



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 8 Sayı 16 - ARALIK 2022
Year 8 Number 16 - December 2022

Sahibi/Proprietor

Doç. Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Zeynep Akyar

Editör/Editor

Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. M. Melih Korukçu
Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas
Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Haşar
Öğr. Gör. M. Batuhan Çankır
Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

Yayın Koordinatörü

Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

ISSN : 2149-3960**Dil/Language**

Türkçe - İngilizce
Turkish - English

İdari Koordinatör/Administrative Coordinator

Arş. Gör. Serdar Gürçay

Kapak Tasarım/Cover Design

Prof. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design

Deniz Selen Kağıtçı

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction

Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction

Neslihan İskender

Yayın Periyodu/Publication Period

Published twice a year - Yılda iki kez
yayınlanır
June - December / Haziran - Aralık

Yazışma Adresi/Correspondence Address

Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.

İnönü Cad. No: 38 Sefaköy

34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye

Tel: 444 1 428 - **Faks:** 0 212 425 57 97**web:** www.aydin.edu.tr**E-mail** aydinsanat@aydin.edu.tr**Baskı/Printed by**

Şan Ofset Matbaacılık

Adres: Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No:50

Kağıthane - İstanbul

Tel: 0(212) 289 24 24**Faks:** 0(212) 289 07 87**KÜNYE - IDENTITY****İçerik ve Kapsam:** Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik**Content and Scope:** Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music

Amaç: Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.

Purpose: To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.

Hedef Kitle: Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri

Target audience: Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students

Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.

Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Prof. Dr. Yunus Berkli,	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Akbulut,	İstanbul Üniversitesi	Prof. Dr. Metin Yüksek,	Marmara Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Nuriye Nihal Kafalı,	Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş,	Ege Üniversitesi	Prof. Arif Can Güngör,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pınar Aras,	Atatürk Üniversitesi	Prof. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Işık Üniversitesi	Prof. Melihat Tüzün,	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Üniversitesi	Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Günay Aykaç Atalayer,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Birgül Alıcı,	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. İsmail Emre Kavut,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Medine İrak,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Fuat Akdenizli,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Lütfü Kaplanoğlu,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert,	İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Dr. M. Melih Korukçu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Sefa Çeliksap,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Hakan Okay,	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer,	Anadolu Üniversitesi	Doç. Vildan Tok Dereci,	Marmara Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan,	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Atilla İlkayaz,	Gazi Üniversitesi	Doç. Dr. Yavuz Adugit,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Seda Yavuz,	İstanbul Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil,	İstanbul Gedik Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi H. Esra Çizmeci,	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ali Sait Liman,	Uludağ Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu,	Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak,	Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Rifat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Vedat Özyazgan,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Tansel Türkdoğan,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu,	Altınbaş Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Selin Süar Oral,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal Kızıl,	İstanbul Ticaret Üniversitesi
Prof. Pelin Yıldız,	Hacettepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güneş Oktay,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mehmet Yılmaz,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fıçıoğlu,	Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Cahit Üstün,	İstinye Üniversitesi
Prof. Dr. Bayram Yüksel,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Selin Kiraz Demir,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Canan Atalay Aktuğ,	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Nafia Özdemir Hanyaloğlu,	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Okan Ormanlı,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ghonche Gkojoghi,	Niğantaşı Üniversitesi
Prof. Dr. Erol KILIÇ	Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ali Efe İralı	İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Dr. Hasret Esra Çizmeci	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Sevim Salman	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. İsmail Tetikçi	Bursa Uludağ Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Seyit Mehmet Buçukoğlu	Maltepe Üniversitesi

AYDIN SANAT

Yıl 8 Sayı 16 - ARALIK 2022 - Year 8 Number 16 - December 2022

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

<i>Doğayı Kil Bünyede İzlemek: Seramik ve Süreç Sanatı</i> <i>Tracking the Nature in Clay: Ceramic and Process Art</i>	<i>Araştırma Makalesi</i>
<i>Seyhan YILMAZ, Firdevs Müjde GÖKBEL.....</i>	<i>165</i>
<i>Anadolu Halk Sanatları ve Yazma Baskı Sanatı: Bedri Rahmi Eyüboğlu</i> <i>Anatolian Folk Arts and Head Scarf Printing Art: Bedri Rahmi Eyüboğlu</i>	<i>Araştırma Makalesi</i>
<i>Hatice Akbaş DEMİR.....</i>	<i>185</i>
<i>Hatti-Hitit Sanatında Tanrı ve Tanrıça Betimlemelerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları</i> <i>Reflections of God and Goddess Descriptions in Hatti-Hittite Art to Turkish Painting</i>	<i>Araştırma Makalesi</i>
<i>Özge YILMAZ, Lütfü KAPLANOĞLU</i>	<i>195</i>
<i>Musa Güney Resimlerinde Hava, Su ve Toprak Elementlerinin Dışavurumsal</i> <i>Expressional Reflections of Air, Water and Soil Elements in Musa Güney Paintings</i>	<i>Olgu Sunumu</i>
<i>Tuğçe ŞENOL.....</i>	<i>211</i>
<i>Aydın Sanat'a Katkıları/Contributions to Aydın Sanat</i> <i>Balkan Naci, Adnan Çoker ve Komet için...</i>	
<i>Erkan Doğanay, Didem ERMİŞ, REŞAT BAŞAR.....</i>	<i>223</i>

AYDIN SANAT

Yıl 8 Sayı 16 - ARALIK 2022 - Year 8 Number 16 - December 2022

Genel DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015

Aydın Sanat Cilt 8 Sayı 16 DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/2022.816

DOI NUMARALARI - DOI NUMBERS

Doğayı Kil Bünyede İzlemek: Seramik ve Süreç Sanatı

Tracking the Nature in Clay: Ceramic and Process Art

Seyhan YILMAZ, Firdevs Müjde GÖKBEL

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i15001

Anadolu Halk Sanatları ve Yazma Baskı Sanatı: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Anatolian Folk Arts and Head Scarf Printing Art: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Hatice Akbaş DEMİR

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i15002

Hatti-Hitit Sanatında Tanrı ve Tanrıça Betimlemelerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları

Reflections of God and Goddess Descriptions in Hatti-Hittite Art to Turkish Painting

Özge YILMAZ, Lütfü KAPLANOĞLU

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i15003

Musa Güney Resimlerinde Hava, Su ve Toprak Elementlerinin Dışavurumsal

Expressional Reflections of Air, Water and Soil Elements in Musa Güney Paintings

Tuğçe ŞENOL

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i15004

Editörden;

Aydın Sanat, 2015'ten beri sürdürdüğü yayın hayatının on altıncı sayısında da dört makale ile okuyucuyla buluşuyor. Bu sayının ilk makalesi, **“Doğayı Kil Bünyede İzlemek: Seramik ve Süreç Sanatı”** başlıklı kil malzeme ile süreç kavramının ele alındığı seramik eserlerin irdelenmesi amaçlanarak ele alınan konu doğrultusunda seçilen eserlerin ilgili süreçle nasıl ilişkilendirildiği ve eserlerin temelini oluşturan kavramların neler olduğu üzerinde duran **Seyhan Yılmaz** ve **Firdevs Müjde Gökbel**'e ait bir makale yer alıyor. İkinci makale ise, **“Anadolu Halk Sanatları ve Yazma Baskı Sanatı: Bedri Rahmi Eyüboğlu”** başlıklı, Anadolu kültüründen etkilenen ve eserlerinde bu kültürel öğeleri sıklıkla kullanan sanatçılara yer veren Türk Halk Sanatları arasında önemli bir yere sahip yazma baskı sanatının tanıtılmasına katkı sağlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu eserlerini inceleyen **Hatice Akbaş Demir**'e ait bir makale.

Üçüncü makale ise, **Özge Yılmaz** ve **Lütfü Kaplanoğlu**'na ait **“Hatti-Hitit Sanatında Tanrı ve Tanrıça Betimlemelerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları”** isimli makale. Bu makalede Hatti-Hitit sanatında tanrı ve tanrıça heykelleri üzerinde durularak iki uygarlık sanatının birbirine olan benzerlikleri ve farklılıkları irdelenirken, Tanrı ve Tanrıça heykelleri özellikleri belirtilmiş ve kadının önemi, değeri Anadolu' ya kültürel miras olarak bırakılan eserler üzerinden bu kültürün Türk sanatına etkileri inceleniyor.

Aydın Sanat'ın bu sayısındaki son makale ise **“Musa Güney Resimlerinde Hava, Su ve Toprak Elementlerinin Dışavurumsal Yansımaları”** başlıklı, Musa Güney eserlerini kavramsal ve teknik açıdan ele alarak dışavurumun doku ve renklerini araştırarak, Musa Güney eserlerini dışavurum akımının etkisinde kübist ve geometrik form kombinasyonları ile irdeleyen **Tuğçe Şenol**' a ait makale yerini almıştır.

Dergimizde serbest bir alan olarak yer alan **“Aydın Sanat'a Katkılar”** bölümünde ise **Erkan Doğanay**'ın derlediği, **Didem Ermiş** ve **Reşat Başar**'ın katkı sağladığı **“Balkan Naci, Adnan Çoker ve Komet için...”** başlıklı, yakın dönemde kaybettiğimiz değerli sanatçılarımızdan Balkan Naci İslimyeli, Adnan Çoker ve Komet hakkındaki yazıları okuyucularımızla buluşturuyoruz.

Aydın Sanat'ın önceki sayılarında olduğu gibi bu sayısında yayın kurulumuzdaki arkadaşlarımıza, nitelikli yazılarıyla Aydın Sanat'a katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, hakemlik görevlerini özveriyle yürüten tüm hakemlerimize şükranlarımızı sunuyoruz.

Prof. M. Reşat Başar

Editör

Doğayı Kil Bünyede İzlemek: Seramik ve Süreç Sanatı

Seyhan YILMAZ^{1*}, Firdevs Müjde GÖKBEL^{2**}

ÖZ

Birçok sanat eserinin ilham kaynağı olan doğa, seramik sanatında aynı zamanda esere malzeme olanağı da sunmaktadır. Doğanın en önemli unsurlarından biri olan toprak, kil malzeme olarak seramik eserin temel yapıtaşını oluşturmaktadır. Arazi sanatı, yoksul sanat ve oluşum sanatı gibi akımlarla bağlantılı olan Süreç Sanatı, 1960'lı yılların sonuna doğru yaygınlaşmaya başlamıştır. Konusunu özellikle sanatın üretilme sürecinden almakta olan söz konusu sanat alanı; herhangi bir oluşumu veya oluşum sürecini estetik ve sanatsal içerikli bir çalışmayla ortaya koymaktadır. Bu araştırmada kil malzeme ile süreç kavramının ele alındığı seramik eserlerin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Ele alınan konu doğrultusunda seçilen eserlerin ilgili süreçle nasıl ilişkilendirildiği ve eserlerin temelini oluşturan kavramların neler olduğu üzerinde durulacaktır. Çalışma kapsamı çeşitli ülke sanatçılarının ortaya koymuş oldukları seramik veya kil bünye üzerinde tutunabilen bitkilerle ilişkilendirilen uygulamalar ile sınırlandırılmıştır. Araştırma dâhilinde incelenen eserlerde, sanatçıların çoğunlukla doğaya ilişkin birtakım kavramları ele aldıkları görülmüştür. Seramik malzemenin pişirim sonrasında kimyasal yapısında meydana gelen dayanıklılık, gözenekli yapı ve beraberinde su emme gibi olumlu özellikleri neticesinde özellikle yosun ve mantar gibi canlıların yüzeyde tutunabilmeleri için elverişli olan ortamı sağladığı, dolayısıyla ilgili akımdan etkilenen sanatçıların yapıtlarında seramik bünyeyi tercih ettikleri dikkat çekmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Seramik, Kil Bünye, Doğa, Süreç, Oluşum.*

^{1*} Profesör, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, syilmaz@kastamonu.edu.tr, Orchi-d:ORCID: 0000-0001-9425-173x

^{2**} Doçent, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, mgokbel@kastamonu.edu.tr, Orchid:ORCID: 0000-0002-2034-9061

Geliş Tarihi: 01 Aralık 2021 Kabul Tarihi: 15 Ağustos 2022

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i16001

Tracking the Nature in Clay: Ceramic and Process Art

ABSTRACT

Nature, which is the source of inspiration for many works of art, also provides materials for the work in ceramic art. Earth, one of the most important elements of nature, is the basic unit of the ceramic work as a clay material. Process art, which is associated with movements such as land art, poor art and happening art, started to spread towards the end of the 1960s. The subject area of art, which takes its subject especially from the process of producing art; reveals any formation or formation process with an aesthetic and artistic content. In this research, it is aimed to examine the ceramic works that deal with the concept of clay material and process. Accordingly, how the selected works are associated with the process in question and what are the concepts that form the basis of the works will be emphasized. The scope of the work is limited to examples from the works of international ceramic artists. As a result of the works examined within the scope of the research, it was seen that the artists mostly dealt with some concepts related to nature. It was noteworthy that as a result of the positive properties of the ceramic material such as durability, porous structure and water absorption that occur in the chemical structure after firing, it provides a suitable environment for creatures such as algae and fungus to hold on the surface, therefore, artists, who are affected by the relevant current, prefer the ceramic body in their works.

Keywords: Ceramic, Clay Body, Nature, Process, Happening.

1. GİRİŞ

Sanatsal yaratımda malzeme büyük önem teşkil etmektedir. İmgeyi esere aktarma sürecinde sanatçının başvurduğu malzemenin doğru seçimi, eserin öne çıkarılması bakımından büyük bir role sahiptir. Süreç Sanatında sanatçıya esin kaynağı olan seramik eserin ana malzemesi konumundaki kil bünye; eserin düşünce taşıyıcısı olmaktan ziyade sahip olduğu mineralojik özelliklerle fiziksel imkânlar sunan güçlü bir malzeme niteliğindedir. Sunduğu fiziksel ve kimyasal imkânlarıyla beraber doğanın bir parçası olarak özüne saygı duyulan toprak, sanatçı için daima esin kaynağı olmaktadır. Aynı zamanda toprak malzeme aracılığı ile deneyimimizle ilişkili olarak dış dünyadan bilgi edinimi gerçekleştirilmektedir. Atalayer: kil hakkında; ‘Plastisitesi, kolaylıkla şekil alması ve birleştirilmesi, birçok farklı tekniğe izin veren yapısı ile geri dönüşüme uygunluğu onu zengin bir malzeme kılmaktadır, böylelikle sanatçının üretim yolunda ona büyük kolaylık sağlamaktadır’ şeklinde görüş ifade etmektedir (Atalayer’den aktaran Baklan Önal, 2018, s. 71). Söz konusu özellikleri ilgili malzemenin tercih edilebilirliğini arttırmaktadır.

Bu anlamda kil bünye, seramik eser ortaya koymada oldukça elverişlidir. Tatlin, eserin ortaya konulmasında malzemeye ilişkin şu ifadeleri dile getirmektedir. ‘Var olan tüm malzemeler, kendilerine uygun bir form üretmektedir. Her malzemenin kendi içinde ona ait benzersiz renk, doku ve şekillendirme metodu bulunmaktadır. Zanaatkârlar, mimarlar ve modern sanatçılar tarafından sıkça dile getirilen söz konusu doktrine ‘malzemenin hakikati’ denmektedir’ (Tatlin’den aktaran Baklan Önal, 2018, s. 35). Malzemenin doğasına bağlı

olarak çamurun pişirim sonrasında oluşan gözenekli yapısı, organik maddelerin yüzeyde tutunabilmesine olanak sağlamaktadır. İlgili malzemenin süreç sanatında kullanımının tercih nedenleri arasında su emme, nem tutma, kuruma, küçülme, çatlama ve pişme gibi değişken öğeleri içinde barındıran özellikleri sayılabilir.

2. Süreç Sanatı

Soyut Dışavurumculukta ve diğer sanatsal hareketlerde kök salmış olan Süreç Sanatı, 1960’ların ortalarında Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa’da tanınarak 1970’lere kadar varlığını sürdürmüştür. Sanat, felsefi bakımdan irdelendiğinde; bir şaheserden ziyade daha çok yaratıcı yolculukta bulunduğu gerçeğini vurgulayan bir duruş sergilemektedir. Söz konusu durum, yerli törenlerinde, özellikle de Şaman ve dini ritüellerde izlenebilmektedir. Örneğin Şamanizm’de, kişi ‘bir ruh dünyasını algılamak, onunla etkileşim kurmak ve söz konusu mistik enerjileri bu dünyaya kanalize etmek için değiştirilmiş bilinç durumlarına ulaşır.’ Süreç sanatçıları da eserlerini yaratırken benzer bir performans deneyimleme eğilimindedir. Tarihsel süreç incelendiğinde güneş dansı, kum boyama gibi kültürel aktivitelerin ve özellikle mandala yapımının oldukça etkili olduğu görülmektedir. Tibet’teki Budist rahiplerin haftalarca çalışarak mandala yaptıkları, ancak bitirdikten hemen sonra onu yok ettikleri bilinmektedir. Çünkü önemli olan nihai ürün değil, yaratılışının maneviyatı ile ilgili olan sürecidir.

Süreç Sanatı, 1960’ların sonlarında Minimalizm’e tepki olarak gelişen bir stil olan Postminimalizm’in bir alt kümesi olarak kabul edilir. Soyut Dışavurumculuktan hareketle, Minimalizm akımı, sanat yapıtları

nın durağan, kendine gönderme yapan ve kişisel olmayan durumu gibi belirli yönlerini reddetmiştir. Araştırmanın konusu olan Süreç Sanatı; Performans Sanatı, Kavramsal Sanat ve Arte Povera ile birlikte çeşitli sanatsal disiplinlerde ve medyada kendi yolunu çizerek bu süreçte doğaya olan bağlılığından dolayı Çevresel Sanat Hareketi ile güçlü bir bağlantı kurmuştur. Her ne kadar tuhaf ve sıra dışı olsa da Süreç Sanatı kaçınılmaz olarak sanatçıları lateks, balmumu, keçe, çimen, ateş, kırık cam gibi alışılmadık malzemelerin kullanımına yöneltmiştir. Söz konusu malzeme çeşitliliği, sanatçıların performanslarında ve uygulamalarında büyük bir özgürlük sağlayarak çoğunda kesme, asma, düşürme ve çarpma gibi dürtülere yol açtığı hatta onları donma, ayrışma, yoğunlaşma gibi doğaçlama ve rastgele eylemlere sevk ettiği görülmüştür. Bu haliyle sanat eserleri incelendiğinde geçici, hatta tutarsız veya temelsiz oldukları söylenebilir.

Ancak süreçte, tam olarak meselenin dayandığı temelin kendisi de bu olup hiçbir kural, hak ve yanlışlık olmayan, insan ifadesinin saflığına ulaşma arayışı öne çıkmaktadır. Bu hareketlerin paylaştığı bir başka şey ise süreksizliğin (geçiciliğin) tadıdır. Aslında, Süreç ve Çevresel Sanat eserleri hiçbir zaman gerçekten satılamazdı. Ancak bu durum sanatçıların hedefi olmamıştır. Bununla birlikte, sanatçıların önerdiği şey, genel olarak sanata dair yeni perspektif ve çabaların ortaya konması idi. Böylelikle sanat eseri zorunlu olarak fiziksel bir yapı sergilemekten çıkmıştır. Söz konusu akım günümüzde halen varlığını korumaktadır. Birçok sanatçı hedef yerine yolculuğa odaklanmakta, estetik ile formun sınırlarını zorlamakta ve her yönden oranlara meydan okumaktadır (Widewalls, 2016).

İşlem Sanatı olarak da bilinen Süreç Sanatı, 1966'da ABD'de yaygınlaşmaya başlamış, 'Yeryüzü Sanatı', 'Yoksul Sanat', 'Karşı Biçim', 'Karşı-Yanılsama (Anti-Illusion)', "Kendi kendini yok Eden Sanat" gibi sergilerin içeriği zaman ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda söz konusu sanat, tek başına bir sanat hareketi olmakla beraber farklı sanat hareketlerini de desteklemiştir. Bu çerçevede, ilgili sanat hareketinde sanatçıların malzeme sınırlarını genişlettiği, zaman içinde değişime uğrayan ve süreçleri gözlemlenebilen malzemeleri seçtiği, ayrıca yerçekimi ve ısı gibi atmosfer etkilerinden de yararlandıkları görülmüştür. Sanat yapının satılabilirliğine ve piyasa değerlerine karşı çıkan bu uygulamalar, sanatı bir süreç ve oluşum olarak ortaya koymaktadır (Ecza-cıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1715). İlgili sanatın yaratım süreci eserin bazen bir parçası olurken, bazen de eserin tüm konusunu kapsamaktadır. Söz konusu sanatın kökleri soyut dışavurumcu bir ressam olan Jackson Pollock'a kadar uzanmaktadır. Sanatçı Pollock 'Aksiyon Sanatı'nın kurucusu olarak bilinmektedir. Bu akımın diğer temsilcileri arasında Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, Clyfford Still ve Barnett Newman da yer almaktadır. Sanatçılar, geleneğe dönük eserlerinde boyayı damlatma, akıtma, sürme gibi eylemlerle kompozisyonlar oluşturmaktadırlar (Karabaş ve Polat, 2016, s.37, 44).

İlerleyen yıllarda Süreç Sanatının öncülerinden Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-1986) öne çıkmaktadır. Beuys, eserlerinin üzerinde kullanmış olduğu çeşitli malzemelerle kimyasal reaksiyonları, renk değişimlerini, çürüme, kuruma ve benzeri farklı fiziksel süreçleri izlemiştir. Sanatçının bu uygulamaları 'süreçselliği' simgelemekte-

dir (Kavrakoğlu, 2015). Söz konusu akımın zamanla hem malzeme hem de uygulama bağlamında çeşitlenerek kavramsal boyuta taşındığı görülmektedir.

Yayılmaya başladığı yıllardan başlamak üzere günümüze kadar gelen Süreç Sanatının, kavramsal temeli de oldukça geniş bir perspektife yayılmaktadır. Bu bağlamda yazar ve felsefe profesörü Peter Osborne, kavramsal sanat eserlerini altı başlık altında değerlendirmektedir. Bunlar sırasıyla;

1. Bilgi Verme, Performans ve Dokümantasyon
2. Süreç, Sistem, Seri
3. Kelime ve İşaret
4. Temellük, Müdahale, Gündelik
5. Politika ve İdeoloji
6. Kurumsal Eleştiri' (Osborne'den aktaran Şölenay ve Özer, 2013, s. 37).

Osborne'nin yaptığı bu sınıflandırmada madde 2'de yer alan 'Süreç, Sistem ve Seri' ayrı uygulama alanları olarak bilinse de uygulama ve tasarım süreçleri açısından birbirine yakın düşünceler içermektedir. Hans Haacke, 1967 tarihli 'İsimsiz Bildiri' adlı yazısında sisteme ilişkin şu ifadelerde bulunmaktadır. 'Genel haliyle sistem, ortak bir plan ve amaca hizmet eden bir grup öge olarak tanımlanmaktadır. Bu öğeler veya bileşenler ortak bir hedefe ulaşmak için etkileşimde bulunmaktadırlar. Öğeleri birbirinden ayırmaksa, sistemi yok etmek anlamına gelmektedir. Bütünsel bağlamın dışına çıkıldığı zaman söz konusu öğelerin hiçbir işlevi kalmamaktadır.' (Haacke'den aktaran Çev. Akın Terzi, 2019). Haacke, ayrıca 'sistem' teriminin kullanılışındaki özellikli durumu ise şöyle açıklamaktadır: 'Terimin doğa bilimlerindeki orijinal kullanımı, fiziksel olarak birbirine bağlı süreçlerin

davranışlarını anlamak için değerlidir. Bu kullanım, sürekli değişim, geri dönüşüm ve denge olaylarını açıklamıştır. Bu nedenle, yalnızca statik olmayan 'heykeller' için 'sistem' terimini ayırmanın sağlam nedenleri olduğuna inanıyorum, çünkü yalnızca bu kategoride bir enerji, malzeme veya bilgi aktarımı gerçekleşir (Grasskamp, Nesbit ve Bird'den aktaran Bayraktar, 2017, s. 35). Bu düşüncelerden hareketle tıpkı Sistem Sanatında olduğu gibi Süreç Sanatında da birbirine bağlı ortak bileşenler ile bir hedefe varmaya çalışan süreçlerin varlığından söz edilebilir.

Süreç Sanatında iki kavram öne çıkmaktadır. İlki 'zaman kavramı' diğeri de zamana ve ortama bağlı olarak gerçekleşen 'değişim'dir. Söz konusu sanat uygulamasının temeli kavramsal sanata dayanmaktadır. Kavramsal Sanatla Süreç Sanatı arasındaki sınır birbirine çok yakındır. Kimi zaman bu sınır ortadan kalkmaktadır. Örnekler incelendiğinde eserin yapımında geleneksel malzemelerin dışında malzeme seçildiği ve sergilemede alternatif mekân arayışlarına gidildiği anlaşılmaktadır. Ortaya konulan eserlerin oluşum süreci ve evrelerini göstermeye yönelik çalışmalar olduğu bilinmektedir. Çoğunlukla malzemenin organik ve canlı yönü vurgulanırken sürecin görselleştirilmesi istenmektedir (Kavrakoğlu, 2015). Sanatsal aktiviteler ve sergiler önceki dönemlerde "salon" adı verilen alanlarda sergilenirken, söz konusu faaliyetler için Endüstri Devrimi ve İkinci Dünya Savaşı'yla beraber farklı mekân arayışlarına gidildiği görülmektedir. Bu durum 1950'li yıllarla birlikte modern "avantgarde" akımının etkisiyle sanatsal üretimde alternatif arayışlara giren sanatçılar için önemli hale gelmiştir. Üretilen eserlerin niteliği ile birlikte aynı zamanda izleyici ve yapıt arasındaki iletişimin arttırılması arzusu, il-

gili sanatçıları farklı mekânları kullanmaya yöneltmiştir (Dolunay, Boyraz, 2013'den akt. Gökbel, 2018 s. 69). Genellikle mekânlar, eserin izleyiciye ulaşmasında bir aracı rol üstlenirken Süreç Sanatı gibi bazı sanat akımlarında eserlerin mekâna özgü tasarlanması ya da sürecin gerçekleştiği yer olarak tasarım sürecine dâhil edilmesi söz konusudur. Bu durum eser ile mekânın birbirinden ayrılamayacağı fikrini doğurmaktadır.

Sürecin işlendiği ya da sergilendiği mekânın dışında, eser üretmenin başlı başına bir sürece dayalı oluşu da Süreç Sanatı kapsamında değerlendirilebilir. Hem anlam hem de anlatımı vurgulamak için sanatçıların uygun malzeme seçtikleri ve malzemenin sınırlarını zorladıkları görülmektedir. Seramik disiplinine bağlı olarak eser üreten sanatçılar kili sadece pişirerek değil, pişmemiş biçimde kullanarak da esere anlam yükledikleri görülmektedir. Bu bağlamda kil malzeme ile ortaya konulan çalışmalar oldukça geniş bir perspektifte izlenebilir. Çamuru biçimlendirmenin zaten bir sürece dayalı oluşu, onu Süreç Sanatına taşımaktadır. Söz konusu malzeme ile çıkılan yolculuğun keyfine odaklanan sanatçı için, Süreç Sanatı böylelikle gerçekleşmiş sayılır. Bu bağlamda seramik sanatçısı Funda Susamoğlu'nun çalışmaları örnek gösterilebilir. Susamoğlu'nun çalışmaları süreçle ilgili olup sanatçı, eserleriyle sanat üretim sürecini ve nesnelerin yaşam süreçlerini sorgularken öte yandan nesnelerin maddeselliği üzerine düşünmektedir (Engram Archive, 2019). Sanatçının Galerî Zilberman'da açmış olduğu "Arazi/Land" adlı sergisine ilişkin Burçak Bingöl şu ifadelerle yer vermiştir.

"...Bu süreçte elle yapmaya ısrar ederek sabırla oluşturduğu ifade dağarcığıyla Su-

samoğlu, görsel bir doğaçlama yapar. Atölyede gerçekleşen bu doğaçlama sürecinde içsel ve sadece o ana ait çevresel şartlar, şekillendirmedeki en belirleyici unsurlar olur. Kendi sürecinden beslenen bu sanatsal pratikle öngörülmemiş bir seri yeni düşünce örüntüleri, yeni yapılar, ilişkiler ve en önemlisi yeni hareket yolları keşfeder. Teknik hakimiyet ve sezgisel hareket kabiliyeti bu keşif döngüsünün verimini belirleyen en önemli etmenlerdir."

Bingöl, Susamoğlu'nun sergideki bir eserine ilişkin şu açıklamayı yapar.

"...Sergide izleyiciyi karşılayan "Kara Kutu" yerleştirmesi sona dair olanları değil, başlangıcın kaydını tutuyor. Üretim sürecini samimiyetle gözler önüne sererken, kişisel aydınlanma anlarının dönemeçlerini sabitliyor." (Funda Susamoğlu, t.y.).

Bingöl'ün de bahsettiği üzere Susamoğlu'nun sanatını çevreleyen mekân ve zaman olguları sanatçının eserlerine yön vermektedir. Görsel doğaçlama ile anı yaşayarak sürece odaklanan sanatçı, eserlerinde söz konusu süreci vurgulamaya çalışmaktadır.

Morkoç'a (2019, s. 49) göre Süreç; 'sanatçının kendisi ve formu ile kurmuş olduğu bir köprüdür. Sürecin artık sanat tarihinde bilinçli olarak ifade edilmesi, bizlere avangart yapının yanı sıra çıplak bir şekilde sanatçının öznelliğini de sunmaktadır' şeklinde ifade etmektedir. Morkoç'un açıklamasına ilaveten sanat eserlerinde süreç eylemi kimi zaman kendiliğinden gerçekleşse bile eser üretim sürecinde sanatçının anlık kararlar alarak süreci yönetmesi ve sürece müdahale etmesi onu öznelletirmektedir.

Yukarda bahsedilenlerden hareketle Süreç Sanatının odağında kavramsal yön öne çıkmaktadır. Malzemesi ne olursa olsun

ortaya konulan eserlerde sanatçılar, içinde bulundukları süreci, malzemenin geçirdiği süreci ve bunların her ikisini de içine alan zaman kavramı gibi olgular üzerinde durmuşlardır. Bu araştırmada Süreç Sanatının seramik eserlerle ilişkilendirilen örnekleri ele alınacaktır. Süreç Sanatına ilişkin seramik örnekler Kavramsal Sanat odağında geniş bir perspektifte izlenebilmektedir. Bunlar arasında performans, video art, enstalasyon olabileceği gibi herhangi bir temayla ilişkilendirilen kavramsal sanat eserleri de bulunabilir. Bu araştırma kapsamında Süreç Sanatı ve doğa ilişkisi üzerinde durulacaktır. Kil malzemenin bulunduğu ortamda ısıya bağlı olarak kuruması, çatlaması, suya ve neme bağlı olarak çözünmesi, yüksek ısıya bağlı olarak pekişmesi gibi sürekli döngüsel yapısı onun yaşayan bir malzeme olduğunu göstermektedir. Söz konusu malzemenin değişken yönü onu sanatsal malzeme olarak güçlü kılmaktadır. Sanatçıların doğanın bir parçası ve yaşayan bir malzeme olarak kili Süreç Sanatında nasıl kullandıkları, hangi kavramlar üzerinde durdukları sorgulanacaktır. Söz konusu sanat akımına konu olan eserlerde sürecin nasıl izlendiği incelenecektir.

3. Doğayı Kil Bünyede İzlemek: Seramik ve Süreç Sanatı

Doğanın insanoğluna sunduğu olanakların aracı olarak 'Toprak Ana', üzerindeki canlılarla Süreç Sanatının kendisi konumundadır. Doğanın bir parçası olan kil bünye, sahip olduğu fiziksel ve kimyasal özelliklerden ötürü üzerinde organizmaları yaşatmaya elverişli bir yapıya sahiptir. Kil yüzeyinde sürece bağlı olan değişimi izleyebilmek söz konusu malzemenin ilgili sanata olan yakınlığını göstermektedir. Seramik sanatçılarının kil malzemeyi bu yönüyle Süreç Sanatında tercih ettikleri görülmektedir.

Kavram olarak ekolojinin günümüzde canlıların çevreleri ile kurmuş oldukları katmanlı ilişkiler zincirini inceleyen bir bilim dalı olarak yaygın bir farkındalığa ulaştığı izlenmektedir. Doğal kaynakların sınırlı hale gelmesi durumu, içinde bulunulan dönemde sanayi ve endüstriyi sürdürülebilir atlımlar yapmaya mecbur bırakmaktadır. Bununla beraber büyük değişimleri ortaya koyacak girişimlerin olduğunu söylemek mümkün olmamaktadır. Güncel sanatın sahip olduğu çevreci refleksin 60'lı yıllara uzanan tarihi bugün de varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda ekolojik bilincin odak haline getirildiği, konuyu siyasi ve sosyal açıları ile birlikte irdeleyen global sanat etkinlikleri, platformlar ve inisiyatifler sanat alanında önemli bir alan yaratmaktadır. Yunanca "oikos" kelimesi; ev (oturulan yer) kökünden türemiş olan "ekoloji" terimi, evinbilimi şeklinde kavrandığı zaman, doğa ve insanın çevresi ile kurduğu daha kapsamlı ilişkilere işaret etmektedir. Guattari'nin "Üç Ekoloji" adlı yayınında, ekolojinin sanayileşen kapitalizmin meydana getirdiği sosyal dengelerden bağımsız düşünülmemeyeceği vurgulanmaktadır. Guattari; sosyal, zihinsel ve çevre ekolojisinin ortak şekilde algılanmasını önermekte olan "ekozofi" kavramının mantığını tartışırken aynı zamanda etik ve estetiğin, sanat ve bilimin birbirine yaklaşma eğilimine, birbirinin yöntemlerini kavrama ve esneklik kazanabilme durumuna vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte zıtlıklar üzerinde durulması yerine, sanatın kaza veya rastlantıyı üretim sürecine dâhil ederek devam edebilme kabiliyetinin diğer disiplinlerin bakımından da fayda sağlayan bir tutum oluşturabileceği üzerinde durulmaktadır (Susamoğlu, 2018: 97). Süreç Sanatındaki rastlantısal süreçler tıpkı doğada yaşanan yeryüzü olayları gibi kendi içinde doğallığı barındırmaktadır. Sanatsal

eğilimdeki bu durum Guattari'nin ekofizi kavramına işaret etmektedir. Günümüzün hızla değişen endüstriyel ve teknolojik dünyasının olumsuz etkileri karşısında sanatçıların doğayı görünür kılmaya çabaladıkları, doğal ve organik olana duyulan özlemi vurguladıkları görülürken aynı zamanda doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçladıkları da dikkat çekmektedir. Bu bağlamda pek çok sanatçının teknoloji karşısında doğayı kutlayan yaklaşımlarla eserler ortaya koydukları söylenebilir.

Arazi Sanatının İngiltere'deki önemli temsilcilerinden biri olan Andy Goldsworthy kil malzemeyi kullanarak seramik eser ortaya koyan sanatçılardan biridir. Sınırsız malzemenin yer aldığı doğanın kendisini hem bir atölye hem de bir sergileme alanı olarak görmektedir. Malzemelerini doğadan seçen sanatçı, çalışmalarında kil malzemeyi kullanmaktadır. Geniş ve açık alanlarda yürüttüğü çalışmalarında doğaya odaklandığı anlaşılmaktadır. Sanatçının amacı, doğadan daha iyisini yapmak değil, onun hakkında daha fazla şey öğrenmektir. Öte yandan doğanın büyüme, ışık, mevsimler ve hava gibi unsurlarını da çalışmasında sürece dâhil ettiğini belirtmektedir (Çapar, 2015, s. 168).

Brezilya'nın Rio de Janeiro kentinde gerçekleştirdiği 'Domo de Argila' (Oen, 2013) adlı (Görsel 1) projesinde bir mekânın tavan ve duvarlarını tamamen kil ile kaplamaktadır. Kil bünye içerisine çeşitli organikler katan sanatçı daha sonra yüzeyi tamamen düzeltmektedir. Bir duvar ustasının yaptığı gibi duvarları ve tavanı rötuşlayan sanatçı; kil yüzeyi, sürece bağlı olarak izlemektedir. Günler sonra yüzeyde çatlaklar meydana gelmektedir. Sürece bağlı olarak ortaya çıkan görsellik, küresel ısınmadan dolayı kuruyan toprakların ya da gollerde ve baraj-

larda çekilen suların bıraktığı susuz kalmış toprakların görünümünü sergilemektedir. Goldsworthy'nin güttüğü amaç, görünenin altına inerek doğanın işleyiş mantığını kavramaktır. Sanatçı, doğayı çok iyi incelediği için kil içine bilinçli olarak kattığı organiklerin nihai sonucunu ve bunun nasıl yansıyacağını çok iyi bilmektedir. Doğanın sürekli devinimi, ışık- gölge, sıcak-soğuk, büyüme ve çürüme gibi süreçlerden ilham almaktadır.



Resim 1. Andy Goldsworthy, Organik Katkılı Kil, 'Domo de Argila', 2012.

Japon sanatçı ve peyzaj tasarımcısı Mineo Mizuno, büyük çakıl taşı benzeri seramik kürelerde yosun yetiştirerek malzemeler arasında simbiyotik bir ilişki kurmaktadır. Simbiyotik ilişki, bir diğer adıyla tamamlayıcı ilişkidir. Biyolojide birbirine muhtaç şekilde yaşama zorunluluğu bulunan, psikolojide ise davranışlarla birbirini tamamlayan anlamlarını karşılamaktadır (Benor, 2014, s. 2-6).

Sanatçı Mizuno, ürettiği formların yüzeylerinde yaylalar, vadiler, çimen ve orman görünümüne minyatür manzaralar tasarlamaktadır. 'Coexistence' adını verdiği çalışma bir serinin parçalarıdır. Sanatçı eserlerinde seramik ve bahçeciliği bütünleştirmektedir. Çakıl formu şeklindeki seramik parçalara açtığı deliklere kendi topladığı yosunları eklemektedir (Görsel 2). Deliklerden dışarı



Resim 2. Mineo Mizuno Seramik ve Yosun, 'Untitled' 2009.

doğru çıkan yosunlar organik bir sıra dönüşmektedir. Formun dışındaki bu yeşil katman, sıcaklık ve nemdeki değişikliklere duyarlı, adeta yaşayan heykellerdir (Inhabitat, 2013).

Sanatçı Mizuno, çalışmasında seramiği durağan bir nesne olmaktan çıkarıp yaşayan ve 'süreç' ihtiva eden bir objeye dönüştürmektedir. Bu kapsamda sergi salonuna sulama ve nem sistemi yerleştirmiştir. İlgili sistemle yosunlar yetismeye başlamakta ve süreç sonunda seramik formun yüzeyi günler sonra yeşermektedir (Görsel 3). Yaşanan bu değişim sergi alanında gerçekleşirken hem izleyici hem de yapıt aynı süreçte dâhil olmaktadır.

Moskovalı sanatçı Natalia Khlebtseвич (1971), seramik, porselen ve diğer malzemeleri bir arada kullanarak enstalasyonlar gerçekleştirmektedir. Sanatçının seramik eserlerinin çoğu, içlerinde biyolojik temayla bir bileşenin varlığını oluşturmaktadır. Görsel 4'te yer alan çalışmasında canlı kabak filizlerinin bulunduğu kasalar ile aynı bitkinin pişmiş seramik yüzeyler üzerindeki resimlerini bir arada sergilemektedir. Sanatçı kısa bir süre için gerçekliği yakalamaya çalışmaktadır. Saatler sonra kilin sürece bağlı olarak doğal kuruması ve kabak fidelerinin ölmesi nedeniyle sanat eserinin

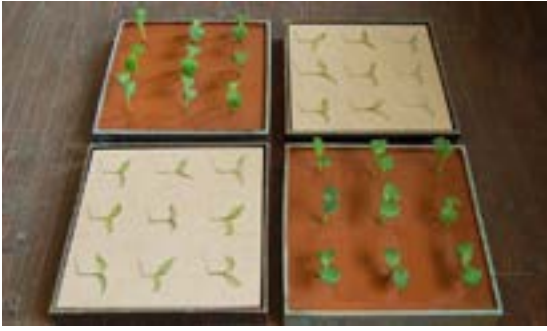


Resim 3: Mineo Mizuno, Seramik ve Yosun, 'Coexistence', 2009.

'yaşayan' bileşenin kendi kendini yok etmesini gözlemlemektedir. Ham kil, canlı maddenin gelişiminin gerçekleştiği bir maddedir. Pişmiş kil, statik ve bir muhafazadır.

Ateş, canlı bir maddenin ölme ve aynı zamanda bir seramik eserin de doğuş eylemidir. Sanatçı 'Transformasyon' ismini verdiği çalışmasında bir kil halinden diğere geçişini ve bununla beraber canlı doğanın cansız hale gelişini sorgulamaktadır (Khlebtseвич, 2008). Sanatçı kısa bir süre için doğayı kil bünyede izlemektedir. Pişmiş kil üzerinde natürmorta (ölü doğaya) dönüşen kabak filizleri tıpkı geçmişte kalan anıların fotoğrafı gibidir. Sanatçının bu eserinde; doğada yaşayan her canlının bir sonu olduğunu, ancak geride herhangi bir şekilde doğaya iz bıraktıkları yani dönüşüm gerçekleştirdikleri görülebilir.

Sanatçı Natalia Khlebtseвич'in Süreç Sanatına ilişkin diğer bir çalışması Görsel 5'te görülmekte olan seramik yüzeyde yetiştirildiği mantarlarla ilgili eseridir. Kavramsal temelli çalışmasında; zaman, mutlak akış ve bireysel deneyimlerdeki göreliliği ele almaktadır.



Resim 4. Natalia Khlebtseвич, Şamot Ham Kil, Kabak Filizi, 'Transformasyon', 2008.

Işıklandırılmış camın üzerine yerleştirilen yarı şeffaf porselen plakalarda çıkartma yöntemi ile basılmış vesikalik fotoğraflar yer almaktadır. Bu fotoğraflar seçtiği insanların doğumundan ölümüne kadar geçen süreçteki farklı yaşlarına ait görsellerdir (Görsel 6). Kişi hayatının bir sonraki aşamasına geçtiğinde yaş alır. Önden ve biçimsel bir görüntü kalabalığı içinde toplanan bu portreler, her bir kişinin hayatının donmuş anlarını, yaşlanmanın belirtilerini ve zaman akışını göstermektedir.

Aynı malzemeden yapılmış, çok ince çubuklarla işlenmiş porselen plakaların kırılganlığı, görünüşte dengesiz görünüşleri, bir insanın kendi geleceğine karşı savunmasızlığını yansıtmaktadır (*Natalia Khlebtseвич*, t.y.). Eserin diğer parçasını ise seramik formlar yüzeyinde yetişen mantarlar oluşturmaktadır.

Sanatçı bu bölümde mantarların büyü-yüp gelişmesini ve sonrasında ölmelerini yakından takip etmektedir. Khlebtseвич, mantarları dünyadaki en hızlı büyüyen canlılardan biri olduğu için çalışmasına dâhil etmiştir (Görsel 7). Sergide 10 gün boyunca mantarların büyümesini ve gelişmesini izleyen sanatçı, böylelikle zaman kavramına vurgu yapmaktadır.



Resim 5. Natalia Khlebtseвич, Porselen Işıklı Stant, Çıkartma, Mantar, Ham Fayans, 'Days Clock Minutes The Years', 2012.



Resim 6. Natalia Khlebtseвич, 'Days Clock Minutes The Years', Porselen, ışıklı Stant, 2012.

Zamanın, tam olarak neyin değiştiğine kayıtsız olduğunu ve bazıları için yaşamın yıllarca, bazıları için ise birkaç gün sürdüğünü eserinde vurgulamıştır (*Natalia Khlebtsevi-*



Resim 7. Natalia Khlebtsevich, ‘Days Clock Minutes The Years’ Seramik ve Mantar, (Detay) 2012.

ch, t.y.). Sanatçı eserinde, bazı insanlar için uzun, bazıları için kısa süren geçmişi, 10 günlük sürece sığdırarak zaman kavramına vurgu yapmıştır. Fotoğrafların basıldığı kırılğan porselen plakalar ve onların düzensiz dizilimi ile sanatçı, her insanın özel bir yaşantısı, kaderi olduğu ve geleceğe dair savunmasız kalabileceğini anlatmaya çalışmıştır.

Koreli sanatçı Jungsoon Shin, eserlerinin Süreç Sanatı kapsamında olduğunu ifade etmektedir. Sanatçı eserlerinin felsefesine ilişkin şu açıklamalara yer vermektedir. “... İşlerimin konusu zaman yolculuğudur. Bu dünyadaki her şey zamana eşlik ederek yaratılışı ve yok oluşu tekrar eder. Ayrıca ‘Zamanın Akışı’ temaya eklenmiştir. ‘Durdurulan zamanın izi’ anlamı, geride kalan izleri takip ederek onları geriye doğru izlemektir. Bu aynı zamanda geçmiş zamana girmenin de yoludur”. Sanatçı eseriyle hafızanın estetiğini seramik yüzeydeki kat-

manların izleriyle ifade etmeye çalışmaktadır. Shin, işlerin üstündeki bitkiler aracılığı ile doğayı takdir etmek için onu (doğayı) içeriye getirmek istediğini ifade etmiştir. Bitkileri seçerken önemli olan şey, güneş ışığından daha az etkilenseler bile yeşil rengi koruma isteğidir.

Sanatçı, eserlerinde, kuru koşullarda kolayca zarar görmeyen bitkileri, yabani bir orkidneyi veya yosun türlerini seçmektedir. Su püskürtüldüğünde işin çıkıntılı kısımları nemi emer ve dolayısıyla yosunun nem vasıtasıyla büyümesi sağlanır. Görsel 8’de görülen ‘Story of Island’ isimli çalışması söz konusu eserlerine bir örnektir (Jungsoon Shin ile yapılan röportaj, 27.10.2020). Sanatçı formlarını doğadaki jeolojik katmanlar gibi oluşturmuş tıpkı doğadakine benzer farklı yükseltilerde yeşeren bitkiler gibi kendi bitkilerini de bu formlar üzerinde yetiştirmiştir.



Resim 8. Jungsoon Shin, 'Story of Island',
Seraamik ve Bitki, 2008.

Organik bir yapıya sahip olan sırsız seramikler, nefes alan yapısından ötürü bitkilerin tutunmasına olanak tanımaktadır. Sanatçının oluşturduğu söz konusu eseri, onun kozmik doğasını temsil etmektedir. Eserde, canlıların her şeye rağmen hayata tutunmalarını hayat mücadelesini gösteren derin bir anlam yatmaktadır.

Sanatçı Natalia Berglund'ın Görsel 9'da yer alan 'Decay' isimli çalışması karışık malzemenin oluşmaktadır. Polimer kil, alçı, ahşap, yosun ve mantarlardan oluşturduğu büst çalışması kavramsal temelli olup Süreç Sanatı kapsamında değerlendirilebilir. Sanatçı, her şeyin bir mevsimi olduğunu düşünürken, 'ölüm ve çürüme olguları toplumumuzda olumsuz çağrışımlar taşısa da bu çalışma sadece bu sürecin gücünü ve kaçınılmazlığını değil, aynı zamanda güzelliğini de vurgulamaya çalışıyor' diye ifade etmektedir. Decay, (Çürüme) izleyicileri bedenlerden sanat eserlerine ve tüm toplumlara kadar her şeyin kaçınılmaz yıkımını düşünmeye davet ederken geçicilik, ölüm ve çürüme üzerine derin bir yansıma işlevi

görmektedir. Çeşitli doğal unsurlara sahip insan yüzlerini anemonların ve ağaçların gerçeküstü tasvirleri üzerine antropomorfize ederek bizim gibi hareket etmeseler veya konuşmasalar bile tüm canlılarda var olan canlılığı hatırlatmaktadır (Saatchiart, 2016). Sanatçı eserinde yaşantıya dair bazı göndermelerde bulunmuştur. Berglund, eseriyle insan hayatında iyi ya da kötü hiçbir şeyin kalıcı olmadığını, yaşanmış ya da yaşanacak olanların da bir sonu olduğunu ve bunlar arasından güzellikleri görmeye çalışmak gerektiğini vurgulamaya çalıştığı söylenebilir.

1948'de Havana'da doğan Küba kökenli Amerikalı performans sanatçısı Ana Mendieta, heykeltıraş, ressam ve video sanatçısı olarak eserler üretmiştir. Ana Mendieta'nın oluşturduğu imgeler yeryüzü ve ruh arasında bağlantıları irdellemektedir. Performanslarında sevgi, ölüm ve yeniden doğuş ile ilgili hayati sorulara yanıt arar. Performanslarında kendi bedenini kullanan sanatçı sonraki çalışmalarında kendi bedeninin kontur ve ölçülerini kopyalayarak kalıp yaratmasıyla ortaya koymuştur (Balkır 2018, 251). Mendieta, 1961'deki Küba Devrimi'yle birdenbire parçalanmış Kübalı bir aileye mensuptu. Katolik bir yardım kuruluşu tarafından yaşaması için on iki yaşındayken Lova'daki bir yetiştirme yurduna gönderilmiştir. Çalışmalarının temelinde her zaman Küba'daki çocukluğuyla yeniden bağlantı kurabilmeye ilişkin bir özlem dikkat çekmektedir.



Resim 9. Natalia Berglund, Decay, Polimer Kil, Alçı, Ahşap, Yosun ve Mantar, t.y.

Mendieta'nın Görsel 10'da görülmekte olan 'Yaşam Ağacı (Tree of Life)' serisi ve 'Siluetas'ı (Silüetler), tıpkı Avrupa'nın paleolitik 'Venüsleri' gibi, yaşam ve cinselliğin temel kaynağı olarak övülen kadın bedeninin öne çıkarılmasıydı. Fakat kendi bedenini çamurla, çiçeklerle, toprakla, dallarla kapamış olarak söz konusu manzara düzenlemelerine ve daha sonra (bedeninin gerçek mevcudiyeti yerine) prehistorik heykelleri andıran kalıbı çıkarılmış ya da oyulmuş formların içine dâhil edilişi, Küba'daki ev halkının ve hizmetlilerin ona anlattığı ya da kendisinin kulak misafiri olduğu öykülerin erken çocukluk anılarına bir geri dönüştür (Fineberg, 2014, s. 336-337). Sanatçı eserini, vatani Küba'dan uzaklaştırılması ile ilişkilendirmektedir. Doğasından koparılmışlığı; toprak beden heykelleri ile anne kaynağına geri dönerek aştığını, toprak ile bir olduğunu, kendisinin doğanın bir parçası, doğanın da bedeninin bir uzantısı haline geldiğini ve toprak ile bütünleşerek aştığını ifade etmektedir (Mergin, 2018, s. 205).

Mendieta, yerkürenin ana malzemesi olan toprakla biçimlendirdiği kadın bedeni formu ile yaratılışa dair bilgiler aktarır. "Yaşam Ağacı" olarak adlandırdığı ve ağaç üzerine şekillendirdiği kadın bedeni ile yaşamın sürekliliğini vurgulamaya çalışırken tarihin erken dönemlerinde mağara duvarlarına çizilmiş kadın figürlerine de gönderme yapar.

Yukarda açıklandığı üzere Süreç Sanatının diğer sanat disiplinlerini de içine aldığı ifade edilmişti. Mimari, heykel, performans ve sokak sanatını içine alan çalışmalarıyla tanınan Charles Simonds'un eserleri de aynı zamanda Süreç Sanatı kapsamındadır. 1945'te New York'ta doğan sanatçı, 1970'lerden başlayarak kendi yarattığı, varoluş ve yok oluş arasında bulunan yaratılış mitolojisi izleğinde, Küçük İnsanlar (Little



Resim 10. Ana Mendieta, Yaşam Ağacı Serisi, Kil, Dal ve Bitki, 1977.

People) olarak adlandırdığı kurgusal, göçebe bir toplumun hayali gelecekleri uğruna terk edilmiş meskenler olan "Dwelling" serileri üzerine çalışmaktadır (Barlas, 2021, s.126). Konutlarını, ihmal edilmiş veya terk edilmiş binalara ait şehir duvarlarındaki düzensiz, tesadüfi boşluklara tasarlamıştır. Kendine mal ettiği konutlarını saçak altlarına, bina dışındaki pencere pervazlarının altına istismal edilmiş şekilde yerleştirmiştir (Görsel 11).

Bu yapılar, eninde sonunda doğal sebeplerle ya da onları evlerine götürmeye çalışırken mahveden meraklıları yüzünden yok olan mikro kil köyleridir. Bu meskenler, minyatür antik harabeleri andırmaktadır. Söz konusu yapılar, geçici şimdiki zamandan gizemli ve aynı zamanda açığa vurulmamış geleceğe dinamik bir tür geçişle ilintilidir. Eserlerinde geçicilik ve varoluşsal unsurları sorgulayan ve üretimlerini din ve felsefeye temellendiren sanatçı inşa ettiği meskenler için şunları söylemektedir. "... Platon'un Devlet'inde Sokrates'i düşün-

yorum, başka hiçbir toplumun fethetmeyi umursamayacağı bir toplum tasarladım ve uğruna savaşmaya değercek şeyleri o kadar azdı ki! Görünmez sakinler için küçücük konutlar, yağmurla yıkanmaktan ya da gecekondu'lara özgü vandalizmlerden başka korkacak çok az şey vardı" (Danto, 2011). Charles Simonds'un meskenleri (Görsel 12) kırılğan ve en korunmasız yerlerde teşhir edilmiş şeylerin gitgide yok oluşuna dair bir duyguyu güçlendirmektedir. Bu durum izleyiciyi birilerinin burada daha önce yaşadığı ve şimdi ise gizemli bir şekilde kaybolmuş olduklarına ilişkin rahatsız edici bir kanıyla baş başa bırakmaktadır. Gerçekten de kişi, ertesi gün esere tekrar bakmak için geldiğinde söz konusu küçük izlerin bile kaybolmuş olduğunu görebilmektedir (Fineberg, 2014, s. 336-337).



Resim 11. Charles Simonds, "Dwelling", "Storm King", Kil, Kum ve Ahşap, New York, 1980.

Sanatçı, düz kil levhalardan kesmiş olduğu minyatür tuğlaları cımbızla bir araya getirerek yapılarını inşa etmektedir. Uçurumun yamacına konumlanmış gibi görünen konutları zamanla arkeolojik kalıntılara benzemektedir. Minyatür yapılar, dünyanın dört bir yanındaki şehirlerde, mahallelerde, sokaklarda dolaşan insanların zaman içindeki göçlerine işaret etmektedir. Bazıları harabe, bazıları daha yeni yerleşim yerleridir. Sanatçı doğa koşullarına maruz

bıraktığı ve zamanla biçim değiştiren konutlarını fırınlamamıştır. Yağmur, kar, rüzgâr ve güneş gibi çeşitli koşullara maruz kalan yapılar zamanla doğa ya da başkaları tarafından tarihi kalıntılara, harabelere dönüşmektedir. Böylece doğayı ve onun bıraktığı izleri sanatçının eserleri üzerinden gözlemlemek mümkündür.



Resim 12. Charles Simonds, Rue des Cascades, Paris, Kil, Kum ve Ahşap, 1975.

Simonds'un, eserlerinde var olmayan sadece kendi kurgusunda hayal ettiği Küçük İnsanlar için inşa ettiği konutları; geçicilik, zaman, bozulma, kalıcılık, var oluş ve yok oluş üzerine temellenen bağlamlara sahiptir. Sanatçının eserleri, izleyenler tarafından kendi hikayelerine, kültürlerine ve geçmişlerine dair referanslar sunar. Bozulan ve daha da dağılmaya müsait harabeler üzerinden hiçbir şeyin kalıcı olmadığı, sürece bağlı olarak değiştiği ve değişmeye devam edeceği şeklinde okunabilir.

Sanatçı Charles Simonds'un diğer bir eseri The Growth House (Büyüme Evi) olarak adlandırdığı çalışmasıdır (Görsel 13). Eser, inşa etmek ve büyümek arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir Yerleştirme Sanatıdır. İçinde tohum barındıran torbalara doldurulmuş topraklarla inşa edilen "The Growth Hou-

se” mevsimsel olarak yenilenebilen mesken olarak tanımlanmaktadır. Tohumlar filiz verirken, meydana gelen büyüme, yapının strüktürünü değiştirmektedir. “Dwelling” sadece konut olma konumundan yemeğin üretildiği ve hasat edilerek tüketildiği bir yapıya dönüşmektedir. Simonds, çalışmasında insan ve doğa arasındaki ilişkiyi sorgulamayı sürdürmektedir (Charles Simonds). Korurken aynı zamanda besleyen söz konusu yapı, mevsimden mevsime kendi kendine yeten ve kendini yenileyebilen bir konut olarak tasarlanmıştır. Tohum içeren kil örüntüler filizlenir, büyür ve böylece hem barınak hem de gıda kaynağına doğru evrilir (Görsel 14). Simonds, ‘Growth House’un bina ve büyüme, barınak ve yiyeceği bir araya getiren bu ikili yapısını hermafrodit bir strüktür olarak tanımlar. Sanatçı söz konusu yapının, inşa etme ve koruma boyutuyla erkek özelliğini, ürün verme, büyütme ve dişil-doğurganlık özelliğinden ötürü “Hermafrodit” olarak kozmik bir evrensel ev imajını sergilediğini düşünmektedir (Mergin, 2018. 184).

Sanatçının, dairesel bir temel üzerinde biçimlenen söz konusu evi, arkaik toplumların yaşadıkları meskenleri hatırlatmaktadır. Simonds, bu enstalasyon çalışması ile henüz toplayıcı konumunda olan toplumların yaşamları ve beslenme alışkanlıkları üzerine bir sorgulama gerçekleştirirken, organik yaşam ve büyüme sürecine de vurgu yapmaktadır. Sanatçının inşa ettiği mikro ve makro düzeydeki taş höyükleri ve barınakları izleyicileri çok katmanlı tarihsel sürece götürür. Bir yaratılış ve bir yaşanmışlık anının ilkel referansını taşıyan meskenler, yeniden canlandırılarak yankılanan yeniden doğuşun kişisel bir örneğini taşımaktadır.

Sanatçıların ekozofik tavrı; insanın yaşam sistemiyle bağlarını yeniden inşa etme im-

kânını araştıran süreç odaklı sanatsal çalışmalarını beslemektedir. Bu doğrultuda ‘Hikaru Dorodango’ (parlak çamur topları), bir temas kurma aracı olarak belirlemektedir. Toprak, su, beden, zaman ve jestlerle biçimlenen söz konusu çalışma, malzeme duyarlılığını artırırken, dokunsallığın kısıtlandığı günümüz ortamında gözün iktidarını da sorgular vaziyettedir.



Resim 13. Charles Simonds, “Growth House”, Enstelasyon, Fundacio “la Caixa”, Kil ve Tohum, Barselona, 1994.



Resim 14. Charles Simonds, “Growth House”, Enstelasyon, Fundacio “la Caixa”, Kil, Tohum ve Bitki, Barselona, 1994.

Hikaru dorodango, elle şekillendirilen kürelerin, kurutularak ve cilalı gibi görünen parlaklığa kadar ulaşan çamur toplarıdır (Görsel 15) . Hikaru Dorodango’nun kesin kökeni bilinmemekle beraber Japonya’da çocuklar arasında geleneksel bir eğlence olarak oynanmaktadır (Hikaru Dorodango, t.y). İlgili çalışmalarda ortak nokta, katılımcıların yapma-etme temeline

dayalı pratik içine girdikçe sessizleşmeleri, jestlerinin yavaşlaması, odaklanmaları ve malzemenin ne istediğine kulak vermeleri durumudur. Katılımcılar, bulundukları yerden kalkarak hafifçe bir avuç toprak kazıyıp çıkarabilecekleri bir yer bulurlar. Bu toprağı parlayan bir küre haline gelene dek farklı aralıklarla günlerce avuçlarında döndürürler. Fazla baskı uygulandığında dağılan, yeterince sıkıştırılmadığında ise forma girmeyen, ellerin ısıyla zamanından önce kuruyup çatlayabilen ilgili küreleri bir arada tutan şey insanoğlunu da iyileştirecek olandır (Kavcar, 2021, s. 26). Söz konusu uygulama esnasında doğa ile insan arasında kurulan bağın hassas yönleri keşfedilmektedir. İnsanın doğaya olan yaklaşımı doğanın ona verdiği tepki karşılıklı bir ilişkiye dayanmaktadır.



Resim 15. Parlayan Toplar, Kil, 2018.

Seramik sanatçısı Firdevs Müjde GÖKBEL, 2008’de gerçekleştirdiği projesinde geleneksel hela taşlarını Süreç Sanatı ile ilişkilendirmiştir. Projede seramik bünyenin yanı sıra cam ve metal gibi farklı materyallere de yer vermiştir. ‘Dök İcini’ başlıklı seramik serisinde insanoğlunun konfor arayışını ergonomik olarak ele almıştır. Bu doğrultuda geleneksel hela taşı formunun ayakla temas eden bölümünde çimen kullanmıştır (Görsel 16). Eseri izleyici ile buluşturmadan bir ay önce söz konusu bitkiyi çimlendirmiştir. Bünye ve sır tercihi paralelinde seramiğin dayanıklılığı özelliğinden yararlanarak gerekli oranda suyun toprak içinde muhafazasını sağlayarak kontrollü biçimde bir büyüme süreci gerçekleştirmiştir.

İnteraktif bir yaklaşımla çimenin kadifemsi dokusuna temas etme deneyimini izleyiciye yaşatmak isteyen Gökbel, seramik bünye üzerinden doğanın naifliğini ve canlılığını gözler önüne sermektedir (Firdevs Müjde Gökbel ile Röportaj, 09.02.2021).



Resim 16. Firdevs Müjde Gökbel, Dök İcini Serisi, Seramik, Toprak, Çimen, 2008.

4. Sonuç

Çamur malzemenin fiziksel ve kimyasal yapısı ile sürekli değişkenliği, söz konusu malzemenin Süreç Sanatında kullanımını öne çıkarmaktadır. Kil malzemenin türüne göre pişme sonrasında gözenekli yapısı ile organik bir malzeme olarak yüzeyinde organizmaların tutunmasına izin veren yapısı, böylelikle bahsi geçen malzemenin Süreç Sanatında tercih edilmesini güçlendirmektedir.

İncelenen eserlerden hareketle, kil malzemenin Süreç Sanatındaki ilk örneklerinin arazi sanatına dayandığı, bununla birlikte seramik örneklerin ise daha ziyade yakın döneme tarihlendiği görülmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda kavramsal temele dayanan seramik eserlerde sanatçıların yüzeyde tutunabilen özellikle yosunların ve mantarların büyüme ve gelişmelerini izleyen eserler ortaya koydukları izlenmiştir. Söz konusu eserler arasında Andy Goldsworthy’e ait olan ‘Domo de Argila’ adlı çalışmanın, malzemenin değişim sürecine

ilişkin bir örnek teşkil ettiği saptanmıştır. Sanatçı kil malzemeye şekil verdikten sonra kuruma sürecinde kil bünyede meydana gelen çatlakları takibe aldığı süreci gözlemlemiştir. Makale kapsamında diğer eserler ise kil ve seramik yüzeyde yaşayan bitki türlerinin büyüme süreçlerini izleyen ve bu sürece bağlı olarak benzer şekilde kavramsal temele dayandırılan eserlerden oluşmaktadır. Ele alınan eserlerde doğanın bir parçası olan kilin yapısı gereği üzerinde bazı bitki türlerinin ve mantarların yetişmesine izin verdiği görülmüştür. Bu bağlamda seramik yüzeylerde doğanın minimal boyutta varlığı sergilenirken nefes alan ve yaşatan bir organizma olduğuna da vurgu yapılmıştır.

Sanatçıların doğayı izledikleri seramik eserlerinde ağırlıklı olarak fauna ve flora unsurları ile birlikte toprak ve ona ait yapısal değişimler gözlenmektedir. Sürece eşlik eden faktörler arasında güneş ışığı, ısı, nem, pişme derecesine bağlı oluşan gözeneklilik ve kırılabilirlik sayılabilir. Sanatçıların eserlerinde şüphesiz belli bir süreye gereksinim duyulmaktadır. Organik yapılarda büyüme, deformasyon, yok olma gibi olgular uzun soluklu bir süreci içinde barındırır. Bu noktada sanatçı, odaklanılmasını istediği örneğin doğma ve yok olma gibi süreçleri titizlikle izlemektedir. Sonuç olarak kil bünyelerde doğayı minimal düzeyde bir kavrama dayalı olarak izleme ve sorgulama yapıldığı dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, günümüzde endüstri ve teknoloji alanında yaşanan hızlı gelişmelerin bir yandan günümüz dünyası üzerindeki olumsuz etkileri karşısında, sanatçıların doğayı görünür kılmaya çalıştıkları, doğal ve organik olana işaret ettikleri görülürken aynı zamanda doğaya dair bir bilinç uyandırmayı amaçladıkları anlaşılmaktadır. Ayrıca büyüme, çürüme ve beraberinde ölme

gibi süreçleri eserler üzerinde takip ederek kavramsal temelle ilişkilendirdikleri süreci detaylı biçimde irdeledikleri görülmüştür. Doğum ile başlayan yaşam, yaşam sürecini etkileyen örneğin bozulma ve çürüme veya canlı yaşamının kaçınılmaz gerçeği ölüm süreçlerinin malzemenin doğal yapısıyla ifadelendirilebildiği söz konusu sanat hareketinin, globalleşme ve teknolojinin etkisiyle hızla tüketilen yaşam serüveninde birçok sanatçının odağında olmaya devam edeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Balkır, N. (2018). Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş, İzmir: Ege Üniversitesi, Sanat Tarihi Dergisi, Cilt: 27, Sayı: 1, 251-263.
- Baklan, Ö. P. (2018). Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı. Sanatta Yeterlik Çalışması Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Barlas, M. (2021). Mekân ve Varoluş İlişkisi Bağlamında Charles Simonds'un Küçük İnsan Meskenleri, Süleyman Demirel Üniversitesi SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Haziran, Cilt:14 Sayı:27, 124-144. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1552100>
- Bayraktar, K.O. (2017). Sistem Teorisi Bağlamında Sanat Nesnesi ve Eşleme, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Benor, D. (2014). The web of life: Human Symbiosis With Other Life Forms and The Environment, Wholistic Healing Publications, 14(2) <https://irp-cdn.multiscreensite.com/891f98f6/files/uploaded/EdMuse-14-2.pdf> (12.10.2020)

- Charles Simonds. (t.y) <http://www.charles-simonds.com/dwellings80s.html> (14.09.2022)
- Çapar, M. (2015). Andy Goldsworthy'nin Doğayı Sanatsal Bir Malzeme Olarak Kullanması Üzerine Bir Araştırma: Çukurova Üniversitesi Örneği, Çukurova Araştırmaları Dergisi,1(1):165-177 <http://dx.doi.org/10.18560/cukurova.18> (20.10.2020)
- Danto, A. C. (2011). "Charles Simonds Mental Earth Growths And Smears", November 3, 2011-January 14, 2012, Knoedler & Company: 1-55 <http://www.charles-simonds.com/exhibitions/2011-knoedler.pdf>
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). YEM Yayın (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), 3. Cilt, İstanbul.
- Engram Archive. (2019). Funda Susamoğlu. <https://engramarchive.com/2019/09/21/funda-susamoglu/> (04.07.2022)
- Fineberg, J. (2014). (Çev: Simber Atay). 1940'dan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri, Illinois Üniversitesi, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Funda Susamoğlu Portfolio, <https://www.fundasusam.com/2013arazi.html> (14.08.2022)
- Gökbel, F. M. (2021). Firdevs Müjde Gökbel ile yapılan röportaj, Kastamonu: 09 Ekim
- Gökbel, F. M. (2018). Seramik Eser Sergilemede Yeni Arayışlar, 12. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Haacke, H. (2019). (Çev: Akın Terzi) E-skop Sanat Tarihi Eleştiri Çevirimiçi Dergi, İsimsiz Bildiri (Sistem Sanatı Üzerine), Sayı:15 <https://www.e-skop.com/skopdergi/isimsiz-bildiri-sistem-sanati-uzerine/5556> (10.10.2020)
- Hikaru Dorodango. (t.y). <http://www.dorodango.com/> (14.08.2022)
- Inhabitat. (2013). Grozdanic, L. Mineo Mizuno Creates Living Sculptures From Ceramics And Moss, <https://inhabitat.com/mineo-mizuno-creates-intricate-living-sculptures-from-ceramics-and-moss/> (22.10.2020)
- Kavcar, E. (14 Nisan 2021). Ekoloji ve Geleceğin Kesişiminde Bir İyileşme Metaforu: Parlayan Çamur Topları, Uluslararası Sanat – Tasarım Konferansı, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. <https://bef.deu.edu.tr/wp-content/uploads/2021/04/IADCE-Bıldırı-Ozet-Kitabı-2021.pdf> (22.10.2020)
- Karabaş Pelin Avşar, Polat Ahmet, (2016). Yükselişi ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk, Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt 4, Sayı 1:37-52 <https://www.sanategitimi-dergisi.com/makale/pdf/1453294549.pdf> (14.08.2022)
- Kavrakoğlu, F. (2015). Çağdaş Sanata Varış 187, Sanatta Zaman Kavramı Süreç Sanatı. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-187-sanatta-zaman-kavrami-surec-sanati/> (22.10.2020)
- Khlebtsevich, N. (2008). *Dönüşüm*. <https://www.khlebtsevich.com/transformaciya> (15.10.2020)
- Mergin, A. (2018). Land Art ve Mekân Bağlamında Süre, Süreç, Temsiliyet Problematığının Dil ve Mekân İlişkisi: Sanatçının Varoluşsal Uzamı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul:İşık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Morkoç, M. (2019). Sanat Deneyiminde Eser Aracılığıyla Sanatçı-İzleyici Yapılanışı: Mekansal Eskizler, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Oen. (2013). *Domo de Argila by Artist Andy Goldsworthy*. <https://the189.com/film/domo-de-argila-by-artist-andy-goldsworthy/> (15.10.2020)

Saatchiart. (2016). *Sculpture Decay*. https://www.saatchiart.com/art/Sculpture-Decay/730405/3639444/view_ (15.10.2020)

Shin, J. (2020). Jungsoon Shin ile yapılan röportaj. Online: 27 Ekim.

Susamoğlu, F. (2018). Güncel Sanatta Ekolojik Yaklaşımlar ve Ekozofi Kavramı, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 41:96-103

Şölenay, E. & Özer, G. (2013). Peter Osborne'nin Kavramsal Sanat Açılımı Doğrultusunda Çağdaş Seramik Sanatında Kavramsal Çalışmaların İncelenmesi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(4) Haziran:33-52

Widewalls. (2016). Understanding the Origin and Legacy of Process Art https://www.widewalls.ch/magazine/process-art-artists-history_ (13.10.2020)

Natalia Khlebtsevich. (t.y.). https://hlebt141.wixsite.com/khlebtsevich-natalia/untitled-cua3_ (12.10.2020)

Natalia Khlebtsevich. (t.y.). www.khlebtsevich.com/dni-chasy-minuty-gody (22.10.2020)

Görsel Kaynakça

Resim 1. Andy Goldsworthy. (2012). Domo de Argila, Organik Katkılı Kil, Clay Dome, Rio de Janeiro, Brazil. <https://the189.com/film/domo-de-argila-by-artist-andy-goldsworthy/> (15.10.2020)

Resim 2. Mineo Mizuno. (2009). Untitled, Seramik ve Yosun, <https://www.calfund.org/nonprofits/featured-funds/fva/2009-gallery/mineo-mizuno/#foo-box-1/0/2009-Mizuno-1.jpg> (15.10.2020)

Resim 3. Mineo Mizuno. (2009). Seramik ve Yosun, 'Coexistence', <https://mocoloco.com/coexistence-by-mineo-mizuno/> (15.10.2020)

Resim 4. Natalia Khlebtsevich. (2008). Şamot Ham Kil, Kabak Filizi, 'Transformasyon', (<https://www.khlebtsevich.com/transformaciya>) (15.10.2020)

Resim 5. Natalia Khlebtsevich. (2012). Porselen Işıklı Stant, Çıkartma, Mantar, Ham Fayans, 'Days Clock Minutes The Years', (<https://www.khlebtsevich.com/dni-chasy-minuty-gody>) (13.10.2020)

Resim 6. Natalia Khlebtsevich. (2012). 'Days Clock Minutes The Years', Porselen, Işıklı Stant, <https://artaxis.org/artist/natalia-khlebtsevich/#jp-carousel-30907> (13.10.2020)

Resim 7. Natalia Khlebtsevich. (2012). 'Days Clock Minutes The Years' Seramik ve Mantar, (Detay) (<https://www.khlebtsevich.com/dni-chasy-minuty-gody>) (17.10.2020)

Resim 8. Jungsoon Shin. (2008). 'Story of Island', Seramik ve Bitki, (Jungsoon Shin Kişisel Arşivi)

Resim 9. Natalia Berglund. (t.y.) Decay, Polimer Kil, Alçı, ahşap, Yosun ve Mantar, (<https://nataliabergrlund.com/decay>) (17.10.2020)

Resim 10. Ana Mendieta. (1977). Yaşam Ağacı Serisi, Kil, dal ve Bitki, (<https://wild-countryfinearts.com/ana-mendieta-tree-of-life/>) (21.10.2020)

Resim 11. Charles Simonds. (1980). "Dwelling", "Storm King", Kil, Kum ve Ahşap, New

York, (<http://www.charles-simonds.com/dwellings80s.html>) (14.09.2020)

Resim 12. Charles Simonds. (1975). Rue des Cascades, Paris, Kil, Kum ve Ahşap, <http://www.charles-simonds.com/dwellings70s.html> (14.09.2020)

Resim 13. Charles Simonds. (1994) "Growth House", Enstelasyon, Fundacio "la Caixa", Kil ve Tohum, Barselona, <http://hiddenarchitecture.net/growth-house/> (14.08.2022)

Resim 14. Charles Simonds. (1994) "Growth House", Enstelasyon, Fundacio "la Caixa",

Kil ve Tohum, Bitki, Barselona, <https://www.charles-simonds.com/mobile/growth-house.html>, (14.08.2022)

Resim 15. Parlayan Toplar. (2018) Kil, <https://onedio.com/haber/topraktan-yapilan-toplari-yuvarlanip-ustune-bir-de-cilalandigi-muazzam-japon-sanati-dorodango-820215> (14.08.2022)

Resim 16. Firdevs Müjde Gökbel. (2008). Dök İcini Serisi, Seramik. (Firdevs Müjde Gökbel Kişisel Arşivi)

Anadolu Halk Sanatları ve Yazma Baskı Sanatı: Bedri Rahmi Eyüboğlu¹

Hatice Akbaş Demir

Özet

Anadolu Halk sanatları, toplum içinde varoluş süreciyle olgunlaşıp zamanla toplumun yapısıyla birlikte sürekli değişim gösteren unsurlardır. Bu değişimden etkilenen sanatçılar, eserlerine kültürel öğeleri aktararak toplumun yapısını incelerken geçmişten günümüze gelen estetik anlayış ve sentezini karşımıza çıkarmaktadır. Bu çalışmada, Anadolu kültüründen etkilenen ve eserlerinde bu kültürel öğeleri sıklıkla kullanan sanatçılara yer verilerek Türk Halk Sanatları arasında önemli bir yere sahip olan yazma baskı sanatını ve kültürel unsurların tanıtılmasına katkı sağlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu ile eserleri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Anadolu Halk Sanatı, Yazma Baskı, Bedri Rahmi Eyüboğlu*

Anatolian Folk Arts and Head Scarf Printing Art: Bedri Rahmi Eyüboğlu

ABSTRACT

Anatolian Folk arts are elements that mature through the process of existence in society and constantly change over time along with the structure of society. Influenced by this change, artists present their aesthetic understanding and synthesis from the past to the present while studying the structure of society by transferring cultural elements to their works. In this study, Bedri Rahmi Eyüboğlu and his works, which are influenced by Anatolian culture and contribute to the promotion of writing print art and cultural elements that have an important place among Turkish Folk Arts by including artists who often use these cultural elements in their works will be discussed.

Keywords: *Anatolian Folk Art, Head Scarf Printing, Bedri Rahmi Eyüboğlu*

¹Adıyaman Üniversitesi, GSF Resim Bölümü, Araştırma Görevlisi; hdemir@adiyaman.edu.tr, Orcid No: 0000-0003-0815-6336

Geliş Tarihi: 31 Ekim 2021, Kabul Tarihi: 07 Ağustos 2022

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i16002

GİRİŞ

Tarihin her çağında insanlar arasında karşılıklı alışveriş ve etkilenmeler olmuştur. Bu etkilenmeler sanat alanına da yansımıştır. Uygarlıklarla sanat biçimleri, gelenekselliklerini koruyarak karakterlerini sürdürerek kendi özgün biçimlerini güçlendirip geliştirmişlerdir (Tansuğ, 1988:21). Modelini kültürel yapıdan alan yüzyıllardır süregelen kültürel öğelerin harmanlandığı semboller sanata dönüşmüş ulusların en belirgin kimliği haline gelmiştir. Bir ulusun var olabilmesi ve dünyaya kendini kabul ettirebilmesi için kültürel değerlerini bilinçli olarak yaşatıp geliştirmesi gerekmektedir (Önder, 1973:7). Bu bağlamda kültürel bilinç ile dil, din, sanat zenginliği bir bütün olarak düşünülebilir.

Halk kültüründen etkilenecek özgün eserler ortaya çıkaran sanatçılar arasında Malik Aksel, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç ve Erol Akya-vaş gibi sanatçılarımız yer almaktadır. Bu sanatçılar, eserlerinde farklı bakış açısıyla ortaya koydukları özgün eserlerle geleneksel halk kültürü açısından benzer özellikler taşımaktadır.

Merkezi Hititlere kadar dayandığı bilinen yazmacılık sanatı, İstanbul, Tokat, Elazığ ve Bartın yörelerinde varlığını kabul ettirmiştir. Kalemle başlayıp kalıpla oluşturulan yazmacılık tekniği, akıcı bir kompozisyon özelliğiyle, kalıpla basılıp renkli kısımları fırça ile boyanan ve tahta üzerine oyulan kalıplarla yapılarak uygulanmaktadır.

Anadolu kültürel belleğinin önemli isimlerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Türk sanatına önemli katkıları olmuştur. Halk ruhunun görsel imgeye dönüştüğü sembollerini yazma baskı sanatında büyük bir ustalikle yansıtmıştır.

1.Anadolu Halk Sanatları

Bir coğrafyada din, iklim değişikliği, yaşam şekli oluşurken kendine has estetik anlayışıyla birlikte toplumda ustadan çırağa aktarılan sanata halk sanatı denilmektedir. Bu halk sanatında kendine has estetik anlayışı, insanlığın geliştirmiş olduğu ortak hareketlerden etkilenecek geliştirdiği gözlemlenmektedir. Geleneksel kültürde kendine özgülük, ne kadar baskın olursa bu etki aynı oranda azalmaktadır. Bir toplumu diğerinden ayıran temel özellik farklılıklar bütünüdür (Yılmaz, 2018:15). Türk sanatına bakıldığında bulunduğu yöreye, iklime, geleneklere ve zamana göre gelişen, halkın yaşadığı yere göre giyim şekilleri, nakış uygulamaları gibi kültürel farklılıkları olduğu görülmektedir.

Halk sanatı üzerinde en önemli etkileri olan çalışmaların başında çeyiz eşyaları geldiği gibi çiçek motifleri de akla gelmelidir. Bu çiçek motiflerinden birçok manalar çıkarılabilir (Aksel, 2010:147). Çiçek motifleri Anadolu ruhunun ve içsel yaşamının sembollerle anlatımıdır. Modelini derin bir yaşamışlıktan alan çiçek motifleri zamanla sembolik anlam kazanmış halk tarafından da içselleştirilmiştir. Halk resimlerindeki her bir çiçek motifinin bir manasının olduğu gibi birer öyküsünün olduğu bilinmektedir. Aksel (2010:182)'e göre; halk sanatı, kendi varlığını gerçeklerden uzaklaştırmakla ortaya koymaktadır, görünenler, bilinenler dahi gerçekten uzaklaşmakla belirtilmektedir. Şekillerin doğruluğu üzerinde durulmaz ve bu benzerlik şüphesi dolayısıyla şekillerin üzerine adları yazılıp bu gelenek halk resminin bir özelliği sayılmaktadır.

Kaynağını halk kültüründen alan halk resmi, estetik anlayışı ile birlikte geleneksel

yöntemlerle uygulanan kâğıt, ahşap, cam gibi farklı alanlarda kullanılan özgün karakterlere sahip olan bir resim türüdür. Halk resimleri, zengin bir folklor zeminiyle beslenerek anlatımcı ve süslemeci özellikler taşımaktadır. 19. yüzyıla kadar ülkemizde sanat eğitimi almayan kişiler tarafından varlıklarını sürdürdükleri bilinmektedir (Nas, 2016: 96). Anadolu kültürünün bir yansıması olarak görülen resimler, zamanın süzgecinden geçirildiği kültürel tortulardır. Anadolu söylemlerinden karşımıza çıkan imgeler, çağdaş sanat açısından önemli bir zenginlik sunmaktadır.

Halk resimlerini, “kitaplara yapılan hikâye ve masal resimleri, kahve ve dükkânlara asılan levha halindeki toplumsal ve tarihi konulu resimler, Karagöz resimleri, tılsım resimleri, dini resimler, yazı şeklinde olan resimler” olarak sıralandırabiliriz (Arseven, 1956: 317).

Kitaplarda yer alan halk resimleri, taş baskı olarak hazırlanmıştır. Yapılan resimlerin hemen altında tasvir edilerek anlatılmaktadır. Dini kitaplarda yer alan resimlerde hayal zenginliği ile çizilen resimler yer almaktadır. “Cennet, Cehennem, Kevser Havuzu, İsrail’in Suru, Mekke veya Medine resimleri, Peygamberlerin yüzlerinin gösterilmeden çizildiği resimler, kiliselerin duvarlarındaki resimler, İncil sahnelerinin yer aldığı tasvirler, Müslüman olanların beyaz, kâfir olanların ise siyah resmedildiği dini kitap resimlerinde işlenen konulardır” (Aydoğan, 2019:14-15). En çok ilgi gören Halk resimlerini yazı resimleri oluşturmaktadır. Çiçek motifleri ile süslemeler yer almaktadır. Cam altı resimlerinde Şahmeran figürlerine ve birçok mitolojik betimlemelere rastlanmaktadır (Resim 1). Ayrıca Anadolu’da dokunmuş olan halı, kilim ve seccadelere soyut resimlere yer verilmektedir.



Resim 1. Şahmeran, Tavus Kuşu ve Gemi Tasvirli Cam Altı, Aynur Ocak Koleksiyonu (Nas, 2016: 105).

Anadolu halk kültürüne eserlerinde yer veren sanatçılardan birisi olan Malik Aksel, halk resimleri üzerine yapılan araştırmalara öncülük etmekle beraber, halk resmini çeşitli yönleriyle anlatan eserler ortaya çıkarmıştır (Resim 2). Malik Aksel, Anadolu kültürüne yönelik Anadolu Halk Resimleri, Sanat ve Folklor, Türklerde Dini Resimler adlı kitapları yazmıştır.



Resim 2. Malik Aksel, 'Halı Dokuyanlar', 1938, (Yılmaz, 2018: 32).

Eserlerinde folklorik unsurları, günlük yaşantıları, kıyafetleri motifler kullanarak kendine özgü tekniklerle eserler ortaya çıkaran Turgut Zaim, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç ve Erol Akyavaş gibi sanatçılarımız yer almaktadır. Halk sanatını, köy halkının yapmış olduğu nakışlara yönelik çalışmaları ve kilim sanatında yer alan yerel unsurları ön plana çıkararak eserlerinde sıklıkla çalışmışlardır. Aynı zamanda batının etkisinden uzak, geleneksel tasvir anlayışı doğrultusunda eserler üretmişlerdir (Yılmaz,2018: 36).

Geleneksel Türk sanatlarının biçim ve renk duyarlılığını yaşatan Turgut Zaim, minyatür düzenlemeleri ve köylü nakışlarını birçok yerli unsurlarla eserlerine yansıtmıştır (Tansuğ, 1996: 165). Köylü ve göçerlere ait sahneleri (Resim 3), Türk minyatür resminin kompozisyon anlayışı eserlerinde görülmektedir.



Resim 3. Turgut Zaim, Poster Haline Getirilmiş Karma Çalışmalar, (Yılmaz, 2018: 38).

Nuri Abaç, eserlerinde kültürel değerlerle insan varlığının temelindeki özü kendine özgü geleneksel anlatım biçimiyle yansıtmıştır. Ortaoyunu, Karagöz ve halk oyunları (Resim 4) araştırmalarının yoğun olduğu dönemde geleneksel konulara öncelikli olarak yer vermiştir (Yılmaz,2018: 39).

Erol Akyavaş, çalışmalarında hat ve minyatüre ait öğeleri ön plana çıkararak geleneksel bir anlatım biçimine yer vermiştir (Sönmez, 2010: 53) (Resim 5).



Resim 5. Erol Akyavaş, 'Horozlu Soyut Düzenleme', Litografi Miraçname Serisi, 65x55 cm, (1987), (Yılmaz, 2018: 41).

2. Yazma Baskı Sanatı

Türk toplumunun kültürel deneyimleri ve yaşamında kullandıkları materyallere özel bir anlam yüklenmiş ve unutulmaya yüz tutmuş kültürel öğelerin sanat açısından önemli etkileri olmuştur. Yazma baskı sanatı, Türk halk sanatında önemli bir yere sahiptir. Türk halk sanatları içerisinde yer alan yazma baskı sanatı; başörtüsü, yazma, sofra bezi, yemeni, peşkir, bohça, yorgan yüzü, namaz örtüsü gibi eşyalarla hayatın önemli bir parçası olarak yer aldığı bilinmektedir (Yılmaz, 2018: 61).

Yazma baskı sanatı, ülkemizde en iyi örnekleriyle XVI., XVII. ve XVIII. yüzyıllarda İstanbul yazmaları olarak kendini göstermiştir. Daha sonra Anadolu'da gelişerek Türk halkının kendine özgü sanat anlayışıyla birlikte varlığını kabul ettirmiştir (Kaya, 1988: 31). Yazma baskı sanatı, daha çok İstanbul, Tokat, Elâzığ ve Bartın yörelerinde uygu-



Resim 4. Nuri Abaş, 'Gemi', Tual Üzerine Yağlı Boya, (1989), (Yılmaz, 2018: 39).

Türk hikayeleri ve kültüründen esinlenerek sembolik stilize çizimlerle oluşturulduğu görülmektedir (Yılmaz, 2018: 61). Yazma Baskı alanında yapılan araştırmalara göre yazmacılık sanatının merkezinin Orta Anadolu'da Tokat yöresinde Hitit'lere kadar dayandığı bilinmektedir (Kaya, 1988: 32).

Yazmacılık tekniği, öncelikli olarak kalemle başlayıp daha sonra kalıba çevrilmesiyle bilinmekte, bu teknikte kalem olarak kullanılan aracın sanatçının yazı yazar gibi büyük bir ustalıkla kullandığı fırçasıdır. Yazmacılığın adı 'yazmak' fiilinden gelmektedir.

Yazmacılık, a) kalem işi yazma, b) kalıp kalem yazma, c) kalıpla yazma teknikleri olarak üç gruba ayrılmaktadır.

a) Kalem işi yazma: Günümüzde çok rastlanmamaktadır, bu tür yazmalar incelendiğinde kompozisyonlarındaki akıcılığıyla bu tür yazmaları tanıyabilmek mümkündür. Eskiden Boğaziçi'nde yapılan yazmalar genellikle kalem işi yazmalar olarak bilinmektedir.



Resim 6. Yazma Baskı Örneği, (Kaya: 1988: 32).

b) Kalıp kalemle yazmalar: Konturlar kalıpla basıldıktan sonra desendeki renkli kısımlar fırça ile boyanmaktadır. Eski İstanbul yazmaları daha çok bu tür baskı tekniği ile basılmışlardır.

c) Kalıpla yapılan yazmalar: Tahta üzerine oyulan kalıplarla desenlendirilerek yapılan yazmalardır. Kalıplar, önce siyah kontur olarak basılıp, desendeki diğer renklerin baskısı yine kalıpla yapılmaktadır (Resim 6-7). Günümüzde de devam eden yazma baskı sanatında tamamen bu teknik uygulanmaktadır (Kaya, 1988: 33).

3. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Türk sanatının büyük ustalarından olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1911 Görele doğumludur. 1927 yılından itibaren Resim öğretmenliği yapan Eyüboğlu, çağdaş resim sanatının gelişimine büyük katkı sağlayarak gelecek kuşakların yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Sanatçı kişiliğinin yanı sıra, 10'lar Grubu ve sanat eğitimcisi kişiliği ile ülkemizde çağdaş resim sanatına katkı sağlayan öncülerden birisidir (Aydoğan, 2008: 313).



Resim 7. Günümüz Yazma Baskı Örnekleri, (Yılmaz, 2018: 62)

1940'larda Türk resim sanatında özgün, yöresel ve ulusal birleşimlere ulaşma çabaları görülmektedir. "Türk resmindeki batılaşma süreci ulusallaşma bilinciyle birlikte Türk sanatında kendini gösteren kaynağa dönüş eğilimleri, 1940 sonrası kuşaklarında değişik yöntemler izlemekle beraber temelde aynı olgunun farklı görünüşleridir" (Özsezgin, 1980: 11). Folklorik değerlere sahip olan Anadolu yöresinin sanatçıları birbirlerinden etkilendikleri gözlemlenmiş ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserleri incelendiğinde ana temalarının çoğunlukla folklorik öğelere ilişkin duygulara yer verdiği görülmektedir (Tansuğ, 1995: 163). Folklorik öğeleri güncel sanat alanına taşıyan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk sanatına zengin bir devinim katmış, toplumun kimliğini simgesel anlamda tasvir etmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, halk sanatlarından ve süsleme sanatından seçtiği motifleri daha önce denenmemiş çalışmalarını yağlıboya tabloya, mozaik, seramik ve gravüre aktarmıştır. Biçim ve renk yönünden zengin olan Türk süsleme sanatında modern bir çığır açtığı görülmektedir. Çorap, yazma ve kilimde kullanmış olduğu çizgi ve renklerle modern Türk sanatına geniş bir katkıda bulunmuştur (Berk ve Gezer, 1973: 62-63). Halk kültürünü modern sanatla birleştiren Bedri Rahmi Eyüboğlu, yazma motifleri

üzerinde yaptığı araştırmalarla Türk halk sanatına bütünüyle yaklaşma imkânı bularak, renk ve çizgide sadeliği yeni deneyimlerle elde etmiştir (Yalman, 1951: 7) Resimlerine halk sanatından motifler aktarmakla birlikte uygulama alanında tezgâha dayanan uygulamalar da yapmıştır. Yüzyıllara dayanan yineleme sonucunda varılan arınmışlıkla, halk bezeklerinde: insan, kuş, at, geyik, balık, gemi, bulut, dalga, kemeçe çalan öge, bebeğini emziren anne, kavak ağacı, resimlerine giren canlı veya cansız her şey (Resim 8-9-10-11-12), tezgâha girmeden önce gereksiz ayrıntılardan arındırılıp, taş ve çimento ile işlenebilir, kalıba alınıp beze basılabilir hale getirilerek biçimlendirilmektedir. (Erol, 1984: 106-117).

SONUÇ

Anadolu Halk sanatları, halkın dini, kültürel ve sosyal yaşamına bağlı olarak; yöreye iklimine, geleneklere ve zamana göre kendine özgü farklı temalarla gelişmiştir. Anadolu halk resimleri de özgün estetik anlayışıyla

günlük yaşamdan, halk hikayelerinden yola çıkarak belirli motiflerle, nakışlarla günümüze kadar gelişen çalışmalar ortaya çıkarmışlardır.

Halk sanatı konusunda eserler ortaya çıkaran sanatçılar, geleneksel ve kültürel öğeleri kendi anlatım biçimleriyle batının etkisinden uzak bir şekilde yorumlamışlardır. Malik Aksel, halk resimleri üzerine yapılan araştırmalarla birlikte, halk resmini çeşitli yönleriyle anlatan eserler ortaya çıkarırken Turgut Zaim, geleneksel Türk sanatını eserlerine minyatür düzenlemeleriyle yerli unsuru yansıtmıştır. Nuri Abaç ise eserlerinde kültürel değerlerle insan varlığının temelindeki özü, kendine özgü geleneksel anlatım biçimiyle geliştirmiştir. Erol Akyavaş, geleneksel anlatım biçimini hat ve minyatür üzerinde yorumlamaya çalışmıştır. Anadolu coğrafyasında geleneksel tasvir anlayışını, kendine özgü anlatım biçimleriyle eserlerine yansıtan sanatçılar, halı, kilim ve nakışlara yansıtılan örneklerini resimlerinde yorumlayarak özgün bir anlatım dili geliştirmişlerdir.



Resim 8-9. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 'Yazma Baskı Örnekleri', 90x90cm, (Yılmaz,2018:67-68)



Resim 10. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 'Geyikli Baskı', (1970) 100x90 cm. (Yılmaz, 2018:69).



Resim 11. Bedri Rahmi Eyüboğlu 'Nar Baskılı Yazma', (1970) 90x90 cm. (Yılmaz, 2018:69).

Türk Halk Sanatları arasında yazma baskı sanatı, önemli bir yere sahip olmakla birlikte kültürel unsurların tanıtılması konusunda çaba harcayan Bedri Rahmi Eyüboğlu, kendine özgü bir üslupla yapmış olduğu yazma baskıları stilize ederek düzenlemelerde bulunmuştur.



Resim 12. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 'Balık Motifli Baskı', (1975) 60x60cm. (Yılmaz, 2018:70).

Türk halk kültür öğelerini yeniden yorumlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu, sembolist kültürel öğelerle nasıl yüz yüze geldiği ve bunları çalışmalarına yansıttığı görülmektedir. Bunu yaparken estetik gereksinimleri ön plana çıkarmış, modern sanatın istemlerine uygun çalışmalar yapmıştır. Her türlü kültürel deneyimi yazma baskı resimlerine aktaran Bedri Rahmi Eyüboğlu, mistik bir anlam dünyası oluşturmuş ender sanatçılardan birisidir.

KAYNAKÇA

Aydoğan, E.B.(2008). Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu Ve 10'lar Grubu Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 10, Sayı 2, 312-326.

- Aksel, M. (2010). Anadolu Halk Resimleri, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Arseven, C.E.(1956). Türk Sanatı Tarihi. IV. Fasikül. İstanbul: MEB Yayınları.
- Aydoğmuş, S. (2019). Anadolu Halk Resimleri Figürlerinin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı.
- Berk N. Gezer H. (1973). 50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erol, T. (1984). Günümüz Türk Resmi Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kaya, R. (1988). Türk Yazmacılık Sanatı, Türkiye İş bankası Kültür Yayınları.
- Nas, E. (2016). Türk Camaltı Resminde Eklektik Bir Üslup: Camaltı Resimler, Yıl:28, Sayı: 112.
- Önder, M. (1973). Milli Kültürler ve Türk Kültürü Üzerine, Kültür ve Sanat Dergisi, sayı:1.
- Özsezgin K. (1980). Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı, 3. Cilt, İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Sönmez, D. (2010). "Erol Akyavaş"; (Ed. Barış Tut) Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, İstanbul: Mas Matbacılık.
- Yılmaz, M.R. (2018). "Cumhuriyet Döneminden Günümüze, Geleneksel Halk Sanatlarımızdan Etkilenen Resim Sanatçılarımız (Bedri Rahmi Eyüboğlu)", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Ve Baskı Anasanat Dalı.
- Tansuğ, S. (1988). Sanatın Görsel Dili. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tansuğ, S. (1995). Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yalman, T. (1951). Bedri Rahmi Yazma Sergisi, Vatan Mecmuası.

Hatti-Hitit Sanatında Tanrı ve Tanrıça Betimlemelerinin Türk Resim Sanatına Yansımaları

Özge YILMAZ¹
Lütfü KAPLANOĞLU²

ÖZ

Sanat insanın her döneminde var olmuştur. İnsan yaşadığı tarih dönemlerinde kendini sanat eserleri ile yansıtmaya yolunu bulmuştur. Değişen tarih dönemlerine Anadolu'nun büyük rolü vardır. Tarihsel dönemlerden beri din, toplum, kültürel durum ve coğrafi durum konuları etrafında sanat şekillenmiştir. Buna yönelik olarak Anadolu'da yaşamış ve bizlere miras bırakılan Hatti ve Hitit sanatı araştırılarak iki uygarlığın tanrı ve tanrıça eserleri incelenmiştir. Bu çalışmada Hatti-Hitit sanatında tanrı ve tanrıça heykelleri üzerinde durulmuştur. İki uygarlık sanatının birbirine olan benzerlikleri ve farklılıkları irdelenmiştir. Tanrı ve Tanrıça heykelleri özellikleri belirtilmiş ve kadının önemi, değeri Anadolu'ya kültürel miras olarak bırakılan eserler üzerinden bu kültürün Türk sanatına etkileri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sanat, Hatti, Hitit, Tanrı, Tanrıça, Kadın, Kabartma, Türk Sanatı*

Reflections of God and Goddess Descriptions in Hatti-Hittite Art to Turkish Painting

ABSTRACT

Art has existed in every period of man. Man has found a way to reflect himself with works of art in the historical periods in which he lived. Anatolia has a great role in changing historical periods. Art has been shaped around the subjects of religion, society, cultural situation and geographical situation since historical times. For this purpose, the art of Hatti and Hittite, which lived in Anatolia and bequeathed to us, was researched and the works of gods and goddesses of the two civilizations were examined. In this study, the statues of gods and goddesses in Hatti-Hittite art are emphasized. The similarities and differences between the arts of the two civilizations were examined. The characteristics of the God and Goddess statues were specified and the effects of this culture on Turkish art were examined through the works that were left as a cultural heritage to Anatolia, the importance and value of women.

Keywords: *Art, Hatti, Hittite, God, Goddess, Woman, Relief, Turkish Art*

¹Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye, Özge Yılmaz, ozgeyilmaz1@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2428-5701>

²Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye, Prof. Dr. Lütfü Kaplanoğlu, lkaplanoglu@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7094-8302>

Geliş Tarihi: 21 Mayıs 2022, Kabul Tarihi: 30 Temmuz 2022

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i16003

GİRİŞ

Sanat insanlık tarihinin her döneminde farklı olgularla kendini gösteren, her türlü duygu ve düşünceden şekillenen, insanın kendini ve fikirlerini dışa vurduğu özgür bir anlatım şeklidir. Kültürün önemli bir parçası olan din sanatta kendini gösterirken kültürler arası etkileşimlerin yansımaları yaşam biçimlerini ortaya koyar. Anadolu'nun önemli medeniyetlerinden olan Hatti ve Hitit uygarlığının din eksenli göstergeleri hem tanrı hem de tanrıça biçiminde kadın, erkek ve hayvan biçimli formlarıyla karşımıza çıkar.

Anadolu'nun göçler sonucu oluşan kültür katmanları bu kültür çeşitliliğini bizlere göstermektedir. Anadolu uygarlıklarından olan Hatti ve Hitit Uygarlıkları Anadolu'nun önemli değerlerini oluşturmaktadırlar. Sanat tarihinde önemli yeri olan Anadolu'nun birçok sanat zenginliğini içinde barındırdığı görülmektedir. Bu sanat zenginliklerine bakıldığında başta Hatti ve Hitit olmak üzere çeşitli dönemlerin eserleri görülmektedir. Dinsel konuları dönem sanatı ile harmanlanarak toplumsal ve günlük yaşamda kullanılan araçlar konumuna getirilmiştir. O dönemlerde sanat değeri olmayan yapılar günümüze anlam kazanmaktadır. İnsanoğlu sanat eserlerini sanat dallarından bazıları olan resim, heykel, seramik olarak ortaya çıkarmıştır. Hatti ve Hitit sanatında eserler çeşitli madenden yapılan heykel ve heykelcikler, seramikler şeklinde üretilmiştir. Bu dönem insanında resim görülmemektedir. Çamuru kâğıt gibi görmüş ve kabartma şeklinde betimleme sahneleri yapılmıştır. Sanat yapıtları olarak Tanrı ve Tanrıçalar insanoğlunun biçim, içerik bakımından sanatı şekillenmiştir. Her dönem değer kazanan sanat Hatti ve Hitit döneminde dinsel bir boyut kazanmaktadır.

HATTİ VE HİTİTLERDE TANRI VE TANRIÇALAR

Hatti ve Hititlerde Tanrı ve Tanrıça heykellerine bakıldığında dinin, meydana getirilen ürünlerde söz sahibi olduğu görülmektedir. Anadolu Uygarlığı olarak Hattiler Orta Tunç Çağına M.Ö 2500-2000 tarihlenmektedir. (Akurgal, 1997: 12) Kızılırmak, Toroslar ve Yeşilirmak bölgelerinde yaşayan (Memiş, 1989: 28) Hattiler küçük beylikler halinde yaşamlarını sürdürdüğü görülmektedir. Dilleri Hattice'dir ve yazılı belgeleri yoktur. Yazılı belgelerinin olmayışı tarihsel süreç içerisinde ulaşılabilir bilginin azlığına yol açmaktadır. Dönem halkına ait bilgilere önemli merkezlerde keşfedilen kalıntılardan ulaşılabilmiştir. Hatti mezarlıklarından çıkan eserler Hattilerin kendini sorgulayan bir toplum olarak sanatı dinsel bir araç şeklinde anlam arayışı içerisine soktuğu anlaşılmaktadır. Tanrıça heykelcikleri ile sanat alanında önemli bir yerde bulunan Hattiler, kadın heykel ve heykelciklerini büyük araçları ya da tanrıya aracı bir simge olarak düşünüp yücelttiği anlaşılmaktadır. Çeşitli formlarla şekillenen kadın figürleri daha sonrasında dinsel bir boyut kazanarak tanrıça ismini almaktadır.

Doğanın büyüsel gücüne inanan Hatti halkı, yaratıcı arayışını çeşitli heykel ve heykelcik biçimlerinde aradıkları gözlemlebilir. Bu güçleri tanrılar ve tanrıçalar olarak ayırmaktadırlar. Doğanın işleyişini, hayatın düzenini, sağlığı, kirliliği bu inanç sistemine dayandırmaktadırlar. Halkın dinsel konuları, bayramlar, törenler, kutlamalar sanatla bütünleşmiştir. Dolayısıyla Hatti sanatı din üzerine kurulu bir sanat oluşumudur.

Hatti sanatında tanrı ve tanrıçalardan önce dönem simgesi olan güneş kursları önemli yeri kapsamaktadır. Güneş kursları olarak

adlandırılan ve çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan bu biçimler, İran peygamberi Zerdüşt'ün dini sistemi olan Ahura mazda da ve doğunun, Uzak Doğunun dini sistemlerinde uluğu, kutsallığı gösteren biçimlerdir. Bu dini motif olan güneş kursu çeşitleri Hattilerde oldukça zengin formlarla karşımıza çıkmaktadırlar.

Hatti sanatında tanrıların kendine has sembollerle zengin biçimde betimlendiği ve inanç sisteminin tam merkezine yerleştirilen kadının doğurganlığa götüren özellikleriyle yüceltilip bir kült haline getirildiği görülmektedir. Hatti sanatı tanrıça betimlemeleri idollerle başlamaktadır. Belirli insan vücutlu tanrılardan çok stilize edilmiş idollerin yanında tanrıları simgeleyen hayvan figürleri görülmektedir. Tunç, bakır gibi madenleri kullanarak eserlerini ortaya çıkarırken kadın güneşle özdeşleştirilmiş ve güneş ile kadını simgeleştirmişlerdir. Altın tanrıça betimlemeleri Hattilerin plastik sanatta ulaştığı üstün düzeyi yansıtırken idollerde altın gibi değerli madenlere rastlanmıştır. Alacahöyük mezarlarında bir figürlü eserlerin yanında ikiz idoller de bulunmuştur. Hatti sanatında iki figürün yan yana kullanılarak şematize edildiği görülmektedir.

İKİZ İDOL

Hatti sanatında görülen heykellere bakıldığında stilize edilen formlarla karşılaşılacaktır. Figürlerin yüzleri belli değildir ve dinsel bir kaygıyla oluşturulan figürler olduğu anlaşılmaktadır. Kullanılan madenlerin değeri oluşturulan heykele atfedilen kutsallıkla doğrudan ilişkilidir. İkiz idol heykelciğine bakıldığında (Bknz. Görsel

1) söz konusu kutsallık atfetme durumu biçimsel yapının altınla meydana getirilmesiyle örnek teşkil etmektedir.

Eserde (Bknz Görsel 1) malzeme olarak kullanılan altın yüksek ısıda eritilerek belirli kalıplara dökülmüştür. Stilize edilmiş iki kadın el ele tutuşmuştur. Baş kısımlarında yay şekilli başlıklarla yapılmışlardır. Gözleri kabartma yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Ağız yada burun gibi kısımlar yapılmamıştır. Kalın ve kısa boyunlu olarak yapılan eserin göğüsleri delik şeklinde yapılmıştır. Belleri ince ve gövdenin alt kısmı yarım daire biçimindedir. Alt kısımda görülen noktacıklar belirli bir düzen içindedir.

HATTİ TUNÇ BOĞA HEYKELCİĞİ

Hatti sanatındaki tanrı betimlemelerinde tek tanrı figürleri görülmektedir. Yani çoklu tanrı figürlerinden bahsedilememektedir. Genel özellikleri bakımından sivri bir başlık, izleyiciye gözlerini dikmiş büyükçe yapılmış gözler ve sakallı olarak betimlenen figürler görülür. Bu figürler genellikle hayvan biçiminde geyik ya da boğa biçiminde yapılmışlardır. Güneş kurslarında görülen boğa boynuzları da tanrıyı simgelemektedir. Hatti Tunç Boğa Heykelciği (Bknz. Görsel 2) bu durumu örneklemektedir.

Hatti Tunç Boğa Heykelciği analizine baktığımızda eser tunçtan, kaidesi ise bakırdan oluşmaktadır. Kaide ve boynuzlar daha sonra gövdeye eklenecek şekilde kalıba dökülmüş, sert bir aletle yüzeydeki pürüzler giderilmiş ve daha sonra yer yer gümüşle kaplanarak bezenmiştir (Atamtürk, Duyar, 61). Geyikler de tasvir edilen diğer hayvanlar gibi tanrıların sembolleridir. Tunç Boğa Heykelciği bir çift boynuz üzerinde betimlenmiştir. Boğa gök tanrının sembolü olduğu için burada büyük güç olarak onu taşımaktadır.



Resim 1. İkiz İdol

(Özge Yılmaz Fotoğraf Çekimi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi)

Resim 2. Hatti Tunç Boğa Heykelciği

(Özge Yılmaz Fotoğraf Çekimi, Anadolu Medeniyetler Müzesi)

Hititler M.Ö 1800-1200 tarihlerinde Karadeniz bölgesinden gelerek Kızılırmak'ı takip ederek ilerlemişler ve Hattiler ile kaynaşarak Orta-Anadolu'da yaşamışlardır. (Tekcan, 2007: 96-97) Hititler bazı toplulukların dinlerine hoşgörü ile yaklaşmış ve dinlerini kabul etmiştir. Hititler diğer halkların dinlerinde ki tanrılara inanmış ve Hititlere bin tanrılı halk denilmiştir. Hurri, Hatti, Luvi dinleri Hitit bünyesinde birleşmiştir. (Köpüklü, 2018: 25-

29) Hitit başkenti Hattuşa'dır. Dönem toplumsal yapısı krallar, köleler, halk gibi toplumsal sınıflamalar olduğu görülmektedir. Hititler kendilerine ait Hititçe dilini kullanmışlardır.

Hitit sanatının temelleri Hatti sanatına dayanmaktadır. Hatti sanatı Mezopotamya etkileşimleriyle gelişmiş, değişmiş ve yeni bir sanat ortaya çıkmıştır (Temizer, 35). Hitit sanatına ait en önemli sanat eserleri Yazılı-

kaya, Gavurkale ve Fraktin, İvriz, Zincirli ve Kargamış' da bulunan eserlerdir. (Tekcan, 96-97: 2007) Hititler, Hatti dini, dili, mitolojisi ve edebiyatından etkilenerek özgün bir sanat dalı oluşturmuşlardır. Hitit sanat eserlerinin konusunu din oluşturmaktadır.

Hititler beraber yaşadıkları topluluklardan birçok kültür ögesi oluşturmuş ve yepyeni bir kültür doğmuştur. Bu çağın en önemli şehirleri Boğazköy, Yazılıkaya ve Alacahöyük'tür. Hitit eserlerinde daha büyük boyutlarda heykeller ve kabartmalı taş eserler görülmektedir. Yazılıkaya Açık hava tapınağında bütün Hitit Tanrıları tasvir edilmekte ve Hitit üslubunu yansıtmaktadır. Yazılıkaya, Alacahöyük üsluplarına göre işlenmiş olup, çağın kral ve kraliçelerini, Tanrı ve Tanrıçalarını, kurban sunuş şekillerini, dini konuları tasvir etmektedir (Temizer, 1979: 36- 38). Kayalara tanrılarının ve krallarının kabartmalarını yapmışlardır.

BOĞAZKÖY, OTURAN TANRIÇA HEYKELCİĞİ

Hitit sanatında ana tanrıçalar önemli bir yer tutar. tanrıçalar daha sonrasında bazı eşyalarla ve hayvanlarla birlikte betimlenmiştir. Heykeller estetik değerlerden yoksun bir şekilde işlenmiştir. Kabartma yüzeylerinde bunun en güzel örneklerini görürüz. Hititler malzeme olarak pişmiş toprak, kaya, kemik, mermer, çeşitli madenler (bakır, tunç, altın, kristal, bakır) kullanmıştır. Boğa, aslan, geyik gibi hayvan heykellerine de bu dönemde rastlamaktayız. Tunç geyik heykelcikleri buna en güzel örnektir. Tanrıçalar daha çok insan formunda betimlenmiştir. Hitit tanrıça betimlemelerinin belli başlı özellikleri vardır. Genelde sade olan tanrıça giysileri tek tiptedir. Tüm vücudu örten bir bluz ve etek giyerler. Başlarında bulunan yuvarlak disk biçimindeki başlıklarla dini bir anlam kazanmaktadırlar. Hareyi andıran bu disk güneş kurslarının tanrıçalar ile özleştirilmesini kanıtlamaktadır.

Boğazköy, Oturan Tanrıça Heykelciği' ne bakıldığında; (Bknz. Görsel 3) güneşin kadını, kadının da güneşi temsil ettiği görülmektedir. Doğurganlığın ve bereketin sembolü olan tanrıçalar genel olarak eski dönemlerinden beri belirli betimleme özelliklerine sahiptir. Bereket kavramı kadınla özleştirildiği için göğüs, kalça ve cinsel organları abartılı olarak betimlenmiştir. Görsel 3'te de böyle bir yaklaşım söz konusudur. Betimlenen bu tanrıçaların büyüsöl olarak kullanılmakta olduğu yazılı kaynaklarda geçmektedir. Hitit döneminde tanrıçalar daha çok yaratıcı güce sunuluyordu. Onlar için belirli törenler, kralların tanrılardan isteklerini içeren dua metinleri ya da tapınaklarda kutlanan bayram ritüelleri Hitit tanrı ve tanrıça heykellerinin zeminini

oluşturmaktadır. Boğazköy, Oturan Tanrıça Heykelciği'nde aktarılmak istenenin kutsallık atfedilerek değerli materyaller ile yansıtıldığı gözlemlenmektedir.

SAVAŞ TANRISI KABARTMASI

Görsel 4'teki Savaş Tanrısı Kabartması'na bakıldığında belirtilmek istenen kutsallığın figürün oldukça büyük işlenmesiyle aktarıldığı görülmektedir. Hatti sanatında olmayan kaya kabartmalarının çeşitliliğini Hitit sanatında görmekteyiz. On iki tanrı kaya kabartması ve Savaşçı Tanrı kaya kabartması en önemli eserler arasında olduğu söylenebilir. Tanrıların gücü her esere yansıtılmıştır. Bu eserler günlük hayatta kullanılmaya başlanmıştır. Hatti sanatında genel olarak küçük boyutlarda figürler görülür. Hitit sanatında ise daha çok büyük anıtsal figürler görülmektedir.

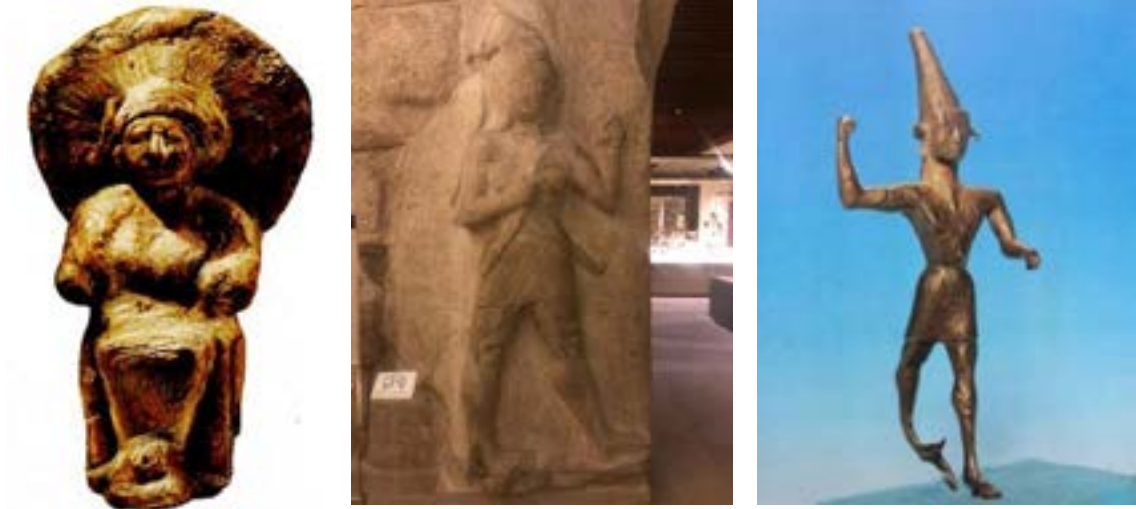
Hitit sanatında tanrılar insan formunda betimlenmişlerdir. Erkek tanrıların çoğu sivri uçlu ve boynuzlu bir şapka giyer. Hitit sanatında boynuz tanrısallığın göstergesidir. Hititler yaptıkları kabartmalarda insan yüzünü profilden işlemiştir. Vücudun üst kısmı cepheden betimlenmiştir. Bu bizler için Mısır sanatını akıllara getirmektedir. Figürlerin bacakları ise yan kısımdan betimlenmektedir. Bu örnekleri Yazılıkaya' da ki tapınak duvarlarındaki tanrılar şeklinde görmekteyiz. Eseri sanatsal boyutta düşünmeyip dini işlevselliği konusunda baz alarak üretmişlerdir. Hitit sanat eserleri Hitit panteonunun dinine göre ilerlemiştir.

TANRI HEYKECİĞİ

Altından yapılmış tanrı heykelciklerinin arka yüzeyinde tutulup taşınmaları için yapılan halka kısımlar bulunur. Beden üze-

rinde de taşınılmak üzere yapıldığı düşünülmektedir. Çok küçük ebatlarda yapılan bu heykelciklerin muska benzeri eşyalar olduğu düşünülmektedir. Büyük boy tanrı heykelciklerinin küçük ebatlarda yapılmış halleridirler. (Darga, 1992: 100-102) Tanrı görünüşleri figürlerin giysileri incelendiğinde uzun giysiler, kısa kollu gömlek ile

eteklik giymekte olduklarını söyleyebiliriz. Hitit sanat eserlerini incelediğimizde tanrıların bir diğer betimleme özelliklerinin arasında ucu kalkık pabuçlar olduğu görülmektedir. Figürler ellerinde ya kılıç ya da kopuz taşırken görülmektedir. Görsel 5'teki Tanrı Heykelciği'nde Hitit sanat eserlerindeki betimleme mantığıyla karşılaşılmaktadır.



Resim 3. Boğazköy, Oturan Tanrıça Heykelciği, Altın, Anadolu Medeniyetler Müzesi (Hitit Dönemi Heykelleri, <https://www.sanatduvari.com/hitit-donemi-heykelleri/> [04.03.2022])

Resim 4. Savaş Tanrısı Kabartması (Özge Yılmaz Fotoğraf Çekimi, Anadolu Medeniyetler Müzesi)

Resim 5. Tanrı Heykelciği

(Kulaçoğlu, Belma. 1992. Anadolu Medeniyetleri Müzesi Tanrılar ve Tanrıçalar Müze Kataloğu, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları.)

Görsel 5'deki Tanrı Heykelciği'ne bakıldığında sivri başlığıyla betimlenen tanrı üçgen vücutlu, geniş omuzlu ve kalın boyunludur. Başlığındaki boynuzlar dikkati çekmektedir. Beli ince ve zarif bir etki bırakmaktadır. Kaslı bacakları ile Savaşçı tanrı kabartmasına benzemektedir.

Sol ayağı önde ve sağ ayağı geride olan tanrı yürür pozisyonundadır. Bu pozisyon figüre hareket kazandırmıştır. Kulaklarında

küpeler olan tanrı sağ kolunu dirsekten olarak yukarı kaldırmış. Elinde büyük bir olasılıkla bir silah tutmaktaydı. Elleri yumruk şeklinde olan tanrının sol kolunu öne doğru uzatmış sağ kolunu ise yukarı doğru kaldırmıştır. Klasik tanrı giysileri ile betimlenmiştir. Vücuduna oturan kısa elbisesi ya da eteği ile betimlenmiştir. Dizleri üzerindeki kısa eteği ile yine bizlere Savaşçı tanrı kabartmasını hatırlatır.

TÜRK RESİM SANATINDA HATTİ VE HITİT SANATI İZLERİ

Taine'e göre, bir sanat eserinin oluşumunda şu etkenler rol oynamaktadır: 1. Sanat eserini doğuran doğal ve sosyal çevre. 2. Sanatın oluşmasına etki yapan kalıtım ile ilgili öğeler. Her ırkın kendine göre özelliği sanatta görülür. 3. Tarihin gelişimine tanık olan zaman işte bu sebeplerle kültürel varlıkları kendilerine tema olarak seçen Türk sanatçıları Hatti ve Hitit sanatında görülen izleri eserleriyle Türk resim sanatında taşımıştır. (Çubukçu, 1991: 57)

Sanatçıların ele aldığı Hitit ve Hatti temalı çalışmalar zaman zaman salt kendi çizgileriyle, zaman zaman da Anadolu'nun diğer önemli kültürel imgeleriyle harmanlayarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Anadolu kültür değerlerimiz olan Hatti ve Hitit sanatını eserlerinde işleyen Türk sanatçılarından bazıları Süleyman Saim Tekcan, Lütfü Kaplanoğlu, Kadir Şişginoğlu, Nilgün Ayşecik Çevik, Mehmet Hacifetahoglu, Mehmet Ali Doğan'dır.

SÜLEYMAN SAİM TEKCAN

İncelemelere göre Anadolu'da yaşamış olan medeniyetler içerisinde Hatti ve Hitit kültürü diğer medeniyetlere göre Türk sanatçılara daha fazla ilham kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Hatti ve Hitit kültüründen etkilenen sanatçıların başında Süleyman Saim Tekcan gelmektedir. Tekcan birçok eserinde Anadolu kültürü içinde Hatti ve Hitit kültürüne yazı, röportaj ve eserlerinde yer verir.

Sanatçı ile yapılan bir görüşmede "Anadolu Uygarlıkları içinde bizi en çok etkileyen Hitit Dönemi ve eserleri olmuştur" diye ifade etmektedir (Kişisel İletişim 2014' den aktaran Köken 59: 2014). Bu bağlamda

"Uygarlıklar serisi altında Türk çeşitlemeleri, Uygarlık Karmaşığı, Hitit'e Gönderme, Anadolu'dan gelen gibi isimler verdiği, Anadolu uygarlık serilerinden, ana tanrıça biçimlerinden, Hitit kursundan, geyikli etandarlarından, mezar taşlarından esinlenmiş elebaskı serileri üretir" (Germaner, 2006: 14'den aktaran Köken, 2014: 59)

Sanatçı, Hititlere ev sahipliği yapan Anadolu tarih çağlarının önemli eserlerini bünyesinde barındırdığını içselleştiren sanatçıdır. Sanatçı Hititlere ait önemli eserleri resimlerine eklerken Güneş Kursu ve Geyikler bu eserlerin en önemli objeleridir. Süleyman Saim Tekcan'ın resimleri için genel bir tespit yapılmıştır;

"1980'lerin sonlarına doğru Uygarlıklardan Atlara serisinde çoğu kez at biçimleri ile Güneş Kursu ve Geyikli Etandarların birlikte kullanılarak, At ile Hitit Uygarlığı arasında bağ kurulduğu görülür" (Köken, 60 :2014).

Özellikle gravür çalışmalarında görünen bu imgeler soyut, soyutlama ve somut ifadeleriyle sanatçının eserlerine ilham olmuştur.

Tekcan'ın idoller serisine (Bknz. 6,7,8,9) yansıyan Anadolu kültüründeki Hatti ve Hitit imgeleri sadece gravürlerle sınırlı olmadığı; üç boyutlu olarak yapmış olduğu heykelerde ve 'Esas olarak büyük boy tuvallerden oluşan bu çalışmalarla hem Hitit (Eti) kökenli geleneksel idollere göndermede bulunmakta, hem de aynı kültürün mirasçısı çağdaş bir sanatçının benzer durumlarının formunu oluşturduğu' görülür (Kahraman, 17: 2011' den aktaran Köken 62: 2014). Sanatçı, uygarlığın kültürel, dini simgelerini sembolik bir dille işlemektedir. Bu değerleri aktarırken eserlerinde işlediği konunun kültürel miras için sürdürülebilirliği ve devamlılığına katkılar sunmaktadır.



Resim 6,7,8,9: Güneş Kursları Serisi
(suleymansaimtekan.com)

Sanatçının Hatti ya da Hitit kültüründen etkilenecek içselleştirdiği güneş kursları ve figürler bağlamından kopararak yani dinsel özelliklerinden sıyrılarak onları yeni bir sanat nesnesine dönüştür. Sanatçı;

“Bunlar aslında birer idoldür. İnsanlar o idolleri hangi amaçlarla yaptıkları da bellidir. O yaşanan dönemlerde Tanrı- insan ilişkisi çok farklı bir biçimde olageldi. Hâlâ da olagelmekte. O dönemlerde bu idol dediğimiz şeylerde de aslında yarı tanrısal anlam yüklü olan şeylerdir ve form olarak, biçim olarak ciddi estetik yapılara sahiptir. Ben bir dönem onlar üzerinde nasıl bir çağdaş yaratabilirim, resimsel anlatımı ne olabilir diye düşünmeye başladım ve idoller Serisi diye bir seri yaptım” demiştir. (Kişisel İletişim Şubat 2014’ den aktaran Köken, 2014: 63)

Sanatçı idoller hakkındaki fikirlerini şöyle dile getirmektedir;

“İnsan tanrısal bir yapıyla ilişkilendirilen bir yapı. İnsan düşünen bir yaratık ve hem tanrıya çok yakın, hem tanrının yarattığı fakat tanrıya karşı olan biçimlerin içerisinde belki de tanrıyı varlık olarak büyüten ve ona belli bir şey yükleyen bir yapı” (Kişisel İletişim Şubat 2014’ den aktaran Köken, 2014: 63).

Geçmişte her ne kadar dini mantıkta alınsa da bu figürler ya da imgeler Tekcan için bir tapınma nesnesi olarak değil, kendinden sonra bu kültürlerden etkilenecek eser üretecek sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Yani Tekcan öncü bir sanatçı olarak Hatti ve Hititlerden aldığı ilhamı, bir sanat nesnesi olarak bu kültürlerle ilgi duyan sanatçılara ikinci bir ilham kaynağı misyonunu üstlenmiştir.

LÜTFÜ KAPLANOĞLU

Lütfü Kaplanoğlu, Doğu- Batı sentezi bağlamında ele aldığı ve kültürel kodlar üzerinde yoğunlaştırdığı çalışmalarını ‘Hititlerin kodları’ olarak ele alıp bu tema içerisinde yurt içi ve yurt dışında birkaç sergi açmıştır. Yapmış olduğu bu önemli eserleri ile geçmiş izlerini geleceğe taşır ve günümüz anlayışıyla karşılaştırmalarını yapar. Sanatçının yaptığı bu eserler pentür ve gravür baskı tekniklerinden oluşurken gravürde aquatint, mezzotint, kuru kazı, mono tip, transfer baskı çeşitleri ve fotogravür yöntemlerini kullanmıştır. Bu tekniklerin yanında ağaç baskı yöntemine kazandırmış olduğu osbcut tekniğiyle hem yüksek hem de tümsek baskı teknikleriyle Hitit çalışmaları yapmıştır. Anadolu’nun Kültürel mirasına sahip çıkan ve Anadolu’nun geçmişini

araştıran sanatçı, Anadolu uygarlıklarından etkilenmiş ve bu etkileşimin sonucun eserlerine yansımıştır.

Kaplanoğlu Anadolu'yu simgeleriyle yansıtan eserlerinde "Anadolu'nun kültürel zenginlik ve bereketini, bu topraklardaki birlikte yaşama istenç ve iradesini resimlerimle yansıtmaya çalıştım" der. (Erzurum Gazetesi, [31.05.2012])

Anadolu'yu ve özellikle Hititleri tema olarak seçtiği çalışmalarını anlatırken tarihi hissetme konusunda şöyle der: "Sanatçıya göre tarihi hissetmek farkındalık sağlayarak içselleştirmeyi bilmek, toplumların özü üzerine odaklanmak, gerçek varlığı bütünüyle algılamayı sağlamaktadır." der. (ciddigazete.com: 2018) Kültürel miras sanatçının hayal gücünde harmanlanarak sanatla buluşurken; Geçmişten geleceğe değerler aktarmanın en güzel yolunun resimler olduğunu hissettirir ve kültürel etkileşimleri eserlerinde. İzleyiciye yaşatmayı hedefler. Sanatçının bu sezgisel yaklaşımı güçlü bir etkileşim sağlar ve sanatı tarihin izlerinde şekillendirmek bitkinin köklerine su vermeye benzer. Değerlere sahip çıkmak sanatçı duyarlılığında yeniden var olmaya dönüşür. Bu anlamda var olma Nazlı Orta Özgür' ün makalesinde Lütfü Kaplanoğlu şu şekilde anlatılmaktadır:

"Sembolist diliyle Anadolu'daki tüm uygarlıklara ve dinlere eşit mesafede olduğu anlaşılan sanatçının doğduğu büyüdüğü toprakların imgelerini karşılaştırmak için Doğu-Batı sentezine dönük çalışmalar yaptığı görülmüştür. Geçmiş çalışmalarında daha sembolist bir üslup kullanan Kaplanoğlu, son dönem çalışmalarında kültürel kodların izlerinin görünmeyen kısımları üzerine yoğunlaşarak ortaya çıkan imgeleri yakalamaya çalışmıştır. Kültürel miras ko-

nusundaki bu duyarlıkta Lütfü Kaplanoğlu'nun sanat tarihi alt yapısının ve bu alt yapıyla oluşturduğu eserlerin etkisi büyüktür. Eserlerinde, okunan ve dinlenen bütün veriler bellekte sentez oluşturarak renk, biçim ve içerik yönünden sanat alımlayıcılarıyla paylaşılan yeni bir dataya dönüşmektedir. Bu data, sanatçı tarafından Anadolu coğrafyasının binlerce yıllık tarihsel birikiminin dışavurumu olarak paylaşılmaktadır. Bu bağlamda çok çeşitli kültür ve uygarlıkların birleşme ve çatışma noktasında yer alan ve Anadolu'nun kültürel kodlarını yaptığı çalışmaların merkezine koyan sanatçı; çocukluğundan beri yaşanan hikâyelere, yaşanmış gerçeklere ve tarihsel olaylara karşı bir ilgisinin olduğunu söylemektedir. Bu nedenle eserlerini geçmiş kültürlerle ve yaşanmış kodlarla ilişkilendirerek zenginleştirdiğini ifade etmektedir." (Özgür, 2021: 170)

Kaplanoğlu'nun eserlerinde ana tanrıça figürleri ve güneş kursları fazlaca görünmektedir. Sanatçı Dünyayı omuzları üzerinde taşıyan ana tanrıça imgesi ya da pusulaya benzeyen daire Anadolu'nun tarihi izinde zamansal periyodlara vurgu yapar.

Gravürlerinde daha çok Hititlerin Tanrı Tanrıça figürlerini kullanan Kaplanoğlu, bir röportajında tanrıçaları ele alma biçiminde düşünen, sorgulayan, felsefi derinliği olan kişiler üzerinden temaları ele aldığını dile getirmektedir. Hititler tanrıçalarında bereket anlamında doğurganlığı, yeniliği, üretmeyi ele aldığı figürler olarak gerçekleştirmiştir. (Hayat Sanattır, Lütfü Kaplanoğlu ile yapılan röportaj)

Görsel 10,11,12,13'de görüldüğü gibi resmin merkezine gelecek şekilde tanrı veya tanrıçalar konumlandırılmıştır. Ana merkezde olan bu figürlerin merkeze konum-



Resim 10,11,12,13. Lütfü Kaplanoğlu, Hitit Temalı Resim Örnekleri

landırılması, izleyicinin dikkatini çeker. Başlıca Hitit tanrı ve tanrıça heykelcik figürlerini göstermektedirler. Orta noktada olan ana figür haricinde kalan diğer figürler belli başlı tanrısal özellikleri ile ana figürün arkasında durmaktadırlar. Detaya girilmeyen bu figürle ayrıntılı olarak resmedilen ana tanrıça bir denge oluşturmaktadır. Resimlerin geneline bakıldığında renk unsurunun yetkin bir şekilde kullanıldığı görünür. Sıcak soğuk renklerin dağılımı figürler arasında, kullanılan şekiller arasında izleyiciye rahat bir geçiş unsuru yaratırken ana tanrıça figürleriyle kadının yüceliğini izleyiciye yansıtmak ister. Kullanılan bu figürler Anadolu'ya bırakılmış başka kültürlerin imgeleriyle sarmalanmış.

bir şekilde renk ve biçim unsurları, doluluk ve boşluk unsurları dengeli bir şekilde işlenmiştir. Anadolu'nun geleneksel motifleri ile figürler zenginleştirilmiştir.

KADİR ŞİŞGİNOĞLU

Anadolu'nun tarihi zenginliklerine, kültürel mirasına, Hititlerden günümüze gelen sanatsal değerleri sahiplenen bir Kadir Şişginoğlu, doğup büyüdüğü şehrin kültürel mirasını en en derin yaşayan ve betimleyen sanatçılardan biridir

Konu olarak Anadolu uygarlıklarını işleyen sanatçı, resimlerinde uygarlıkların sembol-

lerini kullanarak tarihimizi canlı tutmaktadır ve bu izleri çeşitli renk uyumlarıyla seyirciye aktarır. Anadolu uygarlıklarını doğa ile iç içe alan sanatçı köklerinden beslenerek sanata değer katar. (Gözüm, 2015). Ümit Yaşar Gözüm (2015) sanatçının Anadolu duyarlılığını şöyle anlatır; "Kadir Şişginoğlu, çağdaş dünyanın sanat algısına ve sanat dünyasının sorunlarına, Anadolu'nun onikibin yıllık tarihsel perspektifinden bakmak gerektiğine inananlardandır."

Görsel 14 ve 15'te görüldüğü gibi resimlerinde temel öğeler olarak güvercileri kullanan sanatçı, tarih sahnelerini figüratif bir anlayışla resmetmektedir. Kentin uygarlık izlerinden beslenen sanatçı çeşitli Hatti kökenli idoleri (Bknz.16) Hitit sembollerini (Bknz.

17) işlemektedir. Bu sembolleri zengin renk skalasıyla birleştiren sanatçı güçlü desen tekniğini de kullanmaktadır. Resimlerindeki figürleri gölge ve ışık ile birleştiren sanatçı eserine güçlü bir devinim katmaktadır.

Sanatçıya göre (Şişginoğlu, 2018) Bireylerin köklerini bilme, araştırma sorumluluğunun olduğunu tarih ve kültür bilinci oluşturmalarının gerektiğini savunmaktadır. Toplumlar kendi varlıklarını anlamlandırmada güçlü bir tutum izlerlerse gelecekte ancak bu tutumla var olmaya devam edeceklerini savunmaktadır. Bu

bağlamda Hitit ve Hatti kültüründe var olan tanrı- tanrıça figürlerini, o figürlere eşlik eden aurayı başarılı bir şekilde ele alır ve tanrısallığı, tinselliğe barışı temsil

eden güvercinlerle aslında dinlerin ve medeniyetlerin çözüm ve barışçı yönlerine dikkat çeker.



Resim 14,15,16,17. Kadir Şişginoğlu, Hitit Temalı Resim Örnekleri

NİLGÜN AYŞECİK ÇEVİK

Eserlerinde resim teknikleri arasından ebru tekniğini kullanarak eserlerini yorumlamaktadır. Bu tekniği plastik sanatlar formunda kullanarak çağdaş bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Eserlerinde Hitit ve Hatti kültüründeki tanrı ve tanrıça figürlerini (Bknz. 18,19,20,21) ebru tekniğinde betimleyen Nilgün Ayşecik Çevik, yaşamakta olduğu şehrin tarih ve kültürel kalıntılarıyla beslenerek belleğinde oluşturduğu imgeleri geçmiş ve gelecek kıyaslamasıyla ele almaktadır. Daha çok figür gruplarının fütüristik mantıktaki

hareket algısına ilgi duyduğu eserlerinden anlaşılmaktadır.

Çevik, Tasların oyularak yapıldığı tanrı tanrıça heykelleri ya da kil kabartmalarından oluşan figür gruplarının dokusal özelliklerini yine parçalı ya da dokulu görünümdeki ebru tekniğiyle harmanlayarak disiplinler arası dokunun iz ve anlamlarını arar.

Hititler Kültür ve Sanat Derneği kurma hazırlıkları içinde olan sanatçı kültürümüzü bir çatı altında toplamayı hedefleyen sanatçı çalışmalarında geleneksel öğeleri ön plana çıkarır.



Resim 18,19,20,21. Nilgün Ayşecik Çevik' in Hitit Temalı Resim Örnekleri



Resim 22: Geçmişin İzinde
(Bellek Anadolu Sergi Katalogları, sayfa 65,
2022)

MEHMET HACİFETTAHOĞLU

Geçmiş olmayan bir ulusun geleceğinden asla söz edilemez. Yaşadığımız coğrafyanın bilinen insanlık tarihinden çok daha eski yaşamlara ev sahipliği etmiş olması o coğrafyada yaşayan ulusun geleceğinin en büyük teminatıdır. Bellek Anadolu Projesi adı altında; Hitit uygarlığı ve sanatının simgesi sayılan, güneşi simgeleyen Hacıfettahoğlu, Anadolu'nun en eski uygarlığı olan Hattilere ait Güneş Kursu ile Anadolu kültüründen esinlenerek o esin kaynağını resminin ana figürlerde birleştirir. Bu durumu 'Tarihin derinliklerinden günümüze kadar gelen anlam yüklü bu imgeler geçmişin günümüze olduğu gibi günümüzün' de geleceğe taşınmasında tuvalim üzerinde yorumlamaya çalıştığım şekliyle barışla ışığı olmaya devam etsin.' (Bellek Anadolu Sergisi, 2022: 62) şeklinde açıklar. Güneş kursu Anadolu kültürünün ya da Eti kültürü olarak anılan Hitit kültürünün en bilinen simgelerinden olup halo, halos, aureleo olarak tinselliğin simgesidir. Tanrısal ışığı olarak anlamlandırılan bu simse Hacıfet-

tahoğlu'nun eserinde (Bknz. 22) bir figürün kafası olarak karşımıza çıkar ve dikey-yatay formlarıyla beden-ruh ikilemindeki sorgulamayı ifade eder.

MEHMET ALİ DOĞAN

Mehmet Ali Doğan, Anadolu kültürü etkinde "Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri"

serisinin eser metinlerinde şunları söylemektedir;

"Ben Anadolu insanıyım. Hepimiz Anadolu insanıyız. Bir mozaik deniliyor, bize küçüklüğümüzden beri bir mozaik üzerinde yaşadığımız anlatıldı, öğretili. Büyüdük, hakikaten de bir mozaik olduğumuzun farkına vardık. "Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri" serisine başlarken de amacım şuydu; Anadolu'da herhangi bir kültür olabilir, Hitit olabilir ama genelde Hitit oldu benim için. O dönemde kullanılan formlar ile günümüzde yaşayan sanatçıların üretim eserlerini yan yana getirdiğimizde aradaki stilizasyon farkı nedir? Kült oluş biçimlerindeki ayrıcalıklar nelerdir?" (Kişisel iletişim, Şubat 2014' den aktaran Merve Köken 70: 2014)

Sanatçı Hititlerin ürettikleri o eserler ile günümüz çağında üretilmiş bazı sanat eserlerini bir mekân içinde Sanki bir müzedeymiş gibi sunduğunu, Dolayısıyla figürlerin bir mekân üzerinde bir alan üzerinde oturmuş biçimlerinin belli olduğunu ifade eder. (Kişisel iletişim, Şubat 2014'ten aktaran, Merve Köken, 2014: 71)

Resimde çoğunlukla mavi rengin tonları kullanan sanatçı (Bknz. Görsel 23) rengin açık koyu dengeleminden yararlanarak serigrafi baskı eserinde geometrik şekiller, çizgilerle merkezinde Hititlerin önemli formları yan yana bir dizi halinde eserler üretmiştir. Hititler le alakalı resimlerini anlatırken;

“Bilhassa Çorum’u gezip, Hititlerin yaşadığı merkezi görüp oradan aldığım biçimlerle resimler ürettim. Hititlerin yazıtlarıyla ilgili çalışmalar yaptım ama daha çok Hitit Güneşi ve Hitit güneşinin versiyonları olan bazı formlar üzerinde resimler ürettim. Çünkü bu biçimlerin oval yapısı ve sağa sola diyagonal biçimleriyle bana özel gelmiştir” (Kişisel iletişim, Şubat 2014 Merve Köken, 2014: 71) diye ifade eder.

Doğanın Hatti kaynaklı Hitit çalışmaları, grafik sanatının teknik olanakları diliyle betimlenirken (Bknz. 24, 25) rengi Anadolu’nun kimyası olarak kullanır. Figürler soyutlama biçiminde ve çağdaş çizgilerle ele alınmıştır.



Resim 23,24,25. Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi

Mehmet Ali Doğan Arşivi www.mehmet-alidogan.com

SONUÇ

İnsanlık tarihi başlangıcından günümüze kadar birçok medeniyet kurulmuş, bu medeniyetler içinde çok farklı kültürler bu yaşam tarihinde kendilerine yer edinmiştir. Bu kültürler içindeki Hatti ve Hititler Anadolu’yu yurt edinip kültürlerini yaşamış ve yapmış oldukları eserleri günümüze kültürel miras olarak bırakmışlardır.

Anadolu’nun kültür katmanları da bu kültür çeşitliliğini bizlere göstermektedir. Anadolu uygarlıklarından olan Hatti ve Hitit Uygarlıkları Anadolu’ nun önemli değerlerini oluşturmaktadırlar. Hatti ve Hitit halkları birbirinden dil, din, ırk bakımından farklıdırlar. Anadolu’da yaşayan Hattili halk küçük beylikler şeklinde Anadolu’ da yaşamıştır. Hattili halk sanatı bu savaş sonucunda yok olmamış ve Hititler ile birlikte kendini sürdürmüştür. Hatti sanatı, Assur Ticaret Kolonileri etkileşimi sonucunda değişmiş ve Hitit sanatı adında yeni bir sanat ortaya çıkmıştır.

Sanat bağlamında incelenen, birçok halka ev sahipliği yapan Anadolu sanat anlamında çok zenginliklere sahip olduğunu gör-

mekteyiz. Dini yaşamlarının uygarlıkların sanatlarına yansımış olduğunu görmekteyiz. Ana tanrıça ve tanrı anlayışının hâkim olduğunu figür heykelcikleri inceleyerek görmekteyiz. Doğurganlığın, bereketin sembolü olan tanrıçalar büyük göğüslü, göğüslerinin tutar vaziyette, çıplak ve ayakta betimlenmişlerdir. Hatti ve Hitit halkının genel sanat eserlerine bakıldığında bir malzemeden yontulan üç boyutlu eserler olarak görmekteyiz ve Hattiler için de Hitit adlandırması kullanılmıştır. Stilize edilmiş Hatti tanrıça heykelcikleri yüzleri belli olmayan, ayakta ve çıplak olarak betimlenmiş şekildedirler.

Hatti-Hitit tanrılarına bakıldığında genel olarak sivri külahlı ya da başlıklı görünmektedirler. Ayakta betimlenen bu figürler yarı çıplaktır. Kısa etekleri ya da gömlekleri ile betimlenmişlerdir. Giysilerin değişmezliği her tanrı figüründe açıkça görülebilir. İncelenen figürler malzeme açısından çok çeşitli bir skalayı göstermektedir. Hatti ve Hititlerin bırakmış olduğu heykeller, heykelcikler, biblolar, idoller ve güneş kurslarının Türk sanatçılarına ilham kaynağı olmuş ve resim, seramik heykel ve baskiresim teknikleriyle postmodern eserler olarak sanat eserine dayalı sanat nesneleri olarak sanatsal eserlerine dönüşmüşlerdir. Türk sanatçılarının yapmış olduğu eserler, Hatti ve Hitit sanatında olduğu gibi tapınma, büyü gibi din amaçlı değil, bu eserleri estetik bir nesne olarak değerlendirme biçimindedir.

KAYNAKÇA

Akurgal, E. (1997). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

Bellek Anadolu Sergi Katalogları, (2022). Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara

Çığ, M. İ. (2000). *Hititler ve Hattuşa İhtar'ın Kaleminden* 2. Basım, Kaynak Yayınları, Beyoğlu İstanbul.

Çubukçu, İ. A. (1991). *Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991

Darga, M. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.

GERMANER, S. (2006). Süleyman Saim Tekcan Retrospektifi. Süleyman Saim Tekcan 45. Sanat Yılı. İstanbul: Mas Matbaacılık, 9-27. 'den aktaran Merve Köken (2014). HİTİT UYGARLIĞININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE ETKİSİ, Konya

Gözüm Y. Ü. (2015). *Sanatta Özgürlük Ve Özgünlük Işığında Yol Almak*, Uygarlık Aşığı Kadir Şişginoğlu Sanatı Üzerine İzdüşüm Dost Elinden Dost Dilinden, Kadir Şişginoğlu, Kıyı Yayınları, 2015

KAHRAMAN, E. (2011). Biçimler, Formlar, Sözcükler ve İdealler İçin Savaşan Devrimci Bir Kişilik. Süleyman Saim Tekcan 50. Sanat Yılı Retrospektifi. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi- Beltaş A.Ş Sanat Yayınları, 17. 'den aktaran Merve Köken (2014). HİTİT

UYGARLIĞININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE ETKİSİ, Konya

Keskin, L. (2011). *Anadolu' Ele Geçen Halka İdoller : Tipolojik ve Tipolojik ve Kronolojik Bir Değerlendirme*, Anadolu 37, DergiPark

Kılıçkaya, A. (2011). *Hitit Uygarlığı İzinde Anadolu "Başkent Hattuşa'dan Suriye' ye Şehirler, Tapınaklar, Anıtlar, Yazıtlar, Savaşlar, Antlaşmalar"* Uranus Yayıncılık, Eminönü Fatih İstanbul.

Kulaçoğlu, B. (1992). *Anadolu Medeniyetleri Müzesi Tanrılar ve Tanrıçalar Müze Kataloğu*, T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Ankara

Köken, M. (2014). *Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi*, Selçuk Üniversitesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

- Köpüklü, M. (2018). *Hititlerden Etkilenen Öncü Çağdaş Türk Seramik Sanatçıları*, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, DergiPark Sayı 3.
- Memiş, E. (1989). *Eskiçağ Türkiye Tarihi* Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.
- Özgür N. O. (2021). *Kültürel Bellek Bağlamında Lütfü Kaplanoğlu ve Engravist*, İstanbul Aydın Üniversitesi DergiPark, Yıl 7, Sayı 14, 167-177, 2021.
- Şişginoğlu K. (2018). *Dost Elinden Dost Dilinden*, Kadir Şişginoğlu, 2015.
- Tekcan, T. (2007). *Arkeoloji Sözlüğü*, Alfa Yayınları, 1. Basım, İstanbul (Atatürk Kitaplığı).
- Temizer, R. (1979). *Anadolu Medeniyetleri Müzesi* Akbank Yayınları Sanat Kitapları Serisi:5 Ankara <http://www.erkurumgazesesi.com.tr/haber/Anadolu-yu-Kopenhag-a-ta-sidi/64247>,
- Yayın Tarihi [31,05,2012] , Erişim Tarihi (03.03.2022) ciddigazete.com [04.04.2022]

Musa Güney Resimlerinde Hava, Su ve Toprak Elementlerinin Dışavurumsal Yansımaları

Tuğçe Şenol¹

ÖZ

Dışavurum Kuramı; Sanatçı merkezli bir yaklaşım olup 19.yüzyıla geçiş sürecinde sanatçıların doğanın gerçek görünümlerini ve toplumun hareket tarzını yakalamak yerine kendi öznel, deneyimlerini araştırdıkları bir yaklaşımdır. Psikanalizin kurucusu Freud (Psikolog, 2018) 'a göre, sanat eseri sanatçının iç dünyasının dışavurumudur ve eserin incelenmesi ile de sanatçının ruh hali analiz edilebilmektedir. Musa Güney, çalışmalarında tabiatın bize sunmuş olduğu güzellikleri doğada bulunan hava, su ve toprak elementlerinin kendisinde yarattığı izler ile dışarıya vurmaktadır. Güney 'i etkileyen bu üç element izleyiciye tuval üzerinde kübist ve geometrik biçim formları içerisinde aktarılmaktadır. Bu çalışmanın amacı Musa Güney eserlerini kavramsal ve teknik açıdan ele alarak dışavurumun doku ve renklerini araştırmaktır. Musa Güney eserlerini dışavurum akımının etkisinde kübist ve geometrik form kombinasyonları ile irdelemektir. Çalışma belgesel tarama tekniği yöntemi ve sanatçı ile yapılan 18 Mayıs 2021 tarihli görüşme sonucunda oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Kübist, Tabiat, Dışavurum, Doku*

Expressional Reflections of Air, Water and Soil Elements in Musa Güney Paintings

ABSTRACT

Expression Theory is an artist-centered approach in which artists investigate their own subjective experiences, rather than capturing the real appearances of nature and the movement style of society during the transition to the 19th century. According to Freud, the founder of psychoanalysis (Psychologist, 2018), the work of art is the expression of the artist's inner world and the mood of the artist can be analyzed by examining the work. In his works, Musa Güney reveals the beauties that nature has presented to us with the traces created by the elements of air, water and soil in nature. These three elements affecting Güney, are conveyed to the viewer in cubist and geometric form forms on the canvas. The aim of this study is to examine Musa Güney's works from a conceptual and technical point of view and to investigate the texture and colors of expression. This study was created as a result of the documentary scanning technique method and the interview with the artist dated May 18, 2021.

Keywords: *Cubist, Nature, Expression, Texture*

¹ Yüksek Lisans, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, tugcealks@gmail.com, Orcid no: 0000-0003-3644-5346
Geliş Tarihi: 23 Ekim 2021, Kabul Tarihi: 26 Ekim 2022
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i16004

GİRİŞ

Geçmişten günümüze insanoğlunun yaşam olgusunun bir parçası olan tabiat sunmuş olduğu eşsiz güzellikler ve imkanlar ile yaşamdaki değerini bizlere göstermektedir. Aldığımız hava, içtiğimiz su ve bastığımız toprak biz insanoğlunun kimi zaman unuttuğu kimi zaman da önemsemediği değerler bütünüdür. Bu çalışmanın temel konusu, sanatçı Musa Güney ve onun resimleri ile tabiatta unutilan ya da görmediğimiz /görmezden geldiğimiz farklı yönlerini bizlere sanat yoluyla sunmaktır. Doğada fark edemediğimiz tabiatın dokusunu görünmezi görünür kılan sanatçı kübist kavramlar, geometrik formlar ile kullandığı renkler ve dokular bütünüyle izleyiciye bunun önemini hatırlatmak istemiştir.

Çalışmada Musa Güney' in yaşamına da değinilirken çalışmanın asıl konusu tabiat anlatımının Güney üzerindeki izdüşümsel dışavurumu ile izleyicide bıraktığı hisler oluşturmaktadır. Bu çalışma ile tabiat ve sanat, hava , su ve toprak gibi üç ana elementin, sanatçıda bıraktığı dışavurumsal yansımalar bağlamında biçimsel ve içeriksel bakımdan incelenmektedir.

Çalışmada sanatçının kısa bir yaşam özeti verildikten sonra eserlerinde işlediği tabiat unsurları ile bu unsurların kendisinde bıraktığı izlerin dışavurumsal yorumlamaları yapılmış, ayrıca küratörlerin ve sanat eleştirmenlerinin yorumlarına yer verilmiştir.

Musa Güney' in tabiata olan tutkusunun ve bu tutkunun kendi iç dünyasındaki etkilerinin dışavurumsal yansımalarının tuvale aktarılması ayrıca izleyici ile buluşması açısından, belgesel tarama yöntemi ve sanatçı görüşmesi sağlanarak yapılan bu çalışma doğanın kübist ve geometrik formlar eşliğinde sanata dönüşmesi bağlamında literatüre kazandırılmayı amaçlamıştır.

Musa Güney Özgeçmişi

“1975 yılında Artvin Yusufeli’nde doğan sanatçı, Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü’nden 1999 yılında mezun olmuştur. Grafik tasarım alanında birçok firmada art direktör olarak çalışmış, aynı zamanda üniversite yıllarında başlayan profesyonel resim hayatını sürdürmüştür. Birçok ulusal ve uluslararası sergide eserleri sergilenmiştir” (Şen, 2021).

Güney 18 Mayıs (2021) röportajında doğaya olan hayranlığını: “ *Doğaya olan hayranlığım resimlerimin konusunu belirlemede en önemli esin kaynağıdır. Yalnız; resimlerimde doğayı objektif bir gerçeklik olarak değil, doğanın bende bıraktığı izdüşümlerini eserlerime yansıtıyorum*” diyerek ifade etmektedir.

Sanat - İnsan - Tabiat

Sanatçı doğaya olan ilgisinin ve hayranlığının çocukluk yıllarından itibaren geldiğini söylerken doğanın eşsizliğinin, havanın, toprağın, suyun, ağaçların, çalılarının, taşın, duvarların kendisinde hissettirdiği etkileri, gerçekliğinden farklı olarak üzerinde oluşturduğu izdüşümsel yorumlamalar ile dışavurarak ifade etmektedir.

Sanat yaparken var olanı gerçek bir şekilde izleyiciye yansıtmaya çalışmak yerine Güney aslında kendisinde oluşan izdüşümselliği yansıtırken bakış farklılığını ortaya koymaktadır.

Sanatçı itilmiş, atlanmış bir detayın sanatın gücüyle nasıl bir esere dönüşebildiğinin en güzel örneklerini bize vermektedir. Güney, aslında dönüm noktasını ayağına takılan deforme olmuş bir tahta parçasının, sanata bakış açısını değiştirdiğini vurgulamaktadır. Duvardaki döküntülerin, çalı çırpının kendisinde oluşturduğu döngü ve heyecan ile



Resim 1. Ferruh Başağa, 'Soyut (geometrik resim)', 1987

çalışmalarına yansıtması bizlere doğanın ve aslında atladığımız her detayın ne kadar değerli ve hayati bir parça olduğunu sunmaktadır (Güney, 2021).

Musa Güney'in çalışmalarına baktığımızda aslında soyut resim yapmadığını, somutu yani var olan gerçekliği direk resmetmediği için çalışmalarının okunmadığını bu yüzden yaptığı çalışmaların soyut olarak algılandığını söyleyebilmekteyiz. Bu bağlamda Türk Resim Sanatı içinde soyutlamaya en güzel örnekler ise sanatçı Ferruh Başağa'nın eserlerinde yer almaktadır. Ferruh Başağa'nın resimleri incelendiğinde sanatçının çalışmalarında özellikle kuş soyutlamalarına yer verdiği görülmektedir. Musa Güney'de çalışmalarındaki doğayı soyutlama eğilimi ile izleyiciye aktarmaktadır. Musa Güney'in doğaya olan hayranlığı ve düşkünlüğü çalışmalarının konusunu ve gidişatını belirlemek için en önemli ilham kaynağı olurken, sanatçı çalışmalarında tabiatı olduğu gibi gerçekliği ile resmetmek yerine kendisinde bıraktığı izleri, yansıma-

ları izleyiciye kübist ve geometrik formlar aracılığıyla vermektedir.

Sanatçının doğadan esinlendiği bu üç ana elementin; sanat, insan ve tabiat ile harmanlanarak izleyiciye yansıması suyun beraklığı, toprağın kokusu ve havanın esintisini tuval üzerinden doğrudan hissettirmeyi amaçlamaktadır.

Figüratif Etkilerden Tabiatın İzdüşümüne Geçiş

Musa Güney'in ilk dönem çalışmalarına baktığında figüratif etkiler izleyiciyi karşılamış olsa da aslında bugünde çalışmalarının önemli bir parçası olan doku tekniği ile karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı o dönemlerde dahi doğa ile olan bütünlüğünü tekniksel anlamda tuvaline yansıtırken günümüzde ise doku sanatçının tuvalinde dışavurumsal soyutlamanın bir parçası olmuştur. Güney çalışmalarındaki dışavurumsal etkiyi kübist ve geometrik eğilimlerin beraberinde, kullandığı renkler ile de izleyiciye sunmaktadır.



Resim 2. 'Kırıntı', TÜYB, 194*130cm, 2011



Resim 3. Çalışmadan bir kesit doku örneği

Güney'in ilk dönem figüratif resimlerinden, tabiatın soyutlanmasına geçişini tanımlarken Resim 2.'deki çalışmada köpek figürünü kapattığımız zaman tabiatın izdüşümsel yansımalarının doku örneği net bir şekilde izleyiciyi karşılamaktadır (Güney, 2021).

Sanatçının doku anlayışı ve izdüşümsel arayışları kendisinin doğaya olan tutkusunu kendi iç dünyasının dışavurumu olarak

resmetmesine sebep olmaktadır. Güney'in doku yapmadaki ustalığının sebebini her parçanın en ince detayına kadar incelemesinde yatmakta olduğu görülmektedir. Figüratif çalışmalarda tabiatın izdüşümüne geçiş sanatçı için bir dönüm noktası olurken; "ben her şeyi farklı görür ve gördüğümdeki her detayı farklı bir bakış açısı ile ele alırım" diyen Musa Güney çalışmalarında aslında sanata bakışını ve duruşunu bizlere bu şekilde ifade etmektedir (Güney, 2021).



Resim 4. 'Catharsis I', Tuval üzerine yağlıboya, 40 cm x 40 cm, 2011

İzdüşümsel Sergiler

Musa Güney çalışmalarındaki tabiatın gerçekliğinden uzak izdüşümsel yansımaları, ele aldığımız sergilerinde ayrıntılı bir şekilde görülmektedir. Sergiler ve sanatçı ile ilgili küratör ve sanat eleştirmenlerinin de birkaç yazısına değinmekte yarar vardır. Bu bağlamda ressam İsmail Tetikçi'nin 2013 yılında Non / Art isimli grupla sergiye katılan Musa Güney ve eserleri hakkında kaleme aldığı; "*Musa Güney'in tabiat karşısında ki deneysel yaklaşımı bütün işlerinden okunmakta. Bitmek tükenmek bilmeyen bir ar-*

zuyla, çoğunlukla soyut diyebileceğimiz bir görünüyü bizlere izlettiriyor. Mondrian'da evrilen ağacın serüveni, Musa Güney'de doğanın metamorfozu gibi. Başlarda salt doğa görünüşleri resmederken artık tamamen aza indirgenmiş bir reellik söz konusu resimlerinde. Temelinde rengin ve ritmik bir biçim anlayışının hakim olduğu bu resimlere dinamizmin resmi demek de mümkün. Onun izlediği dünya çoğu zaman yatay, dikey ve diyagonal formların ritmine dönüşmüş ve bunu yüzeyde betimlemiştir. Güney'e ait fırça mührü, her resmini onun yaşayan enerjisi gibi damgalamaktadır..." (Tetikçi, 2013).

İsmail Tetikçi'nin bu tanımlamaları doğrultusunda Güney'in çalışmaları, bahsedilen soyutlamayı tabiat üzerinden sanat diliyle aktarmada deneysel yaklaşımın önemine vurgu yapmaktadır.



Resim 5. Fotoblok Üzeri Karışık Teknik, 30*30 cm, 2013

Musa Güney'in solo sergisi "Katarsis" 2014 yılında küratör Mehmet Lütfi Şen' in kalemine şu şekilde yansımaktadır: "Musa Güney'in "Katarsis" sergisi hiçbir şeyin yerini tutmak derdinde olmayan günümüz genç kuşak resim sanatının yetkin bir ör-



Resim 6. Fotoblok Üzeri Karışık Teknik, 80*100cm, 2013

neği olarak karşımızda. Grafik ve fotoğraf alanlarında da özel çalışmalara imza atan Güney tablolarında bir şey anlatmıyor. O anlamın ve zihnin algılayabileceği sınırın üstünde tutuyor fırçasını. Onun tavizsiz sanat duruşunda her bir resmin varoluşu kendine mahsus bir formülle inşa ediliyor. Bu eserlerle sanatsal ilişki kurmanın yolu da izleyenlerin onları kendi içlerinde yaratmalarından geçiyor” (Şen, 2014).

Mehmet Lütfi Şen’ in dediği gibi, Güney’in çalışmalarında var olanın ötesinde bir algı yorumu izleyiciyi tabiatla buluşturmakta ve aslında algısal farklılığın en güzel örneklerini yine izleyiciye sanat üzerinden sunmaktadır. Sanatçının ele aldığı renkler ve biçimsel formlar izleyici belleğinde farklı tabiat tasvirlerinin de oluşmasını mümkün kılmaktadır.

Nilgün Yalçinkaya, Musa Güney’in sanatı üzerine 2016 yılındaki “Katarsis-3” sergisi ile ilgili kaleme aldığı yazısında: “Her gün üzerinde yürüdüğümüz, basarken varlığını aklımıza bile getirmedığımız ancak uğruna savaşlar yapılacak, kanlar dökülecek kadar önemlidir toprak... Susuz, havasız ve topraksız yaşayamayacağımız gerçeği her an burnumuzun dibindedir. Bu üç elementin üçü de en az birbirleri kadar değerli ve en az birbirleri kadar hayatidir. Yaşam karmaşasında çoğu şeyi görmediğimiz, gözümüzün önündeki birçok değeri fark etmediğimiz gibi; toprak, su ve havadaki değişiklikleri, sahip oldukları zengin renkleri, içerdikleri doğal sanatı da nadiren içselleştirebilmekteyiz. Musa Güney, gerçekliğinden haberdar olduğumuz ancak sanata konu olduklarında çoğunlukla “soyut” değerlendirmelerle karşımıza çıkan bu hayati elementlerin “gerçek” olduklarını ve resmedildiklerinde dahi sahip oldukları gerçeklikten hiçbir şey kaybetmediklerini resimlerinde

bizlere kanıtlıyor sanki... Gerek kullandığı renkler, gerekse doku yaratmadaki başarısı bizlere bu üç elementin üzerinde yeniden düşünmemiz gerektiğini göstermekte son derecede başarılı olan Musa Güney’in resimlerinde; toprağın dişi, doğurgan, bereketli ve besleyiciliğini; suyun yansıma gücü ve bilgeliği, aynı zamanda soğukluk, değişkenlik ve gizliliğini; havanın içeriğinde ise ateş ve suyun birleşimini, erkeksiliğini, fikir ve muhakeme unsurlarını temsil eden bir hayat nefesi olduğunu hissetmekteyiz. Musa Güney’in resimlerinde yeniden hayat buluşuyla birlikte, onlarsız yaşamayacağımız bu üç elementi yeniden keşfedip; hava, su ve toprağın dokularıyla sarılıp sarmalanıyoruz...” (Yalçinkaya, 2016) diyerek izleyicinin ve okuyucunun da eserlerin içerisinde kaybolmasına olanak sağlamaktadır.



Resim 7. 126x170 cm, TÜYB, 2016



Resim 8. 130x196 cm, TÜYB, 2016

Habib Gerez Güney resmi için *“Güzellik zaten doğada gizli, mahirlik onu ortaya çıkarabilmekte. Musa Güney işte bunu ustaca yapıyor. Çünkü o doğaya aşık ve insanın doğanın bir parçası olduğunun farkında. Farkındalık ise kendimizi hangi alanda ifade edersek edelim daha başarılı sonuçlara ulaşmamızda en büyük etken. Çünkü farkındaysak obje, nesne, figür, zaman, mekan,... ile kurduğumuz ilişki, aradaki perdeler, duvarlar kalkarak, daha samimi ve daha içselleştirdiğimiz kapılardan geçiyor.”* (Gerez, 2016) yorumunu yapmaktadır.

Nilgün Yalçinkaya gibi Habib Gerez ‘ de Güney’ in çalışmalarında toprak ve doğa tutkusu üzerinden yorumlamalarda bulunmaktadır. Nilgün Yalçinkaya var olan toprak olgusunu yaptığı yorumlamalar ile oldukça iyi açıklarken aslında Güney’ in dışavurumsallığıyla tuvaline yansıyan toprağında aynı toprak olduğunun vurgusunu yapmaktadır.

“Katarsis” serisinin ilkinin projelendiren Küratör Mehmet Lütfi Şen “Güney’in resimleri sevinci, acıyı, çiçeği, yağmuru, toprağı... koymuyor önümüze. Onlarla göz teması kurduğumuzda yağın yağmurun tadından ıslanıyoruz. Resmin karşısında durduğumuzda içimizi taze toprak kokusu doluyor ya da çocukluğumuzda topladığımız yabani menekşeler yeniden açıyor benliğimiz-

de. Bazen de tabloların girift boşluğunda kaybettiğimiz şeyler birikiyor ve onların yoksunluğu dolduruyor yüreğimizi. Güney bize doğayı betimlemiyor, onlara bakınca içimizdeki doğa özlemine ayaklandırıyor. Onun tablolarında hazır konacağımız hiç bir şey yok bence. Bu tablolarda çıkacağımız yolculuk kendi bilinmezlerimize götürüyor bizi. Bu sanatsal temas başka hiç bir yapıdan edinemeyeceğimiz, içimizdeki bilinmezlerden yapılmış bir deneyim ekliyor benliğimize” (Şen, 2016) diyerek aslında resimlerdeki hissedilen duygu durumlarını en içten şekilde yaşamamızın perdesini bizlere aralamaktadır.



Resim 9. Tuval üzerine yağlı boya, 110 cm x 200 cm, 2020



Resim 10. Tuval üzerine yağlı boya, 60 cm x 200 cm, 2020



Resim 11. Tuval üzerine yağlı boya, 80 cm x 200 cm, 2020

Sanatçının "Zerre" 2021 sergisinin de küratörlüğünü yapan Mehmet Lütfi Şen sanatçının bu serisi için de şu tanımlamayı yapmaktadır: " İzleyicisine şahidi olamadığı makro alemi, mikro boyutta yeniden yaratıp sunuyor. Resimle sanatsal ilişki kurduğumuzda bu eser 'ne anlatıyor' sorusunun ötesine geçip bir insanlık halini yaşıyor buluyoruz kendimizde. Güney tablolarında kendimizi deneyimlememiz için kılavuz kaptanlık yapıyor adeta. Bu kılavuzluk izleyicisini kendi bilinmezinin ekspertizi kılıyor ve sanatsal bir kurgunun tarafı olmaya zorluyor. Bu eserler doğayı yansıtmıyor bakınca tabiatın kokusunu ciğerlerinize çekmenize fırsat sunuyor sadece" (Şen, 2021).



Resim 12. 'Zerre', TÜYB, 2021



Resim 13. 'Zerre', TÜYB, 2021

SONUÇ

Tabiatın güzelliğinin başlı başına bir sanat eseri olduğu kavramı Musa Güney çalışmaları ile gözler önüne çıkarken sanatçı dışavurumsal yaklaşımı ile izleyicisine unutulmuş bu döngüyü tekrar hatırlattığı görülmektedir. Sanatçının doğaya olan tutkusu, özlemi, hayranlığı ve bunu doğal gerçekliğinden ziyade kendinde oluşan yansımalar ile dışavurumcu bir tavırla izleyiciye aktarma eğilimi yine izleyiciyi var olan tabiata teslim olmaya yönlendirmektedir. Sanatın en güzel ve saf halinin içinde bulunduğumuz doğanın yine kendisi olduğu gerçeğinden uzaklaşmadan kullandığı renkler ve doku arayışı, sanatçının alanında ne kadar farklı ve değerli bir bakış açısına sahip olduğunun da kanıtıdır.

KAYNAKÇA

Tetikçi, İ. (2013). *Non Art Sergi Kataloğu*

Şen, M. L. (2014). *Katarsis Sergi Kataloğu*

Yalçinkaya, N. (2016). Musa Güney. *Katarsis-3 Sergi Kataloğu*.

<http://www.musaguney.com/hakkimizda.php> adresinden erişildi (14.07.2021).

Gerez, H. (2016). Galeri Soyut. *Katarsis-3 Sergi Kataloğu*. <https://www.galerisoyut.com.tr/musa-guney-2016/#basin-bulteni-tab> adresinden erişildi (15.07.2021).

Psikologo, (Aralık 5, 2018). Sanat Kuramları <https://psikologo.com/sanat-kuramlari/> adresinden erişildi (13.10.2022).

Şen, M. L. (2016). Turkish Paintings . *Katarsis-3 Sergi Kataloğu*. http://www.turkish-paintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=3955 adresinden erişildi (12.07.2021).

Şen, M. L. (2021). Beyoğlu Belediyesi. *Zerre Sergi Kataloğu*.

<https://beyoglu.bel.tr/duyurular/musa-guney-zerre-resim-sergisi/> adresinden erişildi (14.08.2021).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Başağa, F. (1987). İstanbul Modern Sanat Müzesi. (Görsel1).

<https://www.istanbulmodern.org/tr> adresinden erişildi (12.07.2021).

Güney, M. (2011). İstanbul Tıyap Sanat Fuarı. (Görsel2), (Görsel3).

https://www.artmajeur.com/it/musaaart/news?open=contact_header adresinden erişildi (14.07.2021).

Güney, M. (2011). Sanat Gezgini. (Görsel4).

<https://www.sanatgezgini.com/musa-guney-tuval-uzerine-yagliboya-catharsis-i> adresinden erişildi (14.07.2021).

Güney, M. (2013). Bir Başka İstanbul. (Görsel5).

<https://www.aysegulayhakyemez.com/2014/09/musa-guney> adresinden erişildi (14.07.2021).

Güney, M. (2014). Sanat Gezgini. (Görsel6).

<https://www.sanatgezgini.com/musa-guney-tuval-uzerine-yagliboya-catharsis-i> adresinden erişildi (14.07.2021).

Güney, M. (2016). Galeri Soyut. (Görsel7), (Görsel8). <https://www.galerisoyut.com.tr/musa-guney-2016/> adresinden erişildi (14.07.2021).

Güney, M. (2020). Sanat Gezgini. (Görsel9),(Görsel10),(Görsel11).

<https://www.sanatgezgini.com/musa-guney-tuval-uzerine-yagliboya-catharsis-i> adresinden erişildi (14.07.2021).

Güney, M. (2021). Beyoğlu Belediyesi Resmi Sayfası. (Görsel12),(Görsel13).

<https://beyoglu.bel.tr/duyurular/musa-guney-zerre-resim-sergisi/> adresinden erişildi (14.07.2021).

Görüşmeler

Güney,M. (2021) Sanatçı ile atölyesinde yapılan görüşme, İstanbul: 18 Mayıs

Aydın Sanat'a Katkılar

Balkan Naci, Adnan Çoker ve Komet için..*

Prof. M. Reşat Başar

Aydın Sanat Dergisinde artık bir gelenek haline gelen Katkılar bölümün bu sayıda Türk Resminde önemli yeri olan üç sanatçı kaybımız için sayfalarını açtı. Veda etmeye hazırlandığımız 2022 yılı içinde kaybettiğimiz **Balkan Naci İslimyeli, Adnan Çoker** ve **Komet**'in kayıplarının ardından bıraktıkları boşluğu tanımlayan söyleşi ve yazılardan oluşan detaylı bir yayın taraması gerçekleştirildi. Kıymetli sanatçılarımızın ardından yayınlanan birbirinden samimi ve dokunaklı metinler arasından toplam yedi örnek seçilerek dergimizde yayınlanmasına karar verildi. Tüm bu detaylı çalışmalar sanatçı, eleştirmen ve küratör Erkan Doğanay'ın desteği ve yardımıyla ortaya çıktı. Bunun için kendisine en içten teşekkürlerimizi sunuyoruz. **Erkan Doğanay**'a yardımcı olan Kültür ve Sanat Yönetimi Bölümümüz Araştırma Görevlisi **Didem Ermiş**'e de teşekkür ediyoruz.

Bu bölümdeki ilk yazı 2022'de kaybettiğimiz sanatçımız **Balkan Naci İslimyeli**'nin yaşam öyküsünü ve sanatını şeffaflaştıran **Erkan Doğanay** tarafından kaleme alınmış **“Ruhuyla Dünyada Gezinen Bir Seyyah”** başlıklı duygu dolu bir yazı. İkinci yazı da yine Balkan Naci İslimyeli 2017 yılında görüşmenin notları. Her iki yazı da sanatçının duyarlılığını ve iç dünyasını açığa çıkarma konusunda oldukça başarılı sonuçlar içeriyorlar.

Bu yıl içinde kaybettiğimiz ülkemizdeki sanat eğitiminde Mimar Sinan Üniversitesi geleneğinin yerleşmesine hoca olarak büyük katkıları olan ressam Adnan Çoker için de iki nitelikli yazı seçildi. Birincisi, sanatçının ardından **Mümtaz Sağlam** tarafından kaleme alınan Adnan Çoker: Sınırsız Mekân Düşüncesini Sürekli Kılmak başlıklı yazı. Üçüncüsü ise Atatürk'e ithaf ettiği **"Yapısal Ritm"** sergisinden sonra Özlem İnay Erten tarafından yapılan **Adnan Çoker İle Söyleşi**. Her iki çalışma da Adnan Çoker'in sanatsal yaratım süreçlerinde hiçbir zaman ödün vermediği akılcı yaklaşımlar üzerine eğilmekte.

Türk resim ortamının ve sanatçıların kaybindan son derece üzüntü duyduğu Gürkan Coşkun, diğer adıyla Komet için ardından çok şey yazıldı. Tüm bunlardan seçilen üç metin Katkılar bölümüne dahil edildi: Birincisi **Erkan Doğanay**'ın meraklısına Komet'in şiir ve resimlerini anlatmaya yönelik söyleşi metni. Bu metinle Doğanay ressamın tüm gelişim süreci ve ilgi alanlarını deşifre etmeye çalışıyor. Komet hakkındaki ikinci metin ise **Ahmet Ergenç** tarafından kaleme alınan sanatçının dünyayla kurduğu “tuhaf aç”nın analizini yapan **“Tuhaf Aç: Komet”** başlıklı yazı. Dördüncü ve son yazımız ise **Buket Aşçı**'nın Komet'le hayatına ve sanatına açıklık getirmeye çalışan söyleşisi. Bu metinde de Komet'in renkli dünyasının izleri sürülmekte.

Katkılar bölümünde yakın bir geçmişte kaybettiğimiz değerli sanatçılarımızı hakkında yayımlanan yazılarla bir kez daha anıyoruz. Bu metinlerle ilgili her türlü sorumluluğun ve yayın haklarının yazarlarına ve yayın mecralarına ait olduğunu hatırlatır sanatçılarımıza rahmet dileriz.

Keyifli Okumalar.

*Derleyen: Erkan Doğanay, Koordinasyon: Didem Ermiş

RUHUYLA DÜNYADA GEZİNEN BİR SEYYAH: BALKAN NACİ İSLİMYELİ ¹

Erkan Doğanay ²

“Her insanın yaşamı onu kendine götüren bir yoldur, bir yol denemesi, bir yol taslağıdır... Hepimiz aynı derinliklerden çıkıp geliriz ama bir taslak olarak, derinliklerden çıkıp gelen bir yaratık olarak her birimiz kendi öz amacımıza varmak için uğraşıp didiniriz. Birbirimizi anlayabilir, ama kendimizi ancak kendimiz açıklayıp yorumlayabiliriz.”

Herman Hesse / Demian

Balkan Naci İslimyeli’nin, 2006 yılında Milli Reasürans Sanat Galerisi’nde açtığı “Matah” adlı sergisine met-üst ile birlikte gitmiş, Hayvan Dergisi için uzunca bir röportaj yapmıştık. Bu onunla yaptığım ilk röportajdı. O gün Bahadır Baruter’de bize eşlik etmiş, tanışmak istediği Balkan Naci’ye oda bazı sorular yöneltmişti. İslimyeli’den manşete taşıdığımız **“Batının aklını doğunun dinginliğini severim”** sözü sohbetimizin de çerçevesini çizmişti. Balkan Naci: **“Batının iki yüzlülüğüne, doğunun yönetsel beceriksizliğine ve toplumsal kaderciliğine öfkeliydi.”** Yaşadığımız coğrafyanın doğuya ve batıya açılan birer kapısı olması durumunu eğer iyi okuyabilseydik yeni bir söz, yeni bir doku, yeni bir çizgi sunabilmek için önemli bir şans yaratabilirdik ona göre... Diğer türlü surlarını kalınca örüp sınırlarını derin çizmiş olan batının sizi onaması her türlü ısrarınıza rağmen nafile bir bekleyişten öteye geçmezdi. Avusturya, Floransa ve Amerika’da uzun yıllar yaşamış, eğitim almış, sergiler düzenlemiş, çeşitli programlara katılmış biri olarak yaşadıklarından, tecrübelerinden verdiği örnekler çarpıcıydı: **“Bizde aşkın kültürü, ritüeli yok. Türkiye fotoğrafının en eksik, en acıklı yanı bu. 12 Eylül 1980 darbesinden hemen önce iki yıllık bir bursla İtalya’ya gittiğimde bunu bir tokat gibi hissettim. Karanlık bir ülkeden gelmişim ve televizyondan ülkemde yaşananları izliyordum. Kendimi çok kötü hissettiğim bir gün Floransa’da evimin hemen yakınındaki bir parka indim. Bir köşeye çekildim. Etrafım yeşillikler üzerinde mutluluk içinde sevişen gençlerle doluydu. Otuz yaşlarındaydım ve kendimi birden gençliği, duyguları çalınmış biri gibi hissettim. O çiftlere bakarak ağladığımı hatırlıyorum.”**

İkinci kez düşünceleri arasına sızmam 2007 yılında Birgün gazetesine hazırladığım “pazar buluşmaları” içindi. Bu defa “sanat ve vicdan” üzerine konuşmuştuk; **“Her zaman tek başıma kalabilirim. Bunu hep göze aldım. Kendimi yok ederek bir sürüye katılacaksam, yalnız ama kendim olurum. İnsanlara büyük sevgim var. Çünkü insan yaratabiliyor. Yaratıcı olmayan insanları sevmem. Her yaşam dünyada bir şeyin yerini değiştirebilmeli. İnsanda değer verdiğim şeyler vicdan, öfke ve zekâdır. Yaratıcılık bunlar olmadan olmaz.”** diyordu.

¹Bu yazı daha önce Varlık Dergisi’nin 1377. Sayısında yayımlanmıştır.

²Küçükçekmece Belediyesi Görsel Sanat Yönetmeni, Sanatçı, Şair, Küratör



Devam eden yıllarda da başka dergiler, gazeteler için buluşmalarımız, söyleşmelerimiz devam etti. Atölyesine her uğradığımda yeni çalışmaları ile ilk orada tanışıp sonrasında sergilendikleri duvarlar arasında tanıdık cümleler eşliğinde geziniyordum. Balkan Naci için her sergi yeni bir arayışın, yeni bir yolculuğun serüveniydi. Girişte Hermann Hesse'den alıntılıdığım **“Her insanın yaşamı onu kendine götüren bir yoldur, yol taslağıdır”** cümlesinin yeryüzünde vücut bulmuş haliydi Balkan Naci islimyeli. Onun multidisipliner sanat yaşamına baktığınız da birbirini izleyen adımlarının onu uzunca bir yolculuğa hazırladığı aşamaları oluşturduğunu fark edersiniz. Kendinden kendine. Sanatçıdan sanata, sanattan sanatçıya uğruna hayatını adadığı uzunca bir yoldur bu. Peki onu bu serüvene yönlendiren, sürükleyen şey neydi?

Balkan Naci İslimyeli'nin yolculuğu henüz çocukluk yıllarında başlar. Babasının görev yerleri değişimi ile Anadolu'nun bir şehriden bir diğerine taşınan evlerle birlikte değişen okullar, öğretmenler ve sınıflar, okul ve mahalle arkadaşlıkları, duyarlı bir çocuğun gözünde keşfedilecek yeni yaşamlar, yeni insanlar anlamına gelir, ancak bu küçük çocuk, değişen yaşam sahneleri karşısında güvenli ve kalıcı bir mekân gereksinimi de duymaktadır.

Bu duyumsama ile birlikte sanat yolculuğu da başlar, karikatür çizen babanın boyaları, kağıtları ve diğer malzemeleri bu yolculuğun taşıyıcı unsurlarına dönüşür. Kitaplarda okuduğu, özlemine duyduğu güvenli dünyanın yaratıcısı olmaya başlar. O dönem çocukluk hayalleri için gerekli olan kalıcı bir dünya yüzeylerde de olsa mümkündür ve yaratıcısı da kendisi olacaktır.

Adapazarı'nda doğan İslimyeli ilkokula burada başlar, ardından Tekirdağ ve orada devam eden orta öğreniminden sonra lise eğitimini babasının nüfus müdürlüğü yaptığı yeni görev yeri olan Aydın'da tamamlar. Okumalar, yazmalar ve çizimler hayatı boyunca hep devam eder, çünkü artık kendi elleriyle yarattığı kalıcı dünyanın bütün detayları onun yaratıcılığında karşılık bulur. 1967 yılında ilk adımlarını attığı Marmara Üniversitesi Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda da eğitimi bu yöndedir; el yordamıyla kendine ait bir dünya kurgulamak ve bu dünyayı korumak. 68 gençlik olayları başladığında İstanbul'da genç bir öğrencidir ve sanat yolculuğunda uzunca bir yolu vardır. Ancak ülkenin toplumsal ve siyasal çalkantıları genç sanatçının yoluna çeşitli engeller çıkarır. Dev-Genç'in Tatbiki'deki sorumlusudur ve 1971 muhtırası sonrası işlemediği bir suçtan dolayı tutuklanır ve dört ay Maltepe Cezaevi'nde yatar. Yaşadığı savrulmalardan güçlenerek çıkan Balkan Naci İslimyeli'nin yolculuğunda en belirgin dönemeçtir bu: Söyleyecek sözü ve sözünü aktarabileceği bir anlatım diline sahiptir. O yıllar tutuklanan, kaybedilen arkadaşların yasının tutulduğu; ihanetlerin sineye çekildiği, haksızlıkların vicdanları sızlattığı yıllardır. Maltepe Cezaevi'nde yaptığı resimler ile birlikte darbe konulu resimlerden oluşan bir seçkiyle kişisel bir sergi düzenler. Dönemin koşulları düşünüldüğünde böyle bir sergi açmak hiçte kolay değildir. Bu resimler İslimyeli'nin bütün olumsuz koşullara rağmen hayata tutunmayı başardığı, her şeye rağmen sözünü söyleyebildiği haykırışıdır. Tıpkı çocukluğunda resim yaparak içindekileri dilediği gibi seslendirdiği olası dünyanın yaratıcısı olduğu günlerdeki gibi...

Balkan Naci İslimyeli'nin ilk üretiminden başlayarak sanat çizgisini izleyenler tutkulu bir yolcuyla karşılaşır. İnsanın yaşam içindeki duruşunu sorgulayan, yaşamın değişmezleri ve akışı arasında gidip gelen bireyin varoluşunu, yaşamı ve ölümü sorgulayan bir aydın, multidisipliner yönüyle usta bir sanatçı, zamanın ve insanın kültürel dökümünün koruyuculuğu ve aktarıcılığını görev edinmiş bir koleksiyoneri, mesleğine tutkuyla sarılmış bir sanat emekçisi... bu tanımlamalar ve daha fazlası bu yolcunun kimliklerini oluşturur.

Balkan Naci için sergileri, yolculuğu üzerindeki duraklarda izleyiciyle buluşmak, not aldığı, biriktirdiği öyküleri anlatmak gibidir. Fakat yapıtları kimi zaman izleyiciyi sarsar, şaşırtır, duygulandırır; kimi zaman gülümsetir, kimi zamanda öfkelendirir. Sanatçıdan sanat-severlere uzanan ekseninde her zaman bir iletim yolu vardır ve onun serüveni de aslında bir öykü, masal ya da roman anlatıcısının yolculuğunu andırır. Bir durakta soluklanır ve aklındakini, imgelemindekini paylaşır izleyiciyle. İzleyicide oluşan izler, yaşamı ve ölümü derinlemesine sorgulayan sanatçının belleğinden, duygularından mutlaka payını alır.

Balkan Naci İslimyeli, öğrenciliğini tamamladığı fakültede 1973'te araştırma görevlisi olarak başladığı akademik yaşamını bilimsel ve sanatsal arayışları için yurtdışına taşır. Baskı teknikleri üzerine çalışmak için 1975'te Salzburg'a, Avrupa sanatının başyapıtlarını

incelemek ve kendi estetik arayışında yeni fikirler edinebilmek üzere 1980'de Floransa'ya, sanatta modern yaklaşımları izlemek, yeni sanat disiplinleri ve üretim modelleriyle tanışmak üzere 1989, 1990 ve 1995 yıllarında Amerika'ya gider. Bu yeni duraklar sanat yolculuğunun bilgi ve tutku boyutunu da besleyecektir. Türkiye'ye döndüğünde yeni anlatım olanaklarının bilincindedir ve böylece öncü çalışmaları başlar: Tuval ve nesnelerin bir kavram çerçevesinde sergi mekânında düzenlenmesiyle ortaya çıkan enstalasyonlarında sanatçı izleyiciyle farklı bir diyalog içine girer. Yapıtlarıyla kurguladığı mekânın içinde izleyiciye sürekli sorular sormakta, geçmişle gelecek arasında köprüler kurarak, tek başına çıktığı arayış serüvenine izleyiciyi de davet etmektedir; onu da sanat yoluyla kendinden, geçmişinden, bugününden bir şeyler bulması için yapıtlarıyla yüzleştirir.

Yolculuğunun en önemli düşünsel uğraşı zaman üzerinedir. Zamanlar arası gel-gitler onun üretimini geleneksel resimle modern sanat arasında inşa ettiği bir köprüye taşır. Gençliğinden itibaren geleneksel resmin masum, sahici, naif anlayışının büyüsünü adeta içselleştirmiş olan sanatçı yeni anlatım tekniğini eski/modern ilişkisinde buluşturup yeniden kurgular. Bu kavramlar Balkan Naci'nin okumaları, araştırmalarıyla derinleştikçe sanatçıyı yazınsal alanla da buluşturur. Yapıtlarına “yazı” tamamlayıcı bir unsur olarak girmeye başladığı gibi yüzeylerle sınırlı kalmaz şiir, öykü ve senaryo üretimlerine de yansır.

İslimiyeli'nin yolculuk miladı gibi geçmişle söyleşme ve hesaplaşmasının kökeni de çocukluğuna uzar. Göç eden bir ailenin üyesi olarak bırakış, vazgeçiş ve kaybedişin anlamını çok iyi bilmektedir. Kapatılan evlerin, içine sığınılmış ancak artık güven veremeyecek odaların yalnız kalan insanlar için ne anlama geldiğini daha ilk gençliğinde yaşamış ve kavramıştır. 1974 ve 1980 yılları arasında ürettiği *“Suya Çizilmiş Şeyler”* adlı seri çalışması ile 1978 ve 1980 yılları arasında oluşturduğu *“Bir Yıkımın Mimarisi”* adlı çalışmaları saraylıların çöküşe girmiş yaşamlarının trajik boyutunu anlatır. Sanatçının bu hesaplaşmayı aktarma biçimi de son derece etkileyicidir. Tabloların baş aktörü zamandır.

Balkan Naci İslimiyeli'nin resim yolculuğunda zaman dışında diğer önemli duraklar tamamlayıcı bir unsur olarak kullandığı yazılar, siyah-beyaz ya da çok uçuk renklerin egemen olduğu kentli resimlerdir. Bunlar, 1984'de izleyiciyle buluşan *“Gece Yüzleri”*, *“Gezginler”* ve 1988'de sergilenen *“Pentimentolar”*dır. Bu dizilerde sanayi sonrası bulanık kentlerdeki bireysel dramları tuvaline taşımıştır. Bu portreler kentin karanlığında, yasadışı damarlarında soluk alıp veren yasadışı dünyanın yüzleridir. 1980'li yılların bir başka önemli dizisi *“Sahipler”* adını verdiği çalışmalarıdır. Klasik İtalyan portrelerine gönderme yapan sanatçı toprak sahibi zenginlerin acımasız bir yalnızlık içinde durgunlaşmış yüzlerini izleyiciye sunar. Bu dönem resimlerinin ortak özelliği, bireylerin trajik yalnızlığından bizlere yansıyan gerilimi aktarmış olmalarıdır. Portrenin tanımı gereği, figürler durağandır, ancak içine itildikleri yalnızlığın tüm gerilimini taşımaktadırlar. Balkan Naci İslimiyeli'nin yolculuğunda soluklandığı bu yeni durakta insanın bu onulmaz yalnızlığı izleyiciyi beklemektedir.

Atatürk Kültür Merkezi'nde, 1989'da düzenlediği, doğanın elementlerini sergi mekanına taşıdığı **"Hava Su Toprak Ateş"** adlı sergisi çok ses getirir. Balkan Naci İslimyeli, AKM duvarlarına yerleştirdiği tuvalerde, doğanın içine gömülmüş, yaşam ve ölüm arasında kalmış karanlık yüzleri izleyiciye gösterirken aslında doğayla insan ilişkisine yeni bir bakış açısıyla bakmamızı sağlar. 1991'de açtığı **"İz"** başlıklı sergisi eski yazı/resim geleneğinin izlerini taşır. Hat sanatının klişeleri tuval düzenlemelerinin derin yapısına yerleştirilerek yeni anlamlar üretilmesinde alışılmadık işlevler üstlenmektedir.

Tuvalerden enstalasyonlara geçiş sanatçının yolculuğunun da en radikal değişimini yansıtır. 1990'da, New York Üniversitesi'nde **"Deli Gömleği"**yle izleyicinin karşısına çıkar. Bu ressamın "deli gömleği giydiği" tarihtir, sergi resim serüveninde bir kilometre taşı olarak nitelendirilebilir. **"Deli Gömleği"** adlı enstalasyonunda sanatçı, akıl ve düş gücü arasındaki hassas dengenin yaratım sürecindeki işlevini ironik ve çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır. Tuvalerden kesilmiş on iki gömleğin içinde ressamın yüzü, gömleklerin üzerinde de ressama ait el yazıları bulunmaktadır. Delilik ile akıl arasındaki bu çekişmede Balkan Naci İslimyeli'nin sanata bakışını buluruz. Akıl dış dünyayı anlatmaktadır, delilik ise iç dünyanın denetimsizce dışavurumudur. Yaratıcılığa da denetlenmemiş düş gücü yön verirken, yapının anlatımında ve biçiminde, kaçınılmaz olarak, akıl rehberlik edecektir.

Yine aynı yıl Türk İslam Eserleri Müzesi'nde açtığı **"Sır"** adlı sergisini, 1994'te Aksanat'ta düzenlemiş olduğu **"Söz"** adlı sergisi izler. İslimyeli, burada ressamın paletini ve el yazılarını konuşma balonları gibi sergi mekanına yerleştirir. Sanatçının sözünü izleyiciye iletmede iki türlü uzam kullanır. Bunlardan ilki dev boyutlardaki paletler üzerinde Balkan Naci'nin el yazısı yer alırken, ikincisinde sergi mekanı boyunca bir bant halinde ilerleyen yazılardır. Bunlar izleyiciyi sorgulayan ressamın sözleridir: "Zaman nedir, geç mi kaldınız?... Yarın var mı? .. Aslolan nedir?.." gibi hem gündelik, hem de felsefi bir içeriği olan kısa soru tümceleri duvar boyunca izleyiciyi kuşatır adeta. Aslında bu yazılarda bir iç diyalog da sezinleriz: Giderek anlamsızlaşan varoluşumuzu sorgulayan ressamın kendi kendine mırıldanmalarını andırır bu tümceler. Kocaman paletler halinde sergi mekanında yer alan ve "Fısıltılar", "Ressamın Sözleri", "Dinleyen" gibi adlar taşıyan tuvalerde sözler resimleştirilmiştir. Yazılı ve görsel düzlemlerde "Söz" edimini kapsayan sergiyle ressam sıradanlaşan yaşam biçimlerimizi yüzümüze vurmaktadır. 1995 tarihli "Suç"ta Avrupa tarihinin unutmak istediği sayfaları aralar. "Suç" bir bellek sergisidir. Batı'nın her şeyi kayıtlarda saklayan belleği sanatçının kendi sanat anlayışında sorguladığı bir kavrama dönüşmüştür.

Balkan Naci İslimyeli açık dilsel ve görsel göstergelerle bir söylem öznesi olarak karşımıza çıkmayı "Suret"te de sürdürür. 1998'de AKM'de sergilenen "Suret" ressamın gelenekle hesaplaşması ve o gelenekteki anonim ressam kimliğini sorgulaması düşüncesine dayanır. Her tablonun açıklayıcı birer tümcesi vardır. Bu tümceler ressamın sanatla ilişkisini özetleyen bireysel önermeleridir. Atölyesinde ressamın çektiği yalnızlık, çile, arınma ve sona ulaşma gibi sanatçının varlığına egemen tüm süreçler bu tek "tümcelik" anlatımlarla izleyiciye aktarılır. Yüzyıllarca yüzünü ve bedenini görmediğimiz resim ustalarına göndermedir bu suretler. "Suret"in kendine özgü bir zamanı vardır ve sergi "zamanın hem

dışında, hem içinde yer alır". Suret yasağının ironik bir yeniden sunumu olan bu sergi, dilsel ve görsel anlatım olanaklarının çoğulluğuyla modern resim tarihimizin önemli bir yapıtı olarak kalacaktır.

İslimyeli geleneği sorgulamayı "Deja Vu" sergisinde de sürdürür. 1999'da, yine bedenlerle izleyicinin karşısına çıkar. Ancak bu kez genç erkeklerin, kızların sağlık nedeniyle, ya da ritüellerle müdahale edilen bedenlerini sunar izleyiciye. Toplumsal belleğin derinlerine inmekte, sıradan gibi gelen, aslında bedenin nesne gibi görüldüğü anlık müdahalelerin resimlerini sunmakta ve gündelik yaşamın sıradanlığında hiçbir anlam yüklememiş edimleri sorgulamaktadır. Bu resimlerin karşısında izleyici "Sahi ben bunu daha önce yaşamıştım" izlenimine kapılmakta, fantastik bir filmin tüyler ürpertici karanlığına çekilmektedir adeta, bir "Deja Vu" duygusu yaşamaktadır.

İslimyeli'nin yolculuğu 2006'da Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlediği "**Matah**" ve Proje 4L'deki "**Zifir**" ile devam eder. Yapıtlara genel bir açıdan baktığımızda, yeni bir anlatım biçimiyle yeni sorunsalların dile getirildiğini gözlemliyoruz. Anlatım biçiminde yakalanan bu yeni keşifler Balkan Naci İslimyeli'nin yolculuğunun yeni evrelerini de oluşturmaktadır.

Her yolculuk bir arayışın serüvenidir demiştik. Arayış bittiğinde yol da biter. Balkan Naci'nin her sergisi bir öncekinden izler taşıyan, birbirini izleyen zorlu yolculuğunun kilometre taşlarını oluşturur. Ara duraklarda başka projeler, karma sergiler, akademisyenlik ve elbette şiir. Balkan Naci İslimyeli her sergisinde edebiyatçı yanı sıra kendisi de temas kurar ve bunu izleyiciye de gösterir, sergiler. Çoğu sergi kitabında kendi yazdığı şiirler, kısa öyküler, anlatılar yer alır. "Deja Vu" ve "Matah" gibi. "Söz"de sergi duvarında şerit halinde ilerleyen tümcelerle yaşamın anlamını sorgular; "Suret"te resimlerin altına ilaştirdiği tümcelerle her tuvalin öyküsünü aktarır. "Suç"ta yara bantlarının üzerinde sanatçı kendi sözlerine yer verir. Balkan Naci İslimyeli için yazarak üretmek, sanatçı kimliğinin önemli bir damarını oluşturur. Çocukken en çok yazarları ve ressamı kendine yakın hissettiği için belki de. Balkan Naci'nin şiirleri bir tür meditasyon gibi, yalnızlığın sessizliğinde kendisiyle yüzleşen bir bireyin sorguladığı yaşamı anlatır. Aile, sevgi, dostluk, ölüm, düşler, yitirilmiş cennet, içinden geçilen çöl, yol, kent, varoluş, ruh ve beden, usta bir şairi tanıtır bizlere.

Türkiye ve dünya sanat sahnesinden Balkan Naci İslimyeli adında bir yolcu geçip gitti. Sanatseverler olarak onun bu tutkulu yolculuğunu izledik. 2017'de, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi'nde sanat yaşamının son kırk yılında ürettiklerinin dökümünü "Hatırla" başlıklı retrospektif sergiyle izleyiciye sunmuştuk. Bende bu önemli dokümantasyon serginin küratörlüğünü yapmıştım. Bu serginin adı gibi onu daima özele, saygıyla, sanatla hatırlayacağız. Anlatım ve biçim düzlemlerinde hep yeninin ardında bir sanatçı olduğu için. Sanatın geçmişten geleceğe uzanan sonsuz bir yenilenme olduğunu anımsattığı için. Görsel ve yazılı dili birbiri içine hiç zorlamadan, olabildiğince doğallıkla katabildiği için. Yapıtlarında yaratmış olduğu kompozisyonlarda birden çok okuma düzlemi kurguladığı için. Yazı ile resmi bir arada var ettiği için. Sanat denilen o uçsuz bucaksız alanın, güçlükleri kadar zengin olanaklarının da olduğunu tanıttığı için. Sorumlu ve duyarlı aydın bilincini hiç yitirmediği için. Dünyayı

kavramada saf evrensel bilincin farkında olduğu için. Geçmiş ve gelecek arasında sanatın taşlarıyla örölü bir yol oluşturabilecek zaman bilincine sahip olduğu için. Bilgelikle inşa ettiği yaşam sahnelerine davet ettiği için. Sanatsal, düşünsel, eğitsel bilgi ve notlarını paylaştı için...



“SANAT İNSANDAN İNSANA AKAN BİR DİLDİR”³

Selin Tekin / 4 Ekim 2017 Röportaj Sanat⁴

“Haksızlıklar var oldukça, dünya adaletsiz bir yer oldukça, insanlar duygularını ifade edemedikçe sanat var olacaktır. Çünkü sanat sanatçılara has bir şey değildir. Sanatı yaratan sanatçılar kadar izleyicilerdir.”

“Hatırla” sergisiyle kırk beşinci sanat yılını kutlayan Balkan Naci İslimyeli ile sanat ve yolculuk üzerine konuştuk.

Sanatinizde “Yolculuk” Kavramı İle Karşılaşıyoruz. Bu Kavram Sizin İçin Niye Önemli?

Aslında hayat bir yolculuktur. Sanat da öyle. Başlangıcı ve sonu, hedefleri olan, başlangıç ve bitim arasında süregelen; hayat dediğimiz budur. Sanat, bu yolculuğun içinde karşılaştığımız güzellikler, sorunlar, ilişkiler... Hayatı tanımanızı sağlayacak pek çok nokta var bu yollarda ve hepsi de bizi bekler. Doğu masallarında yol almak bilgeleşmenin bir sınavıdır. Padişahlar kızlarını vermeden önce gençlere derlermiş ki: “Şuraya gidip geleceksin” Kafdağı bunlardan biridir. Yol insana “öğreten” en bilge okuldur. Hayatı ve kendisini. Her yol kendimize çıkar. Kendi çemberimiz içinde yol alırız. Bütün bulduğlarımız kendimizi zenginleştiren aksesuarlardır.

Sanatın Var Oluş Nedeni Nedir?

Haksızlıklar var oldukça, dünya adaletsiz bir yer oldukça, insanlar duygularını ifade edemedikçe, ifade edemeyenlerin sözcüleri olabileceklerini hissettikleri sürece sanat var olacaktır. Çünkü sanat sanatçılara has bir şey değildir. Sanatı yaratan sanatçılar kadar izleyicilerdir. Sanatın izleyenlerinin karşılığı yoksa anlamı yok. Talebi yok. İnsanların kendi sözcülerine ihtiyacı var. Kendi yol göstericilerine. Kendilerini dillendiren kişilere ihtiyacı var. Her insan bunu başaramadığı için sanatçılar var. Biz onların mikrofonuuz. Sanat, insandan insana akan bir dildir. Biçimler, renkler, boyutlar... Tüm bunlarla biz bir dil kuruyoruz. Ve onlarla bir mesaj iletiyoruz. Dünyayı da onlar aracılığıyla yakalıyoruz. Sanat bir iletişimdir, düşünce iletimidir, sadece yetenek yetmez diyorsunuz. Yolu bey-

³ Bu yazı daha önce 4 Ekim 2017 tarihinde karakoymono.com web sitesinde yayımlanmıştır.

⁴ Yazar

inden geçmeyen hiçbir şeyin anlamı yok. Herhangi bir insan için de bir sanatçı için de bu böyledir. Dolayısıyla biz bir düşünce iletiyoruz. İnsanlara bir düşünce ile bir öz üretmek beyin kaynaklı olmalı. Daha doğrusu beyin ve elin koordinasyonu çok önemli. Bir hoca olarak da hep bunun altını çiziyorum. Sadece eli mükemmel bir sanatçı benim için ideal değildir. Eliyle beyni arasında bir hat, bağlantı kurabilmiş olması gerekir. Bütün bunlar dünyayı algılamanızı yorumlamanızı sağlıyor. El yeteneği de onları dışlaştıracak bir enstrümandır. Organik. Sanat, yapısı itibari ile ortamla sanatçının içine doğduğu değerlerle sürtüşmesinden çekişmesinden ortaya çıkar. Sanatçı kendini böyle var hissederek. Ve varlık nedenini böyle görür. Eğer sanatçıysa... Obje, eğlendirici dekoratif işler yapmıyor sanatçı. Kalbi ve beyni ile iş üretiyor. Bu her zaman böyledir.



Yaratma Sürekli Yenilenmeyi Mi Gerektiriyor?

Benim için öyle. Çünkü yaşamda hiçbir şey yerinde durmuyor. Kendini hem tekrarlıyor hem bekletiyor. Böyle bir süreç içindeyiz. Sanatçının aynı yerde durması mümkün değil. Duyguları, bedeni, belleği... Aynı yerde olmuyor. Her şey değişiyor ve dönüşüyor. Hal böyleyken sanatçının aynı yerde durmakta ısrar etmesi ancak şu nedenlerle olabilir: Ya tedavisi mümkün olmayan bir takıntı halindedir ya değişecek gücü yoktur ya da ticari nedenlerle değişmek istemez. Sabit olduğu noktanın piyasada bir karşılığı vardır. Bunlardan çeşitli nedenlerle herhangi biri ağır bastığında sanatçı yerinde durur ya da hareket eder. Ben yürüyen bir sanatçıyım. Temam yol olduğu için, yolda ayakta durulmaz yürünür. Yol yürümek içindir.

Sanatın Vicdani Olduğunu Vurguluyorsunuz. Sanat Neden Vicdanidir??

Çünkü sanat dünyanın temiz kalmasını hayal eder. Bu mümkün değildir tabii. Kirli bir dünyadayız. Ama hayal eder, bunu gerçekleştirmeye çalışır en azından bunu savunabilecek insanların çoğalmasına yardım eder. Bu konuda sorular sorar. Bir kamusal vicdan yaratmaya çalışır. Herkeste bir vicdan vardır ama siyaset vicdanının üstünü örter, toplumsal değerler üstünü örter, tutuculuk üstünü örter yani aklınıza gelebilecek her türlü sosyal değer dediğimiz şeylerin tümü bunu kapatır. Dipte kalan o insanlığı bulup çıkarmak sanatın işidir. Üzerini çizdiğiniz bir diğer nokta da sanatçının yapıtlarının başından itibaren takip edilmesi gerektiği, sadece tek bir sergisi izlenerek sanatçı hakkında yorum yapılamayacağı... Bizim insanımız an ile ilgili sergiyi gezer beğenir veya beğenmez.

Hemen bir yargı ile çıkar oradan. Bir sanatçının kariyeri tek sergi değildir. O serginin arkasında büyük bir birikim vardır. Dolayısı ile onları bilmeden, analiz etmeden son yapıtları ile değerlendirmek kolaycılık olur. O açıdan bizim izleyici yeni yeni bir eğitimden geçme sürecinde, o sürecin sonuna gelmedi. Bunda büyük çaplı sergilerin çok büyük rolü var. Çok değerli böyle çabalar çünkü seyirciyi sanatçının sanatını hem bugünüyle hem de geçmişiyle karşılaştırıyor, bunların örneklerini de sunuyor. İzleyicinin değerlendirme yapmasına yarayacak veriler ortaya koyuyor. Onun için bu tür sergileri kaçırmamak lazım.

Hatırla'nın Diğer Sergilerinizden Farkı Nedir?

Hatırla bellek üzerine bir uyarım. Unutkan bir toplumuz, geçmişi unutmaya yatkınız. Travmatik toplumlarda bu bir ihtiyaç, unutma ihtiyacı. İnsanlar nasıl acı hatıralardan kaçmak ister üstünü külle örterler, toplumlar da öyle. Bu bir kaçış... Aslında tüm dünyada yaygın bir hastalık türü. Kalıcı bir temas hali. Bunu siyasi iktidarlar da organize ediyorlar. Kapitalizm de organize ediyor. Çünkü yeni bir sürüm sırada bekliyor. Yeni bir piyasa sırada bekliyor. Birini tüketmemiz ve unutmamız lazım ki öbürüne yer açılsın. Dolayısıyla insanlar bilinçaltı sürüklendikleri bu sürecin farkında bile değil, unutarak yaşıyorlar. Bir afyonlaşma hali. Afyon verilmiş bir dünya. O dünyada yaşıyoruz ama acıları o kadar kanıksıyoruz ki artık sıradanlaşıyor. Hatta vahşet, kin, ölüm... Sektörel olarak kullanılıyor ve alışkanlık yaratıyor. Çocukların oynadığı oyunlar; kin, şiddet, kan... Vahşete, ölüme, kan dökmeye alıştırılıyor çocuklar, böyle vampir nesiller yetişiyor. Böyle bir süreç içinde insanın ayakta kalmak için direnmesinde sanatın rolü çok önemli. Çocukları doğduğu andan başlayarak sanat ile tanıştırmak lazım. Saf insani duygularla tanıştırmak gerek ki, ilk yedi yıl çok önemli, ilerde kalıcı pozitif işler yaparak hayatlarını sürdürebilsinler.

Balkan Naci İslimyeli, Türk resminde çok büyük yere sahip bir sanatçı ve aynı zamanda bir akademisyen. Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi'ni bıraktıktan sonra şimdi Bilgi Üniversitesi'nde ders veriyor. Öğrencilerine sanattan önce başlarını dik tutmayı, kendilerine güvenmeyi öğretiyor çünkü günümüzün ekonomik koşullarının sanatçıyı pasifize ettiğini, küratörlük sisteminin sanatı iyice ticarileştirdiğini düşünüyor. İslimyeli'yle küratörlük sistemini, Türk sanatının dünyadaki konumunu ve projelerini konuşuyoruz...

Son günlerde sanatta küratörün görevi hararetli bir biçimde tartışılıyor. Siz de bu taraflardan birisiniz... Sizce bu sistemde hatalı olan nedir?

Bütün sanat dünyasının gündeminde küratörlük var. Sanatçılar ve küratörler iki taraf olmuş durumda ama tarafların birbirini reddetmesiyle çözülecek bir sorun değil bu. Asıl sorun, kimin kime yardımcı konumda olması gerektiği. Küratörün varlık nedeni sanatçı ve sanat. Eğer sanatçı olmazsa ona yardım eden yan kollar da olmayacak. Modernitede sanatçı bir efsaneydi, her sanatçı bir mitostu. Daha sonra geç kapitalizm yeni hiyerarşiler, yeni katlar yarattı. Yani kitlesele sanat, sanatın kitlelere açılması ve sanatın mobil, gezgin bir hale gelmesi, o sirkülasyonun içine girmesi ve ekonominin, kapitalizmin bunu tetiklemesi, sunulan maldan çok sunuş biçimlerini ve sunan kişileri ön plana getirdi. Yani bu ekonominin trendlerinin getirdiği bir durum. Etiketleyenler, tasnif edenler ve pazarlayanlar neredeyse üretilen şeyin önüne geçmeye başladı. Bu herhangi bir obje için de böyle

ve maalesef sanat da bu endüstrinin içine girdi. Dolayısıyla ekonomik trendler sanat piyasasında da geçerli olmaya başladı. Bu da sanatçıyla küratörü karşı karşıya getirdi.

Sanatın pazarlanabilir bir hale gelmesi sanatçıları nasıl etkiliyor?

Bir söylem geliştirmiş, belirli kaliteye sahip sanatçılar küratörlerin kontrolü altında sanat yapmayı tabii ki reddediyorlar, bu çok doğal. Ama kurumu kabul ediyorlar. Yani üretilen şeyin birileri tarafından taşınması, gezdirilmesi, kitlelere açılması... Bu bir tür pazarlama işi de denebilir. Dolayısıyla bu pazarlamayı yöneten insanların direktifleri bu yüzyılların birikimi. Sanatçı yapısı gereği kendi dilini, dünyasını oluşturmaya çalışır, otoriteyi, kalıpları reddeder. Bu yüzden çok keskin bir kırılma noktasına geldi sanatçı – küratör ilişkileri. Zararları şu: küratörlük sistemi eleştiri kurumunu yok etti. Düşünün, toparladığınız ve taktim ettiğiniz grupların sergilerine karşı objektif olamazsınız, övücü yazılar yazacaksınız. Dolayısıyla eleştiri küratörlük sisteminin içine çekildi ve bağımsız konumunu kaybetti. Sanatçılar sürekli belirli konseptlere göre iş ürettikleri için bir dil, söylem geliştirme yeteneğinden mahrum kaldılar, tembelliğe itildiler. Gençlerin bu biraz işine geliyor. Onlara bu sistem tepeden başlama gibi bir sözde şans sunuyor. Bu gençler belirli sergilerde bir süre kullanılıyor, sonra yerlerine başkaları getiriliyor. Ama sanatçı olmak, uzun yıllar ayakta kalmak için bir savaşçı gibi mücadele vermeniz gerekli. Önce resminizle mücadele vereceksiniz, sanat dünyasıyla mücadele, sonra onu savunmak ve kitlelere yaymak için mücadele etmelisiniz. Sanatçı olmak için komple bir atlet olmanız gerekiyor. Çocukların hoşuna gidiyor küratör eteğine sığınmak ama bu gerçek bir korunak değil. Bunları hem gündeme getirelim hem de öğrencilerimizi eğitelim istiyoruz. Türkiye'nin de bu konuda uyarılması gerekiyor çünkü bizde sistemin bu zaaflarını dengeleyecek vakıflar veya müzeler gibi kurumlar bulunmuyor. Kamuoyunun olaya, alan girip de bu dengeleri tanzim edecek bir ağırlığı olmadığı için bu otoritelerin ağırlığı daha büyük ve korkunç görünüyor.

Küratörlük sistemi içinde, yurtdışındaki sergilerde Türk resimlerinin etnik tat olarak kullanıldığını söylüyorsunuz...

Bu sadece Türk resmi için geçerli değil. Alıp satan, pazarlayan bazı ülkeler var. Bunlar daha çok anglosakson ülkeler; İngiltere ve Amerika, onları da Almanya takip ediyor. Ekonomik güçleriyle orantılı olarak bir temsil güçleri var. Globalizm gündemde; bütün insanlığı bir araya getirelim, kucaklayalım falan... Ama bu kotalı bir kardeşlik projesi. Sembolik olarak belirli ülkeler temsil ediliyor ama o sanatçıların sanatı, o sergiyle sınırlı olan temsil gücünü aşamıyor. Bunun için organize bir dünya gücü yok, bu da uluslararası bir vicdan tatmini olarak o sanatçıların sanatı temsil edilse de gerçekten izlenmiyor. Belirli bir organizasyon içinde yer almıyorlar yanı sıra diğer bir deyişle pazara dahil edilmiyorlar. Sadece bir jest olarak gösteriliyorlar.

Siz hiç temelli yurtdışında yaşamayı düşündünüz mü?

Benim yaklaşık altı yılım yurtdışında geçti, dönem dönem temelli kalmayı da düşündüğüm oldu. Her gittiğimde dönüp dönmeme ikilemini yaşadığımı itiraf etmeliyim ama burası hep ağır bastı. Belki de o bizim 68 kuşağının ruhundan, ettiğinden, vatansever değerlerinden

kaynaklanan bir şey. 68 kuşağı olarak bizim siyasal bir mücadelemiz var. Vicdan olarak burası ağır bastı. Bir de İstanbul benim en sevdiğim şehirlerden biri. Birçok yer gezdim ama İstanbul'u aşan bir yer olmadı. Biraz New York beni bocalattı ama iyi ki İstanbul'u seçmişim. New York'un şartları 11 Eylül'den sonra yabancılar için çok kötüleşti.

İstanbul'u çok sevenler kendilerini bir tek New York'ta rahat hissediyorlar galiba...

Evet, böyle bir genelleme yapılabilir sanıyorum. Ama orada misafir olarak kalmakla temelli yaşamak arasında çok büyük fark var. Ben çok özel bir bursla, Fullbright bursuyla gittim Amerika'ya ve çok hoş bir konukluk dönemi yaşadım. Ama bu dönemi yaşarken bile kalıcı olduğunuz taktirde önünüze çıkacak duvarları görebiliyorsunuz. Orada da geç kapitalizmin kuralları işliyor. Orada da ayrımcılık var, Avrupa'daki kadar yoğun değil belki ama belirli ülkelere, belirli sanatçılara verilen şanslar çok sınırlı. Arkasında çok büyük bir alıcı gücü, sermaye gücü görmüyorsa o sanatçının, şansları zayıf. Bu duvarları hissettiğiniz için çok da rahat edemiyorsunuz aslında.

Duvarları yıkmak için ne yapılabilir?

Bu organize olarak yapılabilecek bir iş, bir sanatçının tek başına yapabileceği bir şey değil. O ülkenin sermayesinin, zenginlerinin, devletinin o ülke sanatçısının arkasında olması lazım. Mesela New York'ta pek çok Avrupa ülkesini gayri resmi galerileri vardır. Örneğin Almanya'yı temsil ediyoruz demezler, Almanya'nın lafı bile geçmez ama bilirsiniz ki o galeri Alman sanatçıları temsil eder. Devlet görünüm sevimsiz olduğundan. Sivil görünümlü ama bu destek işini yapan galeriler var. Bizim Türkiye'nin ise hiç yok. Birkaç tane var ma çok da etkili değiller. Lobicilik faaliyetinin içindedir sanat. Biz AB ile biraz lobicilik bilincini ilerlettik ama hala çok gerideyiz. Hatta biz kötü anlamda kullanırız lobiye, "lobicilik yapma" falan deriz.

Anadolu ve Mezopotamya temaları üzerine birçok eser verdiniz. Bu topraklar size ne anlam ifade ediyor?

Bu topraklar her şeyi ifade ediyor. Zaten Mezopotamya ve Anadolu bütün uygarlıkların rahmi, uygarlığın doğduğu yer. Bu topraklardan geçmemiş, iz bırakmamış bir uygarlık hemen hemen yok. Ben bunu bir avantaj olarak görüyorum, asla bu temaları folklorik olarak kullanmadım, çok evrensel buluyorum Anadolu'nun, Türkiye'nin tarihini. Benim bulmama da gerek yok, objektif tarihi gerçekler böyle. Bu pırıltılardan heyecanlanmamak, yararlanmamak mümkün değil çünkü bu genlerimizde var. Onu bastırmamak lazım, gerekli yerlerde çıkmalı. Mesela Atatürk Kültür Merkezi'nde açtığım Suret sergisinde, yüz konusunu işledim ama üç kutsal kitabın öykülerinden yararlandım. Hepsinin Anadolu'da anlatılan folklorik masallar, söylenceler içinde yerleri var. Dolayısıyla burada iyi bir şey yaptığınız zaman zaten evrensel oluyorsunuz. Çok katlı bir kültürde yaşıyoruz. Türkiye'de büyümüş bir sanatçı Almanya'da büyümüş bir sanatçıya göre doğal olarak daha evrensel değerler taşıyor. Eğer kültürü folklorik sembollere indirgemiyorsa, derinleştirebilecek bir yeteneği varsa burada yaşamak bir sanatçı için müthiş bir şans. Ben bizim sanatçılarımızın bunun yeterince farkında olduğunu düşünmüyorum.

En son bir eskicide bulduğunuz bir hatıra defterini “Arınma” temasında kullandınız. Dört dinden çocukların farklı dilden yazılarını barındıran bu defteri de Anadolu’nun zenginliğini temsil ettiği için mi seçtiniz?

Ben devamlı İstanbul’da deyim yerindeyse eşinirim. Bit pazarları, eskicileri hep dolaşırım. O defteri bulduğumda çok heyecanlandım. Farklı dilden ve dinden insanların o çocukluk yani en saf kirlenmemiş dönemlerindeki yakınlıkları çok etkileyici. Demek dünya o çocukların arasına neler sokuyor... O saf yapı beni çok etkilemişti. Onu aldım, bir kenara koydum, deyim yerindeyse zulamda bekliyordu. Önüme “Arınma” gibi bir konu gelince de hemen aklıma o defter geldi. O çocukların saflığını kullanayım istedim. Sonra iş üredi. Basın çok ilgilendi, bu ilgi sayesinde defterin sahibini buldum, onlar da çok heyecanlanmışlar, taa Amerika’dan kalkıp geldiler.

Bir serginizde işlediğiniz “deja vu” teması bambaşka bir soru uyandırıyor: Zaten sanatta her şey “deja vu” değil midir? Hiç yoktan, yepyeni bir şey var etmek mümkün müdür?

Değil tabii ki, bu çok açık bir gerçek. Bizi heyecanlandıran, harekete geçiren tüm duygularımız başkalarına da ait ve tekrarlanıyor. Örneğin Shakespeare’i düşünün; teknoloji ne kadar değişmiş olursa olsun, Hamlet’in kırılganlıkları hala yaşanıyor. Dünya yine karanlık ve yine adil değil. Araçlar değişiyor, ifadeler değişiyor ama insanın trajedisi hiç değişmiyor. İnsan hep bir dayanak arıyor, o yalnızlığı kıracak bir çoğalma sistemi geliştirmeye çalışıyor ve bunu sanatla, başka insanlarla başarmaya çalışıyor. Kırılganlıklar da bu yüzden oluyor. Dünyanın evrensel bir trajedisi var ve sürekli tekrarlanıyor.

Türk resmi sizce tarihsel olarak hangi gelişimlerden geçti ve şu an hangi noktada?

Türk resminde çok ciddi bir ayıklama yapılırsa, ki yeni müzelerle bunlar yapılacak, çok anlamlı şeyler üretildiğini bütün dünya görecek. Fakat biz, sanatı ileten yan kurumlardaki tıkanmalar dolayısıyla o ayıklamayı iyi ve tarafsız bir şekilde yapamıyoruz. Bu yüzden çok parlak değilmiş gibi görünse de olağanüstü bir birikimi var Türk resminin. Hele Cumhuriyet öncesi dönemi bir şaheser... Ama ben Türk sanatçısını biraz tutuk ve korkak buluyorum.

Artık sanat sadece iç görüşle, yetenekle yapılan bir iş değil. Çok bilmeniz, araştırmanız, çabalamanız gerekiyor. Bir maestroluk işi çağdaş sanat. Birçok enstrümanı bir arada kullanabiliyor olmalısınız.

Neden tutuk buluyorsunuz Türk sanatçısını?

Sanatın gerektirdiği söylem, araştırma, didikleme, yırtıcı olma hali, uzlaşmazlık yok Türk sanatçılarında genellikle. Biz bir cemaat kültüründen geliyoruz. Devlet otoritesi, ondan önce din otoritesi... Çocuk yaşımızda asla görüş farklarımız yüzünden övgü almıyoruz. Hep birileri bizim adımıza konuşuyor, bizim adımıza davranıyor. Bunu sadece belirli kuşaklar yırtabiliyor ki benim kuşağım bunlardan biri. Genetik bir anlamda sanatçıları pasifize ediyor, tutuklaştırıyor. Bir yandan Türk burjuvazisi yani sanatı teşvik etmesi gereken ortam da tutucu, hep dışarıya öykünüyor. Bir zamanlar Türkiye’de burjuva kesiminin olmadığı

söyleniyordu ama artık Türkiye’de ciddi bir sermaye birikimi oluştu. Ancak bu para kendi değerlerini kuran, oluşturan, geliştiren bir para değil. Taklitçi bir kesim. Ve alıcı kesimin beğenileri bu pazarın şekillenmesine yol açıyor ama beğenileri çok sınırlı, geri ve tutucu. Şartlar sanatçıları bu sınırlar doğrultusunda resim yapmaya zorluyor. Genetik portreye ekonomik tuzaklar da eklenince ortaya böyle bir tutukluk durumu çıkıyor.

Bu döngüyü kırabilen sanatçılar var mı?

Var tabii... Gençler kırma formüllerine yatkınlar ama dışarıda bunu kıranların söylemlerini kullanıyorlar, yani kendi söylemlerini yine de oluşturabilmiş değiller. Kendi ifadeleri, sözcüklerini kullanmıyorlar. Dışarıdaki kontratak sanatı taklit ediyorlar. Bu öykünmeciliği aşmamız gerekiyor. Bu da birey olmaya bağlı. Bizim tarihsel yapımız henüz birey üretemiyor; sadece sanat alanında değil herhangi bir alanda da... Ben diyebilen, ama ben derken o ben içinde toplumun değerlerini de temsil etmesi gerekiyor. Böyle bir zenginlik birikim, daha doğrusu çaba istiyor. Artık sanat sadece iç görüşle, yetenekle yapılan bir iş değil. Çok bilmeniz, araştırmanız, çabalamanız gerekiyor. Bir maestroluk işi çağdaş sanat. Birçok enstrümanı bir arada kullanabiliyor olmalısınız.

Yapıtlarınızda birçok farklı malzemeden, farklı disiplinlerden yararlanıyorsunuz...

Tabii, bilgisayar kullandım, üç boyutlu işler yaptım, boya kullandım, video çektim, enstalasyon yaptım. Ama bütün bunlar birer imkan, birer araç. Önemli olan ne söylediğiniz yani bu araçlarla ne yaptığınız. Türkiye’nin en büyük hatalarından biri malzemeyi sanatın kendisi olarak görmek. Şimdi boyacılarla entalasyoncuların kapışması kadar saçma bir şey olabilir mi? Birinde mekan içinde çok parçalı bir söylem kuruyorsunuz, diğerinde bir düzlem üzerinde... Neyle yaptığınız değil, ne yaptığınız önemli. Türkiye hala bu kısır tartışmaları aşamadı, hala malzemeyle uğraşıyoruz.

Malzeme anlatım dilini de etkilemiyor mu?

Zorluk da burada zaten. Çağdaş sanat yapabilmeniz için bir atlet olmanız gerekiyor. Dramaya, sese, aksiyona duyarlı olacaksınız. Bu teknikleri biraz öğreneceksiniz. Ama bir tanesinde derinleşebilirsiniz. Ben istisnai durumlardan biriyim. Bu çok hoş bir sınav. İnsanın kendisini değişik malzemelerde dünyayı takip edebilmek kolay değil ve bunu başardığımda çok heyecanlanıyorum.

En çok hangi malzemeler size heyecan veriyor?

Sıkıldığımdan zevk almıyorum. En yenisi hangisiyse ondan keyif alıyorum. Malzemenin de bir yorulma dönemi oluyor, sizin de bir yorulma döneminiz oluyor. Ben kafamdakine göre malzemeyi seçiyorum. Önce anlatacağım şey ortaya çıkıyor. Daha sonra bunu en iyi hangi malzemelerle anlatabilirim diye düşünüyorum. Önce seçip sonra düşünmüyorum. Proje bazlı düşünen bir beynim var. Sürekli düşünüyorum ve fikirlerimi not alıyorum. Sonra dönüp baktığımda bazılarının iyi olmadığını, bazılarının da uğraşmaya değer olduğunu görüyorum. Ama aklınızdakilere zaman ve malzeme yetişmiyor, beyin bunlardan daha hızlı.

Gelecek için ne gibi projeleriniz var?

Şimdi Saraybosna'da bir sergi açtım. Yakındaki projem ise Mimar Sinan'ın Üsküp'teki Çiftehamamlar adlı şaheser binasında gerçekleşecek. Burası modern sanat müzesi oldu, 2006'da çok büyük bir sergi açacağım şimdi ona hazırlanıyorum. Nisan'da da G-Mall'da bir sergi açacağım. Bir resim sergisi bile açsanız mekana saygılı olmanız gerekiyor. Bir serginin yerleşimi de bir enstalasyondur aslında. Hele bir enstalasyon yapacaksanız, mekanla organik bir bağ içindeyse projeniz, çok daha kuvvetli bir ilişki kurmanız gerekiyor. Bazı mekanlar insanı çok heyecanlandırıyor. Bir sergi yaratacak kadar kışkırtıyor, Çiftehamam'da böyle bir mekan. Ama kafamda neler olduğunu söylemeyeceğim, sürpriz olsun istiyorum.

ADNAN ÇOKER: SINIRSIZ MEKÂN DÜŞÜNCESİNİ SÜREKLİ KILMAK ⁵

Mümtaz Sağlam, Türkiye’de Çağdaş Sanat ⁶



1960’lı yıllarda soyut-dışavurumculuğa atıflı, dinamik ve coşkulu bir resmin olanaklarını sorgulayan Adnan Çoker; bu süreçten derinlik kavramını öne çıkaran ve bunu minimal bir estetik kavrayışla somutlaştıran ve 1980’li yıllarda ise olgunlaştıran yeni bir resim anlayışıyla çıkmayı bilmiştir. Bir bakıma geçişli espas’ın denetim altına alındığı bu evrede, resmin mutlak dengeli yapısını önemseyen kavramsal nitelikleri baskın kompozisyonlar, geometrik soyut yaklaşımın ilkeleri doğrultusunda denenmektedir. Sınırsız mekân düşüncesinin sürekli kılındığı bu üretim sürecinde oluşan belirli tematik diziler, dönemsel ayrımlar halinde günümüze dek süregelir.

Adnan Çoker, Türkiye’de gelişen resim sanatının en önemli temsilcilerinden biridir. 22 Ağustos 2022 tarihinde aramızdan ayrılan sanatçının modernist bir algı çerçevesinde biçimlenen sanatı, radikal ve kavramsal bir dönüşümün ürünü olarak nitelenebilir. 1970’li yılların ilk yarısından itibaren, geometrik ve soyut bir kavrayışın biçimsel olasılıklarını tartışan Çoker’in, temel referanslarını Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin anıtsal etkili yapı unsurlarından alan kompozisyonlar üretmesi, hiç kuşkusuz ki büyük önem taşımaktadır.

⁵Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

⁶ Bu yazı daha önce 31 Ağustos 2022 tarihinde saglamart.com adlı web sitesinde yayınlanmıştır.

Akademi mezuniyetini takip eden süreçte, Adnan Çoker'in resminde belirgin olan figür bağlantılı lekeci-soyut dışavurumcu niteliğin, yerini biçimci kaygıları yansıtan somut renk ve leke alanlarına bıraktığı görülür. Non-figüratif bağlamda, çağrışım olasılıklarını hızla terk eden, tekrarlar sağlanmış bir ritm ve uyuma yaslanan bu kompozisyon çeşitlemeleri, dikkat çekici bir dinamizme sahiptir. Özellikle Lütfü Günay ile birlikte 1953 yılında Ankara'da düzenledikleri Sergi Öncesi, adlı etkinlik, söz konusu değişimi görünür kılar. Burada, hat kaligrafisinin dinamizmiyle hareket, ritm ve derinlik gibi sorunlara üretilen görsel karşılıklar izâhlı bir şekilde izleyiciye gösterilir.

Paris'te iki ayrı aşamada geçen yılların ardından, resim yüzeyinde bağımsızlaşan renk ve leke alanlarının somutlaşmasıyla ilişkili değişim, yeni bir resim düşüncesini ve pratiğini tanımlayacak ölçüde belirginleşir ve onu uzun süre taşıyacak olan yüzeye-siyah zeminle kavuşur. Bu zemin, yapısal-birim elemanların sınırlanmış iç-alanlarının simetrik bir dizilimle resme dönüştürüldüğü, bir yüzeydir artık... Değişim II ve İki Görüntü gibi kompozisyonlarda beliren ve anıtsal form inşasını andıran mimari bir kavrayış, kısa bir sürede Siyah Resimler olarak da tabir edilen 1969 tarihli bir sergiyle örneklenir ve yeni bir süreci niteleyecek güce ulaşır. Keza; 1973 yılında İstanbul'da Amerikan Kültür Merkezi'nde düzenlenen Siyah Simetri adlı sergi, Çoker'in; söz konusu yaklaşımla ulaştığı görselliği ilk kez bir sergi bütünlüğü içinde sunar. Burada geliştirilen indirgenmiş soyut formların, kubbe ve minare gibi mimari yapılarla özdeşleştirilmesi, bilinçli bir yönelim olarak şema düzeniyle anlam üretimi arasında kurulan ilişkiye dair bir referans alanını önümüze açar. Bu resimlerde soyutlanmış form ile kubbe formunun sınırladığı alanların hâlâ boyasal leke oluşumlarıyla kaplı olması ilginçtir. Bu şekilde şema düzeniyle içerik arayışı yolunda bir prototipe ulaşılmış gibidir. Ancak Çoker, bir içeriği karşılayan biçimsel düzeni oluşturmak kadar, bir söylem biçimin düzenini de burada tartışmakta; yeni biçim olasılıklarıyla sistematik ve sürekli bir düzen oluşturma pratiği içinde kalmayı tercih etmektedir.

Ayrıca bu yapılandırma tercihi, minimalist bir yaklaşımla ışık ve renk etkileriyle düzenlemeyi güçlendirmekte, resme mistik bir boyut, gerilim ve derinlik katmaktadır. Söz gelimi, tuval yüzeyinin tepesine konumlandırılmış bir yarım daire ya da üçgenin indirgenmiş bir form olarak yarattığı tinsel çağrışımlar, biçimlerin temsil işlevine ve gücüne işaret eder. Açık hâle gelen bir mekân düzlemi, minimal görsel kodlarla bütünleştikçe, derinlikli bir anlam evreni önümüzde boyutlanmaktadır.

Özetle; 1960'lı yıllarda soyut-dışavurumculuğa atıflı, dinamik ve coşkulu bir resmin olanaklarını sorgulayan Çoker; bu süreçten derinlik kavramını öne çıkaran ve bunu minimal bir estetik kavrayışla somutlaştıran ve 1980'li yıllarda ise olgunlaştıran yeni bir resim anlayışıyla çıkmayı bilmiştir. Bir bakıma geçişli espas'ın denetim altına alındığı bu evrede, resmin mutlak dengeli yapısını önemseyen kavramsal nitelikleri baskın kompozisyonlar, geometrik soyut yaklaşımın ilkeleri doğrultusunda denenmektedir. Sınırsız mekân düşüncesinin sürekli kılındığı bu üretim sürecinde oluşan belirli tematik diziler, dönemsel ayrımlar halinde günümüze dek süregelir.

Bu kapsamda Çoker, 2000’li yıllarla birlikte resminin temel yapısal düzenine müdahale eden ve simetrik düzeni terk eden kompozisyonlara yönelir. Resme çakılı duran yapı unsurlarının konumlarını iptal edilerek yeni bir simetri kavrayışı içine girer. Daha hareketli ve parçalı bu düzenleme yaklaşımı, mekanikleşen bir kurgu deneyi olarak görünür. Açık mekânda duyumsanan derinlik ve boyut etkisini güçlendiren, biçim-anlam ilişkisi düzeyinde ise; kozmik ilişkilere kayan bir yönelim söz konusudur. Yapısal Ritm adıyla çeşitlenen bu resimler, sanatçının son yıllarda yaşadığı kısmen sıkıntılı sonuçlar üreten bir algı değişiminin göstergeleridir.

Adnan Çoker’in yaklaşımı, resmin radikal bir estetik nesneye evrildiği anda; nesnel ve tinsel olanın eşzamanlı bir şekilde bütünleşmesiyle oluşan plastik bir yeterliliğe sırtını dayar ve gelişme olanaklarını zorlar. Burada ortaya çıkan biçimci sorunlara odaklanma kararlılığını, bir karşı duruş olarak anlamak gerekir.

Aslında Adnan Çoker’in akışın dışında kalan, başka bir bakışla çeşitlenen, tarihsel ve kültürel koşullarla çatışmalı görüldüğü kadar, uzlaşma olanağını da beraberinde taşıyan resim deneyimi, bir dönemin estetik kavrayışının tespiti için son derece değerlidir. Ve/fakat bu modernist yenilenme çabasının, bu kararlı duruşun, sanat ortamı ve kurumların, sanat piyasasının ve Akademi’nin uzağında kalmış olması ise son derece manidardır. Çoker’in dönemi içinde marjinal bir konuma evrilen durumu ve temsil ettiği algı düzeyi, hiç kuşkusuz ki çalıştığı dönemde en azından Akademi için bir kazanç olmuştur. Ancak Akademi; bu birikimden ya da anlayıştan yeterince yararlanamamış, hatta kararlı bir şekilde bu mirastan uzak kalmayı tercih ederek, kurumsal yenilenme fırsatını değerlendirmemiştir.

Son tahlilde Adnan Çoker, siyahla özdeşleşmiş geometrik soyutun sunduğu sınırlı görünen bir dil ile olanaklı bir resim dünyası yaratabilen ve kurduğu kavramsal geçişlerle derin sosyal ve kültürel anlamları bu sürece davet eden usta bir yorumcu olarak her zaman hatırlanacaktır.

Adnan Çoker: “Benim İçin Resimden Başka Şey Yoktur!”

Dr. Özlem İnay Erten ⁷



Akademi’ye girmenizde ortaokuldaki resim öğretmenleriniz Hayri Çizel ve Enver Kınavlı’nın etkilerinin olduğunu biliyoruz, bu dönemde resim tutkunuzun oluşmaya başlamasını sağlayan diğer unsurlar neydi?

Okula başlamadan önce akrabamız Yavuz ağabeyimin beni yönlendirmesi ve takdirleri, okul döneminde ise büyük ağabeyim Sedat’ın yakın ilgisi önemli rol oynamıştır. Resim yapmak için hangi malzemeleri kullanmam, neyin üzerine resim yapmam gerektiği gibi konularda onların bana oldukça katkısı olmuştur. Resimle ciddi temasımın başlamasında asıl önemli isim ortaokuldaki resim öğretmenim Hayri Çizel’dir; zaten dikkat ettiyseniz kataloğumda da onun İbrahim Çallı ve Hikmet Onat gibi önemli isimlerle aynı karede yer aldığı bir fotoğrafı kullandım.

Enver Kınavlı’nın sizin üzerinizde nasıl bir etkisi oldu?

Ben daha altı aylıkken annem ölmüştü. II. Dünya Savaşı’nın etkilerinin yoğun yaşandığı bir dönemde babam beni ortaokulun son sınıfını okumam için Afyon Lisesi’ne göndermişti. Bir çocuk için zor şartlar. Resim hocam Enver Kınavlı’yı orada tanıdım. Onun benim üzerimde unutamadığım bir anısı ve etkisi var. İlk karnemi aldığımda resimden 7 almıştım.

⁷Küratör, Proje Yöneticisi/ Bozlu Art Project, Sanat Tarihçisi

Diğer derslerden aldığım notlar değil de resimden aldığım bu not beni çok üzmüştü, hocama "Bana niçin 7 verdiniz?" diyerek karşı çıktım. O da bana gözlerini açarak "Sana yüksek not vermeye mecbur muyum?" dedi. Bugün düşünüyorum da tek başına bir çocuk için biraz iddialı bir davranış ve pek de doğru bir davranış değil tabii. Bu dikkate değer ilk animiz.

Hocanızla biraz da gergin başlayan bu ilişkiniz daha sonra da öyle mi devam etti?

Hayır, daha sonra hocayla aramız çok iyi olmaya başladı. Afyon ressamı arasında bir yarışmaya katılmıştım. Bir gün hocam beni arayarak "Ödül kazanmışsınız" dedi. Bu ödül için "İlk birinciliğim" diye bir not almıştım. Sen kimsin ki ilk birinciliğim diyorsun, kendine güvene bakın! 15 lira ödül kazanmıştım, bu bir çocuk için müthiş bir şeydi ve tüm paramla kitap almıştım. Enver Kınavlı bana daha Akademi'ye yeni başlayan öğrencilerin bile bilemediği Cranach, Dürer, Cézanne gibi birtakım isimleri öğretti, Akademi'deki resim eğitimiyle ilgili bir takım bilgiler verdi ve bana asistanıymışım gibi davrandı. Onun bu davranışları bende ilgi uyandırmaya başlamıştı. Bir gün bana "Sen Akademi'ye gitsene" dedi. Ben de Ankara'ya babama mektup yazdım. Bu mektup üzerine babamlar benim için "Bu da ağabeyleri gibi olacak, okumayacak" diye üzülmüşler.

Akademi'ye lise eğitiminden sonra değil de daha öncesinde girmenizin size ne gibi katkıları oldu?

Ortaokuldan mezun bir kişi Akademi'nin mimarlık bölümü hariç sınavla resim, heykel ve dekoratif sanatlar bölümlerine girebilirdi. Böylece liseye de orada başlardınız, onun adı da orta resim, orta heykel ve orta dekoratif sanatlar olurdu. 3 yıl süren bu eğitim liseye tekabül ederdi. Fizik, Kimya, Matematik gibi dersler yoktu ama mesleki dersler vardı: Estetik, Mitoloji, Sanat Tarihi, Anatomi ve Perspektif. Sabahtan öğlene kadar bu dersler oluyordu, öğleden sonra da akşam kurları vardı. Yani 16 yaşınıza geldiğinizde Akademi'ye tüm bunları bilerek başlıyordunuz. Nuri İyemler, Feruh Başağalar hepimiz Akademi'deki bu eğitimden geçtik. Lise muadili olarak girdiğimiz okul Akademi'nin ta kendisiydi. Akademi bizim hayatımızdı.

Akademi'ye başladığınızda Şefik Bursalı'nın öğrencisi oluyorsunuz, o dönemden de biraz bahsedebilir misiniz?

Akademi'ye başladığımda Seyfi Toray, Şefik Bursalı'dan önce davranıp dersimize girdi ve "Kendine güvenenler bu tarafa geçsin" diyerek onları kendi atölyesine seçti. Ben o zamanki aklımla bu "kendine güvenmek" lafının manasını tam kavrayamamıştım. Tabii o aklınca iyi öğrencileri kendi tarafına seçmişti. Sömestrden sonra o sınıftaki arkadaşlarla kaynaştık, meğer benim samimi olacağım kişiler o tarafta kalmış. Bir zaman sonra onlarla "kendine güvenenler" diye dalga geçtim, meğer biz o sırada vasat öğrencilerin arasında kalmışız. Yıl sonuna kadar böyle devam etti.

**Akademi’de hocanız Zeki Kocamemi'nin 1914 Kuşığı sanatçıları gibi Paris’e gider-
ek izlenimci bir anlayışlı benimseyen isimlerden biri değil de Almanya’da Hofmann
Atölyesi’nde eğitim alan ve ülkesine döndüğünde kübist anlayışta resimler yapan bir
isim olmasının sanat yaşamınızın şekillenmesinde ne gibi etkileri oldu?**

Önce Çallı'dan bahsetmek lazım, onun bir özelliği var ki bu çok önemli. Çallı bir kere zeki bir kişi, konuşkan, şakacı, diğerlerinin hepsinden daha zeki. 1919-21 yılları arasında Rusya'dan kaçanların arasında Griçenko'nun İstanbul'a gelişi ve Çallı ile dostluk kurması Çallı'yı değiştiriyor, hatta Çallı biraz onun etkisinde kalıyor. 1910 ile 1920 arasında Çallı Kuşığı ressamlarının yaptığı resimlere bakacak olursak, bana sorarsanız Çallı'nın yaptığı resimler daha iyi. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi de güçlü sanatçılar. Kocamemi atölyesinde olmam benim için iyi olmuştur. Bazı kız öğrenciler bana “Biz Kocamemi'den bir şey öğrenmedik ki, ne öğrendiysek sizden öğrendik” demiştir. Ben bunu doğru bulmuyorum. Sen hocaya yaklaş ki bir şeyler öğrenesin. Hoca bize her gün farklı bir şey öğretirdi ama anlayana, anlamayana Kocamemi hiçbir şey demez!



Siz neden Kocamemi atölyesini seçmiştiniz?

Tesadüfen seçtim, “Diğerleri niçin başkalarını seçtiler?” deseniz daha doğru olur. Bedri Rahmi, Nurullah Berk atölyesini seçenler var, Zeki Kocamemi atölyesinde olan ise bir tek benim.

Sizce modern resmin Türkiye’ye gelişi konusunda Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi’nin ne gibi etkileri olmuştur?

Mustafa Kemal 1923’te başlıyor bu devrimlere ve aynı yıl Batı’ya öğrenci gönderiliyor. Bu kafiye 1927 yılında dönüyor. Kim bunlar? Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi yani benim hocam. Peki nasıl oluyor da Türkiye 20. yüzyıla giriyor? Bakın bunu ben söylemeyeyim, Celal Esad

Arseven o günlerin görgü şahidi, aynen şöyle söylüyor: “Modern resmin İstanbul’a gelişi Münih’te Hans Hofmann’ın özel atölyesinde etüd eden Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi’nin eserlerini, 1927’de 11. Galatasaray Sergisinde sergilemeleri ile başlar.” Modern resmin İstanbul’a gelişi işte böyle başlar.

Cemal Tollu kitabımda bunlardan bahsettim. Bakın “Çallı Kuşağı” Meşrutiyet kuşağıdır, düşünce olarak da Meşrutiyet kuşağıdır. Peki, Atatürk Cumhuriyet’i kurduktan sonra onu benimsemiyorlar mı? Benimsiyorlar ve hemen hemen hepsi de onun resmini yapıyor; Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya... Ama bakın Mustafa Kemal ne diyor: “Aslolan benim yüzümü görmek değildir”. Bu sözü dikkate aldığınız zaman Mustafa Kemal resmi yapanlar Cumhuriyet Kuşağı olmuyor. Bu paradoksal bir olay. “Cumhuriyet Kuşağı” Cumhuriyet ilan edildiğinde onu kabul edip alkışlayanlardır. Atatürk sözüne şöyle devam ediyor: “Aslolan benim fikirlerimi uygulamaktır”. Neydi fikirleri? Medeniyet düzeyine erişmek. Peki Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi nasıl geldiler buraya? Hofmann’daki o eğitmeden geçerek. Atölyelerde kübizmin çalışıldığı dönem o zamanlar. Peki, nedir kübizm? Analitik desen biçimi. Çallı’da var mı bu? Yok! İlk defa analitik desen anlayışı giriyor Türkiye’ye. Sonra onlara Cemal Tollu katılıyor; fakat uzun sürmüyor; çünkü Türkiye böyle ağır ciddi konuları kolay kaldıramaz. Ama bu bir başlangıç oluyor ve sonra o kadar yaygınlaşıyor ki kübizm. Bakın size bir şarkıdan örnek vereyim: “Şişli’de bir apartman yoksa eğer halin yaman, nikel kübik mobilyalar”. Gördünüz mü, kübizm operetlere girmiş. Demek ki Mustafa Kemal sözleriyle sanatı da 20. yüzyıla sokuyor. Nerede analiz? Figürde analiz. Bakın onun içinde Empresyonizmin tuşları ve akademizmi yoktur. Figürde analiz yapıyorlar ve bunun kökeni de Cezannelara, Picassolara dayanıyor.

1948 yılında Akademi yangınına tanık oldunuz, sizce bu olay ve sonrasında yaşananlar Akademi’nin eğitim sisteminde ne gibi değişimlere neden oldu?

1 Nisan’da Akademi yandı. Bedri Rahmi “Mazimiz yanıyor çocuklar” demişti. Okul tatil oldu, bundan sonra hazirana kadar okula gitmeniz ya da gitmemeniz çok da önemli değildi. Görev, ödev, yoklama hiçbir şey sorulmuyordu. Herkes geçiyor biz de geçiyorduk. Benim umurumda değildi; çünkü her daim çalışan bir insandım zaten. Akademi yanmadan önce oradaki heykellerin arasında ‘Milo Venüs’ü’ de vardı. Mesela ben o Venüs’e çalışabildim ama 1948’den sonra gelenler onu göremediler bile. Düşünebiliyor musunuz bir yangın nelere mâl oluyor. 1. sınıfta atölyeye çıkarken köşede Laokon Grubu Heykelleri’nin kopyası vardı. Ben hergün ona ve Velázquez’in o mükemmel kopyasına (Velázquez’in ‘Breda’nın Teslimi’) “günaydın” deyip atölyeye öyle çıkardım. Akademi müze gibi bir yerdi o zaman. Bina Münire Sultan ve Cemile Sultan için yapılmış. Abdülmecid’in kızı için yapıya büyük kopyalar o zaman gelmiş. Bu binada kopistler tarafından yapılmış önemli kopyalar vardı ve oldukça başarılı çalışmalardı. Şimdi Resim Heykel Müzesi’nde yanmayan bazı kopyalar hâlâ duruyor. Bunun dışında biraz da benim gayretlerimle Gültekin Elibal’ın günümüz Türkçesine çevirdiği kitabı, babamın eski kitapları arasında buldum. O zamanki adı “Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu”, kitabın içinde hangi kopistler neyi yapmış hepsinin listesi mevcut. Yangından sonra iki olay çok önemlidir; birincisi Zeki Faik, Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Halil Dikmen kendi aralarında birleşerek Fransa’ya Akademi’nin

yandığını bildiriyorlar ve Louvre Müzesi'nden kopyalar istiyorlar. 150 kadar kopya eser geldi buraya. Zeki Faik bu olaylar sırasında bizim de bu olayın içinde olmamızı istemişti. Bu eserlerin Akademi'ye gelmesi önemlidir. İkincisi 1948'den sonra Leopold Levy'yi yavaş yavaş Akademi'den uzaklaştırdılar. Bizim hocalar ondan sonra hoca oldular. Levy'yi sevenler de vardı sevmeyenler de.

Siz hangi taraftaydınız peki?

Biz öğrenciydik, bir tarafta değildik, ama ben Levy'yi pek sevmiyordum. Gidişi aslında çok iyi oldu; çünkü başta Sabri Berkel olmak üzere bazı isimler yavaş yavaş onun etkisine girmişlerdi.

Yangından sonra Akademi'nin başına Zeki Faik İzer'in getirilmesi eğitim sistemini nasıl etkiledi?

O Akademi'ye müdürlük sistemini getirdi. Biraz sert ve disiplinliydi, otoriter bir tavrı vardı.



Mezuniyetinizden sonra 1953 yılında Lütfü Günay ile birlikte gerçekleştirdiğiniz “Sergi Öncesi” isimli serginiz Türkiye’deki ilk soyut resim sergisi, sizin yaşlarınızdaki iki genç için oldukça cesur bir atılım olan bu sergiyi yapmaya nasıl karar verdiniz ve sonrasındaki süreçte sizi eleştirenler oldu mu?

Hiç kimse ilk değil bu anlamda, onun içinde bölümler var çünkü. Ben o sergiyi Lütfü Günay ile birlikte açtım, tek değildim. Biz Akademi’yi bitireli iki yıl olmuştu o zaman ve insanlar yine de eleştirmişlerdi; ama şimdi çocuklar daha Akademi’deyken sergi açıyorlar. Bu sergideki eserlerimizin tümü soyuttu. O zamanlar Sabri Berkel dâhil pek çok hocamız bir somut bir soyut eserler veriyor, karmaşa dönemi. Tabii genç olduğumuz için bir takım şeylere angaje değiliz, yeni bir olaya angaje olmak kolay oldu bizim için ama şimdi olsa kolay olmaz bu. Ankara’da açtığımız bu sergi Türk Sanat Tarihi’ne böyle geçti. Yoksa biri-

si çıkıp da dese ki “Efendim ilk soyutu ben yaptım” sorarlar “Nasıl yaptın?” bir kere o altındaki tarih bile yanlış, haksızlık bir yere kadar 1958 tarihli bir resme 1948 tarihi nasıl koyulur? O resmin dünyadaki yeri bile 1948 değildir. Benim için Bülent Ecevit'in bu sergiyle ilgili yazdığı yazıda serginin adına atıfta bulunarak “İleride açacakları sergiye hazırlık.” sözü önemliydi. Sergideki tüm resimlerin soyut olması da enteresandır. Picasso “Kübizmi yaptığımızda bunu farkında değildik” diyor, biz de bunu böyle yapmışız. Sergiyi herkes çok beğendi; fakat bir kişi sergiyi eleştirmişti. Sergiyi gezdikten sonra benimle konuşmuş, benim için “Fransızca'yı çok iyi bilmiyordu.” diyor, nereden bileceksin ki o zaman! Bir de resimlerin altına açıklayıcı yazılar yazmışız diye “Birader açıklamaya niye giriyorsun?” gibi laflar etmişti.



1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği ve jüride uluslararası sanat eleştirmenlerinin de yer aldığı “İş ve İstihsal” konulu yarışma ve Aliye Berger'in kazandığı yarışma sonuçları Türk resminde büyük bir kırılma noktasına işaret ediyor, bu yarışmaya neden katılmadınız ve bu etkinliğin sonuçları için neler söyleyeceksiniz?

Bu olayların hepsini yakından takip ettim; fakat yarışmaya param olmadığı için katılamadım. Epey para isteyen bir olaydı. Bizim yolumuz hiçbir zaman Aliye Berger yolu değildi. O aileyi ben bütünüyle reddediyorum, biri hariç o da Nejad Melih Devrim'dir.

50'li yıllarda Türkiye'de soyut sanatın ön plana çıkmasını neye bağlıyorsunuz?

Soyut sanat bizden evvel de vardı, Sabri Berkel Paris'e gidip gelmişti. Paris'e giden soyut resim yapıyordu, gitmeyen de öteden beriden görerek bunu uyguluyordu. Paris'e gidenler avantajlıydı, o günleri görenlerin arasında en iyisi Nejad Melih'tir. Tabii biz genç olduğumuz için yeni bir olaya angaje olmak kolay oldu. Ben 1952'den itibaren soyuta giriyorum, ama belki bu da çevrenin etkisidir. Paris'e ise 1955'te gittim.



Akademi'nin açtığı sınavı kazanarak 1955 yılında burslu olarak Paris'e gidiyorsunuz. Lhote ve Goetz atölyesinde aldığınız eğitimin Akademi'dekinden farkı neydi?

1955 sonunda sınavı bir tek kişi kazandı bu başkalarını hâlâ üzer. Lhote atölyesine birkaç ay gittim sonra da devam etmedim. Oraya gittiğimiz zaman zaten boş değildik. Burada bildiklerinizin dışında hiçbir şey söylemiyordu Lhote, o eğitimi zaten Akademi'de almıştım. Goetz atölyesini seçmem ise biraz tesadüf idi, onun fevkalade bir ressam olduğunu söyleyemem, ama Lhote'a nazaran bizi daha rahat bırakıyordu. Lhote ise kendi gibi olmanızı istiyordu. Lhote'un son Türk öğrencisi benim. 2-3 yıl sonra da öldü. 1912 tarihleri onun en iyi zamanlarıydı. Lhote'un iki kitabı vardı, elimizden düşmezdi, bu kitapların haricinde bir şey de demedi bize zaten.

1960 yılında Akademi'de eğitim kadrosunda yer aldığınızda düzenlediğiniz müzik eşliğinde resim gösterileri gibi performanslar Akademi'nin eğitim istemine nasıl bir yenilik getirmişti?

Yalnız dedikleriniz değil emprovize caz müzik de bizim çok işimize yarıyordu, emprovizasyon önemlidir. Cezannien resim diye bir şey var, kardeşim sen Cezannien resim yapmıyorsun Cézanne gibi resim yapıyorsun, emprovizasyon orada da var, ama onun ki çok metodik.

Öğrencilerinizle nasıl bir diyalogunuz vardı?

Bana büyük babamdan kalmış bir şey var, onu okulda öğrencilerime uygulamışımdır. Büyük babam çok mutaassıp bir kişiydi, ev tıpkı mescit gibiydi. Bahçeli bir evimiz vardı ve ben çok yaramazdım mesela bir ağaç dalı kırıldığı zaman büyük baba formalitelere uygun bir şekilde beni cezalandırırdı. Kızdığı zaman söylediği Yezid, Firavun, Nemrud gibi sözleri ben en kötü kelimeler zannederdim; ama sonradan onların kim olduklarını öğrendim. Dayak konusuna gelince, mesela yüzüme bir tokat vurmamıştı zarar gelebilir diye; ama ayaklarımı havaya kaldırıp falakaya çekerti, tam eski usullere göre. Ben o sopaları sakladım; ama kendisi yine aynısını yapar bir yaramazlık yaptığımda çıkarırdı.

Bir de kulak çekme vardı ki, eğitimciliğim sırasında ben de yaptım bunu, üstelik sadece erkeklerin değil kız öğrencilerin de kulaklarını çekdim. Şaka değil bu! Girerdim atölyeye gelmeyen öğrencileri sorardım:

"Neredeler?"

"Hocam kantindeler"

Hemen kantine inerdim, koridorlarda kulaklarından çekerek sınıfa getirirdim. Bu kulak çekme olayına öyle alıştılar ki mezun oldukları zaman geliyorlar, bir kısmı da çok iyi ressam oluyor, uzatıyorlar başlarını "Hocam kulağımı çeker misin?" diyorlar. O kulak çekme olayı onlara moral verme gibi bir şey oluyor. İşin esprisi bir yana Batı'daki eğitim şekillerini gözlemledim. Mesela Paris'te Fransa'nın Eski Eserleri diye bir müze var. İlginç olan nokta içi freskler, resimler ve heykellerle dolu bu müzedeki eserlerin, orjinallerinin kopyası olması. Fransa içindeki en önemli fresklerin aynen kopyasını yapmışlar, ne kadar kilise katedral varsa hepsinin içindeki heykellerin mulajları yapılmış. Düşünebiliyor musunuz? Efendim orijinal değilmiş falan filan! Sorun değil bütün bunlar, biçimdir orada önemli olan. Şimdi diyelim ki Bordeaux'da bir kilise var bir de Toulouse'da, buralardaki eserleri görmek istediğiniz zaman bu iki kiliseyi bir araya getiremezsiniz. Bu müzede ikisi yan yana ve bundan dolayı tüm eserleri mukayese etme olanağınız da var. Öğrenciler gelmiş yerlere oturmuş ellerinde kâğıt kalem çizim yapıyorlar; bunlar sanat tarihi öğrencileri, istedikleri şeyleri kopya ediyorlar. Ben de onlara fark ettirmeden bakıyorum, çizimleri çok iyi değil aslında; ama önemli olan ne yaptıkları oraya bakarak bir şeyler çizmeleri. Bizde de Arkeoloji müzesine öğrenciler pek ala götürülebilir.



Evet çok doğru söylüyorsunuz, ben de öğrenciyken çini teknikleri dersi alıyordum. Lüster, minai, sgraffito bir çok teknik var ve hiçbirini aklımda kalmıyor. En sonunda hocamıza ısrar ettik bizi Arkeoloji Müzesi'nin karşısındaki Çinili Köşk'e götürdü. Orada farklı tekniklerle yapılmış çinilerin hepsini görmüş renklerini, dokularını iyice anlamıştım. Şimdi üzerinden uzun zaman geçmesine rağmen hâlâ aklımda o teknikler ve isimleri.

Birinci konu hocaların otoritesi olacak. İkincisi ise benim bir sloganım vardır: "İyi öğrenci iyi hoca yetiştirir" öğrenci iyi olursa hocaya o kadar güzel sorular sorar ki, o hoca onlara cevap vermek zorunda kalır veya iyice çalışır da gelir derse. Örneğin ben Akademi'yi bitirdiğimde Hadi Bara'ya sık sık giderdim ve kendisine "Hocam bu hafta ne ürettiniz?" diye sorardım, o da bir şeyler yapmak zorunda hissedirdi kendini.

Hocaların da öğrenciyi yönlendirmesi lazım değil mi?

Bilgili olacak ki yönlendirsin. Bilgili değilse nasıl yapacak onu? Şöyle bir öğretme metodu düşünün:

"Oğlum sen git Rembrant'dan kopya yap!"

Bu yanlış bir yöntem, tamamlayıcı değil. Bir doktor nasıl ki her hastanın gereksinimi nedir bilir ona göre davranır, ilaç verir; bir hoca da o şekilde davranıp düşündürerek, verdiği konunun önemli bir noktasına dikkat çekerek yönlendirmelidir öğrenciyi. Ben öğrenciyken kopyalar yapıyordum ünlü ressamlardan bir şeyler öğrenmek için. Aynı sanatçıyı ele alalım: Açıyorum sayfayı, konuşmaya başlıyoruz "Rembrant usta hadi bana öğretmeye başla" diyorum. O da diyor ki "Tamam, hazırlan ve konsantre ol olaya" ve başlıyorsunuz çalışmaya o size öğretiyor artık. Onunla iyi bir diyalogunuzun da olması lazım. Sadece hoca değil öğrencinin de kendi kendini geliştirmesi gerekli. Şöyle bir heykel vardı Floransa Ulusal Müzesi'nde Pollaiuolo'nun, Herkül Ante'yi sıkarak öldürecek. Onu bir de Matisse kopya etmiş. Ben mesela kopya ederken bir de Matisse'e bakıyordum, nasıl yorumlamış onu. Böyle bir dialog işte! Bunlar öğrencinin o küçük yaratıcılığı içinde bulunabilir, bulunması da gerekir.

1968 yılından önce yaptığınız resimlerinizde soyut ekspresyonizmin etkileri görülürken bu tarihten sonra geometrik soyut resimler yapmaya başlıyorsunuz, daha ifadeci ve hareket içeren bir resimden durağan ve şematik bir anlatıma geçmenizın sebepleri nelerdir?

Bunun sebebini isterseniz hiç sormayın. 1973 yılında Nurullah Berk bana şunu demiştir: "Adnan Bey, şimdi yerine oturmuştur." Bu daha sonra ufak tefek değişikliklerle devam etti. Olaya bu şekilde bakınız. Ben orada da kalmak isterdim ama o yaptıklarınız sizi daha sonra başka yerlere götürüyor.

Siyah rengin sizin resimlerinizin adeta en önemli unsuru haline gelmesinin nedeni nedir?

Ben rengin biraz uzakta durmasını istiyorum ve bunu iyi yaptığıma inanıyorum. Siyah benim için evrensel bir boşluktur ve resimlerimin temelini teşkil eder.

Resimlerinizde konstrüktif öğeler ve biçimin ön plana çıktığını görüyoruz, bu noktada mimarinin resimlerinize olan etkisi için neler söyleyeceksiniz?

Zorlama yok benim resmimde zorlama olursa benim resmim olmaz. Renkten ziyade, biçim ve ışık en önemli unsurlar. Resmimde mimari de var, ama belli bir topluma mal



etmiyorum, evrensel olan önemli benim için. Önceleri Osmanlı ve Bizans'ı da katıyorum ama daha sonra onlara da elveda diyorum.

Retrospektif isimli resimlerinizi yapmaya nasıl karar verdiniz?

Geçmişimle yaşıyorum, bu resimler o anlama geliyor. O beni besliyor ben onu besliyorum.

Geçmişe dönüp baktığınızda eserlerinizde nasıl bir değişim görüyorsunuz?

Bundan sonra söyleyeceklerim, bundan çok sonra olabilir. Masallar hayaller ve boş laflara gerek yok. Ben sizi serbest bırakıyorum istediğiniz yorumu yapabilirsiniz, kimisi kubbe görüyor kimisi gökyüzünü. Resim resimdir, resmin kendisi vardır. Resimden başka bir şey yoktur benim için, içimden ne geliyorsa odur. Bir gün "Eğer ben içimdeki isteği yapmazsam, resim yapmayayım daha iyi." dedim, bu beni götürüyor. Lütfü Günay ile birlikte ilk resimlerimize de zaten böyle başladık.

Bugün geldiğiniz noktada yapmak istediklerinizi tam olarak gerçekleştirebildiğinize inanıyor musunuz?

Bunun yapıldığına kaniyim. Bakın burada önemli bir nokta ben İstanbul sanatçısıyım üstelik de şehir sanatçısıyım böyle kendimi daha iyi ifade ediyorum.

**29.05.2007, Nişantaşı
02.10.2012, Üsküdar**

KOMET İLE GÖRÜŞME ⁸

Erkan Doğanay ⁹



Resimleri, şiir ve yazıları ve de günlük yaşamı ile sıradışı bir sanatçı Komet. Paris İstanbul arası yaşamı yavaş yavaş İstanbul'a doğru evrilirken, yeni sergisi, şiir kitabı üzerine konuşalım istedik sevgili Komet'le... Sadece yeni işlerini değil bütün hayatını....

Sevgili Komet adının bir hikayesi var mı? Ne demek Komet?

Aslında Gürkan Çoşkun. Komet takma ismim. Benim için hiçbir anlamı yok. Adım Seyfettin olsaydı belki başka bir şey çıkardı. Akademi de öğrenciyken arkadaşlar arasında böyle isimler kullanırdık. Hatta bir ara, bana 'Embriyon' adını takmışlardı. Daha öncesinde, lisede okurken arkadaşlarla saçın iyi yatar, yatmaz diye birbirimize takılırdık. Bir arkadaşla bahse girdik. Saçlarımı geriye yatırırsam yirmi sinema bileti kazanacaktım. Ertesi sabah, annemin düğününden kalma briyantini boşalttım kafaya. Tabii düzeltme işleriyle uğraşırken, mektebe de geç kaldım. Okula geldim, dersimiz İngilizce'ydi. Sınıfa girdim. Bütün sınıf gülmeye başladı. Kafam ayna gibi parlıyordu. İngilizce hocamız Azize Hanım gülererek; "Edremit farelerine dönmüşsün" dedi. Lisede de bir süreliğine adımız Edremit faresine çıkmıştı. Hikaye de şu: Edremit'te fareler zeytinyağı fıçılarına düşermiş. Çıktıklarında da tüyleri kazık gibi ve parlak olurmuş. Akademiye ilk girdiğimizde sanatçı takılıyoruz tabi. Bohem bir yaşam; içkiler, otlar, kavgalar derken işte o aralar arkadaşlarla dinlediğimiz bir müzik gurubundan alıntıyla 'Komet' dediler. Bir süre Gürkan Komet diye yazılar çıktı hakkımda. Sonrasında yalnızca Komet kaldı.

⁸ Bu yazı 2006 yılının Ekim ayında Birgün gazetesinde yayımlanmıştır.

⁹ Küçükçekmece Belediyesi Görsel Sanat Yönetmeni, Sanatçı, Şair, Küratör

Akademi yıllarınız nasıldı?

- Aykırı yaşıyorduk. Babam bir kol saati hediye etmişti. Kolumdan saati söküp denize fırlattığımda ardımdan beş arkadaş daha saatlerini fırlattı. Anarşizan bir tarafımız vardı. Her şeye baş kaldırıyorduk ve saati kolumdan çıkardığımdan beri de kolum saat görmedi.

Ya şimdi nasıl bir gençsiniz?

- Sağ olun!..Cep telefonu, bilgisayar gibi şeyleri yakın bir tarihte aldım. Direniyorsun ama teknoloji bizlere rağmen güçleniyor, geliyor. Artık hiçbir şeyi, hiç kimseyi dinlemiyor. İstesek de durduramayız bu çılgınlığı. Eskiden doğal hayatta insanlar köylerinde akşam olunca ocağını yakar, çorbasını içerdi. Yedikleri de gayet sağlıklı yiyeceklerdi. Avrupa'da bile en ünlü restoranlarda doğal yiyecekler bir ton paraya satılıyor. Bizim köydeki bulgur, Avrupa'daki doğal, pahalı yiyecek olarak sunuluyor. **Eğer diktatör olursam, ilk önce elektriği yasaklarım. Çünkü Gramsci'nin de dediği gibi, elektrik eşittir; Kapitalizm.** Bir gün Amerikalı bilim adamlarıyla konuşuyoruz: Hani NASA'nın uzaya, üs, şehir kurma gibi çalışmaları var ya... Dedim ki: Yapmayın, bu kadar masrafa gerek yok, artık teknolojiyi istediğiniz boyuta taşıdınız. İnsanları küçültün, olsun bitsin. Kitap boyutuna getirin insanları, o zaman istediğiniz kadar petrol, istediğiniz kadar arazi sahibi olursunuz. Hayvanlar da büyük kalsın. Onlara da bir alet yerleştirip, uzaktan kumandayla yönetirsiniz. Böylece Dünya'nın sorununu da çözmüş olursunuz.

Yazıp çizmeyi 'cehennem' diye tarif edenler var! Sen nasıl tarif ediyorsun?

- Tatil yaptığımı hatırlamıyorum...Tatil nedir? Nasıl yapılır? Nasıl olur? Nasıl eğlenilir? Bilmiyorum. Nereye gidersem gideyim resmimi yapıyor, kitap okuyor, bir şeyler karalıyorum. Geçenlerde soruyorlardı, 'tatilinizi nerede geçirdiniz' diye. Bir anlam veremedim. Hani hep derler ya; tatildegiz ya da eğlendik, eğleniyorlar...Anlamsız tarifler bunlar. Diğer zamanlarında ne yapar bu insanlar...

Serde şairlik de var, tabii!

- Şiirlerim 60'lı yıllarda çeşitli dergilerde yayınlanıyordu. Daha sonra 1996 yılında yayınlanmaya başladı. Tabi, genç şairler benim şiir yazdığımı bilmiyorlar. Bir gün Kaktüs Cafe'nin önünden geçerken, bir grup şairle selamlaştık. Üç beş şiir sattım da, oradan geliyorum dedim. Kıyameti kopardılar. 'Olur mu öyle şey, sen kaç gün oldu ki şiir yazıyorsun, şimdi de satmaya başladın?' dediler. Safça şiir sattığıma inandılar. Şiir deyince aklıma hep rahmetli heykeltıraş Gürdal gelir. Gürdal, saçları uzun, romantik, havalı bir adamdı. Bir gün Kadıköy'den vapurla bu tarafa geçerken, vapurun açık tarafında oturuyormuş. Karşısında da vatkalı, tüylü, şık kıyafetli, yaşlıca iki sağır hanım. Gürdal, ayak ayak üzerine atmış. Sigarasını yakmış, rüzgârda saçları uçuşmaya başlamış. Kadınlardan birisi diğerinin kulağına güya fısıldamış; 'şair galiba'. Bütün vapur duymuş bunu. Bir şey olunca, hemen başlardık; 'arkadaş şair galiba'. Eskiden Beyoğlu'nda çocuklar akşamları gazete satarlardı; Akşam, Ekspres gibi. Gürdal da o zamanlar eşinden ayrı yaşayan bir hanımla birlikte yaşıyordu. Hanımın eşi polise ihbar edip bastırmış bunları yatakta. Baktık Gürdal, gazetede manşet olmuş. Manşet aynen şu; 'Aramızda yastık vardı, başka da bir şey yok'.

Resim duygunuz nasıl gelişti?

- Çocukken ağaçların yere, tavanlara vuran gölgelerine bakardık. Ve o gölgeleri bir şeylere benzetmeye çalışırdık. Mağara resimlerine, yakın sanat tarihine bakın, hep aynı. Çevreyi etrafındaki olayları pek çok kişi eserlerine taşımış. Konu olarak başka neyi anlatabilirsiniz ki? Şimdi bu çağda müzeleri mabet yaptılar, yeni bir mistisizm doğuruyorlar. Sanat bir hiç, tıpkı hayat gibi; hem hiç bir şey hem de her şey.

Resim bir nedir?

- Atölyemde kendimi havaya sokmak için fırçaları temizlerken bir şeyler yazıyorum oraya buraya. Bir keresinde: 'Her şey her şeydir, her şey bir şeydir fakat bir şey, her şey değildir. Her şey bir resimdir fakat bir resim her şey değildir' diye yazmıştım. Bir galerici görüp, aldı o yazıyı. Sonra duydum ki çerçeveletip sergilemiş ve satmış. Resim bir fikir, bir öneri. Biraz da yeni, radikal olması yeterli.

Resmin hayatla arası nasıldır?

- Dedim ya her şey bir şeydir. Her şey bir öneridir. Ali Aşuroğlu adında kafa arkadaşlarımdan birisiyle her şeye kahkahalarla gülerdik. Bir gün Ali ile Ankara'da acayip kamburu olan bir adam görmüştük. Başladık adama gülmeye. Adam ceketinin altından kocaman bir bıçak çıkarıp bizi kovalamaya başladı. İkimiz de özünde, insanlarla eğlenecek birileri değildik. O aralar her şeye gülüyorduk. Yere düşerdik gülmekten. Orada karıncalara rastlardık onlara da gülerdik, bazen onların bize güldüğü oluyordu. Sonrasında bir bakıyorsunuz her şey çok acı. Güldüğünüz şeylere, ağladığınıza da tanık oluyorsunuz. Sabah camdan bakıp, insanların işlerine koşturmasına ağlamak geliyor içinizden. Daha sonra birisine kızılıyorsunuz, tokatlamak dövmek istiyorsunuz. Sonra hepsi bir arada olmaya başlıyor. Hem kızıyor hem gülüyorsunuz. Kendime anne-baba-çocuk diyordum bir zamanlar. Anne okşayıp sever, baba kızıp döver.

Sanatçı, hayata 'anne-çocuk ruh haliyle' mi bakar?

- 'Hani' kelimesini de sık kullanmaya başladık, tirajı komik bir şey. Aynı zamanda hem trajik hem de komik olmak acayip bir şey. Üç sene önce, Akmerkez'de mağaza vitrinlerine, resimler, fotoğraflar asacaklardı, benim de bir çalışmamı istediler. Fikir olarak zıt olduğum bir yere katılmam dedim. Bizim kedinin kıcı, gülen bir surata benziyor. Onun videosunu çekiyordum. Bu oraya yakışır, koymalıym diye düşündüm. Fakat sonra Almanya'da elinde ekmek olan bir işçinin fotoğrafını 4x4 metreye büyütüp verdim. Orada zaten benim çalışmalarımın olmasını da istemem. Müzemiz olsun, şuyumuz, buyumuz olsun derken, Amerikan alt kültürünün esiri olmuşuz. Televizyonla, filmlerle müzikleriyle kendilerini o kadar benimsetiyorlar ki, neredeyse Amerika dışındaki bütün ülkelerin sanatları yok olacak. Yalnızca Amerikalı film yıldızları, şarkıcılar, yazarlar var, başkalarına izin vermiyorlar. Yıllar önce Avusturya'da sergi açtığımda ne Mc Donald's vardı ne de Amerika özentisi. Yakın zamanda gittiğimde hayret ettim. Kısa sürede o kadar korkunç bir şekilde değişmiş ki, Avrupa ülkesi değil de Amerika'nın bir eyaleti sanki. Bugün bütün dünya bilgisayar kullanmayı bir günlüğüne bıraksın, Amerika'nın ekonomisi çöker. Onları bitirmek bu kadar basit. Bombaya silaha gerek yok.

Şairlerle arkadaşlığınız nasıldı?

- Şairlerle çok iyi bir dostluğumuz oldu. Melih Cevdet, Oktay Rifat, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, İlhan Berk...Yenilerden Mustafa Irgat, İzzet Yasar, Salih Ecer, Seyhan Erözçelik, Necmi Zeka sık görüştüğüm arkadaşlarımdır.

Şiirle resmin akrabalığı var mı?

- Bence çok yakın akrabalar. Şöyle düşünürdüm ressam evlenmez, araba kullanmaz. **Sarhoş olup, masaların üzerine çıkıp şiir okurdum.** Beyoğlu'ndaki bütün barlara, meyhanelere giderim. Sanatçılar bir yere sürekli gidince yavaş yavaş peşlerinden sanatseverler, sonrasında burjuva sanatçı severler gelmeye başlıyor. Doğal olarak sanatçılar hemen mekân değiştirip topluca başka bir yere taşıyorlardı. 1963-64 yıllarında meyhanelerde masalara çıkıp şiir okuduğumu duyan Fazıl Hüsnü Dağlarca ile İstiklal Caddesi'nde karşılaştığımızda bana; 'Şiir yazıyor muşsun, öyle mi?' dedi ve bir dize okumamı istedi. Okudum, düşündü ve bana 'Git resim yapmaya devam et,' dedi.

Karikatürcülerle de dostluğunuz oldu, onlarla nasıldınız?

- Çok karikatürist dostum oldu. Oğuz Aral, Paris'e geldiğinde orada ahabplığımız olmuştu. Zaten karikatürcülerin pek çoğu Akademi'den arkadaşım. Behiç Ak, Tan Oral, Sinan Yalçın, Tonguç Bıçakçı, Ali Ulvi yakın arkadaşlarımdır.

Sanat dalları arasında ciddi bir kopukluk mu var Komet?

- Evet çekirge. Eskiden herkes birbiriyle daha yakındı. Herkes birbirini tanırdı. Sık sık bir yerlerde toplanır, muhabbet ederdik. Doğal olarak birisinden bahsedildiğinde, tanışılır veya adı bilinirdi. Şimdilerde her şeyde olduğu gibi sanatçılar arasında da kopmalar, zıtlasmalar yaşıyor bu da normal.

Paris'e gidiş hikayeni paylaşır mısın?

- Zengin çocuğu değildim. Babam öğretmendi. Akademiyi bitirdiğimde yurtdışına sınavla öğrenci göndereceklerdi. Elli kişi sınava girdik, sonuncu oldum. Bir sene sonra tekrar sınav açıldığında arkadaşlar yeniden denemem için ısrar etti. Sınava girdim ve bu kez birincilikle kazandım. Bir gün Yüksek Kaldırım'dan aşağıya inerken 'Marks'ın Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı' adlı kitabın ön sözünü okudum ve orada başladı her şey. Kendi kendime dedim ki; 'sıradan olsaydım böyle düşünmeyecektim'. Sonra sınıf meselesi, Zerdüş, Nietzsche derken, yolum iyice belirginleşmeye başladı. Dev-Gençliydim. Paris'e gittiğimde de 68 olayları vardı. Bir müzede anarşistler eylem yapıyordu, ben de vardım aralarında. Polis etrafımızı çevirmiş, dedim ki; 'gelin resimleri esir alalım, öyle çıkarım buradan, o zaman bize bir şey yapamazlar' herkes şaşır. Fakat bizim yaşadığımız zorlukları Avrupa'dakiler yaşamadıkları için zor koşulları aşmakta üstümüze yoktur. Orada çeşitli ülkelerden birçok sanatçıyla dost oldum. O zamanın Paris'i, başka bir şeydi.

Paris'te Türk ressamlarla tanışman oldu mu?

- İlk Mübin Orhon'un yanına gittim zaten. Türkiye'deyken tanışmıştık. Bir süreliğine Paris'te onun evinde kaldım. Sonra bir hizmetçi odası bularak oraya taşındım. Abidin Dino, Mehmet Nazım, Avni Abraş, Behçet Sefa ile dostluğumuz oldu.

Fikret Mualla?

- Gittiğimde Mualla'nın cenazesini gönderdik, tanışmaya yetişemedim.

Peki son olarak bir ayağı Avrupa'da bir sanatçı olarak Türkiye'deki sanat ortamını nasıl değerlendirirsin. Gelişmeler var mı?

- Genç kuşak farklı çalışmalara imza atıyor. İyi işler çıkması için tabii ki hayatı adamak lazım. Çok emek vermek ve süreklilik gerekiyor. Eskisi gibi bir akımın peşinden koşulmuyor artık. Dünyadaki her gelişme Türkiye'deki sanatı da etkiliyor. Sanatçı ahlaklı olmalı. Dinden, yukarıdan verilen bir ahlak değil, sadece kendi kendine oluşturduğu bir ahlak. İnsanın yaşı ilerledikçe hep 'ben, ben' demenin saçmalığını daha iyi anlıyor. Geride bir hoşluk bırakmak lazım.

Tuhaf Açı: Komet¹⁰

Ahmet Ergenç¹¹



Çağdaş sanata bir “tuhaf açı” kazandıran kişileri konu alan portreler dizisi Tuhaf Açı’ya Komet ile devam ediyoruz: “Komet’te sessizlikle aşırı konuşkanlık, belki de apatiyle mani bir araya geliyor (...) ve bu gerilimli diyalektik Komet’in dünyayla arasına bir “tuhaf ” açı kurmasını sağlıyor”

Şunu söyleyerek başlamak isterim: Tuhaf Açı’nın yeni konuğu Komet üzerine hem söylenecek çok şey var hem de pek bir şey yok gibi. Komet’in resimleri insanın zihninde hem aynı anda bir sürü ışık yakıyor, hem de ne gariptir ki, bir sessizlik hâli, bir hipnoz hâli insanın cümlelerini geçersizleştirebiliyor. Komet’te sessizlikle aşırı konuşkanlık, belki de apatiyle mani, bir araya geliyor diyebilirim. Bu iki kutup arasında salınım hâli (asla manik-depresif değil ama belki manik-apatik) Komet’in işlerinde gerilimli bir diyalektik yaratıyor ve bu gerilim de Komet’in dünyayla arasına bir “tuhaf ” açı kurmasını sağlıyor. Bu yazıda her şeyi yerli oturtmak gibi hantal ve sıkıcı bir çabaya girmeden Komet’in “tuhaf açı”sının ne olduğunu parçalar hâlinde anlatmaya çalışacağım.

¹⁰ Ahmet Ergenç’in “Tuhaf Açı: Komet” yazısı Art Unlimited Dergisi’nin Ocak-Şubat 2022 tarihli 67. sayısının 72-76. sayfaları arasında yayınlanmıştır.

¹¹ Yazar

I. Komet ve “panik” figürleri

Komet’le ilgili söylenebilecek ender “kesin” şeylerden biri, bir figür ressamı olmasıdır. Resim yapmaya ilk başladığı zamanlarda -60’lar civarı- hâkim olan soyut resme “figüratif” karşı çıkışın bir parçasıydı Komet. İnsan figürünün yok olmasının ve resmin self-referential bir jسته indirgenmesinin maharet sayıldığı (aslında anakronik ya da gecikmiş bir “maharet”tir bu) yıllarda, figürü geri çağıran birkaç kişiden biriydi Komet. Ama figürler bir realizme dönüşten çok, “tuhaf” ya da “acayip” bir varlıklar serisi olarak karşımıza çıkar. Acayip lafı, niyeyse, Komet’e daha çok uyar. “Tuhaf” tansa, Arapçadan gelen o “acayip” kelimesi daha düşündürücüdür. Belki de Siyah Kalem’in “acayip” figürleri, biraz Doğu’nun mistisizmi de etkilidir bu figürlerde. Ama bunlar bir yandan da mistik değil, son derece “seküler” figürlerdir, çağdaş dünyada, şimdi ve buradadırlar. Yine de o “şimdi ve burada”nın neresi olduğunu kestirmek pek mümkün değildir. Sosyolojik bir varlık gibi duran, “tanınma” ihtimali barındıran bu figürlere tanınmaz bir hâl de hakimdir. Bir meta-fizik-olmayan büyü hâli hakimdir desem, abartmış olmam sanırım.

Ferit Edgü, Komet’in son sergisinin kataloğuna da alınan yazısında Komet’i tanımlamanın imkânsızlığından bahsediyor ve figürleri için şunu söylüyor: “Kimliği olmayan kişileri resmediyor. Ne kendisi tanıyor onları ne de bu resimlere bakan bizler. Hem herhangi bir insan bu figürler hem de hiç kimse.” Herkes de olabilecek ama hiç kimse gibi de duran bu figürlerin şahsi tanıklıklardan çok, kolektif bilinçdışından “zuhur eden” figürler olduğu da söylenebilir. Ama bu “kolektif” bir zuhur da değildir. Sanki manzaraya tek tek düşmüş, kendileri de nerede olduklarını anlamayan biraz “afallamış” figürlerdir bunlar. Ortak bir “panik” hâlini paylaşırlar. Tuhaf bir şey olmuştur ve bu figürler ne yapacaklarını bilemez hâldedirler. Açık ağızlar, şaşırmış bakışlar, yerçekimsiz beden ifadeleri bu figürlere bir “rüya” varlığı havası katar ama buna rüya-varlığı dememize engel olan daha “gerçek” bir his, bir karmaşık sosyoloji de devrededir. İki arada bir derede, tuhaf bir alandadırlar.

Fatih Özgüven Komet’in figürleriyle ilgili şunu söylüyor: “Hem Anadolu’da bir yerde hem uzayda bilmediğimiz bir noktada hem de bir Orta çağ ya da erken Rönesans freski peyzajı önünde toplanmış -ya da toplanmamış- gibi duran bir grup insan tuhaf davranırlar.” Ben bu “tuhaf” davranışın ardında yatan temel hissin “panik” olduğunu düşünüyorum. Komet resimlerinde dünya Pan’ın yaptığı bir şakadır. Komet’in sosyolojik figürlere bir parça ontolojik şaşkınlık ya da dehşet zerk ettiğini -ya da duruma göre, “bahsettiğini” ve böylece insan denilen varlığın “acayip”liğini yakaladığını ve bunu yaparken de bir korkutucu manzara yerine, bir “curcuna” yaratarak kendi kendine çok eğlendiğini, bakanı da bu “afallamış” hâl üzerinden bir şefkatli tefekküre davet ettiğini söyleyebilirim.

Bu panik-figürlerin hafiften uçuşkan havası da iyi haberdur: Sosyoloji, tarih ve kültürle ağırlaşmış figürler yerine yerçekimini (bir dereceye kadar) ihlâl eden figürler, ne kadar dehşetli de olsa bir sırta vakıf gibidirler. Orhan Koçak bu figürler için “muamma” lafını kullanmış. Evet, çözülemez ya da çözülebilir olmanın ötesinde kendi güzelliği ve büyüleyiciliğiyle duran ama berrak suların can sıkıcı parıltısından da bulanık suların romantize sisinden de uzak duran, tanıma direnen bir muamma. Buradaki öznellik tam da böyle “iki arada bir derede” bir diyalektiğe yaslanır. Lacancı bir belirsizlik ya da ‘üstü çizili

özne’ de diyebiliriz buna. Bu belirsizlik, Komet’in figürlerine hem burada hem değil hem insan hem ötesi diye ifade edilebilecek bir güzellik ya da “huşu” hâli bahşeder. İnsan, belki de bu dünyaya şaşkınlığa gelmiştir. Dervişane bilgelik ve oturmuşluk hâli değil, “acemi” bir şaşkınlık.

Buradan lafı Kundera’ya bağlayalım. Komet’le kısa süre önce yaptığım röportajda Kundera’nın dünya için kullandığı “acemilik gezegeni” lafını hatırlatmıştım. Kastettiği şey şu Kundera’nın: İnsan denilen varlık, her durumun ve her hâlin acemisidir. Gençlikte gençliğin, yaşlılıkta yaşlılığın acemisidir. İnsanı hüzünlü ama sevilesi kılan şey de budur. Muhteşem bir acemiliktir bu. Her an tetikte, her an açık uçlu bir şeyler vardır bu hâlde. Komet’in panik-figürlerinin bu muhteşem acemilikten pay aldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Pozlarındaki o büyüleyici ve muazzam şaşkınlık başka nasıl açıklanabilir bilmiyorum. Belki de, olayı sosyoloji ve edebiyata bağlarsak, Oğuz Atay’ın Günlük’üne not ettiği şu cümleler bize yardımcı olabilir: “Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı myth’lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz, en ciddi biçimde. Akıl başında bir batılının gülererek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde. (...) öyle bir yarım yamalaklığımız var ki, bizim dramımız, trajedimiz, akıl almaz bir biçimde geliyor.” Atay’ın bu söyledikleri Komet’in resmettiği “trajikomik” ve “panik” toplumsal manzaralar için bir anahtar olabilir; dinsel tınılı “millet” lafını, daha seküler “halk” ifadesiyle değiştirmek kaydıyla.

II. Komet ve “sürreal realizm”

Komet’in resimlerini tanımlamaya çalışanların kullandığı kolay bir koz var: sürrealizm. Realizme sığmayan, hayatın olanaklarını esneten sahne ve figürler sunduğu için sürrealizm lafı tozlu raflardan çıkarılıp, Komet’e giydirilebiliyor. Ama dediğim gibi, kolay bir koz bu. Kendisi sürrealist olmadığını birkaç yerde söylüyor. Birincisi, Duvar mı Eğri adlı şüphe şiirinde: “Hâlbuki ben sürrealist değilim/ Çocukken modern idim.” Ve başka bir yerde, İstemiyordum adlı o negasyonşiirinde: “Canım sıkılıyordu/ Sürrealist olmak istemiyordum/ Kübist olmak istemiyordum.” Sürrealistlerin gerçeği sabote etmek ya da esnetmek gibi bir derdi vardır belki ama gerçekten çok “gerçek-üstü” denilen şeyin gerçekliğine inanırlar. Burada “gerçeklik” algısında bir sorun vardır: Gerçek denilen şey gerçekten gerçek olabilir mi gibi, gerçek “aşılmaya” çalışılır. Komet’in resminde ise gerçeküstü diye bir şey varsa, bu ancak gerçeğin gerçeküstülüğü olabilir, “gerçeküstü” diye daha “üst” bir gerçeğin varlığı söz konusu değildir. Daha çok, Lale Müldür’ün kendi şiirini tanımlarken kullandığı gibi: “Sürreal realist” ya da “realist sürreal” bir bakış ve estetik vardır burada. Gerçeküstünü “gerçeküstü”nde aramaya gerek olmadığını, gündelik hâllerin de çok “gerçeküstü” olabileceğini bilir gibidir Komet.

Komet resimleri için bazen “fantastik” lafı da kullanılır, bilhassa da zaman-mekân duygusu belirsizleştiği için. Ama burada da gündelik bir “fantastik” olduğunu söylemek lazım. Todorov’u da analım bu vesileyle. Edebi bir tür olarak “fantastik” üzerine yazdığı kitapta Todorov “fantastik”i gerçeğe gerçekdışı arasında bir “ara-durum” ya da “karar-verilemezlik” hâli olarak tanımlıyor. Orhan Koçak kitaba yazdığı önsözde bunu şöyle özetlemişti: “Anlatılan şeyler, bildiğimiz gerçekliğin yasalarıyla açıklana - bilir mi, yoksa

büsbütün başka bir gerçeklik alanına mı aittir? Fantastik, bu soruyu cevaplandırmada düşülen kararsızlık kadar sürer.” Komet’in manzara ve figürlerine de bu açıklanamazlık, arada-kalmışlık, hem-gerçek-hem-değil durumunun hâkim olduğu söylenebilir, gönül rahatlığıyla.

Todorov’un fantastik tanımı en iyi karşılığını Kafka’da bulur sanırım. Kafka’daki “tuhafılık” canavarlardan, irrasyonel olandan, olağanüstü bir bölgeden gelmez. Olağanın orta yerinden bir olağan-dışı çıkar. Odradek’in hikâyesi tam da böyle bir hikâyedir. Odradek tanımlanamaz bir varlıktır, evin içinde dolaşır, bazen bir insana, bazen bir nesneye, bazen bir hayvana benzer. Anlatıcıda hem şefkat hem de korku uyandırır ve çözüleme bir ‘şey’ olarak adeta metne “musallat” olur. Komet’in oluşturduğu manzaralarda ve figürlerde Odradekvari bir şeyler vardır zaman zaman. Ama insan-formuna daha yakındır bu Odradekvarilik.

Son zamanlarda Odradek üzerine çokça düşünürken, karşıma Onat Kutlar’ın Komet Ner-eye Gidiyor adlı yazısında Komet’le Odradek hikâyesi arasında kurduğu paralellik çıktı. Komet’le Kafka arasındaki teorik bağlantıyı, neredeyse bir “epifani” gibi anlatan Kutlar’a bağlanayım. Kutlar, bir gün Odradek’i okurken evine Komet gelir, konuşma ilerledikçe Kutlar bir resmini sorar Komet’e, “Nasıl yaptın bunu?” diye. Komet’in anlattıkları bir Odradek “belirlenemezliği”ni andırır:

“Önce zemini boyuyorum. Sonra üzerinde çalışırken yavaş yavaş bazı lekeler beliriyor. Sonra bu lekeler değişiyor... Sonra bazı lekeler figürlere dönüşmeye başlıyor. Yani soyut sanatçıların yaptıklarının tam tersi... Odradek bu, diyorum, o çocukla köpek arası ‘şey’e bakıp. Herhangi bir anlamı yok.”

Evet, Komet’te böyle bir Kafkaesk fantastiklik de vardır ama Kafka figürleri biraz çaresizliğe, yerçekimine teslim olmaya giderken, Komet’in figürleri yerçekimsizliğe ve rüyamsı bir “hafifliğe” de yakın dururlar. O yüzden Kafka okurken beliren kara bulutlar yerine bir Komet resmine bakıldığında daha hafif ve uçuşkan bulutlar belirir. Dünyada var olmak, korkunç bir sırrı olduğu gibi, bir coşkuyu ve güzel bir sırrı da içerir Komet manzaralarında. Derrida’nın aporia dediği şeyin yanına, benzer bir kelimeyi, euphoria’yı da eklemek gerekir. Tıpkı Lale Müldür şiirlerinde olduğu gibi. Çıksızlığın ya da çözümsüzlüğün garip bir öforiye, varlık heyecanına sebep olduğu noktada çıkan o poetik esrime anı, desem abartmış olur muyum bilmem.

III. Komet ve filozofi

Komet’in işlerinde dünyayla kurulan şiddetli ve biraz da alaycı bir ontolojik alaka görüyorum. Rimbaud, Nietzsche ve Unamuno gibi negatif-modernler ve Sartre, Camus gibi varoluşçular Komet’in daimî arkadaşları gibi. Edebiyat ve felsefeyle yakından ilgilenen ve dolayısıyla dünyayla daha “kökensel” bir bağ kuran sanatçılardan biridir Komet.

Komet’in hem Fransa’da hem de Türkiye’de görsel sanatlarla kurduğu bağın yanı sıra edebiyatçılarla ve felsefecilerle kurduğu bağ, dünyayla temel bir derdinin olduğunun işareti sayılabilir. Komet’in dünyayla dirsek temasıyla yetinmeyip, cümleler ve belki de

poetik dizeler aracılığıyla dünyayla “burun buruna,” yüz yüze bir yüzleşme, dalaşma ve sataşma ilişkisi olduğunu hissedebiliyor insan. Filozof-şair bir ressamdır Komet, evet. İkinci yeni şairleriyle, Nietzsche’yle, Fransız şairlerle (Rimbaud mesela) kurduğu ilişki bunun işareti. “Ressam olmasanız ne olurdunuz?” sorusuna, ironiyi bir kenara bırakıp, ciddi ciddi “filozof ” diye cevap vermesi de açık bir göstergesi. Benzer bir ilişkiyi bizim resimde Yüksel Arslan kurardı. Onda da dünyayla hesaplaşan ciddi bir modernist ton, postmodern ironiye sığmayan bir ton hep vardı. Müntehir yazarlar, dark romantikler, manik ve münzevi filozoflar Yüksel Arslan’ın işlerinde açıkça kendini belli eder, Arslan onları birer çete arkadaşı olarak resmine (kendi ifadesiyle, arture’lerine) dahil ederdi. Komet bu ilişkiyi bu kadar doğrudan kurmuyor, kalkıp Yüksel Arslan gibi bir Nietzsche portresi yapmıyor ama mesela Nietzsche’nin hissini resmine tercüme ediyor ya da Rimbaud’nun.

Komet, “modernist” bir ressam olmadığını birkaç yerde söylüyor ama zihin dünyası olarak ben kendisini yıkıcı-modernist bir çizgide görüyorum. Fransa’da sitüasyonistlerle, ondan önce varoluşçularla, Marksistlerle, sürrealist yazarlarla (ressamlarla değil) hep bir bağı olmuştu. Sadece “kavramsal” ya da estetik bir açıdan dünyaya bakmak değil, dünyayla uğraşmak gibi derdi olduğunu hissettiren yerleştirmeler ve manik diyebileceğim şiir-okumaları da oldu. Sartre’ın mezarı başında Fatıha okuyup hem Doğu Batı ikiliğiyle hem de Oğuz Atay’ın “ecnebi bunalım tanrıları” ya da “ithal bunalım” dediği şeyle dalga geçtiği de oldu. En son kendisiyle yaptığım bir röportajda şunu söylemişti: “Hayatımın her anı performanstır, bilenler bilir.” Kendi köşesine çekilip, sadece resimlerini yapmakla yetinmeyen, sosyolojiyle, tarihle, felsefeyle, edebiyatla ve diğer şeylerle konuşan, tartışan, hayatla dalaşan bir mücadeleci (ve provokatör) sanatçıdır Komet. Bu da son derece kıymetlidir. Marx’ın filozoflarla ilgili meşhur lafını hatırlayalım, Feuerbach Üzerine Tezler’in on birinci tezi: “Filozoflar şimdiye kadar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumladılar, oysa aslolan dünyayı değiştirmektir.” Aynı şeyi sanatçılar için söyleyecek olursak, Komet de dünyayı değiştirme coşkusunda olan bir sanatçıdır. Kendisine sorulsa böyle büyük laflar etmeyecektir muhtemelen ama öyledir.

Komet’te Kafkaesk fantastiklik de vardır ama Kafka figürleri biraz çaresizliğe, yerçekimine teslim olmaya giderken, Komet’in figürleri yerçekimsizliğe ve rüyamsı bir “hafifliğe” de yakın dururlar. ”

IV. Komet ve bohem-dağınıklık

Komet’in kişisel hikâyesinin bende bıraktığı hissi en iyi tanımlayacak terimlerden biri de “bohem”dir herhâlde. Akademiden atılmasına yol açan kural tanımazlığı, kendi söyledikleriyle de alay edebilen alaycı tavrı, hayatı kendini adım adım inşa eder değil, dağıtır gibi yaşaması ona bohem bir güzellik katar. Bir röportajda şöyle demiş:

“Ben daha ergenlik yaşlarımda izlediğim gözlediğim filmlerde, dergilerde ve romanlardaki gibi, o romantik bohem serseri, 19. ve 20. yüzyıl ressamı olmayı düşünüyordum. Nitekim öyle oldu ve bundan mutluluk duyuyorum.”

Esinden çok projeyle hareket eden, hayatı bir sarhoşluk değil bir inşa biçimi olarak yaşayan bazı tatsız tuzsuz sanatçıların aksine kendini de dağıtacak bir tutkuyla savrulan

son romantik-bohemlerden biridir Komet. Ama bunu bir poz olarak yapmaz. Bu kuşaktan böyle bir sarhoşluk ve dağınıklıkla (hayata karşı hem “anti” bir duruş hem de açıklıkla) hareket eden bir sanatçı aklıma geliyor: Antonio Cosentino. Cosentino’yla ilgili yıllar önce yazdığım bir yazıda kendisinin bir “serbest radikal” olduğunu söylemiştim, biçimler ve türler ve hassasiyetler arasında serbestçe ve bir bozguncu gibi dolaşan bir “serbest radikal.” Aynı tanımı Komet için de kullanabilirim. Hayata ironik bir coşku ve “müdahale etme” arzusuyla yaklaşan sitüasyonistlerle, hayatla arasına negatif ve apatik bir duvar ören varoluşçu edebiyat karakterleri arasında bir yerde durur Komet.

"Kendi köşesine çekilip, sadece resimlerini yapmakla yetinmeyen, sosyolojiyle, tarihle, felsefeyle, edebiyatla ve diğer şeylerle konuşan, tartışan, hayatla dalaşan bir mücadeleci (ve provakatör) sanatçıdır Komet."

V. Komet ve İsim Cisim Biçim

Komet’in hem ismini hem de kendisini çok sevdiğim bir resmi var: Dersimiz: İsim Cisim Biçim. Bu resimde de Komet’in çoğu kompozisyonunda olduğu bir iletişim (ya da iletişimsizlik) anının orta yerinde donup kalmış figürler var. Birbirleriyle hem bir panik hâlini hem de bir iletişim çabasını paylaşıyor gibiler. Bir “olağanüstü” hâl de seziliyor, figürlerin bakışlarında. Ve biraz da duruşlarından, kıyafetlerinden bir Doğu Batı, gelenek-modern çatışması. Bir taburede oturan yaşlı ve “mübarek” bir adam, ilkokul önlüğünü andıran bir “kostüm” giymiş bir çocuk, bir “Cumhuriyet kadını” idealizmiyle resmin orta yerinde duran bir kadın, sol köşede işçi sınıfından gelme gibi görünen, bıyıklı bir adam. Ve hepsinin “karmaşık bir müfredatta, bir çatışma ve iletişim kurma hâli içinde birbirlerine bakışları. Ellerinde tuttukları “şeyler” (bunların ne olduğunu kestirmek pek mümkün değil ama “tehlikeli” şeyler olduğunu hissedebiliyor insan.) Resmin adının kapsayıcılığına da bakalım: isim (bize verilen adlar, nominal dünya, müfredat, ideoloji, tarih, kimlik...), cisim (şeyin ta kendisi, fenomenoloji, adların olmadığı çıplak nesne, taşlar, uygarlık-öncesi hâl...) ve biçim (müdahale, sanat, şiir, yazı, estetik, yaratı vesaire...) Bu üçünün çarpıştığı yer, Komet’in dünyası olabilir.

Komet, bu çarpışma alanında “majör” meseleleri minör ve ironik bir bakışla kaydediyor. Komet’in yerleştirmelerinde bu ironi daha da belirgin şekilde hissedilir ama resimlere biraz yakından bakıldığında orada ironik bir gülümseme de görmek mümkündür, çoğunlukla. Bu ironi sayesinde Komet’in “dünyayı değiştirme” isteğini diri tuttuğu söylenebilir. Ya da en azından dünyanın büyüsunü yakalama isteğini. Eğer Komet’te “politik bir damar” varsa, o da budur bence.

Komet'in Renkleri, Figürleri, Düşleri... ¹²

Buket Aşçı ¹³



Emir altında çalışmamak için ressam oldum

"İdim, İdi, İdik" ile teknoloji ve popüler kültüre eleştirilerini yönelten ressam Komet ile resim serüvenine ve eğitim gördüğü yaşadığı Paris ile İstanbul'un çelişkilerine felsefi bir yolculuk yaptık. Çorum'da dünyaya gelen Komet Paris'i dünyanın merkezlerinden görüyor ama "İstanbul'u da yabana atmayın" diyor. Hafıza kaybı yaşayan ressam çok da mütevazî; "Ben kabiliyetli biri değilim, resim yapa yapa ressam oldu. Sanatçı olmamın en büyük nedeni de emir altında çalışmak istemememdi. Ama keşke ben de normal olsaydım; şimdi çocuklarım-torunlarım olacaktı. Tamam resimlerim satıyor ama 40 yaşına kadar da aç kaldım. Demek ki, bir tahtam eksikmiş!"

Paris mi, İstanbul mu?

Her ikisini de seviyorum ama ikisinden de bıktım. Yeni yerlere gitmek gerek ama fırsat yok. İkisi de benim şehrim. Paris, kültürel yönden çok önemli ama İstanbul'un şikayet ettiğimiz karmaşası da çok acayip... Çelişkileri beni çekiyor. Her köşesi farklı bir şehir. Ama gün geçtikçe kirleniyor. Deniz... Gençliğimde denize girilirdi. Ama işte, teknoloji bir canavar ve bizi yutuyor. Gazetede okudum, büyük deniz anaları gelmiş her şeyi öğretiyorlarmış. Metafor gibi ama gerçek. Gelirler de! İnsanlar yaramazlık ederse deniz anaları da gelir bizi yer!

¹² Bu yazı daha önce 10 Nisan 2022 tarihinde artam.com adlı web sitesinde yayımlanmıştır.

¹³ Gazeteci

Kendinizi çift kültürlü mü görüyorsunuz?

Paris her yerden insanların buluştuğu bir kent. İnsan orada farklı bir atmosfer yakalıyor ama benim köküm burada. Kökümden kopmam da mümkün değil.

Paris'e öğrenim için gittiniz. O günler nasıldı?

Ben de hafıza kaybı var, o yüzden sık sık unutuyorum. Ama o zamanlar dünya daha değişikti. Ciddi söylüyorum. 2. Dünya harbinin yaraları sarılmış, daha petrol krizi çıkmamıştı. 68'in havası devam ediyordu; büyük bir açıklık ve kardeşlik vardı. Dünyanın daha iyiye gideceğine dair umut vardı. Şimdi öyle değil. Herkes kendi dünyasına çekilmiş...

Şimdi Paris'e gittiğinizde o günleri özleyor musunuz?

Ben Paris'e ilk gittiğimde Şükrü Aysan, Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy, Abidin Dino vardı. Şimdi çoğu öldü. Şimdi kimler var? Yüksel Aslan, Ömer Uluç, Selçuk Demirel var. Bu kadarlık kaldık. Yine bir araya gelir sohbetler ederiz. Ama herkes bizim sadece resim konuştuğumuzu sanır, aksine fazla konuşmayız. Siyaset, dünyanın şekillenışı, kaygılarımızı bir de günlük meseleleri konuşuruz.

Komet'in resimde aradığı nedir?

Şiir. Bunu da resmin kendi diliyle vermeye çalışırım. Bazen muvaffak oluyorum, bazen de olamıyorum. Mizah, humor, absürd'de şiir görürüm. İsterim ki, resim, kendi organik yapısından ayrı olarak insanları bir yere götürsün. Düşsellikte burada çok etkili olur. Benim resmim düşseldir çünkü dünyaya bakışım da öyle. Miguel De Unomuno'nun "Sis" romanında Ogusto Perez isimli bir burjuva vardır, kültüre-sanata çok düşkün biridir. Bir gün ona okuduğu kitabın yazarından mektup gelir. Ona "Artık roman bitiyor ve romanın mantığına göre ölmeniz gerek" diyor. Yazarın evine gider ve ona tanrı da sizi düşünde görüyor der. İşte hepimiz bu öyküdeki gibiyiz, biri diğerinin kahramanı ama yazar da Tanrının düşü. Yaşadığımız, gördüğümüz her şey o yüzden bir düş, ve ben resmimde bunların peşine düşerim.

Komet'in başarısının sırrı nedir?

Ne başarısı. Ünlü olduğum içinse çok ünlü var. Pop şarkıcıları benden daha ünlü. Küçük yaştan beri bir işe yönelir ve çabalarsan bir yerle gelirsın. Benimki de öyle. Herkes bir yaşam tarzı seçiyor. Ben kafadan çatlak olduğum için resmi ve şiiri seçtim. Ne olacağınızın, geleceğinizin belli olmadığı bir iş bu! 40 yaşına kadar aç kaldım.

Neden sanat?

Samimi bir yanıt vereyim; çünkü bir büroda sabahtan akşama çalışma istemedim. Kimsenin emrinde olmak istemedim. Alternatifi de sanatı. Sanatçı oldum. Bu yaşma kadar da hiç çalışmadım. Ama bir zaman sonra "Keşke bir işe girseydim, benim de çocuklarımtorunlarım olurdu" dedim. Hala da derim. Şimdi emekli olmuştum. Ya da niye kasabada yaşayamadım. Ne gereği varmış bunca sıkıntının, çabanın! Demek ki, bir tahtam eksik!

Ayrıca başka bir iş de yapabilirdim. Çünkü resme kabiliyetli biri değilim. Ressamların el yatkınlığı diye bir özelliği vardır, o bende yoktur. Bense kendimi zorla ressam yaptım. Bu yüzden de bir figürü deneye deneye yaparım. Tabii zamanla el becerisi arttı. Ama ben de de eleştirel bakış iyidir, bura şöyle olsa daha iyi derdim, bakar bakmaz. Ama ne işim vardı, bulaştım bunlara. Tuzu kuru bir aileden gelsem ve sanata yönelsem, tamam! Ama ben Çorum'da doğmuşum... Sonrada İstanbul'a gelmişiz. Ama ressam olacağım o zamandan belliymiş, yastıklara falan resim yaptığımı hatırlarım. Az da fırça yemedim.

Bir tabloya günlerinizi hatta aylarınızı veriyorsunuz. Sonra da belki hiç hoşlanmayacağınız biri alıp gidiyor. Ne hissediyorsunuz?

İlk zamanlar resmin parasını hemen harcamam gerekirmiş gibi bir hisse kapılırdım. Arkadaşlar, toplanıp içmeye giderdik. İçerken; "Şu an resmin sol üst köşesini yiyoruz, biraz sonra da ortasını yiyeceğiz" diye de espri yapardık. Aslında bu bir çeşit yabancılaşmaydı. Ama birinin emrinde çalışmaktansa resim satmayı tercih ettim. Ayrıca insandan umut kesilmez, o adam sanattan anlamayan biri olabilir ama belki çocuğu o resme bakarak bir şeyler kazanacaktır. Bunu kimse bilemez.

Piyasada kaç resminiz var?

Bilmiyorum. Herhalde irili ufaklı 2 -3 bin resmim vardır. Ama çok görmeyin, 60 yaşındayım. Benim hocalarım çok az resim yapardı. Ama ben hocalık bile yapmadım, tek gelirim resim oldu.

Resimlerinizin sahteleri yapılıyor mu?

Sahtelerini yapamazlar, sanmıyorum. Ben bile yapamam. Çünkü önceden karar vererek resim yapamam. Zaman içinde katmalar falan oluşuyor bu yüzden. Ama taklitleri olabilir ve onları da hemen anlarsınız. Ben resme başlarken bazen bir renk, bir ön fikir olabilir.

Benim resmimin diyalektiği var. Bir done bir diğerini etkilemeye başlar ya da bir fikir başka fikre dönüşebilir. Yağlıboya resimlerde uzun süre çalışırım. Bu, yavaş yavaş bir dünyanın belirmesidir. Bazen bir yüz belirmiştir, ben farkında olmadan, bazen de başka figürler. O zaman eleme yapmaya başlarım. Artık resme ilişkin bir şiir oluşmuştur ve onu netleştirmek isterim. Resim benim için "ŞEY"lerin bilimidir.

Bir yağlıboya tablo ne kadar sürer?

Hiç belli olmaz. Bir yıl, 3 ay... Birden fazla tablo üzerinde çalışırım. En çok atölyenin yalnızlığını çok severim. Ara verdiğimde de en çok o yalnızlığı özlerim.

Komet'in bir günü.

Komet'e bir gününüz nasıl geçer diyorum, Varyag'ın Boğaz'dan geçtiği günü örnek veriyor. Anlıyorum ki, bir günü bir öncesine benzemez. Her türlü sürprize açıktır ve plan kabul etmez: "Arnavutköy'e çalışmaya gidecektim ama Varyag yüzünden trafik berbattı. Takside saatler geçirdim. İndim, çok çalışmak istiyordum ama hava da çok güzeldi... Sonunda çalışmak için geç kaldım. Akşam da arkadaşlarımla biraz içki içtim. Böyle... Bir şöyle başlar, şöyle biter diyemem bu yüzden."

Komet ve şiir

Komet, için şiir büyülü bir şey. Diyor ki, "Adamın teki kalkıyor ve herkesin kullandığı 5 sözcüğü yan yana getiriyor ve yerimizden sıçırıyoruz. Bu büyü değil de nedir"! Can Yücel'i çok severim. Onun tavizsiz tavrını, şiirini... Ece Ayhan, Yahya Kemal, Dıranas, Melih Cevdet, Edip Cansever, Turgut Uyar. Çok büyük şairler.

Komet'in gözünden 11 Eylül ve sonrası

Batı ve Batı demokrasisi çok yüceltildi. Şimdi ırkçılık hortladı deniyor. Oysa hortlamış fa-lan değil zaten vardı, sadece su üstüne çıktı. Herkes Arap düşmanı oldu. Çünkü Amerikan kültürü tüm dünyayı etkisi altına almış durumda. Şimdi birileri de "Arap düşmanlığı gerek" diyor, herkes Arap düşmanı oluyor. Ama Batı düşüncesi tılandı. Rönesans'tan beri gelen tek yönlü düşüncenin yıkılması gerek. Ancak alternatif yok. Kimileri İslam diyor ama mümkün değil. Ekonomik ve fikri olarak da yetersiz. Hiçbir platformu yok. Ayrıca düzene benim anladığım anlamda karşı çıkmıyor. O da bir düzen dayatıyor.

Aydın Sanat Dergisi- Sayı 12 Yazım Kuralları

I. Ana Başlık

İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise dik harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i, orcid numara(lar)ı ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

III. Özet

Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "özet" (abstract) bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özetin (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

IV. Ana Metin

A4 sayfa boyutunda (29.7×21 cm.), MS Word programı, Calibri yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, abstract, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

V. Bölüm Başlıkları

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (dik) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

VI. Tablolar ve Şekiller

Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

VII. Görseller

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin

hemen altına ortalı şekilde, eğik yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (Resim 1.; Şekil 1.), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Örnek: Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

VIII. Dipnotlar

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklerle göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve eğik yazılmalıdır.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalın vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

X. Kaynakça

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitaplar

Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makaleler

Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

Kitap içi bölümler

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezler

Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet kaynakları

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülendiği adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Görüşmeler

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Aydın Art Journal Writing Rules

Main Title

It should be a title compatible with the content, expressing it best, and should be written in bold letters. The title of the article should be written with the first letter of the words capitalized and should be between 10-12 words at most.

II. Author name (s) and address (es)

Author (s) name (s) and surname (s) should be written in bold, addresses should be written in vertical letters; The institution (s), correspondence and e-mail address (s), orcid number (s) of the author (s), if any, should be indicated on the first page with a footnote.

III. Summary

At the beginning of the article, there should be an abstract in Turkish and English that expresses the subject in a short and concise form and consists of at least 100 and at most 150 words. In the abstract, the sources used, figure and table numbers should not be mentioned; footnotes should not be used. Turkish and English abstracts should be left with a line space and keywords consisting of at least 3 and at most 5 words should be given. The English title of the article should be given on the abstract in English.

IV. Main Text

It should be written in A4 page size (29.7 × 21 cm.), MS Word program, with Calibri font, 12 font size and 1.5 line spacing. Top 3 cm., Bottom 3 cm., Left 3 cm., Right 3 cm. spaces should be left and pages should be numbered. Manuscripts should not exceed 6,000 (six thousand) words, including abstract, figure and table writings. The parts that need to be emphasized in the text should be written in italics or in single quotes, not bold. Double emphasis such as quotation marks + italics should never be included in the text.

Chapter V Titles

In the article, subheadings and subheadings can be used to provide a regular information transfer. All intermediate (normal) and sub-headings (vertical) in the article should be written in 12 pt. At the end of sub-headings, colons should not be superimposed and should be continued one line later.

VI. Tables and Figures

Tables should have numbers and titles and should be prepared in accordance with black and white printing. Tables and figures should be numbered separately by giving the number of rows. Vertical lines should not be used in table drawing. Horizontal lines should only be used to separate subtitles in the table. Table number to the top, left justified perpendicular (normal); Table name should be written in italics, with the first letter of each word capitalized. Tables should be in the places where they should be in the text.

Example: Table 1: Comparative analysis of different approaches

Figure numbers and names should be written just below the figure centered. The figure number should be written in italics, it should end with a dot, and the figure name should be written vertically, with only the first letter capitalized.

VII. Images

If there are pictures, photographs or special drawings in the article, these documents should be scanned at 300 ppi (300 pixels per inch quality) with a short edge of 10 cm, saved in JPEG format, and all visual materials used in the text should be sent in JPEG format in addition to the article. Images downloaded from the Internet must also comply with the 10 cm-300 ppi rules. The rules in figures and tables should be followed in naming the images. The editorial board of the journal may re-request or remove technically problematic or low-quality image files from the article. The author (s) are responsible for the quality of the images to be used as a source and whether they are published or not.

Pictures and photographs should be prepared in accordance with black and white printing. Image numbers and names should be written in the center just below the images, in italics. The visual type and number should be written in italics (Figure 1; Figure 1.), ending with a dot, and the visual name should be written in normal (normal) font, with only the first letter capital next to it.

Example: Picture 10. Wassily Kandinsky, 'Composition' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The number of pages on which figures, tables and pictures are used should not exceed 10, and the area they occupy should not exceed one third of the text. Authors with technical possibilities can place figures, tables and pictures in their places in the text, provided that they are of a quality that can be printed exactly. Those who do not have this opportunity can leave a space of the same size in the text for them and write the numbers of figures, tables or pictures in it.

VIII. Footnotes

Footnotes should not be used for reference, the use of footnotes should only be used for additional explanatory information and automatic numbering should be used.

Books

Öztürkmen, A. (1994). *Folklore and Nationalism in Turkey*, Istanbul: İletişim Publications.

Carter, A. (2004). *Rethinking the History of Dance*, trans: Cansu Şipal, Istanbul: BGST Publications.

Articles

Sarısözen, M. (1970). *Baglama Method*, *Folklore / Folklore* (1): 12-16.

Bakka, E., & Felföldi, L. (2002). *Whose Dances, Whose Authenticity?* *Dance Research* (32): 3-18.

Chapters in the book

Lepecki, A. (2004). *Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene*. *Rethinking*

Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, p: 176-190.

Şahin, M. (2013). Becoming a Clinical Psychologist. Clinical Psychology, ed. Linden, W. and Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, p: 1-16.

Dehmen, B. (2005). An Approach to Folk Dances at the Crossroads of National and Global: Sultans of Dance, Unpublished Master's Thesis, Istanbul: Boğaziçi University, Institute of Social Sciences.

Internet resources

The sources of the data obtained from the Internet must be shown and the access address and access date must be specified in the References. The address where the resource is displayed should be given as the access address, not the address of the web page (home page) where the resource is located.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). A Free Body, A Free Art Branch, Body in Literature and Translation, Commemoration of Aksit Göktürk (15-17 March 2006) Istanbul University. <http://mimesis-journal.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-art-dali/>. (12.10.2011).

Interviews

Ural, U. (2014). Meeting with Uğur Ural, Artvin folk dance coach, at the ÜFTAD office, Istanbul: July 19.