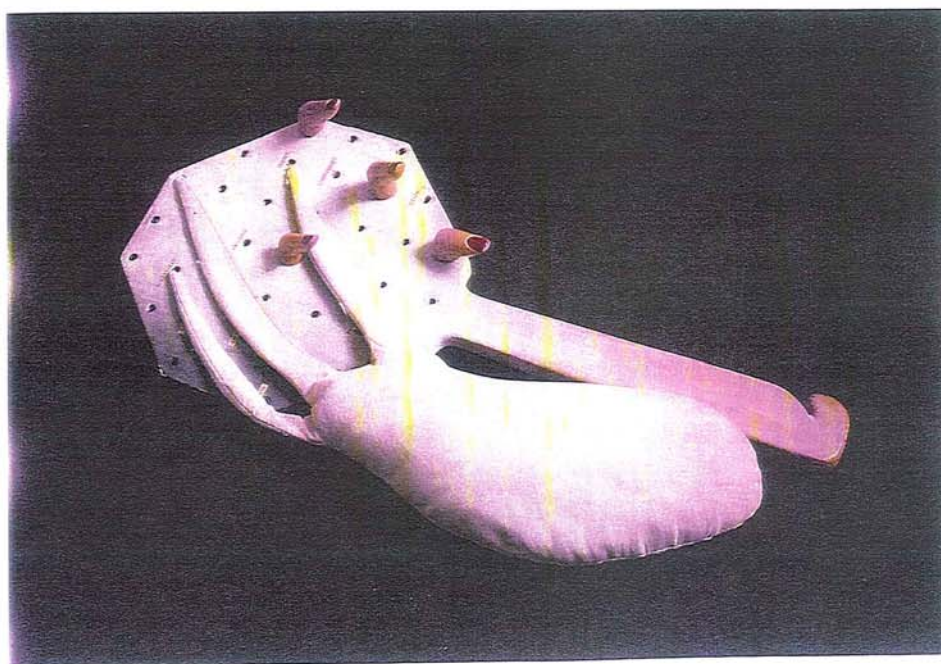
Resim No : 23 Rene Magritte des Vacances, 1958 Collection Particillere



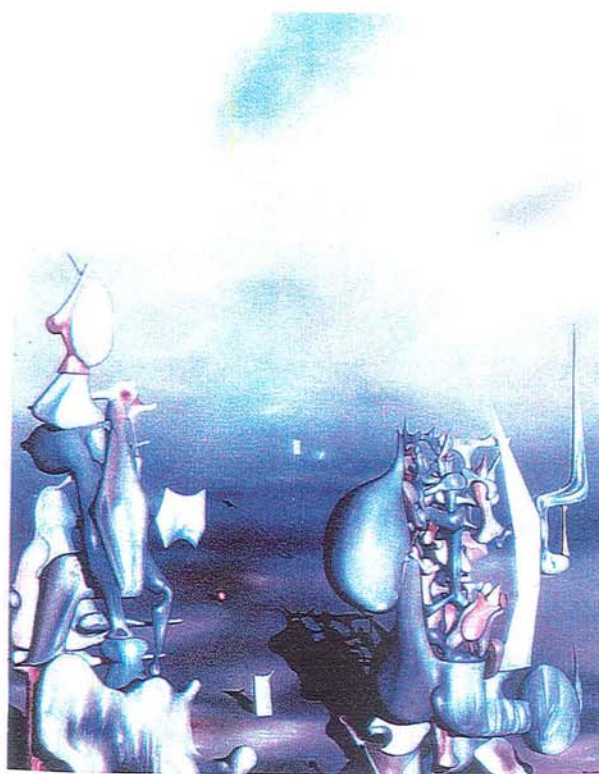
Resim No : 24 Joan Miro Femme encerclee par le vol d'un oiseau, 1941 Collection Particuliere



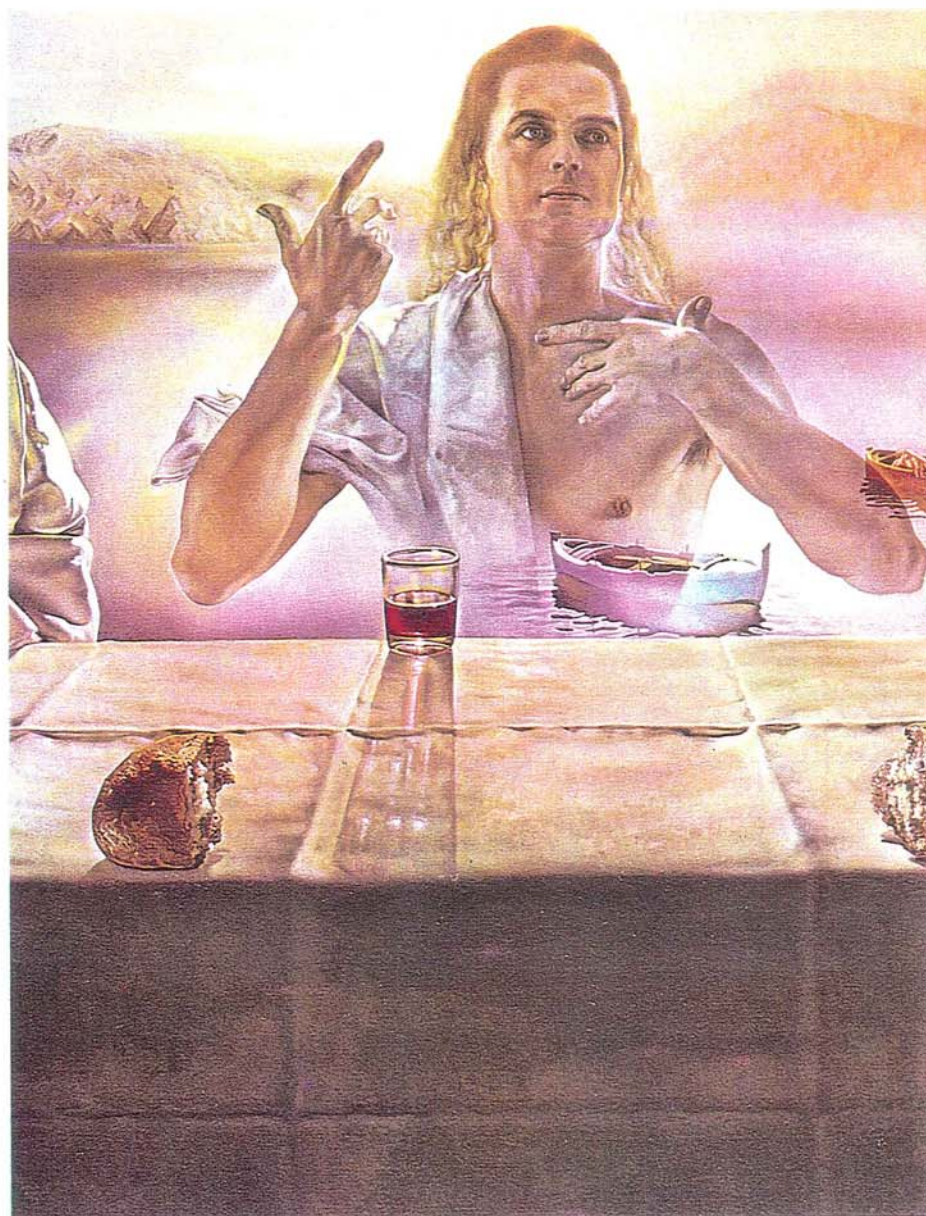
Resim No : 25 Paul Klee "Senecio" Panoya Tutturulmuş Tuval Üzerine Yağlıboya .38x
40,5 cm.Kunstmuseum,Basel



Resim No : 26 Yves Tanguy De l'autre cote' du pont, 1936 Collection Morton G. Neumann Family



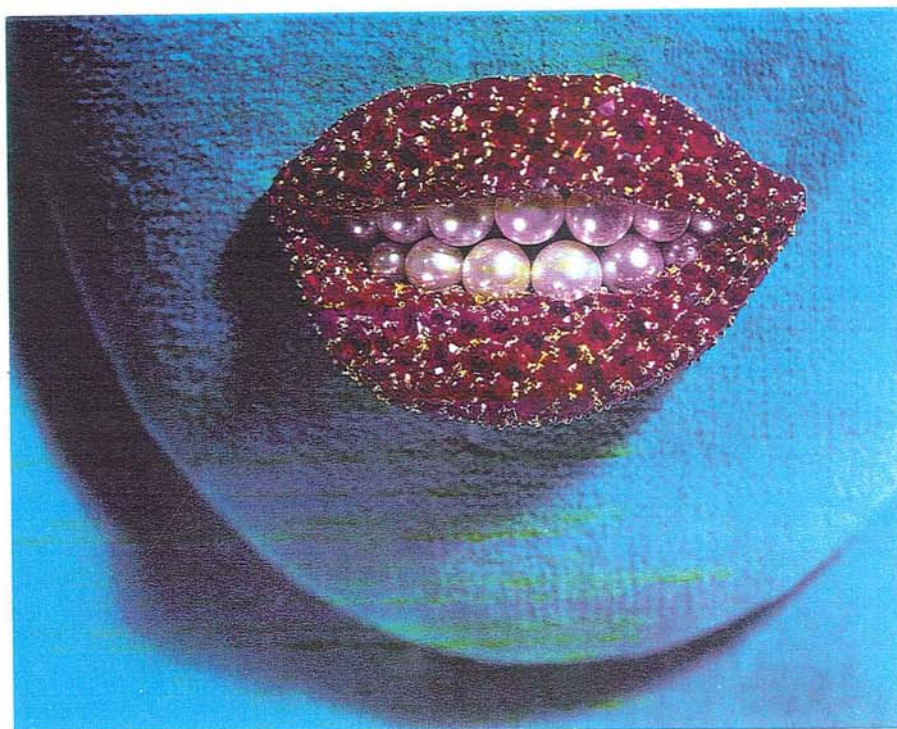
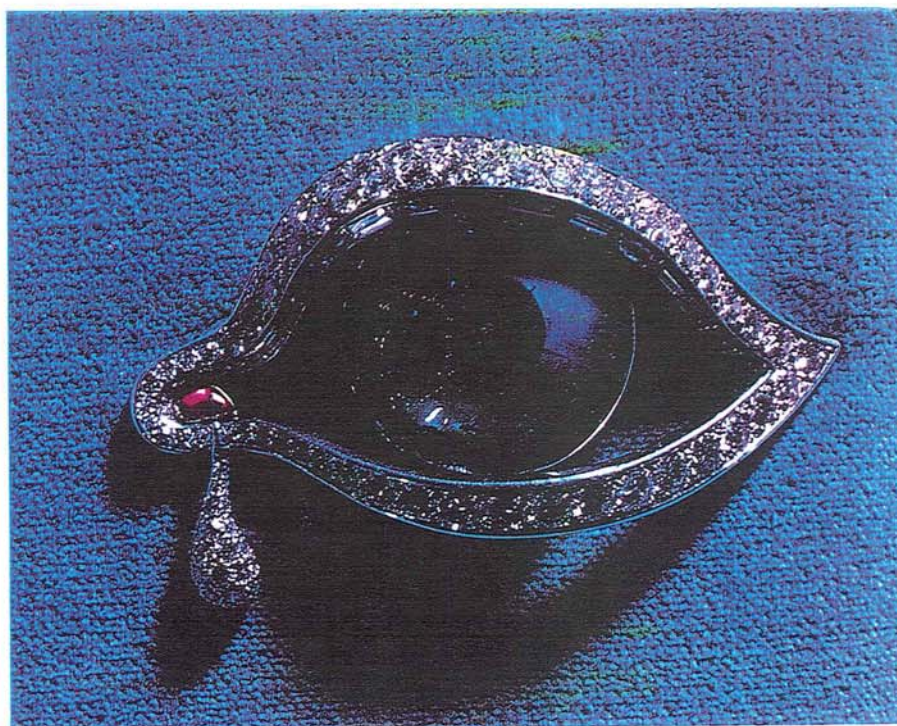
Resim No : 27 Yves Tanguy, Mains et ganst 1946 Musée d'art Moderne Saint-Étienne



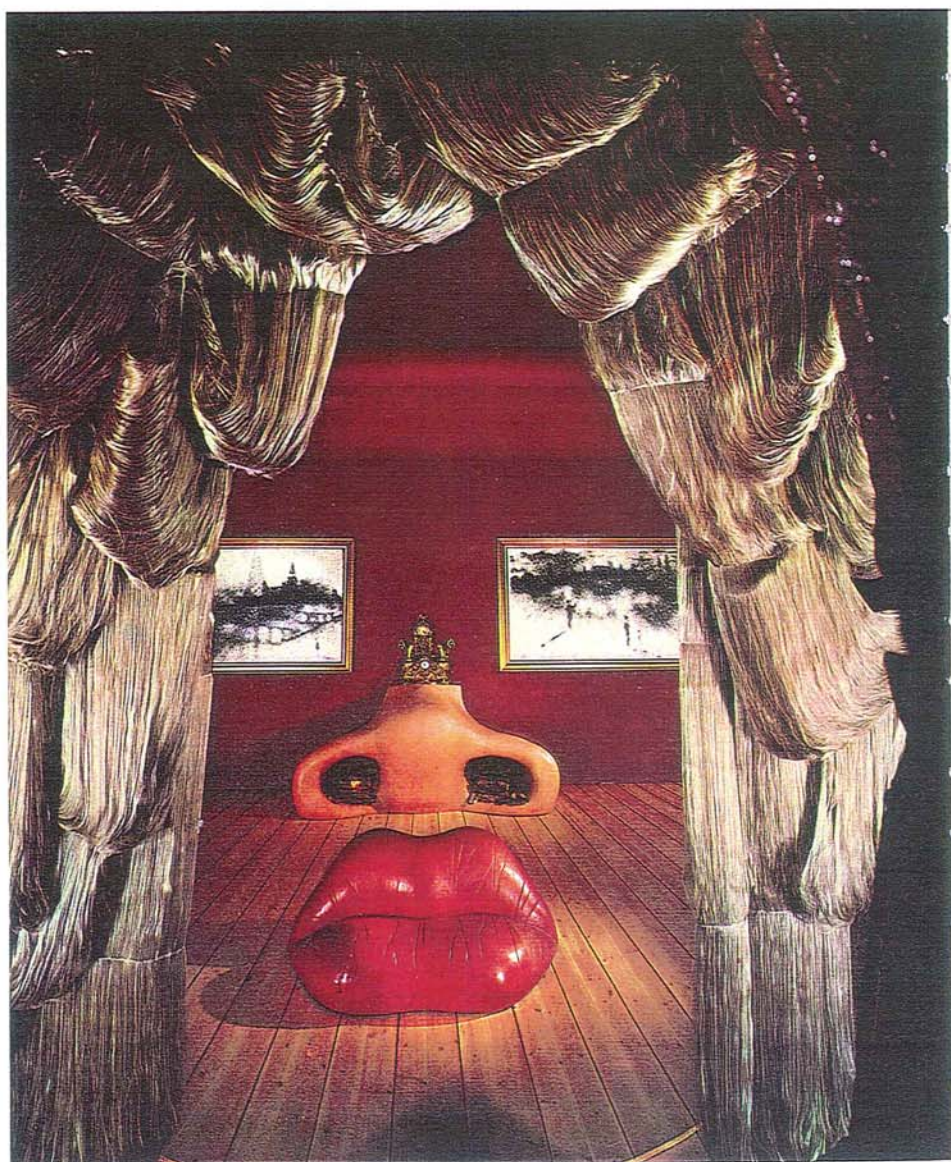
Resim No : 28 Salvador Dali, Page suivantes : La Cena huile sur toile 167/268 cm.Detail



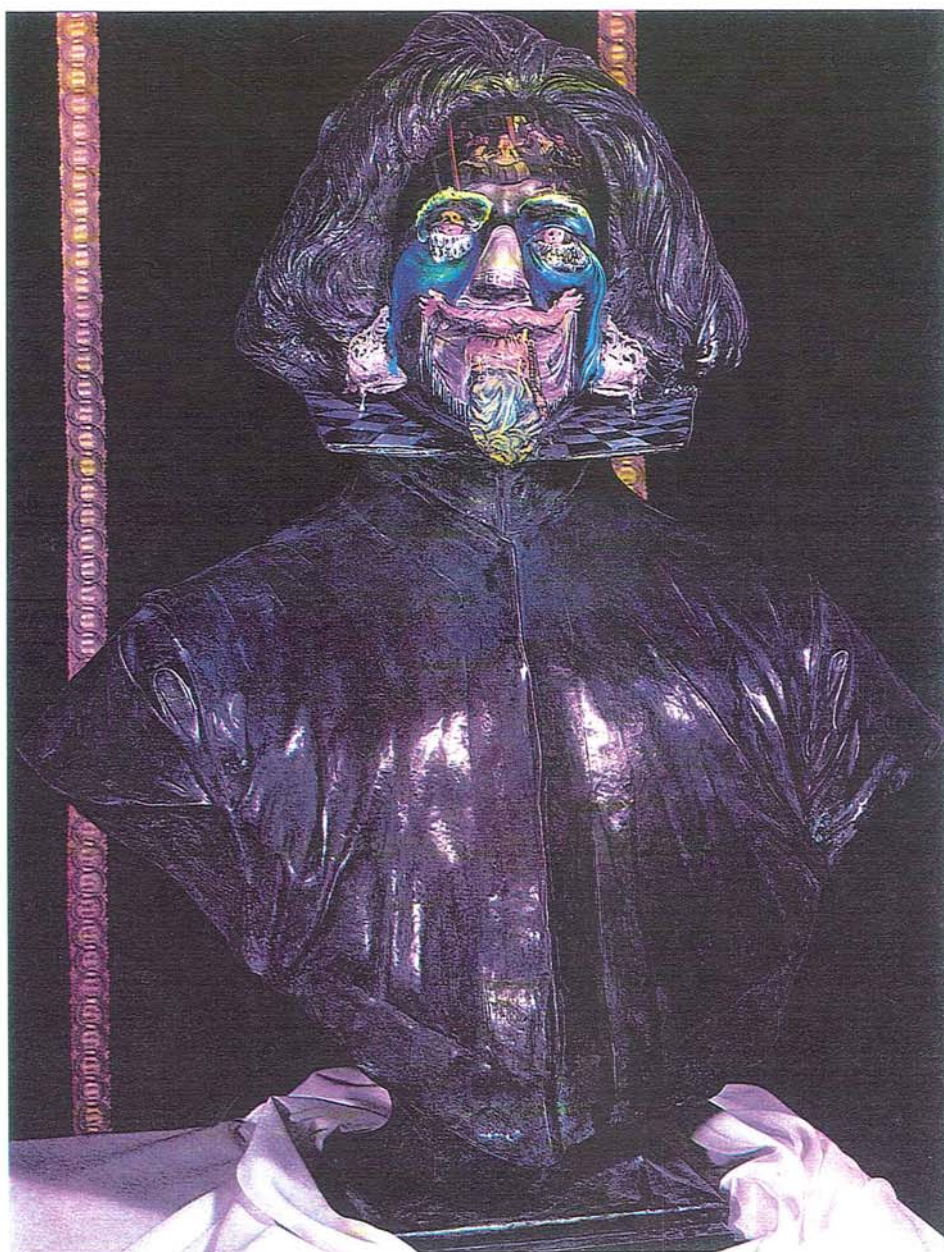
Resim No : 29 Salvador Dali, Transformation(1974),huilesur toile.musee-theatre
Dali, Figueras



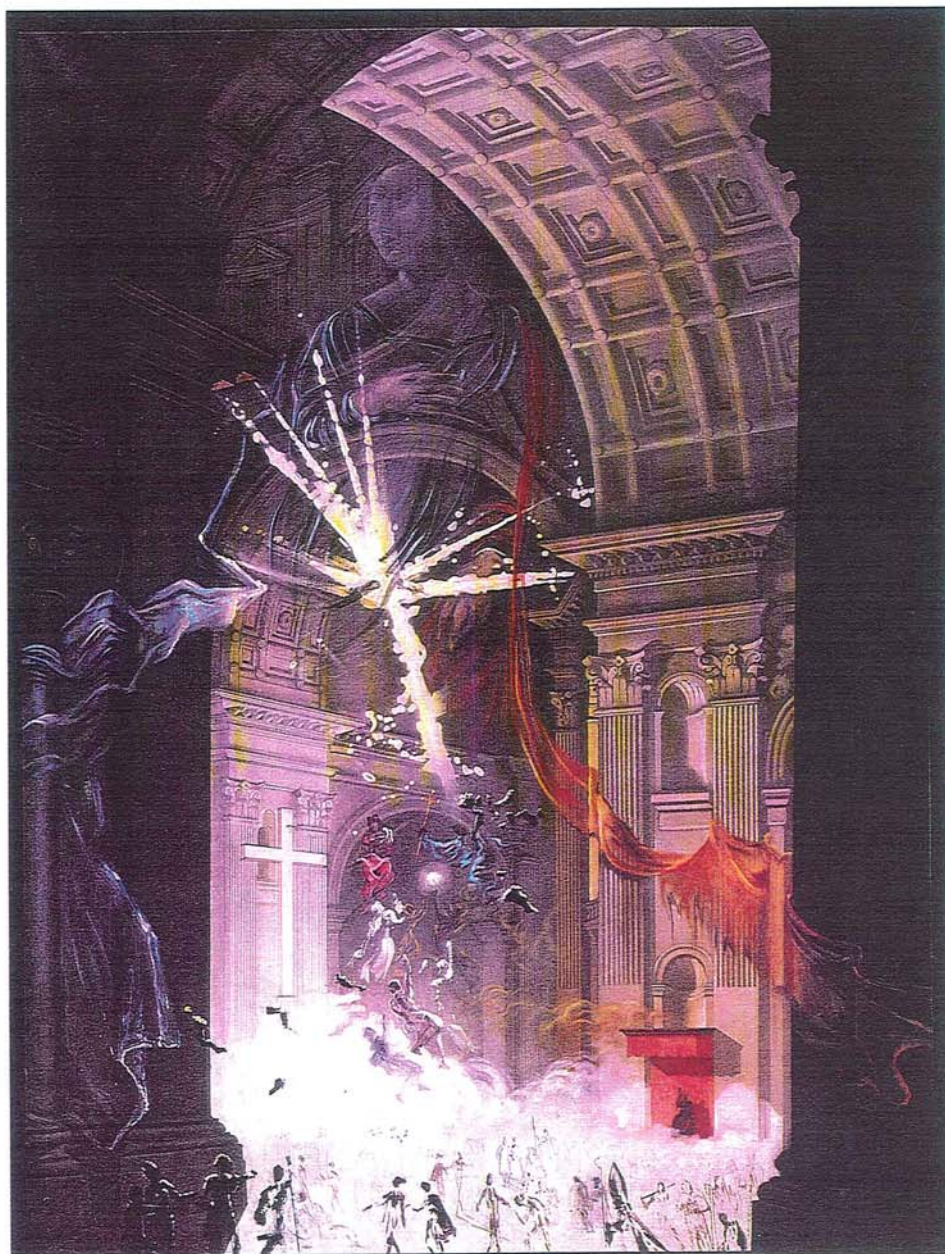
Resim No : 30 Salvador Dali, Broche en or, rubis et perles fondation owen Cheathom



Resim No : 31 Salvador Dali, l'une des salles du musée-Theatre Dali



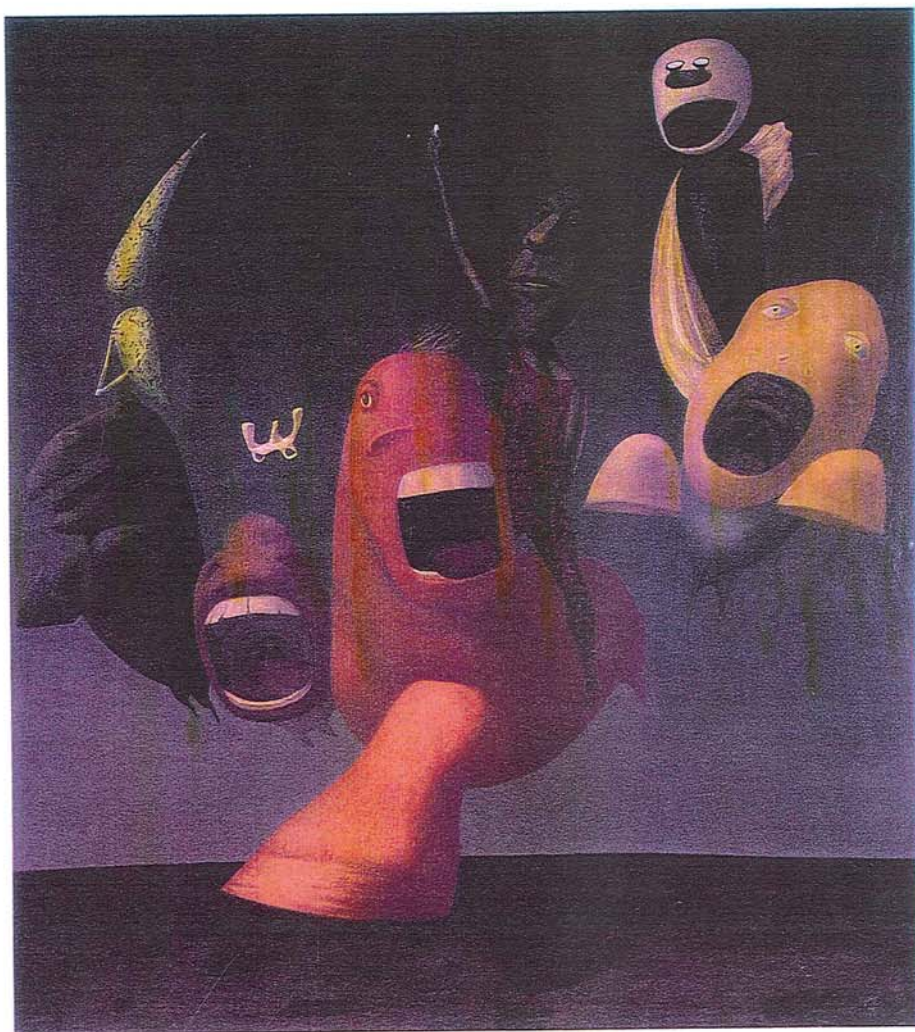
Resim No :32 Salvador Dali,Hommage a Diego Valezpues,expose au musee



Resim No : 33 Salvador Dalí, Exploision de foi dans uni cathedrale (1974) , hule sur toile
 musee-theatre Dali, Figueras



Resim No : 34 Wolfgang Paelen, Orages magnetiques, 1938 Collection Particuliere



Resim No : 35 Judit Reigl ,Ils ont saig insatiable de l'infini.1950 collection Particuliere



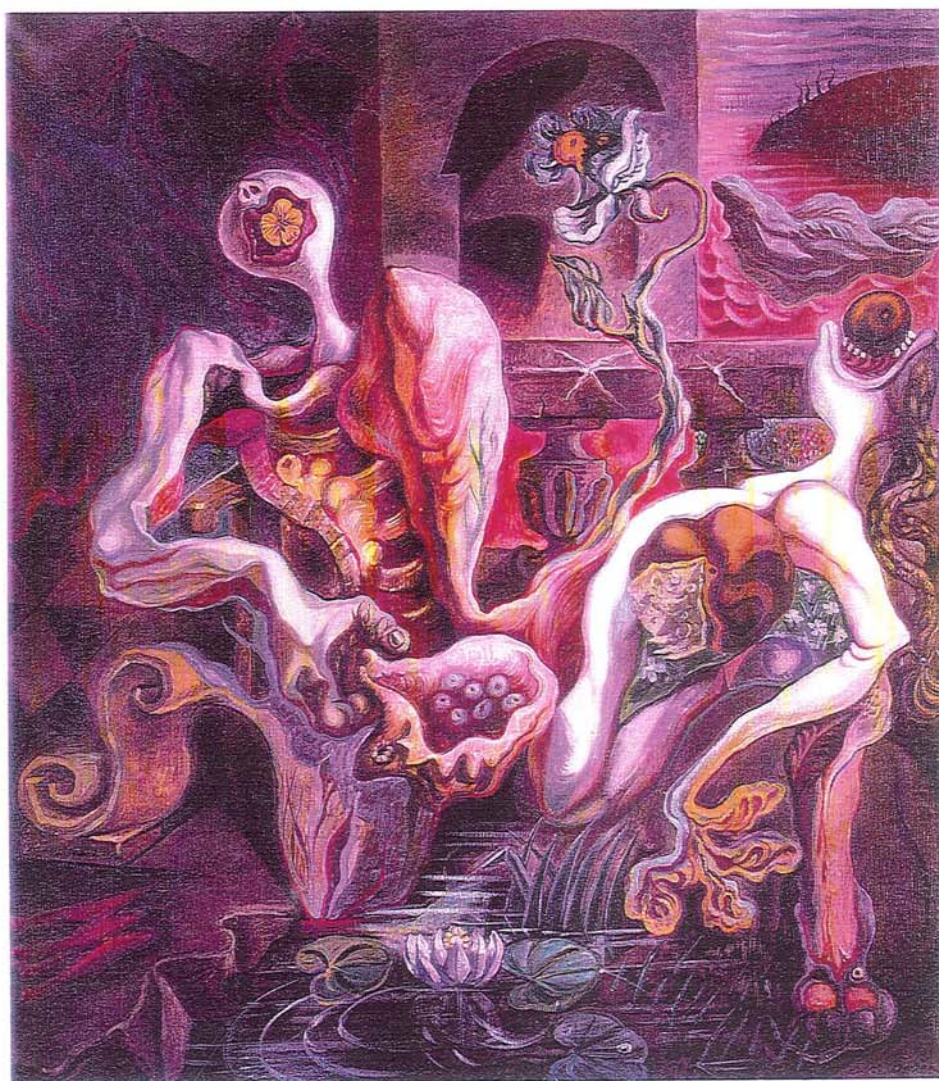
Resim No : 36 Judit Reigl Broyage du vide 1956 Collection Particuliere



Resim No : 37 Jacques Herold, Le Liseuse d'aigle, 1942, Isidore Ducasse Fire Arts



Resim No : 38 Arshile Gorky ,one year the milkweed 1944 National Gallery of Art, Washington Ailsa Mellon Bruce Funa 1979

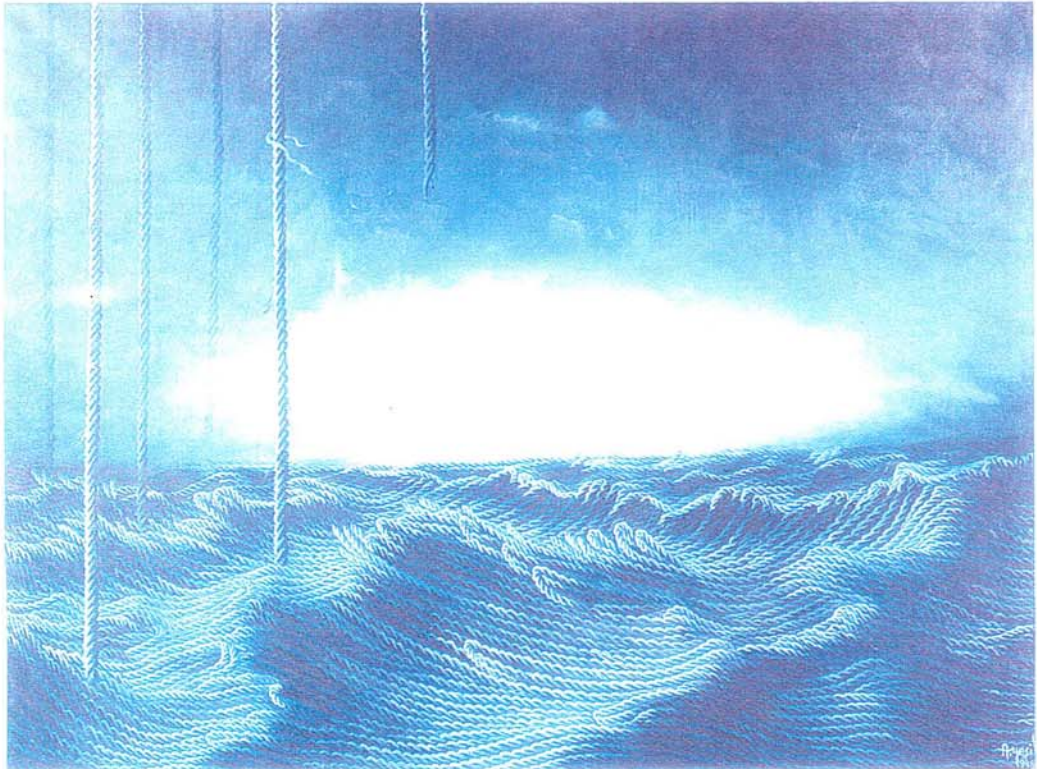


Resim No: 39 Andre Masson Metamorphose des amants, 1936 Collection particuliere

EK-2



Resim No : 1 Ahmet Yeşil,"Boşlukta Yaşamak" Tuval Üzerine Yağlıboya ,65-85 cm.



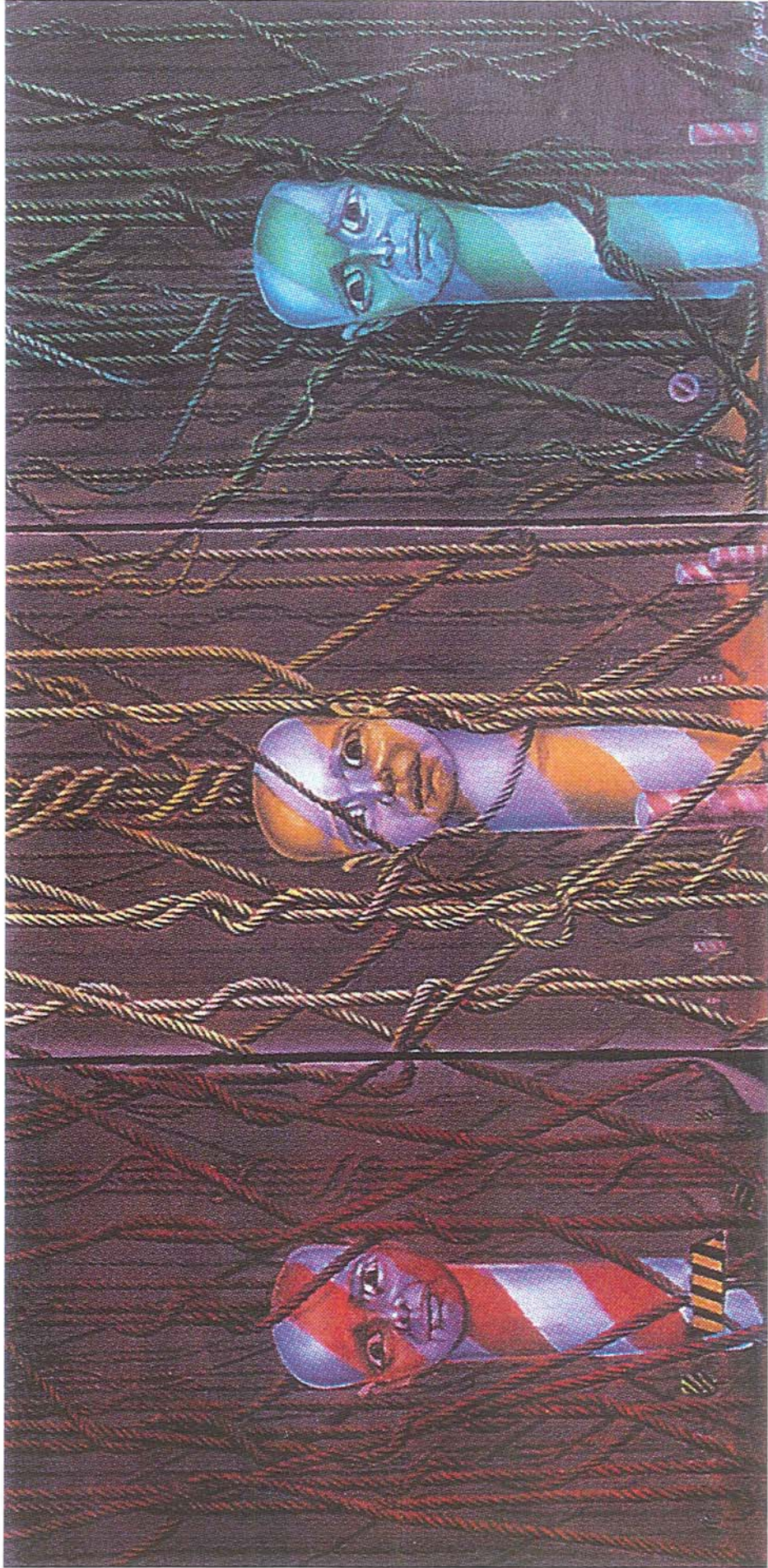
Resim No : 2 Ahmet Yeşil," Duyguların Coşkusu" Tuval Üzerine Yağlıboya 90x120 cm.



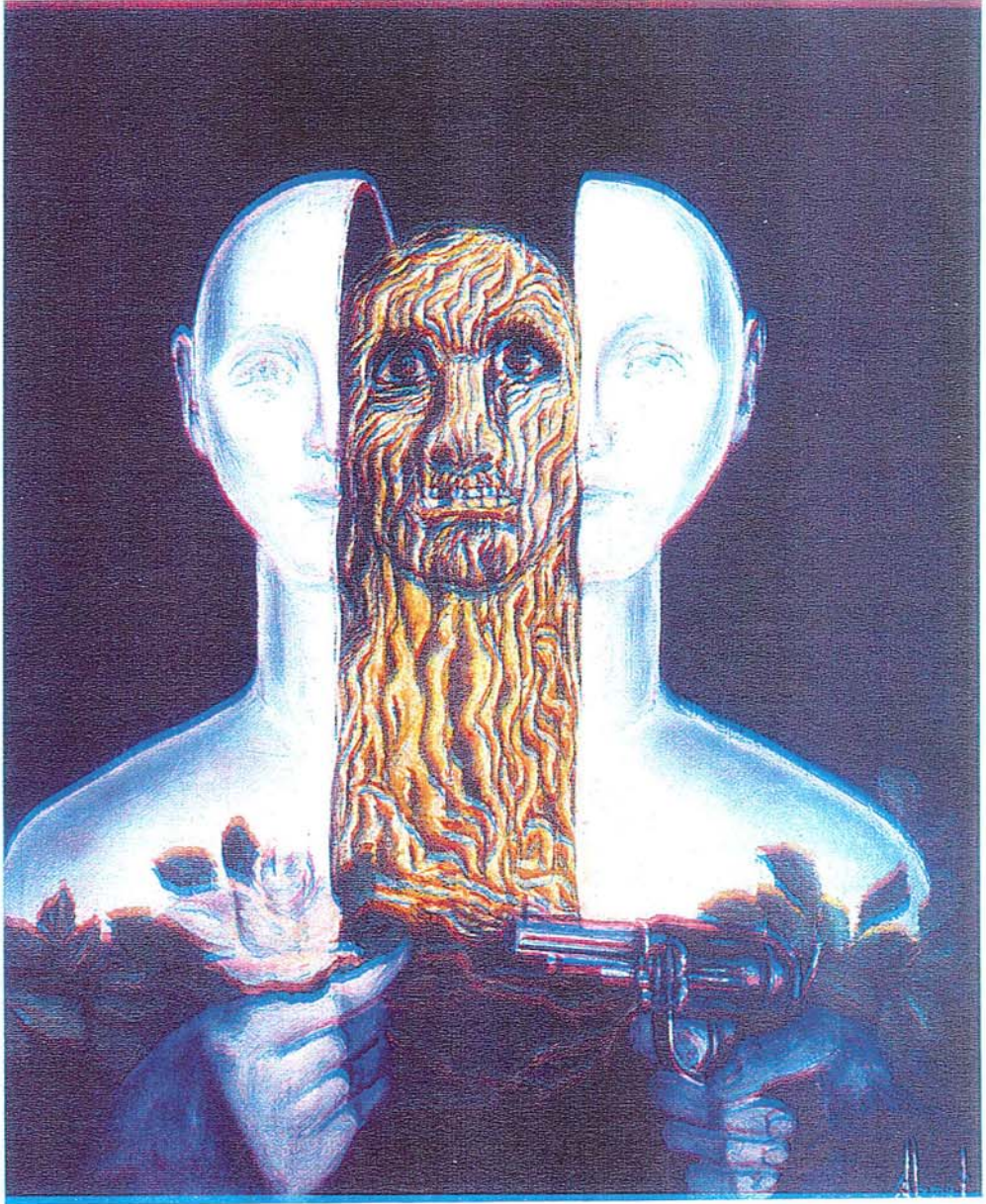
Resim No : 3 Ahmet Yeşil, "Tutkular ve Özlemler" Tuval Üzerine Yağlıboya 70x90 cm.



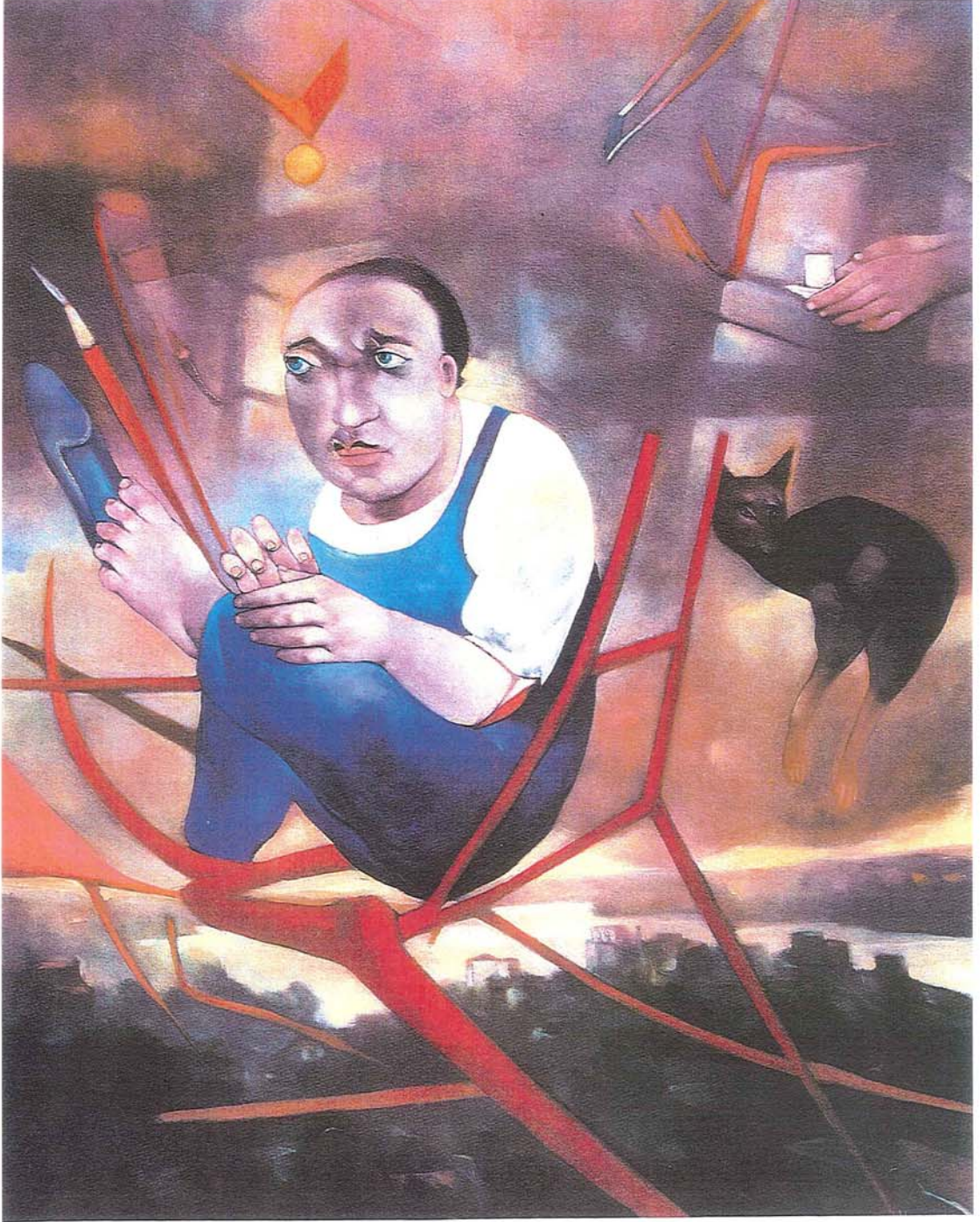
Resim No:4 Ahmet Yeşil, "Kırmızı ağacın Sevdası" Tuval Üzerine Yağlıboya 100x150 cm.



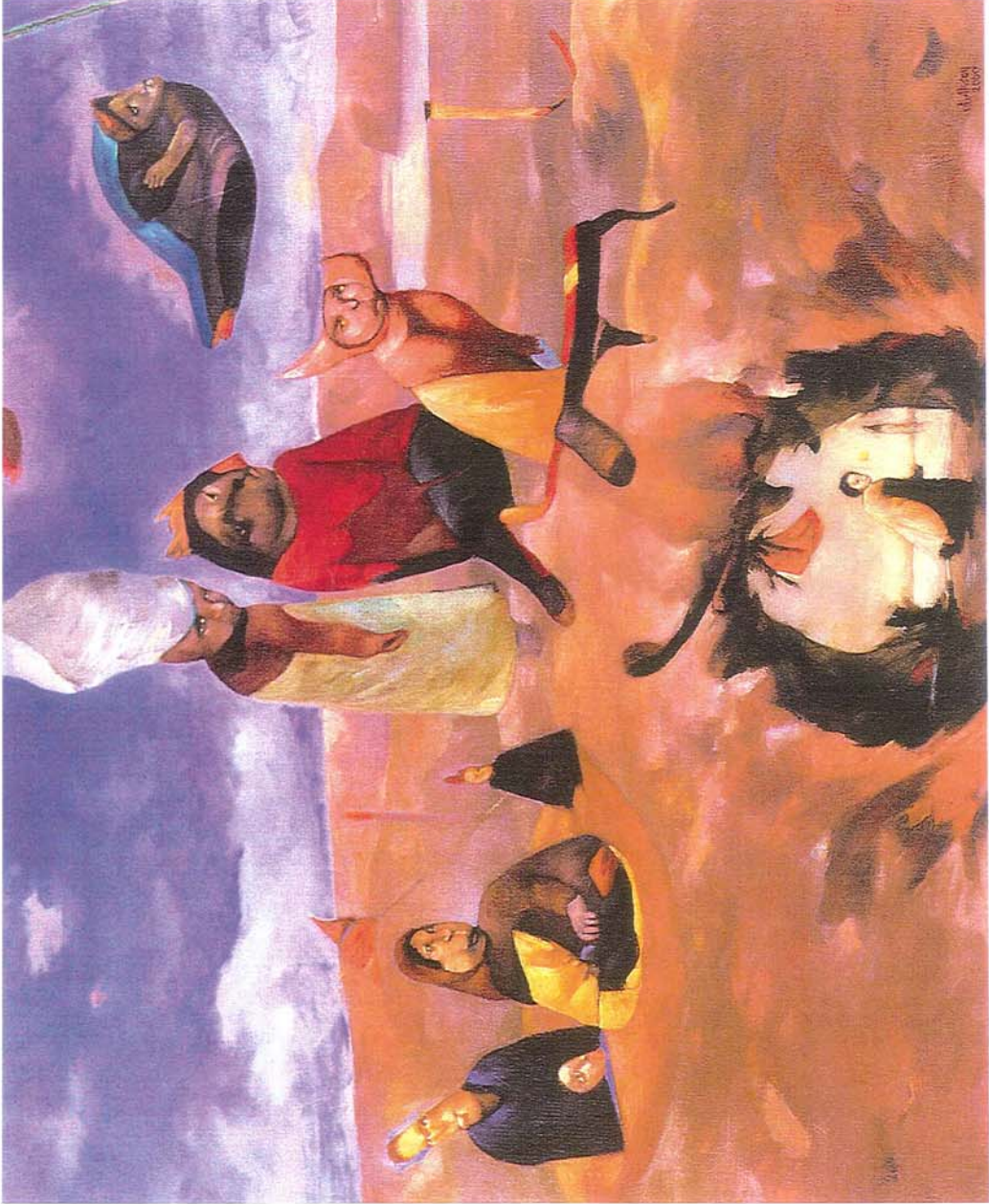
Resim No :5 Ahmet Yeşil, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim No : 6 Ahmet Yeşil, Katalog No: 1, "Çelişkiler II/Contradictions II ,Tuval Üzerine Yağlıboya/Oil on Canvas 50-40 cm.1982



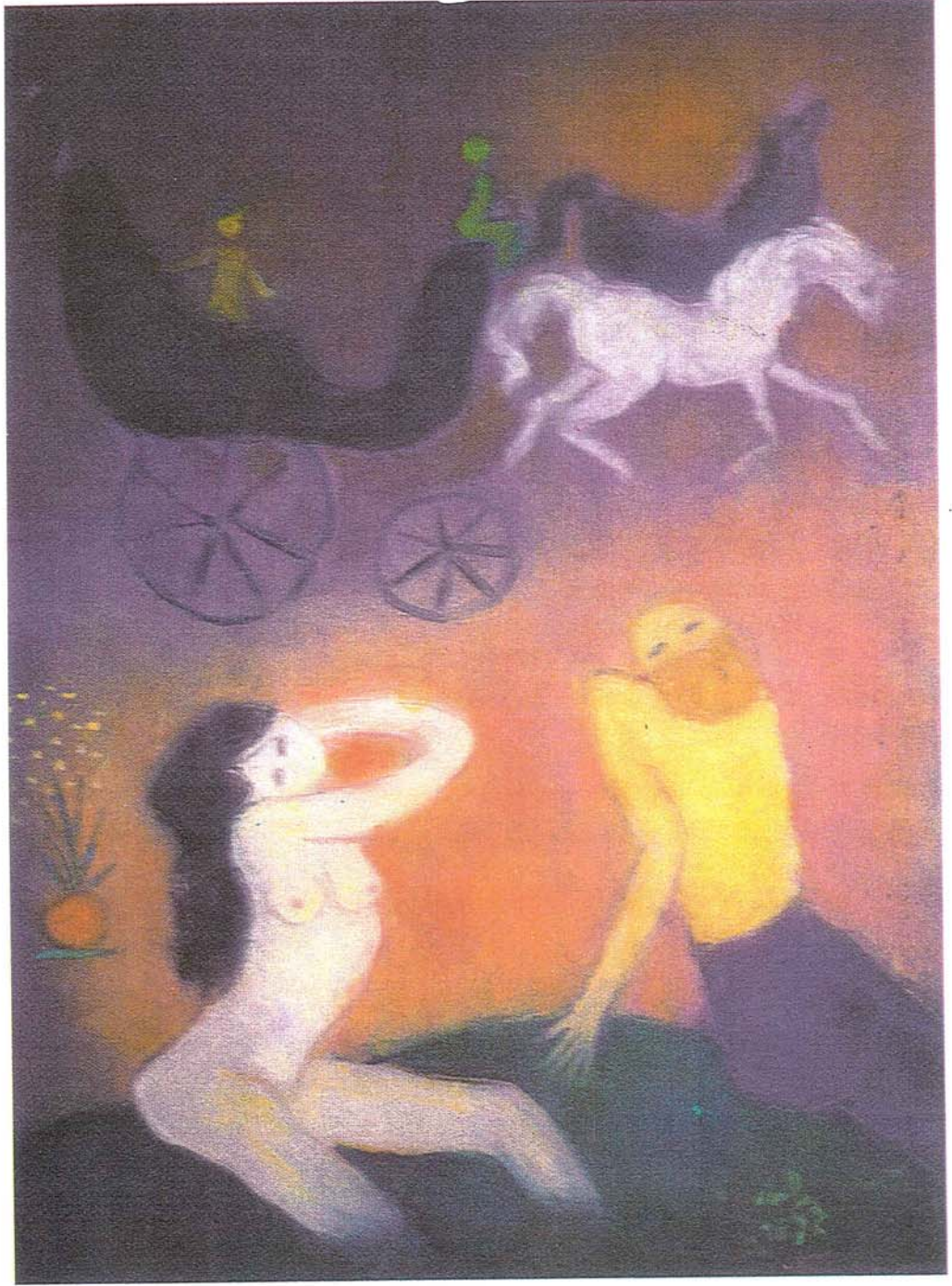
Resim No : 7 Alaattin Aksoy," Yeryüzünden Notlar,Tuval Üzerine
Yağlıboya,60x73 cm.2000



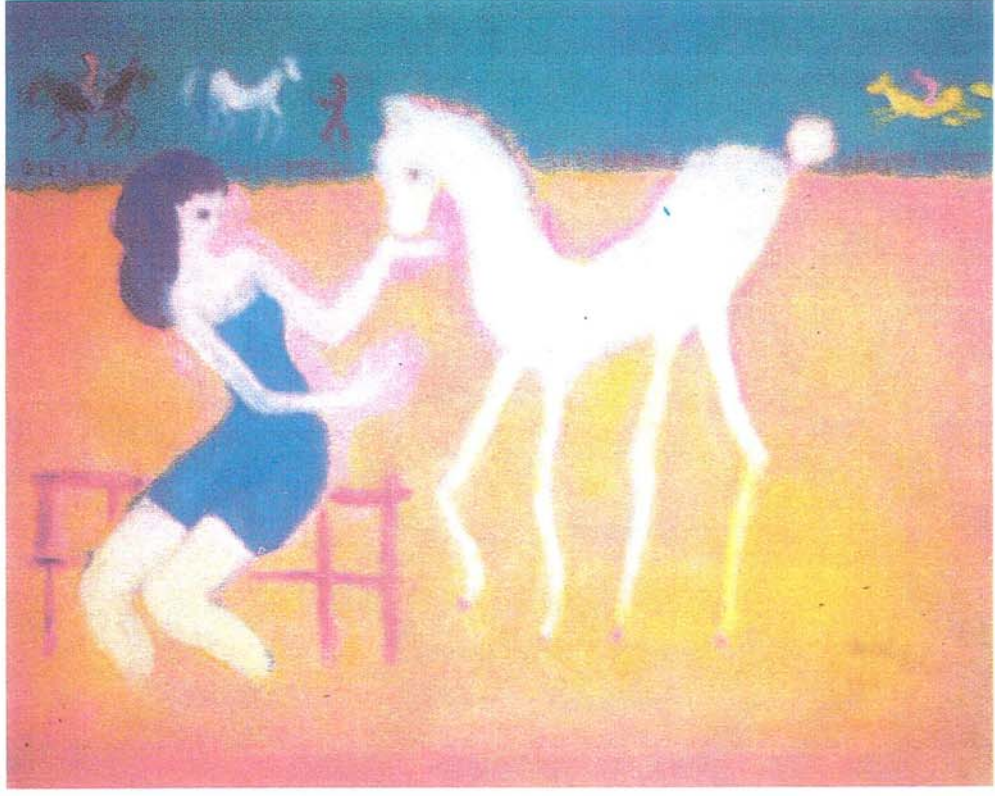
Resim No : 8 Alaattin Aksoy, Tuval Üzerine Yağlıboya



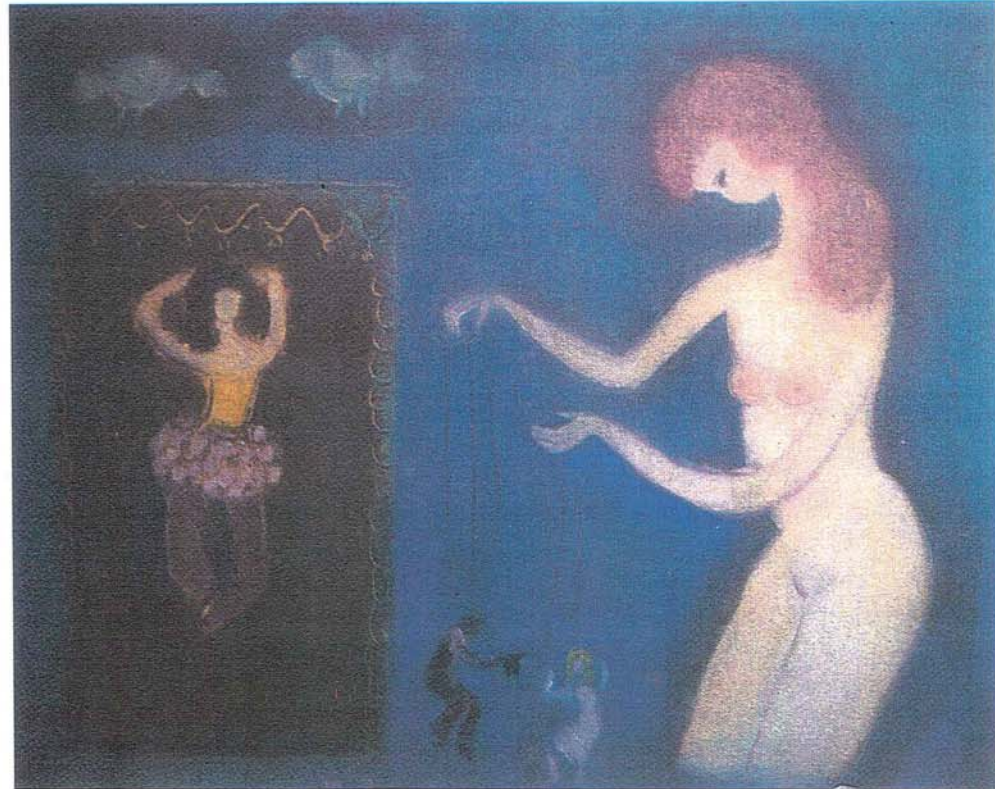
Resim No : 9 Alaattin Aksoy ,Katalog No:2, "Kamuflaj.1991.89-116 cm.



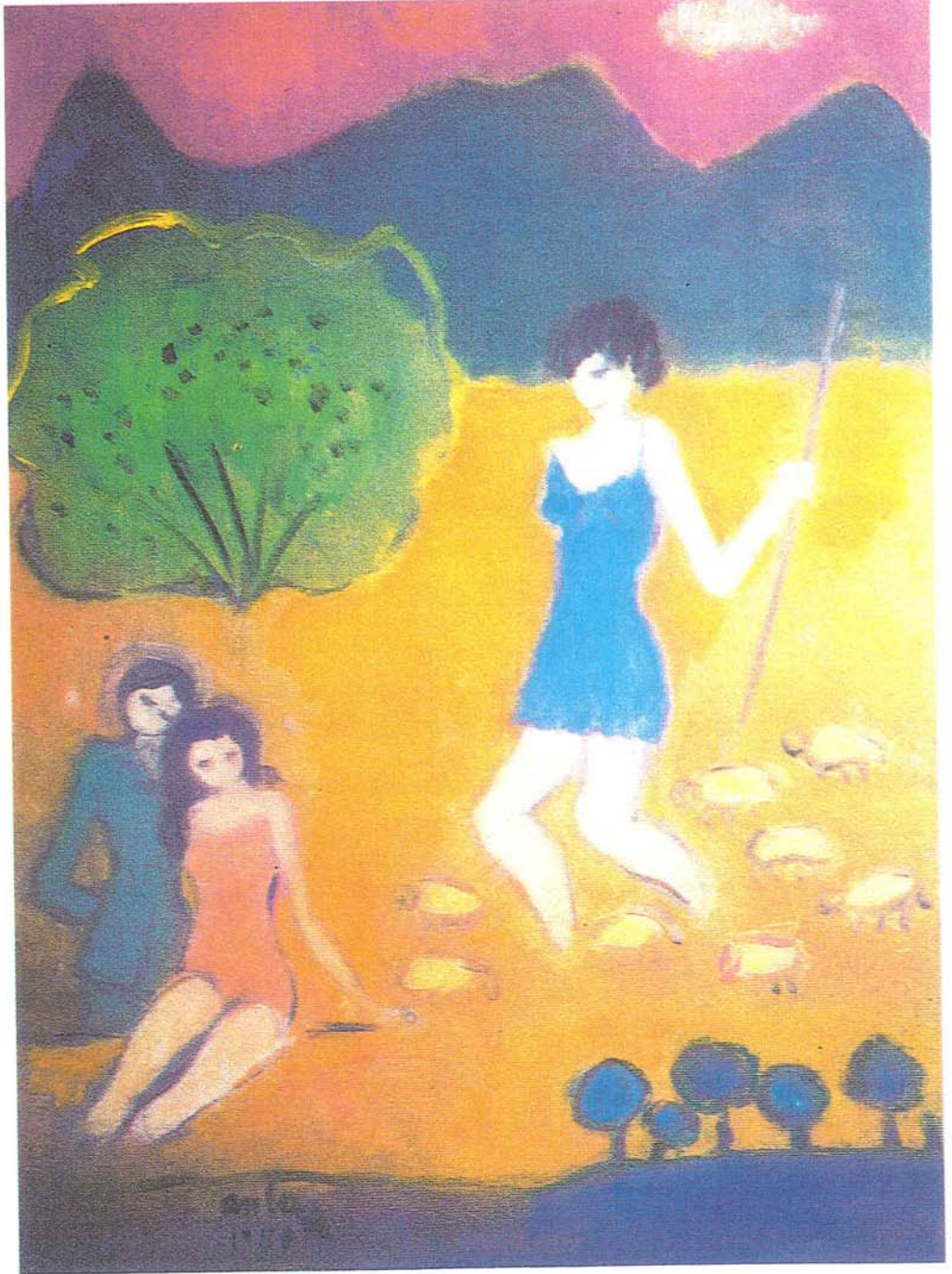
Resim No : 10 Arslan Gündaş," Fayton", 75x65 cm.



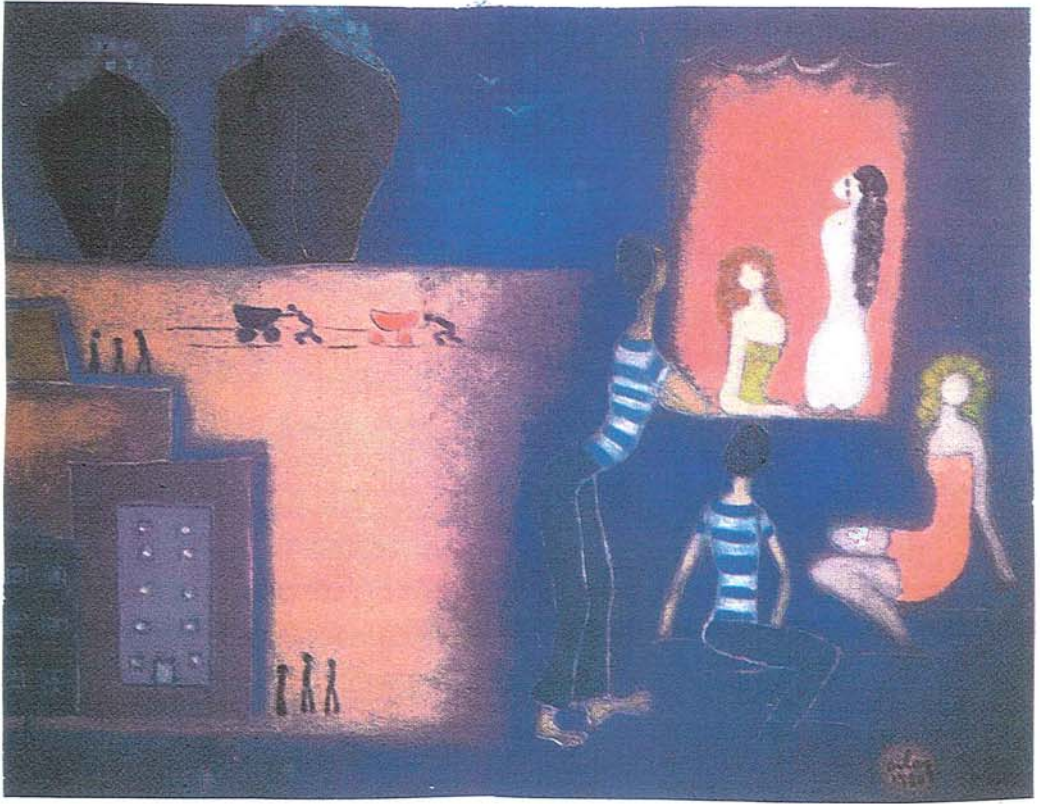
Resim No : 11 Arslan Gündaş, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim No : 12 Arslan Gündaş, "Kuklacı" 70x60 cm.



Resim No: 13 Arslan Gündaş, "Çoban Kız" 65x50 cm.



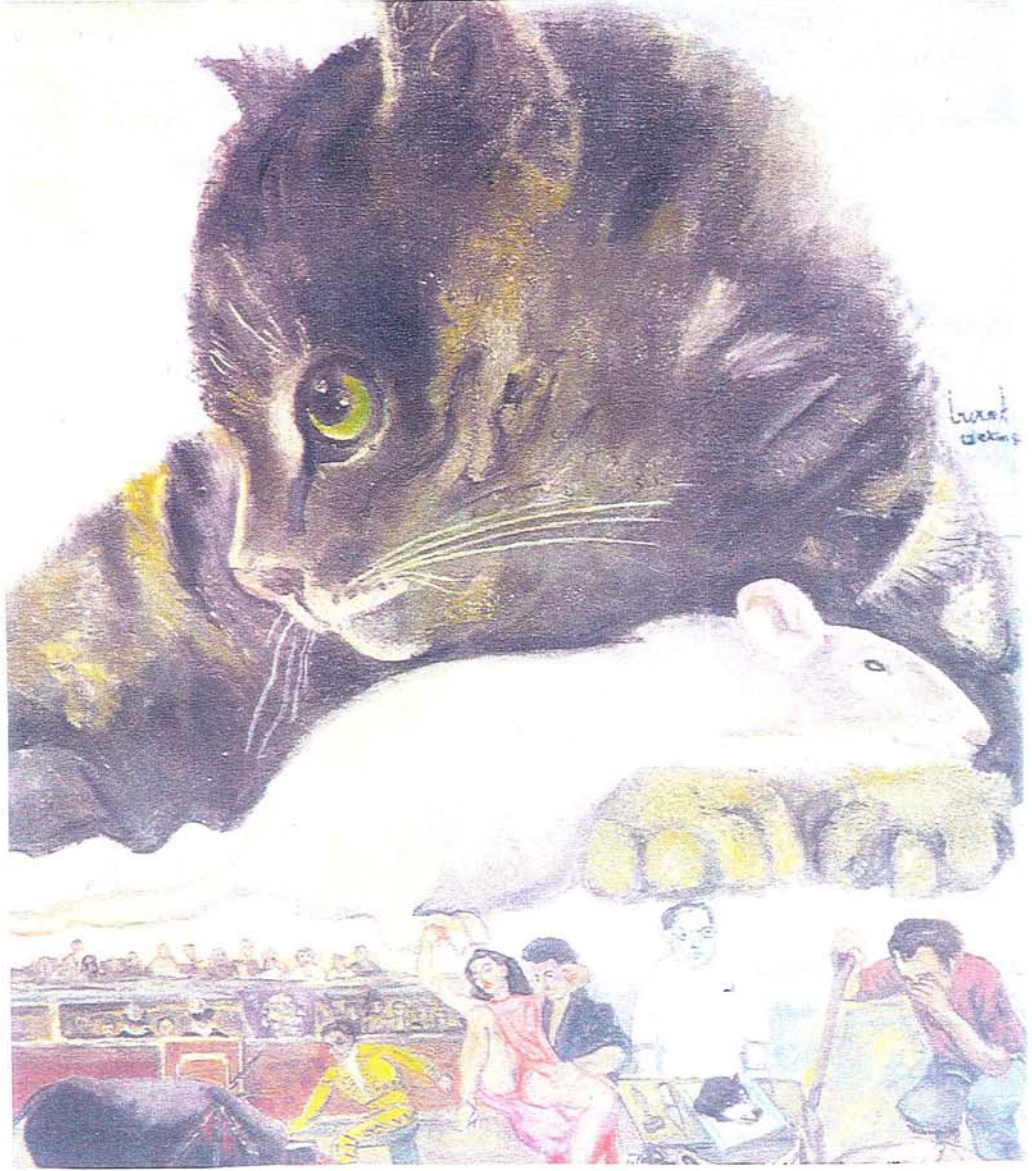
Resim No :14 Arslan Gündaş, (Katalog No: 3) "Gemiler ve Gemiciler" .95x75 cm.



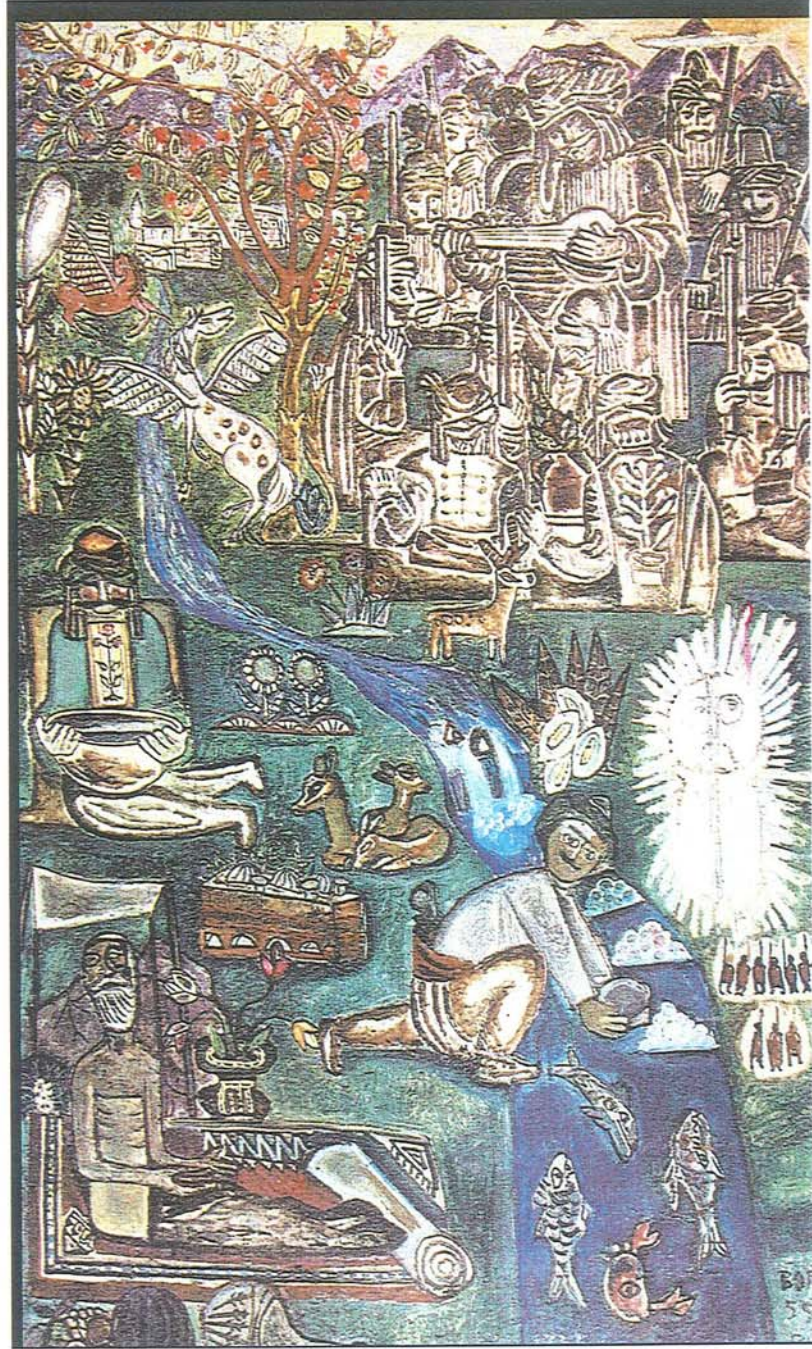
Resim No: 15 Burhan Uygur, Tuval Üzerine Yağlıboya



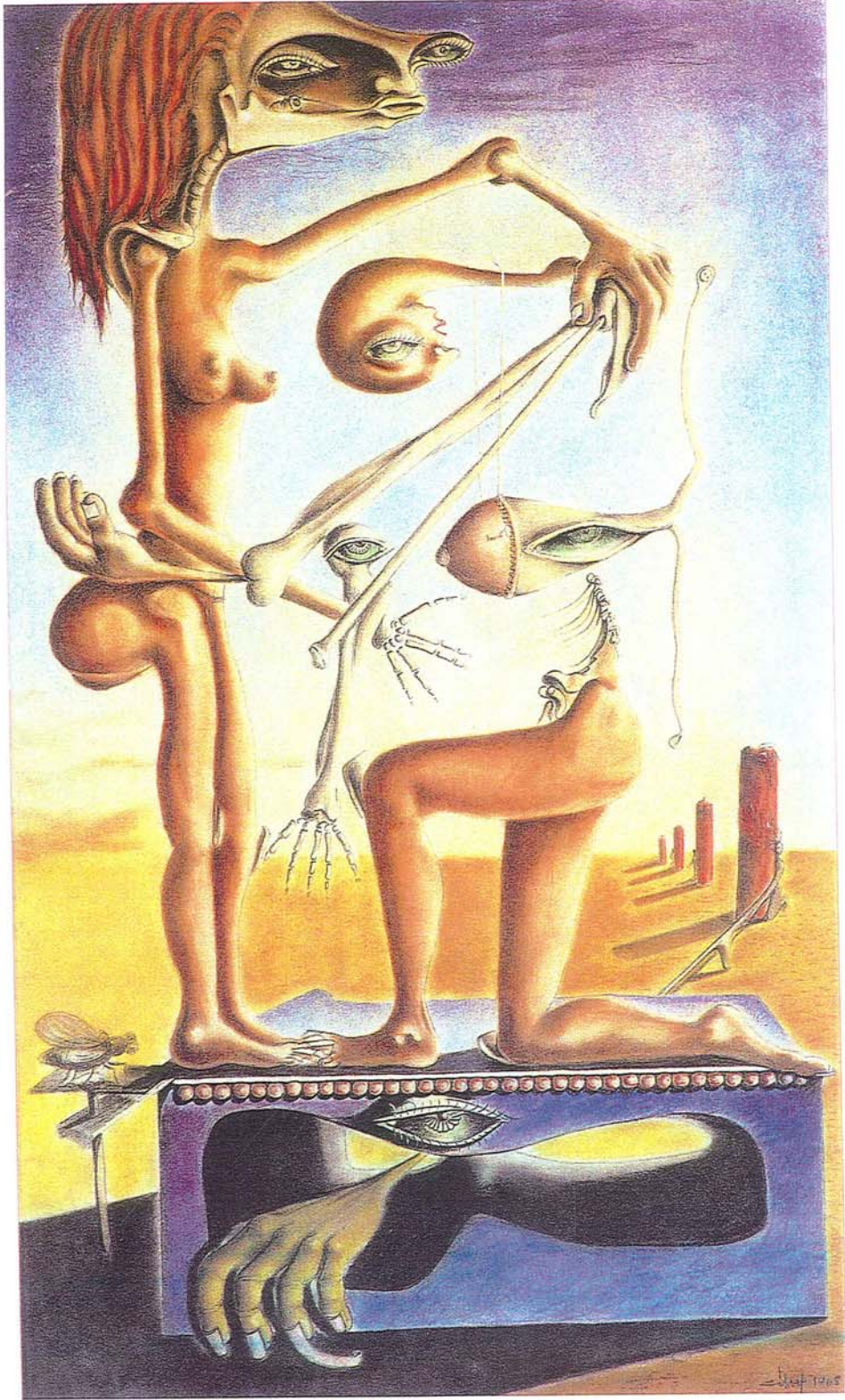
Resim No: 16 Burhan Uygur, (Katalog No: 4)İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim No: 17 Cihat Burak "İnsanlar ve Hayvanlar. Tuval Üzerine Yağlıboya. 81x65 cm. 1984



Resim No: 18 Cihat Burak (Katalog No: 5) "Köroğlu Destanı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x97 cm. 1955 , Sabancı Müzesi



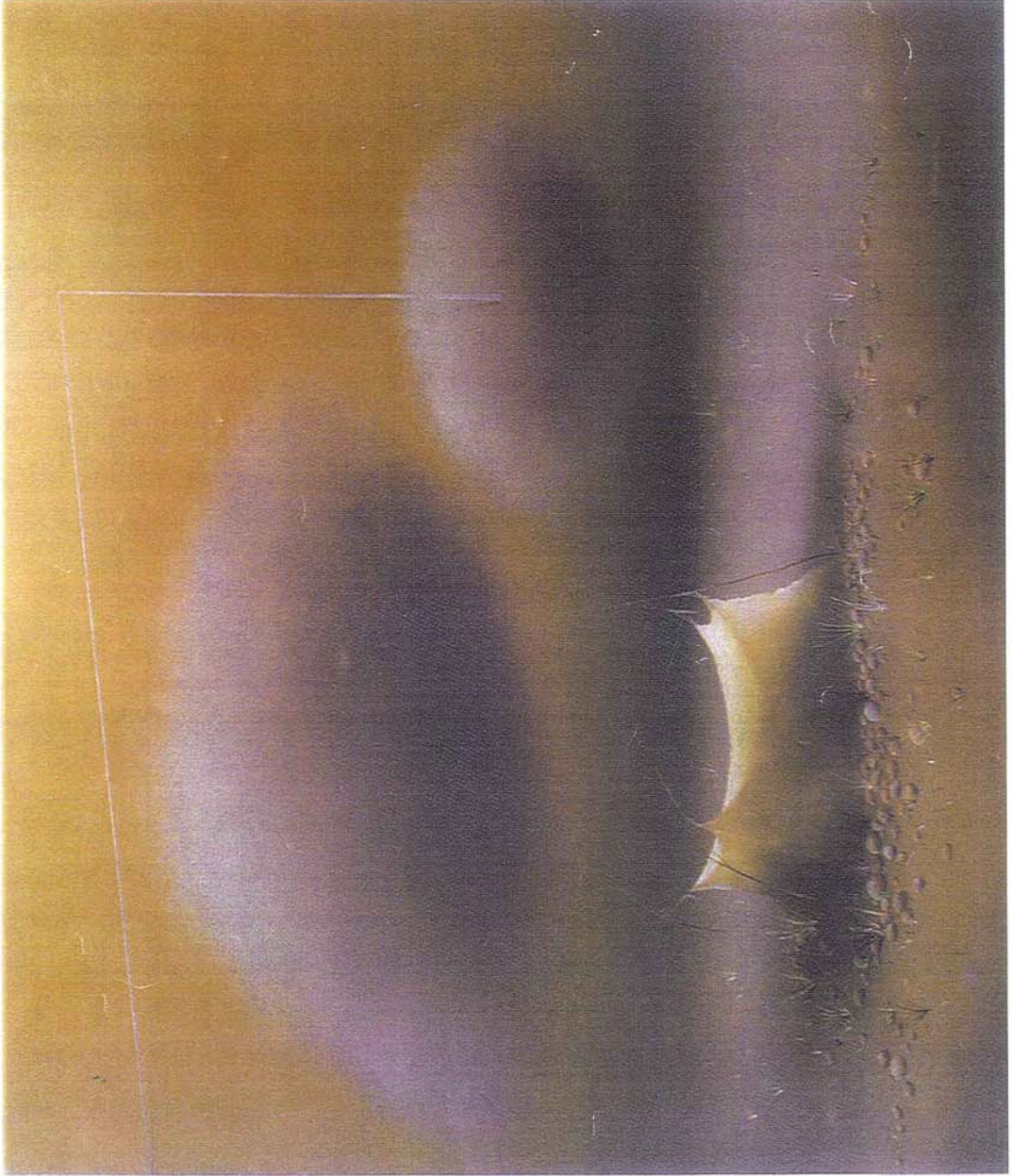
Resim No: 19 Cihat Özegemen, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 120x70 cm. 1965



Resim No: 20 Cihat Özegemen, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 100x70 cm, 1969



Resim No: 21 Cihat Özegemen (Katalog No: 6) "Üsküdar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x275 cm. Çetin Nuhoglu Koleksiyonu



Resim No: 22 Ekrem Kahraman, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim No: 23 Ekrem Kahraman, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim No: 24 Ekrem Kahraman "Çocukluğum O En Büyük Çukurova" 1983. 100x200 cm.



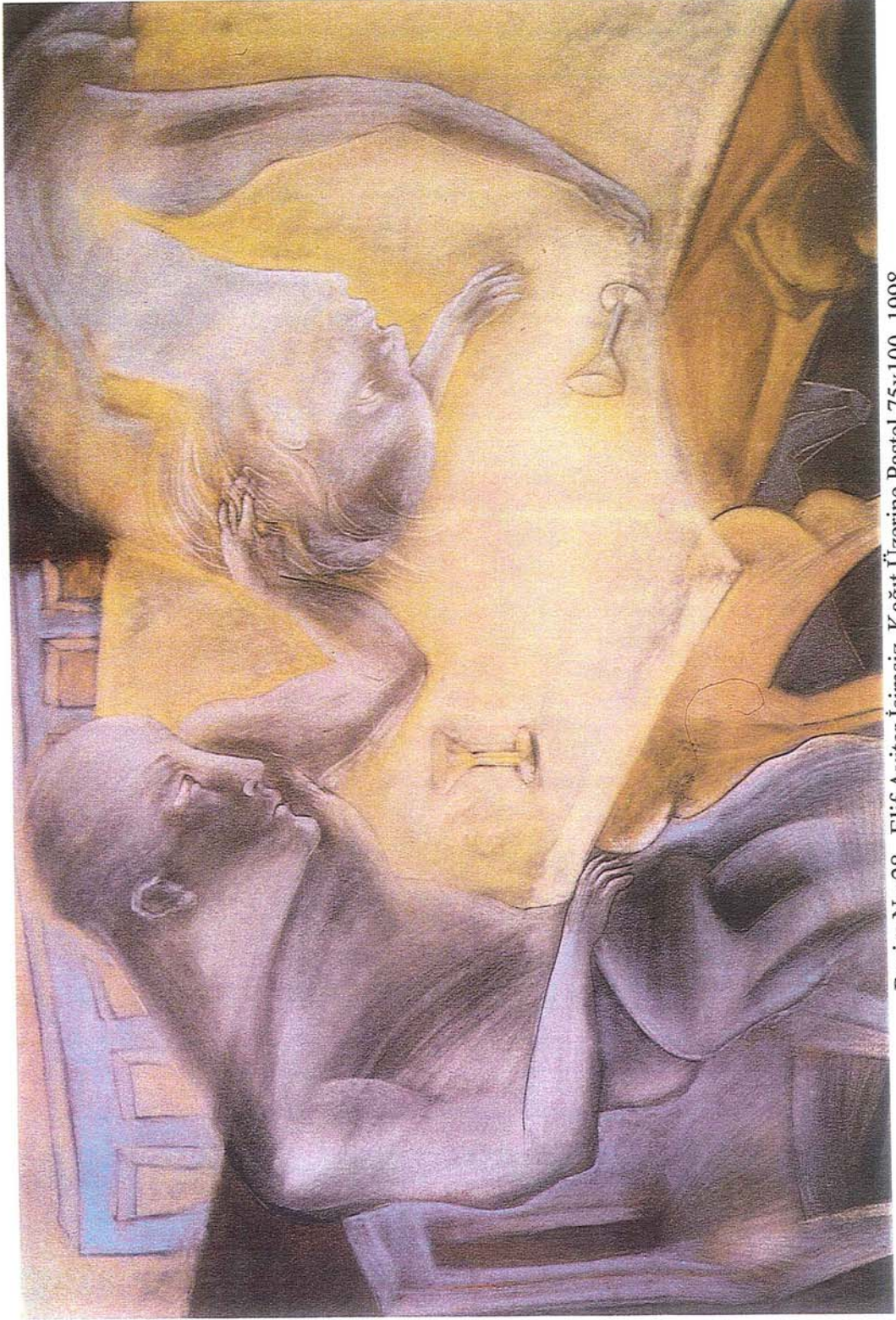
Resim No: 25 Ekrem Kahraman (Katolog No:7) Tuval Üzerine
Yağlıboya



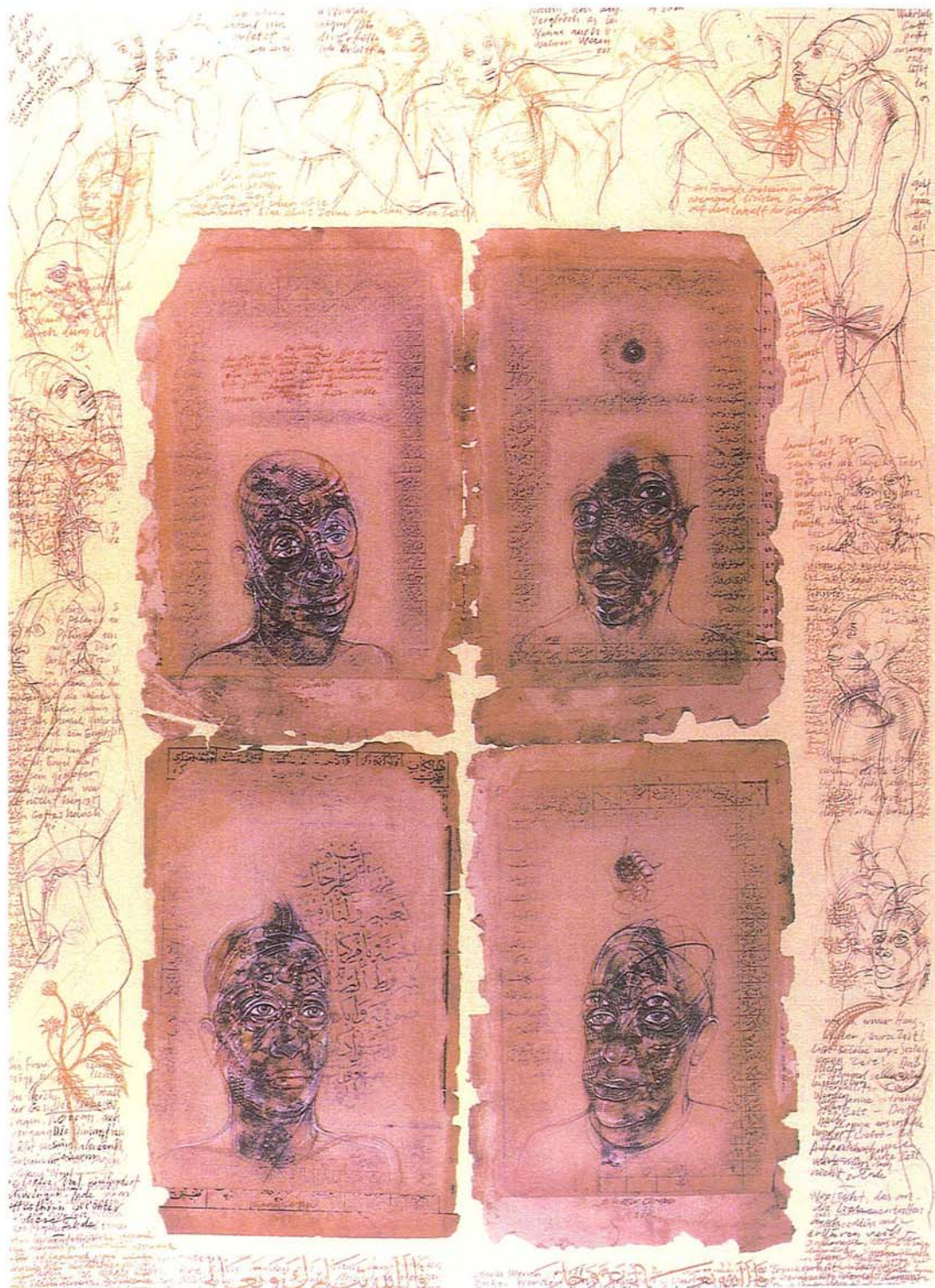
Resim No: 26 “Kedi” Tuval Üzerine Yağlıboya 90x110 cm.1995



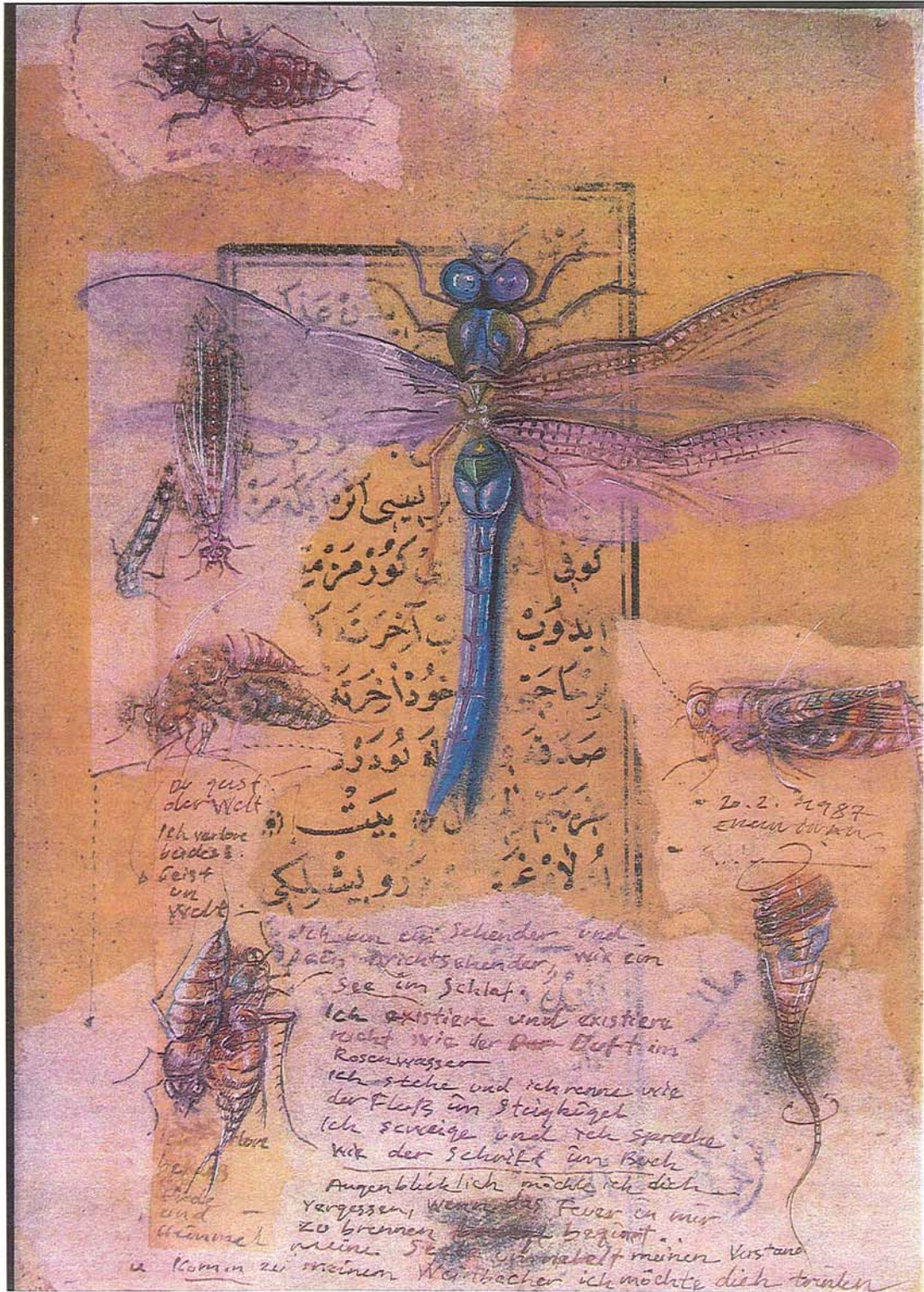
Resim No: 27 Elif Ayiter,(Katolog No: 8) "İsimsiz",Kağıt Üzerine
Pastel Boya,75x105 cm.1989



Resim No:28 Elif Aviter.İsimsiz, Kağıt Üzerine Pastel,75x100 .1998



Resim No: 29 Ergin İnan, Arture



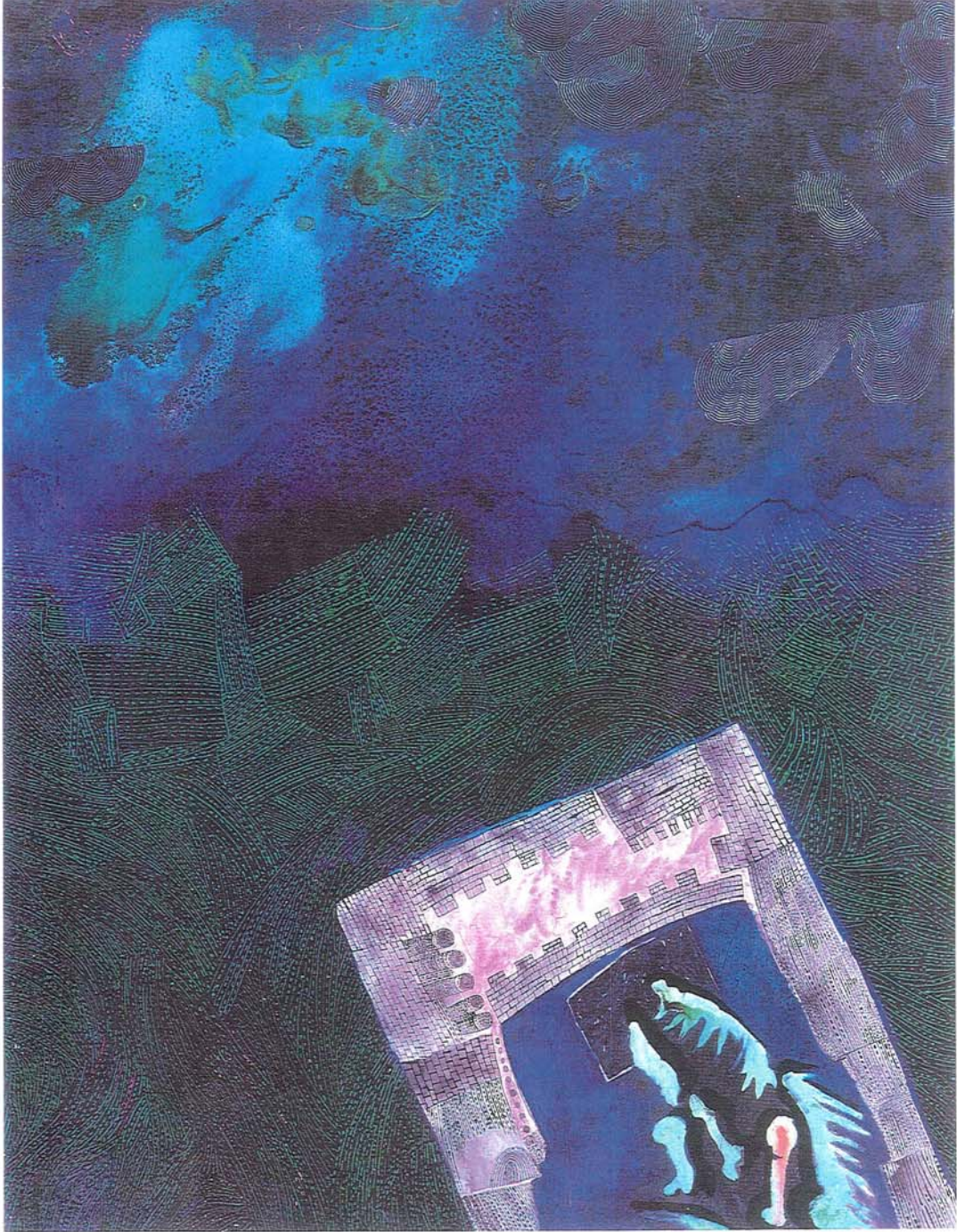
Resim No:30 Ergin İnan, "Helikopter Böceği"



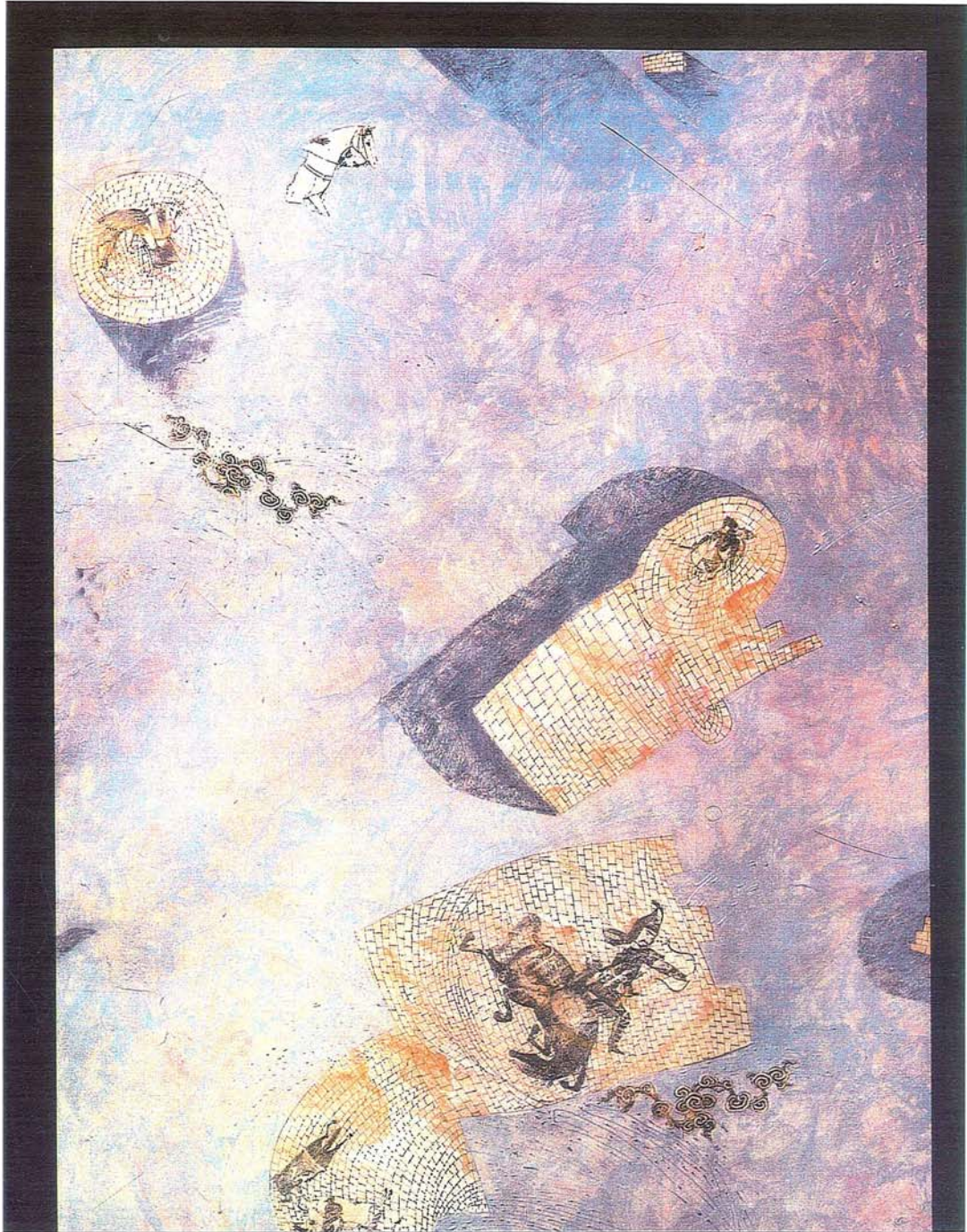
Resim No:32 Ergin İnan "Fahname"



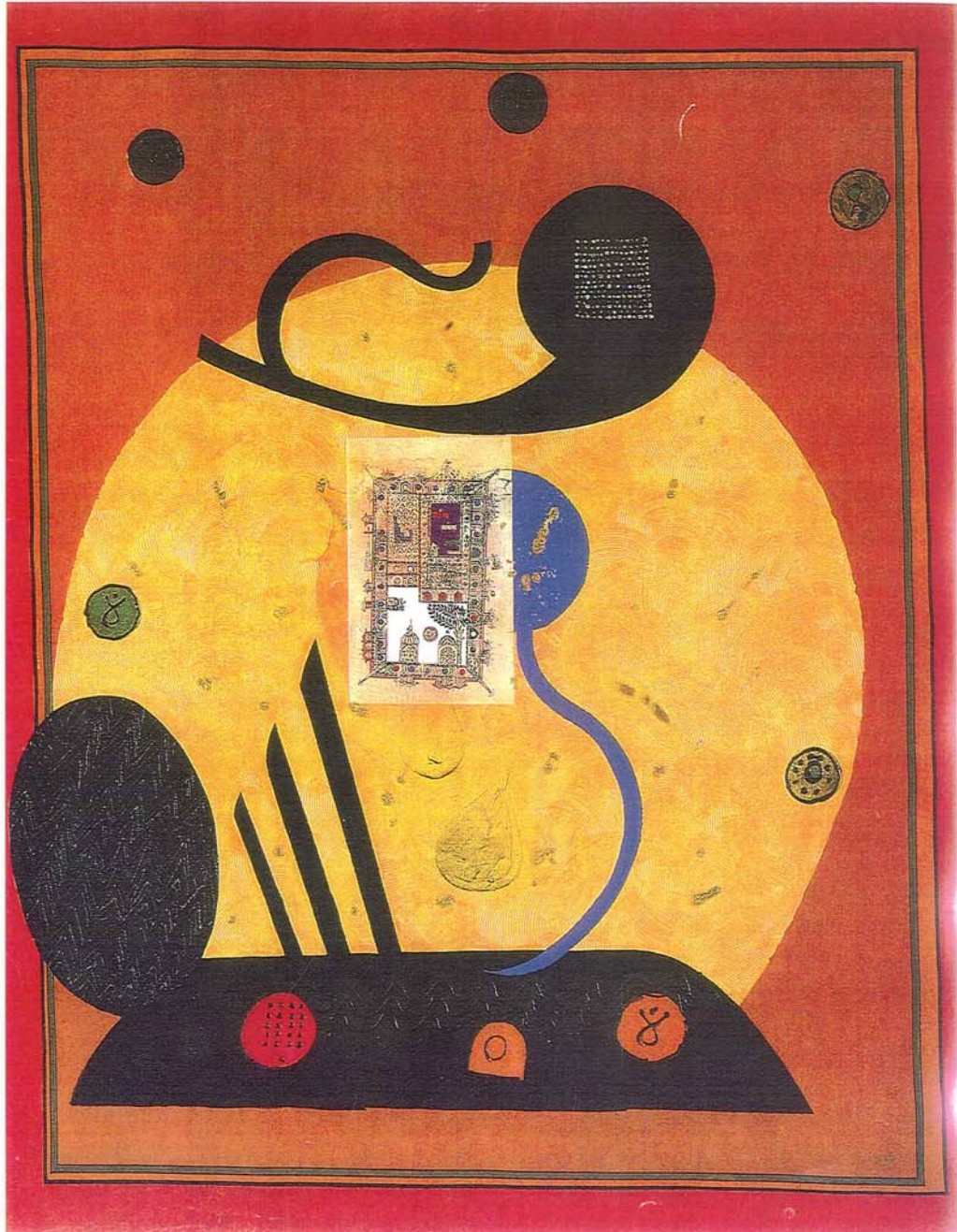
Resim No:33 Ergin İnan,(Katalog No: 9) "Portre"



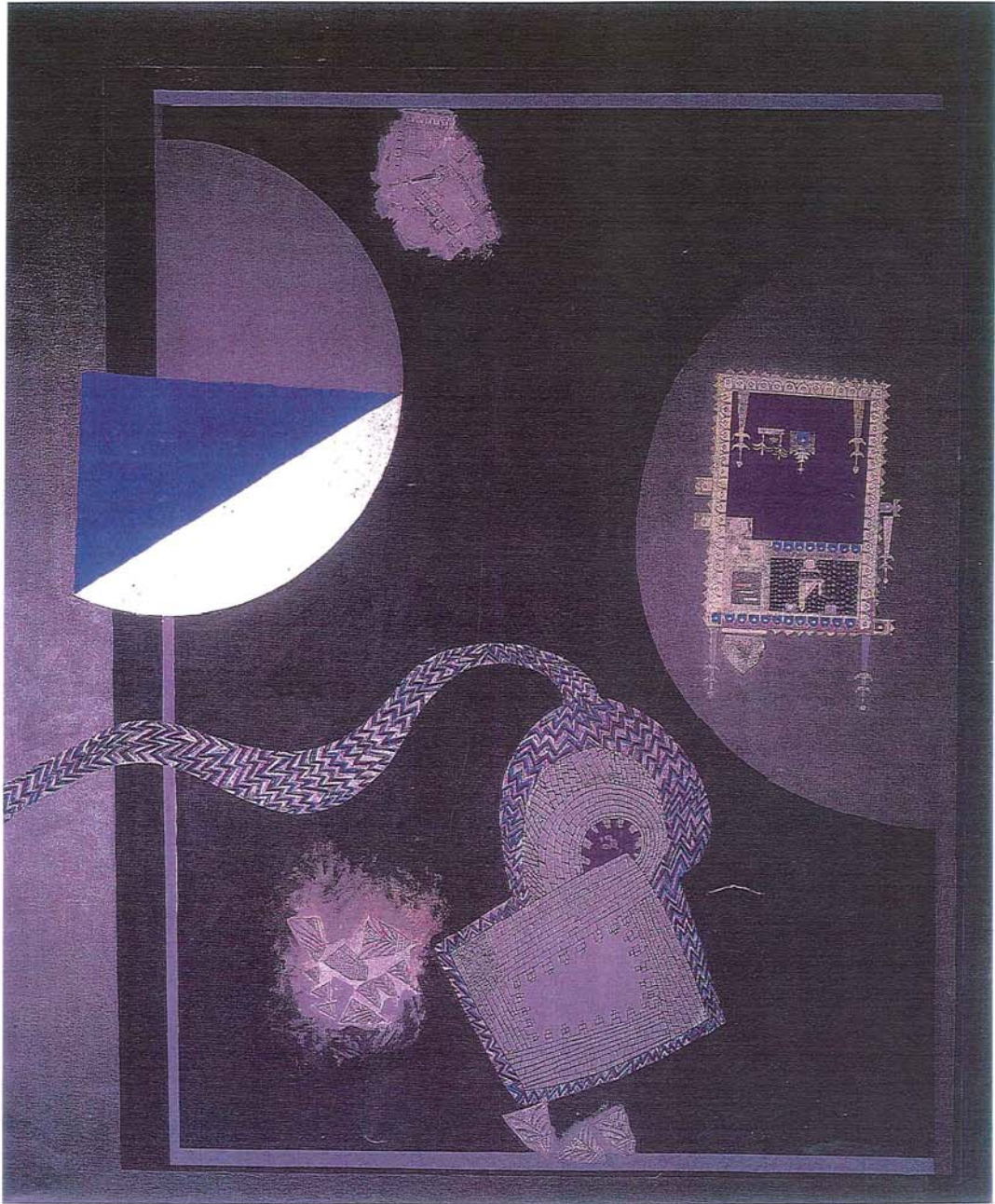
Resim No: 34 Erol Akyavaş



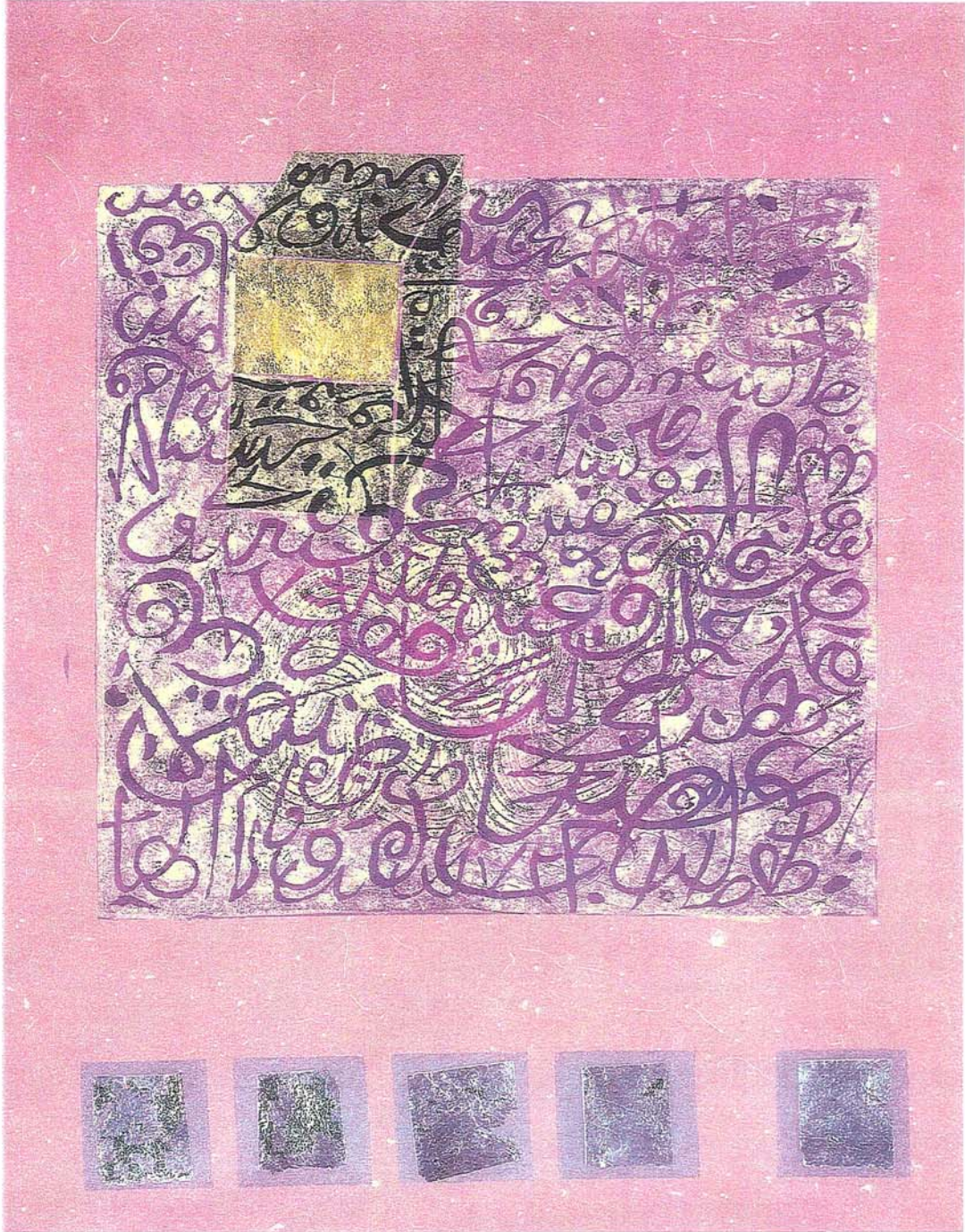
Resim No: 35 Erol Akyavaş, "End of Encounter" Acrylic on canvas,detail



Resim No: 36 Erol Akyavaş, Tuval Üzerine Karışık
Teknik, 125x100cm. , 1985



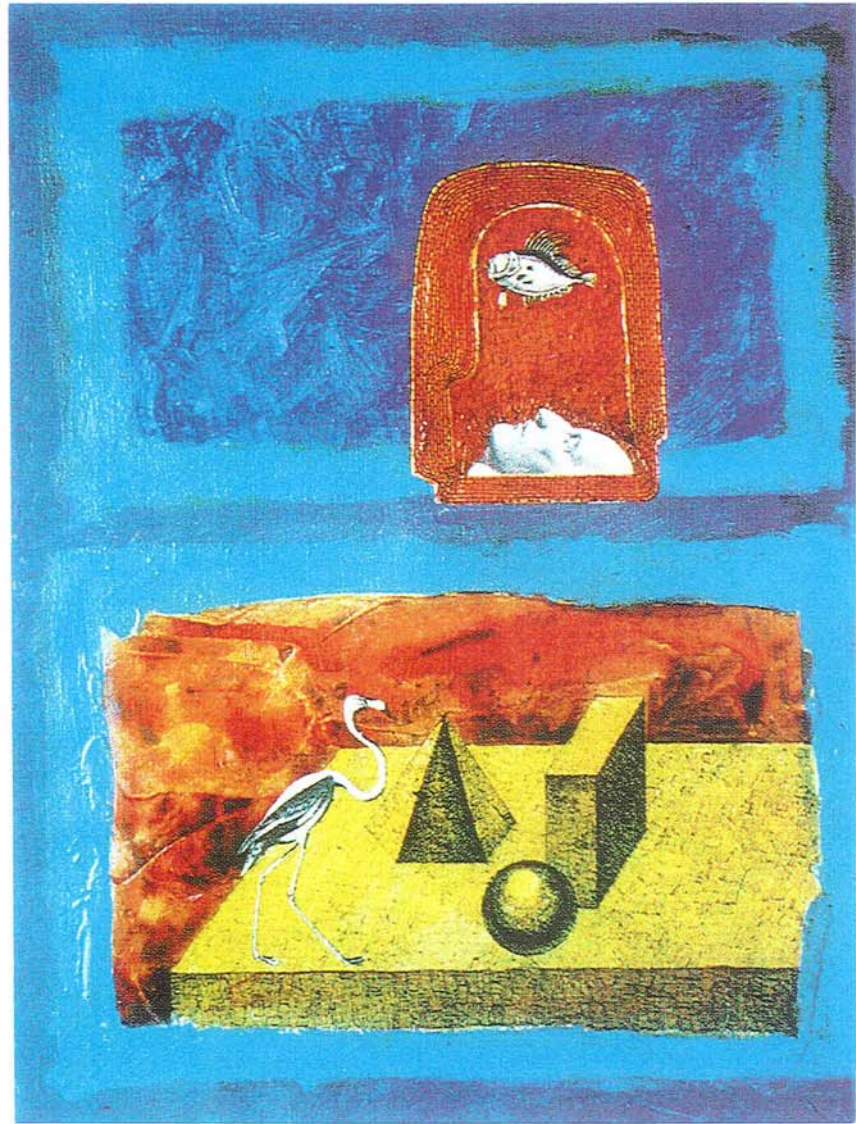
Resim No: 37 Erol Akyavaş, "İsimsiz Yer", Tuval Üzerine
Akrilik, 125-127 cm.



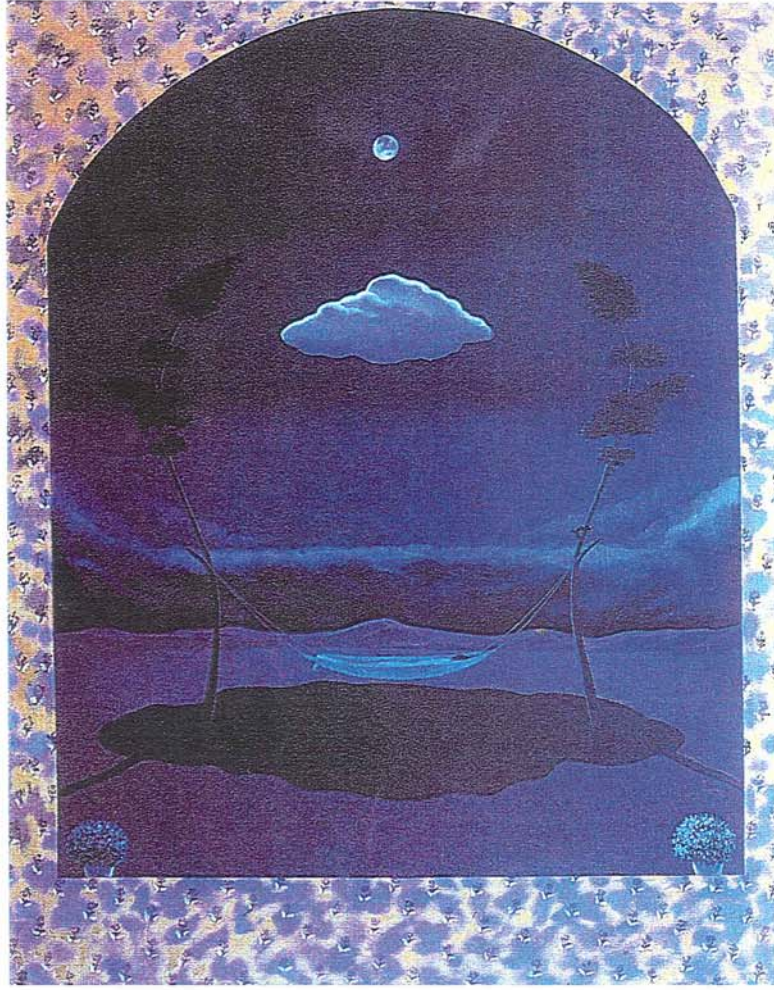
Resim No: 38 Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur", El Yapımı Hint Kağıdı Üzerine Akrilik. 92x70 cm. 1989



Resim No:39 Erol Akyavaş, "Ferman" Kağıt Üzerine Karışık Teknik. 150x50 cm. 1986



Resim No: 40 Erol Akyavaş, (Katolog No:10), "Saint John Perse". Tuval Üzerine Yağlıboya, 36x45 cm. 1989, Özel Koleksiyon



Resim No: 41 Erol Bulut, (Katolog No:11)"Özlem",Tuval Üzerine Yağlıboya.100x81 cm.,1990



Resim No: 42 Erol Deneç "Ekin Eken"
Kolaj, 41x22 cm. 1987



Resim No:43 Erol Deneç "Diğer
Dimensiona Açılan Kapı,Kolaj,
32x30,1987



Resim No:44 Erol Deneç, "İskender'in Eli" Tuval Üzerine
Yağlıboya, 70x43 cm. 1991



Resim No:45 Erol Deneç, (Katolog No: 12) Ahşap Üzerine Yağlıboya .34x70 cm. 1990



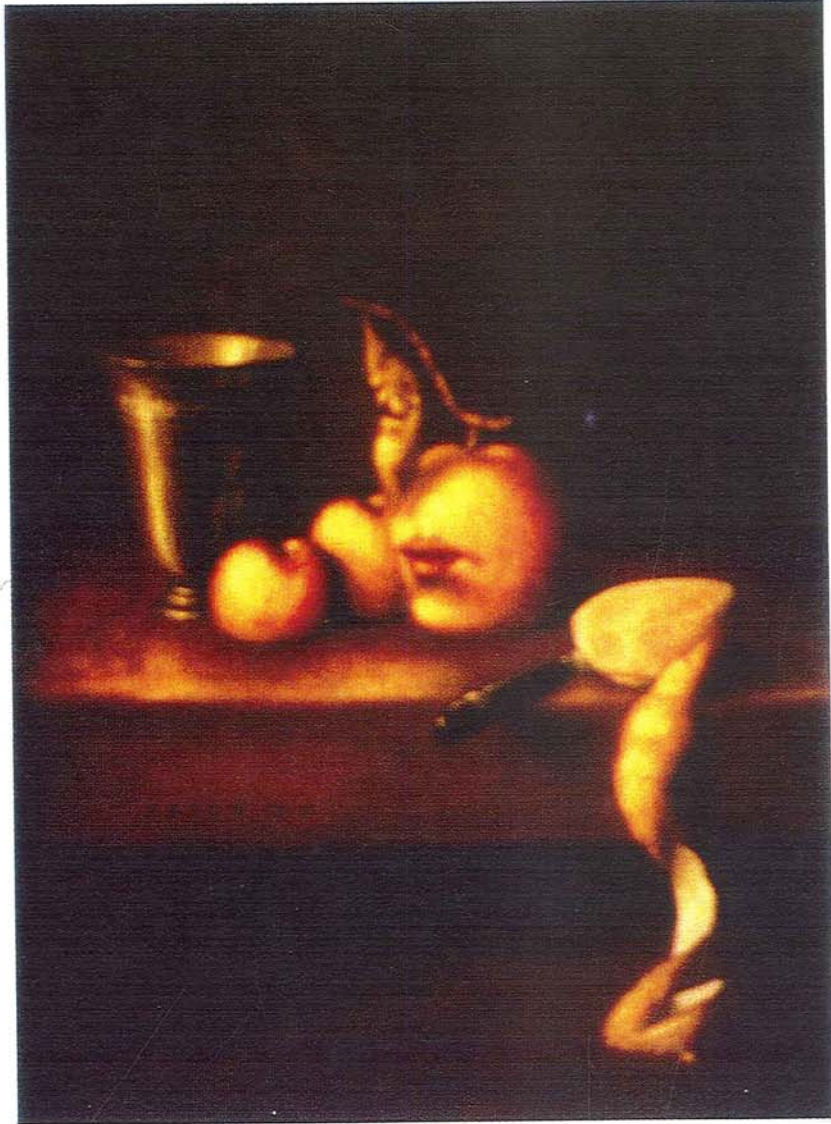
Resim No:46 Ertuğrul Ateş, "Mount Sinai" Tuval Üzerine
Yağlıboya, 50x50 cm. 1992



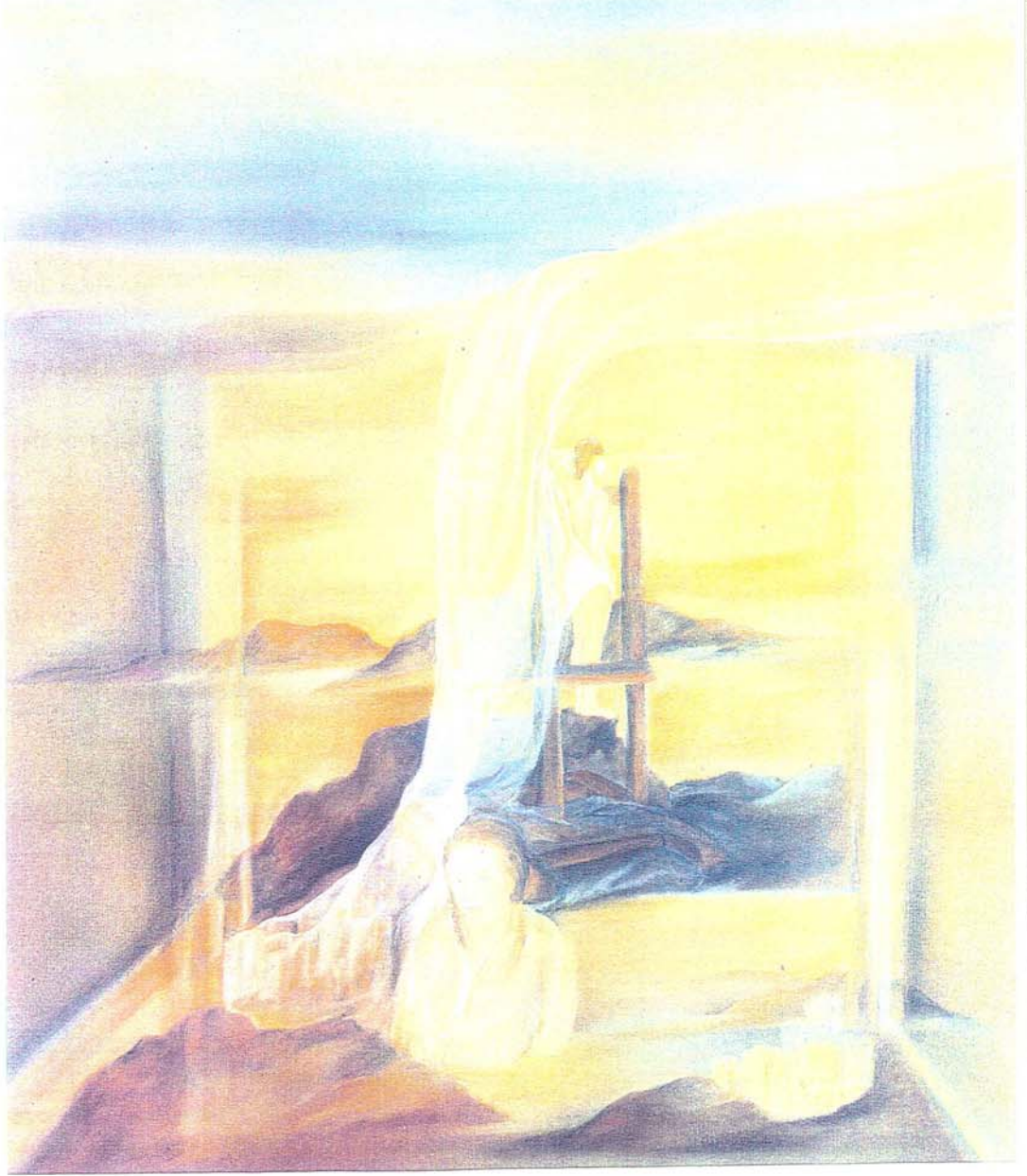
Resim No: 47 Ertuğrul Ateş, "Pencere" Tuval Üzerine Yağlıboya.180x180 cm.1995



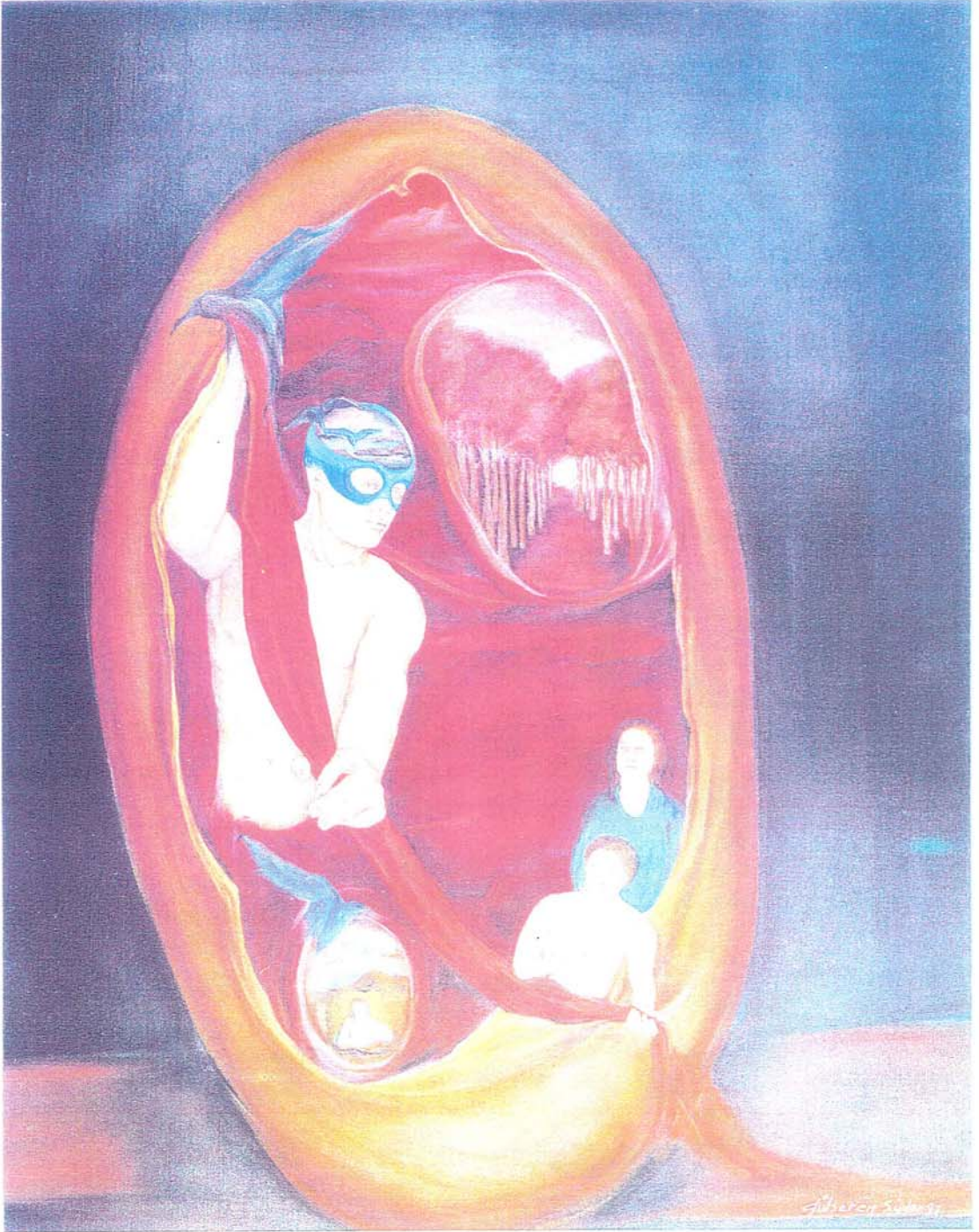
Resim No: 48 Ertuğrul Ateş, (Katolog No:13), "Sombodys Mather" Birinin Annesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60 cm. 1991



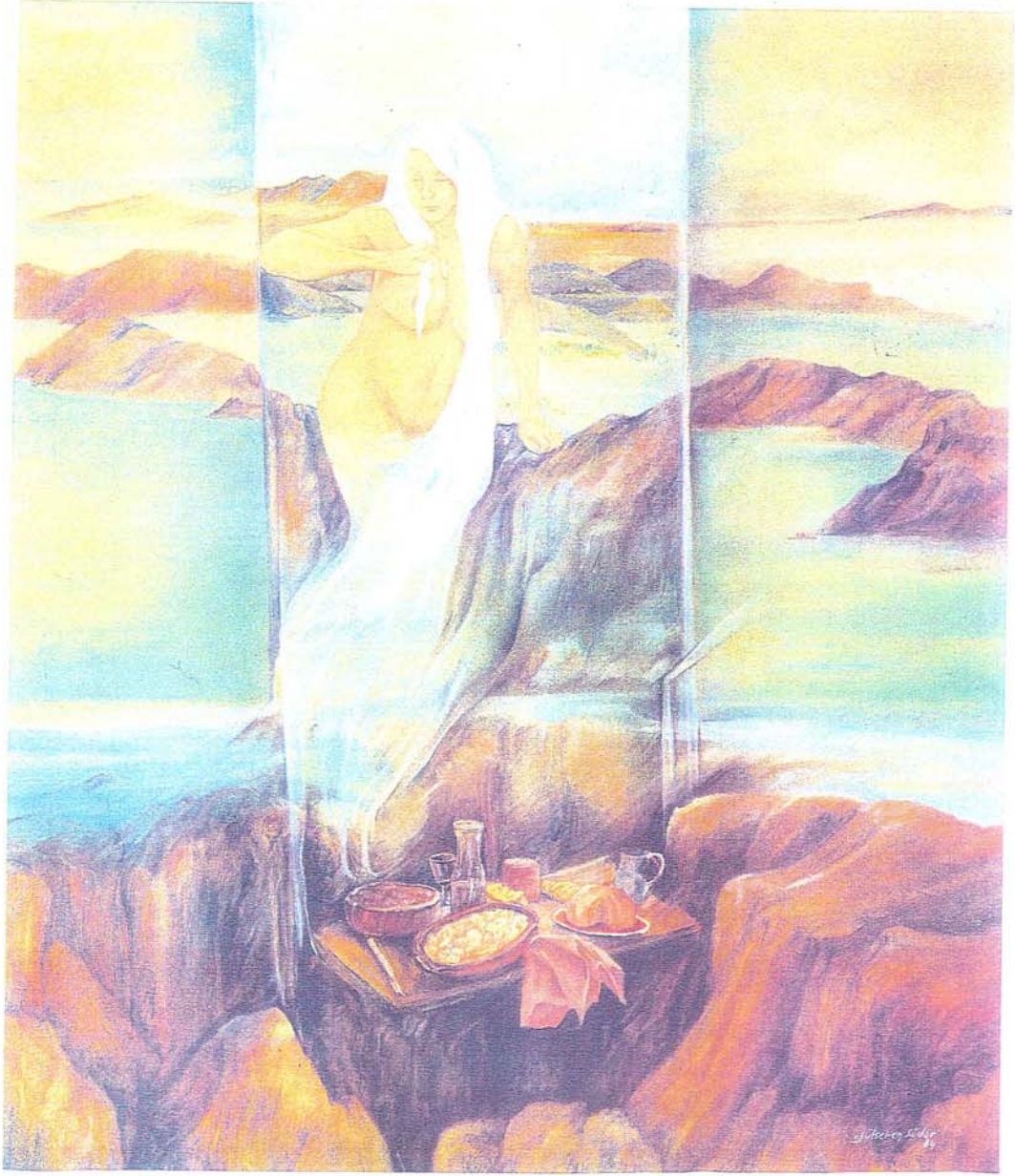
Resim No:49 Galip Nahit Noyan,(Katolog No:14)Ölüdoğa,2000 Ahşap Üzerine Yağlıboya,55x37 cm.



Resim No:50 Gülseren Südor,“ Hatıralarının içinde,geceninin dışında Ressam ve Modeli”
1989 Tuval Üzerine Yağlıboya 60x70 cm.



Resim No:52 Gülseren Südor.(Katolog No: 15) “ Varoluş, Doğum,1997 Tuval Üzerine Yağlıboya 60x70 cm.



Resim No:51 Gülseren Südor,“ Ziyafet Sofrası,1984,Tuval Üzerine Yağlıboya 60x70 cm.



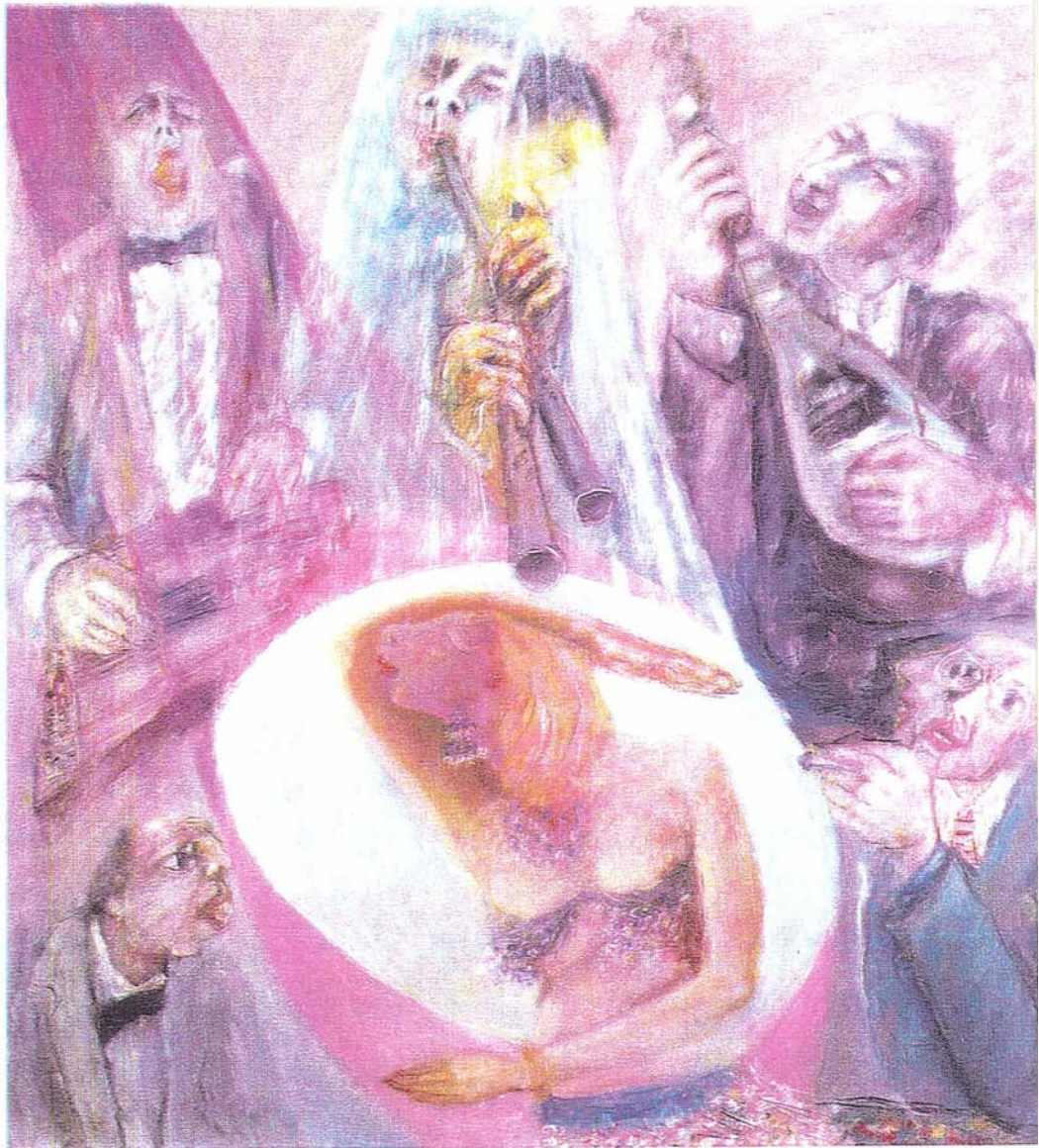
Resim No:53 Hanefi Yeter, "Ölüm Gelmiş Gelmemiş" 1998 Ahşap Üzerine Karışık Teknik, Detay



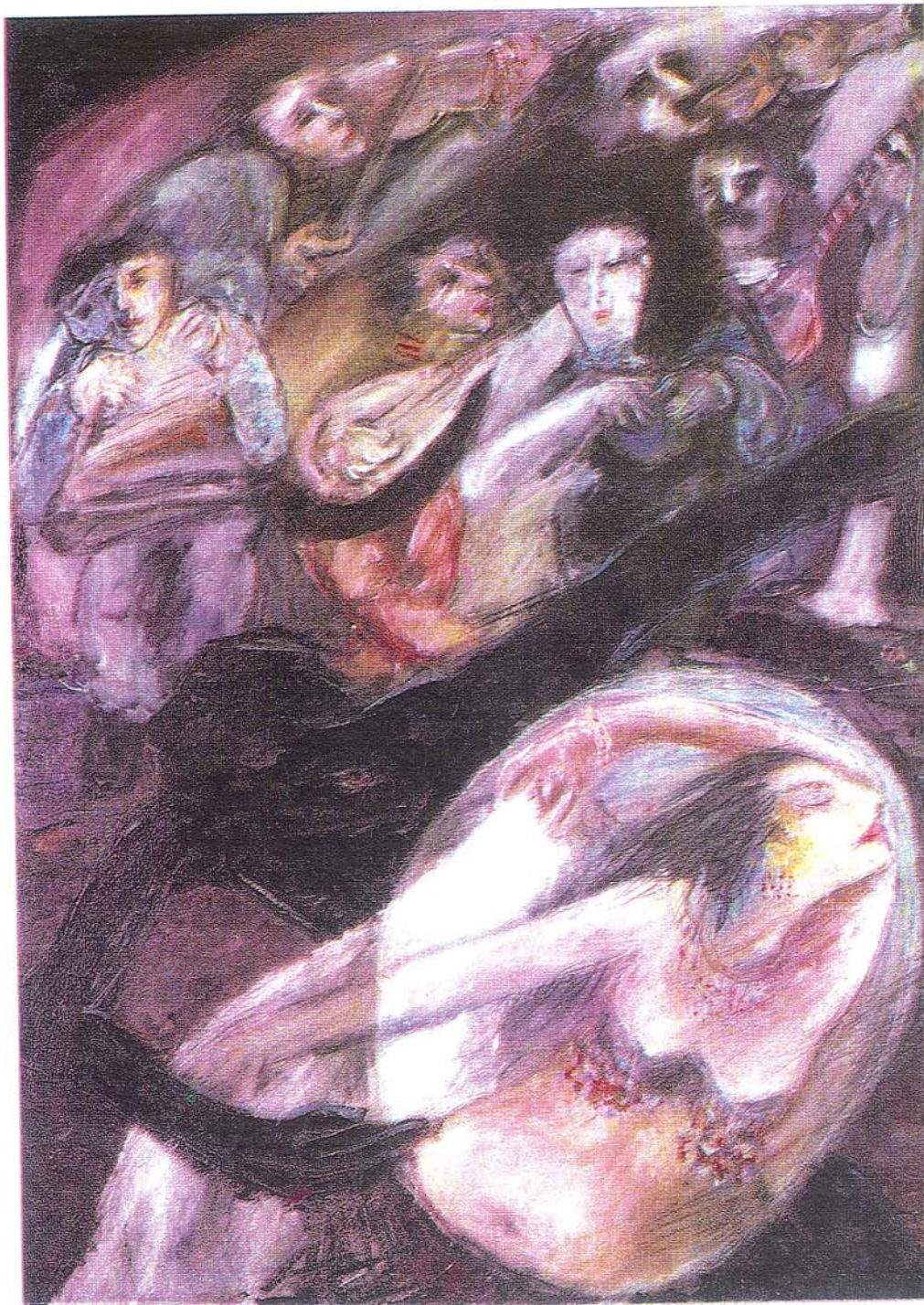
Resim No:54 Hanefi Yeter, "Gizlenmiş Durursun Gözümde" 1996 Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 130x90 cm.



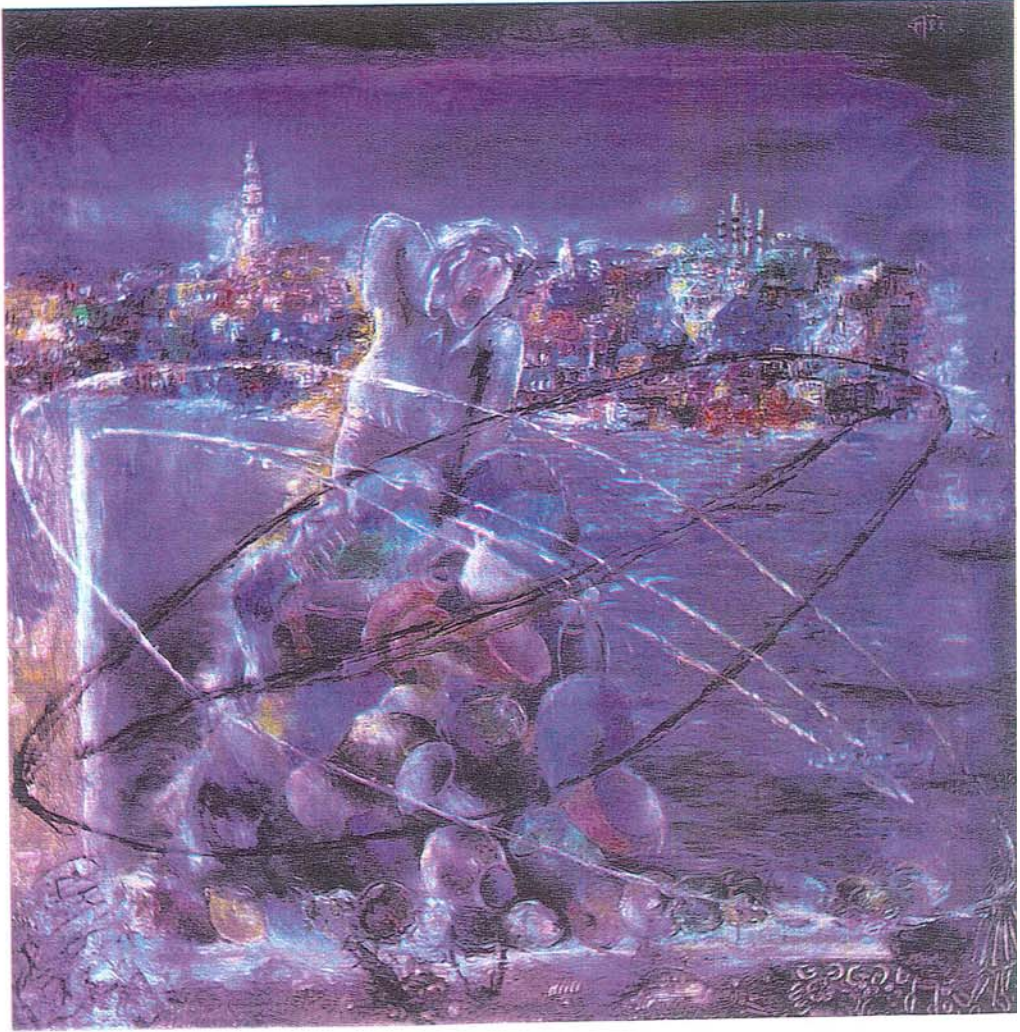
Resim No:55 Hanefi Yeter, " Birileri Taşır Birilerini"1997 Ahşap Üzerine Karışık Teknik
125x140 cm.



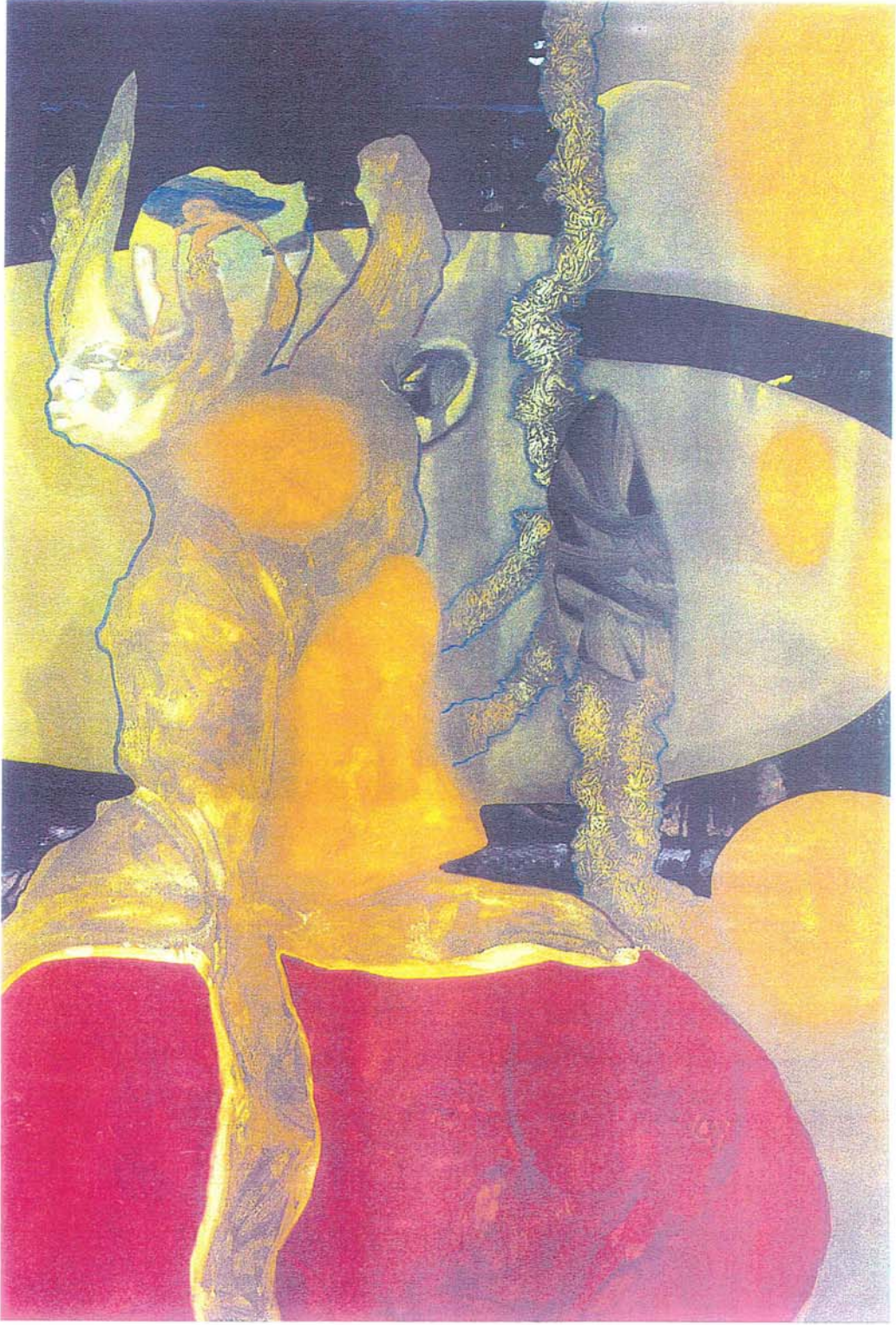
Resim No:56 Hanefi Yeter, "Für Augen und Ohren", 1985



Resim No:57 Hanefi Yeter, "Traum und Tanz Berlin (West) 1985 Im Scheinwerfer lich



Resim No:58 Hanefi Yeter,(Katolog No:16) “Ekmek Parası” 1998,Tuval Üzerine
Yağlıboy110x110 cm.



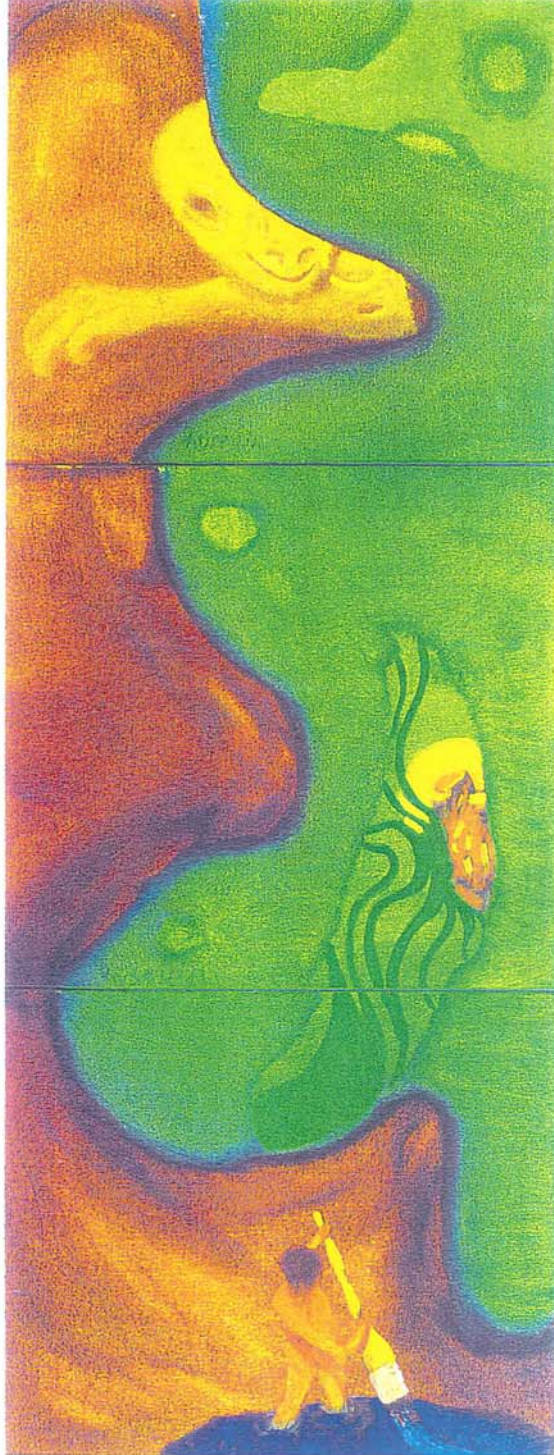
Resim No: 59 Hüseyin Ertunç, "Bekleyişin Ayrıntıları", 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147x192 cm.



Resim No: 60 Hüseyin Ertunç, "Karişik", 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.5x144.5 cm.



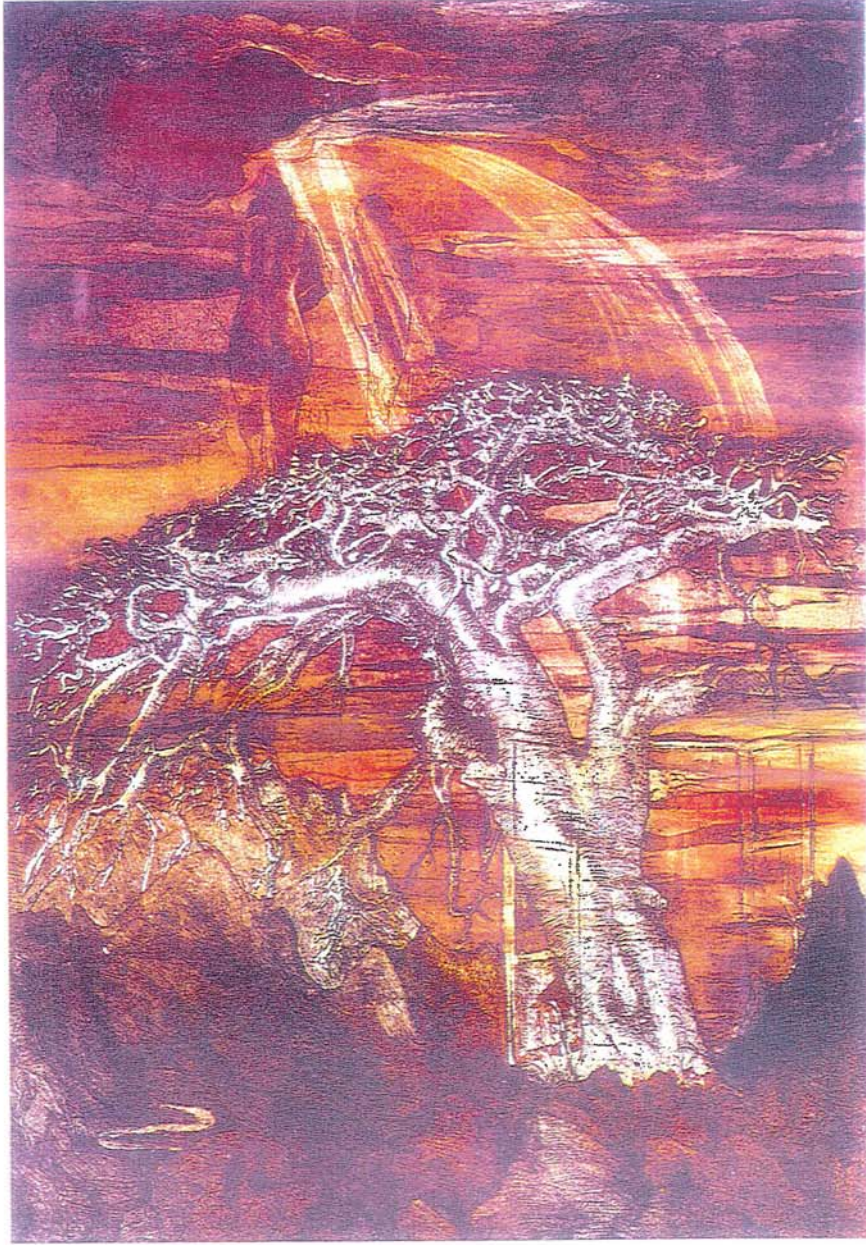
Resim No: 61 Hüseyin Ertunç, "Sebepsiz bir hoş oldum soranlara sebepsiz dedim", 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69x81 cm.



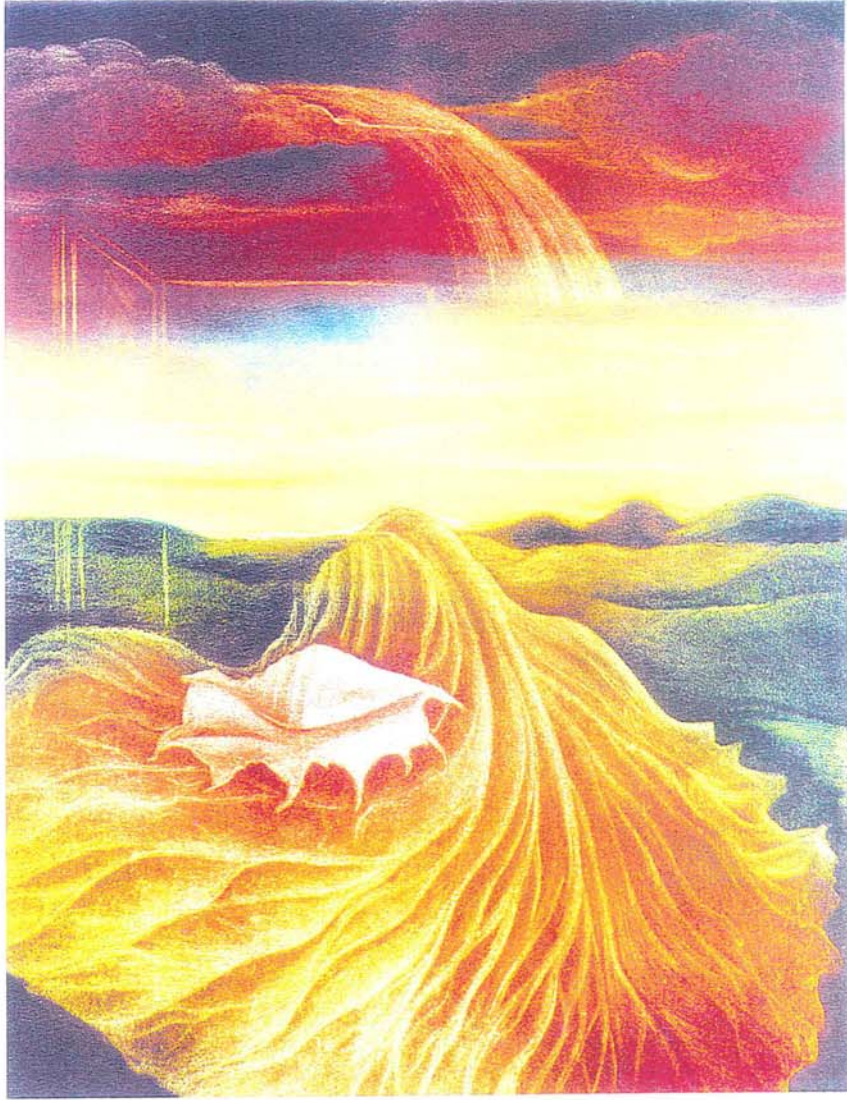
Resim No:62 Hüseyin Ertunç, "Parça parçadır, her bir parçası akar bağlanır boğaz: daha yukarıda boş yer yok tanrılar katı orada, bir altı ise erenler daha bir yumuşak orada ödemeler bense parça; indim akıyorum hisara" 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 156.5x60 cm.



Resim No:63Hüseyin Ertunç, (Katolog No: 17) "Erkek Atlıydı Atladı Kadın Haklıydı Hakladı"1997,Tuval Üzerine Yağlıboya,131x119 cm.



Resim No:64 Kamil Teoman Sdor, "Yaşam Ağacı" 1987 Gravür-Aquafor-te-Aquantite, 500x350 mm.



Resim No:65 Kamil Teoman Südor, "İsimsiz" 1988 Gravür-Aquantite, 312x245 mm.



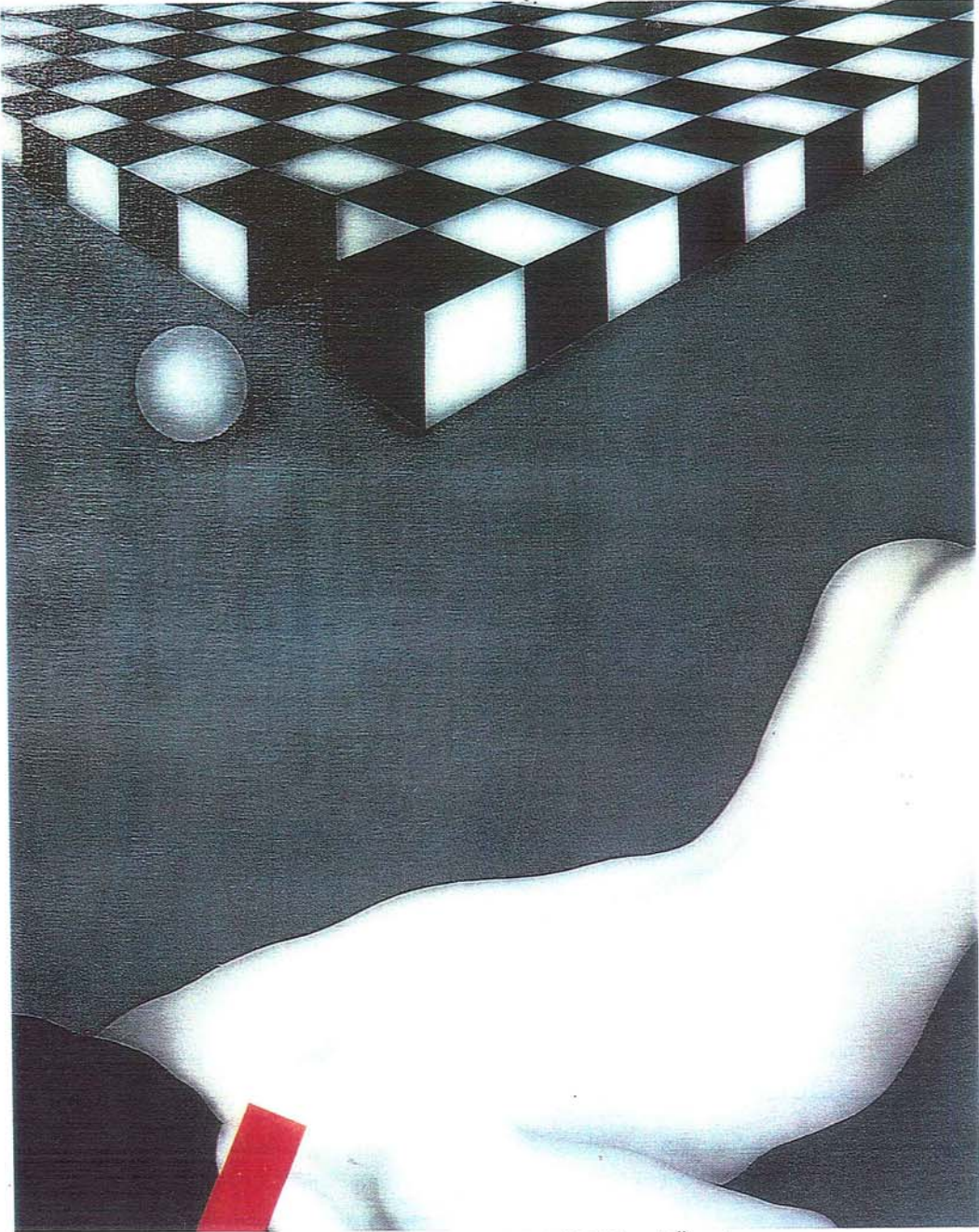
Resim No:66 Kamil Teoman Sdor, "Doğanın Bir Anında...!" 1990 .Gravür
Aquantite, 300x250 mm.



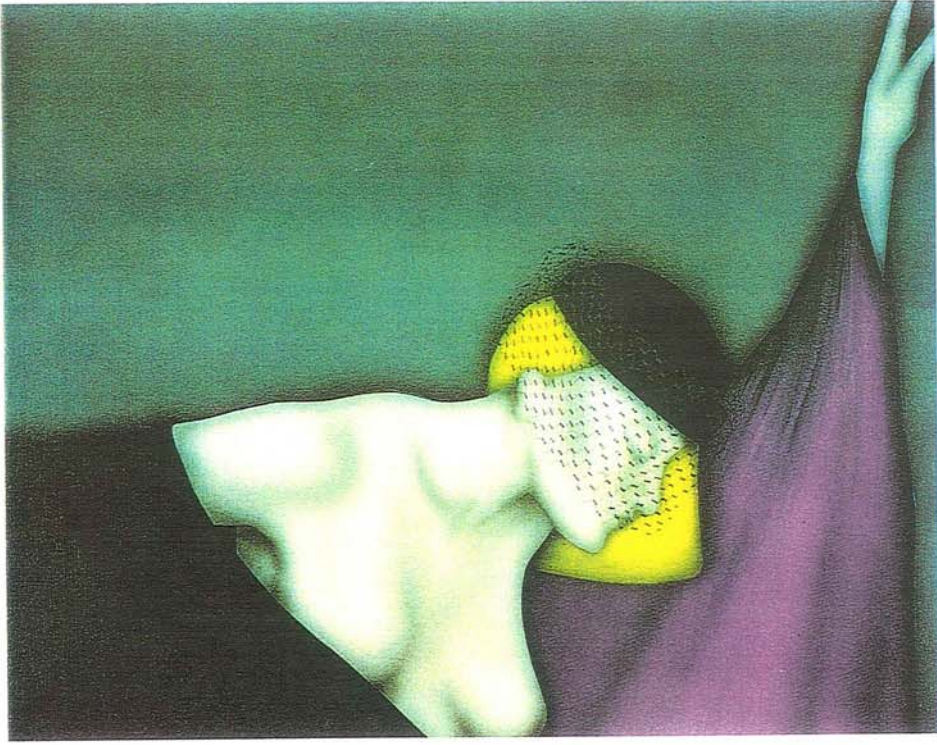
Resim No:67 Kamil Teoman Südor, (Katalog No:18) "Yaradılış"1992 ,Gravür-
Aquantite,365x500 mm.



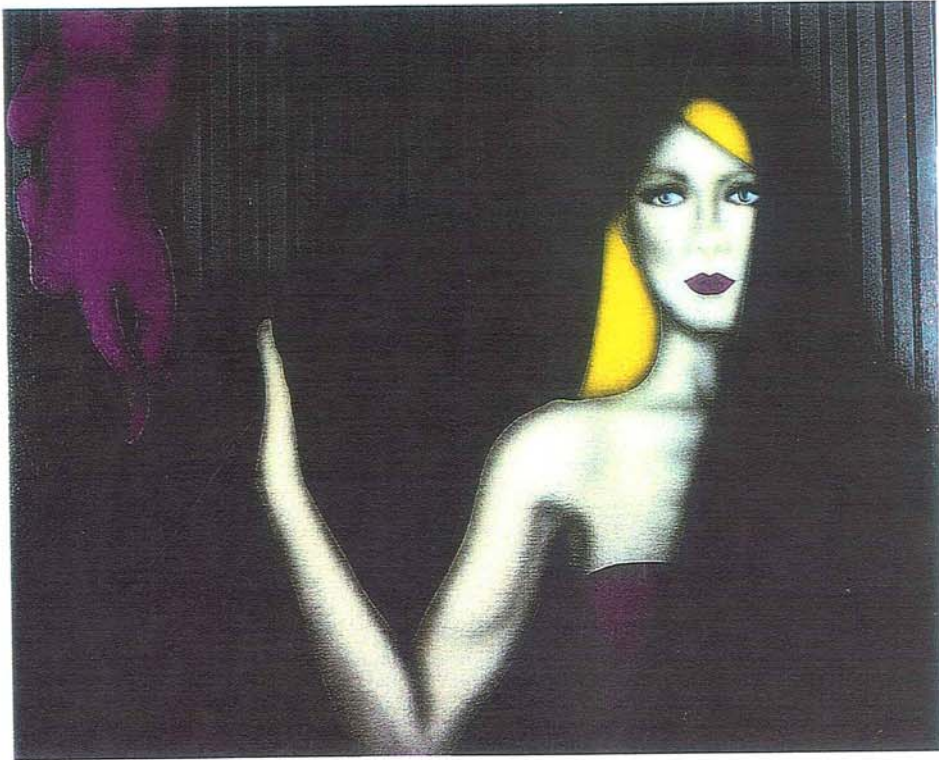
Resim No:68 Kezban Arca Batıbeki, "Atlıkarınca" 1991 Tuval
Üzerine Akrilik, 95x116 cm.



Resim No:69 Kezban Arca Batıbeki, 1991 Tuval Üzerine
Akrilik, 98x116 cm.



Resim No:70 Kezban Arca Batubeki, "Mystery" 1990 Tuval Üzerine Akrilik. 81x100 cm.



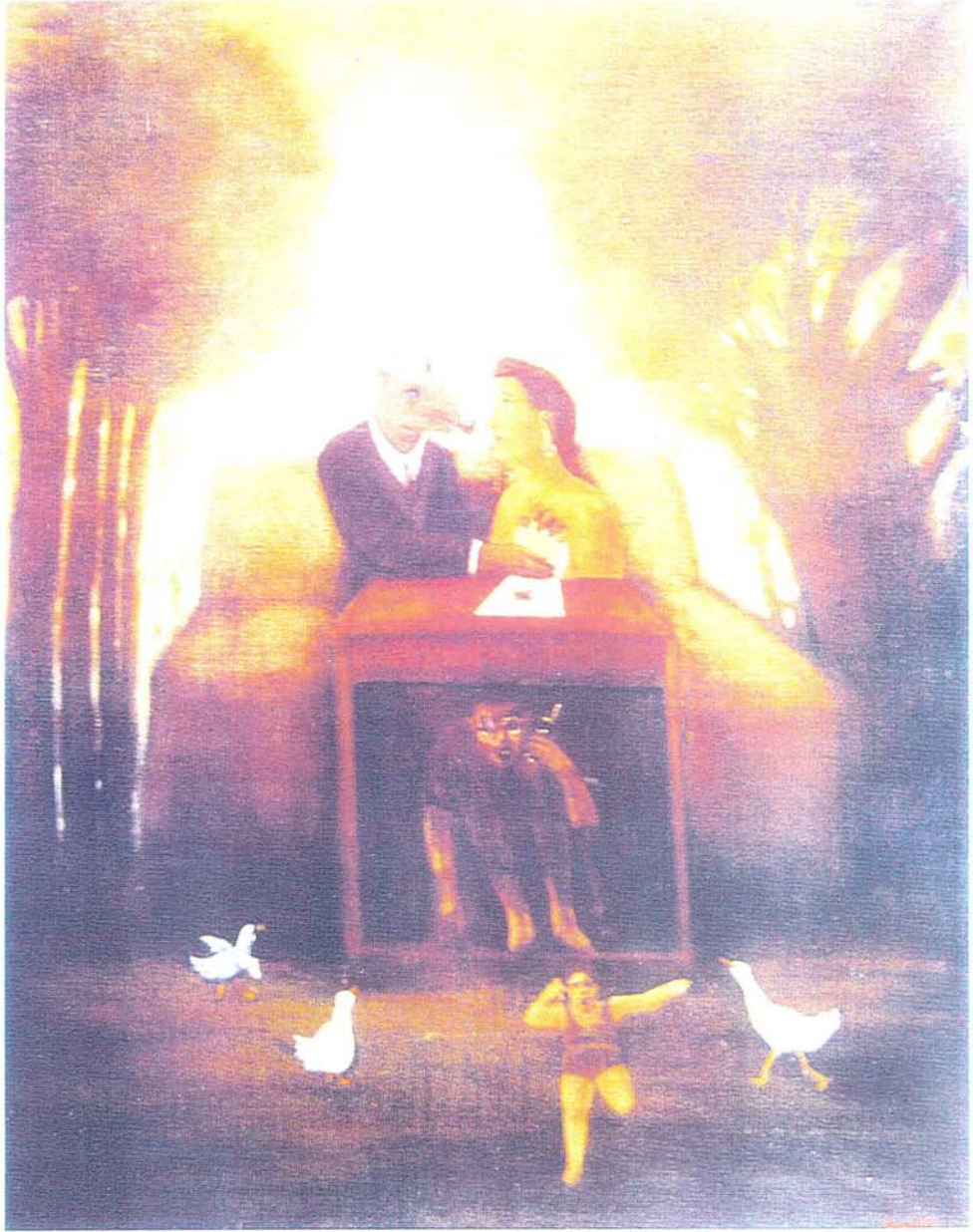
Resim No:71 Kezban Arca Batubeki, "Mystery II" 1989. Tuval Üzerine Akrilik. 81x100 cm.



Resim No:73 Komet



Resim No:72 Kezban Arca Batıbeki,(Katolog
No:19)"Dönüşüm"1991 Tuval Üzerine Akrilik,150x150 cm.



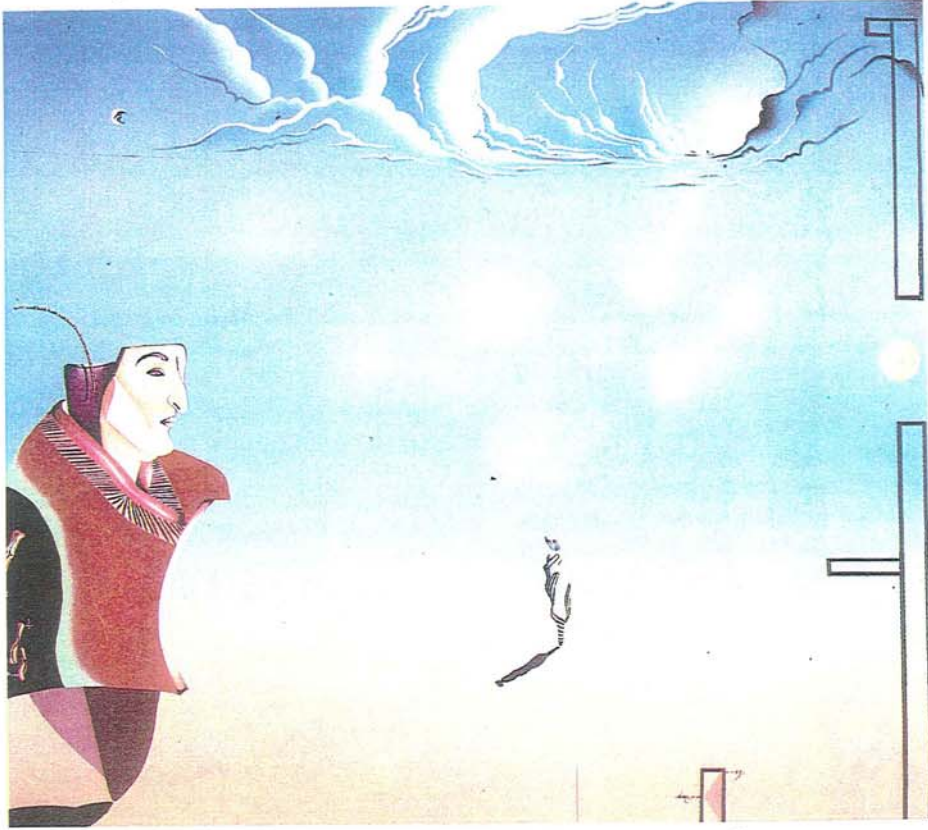
Resim No:74 Komet,"1997'ye Giriş",1997 ,Tuval Üzerine
Yağlıboya



Resim No: 75 Komet,(Katalog No:20),”Goodmorning,1974 ,Tuval
Üzerine Yağlıboya 100x100 cm.



Resim No: 76 Mehmet Aydoğdu, "Bir Bakirenin Sabahsıl Düşleri"



Resim No:77 Mehmet Aydoğdu," 1453'de Anadolu'dan Bir Kutsal Taş Taşıyıcısı
 Hayaleti veya Fatih Sultan Mehmed'in Portresi. Tuval Üzerine Yağlıboya.100x120 cm.



Resim No:78 Mehmet Aydoğdu,(Katolog No:21) “Bülent Ersoy’un Portresi veya Hafızası Üzerine Düşmüş Gizemsel Kar’ın Sakladığı İz” ,80x100 cm.



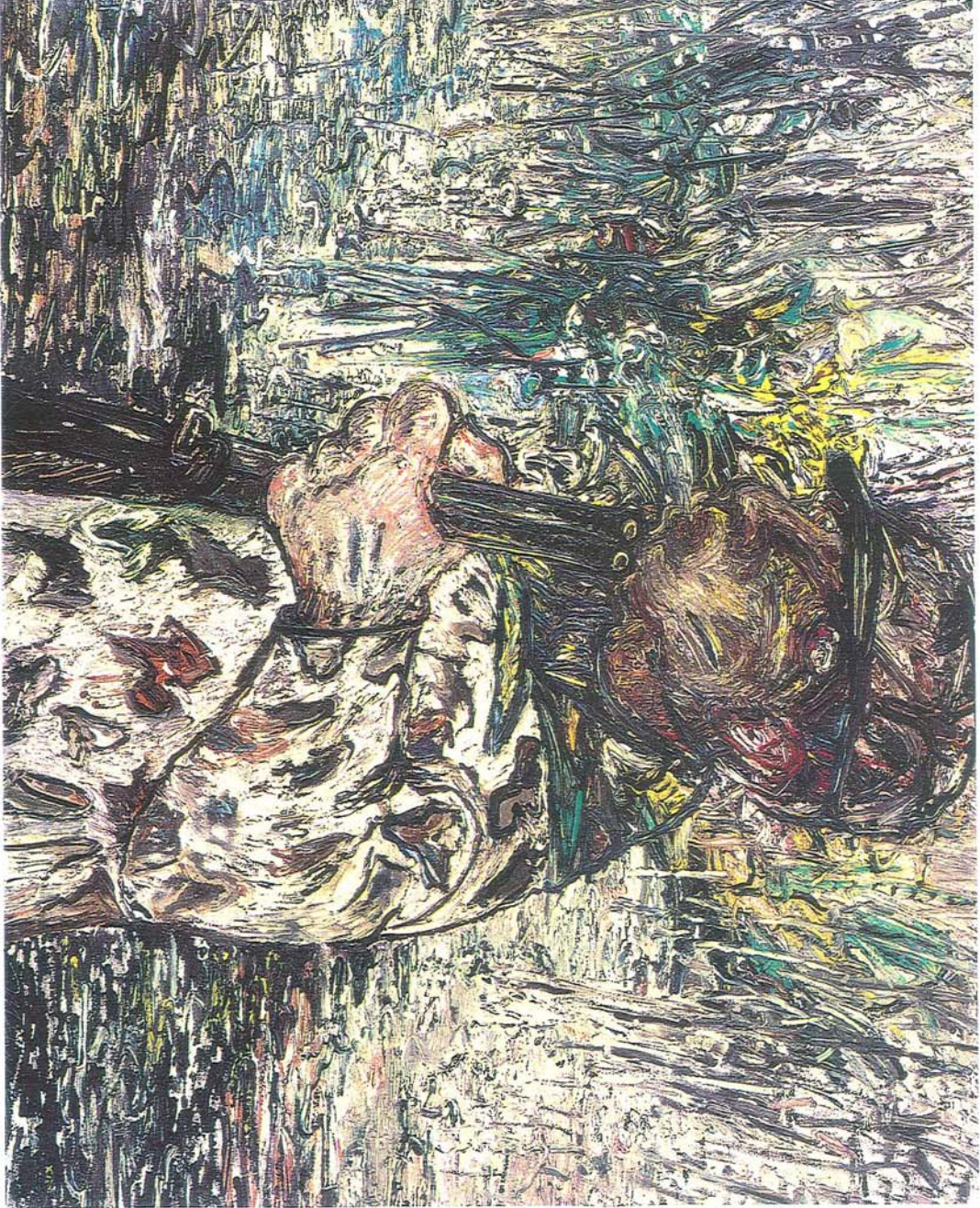
Resim No:79 Mehmet Gülyüz,"Sandal II,1988,Tuval Üzerine
Yağlıboya,130x162 cm.



Resim No:80 Mehmet Gülyüz,"İsimsiz"1989 Tuval Üzerine
Yağlıboya,116x89 cm.



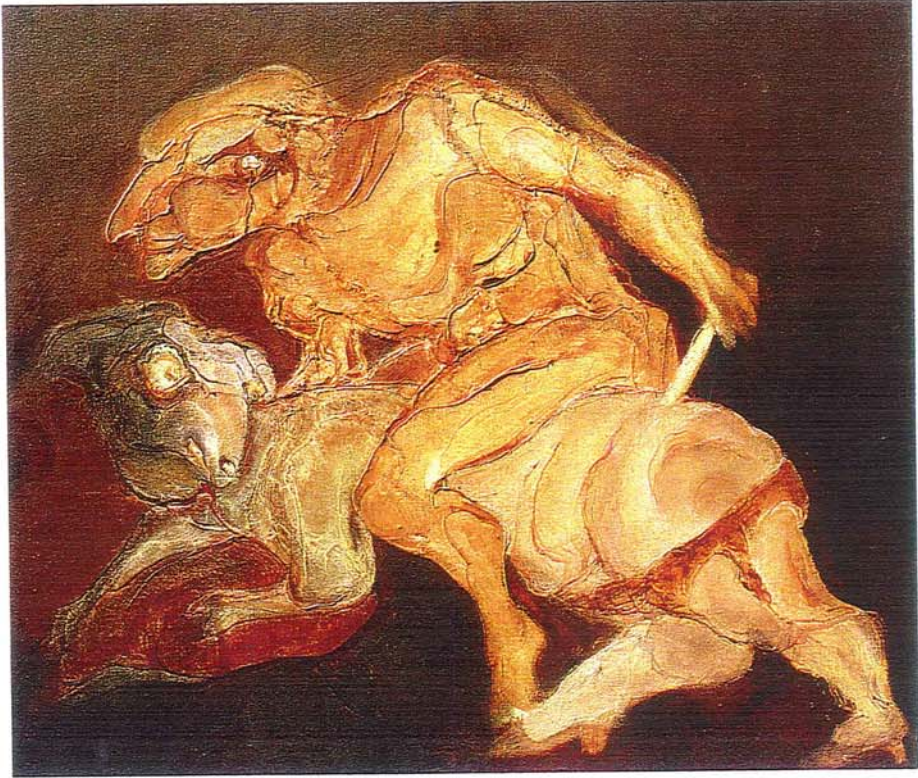
Resim No:81 Mehmet Gülerüz,"Kompozisyon"1975,Tuval
Üzerine Yağlıboya,90x100 cm.



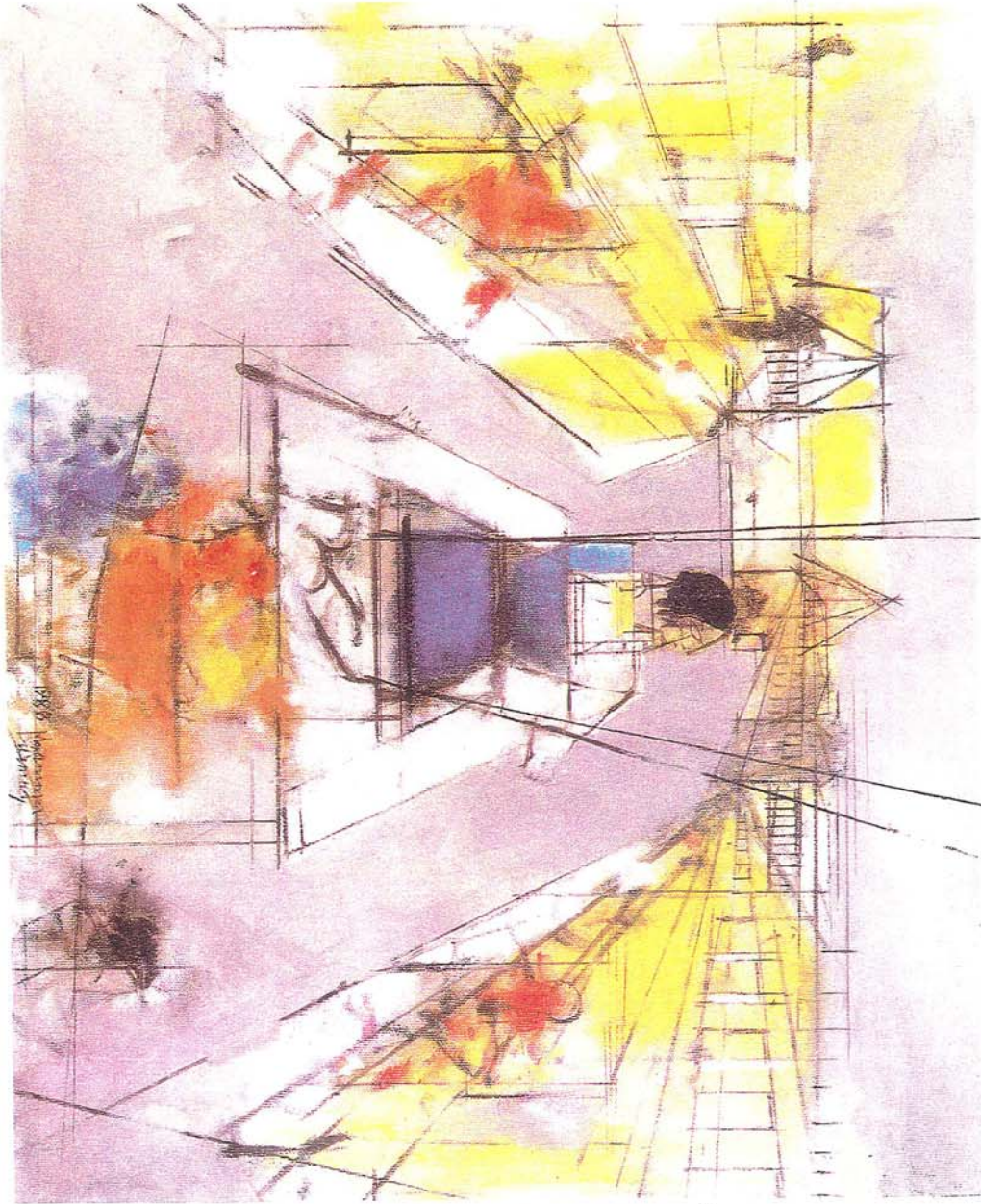
Resim No:82 Mehmet Gülerüz, "Avcı"1988,Tuval Üzerine
Yağlıboya,130x162 cm.



Resim No:83 Mehmet Gülyüz, "Dur Bir Bakayım" 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm.



Resim No:84 Mehmet Göleryüz," (Katolog No:21)Kuzu ve ıplak" Tuval Üzerine Yağlıboya,71,5x82 cm.



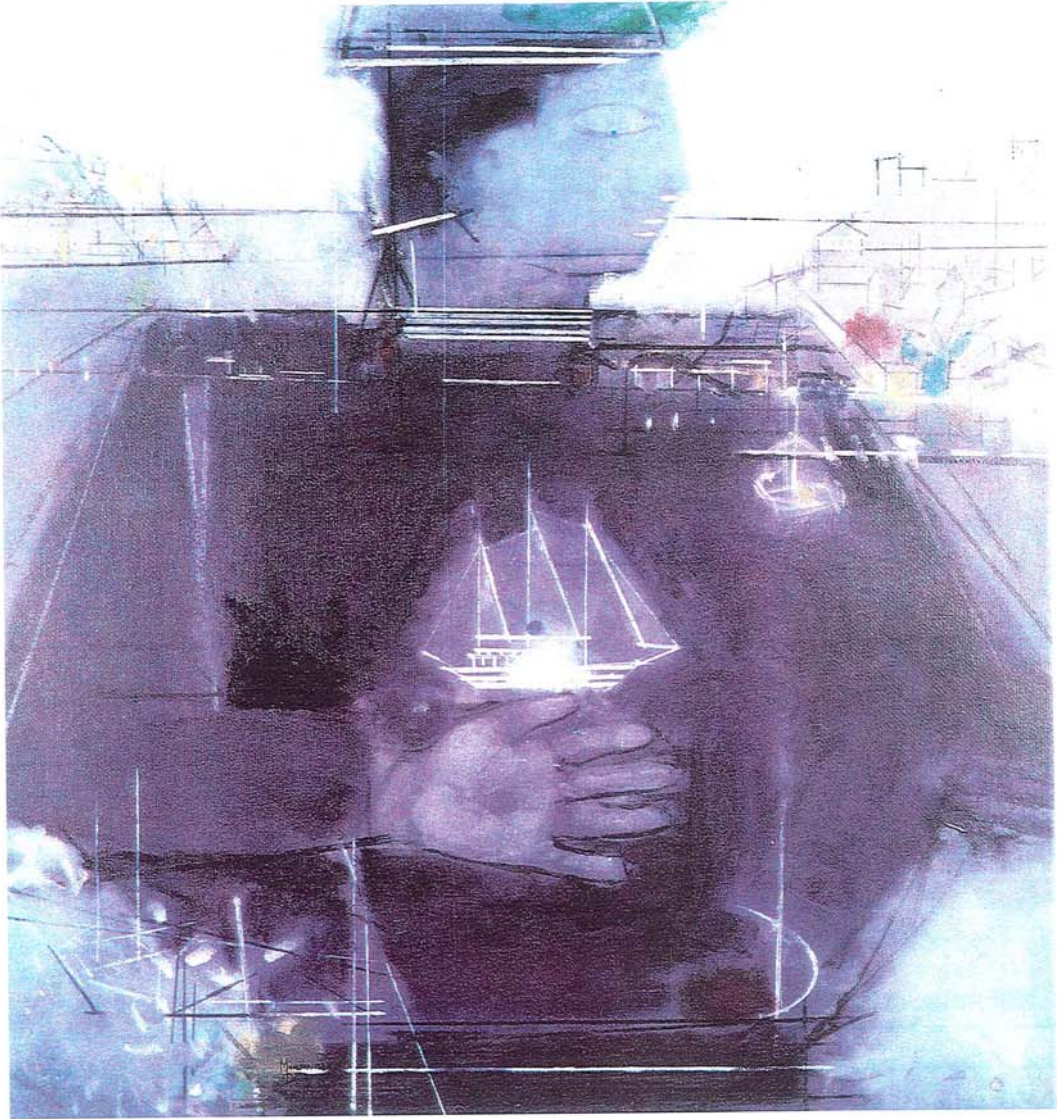
Resim No:85 Muammer Durmuş,"Salıncak",Tuval Üzerine
Yağlıboya,45x55 cm.



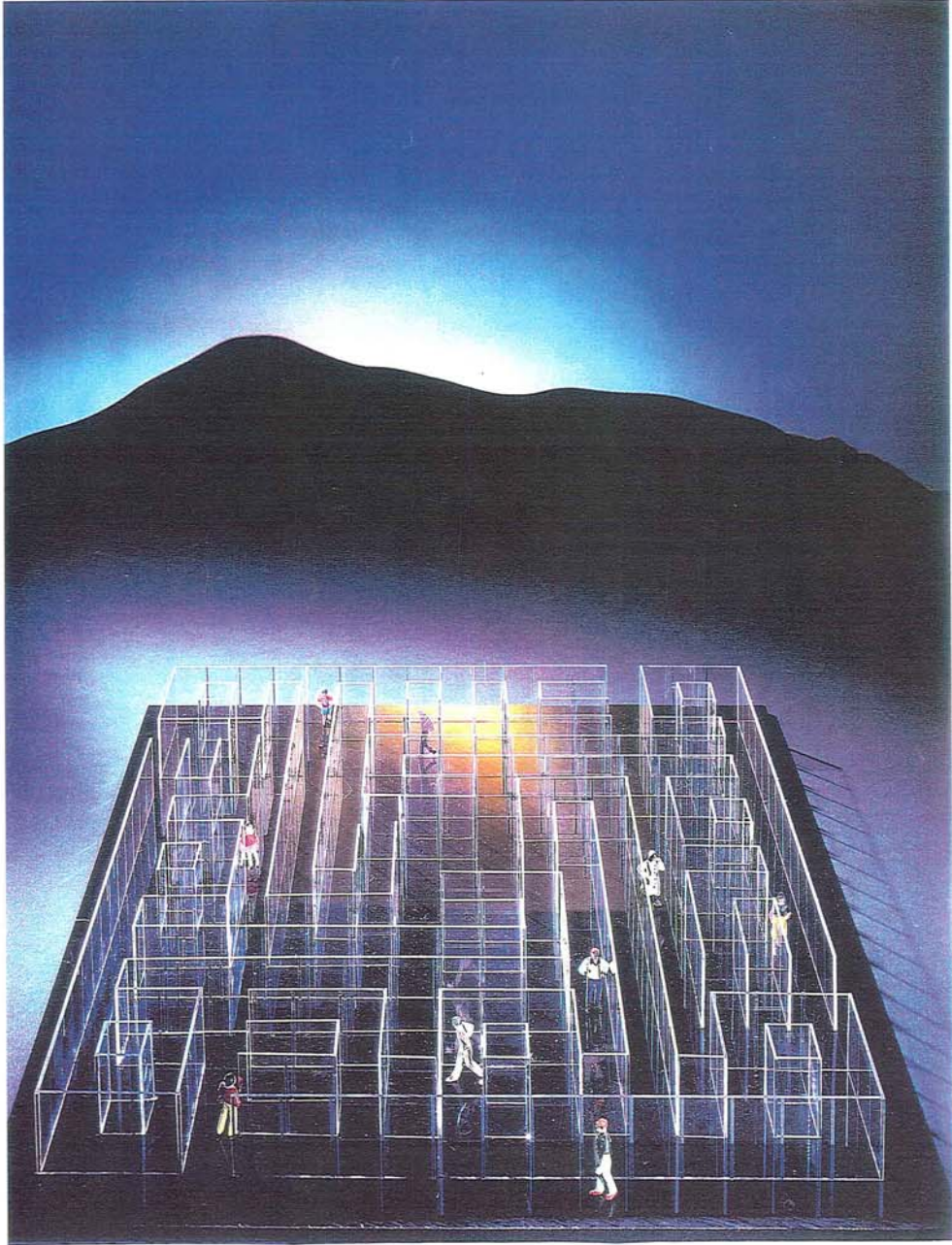
Resim No:86 Muammer Durmuş, "Kompozisyon", Tuval Üzerine
Yağılıboya, 30x35 cm.



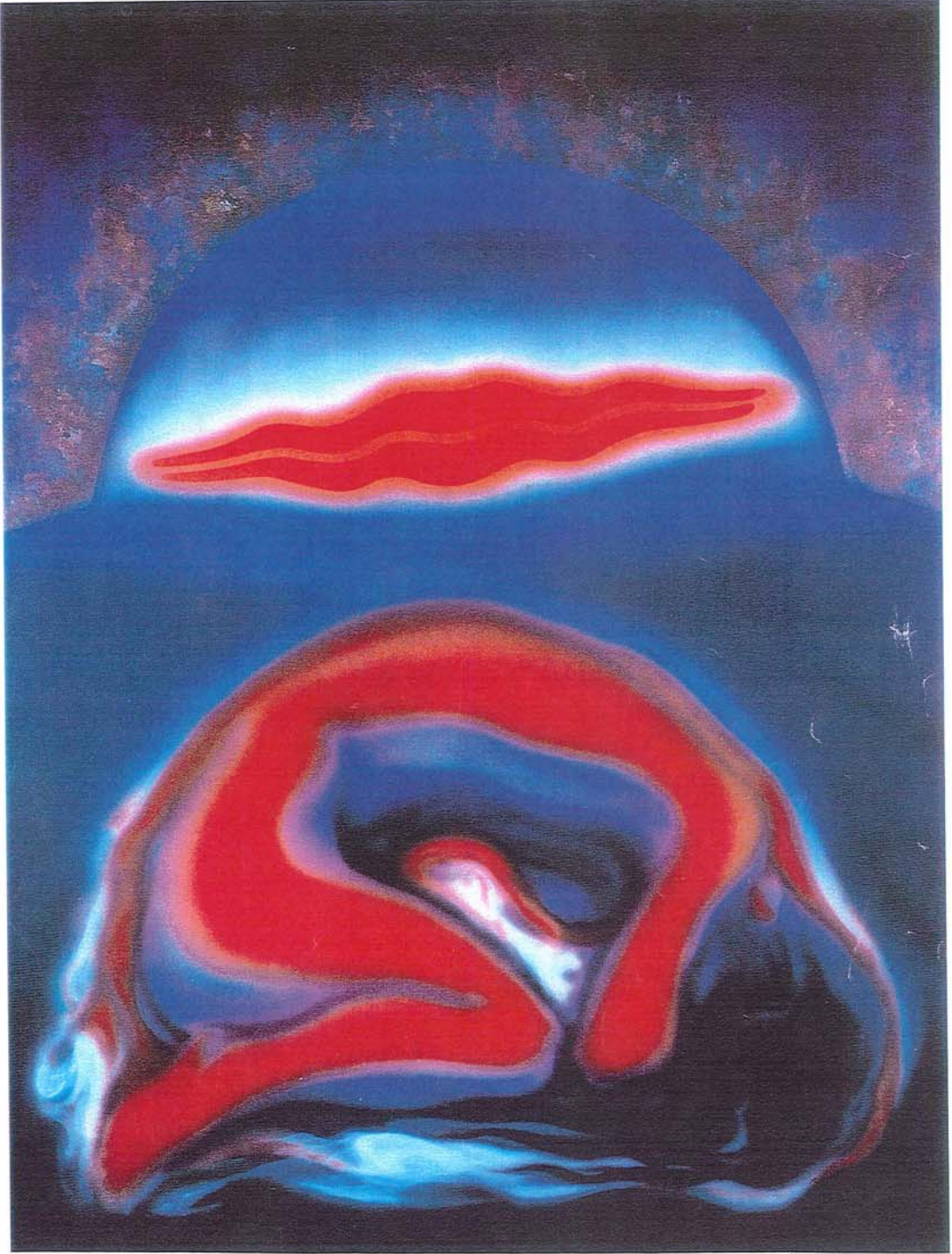
Resim No:87 Muammer Durmuş,"Genç İş Adamı,Tuval Üzerine
Yağlıboya,30x35 cm.



Resim No: 88 Muammer Durmuş, "Kompozisyon" Tuval Üzerine
Yağlıboya, 80x80 cm.



Resim No:89 Muammer Durmuş,(Katolog No: 22) “Labirent Projesi” 1985 ,Tuval Üzerine Akrilik



Resim No:90 Mustafa Altıntaş,"Çintemani Ottoman"Osmanlı İki
Güzel.Tuval Üzerine Akrilik



Resim No:91 Mustafa Altıntaş, "Kuşlu Çintemani" 2000, Tuval
Üzerine Akrilik, 120x120 cm.



Resim No:92 Mustafa Altıntaş ,”Saraydan kız Kaçırma” 1995
Tual Üzerine Akrilik 150x150 cm.



Resim No:93 Mustafa Altıntaş,"Tango"2000 ,Tuval Üzerine
Akrilik,110x110 cm.



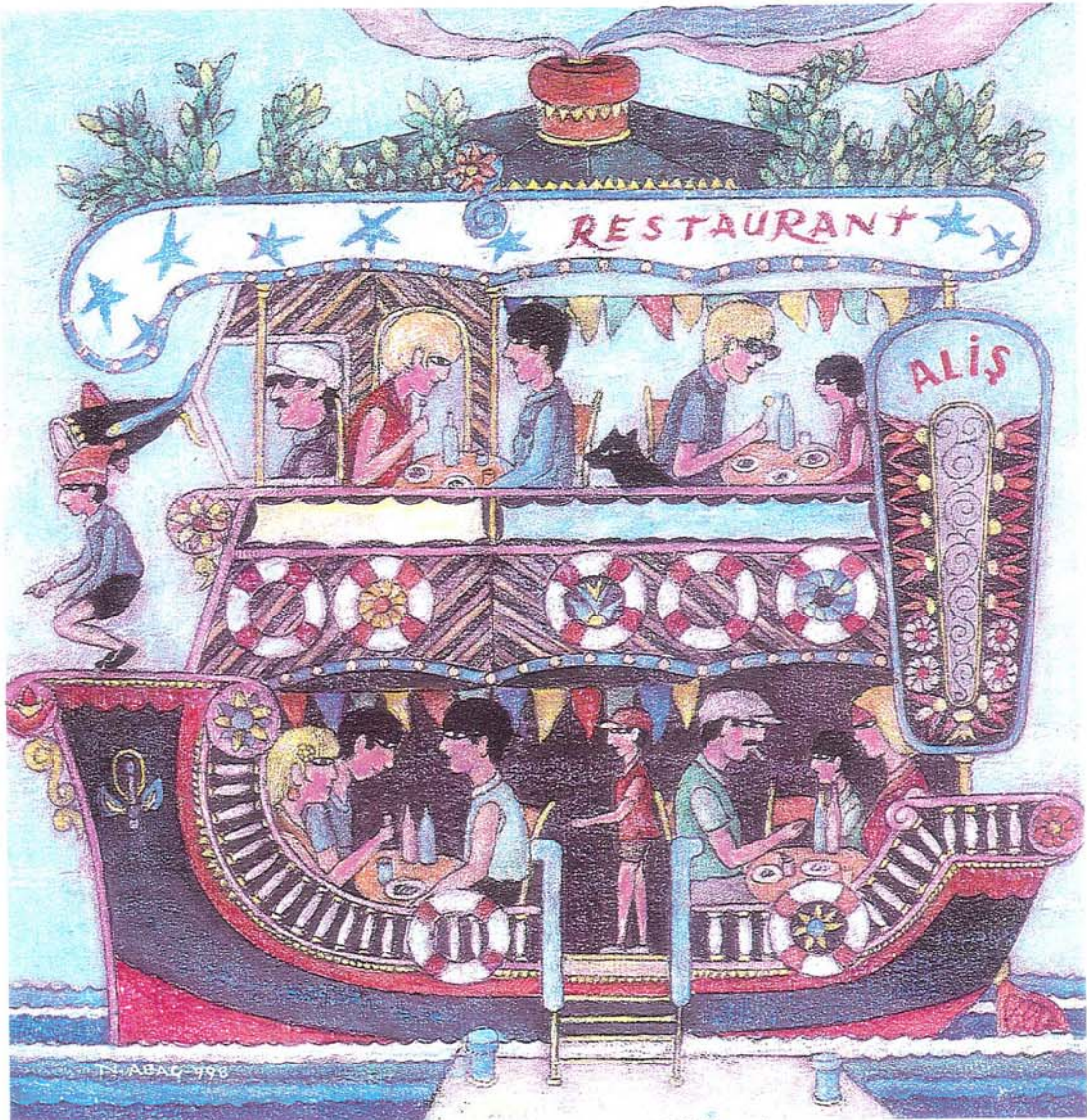
Resim No:94 Mustafa Altıntaş, Tuval Üzerine Akrilik, 130x130 cm. 1995



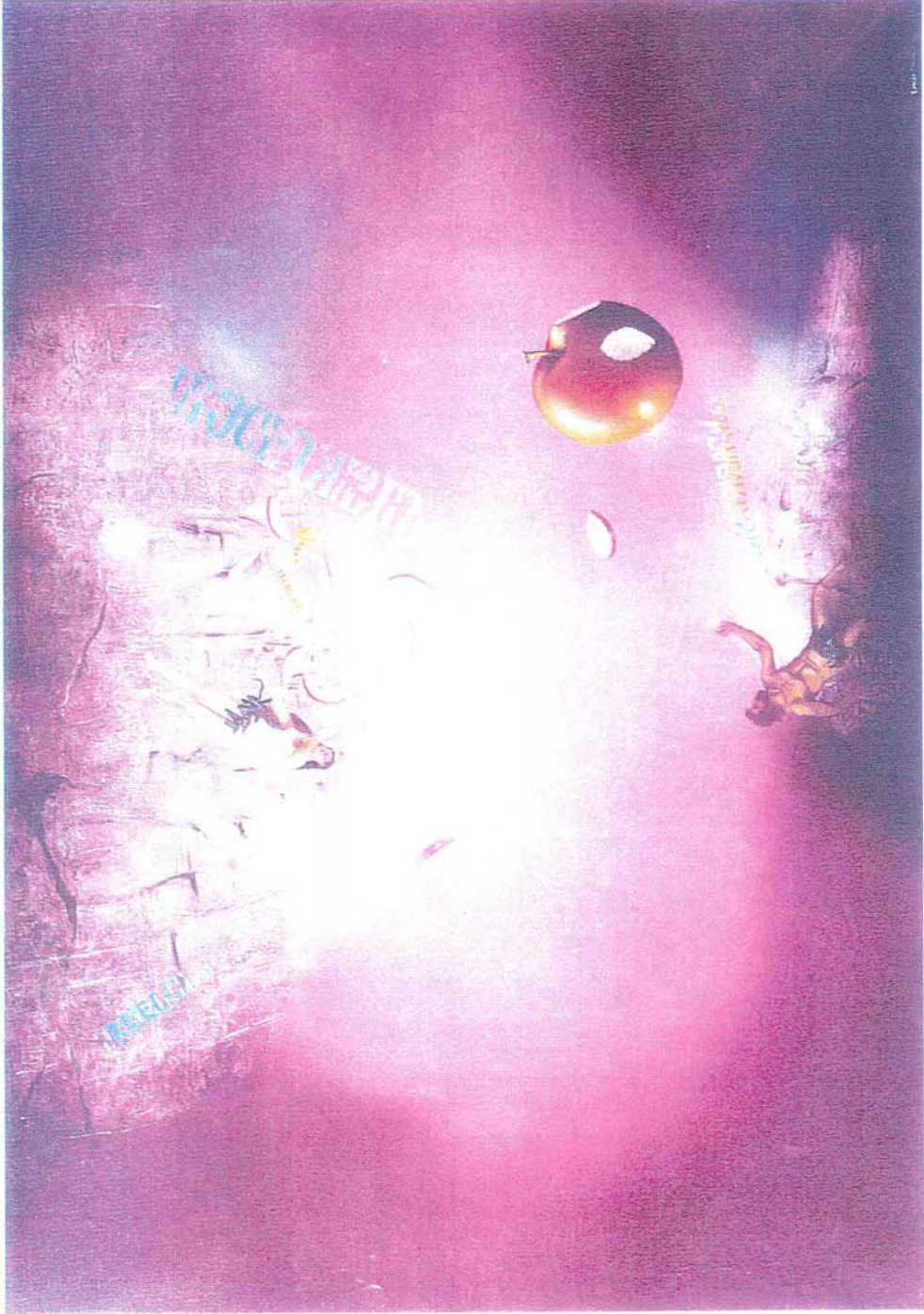
Resim No: 95 Mustafa Altıntaş, (Katolog: 23)
"İngreserotikamani" 1996 Tuval Üzerine Akrilik, 120x120 cm



Resim No: 97 Nuri Abaç "Yılanlı Kompozisyon" 1996, Tuval
Üzerine Yağlıhova 60x90 cm



Resim No:98 Nuri Abaç (Katolog: 25) "Restaurant Aliş" Tuval
 Üzerine Yağlıboya, 1998, 50x50 cm.



Resim No:99 Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik 110x140 cm.



Resim No:100 Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik
200x160 cm.



Resim No:101 Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik 60x50 cm.



Resim No:102 Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık Teknik.60x40 cm.



Resim No:103 Serap Demirağ Tuval Üzerine Karışık
Teknik 100x80 cm



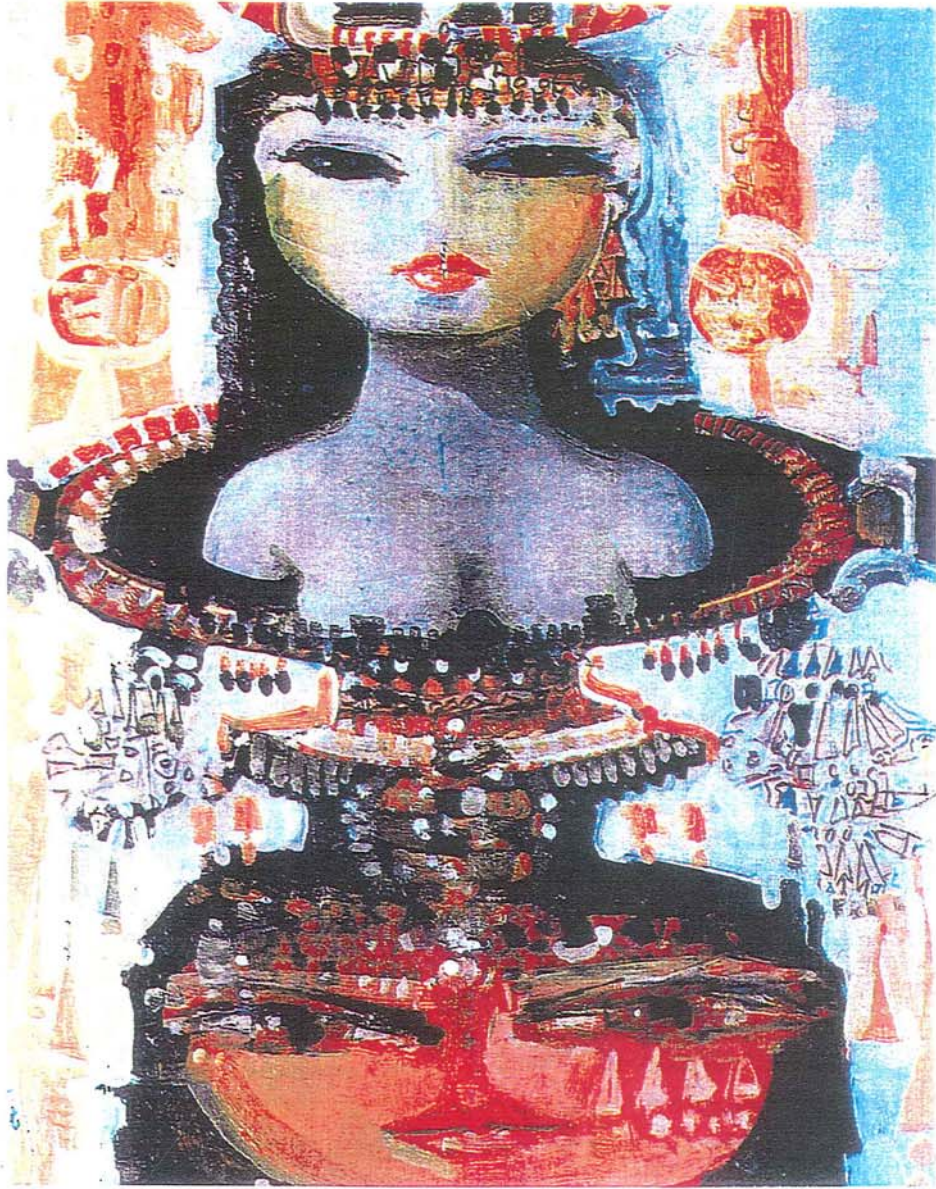
Resim No:104 Serap Demirağ (Katolog No: 26)“Mutluluk”1998
Tuval Üzerine Karışık Teknik.140x190 cm.



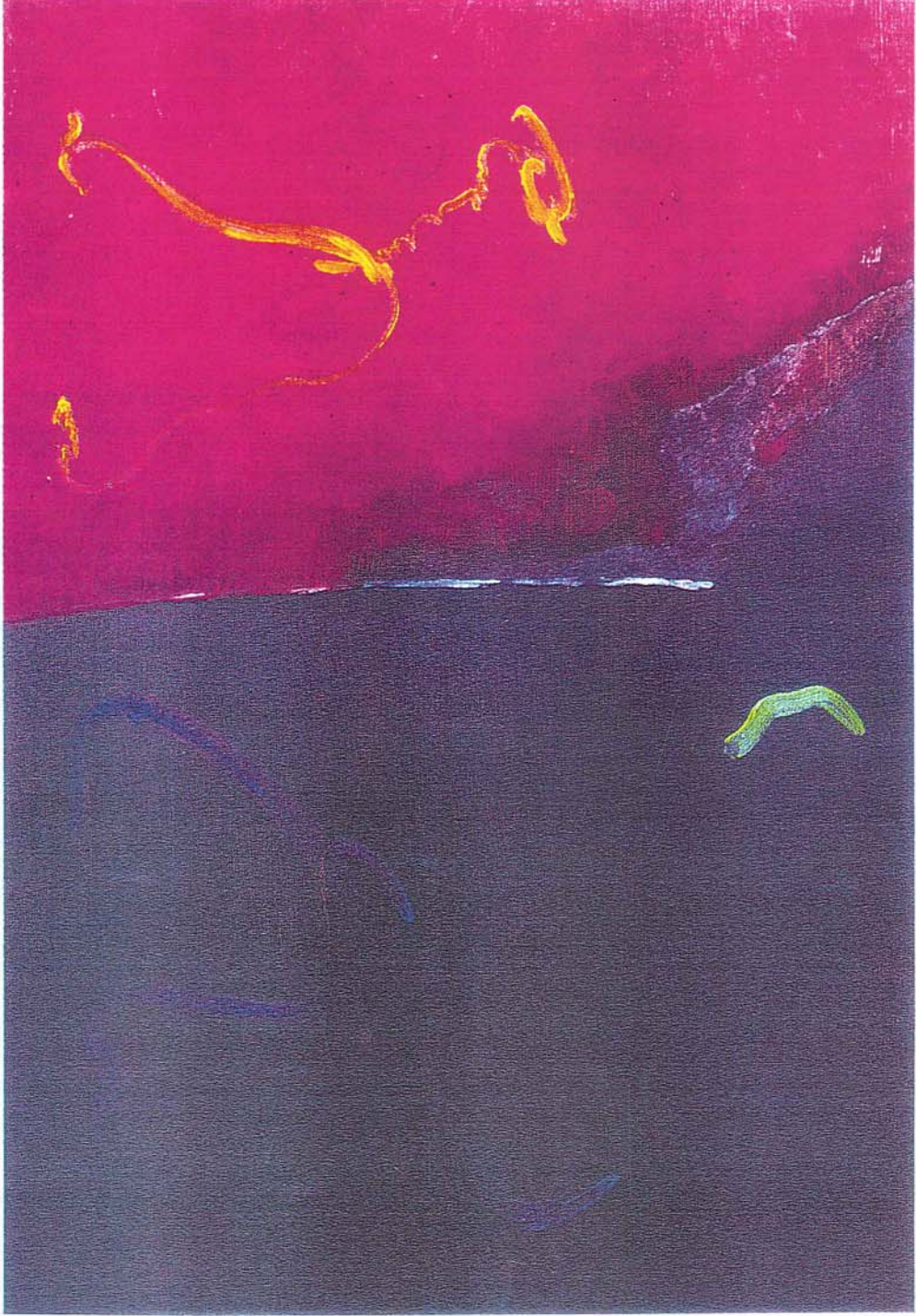
Resim No: 96 Muzaffer Akyol,” (Katolog: 24) Cunda Adasında Herşeyi Mavi Yaşıyor”,Kağıt Üzerine Yağlıboya”1996,70x50 cm.



Resim No: 105 Şadan Bezeyiş Tuval Üzerine Yağlıboya



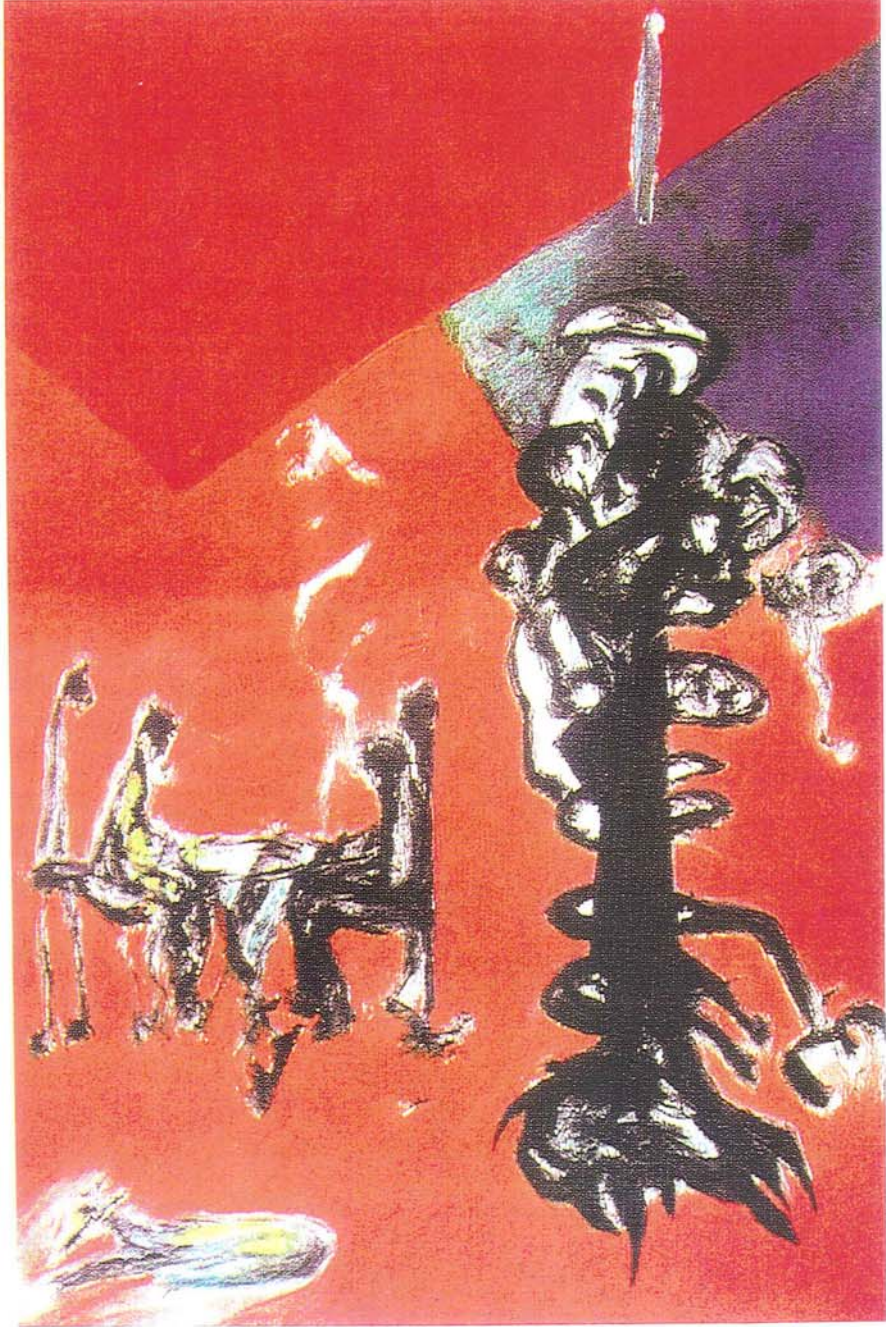
Resim No:106 Şadan Bezeyiş (Katolog No: 27) İkili Kız,1992 Karton Üzerine Yağlıboya,39x30 cm.



Resim No:107 Tiraje Dikmen,Tuval Üzerine Yağlıboya



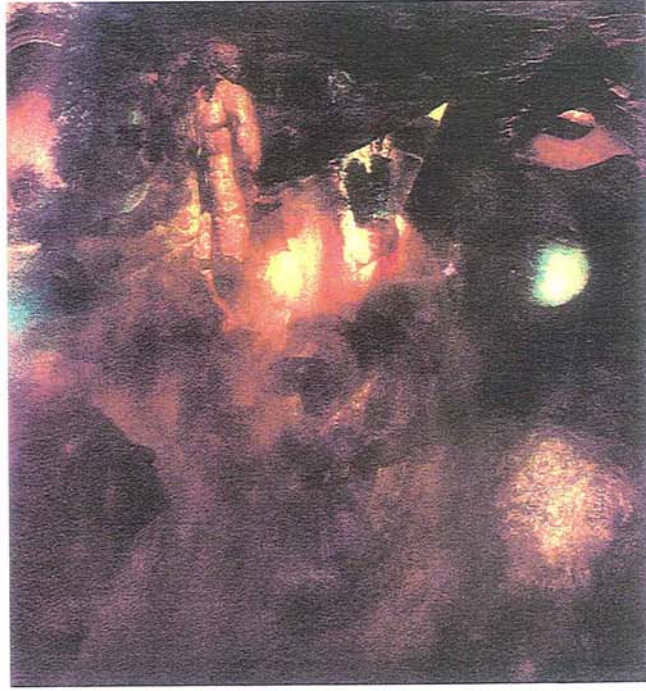
Resim No:108 Tiraje Dikmen,Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim No:109 Tiraje Dikmen, (Katolog No: 28) "İsimsiz"2000.Kağıt Üzerine Yağlıboya,50x70 cm.



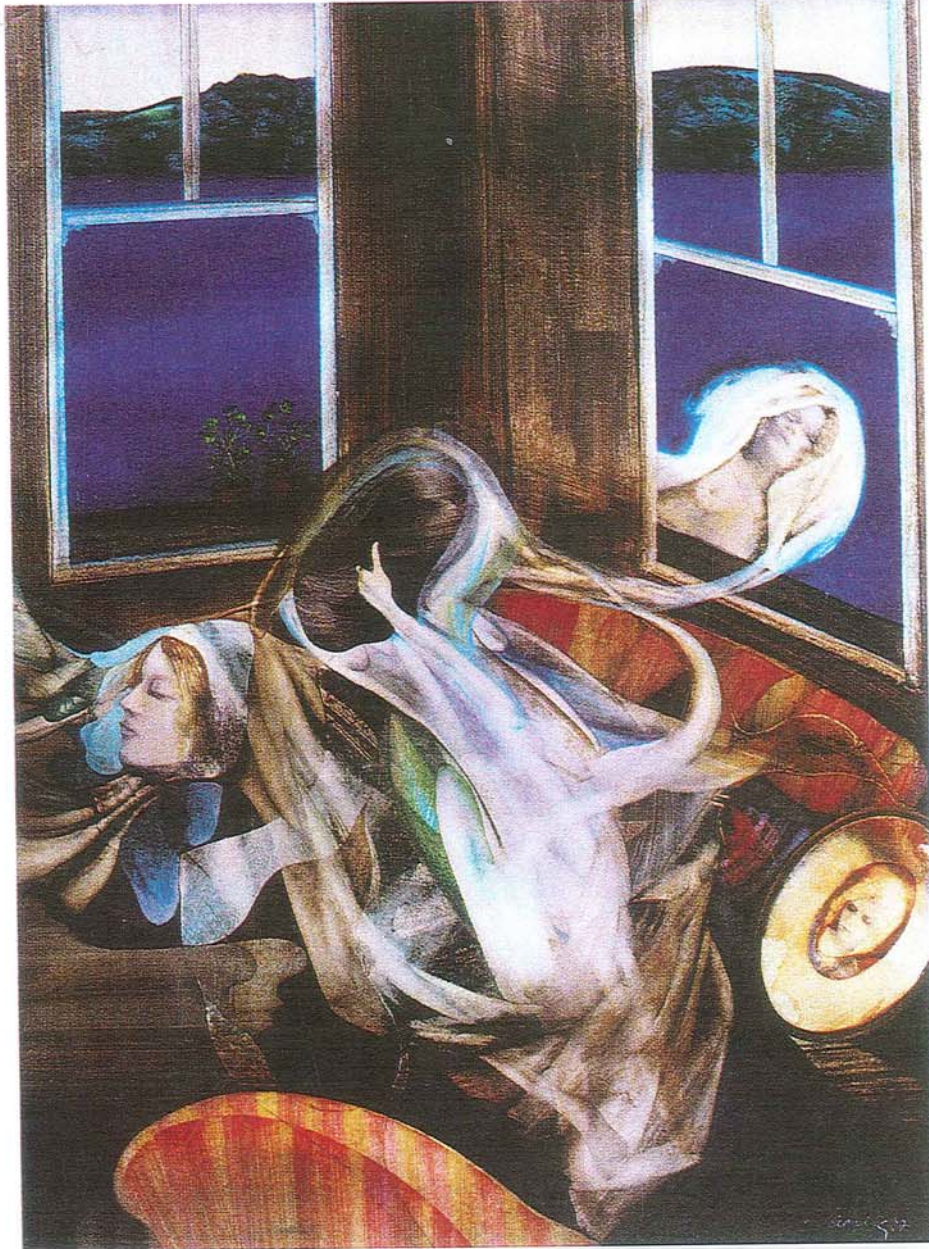
Resim No:110 Utku Varlık Tuval Üzerine Yağlıbova, 1990



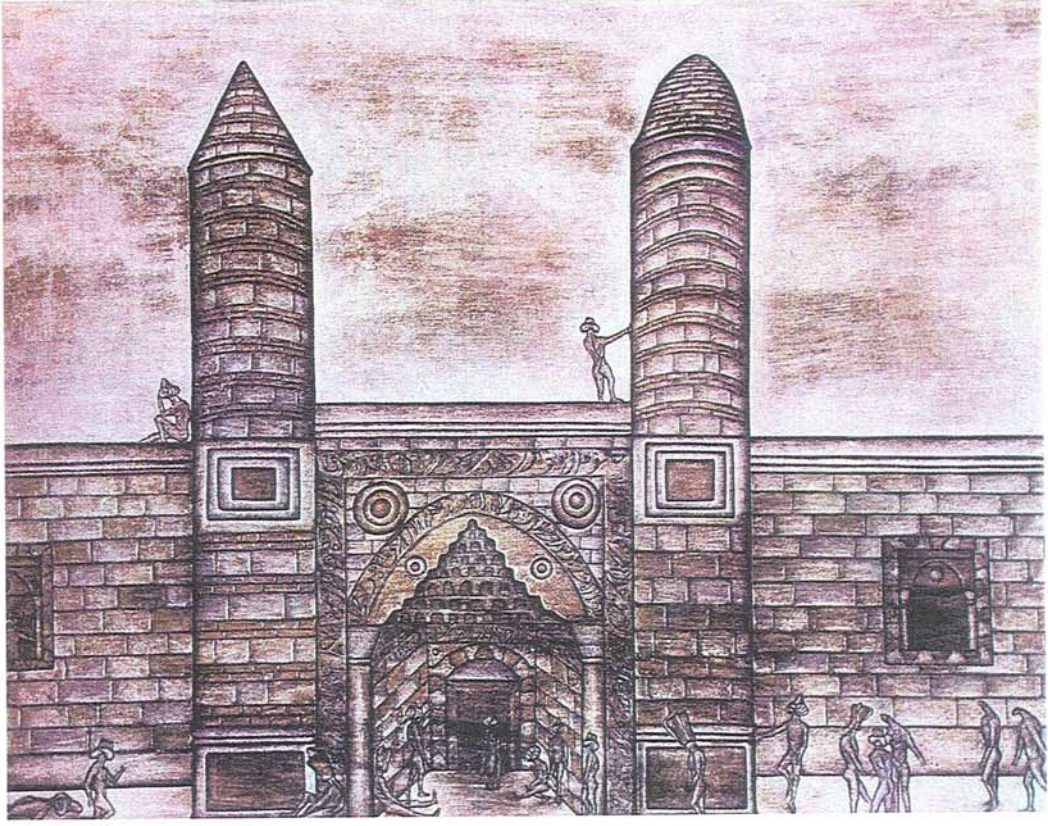
Resim No:111 Utku Varlık "Maskeli İlerliyorum"1996 Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim No:112 Utku Varlık Tuval Üzerine Yağlıboya,1978



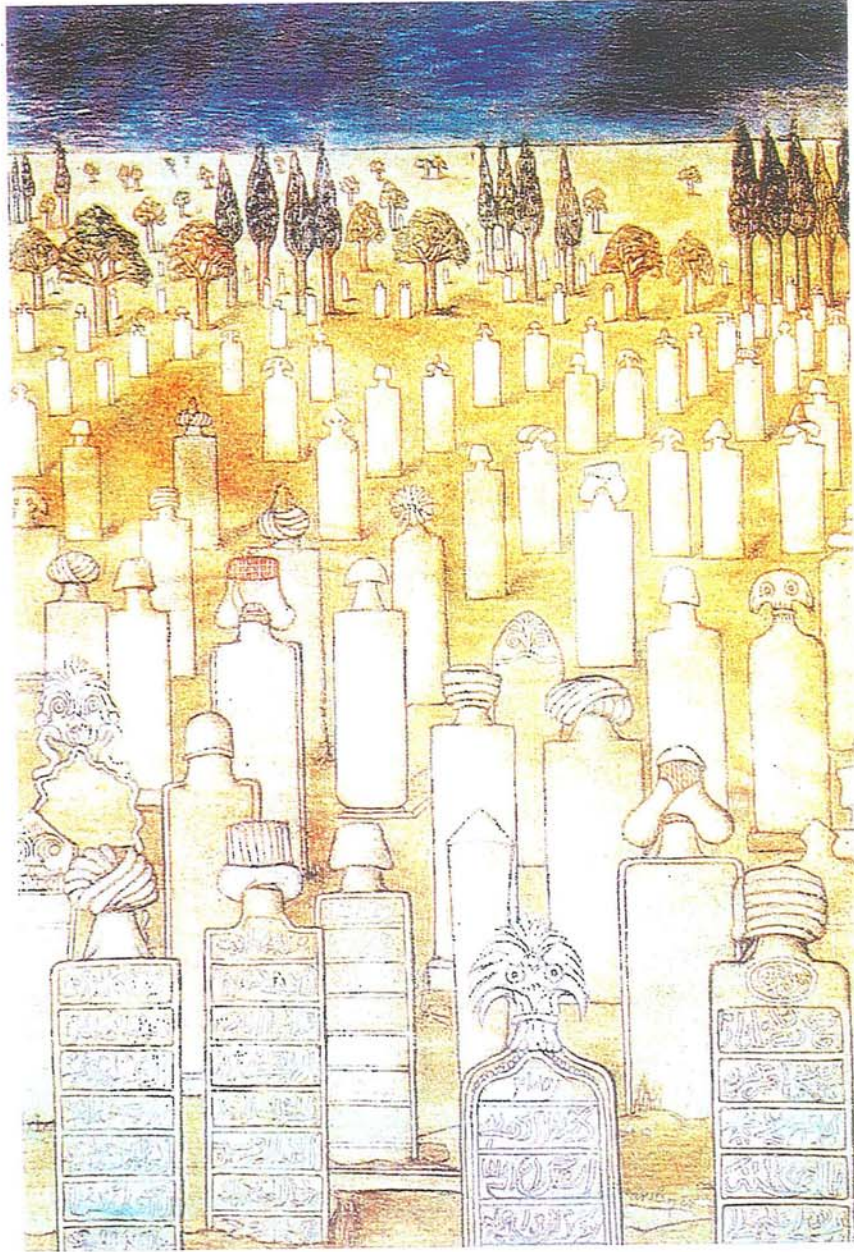
Resim No:113 Utku Varlık (Katolog No:29) "Anılarımızın Penceresi III" 1977 .Kağıt Üzerine Yağlıboya, 71x52 cm.



Resim No: 114 Yüksel Arslan Arture Serisinden 115/4, Kağıt Üzerine Özel Teknik. 50x70 cm. özel koleksiyon



Resim No:115 Yüksel Arslan Arture/40, 1964,Kağıt Üzerine Özel Teknik,44x68 cm.özel koleksiyon



Resim No:116 Yüksel Arslan (Katolog No:30) "Çocukluk,Autorartures IV(333)"1984
Tuval Üzerine Yağlıboya,35,5x25 cm