

**PLASTİK SANATLARDA
GRUP BİLİNCİ VE
BEŞ GENÇ RESSAM GRUBU
Yüksek Lisans Tezi
Nedim ÜÇER
Eskişehir 2020**

PLASTİK SANATLARDA GRUP BİLİNCİ VE BEŞ GENÇ RESSAM GRUBU

Nedim ÜÇER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Baskı Sanatları Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Saime DÖNMEZER**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Temmuz 2020**

ÖZET

PLASTİK SANATLARDA GRUP BİLİNCİ VE

BEŞ GENÇ RESSAM GRUBU

Nedim ÜÇER

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2020

Danışman: Prof. Saime DÖNMEZER

Türk baskıresim sanatındaki ve Türk resim sanatındaki çağdaş oluşumlar ve yenilikçi modern sanat anlayış, 1910 yılında Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin yurda geri dönmesiyle büyük bir değişime uğramıştır. Moderni savunan genç ressamlar giderek Batı'ya yaklaşmış ve Türk resminde büyük bir patlama yaşanmıştır. 19. Yüzyılda devlet bursu ile Avrupa'ya, Fransa, Almanya, İspanya, İtalya gibi ülkelere öğrenci gönderilmeye devam edilmiştir. Bu süreç 1970'lere kadar sürmüştür. Devlet bursu ile gidemeyen öğrenciler kendi çabalarıyla gitmiş ve eğitimlerinden sonra yurda geri dönmüşlerdir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sanat topluluğu olarak bilinen Müstakiller grubu sanatçıları; Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kâmil (Akdik), Mahmut Celâlettin (Cûda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), Muhittin Sebati ve heykeltıraş Ratip Aşir (Acudoğlu) yurda geri dönmüştür. Yurda geri dönen bu öğrenciler Türk Resim sanatı için aynı noktada birleşmiş, ortak bir üslupta etkinlikler oluşturmuşlardır. Müstakiller grubuyla oluşan grup bilinci daha sonra kurulan grup hareketleriyle varlığını sürdürmüştür. Bu tezin birinci bölümünde resim sanatındaki grupların oluşum süreçlerine, Beş Genç Ressam grubunun ortaya çıkışına ve Beş Genç Ressam grubunun ortak özelliklerine yer verilmiştir. Tezin ikinci bölümde, Beş Genç Ressam grubu üyelerinin sanat anlayışlarına, baskıresim ve yağlıboya çalışmaları tek tek incelenmiş ve geniş bir şekilde yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk Baskıresim Sanatı, Türk Resim Sanatı, Müstakiller Grubu, Beş Genç Ressam Grubu.

ABSTRACT

GROUP AWARENESS IN PLASTIC ARTS AND FIVE YOUNG ARTIST GROUP

Nedim ÜÇER

Printing Arts Department

Anadolu University, Fine Arts Institute, July 2020

Advisor: Saime DÖNMEZER

Contemporary formations and innovative modern art understanding in Turkish printmaking and Turkish painting art have undergone a great change with the return of students sent to Europe in 1910. Young painters who advocate modern approached to the West gradually and there was a big explosion in Turkish painting. In the 19th century, students continued to be sent to Europe, France, Germany, Spain and Italy, with state scholarships. This process lasted until the 1970s. Students, who could not go on a state scholarship, went with their own efforts and returned to their homes after their education. Detached group of artists known as the Republic of Turkey's first art community; Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kâmil (Akdik), Mahmut Celâlettin (Cûda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), Muhittin Sebati and sculptor Ratip Aşir (Acudoğlu) returned to the country. These students, who returned to the country, united at the same point for the Turkish painting art and created activities in a common style. Consciousness of the group formed with the group of detachments continued with the group movements that were established later on. In the first part of this thesis, the formation processes of the groups in the art of painting, the emergence of the Five Young Painters group and the common features of the Five Young Painters group are given. In the second part of the thesis, the art insights, printmaking and oil painting works of the Five Young Painter group members are examined one by one and broadly covered.

Keywords: Turkish Printmaking Art, Turkish Painting Art, Contractors Group, Five Young Painter Groups.

TEŞEKKÜR

“Plastik Sanatlarda Grup Bilinci ve Beş Genç Ressam Grubu” adlı yüksek lisans tez çalışmam sırasında tüm yardım ve destekleri için değerli tez danışmanım Prof. Saime Dönmezer’e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Araştırmalarım sırasında çok büyük desteklerini esirgemeyen çok değerli ve kıymetli Sanatçı, Utku Varlık’ a, verdiği destekler için Beril Anılanmert ve Mehmet Kaya’ ya, tezim için katkıda bulunan kıymetli arkadaşlarıma teşekkür ediyorum.

Tüm destekleri için aileme, ayrıca çok değerli arkadaşlarım; Elçin Telli ve Yeliz Erdoğan’ a sonsuz teşekkür ediyorum.

Nedim ÜÇER

16.07.2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Nedim Üçer

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PLASTİK SANATLARDA GRUP BİLİNCİ VE BEŞ GENÇ RESSAM GRUBU	2
1.1. Resim Sanatındaki Grupların Oluşum Süreçleri	2
1.2. Beş Genç Ressam Grubunun Ortaya Çıkışı	8
1.3. Beş Genç Ressamın Ortak Özellikleri ve Farklılıkları	12

İKİNCİ BÖLÜM

2. BEŞ GENÇ RESSAM GRUBU SANATÇILARI	15
2.1. Utku Varlık'ın Sanatı	15
2.1.1. Utku varlık'ın baskiresim, pentür ve karışık teknik çalışmaları	18
2.2. Necati Ayden'in Sanatı	24
2.2.1. Necati ayden'in baskiresim, yağlıboya, demir rölyef ve seramik çalışmaları	26
2.3. Oktay Anılanmert'in Sanatı	34
2.3.1. Oktay anılanmert'in baskiresim, pentür ve karışık teknik çalışmaları	37

	<u>Sayfa</u>
2.4. Devrim Erbil'in Sanatı	43
2.4.1. Devrim erbil'in baskiresim ve yağlıboya çalışmaları	46
2.5. Mehmet Güteryüz'ün Sanatı	56
2.5.1. Mehmet güteryüz'ün baskiresim ve yağlıboya çalışmaları	59
SONUÇ	67
KAYNAKÇA	69
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLERİN DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. İsmail “Savaşın Yankıları” 130 x 170 cm, Tuval üzerine yağlıboya	2
Görsel 1.2. Berk “Tayyareciler” 96 x 96 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1933	3
Görsel 1.3. Kocamemi “Mekkâre Erleri” 123 x 195,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1935	4
Görsel 1.4. Çelebi “Atlı Köylüler” 46 x 54 cm, Tuval üzerine yağlıboya	5
Görsel 1.5. Zaim “Yörükler Köyü” 40 x 55 cm, Tuval üzerine yağlıboya	6
Görsel 1.6. Eyüboğlu “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler” Tuval üzerine yağlıboya, 1935	7
Görsel 1.7. Atalay “Balık Ayıklayanlar” 80 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1939	7
Görsel 1.8. Beş genç ressam sergisi, Amerikan Haberler Merkezi Sanat Galerisi, Beyoğlu, İstanbul, 1965	9
Görsel 1.9. Mehmet Güteryüz, İstanbul Garnizon Komutanı Tümgeneral Selami Pekün ile birlikte, “Beş Genç Ressam” sergisinde, 1965.....	9
Görsel 1.10. Beş Genç Ressam sergisini açıklayan metin, 1965	10
Görsel 1.11. “ Kadın ve ölüm ” Giz filminden bir görsel, 1964	13
Görsel 2.1. Varlık “Otoportre” 50 x 65 cm, Litografi, 1972	18
Görsel 2.2. Varlık “Metro” 50 x 65 cm, Litografi, 1971	19
Görsel 2.3. Varlık “İsimsiz” 50 x 65 cm, Litografi, 1980	20
Görsel 2.4. Varlık “Zefir” 72 x 51 cm, Kâğıt üzerine karışık teknik, 1978	21
Görsel 2.5. Varlık “Le dernier des mondes” 92 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2001	22
Görsel 2.6. Varlık “Sanrı” 40 x 40 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2020	23
Görsel 2.7. Ayden “Kral Korkuyor” Özgün baskı, 1965	26
Görsel 2.8. Beş Genç Ressam sergisi, İstanbul Amerikan Haberler Merkezi, 1965 ...	27
Görsel 2.9. Ayden “Figür” Özgün baskı, 1965	28
Görsel 2.10. Ayden “Deniz Kızı” Özgün baskı, 1965	28
Görsel 2.11. Ayden “Tutku ve İnsan” Özgün baskı, 1965	29
Görsel 2.12. Ayden “İsimsiz” Özgün baskı, 1965	29

Görsel 2.13. Ayden “Dolmuş Durağı” 45 x 140 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1969	30
Görsel 2.14. Ayden “Dolmuş Kuyruğu” 120 x 100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1969	31
Görsel 2.15. Ayden, Demir Rölyef 1	32
Görsel 2.16. Ayden, Demir Rölyef 2	32
Görsel 2.17. Ayden “Kapadokya” 75 x 100 cm, Seramik pano, Avanos kili	33
Görsel 2.18. Ayden “Kapadokya, Seramik Pano” 70 x 170 cm, Duralit üzerine Avanos kırmızı toprak	33
Görsel 2.19. Anılanmert “Spor” 33 x 50 cm, Gravür, 2007	37
Görsel 2.20. Anılanmert “İdeali Arayanlar” Gravür, 2006	38
Görsel 2.21. Anılanmert “Dolaşanlar” Gravür, 2007	38
Görsel 2.22. Anılanmert “Dolaşanlar” 34 x 50 cm, Gravür	39
Görsel 2.23. Anılanmert “İki Figür” Gravür, 2006	40
Görsel 2.24. Anılanmert “Ağaçta” 65 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2001	41
Görsel 2.25. Anılanmert “Dolaşanlar” 97 x 130 cm, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 2006	42
Görsel 2.26. Erbil “Bahar” 39 x 48 cm, Gravür, 1982	46
Görsel 2.27. Erbil “Ağaç” 39 x 48 cm, Gravür, 1986	47
Görsel 2.28. Erbil “Çizgisel Kurgu” Serigrafı, 2002	48
Görsel 2.29. Erbil “Doğa Yorumu” Serigrafı, 2014	48
Görsel 2.30. Erbil “Galata ve Haliç” Serigrafı, 20014	49
Görsel 2.31. Erbil “Otopotre” Serigrafı, 1990	50
Görsel 2.32. Erbil “Otopotre” Serigrafı, 1990	51
Görsel 2.33. Erbil “Sarı, Kırmızı, Mavi” Tuval üzerine ipek baskı, Serigrafı, 1990	51
Görsel 2.34. Erbil “Soyutlama, Anadolu Kasabası” Duralit üzerine yağlıboya, 1959	52
Görsel 2.35. Erbil “Doğa Ritmi Üzerine Yorum,1” 116 x 89 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1999	53
Görsel 2.36. Erbil “Ritmik Titreşim” 116 x 89 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1988	54
Görsel 2.37. Erbil “Yeşil İstanbul” 120 x 160, Tuval üzerine karışık teknik, 2014	55

Görsel 2.38. Güteryüz “Eau Forte”, 31.5 x 24 cm, Gravür, 1965	59
Görsel 2.39. Güteryüz “İsimsiz” 30 x 43 cm, Serigrafi, 1977	60
Görsel 2.40. Güteryüz “İsimsiz”, 30 x 43 cm, Serigrafi, 1978	61
Görsel 2.41. Güteryüz “Colombus Avenue” 50 x 70 cm, Serigrafi, 1982	62
Görsel 2.42. Güteryüz “Highly Informative” 50 x 70 cm, Serigrafi, 1982	62
Görsel 2.43. Güteryüz “Separately or Jointly” 50 x 70 cm, Serigrafi, 1982	63
Görsel 2.44. Güteryüz “Observations” 50 x 70 cm, Serigrafi, 1982	63
Görsel 2.45. Güteryüz “Manzara (Barış)”, 86 x 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1964	64
Görsel 2.46. Güteryüz “Sende Vur”, 54 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1965	65
Görsel 2.47. Güteryüz “Aynanın İçinden”, 71 x 82 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1967	66

GİRİŞ

Türk Baskıresim sanatının, Batılaşma ve Çağdaşlaşma sürecinin ne zaman başladığına dair kesin bir tarih yoktur. Sanat tarihçileri ve araştırmacılar, 1795 yılında kurulan, Mühendishane-i Berrî Hümayun'un kuruluşunu bu sürecin başlangıcı olabileceğini öngörmüşlerdir. Türk sanatçılar, Batı'da gördükleri teknik, biçim, malzeme verileri toplayarak Türk baskıresmini ve Türk resmini daha modern ve çağdaşlaşma yolunda önemli adımlar atmışlardır. Çağdaş Türk Baskıresim Sanatı, yenilikler ve değişimlere uğrayarak önemli yerlere gelmiştir. Gün geçtikçe zenginleşen ve modernleşen Türk Baskıresmi, Batıdaki sanat akımlarına ayak uydurmak için devamlı takipte kalmıştır. 1910 yıllarında devlet destekli birçok öğrenci eğitim görmek için Avrupa'ya gönderilmiştir. Devlet desteği alamayan öğrenciler ise kendi imkânlarıyla gitmiştir. Avrupa'ya giden öğrenciler, oradaki olayları ve gelişmeleri yakından takip etmiş ve güncel yorum çabalarına girerek büyük gelişmeler sağlamışlardır. Eğitimleri sonrasında yurda geri dönen öğrenciler, Akademilerde ve sanat okullarında hoca olarak görevlendirilmişlerdir. Türkiye'deki resim eğitiminin gelişmesinde ve yeni boyutlar kazanmasında önemli etkiler göstermişlerdir. Önemli vizyon ve donanımlı bilgilere sahip hocalar, Türk resmi adına önemli sanatçılar yetiştirmiştir.

Cumhuriyet dönemi sonrasında yenice kendine gelen Türk Resmi, 1926 yılında Namık İsmail tarafından önemli adımlar ve girişimler sonucu farklı bir boyut kazanmıştır. Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya öğrenci gönderilme evresi devam etmiştir. Avrupa eğitimleri sonrasında yurda geri dönen öğrenciler Türk resmi adına önemli girişimlerde bulunmuşlardır. Ortak noktada birleşen sanatçılar, gruplar kurarak Çağdaş Türk sanatının gelişmesinde önemli adımlar atmışlar. Çağdaşlaşma, yenileme, gelişme ve değişim süreci Türk sanatını önemli boyutlara getirmiştir. Avrupa eğitimleri sonrasında yurda geri dönen sanatçılarda grup bilinci oluşmuştur. Ressamların ve heykeltıraşların bir araya gelerek oluşturdukları gruplar, Çağdaş Türk sanatı adına önemli gelişmeler sağlanmıştır. Öte yandan Avrupa'da eğitim gören sanatçıları ve sanatçıların grup girişimlerini göz önünde bulunduran genç nesiller, grup oluşumu girişimlerinde bulunmuşlardır. Henüz öğrencilik yıllarında kurulan Beş Genç Ressam grubu buna örnek gösterilebilir.

Bu araştırmada; Beş Genç Ressam grubu ele alınmıştır. 1965 yılında kurulan bu grup hakkında hiçbir makale, tez ve kaynak bulunmaması sonucunda bu araştırma yapılmıştır. Araştırmalar sırasında, gurubun yaşayan üyeleriyle iletişime geçilmiş ve elde edilen bilgiler doğrultusunda hazırlanmıştır. Beş genç ressam grubu ilk önce grup olarak ele alınmıştır. Daha sonra uzun araştırmalar sonucunda baskıresim alanında eserler üreten grubun çok az sayıda baskı çalışmalarına ulaşılmış ve yer verilmiştir.

Araştırmanın amacı; Türk baskıresim sanatının büyük bir etkisiyle sanatlarının temeline katkı sağlayan Utku Varlık, Necati Ayden, Oktay Anılanmert, Devrim Erbil ve Mehmet Güleriyüz'ün yer aldığı Beş Genç Ressam grubu hakkında gelecek nesillere grup hakkında bilgi kaynağı sunulmaktır. Hiçbir yazılı kaynağın bulunmadığı tespit edilmiş, gurubun yaşayan üyeleri tarafından bilgi edinilmiş ve günümüz genç kuşaklara bilgi aktarımı yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PLASTİK SANATLARDA GRUP BİLİNCİ VE BEŞ GENÇ RESSAM GRUBU

1.1. Resim Sanatındaki Grupların Oluşum Süreçleri

19. yüzyılda sanatın yenilik kazanabilmesi ve çağdaş yeniliklere açılabilmesi için Osmanlı saltanatına son verilmesi gerekmektedir. Cumhuriyetin ilan edilmesiyle sanat ileri düzeyde çözüm arayışlarına girmiş ve farklı bir boyut kazanmıştır. 1926 yılında ressam Namık İsmail, Sanayii Nefise Mektebi kurumuna müdür olarak atanmıştır. Namık İsmail, 1933 yılında ilgili bakanlığa sunduğu raporda, sanat ve kültürün ulusal bir nitelik içinde evrensel boyutlara ulaşabileceğini dile getirmiştir. Bu raporun içeriğine göre sanatçılara iş bulunmalı, devletin öngördüğü sanat işleri yabancılara değil, Türk sanatçılara yaptırılmalıdır. Sanatçılardan Türk devrimlerinin geniş toplum tabakalarına yayılması için kentlerde yapılan sanat çalışmalarının ürünlerini, yurdun her köşesine götürerek, resim ve heykel zevkinin topluma aşılması hedeflenmiştir. Namık İsmail somut önerilerini bina ve gemilere sanat eserlerini konma zorunluluğu içeren bir yasa getirilmelidir önerisi de sunmuştur. Milli Kurtuluş Savaşına ait resimlerin, röprodüksiyonların, okullara, kırlara, köylere dağıtılmak üzere sanatçılara yaptırılmıştır. Sanatçıların sosyal güvenlik haklarına kavuşması için bir yasa ele alınması söylemleri de olmuştur (Tansuğ, 1999, s. 157-159).



Görsel 1.1. İsmail “Savaşın Yankıları” 130 x 170 cm, Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: Gülce Çermikli, Yüksek lisans tezi, s. 172, Erişim Tarihi: 21.05.2020

Namık İsmail'in yenilikçi faaliyetleri ve girişimleri Türk Çağdaş sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır diyebiliriz. Sanatçıların yaptıkları işleri halkla bütünleştirerek sanatı yayma girişimi başarılı olmuş ve sanat halkın da beğenisiyle yurtda çığır niteliğinde bir değişime uğramıştır. Cumhuriyetten önce hor görülen sanat; Namık İsmail'in yazdığı rapor ve girişimleriyle çağdaş yenilik sürecine köklü bir giriş yapmış ve halkın beğenisiyle farklı bir anlam kazanmıştır. 1933 yılında sunulan bu rapor cumhuriyetin 10. Yıldönümü olarak kutlanmış ve Milli Mücadelenin yer aldığı resimlere yer verilerek "İnkılap Sergisi" adıyla halka teşhir edilmiştir. On yıl bir devletin yaşamında kısa bir süre de olsa atılan adımlar büyük ölçüde anlam kazanmıştır diyebiliriz. Bu gelişmeler sonucunda, Türk resmi kısa bir sürede büyük tecrübeler edinmiştir.

İstanbul'da II. Meşrutiyet'ten sonra (1908) sanatçı birliklerinin kurulmaya başlandığı ve geçen süre içinde bu birliklerin Cumhuriyet çağına uzanan bir gelişme gösterdikleri göze çarpmaktadır. Cumhuriyet döneminde yıllık Galatasaray sergilerini organize eden Sanayii Nefise (Güzel Sanatlar) birliğidir (Tansuğ, 1999, s. 166). "Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin adı 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti" 1926'da "Türk Sanayii Nefise Birliği" yine aynı yıl içinde "Güzel Sanatlar Birliği" olarak değiştirilmiştir (Giray, 1988, s. 25)". Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra kurulan ikinci sanat birliği Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'dir ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sanatçı topluluğu olarak bilinmektedir.



Görsel 1.2. Berk "Tayyareciler" 96 x 96 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1933

Kaynak: Gülter Esra Genim, Doktora tezi, s. 20, Erişim Tarihi: 21.05.2020



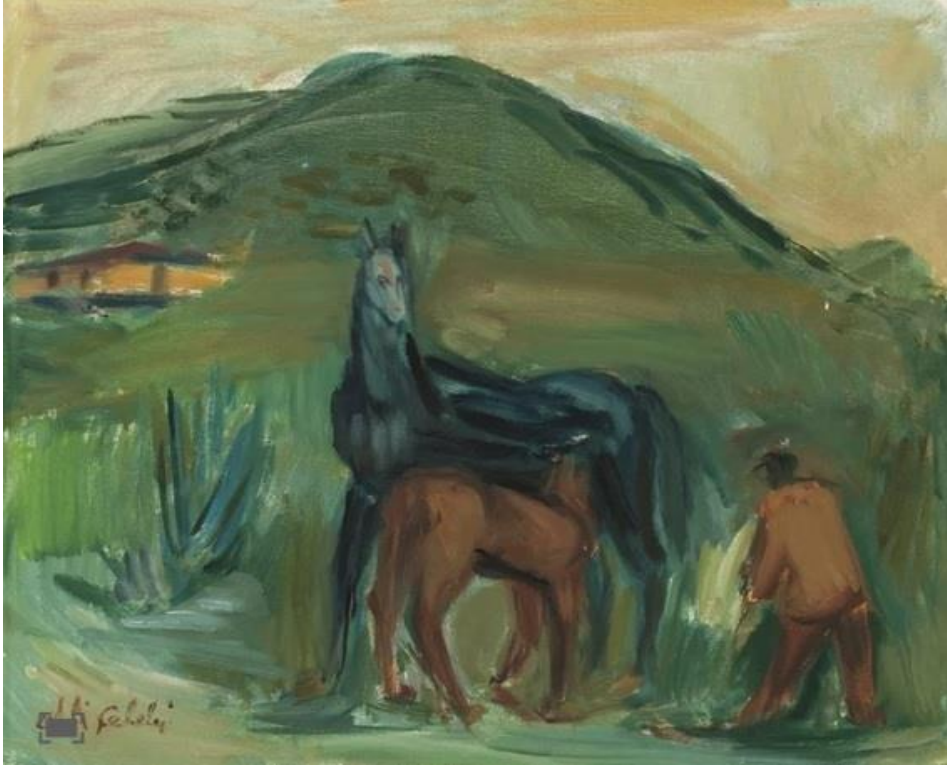
Görsel 1.3. Kocamemi “Mekkâre Erleri” 123 x 195,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1935

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki_Kocamemi Erişim Tarihi: 21.05.2020

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kuruluş amacı; gelişmekte olan Türk resim sanatının kalıcı temellere kavuşturulması ve yayınlştırılmasıdır. Ayrıca, sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri üzerinde önemle durulmuştur (Giray, 1988, s. 39)”. Bu birliğin kurucuları, ressam Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kâmil (Akdik), Mahmut Celâlettin (Cüda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşir (Acudoğlu) ve dekoratör Fahrettin’dir. 1924 yılında düzenlenen bir yarışma sonucu beş öğrenci; Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Mahmut Fehmi (Cüda), Muhittin Sebati, Şeref Kamil (Akdik) resim öğrenimlerini almak için Fransa’nın başkenti Paris’e gönderilmiştir. Türk Ocağı bursu ile Ahmet Zeki (Kocamemi) ve Ali Avni (Çelebi) ise Almanya’nın Münih kentine gönderilmiştir. Yurda dönen sanatçılar, Batı’da yaygınlaşan akımların herhangi birine bağlanmadan kübizmden ekspresyonizme kadar her türlüşünün özümşendiğı konstrüktif sistem açısından güçlü bir üslup yenilenmesiyle seyircinin karşısına çıkmıştır. Aynı zamanda yurda dönen Turgut Zaim ise Türk biçim ve renk duyarlığını yaşatma isteğı içerisine girmiştir (Tansuğ, 1999, s. 166-167).

Avrupa’daki eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönen “Müstakiller” grubu 1929 yılında ilk sergilerini Ankara Etnografya Müzesinde açmışlardır. Plastik Sanatlarda Grup bilinci ve Türk resim sanatına ilk gruplaşmayı getiren “Müstakiller” grubudur diyebiliriz. Grup üyeleri aynı noktada birleşen ve bu birleşme noktasında ortak bir üslupta etkinlik gösteren bir avangard hareketi başlatmışlardır. Türk resmindeki çağdaş oluşumları ortaya çıkarmış ve Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Müstakiller grubu dönemin bütün etkinliklerinde yer almışlardır. O dönemde düzenlenen

yurt gezilerine katılmışlar ve çeşitli konferanslar yaparak halk sohbetleri ile kültürel bir düzeye ulaşmışlardır. Türk resim sanatında farklı etkinlikler oluşturan Müstakiller grubu, 1942 yılında diğer sanatçılarla birlik sağlamak amacıyla “Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti” adı altında toplanmışlardır. Grubun amacı; farklı okullarda ve atölyelerde eğitim alan sanatçıları bir araya toplayarak Türk resim sanatı adına daha güçlü olacaklarına inanmalarındır.



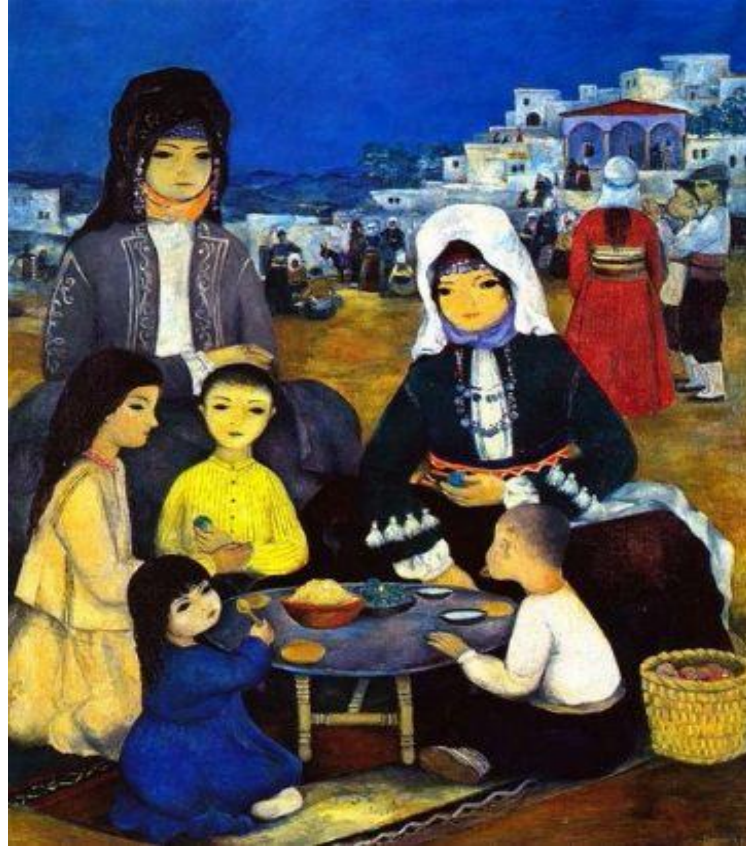
Görsel 1.4. Çelebi “Atlı Köylüler” 46 x 54 cm, Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Atli-Koyluler/08A534F29DA46A27> Erişim Tarihi: 21.05.2020

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraş Birliği’nden sonra kurulan dördüncü grup “D Grubu” olmuştur. D grubu adını kendisinden önce kurulan diğer grupların dördüncüsü olmasından ve alfabenin dördüncü harfi olan D harfinden almıştır.

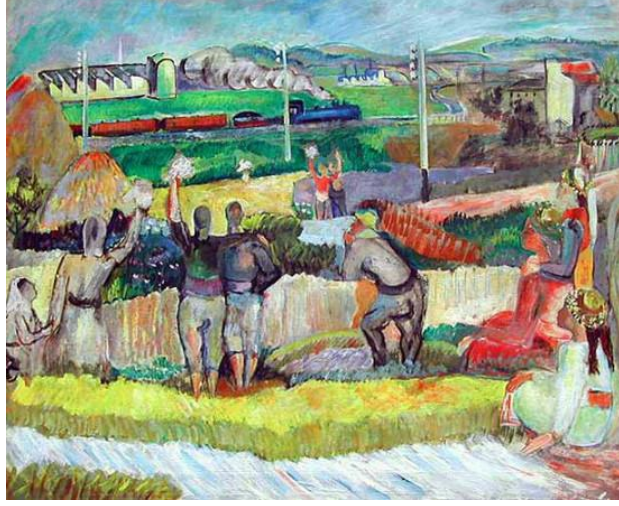
“1933 yılında sanatçı birliklerinin karma sergilere katılmasıyla, bir heykeltıraş ve beş ressam olmak üzere altı sanatçı; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, D grubu sanatçıları birliğini kurmuşlardır (Tansuğ, 1999, s. 182)”. “D grubu sanatçılarının amacı; yurt dışında almış oldukları eğitimi, yurttaki eğitimle kıyaslamış, yeni fikirlerle akademizme karşı tavır almışlardır. Moderni savunmuş ve ülkedeki bir grup genç tarafından istekle karşılanmıştır (Şerbetçi, 2008, s. 24)”. Grup ilk sergisini Beyoğlu’ndaki Narmanlı Yurdu’nun altındaki Mimoza adlı bir şapkacı dükkânında açmıştır. D grubu sanatçıları, yurt içi ve yurt dışı

sergileriyle 1950'lere kadar önemli bir varlık göstermişler ve grubun sözcülüğünü ressam Nurullah Berk ve eleştirici Fikret Adil tarafından yapılmıştır. D grubu'nun İstanbul'un henüz özel bir sanat galerisine bile sahip olmadığı etkinlik yıllarında, çeşitli salonlarda açtığı sergiler, gruba daha birçok sanatçının katılmasıyla önem kazanmış ve bu sergilerde resim ve heykel sanatını, modern sanatın gelişmeleri açısından tanıtan konuşma ve tartışmalara da yer vermişlerdir. D grubu'nun sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivisit akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır. 1934 yılında D grubu'na Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu katılmıştır. Bu iki sanatçının yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve "kübist" diyebileceğimiz eğilimlerle Anadolu motiflerini geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurdukları gözlemlenmiştir. Turgut Zaim daha sonra kendi isteğiyle gruptan ayrılmıştır. Yedi kişinin yer aldığı d grubu, 7. D grubu sergisine Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı'nın katılmasıyla grubun sanatçı sayısı 12'ye yükselmiştir. 1941 yılındaki 9. Sergiye ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünisa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman'ın katılmasıyla sayı 16'ya yükselmiştir (Tansuğ, 1999, s. 182). D grubu'na daha sonra Zeki Kocamemi'nin katılımıyla grup son sergisini gerçekleştirmiştir. Bu sergiden sonra grubun dağıldığı bilinmektedir.



Görsel 1.5. Zaim "Yörükler Köyü" 40 x 55 cm, Tuval üzerine yağlıboya

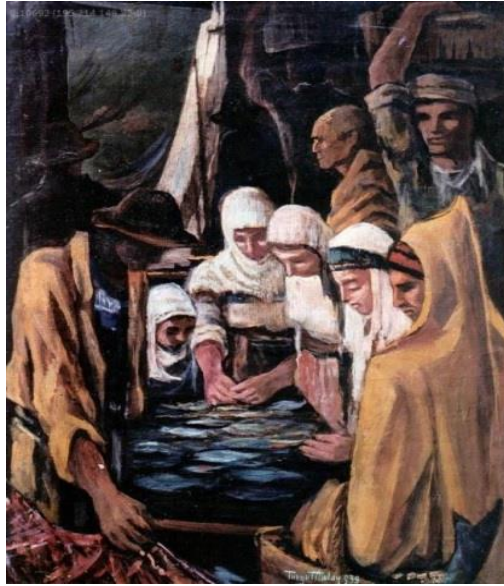
Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 21.05.2020



Görsel 1.6. Eyüboğlu “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler” Tuval üzerine yağlıboya, 1935

Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/bedri-rahmi-eyuboglundun-resimleri-siirleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 21.05.2020

Bir grup öğrenci 1940 yılında Akademi'nin salonunda açtıkları sergi ile “Yeniler Grubu” adında bir grup kurmuşlardır. Yeniler grubu'nun amacı; Batı sanat akımlarının etkisinden kurtularak halka yönelmesi ve d grubu'na karşı toplumsal gerçekliğin önemi üzerinde duran bir grup hareketidir. Grubun üyeleri; Abidin Dino, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Selim Turan, Nuri İyem, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Fethi Karkaş, Nejat Melih Devrim, Yusuf Karatay, Kemal Sönmezler, İlhan Arakon olarak bilinmektedir. “Yeniler Grubu” daha sonraki yıllarda, başlangıçtaki ilginin yoğunluğunu ve popülerliğini kaybetmiş ve 1955 yılında grup dağılmıştır.



Görsel 1.7. Atalay “Balık Ayıklayanlar” 80 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1939

Kaynak: Ezgi Kınalı, Yüksek lisans tezi, s. 51, Erişim Tarihi: 21.05.2020

1.2. Beş Genç Ressam Grubunun Ortaya Çıkışı

Beş Genç Ressam grubu 1965 yılında Mehmet Gülerüz tarafından kurulduğu bilinmektedir. 1965 yıllarında Türkiye’de ekonomik krizin olduğu bu dönemde grup sanatçıların ve grup sergilerin yoğun olduğu gözlenmektedir. Mehmet Gülerüz akademide arkadaş olduğu Utku Varlık, Necati Ayden, Devrim Erbil ve Oktay Anılanmert ile birlikte Beş Genç Ressam grubunu kurmuştur.

Mehmet Gülerüz 1938 yılında İstanbul’da doğmuştur. 1966’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi) Resim Bölümü’nden birincilikle mezun olmuştur. 1980’de New York’ta ve 1983 – 1985 yılları arasında da Brüksel’de resim çalışmalarını sürdürmüştür. 1982’ de Çamlıca Sanat Evi’nde özgün baskı çalışmaları yapmıştır (http-1). Ahmet Andiçen’in öğrenciler için düzenlemiş olduğu resim yarışmasına katılan öğrenciler arasında birincilik ödülünü Utku Varlık, ikincilik ödülünü ise Mehmet Gülerüz kazanmıştır. Türkiye’nin 60’lı yıllarda yaşamış olduğu politik ve ekonomik kriz sanatçıları da etkilemiştir. Utku Varlık ve Mehmet Gülerüz’ün kazandıkları ödül, o dönem için oldukça önemli rakamlardı. Akademi’de daha üçüncü yılları olan Utku Varlık ve Mehmet Gülerüz, bu ödülle önemli bir başarı elde etmişlerdir. Akademi’de epey tartışmalara yol açmıştır. Resme, sanata duydukları merak onları öğrenciden öte sanatçı kimliğine şimdiden bağlamıştır. İstanbul Amerikan Kültür Merkezi, Akademi’ye ünlü bir Amerikan Kültür Vakfının Türk resim sanatıyla ilgilendiğini ve de Minnesota’daki müzeleri için bir seçme resim satın alma projesini iletmıştır. Dönemin ekonomik durumundan dolayı, bu haber sanat dünyasını epey sarsmıştır. Amerikan Kültür Vakfının düzenlediği resim yarışmasına Mehmet Gülerüz, Necati Ayden ve Utku Varlık o yılların en ünlü isimleriyle birlikte bu sergiye katılmışlar. Sergide yer alan çalışmalar bir katalog haline getirilerek ve bütün eserler Amerika’ya gönderilmiştir. Bu sergiden sonra Amerikan Kültür Merkezi tekrar bir grup sergisi teklif etmiştir. Mehmet Gülerüz gruba, Devrim Erbil ve Oktay Anılanmert’i alarak 1965’de “Beş Genç Ressam” grubunu kurmuştur (U. Varlık, kişisel iletişim, Aralık 2019).



Görsel 1.8. Beş genç ressam sergisi, Amerikan Haberler Merkezi Sanat Galerisi, Beyoğlu, İstanbul, 1965

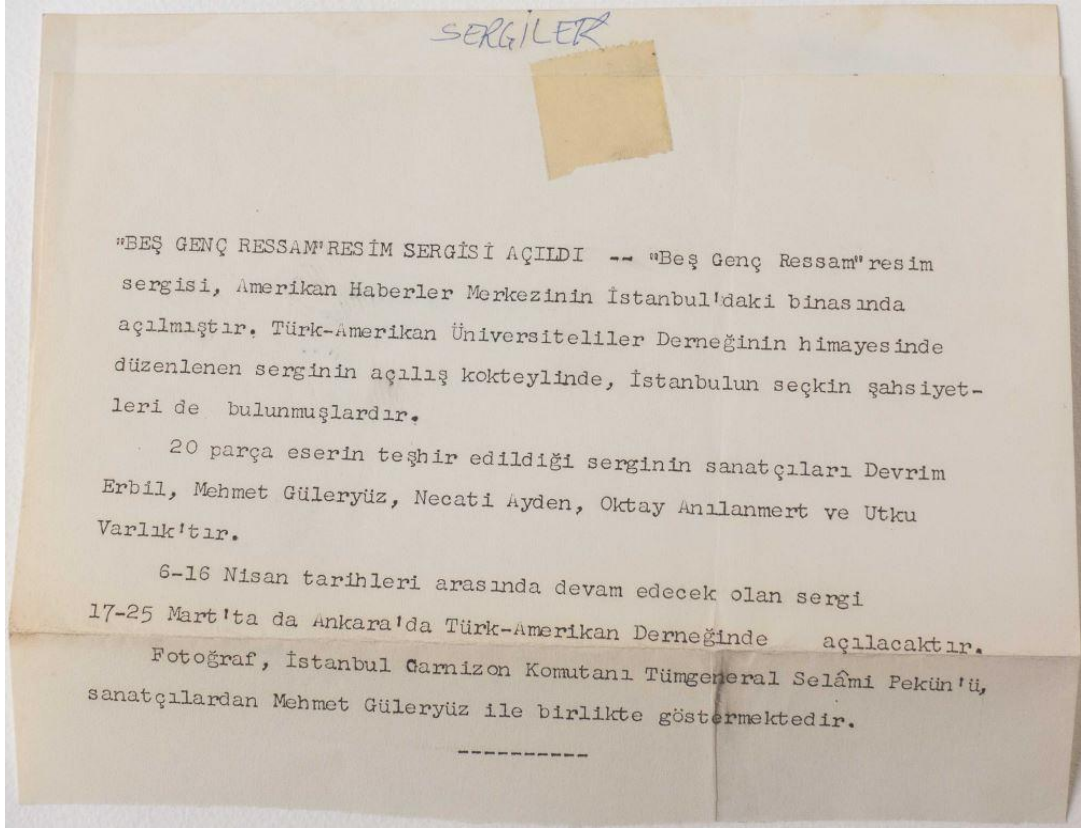
Kaynak: Mehmet Kaya Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 05.02.2020

Soldan: Oktay Anılanmert, Utku Varlık, Mehmet Gülüryüz, Necati Ayden ve Devrim Erbil'in yer aldığı bu fotoğraf, Beş Gen Ressam grubunun açmış olduğu ilk sergiden çekilmiş bir fotoğraftır.



Görsel 1.9. Mehmet Gülüryüz, İstanbul Garnizon Komutanı Tümgeneral Selami Pekün ile birlikte, "Beş Genç Ressam" sergisinde, 1965

Kaynak : <https://www.artiummodern.com/urun/1350625/mehmet-guleryuz-bes> Erişim Tarihi: 06.02.2020



Görsel 1.10. *Beş Genç Ressam sergisini açıklayan metin, 1965*

Kaynak : <https://www.artiummodern.com/urun/1350625/mehmet-guleryuz-bes> Erişim Tarihi: 06.02.2020

“Beş Genç Ressam” grubunun da katıldığı sergi epey yankı yapmıştır. O dönemin en önemli resim galerisi Alman Kültür Merkezi, beş genç ressam grubuna ilk kişisel sergilerini açma fırsatı sunmuştur. Sergi bittikten sonra Ankara Amerikan Kültür derneğinden aynı sergiyi Ankara’ya getirmek üzere bir teklif gelmiştir. 1960’lı yıllarda yaşanan ekonomik kriz maalesef sanatçıları da derinden etkilemiştir. 60’lı yıllarda sanatçı olmak hiç de kolay değildir. Politik ve ekonomik krizin olduğu bu dönemde, resim satmak imkânsız denecek kadar. Bir ressamın resim yapıp satabilmesi için birazcık sanatçı kimliğine sahip olması gerekiyor. Sanatçı kimliğine sahip değilsen resimlerin satılması imkânsızdır (U. Varlık, kişisel iletişim, Aralık 2019). 1960’lı yıllarda yaşanan politik ve ekonomik kriz nedeniyle sanatçılar batı ya yönelmek zorunda kalmışlardır.

1965 yılında ikinci sergiyi Ankara Amerikan Kültür Derneğinde açmışlardır. Dönemin olumsuz şartları nedeniyle maalesef ilk sergiden hiçbir çalışma satılmamıştır. İlk Sergiden kazanç elde edemeyen “Beş genç ressam” grubu, ikinci sergiden kazanç elde ederiz umuduyla bu ikinci sergiye daha hevesli bir şekilde çalışmışlardır. Dönemin ekonomik şartları, beş genç ressam grubunun çalışmalarını İstanbul’dan, Ankara’ya götürmek için hiç de elverişli değildir. Durumu Ankara Amerikan Kültür Derneğine bildirmişlerdir. Bunun üzerine Amerikan Kültür Derneği çalışmaları almak üzere bir kamyonet göndermiştir ve çalışmalar Ankara’ya ulaşmıştır. Sergi hazırlıkları tamamlandıktan sonra sergi sanatseverlere açılmıştır. Serginin ilerleyen saatlerinde

ziyaretçilerin pek uğramadığı sergi sanatçıları derinden üzmüştür. Amerikan Kültür Merkezinin Müdürü galeri salonuna gelerek önce sanatçıları tebrik etmiş, sonra o dönemin dördüncü Cumhurbaşkanı olan Cemal Gürsel'in vefat haberini sanatçılara vermiştir. Ülke de bütün bayraklar yarıya inmiş ve yas ilan edilmiştir. Bu haber sanatçıların beklentilerini tamamıyla sarsmıştır. Beş Genç Ressam grubunun oluşumunda ileriye dönük bir olgu olmamıştır. Bu ikinci sergi "Beş Genç Ressam" grubunun sonu olmuştur (U. Varlık, kişisel iletişim, Aralık 2019).

1.3. Beş Genç Ressam'ın Ortak Özellikleri ve Farklılıkları

Devrim Erbil, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde asistanlık yaparken, Utku Varlık, Oktay Anılanmert ve Necati Ayden de bu atölyede öğrencilik yapmışlardır. Mehmet Gülyüz ise Cemal Tollu atölyesinde öğrencilik yaptığı bilinmektedir. Necati Ayden, Utku Varlık ile birlikte Anadolu'ya yapmış olduğu gezi sonrasında figüratif üslup da linolyum (yüksek baskı) çalışmalarını sürdürmüştür. Ortak atölyelerde eğitim gören Utku Varlık, Necati Ayden ve Oktay Anılanmert aynı üslup da çalışmalar yapıyor fakat farklı akımlarda işlerini ortaya koymuşlardır. Utku Varlık, 1970 yıllarında dönemin politik olaylarından etkilenerek dışavurumcu bir anlatımla linolyum (yüksek baskı) ve litografi (taş baskı) tekniklerinde baskı çalışmalarını sürdürmüştür. Utku Varlık daha sonra Mehmet Gülyüz ile birlikte Sabri Berkel gravür atölyesinde devam etmiştir. Gravür (çukur baskı) tekniğinde farklı tatlar bulan sanatçılar bir süre Sabri Berkel atölyesinde devam etmişlerdir. Utku Varlık, Necati Ayden, Oktay Anılanmert ve Mehmet Gülyüz ortak alanlarda figüratif üslup da çalışmalarını yürütürken, Devrim Erbil daha çok ağaç, kuş ve doğa görünümünün yer aldığı çalışmalarını baskı teknikleriyle ortaya koymuştur.

Resim dışında farklı kültürel etkinlikler içinde uğraş gösteren bu sanatçıları bir arada tutan ise yapmış oldukları farklı kültürel etkinliklerdir. Resim, baskı, rölyef, heykel, seramik gibi tekniklerle uğraşan “Beş Genç Ressam” grubunun bir diğer ortak özellikleri ise tiyatro, sinema, performans sanatı, pandomim gibi sanat alanları olmuştur. Aynı yıllarda Akademi’de öğrenci olan “Beş Genç Ressam” grubunu bir araya getiren, resim dışında bu kültürel etkinliklerdir. Mehmet Gülyüz, Oktay Anılanmert, Ergin Kolbek ile pandomim, Utku Varlık, Necati Ayden ile sinema yapmışlardır. Her hafta sonu katıldıkları sanat müziği konserleri, sinema kulüplerinin düzenlediği etkinlikler onları bir araya getirmiştir. Akademi ortamının vermiş olduğu aktif, popüler ve kültürel etkinliklerin yoğun olduğu bu yıllar, sanatçıları resim dışında bir arada tutmuştur. 1960 – 1970’li yıllar sanatın ve kültürün Türkiye’de lüks olduğu dönemlerdir. Resim dışında kültürel etkinliklerle uğraşan Beş Genç Ressam grubu, o yıllarda akademide oldukça popüler olmuşlardır. 1963 yılında zengin iş adamı Ahmet Andiçen’in öğrenciler için koyduğu resim ödülünü, birincilik ödülünü Utku Varlık, ikincilik ödülünü ise Mehmet Gülyüz kazanmıştır. Sanatçıların kazanmış oldukları bu ödüller onları akademide daha da ön plana çıkarmış ve daha popüler hale getirmiştir. Sanatçıların resimlerini incelediğimizde genel olarak figüratif resimler, fakat değişik akımların etkisinde çalıştıklarını gözlemleyebiliriz. Birlikte katıldıkları konferanslar, uluslararası sergiler ve tiyatrolar bağlarını biraz daha güçlendirmiştir. “Klüp Sinema 7” kurucularından Elazığlı Sami Şekeroğlu, Utku Varlık ve Necati Ayden’in de içinde yer aldıkları bir sinema kulübü kurmuşlardır. Hafta sonlarını tamamen “Klüp Sinema 7” salonunda geçiren sanatçılar, dönemin politik yaşamını, yapmış oldukları resimleri, sinema ve tiyatro alanında yapmak istediklerini tartışma fırsatı bulmuşlardır. Utku Varlık ile Necati Ayden 1964 yıllarında bir dönem tiyatroya ağırlık vermişlerdir. O yıllarda sinemanın teknik olanaklarının sınırlı olması, malzemenin ve tüm kültür araçlarının bulunamaması, olan malzemenin de pahalı olması sanatçıları yapmak istediklerinden alıkoyamamıştır. Utku Varlık ile Necati Ayden 1964 yılında “Giz” adında bir film yapmışlardır. Bu film Sanat camiasında büyük yankı uyandırmıştır. Sanatçılar, film de Alman şair Rainer Maria Rilke’nin “Kadın ve Ölüm” temasını işlemiştir (Bkz. Görsel 1.11). Oktay Anılanmert, Manierist Ressam El Greco hayranı ve aynı figürleri ona benzer bir deformasyonla

tuvale uygulamıştır. Aynı zamanda Mehmet Güteryüz ile birlikte pandomim yapmıştır (U. Varlık, M. Güteryüz, kişisel iletişim, Ocak 2020).



Görsel 1.11. “Kadın ve Ölüm” Giz filminden bir görsel, 1964

Kaynak: Utku Varlık Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 09.03.2020

Utku Varlık “Bozlu” resim sergisinde, sergiye eşlik eden bir video da “Giz” filminden görseller koymuştur. Varlık, o yıllarda yapmış oldukları film üzerinden yıllar geçse de halen yaşatmaya çalışmıştır. 1964 yılında Necati Ayden ile yapmış olduğu filmin negatifi (film bandı) zamanla yıprandığı için tümü kullanılmaz hale gelmiştir. Utku Varlık “Sanrı” temasını da o yıllarda işlemiştir. 1960 – 1970 yıllarında Akademi’deki kültürel etkinliklerin dışında sanat camiası, İstanbul’da ilk kez bir “sinematik” ve Avrupa sinemasının en önemli çağını yaşamıştır. 1965 yılları harp sonrası, Türkiye’de sanata yönelik bir dinginlik ve sanata yeni bir sinerji getirmiştir. Türkiye’de sanatçılar sanat adına karanlık bir dönemi yaşamışlardır diyebiliriz. Sanatçı olmak zor ve resim satmak imkânsızdır. 1960’lı yıllarda yaşanan politik ve ekonomik kriz nedeniyle sanatçılar batıya yönelmek zorunda kalmışlardır. II. Dünya Savaşı sonrası yenice kendine gelen Avrupa ve hâlâ sanatın odağı olmayı sürdüren Fransa, sanatçılara umut ışığı olmuştur (U. Varlık, kişisel iletişim, Ocak 2020). 1970 yılında Akademi kurumları batıya öğrenci göndermeye başlamışlardır. 1970’de gidenler de sıkı bir seçme sonucunda saptanmışlardır. Bir bakıma 1960’lı yıllarda daha öğrencilikleri sırasında bile adlarını duyurmaya çalışan yetenekli gençlerdir. Avrupa’ya eğitime gönderilen ressam, şüphesiz önemli bir misyona sahiptir. Ülkelerine geri dönecekler ve kurumların gereksindiği hocalık işlevlerini yerine getireceklerdir (Tansuğ, 1990, s. 106). Yeni ve farklı sanatsal etkilerin oluşmasını

sağlayan Paris ortamı, yeni akımların geliştiği ve düşüncelerini duyurduğu bir ortam olarak gelişmiştir. Özellikle galerilerin varlığı sanatın daha rahat ve kolay sergilenmesinin önünü açarak, sanatçılara yüksek olanaklar sağlamıştır. Paris sanat ortamındaki gelişmelerin içinde yer alan farklı uluslardan sanatçıların bir araya gelmesi ile oluşan Paris Okulu terimi, tüm sanat faaliyetlerini kapsayan bir anlayış olarak gündeme gelmiştir. Öncü sanatçıların yanı sıra sanatta yeni tanınmaya başlayan sanatçıların varlığı, Paris'i bir sanat okulu olarak yansıtmış ve bu ortamda yer alan sanatçılar ise okulun birer öğrencisi olarak görülmüştür (Tamyıldız, 2018, s. 20). Türk sanatçıları azımsanmayacak kadar Paris'te sanatlarını icra etmişlerdir. 1950'li yıllarında ressamlar varlıkla/yokluk arasında geçim sıkıntısı çekmişlerdir. Hatta diyebiliriz ki, bohem hayatı da bu yoksulluklarından gelmiştir. Abidin Dino, Avni Arbaş, Fikret Mualla, Selim Turan, Hakkı Anlı, Mübin Orhun; bu sanatçılar Türkiye'deki siyasal baskılardan kaçarak Paris'e gitmişlerdir. Bazıları da Paris'teki sanat akımlarını daha yakından tanımak ve gelişmeleri izleyebilmek için Paris'e gitmişlerdir. Atilla Bayraktar, Ali Atmaca, Abidin Dino, Avni Arbaş, Selim Turan, Hakkı Anlı, Mübin Orhun, Ömer Kaleşi, Neveser Aksoy, Behçet Sefa, Oktay Günday, Mustafa Altıntaş, Tunç Tüfekçi, Hilda Yosmayan gibi sanatçılar Fransız ressamlarla dostluk ilişkileri kurmuşlardır. Fransız ressamlarla ilişki kurup, çevre yapan Türk ressamlarımız birlikte sergiler açmışlardır. Ne yazık ki geniş bir müşteri çevresi bulamamışlardır. Bunu yapabilen sadece Abidin Dino ile Utku Varlık olmuştur. Türk ressamları Paris'te aradıklarını bulamamışlardır. Fakat hepsi gördüklerini tekrar ediyor, deneyimleyip ve genişletmişlerdir (Topuz'dan aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020).

“Beş genç ressam” grubunun kullandığı ortak resim tekniği genellikle “pentür’ü” içermiştir (U. Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020). “Kökeni Fransızca olan “pentür” kelimesi, yağlıboya resim ve boya maddesi anlamında ressamlar tarafından üretilen eserlerde kullanıldığı bilinmektedir”.

İKİNCİ BÖLÜM

2. BEŞ GENÇ RESSAM GRUBU SANATÇILARI

2.1. Utku Varlık'ın Sanatı

1942 yılında Bolu'da doğan Utku Varlık, 1967-1968 kuşağının en önemli isimlerindedir. Çalışmalarında genellikle pentür ve karışık teknik kullanmış ve aynı zamanda kolaj tekniğinden de yararlandığını gözlemleyebiliriz. Baskı çalışmalarını ve resimlerini; kendi hikâyesine yoğunlaşarak, kendine has doku ve kompozisyon anlayışı ile yapmaktadır. Sanatının ilk yıllarında genellikle baskı çalışmalarında, dışavurumcu bir anlatımla figürlerini biçimlendirmiştir. 1960 ve 70'li yıllarda dönemin politik yaşamından etkilenerek yaptığı resimlerinde de dışavurumcu anlatım biçimini kullanmıştır. 1975'ten sonra sanatçı; dışavurumcu anlatımdan uzaklaşmış ve düşsel bir anlatım biçimine yönelmiştir (http-2). “İnsan zihninin sınırlarını zorlayan, düşle gerçek arasındaki o ince çizgi üzerinde yürüten, tinselliği ve görünürlüğü bir çatışkı halinde, mistik bir atmosferde anlatmaya çalışan özgün bir sanatçıdır”. Utku Varlık'ın eserlerine baktığımızda; renklerin, biçimlerin, figürlerin ve çizgilerin oluşturduğu fantastik bir atmosferin içerisinde geziyor gibi hissedersiniz. İzleyiciyi içine çeken, sıkıca sarıp sarmalayan, bir anda fantastik bir dünyaya götüren, tinselliğinizin tetiklenmesine yol açan farklı duygular ve heyecan dolu an yaşarsınız (Erbarıştıran, 2015'den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020). Sanatçının resimlerindeki gelişim süreci, bütün sanatçılarda olduğu gibi, yaşadıklarından ve ruh halindeki oluşum ve değişimle birlikte paralel ilerlemektedir. 1968 – 1972 yıllarında yaptığı çalışmalar, topluma dönük ve çevre ile doğrudan ilişkisi olan somut olayların etkisinde yapılmıştır. Genellikle bu yıllarda yaptığı litografilerde (taş baskı) deseni çok güçlü bir şekilde kullanmış ve politik içeriği ön planda tutmuştur. “Örneğin; taş hücre içinde bir tutkulu, insanlığını yetirmiş tiplerin karşı cephelede savaşmaları ve giderek toplumun kişiyi yok etmesini simgeleyen, iskeletleşmiş, hiçe inmiş bir alkolik... Bunları, Batı toplumunu yine somut olaylarla, öyküsel bir anlatımla eleştiren litografiler dizisi izlemektedir (Duben, 1978 – 2010, s. 4)”.

Sanatçının çalışmalarını gözlemlediğimizde; öyküsel kurgularla oluşturulmuş bir dünya, tamamen zihinsel algılama ile gelişen imgeler, gerçekten öte düşsel görüntüler ve kendine has renk anlayışı ve oluşturduğu gizemli kompozisyonlardan oluşmaktadır. Resimlerinde daha çok koyu renklerin hâkim olduğu gözlenmektedir. Gizemli figürlerin yer aldığı resimler, bir bakıma izleyici ile bir tür iletişim kurma çabasıdır diyebiliriz.

Utku Varlık'ın tablolarında, saklı kalan bastırılmış bir “ses” yoğunluğu görülmektedir. Tablolardaki figürlerin ve imgelerin, bunların renklerle ve biçimlerle ifade edilmesi arasında bu sözünü ettiğimiz bastırılmış, perde gerisine çekilmiş, duyulması güçleştirilmiş bir ses birikimi mevcuttur. Tablolardaki ses yoğunluğu, birikimi ve resme olan katkısı belli ölçülerde kabul edilebilir düzeyde olduğunu söyleyebiliriz. Utku Varlık, düşselliğin, masalın, kurgusal bir anlayışın tasarımında renkleri ve biçimleri/çizgileri öne çıkartmaktadır. Ancak bu tanımsallığın gerisine (özüne) yoğun bir “ses” ve “söz” birikimi yerleştirmektedir. İşte esas mesele bu “sesleri” ve “sözleri” bulup ortaya çıkarmak, onları dikkatle dinlemek ve resimle bütünleştirmektir. Resimlerinde “ses” imgeselliği ile “söz” imgeselliği arasındaki dayanışma, ayrışma, harflerin ve tınların özgürleşmesi sonucunda, resimdeki ana temanın ucu açılır ve kendini göstermeye başlar. (Erbarıştıran, 2015'den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020).

Utku Varlık'ın resimlerindeki anlatım; resmin içindeki figürlerin ifadeleri, yönü, duruşu, figürlerin çizgisel tanımsallığı, renklerin oluşturduğu mistik atmosfer, biçimleri, insan zihnini zorlayan düş imgesi herkese özgü bir anlatımdır. Resmin karşısına geçtiğimizde nereye ve nasıl bakılacağını, figürlerin ifadeleri, yönü ve duruşları, renklerin yansıttığı etki bir bakıma biz izleyicilere yol gösteren küçük ipuçlarıdır.

Utku Varlık'ın resimlerine baktığımızda; renklerin, biçimlerin, imgelerin ve var olan kurguyu tek bir bakışta hayranlıkla izlemek, resmi anlamak için yeterli değildir. Resimde yer alan figürler, çizgiler, desenler, imgeler, biçimler soyut resmedilmiştir. “Bunların hepsini günümüz fiziksel koşulları göz ardı ederek, doğrudan tinsellik ile çözümlenmek, tüm ayrıntıları tek tek elekten geçirmek, hangi figürün, hangi rengin yanına neyin/neden geldiğini doğru anlamak önemlidir (Erbarıştıran, 2015'den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020)”. Yani resme bakan kişinin belirli bir kültürel birikime sahip olması gerekmektedir. Resimdeki kurguya baktığımızda; resmi doğru anlamamız için renk kullanımını, çizgileri, biçimleri, imgeleri ve figürlerin yönüne çıplak bir gözle bakmak gerekmektedir.

Utku Varlık'ın resimleri bir tiyatro oyunu gibi sahnede, izleyicinin gözü önünde bir oyunmuş gibi sergilenmektedir. İzleyici resme baktıkça daha anlamlı bakma gereği duyuyor. Resim ilk bakışta kendini belli ettirmiyor, önce fantastik bir atmosfer sezilmektedir. Sisli, puslu, geceli, gündüzlü düşleri andıran fantastik bir atmosfer. Daha sonra başka bir dünyaya açılan kocaman bir evren belirmektedir. “Evrende izlediği zamanlılık ve zamansızlık, mekânda yakaladığı sınırlılık, sınırsızlık ve insanda gözlemlediği dünyasallık ve evrensellik, içten (ruhsal) ve dıştan (nesnel) yaklaşımını yansıtan anlamdaki bu katkatlığa paralel olarak, resmin peyzajını da çok katlı bir biçimde geliştirmektedir (Duben, 1978 – 2010, s. 6)”.

Sınırsızlık hemen her resimde; gök, yer, deniz ve durgun suların altındaki derinliklerin birlikte verilmesi ile yaratılmaktadır. Oysa sınırlılık büyük bir karşıtlıkla, ressamın bizi dört yanı kapalı bir odaya ya da bir mağaraya sokmasıyla anımsatılıyor (Duben, 1978 – 2010, s. 6).

Utku Varlık'ın resimlerindeki anlatım gerçeküstücü bir biçimle ön plana çıkmaktadır. Resimlerdeki zaman ve mekân iyice belirsizleşir. Resimlerde genelde fantastik ve insanın tinselliğine inen bir anlatım yer almakla birlikte, imgeler loş ve zayıf bir ışık ve sis bulutu ile gölgelenirler. Varlık, resimlerindeki anlatımının ilgisini düşsel gerçekçilik ile görünenin yanı sıra görünmeyene çağrışım ve duyumsama yolu ile hissedilebilene yönlenmiştir. Düş ile gerçek arasındaki o ince çizgi resmin anlatımsal imkânlarını zenginleştirmektedir. Tuvale baktığımızda, duyumsanan gerçeklik resmin kendi gerçekliğini yaratır. Sanatçının Çağdaş anlatımıyla resim, salt görünen gerçekliği aşmalıdır. “Figüratif resmin özü insan ise, bu insan; sadece form, teknik ve plastik yönleriyle değil tüm yönleriyle ele alınması gereken insan olmalıdır”. Salt gerçek veya bir kavram üzerinden biçimlendiremeyeceğimiz, hırsları, korkuları, hayalleri, sevinçleri ile tek görünen fizik dünyasının ötesinde metafizik açılımı olan bir dünyaya işaret etmektedir. Bilinç ve bilinçdışı, gerçek ve hayal, algılama ve duyumsama iç içe geçmektedir (Dinçer, 2020'den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020).

Sanatçının resimlerine baktığımızda; masalarda, rüyalarda, tiyatro sahnesinde, mitolojide ve tarihsel önemi olan bazı olayları anlatan bir atmosferin içerisinde yer

alırsınız. Resme kısa bir süre baktığımızda, renkler, figürler, biçimler arasında geziyormuşsunuz gibi hissedilir. Figürlerdeki gizemi çözmeye çalışır ve anlamak istersiniz. Farklı köşelerde duran birbirinden bağımsız yüz ifadeleri düşle gerçek arasında kalmanızı sağlamaktadır. Oluşturduğu kompozisyonlar, renklerin dengesi, ışık ve gölge size resimde yönünüzü bulmanız için küçük ipuçları ile yol göstermektedir.

Varlık, resimlerinde mitolojik, masalımsı ve fantastik bir atmosferde izleyiciyi gezintiye davet etmektedir. Salt gerçeklik yerine insanın köklerine uzanan, izleyiciyi düşle gerçek arasında ikileme bırakan imgeler dünyasında yolculuk yaparsınız. Varlık, resimlerinde direk insanın zihinsel algısına yönelir ve benliğine etki yapmakla birlikte soyut ile somut arasında çatışkı yaşatan bir yolculuğa davet eder. Resimlerde gerçekliğin sorgulandığı, somut olanla soyut arasındaki farkı tanımanın, zihinsel algılama ile oluşan imgeler ve soyut görüntüler yer alır. Sanatçının resimlerinde, saklı kalmış suretleri, kayıp giden bedenleri, düşleri, acıları, sevinçleri, korkuları, kaygıları görebiliriz. “Resimlerde ışık ve gölge oyunları, özellikle ışığın sağa sola yayılması, gölgenin ölçümlü görünümü, figürlerin bu merkez/kaç kuvvetiyle uygulanan ışık-karanlık dengesi içinde farklı bir dünyayla ilişki kurmayı sezdirmektedir (Erbarıştıran, 2015’den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020)”.

2.1.1. Utku Varlık'ın Baskiresim, Pentür ve Karışık Teknik Çalışmaları

Utku Varlık'ın, öğrencilik yıllarında yapmış olduğu litografi (taş baskı) çalışmalarına baktığımızda, bugün yaptığı imgelerden, figürlerden, kompozisyonlardan, ifadelerden uzak bir resim anlayışı gözlenmektedir. 1970'li yılların ortalarına dek dışavurumcu bir teknikle resimler yaptığı bilinmektedir. Sabri Berkel atölyesinde almış olduğu litografi (taş baskı) ve gravür (çukur baskı) eğitiminin daha çok yaptığı desenler üzerinde büyük etkisi olmuştur. Bu süreçte desen çalışmalarına farklı bir boyut kazandırmış, çizim dilini oldukça zenginleştirmiştir.

“Utku Varlık, kendi resminin ustasıdır. Kendine özgü dünya görüşünü ve duyarlılığını, litografi ustalığından gelen kusursuz desencilikini çok güçlü bir mekân, kompozisyon ve kareografi anlayışı içerisinde resimlerini aktarıyor (Duben, 1978 – 2010, s. 09)”. “Varlık, öğrencilik yılları olan 1960'lı yıllardan 1970'lerin ikinci yarısına kadar olan süreçte dışavurumcu teknikte litografi (taş baskı) ve yağlıboya resimler yapmıştır. 1971 tarihli “Metro” (Bkz. Görsel 2.2) ve 1972 tarihli “Otoportre” isimli litografi (taş baskı) çalışmaları bunlara örnek gösterilebilir (Dinçer, 2020'den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020)”.

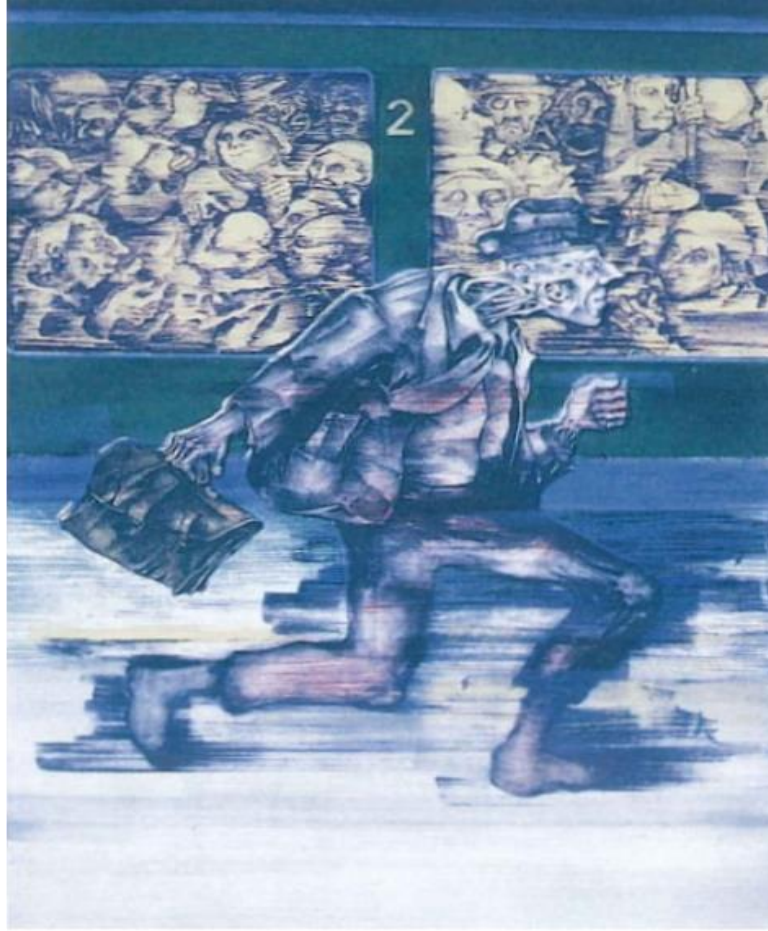


Görsel 2.1. Varlık “Otoportre” 50 x 65 cm, Litografi, 1972

Kaynak: <http://kolajart.com/wp/2020/04/05/sertac-dincer-68-kusagi-sanatcilari-utku-varlik-ve-sanri-sergisi/> Erişim Tarihi:01.04.2020

Sanatçının bu dönemde yapmış olduğu çalışmalarına baktığımızda, Akademi yıllarında hayranı olduğu Albrecht Dürer'in yansımalarını, bu çalışmaya baktığımızda da bariz bir şekilde görebiliyoruz.

“Sanatçının, “Metro” isimli çalışmasında bizi, Paris metrosunun balık istifine dönmüş insan manzarası karşılar. Gösterilen bir metro panoraması olmakla birlikte anlatılmak istenenin insanoğlunun bir yerlere yetişme telaşı olduğu anlaşılmaktadır (Dinçer, 2020’den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020)”. Resimde koşan uzun boylu cılız figürün alelacele bir yere yetişme anı resmedilmiştir. Metro istasyonlarındaki kalabalık insanların etraflarında olup biten ilgisizlik ve herkesin kendi derdine düştüğü vurdumduymaz ifadeler ustalıkla yüzlerine belirmektedir. Sanatçının resmettiği figürün tek olması, Metropol şehirlerin kalabalık yerlerden biri olmasına rağmen yalnızlığı ustaca ifade etmiştir.



Görsel 2.2. Varlık “Metro” 50 x 65 cm, Litografi, 1971

Kaynak: <http://kolajart.com/wp/2020/04/05/sertac-dincer-68-kusagi-sanatcilari-utku-varlik-ve-sanri-sergisi/> Erişim Tarihi: 01.04.2020

“Varlık için anlatım, sanatının ilk yıllarından itibaren figüre olan yaklaşımını belirleyen başat unsur olmuştur. “Metro” isimli çalışmasında mekân ve zamana dair kesin veriler sunan sanatçı, 1970’lerin ikinci yarısından itibaren kurgusal bir mekân ve zamanı içeren kompozisyonlara yönelmeye başlar (Dinçer, 2020’den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020)”.



Görsel 2.3. *Varlık "İsimsiz" 50 x 65 cm, Litografi, 1980*

Kaynak: <https://www.istanbulmuzayede.com/urun/601056/utku-varlik-1942-oz> Erişim Tarihi: 01.04.2020

Utku Varlık'ın resimlerinde yer alan atmosferde zaman ve mekân kavramı eriyip gider. Figürler, imgeler, renkler ve ışık gölge izleyiciyi düşsel bir yolculuğa çıkarır ve bir an zaman kavramı yok olur. Mekân da yer alan nesnelere ve figürler, renklere karışarak insan da duyumsanan ve hissedilen duyuları bir karmaşaya sürükler. Gerçek dünyayla bağlantınızı keser kısa bir süre de olsa fantastik bir dünyaya yolculuk yaparsınız.

Utku Varlık, baskı hakkında şunları söylemektedir:

Paris'e geldiğim ikinci yılında Türkiye politik bir kriz sonrası iyice karardı. Her zaman olduğu gibi daha önce kışkırtılan üniversite öğrencileriyle hesaplaşma başladı. 1980 yıllarına doğru gidişin ilk hesaplaşmalarını Paris'te daha iyi izliyorduk. Ben gereken çalışmalarımı yaparken, sanatçı olarak da politik bir işleve girmek gerekliliğiyle bir seri angaje, politik içerikli litografi(taş baskı) bastım. Başkaldırma, şehir gerillası, sosyal gerçekçi ve sol eğilimler ağır basıyordu. 1975 yılına doğru Paris'te kalmaya karar verdim. Resimle yaşamak gerekiyordu ama özgün baskının paraca hiçbir değeri yoktu, pentür'e başladım. İşte o günler "resim bir yaz denizi gibi olmalıdır" sloganı benim pentür'e bakışımı iyi yansıtır. O dönemlerde yaptığım baskıları hiçbir yerde sergilemedim, birkaç tanesi dışında. 1979 da elimdeki bütün baskıları yaktım (U. Varlık, kişisel iletişim, Nisan 2020).

Utku Varlık'ın eserlerine baktığımızda; koyu renklerin kendi içinde yumuşak tonlarla yapılmış kendine has bir kompozisyon ve fantastik mekânların içerisinde renk şöleninin içerisinde farklı bir dünyaya yolculuk yapar gibi olursunuz. Resimlerinin ana teması düş ve gerçek arasındaki ifadeyi yarattığını söyleyebiliriz. Resimlere baktığımızda; bir rüyadaymış gibi hisseder başka bir resme baktığımızda ise uykunuzdan uyanır tekrar uyuduğunuzda başka bir rüya görür gibi olursunuz.

“Utku Varlık'ın eserlerinde Leonardo'nun peyzajlarını; Giotto'nun, Piero'nun dingin dinselliğini; Canaletto'nun, Bruegel'in ayrıntıdaki titizliğini; gerçeküstü ustalarının düşü atmosferlerini buluyoruz. Ama aslında o, kendi resminin ustasıdır (Duben, 1978 – 2010, s. 9)”. Utku Varlık resimlerinde; kendi hayat felsefesinden yola çıkarak, dünya görüşünü ve duyarlılığını, kusursuz desenleriyle çok güçlü bir mekân, sıra dışı kompozisyonlarını bir doğrultuda birleştirerek resimlerine aktarmaktadır.

Varlık'ın resimlerinde hangi köşeye bakarsanız bakın resim adeta nefes alıyor. İzleyiciyi duygular karmaşasına sokan, bir mekândan ötekine, kaybolunan koca bir evrende size renkleriyle ışık tutan ve ışığın ardından emin adımlarla yürüyen bir insan gibi hissedersiniz. Sanatçı, resimlerinde ışığı tıpkı Rönesans ustalığıyla kullanıyor; portreleri bir minyatürcü titizliği ile konturları son derece berrak ve keskin tutarak işlemektedir. Kompozisyonlarında; gerek portreler olsun gerek doğa olsun, tam bir şair duyarlılığıyla fırçasını her darbesinde titizlikle kullanmaktadır. Varlık'ın her ayrıntıya verdiği önemi ve inceliğin yanında, resimlerdeki dinginliği, canlılığı, gerginliği ve duygular karmaşası kurguda ve kompozisyonlarında kullandığı karşıtlıklarla korumayı başarmaktadır. Kendine has mekânlar yaratarak, yumuşak renklerin tonlarından kat kat oluşan saydam yüzeyler yaratarak resmini bir ağ gibi ince ince örerek, şiirsel ve fantastik anlatım gücünden hiçbir şey yitirmiyor (Duben, 1978 – 2010, s. 9).



Görsel 2.4. Varlık “Zefir” 72 x 51 cm, Kâğıt üzerine karışık teknik, 1978

Kaynak: Utku Varlık, kişisel iletişim, 30.03.2020

Utku Varlık'ın resimlerinde gerçeküstüne yapılan izleyici yolculuğu, düşünle, gerçek arasında gidip gelmenizi sağlar. Resimlerdeki figürlerin, biçimleri, yüz ifadeleri, yönleri, insan zihnini zorlayan kompozisyonlar ile izleyiciye bir oyun sahnesi izletiyor gibi hissedersiniz. Renklerin iç içe geçmesi, her rengin kendi içinde yumuşak tonlarının olması izleyiciyi yormadan mistik bir atmosferde ufak bir düş gezisine çıkartıyor diyebiliriz.



Görsel 2.5. Varlık "Le dernier des mondes" 92 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2001

Kaynak: Varlık, 2009 s. 21, 30.03.2020

Utku Varlık, resimlerinde ışığı ve karanlığı felsefi bir anlatımla, tinselliğin iniş ve çıkış ritüeline uygun bir tasarımla yaratıyor, figürleri bu anlamda karşımıza getiriyor. Sanatçının resimlerindeki anlatım, yeraltı üstündeki vahşet, sonsuz bir karanlık, ölümler ve ışıksızlık, felsefi anlamda tinselliğin iniş ve çıkış sürecini tanımlamaktadır. Tıpkı "Yakub'un Merdiveni" gibi gökyüzü ile yeryüzü arasındaki tinsel bir yolculuk, soyut bir merdiveni simgeler. Utku Varlık böyle bir iniş ve çıkışı, ışık ve karanlıkla simgeliyor (Erbarıştıran, 2015'den aktaran Varlık, kişisel iletişim, Şubat 2020).

Utku Varlık “Sanrı” sergisindeki resimlerinde, kendi içeriğinde gerçek algıları boyamak, garip bir lirizme dönük, uzam betimleyen anıları biriktirip tek düze imajlar oluşturması gibi bir anlam yüklemiştir. Sanrı aslında sanatçının tüm yaşamında yapmış olduğu “tinsel” gezintileri, şiirlerden, düzyazıya, sinemaya kadar farklı alanlardan beslendiği “Sanrı bahçesine” davet ediyor. Görsel bir sentez ya da görselliğe saptanamaz bir yaşantı, içinde esrik şiirin, imgesel olguların bir analizi, bir büyüdür resim ve paradoksal düşlerinden, şiirin içeriğinden, şairin işlevini de unutmadan saygı niteliğindedir (U. Varlık, kişisel iletişim, Mart 2020).



Görsel 2.6. Varlık “Sanrı” 40 x 40 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2020

Kaynak: <http://www.utkuvarlik.com> Erişim Tarihi: 31.03.2020

Utku Varlık son sergisi “Sanrı” hakkında şunları dile getirmektedir:

ARİAKE: gün ağarmadan solup giden ay gibi, ANNUS MİRABILIS: harika, mucizevi yıllar da kafamdaki nehre kapılıp bir yaz denizine akıyorlar ve durmadan anımsıyorum; Yaşamıştık, uyurgezer ilk yıllarımız; anılarımızı silerek, belleğimizi yıpratarak zamana dayandık. Geleneği yıktığımızı sanırken; FENOMENOLOJİK: aykırı perspektifler, büyük sapmalar, sanatın yatağını değiştirme çabaları; işte kendisine yeni bir evren yaratmak isteyen çağımız, farkında olmayarak onun hayalini, ALLEGORIE’yi, sanrıyı giderek insana dair olanı içeriğinden sildi. MELANCOLİE’yi Dürer’e bıraktı, inanalım mı? İnsandan haberler: felsefeye, şiire ışık tutanlar gerçekle ilişkiyi kesmediler; Ressamın kendine bağlılığı, geleneğe gösterdiği saygıyla eşittir. Kendi ALGI’larını belki eski taş yazıtlardan toplamıştır (U. Varlık, kişisel iletişim, Mart 2020).

2.2. Necati Ayden'in Sanatı

1939 yılında Elazığ'da doğan sanatçı, Kapadokya'ya hayranlığını çok kez dile getirmiş ve Kapadokya, Necati Ayden'in sanatında büyük bir yer edinmiştir. 1968 yılında Mimar Nihat Güner'in teklifi sonucunda Kapadokya ile tanışmış, bütün hayatını ve sanatını Kapadokya sınırları içerisinde sürdürmüştür. Bakır rölyefler, metal heykeller, taş rölyef panolar ve büyük boy seramikler Necati Ayden'in sanatını oluşturmuş, bütün işlerinde Kapadokya hep bir yerlerde kendini göstermiştir.

1964 yılında Utku Varlık ile birlikte Anadolu'ya yapmış olduğu Hitit gezisinde çok yüklü bir şekilde dönmüştür. Gezi sırasında gördükleri bas-relief'ler (kabartma) onları çok etkilemiş ve figürler yaptığı resimlerde belirmeye başlamıştır. Hitit taş üstüne oyulmuş resimlerden etkilenen sanatçı, primitif resimler yapmaya başlamıştır (U. Varlık, kişisel iletişim, Mart 2020). Sanatçı, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun düzenlediği Anadolu gezisinde, Anadolu uygarlıklarını görme fırsatı bulmuş; köklerine, kültürel değerlere yönelmelerinde bu gezinin etkisi olduğu dile getirmiştir. Bu dönemde yapmış olduğu baskı çalışmalarında ve diğer sanat disiplinlerinde yaptığı işlerde, çok önemseydiği ve sürekli merak edip araştırdığı Sümer, Asur, Hitit figür biçimlerinin etkileri açıkça görülmektedir. Aynı zamanda; Mehmet Siyah Kalem'in grotesk figürlerini andıran sürreal tavırları da görülmektedir. Neşet Günal atölyesinde bulunduğu süreçte; renk, doku ve fiziksel olarak göze çarpan el ve ayaklardaki iri biçimlerin etkisi bariz bir şekilde görülse de klasik figür anlayışını deformasyona uğratarak akademik kuralları aşmaya yönelmiştir. Necati Ayden, noktalama (puantilist) teknikle kâğıt üzerine linolyum (yüksek baskı) ve tuval üzerine deformasyona uğramış figürler yapmıştır. Genellikle çalışmalarında yer alan figürler, çelişkileri gizil bir alana sürükleyerek agnostik (bilinmez) bir boşluğa tahvil eder. İzleyici resme baktığında; bu gizemin oradan karanlık bir ses olarak dönüşünü duyar gibi olur. Ünlü İspanyol şairi Lorca bu karanlık sesler için şunları söylemektedir: "Bu karanlık sesler gizemlerdir. Hepimizin bildiği bereketli toprağa gömülü kökler, bizim tarafımızdan görmezlikten gelinen ama içinden gerçek sanat olan şeyi çekip çıkardığımız gizemler". Figürlerin deforme edilmesi, iç ve dış çevrenin estetize edilmesini sağladığı kadar insanın isyanını da körüklemektedir. Güç ve gerçekliğin birbirine karıştığı bir dünyada bilinmeyen bir takım güçlerle hatta kendi içindeki yabaniyle savaşanlar donuk bir gariplik duygusu ve melankoli yaratırlar. Bedenler uzarken uyumları egzotik bir görünüm kazanır ve yüzler tuhaf bir endişeyle kararıyor. Leke fantezisine bürünen figürler başka bir dünyaya doğru yöneliyor ve bedenlerdeki iç içe geçen zoomorfik görüntüler kişiler arasındaki mesafeler kendi formundan uzaklaşırken titrek noktalar acı veren bir sıkıntının egemenliğini gözler önüne sürmektedir. Necati Ayden'in figürleri, Mehmet Siyah Kalem'in düşsel yaratıkları ve cinleri gibi korku salan bir ruh halinin sınır durumlarını yansıtmaktadır. Ayrılıklar, göçler ve ölümlerle kuşatılmış bir dünyada duyarlı bir içyapının acı çeken veya kaderiyle baş başa kalanların dışavurumudur (M. Kaya, kişisel iletişim, Mayıs 2020). Necati Ayden'in yapmış olduğu antropolojik eskizler ve birbirinin benzeri tekrarları, resimlerindeki izlekler bütünü algılamamız için çıplak bir gözle dikkatlice bakmamız gerekmektedir. Necati Ayden, hemen hemen bütün resimlerinde desene, lekeye ve beneklere ağırlık vermekle beraber devingenlik başta gelmiştir. Genelde kompozisyonlarını mitolojik görünümlü figürlerle oluşturmuştur. Sümer tabletlerini andıran linolyum (yüksek baskı) çalışmaları stilize edilmiş figüratif tarzında; ince yapılı bedenler, güdük boylu, ayaklar

yana doğru açılmış, vücut önde, baş yanda ve gözler önde iridir. Kompozisyonlarda esas olan koyu, açık leke dengesidir.

Kapadokya yöresinin fantastik görsel yapısını tutku haline getirmiş ve bütün çalışmalarında devamlı tekrar etmiştir. Yaptığı bütün çalışmalar birebir taklit değildir. Kendi biçim ve form anlayışını katarak yeni kompozisyonlar üretmiştir. Kapalı kompozisyonlar ve aynı zamanda modern tarzda açık kompozisyonlara da yer vermiştir. Necati Ayden, bir biçim ustasıdır. Çok renkli çalışmaları sevmez, genellikle çalışmalarında siyah ve grinin tonlarını kullanmıştır. Fovistlerin çok saf renkli çalışmalarını sevmez ve hatta bunları sanat olarak görmemiştir. Sanatçının akademide kendine ait bir yağlıboya takımı olmamıştır. Genelde toz boyalardan elde ettiği renklerle tuvallerini boyamıştır. Sanatçı, Neşet Günel'in kullandığı az renkli desen tarzını benimseyerek, yine duralit üzerine ve kalın çuval bezinden gerilmiş tuval üzerine az renkli figüratif resimler yapmıştır. Necati Ayden, soyut ve konstrüktif üslupla ürettiği seramik rölyeflerde imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirerek insanı daha önce içinde bulunmadığı bir duruma sokmuştur. Sanatçı; nesnel gerçeklikle, bireysel gerçekliğin karşılıklı ilişkisini kendi devinimi içinde kavrayarak, bu iki gerçekliğin birbiriyle kopuk olan süreçlerini derin bir mizah anlayışı içinde ele alarak çağdaşa ulaşmaya çalışmış ve bireyin toplumsal geçişlerdeki rolüne de inanmıştır (M. Kaya, kişisel iletişim, Mayıs 2020).

Necati Ayden, üç boyutlu çalışmalarında; maddenin kendi içinde önceden dengelenmiş uyumunu bozmaz, fakat ruhsal değişimin önceden ve sonradan kontrolden çıkan yönleriyle, asimile olan taraflarını ele almıştır. Feodal insanın doğuştan, gelenekten ve ilkimden getirdiği maddeleşmiş kültürünün yeni bir mekân ve zaman içinde tasarımına gider. Böylece önceden dengelenmiş uyuma, yeninin uyumsuzluk gösteren yanlarını deformasyon yoluyla ayrı bir zaman ötesi duyguya büründürerek resimde, güzelin ötesinde bir realite yaratır. Kalıcı ölçü ve değerleri kendi spiritüel yaşam tarzıyla doğurarak yeni bir görme biçimini sunmaya çalışır (M. Kaya, kişisel iletişim, Nisan 2020).

2.2.1. Necati Ayden'in Baskıresim, Yağlıboya, Demir Rölyef ve Seramik Çalışmaları

Necati Ayden, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun düzenlediği Anadolu gezisinden sonra, çok yakın dostu Utku Varlık ile birlikte etkilendikleri primitif resimleri linolyum (yüksek baskı) tekniği ile bir süre aynı atölyede resmetmişlerdir. Sanatçı, bu süreçte yaptığı baskı resimleri; halk hikâyelerinden, masallardan ve mitolojiden esinle yapmıştır. Baskı resimlerde ara ara noktalama (puantilist) tekniğinin de etkileri görülmektedir. Sanatçı, kendi imkânlarıyla elde ettiği boyaları linolyum (yüksek baskı) üzerinde de deneyerek baskı çalışmalarını oluşturmuştur.



Görsel 2.7. Ayden "Kral Korkuyor" Özgün baskı, 1965

Kaynak: Mart 1966 Mimarlar Odası yayın organı, Mimarlık dergisi s. 25, Erişim tarihi: 23.04.2020

Ayden, baskı çalışmalarında mizahi anlayışın doruklarına çıkarak stilize edilmiş figüratif üslupla karikatür düzeyine ulaşarak spiritüelliği yakalamıştır. Bunlardan biri de "Kral Korkuyor" adlı eseridir. Sümer tabletlerini andıran ve yarım perspektifin uygulandığı baskı resimde ayaklar yanda gövde önde baş yanda gözler iri ve öndedir. Vücut birkaç leke ile ortaya çıkarken göz formunu tamamlamaktadır. Solda üstte üçlü figür grubu önde tek ve biraz daha büyük figür şaşkınlık içinde orta planda dördü arkada üçü önde büyük bir deniz kızını taşımaktadırlar. En sağda tek başına daha büyük resmedilmiş olan kral korku içinde denizkızına bakmaktadırlar (M. Kaya, kişisel iletişim, Nisan 2020).



Görsel 2.8. *Beş Genç Ressam sergisi, İstanbul Amerikan Haberler Merkezi, 1965*

Kaynak: *Utku Varlık Fotoğraf Arşivi, kişisel iletişim, Nisan 2020*

Beş Genç Ressam grubu sergisinden olan bu fotoğraf, sağda en başta Utku Varlık, yakın dostu; solda ortada Necati Ayden'in "Kral Korkuyor" adlı baskı çalışmasını ziyaretçilere anlatmaktadır. Necati Ayden'in baskı çalışmaları, İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde yer alan 47 eserlik bu sergi Beş Genç Ressam grubu üyelerinin de eserlerinin içinde bulunduğu sergide Ben and Abby Grey koleksiyonuna girmek üzere ABD'ye gönderilmiştir (U. Varlık, kişisel iletişim, Nisan 2020).

Kompozisyonda açık koyu dengesi ve figür istiflemelerinde asimetrik denge başarıyla kurulmuştur. Kral korkuyor ismi verme nedeni ironik ve mizahi bir anlayışla ele alınmıştır. Burada Sümer tabletlerinin biçim özelliklerini kullandığı görülmektedir. Necati Ayden, iyi bir mitoloji ve Sümer Asur Hitit mitolojileri araştırmacıdır. Köklere inmeyi önemser ve Sümerlerin Türk kültüründe eşsiz bir kaynak olduğunu düşünmüştür. Bu baskı tekniği tutkallı kâğıt üzerine ağaç kalemlerle oyarak (bastırarak) çizdiği desen üzerine merdane ile boya sürüp ters baskı alarak yaptığı kendine has baskı tekniğidir. Bilinen yüksek baskı tekniklerinden ziyade linolyum etkisi veren düz baskıdır.



Görsel 2.9. Ayden “Figür” Özgün baskı, 1965

Kaynak: Mart 1966 Mimarlar Odası yayın organı, Mimarlık dergisi s. 25, Erişim tarihi: 23.04.2020

Necati Ayden’in “Figür” isimli bu çalışması sergide yer alan çalışmalarındandır. Figüre baktığımızda; Neşet Günal’ın etkilerinin olduğu görülmektedir diyebiliriz. Nü erkek figürün iri elleri, iri bacak ve ayakları dikkat çekmektedir. Kompozisyonundan dışarı taşan bu figürün hareketine baktığımızda bir şeyleri çekiyor hissiyatı vermektedir.



Görsel 2.10. Ayden “Deniz Kızı” Özgün baskı, 1965

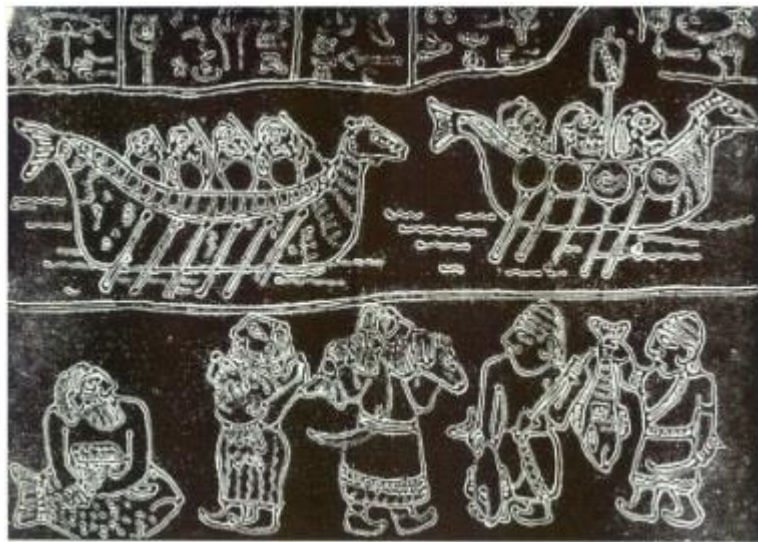
Kaynak: Mart 1966 Mimarlar Odası yayın organı, Mimarlık dergisi s. 25, Erişim tarihi: 23.04.2020



Görsel 2.11. Ayden “Tutku ve İnsan” Özgün baskı, 1965

Kaynak: Mehmet Kaya Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 21.04.2020

Sanatçının “İnsan ve tutku” adlı bir diğer baskı çalışmasında yine kaynağa giderek Sümer tabletlerini andıran stilize edilmiş figüratif tarzında; tıknaz vücutlu, güdük boylu, ayaklar yanda, vücut önde, baş yanda, gözler önde ve iridir. Kompozisyonda esas olan koyu-açık leke dengesidir. Gözü yormaz fakat baskıyı oluşturan espas koyu dengesidir. Figürlerin konturları açık tonda öne çıkmaktadır. Ancak boşluğun yarattığı geometrik biçim de bir formdur.



Görsel 2.12. Ayden “İsimsiz” Özgün baskı, 1965

Kaynak: Mart 1966 Mimarlar Odası yayın organı, Mimarlık dergisi s. 25, Erişim tarihi: 23.04.2020

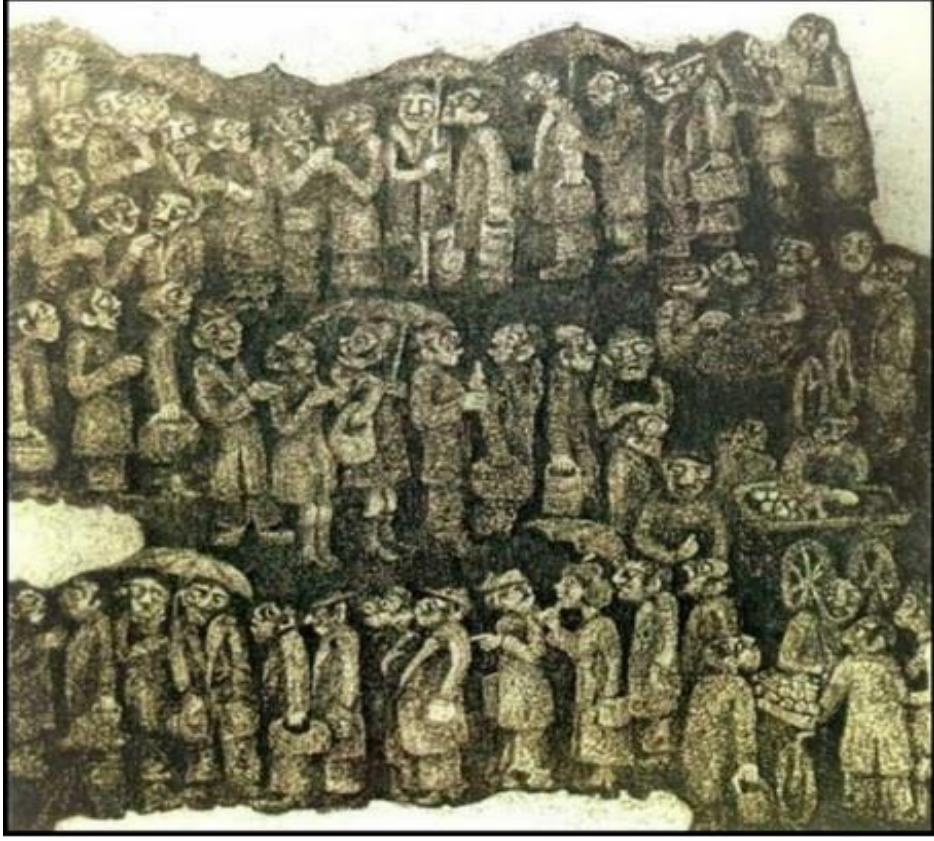
Necati Ayden, hemen hemen bütün çalışmalarında noktalama tekniğini kullanmıştır. Üniversite yıllarında geliştirdiği teknikler, deneysel kompozisyonlar aracılığıyla izleyici karşısına çıkmıştır. Puantilist tekniğini kendine has bir tasarımla geliştirdiği enjektör yardımıyla resimlerini deneysel denebilecek bir şekilde üretmiştir. Enjektörün içine doldurduğu selülozik boya, noktacıklar halinde dökülen boya puntolarıyla resimlerini yapmıştır. Aynı zamanda; polyester ve formika tutkalıyla karıştırdığı ince mozaik ve kum tozunu zemin dokusu olarak kullanmıştır.



Görsel 2.13. Ayden “Dolmuş Durağı” 45 x 140 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1969

Kaynak: Teksoy Ailesi koleksiyonu, Mehmet Kaya arşivi, Erişim Tarihi: 21.04.2020

Sanatçının, “Dolmuş Durağı” adlı bu çalışması DYO resim yarışmasında Jüri özel ödülü almıştır. Ayrıca DYO’nun açtığı resim sergisinde ilk defa resimler numaralandırılmış, sergiyi gezen halk beğendiği resme oy vermiş, Necati Ayden’in bu resmi büyük halk ödülünü almıştır (M. Kaya, kişisel iletişim, Nisan 2020). Necati Ayden’in bu resmine baktığımızda; sanatçı, grotesk görünümde çoklu figürlere yer vermiştir. Durakta bekleyen insanların yorgun, bitkin, telaşlı halleri görsel bir ifadeyle resmedilmiştir. İç içe geçmiş figürlerin leke dengesi güçlü bir şekilde kullanılmış ve noktalama (puantilist) teknik, enjektör yardımıyla resmin tamamlandığını görmekteyiz.



Görsel 2.14. Ayden “Dolmuş Kuyruğu” 120 x 100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1969

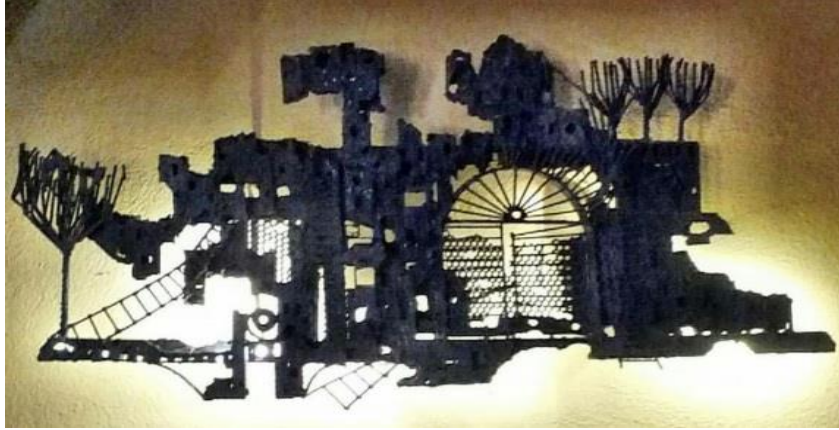
Kaynak: Mehmet Kaya Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 21.04.2020

Necati Ayden’in “Dolmuş Durağı” adlı çalışmasından sonra yaptığı ikinci dolmuş durağı çalışmalarındandır. Resme baktığımızda; yine insan figürlerinin istiflenmiş bir görünümde olduğu görmekteyiz. Figürlerin yüz ifadelerinde yine bekleme telaşını apaçık görebiliyoruz.

Resme bütün olarak bakıldığında; bir tırtılı ve canavarı andırmaktadır. Figür grubu iç içe geçmiştir. Herkesin içinde canavarlaşan bir bencillik ve dolmuşa bir an önce binme telaşı vardır. Koyu leke şeklinde uzayıp giden figürler kısa boylu güdük Hitit figür biçimlerini andıran karikatürize edilmiş bir kara mizah duygusu da yaratır (M. Kaya, kişisel iletişim, Nisan 2020). Necati Ayden, kısa yaşamı boyunca plastik sanatların bütün dallarında işler üretmiştir. 1980’lerden sonra ağırlıklı olarak üç boyutlu çalışmalara yönelmiş ve bu süreçte bakır rölyefler, metal heykeller, taş rölyef panolar ve büyük boylarda seramik panolar yaptığı bilinmektedir.

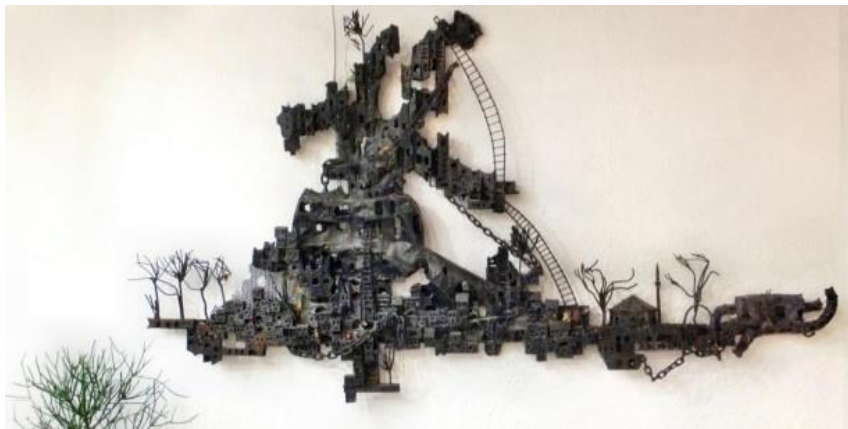
Demir rölyef çalışmalarında ağaçlar, evler, yollar, Anadolu çeşitlemesi olan mimari elemanlar, insan ve hayvan figür biçimleri, kültürün motif ve nakışları ritmik ve asimetrik düzenlemelerle başarıyla işlenmiştir. Çalışmalarında her zaman hocası Bedri Rahmi’den kalan bir düsturu ilke edinmiştir. “Arabamızı dört küheylan çeker; biri çizgi, biri leke, biri renk, diğeri de benek. Benek biraz cılızdır ama bazen resim yüzeyinde balansı sağlamak için en güçlüsüdür” sözlerini sürekli tekrarlamıştır. Bu nedenle onun için plastik değerler ve temel kompozisyon ilkeleri her zaman ön planda olmuştur. Bunu sanatın temeli sayar

ve yaratılan biçimler kadar bunların düzenlenmesinde plastik kaygılardan uzak bir çalışmanın zayıf kalacağını dile getirmiştir. Onun sanatını güçlü kılan da plastik değerlere yüklediği içsel anlamdır. Necati Ayden, 1980 yılından sonra Kapadokya'yı içselleştirmiş ve bütün çalışmalarında devamlı Kapadokya bir yerlerde izini sürdürmüştür. Çok yönlü olan sanatçı, Avanos'ta genç kuşak çömlekçi ustalardan feyz almış ve kil çamuru ile bütünleşerek onu tutku haline getirmiştir. Çömlekçiliği çok sevmiş ve hatta atölyesinin üst katında kalmak için bir yer inşa etmiştir (E. Ayden, kişisel iletişim, Mart 2020). Aksaray'da başlayan ve Avanos'ta devam eden çalışmalarında belirli bir üsluplaşmaya ve sanatsal kişiliğe ulaşmıştır. Öyle ki artık onun çalışmaları nerde olursa olsun bu Necati Ayden'in eseridir denilecek noktaya ulaşmıştır. Kullandığı malzemelerin çeşitliliği onun tarzında bir kopma veya ayrışıklık yaratmamıştır. Bakır rölyeflerinde, ytong rölyeflerinde ve seramik çalışmalarında yer yer stilize edilmiş soyutlamalara gitse de form olarak Kapadokya coğrafyası eserlerinin merkezi motifi haline gelmiştir (M. Kaya, kişisel iletişim, Nisan 2020).



Görsel 2.15. Ayden, *Demir Rölyef 1*

Kaynak: Mehmet Kaya Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 21.04.2020



Görsel 2.16. Ayden, *Demir Rölyef 2*

Kaynak: Mehmet Kaya Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 21.04.2020



Görsel 2.17. Ayden “Kapadokya” 75 x 100 cm, Seramik pano, Avanos kili

Kaynak: Mehmet Kaya Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 21.04.2020

Necati Ayden, bakır dövmeleri ve seramik pano çalışmalarında kendi imal ettiği gereçleri kullanır neyi nerde kullanacağını her zaman iyi hesaplamıştır. Yapacağı işlerin imgesi zaten onda önceden oluşmuştur ancak o bazen spontane olarak ruhundan akıp gelen biçim zenginlikleriyle çalışmalarını süslemiştir. Seramik çalışmalarında tahtadan ve alçı parçalardan oyarak yaptığı dikdörtgen ve kare biçimli evler, pencereler, kemerli evler, çatı biçimleri kalıpları hazır bir şekilde her zaman çalışma masasında yer almıştır. Büyük bir masa üzerinde en alta Naylonu serer, üzerine ince patiska bezi ve sonra da iki eliyle yoğurup yumuşattığı kil kütlesini avucuyla vakumlayarak ve yassıltarak bez üzerine hızlıca sererek, yüzeyi oluşturmuştur. Sanatçı, seramik çalışmalarını resim diliyle inşa etmiştir. Resimle seramiği ayırt etmez, yaptığı panoları resim gibi görmüştür. Bir çalışma bittikten ve kuruma süresinden hemen sonra modüler olarak kesiyor, parçaların her birinin arkasını titizlikle boşaltıyor ve bir puzzle gibi kompozisyonunu tekrar baştan kurgulamıştır (M. Kaya, kişisel iletişim, Nisan 2020).



Görsel 2.18. Ayden “Kapadokya, Seramik Pano” 70 x 170 cm, Duralit üzerine Avanos kırmızı toprak

Kaynak: Mehmet Kaya Fotoğraf Arşivi, Erişim Tarihi: 21.04.2020

2.3. Oktay Anılanmert'in Sanatı

1939 yılında İstanbul'da doğan sanatçının, sanatının temelini oluşturan hep figüratif ve soyutlanmış insan figürleri olmuştur. İnsan ögesi ve yaşamla ilgili oluşumlar devamlı kendini tekrar etmiştir. Figürleri her ne kadar uçuyor gibi görünse de, sanatçının resimlerine baktığımızda, mekânın önemi üzerine de yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Figürler hava da uçuyor hissiyatı veriyor fakat bir mekânında önemli parçası olduğunu, bir bütün olarak izleyiciye sunuyor.

Oktay Anılanmert, mekânın çok önemli olduğunu, mekânın çağrışım ve anlam yüklü olduğunu dile getirmektedir. Sanatçı; boş tuvalin önüne geçtiğinde, tuvali bir tiyatro sahnesi gibi düşünün der. “Koca bir sahne düşünün, bomboş ve o bir boşluktur. Fakat oraya bir nesne koyduğumuzda artık orada bir anlam kazanma amaçlanmıştır”. Sanatçının, vurgulamak istediği mekânsız ve mekân konusu aslında o boşluğu anlatma çabası içerisindedir. Oktay Anılanmert'in resimlerinde, o boşluk çok anlam yüklü ve içindeki figürler yüzüyor mu yoksa gökyüzünde uçuyor mu havası veriyor. Resimlerdeki o hareket ve dinamizm, mekân ve mekânsızlık dediğimiz o boşluğu anlatma çabasıdır (http-3). Oktay Anılanmert'in “Uçmak” sergisinde yer alan resimlerindeki uçma eylemini yorumlamaya girişen bir izleyici, dikkatli bir algıyla salt gerçekçi bir yaklaşımla baktığında, uçmanın sonsuz büyüklüğe dönüştürüldüğünü sezecektir. Resimlerde yer alan imgeler, bir dönüşüm içerisinde sürekli kendini tekrar ederek bir önceki sergilerine de gönderme niteliği taşımaktadır. Örneğin; “İdealler” ve “Gelecek ile Gezinti” isimli çalışmalarında yer alan sıradan bir yaşam kesitini nasıl değişken anlamlara yöneltiyorsa, buradaki tavrın da aynısı olduğu söylenebilir. Anılanmert, yapıtlarında şimdiki zamanın anlık duygularını özgürce kullanmaktadır. Önceden deneyimlediği yaşam kesitini, yapıtlarında istediği kadar konu edinmiştir. Sanatçı, daha önce deneyimlenmiş yaşam kesitlerini, geçmiş zamandaki koşulları yansıtmadığını da vurgulamamız gerekmektedir. Aslında bugün Anılanmert'in yapıtlarında gördüklerimiz, geçmişin bugüne göre anlamlandırılmış formlarıdır; yani anıların yenilenerek tekrar gün yüzüne çıkmasıdır. “Deleuze ve Guattari'nin dedikleri gibi: “Çocukluğumuzu anılarla değil, yalnızca bugün; “çocuk haline geliş” ya da “çocuk-oluş” ile yazabiliriz”. Böylece; Anılanmert'deki uçmak eyleminin, “bellek” kavramıyla ilişkilendirildiğini öne sürebiliriz (Zeytinoğlu'ndan aktaran Anılanmert, 2008, s. 50)”. Sanatçının uçmakta olan soyutlanmış figürleri bazen üç kola, üç bacağa, bazen iki kafaya sahiptir ya da gövdenin üzerinde hiç kafa yoktur. Resme baktığımızda; figür değişime uğramış suyun içerisinde yüzen bir ahtapot görünümündedir denilebilir. Birbirini tekrar eden hareketli figürler aslında sanatçının bütün resimlerinde anlatmak istediği hep yaşam ve bir döngüden ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının resimlerinde mekân soyuttur; mekân kendini boşluğa bırakmış ve her türlü anlama girebilir.

Anılanmert, yapıtlarında sürekli insandan soyutlanmış figürler kullanan bir sanatçıdır. Sanatçı, ustalıklı resmettiği yapıtlarını tek yönlü anlamdan kurtarmaya çalışmış, aynı zamanda tüm bu sınırların da ayırındadır. Yapıtlarında yer alan figürlerin, yaşamın gerçekliğini oluşturan ve parçalanarak nasıl yeni bir gerçekliğe dönüştürülebilmesi düşünceleri üzerine temellendirmektedir. Yani dikkatli bir algı, çıplak bir gözle yukarıda belirtilen olgular çerçevesinde baktığında, resimlerde yer alan boşluk

içerisindeki nesnelere bir arada oluşları izleyiciyi değişik anlamlara sürükler (Zeytinoğlu'ndan aktaran Anılanmert, 2008, s. 14).

Oktaç Anılanmert'in yapıtlarında imgeler daima canlı ve dinamiktir. İnsandan soyutlanmış vücutlar son derece yoğun, aynı zamanda fiziksel ve duygusal enerjiyle doludur. Hızlı birkaç çizgiyle figürü çevreleyen çizgiler; sırta doğru uzanıyor, suratları belli belirsiz figürlerin kolları ve bacakları birbirine dolanmış veya açıktır. Figürlerin yüzlerinde hiç bitmeyen sessiz bir çılgılık hâkimdir. Tüm bu unsular; Anılanmert'in bütün hayatı boyunca üzerinde durduğu boşluk, zaman ve mekân kavramları içerisinde yer alan figürler bazen tek başlarına uçarak, bazen de çoklu gezinerek geleceğe yolculuk içerisinde. Bütün bu olanları görmek için, figürlerin yönlerine ve hareketlerine bakmak yeterlidir. Bazen vücutları aracılığıyla iletişim kuruyorlar, bazen de birbirlerinden bağımsız fakat bir dans koreografisi içerisinde tekrar birbirleriyle bütünleşiyorlar (Morgan, 2008'den aktaran Anılanmert, 2008, s. 10). Şişman ve kaslı kollarıyla birbirine sarılan figürler birbirine geçmiş, ikiden fazla bacak ve kollara sahip olan figürler sanki iki beden bir birine aşkla bağlandığını ve gelecekte daha fazla kol ve bacağına sahip bir figürün daha oluşmasını sağlayacak yorumunu yapabiliriz. Yaşamın bir döngüden ibaret ve daima kendini tekrarlayan bir çark gibi; aşkla, zevkle, tutkuyla birbirine kenetlenen figürler yeni bir yaşamın oluşmasını sağlayacaktır denilebilir.

Oktaç'ın resimleri doğumu, yaşama isteğini, istikrarı ve yenilenmeyi yücelten resimlerdir. Vücut her şeyin merkezinde: insan olma deneyimi, duygusal bir karşılaşma gibidir. Yaradılış, tombul bir tesadüf olarak resmediliyor. Gözler kapalı, dünyaya ağlayarak merhaba diyen ağız açılmış ve karanlık bir mekândan ışığa çıkılıyor. Kol ve bacaklardan ibaret belirsiz bir figür bebeği kollarında sallıyor; gözleri yok ve görmez, ağzı beklentiyle açık: "Gelecekle Gezinti". "Beslenenler" adlı eserde ise doğum ile beslenme iç içe geçiyor. Skeç olarak çizilmiş parmaklar, açık ağzın içinde yumuşak ve yuvarlak bir nesneyi kavramış durumdadır. Surat ise belli belirsiz görünen annenin/babanın suratu gibi sislerin arkasındadır. Bu yediği şeyi ağzından dışarı mı çıkarıyor yoksa ağzına mı tikiyor? Bu konudaki belirsizlik son derece anlamlıdır (Morgan, 2008'den aktaran Anılanmert, 2008, s. 10).

Sanatçının resimlerindeki soyutlanmış şişman, kaslı kollara sahip figürlerin dışında balık ve biberlerin de artık kompozisyonlara dâhil olduğunu gözlemliyoruz. Balık, bazen insan bedenine dâhil oluyor bazen de bedenden ayrı fakat beden bir parçası gibi resmediliyor. Figür ile balık arasındaki bağ, figürün yaptığı koreografi ve balığın; figürün etrafında dönüş yönüne eşlik etmesi, resimde anlatılanı bir bütün olarak görmemizi sağlamaktadır. Anılanmert'in resimlerindeki bu oluşum kendine has bir kompozisyon ile resmedilirken, izleyiciyi kendine dâhil ediyor ve o an resimdeki figürler hava da mı yoksa suyun altında mı hissiyatı vererek, evrenin-yaşamın bir döngüden ibaret olduğunu bir kez daha izleyiciye anlatma eğilimindedir denilebilir.

Oktaç Anılanmert'in yapıtlarına dâhil olan balıklar, insan bedeni ve el parçaları ile bütünleşerek "yüzsüz" bir insanı balıkla ilişki içerisinde sunmaktadır. Balık ile insan bedenleri arasında görülen bağlar, balık olmasının sicimi ile bir bağı oluşturuyor ve parçalanmış bütünlüğü ortaya koyuyor. İnsan ile balık arasındaki birleşim sonrasında, insan figürünün yüzleşerek balık haline gelmesi; sanatçının, evrenin bir döngüden ibaret olduğunu farklı bir betimlemesidir. Balık insan suratını var ederken, insan da balık oluşa meylediliyor. Bu oluş ilişkisinin bir zaman içinde geliştiğini ileri sürüyor. Bu zaman

süresinin olduğunu düşündüğümüzde, belirsiz mekânlar içerisinde figürler bir yandan kendilerine yer arıyorlar, öte yandan her bir figür zamanın akışına kendini bırakıyor. Zamanın hızı figürlerin ait oldukları mekânları geride bırakırken, diğer bir taraftan mekânla bütünleşerek ait olduğu dünyayı arayışa giriyor. Parçalanan bedenlerin, erimekte olan zamanla figürler kendi varoluşsal biçimlerinden kendilerini soyutlamaktadırlar (Akay, 1999'dan aktaran Anılanmert, 2008, s. 36).

2.3.1. Oktay Anılanmert'in Baskıresim, Pentür ve Karışık Teknik Çalışmaları

Oktay Anılanmert, bütün çalışmalarında olduğu gibi baskıresim çalışmalarında da çizgiyle düşünen, çizgiyle düşüncelerini biçimlendirerek; izleyici ile bir tür diyalog içerisindedir. Çizgiyi bir dil aracı olarak kullanmaktadır. Kullandığı renkler; çizginin oluşturduğu formu, biçimi minimalist bir şekilde birbirini tamamlamaktadır. Hemen hemen bütün resimlerinde; birbirine girmiş, birbiriyle bütünleşen figürler yer yer birbirini tamamlamakta ve yönlendirmektedir. Resimlerinde; olmayan mekânlar soyuttur, boşluktur. Sanatçı, doğa ile insanı bütünleştirerek birbirleriyle içsel bir bağ oluşturmaktadır.



Görsel 2.19. Anılanmert "Spor" 33 x 50 cm, Gravür, 2007

Kaynak: <http://www.galeriaksen.com/tur/sergideki-calismalar/oktay-anilanmert> Erişim Tarihi: 23.04.2020

Sanatçı, ustalıkla tuval yüzeyine kullandığı renkleri aynı şekilde metal üzerinde de kullanmaktadır. Hareketlerin yoğunluğunu çizgiler kullanarak, renklerle birleştirip senkronize bir şekilde uygulamaktadır. 2000'li yıllarda kırmızıyı tuvallerinde yoğun olarak kullanan sanatçı, aynı şekilde gravür (çukur baskı) işlerinde de kullandığı görülüyor. Sanatçı, anlatmak istediklerini çizgi ve renk patlamalarıyla ön plana çıkarmaktadır.



Görsel 2.20. Anılanmert "İdeali Arayanlar" Gravür, 2006

Kaynak: Oktay Anılanmert, 2008, s. 106, Erişim Tarihi: 23.04.2020



Görsel 2.21. Anılanmert "Dolaşanlar" Gravür, 2007

Kaynak: Oktay Anılanmert, 2008, s. 105, Erişim Tarihi: 23.04.2020

Hararetili coğrafyaların bedenleri için, bunu daha iddialı söyleyebiliriz. Beden dili, büyük, hareketli, dinamik ve hararetlidir. Ruhun etkinliği, alabildiğine canlı ve hatta abartılı iletir. Duraganlığın ve soğukkanlılığın ardına gizlenmiş beden ve ona dair bir detay bulamazsınız. Söyler, yalan söylese de bunu beden dilinden anlarsınız. Oktay Anılanmert'in bedenleri de böyle bir coğrafyanın bedenleridir. Böylece bedenler, izleyenin zihninde çarpıtılmış gizli bir imge yaratmaz. Resimlerinde, ne yanıltıcı bir mekâna ne de bedenlere yapışmış yalan yüz maskelerine rastlarız (Karavit'den aktaran Anılanmert, 2008, s. 100).



Görsel 2.22. Anılanmert "Dolaşanlar" 34 x 50 cm, Gravür

Kaynak: <http://www.galerielsen.com/tur/sergideki-calismalar/oktay-anılanmert> Erişim Tarihi:

Oktay Anılanmert, resimlerinde genellikle iki figür kullanmaktadır. Figürler bazen beraber koşmakta, bazen birbirini sırtlamıştır veya birbirlerini engelliyor görünümündedir. Anlatmak istediği hep yaşamdan çağrışımlar olmuştur. Figürler ne kadar soyut da olsa, dikkatli bir göz ile bakıldığında; çizgilerin oluşturduğu formlar ve renkler izleyiciye yol gösterme niteliğindedir.

Anılanmert'in baskı çalışmalarını incelediğimizde; sanatçı, metal plakayı tıpkı bir kâğıt veya tuval yüzeyi gibi çok rahat bir şekilde kullanmaktadır. Çizgiler metal plaka yüzeyinde kalem gibi kayıp giderken, figürlerin formları titizlikle çizilmiş bir eskiz gibi ustalıklı oyulmuştur. Sanatçının son dönemlerde tuval üzerine uyguladığı renk patlamaları, metal plaka (gravür) çalışmalarında da titizlikle resmedildiği görülmektedir. Baskı tekniklerinde çoklu renklerin meşakkatli ve uzun uğraşlar sonucunda ortaya çıkması bilinmektedir. Oktay Anılanmert'in, gravür (çukur baskı) çalışmalarına baktığımızda; ilk bakışta tuval yüzeyine uygulanmış yağlıboya gibi görünse de dikkatli bir gözle incelendiğinde, matbaa mürekkebin çok ustaca kullanıldığı gözlenmektedir.



Görsel 2.23. Anılanmert "İki Figür" Gravür, 2006

Kaynak: Oktay Anılanmert, 2008, s. 107, Erişim Tarihi: 23.04.2020

Oktay Anılanmert'in insandan soyutlanmış figürleri; boşluk kavramı içerisinde dış görünüşleriyle diyaloglar yaratmayı ve mekânların olanaklarına göre kimi öyküleri kurgulamayı hedeflemezler. Anlatabilecekleri ilginç anıları olmadıklarına inanırlar. Figürler, kendi gövdelerinin yüklenebileceği her tür görevden daha fazlasına taliptirler. Tüm yaşadıklarını, yaşanmışlıktan doğan ifadesini vücudundaki bütün hücrelerine içselleştirmişse, izleyiciye hiçbir şey anlatamaz. Resimde yer alan gövdenin en güçlü hali, kıpırdamadan ve hiçbir şey açıklamadan sınır çizgilerini yok ederek boşlukta belirmeye başlar. İşte o belirsizlik, yaşama dair ipuçları ve zihinlere ulaştığında, hemen tanımlanamayacak bir bütünlük yaratır. Duyulması zor diyaloglar, yaşanmamış öyküler, tanık olmayan anların ve anıların bütünlüğüdür. Her ne kadar bir mekânın parçası olmayan figürler, resim düzleminin her yanına bıraktıkları lekeler, çizgiler ve aralarına aldıkları boşluklar kendi mekânını oluşturmaya hazırdırlar (Zeytinoglu'ndan aktaran Anılanmert, 2008, s. 62).

Okday Anılanmert'in ele aldığı "uçmak" kavramı, bildiğimiz bir yolculuk türü değildir. Zorlu yollardan geçerek istenilen amaca erişmek, meşakkatli yollardan geçerek birçok zorluğa cesurca göğüs gererek yolu başarılı bir şekilde bitirmek gibidir. Uçmak; insanın kendi benliğiyle bütünleşerek, bu ben gibi bir insanla birlikte sonsuzluğa yürümeye benzer. Okday Anılanmert'in uçan figürleri insanlara bir yön gösterme niteliğindedir. Resimlerde birleşen figürler; acıları, tutkuyu, aşkları, sevinçleri, eriyip giden hayatları bütün bu duyguları içinde barındırır. Önemli olan resimlere salt bir gerçeklikle bakma ve görme duygusuyla zihne doğru algıyı göndermektedir. Uçma eylemini boşluk ve mekânla da bir bütün olarak ustaca resmeden sanatçı, hayatın bir döngüden ibaret olduğunu çoğu kez vurgulamıştır.



Görsel 2.24. Anılanmert "Ağaçta" 65 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2001

Kaynak: <http://www.galeriexsen.com/tur/sergideki-calismalar/oktay-anilanmert> Erişim Tarihi: 21.04.2020

Sanatçının "Ağaçta Uçmak" adlı serilerinden biridir. Birbirine dolanan iki figürün ağaçla bütünleşerek özgürlüğe uçma eyleminde olduğunu görüyoruz. Üstteki figürün korkunç suratlı bir yaratığı andırması, aynı zamanda yüzündeki gülümseme belki de olmak istediği yere uçmasındandır. Altındaki figüre bütün benliğiyle dolanmış, o figürle bütünleşerek yaşama yolculuk yapıyor diyebiliriz.



Görsel 2.25. Anılanmert “Dolaşanlar” 97 x 130 cm, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 2006

Kaynak: Oktay Anılanmert, 2008, s. 79, Erişim Tarihi: 22.04.2020

Sanatçının, 2000’li yıllardan sonra resimlerinde; renkleri yoğun olarak kullandığı gözlenmektedir. Renkler, artık resimlerdeki figürlerin nasıl bir mekân da olduğunu izleyiciye daha basite indirmiş bir şekilde sunuluyor. “Dolaşanlar” isimli bu resme baktığımızda; üst tarafların mavi ve tonlarının yer aldığı, gökyüzünde uçuşan ve birbirine geçmiş soyutlanmış figürler görüyoruz. Aslında figürler kendi yarattıkları mekâna sığınmışlardır diyebiliriz. Anılanmert’in bu mekân anlayışı, resmin bölünmesinden çok yarattığı atmosferde anlam bulmuştur. Alt kısımda ise gri lekelerinin oluşturduğu katmanların yer aldığı bir zemin görülmektedir.

2.4. Devrim Erbil'in Sanatı

1937 yılında Uşak'ta doğan sanatçının resimlerine baktığımızda; iç içe geçmiş katı çizgiler, geometrik formların oluşturduğu doğa görünümleri, ritmik kurgular, sıcak renklerle biçimlenen soyutlamalar ve kuş bakışı görünümlü peyzajlar yer almaktadır. Sanatçının resimlerinde kendine has oluşturduğu şiirsel anlatım, anlatmak istediklerini renklerle tuval yüzeyine aktarma sanatıdır diyebiliriz. Resimlerde gerçek hayattaki nesnelerin, formların biçimini sınır çizgisiyle değil, sınırlanmış boyutuyla algılayıp görebiliyoruz. Devrim Erbil, Bedri Rahmi ve Halil Dikmen'in sanat anlayışını terk ederek kendi tarzının peşine düşmüştür.

Devrim Erbil, lise yıllarında resimle tam anlamıyla tanışmış ve artık tuvallerinde birbirinden tuhaf biçimler, geometrik ve birbirine geçmiş katı çizgiler belirmeye başlamıştır. Birbirine geçmiş lekeler, geometrik formların oluşturduğu figürler ve birbirini tekrar eden çizgiler soyutlanmış görünümde resmedilmiştir. Erbil'in öğrencilik yılların yaptığı ilk çizgisel şiiri ve romantizmin sınırlarında dolaşan manzaralar şimdilik yok olmuştur. "Meyve toplayanlar, köylüler, soyutlanmadan yana ve mistik bakış adlı çalışmaları bu durumu açıkça belli eder". 1950'lerin sonuna geldiğinde, Erbil'in resimlerinde soyutlama daha ön planda ortaya çıkmıştır. Gravür (çukur baskı) ve desen çalışmaları açık biçimde Paul Klee ve Piet Mondrian'a birer göndermedir. 1959 yılında yapmış olduğu çalışmalardan birinin adı "Klee Sevgi" adını taşımaktadır. "Devrim Erbil'deki bu ani dönüşüm aynı zamanda yeni bir gurubun da habercisiydi; "Soyutçu 7'ler" ve bu dönemde, geometrik doğa görünümünün yanında sıcak bir rengin varyasyonlarıyla biçimlenen soyutlamalar da ilk örneklerini vermeye başlamıştır (http-4)". Klee etkisinin görülmeye devam ettiği bu dönemler yaklaşık 1966 yılına kadar sürmüştür. Soyutçu çizgi ve düzleştirilmiş resim yüzeyi şimdi Türk resim sanatına özgü bir arayışın da izlerini taşımaktadır. Üstelik bu kez çeşitleme ve ritim sözcükleri ilk kez Erbil'in çalışmalarında ağırlıklı olarak kullanılmaya başlamıştır. Ritmik kurgu, çizgisel ritim, doğa tutkusu üzerine çeşitlemeler, doğa yorumu ve Anadolu çeşitlemeleri görülmeye başlamıştır. Sanatçı, mavi rengi yoğun olarak ilk kez bu dönemde kullanmaya başlar ve tüm kariyeri boyunca da bu renkten asla vazgeçmemiştir. Gerçekte altmışlı yıllar, Erbil'in saplantılı biçimde kullanacağı üç farklı temanın da habercisidir: Anadolu, ağaç ve ritim temalarını içermektedir. Devrim Erbil için Anadolu, romantik bağlarla örülü bir saplantı haline gelmiştir. Balıkesir'le başlayan Anadolu macerası, anonim kasaba ve bozkırlarla devam etmektedir (Erbil ve Akbulut, 2011, s. 22-29).

Devrim Erbil'in 1950 – 1959 yılları arasındaki resimlerine baktığımızda; Anadolu betimlemeleri ağır basmaktadır. Anadolu, o dönemlerde yazarların, şairlerin, hozanların ve ressamların genel meselesi ve gözdesi haline gelmiştir diyebiliriz.

Orhan Kemal'in "Gurbet kuşları", Nazım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları", Yaşar Kemal'in "İnce Memed ve Yer Demir Gök Bakır'ı" ressamlarla aynı toplumcu-gerçekçi dili kullanmışlardır. Devrim Erbil, 1959'da akademiye bitirdiği yıl, Anadolu arayışlarına bu sefer kendi tarzıyla yanıt vermeye başlamıştır (Erbil ve Akbulut, 2011, s. 31-35).

Devrim Erbil'in tablolarına baktığımızda, sanatçının tek bir alanda değil, tüm disiplinlerine fırça darbeleriyle yaklaştığını, adeta onların nabzını renklerle attırıldığını

görebiliriz. Bu şüphesiz ki, kendi ruhunun sanata olan yatkınlığı kadar bu alanlara dair özel ilgi ve derinleşen bilgisinden de ileri gelmektedir. Her büyük sanatçı gibi, Erbil de, renkleri duyguların dışavurumuyla birleştirerek bir başkasının kalbine dokunmayı ve henüz söylenmemiş sözleri dile getirmeyi ustalıklı bilmıştır (Batı, Elikbank, 2019). Elbette kolay olamamıştır bu; sanatçı, hızla değişen toplumsal ve ekonomik koşulların ışığında durmadan kendisini yenileyip bilgilenmesine karşın, yine de sezgi ve yaratıcı rastlantılara bağlı çözümlerde sık sık bocalamış, kimi zaman karşı çıktığı akımlara, ayırımına varmaksızın, destek bile olmuştur. Erbil'in resimlerindeki gelişim sürecine bakıldığında, bizzat kendisinin ne dereceye kadar ayırımına vardığı nokta, elbette Türk resmi adına sessiz bir devrim niteliğindedir. 1960'lı yılların sonlarına gelindiğinde, tuvallerinde boyanın kapatıcı etkisi yerine, çizgiye ağırlık verdiği görülür, çizginin kendi içerisinde ince, katı çizgi uyumunu ve nesnelere görüntülerinin doğaya özgü formlarını bozmadan ön plana çıkar. Bu dönemde ki yapıtlarında ısrarla vurgulanan çizgisellik ögesi, gerçekte çağdaş bir anlayışın ışığında giderek bağımsızlaşan çizgiyle değil, mekân yanılmasının sınırlı kırılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Mehmet Ergüven, Erbil'in bu dönem resimlerindeki "sınırlı kırılmanın" yüzeysel mekâna kesin bir tavırla geçmekten kaçınılmış olmakla açıklanabileceği kanısındadır (Ergüven, 1992, s. 174-175). Devrim Erbil'in Anadolu çeşitlemeleri sürecindeki izlenimlerinde, yüzeysel olanla derinlik arasındaki bu çatışkı, bazen gidip gelebilen, bazen de yüzeysellikten ya da derinlikten yana izlenim veren bir ikilemden söz edebiliriz. Sanatçı, derinlik ve yüzeysel arasında kesin bir seçim yapmaksızın, resimlerine baktığımızda net bir vurgu görünmez diyebiliriz.

"Devrim Erbil, daha çok doğanın diliyle konuşan, fetiş nesnesi olarak seçtiği ağaçları çoğu resimlerinde kuşlarla birleştirir. Ve bu birleşme, bazen ağacın ve kuşların tek gövdeyi paylaşması gibi tuhaf şekillerde ortaya çıkar. 1978'de yaptığı "Ağaç Kuşları" adlı çalışması, bu durumun belki de en iyi örneğidir (Erbil ve Akbulut, 2011, s. 84)". 1980'lerin sonlarına gelindiğinde; kent, insan ve doğa görünümünün yanı sıra "kuşlar" konulu resimlere girmeye başlamıştır. Sanatçı, önceleri toprak ile gökyüzü dengesini arayışa girmiş, daha sonra yüzey üzerine mavinin egemen olduğu hareketli fırça vuruşlarının yer aldığı gökyüzüne ağırlık vermiştir. Aynı zamanda, tek renklilikten çok renkliliğe de bir geçiş yapmıştır (Erdemci, 2007'den aktaran Haylamaz, 2014, s. 54). Kuşlarla birlikte yeni bir doğa çeşitlemesine giren Erbil, bu kez çok daha hassas ve sonuçları açısından önemli bir soruna el atmıştır. Nitekim, sanatçının söz konusu resimlere "Ritimsel Soyutlama", "Doğa ve Ritim Çeşitlemesi", "Titreşim" vb. verdiği adlar, neyle hesaplaşmaya giriştiğine ilişkin bize ilginç ipuçları vermektedir. Erbil'deki ritim tutkusunu, zaman kavramıyla iç içe, doğrudan doğruya doğayla ilgili bir gerçeğin etkisinde olduğunu görüyoruz (Ergüven, 1992, s. 176). "Devrim Erbil, eski minyatür peyzajlarından yararlanmış ve giderek kompozisyonlarında ritmik hareket sorununu çözme yolunda çaba harcamıştır. Stilize, kuşbakışı peyzaj görüntüleri, gravür alanında da etkinliğini korumuştur (Tansuğ, 1999, s. 276)". Devrim Erbil, resimlerinde ritim tutkusunu vurgulamak istediğini, dikkatli bir göz ile baktığımızda renklerin bir araya gelerek, biçimlendirdiği her şeyin özenli bir mantık bağıyla örüldüğünü fark etmemizi sağlar. Renkler biçimi oluşturmuş aynı zamanda diğer bir biçimin de oluşmasını sağlamıştır diyebiliriz.

Devrim Erbil, yüzey üzerine uyguladığı fırça vuruşlarının hareketi ve ritmi resmin plastik bir ögesi gibi kullanırken, kent ve mekân düzenlemelerini baştan sonra bir ritme uydurur. 1970’lerde soyutlanmış Anadolu kasabalarının yanı sıra, İstanbul’un kent dokusu kendini göstermeye başlamıştır. Sanatçı, İstanbul’a hayranlığını çok defa dile getirmiştir. “Erbil’in İstanbul’u, hiç kimsenin görmediği, görünenin altında titreşen tam anlamıyla bambaşka bir İstanbul dokusudur. İnsandan ve zamandan arındırılmış, hiç kimsenin kendine boş yer bulamayacağı, deneysel mimarının tahta geçtiği düşsel bir İstanbul’dur (Erbil ve Akbulut, 2011, s. 60)”.

Devrim Erbil’in kasabalar dizisinde yer alan yapıtları, hiç kuşkusuz, çizginin belirgin ağırlığıyla varlığını duyurup ön plana geçmesi bakımından, hayli ilginç ve o oranda da sakıncalı sonuçlara gebe bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Nitekim, bu yapıtlarda ısrarla vurgulanan çizgisellik ögesi, gerçekte çağdaş bir anlayışın ışığında giderek bağımsızlaşan kendinde çizgiyle değil, mekân yanılmasının sınırlı kırılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Sınırlı kırılmayla altı çizilen olgu, Erbil’in yüzeysel mekâna kesin bir tavırla geçmekten kaçınmış olmasıdır; bu yüzden, söz konusu dizide yer alan figürlerin, tümünde olmasa bile, hiç değilse belli bir bölümünde oylum kaygısı sezilmektedir. Böyle bir durumda ise, ilk bakışta dışlanıyor izlenimi bırakan mekân yanılması, son çözümde, figürlerin kendi sınırlı mekânının dolaylı toplamına indirgenmiş olmaktadır (Ergüven, 1992, s. 176).

2.4.1. Devrim Erbil'in Baskiresim ve Yağlıboya Çalışmaları

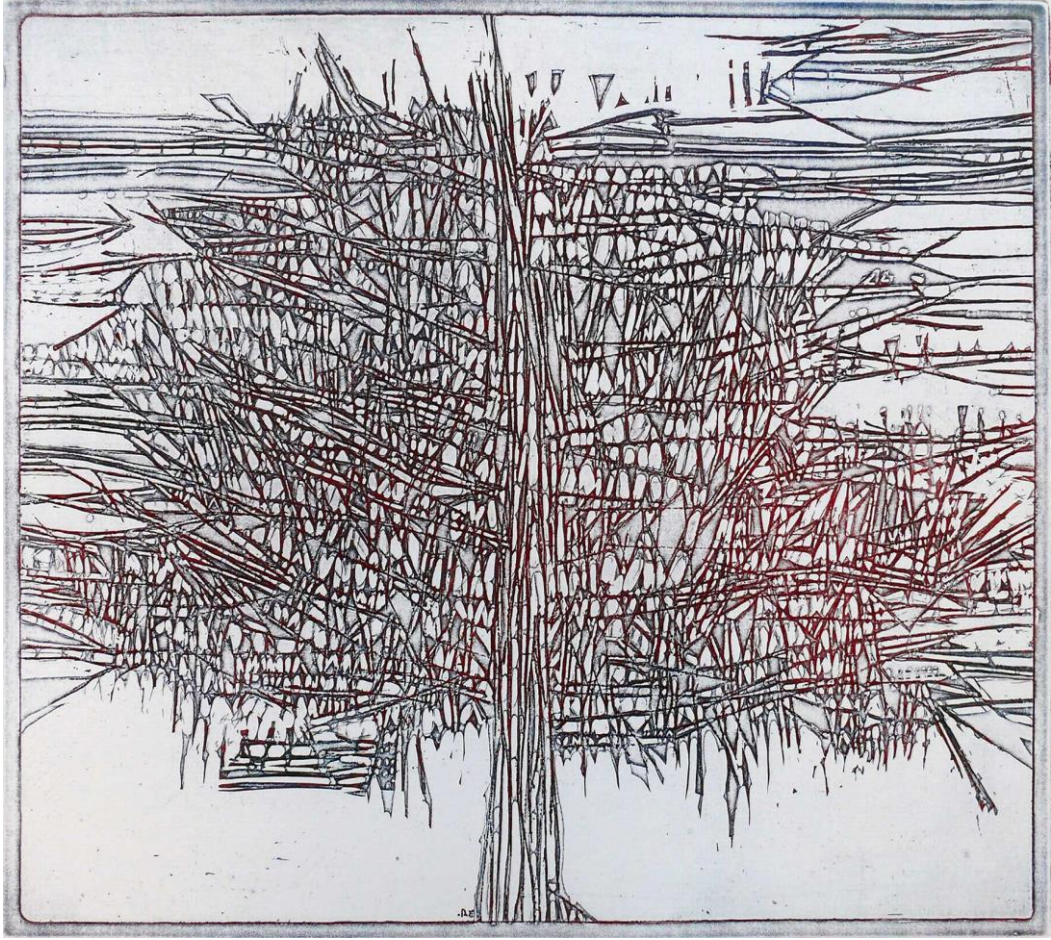
Devrim Erbil, yapmış olduğu bütün tekniklerde sanatsal üslubunda değişiklik olmamıştır. Kendi üslubunu o kadar ustaca işlemiştir ki; resimlerinin hangi teknikle yapıldığını anlamamız için dikkatli bir gözle bakmamız gerekir. Sanatçının yaptığı geometrik, birbirini tekrar eder gibi görünen çizgiler, birbiri üzerine geçmiş lekeler, gravür (çukur baskı) tekniğinde kendini ustalıklı göstermiştir.

“Devrim Erbil, gravür çalışmalarında kullandığı yöntemin aslında Batı'nın uzun yıllardan beri kullandığı yöntemden farklı olmadığını ve gravürün en seçkin örneklerinin Rönesans'ta görüldüğünü belirtmiştir. Gravürü, Dürer'le başlayan, Leonardo'da, Rafaello'da, Goya'da, Daumier'de, Picasso'da en güzel örneklerini veren özgün bir sanat olarak tanımlamıştır (Devrim Erbil Sanat Müzesi, 2002'den aktaran Haylamaz, s. 91)”.



Görsel 2.26. Erbil "Bahar" 39 x 48 cm, Gravür, 1982

Kaynak: <https://devrimerbil.com/gravurler/> Erişim Tarihi: 18.04.2020



Görsel 2.27. Erbil "Ağaç" 39 x 48 cm, Gravür, 1986

Kaynak: <https://devrimerbil.com/gravurler/> Erişim Tarihi: 18.04.2020

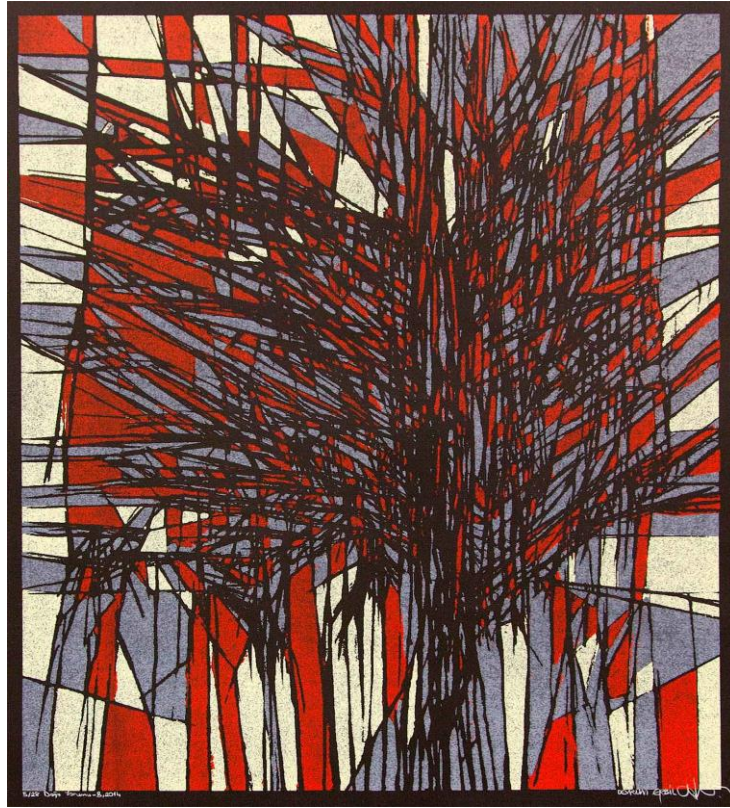
Sanatçının bu resmine baktığımızda; Paul Klee'nin etkilerinin sürdüğü dönemlerde yaptığı bir gravür (çukur baskı) resmidir. Katı çizgilerle yapılmış ve birbirini tekrar eden çizgiler kuru bir ağacın yeşermeye hazır ve kuşlarına kavuşma mutluluğuyla dimdik ayakta durmaktadır yorumunu yapabiliriz.

Sanatçı, çizgilerden oluşan tuhaf ağaç biçimlerini aslında ağacı değil, fakat insan zihninde uyanan ağaç fikrini temsil ettiğini dile getirmektedir. Ayrıca, vurgulamak istediği aslında görünen gerçekliği değil, görünenin altında yatan görünmeyen gerçeği işaret ettiğini de vurgulamaktadır. Ve kuşlara işaret etmenin çizgisel karşılığı her sanatçının elinde farklı çizgilere karşılık gelebilir. Bazen çakışan iki çizgiyken, bazen de üç ayrı yönde üç çizgi olabilir. Bu durum aslında, gerçek anlamda dilin de karşılığıdır. Birbirini kesen sert ve kesik çizgiler, daha çok ağaç ve ağaçlar temasını yansıtır. Doğanın kendisi demek daha doğru olur. Yaprakları çıkarılan bir ağaç, salt varlığıyla bile çizgisel bir değer taşımaktadır. Yapraksız ağaç, soyulmuş bir ağaç varlığına işaret ettiği gibi, çizgisel soyutlamanın da önünü açabilir. Hatta sanatçıya zahmetsiz ve hazır bir malzeme sunar. Bu da, ağacın soyulmuş ve soyutlanmış çizgilerini, Devrim Erbil'in kendi çizgisiyle birleştirir (Erbil ve Akbulut, 2011, s. 93-118).



Görsel 2.28. Erbil “Çizgisel Kurgu” Serigrafı, 2002

Kaynak: <https://devrimerbil.com/serigrafiler/> Erişim Tarihi: 18.04.2020

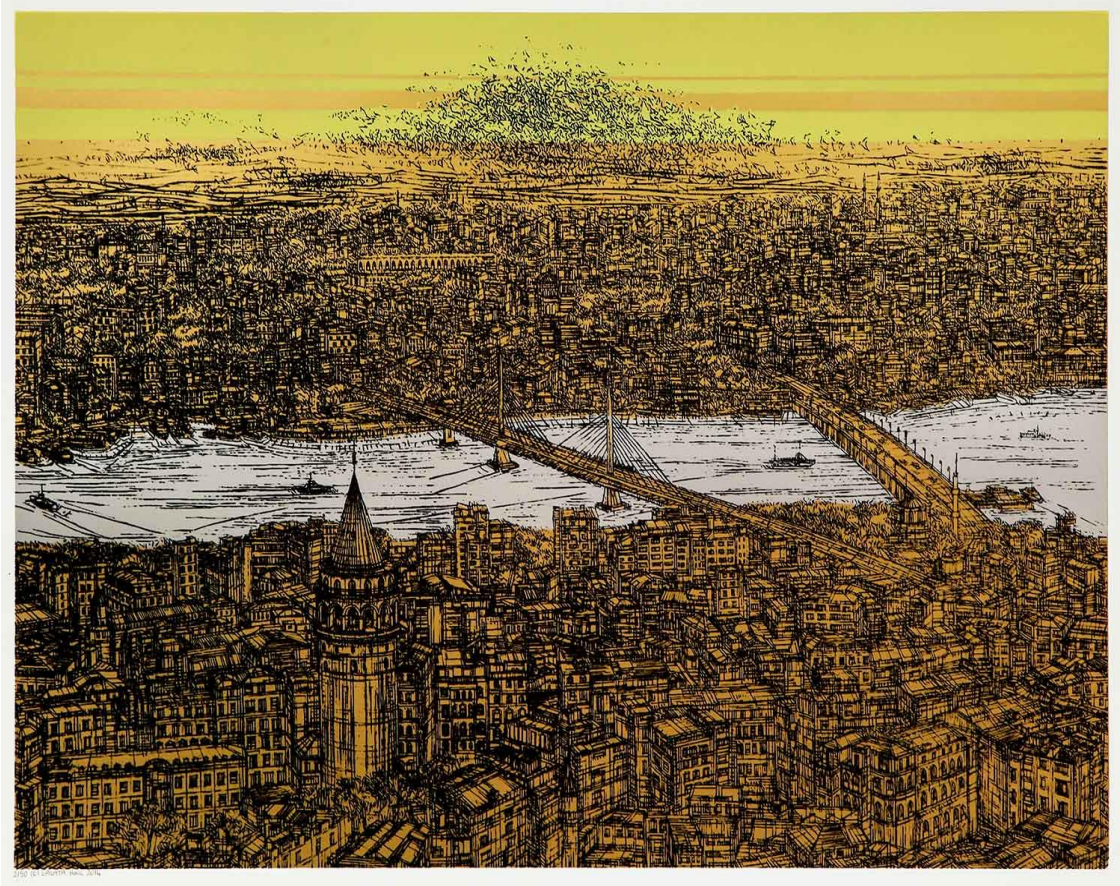


Görsel 2.29. Erbil “Doğa Yorumu” Serigrafı, 2014

Kaynak: <https://devrimerbil.com/serigrafiler/> Erişim Tarihi: 18.04.2020

Devrim Erbil'in bütün çalışmalarında; kuşlar, figür, doğa ve peyzajlar, çizgiyle bütünleşip geometrik soyutlama ve kendine has soyut yorumuyla ön plana çıkıyor. Sanatçı tıpkı bir şair gibi anlatmak istediklerini renkle anlatıyor diyebiliriz. Sinema oyuncusu Metin Akpınar, Devrim Erbil'in ağaç ve doğa soyutlamalarını şöyle yorumlar:

Devrim hocanın ağaç soyutlaması çalışmaları, doğadan soyutmaya evrilirken; soyutlamanın insan figürü ile örtüştürülmesi milyar yıllık evrimin devrim niteliğine dönüşmedir (Batı ve Elikbank, 2019, s. 85).

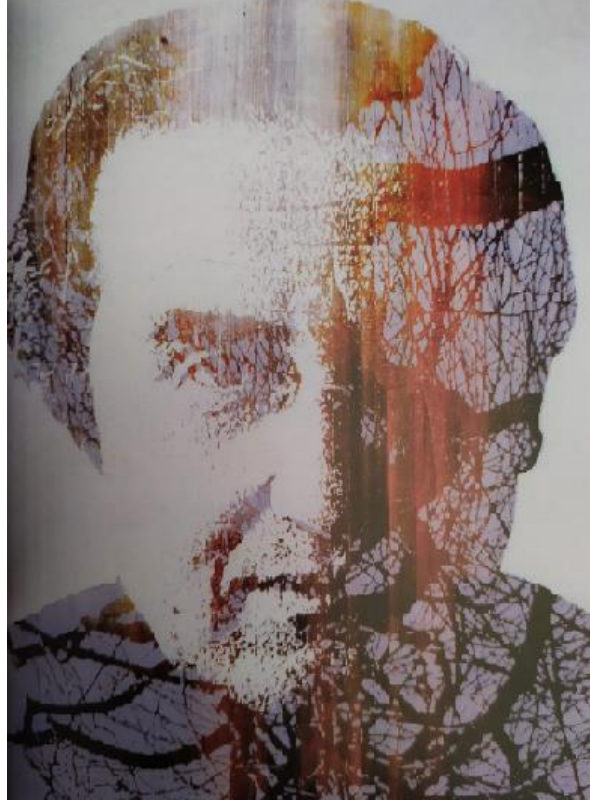


Görsel 2.30. Erbil "Galata ve Haliç" Serigrafisi, 20014

Kaynak: <https://devrimerbil.com/serigrafiler/> Erişim Tarihi: 18.04.2020

Devrim Erbil'in İstanbul'u; gravür (çukur baskı), serigrafisi (ipek baskı) ve tuval gibi bütün tekniklerde kendini sürekli tekrarlamıştır. Sanatçının çalışmalarında değişen tek şey malzeme ve bakış açısidir.

Devrim Erbil, seksenli ve doksanlı yıllarda kendi portresini ağaçla, doğayla ve kuşlarla birleştirerek serigrafi (ipek baskı) tekniğiyle resmetmiştir. Sanatçının bu süreçteki hedefi, uzun süredir ihmal ettiği renkler ve yeni teknikler olmuştur.



Görsel 2.31. Erbil "Otoportre" Serigrafi, 1990

Kaynak: Erbil ve Akbulut, 2011, s. 98, Erişim Tarihi: 19.04.2020

Devrim Erbil, 1980 yıllarında monotip baskı tekniğiyle Pop-art tarzında çalışmalar yapmıştır. İlk olarak çalışmalarını kendine ait siyah-beyaz bir otoportre fotoğrafı üzerinden gerçekleştirmiştir. Amerikan Pop-art geleneğine uygun bir şekilde yürüttüğü baskı çalışmaları, 1990 yılında Andy Warhol'un tarzına da bir gönderme olmuştur. Bu eserlere kaynaklık eden fotoğrafa baktığımızda, Andy Warhol'a ait siyah-beyaz çekilmiş fotoğrafı da gerek duruşu olsun gerek biçimi olsun fazlasıyla andırmaktadır (Bkz. Görsel 2.32), (Erbil ve Akbulut, 2011, s. 94).



Görsel 2.32. Erbil “Otoportre” Serigrafisi, 1990

Kaynak: Erbil ve Akbulut, 2011, s. 96, Erişim Tarihi: 19.04.2020

Sanatçının, tuval yüzeyine uyguladığı “Sarı, Kırmızı, Mavi” isimli bu çalışması, serigrafî (ipek baskı) tekniğiyle yapılmıştır. Bu resim, sanatçının ana renklerden yarattığı çoklu renk skalasının en güzel örneği olarak gösterilebilir. Resim, oluşturduğu renklerle; akılcı bir düzenlemenin tekrarını sunarken, birbirini tekrar eden çizgilerle ritim tutkusunu bir daha gözler önüne seriyor.



Görsel 2.33. Erbil “Sarı, Kırmızı, Mavi” Tuval üzerine ipek baskı, Serigrafisi, 1990

Kaynak: Erbil ve Akbulut, 2011, s. 102, Erişim Tarihi: 19.04.2020

Devrim Erbil, Akademiyi bitirdiği yıllarda Anadolu arayışlarına girmiş ve bu süreç çeşitli araştırmalar sonucu kendi tarzıyla oluşmaya başlamıştır. “Soyutlama, Anadolu Kasabası” (Bkz. Görsel 2.34) adlı bu çalışması, ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Resim, batı sanatının akılcı bir üslubuyla yapılmış gibi hissedilse de, yine akılcı fakat Türk resmine özgü bir arayışın izlerini de taşımaktadır. Birbirini izleyen sarı ve tonları, soluk pembe, eflatun, uçuk gri ve zeytin yeşili renkler birbirine geçmiş ne olduğu ilk bakışta anlaşılmalıdır. Ancak çıplak bir gözle dikkatli bir şekilde bakıldığında; renklerin biçimlendirdiği ve her şeyin mantık süzgecinden geçirilerek metafizik bir hesaplamayla resmedildiği fark edilir. Yüzeyde yer alan renkler, bütün geometrik biçimleri içinde barındırır. “Renk hem biçimi oluşturmuş hem de diğer bir biçimin varlık nedeni olmuştur”. Bunların ötesinde; bir yamaca kurulan Anadolu’nun bir kasabasının izlerini süren bu resimde, gece kondular, tek katlı kiremitli evler, şehir planlamasının olmadığı düzensiz sokaklar ve sarının tonlarıyla hasat zamanını anımsatan bir görünüm resmedilmiştir (Erbil ve Akbulut, 2011, s. 35). Aynı zaman da resimde, Modrianın etkileri de görülmektedir.



Görsel 2.34. Erbil “Soyutlama, Anadolu Kasabası” Duralit üzerine yağlıboya, 1959

Kaynak: Erbil ve Akbulut, 2011, s. 17, Erişim Tarihi: 15.04.2020

O dönemlerde Anadolu, çok sayıda ressamın ilgi alanı olmuştur. Köylerden kentlere göçün yoğun olarak bilindiği ellili yıllar, Anadolu’yla bağlantısı olmayan entelektüel, kentli sanatçılar içinde malzeme haline gelmiştir. Yani; köylerden kentlere göç eden köylüler, kentlerde yaşayan sanatçıların ayağına bir nevi Anadolu’yu getirmişlerdir diyebiliriz.



Görsel 2.35. Erbil “Doğa Ritmi Üzerine Yorum,1” 116 x 89 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1999

Kaynak: <https://devrimerbil.com/yagli-boyalar/> Erişim Tarihi: 16.04.2020

Devrim Erbil’in resimlerinde zamandan soyutlanmış ritmi; doğa tutkusu ve doğa ritmi birbirini tekrar etme, yani tekrara bağlı belli bir düzen içindeki ilişki giderek gerçeklik kazanmıştır diyebiliriz. Sanatçının ritim tutkusu zaman kavramıyla iç içe ve doğrudan doğayla ilgili bir gerçeğin etkisinde şekillendiğini söyleyebiliriz.



Görsel 2.36. Erbil “Ritmik Titreşim” 116 x 89 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1988

Kaynak: <https://devrimerbil.com/yagli-boyalar/> Erişim Tarihi: 16.04.2020

Devrim Erbil’in Anadolu çeşitlemelerin sonra en çok kullandığı temalardan biri kuşlardır. Resimlerdeki kuşlar devamlı sürü ve hareket halinde, senkronize bir şekilde birbirini tekrar eden ritim tutkusuyla resmedilmiştir diyebiliriz. Genellikle renkle, birbirine geçmiş katı çizgiler, titreşimle, ritmik bir şekilde birbirini tekrar eden küçük kuş figürleri yer almaktadır.

Devrim Erbil'in yaptığı; doğa manzaraları, doğa betimlemeleri, Anadolu çeşitlemeleri, ritmik titreşim, ritimsel soyutlama ve kuşlar giderek kent görünümlü resimlerle devam etmiştir. İstanbul, Devrim Erbil'in artık vazgeçilmezleri haline gelmiştir. Anadolu tutkusu artık yerini İstanbul tutkusuna bırakmıştır. Sanatçı İstanbul'a hayranlığını defalarca dile getirmiştir. Devrim Erbil'in hayranlıkla yaptığı kuşlar, İstanbul görünümüyle bütünleşerek sanatçının vazgeçilmezi haline gelmiştir. Sanatçı, İstanbul betimlemelerine geçmeden önce yaptığı bütün temaları İstanbul ile bütünleştirerek kendi sanatını zenginleştirmiştir.



Görsel 2.37. Erbil “Yeşil İstanbul” 120 x 160, Tuval üzerine karışık teknik, 2014

Kaynak: <https://devrimerbil.com/yagli-boyalari/> Erişim Tarihi: 16.04.2020

Sanatçının bu resmine baktığımızda; çizginin belirgin ağırlığıyla varlığını ön plana çıkarması, yeşilin ustalıkla tuval yüzeyine uygulanması, çizgisellik ögesi izleyiciyi yormadan tıpkı bir müziğin ritmine eşlik eder gibi resimle bütünleşiyor, onu dinliyor gibi hissedersiniz. Sanatçının İstanbul betimlemelerine baktığımızda; Orhan Veli'nin “İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı” şiirini okuyor gibi olursunuz.

2.5. Mehmet Gülerüz'ün Sanatı

1938 yılında İstanbul'da doğan Mehmet Gülerüz, Türk Çağdaş Sanatının en önemli isimlerinden biri olarak bilinmektedir. Ressam, Heykeltıraş ve Tiyatro oyuncusu olarak Türk Çağdaş Sanatında önemli bir yere sahiptir. Eleştirel ve Dışavurumcu üslubuyla, yaklaşık yarım yüzyıldır sanat sahnesindedir. Gülerüz'ün sanat yaşamı yarım yüzyıldır kendine has bir üslupla gündemden güne geliyor ve zenginleşiyor. Günümüz insanının düşünce ve davranış modellerini mizahi bir yaklaşımı da içeren Dışavurumcu bir üslupla görselleştirir. Yeni Dışavurumcu anlayış çerçevesi içerisinde ön plana çıkarmış olduğu figürü ve yer yer hayvan imgeleriyle özdeşleştiren sert bir ironiyle yansıttığı görülmektedir. Sanatının temelini figüratif bir sanat anlayışı ve kendine has bir üslupla ortaya koymaktadır. Nilgün Özyayten "Mütevazı Bir Miras" kitabında Mehmet Gülerüz'ün sanatını şu şekilde yorumlar:

Mehmet Gülerüz'ün sanatı gözleme dayanır. Gözlem beraberinde yoğun bir anlatımcılığı getirirken, çevre, insan, hayvan ya da nesnelere onun kişisel yorumuyla değişime uğrar. Bu dönüşümde deformasyon önemli bir işleve sahiptir. Hiç de doğalcı olduğu söylenemez (Özyayten, 2013, s. 37).

Sanatçının resimlerindeki figürler deformasyonlara uğramış, soyutlanmış figürlerin yüz ifadelerindeki tedirginlik, gerilim figürleri insan olmaktan çıkartıp yaratığa dönüştüren bir görünümüdür. "Bir anlamda hayvanlaşır. Kafası insan, vücudu hayvan ya da tam tersi figürlerle karşılaşır, yaratığı andıran figürlerin resimdeki rolünü anlamakta zorlanırsınız. Bazen de hayvan, gerçek anlamda, insanla yaşamı paylaşan yakın bir dost gibi görünmektedir (Özyayten, 2013, s. 37)".

Mehmet Gülerüz, resim sanatının oluşum sürecinin akışını bir büyüteç altında her türlü akılcı bir algının evrelerinden geçirerek, eksik ve zayıf yanlarıyla birlikte bütün bu veriler halinde kaydedilmesi ile başladığını dile getirmektedir. Bu verilerin sanat biçimine dönüştürülmemiş, henüz resim ya da öykü olmamış imgeler olduğunu da söylemektedir. Daha sonra bu algıların sanatsal bir malzemeye dönüşmesi için bir sürece gerek duyduğunu ve algılama sürecinin tamamını etkileyen her türlü dönüştürmeyi saklı tutmayı ifade eder. Sanatçı bünyesindeki verileri algıladığı duruma göre hem özne hem de sanatsal anlamda kendi sanatsal düşüncelerinden sentezini oluşturduğunu ve nerede, nasıl kullanacağına henüz karar vermediği düşünce-imge olarak kendi sentezlediklerimiz şeklinde sürdürüldüğünü ifade eder. Gülerüz, algılama sürecinin sanatçı bünyesinde en zor olgulardan biri olarak; tanımlama ve çözümlenme aşaması olacağını söylemektedir. Çünkü karşı karşıya geldiğimiz durumların farkında olmadığımız gibi karşılaştığımız olgulardan nelerin nasıl çıkacağını, hangi düşünce-imgelerin onlara eklenileceğini kestirmemizin imkânsız olacağını dile getirir. Gülerüz, "sanatsal oluşturmada adımlarınızı sıralamanızda sizin fark etmediğiniz etkilerin, yani bilinçdışının işleyişi büyük önem kazanır". Bu bilinçdışı işleyiş; Freudçu bir yaklaşımla, yukarıda bahsedilen zihindeki düşünce-imgelerin insan bünyesinde yer alan ancak insanın kontrolünde olmayan iç hazırlıkların buluşması, etkileşimi ve bütün bunların sanatçıya özgü bir dil sistematığının, bir biçimlendirme üslubunun oluşması sanatçıyı yapıta götüren sürecin ikinci etabı olduğunu söylemektedir (Gülerüz, 2014, s. 1-3).

Gülyüz, kendine has oluşturduğu dilin, tesadüflerin eseri olmadığını, aynı zamanda sanatçının yapısı ile eserleri arasındaki yakınlığını, dışa vuran bir anlatımıyla kendi benliğinde bulunabileceğini açıklar. Gülyüz, resmigeçit kitabında bu sürecini kendi cümleleriyle şu şekilde açıklar:

Algılama, algılananların yerleştirilmesi ve işlenip dönüştürülmesi. Kuşkusuz kendi bünyemizin dış dünyadan gelen mesajlara hangi noktada açık ve hazırlıklı olduğunu bilemiyoruz; ama algılama çakışlarının, mesajın bize ulaşmasından çok sonraları olabileceğini de hesaba katmak lazım (Gülyüz, 2014, s. 1-3).

Sanatçının bu cümleleriyle de anlaşıldığı üzere, hislerine ve sezgilerine öncelik vererek resim yapan bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz. Yani doğaçlamanın gücünü keşfetmiş, içinden geldiği gibi resim yapma yöntemini kullanmıştır. Gülyüz'ün resimlerinde, kompozisyonu oluşturan ana elemanlardan desenin etkisi çok belirgin ve keskin bir şekilde hissedilmektedir. Deseni farklı bir biçim dili olarak ele almaktadır. Mehmet Gülyüz "Güldüğüme Bakma" adlı söyleyişi kitabında desenle ilgili şunları söylemektedir:

Desen bir yandan içinden geçilen zamanı kavramalı, diğer yandan da iz bırakan, çizen tavrını göstermeli, yüzeyle olan temasını ve bünyesindeki saldırganlığın bıraktığı izleri ortaya koymalı diye düşünüyorum (Gülyüz ve Sönmezay, 2015 s. 181).

Desen ve figürü kendine özgü kullanımıyla farklı bir dil kuran Mehmet Gülyüz, imgelerle görsel çeşitlilik yaratırken, yasaklarla, tabularla, telkinlerle yüzleşen, "içimden geçen zamanı kavrayan, iz bırakan" yapıtlar üretir (Çalıköglü, 2015 - Mehmet Gülyüz Retrospektifi).

Mehmet Gülyüz, New York sürecinde yapmış olduğu desen çalışmalarını figürün ve mekânın temsilinden uzaklaştırıp, soyutlamacı ve tanınabilir formlar ile birlikte aynı doğrultuda araştırmalar yapmaya yönelmiştir. "Komet'de gördüğümüz rüyaları ya da çocukluk düşlerinin temsiline yönelik yöntemler kullanmaktansa, Gülyüz insan ruhunu açığa çıkaracak figürün gerçekliğinden uzaklaşıp kaba, gülünç orantısız, beden formlarına yönelmesi aynı zamanda müstehcen, cinsel, tuhaf ve travmatik tecrübeleri görsel dile dönüştürmesi sanatçının psişik evrenini algılamamızı sağlamaktadır (Uysal, 2009, s. 85)". Sanatçı resme, yani insanı soymaya giriştiğinde önce onun üzerindeki giysileri çeker alır. Bunu yeterli görmeksizin, resimlerinde yer alan figürlerin derisini de soyar. Gülyüz'ün resimlerindeki figürlerde aradığı şey örtmenin ve saklanmanın aksine resmi doğal akışına bırakmak yani aradığı şey tam anlamıyla salt gerçektir. Gülyüz'ün sonsuz tema zenginliği içeren desen, yağlıboya ve az sayıdaki heykellerinde sorguladığı daima insan olmuştur. Sanatçıların çalışmalarını tanımlamada çoğu kez biçim ve içerik ele alınır ve neyi nasıl anlattığına bakılır. Ancak, Mehmet Gülyüz'ün yapıtları söz konusu olduğunda içerik biçime kıyasla hep öncelik kazanır. Gülyüz'ün birbirine geçmiş çizgilerle oluşturduğu imza ya da el yazısı görünümündeki özgün desenleri, boyadan arıtılmış çıplak çizgisi yoğun bir devinim içinde bütün hayatı boyunca sürekli tekrarlayacağı ve sinayacağı insanı biçimlendirir. Sanatçının desene olan bu özel ilgisi, boyayı ve rengi daha az önemsemesine neden olmamıştır. Gülyüz, bir resme başlamadan önce hangi anlatım türünü seçeceğini resmin kendi içeriği belirlemiştir (Özayten, 2013, s. 36 – 37).

Güleryüz, yapmış olduğu çalışmalarındaki yaklaşımını boyanın sorunlarıyla verilen mücadele olarak ifade etmektedir. Doğaçlamanın gücünü keşfetmiş, çalışmalarına başlamadan önce ön hazırlıklar yapmamaktadır. Sanatçı, ayrı bir biçim araştırmaları olarak oluşturduğu desen çalışmalarının resimlerine etkisi açıkça görülmektedir. Güleryüz, gözlem sonrası eserlerinde yoğun olarak kullandığı bir birine geçmiş çizgiler, genellikle figürlerin formlarını, biçimlerini ve sınırlarını belirlemekte, kompozisyonun tamamında ritim ve dokusal farklılıklar oluşturmaktadır (Altıparmakogulları, 2006, s. 41). Sanatçı, yine gözlem sonrası kayıtların ve ışık esaslı çizim kurgularını hedef alan desen çalışmaları sırasında, nesnenin ve figürün tasarlanmasına fırsat vererek özenle korunmasını dile getirmektedir. “Desen böyle algılandığında, rengin serbest oluşumuna imkân tanıyan sürüş ritimlerini yakalamak mümkün olabilmektedir (Güleryüz, 2014, s. 146)”.

Mehmet Güleryüz’ün yapıtlarının resimsel dilini algılamamız için Akademi’de görmüş olduğu eğitimin, tiyatro deneyimini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Sanatçı için bu deneyim, yaşamı boyunca yapacağı resimlerde etkisini sürdürecektir. Freeman, Arena Tiyatrosu’nun Güleryüz’e katkılarını şu şekilde açıklar:

Güleryüz resminin kendine özgü üslubu ve anlatım gücü tiyatroya çok şey borçludur. Resimlerinde görülen güçlü, sıradan, kurnaz veya saf insan figürlerinde; figürlerin içinde buldukları mekânda, etraflarında resmedilmiş eşyalarda bu etki çok açıktır (Freeman, 2008’den aktaran, Gücüko, 2017, s. 66).

1963 yılında Akademi’ye yine dönünce Cemal Tollu Atölyesi’nde devam etmiştir. Tiyatroda anlatım meselelerinin ilgisini çektiğini ve anladığı için abstre resimlerin ötesinde ekspresyonist resme yönelmiştir (Güleryüz ve Sönmezay, 2015, s. 150). Mehmet Güleryüz Akademi’ye geri döndüğünde almış olduğu tiyatro deneyimini bütün sanat hayatı boyunca çalışmalarında yön bulmasına destek olmuştur diyebiliriz. Daha Akademi’nin başlarında arkadaşlarıyla birlikte savunduğu geleneksel figür anlayışının yerine yeni bir figür anlayışı getirmek eğilimlerinde bulunmuşlar. “Daha sert ama daha sempatik, gündelik hayatta tartışılan konuları ifade edebilecekleri bir üsluba ihtiyaçları vardır. Daha az akademik, sanat dünyası içine daha az hapsolmuş, toplumun sorunlarına daha fazla eğilen, çağdaş tartışmaları daha yakından izleyen bir üslup sergilemişlerdir (Freeman, 2008’den aktaran Gücüko, 2017, s. 67)”.

2.5.1. Mehmet Güteryüz'ün Baskıresim ve Yağlıboya Çalışmaları

Mehmet Güteryüz 1965 yıllarında baskı çalışmalarına gravür (çukur baskı) ile adım atmıştır. Çalışmalarına çok küçük bir presle başladığını dile getirmiştir. Otoportre, hayvan-insan figürleri yapmıştır. Aynı zaman da baskı da yaptığı figürler desenlerine de büyük katkı sağlamıştır. Desen çalışmalarına farklı bir boyut kazandırmak, çizim dilini zenginleştirmek için baskı yapmaya başlamıştır. Baskı da kazandığı deneyim, yaptığı desen çalışmalarında tutkuya dönüşmüş ve daha zengin desenler ortaya çıkmıştır. Litografi (taş baskı) çalışmaları esnasında; litografi kaleminin taşın üzerindeki etkisini keşfetmiş ve bir süre sonra litografi kalemini desenlerinde kullanmıştır (Güteryüz ve Sönmezay, 2015, s. 186). O dönemlerde baskı malzemelerinin çok kısıtlı olduğunu Güteryüz'ün şu sözleriyle de anlayabiliriz:

Elimizdeki taşlar çok eski olduğu için, ancak dört beş tane basabiliyorduk (Güteryüz, 2015, s. 186).



Görsel 2.38. Güteryüz "Eau Forte", 31.5 x 24 cm, Gravür, 1965

Kaynak: <http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=6&lc=tr> Erişim Tarihi: 18.03.2020

Mehmet Gülerüz'ün 1965 yılında yapmış olduğu ilk gravür çalışmalarındadır (Bkz. Görsel 2.38). Çizginin yoğun olduğu bu resimde, Gülerüz'ün yağlıboyalarda gördüğümüz yaratıkları andıran figür, yine çizgilerin yoğun olduğu bir desenle ortaya koymaktadır. Sanatçı, güçlü desenlerinin litografi (taş baskı) tekniğiyle büyük bir önem kazandığını defalarca dile getirmiştir. Taşın üzerinde oluşan çizgiler adeta Gülerüz için tutku haline dönüşmüştür. Sanatçı, baskı çalışmalarının eskizlerini kâğıt üzerine litografi kalemiyle yapmıştır. Kalemin yağlı oluşu ve istediği gibi çizgilerine şekil verışı sanatçıyı daha çok çalışmaya teşvik etmiştir.



Görsel 2.39. Gülerüz "İsimsiz" 30 x 43 cm, Serigrafi, 1977

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=6&lc=tr> Erişim Tarihi: 17.03.2020

Gülerüz'ün 1977 yılında yapmış olduğu Serigrafi (ipek baskı) çalışmalarındandır. Zengin desenlerden oluşan baskı çalışmasında, yağlıboya ve desen çalışmalarında gözlemediğimiz yaratık görünümlü insan-hayvan figürleri yer almaktadır. Sanatçı; figürleri, biçim, oran ve anatomik yapılarını yaratıcılıkla ele almaktadır. Gülerüz'ün üzerinde çalıştığı insan ve hayvan figürleri, birlikteliğinin ve gündelik yaşamın ironik bir yorumu haline gelmiştir. Sanatçının, figürün ruh halini mekâna yayan ve çevresindeki her şeyle titreşime sokan resimlerindeki haller izleyiciyi ısrarla kendine çeker.



Görsel 2.40. Gülerüz “İsimsiz”, 30 x 43 cm, Serigrafi, 1978

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=6&lc=tr> Erişim Tarihi: 17.03.2020

Mehmet Gülerüz’ün binicilik dönemlerinde yaptığı Serigrafi (ipek baskı) çalışmalarındandır. At tutkunu olan Mehmet Gülerüz o süreci kendi cümleleriyle şu şekilde anlatır:

Hayvanları çok çizdim; her türlüünü. Anatomik biçim meselelerini çözmek için pek çok at çizimi yapmıştım; arka ayaklar, bilek bağlantıları, baş, duruşlar, koşum takımları, eyer... Atların verdiği form imkânları, ressamın hazinesidir (Gülerüz ve Sönmezay, 2015, s. 456).

Gülerüz; “at binmek sanat gibidir”. Tecrübe edindikçe eskizlerinin ortaya çıktığını, desenlerinin geliştiğini ve bu sürecin çok uzun yıllar süreceğini dile getirmektedir. Renkleri etkilenmiştir o ortamdan; atların tekrar resimlerine girdiğini ve resimlerdeki renkler ve biçimler kendi ritmiyle hareketlenmeye başlamıştır (Gülerüz ve Sönmezay, 2015, s. 463).



Görsel 2.41. Güler Yüz "Colombus Avenue" 50 x 70 cm, Serigrafi, 1982

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=6&lc=tr> Erişim Tarihi: 17.03.2020



Görsel 2.42. Güler Yüz "Highly Informative" 50 x 70 cm, Serigrafi, 1982

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=6&lc=tr> Erişim Tarihi: 17.03.2020



Görsel 2.43. Gülerüz "Separately or Jointly" 50 x 70 cm, Serigrafi, 1982

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=6&lc=tr> Erişim Tarihi: 17.03.2020



Görsel 2.44. Gülerüz "Observations" 50 x 70 cm, Serigrafi, 1982

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=6&lc=tr> Erişim Tarihi: 17.03.2020

Mehmet Gülerüz'ün 1982 yılında yapmış olduğu renkli Serigrafi (ipek baskı) serisi çalışmalarıdır. Figürlerin karma karışık, birbirine geçen ve aldığı pozisyonlar

aslında zihinsel olarak bambaşka duygu yüklemeleri içindedirler ve zeminde gördüğümüz, zemine yayılan renklerde biz bedenini değil Gülerüz'ün iç dünyasının o anki ruh halini görebiliriz de denebilir.

Gülerüz, 1963 – 1964 yıllarında figürle bağlantı kurduğunu ve koyu tonaliteler içinde figür araştırmaları yapmaya başlamıştır. Bu dönemde dayanaklarından biri, Türk işlemlerindeki motiflerin, Kopt dokumalarının dokusunu boyada bulmaya çalışmıştır. Emeraude yeşilleri, vermillon kırmızıları, kıvamlı boya ve spatül kullanarak bir seri resim yapmıştır. Spatülle doku oluşturuyor, boyanın kıvamını sürüşle farklılaştırıp desen esaslı birbirine geçen insan ve hayvan figürleri çalıştığını söylemektedir. O dönemde Afrika ve mağara resimlerini, primitif stilizasyondaki sadeleştirmeyi düşündüğünü; koyular içinde kendini ortaya koymayan nülerinde denemeleri arasında var olduğunu söylemektedir (Gülerüz ve Sönmezay, 2015, s. 150-151).



Görsel 2.45. Gülerüz “Manzara (Barış)”, 86 x 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1964

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=14&lc=tr> Erişim Tarihi 14.03.2020

Gülerüz'ün 1964 yılında yapmış olduğu “Barış” adlı bu resim Ahmet Andiçen resim yarışmasında ikinci olmuştur. Sanatçının bu resminde yeşil renginin farklı tonlarının hâkim olduğu gözlenmektedir. Resmin üst kısmında ise sarının beyazla iç içe girdiği bir gökyüzü görüyoruz.

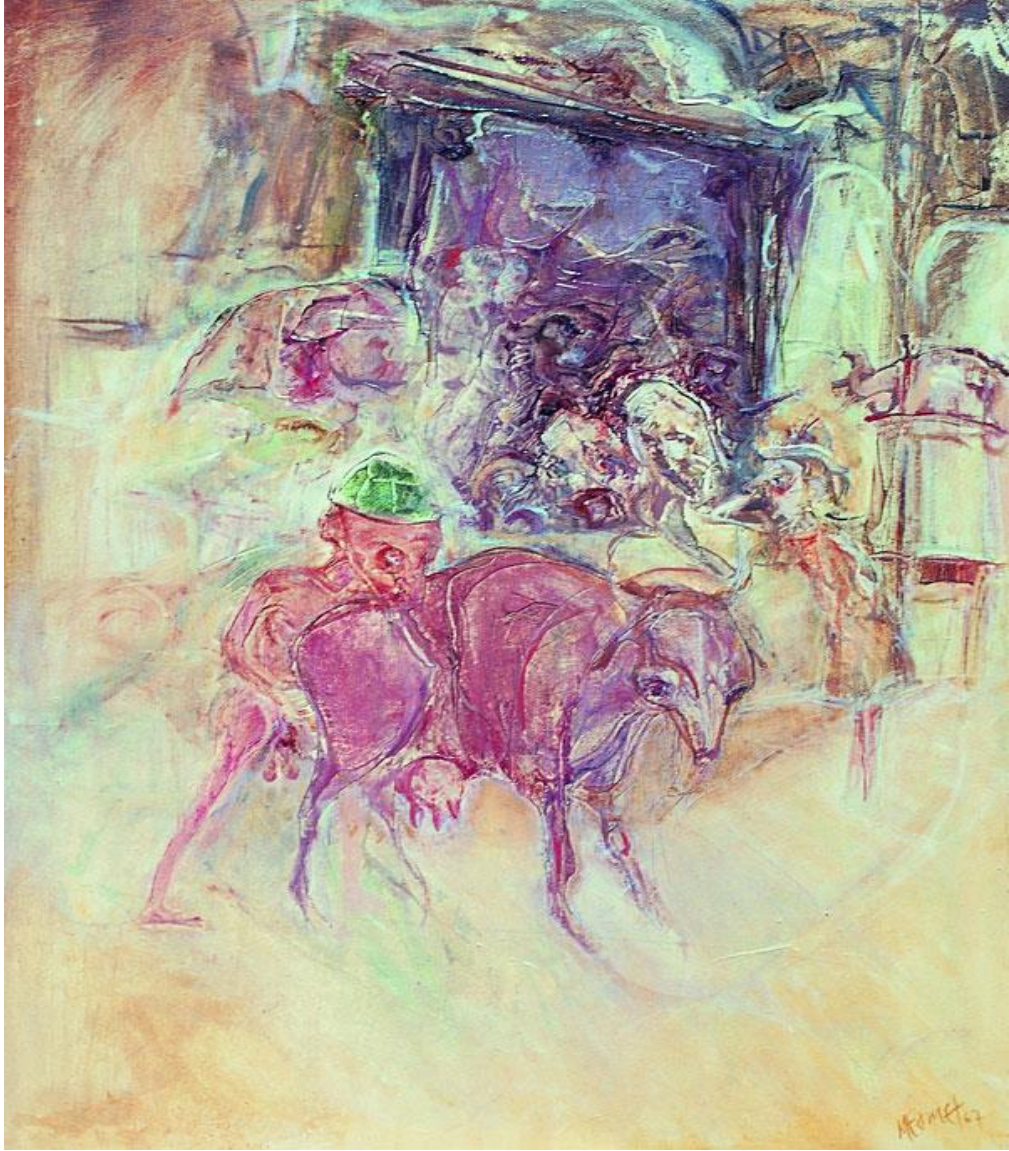
Gülerüz; büyük koyu tonalitelerde farklı yeşil lekelerden oluşan bir alan; üstüne sarı beyaz gökyüzü; ortada yanda koyu yeşil üstünde yatan bir figür; yakın değerinde olduğu için pek belirgin değil; arkalarda, yine koyu yeşil geniş lekeler üstünde bir keçi sürüsü (Gülerüz ve Sönmezay, 2015, s. 153).



Görsel 2.46. Gülerüz “Sende Vur”, 54 x 65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1965

Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=14&lc=tr> Erişim Tarihi: 15.03.2020

Mehmet Gülerüz, 1965 yılında yaptığı “Sende Vur” isimli bu çalışmasında, bireysel ve sosyal düşünce süreçlerinin burada çok önemli bir rol oynadığını dile getirmektedir. Henüz ortaya çıkmamış, fakat sezdiği bazı gerilim alanları oluştuğunu ve toplumun da kendisi gibi itildiğini ve bu sebepten ötürü bir öfke hissetmektedir. Ayrıca, tepkisel davranma ve isyan etme ihtiyacı duyduğunu da dile getirmektedir. Gülerüz, o dönemlerde Türk resminde cinsellik ile ilgili işaretlerin olmadığını, Yüksel Arslan’ın yaptığı resimleri tanıyarak kendi kafasındaki cinsellik meselesini açığa kavuşturmuştur (Gülerüz ve Sönmezay, 2015, s. 164).



Görsel 2.47. Gülerüz "Aynanın İçinden", 71 x 82 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1967

Kaynak: Gülerüz ve Sönmezay, 2015, s. 628. 15.03.2020

Mehmet Gülerüz 1965'teki insan – hayvan buluşmasını ve yüzülmüş tenin etkisini aradığını söylemektedir. O sıralar, resimde güncel sorunlarla ilgilenmenin sıradan bir tutum olduğu görüşüne kanaat getirmiştir. Tam tersine iç kurgularını, alaycı yaklaşımını ve sosyal yapıya yönelttiği kritiği yükseltmek ve netleştirmek istediğini belirtmektedir. "Aynanın içinden" resmi o dönemin ilk resmi olmuştur (Gülerüz ve Sönmezay, 2015, s. 206). Gülerüz resmi kendi cümleleriyle şu şekilde yorumlar:

Tablonun sağında aynalı dolap; aynada görünen portreler aynanın karşısında duran yaşlı fahişeye konuşuyorlar; solda Kuledibi eskiciler çarşısının atmosferi ve inekle ilişkiye girmiş yeşil takkeli çıplak bir adam (Gülerüz ve Sönmezay, 2015, s. 206).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu tez araştırmasında, özgün baskının büyük bir etkisiyle sanatlarının temelini oluşturan ve Türk resim sanatında önemli adamlar atan sanatçılara değinilmiştir. Ayrıca, Türkiye'deki grup hareketlerinin nasıl ortaya çıktığına ve plastik sanatlarda grup oluşumunun Türk resim sanatı adına nasıl yenilikler getirildiğine değinilmiştir.

Avrupa'da almış oldukları eğitim sonrasında yurda geri dönen sanatçılar, Türk resim sanatı ve Türk baskiresim sanatı adına büyük adımlar atmışlar. Plastik sanatların farklı disiplinlerinden sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları sanat birlikleri, Türk resim ve Türk baskiresim sanatının gelişmesinde büyük rol oynamışlardır. Yurt dışında kazandıkları deneyim, yenilikçi ve modern sanat anlayışına erişen sanatçılar, resim ve baskiresim sanatında büyük bir patlamaya sebep olmuşlar. Özellikle; Namık İsmail'in, Sanayii Nefise Mektebi kurumuna müdür olarak gelmesinden sonra, yazdığı rapor sonucunda gelişen Türk Çağdaş Sanatı, sanat ve kültür evrensel boyutlara ulaşmıştır. Gelişmekte olan Türk resmi ve Türk baskiresim sanatı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurulmasıyla kalıcı temellere kavuşması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda birleşen ressamlar, plastik sanatlarda grup bilincini oluşturmuş, daha sonra gelen kuşaklara da öncü olmuşlar.

Özgün baskı alanında önemli işler ortaya koyan Utku Varlık, çalışmalarını figüratif alanda ortaya koymuştur. Sanatçı, 1970'li yıllarda dönemin politik olaylarını anlatan birçok litografi (taş baskı) tekniğinde işler üretmiştir. Avrupa eğitiminden sonra yurda geri dönen öğrencilerin yanı sıra, dönmek istemeyen öğrenciler de olmuştur. Utku Varlık ile birlikte yaptığımız kişisel iletişim sırasında sanatçı şunları dile getirmiştir; "1960 yılların da Türkiye de yaşanan politik olaylar ve ekonomik krizden dolayı sanat ikinci bir planda olmuştur. Sanatçılar yaptıkları işleri satamıyor ve sanat adına yenilikler yapılmıyor". Paris yaşantısını ve özgür sanat ortamından etkilenen ve yaptığı işleri çok satan Utku Varlık, Paris de yaşamaya karar vermiştir. Yurda geri dönmeyen sanatçı, Türkiye'deki olayları ve gelişmeleri yakından takip etmiş ve zaman zaman Türkiye'nin çeşitli yerlerinde sergiler açmıştır. Türk sanatını Avrupa'da icra eden ender sanatçılardan biridir

Necati Ayden, çok yönlülüğüyle 1964 yılında Anadolu'ya yaptığı gezi sonrasında primitif resimler yapmaya başlamıştır. Daha sonra Sümer, Asur ve Hitit figür biçimlerini andıran linolyum (yüksek baskı) tekniğiyle çalışmalar yapmıştır. Uzun bir süre linolyum (yüksek baskı) tekniğini kullanmış ve baskı tekniğiyle yaptığı figürler daha sonraki dönemlerde yağlıboya çalışmalarında belirmeye başlamıştır. Sanatçı, Türk Seramik Sanatı'nda önemli adımlar atmıştır. Çok yakın dostu Utku Varlık ile kişisel iletişimimizde; sanatçı, Necati Ayden için şunları dile getirmiştir. "Necati Ayden adına yazılı hiçbir kaynağın bulunmaması, Türk resmi adına büyük bir kayıptır. Tabi ki bunun için kimseyi suçlamamak gerek. Necati Ayden bir vagabond gibi yaşadı ve öyle de öldü". Akademi kurumlarından gelen hiçbir teklifi kabul etmeyen sanatçı, Kapadokya yöresine yerleşmiş ve ölümüne kadar bütün hayatını orada idame etmiştir. Akademiden bütün arkadaşları Avrupa'ya eğitime giderken; sanatçı, Anadolu topraklarına hayranlığını ve Türkiye'nin, kendi sanatı adına yeterli olabileceğini savunmuştur.

Oktay Anılanmert, Utku Varlık ve Necati Ayden gibi figüratif üslup da baskı çalışmalarını yapmış, fakat farklı bir kompozisyon anlayışıyla ortaya koymuştur. Gravür (çukur baskı) çalışmalarında yer alan figürler havada uçuyor ve su altında yüzüyor gibi resmedilmiştir. Türk Resmi'nde, mekânın önemine defalarca değinmiş ve savunmuştur.

Sanatçının çalışmalarındaki soyutlanmış figürler her ne kadar uçuyor veya yüzüyor hissiyatı uyandırır da, kompozisyonlardaki o boşluk bir mekândır aslında. Mekân ve boşluk kavramı üzerine ısrarla durmuştur. Resimlerinde, pandomim sanatının çok önemli bir etkisi olduğunu dile getirmiştir. Pandomim sanatını Türkiye’de önemli yerlere gelmesine katkıda bulunmuştur. Resimlerinde her zaman insan ögesi ve yaşamla ilgili oluşumlar yer almıştır. Türk Resim Sanatı’nda ve Pandomim Sanatı’nda önemli adımlar atmıştır.

Resmin şairi olarak bilinen Devrim Erbil, Türkiye coğrafyasının kültür ve sanat alanında çok geniş ve zengin olduğunu savunmuştur. Şairlerin, ozanların ve ressamların bunlardan yeterince faydalanması gerektiğini, Türk sanatını bir adım ileri götürmeyi öngörmüştür. Çok yönlü olan sanatçı; devamlı üreten ve geleneksele bağlı kalmış, aynı zamanda modernizmi de savunmuştur. Devrim Erbil; Utku Varlık, Necati Ayden, Oktay Anılanmert ve Mehmet Gülerüz gibi figüratif üslup çabalarına girmemiştir. Sanatçı, ilk dönemlerinde doğa, Anadolu çeşitlenmeleri ve Anadolu soyutlamaları üzerine resimler yapmıştır. Klee’nin çizgilerinden beslenen Erbil, metal plaka üzerinde istediği çizgileri yakalamış ve istediği türden etkiler alarak gravür (çukur baskı) tekniğiyle işler üretmiştir (Bkz. Görsel 2.27). Aynı etkileri daha sonraki dönemlerde Serigrafi (ipek baskı) tekniğiyle de ortaya koymuştur. 1990 yıllarında Amerikan Pop-art sanatından etkilenmiş, Andy Warhol’a gönderme niteliğinde Serigrafi (ipek baskı) tekniğiyle çalışmalar yapmıştır (Bkz. Görsel 2. 32). Sanatçı, Plastik sanatlardaki bütün alanlarda incelemeler ve araştırmalar yapmış, yeni malzemeler deneyerek kendi üslubundan sapmadan kararlı bir şekilde çalışmalarını sürdürmektedir.

Türk resmindeki genel üslup eğilimlerini güçlü bir figüratif etkinlik yolunda irdeleyen Mehmet Gülerüz, 1970’li yıllarda litografi (taş baskı), gravür (çukur baskı) tekniğiyle işlerini ortaya koymuştur. Litografi (taş baskı) tekniğinin desenleri üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Litografi (taş baskı) tekniği ile yakaladığı zengin çizgiler daha sonra gravür (çukur baskı) işlerinde ve yağlıboya çalışmalarında da kendini göstermiştir. Mehmet Gülerüz, cinsellik gibi tabulaşmış konulara girmeye cesaret eden ilk Türk ressamlarından. Cinsellik ve kadın erkek ilişkileri üzerine kurguladığı resimler Türk Resmi adına atılan önemli adımlardan biridir. Ayrıca, Çağdaş Türk Resim Sanatına eleştirinin girmesinde büyük bir rolü vardır. Mehmet Gülerüz, ilk dönemlerde yapmış olduğu resimlerde kadın erkek figürlerinin yer aldığı pornografik görüntüleri ön plana çıkararak tepki niteliğinde büyük bir adım atmıştır. 1970 yıllarındaki politik tavrını yaptığı resimlere hayvan imgesini ekleyerek ön plana çıkarmıştır. Güçlü desen bilgisine sahip olan Mehmet Gülerüz, birden fazla akademide görev almış, Türk resminin gelişmesini sağlayacak birçok öğrenci yetiştirmiştir.

Grup hareketlerinin oluşumu, bir toplumun sanat ve siyasi alanında gelişmesinde çok önemli bir girişim olduğu kanısındayım. Bugün halen gelişmekte olan Türk baskiresmi ve Türk resmi, geçmişte kurulan sanat birliklerinin oluşmasıyla varlığını sürdürmektedir. Plastik sanatların farklı dallarında faaliyet gösteren sanatçıların bir araya gelerek ortak bir amaç doğrultusunda birleşmesi hiç kuşkusuz sanat birliklerinin önemini de gözler önüne sermektedir. Türk baskiresminin ve Türk resminin daha kalıcı temellere kavuşturulması için bundan sonraki süreçte de farklı disiplinlerde sanatçıların bir araya gelerek bu geleneği yaşatması düşüncesindeyim.

KAYNAKÇA

- Anılanmert, B. (2008) *Oktay Anılanmert*. İstanbul: Bir E Bir Reklamcılık Yayınları.
- Anılanmert, B. ve Johnson, D. (2018) *Oktay Anılanmert Eskiz*. İstanbul: Masa Yayınları.
- Anılanmert, O. (2001) *Uçmak – Kişisel Sergi*. İstanbul: Tem Sanat Galeri Sergi Kataloğu.
- Ayden, N. (1966) *Mimarlık*. İstanbul: Mimarlar Odası Yayın Organı, Aylık Dergi.
- Altıparmakogulları, Y. (2006) *Mehmet Güleriyüz İle Burhan Uygur'un Resimleri İle Defterleri Arasındaki İlişkilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Batı, U. ve Elikbank, G. (2019) *Devrim Erbil ile Seyrü Sefer*. İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2015) *Ressam ve Resim*. Mehmet Güleriyüz İstanbul Modern Retrospektifi Sergi Kataloğu.
- Duben, İ. (1978 - 2010) *İpek Duben Yazı ve Söyleşileri*. İstanbul: Salt Galata, Garanti Kültür A.Ş.
- Ergüven, M. (1992) *Mehmet Ergüven Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erbil, D. ve Akbulut, D. (2011) *Resmin Şairi Devrim Erbil*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Ergüvenler, Ö.Ö. (2013) *Ressam Devrim Erbil Sanatı ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Freeman, N. (2008) *Mehmet Güleriyüz*. İstanbul: Galeri New.
- Giray, K. (1988) *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Güleriyüz, M. ve Sönmezay, A. (2015) *Güldüğüme Bakma*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güleriyüz, M. (2014) *Resmigeçit*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gücüko, H. (2017) *1970 Sonrası Türkiye'deki Sosyolojik Değişimlerin Mehmet Güleriyüz Resimlerindeki Renk ve Desene Etkisi*, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Haylamaz, A. (2014) *Çağdaş Türk Resim Sanatı İçinde Devrim Erbil'in Yeri ve Önemi*, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kıvrak, E. (2010) *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Türkiye'deki Sanat Eğitime Resim-Şiir İlişkisi Bağlamında Katkıları*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Özgültekin, B. ve Kavukçu, M. (2010) Atatürk Üniversitesi Erzurum I. Uluslararası Resim Sempozyumu Kataloğu. İstanbul: Bakanlar Medya.

- Özayten, N. (2013) *Mütevazı Bir Miras*. İstanbul: Salt Galata, Garanti Kültür A.Ş.
- Şerbetçi, F. (2008) *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Tansuğ, S. (1999) *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1997) *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1990) *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Tamyıldız, N. (2018) *Modern Sanatın Doğuşunda Paris Okulu ve Öncü Sanatçılarının Etkisi*, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Uysal, E. (2009) *Komet ve Mehmet Güleriyüz'ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi.
- Varlık, U. (2018) *Zero Hipotez*. İstanbul: Bozlu Sanat Yayınları.
- Varlık, U. (2009) *Utku Varlık Peinture – Painting*. İstanbul: Beyaz Art, İlke Basın Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1 <https://imoga.org/collections/mehmet-guleryuz> (Erişim Tarihi: 04.02.2020)
- http-2 <http://utkuvarlik.blogspot.com/> (Erişim Tarihi: 24.03.2020)
- http-3 <https://www.youtube.com/watch?v=j5vNLJMVUzk&t=284s> (Erişim Tarihi: 14.04.2020)
- http-4 <https://www.youtube.com/watch?v=aqvZTmjCsC0&t=523s> (Erişim Tarihi: 27.04.2020)