

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

NEVHİZ TANYELİ VE ALAETTİN AKSOY
RESİMİNDE EKSPRESİF BEDEN İMGESİ

Hazırlayan:
ADEVİYE SENA GÖKÇEOĞLU
(Yüksek Lisans Eser Metni)
20172301005

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Hayri AĞAN

İSTANBUL
2020

ÖNSÖZ

Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy resminde ekspresif beden imgesi başlığı ile oluşturulan bu çalışmada, Batı resminde ekspresyonizmin gelişimi ve ekspresif beden imgesi araştırılarak, Türk resminde ekspresif yaklaşımlar incelenmiş, Nevhiz Tanyeli, Alaettin Aksoy'un çalışmalarında ekspresyonizmin beden ile ilişkisi irdelenmiştir.

20.yy. Batı resminde gelişen ekspresyonizm sözcüğünün nasıl meydana geldiği ve sanatçılar tarafından ekspresyonizm eğiliminin, sebepleri ve sonuçları incelenmiştir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda; Batı sanatı tarihinde, Rönesans döneminden başlayarak 21.yy'a kadar olan dönem içerisinde ekspresif beden imgesinin oluşumu ve dönüşümü araştırılarak; natüralist bir resimde de ekspresif beden imgesinin olup olmayacağı sorusu cevaplanmaya gayret edilmiştir. Araştırmaların neticeleri ve kanalları ile birlikte, Türk resim sanatında 1970 dönemi ve sonrası araştırılarak ekspresyonist yaklaşımlar ve ekspresif beden imgesi incelenmiş; Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy'un sanat pratiğine yansımaları ve dönüşüm süreci üzerinde durulmuştur. Söz konusu sanatçılarla yapılan röportajlarla da sanatçıların resimlerdeki ekspresif beden yaklaşımı incelenerek, irdelenmiştir.

Ekspresif beden imgesi üzerine yürüttüğüm çalışmalar dâhilinde hazırladığım eser metni, çalışmalarımı eşdeğer ölçütte yürüttüğüm ve araştırmalarıyla sonuçlarına ulaşmayı amaçladığım bir çalışma haline bürünür.

Eser metnimi hazırlarken öncelikle, fikrini ve tecrübesini paylaşmaktan çekinmeyen Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy'a, bu aşamada desteğini her daim hissettiğim, Hüsniye Eraslan'a, çeviri desteği için Gizem Demircan'a, bilgisini, fikrini ve desteğini asla esirgemeyen danışman hocam, Hayri Ağan'a sonsuz teşekkürümü borç bilirim.

ÖZET

Ekspresyonizm, sanatçıların kendini ifade etme arzusunun oluştuğu bir dönemdir. Bu açıdan akım değil, resim sanatının kanalıdır. Sanatçıların resimlerinde, karanlık dönemin karışıklığı; ifadenin öne çıktığı biçimlerle vücut bulur. Bu nedenle zaman zaman sanatçıların üretimlerinde ve sonuçlarında doğa, araç olarak kalır.

Akıl ve ifade, birbirini kovalayan ve resim sanatı içerisinde yer edinen, vazgeçilmez iki unsur olarak öne çıkmaktadır. Ekspresyonist sanatçılar için; hakikat, ifade şekilleriyle görünürdür.

Beden, Batı sanat tarihinde, Rönesans'ta uyum ve kanonlarla, ideal güzellik şekilleriyle görünürken, Barok akımında haz unsurunun yüksek olduğu, kıvrımlı (serpentine) duruşlarıyla da önem kazanır. Ekspresyonizmde çoğunlukla görünen grotesk beden, modernleşmeyle güzellik ve çirkinlik gibi bazı yaklaşımlara farklı bakış açısı kazandırmıştır. Öne çıkan bireyselleşme; sanatçılarda, yorumlama özgürlüğü ve yorum çeşitliliğini meydana getirerek; beden imgesine olan yorumlama anlayışının çeşitlenebilmesini sağlamıştır.

Türk resim sanatının 1970 döneminde, sanatçılarda oluşan bireyselleşme ve özgünleşme gayretlerinin, gerek kalıplaşmış akademi geleneğinden çıkma arzusuyla gerekse de Türkiye'deki sosyo-politika ve sağ-sol karmaşasının tesirleriyle ortaya çıktığı görülür. Bu sebeple, özellikle bu dönemde ekspresyonist tavra, ilgi alaka yoğunlaşır.

Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy'un resimlerinde beliren öyküsel semboller, ekspresyonizm etkisiyle beden imgesi üzerinde de oluşmuştur. Dolayısıyla Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy'un resimlerinde oluşan ekspresif beden imgesi, çoğunlukla öykünün bir sembolü ve salt bir karakter olarak öne çıkar. Bu nedenle, sanatçılarda oluşan beden imgesi anlatıya dâhil edilen sembol niteliğindedir.

Söz konusu sanatçılarla yapılan röportajlar neticesiyle politik bir yaklaşımı benimsedikleri ve resimlerinin, dönemin şartlarından yoksun çerçevede şekillenmediği anlaşılır. Bu açıdan beden; hicivci bir yaklaşımla görünebiliyorken, ifadelerinin dışavurumlarıyla da görünür.

ANAHTAR KELİMELEER: Beden, Nevhiz Tanyeli, Alaettin Aksoy, Ekspresyon, Ekspresyonizm

ABSTRACT

Expressionism emerged at a time when artists' desire for self-expression was formed. From this point of view, it is not a movement but a channel of art of painting. . In the paintings of the artists, the confusion of the dark times is embodied in the forms in which the expression emerges. Thus, from time to time, during the creation processes of the artists and in the end nature has remained as a channel.

Reason and expression stand out as two indispensable elements that follow each other and take their place in the art of painting. For expressionist artists; The truth is visible through the forms of expression.

In Western art history; while the body took shape with the harmony, the canons, and the ideal beauty images in the Renaissance, within the Baroque Movement, it started to gain importance also with the curved (serpentine) postures with high pleasure, Together with the modernization period; the grotesque body, which mostly manifests itself in expressionism, has brought a different perspective to some approaches such as beauty and ugliness. In this way, the individualization that became more prominent has enabled the ways of interpreting the body image to be diversified by creating a variety of interpretations with the freedom of interpretation in artists.

In the 1970s period of Turkish painting, it can be seen that the artists' individualization and originalization efforts emerged both with the desire to get out of the stereotypical academy tradition and with the effects of socio-politics and right-left confusion in Turkey. For this reason, it is precisely in this period that the expressionist stance is of great interest.

The narrative symbols that appear in the paintings of Nevhiz Tanyeli and Alaettin Aksoy have also been formed on the body image with the effect of expressionism. Therefore, the expressive body image formed in the paintings of Nevhiz Tanyeli and Alaettin Aksoy is mainly as a symbol of story and a mere character. Therefore, the body image formed by the artists is a symbol included in the narrative.

As a result of the interviews made with the artists in question, it is clear that they took a political approach and that their paintings were not created within a framework detached from the conditions of the period they lived in. In this regard, the body; While it can appear with a satirical approach, it is also visible with their expressions.

KEY WORDS: Body, Nevhiz Tanyeli, Alaettin Aksoy, Expression,, Expressionism

RESİM LİSTESİ 1

RESİM 2.1- Albert Dürer, Sanatçının Annesi, 42.1x30.3cm, Kâğıt üzerine desen, 1514
Kupferstichkabinett, Berlin

RESİM 2.2 -Rogier Van Der Weyden, Çarmıhtan İndiriliş (Detay) , 1435, Museo Del Prado,
Madrid

RESİM 2.3- Hans Holbein, Ölü İsa'nın Mezardaki Bedeni, 200x30,5cm, Tuval üzerine
yağlıboya, 1521, Basel

RESİM 2.4- Matthias Grünewald, İsenheim Mihrabı, (Kapalı), Unterlinden Museum, 1512-
1516

RESİM 2.5- Rembrandt Van Rijn, Dr. Tulp Ve Bir Anatomi Dersi, 261x169,5cm, Tuval
üzerine yağlıboya, 1632, Mauritshuis, Lahey

RESİM 2.6- Rembrandt Van Rijn, Kesilmiş Öküz, Panel üzerine yağlıboya, 1655

RESİM 2.7-Jusepe de Ribera, Kocası Ve Oğluya Magdalena Ventura, 196x127cm, Tuval
üzerine yağlıboya, 1631, Museo Fondacion Duque de Lerma, Toledo

RESİM 2.8- Francisco De Goya, Cadıların Uçuşu, 43,5 x30.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya,
1798, Museo Del Prado

RESİM 2.9- Gericault, Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak, 52x64cm, Tuval üzerine yağlıboya,
1818- 1819 Montpellier, Musee Fabre,

RESİM 2.10-Gericault, Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak, 37,5x46cm, Tuval üzerine yağlıboya,
1818, Rouen, Musee des Beaux- Arts,

RESİM 2.11-Orozco Clement, Amerikan Uygarlığının Destanı, 1932-34 (Panel7) Hanower, New Hampshire

RESİM 2.12-Egon Schiele, The Embrace, 170,2x100cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, Vienna, Österreichische Galerie,

RESİM 2.13- Max Openheimer, Operation, 164x150cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1912, National Galery, Prag

RESİM 2.14-Chaim Soutine, Kesilmiş Sığır, 201,9x114cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1925, Grenoble Müzesi

RESİM 2.15-Franchis Bacon, Çarmıha Gerilme, 198x144cm, Triptik, Tuval üzerine yağlıboya, 1962, Guggenheim Müzesi, New York

RESİM 2.16- Alberto Giacometti, 9 Grup, Zürih

RESİM 2.17- Alberto Giacometti, Head Of Diego, (detay), Tuval üzerine yağlıboya, 1961, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston

RESİM 2.18- Jackson Pollock, Autumn Rhythm, Tuval üzerine yağlıboya, 1950

RESİM 2.19-Ana Mendieta, Silueta Serisi, İsimli, Yagul Antik kenti, 1973, Meksika

RESİM 2.20- Georg Baselitz, Manikür, Tuval üzerine yağ ve altın vernik, 2019

RESİM 2.21- Jenny Saville, Torso2, 360x294cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2000

RESİM 2.22-Jenny Saville, Fulcrum, 261,6x 487,7 cm (Triptik), Tuval üzerine yağlıboya, 1999

RESİM 2.23-Berlinde De Bruyckere, Quan, 50x155x80cm, Bal mumu, Epoksi, Demir, Yastık, 2009

RESİM 2.1.1- Edward Munch, Melancholy, 72x98cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1891, Özel Koleksiyon

RESİM 2.1.2- James Ensor, Bir Turşu Ringa Balığı Üzerinde Savaşan İskeletler, 1891, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüksel

RESİM 2.1.3- Ernst Ludwig Krichner Dresden’de Sokak, 150,5x200,4cm, Tuval üzerine yağlıboya

RESİM 2.1.4- Emile Nolde, İsa’nın yaşamı, soldaki ve sağdaki levhalar 100x86cm, ortadaki levha 219x190 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911-1912, Seebüll, Nolde Vakfı

RESİM 2.1.5- Oscar Kokoschka, Herwart Walden’in Portresi, 100x68cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, Stuttgart, Devlet Galerisi

RESİM 2.1.6- Ernst Barlach, Acıyın!, Tahta Heykel, 1919, New York

RESİM 2.1.7- Kathe Kollwitz, Mahkum, 32x43cm, Kağıt üzerine etching, 1908

RESİM 3.1-Aliye Berger, Güneşin Doğuşu, 200x300cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1954, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul

RESİM 3.2-Orhan Peker, Balıkçı Ve Kediler, 70x65cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1976

RESİM 3.3-Neş’e Erdok, Arthur Rimbaud’ın Kayakta Uyuyan Şiiri İçin, 192x135cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1992

RESİM 3.4- Mehmet Güleryüz, Doğada Üç Kişi, 115x88cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1965

RESİM 3.5-Jale Nejdert Erzen, Flood, 300x120cm, Tuval üzerine yağlıboya

RESİM 3.6-Ali İsmail Türemen, İsimli, 98x78cm, Tuval üzerine yağlıboya

RESİM 3.7-Yavuz Tanyeli, Sanatçı Portresi Arkadan, 107x86cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2016

RESİM 3.1.1- Nevhiz Tanyeli, Nü, 85x54cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1963, Cengiz Akıncı Koleksiyonu

RESİM 3.1.2-Nevhiz Tanyeli, Nü, 66x33cm Tuval üzerine yağlıboya, 1963

RESİM 3.1.3- Nevhiz Tanyeli, Çıglık, 28x20 cm Kâğıt üzerine mürekkep, ruj, 1968

RESİM 3.1.4- Nevhiz Tanyeli, İçine, Kâğıt üzerine mürekkep, ruj, 1968

RESİM 3.1.5- Maria Lassnig, (Wangen-, Stirn- und Kinnsensationen) Yanaklar Alın Ve Çene Duyumları, Kâğıt üzerine karışık teknik, 1996 (sol)

RESİM 3.1.6- Maria Lassnig, (Nasenfilter), Burun Filtresi, Kâğıt üzerine karışık teknik, 1998

RESİM 3.1.7- Nevhiz Tanyeli, Uyu, Uç Dinlen, Deniz Bile Ölür, 177x73cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1974, Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

RESİM 3.1.8- Nevhiz Tanyeli, Taşındığım Siyah Ve Büyük Ayna, 51,5x49,5cm, Kâğıt üzerine yağlıboya, 1980

RESİM 3.1.9- Nevhiz Tanyeli, Doğum, 100x70cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1981, Murat Balkan Koleksiyonu

RESİM 3.1.10- Nevhiz Tanyeli, Kubura, 69x43cm, Kâğıt üzerine suluboya, 1983

RESİM 3.1.11- Otto Dix, Ellerde Yeni Doğan Bebek, Tuval üzerine yağlıboya, 1927

RESİM 3.1.12- Nevhiz Tanyeli, Kaç Kaç Kaç, 130x92cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2001, Baha Toygar Koleksiyonu

RESİM 3.1.13- Nevhiz Tanyeli, Konuşmak Zamana, 140x100cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2002

RESİM 3.1.14- Nevhiz Tanyeli, Konuşmak Zamana, Detay

RESİM 3.1.15- Nevhiz Tanyeli, Görünü, 100x65cm, Tuval üzerine yağlıboya 1980

RESİM 3.1.16- Nevhiz Tanyeli, Görünü II, 116x73cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1980

RESİM 3.1.17- Nevhiz Tanyeli, Kanı Görmek İstemem Kanı, 46,5x25cm, Kâğıt üzerine suluboya, 1980

RESİM 3.1.18- Nevhiz Tanyeli, Varlığımın Garip Şarkısı, 100x74cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1974, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

RESİM 3.1.19- Nevhiz Tanyeli, Annem, 64x46cm, Kâğıt üzerine yağlıboya, 1981

RESİM 3.1.20- Edward Munch, By the Deadbad, 80x60cm, Tahta üzere pastel boya, 1893, The Munch Museum, Oslo

RESİM 3.1.21- Nevhiz Tanyeli, Yadırgama, 40x40cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1993, Baha Toygar Koleksiyonu

RESİM 3.2.1- Alaettin Aksoy'un Atölyesi 16.09.2019, Beyoğlu

RESİM 3.2.2- Alaettin Aksoy'un arşivinden

RESİM 3.2.3- Alaettin Aksoy'un arşivinden

RESİM 3.2.4- Alaettin Aksoy'un arşivinden

RESİM 3.2.5- Alaettin Aksoy, Gamalı Haç, Kâğıt üzerinde desen

RESİM 3.2.6- Alaettin Aksoy, Gamalı Haç, detay

RESİM 3.2.7- Alaettin Aksoy, Gamalı Haç, Detay

RESİM 3.2.8- Alaettin Aksoy, Yapay Soyluluklar Üzerine 1, 114x146cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1988

RESİM 3.2.9- Alaettin Aksoy, İlahi Komedi, 146x114cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1984

RESİM 3.2.10- George Grosz, Fairy Tale, 81,5x61,1cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1942, Douglaston

RESİM 3.2.11- Jacques Louise David, Papa Pius VII ve Kardinal Caprara Portresi, (Detay), Tuval üzerine yağlıboya, 1805

RESİM 3.2.12- Alaettin Aksoy, Yengeç, Tuval üzerine yağlıboya, 1998

RESİM 3.2.13- Alaettin Aksoy'un arşivinden

RESİM 3.2.14- Alaettin Aksoy, Yaşlı Fahişe, 89x116cm, Tuval üzerine yağlıboya,1990

RESİM 3.2.15-Alaettin Aksoy, Karaağaçlar Altında Arzu, 89x116cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989

RESİM 3.2.16- Alaettin Aksoy, Yapay Soyluluklar Üzerine 2, 150x187cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989

RESİM 3.2.17- Alaettin Aksoy, Trol, 150x210cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

RESİM 3.2.18- Peter Paul Rubens, The Fall of the Damned, 2,86x2,24m, Tuval üzerine yağlıboya, 1620

RESİM 3.2.19- Coreggio, Assumption of the Virgin, Fresk, 1.093x1.195cm, 1526, Parma Cathedral

RESİM 3.2.20- Alaettin Aksoy'un atölyesinden, Tuval üzerine yağlıboya, 2011

RESİM LİSTESİ 2 (RESİMLERİM)

RESİM 4.1- A. Sena Gökçeoğlu, Aynalar, 208x168cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020

RESİM 4.2- A. Sena Gökçeoğlu, Tortu, 120x100cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020

RESİM 4.3-A. Sena Gökçeoğlu, Vd. , 152x76 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020

RESİM 4.4-A. Sena Gökçeoğlu, Kabuk, 126x56 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020

RESİM 4.5-A. Sena Gökçeoğlu, İsimsiz, 30x30 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020

RESİM 4.6-A. Sena Gökçeoğlu, Ev, 133x98cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020

RESİM 4.7- A. Sena Gökçeoğlu, İsimsiz, 35x25cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020

RESİM 4.8- A. Sena Gökçeoğlu, İsimsiz, 24x18 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2019

RESİM 4.9- A. Sena Gökçeoğlu, İsimsiz, 90x70 cm, Kağıt üzerine füzen, akrilik boya,2018

RESİM 4.10- A. Sena Gökçeoğlu, 30x20cm, Kâğıt üzerine fúzen, akrilik boya, 2018

RESİM 4.11- A. Sena Gökçeoğlu, İsim-siz, 65x30 cm, Kâğıt üzerine fúzen, akrilik boya, 2018

RESİM 4.12- A. Sena Gökçeoğlu, İsim-siz, 33x26cm, Kâğıt üzerine fúzen, akrilik boya, 2018

RESİM 4.13- A. Sena Gökçeoğlu, İsim-siz, 70x55cm, Kâğıt üzerine fúzen, akrilik boya, 2018

RESİM 4.14- A. Sena Gökçeoğlu, İsim-siz, 25x18cm, Kâğıt üzerine fúzen, akrilik boya, 2018

RESİM 4.15- A. Sena Gökçeoğlu, İsim-siz, 27x15cm, Kâğıt üzerine fúzen, akrilik boya, 2018

RESİM 4.16- A. Sena Gökçeoğlu, İsim-siz, 26x17cm, Kâğıt üzerine fúzen, akrilik boya, 2018

RESİM 4.17- A. Sena Gökçeoğlu, İsim-siz 21x18 cm, Kâğıt üzerine fúzen, akrilik boya, 2018

1. GİRİŞ

Batı resim sanatı tarihinde büyük ölçüde yer alan beden imgesinin ve Türk resim sanatındaki yansımalarının, Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy üzerindeki etkisi ve yaklaşımlarıyla, dönüşüm ve gelişim süreci araştırılarak, akabinde; resimlerimde kullandığım salt beden imgesini -ekspresif beden yaklaşımımı- değerlendirmem amaçlanmıştır.

Öncelikle, ekspresif bedenden söz edebilmek için; ekspresyonist eğilimin açığa çıkmasına neden olan sorunlara, değinmek önceliklidir. Empresyonizmden sonra kendini gösteren ekspresyonizm, duyguları ve hisleri önceleyen; ifadeyi birincil problem haline getiren sanatçılar tarafından ortaya çıkmıştır. Ekspresif sanatçılar, rahat ve agresif fırça darbeleri, kalın boya tabakaları, renk kullanımlarının yoğunluğu ile birlikte izleyenler ve eleştirmenler tarafından, vahşi yahut barbar olarak da nitelendirilmekteydi. Empresyonist olmayan her bir sanatçı bu biçimsel yaklaşımların ortaya çıkmasıyla, ekspresif damgası yemiştir. Sanatçıların, bu denli rahat ve özgür plastik davranış biçimi, biçimsel yorum çeşitliliği ile birlikte, beden üzerinde de farklı bakış açıları kazandırmaya başlar.

Batı resim sanatı tarihinde beden yaklaşımı, Teoloji inancı ve düşüncesi nedeniyle Orta Çağ döneminde bir günah nesnesi olarak görülür. Hemen ardından, Rönesans döneminde beden, Hümanizm inancı etkisiyle güzelleştirilerek, tanrısallaştırılmıştır. Barok dönemde ise sanatçılar, bedenin her bir açısının güzel olduğu düşüncesine ve görüntüsüne farklı bakış açıları kazandırarak; çirkinlik ve kirliliğin de bedene ait bir parça olduğunu gösterirler. Fotoğraf makinesinin icadının da etkisiyle açık kompozisyon tasarısı oluşturularak, beden üzerinde oluşan ışık ve gölge, yarattığı dramatizasyonla bedenlerdeki formu biçimlendiren bir hale dâhil edilir. Böylece, ışığın ve gölgenin beden üzerinde ifadeci yaklaşımları ortaya çıkardığı görülür.

Ekspresyonist sanatçılar bedeni, bazen kendi ifadelerini ortaya çıkarma arzusu ile birlikte kullanırken, zaman zaman da bedenin haz unsurlarının öne çıktığı imgelerle ortaya koyar. Savaşın da etkisiyle birlikte bedeni vahşileştirdikleri, hayvanlaştırdıkları görülür.

Türk resim sanatında sanatçılar, 1920'li yıllardan bugüne değin yaklaşımlarında Batı resim sanatını gözlem unsuru olarak ele aldıkları için, Türk resminde ekspresif yaklaşımlar, Batı sanatından ayrıksı bir tutum izlenerek araştırılmamaktadır. Aliye Berger'in, 1954 yılında yapmış olduğu *Güneşin Doğuşu* isimli resmi bu nedenle ekspresyonist etkilenmelere örnek verilebilmektedir. Bu sayede Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy'un resimlerindeki ekspresif beden imgesi, öncelikle ekspresyonizm tesirinin oluşumu ile ilintilidir.

Türkiye'de, 1970 döneminde; sanat aktivitelerinin gelişimi ve paylaşımı bununla birlikte yoğun ve politik bir karmaşanın barınıyor olması, Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy'un resimlerindeki ekspresif yaklaşımların filizlenmesine olanak tanır. Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy'un resimlerindeki ekspresif beden imgesi, oluşum ve dönüşüm süreci içerisinde, çoğu zaman bir sembol olarak, ifade etkisiyle bedeni soyutlayarak, başkalaştırarak anlatıya dâhil edildiğini görürüz. Sanatçıların resimlerinde beliren beden unsuru, genellikle öykünün kendisi-ana karakteri- ve bütünün bir elemanı olarak öne çıkar. Bu sebeple, Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy'un resimlerinde araştırılan ekspresif beden imgesini, parçaları ve kanalları ile değerlendirebilmek mümkün görünmektedir.

2. BATI RESİM SANATINDA EKSPRESİF BEDEN İMGESİ

Öncelikle ekspresyonizmden yalnızca bir akım olarak söz etmek yanlıştır. (Özellikle bir çok sanat tarihçi ve yazarı için ekspresyonizm; dönem olarak sınırlandırılmamış, akım olarak görmekten çekinilmiştir. Eğilim veya görüş olarak düşünülmüştür.) İfade, tüm sanat tarihindeki yapıtlarda muhakkak kendine yer edinen, aklın ağır bastığı resimlerde bile izlenebilen vazgeçilmez bir kavramdır. Bu yüzden ekspresyonizm, ancak değişime uğrayabilen fakat günümüzde de etkisini sürdüren bir eğilimdir. Dolayısıyla en natüralist ressam bile kendini ifade etme; dışavurma gereği hisseder.

Ekspresyonizm için belli bir dönemden söz edemeyeceğimiz için tarih öncesi Zenci, Hindistan ve Aztek Yontuculuğu, Grunewald, Greco, Daumier'e hatta Lucian Freud'a kadar dizini geniş tutabiliriz. Bununla birlikte resimsel üslup olarak ortak bir tavidan söz etmemiz olanaksızdır. Özne bir tavrın hâkim olduğu, dönemin yaşantısına göre şekillendiği gerçeği yadsınamazdır.

Beden; felsefe, antropoloji, sanat ve sanat disiplinleri arasında oldukça yer tutmuş ve araştırmalara yer verilmiş bir kavramdır. Bedenin sanat tarihinde yapıtlardaki yaklaşımları göz önünde bulundurulduğunda, Rönesans sanatındaki yaklaşımlardan günümüze kadar olan süreç içerisinde dışavurumcu (ekspresif) bedenin, muhakkak birçok resimde ortaya çıktığı görülür. Her çağ ve her dönem kendi içerisinde farklılıklar taşısa dahi, sanatçının öznel ifade yetisi geri planda kalmayarak ifadeci yaklaşımlarını yer yer bilinçdışı sunduğu resimler muhakkaktır. Bununla birlikte günümüze daha çok yaklaştığımızda artık bedeni yalnızca resmetmekle kalmayıp, ifade etme aracı olarak, salt sunuluyor olması (performans) da bir gerçektir. Çünkü beden, sanat tarihindeki gelişim süreci içerisinde daima sanatçılar için; bazen, kendini bedeniyle ifade etmenin, bazen de hikâyede temsil edilen, ikona olmasının yanı sıra, salt bir biçimde sunabilecekleri bir kavram da olmaktadır.

Rönesans (15.yy- 16.yy), geçmişte unutulmuş Bizans düşünürlerin (Platon, Aristoteles) ve sanata katkılarının tekrar gündeme alındığı bir dönemdir. Bunun nedeni; önceki Orta Çağ sanatında Teoloji (Tanrı bilimi) fikri ve düşüncesinde ilerleyen bir dönemi kapsamasıdır. Orta Çağ döneminde beden; haz ve şeytani şehvet giysisi olarak indirgenen bir araç halinde düşünülür. Bu bakımdan beden, Orta Çağ'da; '*Ruhun şu iğrenç giysisi!*' şeklinde ifade edilmekteydi. Tıp, felsefe, antropoloji gibi bilim dallarını da oldukça kötü etkileyen bu dönemde; insanların mahrem hayatlarında bile çıplak vücutlarına bakmadıkları ve günah olarak addettikleri gerçeği mevcuttur. Bu tarz yaklaşımlar, bedenin incelenmesinde; anatominin gelişmesinde oldukça kötü bir rol üstlenmekte, bahsi geçen bilim dallarını epey geride bırakmaktaydı.

Rönesans'ta, Orta Çağ sanatındaki din merkezli anlayıştan mutlak bir kopuş ve Hümanizm odaklı bir döneme geçiş yapılır. O dönemdeki tüm sanat eserleri neredeyse insan odaklıdır. 1453 yılında Floransalı Leon Battista Alberti'nin klasik resim anlayışını yerle bir edecek *De Pictura* isimli eserinde, Protagoras'ın '*İnsan evladı her şeyin ölçüsü ve kuralıdır.*' anlayışından yola çıkarak, yapılacak her bir resmin betimlemesinin insan oranlarının ancak üçe bölünerek belirlenmesi gerektiğini açıklamaktadır. Beden üzerine araştırmalar devam ederken yine Alberti'ye göre, sanatçılara ve eser ısmarlayanlara bulunduğu önerilerden bir tanesinde, genel olarak insan bedeninin hakikati doğrudan gösterme, resmin bütünlüğünün dayanağı ve ölçüsü olduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte Vitruvius'ün *De Architectura* isimli eserinde de mimarının mükemmel güzellikte olabilmesinin yegâne kaynağının insan bedeninin uyum ve oranı olduğunu belirtmektedir.

Bu tarz eserler, Rönesans'ın bedene olan yaklaşımını anlamamız için bir yol göstergedir. İdeal oran, (idealisation), görünen dünyadan öykünme,(mimesis) kesin kanon ve oranlar ve insan bedeninden yola çıkılarak oluşturulan geometrik kompozisyon çeşitlemeleri, Rönesans'ta bedene olan yaklaşım biçimidir. '*Kanon diye anılan kurallara göre, insan vücudunda baş gövdenin yedide biri büyüklükte olmalıydı. Ayak büyüklüğü ve bacak*

uzunluğu da, avuç içi büyüklüğünün katları olarak hesaplanmalıydı. İki göğüs arasındaki uzaklık, göğüsten göbek çukuruna değin olan uzaklığa eğit olmalıydı. ’’¹

Hristiyanlık inancının birleğimi muhakkak bu devirle birlikte seyreden bir olgudur, çünkü o dönemde sanatçılar, kiliseye bağımlı bir haldedirler. Bu bakımdan, Hümanizmin Hristiyanlık inancı ile birleğimi ancak, tanrı suretinde yaratılan her bir insan bedeni en güzeldir Őeklinededir.

Erkek bedeni; kuvvetli, diri ve tanrısalılaştırılan, kendinden emin görüntüsüyle resmedilirken, kadın bedeni güzellik ve Venüs betimlemeleri, özellikle sipariş edilen düğün portrelerinde uysallık, sadakat gibi duygularla ifade edilmekte ve buna eşlik eden hayvanlarla oluşturulmaktaydı. Leonardo Da Vinci ve Albert Dürer gibi sanatçılar, insan bedeninin oranları üzerinde alışlırlarken, bu genellikle erkek bedeni olmaktaydı. Albert Dürer, Rönesans döneminde, kadın bedeni üzerinde durmuştur. Daha sonra, Boticelli *Venüs'in Doğuşu* isimli eserinde, bir kadın bedenini çıplak bir Şekilde resmeder.

Özellikle krallar ve burjuvazi kesiminden bazı erkek müşterilerin ressamlara sipariş ettikleri (Venüs betimlemeleri) kadın bedenleri, Boticelli ile başlayan bu süreçte, seyirlik bir nesne olarak ele alınmaya başlanır. Seyir; dem ve Havva'nın İncil'den yola çıkılarak betimlemelerinde, yasak elmayı yemeleri sonrasında utanmaları, aslında seyirciden utanmalarıdır.² Seyir ve izleyen arasında ilişki, ilk etapta bu Şekilde başlar. Özellikle sanat tarihinin en başından beri seyirlik nesne olarak betimlenen kadın bedeni, erkekler tarafından izlenilecek bir nesne olarak işlev görmüş ve bazı krallar Őatafat ve zevklerini gösterişe dönüştürerek zaman zaman bu resimleri sergileyerek, aşağılayan bir cinsiyet alanına da dâhil etmiştir. İleride, 19.yy. akademik sanatta doruğa ulaşan bu gösteriş, bu dönemlerde başlayan bir süreçtir.

¹ The Art Millennium, Rönesans, nder Şenyapılı, Boyut Yayın Grubu, 1.Basım, syf:15

² John Berger, Görme Biçimleri, Metis Yayıncılık, 21. Basım Kasım, 2014, syf:49

Albert Dürer 'in tüm bu güzel bedenli resimlerini oluşturmasının yanı sıra, annesinin portre desenini de yaptığı görülür. İlk bakışta güzel görünmeyen yaşlı kadının portresi, mimesise uygun bir şekilde betimlenir.

Sanatçının kendi yaşamında yer alan annesinin portresinde ne kadar ifadeci bir yaklaşım gösterdiğini söylemek yanlış olmaz. O halde bu kadın bedeni güzel görünmese dahi, sanatçının yaşlı bir kadın bedenini ancak kişisel yaşamından bir parçayla, şefkat ve sevgiyle güzelleştirdiği ve bunu sunduğu gerçeği yadsınamazdır. (Resim 2.1)

E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü isimli kitabında neyin sanat olduğu, neye sanat denilebileceği ve güzellik-çirkinlik kavramları üzerinde açıklamalar yaptığı bölümünde, Albert Dürer'in Annesinin portresine de yer vererek şu ifadeleri kullanır:

“ Yaşlı kadının ve onun eriyip gitmekte olan yaşamının gerçekçi çizimi bizi belki etkileyip bu resimden uzaklaştırabilir, ama bu ilk hoşnutsuzluk duygusunu yendiğimiz takdirde, resim yeterince katkıda bulunacaktır bize, çünkü Dürer'in bu çizimi, olağanüstü içtenliğiyle görkemli bir yapıttır. İlerde de göreceğimiz gibi, bir tablonun güzelliği onun konu aldığı şeyden ileri gelmez.”³

Dürer'in yaşlı kadın bedeni nitekim seyirlik bir beden değildir. Sipariş üzerine oluşturulmamıştır. O dönemde sıklıkla üzerinde durulan, kadının ideal güzelliği, seyirliği meselesi eğer grotesk bir forma kavuşturulacaksa; mümkün mertebe yaşlı veya çirkin, deformasyona uğratılmış bir şekilde ifade edilmekteydi. Bunun sebebi; güzelliğin geçiciliğine işaret etmektir. Özellikle genç gibi görünmeye çalışan yaşlı kadın gibi betimlemelerle kadına yaklaşım biçimi alaycı bir şekilde oluşturulmaktaydı.

³ Sanatın Öyküsü, E.H.Gombrich, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1976, İstanbul, 12. Basım, syf:17



Resim 2.1- Albert Dürer, Sanatçının Annesi, 42.1x30.3cm, Kâğıt üzerine desen, 1514 Kupferstichkabinett, Berlin

Gombrich, bir tablonun güzelliği, onun konu aldığı şeyden ileri gelmez derken; sanat tarihindeki sanatçıların tüm yaklaşımlarının, sanatçıların özgün ifadesel yaklaşımının da barındırdığını söylemektedir. Hakikat ve doğa bazen araç olur, bazen amaç haline gelir. Bu yaşlı kadın gerçekçi çizilse dahi, kullanılan kaba vücut çizgileri özellikle boyunda sezgisel olarak gerçekleşen deformasyon; ekspresif biçime yaklaştırır. Burada sözünü etmiş olduğumuz ifadesel yaklaşıma bir örnektir.

Rönesans'ta güzellik; iyilik ve güzel ahlakla bağlantılıyken, dinsizlik yahut şeytanlık, fiziksel olarak canavarlaşan bir bedene dönüşmektedir. Güzelliğe ithafen; ölmekte olan İsa'nın bedeni, ölü bir ifadeye sahip değildir. Portrede, huzurlu bir ifade vardır. Örnek olarak: Kuzey ressamlarından, Rogier Van Der Weyden'in *Çarmıh'tan İndiriliş* eseri verilebilir. (Resim 2.2) Resimden de anlaşılacağı üzere İsa, gerçek bir ölü bedene sahip değildir.



Resim 2.2- Rogier Van Der Weyden, Çarmıhtan İndiriliş (Detay) , 1435, Museo Del Prado, Madrid

Çarpıcı örnekler de mevcuttur; kuzeyde, Almanya'da yaşayan ve dönemine göre çok çarpıcı ve devrimci bir resim olan **Hans Holbein**'in *Ölü İsa'nın Mezardaki Bedeni* adeta tüm İsa betimlemelerini alaşağı eder. (Resim 2.3)

(Resim 2.2) Weyden de kuzey ressamlarından bir tanesidir ve Holbein'in eseri ile karşılaştırma yapmak yanlış olmayacaktır. Aynı tavrı paylaşan iki ressamın benzer konuları işleyişi fakat farklı betimleyişi, her iki sanatçının özgün, ifadeysel yaklaşımlarının farklılığından ileri gelir.



Resim 2.3-Hans Holbein, Ölü İsa'nın Mezardaki Bedeni, 200x30,5cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1521, Basel

Hans Holbein'ın eseri, her ne kadar aydınlanma ve reform çağına denk gelse dahi, dönemine göre çok çarpıcı ve neredeyse yapılması en zor olanıdır. İsa gerçek bir ölü bedene sahiptir ve bu beden, kendi içerisinde öyle deformasyona uğramıştır ki neredeyse İsa'nın tanrı tarafından öldürüldüğüne inancımızı artıracak bir gerçekliktedir. Böyle bir deformasyon anlayışı; ellerin, ayakların, torsun içerisinde bulunan ve yer yer sezgisel yakalanılan biçimsel kaymalar, ifadeyi kuvvetlendirir ve dışavurumcu beden dediğimiz bir beden içerisinde görmekten çekilmeyeceğimiz biçimsel yaklaşımlarla benzeşir. Gerçekte modelin bedeninin, böyle bir deformasyona sahip olması elbette mümkün değildir. Sanatçının içsel kavrayışı ile mümkün olabilmektedir. Portredeki gerçeklik öyle sahibidir ki; adeta o dönemde, bu resimle, ilk defa karşılaşan izleyiciler Bu İsa olamaz! demekte... Bununla birlikte mekânın dar ve sıkışmış bir mezar oluşu gerçekliği ve devinimi artırır. Bu durum ise, ifadesel güce itki eder.

Holbein'ın eseri döneminde tartışmalar yarattığı aşikârdır. Sözü etmiş olduğumuz ifadesel yaklaşımların ve deformasyona uğramış biçimlerin nedeni; Holbein'ın resimsel bir enerjiyle ortaya çıkan biçimsel algılamalara; yorumlamalara, sahip olmasından ileri gelmektedir. Bu algılayışı ve anlayışı John Berger, Portreler isimli kitabında ve Hans Holbein'ın bu resmine yer verdiği bölümde şu şekilde ifade eder: *'Resim yapma edimi –dili çözüldüğünde- bir dizi görüntünün arkasından geldiği deneyimlenen bir enerjiye cevaptır. Nedir bu enerji? Görülen şeyin var olabilmesi için görünür olanın iradesi diyebilir miyiz ona? Üstat Eckhart da, 'tanrıyı gördüğüm gözle onun beni gördüğü göz aynı,' derken gene aynı karşılıklı ilişkiden söz ediyordu. Bize burada ipucu veren enerjilerin simetrisidir, tanrıbilimi değil. Her hakiki resim yapma edimi bu iradeye boyun eğmenin bir sonucudur; öyle ki görünenin sadece yorumlanmış değil, resmedilmiş hali tablolar topluluğunda fiilen yerini almaya hak kazanmıştır.'*⁴ John Berger, ayrıca bu bölümde Holbein'ın Ren nehrinde boğulmuş bir Yahudi'yi model aldığına dair rivayet olduğunu da dile getirir.⁵

Dostoyevski de Budala isimli romanında Hans Holbein'ın bu eserine yer verir. Budala romanındaki karakterlerinden bir tanesinde şu ifadeye yer verir: *'Bu tablo! Bu tablo! Neye*

⁴ John Berger- Portreler, Çev:Beril Eyüboğlu-Metis Yayınları-1.Basım 2018- syf:107

⁵ (4), A.g.y, syf:103

kadirdir farkında mısınız? Bu tablo bir mümine inancını kaybettirir.''⁶ Bununla birlikte, Dostoyevski'nin eşi *Fyodor Dostoyevski, Bir yaşam- anılar, Anna Dostoyevski* isimli kitabında Dostoyevski'nin bu resimle karşılaşma anını dile getirmektedir. Müzeye gittiklerinde Dostoyevski'nin resimden başını kaldıramadığı gitmeden son kez görmek için geri döndüklerini ifade eder.

Rönesans'ın mimesis kurallarını yerli yerine getiren *Ölü İsa'nın mezardaki bedeni*, kilisenin sanatçılardan bekledikleri gibi resmedilmemiş olmasının yanı sıra gerçekçi (Natüralist) bir resim olduğu yadsınamazdır. Çünkü resimden de anlaşıldığı üzere, Holbein model kullandığını ve bu modelin hiçbir tarafını güzelleştirmeden sunduğunu bize bildirir gibidir. Ancak kullanmış olduğu yorumlamanın getirisiyle oluşan; ekspresif biçimi, ifade eksenini içerisinde değerlendirmenin yahut araştırmanın yanlış olmadığı da aşikârdır.

Şeytanın etkisindeki kötü beden ise zaman zaman kutsal kitaptaki mitolojik öykülerle de desteklenerek çarpıtılmış, çirkin, grotesk olarak resmedilmekteydi. Yahuda tasvirleri verilen örneğe uygundur.

Ekspresyonist sanatçıların kendilerine yol gösterici olarak bulduğu sanatçılardan bir tanesi de **Grünwald** ve **El Greco'dur**. Her iki sanatçı da maniyerist üslupla, öznel ifadelerinin İsa'nın acısını gösterebilmek için, doğanın verilerini yorumlayarak oluşturmaktaydı. Bu yorumlama Grünwald'ın *Çarmıha Gerilen İsa* resminde çok açık bir şekilde görülür. Bedeni duyulan acı veya işkenceye direnemediği, sanatçının bunu çok açık bir şekilde deformasyona uğratarak yansıttığı aşikârdır. Yunan asıllı El Greco da bu yaklaşıma dâhil olan sanatçılardan bir tanesidir. Diğer Rönesans ustalarının aksine ideal orandaki beden biçiminin, ruhu çıkarmak için yeterli kalmadığı düşüncesi, her iki sanatçının da böyle bir yorumlamayla resimlerini oluşturmalarına neden olur.

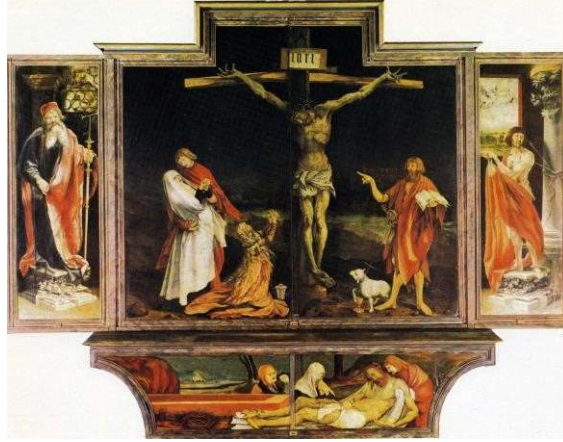
⁶ (4), Ag.y, syf:103

El Greco bedeni, genellikle ince uzun, serpentine bir şekilde resmederken; Kuzey ressamlarından Grünewald, resimlerindeki bedenlerinde biçimsel olarak daha detaycı davranarak, acıyla eşdeğer bir ölçütle birlikte eğip bükerek oluşturur. Her iki sanatçının, Manierist (*Maniera, tarz, üslup*) üslupta, kasıtlı bir şekilde ifadeye ve deformasyona başvurdukları görülür. Örneği verilen Holbein'in eserinin aksine, bilakis her iki sanatçıda kasıtlı bir biçim bozma görülür.

Matthias Grünewald'ın dini inancına sıkı sıkıya sarıldığı resimlerinden hareketle algıladığımız bir olgudur. İsa'nın acısını çok derinden paylaşmayan o dönemdeki bir sanatçı, bu denli bedeni deformasyona dâhil ederek biçimlendirmez. Dönemin çok yaygın olan veba salgını, kullanılan kıyafetlerin mikrop barındırdığı gibi faktörler özellikle Grünewald'ın *'Isenheim Mihrabı'* isimli İsa'nın çarmıha geriliş resminde görülür. (Resim 2.4) Neredeyse İsa'nın cinsel organını kapatmak için kullandığı bez kirlidir. John Berger Portreler isimli kitabında Grünewald'ın resimsel yaklaşımı ile ilgili şu ifadeleri kullanır: “ *Duygudaşlık, Grünewald'da ulaştığı düzeye vardırıldığında, nesnel olan ile öznel olan arasında kalan bir hakikat alanını ortaya çıkarabilir. Bugün acının fenomenolojisi üzerinde çalışan hekimler ve bilim insanları bu resmi inceleseler iyi ederler. Biçim ve oran çarpıtmaları-ayakların büyütülmesi, torso'nun şişmişliği, kolların uzaması, parmakların dışa doğru kök salarmış gibi açılması- acının duyulan anatomisini tam olarak betimliyor olabilir.*”⁷ Berger'in de ifade ettiği üzere bu resim, bedenin güzelliğiyle katıyen ilgilenmemekte ve asıl olanın mutlak ruhun çıkarılması yahut deneyimsel acının geçirilmesi kanaatidir. Bu ilgilenişe, ekspresyonizmin başlangıç çizgisi denilebilir.

Rönesans dönemi; düzen ve simetri üslubu iken, Manierizm; zıtlıklar ve sanatçının maharetinin öne çıktığı bir üslubu barındırır. Bu yüzden, Yüksek Rönesans'ın uzantısı olarak sanat tarihinde yer edinen Manierist dönem, üslupsal özelliklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçıların yorumlama anlayışının meydana gelmesiyle, ifadesel biçimlerin de ortaya çıkmasına neden olur.

⁷ (4), A.g.y, syf: 75



Resim 2.4 -Matthias Grünewald , İsenheim Mihrabı, (Kapalı), Unterlinden Museum, 1512-1516

Rönesans döneminden sonra seyreden Barok dönemde ise görüntünün tüm zarafetiyle değil, çirkinlikleriyle de resmedilebileceğinin farkındalığına varılmaya başlanmaktaydı. Kıvrım, Barok akımının vazgeçilmez bir unsurudur. Beden üzerindeki hareketler farklılık kazanarak, maniyerist üslupta da görünen serpentine gibi hareketler de önem kazanır. Ayrıca bedene yönelik şiddet unsurunun açığa çıktığı da görülür.

“ Belirli bir hümanist kitlesine hitap eden Rönesans’tan farklı olarak geniş halk kitlelerine ulaşmayı hedefleyen Barok, kişileri duygusal açıdan yakalamayı hedeflediğinden, duyguları harekete geçirecek formları kullanmayı tercih etmiştir. ’⁸

Camera Obscura, o dönemlerde kullanılmaya başlanmıştır. Camera Obscura’nın kullanılmasının vermiş olduğu etki ile birlikte; her şeyin kapalı bir form olarak kullanılamayacağı görüşü, açık kompozisyon (atektonik) algılayışının doğmasına sebebiyet verir. Bu algılayış, resimlerde genellikle önemsiz yerleri, gölgeyi kullanarak tamamen kapatma anlayışıyla da başlamaktadır. Tek merkezli ışık ve evrensel ışık bu dönemde yoğun olarak kullanılmıştır. Bu kullanımlarla, ışığın ve gölgenin yaklaşım biçiminin mümkün

⁸ Barok, Resim Ve Heykel Sanatı, Nilüfer Öndin, Hayalperest Yayınevi, Ocak2018- syf:11

mertebe iç içe geçip; formu, figürü yahut bedeni de oluşturacağı, içine alacağı muhakkaktır. Bu ışık, zaman zaman ifade, duygu kavramı ekseninde de yoğunlaşır. Çok figürlü resimlerde mekân ve figür ilişkisi; daha çok bir film sahnesi gibi; o anın şekilleneceği üzerine kurgulanır. *“Dünyanın bir sahne olduğu anlayışı Barok dönem boyunca geçerli olduğundan yaşamın değişik dramatik yönleri yakalanmak istenmiş ve değişik açılardan ele alınan ilginç formlar izleyiciye sunulmuştur. Barok, değişen dünyanın bir anlık görünümünü yakalamak ve bunu yansıtmak istediğinden, sanatçının öznel gözlem sonucu elde ettiği görünümler dinamizm ve coşku dolu formlarla ortaya konur.”*⁹ Ayrıca Öndin, Barok, Resim Ve Heykel Sanatı isimli kitabında: öznel gözlemin, kompozisyon kurallarını oluşturmada, bedenin ifadesini ve sanatçının duyarlı yaklaşım biçiminin ortaya çıkaracağı ve bu sayede kullanılan sahnelerin o yaşamdan gözlem olarak ele alındığı için o yaşama ait anekdotlar taşıyacağını da dile getirmektedir. Bu sayede biçimin, bedenin güzelliğine ulaşılacağını da ifade eder. Bununla birlikte burjuvazi kesiminden önemli kişilerin kendilerini resmettirme popülerliği bu dönemde artmaktaydı.

Rembrandt Van Rijn Barok döneminin sanatçılarından bir tanesidir. Bu dönemlerde arzu edilen ve bununla birlikte, yüceltilen ressam olgusunun yükünü oldukça taşıyanlardandır. Bu yüksek ressam olgusu içerisinde kendini zenginlik içerisinde bir hayatta bulmuşken son dönem resimlerinde yoksulluk çeken sanatçılar arasında yer alır. Bu yaşam biçimi Rembrandt’ın, kişisel resimlerine yansımıştır. Bu yansımanın, ifadesel yaklaşım ile bağintısı oldukça yoğundur. John Berger, Rembrandt için, döneminin en modern ressamı olduğunu dile getirirken; onun yaşamındaki otoportrelerinden hareketle ilerlemekte haklıdır. Özellikle otoportrelerinde oluşan ruhsal yaklaşımlarda; ışığı, formla iç içe geçirerek dramatik bir etki oluşturur. Bu sayede, psikolojik yansımasını açığa çıkartarak bize en samimi bakış açısıyla; olduğu gibi, sunar. Rembrandt, otoportrelerinden hareketle natüralist bir tavır benimsiyor olsa da, bir şekilde kendini dışavurma gereği hisseder. Rembrandt’ta bu hissediş; bir biçime sığamamayı, kendini tanımlayabilme arzusunu doğurur. Nitekim hiçbir sipariş almaksızın, bazen kendi otoportrelerini yapmasının yanı sıra, sipariş aldığı resimlerde bile kendi otoportrelerinden de yola çıkan bir ressamdır.

⁹ (8), A.g.y, syf:17

Bununla birlikte, Rembrandt, yaptığı statü portrelerinden grup portrelerine kadar her bir portreyi yüceltmeden, ‘o an’ olduğu gibi, bireyin psikolojik ve duygusal etkisini, aktaran bir ressamdır. Bu yüzden Rembrandt, o dönemde, portrelerini yaptığı burjuvazi kesimden kişilerin tepkisiyle karşılaşır. Amsterdam’da Cerrahlar Loncasının siparişinin üzerine yaptığı: ‘*Dr. Tulp ve Bir Anatomi Dersi*’ isimli çalışması onu üne kavuşturan bir resimdir. (Resim 2.5)

Her bir lonca üyesinin resmedildiği bu resimde, her ne kadar lonca üyelerinin birinin elinde tuttuğu kâğıtta resmedilen üyelerin isimleri yazılı olsa da ışığın beden üzerine yoğunlaşması, dikkatleri tamamen kadavraya yöneltir. Rembrandt’ın *Dr. Tulp Ve Bir Anatomi Dersi* isimli resmindeki kadavra, ‘‘ 1632 yılının kış aylarında bir palto çaldığı için idam edilen, Adriaen Adriaensz, Aris Kind’tir. Resmi böylesine özel ve ünlü kılan da bu ayrıntıdır. Zira benzeri anatomi dersi resimleri arasında kadavranın bir ‘nesne’ değil de ‘insan’ olarak öne çıkarılması tümüyle bu resme özgü bir durumdur. ’’¹⁰



Resim 2.5- Rembrandt Van Rijn, Dr. Tulp Ve Bir Anatomi Dersi, 169,5x216,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1632, Mauritshuis, Lahey

¹⁰ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayın evi, Nisan 2016 syf:35

İdam edilen mahkûmların bedenleri, bir nevi ibret teşkil etmesi için, zaman zaman halka açık bir yerde sergilenmekte, teşhir edilip, aşağılanmaktaydı. Halkın birçok kesimi de belirli bir ücret ödeyerek bu gösteriyi izliyorlardı. Leppert'in ifadesine göre bu kadavra, kadın olduğunda daha yüksek ücretler de ödenebiliyordu. Suç işlenmesini önlemek amacıyla teşhir edilen bedenler, genellikle kadavra olarak da değerlendiriliyordu. *“Ve çok iyi bilindiği gibi, teşrih neredeyse bütün insanlarda ve özellikle de alt sınıflarda büyük bir dehşet uyandırıyor. Çünkü idam edilmekten korkmayan azıllı katiller bir Otomi (böyle diyorlardı) yapılacaklarını düşündükçe tüyleri diken diken oluyordu. (Zincirle asılmaması) bu tür canilerin hepsinin teşrih için cerraha gönderileceğini çok iyi gördüler... [Sırf meraktan buraya gelenlerin] kendilerini buraya getiren suçu düşüncelerini isterim: Ölümün temizleyemediği bir suç bu ve bundan böyle bu suçu işleyen herkes bu masaya yatırılacağını bilmelidir... Bundan dolayı, Cerrahlar Tiyatrosundaki Anatomi Masası bu seyircilerin hepsine bir ders olsun.”*¹¹

Rembrandt'ın dikkatleri tamamen kadvraya yönlendiriyor olması, yüceltmış olduğu burjuvazi kesimden portresi yapılan lonca üyeleri değil, insan bedeni olarak görev görmektedir. O dönemde olmasa da *Gece Nöbeti* gibi çalışmalarında bu durum, portresi yapılan her bir kişi için rahatsız edici bulunmuştur. Bunun sebebi, Rembrandt her bir bedeni resmederken, aslında o bedenle bir uzlaşma sağlıyor olmasıdır. Modelin duyumsal alanına girmeye, ruhsal durumunu keşfetmeye çalışır. Rembrandt'ın bedenleri bedeninin gerçek dünyadaki statü yerleşimi değil, ifadesel yerleşimidir. John Berger, Rembrandt'ın bedenleri ile ilgili, her bir bedenin ifadesel, anlatım gücünün içerikleriyle ilgilendiğini söylemektedir. *“ Her tablosunda bir bedenin bir parçasına ya da bedenlerin parçalarına özel bir anlatım gücü kazandırmıştır. Böylece tablo pek çok sesle konuşur – farklı insanlar tarafından farklı bakış açılarıyla anlatılan bir hikâye gibi.”*¹²

Bu anlatım gücü ilerleyen zamanlarda ekspresyonist tavırda resim yapan bazı sanatçıları da etkilemiştir. Rembrandt'ın *Kesilmiş Öküz* isimli çalışması ekspresyonist sanatçılar; Soutine'nin ve Bacon'ın Rembrandt'la ilişki kurmasına neden olmuştur. (Resim 2.6)

¹¹ Sanatta Anlamın Görüntüsü, Richard Leppert, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları 3.Basım 2017 syf: 193

¹² (4), A.g.y syf :162



Resim 2.6- Rembrandt Harmensz. Van Rijn, Kesilmiş Öküz, Panel üzerine yağlıboya, 1655

Jusepe de Ribera, çağdaşı Rembrandt gibi ışığı kullanma biçimiyle oluşturduğu portrelerde dramatik ve ifadesel yaklaşım içerisinde barındıran bir tutum sergiler. Ve bu tutum, Ribera'nın *Kocası ve Oğluya Magdalena Ventura* isimli eserinde açık bir şekilde ortaya çıkar.



Resim 2.7- Jusepe de Ribera, Kocası Ve Oğluya Magdalena Ventura, 196x127cm, Tuval üzerine yağlıboya, Museo Fondacion Duque de Lerma, Toledo, 1631

Ribera'nın Ventura ailesinin portresini yapmış olduğu bu eserinde; böbrek üstü bezlerinin aşırı çalışmasından dolayı oluşan fazla tüylenme Magdalena'nın bedeninde açıkça izlenir. (Resim 2.7) Bu durum, yine kadın bedenini resmeden dönemin birçok sanatçısında alay edilerek resmedilirken, Ribera'nın resminde ilk karşılaşma anımızda onun bir kadın olduğunu anlamakta zorlanırız. Bu cinsiyet karmaşasından hemen sonra, göğsünde bebeği emziren bir kadın olduğunu anlarız. Resmin odak noktasını Magdalena oluşturur. Işık tamamen onun üzerine yoğunlaşır ve dramatik bir portreye dönüşür. Ribera, çağdaşlarının aksine Magdalena'yı gururlu, dik ve ifadesel bir bakış açısıyla resmetmiştir. Rembrandt gibi Ribera da Barok dönemde özellikle ifadesel ekseninde yoğunlaşan sanatçılar arasındadır.

Romantik dönemde ise Sanayi Devriminin yarattığı psikolojik koşullar, (savaş, yıkım) sanatçıları daha karanlık bir dünyaya yönlendirmesine sebebiyet vermesinin yanı sıra Fransız Devriminin yarattığı özgürlükçü tutum da Rönesans sanatındaki kuralların gevşemesine sebebiyet verir. Romantizm 'de sanatçının bireyselleştiği, duyguları, iç dünyası, ifade ekseninde açığa çıktığı fark edilir. Bu durumda bedene olan yaklaşım ise daha lirik ve ifadesel açıdan seyredir.

Francisco De Goya, İspanya'da yaşanan savaşın yıkımlarını üstlenen; belgeleyen bir sanatçı olmuştur. İleride sürrealistlerden, ekspresyonistlere birçok modern akımı etkisinde bırakacak bir sanat pratiğini geliştirir. İlk dönem resimlerinde saray mensuplarının portrelerini yapmakla birlikte Janr, natürmort türlerinde resimler de yapar. İlk dönem resimlerinde daha biçimci bir tavır sergiler. Goya; ilk dönem çalışmalarını bir ressam ve gözlemci olarak resmederek; ifadesini ilk dönem işlerinde daha geri plana atarak oluşturur. Ancak son dönem işlerinde, İspanya'da yaşanan savaşın getirisi ile birlikte, bedensel olarak yaşadığı içsel acının iştme duygumunu kaybetmesiyle, tanıklık ettiği tüm yıkımları kendi korkuları ve kâbuslarıyla; düşsel gücüyle, resimlerine yansıtmıştır. Rembrandt ve Ribera ışığı; portreyi, yahut doğayı dramatize ederek kullanırken, Goya'da bu durum resmettiği bedenlerin direniş ışığıdır. Işık tamamen direnen, acı çeken, katliamın yarattığı sarsıntıların sonucu oluşan çaresiz bedenlerin üzerindedir. Karanlık; gece, Romantik dönemde özellikle en yoğun kullanılan sahnelerde yerini almaktaydı. Goya'da bu durum tamamıyla bir

sığınaktır. Savaşın getirisi ancak gecenin güvenliğiyle rahata erer.¹³ Karanlık dönemde oluşturmuş olduğu resimlerinde biçimsel sınırlar az da olsa aşıyor olmasının sebebi; kâbuslarındaki ifadesel, grotesk imgelerin açığa çıkmasındaki güçtür. Berger'in da ifadesiyle, Goya'nın resimleri ayrıca teatral imgeler ve sahneler de barındırır. Bu ifadeden yola çıkarak, Goya'nın bilhassa son dönem sanat pratiği içerisinde anlatımcı, ifadeci bir yaklaşımı olduğu yadsınamazdır. (Resim 2.8)



Resim 2.8)-Francisco De Goya, Cadıların Uçuşu, 43,5 x30.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1798, Museo Del Prado

“ Tarihteki isyanların çoğu, uzun zamandır istismar edilmiş ya da unutulmuş bir adaleti yeniden tesis etmek için çıkmıştır. Ancak Fransız Devrimi, Daha İyi Bir Gelecek ilkesini dünyaya ilan etmiştir. O andan itibaren solda olsun, sağda olsun bütün siyasi partiler, dünyada mevcut acıların azaltıldığını ve azalacağını vaat etmek durumunda kalmıştır. Böylece bütün felaketler, bir ölçüde, umudu hatırlatır olmuştur. Tanıklık edilen, paylaşılan ya da çekilen her acı kuşkusuz acı olarak kalır, ama bu acının var olmayacağı bir geleceğe doğru atılacak bir adım olarak hissedildiğinde, kısmen üstesinden gelinebilir. ’’¹⁴

¹³ (4), A.g.y syf:193

¹⁴ (4), A.g.y syf: 225

Romantik dönemin önemli isimlerinden bir diğeri de Fransız, **Theodore Gericault**'dur. Akıl hastanesinde, akıl hastaların bir dizi portrelerini yapmıştır. Buraya kadar bahsetmiş olduğumuz tüm içsel deneyiminin öngörüsü üzerine yaklaşımlar Gericault'da neredeyse zirveye ulaşır. Gericault, Rembrandt'a kıyasla daha lirik ve romantiktir. Rembrandt, bedeni; gerçekçi dünyasından ayırıştırarak sunmazken, Gericault, onlara anlam yüklemeye çalışır. Romantik çağdaşı Goya'dan da ayrışır. Goya yaptığı birçok bedende acı deneyimini yansıtmıştır ancak bir eylem içerisindedirler. Gericault ise yaptığı her bedende bir içsel arayış ve sorgulama içerisindedir. Özellikle 1818-1819 yılları arasında yapmış olduğu parça beden çalışmaları, (Resim 2.9), (Resim 2.10) öylesine etüt edilmiş beden parçaları değildir. Beden teşhir edildikten sonra sanatçılar, bir kenara atılan kadvraları inceleyerek anatomi bilgini gibi bedenin anatomik yapısını incelemeye koyulurlar. Ancak Gericault, parça bedenleri bir anatomi bilgini gibi resmetmez, insani bir değer taşıyarak yüceltir. Yalnızca tek bir bedene ait olmayan bu parça uzuvlar, kadın ya da erkek bedenlerinin kolları ve bacakları bir araya getirilerek resmedilir. Bir nevi natüromorttur. Gericault'un tek bir beden parçaları yerine birçok bedene ait; el, kol, baş, ayak parçalarıyla kompozisyon oluşturma nedeni bile, açıkça insanileştirmesinin bir sonucudur. Kullanmış olduğu, beyaz örtü de bu görüşü kanıtlar.



Resim 2.9-Gericault, Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak, 52x64cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1818-1819, Montpellier, Musee Fabre (sol)

Resim 2.10- Gericault, Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak, 37,5x46 cm Tuval üzerine yağlıboya, 1818, Rouen, Musee des Beaux- Arts (sağ)

“Gericault insan bedeninin kokmak üzere olan tortularını, toplumun çöpe attığı bedenlerin, özellikle de yoksul ve mazlumların bedenlerinin tortularını atölyesine getiriyor ve idam fermanıyla asıl yok edilmeye çalışılan şeyi görselleştiriyor: Paramparça olmuş kalıntılardan hayatın ve insanlığın resmini yapıyor.”¹⁵

Romantizmden sonra seyreden Realizmde, akademik sanatın idealize biçim anlayışının aksine, karşı bir hareket ve direniş oluşturularak, Toplumcu Gerçekçilik gibi akımların doğmasına sebebiyet de veren bir döneme geçilmektedir. Bu geçiş, empresyonizme ön ayak olmasına sebebiyet verir. Daha sonra, post empresyonizme geçişle devam ederek, bilindiği gibi ekspresyonizme kapı araladı.

Ekspresyonizm Almanya ve Fransa'nın yanı sıra, Meksika ve Viyana gibi bölgeleri de etkisinde bırakmıştır. Meksika Ressamlarından, Rivera ve Orozco Clement gibi ressamlar, hükümetin vermiş olduğu siparişe Toplumcu Gerçeklikle ilintili bir dizi duvar resimleri yapmışlardır. Yaklaşık 1923 yıllarına tekabül eden bu dönemde, bedeni salt direniş aracı olarak yorumlamışlardır. (Resim 2.11)



Resim 2.11- Orozco Clement, Amerikan Uygarlığının Destanı, 1932-34 (Panel7) Hanower, New Hampshire

¹⁵ (11), A.g.y, syf:231

Meksika kültüründeki insan tiplerini görmüş olduğumuz; Clement'in eserinde, beden yalnızca bir direniş olarak ele alınır. Sanatçı, bedeni; daha simgesel bir yaklaşıma dâhil ederek biçimlendirir. Beden üzerinde kullanmış olduğu geometrik etkilerle oluşan biçimsel yaklaşımı; daha sert ve agresif, keskin ve şiddetli biçimlerle direniş duygusunu hissettirir. Karanlığı, kullandığı mavi renkle birlikte; gece gibi ele alıyor olması, Goya'yı da hatırlatır.

Viyana'da Gustav Klimt'in öğrencisi olan **Egon Schiele**, ekspresyonizmin biçimsel; plastik niteliklerini resimlerinde öne çıkaran bir tavır sergiler. Leppert; sanatçının, otoportrelerinden yola çıkarak; Egon Schiele'nin antinarsist bir kişiliği olduğunu ve bu özelliğini dışavuran bir anlayış sergilediğini ifade etmektedir. Schiele, Rembrandt ve Albert Dürer gibi sanatçıların otoportrelerinden de yararlanarak kendi otoportrelerini oluşturmuştur.

*“ Erkek ressamın öz portreleri narsisist gözleme açık bir davettir aslında; bu durumun en açık şekilde ortaya çıktığı yer ise ressamın gençken yaptıkları özportreleridir. (bu bağlamda Rembrandt'ın kariyeri boyunca yaptığı özportreler birbiriyle karşılaştırılabilir; birinci ile sonuncu arasında derin farklar vardır). Ayrıca özportre genellikle ekonomik zorluklar içinde olan genç ressamı, ücret karşılığı model tutmaktan da kurtarmaktadır. Ama Schiele'nin gençken yaptığı özportreleri, beklentilerin tersine antinarsisisttir; hiçbir imge Schiele'nin kendisini mastürbasyon yaparken gösterdiği ikinci çizimden daha antinarsist değildir.”*¹⁶

Egon Schiele, bedenlerini; insanın bastırıldığı duygularını; arzularını, haz odaklı yaklaşımlarını genellikle de kişiselleştirerek vahşi cinsel yaratıklara dönüştürür. Zaman zaman bu yaratıklar pornografik nitelikler de taşır. Çoğunlukla bu bedenlere; otoportresi ile birlikte, bedenini de eklemekten geri kalmaz. *“ Kendi görüntüsüne kafayı takmıştı... Zihinsel durumlarını göstermek, kendisini çirkinleştirmek, cinsel organlarına ve memelerine dikkat çekmek, bunları yara gibi göstermek için çılgın ve gayritabii renkler kullanıyordu. Çizim ya da resimlerinde kendi kendisini...bedensel olgular ve defalarca vurgulandığı gibi, bedenin*

¹⁶ (11), A.g.y, syf: 387

(Schiele için) doyurulamayan cinsel gereksinimleri çerçevesinde işliyordu.(Hobhouse, syf:58) ¹⁷

Egon Schiele, bedenlerinde kullandığı erotizm odaklı yaklaşımlarda; sanat tarihinde yer alan plastik anlamda; güzellik- çirkinlik kavramları gibi özellikleri alaşağı etmesinin yanı sıra kimliksele faktörleri de alaşağı eder. (Resim 2.12)



Resim 2.12- Egon Schiele, *The Embrace*, 100x170,2 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, Vienna, Österreichische Galerie

Schiele'nin *The Embrace* isimli eserinde, bedendeki sırtı yorumlama anlayışı; deformasyona uğratarak; kaba, kalın çizgiler, omurgayı ve sırt kaslarını ortaya çıkartmak için oluşturduğu abartılı yorumlamalar, bizi bedenle kemikli yapısını izlemek için bir yola sürükler. Egon Schiele, eşi ile kendisini resmettiği bu resimde; yalnızlık, aşk gibi duygu durumlarını deformasyona sarılarak biçimlendirir. Bacon ve Soutine ekspresyonu, bedenlerindeki et unsuru olarak ele alırken; Schiele'nin bedenlerinde ekspresyon, daha kemikli ve cılız olma hali ile ilintilidir.

¹⁷ (11), A.g.y, syf:391

Viyana’da Klimt’in öğrencisi olan ve Egon Schiele ile aynı atölyeyi paylaşan bir diğer sanatçı da **Max Openheim**’dir. Her iki sanatçının da aynı atölyeyi paylaşıyor olması; onları biçimsel benzeşmelere iter. Ancak, Egon Schiele’de beden, haz odaklı ve erotik çerçevede dolaşırken; Openheim’de bu durum, bedenin içindeki ifadeyi keşfetme arzusuyla doludur. 1912 yılında yapmış olduğu *Operation* isimli çalışması, Rembrandt’ın, *Dr. Tulp ve Bir Anatomi Dersi* isimli eserini hatırlatır. (Resim 2.13)

Rembrandt’ın *Dr. Tulp Ve Bir Anatomi* isimli çalışmasında kadavraya yönlendirmiş olduğu ışıkla, ölü bir bedene insani bir yaklaşım gösterirken; Openheimer bedeni; içinden çıkılmaz bir kargaşaya sürükler. Beden etrafında bulunun figürler o denli sıkışık ve birbirine yaklaşık bir haldedir ki; kargaşaya hizmet eden bir role bürünür, endişeli ve gergin bir ifade hissedilir. Maniyerist dönemden El Greco’nun da kullandığı keskin ışıkları ve drapeleri her bir bedene yüklüyor olması resmin gerilimini ve kargaşasını artırmaktadır. Openheimer’in bu resminde beden, içi deşilerek, tedavi edilemez bir hale gelir. Beden, ölü olmasa da neredeyse yaşaması mümkün olmayan bir duruma dâhil olur. Openheimer’in *Operation* isimli resmi, ekspresyonizm bölümünde de sözü edilen savaşın, gerilimini hatırlatmaktadır.



Resim 2.13- Max Openheimer, *Operation*, 164x150cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1912, National Galery, Prag

Fransa’da ekspresyonist tavırda kendini gösteren Beyaz Rusyalı bir diğer sanatçı da **Chaim Soutine**’dir. Soutine, peyzaj, natürmort ve portre türlerinde resimler yapmasının yanında sanat pratiğinin neredeyse yarısını, kesilmiş bir sığır üzerine yoğunlaşarak geçirir. İnsan bedeninin özellikle fizyolojik olarak açlık belirtisini, kendi bedenindeki açlık belirtisi ile ilişki kurarak; kesilmiş bir sığır üzerinden araştırma içerisine girer. Özellikle Franchis Bacon ile et (*flesh*) unsuruna olan merakı ortaktır. Örneği verilen Openheim’in eserindeki, içi deşilen bedende, -Openheim’in her ne kadar konuya farklı bir bakış açısı olsa da- Soutine ve Bacon’un bedenleri adeta, Openheim’in hasta figürün bedenindeki dışarı fırlayan et ve organ parçalarının, karmaşasına daha da yaklaşarak biçimlenir.

Soutine’nin, 1925 yılında yapmış olduğu *Kesilmiş Sığır* isimli çalışması, et unsuruna olan merakının açık bir örneğidir. Bir kasaptan özel olarak satın aldığı ve hayvan bedenini atölyesinde, Rembrandt’ın, *Kesilmiş Öküz* resmindeki gibi aynı pozda; tavandan sarkıtarak, kokana kadar çalışır. Bu bedenden bir dizi resim oluşturur. (Resim 2.14) “ *Soutine, bu resimleri yaptığı sırada bütün kesilmiş bir sığırı sadece atölyesinde bir model olarak –artık komşularını bezdirecek derecede kokan bir model olarak- kullanmak üzere satın alabilecek kadar paralanmıştır.*”¹⁸

Soutine’in eserinde görülen şiddetli fırça darbeleri; resim yapma anında oluşan enerjinin ve heyecanın izlerini taşır. Bu yüzden anlık oluşan darbeler, bedeni diri tutmakla kalmaz, şiddet ve acı gibi ifadeleri de açığa çıkartır. Sanatçı, *Kesilmiş Sığır* isimli resminde, ölü bir hayvan bedenini henüz kesilmiş ve parçalanmış gibi resmeder. Bu yüzden bu beden; ölü değil, diri bir biçimde ifade edilir. Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü* isimli kitabında; Soutine’in bu bedeni diri gösterebilmek için arada bir beden üzerine taze kanlar serpiştirdiğini de dile getirir.¹⁹ Bir bakıma; sanatçının, bedeni diri görmek istediği açıktır. Buradan hareketle, Soutine’in ayrıca ölüm ve yaşam gibi sorgulamalara da kendini dâhil ettiği anlaşılır. Ancak bu resim, ekspresif anlamda; şiddetin ve insani bir açlığın ulaşamaz

¹⁸ (11), A.g.y, syf:139

¹⁹ (11), A.g.y, syf:140

boyutunu yansıtır. Soutine'in et unsuruna olan açlığı, geçmişinde yoksul bir çocukluk geçirmesi ve mide hastalığı sebebiyle et yiyememesi ile ilintilidir.²⁰

Resimdeki beden açlığa davetiye çıkararak haz odaklı bir beden gibi resmedilmez. Sanatçının, bu türevdeki resimlerinin birçoğundan anlaşılacağı üzere, adeta kendisi ile bir sınava girer. Ulaşamadığı bu bedenlere yalnızca görmek istediği şekilde, diri ve tatma arzusu ile resmeder. Bacon, resimlerinde et unsurunu kişiselleştirmeden, insan bedenini hayvanlaştırarak da sunarken, Soutine'in bedenlerindeki et unsuru; tamamen ölü hayvan bedenleri üzerindedir. “ *Evet, biraz çiğ et satın alır ve bunun resmini yapmaya başlamadan önce iki gün oruç tutar. Şu kanlara baksanıza: Tüm yamyam iştahını yansıtmamış mı buraya?* ”²¹ Soutine'in biçime; bedene, daha yakından bakıyor olması; iştahı ile arzusunun açık bir kanıtıdır. Bacon'da mekân düzenlemeleri yoğunlukta, Soutine, yalnızca ölü bir hayvan bedenini odağına alır.



Resim 2.14- Chaim Soutine, Kesilmiş Sığır, 201,9x114cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1925, Grenoble Müzesi

²⁰ (11), A.g.y, syf:140

²¹ (11), A.g.y, syf:140

2. Dünya Savaşı'nın yıkımı, sanatçılar için; bazen direniş olarak bazen de psikolojik olarak eserlerine bilinçli yahut bilinç dışı yansıyan bir hale gelir. İngiltere'de resimlerini, et, (*flesh*) kavramı ile bağdaştırılan **Franchis Bacon**, özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan etkilenen ve bu savaşın yarattığı içsel deneyimini; karamsarlığı; kötülüğü, resimlerinde; acı, çılgılık, trajedi, umutsuzluk, ruhun kötü yanları gibi duygu yollarından ifade eden bir diğer sanatçıdır. Endüstri Devriminden sonra, sanatçının daha da bireysel olarak yol almaya başladığı, bununla birlikte yalnızlaştığı bir devir başlar.

Bacon et unsurunu, yaşamındaki psikolojik deneyimlerle resimlerinde ifade ederek oluşturur. Deleuze, Bacon'ın resimlerindeki et imgesini, *organsızlaştırılan et* unsuru olarak ele alır. Bacon, organsızlaştırılan eti; insan bedeninden -bir modelden- yola çıkarak oluştursa da, herhangi bir hayvan bedeni gibi de görünebilir; acı çeken, çılgılık atan, sevişen hayvani bir beden. “*Acı çeken hayvan bir insan, Acı çeken insan da bir hayvandır. (Deleuze. 2009 b:33)*”²² “*Figür, tam olarak organsız bedendir (organizmayı bedenin yararına, yüzü başın yararına bozmak); organsız beden ten ve sinirdir; üzerinde düzeyler belirleyen bir dalga kat edilir; duyumsama dalgayla, beden üzerinde etkileyen kuvvetlerin buluşması gibidir, “duygulanımsal atletizm”, soluk-çılgılık; bedene böyle iletildiğinde duyumsama temsili olmayı bırakır, gerçek olur, zulüm ise giderek dehşet veren bir şeyin temsili olmaktan çıkarak sadece kuvvetlerin beden üzerindeki eylemi ya da duyumsama (sansasyonelin tersi) olur. Organ parçaları resmeden bu sefalet resminin aksine Bacon, organsız bedenler, bedenin yoğunlaştırılmış olgusunu resmetmeyi sürdürür. (Deleuze, 2009b:49).*”²³

Sanatçı, et kavramına olan ilgisini kendi ifadesinde çocukken de hep kasap vitrinlerine hayranlıkla baktığını dile getirerek ifade ediyor. “*Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için Çarmıha Gerilmenin ifade ettiği her şeye yakından bağlıdır... Şüphesiz yok ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletleriz. Kasaba gittiğimde neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır...*”²⁴

²² Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Giles Deleuze'ün Sanatı ve Franchis Bacon ya da Duyumsamanın Mantığı, Engin Ümer, Kış, 2016 sayı:15

²³ (22), A.g.y.

²⁴ Gilles Deleuze, Franchis Bacon Duyumsamanın Mantığı, Çev: Can Batukan, Ece Erbay Nahum, Norgunk Yayınları, 2. Baskı, 2020, syf:29

Bacon'un bedenleri, yontulmuş, dönüşmüş ve başkalaşarak (*metamorfoz*) vücut bulmuş olarak görünür. “ *Bacon için resim, şeylerin örüntüsünü kaldırmanın, yüzeylerindeki katı görünümleri yıkmanın ve içlerini oluşturan duygu unsurlarını ifşa etmenin bir yoludur... Bir biçime kilitlenmiş duyguyu buradan çıkarmak, Bacon'un dediği gibi imgeye şiddet uygular.*”

25

Alışlagelmiş beyaz yüzey yerine siyah bir yüzey üzerine çalışıyor olması, bedeni klostrifobik bir alana sıkıştırmasına sebebiyet verir, kara boşluk izlenimi yaratır. Bu kara boşluk, Bacon'un; *Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş* resminde net bir şekilde hissedilir. Edward Munch'ın *Çılgılık* resmi ve Bacon'un *Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş* resminde çılgılık atan Papa figürünü karşılaştırdığımızda, hem ifade kavramının dönüştüğü süreci hem de beden ve statü portre kavramının eleştirisiyle birlikte değişkenliğine de şahit oluruz. Deleuze, Bacon'un çılgılık yorumlarını ‘bedenin tüm patlamaları’ olarak yorumlar.

Bacon, tanrıtanımaz olmasına karşın, Valequez'in *Papa X. Innocent* resmi ve İsa'nın çarmıha gerilen resimlerini tekrar tekrar yorumlar. (Resim 2.15) Genellikle çalışmalarını Orta Çağ döneminde de sıklıkla yapılan triptik, diptik gibi panolar halinde oluşturur.



Resim 2.15- Francis Bacon, *Çarmıha Gerilme*, 198x144cm, Triptik, Tuval üzerine yağlıboya, 1962, Guggenheim Müzesi, New York

²⁵ (11), A.g.y, syf:141

Sanatçı, *Çarmıha Gerilme* isimli resminde, triptik bir düzenlemeye başvurur. Bu düzenleme biçimi; ifade etme biçimini kuvvetlendiren bir hal alırken, insan bedenleri de ayrıca antropomorfik bir hal almaktadır. Bacon, insan bedenini başkalaştırarak; ruhsal çöküntüsünü, cinselliğini resmeder. Berger, Bacon'un dünya üzerinde yaşanan kötü durumları kabul ettiği ve bunu direkt olarak sorgulamadan et ile görselleştirdiğini ifade eder. “*Bacon, hiçbir şeyi sorgulamaz, hiçbir şeyi çözmez. En kötünün olmuş olduğunu kabul eder.*”²⁶

Sanatçı, beden kavramına; yalnızca bir et parçasının, ifadeyi gösterebileceği görüşü ile yaklaşır. Mekânı kurgulamadaki anlayışı; geçmişte iç mimarlık yapmasının vermiş olduğu bir düzenleme bilgisiyle, geometrik biçimlere başvurarak oluşturur. İlk resimde, 3 beden bulunurken, orta resimde bir yatak olduğu zannedilen resimsel eleman ve birbirinin içine karışarak başkalaşan bir beden bulunur. Bacon'un çalışmalarında, sandalye, yatak gibi deformasyona uğrayan nesnelere olsa da onlar bedeninin ifadesine hizmet eden elemanlar olarak işlev görür. Sağ taraftaki son resimde ise Rembrandt'ın *Kesilmiş Öküz* isimli çalışmasını da anımsatan, baş aşağı asılı bir beden bulunur. Bu düzenlemeden anlayacağımız üzere şunu duyumsuyor gibiyiz: Biz etiz, duyumsayan ve zaman zaman hayvanlaşan, ancak somutlaşan bir et... Özellikle orta resimde, iç içe karışıp başkalaşmış; bir adam olduğu zannedilen figür de, bu ifade de yerini buluyor gibidir.

Sürrealist sanatçılarla ilişki kuran **Alberto Giacometti**, genel olarak sanat pratiğinde, doğadaki gerçekliğin özünü aramakla ilgili bir amaç içerisindedir. Giacometti'ye insanı konu alan resimler hakkında ne düşündüğü sorulduğunda şu cevabı verir: “*Gerçeklik, benim için sanat yapıtları yaratma gerekçesi olmadı hiçbir zaman; neyi nasıl gördüğümü biraz daha iyi anlamamı sağlayan gerekli bir araç oldu. Dolayısıyla, sanat anlayışı bakımından bütünüyle geleneksel bir konumda olduğumu söylemeliyim.*”²⁷

²⁶ (4), A.g.y syf: 349

²⁷ Yazılar, Alberto Giacometti, Çev: Aykut Derman 1. Baskı YKY syf:118

Çoğu heykeli; ince, uzun, cılız, kısa ancak dinamik; ekspresif bir haldedir. Ekspresyonist dönemin, gerçeklikle ilgili arayışlarının etkisi Giacometti’de oldukça net bir şekilde ortaya çıkar. Sanatçı, 1937 yılında bütün bir beden yaptığında, sonuçlanan iş; genellikle başladığı büyüklükten daha kısa oluyordu. Bunun nedenini ilk etapta anlayamadığını, daha sonra; gece vakti uzakta bir kadını, onu gördüğü kısa hali ile yontmaya çalıştığını fark ettiğini ifade eder. Daha sonra, kısaltmamak için; 1 metre uzunluğunda bir heykel yapmaya karar verir. Ancak heykel bu kez boydan değil enden kısılır. Pierre Dumayet ile yaptığı söyleşide kendi ifadesiyle: *“Bu küçültmeyi sona erdirmek için, bir gün şu büyüklükte (yaklaşık bir metre) bir yontu yapmaya ve ne olursa olsun, onu bir milimetre bile küçültmemeye karar verdim. Ama yontu bunun tam tersini yaptı. Şöyle küçüleceğine (boydan), böyle küçüldü (enden).”*²⁸ Doğadaki gerçekliğin sorgusunu yoğun bir şekilde, yontusuna ve resimlerine taşıyan Giacometti; gittikçe küçülttüğü veya daralttığı bu bedenleri, çalışma anında ulaştığı enerjinin yarattığı; sezgi ve imgesinde kaydettiği görüntü ile biçimlendirir. Gerçekliği bu denli sorgulamasının nedeninde, fotoğraf makinesinin gerçeklik ve perspektif etkisi oldukça fazladır.

Alberto Giacometti, neredeyse tüm sanat yaşamında kendini bir baş çizmeye adanmış olduğunu ifade eder. (Resim 2.16) (Resim 2.17) *“Bir başı, basitçe gördüğüm biçimiyle, en ilkel anlamıyla yapmayı hiçbir zaman başaramadım. Bir başı çok uzaktan gördüğümde aklıma bir küre geliyor. Çok yakından gördüğümde de, küre olmaktan çıkıp, derinlemesine, son derece karmaşık bir şeye dönüşüyor. Varlığın içine giriyorsunuz. Her şey saydam gibi, iskeletin arasından görüyorsunuz. Temel olanaksızlık, bütün ile ayrıntılar denebilecek şeyi birlikte yakalayabilmek. Bu durumda ben, gözlerden başka bir şey düşünmüyorum! Bir yontuda hem başı, hem bedeni, hem de bedenin üstüne oturduğu zemini birlikte yakalamayı başarmak gerekir; aynı zamanda, mekânınız da olacaktır ki, içine ne isterseniz koyabilirsiniz. Evet, bu bütünü yontu olarak canlandırabilmeniz için, gözleri yapmanız yeterli olacaktır.”*²⁹

Giacometti’nin, gerek resimleri gerek heykellerinde gerçeklikle ilgili problemlerini ve sorularını biçimsel olarak cevaplamaya gayret eder. Doğadaki biçimin hakiki gerçekliğine bu

²⁸ (26), A.g.y, syf:321

²⁹ (26), A.g.y, syf: 309

kadar önem veriyor olmasının yegâne sebebinin ekspresyonist biçimin,(bedenin) gerçekliği olmalıdır. Giacometti için; ekspresif bedenin, hakikatteki görüntüsünü algılamaya gayret eden bir sanatçı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Gözlere bu kadar önem veriyor olması, bunun bir kanıtıdır. Nitekim göz bir ifadedir. “ *Sanatçı, varlığının -bedenin ve zihninin-mutlu karmaşıklığı sayesinde, büyük evrene benzer bir küçük evren yaratmayı başaran kişidir. Sanatçı, içinde bütünsel birliği taşıyan, dolayısıyla da mutlak gerçek ile mutlak güzelliği içeren bir evren yaratır...*”³⁰



Resim 2.16- Alberto Giacometti, 9 Grup, Zürih



Resim 2.17- Alberto Giacometti, Head of Diego, (detay) Tuval üzerine yağlıboya, 1961, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston

³⁰ (26), A.g.y, syf:144

2. Dünya Savaşı sırasında, Amerika’da (New York) Soyut Dışavurumculuk olarak da adlandırılan yeni bir resim sanatı türedi. (Jackson Pollock, Mark Rothko, Arshile Gorky, Barnett Newman, Frank Stella, Clyfford Still, Lee Krasner, Willem De Kooning) Carl Gustav Jung’ın simge üreten duygu ve davranışların her kültürde olabileceği düşüncesinden yola çıkarak, resimlerinin bu simgeleri ifade ettiğine inanmaktaydılar. Geleneksel olarak yapılan dikey resim anlayışına zıt manada tuvali yatay tutarak; akıtmalar, sıçratmalarla resimlerini oluşturdular. Bu nedenle resim yapma edimlerinde, bedenleri fiziksel yapım süreçlerinde çok büyük rol oynadı. Bedenin hareketi çoğu zamanda rastlantısal lekeleri açığa çıkarmaktaydı. Bu sebeple Eylem Resmi terimi ortaya çıktı. Akımın önemli temsilcilerinden biri **Jackson Pollock**’tur. (Resim 2.18)



Resim 2.18- Jackson Pollock, Autumn Rhythm, Tuval üzerine yağlıboya, 1950

1960’lı yıllarda kendini gösteren Performans Sanatında sanatçılar, kendini ifade edebilmenin yolunu; kavramsallaştırarak, bedenini de dâhil etmekte bulur. Bu sayede ifade edeceği duygu durumlarında izleyiciyi de dâhil etmek, Performans Sanatının bir gerekliliğidir. “(Yılmaz, 2012:266) Tuval, figürün hem cenneti, hem de cehennemiydi. Peki, ama şimdi nerede yaşayacaktı; kendini nerede ve nasıl gösterecekti? Görünmek zorundaydı;

var olabilmesi için birilerinin onu görmesi gerekiyordu. Sonunda bir yolunu buldu figür: Hortladı ve seyircinin karşısına çıktı. ’’³¹

Ana Mendieta, Küba’da doğup büyüyen ve 13 yaşında Peter Pan Operasyonları neticesinde; Amerika’ya gönderilen ve yerinden edilme duygusunu sanat pratiği içerisinde bedeni üzerinden kavramsallaştırarak oluşturan bir sanatçıdır. Neredeyse tüm sanat yaşantısı bu yerinden edilme duygusu ile ortaya çıkar. Kendi ifadesiyle: “*Kendimle doğa arasında ilişkiyi sanatım aracılığıyla keşfetmem ergenlik dönemimde vatanımdan sökülüp atılmış olmanın açık bir sonucudur. ’’³²*

Sanat eğitimi aldığı yıllarda ekspresif bir resim anlayışı olan Mendieta’nın, resim disiplininin; kendi gerçekliğini ifade etmede yeterli olmadığını, bu yüzden, Performans Sanatına yöneldiğini ifade eder.³³

Ana Mendieta performanslarında kullandığı müzikler, genellikle kökeniyle ilişki kurduğu; Küba ritimlerinden oluşan ve davul ile eşlik edilen ayinle ilgili müziklerdir. Bu ritüeller; Santeria ayinleri ve Taino Kızılderililerin tanrıça kültürleri ile bağlantılıdır. “*Erin McCutcheon, Mendieta’nın, bu Afro-Cuban mistik dini Santeria’nın kültürünü ve kendi kişisel inanışlarını kullanarak, geleneksel olarak karşıt güçler ve yaygın olarak anlaşılan karmaşa arasındaki sorunlu bağlantıları dışavurduğunu söyler. ’’³⁴*

³¹ Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan, Gerçek Şiddete, Sanatta Kanlı İçselleştirmeler, Meliha Yılmaz, Cilt:2, Sayı:10, İdil Dergisi, syf:15

³² Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş, Nur Balkır, Sanat Tarihi Dergisi, syf:255, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/465359>

³³ (31), A.g.y

³⁴ (31), A.g.y



Resim 2.19- Ana Mendieta, Silueta Serisi, İsimli, Yagul Antik kenti, 1973, Meksika

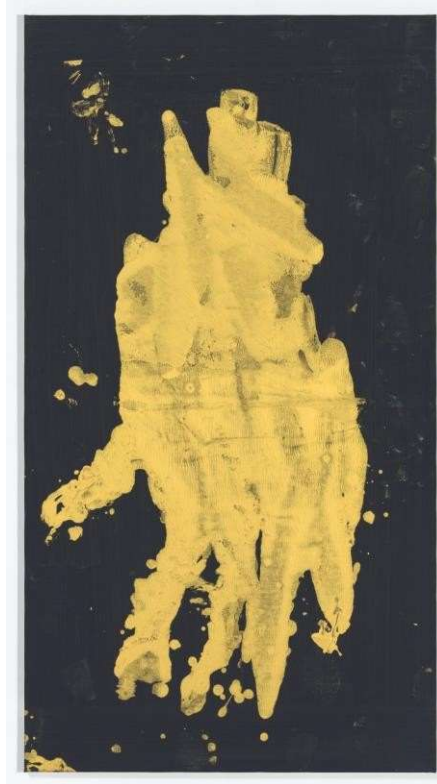
Mendieta, Meksika'ya düzenlediği bir gezi sırasında oluşturduğu *Silueta* isimli seride, performans sanatının izleyici odaklı yaklaşımına zıt manada, izleyici olmadan yalnızca kendisinin deneyimlediği bir diziyi oluşturur. (Resim 2.19) Sanatçı, bu yüzden Silueta serisinde bir performansın anlık yakalayabildiği dışavurumunu; yalnızca kendisi, mahrem bir şekilde gerçekleştirir. Bu yüzden daha kişisel ve tinsel bir hal alan ekspresif beden yaklaşımı; mahrem bir hal alır. Kendi bedenini doğa içerisine yerleştirip, fotoğraflayarak zaman zaman kendi bedeninin içerisinden dışarıya çıkan, bedenini de örten; bitkiler, taş, su toprak gibi elemanlar; yaşam ve ölüm gibi sorgulamalara yer verdiğinin de açık bir kanıtı olmaktadır. Doğa üzerinde kendi bedeninden yaratmış olduğu kalıp izleri; genellikle kırmızı ile boyayarak yahut boyamadan da daha sonra fotoğraflamıştır. Bu performans sonrasında doğanın, sürekliliği hissedilir; kalıcı olmayan; yalnızca iz olarak kalan bir performanstır. Bu seride; Mendieta'nın vatanından zorunlu bir şekilde göç etmesiyle yoğun bir bağlantısı vardır. *“Doğada silüetimi yapmak, vatanım ve evim arasında bir geçiş sağlar. Köklerime sahip çıkmamın ve doğayla bir olmamın yoludur. İçinde bulunduğum kültür benim parçam olsa da köklerim ve kültürel kimliğim Küba mirasından gelir.”*³⁵

³⁵ (31), A.g.y

Fotoğraflanan bu performans; bir izdir. Ayrıca, kavramsal olarak kadın kimliği üzerinden düşünsel hale gelen bir beden halini de alır. Sanat, Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri isimli kitapta Amelia Jones: ‘‘*Ana Mendieta'nın doğada kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performanslar, kadın bedeninin evrensel enerjinin bir parçası olarak algılanmasından kaynaklanır. Mendieta'ya göre doğadaki her şey yeniden var olmak üzere yok olur; kadın bedeni bu sonsuz döngünün bir simgesidir.*’’³⁶ şeklinde ifade eder.

1970’li yıllarda, Soyut Dışavurumculuğun karşısına yeni bir sanat anlayışı ortaya çıktı. (Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Philip Guston, David Salle) Yeni Dışavurumculuk, özellikle Art Brut (Kaba Sanat), Primitivizm gibi yaklaşımlardan çok etkilendi. Sanatın, insan duygularıyla ilişkisini yeniden inşa etmek istediler. **Georg Baselitz**, genellikle çalışmalarında yer alan figürleri yahut bedenleri; tuvali ters çevirerek, temsil işlevlerini yahut anlamlarını sorgulatmaya yönelik çalışmalar yaptı. Bu sebeple çalışmalarında narrative bir yaklaşım bulunmaz. 2019 yılında yapmış olduğu, *Manikür* isimli çalışması Gericault’un parça beden çalışmalarına karşıt değerlendirildiğinde, beden imgesinin ve parça bedenin dönüşüm süreçlerinin temsil ve işlev olarak değişimine tanık olunabilir. Bedenin bir parçası olarak el, temsilinin ötesinde sorgulanmaya açıktır. Baselitz’in çalışmasında, dramatisasyonu artıran bir ifade unsuru yer almaz. Ancak fonda kullanılan siyah, karamsarlık hissettirir. Bu noktada Bacon’un resimlerinde yer alan siyah fonlardaki etki anımsanabilir. Bilindiği gibi sanat tarihinde kullanılan altın renk, dini mitolojik resimlerde sıklıkla yer almaktadır. Bu nedenle, Georg Baselitz’in *Manikür* isimli çalışmasında yer alan altın renk, el imgesine bir kutsallık da atfetmektedir. (Resim 2.20)

³⁶ Sanat, Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Editör: Ahu Antmen, Sunuş: Thalia Gouma-Peterson Patricia Mathews, Çev: Ahu Antmen, Esin Soğancılar, 5.Baskı, İletişim Yayınları, 2016, İstanbul, syf:308



Resim 2.20- Georg Baselitz, Manikür, Tuval üzerine yağ ve altın vernik, 2019

1970 doğumlu İngiliz ressam **Jenny Saville**, genellikle et unsurunu, bedenin üzerindeki boyayı katmanlaştırarak, yağlı bir görünüm elde ederek ve bedeni abartılı pozlara dâhil ederek biçimlendirir. Barok döneminde Peter Paul Rubens'in resimlerinde kullandığı armonileri Saville'nin resimlerinde görüyor olmamızın sebebi; Rubens'in bedeni biçimlendirirken, et unsuruna olan; yumuşak, kıvrak ve hazcı yaklaşımlarının Saville'nin et unsuruna olan yaklaşım biçimine denk düşmesidir.

Saville'nin resminde beden; doğadaki gerçekliği koparılmadan ancak soyutlanarak biçimlenir. Genellikle; şişman, abartılmış kadın bedenleri, özellikle plastik cerrahi ameliyatlara, çift cinsiyetlilik, transseksüellik, cinsiyetsizlik, sarsıntı geçirmiş insanlar gibi konuları ele almakla birlikte, resimlerine kendi bedenini ve otoportresini de dâhil eder. Saville bedenlerinde; kendi bedenini, model olarak kullanıyor olması, geleneksel olarak yapılan otoportrelerden farklı olarak, yalnızca bir model görevi görür.

Saville'nin ele aldığı konulardan da anlaşılacağı üzere; bedeni tüm gerçekliğiyle; çirkinliği ve kusurlarıyla ele alır. Bu nokta bize Lucian Freud'un, doğadaki gerçekliği bedenlerinde ifade etme anlayışını hatırlatıyor olsa da, Saville'nin bedenleri; ekspresyon açısından daha abartılıdır. Saville'de ekspresif beden; fırçayı daha esnek, boyayı katmanlaştırarak kullanmasıyla ve tuvallerinde yer yer boyayı akıtarak, desenlerinde ise daha geniş, rahat çizgileri oluşturarak kullanmasıyla ilişkilidir. Nitekim natüralist bir resimde bu denli rastlantısal ve rahat davranış biçimlerine rastlanılmaz. Ancak sanatçının; doğanın gerçekliğine sadık kaldığı, fotoğraftan da yararlanmasının açık bir sonucudur.

Saville'nin *Torso 2* isimli çalışması bize Rembrandt, Soutine ve Bacon gibi isimleri hatırlatır. Ancak, Bacon ve Soutine'den ayrıldığı nokta; gerçekliğe koşulsuz sadık kalması ve soyutlamayı daha geri plana atmasıdır. (Resim 2.21)



Resim 2.21- Jenny Saville, *Torso2*, 360x294cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2000



Resim 2.22- Jenny Saville, Fulcrum, 261,6x 487,7 cm (Triptik) Tuval üzerine yağlıboya, 1999

1964 doğumlu, Belçikalı **Berlinde De Bruyckere**, insan bedeninin yanı sıra at bedenini de sıklıkla kullandığı görülür. Heykellerinde genellikle bal mumu, hayvan derisi, saç ve ahşap gibi malzemeleri kullanır.

Sanatçının bedene olan yaklaşımı; ifadenin dönüştürdüğü beden biçimidir. *“Bir bedenin ne kadar çaresiz olabileceğini göstermek istiyorum.”*³⁷ Bruyckere’ün bedenlerinde; acının, şiddetin, tesellinin veya sevgi gibi duygu durumlarının; bedeni açıkça, deformasyona uğrayarak hatta zaman zaman başkalaşarak ortaya çıktığı görülür. Deleuze’ün Bacon için ifade ettiği: *“ Acı çeken insan bir hayvan, Acı çeken hayvan da bir insandır.”* İfadesi; Bruyckere’ün heykellerinde de doğru bir tanımlama olabilir. (Resim 2.23)

³⁷ <https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere>



Resim 2.23-Berlinde De Bruyckere, Quan, 50x155x80cm, Bal mumu, Epoksi, Demir, Yastık, 2009

Bruyckere'ün insan bedeni heykelleri ile Grunewald'ın *İsenheim Mihrabı* isimli resmindeki; İsa'nın bedeni karşılaştırılabilir. Grunewald, İsa'nın acısını; bedeni; parmakları, ayakları, elleri çarpıtarak ifade ederken, Bruyckere, salt duyguyu ifade etmek için bütün bir beden arar. Adeta Grunewald'ın biçimsel deformasyonları, Bruyckere'de başkalaşır, bununla birlikte kimliksizleşir ve sadece et olarak; çoğu zaman da çelimsiz birer kemiğe dönüşür. Bu sayede Bruyckere için, yonttuğu bedenlerdeki tek şey, ifade ettiği; duygudur denilebilir. Başkalaşan beden, tekil halde; acı yahut sevinç, terör veya şiddettir.

2.1. 20.yy. Batı Resim Sanatında Ekspresyonizmin Gelişimi

Ekspresyonizm terimi, birçok ansiklopedi ve sanat tarihi kitaplarına bakıldığında sözcük kökeni olarak bir hayli tartışmalı yollardan geçmiştir. Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi kitabında, ekspresyonizm teriminin Almanya'ya, Soyutlama ve Etki kitabının yazarı Wilhelm Worringer sayesinde girdiğini ve onun tarafından 1911'de ilk kez kullanıldığını iddia etmektedir. Bununla birlikte Cassirer, 1910'da Pechstein'in bir resmi önünde, bu resmin hala bir Ekspresyonizm örneği olup olmadığı sorusunu, bunun bir ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak cevaplamıştır. Bu alaylı şaka sonucunda ekspresyonizm terimiyle ilk defa karşılaşmış ve sanat çevrelerinde moda olarak kullanıldığı öne sürülmektedir.

Armin Arnold, 1850 yılında Tait's Edinburgh Magazine adlı İngiliz dergisinin, yazarı olmayan makalesinde; modern sanatın, ekspresyonist okulundan söz edildiğini, ayrıca 1880'de Manchester'de Charles Howley'in modern ressamları konu edinen konuşmasında, bunların odağını ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi, duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan sanatçıları tanımlamak için kullandığını söylediği kanıtlamıştır.³⁸ Bu tarz tartışmalar sonucunda bugün sahip olduğu anlamıyla ilk defa, 1912 yılında, yenilikçi sanat dergisi Der Sturm'un sahibi Herwath Walden tarafından kullanıldı.

20.yy. ekspresyonizm kendisini Almanya'da (Berlin) ve Fransa'da (Paris) gösterdi. Avrupa'da yaşanan savaşlar ve siyasi durumlar bu eğilimi başlatmayı tetikledi. 1. Dünya savaşı sırasında yaşanan gelişmeler, Alman gençlerini harekete geçirmiştir. Kötü sanayileşme, kentlerdeki gecekondulaşma, toplumsal silahlı çatışmaların artması gibi durumlar özellikle Almanya'da sanatçıları harekete geçiren sebepler arasındaydı.

³⁸ Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, 3. Basım, Remzi Kitabevi, 1999, syf:7

Bu dönemdeki sanatçılar, (Franz Marc, Edward Munch, James Ensor, Ernst Ludwig Krichner) bu yıkımın yarattığı içsel ifadeyi kişisel sezgilerle ortaya çıkarmak; yansıtmak istemişlerdir. Dönemin birçok filozof ve araştırmacıları (Freud, Nietzsche) bulunduğu durumun farkındaydılar ve ekspresyonist sanatçıları destekleyen bir anlayış içerisindeydiler. Nietzsche'nin “*Yaratıcı olmak isteyen önce, her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir*” gibi sözleri ekspresyonist sanatçıları da cesaretlendirmiştir. Dolayısıyla bu dönem; hem sanatçılar hem de bireyler için, iç karışıklığın ve çatışmaların yoğun olduğu bir dönemdir.

19.yy. empresyonizmine kıyasla, 20.yy. ekspresyonizmde, doğanın gerçekliği ile ilgilenilmemiş, sanatçının içsel ifadesinin öne çıkarılması gerektiğine önem verilmeye başlanmıştır. Bu nedenle, o dönemde empresyonist olmayan her sanatçı ekspresyonist damgası yemiştir.

Ekspresyonist sanatçılar, sanatçının yoğun kişisel ruh hallerini çarpıtıcı bir şekilde izleyiciyle karşı karşıya getirmek istediler. Bu yüzden biçim yer yer önemsizleşti, çizgiler ve fırça darbeleri; daha sert ve agresif olmaya başladı. Renkler önem kazanmaya ve primitivizme yoğun ilgi başladı.

Fotoğrafın bulunuşu, resim sanatının katı disiplininin kurtulmasına, gerçeklik sorgusunun artmasına sebep vermişti. Bu durum, Empresyonist dönemde özellikle kendini daha çok göstermişti. Ekspresyonist dönemde ise tamamıyla sanatçılar, resimlerinde amaçlarına sadık olarak abartılmış ve güzellik-çirkinlik, gerçeklik, düzen-düzensizlik gibi biçimsel sorgulamalara yer vermişlerdir. Bu durum; deformasyonların ve çarpıtılmış biçimin nedenidir.

Bu dönemde ortaya çıkan sanatçıların, vahşi yahut barbar olarak ifade edilmelerinin bir sebebi de bu biçimsel nitelikleri taşımalarından kaynaklanır. Ludwig Hilberseimer, 1925'te soyut ve konstrüktivist yapıtlardan oluşan kataloğun önsözünde yeni bir modern sanatın başladığı ile ilgili süreci şu şekilde ifade etmiştir: “*Şu anda bize gerekli olan barbarlardır.*”

Önemli olan dinsel kitaplardan bir şeyler öğrenmek değil, tanrıya yakın yaşamış olmaktır. İhlallik ve yüzeysellik zamanı geçmiştir. Tutku çağı başlamak üzeredir.’’ demiştir.

1905-1906 yılı ekspresyonizm için önemli bir tarihtir. (Fransa) Paris’te Fovizm, (Almanya) Dresden’de Köprü (*Die Brücke*) grubu kuruldu.

Paris’te 1905’te Sonbahar Salonunda, bir grup sanatçı ile akademik sanata ters düşen bir sergi düzenlendi. Eleştirmen Louis Vauxcelles’in (1879-1943) ifadesiyle vahşi yaratıklar, yani “**Fovlar**”, 20. yüzyılın ilk kez adı verilmiş dışavurumcuları olarak tarihe geçer.

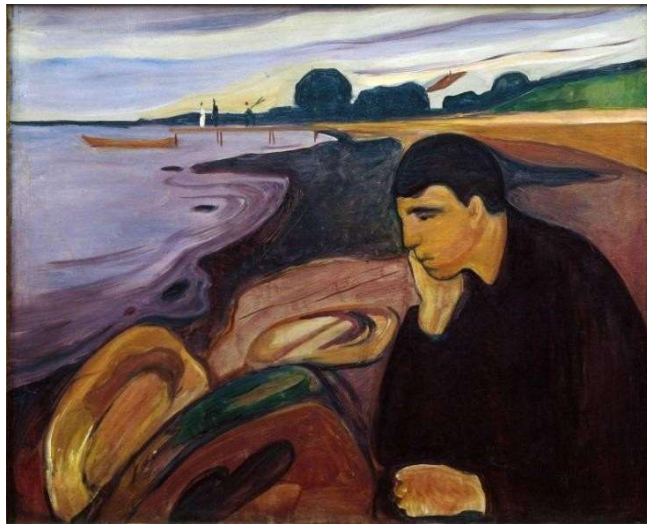
Grubun önemli isimlerinden olan; Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve Andre Derain’in çalışmalarına bakınca “*Donatello’nun etrafını yaratıklar sarmış!*” eleştirisiyle, yaratıklar (Fovizm) adı kullanıldı. Fovlar, bir grup değildir ve manifestoları yoktur. Ortak üslupsal özellikleri olan bir grup sanatçının bir araya geldiği bir sergi oluşumudur. Sanatçıların anlayışı; Anti-Natüralist bir tavırda, şiddetli renklerin olduğu ve sert fırça vuruşlarıyla, amaçları; önemli olanın iç dünyadan hareketle heyecanlarını yansıtmaktır. Genellikle manzara, natürmort ve portre türlerinde eserler yaptılar. Ancak, asıl önemli olan onlar için plastikte, renk ve dokunun önemidir. Bununla birlikte, resimlerinde yüzeyin iki boyutlu olduğunun gösterilmesi konudan daha önemli bir haldedir.

James Ensor (1860-1949), oldukça içine kapanık bir karakteri vardı. Cadılar, hortlaklar ve iskeletlerle dolu fantezi dünyasını yansıtmıştır. Kişisel duygu durumlarını dönemin sosyo-politik durumu içerisinde oldukça gerçekçi bir şekilde ortaya koymuştur. Birçok ekspresyonist sanatçı gibi Ensor da Vincent Van Gogh ve Edward Munch’a yaklaşmıştır.

Edward Munch (1863-1944), Paris’te Van Gogh, Gauguin ve Toulouse Lautrec çevresinden oldukça etkilendi ve bağlantılar kurdu. Çalışmalarında, karanlık bir dünya hâkimdir. Yalnızlık, korku ve karamsarlık, kıskançlık gibi duygu durumlarının yanı sıra aşk,

ölüm gibi konularla da ilgilenir. Özellikle ahşap baskı alanında da Alman ekspresyonizmine ön ayak olmuştur. Kendine has fırçayı kullanma biçimiyle birçok açıdan ekspresyonizmin ilk dalgalarını yansıtmıştır. 1894-96 yılında yapmış olduğu *Melancholy* isimli tablosu, resmin adından da anlaşılacağı üzere durağan ve karamsar olan figürün duygu durumlarına göre düzenlenmiştir. Resim, doğada bir peyzaj önünde duran figürün ifadesine hizmet edecek şekilde oluşturulmuştur. Munch'ın kullandığı renkler ve deformasyona uğrayan doğa, kendi içerisinde durağan olduğu kadar, kompozisyonu oluşturma biçimi olarak da devingen bir haldedir.

Resimde de görüleceği üzere, (Resim 2.1) Munch yalnızca duyguyu öne çıkararak, doğanın gerçekliğini geri plana atmıştır. Böylesi psikolojik bir resim, ekspresyonizmin ana hattını çok açık bir şekilde ifade etmektedir. Almanya'nın içinde bulunmuş olduğu siyasi koşullar ve iç karışıklıkların etkileri gerek Ensor gerek Munch'ın resimlerinde yansımalarını ortaya koyar.



Resim 2.1.1 - Edward Munch, *Melancholy*, 72X98cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1891, Özel Koleksiyon



Resim 2.1.2- James Ensor, Bir turşu ringa balığı üzerinde savaşan iskeletler, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüksel

Her ne kadar, Almanya’da yer alan sergi etkinlikleri, Fransa’da meydana gelen etkinliklere kıyasla yoğunlaşmayıp; bireyler arasında parçalanıp farklı yerlere dağılsa da, James Ensor ve Edward Munch’ın eserleri özgün Alman öğeleri sayılıyordu.³⁹

1905 yılında Almanya’da, bir grup mimarlık öğrencisi, (Erick Heckel, Rottluf, Fritz Bleyl) Krichner ile birlikte, (*Die Brücke*) **Köprü** grubunu kurmuşlardı. Köprü grubu, adından da anlaşılacağı üzere yeni sanat ve eski sanat arasında bir köprü olma gayreti içerisindeydi. Grubun adı Nietzsche’nin “ *Hedef değil, köprü olmak gerek.*” Cümlesinden hareketle oluşturuldu. Bu grubu kurarak tek amaçlarının içsel ifadenin yansıtılması olduğunu yayınladıkları bildirilerle ilan ettiler. Grup, 1906 yılında “ *Yaratıcı dürtüsünü çarpıtmadan doğru bir şekilde yansıtabilen herkes bizdendir* ” bildiriyle adına uygun bir açık çağrı yaptı. Edward Munch, Vincent Van Gogh, Henri Matisse’in yapıtlarından ve Afrika sanatı, heykelticiklerinden çok etkilendi.

Grubun kurucu üyelerinden Krichner, savaş sırasında yaralanmış, psikolojik olarak etkilenmiş ve sonraki yıllarda pek de iyileşmemiştir. Bu yüzden daha ince bir ruha sahip olduğu resimleri vasıtasıyla hissedilir. Biçimin arka plana atıldığı, kaba ve kalın boya

³⁹ (38) A.g.y, syf: 29

tabakaları, Matisse'in etkisiyle de oluşan renk patlamaları, özellikle ilk dönem resimlerinde açıkça izlenebilir. (Resim 2.3)



Resim 2.1.3 - Ernst Ludwig Krichner, Dresden'de Sokak, 150,5x200,4cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1908

Yukarıda da sözünü etmiş olduğumuz gerçeklik sorgusunun yoğun bir şekilde yapıldığı bu dönemde, güzellik- çirkinlik gibi kavramların öne çıktığı görülür. Bu noktada biçimin güzelliği geri planda kalacağı için, dokunulmamış ve güzelleştirilme tutkusuna olmayan kaba ve sert çizgilerden hareketle İkelcilik'e (Primitivizm) ilgi artmıştır. Özellikle Krichner'ın resimlerinde bunu görmek mümkündür. Afrika masklarına olan ilgi ve alaka yoğunlaşmıştır.

Böylesi bir ilgi ve alakayı E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü isimli kitabında şu şekilde ifade etmiştir:

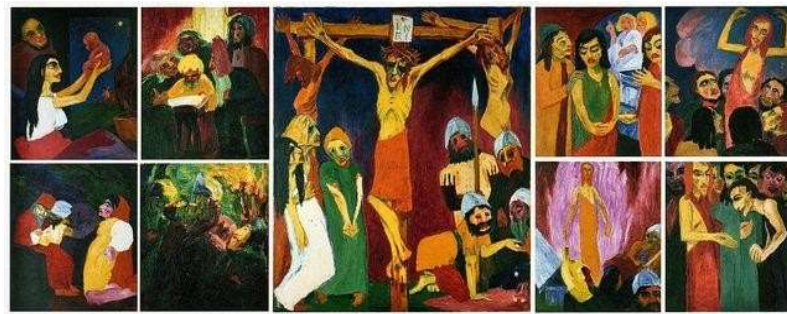
“Ama niçin böyle geç ve katışıklı ürünlere başvurulmalıydı? Kaynağa inmek, gerçek ilkelerin sanatından, yamyamların putlarından ve kabile maskelerinden yararlanmak daha iyi değil miydi? Birinci dünya savaşını önceleyen yıllarda doruğuna ulaşan zenci heykelciliğine karşı duyulan coşku, bu devrimci akım sırasında değişik eğilimli genç

sanatçılara ortaktı. Hayran kalınan nesnelere, eski eşya satılan dükkânlarda hiç pahasına satılıyordu. Bazı Afrika kabile maskeleri, bu yolla akademi sanatçılarının atölyelerinin süsü olan Belvedere Apollonu'nun alçı kopyasının yerini aldı. Afrika heykeltıraşlığının başyapıtlarından birine bakarsak, Batı sanatını çıkmazdan kurtarmak için bir çıkış yolu arayan bu kuşağı bu imgelerin niçin bunca güçlü bir biçimde etkilediğini kolayca anlarız. ''

40

Gombrich'in de ifade ettiği gibi; ülküsel güzellik yerine ifade gücünün açık bir şekilde ortaya çıktığı görülür.

Emil Nolde de köprü grubunun en güçlü isimlerinden biriydi. Münih ve Paris'te sanat eğitimi görmesine karşın, tüm akademik bilgilerini bir kenara bırakarak primitivizme yöneldi. İlkel teknikle resimlerini oluşturuyordu. Bir çiftçinin oğlu olmasının getirisiyle birlikte köylülerin anlayabileceği bir halk sanatı yapma amacındaydı. Hiçbir sipariş almaksızın, yaptığı *İsa'nın Yaşamı* isimli eserinde, şiddetli renkler ve düş imgelemlerinden yola çıkarak manevi olanın dışavurulmasına önem vererek sarsıcı bir şekilde dini konuları yorumlamıştır. Orta Çağ sanatından Mathias Grunewald gibi isimleri hatırlatan resim, Nolde'nin eski sanattaki bu isimlerle bir uzlaşma içerisinde olduğunu bize bildirir gibidir. Ayrıca bu yapıt, dönemin bazı kilise sorumlularını da irkilmesine yol açmıştır. Yalnızca birkaç ay Köprü grubu ile çalıştıktan sonra, gruptan ayrılmıştır.



Resim 2.1.4- Emile Nolde, *İsa'nın Yaşamı*, soldaki ve sağdaki levhalar 100x86cm, ortadaki levha 219x190 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911-1912, Seebüll, Nolde Vakfı

⁴⁰ (3), A.g.y, syf:446

İsviçreli Cuno Amiet, Finli Axel Gallen- Kallela da bu gruba giren isimlerdendi. Dresden akademisinde eğitim gören Max Pechstein ve Berlin’de yaşayan Otto Mueller de, köprü grubuna girmiştir.

Mueller, Köprü grubunun şiddetli renkleriyle pek ilgisi olmasa da iyi bir taş baskıcıydı, kendi üslubunu oluşturmasına rağmen grubun amaçlarına ayrık bir tutum sergilemedi.

Tüm bu ressamalar, Dresden’de ve işçi kesiminde, bir kasap dükkânında çok yoğun bir çalışma programı gerçekleştirdi. Konuları ise günlük yaşamdan sahneler, doğa görünüşleri, portreler ve bazen de canlı modelden çalışmalar olmaktadır. Amaçları bir nevi sanat yapmaktan çok, sanatçı olmak; sanatçı gibi yaşamaktı. Atölyede kullandıkları mobilyaları, ilkel bir şekilde yapmaktaydılar. Yoğun bir çalışma sonucunda 1909-1910 yıllarına geldiklerinde; her bir sanatçı kendi sanatsal ifadesine ulaşmayı başarmış ve kendilerinin denebilecek ortak bir üsluba ulaşmıştı. Nesnenin ardında yatan duyumsal anlamı renkle ifade ediyorlar, yalın çizgilerle betimliyorlar ve güçlü bir ekspresif biçim oluşturuyorlardı.

Yaz aylarında birbirlerinden ayrılıp birleştiklerinde, kendi başlarına edinmiş oldukları bilgi ve deneyimle birbirlerini etkilediler, dayanışma ve uyum içerisinde çalıştılar. Doğada; göl kenarında, nehir kenarlarında Dresden’de çalışıyorlar ve Köprü grubu için önemli konuları oluşturuyorlardı. Sirk veya dans salonları da dışavurumcu anlayış için uygun yerlerdi.

Köprü grubu ressamaları Dresden kentinde oldukça az bir çevre edindiklerinden Berlin’ e yerleştiler ve daha kalabalık bir sanat çevresiyle etkileşim içerisine girmeyi başardılar. Altı yıl birlikte çalıştıktan sonra, gruptan ayrılmalar başladı. Gruptan ilk ayrılan Max Pechstein oldu ve 1913’te Köprü grubu dağıldı.

Ekspresyonizm sözcüğünün bugünkü anlamını ilk defa kullanan Herwart Walden, Berlin’de Der Sturm (*Fırtına*) adlı yayınevini kurmuş, aynı isimli bir kültür dergisinin müzik, tiyatro, konferans ve okuma programlarını düzenlemiş, sanat galerisini ve sanat okullarının yönetimini sağlamış besteci yazardır.⁴¹ Walden’in ekspresyonizme katkısı olan, birçok sanatçıyla yoğun bir ilişkisi vardır.

1904 yılında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’ne giren **Oscar Kokoschka**, ustası Klimt’ten çok etkilendi. Hatta ona ithaf ettiği bir kitabını da yayınlamıştır. Ancak bir süre sonra Art Nouveaou ile ilişkisini keserek kendini tamamen ekspresyonizme adanmıştır. 1909-1910 yılları arasında yaptığı ve oldukça övgü aldığı bir dizi portreleri mevcuttur. Bu portreler ile ilgili Kokoschka: “*Ben bu insanları tedirginlikleri ve acılarıyla resmettim.*” demiştir. Ancak portrelerden en başarılısı olarak eleştirilen; “*Herwart Walden’in Portresi*” isimli çalışmasından Norbert Lynton şu şekilde ifade etmektedir: (Resim 2.5)

“ Tablodaki betimleme oldukça doğalcıdır; ekspresyonist özellikler pürüklü, kaba, neredeyse yoksul diyebileceğimiz fırça darbelerinde ve genellikle tek renkli, kasvetli bir dekor içinde çarpıcı kırmızı ve sarı saç lekelerinde görülür. Kokoschka desenlerinde, ilk dönem yazılarında olduğu gibi, beyaz kâğıt üzerindeki siyah mürekkep ya da sözcüklerin olanaklarından yola çıkarak, kendine özgü bir üslup yaratmayı amaçlıyordu. Bu üslupla karşılaştırıldığı zaman, sözü edilen tablonun şaşırtıcı nitelikte ustalıklı işlenmiş bir fotoğraf özelliği taşıdığı söylenebilir: sanki Walden’in grafik kâğıdı üzerine kalem ve mürekkeple yapılmış küçük portresi, her iki anlatım yolunun en iyi özelliklerini yansıtır. Kokoschka’nın Walden’in başının görünüşünü belirtmek için kullandığı çizgiler, aynı zamanda o başın yoğun, hiper-aktif niteliğini de vurgulamaktadır.”⁴²

⁴¹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 4.Basım, İstanbul, 2009

⁴² (41), A.g.y, Syf:44



Resim 2.1.5- Oscar Kokoschka, Herwart Walden'in Portresi, 100x68cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, Stuttgart Devlet Galerisi

Almanlar, Walden sayesinde, yeni yapılagelen sanata herkesten daha kolay ulaşıyordu. Walden, sergilediği birçok yapıta ek olarak bir takım koleksiyoncular da bulabiliyordu. Kokoschka'nın desenleri *Der Sturm* dergisinde yayınlanmaktaydı. Walden'in 1912 yılında *Der Sturm* Galerisi'nde düzenlediği ilk sergide ise; Kokoschka'nın yapıtlarının yanı sıra Mavi Süvari ressamlarının yapıtlarını da bir araya getirmiştir.

1912 yılında Almanya'da başka bir dışavurumcu oluşum ise; Franz Marc, Wasilly Kandinsky, August Macke'in yer aldığı (*Der Blue Reiter*) Mavi Süvaridir. Ancak grup kurulmadan önce, Münih'in genç avangard sanatçıları Kandinsky'nin de bir dönem başkanlığını üstlendiği, 1909 yılında kurulmuş, Yeni Sanatçılar Birliği'nin (NKV- Neue Künstlervereinigung) düzenlediği sergilere katılmaktaydılar. NKV'nin kurucu üyeleri arasında, Jawlensky, Kanoldt, Erbslöh, Kandinsky ve Münter de yer almaktaydı. Bu grubun amacı ise; uluslararası olma arzusunun yanı sıra, sanatçının doğadan aldığı izlenimlerden ayrı olarak kendi iç dünyasından sürekli olarak esinlendiği ve arayışlar; deneyler, biriktirdiği düşüncesiydi ve bu amaçla yola çıktılar. Bu deneylerden sonra ortaya çıkan tek şey; sanatçının dışavurulan varlık bilincinin, tüm güzelleştirilmelerden uzak ve şeffaf bir biçimde sunulmasıydı. Grubun üyelerinden Jawlensky, 1905 yılında Fovlar ile birlikte Sonbahar Salonu'nda on adet resim sergiledi. 1906 yılında Kandinsky, yapıtlarını Sonbahar

Salonu'nda sergiledi ve o yıl bu serginin jüri üyesi oldu. Grubun 1910 yılında açmış olduğu sergiyle uluslararası olma amaçlarına yaklaştılar. Sergide, Braque, Picasso, Rouault, Derain, Van Dongen, ve Vlaminck de yapıtları sergilenenler arasındaydı. Bu sergi sayesinde, Marc da grupla ilişki kurmayı başardı.

1912 yılında, birlik üyelerinden bazılarının soyut resme sıcak bakmaması üzerine Kandinsky, Franz Marc ile birlikte Mavi Süvari grubunu kurarak genç sanatçılara yeni bir sergi olanağı tanımış oldu. İlk etapta esasında Der Blue Reiter ismi, Marc ve Kandinsky'nin yayınladıkları bir yıllığa verdikleri isimdir. Bu dergide; genellikle plastik sanatlar ve müzik ile ilgili yazılar yayınladılar. Bu yıllık; Goethe'nin bir sözünü ilke olarak benimsedi. Goethe, 1807 yılında, “ *Resim sanatı, müzikte olduğu gibi herkesin benimsediği yerleşmiş temel bir kuramdan yoksundur.*”⁴³ demiştir. Bu ilke, yıllığın genel amacını ve ilgisini yansıtmaktadır.

Sanat akademilerindeki eğitim, 19.yy. Realizm 'indeki bazı sanatçıların karşı çıkmış olduğu eğitimi sürdürmekteydi. Bu durumda Mavi Süvari grubunun amacı ise daha da netleşmiş oluyordu. Her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesi gerektiği ve sanatı neyin sanat yaptığı, kalıcı olan disiplinlerden ve kuramlardan nasıl istifade edilebileceği gibi sorular, Mavi Süvarinin yayınladıkları yıllıkta üstü kapalı bir biçimde ifade edilmekteydi. Hatta yıllığı okuyan birçok kişi, daha önce sanat olarak adlandırılmayan (Bavyera resimleri, çocukların yaptığı resimler, Rus baskılarından oluşan Avrupa halk sanatının örnekleri, empresyonizmden sonraki modern sanatın bir dökümü)⁴⁴ bir takım görsel örnekleri şaşkınlıkla karşılamaktaydılar. Bunlarla birlikte, Köprü grubu ressamı ve daha güncel; Picasso, Delaunay gibi isimlere de yer vererek sanki: bizim dünyamız bu! Diyorlardı.

Mavi Süvari grubu, yalnızca iki sergi düzenlesem bile bu sergiler çok etkili olmuştur. Çünkü farklı eğilimlerden ve farklı kültürlerden sanatçıları bir araya getirdiler. (Paul Klee, Robert Delaunay, David Burliuk, Elizabeth Epstein, Georges Braque, Andre Derain, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso) Figürden çok soyut

⁴³ (41), A.g.y

⁴⁴ (41), A.g.y

dışavurumculuğa yönelimleri Köprü grubundan ayrılan en temel noktalarıdır. Ancak beslendiği ve etkilendikleri mecralar hemen hemen aynıdır.

Der Blue Reiter adını, hem Kandinsky hem de Marc'ın atlara olan sevgisinden ve Marc'ın ruhani olarak benimsediği maviye olan sevgisinden aldığı öne sürülmektedir. Kandinsky'nin erken dönem resimleri arasında bulunan *Mavi Süvari* (1903) başlıklı bir resmi de bulunmaktadır. Kandinsky, resimlerinde resim ve müzik arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Müzikte duyumsanan soyut ifadenin, resimdeki şiirsel karşılığını bulma gayreti içerisindeydi. Figüratif yaklaşımdan koparak bu duyumsamanın yarattığı soyut biçimler üzerine yoğunlaşmıştır. Nesnenin duyumsanabilir olan biçimini araştırarak şiirsel yaklaşımının analizlerini *Sanatta Manevîlik Üzerine* isimli kitabında açıklamıştır. Bu tarz yaklaşımlar sanat tarihinde ilk soyut dışavurumculuğun başlangıçları olarak sayılabilir.

Besteci Viyanalı Arnold Schönberg'in müziğin metinle ilişkili yazdığı makalenin en başı şu şekilde başlamaktadır: *Genellikle pek az kimse müziğin ne demek istediğini salt müziksel düzeyde anlama yetisine sahiptir.* Daha sonra, müziğe sözsel bir biçimin verilemeyeceğini salt duyumsanabileceği ile ilgili kısımlara değinmektedir. Kandinsky, bu makaledeki çözümlerini yine *Sanatta Manevîlik Üzerine* isimli kitabında açıklamıştır. Sanatta manevi olanın, gözle görülebilir bir dünyada da ilişkisine odaklanarak, müziğin bu yaklaşımına şiirsel anlamda yakınlaşmak istemektedir.

Kandinsky hukuk ve siyasal ekonomi eğitimi görmesine karşın, köklü bir sanat, müzik ve edebiyat sevgisi olan geniş kültürlü bir insandı. Her şeyi bir kenara bırakıp otuz yaşında Münih'e yerleşmiş ve kendini resim sanatına adanmıştır.⁴⁵ Böylesi bir adayış, ancak Rusya'daki halk sanatı araştırmalarından ve Moskova'da modern sanatla karşılaşmasından doğmuş olması muhtemeldir. Kandinsky, ilkel yapıtlarda Volog'da tanıdığı köylülerin evlerinin renkli iç döşemesine hayranlık beslemekteydi. Bu hayranlığın nedeni ise insanın en doğal duygularıyla bu döşemeleri oluşturduğuna olan inancıdır.

⁴⁵ (41), A.g.y

Franz Marc ise içsel yolculuğunda, doğaya yaklaştı. Hayvan ve doğa resimleriyle yoğunlukla ilgilenmekteydi.

Köprü grubu sanatçıları, ilkel sanatın tamamıyla bozulmamış olduğuna olan inançları ve ilkel sanatçıların kurallara bağlı olmadan üretebilmelerinin çekiciliğini üstlendi. Değer, kural yahut kısıtlamalara inanmadan saf duygu aktarımının ifadesi için çalıştılar.

Mavi Süvari grubu, iki üyesinin (Franz Marc, August Macke) ölümünden sonra dağıldı. Fakat diğer dışavurumcu grupların etkinlikleri sayesinde Almanya ile özdeşleştirilen bir akım olmaktadır. Kandinsky, iki grup üyesinin ölümünden sonra soyut resim çalışmalarına bir süre daha devam etmiştir.⁴⁶

1930'lardaki baskı düzeni, her türlü ekspresyonist sanatı eleştirerek, komünizmden esinlenen korkunç yapıtlar olarak suçladı. 1938 yılında Nazilerin Alman müzelerinde bulunan 639 yapıtına el koymasından bir yıl sonra Krichner intihar ederek yaşamına son vermiştir.

Nazilerin Alman müzelerinde bulunan 639 yapıtına el koymasından hemen sonra, bazı sanatçılar sürgüne gönderildi yahut çalışmaları yasaklandı. Ekspresyonist heykeltıraş Barlach (1870-1938), da o dönemdeki bu çetin savaşı kendi sanatsal pratiği ve ifadesiyle heykellerine yansıttı. 1919 yılında yapmış olduğu *Acıyın!* İsimli tahta heykelinde, yaşlı kadının elleri açık bir şekilde bize dönüktür. Heykelin önüne yahut arkasına geçerseniz dahi, kafasının görünmüyor oluşu; bu ifadeci bedenin tek bir noktasına odaklar bizi... Bedenin bir parçasının; yalnızca ellerin, cılız kemikli biçimini göstererek bile ifadenin bu denli doruklara ulaşabileceğinin açık bir örneğiyle karşı karşıya kalırız. Nazilerin bu yıkımı; Barlach'ın heykelinde çok net bir şekilde ifade edilir. (Resim 2.6)

⁴⁶ Ahu Antmen, 20.yy. Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2009, 2. Baskı, syf:38



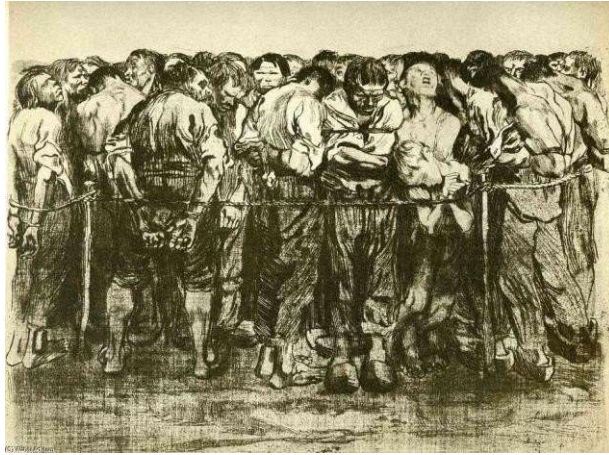
Resim 2.1.6- Ernst Barlach, Acıym!, Tahta Heykel, 1919, New York

Ekspresyonizmin tüm sanatçıları, sanata dair getirmiş oldukları ilkelcilik (Primitivizm) sayesinde kübizmin önünü açtılar ve modern sanat tarihinde soyut dışavurumculuk gibi yeni bir niteliğe de kapı aralamışlardır. Belki de en önemli kazanım; gerçeklik-algı ve duyum sorgusunu yoğun bir şekilde başlatmalarındır. Ekspresyonizm, birçok bölgeyi etkisinde bırakmasına karşın, (Viyana, Berlin, Paris, Rusya, Münih) en yoğun etkilerini Almanya’da hissettirmiştir. Bunun bir nedeni de 1. Dünya savaşı sırasında yaşanan savaşın yıkımları, Hitlerin yaklaşımları ve sosyo-politik karışıklıklar nedeniyledir. Hitlerin iktidara geliş zamanındaki açmış oldukları “*Dejenere Sanat*” (1937) isimli sergide bahsi geçen tüm sanatçıların işleri yolsuz, vasat ve korkunç yapıtlar olarak nitelendirilmiştir. Akademik sanatı destekleyen Hitler: “ *Bu çürümeyi durdurmak adına elimizden geleni yapacağız!* ”⁴⁷ şeklinde bir açıklama yapmıştır.

Yalnızca grup olarak değil, kendi nezdinde çalışan bir diğer sanatçı da Kathe Kollwitz’dir. Tüm bu savaşın ve yaşanan yıkımlarının açık bir örneğiyle karşılaşacağımız Kollwitz’in eserleri de bu yıkımı gözler önüne serer. Naziler tarafından yine yoz sanat yapmakla suçlanan sanatçılar arasında yer alır. Bununla birlikte Kollwitz, çok çarpıcı ağaç baskılar da üretmiştir. Savaşın yıkımını, anne, çocuk, baba ve işçi kesimini; acı, sefalet ve

⁴⁷ (46), A.g.y syf:39

direnif içerisinde resmetmiştir. Almiş olduğu akademik temelli sanat pratiği, diğer ekspresyonist sanatçılardan biçimi ele alışı ile daha formalist olmasıyla farklılık taşır. Bununla birlikte Prusya Akademisi'ne seçilen ilk kadın olmuş, Nazilerin yoz sanat suçlamalarından sonra akademideki görevi de son bulmuştur. (Resim 2.7)



Resim 2.1.7- Kathe Kollwitz, Mahkum, 32x43cm, Kağıt zerine etching, 1908

3. 1970 DÖNEMİ VE SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA EKSPRESYONİST GELİŞMELER

Türkiye'de batılılaşma ve yenileşme anlayışı, 1920 ve 1930'lu yıllarda başlasa da, modernleşme süreci, hazırlanan bu ortamın Batı ile karşılaştırılarak ve üretilen eserlerin daha geniş ve toplumsal ivme kazanmasına yönelik çabalar 1940'lı yıllarından 1960'lı yıllara değin sürer. 1945 ve 1950'li yıllarda başlayan bu modernleşme, sanatılları plastik olarak; bireysel, özgürlükçü ve coşkulu bir anlayışa iter.

1950 yılının öncesinde, her ne kadar sanatıllar deformasyon sorununu resimlerine taşımış olsalar da, sanatılların kişisel eğilimlerinin ve farklılaşmalarının araştırıldığı dönem 1950'li

yıllardır. Sezer Tansuğ da *Çağdaş Türk Sanatı* isimli kitabında, bu dönemi araştırarak nedenleriyle; özgürlükçü ve bireysel tutumun 1950'li yıllarda soyut resme olan yönelik ilgi ile de başladığını dile getirir.⁴⁸ Kişisel eğilimlerin ve farklılaşmaların önem kazanmasının ve daha özgür bir yaklaşım sergileniyor olmasına bir örnek Aliye Berger'in 1954 yılında, Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) kongresi sırasında düzenlenen bir yarışmada birincilik ödülü aldığı *Güneşin Doğuşu* isimli soyut resmidir. (Resim 3.1)



Resim 3.1- Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu*, 200x300cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1954, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul

Aliye Berger'in *Güneşin Doğuşu* isimli çalışması, ekspresyonist ressamlardan Van Gogh, Edward Munch gibi isimlerin eserlerini hatırlatır. Ekspresyon için; resimsel elemanların bir kısmından zaman zaman feragat ederek oluşturulması, ekspresyonizmin ana hattını oluşturmaktadır. Aliye Berger'in eseri de, tipik soyut ekspresif bir resimdir. Dolayısıyla belirli bir akademik kompozisyon kalıbı içerisinde olmadan, coşkun ve kalıplara girilmeden yapıyor oluşu; kullanılan renklerde ve rahat fırça kullanımlarında görülür.

⁴⁸ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, 1.Basım, 1997, Bilgi Yayınevi, Ankara syf:245

O dönemde Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu sözü edilen resmin, yarışmada birincilik ödülü kazanmasına karşı tepki vererek yazılar yayınlamışlardır. “ *Şayet ahbaplıkların tesiri olmamış ise jüriyi teşkil eden bu üç muhterem ilim insanı (H. Read, P. Fierens, L. Venturi) resimden katiyen anlamadıkları halde, yıllardan beri sadece edebi sözlerle kendilerine şöhrat yapmanın yolunu bulmuşlardır demektir. (Cemal Tollu) ’’*

“Jüri eğer bu resimde çocuk elinin tazeliğini bulduysa, çocuk resimlerindeki ressamca davranışı hiçbir zaman tatmamış demektir. Ne olursa olsun jürinin vardığı sonuç, resmi meslek edinenleri, sanat eleştirmenlerine yaklaştıracak yerde, uzaklaştırmıştır. (Bedri Rahmi Eyüboğlu) ’’ ⁴⁹

Aliye Berger’in resminin bu denli tepki görüyor olmasının sebebi; o döneme kadar akademi öğretileriyle, Eyüboğlu ve Tollu’ya göre belirli bir kompozisyon tasası edinmiyor oluşudur. Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar isimli kitabında bu durumu şöyle açıklar: “1954 yılında açılan bir yarışmada standart bir kompozisyon kalıpcılığı yerine resim coşkısına ödül verilmiş olması ciddi bir uyarı niteliğindedir. Akademik çevreler ünlü Batılı kritiklerin Aliye Berger’e verdikleri bu ödülü hazmedememişlerdir. Bu da hegemonya sonunun başlangıcı olmuştur. ’’ ⁵⁰

Batı resminde, ekspresyonizmin kendini göstermeye başladığı yıllar, bahsedildiği üzere 1905 yılı olarak ifade edildi. Buna rağmen, Van Gogh, bilindiği gibi daha evvel kendini gösteren sanatçılar arasında yer alır. Türkiye’de ise 50 yıl sonra; 1954 yılında böyle bir tartışmanın ortaya çıkıyor olmasının bir diğer nedeni de, ekspresif yaklaşımların yeni yeni oluşmaya başlamasından ileri gelir, denilebilir.

Ahu Antmen, Kimlikli Bedenler isimli kitabında; Türkiye’deki kadın sanatçıları 1970’li yıllara gelene kadar erkek egemen bir toplum içerisinde yapıtlarını sahne arkasında üretmeye gayret ettiklerini ifade eder. Daha sonra Antmen, Aliye Berger’in yaşadığı bu durumu şu şekilde ifade eder: “ *Aliye Berger olayı, bu kuralı bozan bir kadının karşılaşılabileceği*

⁴⁹ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, 1.Baskı, 1988, Remzi Kitabevi, İstanbul syf: 89

⁵⁰ (48) A.g.y, syf: 145

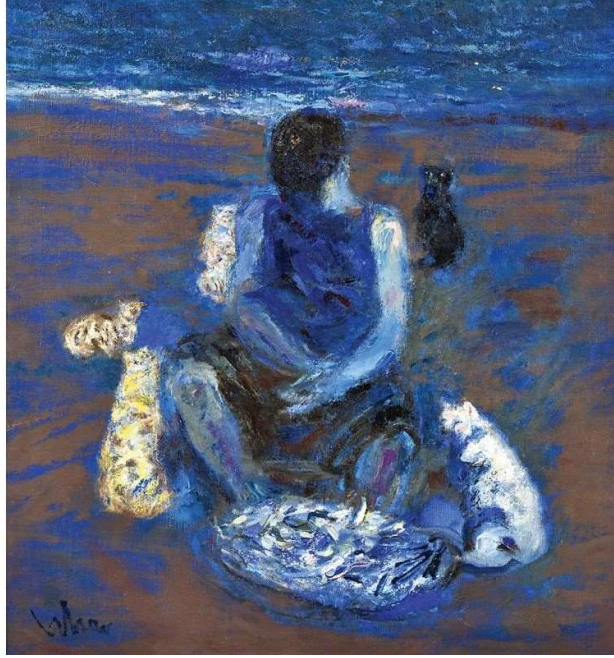
tepkileri gösterdiği gibi, ülkemizde sanat dünyasının cinsiyetini de kesin olarak açığa vuran ilginç bir örnektir. Berger'in Yapı Kredi'nin açtığı, Herbert Read, Paul Fierens, Lionello Venturi gibi dünya çapında eleştirmenlerin seçicilik yaptığı yarışmada akademik eğitim görmemiş bir sanatçı olarak birincilik ödülünü kazanması, Akademik ressamlar tarafından bir tür karalama kampanyasına dönüştürüldü, Berger'in 'gönül eğlendiren kişi' olduğu dahi dile getirildi.''⁵¹

Aliye Berger'in *Güneşin Doğuşu* isimli resmi her ne kadar soyut ekspresif bir resim dahi de olsa, 1970 ve 1980 yıllarında öne çıkan ressamların, figüratif bir resim anlayışı içerisinde olanlar da dâhil, bilinçli olmasa da, etkileşim içerisinde bulunacağı bir resim olur. Nitekim Nevhiz Tanyeli, Mehmet Gülerüz ve Alaettin Aksoy'un resimlerinde zaman zaman kullandıkları fırça vuruşları ve renk yaklaşımları Aliye Berger'i de hatırlatır.

1947 ve 1955 yıllarında faaliyet gösteren; Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ve öğrencilerinin kurmuş olduğu Onlar grubunun (Orhan Peker, Nedim Günsür, Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız) içerisinde yer alan; Orhan Peker, ifade kavramı üzerine yoğunlaşan işler yapar. Ancak Peker, ifade kavramı içerisinde biçimi; çizgi ve fırça darbelerini önceleyerek değil, lekeci bir yaklaşımla oluşturur. Onlar grubundayken grubun amacına ters düşecek bir resim yapmasa da ekspresif coşkunu resimlerinde görmek mümkündür. (Resim3.2) Peker, sanatsal pratiğinde ekspresyonun nasıl oluştuğunu şu şekilde ifade eder: “ Açık-koyu resminin temelinde bu ilkin ezilmeyen, dış konturların içinde gücünü sonradan kanıtlatan çekirdeği aramak gerek. Çarpıcı (ekspresif) leke bu çekirdeği taşıyorsa inandırıcı olamaz. Başlangıçta, uzun bir süre çalıştığım Kara Kuşlar, Kargalar dizisinde bu iç ürpertiye sezme olasılığıdır. Ardından gelen (mandalar) dizisi de aynı tutkunun örnekleriydi. Ve sonra Torbalı atlar dizisi geldi, giderek Hayvanın yaşantısına eğilmek, onun –neredeyse- iç dünyasına bakmak başlamıştı bende. Hüzün ve acıyla kısılmış gözlerinde bu atların ne düşündüğünü anlıyor gibiydim. Üzerlerine atılmış örtülerde de ayrıca masklar, bağırın, öfkeli yüzler görür gibiydim. Yani elime geçirdiğim her koyu lekenin yaşantısını, devinimini saptıyordum.”⁵²

⁵¹ Kimlikli Bedenler, Ahu Antmen, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014 syf:113

⁵² (49), A.g.y syf: 28



Resim 3.2- Orhan Peker, Balıkçı Ve Kediler, 70x65cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1976

Peker'in ilk dönem işlerinde renk kullanımı daha azdır ve siyahı kullanmasıyla öne çıkar. Ancak son dönem işlerinde renk kullanımı artmıştır. Ölmeden 2 yıl önce yapmış olduğu *Balıkçı Ve Kediler*, tek bir renkle ifade edilse de, melankoli ve yalnızlık gibi duyguları hissettirdiği açıktır. Kullanmış olduğu lacivert renginin de bu duygulanımı kuvvetlendirdiği görülür. Özellikle ortadaki figür, ifade öncelikli olduğu için lekeci bir tavırla biçimin dışına çıkar. Portresini de belli belirsiz seçiyor olmamızın sebebi; lekeye ve ifadeye olan öncelikten ileri gelir.

Buna karşın Peker'in almış olduğu akademik eğitimin de neticesiyle akademik bir kompozisyon yahut biçimlemenin tesiri olmadığı söylenemez. Bu açıdan, bu zamana kadar olan süreç içerisinde deformasyon problemini edinen ressamların bir kısmının, ekspresif bir coşkunlukla rahat fırça kullanımı, desenci bir yaklaşım ve renklerle resimlerini oluşturdukları görülmez.

1950’li yıllarda oluşan soyut yaklaşımların karşısına; 1960’lı yıllarda figüratif etkinliklerin arttığı ve bu dönemde özellikle Neşet Günal gibi ressamların Toplumcu Gerçekçilik ile ilintili bir dizi resim yapmaya başladığı görülür. Günal’ın, Anadolu köylerindeki insanları gerçekçi bir yaklaşımla ifade ediyor oluşu, bir nevi gelecek nesil için, insanı konu edinmesinde itki sebebidir denilebilir.

1960 askeri darbesinden hemen sonra devreye giren, 1961 anayasasının tesiri ile Türkiye’de oldukça aktif kültürel gelişmeler yaşanmıştır. Alaettin Aksoy, akademide öğrenciyken şahit olduğu bu durumu şu şekilde ifade eder: *“Türkiye, 1961 anayasası ile büyük bir kültürel atılıma sahip oldu. Cumhuriyet döneminin ise son derece yüksek yapılanması bu tarihte oldu. Ben akademiye 1963-64 öğretim yılında girdim. Akademi, dünyanın bir merkeziydi adeta... Türkiye’nin bir kültür merkeziydi aynı zamanda. O yıllarda, 1961 yasının getirdiği olanaklarla Türkiye’de yasak olan Nazım Hikmet gibi şairlerin kitaplarının yayılması özgür bırakıldı. Nazım Hikmet benim için, Homeros’tan sonra dünyanın en büyük şairidir. O tarihlerde öğrenci kuruluşları ile birlikte, üniversiteler arası, uluslararası festivaller düzenlenirdi. Edebiyat alanında olduğu gibi sinemada da mesela Türk Sinematek’in kurulması ve Kulüp Sinema 7’nin kurulması bu yıllardadır. Biz öğrencilik döneminde sinema tarihinin bütün örneklerini izleme şansına sahip olurduk. Kulüp Sinema gibi etkinlikler sayesinde, Sami Şekercioğlu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin sinema bölümünü açmış oldu. Her alanda inanılmaz bir kültürel yükseliş vardı. Edebiyatta mesela aylık dergiler olurdu. Biz onları okumadığımızda beraber olduğumuz grup içerisinde bize o konulardan gelecek cevapları veremezsek, yüzümüz kızarırdı.”*⁵³

Aksoy’un da ifade ettiği gibi, 1960 ve 1970 dönemi Türkiye’de hem kültürel hem de siyasi olarak yoğun ve karmaşık bir dönem mevcuttur. Bu dönemde ayrıca, yalnızca akademi çevresinden oluşan sanatçılar değil, kendi etkinlikleri ile ortaya çıkan sanatçılar da oluşmaya başlar.

⁵³ Alaettin Aksoy ile yapılan Röportaj 16.09.2019

Galeriler de çoğalmıştır. 1970’li yıllardan itibaren devletin sahip olduğu müzeleri ihmal etmesinin eleştirildiği ve bu vesile ile İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyükşehirlerde sayıca artış gösteren galerilerin çoğaldığı bir dönem de başladığı görülür. Yahşi Baraz’ın 1975 yılında kurmuş olduğu Galeri Baraz, bunun bir örneğidir. “ *Galeri Baraz’ın (1975) yöneticisi ve kurucusu olduğu Yahşi Baraz da galericilik konusundaki görüşlerin şöyle açıklıyordu: ‘Türk resmi içinde önemli bir yer tutan, sanat yönü gerçekten ağır basan ve önde gelen sanatçı ve yapıtlar yanında biçim yönünden avant-garde olmaya çalışan, gelecek için umut uyandıran genç yetenekleri ve çeşitli eğilimlerin en iyi örneklerini sergilemek istiyoruz.’*”⁵⁴

Böyle bir özgürlükçü ve sanatsal aktivitelerin ortaya çıkıyor olması, sanatçıların deseni önceleyen, daha taşkın ve rahat fırça kullanımları çoğalan bir süreci hızlandırır. Özellikle 1970 ve 1980 dönemi içerisinde bahsi geçecek olan ressamalarda ekspresif nitelikler, sıklıkla ortaya çıkmaya başlayacaktır. Ancak bu oluşumların tarihsel geri planını inceleyecek olursak Aliye Berger’in resmi bir anahtar görevi görebilir. Çünkü 1970 dönemi plastik olarak sanatçıların, herhangi bir sanatsal akıma bağlı kalmadan, belli başlı kalıpları kırmaya yönelik tavırların filizlendiği bir dönemi kapsamaktadır.

Nurullah Berk ve Kaya Özsegin’in Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi isimli kitabında, 1970 dönemini 9 ana başlıkta değerlendirdikleri görülür. Maddelerde de bahsedildiği üzere, sanatçıların yalnızca akademi çevresi ile bağlı olan işlevleri ve sanatsal etkinlikleri, diğer kurumlarca paylaşarak dengelenir ve daha demokratik sanatsal bir çevre içerisine girilmeye başlanır. Ayrıca, plastik olarak akademik temelli belli başlı kurallara bağlılığın kırıldığı ancak bununla birlikte Batı resim sanatının kendi içindeki gelişimlerin ve yaklaşımların dikkatli bir gözlem ile devam edildiği de ifade edilir.⁵⁵

⁵⁴ Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni açılımlar, Editörler: İpek Duben, Esra Yıldız, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1.Baskı, 2008, İstanbul, syf:20

⁵⁵ Kaya Özsegin, Nurullah Berk, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi,1983, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara syf:120

Akademik kurallara bağlılığın azalması; sanatçıların kendi yaşamsal faaliyetlerine ve bireyselliklerine odaklandıklarının bir sonucudur. Bunun gibi yaklaşımlar kitle iletişim araçlarının artmasıyla da ilintilidir. Alaettin Aksoy ile yapılan röportajlarda da bu durumu Aksoy, şu şekilde ifade ediyor: *‘‘Türkiye’de oluşan kültürel yoğunlaşma meselesi içerisinde, biz Dünya Edebiyatındaki eserlerin tüm örneklerini okuma ihtiyacı hissederdik. Okudukça da sahipleniyordunuz, ister istemez... Artı, dünyadaki siyasal yapılardan dolayı insanlığın ne halde olduğunu görüyorsunuz. Haberler gibi... 1967’lere baktığımız zaman Dünya’nın en büyük kapitalist örgütlerinden biri olan Amerika’nın Vietnam’daki insanlık suçunu görüyorsunuz. 2. Dünya savaşındaki Almanların; Hitlerin insanlar üzerinde yapmış olduğu eziyetleri görüyorsunuz. Tüm bunlar ister istemez sizin üzerinizde bir etki bırakarak insan üzerine düşünmeye yönlendiriyor. ’’⁵⁶*

Köyden kente göç, sanayileşmenin artması, kitle iletişim araçlarının yayılması gibi toplumsal faktörlerin de etkisi ile galericilik anlayışı bir meslek edinme olgusu ile hızlanmıştır. 1950’lerde Maya hareketinin öncülüğü ile başlayan galericilik, 1970’lere geldiğinde aktif olarak öne çıkmaya başlayan bir alanı da kapsar. Kendi nezdinde oluşan koleksiyonerlik, sanat eseri alımı ve satımı gibi meseleler çoğalır. Bu durumu Özsezgin ve Berk; Türkiye için, yeni bir dönemin belirleyicisi olduğunu ifade eder.⁵⁷ Ayrıca yalnızca devlet sergileri sırasında, resmi yahut yarı resmi kurumların ekonomik olarak çok sınırlı desteğiyle idame eden sanatçılar, sanatı bir yatırım olarak gören koleksiyonerler ve kurumların yakın ilişkisi ile karşılaşılırlar. Bu mesele ise sanatçının ekonomik olarak kendini az da olsa güvende hissedebileceği bir alanı da ortaya çıkarır.

Etkinliklerini dış ülkelerde sürdüren sanatçıların (Utku Varlık, Abidin Dino, Adnan Varınca, Fikret Mualla, Avni Arbaş, Mübin Orhon, Burhan Doğançay, Selim Turan, Erol Akyavaş, Oktay Günaday, Ömer Kaleşi) Türkiye’de sergiler açması, ortak paylaşımların çoğalmasına da olanak sağlar. Dolayısıyla yurt dışında edinilen bilgi ve tecrübelerin; dış faktörlerin yansımaları, Türkiye’deki sanatçılarla bir etkileşim içerisine girmesine neden olur. Ekspresif olarak değerlendirebileceğimiz, Abidin Dino ve Fikret Mualla gibi

⁵⁶ A.g.r.

⁵⁷ (55) A.g.y

sanatçıların, Türkiye’deki genç sanatçı kuşağını etkiledikleri bir gerçektir. Özellikle Abidin Dino’nun Paris’teki yaşamında John Berger gibi önemli sanat yazarları ile ilişkisi olduğu açıktır. John Berger Portreler isimli kitabında Abidin Dino’ya da yer vermesi bunun bir kanıtıdır. Dolayısıyla o dönemde başlayan yurt dışında görünür olma arzusunun sınırlarını zorlayan sanatçılar, bu arzularını gerçekleştirme fırsatının özlemi ile doludur.

1970 döneminde Türk Resminde, profesyonel sanatçıların yanı sıra, amatör olarak ilgilenen ve bunu entelektüel bir çevre ile ilişkiler kurup takip eden sanatçılar da işlevliklerini yürütme çabası içerisinde olmuşlardır. Yapılan sergilerin yoğunluğu, amatör sanatçıların çoğalması ile de ilişkilidir. Ayrıca 1980 yılında Ankara’da açılan Resim ve Heykel Müzesi, eski geleneklerin ve yeni gelecek olan neslin izlenmesi açısından önemli bir hale gelir. Bu açıdan 1980 yılında açılan müze, 1970 yılında edinilen sanatsal pratiklerin bir ön izlemesini oluşturduğu söylenebilir.

Uluslararası düzeyde Türkiye’den giden sanatçılar yurtdışında sergi açmıştır. Akabinde, yurt dışında sergiler düzenleyen birçok sanatçı da Türkiye’ye gelerek sergiler yapmıştır. Bu tarz yoğunlaşma ve aktif kültürel yaklaşımların karşısında 1971 darbesi, son derece politik bir karışıklığı barındırmaktaydı. Dolayısıyla sanatçıların özgün ve bireysel çalışmalarını yürütmelerinin yanı sıra bu tarz politik karşıtlıklar ve çatışmalar, resimlerinde ister istemez kendini gösteren bir hal de almaktaydı.

1970 döneminde Neşet Günel ile de başlayan yeni figüratif eğilimlerin karşısına çağdaş soyut yaklaşımlar da aktif örneklerini göstermekteydi. Yeni figüratif eğilimler, sözü edilen bireysel ve coşkun tavırların ortaya çıktığı bir devri kapsar. “ *Türk resim sanatında 1970’den bu yana üslup eğilimlerinin, bireysel özgünlük yollarını araştıran çok yönlü çabaları yansıtması, Türk resminin ferah ve geniş bir soluğa kavuştuğunun işaretidir.*”⁵⁸

⁵⁸ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 4. Basım, Remzi Kitabevi, 1996 syf:286

1960-1970 döneminde Sezer Tansuğ tarafından, genç kuşak olarak da ifade edilen: Neşe Erdok, Nur Koçak, Alaettin Aksoy, Nevhiz Tanyeli, Utku Varlık, Burhan Uygur, Jale Erzen, Mehmet Gülerüz gibi sanatçılar figüratif etkinlikleri ile kendilerini gösterir. Akademi bünyesinde yer almayan kendi etkinliklerini sürdüren bir diğer sanatçı, eski adı ile Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan; bugünkü adıyla Marmara Üniversitesi'nden mezun olan Ali İsmail Türemen'dir.

1968 Kuşağı olarak da bilinen bu sanatçılar, özgünlüğün öne çıkmasını öncelmişler ve daha özerk psikolojik bir yaklaşımı da savunmuşlardır. Böyle bir görüşün ortaya çıkıyor olması; coşkunun ve ifadeci yaklaşımın öne çıkmasına da sebebiyet vermektedir. Bu açıdan Türk Resim Sanatının çok önemli bir kuşağı olmaktadır. “*Bu sanatçıların kendi iç dünyalarını hayal güçleriyle birleştirerek ortaya koydukları yapıtları modern Türk resminin önemli bir dönemini oluşturur. Özel bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Özellikle deformasyonun yoğun olduğu çalışmalarında gündelik hayattan insan manzaraları (Erdok), fantastik düşlere, toplumsal eleştiriye yer veren mizahi resimler (Gülerüz, Aksoy, Komet) yoğun bir özgürleşme sürecinin ürünleridir.*”⁵⁹

Neşet Günal'ın öğrencisi olan **Neşe Erdok**, ekspresif nitelikleri resimlerinde ortaya çıkaran sanatçılar arasında yer alır. Çağdaşlarının bazıları gibi, ekspresif etkileşimleri, ifadeci bir yaklaşımla ortaya koyar. Genellikle günlük yaşamdan sahneleri, bireylerin ifadeci yaklaşımlarını yahut portrelerini öncelerek oluşturur. Ancak Arthur Rimbaud'un *Kayakta Uyuyan Şiiri İçin* isimli resim; gerek ekspresyonizm içerisinde gerek de ekspresif beden içerisinde incelenebilecek bir çizgiye sahiptir. (Resim 3.3)

⁵⁹ (55), A.g.y. syf: 23



Resim 3.3- Neş'e Erdok, Arthur Rimbaud'ın Kuytuda Uyuyan Şiiri İçin, 135x192cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1992

Neş'e Erdok'un *Kuytuda Uyuyan Şiiri İçin* isimli resmi, Holbein'in *Ölü İsa* resmini de hatırlatır. Erdok'un, Rimbaud'un şiirinden yola çıkarak oluşturduğu resminde, ölümü vurguladığı açıktır. Rimbaud'un ölen bir asker için yazmış olduğu *La Dormeur Du Val* şiirinde betimlediği askeri, Erdok, kendi resimsel ifadesiyle resmetmiştir. Bedenin içerisinde; örneğin kaburga kemiğinin abartılı bir şekilde çıkıyor olması gibi biçimsel deformasyonlar; sanatçının ifade için, bedendeki bazı elemanları abartarak ve kasıtlı bir biçimde deforme ederek oluşturduğunu görürüz. Mekân, Holbein'in resmettiği gibi mezar olmasa bile, bir ölü doğa olması, bedenin doğayla olan uzlaşması ve aynı ölümü paylaşıyor olmasıdır. Resim, yaşama hali kadar ölü olma halini de bir nevi içerisinde barındırır, bu yaklaşım; bedenin içerisinde de ortaya çıkar. Bedenin, sol elinin havada olması; uyanık olma haliyle, yaşamı gösterirken; portredeki ölü ifade, ölümü gösterir. Bu nedenle Erdok'un resmi, yaşam ve ölüm karşıtlığı ile ilintilidir. Bu sebeple, beden, birtakım bitkilerle çevirili, ölü doğaya ait bir parçadır.

Holbein'in resmindeki gerçeklik ve ölüm vurgusu, Neş'e Erdok'un resminde ifadeci bir yaklaşım olarak ortaya çıkar.

Ekspresyonist ve ekspresif bedene olan yaklaşımlara örnek göstereceğimiz bu dönemden bir diğer sanatçı da **Mehmet Güleryüz**'dür. NTV kanalının, 'Benim Sanatım' isimli programında, Güleryüz ile yaptığı röportajda, Güleryüz, resimlerindeki insan bedenlerinin oluşma sürecini şu şekilde ifade eder: *“Her zaman Türk resminde gördüğüm bir eksiklikler bu, Türk resmi bir kalıp resmidir. Bir yüzey resmidir. Çıplak bile, çıplak değil; giyimli çıplaktır. Buna karşı bir tepkim vardı daima... Ve hep insana dokunmak istiyordum. Yani insanla ilgili... Bir vesile ile hocama gidip, hocam ben açılmış bedeni görmek istiyorum dedim. (kadavra) O kadvralar, resimlerimin oluşumunu çok etkiledi. Formaldehitte kalan beden, sarı ve morla olan ilişkisi benim resmimin temel noktası olmuştur.”*⁶⁰

Güleryüz'ün Türk resmini kalıplara girilen bir resim olarak ifade etmesi; o dönemde de sözü edilen coşkun tavrın bir nevi tepki ile de oluşmuş olduğunu anlıyoruz. Alaettin Aksoy ile yapılan röportajda, Güleryüz'ün ilk zamanlarda akademideyken soyut resimler yaptığı daha sonra figüre yöneldiğini ifade eder. Belki de incelemiş olduğu kadvralar, Güleryüz'ün tıpkı çağdaşları (Erdok, Tanyeli, Aksoy) gibi insan üzerine düşünmeye yönlendirmiş olması muhtemeldir. Ancak belki de insan üzerine yoğunlaşma isteği 1960'lı yıllarda sözünü de etmiş olduğumuz Neşet Günal'ın tesiri sayesinde olduğu ifade edilebilir. Alaettin Aksoy, Nevhiz Tanyeli ve Mehmet Güleryüz'de ortaya çıkıyor olması bu açıdan dönemin şartları ve politik yaklaşımları ile birlikte tesadüfi bir durum teşkil etmez.

İlk dönem işlerinde soyut resimle ilişki içerisinde olması ve bahsi geçen kadvraların etkisini 1965 yılında yapmış olduğu *Doğa'da Üç Kişi* isimli resminde kendini gösterir. (Resim 3.4)

Güleryüz'ün resminde ifade ettiği beden; kullanılan çizgi ve desen öncelliğinin de etkisiyle birlikte formalist yapıdan sıyrılarak, bedenif ifadesi için bedenif organlarını, kemiklerini yahut kendi içerisinde neyi arzuladığını göstereceği; sanatçının ifade etmek

⁶⁰ Benim Sanatım, NTV, Mehmet Güleryüz, 19.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=T1X5ZzhCrWM>

istediği açıktır. Bedenin kısmen kızarıklık bir renge de bürünüyor olması kadavralarda yer yer oluşan kuru bir kırmızı rengin karşılığı olabilir. Aynı zamanda Soutine'nin bahsi geçen *Kesilmiş Sığır* isimli resmini hatırlatması, Gülerüz'ün; bedeni, metamorfoz noktaya çekmesinden de ileri gelir. Nitekim Gülerüz'ün bu resmindeki bedenler; kadın yahut erkek gibi görünmez. Bedeni başkalaştırıyor olması, doğaya bağlı kalmadığının bir kanıtıdır. Soutine ve Bacon gibi isimleri hatırlatıyor olması, incelemiş olduğu kadavraların da bir sonucu olabilir.



Resim 3.4- Mehmet Gülerüz, *Doğada Üç Kişi*, 115x88cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1965

Gülerüz'ün ilerleyen yıllarda da yapacağı, portrelerde oluşan hayvan tiplmeleri yahut hayvan bedeni ve insan bedeni arasındaki birleştirmeler ve başkalaşım, George Grosz'un insan tiplmelerini de anımsatır. Bu açıdan 1965 yılındaki bu resmi; sanat pratiğinin ilerisinde de dönüştüreceği ve belli başlı yaklaşımlara ön ayak olacağı bir resim görevi görür.

Gülerüz'ün bu bedenlerini cinsiyet olgusu meselesi üzerinden, Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler* isimli kitabında, '*Türkiye'de bedene yüklenen cinsiyet olgusunu, 1970'li yıllara*

kadar genellikle erkek sanatçılar tarafından toplumsal bir inşa olarak algılanmanın çok uzağında, genel olarak salt cinsellik bağlamında kavranan bir olgu olmuştur.’⁶¹ şeklinde ifade eder.

Mehmet Gülerüz’ün 1967 yılında yapmış olduğu, *Kuzu Ve Çıplak, Aynanın İçinden* ve *Abazan* isimli eserlerini Türkiye’de o zamana kadar insan bedeni üzerine yüklenen cinsiyet olgusunun dönüşümünü ise şu şekilde ifade eder:

‘‘Aynı dönemde Mehmet Gülerüz’ün cinselliği yoğun bir şiddet duygusuyla ifade ettiği Abazan (1967), bir adamı bir hayvana tecavüz ederken gösteren Aynanın İçinden(1967) yine bir tahakküm ve tecavüz sahnesini betimleyen Kuzu ve Çıplak (1967) gibi resimleri de belli belirsiz bir toplumsal yergi içermesine karşın, kadına ya da erkeğe dair geleneksel kodları yıkıma uğratmayan erotizm yüklü resimlerdi. Bu dönemde üretilen resim ve heykellerdeki çıplakların hemen hepsinin kadın olması gibi, tüm bu yapıtların belirgin izlekleri de cinsel çağrışımlıdır.’’⁶²

Jale Nejdet Erzen, yurt dışında sanat eğitimi almış ve Türkiye’de sanat tarihçisi olarak da çalışmalarını sürdürmüş bir sanatçıdır. Tansuğ tarafından da, 1970 ve 1980 yıllarında öne çıkan sanatçılar arasında ifade edilmektedir. Sanatçı, resimlerini *Resim Dünyamda Bir Gezinti* isimli sergi kataloğunda açıklar.

Özellikle insan bedenini neden kullandığı ve ekspresyonu beden üzerinde nasıl oluşturduğunu şu şekilde ifade eder: *‘‘Günümüz resimlerinde yoğunlukla figür kullanılıyor, zira politik ve psikolojik içeriklere insan yoluyla yaklaşıyor. Ulukılıç’ın ya da Komet’in resimleri buna örnek gösterebilir. Ancak bu resimlerin çoğu ya gerçeküstü ya da alegorik şekilde öyküsel anlamlar taşırlar. Benim resimlerimse bedenin mekân içindeki hareketi ile*

⁶¹(51), A.g.y, syf:87

⁶²(51), A.g.y. syf:87

öyküsel olmayan semboller taşırlar. Bunlar bedenin ifade ettiği coşku, arzu, endişe, bunalım, bekleyiş, hüznün gibi anlamlar olabilir.

Ancak bedensel bir hareketi resimlerken hiçbir zaman bir duygu ifade etmeyi düşünmüyorum; bir dansçının hareketlerinde olduğu gibi, hareketin kendi inisiyatifi bize anlamı sezdirir; resim yaparken önce bedenin hareketini düşünürüm; ne ifade ettiği sonra bir şekilde sezilir. Bu bakımdan bu figüratif resimlerin bir anlamda soyut resimler olduğunu söyleyebilirim. Bu anlamda kendimi yakın hissettiğim sanatçılar Magdalena Abakanowicz, Henry Moore gibi öyküye kaçmadan figürü varoluşsal anlamlarıyla işleyen sanatçılar. Bedeni serbest hareketleriyle soyutlayan, yorumlayan, beklenmedik pozisyonlarda bile her zaman doğal olarak sezdiren Picasso ressamı arasında beni en çok etkileyen olmuştur.''⁶³



Resim 3.5) Jale Nejdet Erzen, Flood, 120x300cm, Tuval üzerine yağlıboya

Erzen'in kendi resimlerini ifade etme şekli de anlaşılacağı üzere; bedeni salt ifade olarak değil, plastik olarak; bir form şeklinde düşünür. *Flood* isimli resminden de anlaşılacağı üzere beden, Erdok'un resmindeki gibi formalist sınırları olan bir beden değil birçok bedenle iç içe geçen bedenlerdir. Bu açıdan Erzen, Gülyüz ile yaklaşır ancak Erdok'tan uzaklaşır. (Resim 3.5) Fırça darbelerinin öne çıkması ve coşkun bir tavrın hâkim oluyor olmasına bir de renk eklenerek resim bütünleşir ve ekspresyonist tavra giren resim haline bürünür. Sanatçının kullanmış olduğu fırça darbeleri, ekspresyonist sanatçılardan, Oscar Kokoshcka gibi isimleri anımsatır. Dolayısıyla Erzen'in her ne kadar bedenin formunu

⁶³ Jale Nejdet Erzen, Resim Dünyamda Bir Gezinti, Anka Sanat, 2015, Sergi Kataloğu, Ankara

ifadeden önce öncelediğini anlıyor olsak da, ekspresyonist bir düzenleme ile karşılaşırız. Kokoschka'yı anımsatıyor olması da bunun bir kanıtı olabilir. Sanatçının anlatımı öncelemiyor oluşu; resimlerinde ekspresif bedeni öncelemediği anlamına gelmeyebilir. Aksine, beden; form ve iç içe geçmelerle birlikte ifadeci bir yaklaşıma girer. Bu da sanatçının ifade etmek istediği şey ile örtüşür. Bu yüzden tam anlamıyla figüratif bir resim pratiği olduğunu söylemek zorlaşır. Gülyüz'ün resminde de soyut resim araştırmalarının izlerini görüyor olmamız, her iki sanatçıyı da ortak bir noktaya taşır. Biçimin nonformalist bir mekânla iç içe geçmesi, mekânın bedenine nüfuz etmesi gibi faktörler, soyut ekspresif bir yaklaşıma da resmi dâhil eder. Ayrıca bedenler; fırça darbeleri ile bir aks içermesi, resmi bütüncül kılar. Erzen'in çağdaşlarından (Mehmet Gülyüz, Neş'e Erdok, Nevhiz Tanyeli, Alaettin Aksoy) ayrıldığı plastik yaklaşım öyküsel semboller ve kurgulamalar içermemesi, denilebilir.

Ekspresif beden ve ekspresyonist yaklaşımlara örnek gösterebileceğimiz bu dönemden bir diğer sanatçı da **Ali İsmail Türemen**'dir. (Resim 3.6)



Resim 3.6- Ali İsmail Türemen, İsimsiz, 98x78cm, Tuval üzerine yağlıboya

Türemen, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndan mezun olan bir sanatçıdır. Resimlerinde Tansuğ'nun da ifadesiyle; anlatım ögesini bir tür şiirsel aktarım çabası içerisinde oluşturur. Çalışmalarında özellikle yoğunlukla kullandığı mavi renk, kütle ve hacim içeren bedenleri ile öne çıkar. Resimlerinde genellikle bedenler açık kompozisyona sahip ve bir kütle halindedir. Özellikle mezar taşlarından esinlenerek yaptığı ve bedenleri o taşlarla esinlenerek oluşturduğu ifade edilmektedir. Sanatçının, resimlerindeki bedenleri yere uzanmış, hüznün gibi duygu durumlar etrafında toplanırken; bedenleri herhangi bir kimlik barındırmaz. Bu nedenle resimlerinde, bedenlerine portre yahut surat eklemiyor oluşu, kimliksizleşmeyi ve başkalaşan bedeni oluşturmasına izin verir. Örneği verilen resminin görselinden de anlaşılacağı üzere, iki beden birbirinin içerisine geçerek, kafalarının değil ayaklarının öne çıktığı, ellerin bedene göre daha büyük oluşturulduğu ve hüznün, çaresizlik ve melankoli gibi duyguları çağrıştırdığı karamsar bir resim olarak öne çıkar. Kullanmış olduğu mavi renk ise bu ifadeleri artırmasına olanak sağlar. Özellikle son dönem işlerinde portreyi yahut kafayı geri plana atıyor olması daha da yoğunlaşır. Sanatçı da bu durumu olumlar ve şu şekilde ifade eder: “*Resimlerimde yüz yoktur. Yüz, kimliktir; bu nedenle yüzü kullanmıyorum.*”⁶⁴ Bu sayede Türemen için de ifadesini mümkün kılan; beden imgesidir, denilebilir.

1970 ve 1980 döneminde akademinin Fransa'ya gönderdiği öğrencilerin yanı sıra bazı öğrenciler, sanatın yeni merkezi olan New York'a giderek, lisans ve yüksek lisans eğitimi alırlar. (Bedri Baykam, Erdağ Aksel, Füsün Onur, İpek Duben) Bu açıdan bu dönemde Fransa'ya giden sanatçıların yanında New York'a giden sanatçılar, Türk resim sanatına Yeni Ekspresyonizm, Arte Povera, Yerleştirme, Kavramsal Sanat, Pop Art, Dadaizm gibi akımın örnekleri sayılabilecek farklı bir bakış açısını da getirdikleri görülür.⁶⁵

1980 yılında Neşet Günal atölyesinde öğrenim gören ve o ekolü sürdüren sanatçılar, Toplumcu Gerçekçilik ile ilgili çalışmalarını sürdürmekteydi. Hem soyut anlamda hem de figüratif bakış açısı ile oluşturulan resim sanatı, aktif örneklerini bu dönemde de gösterir.

⁶⁴ <http://www.millireasuranssanatgalerisi.com/sergiler/ali-ismail-turemen-sonsuz-mavilikte-kaybolan-govdeler>

⁶⁵ (54) A.g.y. syf:24

Özellikle Toplumcu Gerçekçilik gibi akımları sürdüren sanatçılar arasında: Nedret Sekban, Hüsni Koldaş, Aydın Ayan gibi sanatçılar örnek gösterilebilir. (Resim 3.7)

1980 döneminden örnek gösterebileceğimiz bir diğer sanatçı da **Yavuz Tanyeli**'dir.



Resim 3.7)-Yavuz Tanyeli, Sanatçı Portresi Arkadan, 107x86cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2016

Yavuz Tanyeli, çalışmalarında genellikle gözlemlediği insan figürlerini ifadeci ve anlatımcı bir bakış açısıyla oluşturur. Sanatçının, fırçayı kullanma biçimi kaba ve kalın boya tabakalarını (Art Brut) sürmesiyle ilişkilidir. Özellikle ekspresyonizm bölümünde de sözü edilen Primitivizm ve kaba yaklaşım, Yavuz Tanyeli'nin resimlerinde de açıkça izlenir.

1970 dönemi ve sonrasını genel olarak ifade edecek olursak; özgün tavırların ve yaklaşımların öne çıktığı, Batı kaynaklı akımların ve etkileşimlerin oldukça yansıdığı bir dönemdir. Sanatçıların özgün bir yaklaşım sergilemeye çalıştıkları ve disiplinlerin kendi içerisinde parçalandığı izlenir. Galerisilik anlayışın gelişmesi, akademi bünyesinin oluşturduğu sanat dinamizminin başka eğitim kurumları ile dağılarak; sanatçılarda özgünlük,

çeşitlenmelere yol açmıştır. 1970 dönemi ve sonrasında yaşanan sosyo-politik karmaşalar ve etkenler, ifade kavramıyla üretilen eserlere yansıdığı ve daha dinç, coşkulu örneklerini oluşturduğu da görülmüştür.

3.1. Nevhiz Tanyeli

“ Anafora boyun eğen bedenim, tam zamanında kaçtı onu parçalamak için havaya kaldırdığım bıçaklardan. Şimdi aynı beden, onu saran solukla birlikte, Ve benim soluğumun eşliğinde, kaymak istemekte aşağılara, kanıtlamak için, dudaklarımın sorgulamadığını benim yaşamımı...” (Ingeborg Bachmann) ⁶⁶

“Resim yapmak benim için yaşamın sürekliliğine, bütünselliğine, devingenliğine Nevhiz’ce bir yanıt verebilmeye, ön yargılara kapılmadan anlamaya çalışmanın bir yolu belki de. Anlamaya çalışmak, sorulara, yeni ve yinelenen soruların akışına izin vermeyi gerektiriyor. Resimlerimde çıkış noktası, gide gele, kurcalamaktan caymadığım gerçekliğin ta kendisi olan, simgeler diye de adlandırılabilen imgeler, gerçeğin bencileyin birer yorumu sanırım. Onlarda her zaman gerçeklikten bir şeylerin izdüşümü mevcut. Gerçekçi olmaya gönül vermiş aykırı bir bakışın ayırık otu çırpınmaları da diyebilirsiniz.” (Nevhiz Tanyeli) ⁶⁷

Nevhiz Tanyeli, öğrencilik yıllarından bugüne değin çalışmalarında; resimleri zamanla belli olgunluklara ve çeşitlenmelere girmesine rağmen, yaşamının; en mahrem alanlarından ve anılarının bütününden bir seçki sunar. Kendisi de resimlerini; *günce* gibidir diye ifade etmektedir. *“Resimlerime ‘günce’ gibi tarihler atarım.” ⁶⁸ “ Ressam, desenlerini ciltsiz bir günce gibi değerlendirmekte sakınca görmez. Onları saklar. Yeri gelir, Hatay’da Berber Mehmet’in efkâr sofrasının civarına oturur. Mehmet’in yüzündeki mahremiyet ve bezginlik*

⁶⁶ Nevhiz, Filiz Özdem, Maltepe Sanat Galerisi Yayınları 3, syf:3

⁶⁷ 2020 yılında, Kibele Sanat Galerisi’ndeki retrospektif sergisinden.

⁶⁸ Nevhiz Tanyeli ile yapılan röportaj 15.09.2019

arasına, belki de ona duyduğu saygıyla iki sandalye atar. Yeri gelir, yakışıklı ve ama bir akordeonistin notalarıyla onun gördüklerine tanıklık etmeye koyulur. (Mümtaz Sağlam)''⁶⁹

1960 ve 1970 yıllarında, Türkiye'deki sosyo-politik karışıklıkların ve özgürlükçü bir sanat ortamının yer alması; sanatçının, cesur ve samimi bir yaklaşım göstermesine ön ayak olur. Nevhiz Tanyeli'nin çoğu resminin politik bir yaklaşım barındırıyor olması, o dönemde yaşanan aktif bir sağ-sol çatışmasının oluşturduğu; iç karışıklığın tekabülüdür de denilebilir. Özellikle sanatçının 1965 yılında Türkiye İşçi Partisi'nde aktif bir katılım göstermesi ve çalışmalar yapması, resimlerinin politik bir ruh barındırmasını da tetikler. Türkiye'de yaşanan 1960-80 dönemindeki siyasi karışıklıklar, ekspresyonizm döneminde de sözü edilen savaşın karmaşasını, sanatçıların kendilerini dışavurarak resimlerini biçimlendirmesini hatırlatır. Ancak, Nevhiz Tanyeli'nin bu siyasi çatışmalarda çok sayıda yakınına trajik bir şekilde kaybetmesi, tüm bu karmaşalara ön sıradan şahit olduğunu da gösterir. Bu açıdan, Nevhiz Tanyeli'nin resimlerindeki beden imgesini araştırmaya gayret ederken, resimlerini biçim ve içerik açısından; parçalarıyla değil, bütünlükleri ve kanalları ile değerlendirmemiz gerekir.

Nevhiz Tanyeli'nin 1971 yılında Paris'e gittiği dönemde, Soutine, Otto Dix, Van Gogh, Goya gibi sanatçıların resimleri ile yakından ilişki kurması, etkileşim içerisinde olduğu ekspresyonizm coşkusunun tetiklenmesinde büyük rol oynar. Goya ile ilgili bir araştırma yapması da bunun bir diğer nedeni sayılabilir. Batı Resminde Ekspresif Beden imgesi bölümünde, Goya ile ilgili bilgilerde de bahsedildiği üzere, Goya'nın da İspanya'daki savaşa şahit olan bir sanatçı olduğu, hatta bu savaş nedeniyle işitme duyumunu kaybetmiş olması ve Nevhiz Tanyeli'nin Türkiye'deki iç karışıklıklara ön sıradan şahit olması gibi ortak faktörler bulunur.

Goya, resimlerindeki direnen çaresiz bedenleri; düş ve imgeleminden yola çıkarak betimlemesi ve John Berger'ın da ifadesiyle, onları teatral bir sahneye dâhil etmesi;

⁶⁹ Desen, Günce, Nevhiz, Mümtaz Sağlam, Evrim Altuğ, Elif Dastarlı, Murat Alat, 1. Baskı, 2018, Corpus Yayınları, İstanbul syf:66

Tanyeli'nin de kendi imgeleminden ve yaşamından, vurulmuş gençleri yapması gibi ortaklaşmalar, Goya'yı araştırmak için duymuş olduğu ilginin bir nedeni olabilir. Sanatçı ile yapılan röportajda, Neden Goya? Diye sorulduğunda, bu durumu şu şekilde ifade ediyor: “ *Sevdiğim için ayol! Devlet, diğer ülkeleri dolaşma hakkı da veriyordu. Prado'ya gidip orijinal Goya'ları da görme şansım oldu. İlginç bir saptama benim için... Goya öncesi, Goya sonrası ve Goya... Goya'ya benzeyen birçok ressam var. Ama Goya bambaşka... Onu tanımlamak olanaksız...*”⁷⁰

Goya'nın bedenleri belgelenen bir hale gelirken, Tanyeli'nin bedenleri, belgelenme amacıyla oluşmasa da bir nevi günce; belgedir. Çünkü Tanyeli, siyasi karmaşanın tüm yıkımlarına bizzat şahit olur ve resimlerini, psikolojik olarak, ifade etme ereği güderek oluşturur. Gerçek, Tanyeli'de ancak ifade kazandırılarak aktarılır. Resimlerini de plastik olarak bir hiyerarşiye dâhil etmez, çünkü sanatçının hiyerarşiye inanmaması hem dünya görüşü ile ilintili hem de resim yapma enerjisinin içerisinde bulunmaması içindir, denilebilir. Bu yüzden her iki sanatçı da anlatımcı faktörleri barındırsa da Tanyeli, ekspresyonizmde olması gerektiği gibi; ifade ederek biçimlendirir. Nevhiz Tanyeli'nin resimlerindeki düş unsurunu Mehmet Ergüven şu şekilde ifade eder: “ *Her ucu açık tasarlama, sonucunda düşün eşiğinde bulur kendini. İzleyici düş görebilir ama bu resimlerin hiç biri düş ürünü değildir. Nitekim görünürde resmin oluş sürecine kendini teslim eden biçim kaygısı, aslında doğrudan yahut dolaylı, ancak sonuçta hep ön plandadır burada. Öyle ki desen, hatta taslağın bile usuldan karalamaya yöneldiği noktada, neyin yapılmakta olduğuna dair uyanıklık hali, daha doğrusu denetleme alışkanlığı hala devam etmektedir. Dolayısıyla bunlar düşe değil resme giden yolda- tıpkı sahneye çıkmadan önce sesini açan şarkıcılar gibi –el açma temrinleridir esasen.*”⁷¹

Ergüven'in de ifade ettiği gibi, Nevhiz Tanyeli, resimlerinde bir düş kurgulamaz. Yaşamın gerçekliğini; sezgisinden ve ifadesinden süzerek aktarır. Ancak her biri birer öyküsel anlatım barındırır. Bu anlatımı; direkt değil, zaman zaman yorumlamaya çok açık birer düzenleme ile oluşturur. Anlatımını destekleyecek semboller; yaşamının birer temsili

⁷⁰ A.g.r

⁷¹ Nevhiz, Mehmet Ergüven, Locus Yayınları, 2017, syf:71

görevini görmektedir. Özellikle anlatımın bir parçası olan, kaplumbağa simgesi, yoğunlukla resimlerinde görülür.

“Kış ayında, sabah Marmara Üniversitesi’ne derse vermeye gidecekken kapıda bomba patladı. Kar yağıyor, elimde şemsiye var. Herkes yere yattı; çünkü bombadan sonra bir de tarıyorlar insanları... Ben ne yaptım? Kaçmadım bile... Yatıştı bomba, ben tekrar kapıya yöneliyorum. Bir bomba daha patladı. En son bir arkadaş uyandırdı beni de oradan uzaklaştım. Öyle normal geliyordu ki her şey; ertesi sabah tekrar derse gittim... İnsan nasırlaşıyor sanırım.” ⁷² Sanatçının resimlerinin politik bir içerik de barındırıyor olması; dünya görüşünü ifade etmesinin yanı sıra, yaşamının bir parçası olduğu içindir. Bu yüzden, bütünüyle protest politik bir resim pratiğini benimsediğini söylemek yanlış olur. Örneğin; *Doğacak (1,2,3)* gibi desenleri sanatçının doğum yaptıktan sonra gerçekleştirdiği desenlerdir. Dolayısıyla Tanyeli için; yaşadıkça, her bir anının, katışıksız en samimi mevcudiyetiyle; *oyun oynar* gibi resim yapar, denilebilir. Sanatçı da resimlerini böyle tanımlar. Füsun Yalçınkaya ile Milliyet Sanat’a yapmış olduğu röportajda sanat yaşamın çocuğudur ifadesinin ne demek olduğu sorulduğunda, şu şekilde cevaplar: *“Sanat yaşamın çocuğudur; yaşamdan doğar. Bu nedenle biçimsel bir oyun olamaz resim yapmak. Yaşam daha trajik, komik, çirkin, güzel, umarsız, umutludur sanattan. Sanat yaşamın izdüşümü olmaya, yaşama yanıt veren yaşaminkine denk bir dizge oluşturmayı çabalar sadece. Oyun gibi bir şey işte...”* ⁷³

Sanatçı biçimsel bir oyun olamaz resim yapmak derken, esasında akademide, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olduğunu hatırlatan bir şeyi de dile getirmiş olur. Kendi ifadesiyle: *“En çok Bedri Rahmi’den yararlandım hoca olarak. Çünkü görsel dili kullanırken aynı zamanda sözel dili de çok iyi kullanırdı. Bedri Bey, mümkün mertebe resim yapmayı; esrarengiz bir olay olmaktan çıkarmaya çalışırdı. Ama tabii bir yere kadar mümkün bu, kendisi de bunun farkındaydı... Fakat bir ressam olarak bilinçle çalışıyorsun elbette ama bir yerden sonra raylar karışıyor; o rayların karışmasına izin vereceksin, işte o zaman yaratıcılık başlıyor. Özgürleşmektir bir nevi...”*

⁷² A.g.r

⁷³ <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/nevhiz-tanyeli-sanat-yasamin-cocugu/4675>

Plastik; Nevhiz için; bir nevi ifadedeki bedeninin veya figürün; biçimi, çizgisi, sembolü ve rengidir denilebilir. Sanatçının, öncelediği, esasında anlatmak istediği şeyin enerjisidir; ifadesidir. Bu yüzden çalışmalarında bazen; ruj, kahve, göz kalemi, peçete, kese kâğıdı gibi malzemeleri kullanıyor olması coşkununun ve öncelediği ifadenin de bir kanıtıdır. Herhangi bir medyum, Nevhiz Tanyeli'nin resimsel enerjisine boyun eğer. Her ne olursa olsun çalışmak, sanatçının kendini ifade etme arzusunun bir sebebidir. *“Nevhiz, yaşamı boyunca çok farklı yüzeyler üzerinde çalıştı. Bu bazen tuvaldi, bazen basit bir resim defteri, bazen aydinger, bazen paket kâğıdı, bazen mukavva bazense peçete... Kullandığı malzeme ekonomik şartlara ya da içinde olduğu ortamın imkânlarına göre kurşunkalem, tükenmez kalem, mürekkep, keçe kalem, ekolin, kahve, çay, ruj ya da sigara külü.”*⁷⁴

Nevhiz Tanyeli'nin resimleri, yaşam kadar; kargaşa, sevinç, umut ve melankoli barındırır. Bu sayede de Nevhiz Tanyeli, yağlıboya çalışmalarını, resim disiplininin en mahrem ve en samimi medyumunu olan; deseni kullanarak; desen yapar gibi oluşturur. *“Desen, müsvedde değil. Resmin temel ögesi. Ama öbür öğelerle kavga eden bir öge. Ya hepsi müsvedde ya hiç biri değil. Zaten hayatın kendisi müsvedde...(Nevhiz Tanyeli)”*⁷⁵

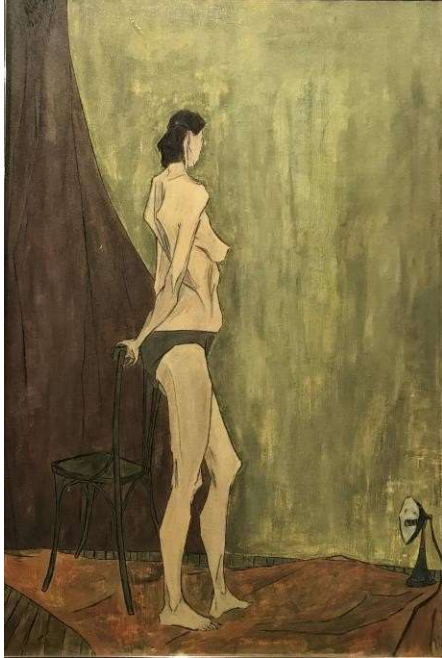
Akademi yıllarında yapmış olduğu; çıplak model çalışmalarında formalist bir yapının izleklerini gördüğümüz bir dizi çalışmaları barınırken; kendisinin de ifade ettiği gibi 1967 yıllarında başlayan formalist yapıdan sıyrılıp desene kapı aralayan 1967-1970 dönemi; sanatçının plastik anlamda coşkun tavırlarının ağır bastığı bir dönem barındırır. Özellikle, politik çalışmalarında aktif ve coşkun bir yaşantının tesiri, bu dönemde oldukça; plastik açıdan görünür vaziyettedir.

Akademinin belli başlı kuralları; yapısal ve biçimsel öğrencilerin resimlerinde, Aksoy'un da ifadesiyle; -zaman zaman hocaların etkilerinin ağır bastığı resimlerde- de vuku bulabilir. Ancak, ekspresyonizm biçimsel anlamda, plastik elemanların bazılarının dışlanabileceğinin ve zaman zaman da coşkunluğun; biçimsel kısıtlamalara yer veremeyeceğinin bir kanıtı

⁷⁴ (71), A.g.y syf:29

⁷⁵ (69), A.g.y syf:26

olmaktadır. Nevhiz Tanyeli de *rayların karışmasına izin vereceksin* derken bu durumdan söz ediyor olabilir. Ancak bu durum, sanatçı ve sanat eserleri arasında türlü örnekler ve yorumlamaları barındıran bir neticedir. Formalist yahut nonformalist, resim yapma itkisi, hakikatin; önsezisini, sezgisini; ifade edebilme yahut görünür kılabilme yetisi ile ilişkilidir. 1950'li yıllarda Türk resmi bölümünde de söz edilen; Aliye Berger'in *Güneşin Doğuşu* isimli çalışması; ekspresyon ve eleştiriler bakımından bahsedilen karşıtlığın içerisine girer. Dolayısıyla ekspresyonizm; doğanın gerçekliği ve sanatçının hakikati ile münferit olabilir. Bu münferit olma hali, kimlik ve karakter olmaya, olgunlaşma ve dönüşmeye başlar, dolayısıyla da bu içkin yaklaşım; pek de belli bir kalıba dâhil edilemeyecek ancak dönüştürülebilecek bir durumu teşkil edebilir. Nevhiz Tanyeli'nin de akademi yıllarında yapmış olduğu çıplak model çalışmalarındaki formalist yapıyı bir şekilde deforme ederek bozma gayretini açıkça görürüz. (Resim 3.1.1), (Resim 3.1.2)



Resim 3.1.1- Nevhiz Tanyeli, Nü, 85x54cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1963, Cengiz Akıncı Koleksiyonu (sol)

Resim 3.1.2- Nevhiz Tanyeli, Nü, 66x33cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1963 (sağ)

1963 yılındaki canlı modelden etüt olan resimlerinde dahi bedeni deforme etme çabası; ekspresif niteliklerinin habercisi olduğunun, mekânda ve figürün üzerinde oluşan çizgiler; desene olan ağırlığın evrimleşmeye başlayacağını izleklerini barındırır. Sanatçının, desenle olan uzlaşması bu resimlerde görünürdür. Daha sonra bilinçli bir tercihle desen disiplinine olan bağlılığı oluşmaya başlayacaktır. Yalnızca 4 yıl sonra, 1967-68 yıllarında eskiz defterlerinden de anlayacağımız bir hareketle, bu durumu bilinçli bir kararla sürdürecektir.

*“Gecelere kadar Partide çalışıyorduk. Gece 12’den sonra hemen hemen her gece yönetim kurulu üyeleri; işçilerle birlikte sohbet eder, parti sorunlarını tartışırık. Arkadaşlarım, Parti ile ilgili meseleleri konuşurlarken, çantamda yavaş yavaş defter, mum boya, keçeli kalemler taşımaya başladım. Resimsel anlamda benim için 1967 yılı o nedenle son derece verimli bir yıl oldu.”*⁷⁶

Genellikle, sanatçıların eskiz defteri bir nevi ön hazırlık, neyi yapıp yapmayacağı, hazırlıksız yakalanacağı ve çoğu zaman da *düşe açılan yolda*, filizlenecek fikirler taşır. John Berger Portreler isimli kitabında, sanatçıların çizim edimini şu şekilde ifade ediyor: *“ İmge oluşturmak, görünenleri sorgulamak ve işaret düşmekle başlar. Her sanatçı –çizim onun için vazgeçilmez bir edim olduğunda- bunun iki yönlü bir süreç olduğunu keşfeder. Çizim sadece ölçmek ve çizmek değil aynı zamanda kabul etmektir.”*⁷⁷ 1967 yılı, sanatçının da ifadesiyle, coşkun tavırlarının ve başkalaşımalarının filizleneceği bir yıl olur. (Resim 3.1.3), (Resim 3.1.4)

⁷⁶ A.g.r

⁷⁷ (4), A.g.y, syf:107



Resim 3.1.3- Nevhiz Tanyeli, Çıglık, 28x20 cm, Kâğıt üzerine mürekkep, ruj, 1968 (sol)



Resim 3.1.4- Nevhiz Tanyeli, İçine, Kâğıt üzerine mürekkep, ruj, 1968 (sağ)



Resim 3.1.5- Maria Lassnig, (Wangen-, Stirn- und Kinnsensationen) Yanaklar Alın Ve Çene Duyumları, Kâğıt üzerine karışık teknik, 1996 (sol)



Resim 3.1.6- Maria Lassnig, (Nasenfilter), Burun Filtresi, Kâğıt üzerine karışık teknik, 1998 (sağ)

1919 doğumlu, Avusturyalı Maria Lassnig, resimlerine *Körperbewusstseinsbilder* (Beden Farkındalığı) adını veren sanatçıdır. Çalışmalarını genellikle kendi bedenini duyumsamayabilme çalışarak oluştururken; siyasi çatışmalar, savaşlar, kadının toplumdaki yerini sorguladığı temalar üzerinde de oluşturur. Lassnig, abartıya ve güzelleştirmeye inanmaz. Bedenin içsel dünyasını ve hisseden parçalarını göstermeye çalışması da bunun bir kanıtıdır. Lassnig, “ *Her çizim, dünyanın huzursuzluğuna karşı bir zaferdir.*” demesi, Nevhiz Tanyeli’nin de resimlerinde görmeye başladığımız bir durumdur. Nevhiz Tanyeli’nin sanat yaşamıyla Maria Lassnig’in sanat yaşamı ortaklaşmalar içerir. Her ne kadar Lassnig’in örneği verilen desenleri, Nevhiz Tanyeli’nin desenlerinden çok daha sonra ortaya çıkmış da olsa; her iki sanatçının da kendi bedenlerinin içine döndükleri ve bunu göstermeye çalıştıkları aşikârdır. Nevhiz Tanyeli’de bu durum, Lassnig kadar bilinçli bir kararlılıkla görünmez. Ancak niyetleri belirgin ve ortaktır. Beden içine döndüğünde çılgılık atar. Yahut Lassnig’in *Yanaklar, Alın Ve Çevre Duyumları* (Resim 3.1.5) eskizi gibi, ancak içerden edinilen duyumsamanın yahut hissin resimle gösterilmesiyle; beden abartılmadan, güzelleştirilmeden vücut bulur. Nevhiz Tanyeli’nin örneği verilen desenlerinde de görüldüğü üzere beden; tepetaklak, ifadeye hizmet edici bir yaklaşımla anlatıma dâhil ve kendi içerisinde başkalaşan bir hal alır. Özellikle *Çılgılık* isimli desen, anlatılmak istenen öykünün bir nevi çılgılık bulmuş halidir. İçine isimli desende de beden; adeta bir yaratık gibi ve bedenin içeriye açılan bir nevi kapısıdır. Nevhiz Tanyeli’nin resimlerindeki bedenler tıpkı Lassnig gibi; güzelleştirilmez; aksine ne kadar deforme edilir ve başkalaştırılırsa esasında o kadar antropomorfik bir hale gelir. Balkan Naci İslimyeli, Nevhiz Tanyeli ile ilgili şu ifadeleri kullanır: “ *Nevhiz, resmimizde çok önemli bir kırılmayı imleyen bireyselleşme hareketinin özgün temsilcilerinden biridir. Bu hareket, bir taraftan göçlerle hız kazanan kentleşmeyi, diğer yandan bu sürecin getirdiği yalnızlaşmayı tanımlar. Devlet, aile ve geleneksel değerlerin kontrolündeki gençliğin, büyüyen yeni alanlarla birlikte büyüyen yalnızlığını ve aynı acıları bugün de sürdüren, yeni kent cehennemini içeriden yaşanan görsel şifrelerini içerir. Bu sanatsal dinamik, Türk resim kuşaklarını belki de ilk kez modern dünyanın güncel sorunsalıyla birleştiren genç ve özgür bir yaklaşımdır. Bir kuşağın kayboluş ve direniş öyküsünü tanımlayan bu hareketin kültürümüzde çok önemli bir dönemeç olduğu kesindir. Nevhiz, toplumsal boyutu derin ve dönüştürücü olan bu süreci, bireysel öyküsüyle iç içe anlatabilen, boya ve deseni aynı yoğunluk içinde eritebilen ve resmimize musallat olan ‘Güzellik’ saplantısını kaldırıp atabilen, yalnızca resmini ‘ iç gözler’ için biçimlendiren az sayıdaki ‘hakiki’ sanatçılarımızdan birisidir.* ” (Balkan Naci İslimyeli)

Sanatçı, bu dönemlerde de başlayan coşkunu 1970 ve 1980 dönemlerinde sürdürecektir; 1980 döneminde ise biraz daha çizgiyi ötelediği bir devre girecektir.



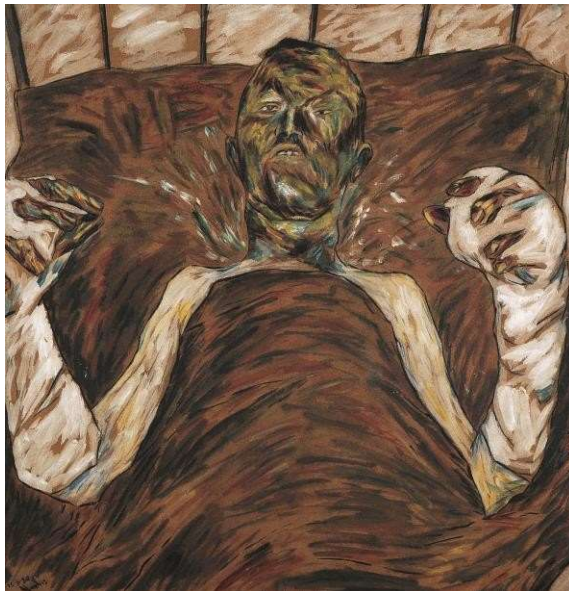
Resim 3.1.7- Nevhiz Tanyeli, Uyu, Uç Dinlen, Deniz Bile Ölü, 177x73cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1974, Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Nevhiz Tanyeli'nin örneği verilen resmindeki tarihten de hareketle bu resmi Paris'te öğrenci olduğu zamanlarda yaptığı anlaşılır. Sanatçının, Soutine'in resimleri ile olan etkileşimi bu resimde özellikle kendini gösterir. Bedenin içerisinde; et ve organ gibi unsurlarının kızamık bir şekilde ortaya çıkıyor olması gibi meseleler bu etkileşimi; resim aracılığı ile anımsatır. Nevhiz Tanyeli'nin resmindeki beden; Soutine'in hayvan bedenlerindeki gibi diridir, ancak öyle kargaşa içerisinde ki belirli bir yaşam belirtisi gösteremez. Bu nedenle, Nevhiz Tanyeli'nin *Uyu, Uç Dinlen, Deniz Bile Ölü* isimli resmi; Batı Sanatında Ekspresif Beden bölümünde de örneği verilen Max Openheim'in *Operation* isimli eseri ile karşılaştırılabilir. (Resim 2.1.13) Beden, içinden çıkılmaz bir kargaşaya dâhildir ve yaşaması mümkün olmayan bir beden haline gelir. Ancak *Operation* isimli resimde bedeni yaşatmaya gayret eden figürler varken; Tanyeli'nin bedeninde bu görülmez, çünkü ölüm; zaten kabul edilmiştir. Bu açıdan yer çekimsiz bir dünyada savrulan; *vurulmuş genç*, yaşamın tüm kötülükleri içerisinde *olağan* bir şekilde savrulur. Huzursuz, karanlık ve distopik bir dünyanın içerisinde ölen genci; bir nevi sanatçı teselli eder gibidir. Sol üst köşede asker olduğu zannedilen ve asker botu giyen figür de bu distopik dünyayı olumlar. Açık kompozisyona sahip bu resimde umut yoktur, çünkü mekân kara bir boşluk ve

kargaşaya teslim olmaktadır. Bu açıdan bilhassa açık kompozisyona dâhil edildiği görülür. (Resim 3.1.7)

“ Mesela resim öğeleri arasında beni hep çeken şey; kavgadır. Genelde hep bir hiyerarşi vardır ya hani; çizgi birincidir falan... Yok, hayır ben kavga etsinler istiyorum. Ama tabii bu 80 resimlerinde kavga yok. ”⁷⁸

Sanatçının, 1980 tarihinde yapmış olduğu; *Taşıdığım Siyah Ve Büyük Ayna* isimli çalışması, kendi ifadesiyle de üzerine eklenen; iç içe geçen çizgilerin nonformalist yapısının ve rengin yok olduğu; biraz daha biçimi çizgi ile soyutlamayı devre dışı bıraktığı bir döneme girer. Resimdeki figür, portresindeki ifadeden de anladığımız üzere; ölü bir bedene sahiptir. Fakat bu beden ölmekte olan; yaşayan bir beden gibidir. Çünkü bedeninin kollarından da anlaşıldığı üzere yaşamaya dair anekdotlar taşır. Bu resim, Nazım Hikmet’in *Yaşamaya Dair* isimli şiirini anımsatır:



Resim 3.1.8- Nevhiz Tanyeli, *Taşıdığım Siyah Ve Büyük Ayna*, 51,5x49,5cm, Kâğıt üzerine yağlıboya, 1980

⁷⁸ A.g.r

“ *Diyelim ki, ağır ameliyatlık hastayız,
 Yani, beyaz masadan bir daha kalkmamak ihtimali de var.
 Duymamak mümkün değilse de biraz erken gitmenin kederini
 Biz yine de güleceğiz anlatılan Bektaşî fıkrasına,
 Hava yağmurlu mu, diye bakacağız pencereden,
 Yahut da yine sabırsızlıkla bekleyeceğiz en son ajans haberlerini. ’’*
 (Nazım Hikmet Ran)

Sanatçı, 1980 döneminde öldürülen, Bedrettin Cömert’in ve daha birçok sanatçının portrelerinin resimlerini de bu tarihte yapar. 1980 dönemi sanatçı için soyutlamanın ve kendi ifadesiyle kavganın devre dışı kaldığı bir dönemi kapsar.

Sanatçının yaşamı boyunca yapmış olduğu resimlerindeki bedenlerin neredeyse tümünde; doğum ve ölüm gibi karşıtlıklar üzerinden oluştuğu görülür. Vurulmuş gençlerin bedenleri yahut sanatçının doğum serisine ayırdığı bölüm de dâhil, bedenleri; bu iki karşıtlık içerisinde dâhil olur. Ancak sanatçının yaşamına sinen ve koparılması mümkün olmayan; Mehmet Ergüven’in Nevhiz Tanyeli için; homo politicus diye de ifade ettiği, kimliği; her bir resim içerisinde kendini gösteren bir durumdur. Ayrıca, sanatçının ısrarla birçok kadın bedenini bir kaplumbağa ile çiftleşerek resmetmesi gibi durumlar da dâhil, homo politicus kimliğinden arındırarak, oluşmaz. Her bir resmin kapısı bir nevi politik bir karşılık barındırır.

Nevhiz Tanyeli’nin resimlerinde yaşam: doğum ve ölüm arasında tıkanıp kalan; neşesiz, melankolik, acı dolu ve distopik bir dünyanın yansımasıdır. Sanatçının oğlunu dünyaya getirmeden evvel, oğlunu dünyaya getirdikten sonra da sürekli olarak sürdürdüğü, doğum öncesi, doğum ve doğum sonrasına ait bir dizi çalışması bulunur. Bu sayede de esasında şu ifade edilebilir: gelecek, geçmiş yahut şimdiye ait bir sorumluluğun; içkin telaşının görüntüsü, resimlerinde vücut bulur. Kötülüğü olduğu gibi kabul eden bir sanatçının; şimdiyi, geleceği ve geçmişi üzerine alabileceği bir sorumluluk duygusunun tesiri; coşkun yaklaşımı; kişisel çalışmalarına yansımaktadır. Dolayısıyla sanatçının neredeyse bütün çalışmaları mahremiyet ve kişisellik içerir.

Sanatçının doğum ile ilgili, tabiri caizse bir mücadeleye girdiği ve ilerleyen yıllarda da defalarca doğum yapan kadın bedenini resmin parçalarına iliştiirdiği görülür. (Resim 3.1.9), (Resim 3.1.10) Sanatçının Paris'e gittiğinde etkileşim içerisinde olduğu; Otto Dix, özellikle Nevhiz Tanyeli'nin yeni doğan bedenlerinde de görünürdür. Bu açıdan Nevhiz Tanyeli'nin Otto Dix ile girdiği plastik ilişki açıktır. (Resim 3.1.11)



Resim 3.1.9- Nevhiz Tanyeli, Doğum, 100x70cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1981, Murat Balkan Koleksiyonu (sol)

Resim 3.1.10-Nevhiz Tanyeli, Kubura, 69x43cm, Kâğıt üzerine suluboya, 1983 (sağ)



Resim 3.1.11- Otto Dix, Ellerde Yeni Doğan Bebek, Tuval üzerine yağlıboya, 1927

Mehmet Ergüven, Nevhiz Tanyeli'nin doğum serisi ile ilgili şu ifadeleri kullanır: *“...kimsenin gözünden kaçmaz: Nevhiz, doğumdan önce kendisini neyin beklediği ile doğanın nelerle karşılaşacağı soruları arasında savrulup durur ve tam da bu yüzden sıkı sıkıya sarılır resme. Besbelli: Doğurganlık, yaşam ile ölümün kesiştiği bir cazibe merkezidir burada. Nevhiz doğurganlığı sayesinde önce kendisi ile buluşmanın ayrıcalığını, aradan çekilerek bıraktığı yere bağışlayınca, ben ve diğerleri kendiliğinden buluşmuştur artık; ancak biraz daha ilerleyince hemen görüldüğü üzere, bu yaklaşım insan olmanın sorumluluğunu müştereken paylaşmayı öneren bir çağrıdır.”*⁷⁹

⁷⁹ (71) A.g.y syf:128



Resim 3.1.12- Nevhiz Tanyeli, Kaç Kaç Kaç, 130x92cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2001
Baha Toygar Koleksiyonu

Örneği verilen resimlerden de hareketle doğum anını, doğduktan sonraki olan muammayı ve doğumla iç içe olan politik yansımanın bir anlatısı ile karşılaşırız. Doğum isimli resimde artık doğumun gerçekleştiğini, fakat doğan bir bebeğin yaşamsal dürtülerinin görünürde olduğu bir yaklaşımla karşı karşıyayken; *Kubura*'da yeni doğmuş olan neredeyse ölüdür. Soutine'nin *Kesilmiş Sığır* isimli resimlerindeki ölü hayvan bedeni ile aynı biçimi paylaşır. Sanatçının özellikle Soutine ile olan etkileşimini, bir kez daha gördüğümüz bu resimde; mekân tamamıyla kara bir boşluktur. *Kubura*'da beden, adeta sıkışmış bir mekân ile karşı karşıyadır. Beden, dışarıdan görünür olan bir el ile: Nerede yaşayacak bu canlı? Der gibidir sanki... Bu açıdan *Doğum* ve *Kubura*'daki yeni doğan bedenler; ölü ve doğmuş olanın karşıtlığı üzerine iyi bir örnek oluşturur.

Sanatçının, *Kaç Kaç Kaç* isimli resminde ise doğum; henüz doğmamış olan bir canlının, - dışardaki gerçeklikle-, kötülüğü gören bir beden ile mücadelesi gibidir. Bu duruma örnek gösterebileceğimiz bir diğer resim de *Konuşmak Zamana* isimli resmidir. (Resim 3.1.13)



Resim 3.1.13- Nevhiz Tanyeli, Konuşmak Zamana, 140x100cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2002

Resim 3.1.14- Nevhiz Tanyeli, Konuşmak Zamana, Detay

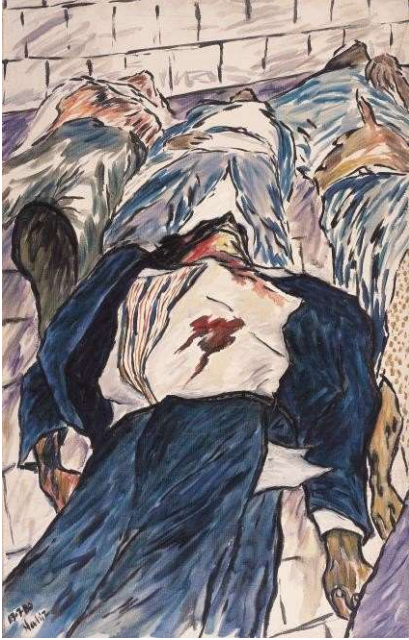
Nevhiz Tanyeli'nin tüm resimlerinde sıklıkla kullandığı yerde yatan ölü bedenler genellikle kendi ifadesiyle de vurulmuş gençlerdir. Bu resimde de bedeninin bir kısmını kaybetmiş yerde uzanıp yatan vurulmuş genci, sol üst köşede doğum yapan bir kadın takip eder. Resmin bu tezatlığı, şu şekilde ifade edilebilir: Ölümün olduğu bir dünyaya yaşamı doğurmak... Doğum yapan beden hareketi öyle şiddetlidir ki; bu açığı ve acı, şiddet sonucu parçalanan bedene denk düşer şeklinde yorumlanabilir. Özellikle yerde yatan parça beden açığı; doğmuş olan bedene zıt oluşturulmuştur. Bu durumun bilhassa yapıldığını; resmin bir ön hazırlık sürecine tabii olduğunu, bu şekilde anlarız. Dolayısıyla; Nevhiz Tanyeli, her ne kadar resimlerinde rayların karışmasına izin vereceksin diyorsa da; temkini (Kompozisyon, açık koyu, renk, çizgi) elden bırakmadığı açıktır. Sanatçının resimleri narrative olduğu için genellikle, sonuçlar ve sebepler birbirini kovalar; kavga eder.

Nevhiz Tanyeli'nin resimlerinde çoğunlukla da oluşturduğu ölü bedenler yahut ölmekte olan bedenler, yaşamı boyunca, ölümlü olan uzlaşısından doğan; doğal bir yaklaşımının görüntüsüdür. John Berger'in Bacon için de ifade ettiği: '*En kötünün olmuş olduğunu kabul eder.*'⁸⁰ Tanımlaması; Nevhiz Tanyeli için de doğru bir tanımlama olabilir. Özellikle *İnfaz/Kötülüğü gördüm, Kanı Görmek İstemem Kanı, Görünü*, isimli çalışmalarından da hareketle anlayacağımız bir olgudur. Bu açıdan, ölüm ve doğum gibi karşıtlıklarla bir uzlaşma içerisine giriyor olması; yaşamında bu duruma ne kadar aşına olduğunun, sanatçı ile yapılan röportajında da bunun bir nevi yapboz parçası gibi üzerine eklemeliğinin görüntüsü ile karşılaşılır. Dolayısıyla Nevhiz Tanyeli'nin çalışmalarındaki ekspresif beden imgesi, çoğu zaman bedeni yok olan, zaman zaman kafası tuvalin dışında kalan, birbirinin içerisine geçen yahut antropomorfik bir hal alan fakat buna rağmen; *olağan bir durum* şeklinde karşımıza çıkar.

Sanatçının, *Annem, Varlığımın Garip Şarkısı* gibi resimlerinde, ölümlü olan uzlaşısı bir kaosa girer. Çünkü gerçekte birleşen, içerden edinilen her bir kazanım(*Görünü I, Görünü II*)eklemlendikçe doğallaşmaya başlarken; hazırlıksız yakalanılan gerçekliğin, içten dürtüyle uzlaşma aşaması mücadele gerektirir. (*Annem*)

Görünü, Kanı görmek istemem kanı ve *Annem, Varlığımın Garip Şarkısı* isimli çalışmalarını, ekspresif beden imgesi bağlamında ve ölüme olan yaklaşım açısından incelenebilir. (Resim 3.1.15), (Resim 3.1.16), (Resim 3.1.17), (Resim 3.1.18), (Resim 3.1.19)

⁸⁰ Bkz: Syf:43



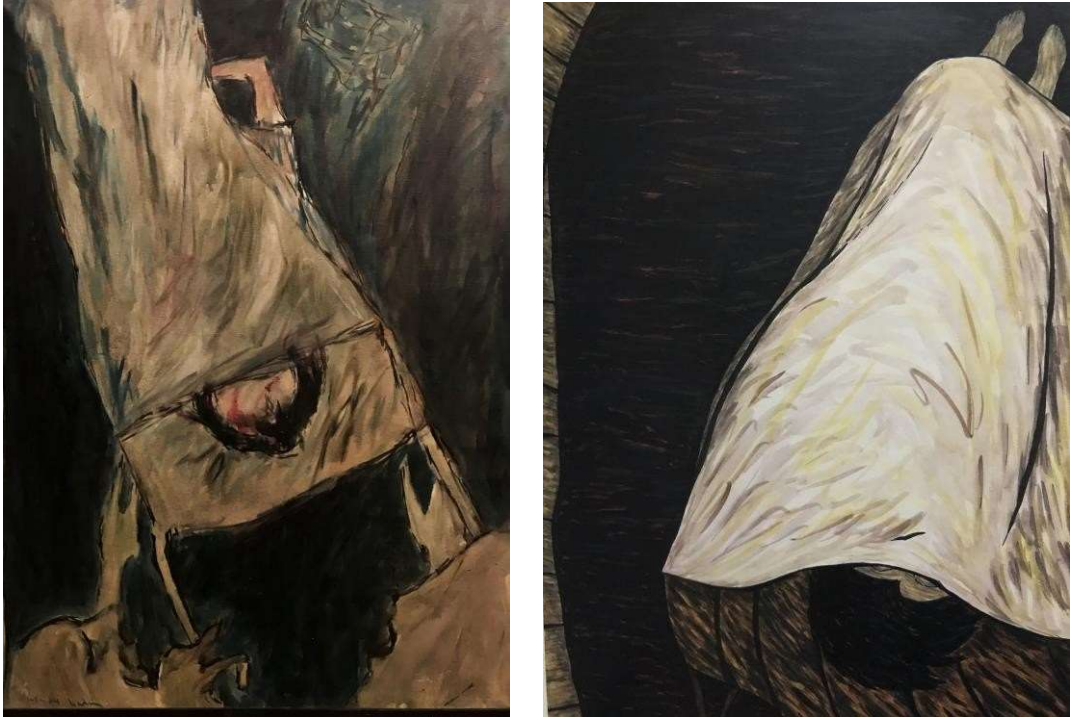
Resim 3.1.15- Nevhiz Tanyeli, Görünü, 100x65cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1980 (sol)



Resim 3.1.16- Nevhiz Tanyeli, Görünü II, 116x73cm Tuval üzerine yağlıboya, 1980 (sağ)



Resim 3.1.17- Nevhiz Tanyeli, Kanı Görmek İstemem Kanı, 25x46,5cm Kâğıt üzerine suluboya, 1980



Resim 3.1.18- Nevhiz Tanyeli, Varlığımın Garip Şarkısı, 100x74cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1974, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (sol)

Resim 3.1.19- Nevhiz Tanyeli, Annem, 64x46cm, Kâğıt üzerine yağlıboya, 1981 (sağ)



Resim 3.1.20- Edward Munch, By The Deadbed, 80x60cm, Tahta üzerine pastel boya, 1893, The Munch Museum, Oslo

Christian Hart Nibbring, *Ölümün Estetiği* isimli kitabında ölümü şu şekilde tanımlıyor: *“Hiçbir son nihai son olmayıp, terkip ve işlevinin akamete uğrayan temsilidir. Ölmek yaşamın sona erışı olarak kabul edilebilir, ama son olarak ölümün temsili mümkün değildir. Ölüm, içeriği olmayan bir ani kararmadır.”*⁸¹

Nevhiz Tanyeli'nin vurulan gençleri; öldürülenlerdir. Yaşamının neredeyse tüm evresini bu durumu işgal etmesinden kaynaklanan, olağan durum ile beden, sonuç olarak nerdeyse Goya'nın bedenleri gibi çaresiz ama direnen bedenler gibidir. Dolayısıyla bedenin, şiddet sonucu öldürülmesi ile ilişkisi yoğundur. Bu açıdan, vurulmuş gençler yahut öldürülen bedenler; şiddetin vücut bulan görüntüsüdür. Ancak, *Varlığımın Garip Şarkısı* ve *Annem* isimli resimde beden, şiddet sonucu öldürülen bir beden olup olmadığını anlayamadığımız biçimde örtüktür. Örtü, bedenin ölüm duygusunu hissettiren ve çevreleyen; kefen gibi bir kapanmadır adeta... Dolayısıyla yoğun bir mahremiyet hissettirir. Şiddet, artık dış dünyada kalmıştır. Resim sadece ölümü ifade eder. Mekân, neredeyse bir çukur gibi sıkışık, kullanılan griler, Nibbring'in *Ölüm içeriği olmayan ani bir kararmadır* cümlesini de hatırlatır. Sanatçı, içsel olarak resmi yapmakta zorlandığı ancak ifade ederek kurtuluşu düşündüğünü bize sanki bildirir... Bu açıdan, her iki davranış da Nevhiz Tanyeli'nin yaşamının gerçekliğinin bir nevi ifade bulmuş bedenleridir, denilebilir.

“ Nevhiz resim ve desenlerinde ağırlıklı olarak anılarını çağrıştıran imgeler kullanır. Bunları sık değiştirmez. Sadece dönüştürmeye çalışır, tekrarlayarak kurgusal bir niteliğe büründürür. Böylece kendi özel alanına çektiği imgelerin bizimle olan ilişkisini kopartır ve yabansı bir hale getirir. Kendiyle ilişkili, kendine nüfuz eden her bir aralıkta sürekli bir şekilde onları kullanır. Desenlerinde bir tasavvur biçimini, daha doğrusu bir bellek işleyişinin gereklerine uygun olarak, onları basit, düz fakat oldukça etkili bir kullanımla karşımıza çıkarır. Örneğe; 1973 tarihli kâğıt üzerine mürekkeple oluşturulmuş ‘Varlığımın

⁸¹ (71) A.g.y, syf: 96

Garip Şarkısı' isimli desen, bu özel an saplantısının ne şekilde kayıt altına aldığını açıkça gösterir.''⁸²(Mümtaz Sağlam)

Mehmet Ergüven de Nevhiz Tanyeli'nin, ölümle olan mücadelesini Ferdinand Hodler'in hayat arkadaşını defalarca çizmesi ve en sonunda Cenevre Gölü'ndeki gün batımıyla temsil ediyor olmasını karşılaştırarak Hodler'in ufuk çizgisiyle ölümü resmetmesini; bir nevi ölen kişinin kayboluşu ile ilgili yorumlanmasına ışık tutuyor. Bunun yanı sıra, Nevhiz Tanyeli'nin resminde ufuk çizgisine ait bir biçim görülmez, umutsuzluk kabul edilmiştir. Beden, sıkışmış olan hissiyatın, bir nevi temsili görüntüsü ile vücut bulur. Bu açıdan Nevhiz Tanyeli'nin *Varlığımın Garip Şarkısı* ve *Annem* isimli resmi, Edward Munch'ın Ölüm Döşeğinde (*By the Deadbed*) isimli resmi ile yakınlık kurar. (Resim 3.1.20) Munch'ın resmindeki bedende de gördüğümüz üzere; beden, tamamen kapalı ve örtüktür. Ölümün ifadesel karanlığını, etrafındaki figürler paylaşır. Bu açıdan, Munch'ın bu resminde umut değil umutsuzluk hâkimdir. Işığın, bedenin üzerine düşen etkisi ölümü, gölgenin figürleri çevreleyen etkisi, karanlığı; yine aynı ifadeyi; ölümü çağrıştırır. Bu açıdan Nevhiz Tanyeli'nin Edward Munch ile girdiği plastik ve ifadesel ilişki açıktır.

Nevhiz Tanyeli'nin resimlerindeki beden imgesinin içeriği; doğum, ölüm ve cinsellik; üreme çevresinde toparlanır. Hem mahremiyet hem de anlarının oluşturduğu bir anlatım da, anlatımın bir unsuru olarak görev alır. Otoportrelerinde ve resimlerinde beliren, bedenlerinin içerisine iliştiirdiği; doğum ve ölüm gibi karşıtlıklarla, bir kadın bedenini defalarca bir kaplumbağa ile çiftleştirerek resimler. Sanatçının kaplumbağa sembolünü bilinçli bir tercihle resimlerini iliştiirdiği, birçok kez, kaplumbağanın eskizleri ve desenlerini çizmesinden de anlarız. Mehmet Ergüven: “ *Herkes biliyor: Külfetli bir iştir bu hayvanlarda çiftleşme; en azından dokunma duygusunu neredeyse iptal eden bir kabuk sorunu vardır burada. Çiftleşme esnasında ne öpebilir ne de kucaklaşabilir kaplumbağa, ama duhulün verdiği haz bütün bunların unutulması için fazlasıyla yeterlidir ve daha da önemlisi, söz konusu hayvanlar arasında aşkın mecburen buna indirgenmiş olması âdemoğlu için ironik bir*

⁸² (69), A.g.y syf: 40

örnektir.''⁸³ demesi bize, kaplumbağanın bedenle ilişkisini anlayabilmek için bir ipucu vermektedir.

Üreme, doğum kadar ölümün de başlangıç çizgisi olabilir. Bu üç unsur, sanatçının resimlerinde birbirini kovalayan, bazen de geçmiş ve gelecek ile ilgili anekdotlar barındıran bir hale gelir. (Resim 3.1.21) Batı resim sanatında ekspresif beden imgesi bölümünde de sözü edilen Egon Schiele'yi bu noktada Nevhiz Tanyeli'nin *Yadırgama* isimli resmi ile karşıt değerlendirebiliriz.



Resim 3.1.21- Nevhiz Tanyeli, *Yadırgama*, 40x40cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1993, Baha Toygar Koleksiyonu

Bilindiği gibi Egon Schiele, resimlerindeki bedenleri vahşi birer cinsel yaratıklara dönüştürür. Resimlerinde çoğu zamanda oluşan bedenlerdeki haz unsuru; pornografik,

⁸³ (71) A.g.y syf:118

erotik niteliklerle açığa çıkar. Bununla birlikte Egon Schiele'nin *The Embrace* isimli resminde aşk ve yalnızlık gibi ifade unsurları barınır. (Bkz. Resim 2.12) Ancak Nevhiz Tanyeli'nin *Yadırgama* isimli resminde aşk gibi ifadesel bir unsur yahut pornografiye dair haz odaklı bir cinsel unsur barınmaz. Özellikle bu resminin bile, distopik bir dünya ile bütünselliği; kullanılan mekândaki soğuk ve gri renklerle karamsarlık barındırdığı açıktır. Bu açıdan beden cinselliği, doğuma ve ölüme açılan; salt üreme ile ilişkilidir, denilebilir. Nevhiz Tanyeli'nin *Yadırgama* isimli resminde bedenin ifade unsuru olan portresi yahut yüzü, tuvalin dışında kalır, bu durum bizi tamamen kaplumbağa ile kadın bedenine yönlendirir. Portrenin dışarıda kalması herhangi bir duygu yahut narrative yaklaşımı reddetmekten de ileri gelir bu sebeple beden, kendini üremeye teslim etmiş gibidir adeta... Bu açıdan Nevhiz Tanyeli'nin bedenleri, doğum ve ölüm kadar zamansal döngü olarak bir üreme meselesine döner. Ayrıca bu resminin, haz veya aşka dair bir duygu barındırmaması; kaplumbağa sembolünün görünürde olmasıyla bile yeterlidir. Bu nedenle, Egon Schiele ile ortaklaşabileceği tek unsur, yalnızlık olabilir.

Nevhiz Tanyeli'nin resimlerinde yaşam, sahici bir şekilde ortadadır. Bir düş âleminde gibi görünse de esasında gerçekliğin türlü biçimlerini; deseni ve çizgiyi, rengi ve sembolleri bununla birlikte bedenleri ifadeci bir anlayışla ortaya koyar. Bu resimlerin oluşma, dönüştürme ve sonuçlandırma gibi aşamalarını ise hep esasında ifade etme; resim yapma arzusu kovalar. Nevhiz Tanyeli'nin, çoğunlukla da -yer çekimsiz bir boşlukta-, süzülen bedenleri; esasında hep, vurulmuş bir gencin savrulmuş hali gibidir. Birçok açıdan bu savrulmuş yer çekimsiz olmaya tabii olarak vücut bulur sanki... Bu açıdan Nevhiz Tanyeli'nin: "*Paris'e gitmeden vurulmuş bir gencin resmini yapmıştım o benim anahtar resmim oldu.*" demesi, bu durumu olumlu gibidir. Defalarca birçok resminde görülen bu uçuşan bedenler, şahit olduğu çatışmalar neticesiyle oluşan vurulmuş gencin; biçiminin yansımaları olabilir.

3.1.1. Nevhiz Tanyeli ile Röportaj

1) Öğrencilik döneminiz ve 1970 döneminde, Türkiye’de sanat ortamı ve sosyo-politik ortam ne durumdaydı?

1965 yılında mezun oldum. 1962 yılında Feridun Aksın’la evlendim. 1965’e kadar sanatçı bir çevre ile iletişimimiz vardı. İkinci Yeni Grubu, Tiyatrocular... Meyhanelerde birlikte oluyorduk. Birlikte bir ilişki içerisindeydik. Sevim Burak’la yakın bir ilişkim vardı. 1965 yılında eşimle beraber, Türkiye İşçi Partisi Beyoğlu İlçesi’nde aktif olarak gece gündüz çalışmaya başladık. Ve seçimler oldu, İşçi Partisi, 15 Milletvekili kazandı. Son derece aktif, sol kesimin önde olduğu; politik bir ortam vardı. Bu çalışmalar içerisinde; Kasımpaşalı bir kadını bilinçlendirme arzusuyla epey bir zaman kendime resim yapmayı yasakladım. Ama giderek resim yapma arzum arttı. Gecelere kadar partide çalışıyorduk. Gece 12’den sonra hemen hemen her gece yönetim kurulu üyeleri; işçilerle birlikte sohbet eder, parti sorunlarını tartışırdık. Arkadaşlarım, parti ile ilgili meseleleri konuşurlarken, çantamda yavaş yavaş defter, mum boya, keçeli kalemler taşımaya başladım. Resimsel anlamda benim için 1967 yılı o nedenle son derece verimli bir yıl oldu. Bu politik ortam resimlerime verim kattı, özgür bir dil oluşmaya başladı. Hala çok iyi buluyorum o yılda yaptığım resimleri, bir aşama yapmışım.

Sonra politik açıdan sol kesimde gerilim başladı. 1968 yılında oğlumu dünyaya getirdim. Oğlum doğunca parti çalışmalarımın bir süre uzakta kaldım. Ancak buna rağmen yine de katılım göstermeye çabalardım. 1968’de Kanlı Pazar oldu. Beyazıt’tan Taksim’e kadar o yürüyüşe katıldık. Yürüyerek Dolmabahçe’den geldik, Gümüşsuyu’na çıktık. Bir anda yürüyüşün önündekiler geri kaçmaya başladı. Anladık ki; saldırı olmuştu... O zaman Ülker Sokak’ta oturuyorduk. Hemen yanımızdaki evde Feridun’un bir akrabası, Turgut Aytaç oturuyordu. O kaçış sırasında, -biz Park Otel’e giden entel takımından olduğumuz için- Park Otel’e biraz zorlayarak girdik, yani aldılar bizi çaresiz... Ve Park Otel’in arka sokağından çıkarak canımızı kurtarmış olduk. Eve döndüğümüzde eşi, Eflan, bize Turgut’u sordu; görmediğimizi söyledik. Daha sonra anladık ki; Turgut’u bıçaklamışlar. Trajik bir olay,

Eflan kan aradığını duyuyor radyodan. Gidiyor, kocası için kan arandığını öğreniyor. Ancak Turgut'u kaybettik. Çok trajik bir olaydı.

Sonra 1971 darbesi oldu. Birden hava değişti tabii evleri aramalar falan... Darbe öncesi, Ayaz paşadaki sokakla aynı hizadaki evde, sendikalara afişler basıyorduk; Kuzgun Acar, Orhan Taylan, Gültekin Çizgen bütün solcu arkadaşlar evde afişler basıyorduk. Serigrafi tezgâhımız vardı. Sonra 1971 darbesi başladı. Evleri aramaya başladılar. Bizim evde kitap dolu... Ancak bizim dairemizi aramadılar. Bu arada, 1971 darbesi olmadan Avrupa sınavı başlamıştı. Ben girmiştım o sınava ve bu hengâmede sonucunu aldım; başarılı olarak. Yurt dışına çıkacağız, işçi partisi üyelerini toplamaya başladılar. Aldık her şeyi pasaportumuzu, Paris'e devlet burslusu olarak gittim. Babam sanatsever bir insan olduğu için resimlerimi Ankara'ya götürmüştü. Ben Feridun ve çocuğumuz trene; Paris'e gitmek üzere yola koyulduk. Bulvar Arago'da yaşamaya başladık. Ama bu arada Türkiye'de darbe oldu. Arkadaşlarımızın birçoğu da tutuklandılar. Paris'te onlar için açlık grevi yaptık. Buna rağmen, bursumuzu kesmedi o sıkıyönetim... Hapis cezası da vermedi. Ama çocukları astılar tabii. Orada ben, Türkiye'den çıkmadan önce çok küçük bir kâğıda, vurulmuş bir gencin resmini yapmıştım. O benim anahtar resmim oldu. Paris'teyken de hep vurulmuş gençleri yaptım.

30 yaşında bursluluk sınavını kazandığımda, hem bireysel olarak hem ressam olarak kişiliğimi bulmuştum. Ama Paris'in bana en önemli katkısı; akademi kütüphanesinde gördüğüm ressamların, resimlerini yakından görme fırsatım olmuştu. Bir Otto Dix sergisinin üstüne düştüm. Bir Van Gogh sergisinin üstüne düştüm. Bir Soutine sergisinin üstüne düştüm... O bana çok iyi geldi.

Eğitimimi tamamladıktan sonra, Türkiye'ye döndüm, aslında akademiye öğretim görevlisi olarak girmem gerekiyordu. Ama öyle olmadı. Bu süre zarfında 6 ay kadar İstanbul'da kaldım. Ancak devlet burslusu olarak gittiğim için yurda döndükten sonra mecburi hizmetimden dolayı Ankara'ya, Talim Terbiye Başkanlığı'na atandım. Orada 2 yıl geçirdim. 1976 ve 1978 yılına kadar Ankara'daydım. Ancak orada bulunduğum süre içerisinde

görevimi yapma fırsatı vermediler bana, buna rağmen, 2 yıl boyunca sorumluluk duygumla birlikte 8'de gidiyor, 5'e kadar oturur ve kitap okurdum. Bu arada, Milliyetçi Cephe dönemiyle dolayısıyla kan gövdeyi götürmeye başlamıştı. Ecevit'in olduğu zamanlarda Milli Eğitim Bakanı Necdet Onur beni Atatürk Eğitim Enstitüsü'ne atadı. 1978 yılında İstanbul'a geldim. İlk iş günümde, okulun karşısında milliyetçilerin yurdu var onu bilmiyorum tabii, bakıyorum bir takım adamlar kol kola girmişler kötü kötü bakıyorlar, kapıda nöbet tutuyorlar... Pardon pardon diyerek içlerinden sıyrılarak kapıya doğru yöneldim. Önce beni almadı polis. Buraya atandığımı söyledikten sonra müdürün odasına harabelerin içerisinde ulaştım. 1 gün önce bomba patlamış içeride meğer... Nasıl canlı kaldım ben bu zamana kadar emin olun bilmiyorum...

Sonra çalışmaya başladım... Ama müthiş olaylar oluyor kampüsün içerisinde... Ben, kapı açık; Jandarmayla ders yapıyordum. Atölyede ben bir duvarın arkasında ders anlatırken, öğrenciler bir duvarın arkasında ders yapıyorduk. Her an çünkü saldırı olabilir... Sürekli hocalar, öğrenciler öldürülüyordu. Recep diye bir hoca öldürdüler. O öldükten sonra bir eylem yaptık hocalarla... Cuma Ocaklı ile bir yürüyüş yaptık. Kocaman bir portresini yaptık Recep'in. O gece Cuma Ocaklı vuruldu. Ölünceye kadar içinde kurşunla yaşadı Cuma... Ancak herhalde beni kadın olduğum için küçümseyip vurmadılar...

Kış ayında, sabah Marmara Üniversitesi'ne derse vermeye gidecekken kapıda bomba patladı. Kar yağıyor, elimde şemsiye var. Herkes yere yattı; çünkü bombadan sonra bir de tarıyorlar insanları, ben ne yaptım? Kaçmadım bile... Yatıştı bomba, ben tekrar kapıya yöneliyorum. Bir bomba daha patladı. En son bir arkadaş uyandırdı beni de oradan uzaklaştım. Öyle normal geliyordu ki her şey, ertesi sabah tekrar derse gittim... İnsan nasırlaşıyor sanırım.

Bu arada 1980 darbesi oldu. Bu yüzden kıyım devam etse de sokak çatışmaları evleri basmalar bitti.

2) Öğrencilik yıllarınızdan bugüne kadarki olan süreç içerisinde sanat pratiğiniz nasıl bir dönüşüme uğradı? Kimlerden etkilendiniz?

Paris'e gitmeden vurulmuş bir gencin resmini yapmıştım. Dönüşte tabii o resimlerle sergi falan açamadım. 1980 öncesi resim yapmayı hep sürdürdüm. Evde bir tane yatak odam vardı. Orada yaptım tüm resimlerimi... İşte Bedrettin Cömert öldürüldüğünde onun resmini de yapmıştım. Orada yaptım o çalışmaları... Hepsi çok özgür çalışmaları... Renkli çalışmalar falan... Sonra Türkiye'de sergi açtım. Ben böyle vurulmuş gençleri yapmışım. İzleyiciler geliyor çiçek mi bu diyor? Baktım ki iletişim yok.

O zaman üslubumdan ödün vermeye karar verdim. Mesela resim öğeleri arasında beni hep çeken şey; kavgadır. Genelde hep bir hiyerarşi vardır ya hani; çizgi birincidir falan... Yok, hayır! Ben kavga etsinler istiyorum. Ama tabii bu 80 resimlerinde kavga yok.

3) Resimleriniz; sizin de ifadenizle günceniz. Çizgi de sizin ifade etme araçlarınızdan bir tanesi. Beden ve çizgi arasındaki ilişki sizin için ne düzeyde?

Sırf çizgi diye de değil esasında, renk de var. Tabii bazı resimlerimde biraz daha öne çıkıyor çizgi. Bedeni de deforme ederek; kavgaya dâhil ediyorum diyelim... Fıtırık resimler çok! Bazı resimlere fıtırık diye de isim verdim hatta...

4) Goya ile ilgili bir araştırmanız var. Neden Goya? Ve Ekspresif Beden denildiğinde resimlerinizde neyi ifade ederiz?

Sevdiğim için ayol! Devlet, diğer ülkeleri dolaşma hakkı da veriyordu. Prado'ya gidip orijinal Goya'ları da görme şansım oldu. İlginç bir saptama benim için... Goya öncesi, Goya sonrası ve Goya... Goya'ya benzeyen birçok ressam var. Ama Goya bambaşka... Onu tanımlamak olanaksız.

Hepsini ekspresif olarak ifade edebilirim. En çok Bedri Rahmi'den yararlandım hoca olarak. Çünkü görsel dili kullanırken aynı zamanda sözel dili de çok iyi kullanırdı. Bedri Bey, mümkün merteye resim yapmayı; esrarengiz bir olay olmaktan çıkarmaya çalışırdı. Ama tabii bir yere kadar mümkün bu, kendisi de bunun farkındaydı... Fakat bir ressam olarak bilinçle çalışıyorsun elbette ancak bir yerden sonra raylar karışıyor; işte o rayların karışmasına izin vereceksin o zaman yaratıcılık başlıyor. Özgürleşmektir bir nevi...

3.1.2. Nevhiz Tanyeli Biyografisi

Nevhiz Tanyeli, 1942 yılında Edirne'de doğdu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördü. Akademide öğrenciyken, Galeri döneminde; Neşet Günel'in öğrencisi oldu. Atölye döneminde ise; Cemal Tollu atölyesi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenim gördü.

Sanatçı, öğrencilik yıllarında; 1963'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi ismiyle, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi; Ankara'da ilk karma sergisine katıldı. Daha sonra 1964 yılında, İstanbul Yelken Kulübü Sanat Galerisi'nde ve Taksim Sanat Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açtı ve 1965 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun oldu.

1971 yılında akademi ve üniversitelere öğretim üyesi yetiştirmeyi amaçlayan 1416 sayılı yasa çerçevesinde Paris'e gitti. Paris'te Ecole Nationale Supérieure'de Plastik Sanatlar Resim Okulu'nda Gustav Singier (resim) ve A. Haddad (litografi); Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda R. Gireux (vitray); Academie Goetz'de Richard Licata (gravür) Atölyelerinde çalıştı.⁸⁴

⁸⁴ (69), A.g.y, syf:213

Paris'te kaldığı süre içerisinde, İngiltere ve İspanya'daki müze ve sanat galerilerini ziyaret ederek resimsel araştırmalarına devam etti. Özellikle, Soutine, Van Gogh ve Otto Dix gibi isimlerin eserlerini yakından görme fırsatına sahip oldu. Bu süre içerisinde Goya ile ilgili bir araştırma yaptı.

Kişisel Sergiler

- 1964- İstanbul Yelken Kulübü Sanat Galerisi, İstanbul
- 1964- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
- 1970- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
- 1977- Ortadoğu Sanat Galerisi, Ankara
- 1983- Caddebostan Sanat Galerisi, İstanbul
- 1983- Öztartar Sanat Galerisi, İstanbul
- 1984- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
- 1984- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
- 1987- Atatürk Sanat Galerisi, İstanbul
- 1988- Altıneller Sanat Galerisi, İstanbul
- 1991- Hatay Lokantası, İstanbul
- 1992- Kadıköy Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul
- 1995- Casa Pera Art, İstanbul
- 1996- Fernand Leger Sanat Galerisi, Paris (Yurtdışındaki ilk kişisel sergi)
- 1997- Maltepe Sanat Galerisi, İstanbul
- 2000- Parmakkapı Sanat Galerisi, İstanbul
- 2003- İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları'nda gerçekleşecek olan "Nevhiz Tanyeli Retrospektif Sergisi", sanatçının resimlerinin kaybolması sebebiyle gerçekleşemedi. Bu olay sonrasında, " Kışkırtı Ressamı: Nevhiz Tanyeli" ismiyle, 15 Ocak- 1 Mart tarihleri arasında İstanbul Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde gerçekleşti.
- 2004- Portes Ouvertes, Montreuil, Paris
- 2005- Portes Ouvertes des Ateliers d'Artists de Belleville, Paris
- 2006- Portes Ouvertes des Ateliers d'Artists de Belleville, Paris
- 2007- Portes Ouvertes des Ateliers d'Artists de Belleville, Paris

- 2008- Elele Kültür Merkezi, Paris
 2008- Portes Ouvertes des Ateliers d'Artistes de Belleville, Paris
 2009- Portes Ouvertes des Ateliers d'Artistes de Belleville, Paris
 2010- Portes Ouvertes des Ateliers d'Artistes de Belleville, Paris
 2014- Nar Artiz Gallery, İzmir
 2014- ‘‘ Uyuyan Güzel’’, Galeri Nev, Ankara
 2018- ‘‘ Kötülüğü Gördüm’’, Corpus Galeri, İstanbul
 2020- ‘‘ Varlığımın Garip Şarkısı’’, Kibele Sanat Galerisi, İstanbul

Seçilmiş Karma Sergiler

- 1963- Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul
 1969- Yılın Genç Ressamları Sergisi, Türk Alman ve Kültür Merkezi, İstanbul
 1973- Atelier Singier, Paris
 1973- Cite Internationale, Galerie Ouest, Paris
 1974- Centre d'Accueil'de Türkiyeli Genç Ressamlar, Paris
 1975- Cumalı Sanat Galerisi, İstanbul
 1978- ‘‘ Sanatta Kadın’’, Yapı Endüstri Merkezi Sanat Galerisi, İstanbul
 1980- Sabiha Erengül'e Yardım Sergisi, Galeri Baraz, İstanbul
 1980- Union Française, İstanbul
 1981- Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul
 1983- ‘‘ Bedri Rahmi Eyüboğlu Öğrencileri Sergisi’’, Gün Ajans, İstanbul
 1986- Yaz Dönemi Sergisi, Cadde Bostan Sanat Galerisi, İstanbul
 1990- Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim- İş Eğitimi Bölümü Öğretim Üyeleri Karma Resim Sergisi, Afro- Asiatischen Institut Sanat Galerisi, Viyana
 1990- Marmara Üniversitesi Sanatçıları Sergisi, AAI Galerie, Graz
 1993- ‘‘ Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum: 66 Kare’’, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi Sanat Galerisi, İstanbul
 1994- Çağdaş Türk Sanatçıları Sergisi, Clarion Hotel Sanat Galerisi, Washington
 1994- Türkisch Center, New York

- 1994- Hilton Sanat Galerisi, New York
1996- Portes Ouvertes des Ateliers d'Artists de Belleville, Paris
2002- ‘‘ Pankart’’, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
2006- ‘‘ Kesişen Zamanlar’’, İstanbul Modern, İstanbul
2008- 56. Charenton Salonu, Paris
2010- ‘‘ Entre-Deux’’, Cite Internationale des Arts, Paris
2017- ‘‘ Arka Plan’’, Corpus Galeri, İstanbul

Ödüller

- 2003- Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü
2014- Artist 2014 Yılım Sanatçısı Onur Ödülü

3.2. Alaettin Aksoy



Resim 3.2.1- Alaettin Aksoy'un Atölyesi 16.09.2019, Beyoğlu

“...ölümü bir esir gibi taşıyan o erkekler; çok yaşlanıp küçülen, sonra muazzam bir yatak içinde, bir sahnede gibi, bütün ailenin, hizmetçilerin, köpeklerin önünde, kibar ve hükümler, göçüp giden o kadınlar... Ve kadınlarda ne hüznü bir güzellik vardı; gebe olup ayakta durdukları vakit, ince uzun ellerinin, kendiliğinden üzerine düştüğü şişkin karınlarında iki meyve taşıyorlardı; biri çocuk biri ölüm. (RILKE/Malte Laurids Brigge'nin Notları”⁸⁵

“ Resimlerimin konusu hep insan olmuştur. Bu insanlar, dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır. Ve bu nedenle ‘zaman’ ve ‘mekân’ belirleyici bir işaret taşımazlar. Ancak, karakter aramalarında, tiplerde yaşam içerisindeki durumların belirlenmesine yönelik davranış ve jestlere sahiptirler.

⁸⁵ Alaettin Aksoy, Resim sergisi kataloğu, Akbank Kültür Sanat Eğitim Merkezi,1993

*'Gerçek' ve 'düş', görsel fantezinin ön planda tutulması ile kurgulamalarda fantastik görünümlere ulaşır. Resimlerindeki insan (her ikisi de gerçek olan) 'Doğru olan' ile 'saçma olan'ın arasındaki gerçeğin ikilemini yaşar.'*⁸⁶ (Alaettin Aksoy)

1960, 1970 ve sonraki yıllarda oluşan aktif bir sanatsal gelişimin ve aynı zamanda politik karmaşasının tıpkı çağdaşı Nevhiz Tanyeli gibi Alaettin Aksoy'u da bu dönemde yoğun bir biçimde etkilemiştir. Ancak bu durum; Alaettin Aksoy'un resimlerinde etkileşimin oluşma aşamasında, Nevhiz Tanyeli gibi bizatihi içerisinde bulunan bir durum olarak değil; bir yorum ve duyum şeklinde gelişir. Sezer Tansuğ, 1970 döneminde kendini göstermeye başlayan akademi öğretilerinin ve figüre olan yaklaşım biçimlerine olan bağlılığın azaldığını ve daha özgür ve coşkun bir yaklaşımın, yeni kuşak olarak da ifade ettiği isimler arasında Alaettin Aksoy'a da yer verir. Alaettin Aksoy, öğrencilik dönemlerinde aktif çalışmalar yaparak birçok ödülün de sahibi olmuştur. Bu açıdan Kaya Özsezgin, Sezer Tansuğ gibi dönemin sanat yazarları tarafından da önemle takip edilmiştir. *"Şüphesiz belirli bir modernleşme sürecini içeren bu dönem, sanatçıların yaşantı ve duyarlık ortamını paylaştıkları oranda, etkileşimin sınırlarını da genişlettikleri bir süre oluşturmaktadır. Çoğunluğu yurt dışında deneyim ve görgü aşamaları geçirmiş olan bir sanatçı grubu da önemli etkinliklerini 70'li yıllarda gerçekleştirmeye başlamışlardır. Burhan Uygur, Neş'e Erdok, Mehmet Güleriyüz, Utku Varlık, Altan Gürman, Komet, Nur Koçak gibi isimlerden oluşan bu gruba Alaettin Aksoy, B. Naci İslimyeli, Timur Kerim İncedayı, Şükrü Aysan ve İbrahim Örs gibi diğerlerinin katılması mümkündür."*⁸⁷

1960 öncesinde akademide oluşan katı, Mehmet Güleriyüz'ün de ifadesiyle; kalıpcı yaklaşımına; 1980 kuşağı olarak da ifade edilen sanatçıların, (Mehmet Güleriyüz, Alaettin Aksoy, Neş'e Erdok, Nevhiz Tanyeli) üslupçu ve bireysel bir yaklaşımı kazandırmaya çalıştıkları görülür. Fakat bu yaklaşım çoğu zaman çağdaşlarının da birbirini etkilemesi ile birlikte, öykücü ve lirik bununla birlikte şiirsel dozajlarının yükseldiği bir içeriği de barındırmaktaydı. Bu açıdan gerek Alaettin Aksoy gerek de Nevhiz Tanyeli'nin resimlerinde oluşan öyküsel ve fantastik kurgulamalar salt bedeni önceleyerek oluşmaz. Bu yüzden de

⁸⁶ (85) A.g.y syf:2

⁸⁷ (49) A.g.y syf:9

tıpkı Nevhiz Tanyeli'nin resimlerindeki ekspresif beden araştırmaları gibi, Alaettin Aksoy'un resimlerinde de oluşan beden unsurunu, parçaları ve kanalları ile değerlendirmemiz gerektiği görülür.

*“ Her Şeyden önce tabii, bir anlatım içerisinde. Bu anlatımı etkili kılacak elemanları kullanmak zorundasın. Anlatımı etkili kılacak elemanlardan biri; birazcık fantastik ekspresif, bir anlatıma taşımak. Dolayısıyla orada bulunan insan fiğr anlatımın bir unsurudur. Yeryüzündeki yaşayan insanların, daha doğrusu bütün canlıların ekspresif anlatım tavrı... O yüzden insan fiğrn ve bedenini de anlatımın içerisine dâhil ediyorum. ”*⁸⁸

Öncelikle Alaettin Aksoy'un resimlerindeki dş ögesi ve anlatımı kurgulama biçimi, büyük ölçüde, gerçekten uzakta bir resim anlayışı içerisinde oluşmaz. Bu durumu sanatçı ile yapılan röportaj neticesi ile de, kendi ifadesiyle anlatır. *“...biz Dünya Edebiyatındaki eserlerin tüm örneklerini okuma ihtiyaı hissederdik. Okudukça da sahipleniyordunuz, ister istemez... Artı, dünyadaki siyasal yapıardan dolayı insanlığın ne halde olduğunu görüyorsunuz. Haberler gibi kitle iletişim araçları sayesinde... 1967'lere baktığımız zaman Dünya'nın en büyük Kapitalist örgütlerinden biri olan Amerika'nın Vietnam'daki insanlık suçunu görüyorsunuz. 2. Dünya savaşındaki Almanların; Hitlerin, insanlar üzerinde yapmış olduğu eziyetleri, yok edişi görüyorsunuz. Tüm bunlar ister istemez sizin üzerinizde bir etki bırakarak insan üzerine düşünmeye yönlendiriyor. Bunun içinde sen de varsın kendinde de varsın. Dolayısıyla bir Kafka'yı bilmek, insanın kendini tanınmasına yönelik en büyük etkenlerden biri... Hem sen varsın, hem de dünyadaki insanlık denen olgu var. ”*⁸⁹

Alaettin Aksoy, akademi yıllarında da oluşan soyut resme yönelik ilgisini; kendisi ile yapılan röportaj aracılığı ile de ifade eder. Akademiye girmeden evvel de sürdürdüğü soyut resim çalışmaları, fiğrratif yönde oluşacak çalışmalarına zemin hazırlar. Bununla birlikte 1967 yılında katılım gösterdiği Paris Genç Sanatçıları Bienali'ndeki resmi, gelecekte oluşacak biçimlerinin ve kurgulamalarının bir nevi filizlerini taşır. (Resim 3.2.1)

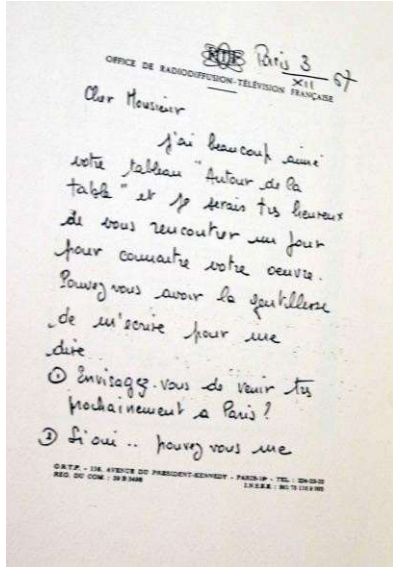
⁸⁸ A.g.r

⁸⁹ A.g.r

Alaettin Aksoy'un (Resim 3.2.2) örneği verilen resmi; hocası, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da resimlerinde oluşturduğu kurgulama ve kompozisyon biçimlerini hatırlatır. Ancak, Alaettin Aksoy'un bu resmi, motif içerikli unsurlardan uzakta bir şekilde resmedilir. Mekânı ele alış biçimi ilerleyen yıllarda da oluşacak fantastik; belirli bir zamana ait olmayan; doğaya girmesine olanak tanır. Bu resimde mekânı ele alış biçimi; soyut resimleriyle olan ilişkisini de olumlar. İnsan figürleri yahut tiplerinin izleklerini taşıyan figürler ifadeci bir yaklaşımla oluşturulsa da anonim özelliklerini korumaktadır. İlerleyen yıllarda oluşacak olan karakter tiplerini ve plastik; formalist yaklaşımının izleklerini bu resimde görürüz.



Resim 3.2.2- Alaettin Aksoy'un arşivinden

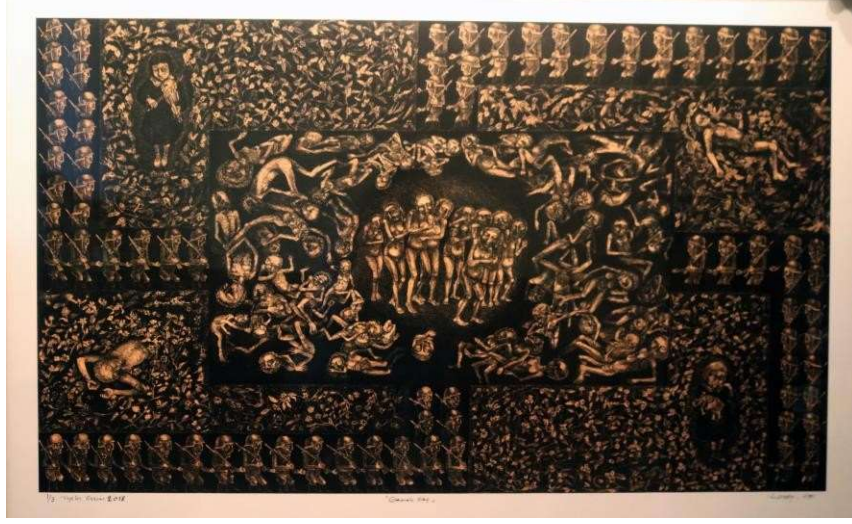


Resim 3.2.3- Alaettin Aksoy'un arşivinden **Resim 3.2.4-** Alaettin Aksoy'un arşivinden

Alaettin Aksoy bu resmini, Paris'te bulunduğu süre içerisindeki çevredeki yaklaşımları ve tepkileri şu şekilde ifade ediyor: “ 1961 ve 70'lere kadar olan dönem bu denli yoğun ve aktif bir dönemdi. Bu yıllar içerisinde ben 1967'de Uluslararası Paris Genç Sanatçılar Bienali'ne katıldım. O yıllarda Nurullah Berk'in ifadesiyle, İsrail, Mısır savaşı olmasaydı; benim resmimin ödül alması öncelikliydi. Maalesef o politik meselelerden dolayı İsraili bir sanatçıya ödül verildi. Hatta benim resmimin Muse Del Modern tarafından alınacağını, 1967 Varlık Dergisinin yıllık sayısında Nurullah Berk yazdı.”⁹⁰

Özellikle Sanatçının 1971 yılında yapmış olduğu *Gamalı Haç* isimli deseni, 1980 ve sonrasında yapacağı çalışmalarda oluşturacağı bedenlerinin ve politik yorumlamaların; bir nevi alt yapısını oluşturur. (Resim 3.2.5)

⁹⁰ A.g.r



Resim 3.2.5- Alaettin Aksoy, Gamalı Haç, Kâğıt üzerinde desen, 1971



Resim 3.2.6- Alaettin Aksoy, Gamalı Haç, Detay



Resim 3.2.7- Alaettin Aksoy, Gamalı Haç, Detay

Alaettin Aksoy'un *Gamalı Haç* isimli deseninde gördüğümüz figürler; gebe kadın bedenleri, anne ve çocuk, askeri üniformalı figürler ve şiddetin yansıması olarak savrulan bedenler bir nevi anlatımın ve oluşturulan desenin birer sembolü halinde ortaya çıkar.

Sanatçının, Paris bienaline katıldığı resmindeki gibi, karakter ve tipleme; anonim özelliklerini koruyorken; *Gamalı Haç* isimli deseninde politik bir sembol haline gelmeye başlar. Bu durum; ilerleyen zamanlarda oluşturacağı kompozisyon kurgulamaları ve karakter tiplmeleri ile birlikte her bir bedene yahut figüre; politik bir rol vermeye başlayacağını habercisi gibidir.

Alaettin Aksoy'un resimlerinde oluşan bedenler çoğunlukla; politik kimliklere ve rollere bürünür. Özellikle birçok açıdan temsili ile karşılaştığımız; tanrı imlemesi, politik bir yaklaşım olarak; devlet olgusuyla paralel bir biçimde oluşmaktadır. 2011 yılında yapacağı çalışmalarda da yoğunlukla anımsayacağımız; Rubens ve Michelangelo gibi Rönesans ve Barok dönemine ait sanatçıların çalışmaları, sanatçının referans olarak aldığı, daha da açık bir biçimde görülmeye başlayacaktır. Çalışmalarında sıklıkla da görmüş olduğumuz öyküsel anlatımlar; mitolojik kaynaklara da atıfta bulunan, mitolojik sembollerini ve temsillerini barındıran bir hale de gelir. Sanatçının, 1988 ve 1984 yılında yapmış olduğu *Yapay*

Soyluluklar Üzerine-1 ve *İlahi komedi* isimli çalışmaları bu duruma örnek gösterebilir. (Resim 3.2.8), (Resim 3.2.9)

Batı resim sanatında sanatçıların, yapıtlarına konu edindikleri; İsa'nın Çarmıha Gerilişi vb. gibi dini mitolojik konuları, Alaettin Aksoy'un *Yapay Soyluluklar Üzerine* isimli resminde; hiciv unsurunun yüksek ve biraz da ironik bir biçimde oluşturduğu görülür. Alaettin Aksoy'un bu resmini öncelikle okuyabilmek için; mümkün merteye anlatıya dâhil edilen; sembollere değinmemiz gerekir. Özellikle sağ üst köşede çarmıh olduğu zannedilen ve kafasını uzatan figür, bir erkek bedenine değil, kadın bedenine aittir. Beden; göğsünden süt fişkıran bir role bürünse de çarmıha gerilen İsa figürü ile benzerliği açıktır. Keçi, bilindiği gibi sanat tarihinde; gösteri sanatlarından mitolojik inanışlara kadar birçok alanın sembolü oldu. Yahudilik inancında tanrıya sunulan bir adak, gösteri sanatlarında tragedyanın sözcük kökeni olarak *Tragos* (keçi) *oiddia* (ezgi) böylece, *tragedya*. (keçi ezgisi) Bununla birlikte tarihte; kahve ve şarabın oluşmasında etkin rolü olan keçi sembolünün olması ve tarihin ilk sarhoşunun keçi olduğu gibi rivayetler bulunur. Böylece, keçi sembolünün birçok alanda bir sembol olarak kullanıldığı anlaşılır.



Resim 3.2.8- Alaettin Aksoy, *Yapay Soyluluklar Üzerine-1*, 146x114cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1988

Sanatçının anlatmak istediği öykünün başrollerinde olan bedenlere; keçi ve dini mitolojik semboller, eşlik etmektedir. Kullandığı figürlerin bedenleri ise deforme, grotesk ve hayvan bedenini de anımsatan abartılı kaba biçimlerle ortadadır. Aksoy'un bu bedenleri oluşturma biçimi; mümkün merteye öyküye hizmet edici bir rol üstlendiği için; beden, üstlendikleri rol gereği deforme edilir. Bu açıdan hayvan bedenini anımsatarak ortaya çıkması, bununla birlikte tensel haz unsurunu da açığa çıkartıyor olması gibi faktörler; bir nevi bedenlerin, üstlendikleri hiyerarşik vasıf gereğidir. Sanatçı sanat tarihinde kutsal olarak ifade edilen ve yüceleştirilen dini mitolojik unsurları; politik bir görüşün tesiri ile yüceltmediği daha çok hiciv meselesini ortaya çıkartarak oluşturduğu açıktır. Bu bedenler, çok açık bir biçimde George Grosz'un *Fairy Tale* isimli resmindeki bedeni ile etkileşimleri de barındırır. (Resim 3.2.10) George Grosz'un resminde de gördüğümüz üzere; et yiyen bir insanın hiyerarşik açıdan mertebesinin yüksek olduğunu, etrafındaki cılız ve ölü olan bedenlerden hareketle anlarız. Carol J. Adams, *Etin Cinsel Politikası* isimli kitabında; et yeme edimini ve et unsurunu, hiyerarşik, ırkçı bir mertebeye dâhil edildiğini ifade eder. '*Et proteininin hiyerarşisi ırk, sınıf ve cinsiyet hiyerarşisini güçlendirir.*'⁹¹ George Grosz'un da bu açıdan et yeme durumunu; hiyerarşik bir merteye ile hiciv unsurunu ortaya çıkararak oluşturduğunu anlarız. Bu açıdan George Grosz'un resmindeki obur beden; Alaettin Aksoy'un resimlerindeki obur bedenlerle yalnızca biçimsel açıdan ortaklıklar değil, aynı zamanda içerik ve hiciv unsurları açısından da ortaklaşmalar barındırır.

Sezer Tansuğ, Alaettin Aksoy'un resimlerinde oluşturduğu, geometrik biçimleri; konstrüktivist arayışlar olduğunu ifade eder. Ancak ilerleyen zamanlarda da yapacağı çalışmalarda da sıklıkla kullanacağı bu biçimlerin, İsa'nın bedenini saran; çarmıhı da anımsatır.

⁹¹ Carol J. Adams, *Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram*, Çev: Güral Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,2013 syf:83



Resim 3.2.9- Alaettin Aksoy, İlahi Komedi, 146x114cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1984



Resim 3.2.10- George Grosz, Fairy Tale, 81,5x61.1cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1942, Douglaston

Resim 3.2.11- Jacques Louise David, Papa Pius VII ve Kardinal Caprara Portresi, (Detay)
Tuval üzerine yağlıboya, 1805

Alaettin Aksoy, *İlahi Komedi* isimli resmini şu şekilde açıklar: “ *Ortadaki figür bir hukukçu hâkimdir; sol elinde de kitap vardır, diğer eli de tanrısal işaretidir. Arkadaki figür üniversite profesörlerini temsilen bulunur. Onun arkasında elinde sapanla bir tip; o da askeri güçtür. Bu bir bariyer, bariyerden bir o tarafa, bir bu tarafa atlatılan insanın resmidir. 1981 Anayasası'nın eleştirisidir.* ”⁹² (Resim 3.2.9) Alaettin Aksoy'un kendi resmini açıklamasından anladığımız üzere; esasında bu 3 figürün hemen önünde bulunan; çıplak ve diğerlerine göre daha küçük resmedilen erkek beden; kuşkusuz halkın bir temsili olmalıdır. Bu bedenın çıplak olarak ifade edilmesi; belki de hiyerarşiye dâhil edilmediği içindir. Nitekim diğer figürlerin hiyerarşik konumunu belirleyen simgesel kıyafetler görülürken; (Hâkim, Askeri Güç, Profesör) en öndeki beden çıplaktır. Ayrıca, *Yapay Soyhuluklar Üzerine-1* isimli resimdeki bedenler şişman; hayvan bedeni ile ortak biçimleri taşıyan; tensel haz unsuru görülen ve daha grotesk bir biçimken; sanatçının, *İlahi Komedi* isimli resmindeki çıplak bedende bu durumu görmeyiz. Böylece, bedenlerin politik yahut hiyerarşik bir rol üstlendiği açıktır. Ancak bu durum, üstlendikleri rol ve sembol gereği; şişman, kaba ve grotesk biçimlendirilen bedenler; hiciv ve biraz da ironi ile oluşturulurken; özellikle *İlahi Komedi* isimli resimde beden, aynı biçimsel deformasyonlara ait olsa da; grotesk bir biçimde oluşturulmaz. Dolayısıyla halk olarak ifade edilen *erkek beden*; şiddetin bir o tarafa bir bu tarafa savrulan beden hali gibidir.

Daha önce de bahsedildiği üzere; Alaettin Aksoy'un sanat tarihinde yoğunlukla da oluşturulan dini mitolojik öyküneli resimlerden ve dini sembollerden de yararlandığı görülür. Bunun çok açık bir örneği Jacques Louise David'in *Papa Pius VII ve Kardinal Caprara Portresi* isimli eseridir. (Resim 3.2.11) Genellikle statüsel kimlik barındıran Papa portreleri yüceltilir ve çoğunlukla Hristiyanlık dininin kutsal sembolü ile de oluşturulur. Alaettin Aksoy'un bu sembolü hâkim rolünü üstlenen figüre yüklüyor olması, kuşkusuz; karar mertebesinin halka ait olmadığı görüşüdür. Ezilen erkek bedeni; bir nevi halkın bir temsili olabilir.

⁹² A.g.r

“ Bir umutla, umutsuzluğun umuduyla; insan kendisini denizden boğulmaktan kurtarmak için karaya atar. Karaya attığı yerde; deniz feneri umuttur. Ama öyle bir bölge ki; taşlık çakıllık bir ada gibi. Ve tepesinde taşlaşmış bir bulut var. O da tanrı. Yani umudun; umutsuzluğunu anlatan bir yapıdır Yengeç. 1998 yılında yapmış olduğum bir resimdir bu, ancak bu da Ayla bebeğin fotoğrafı... Yani bu olayların birbirleriyle birtakım ilişkisi var. O yıllarda bunlar aklıma gelmezdi ama işte tarihsel veriler bunları gösteriyor. ”⁹³ (Resim 3.2.12)



Resim 3.2.12- Alaettin Aksoy, Yengeç, Tuval üzerine yağlıboya, 1998

Alaettin Aksoy, *Yengeç* isimli resmini çok açık bir şekilde ifade eder. Resimdeki insan bedeni; *İlahi Komedi* isimli resimdeki bedenle aynı temsile sahiptir sanki... Bu açıdan çaresiz ve sıkışmış olan bedenin ifadesi; -umutsuzluğun umudu- bedeninin çıplaklığını olumlar. Portredeki ifade ve bedenin içerisindeki deformasyon; yığılmış beden ifadesiyle paraleldir.

⁹³ A.g.r

Alaettin Aksoy'un resmindeki ekspresif beden; yine anlatının sembolüdür. Ancak tüm resim bu bedene göre kurgulanır. Bedenin üzerinde kullanılan ışık; dramtizasyonu artıran bir nitelik barındırırken ifadeyi kuvvetlendirmesine de olanak tanır. Sanatçının *Yapay Soyluluklar Üzerine-1* isimli resimlerdeki obur bedenler ve *Yengeç* isimli resmindeki obur beden karşılaştırılabilir. Bu açıdan; *Yapay Soyluluklar Üzerine-1* resmindeki obur bedenler; daha diri, bedeninin haz unsurunu ortaya çıkararak pembeleşen hali daha belirgin ve özellikle bacaklarda oluşan; hayvansı biçim, *Yengeç* isimli resimdeki obur beden de görülmez. Bu açıdan; sanatçının birçok resminde kullandığı obur bedenleri, her iki anlamda da anlatıya dâhil ettiğini anlarız.

Alaettin Aksoy, birçok resmini dünyada yaşanan trajik olaylarla da ilişkilendirerek ifade ediyor. *Yengeç* isimli resmini de 2 Eylül 2015 yılında trajik bir biçimde cansız bedeni kıyıya vuran Aylan Kurdi ile ilişkilendirerek ifade etmektedir. (Resim 3.2.13)



Resim 3.2.13- Alaettin Aksoy'un arşivinden

Alaettin Aksoy, çağdaşı Nevhiz Tanyeli gibi, bahsedilen; 1970 dönemi ve sonrasında yaşanan Türkiye'deki sosyo-politik meselelerden etkilenmesi ve bunu bir sorumluluk neticesi ile de sürdürmesi bir nevi dönemine göre kaçınılmaz bir hale gelmekte. Bu açıdan

her iki sanatçıda da politik ve eleştirel bir yaklaşım barınıyor olması; kuşkusuz tesadüf olamaz. Bu açıdan Nevhiz Tanyeli ile edindikleri sorumluluk, ortaktır. Dünyada yaşanan bu gelişmeler ile resimlerinde bir ilişki kuruyor olmaları; düş ve kurgulama biçimlerinde gerçeklikten kopuk olmadığını olumlar.

Alaettin Aksoy bu resimlerinin yanında, mitolojiden etkilendiği ve zaman zaman da kadın bedenini resimlerinde oluşturduğu görülür. Genellikle kadın bedenine de politik rol atfettiğinde; grotesk ve hayvan biçimi ile aynı yorumları paylaşan bir tutum sergiliyorken; (*Yapay Soyululuklar Üzerine-2*),(Resim 3.2.16) *Yaşlı Fahişe* ve *Karaağaçlar Altında Arzu* isimli resimlerde; cinsellik ön plana çıkar. (Resim 3.2.15), (Resim 3.2.14)



Resim 3.2.14- Alaettin Aksoy, *Yaşlı Fahişe*, 89x116cm, Tuval üzerine yağlıboya,1990

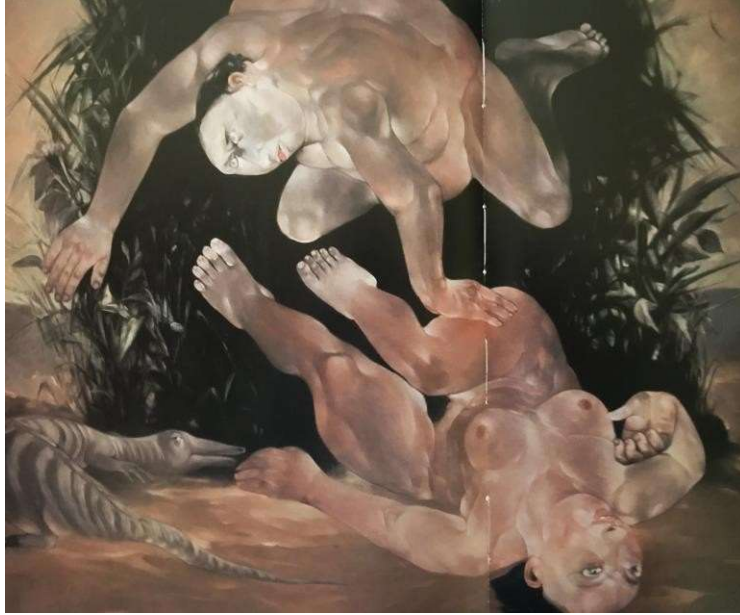
John Berger, *Görme Biçimleri* isimli kitabında sanat tarihinde geleneksel olarak resmedilen kadın bedenini ve ayna sembolünü şu şekilde ifade etmektedir: ‘*Resimlerde ayna çoğu zaman kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak kullanılmıştır. Ne var ki bu bir yalancılıktır, çünkü burada ortaya koyduğu ahlaksal görüşe göre çoğu zaman ressamın kendisi katılmamaktadır.*’⁹⁴

⁹⁴ (2) A.g.y syf:51

Alaettin Aksoy'un *Yaşlı Fahişe* isimli resminde beden; grotesk ancak tensel olarak haz unsurunun açığa çıktığı bir hali de barındırır. Resimde kullanılan ayna; geleneksel olarak kullanılan ayna sembolünün anlamına denk ancak kadının portresinin değil; cinsel organının öne çıkıyor olması gibi unsurlar; salt cinsellik ile ilgili olduğu da yorumlanabilir, bu durumu; fahişe rolü giymiş olan beden de olumlar gibidir. Yine bu duruma örnek gösterilebilecek bir diğer resim de *Karaağaçlar Altında Arzu* isimli resimdir. Kadın bedeninin erkeğe göre, kullanılan kızarıklıkla de anlaşıldığı üzere; bedeni haz unsuru açığa çıkartan bir görünüşü olarak ifade edilmiştir. Sanatçının resimlerinde kullandığı bedenler; Bottero'nun kullandığı bedenleri de anımsatır.



Resim 3.2.15- Alaettin Aksoy, *Karaağaçlar Altında Arzu*, 89x116cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989



Resim 3.2.16- Alaettin Aksoy, *Yapay Soyluluklar Üzerine-2*, 150x187cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989

Sanatçının *Yapay Soyluluklar Üzerine-2* isimli resminde, daha önce de bahsedildiği gibi, bedenler grotesk, hayvan biçimi ile aynı biçimleri paylaşan ancak bedeninin haz unsurunun da geri plana atılmadan resmedildiğini anlarız.

Sanatçı resimlerini soyut figüratif şekilde ifade etmektedir. Bu durumu da resimlerinde oluşan; iç içe geçmeler ve soyut parçalanmalarla anlarız. Sanatçının *İlzyon* isimli resimleri de bu duruma örnek gösterilebilir. 2010 yılında başladığı ve 2011 yılında bitirdiği *Trol* isimli resimde artık bedenlerin tek başına anlatıya dâhil anlamlarının bir nebze daha azaldığı; figürlerin tek başına plastik unsura hizmet edici bir rol üstlendiği ve bütünün renk parçalanmalarıyla soyut bir görünüme ulaştırmaya çalışıldığı fark edilir. (Resim 3.2.17)



Resim 3.2.17- Alaettin Aksoy, Trol, 150x210cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Alaettin Aksoy 2010 yılında yapmış olduğu *Trol* isimli resmini şu şekilde ifade ediyor: “*İnsanlığın kendisini yok etmesine yönelik bir resimdir. Yani, insanlık öyle bir ağ atar ki; sonuçta Trol hepsini bunun içerisine alır ve yok eder. Balık avlar gibi...*”⁹⁵ Alaettin Aksoy’un 2010 yılında yapmış olduğu bu resim; formalist yaklaşımlardan biraz daha uzak, soyut biçimlendirmelerinin biraz daha öne çıktığı bir tavra girdiği görülür. Figürlerin kullanılışı ve kompozisyonun içeriği; anlatı unsuru olan simgeler; Rubens’in *The Fall of the Damned* isimli çalışmasını ve Coreggio’nun *Assumption of the Virgin* isimli resimlerini de anımsatır. (Resim 3.2.18), (Resim 3.2.19) Özellikle *Trol* isimli resimde de görmüş olduğumuz bedenler; bir nevi sanat tarihinde sıklıkla resmedilen; mahşer anını andırır. Bu açıdan bu bedenler; yıkımın yarattığı; insanlığın kargaşasının bir sembolü olabilir. Özellikle Coreggio’nun *Assumption of the Virgin* isimli freski, Meryem’in göğe yükselişini (tanrıya) temsilen oluşturulur. Işık; tamamen ufuk çizgisinin olduğu; Meryem’e ve göğe yerleştirilmiştir. Yani tanrı imlemesi vardır, ışık insanlara değil, umuda; tanrıya atfedilir. Meryem’in etrafında bulunan sadık figürler de Meryem’e eşlik etmektedir. Ancak Alaettin Aksoy’un bu resminde ışık; insanları içerisine alan yuvarlak *Ağ’a* yüklenmiştir. Ufuk çizgisi ise Alaettin Aksoy’un resminde görülmez çünkü bir nevi insan bedenleri kendini çıkılmaz

⁹⁵ A.g.r

bir döngüye teslim eder. Dolayısıyla ufuk çizgisi yoktur; umut yalnızca insanlıktadır. Bu açıdan bir göğe yükseliş gibi değil; bir mahşer anını da anımsatır.



Resim 3.2.18- Peter Paul Rubens, *The Fall of the Damned*, 2,86x2,24m, Tuval üzerine yağlıboya, 1620 (sol)

Resim 3.2.19- Coreggio, *Assumption of the Virgin*, 1.093x1.195cm, Fresk, 1526, Parma Cathedral (sağ)

Alaettin Aksoy'un resimlerinde ekspresif beden imgesi; Rembrandt'ın *Dr. Tulp ve Bir Anatomi* isimli resminde görüldüğü gibi ve Gericault'un parça beden çalışmalarındaki gibi; ışık, insan olmaya; insani bir tavrı öne çıkarmaya yönelik kurgulanır.

Alaettin Aksoy'un resimlerinde oluşturduğu karakterler yalnızca portredeki kimlikleriyle değil, esasında bedenlerindeki kimlikleriyle de öne çıkar. Bu durum bazen; politik ve statüsel hiyerarşik unsurları ile öne çıkan, bazen de kadının cinselliği ile öne çıkan bedenlerdir. Ancak sanatçının birçok açıdan bu yaklaşımları sanat tarihinde sıklıkla kullanılan tanrı imlemesine bir bakış açısı kazandırarak; tüm dünyada yaşanan; açlık, savaş, soykırım, mülteci durumu gibi meseleler ışığında; politik ve hicivsel yaklaşımlar katarak biçimlendirdiği de bir gerçektir. Bu açıdan; Alaettin Aksoy'un resimlerinde oluşan ekspresif

beden imgesi; politik ve hiyerarşik rollere bürünen; anlatıya dâhil edilen bir sembol olarak işlevlik kazanır. 2011 yılında yapmış olduğu resimde bu durumu olumlar; ışık figürlerin üzerinde, ancak etrafında bir karmaşa barındırır. Trol isimli resimle de biçim ve içerik açısından paralellik taşımaktadır. (Resim 3.2.20)



Resim 3.2.20- Alaettin Aksoy'un atölyesinden, Tuval üzerine yağlıboya, 2011

3.1.2. Alaettin Aksoy İle Röportaj

1) Öğrencilik döneminiz ve 1970 döneminde, Türkiye’de sanat ortamı ve sosyo-politik ortam ne durumdaydı?

Türkiye, 1961 anayasası ile büyük bir kültürel atılıma sahip oldu. Cumhuriyet döneminin ise son derece yüksek yapılanması bu tarihte oldu. Ben akademiye 1963-64 öğretim yılında girdim. Akademi, dünyanın bir merkeziydi adeta... Türkiye'nin bir kültür merkeziydi aynı zamanda. O yıllarda, 1961 yasınının getirdiği olanaklarla Türkiye’de yasak olan Nazım Hikmet gibi şairlerin kitaplarının yayılması özgür bırakıldı. Nazım Hikmet benim için, Homeros'tan sonra dünyanın en büyük şairidir. O tarihlerde öğrenci kuruluşları ile birlikte, üniversiteler arası, uluslararası festivaller düzenlenirdi. Edebiyat alanında olduğu gibi sinemada da mesela Türk Sinematek 'in kurulması ve Kulüp Sinema 7'nin kurulması bu yıllardadır. Biz öğrencilik döneminde sinema tarihinin bütün örneklerini izleme şansına sahip olurduk. Kulüp Sinema gibi etkinlikler sayesinde, Sami Şekercioğlu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin sinema bölümünü açmış oldu. Her alanda inanılmaz bir kültürel yükseliş vardı. Edebiyatta mesela aylık dergiler olurdu. Biz onları okumadığımızda beraber olduğumuz grup içerisinde bize o konulardan gelecek cevapları veremezsek, yüzümüz kızarırdı.

1961 ve 70'lere kadar olan dönem bu denli yoğun ve aktif bir dönemdi. Bu yıllar içerisinde ben 1967'de Uluslararası Paris Genç Sanatçılar Bienali'ne katıldım. O yıllarda Nurullah Berk'in ifadesiyle, İsrail, Mısır savaşı olmasaydı; benim resmimin ödül alması öncelikliydi. Maalesef o politik meselelerden dolayı İsraili bir sanatçıya ödül verildi. Hatta benim resmimin Muse Del Modern tarafından alınacağını, 1967 Varlık Dergisinin yıllık sayısında Nurullah Berk yazdı. Son derece Türkiye'nin kültür devriminin yaşandığı yıllardı. Maalesef bunun karşına da Türkiye'deki bu sol demokratik oluşumunun karşısına Milliyetçi ve ırkçı bir örgüt oluştu. 1970 ve 1980 yılları kan gölüne döndü Türkiye... Hem politik hem de aktif bir sanat ortamı vardır. Bugünün isim olmuş sanatçıları o gün içerisinde çıkmadılar. Akademinin kuruluş yıllarında Balolar yapılırdı mesela... Kostüm yarışmaları olurdu. Öyle

ki o yarışmalar ve kostüm balolarına dev büyüklükte bir takım dinozorlar gibi dekorlar olurdu. Mesela Adnan Çoker'in resim ve müzik ile ilgili çalışmaları olurdu. Herkes o salonda toplanır dilediği gibi resim yapardı...

2) Öğrencilik yıllarınız ve bugüne kadarki olan süreç içerisinde sanat pratiğiniz nasıl bir dönüşüme uğradı? Kimlerden etkilendiniz?

1958-59'dan beri yağlıboya resim yapmaya başladım. Fatih'te oturuyorduk. Hayat mecmuasının her hafta yayınlanan bölümünde ünlü sanatçıların işlerinin resimleri de olurdu. Van Gogh gibi... Oralardan bir etkilenme yakalamıştım. Bir taraftan da Fatih'teki bir camcıya resimler yapardım. Bunun için yaptığım peyzajlar ticari bir boyuttaydı. Kendim için yaptığım resimler de dışarı çıkıp Boğaziçi'nde ve belli civarlarda resimler yapardım. Oralardan resmimi bir yerlere taşımıştım. Akademiden haberdar bile değilim. Akademiye hazırlıksız girdim. Bir tesadüf sonucu ilk listede değil ikinci listenin en sonunda bulunuyordum. Epey bir zaman bekledikten sonra akademiye kayıt yaptırabilirsiniz diye bir mektup aldım.

Daha sonra akademiye kaydımı yaptırmıştım. İlk iki yıl bizim için desendi ama ben yağlıboya çalışmalarına devam ettim. İlk zamanlar soyut resme doğru da yönelmiştim. Soyut figüratif gibi... İki yıl desen döneminde geçti. Galeri döneminde hocam Özdemir Altan vardır. Hocası da Nurullah Berk'ti sanırım. Ben bir taraftan desen yaparken kendi çalışmalarına devam ediyordum. Hatta ikinci yılın sonunda yaptığım çalışmaları Nurullah Berk'e gösterdim. Nurullah Berk bana: Siz bunları sonra yapacaksınız, şimdi değil dedikten sonra asistan Özdemir Altan bana gelip: Boşver boşver sen devam et bunlara! Dedi. Yani özgür bırak kendini dedi. Sonra Bedri Rahmi atölyesine desen döneminde etki altında kalırım korkusuyla gitmeyip, 2. Yıl da Nurullah Berk ile çalıştıktan sonra Atölye döneminde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesine gittim. Bence Bedri Rahmi, Türkiye'nin gelmiş geçmiş en büyük sanat hocalarından biridir. Çünkü resmi şöyle yap böyle yap demezdi. O resim

öğretmedi, sanatçı olmaya yönlendirdi. Sanatçı olmaya yönelik bir tavrınız olmasaydı yaptıklarınız hiçbir işe yaramazdı.

Benim resmim başından itibaren, hep figüratif yöndeydi. Türkiye’de oluşan kültürel yoğunlaşma meselesi içerisinde, biz Dünya Edebiyatındaki eserlerin tüm örneklerini okuma ihtiyacı hissederdik. Okudukça da sahipleniyordunuz, ister istemez... Artı, dünyadaki siyasal yapılardan dolayı insanlığın ne halde olduğunu görüyorsunuz. Haberler gibi kitle iletişim araçları sayesinde... 1967’lere baktığımız zaman Dünya’nın en büyük kapitalist örgütlerinden biri olan Amerika’nın Vietnam’daki insanlık suçunu görüyorsunuz. 2. Dünya savaşındaki Almanların; Hitlerin, insanlar üzerinde yapmış olduğu eziyetleri, yok edişi görüyorsunuz. Tüm bunlar ister istemez sizin üzerinizde bir etki bırakarak insan üzerine düşünmeye yönlendiriyor. Bunun içinde sen de varsın kendinde de varsın. Dolayısıyla bir Kafka’yı bilmek, insanın kendini tanınmasına yönelik en büyük etkenlerden biri... Hem sen varsın, hem de dünyadaki insanlık denen olgu var. Çiçek, böcek resmi yapmak bir şey getirmiyor, elbette güzel etkileşimleri var peyzajın da... Ancak, kendi yaşadığın çağı ifade etmen gerekiyor. Sorumluluğun o yönde artıyor. Bireyin kendi yalnızlığından başlayıp, dünyadaki tüm yok edilişleri anlamlandırmaya, düşünmeye, yorumlamaya çalışıyorsun.

3) Resimlerinizde insanı konu ettiğinizi, sizinle yapılan röportajda da, Paris’te kalmadım, çünkü ülkemdeki insan problemlerini daha iyi çözümlenmek istiyorum demişsiniz. Sizin için insan problemleri nedir?

Mesela birçok arkadaşım Paris’te kaldı. Utku Varlık gibi... Ben hep dönmek istedim, çünkü Paris’te dünyadan kopuk yaşıyorsun. Oysa ülkeneye döndüğün zaman sorunları yaşayarak devam edeceksin. Dolayısıyla problemin içerisinde olman, problem edinmeni oluşturduğu için daha doğru resmini yapabilmen için. Bugün bunların birçoğunu bir arada yaşıyoruz. Öncelikle birey hakları, sosyal yapılar, yapılaşmalar, anti militarist tavır, dinin kullanılarak insanların bir takım güçlere boyun eğmesi sağlanmıştır. Kapitalist yok edişler... Toplumsal insanlık suçları... Bütün bunlar benim konum oldu. Bunları, bir gazete yazısı gibi değil, dünya görüşü içerisinde gündeme getirebilmeyi amacım.

4) Ekspresif Beden dediğimizde resimlerinizde neyi ifade edersiniz?

Her şeyden önce tabii, bir anlatım içerisindeyim. Bu anlatımı etkili kılacak elemanları kullanmak zorundasın. Anlatımı etkili kılacak elemanlardan biri; birazcık fantastik ekspresif bir anlatıma taşımak. Dolayısıyla orada bulunan insan figürü anlatımın bir unsurudur. Yeryüzündeki yaşayan insanların, daha doğrusu bütün canlıların ekspresif anlatım tavrı... O yüzden insan figürünü ve bedenini de anlatımın içerisine dâhil ediyorum. Hem gerçekçi, hem fantastik bir boyuta taşımamın çabaları oldu. O yüzden de bir bütün oluşturuyor. Her kullandığımız eleman; anlatmak istediğiniz konunun bir elemanı, bir ekspresif elemanı oluyor sembolü halinde... Yani orada bir ağaç kullanıyorsanız orada getirdiği bir sembol vardır. Ne bileyim bir böcek bile kullanıyorsanız, o konuya katkısı olan bir semboldür. Bireyin yalnızlığından, toplumun yalnızlığına kadar, yani bireyin yalnızlığı derken; birey, psikolojik olarak, kendi kendine hayatı, ölümü yaşamı düşünür... Artıyı eksiye düşünür. Aynı zamanda toplumda da bu vardır. Toplumun içinde de bu olgu var. Dolayısıyla bütün bu söylediklerim bütün içerisinde, yaşadığınız tarihsel dönem içerisinde, her sembol buna katılır.

Mesela okulda yaptığım bir resim vardır. Hatta iki resim var. Yahudilerin yok edilişi ile ilgili... Yani eninde sonunda bir insanlığın yok edilişidir o... Vietnam'da bir rahip, Amerikan istilasına karşı bir reaksiyon olarak kendisini yakar. Ve bu gazetelerde haber olur. Rahibin kendisinin üzerine benzin dökerek yakması... Amerika'nın Vietnam'ı işgali... Oturdum bu resmi yapmaya kalktım. Bir grup oturmuş böyle bir aile... Bir grup insan ayakta ve önlerinde kendisini yakan bir figür... O figür bir çocuk, bebek figürüdür. Figürün duruşu garip bir şekilde bu şekilde... Aradan bir yıl geçti, tıp dünyasından bir haber geldi. Anne rahmindeki çocuk, bu fotoğrafı çekilmiş. 1 yıl önce yaptığım o resimde ki duruşla o çocuğun duruşuyla birebir örtüşen bir görüntü sağladı. Bu bir önsezi falan filan... Şimdi ben, Vietnam'da kendisini yakan rahibi birebir yapmasaydım o olmayacaktı belki de... Onu yorumlamak istedim. Masum bir varlığın kendisini yok edişi... Buna benzer şeyler var.

3.2.1- Alaettin Aksoy Biyografisi

Sanatçı, 1942 yılında Trabzon'da doğdu. 1963 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Galeri döneminde Nurullah Berk ve Özdemir Altan'da desen dersleri aldıktan sonra, atölye döneminde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenim gördü. 1968 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun oldu.

1969 yılında ilk kişisel sergisini, Türk Alman Kültür Merkezi Galerisi'nde açtı. 1969-71 yıllarında askerlik görevini tamamladıktan sonra aynı yıl üniversitelere ve akademilere öğretim görevlisi yetiştirmeyi amaçlayan 1416 yasa çerçevesinde, Paris'e gitti. 1976 yılında İstanbul'a döndükten sonra, eski adıyla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak görevine başladı.

Kişisel Sergiler

- 1969- Türk Alman Kültür Merkezi Galerisi, İstanbul
- 1980- Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1993- Akbank Kültür Sanat Eğitim Merkezi, İstanbul (son sergisi)

Karma Sergilerden Seçmeler

- 1967- Paris Genç Sanatçılar Bienali, Modern Sanatlar Müzesi, Paris
- 1974- Genç Türk Ressamları, Nantes, Fransa
- 1975- Fransa'dan Litografi ve Gravür Sergisi, Seul Modern Sanatlar Müzesi, Güney Kore
- 1975- 7 Türk Ressamı, Lyon

- 1976- Tıglat Sanat Galerisi Açılış Sergisi, Dokuz Sanatçı, İstanbul
1977- Yılın Genç Sanatçıları, Görsel Sanatçılar Derneği Galerisi, İstanbul
1978- Çağdaş İstanbul Resim, Ankara, İstanbul
1978- Çağdaş Türk Resmi Moskova, S.S.C.B
1979- 13. DYO Resim Sergisi, İzmir, İstanbul, Ankara
1980- 14. DYO Resim Sergisi, İzmir, İstanbul, Ankara
1984- ‘‘ 1950’den Günümüze Türk Resim Sanatından Bir Kesit’’ , Alarko, İstanbul
1987- ‘‘  Ressam’’, Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1988- ‘‘ Adsız Kadınlar’’, Urart Sanat Galerisi, İstanbul
1989- ‘‘ Adsız Kadınlar’’, Urart Sanat Galerisi, Ankara
1989- Türk Resminde Figüratif Gelişme, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü,
İstanbul

dller

- 1976- Yılın Genç Sanatçısı dl
1976- Yılın Genç Sanatçıları Grafik Dalı 2. dl
1979- 13. DYO 25. Yıl zel dl
1980- 14. DYO Resim Yarışması 1. dl
1981- 15. DYO Resim Yarışması 1. dl

4.1. RESİMLERİM ÜZERİNE

Beden, sanat tarihindeki dönüşüm süreci içerisinde her daim kendine yer edinen ve bu yaklaşımların içerisinde de türevi sonsuz yorumlamalarla vücut bulan bir görüntü haline gelmektedir. Ancak sanatçının doğadaki gerçekliği, aynı zamanda kendi gerçekliğini; önselisi ve duyumu ile aktarımı sanatın bir gerekliliği olmaktadır. Dolayısıyla natüralist bir sanatçının bile sezgisinden yoksun bir görünüşü yahut imge oluşturabilmesi mümkün olamıyor. Çünkü her bir sanatçı yaratım arzusu taşıyan; imgesinde ya da gerçeklikte, bilinçdışı dahi de olsa kendini ifade etme isteğini zorlayan bir arzu taşır. Dolayısıyla dışavurum; sanatın bir kanalıdır. Bir akım olarak öne çıkmaması da sanatçıların resimlerinde oluşturduğu, biçimsel sezgilerin, neticesinin birer kanıtıdır. Bu açıdan, sanatçı doğadaki gerçekliği bazen gözlemler, süzer ve onu aktarır, bazen gözlemlerini birer imgeye dönüştürür ya da imgesini düşe dönüştürür. Sanatçı, doğayı her ne şekilde ele alıyor olursa olsun, hem hakikat için doğaya, hem de doğa için ifadesine, dünya görüşüne, ihtiyaç duyar. Sanatçının yaratım evresinin sonucu ise plastik birer niteliğe kapı aralar.

Resimlerimin ham halinde de kendini göstermeye başlayan, sezgisel oluşan deformasyonlar, renk denemelerim, çizgiyi öncelemem ve coşkunun yaklaşımları gizlememem, doğayı yorumlama gayretim gibi problemlerim, dışavurumcu yansımayı oluşturdu ve bu yansımayı, dönüştürme gayreti ile ilerleme yoluna girdim. İfade için, plastik elemanların bir kısmını bozmak değiştirmek yahut devre dışı bırakmak gibi plastik fikirlerim de bu aşamada bir dönüşüm gösterdi.

“ Ah İçimdeki şu koca dünya! Kendimi parçalara ayırmadan hem kendimi hem de onu nasıl özgür kılabilirim? Ama içimdeki bu dünyayla birlikte gömülmektense, binlerce parçaya ayrılmaya razıyım. İşte, şu anda burada olmamın sebebi tam da bu. Bunu çok net görebiliyorum.” (F. Kafka) ⁹⁶

⁹⁶ Franz Kafka, Yalnızlık Sahip Olduğum Tek Şey, 2. Basım, Zeplin Kitap syf: 41

Resimlerimde beden; *Flesh*, yahut tensel haz unsuru etrafında toplanmamaktadır. İnsan bedeni, bu açıdan resimlerimde güzel, diri, tensel yahut erotik açıdan belirmez. Figürün çıplaklığı, doğum ve ölüm anındaki varoluşa yakındır. İnsan bedeni içerisinde oluşturmaya gayret ettiğim deformasyon ve deformasyon sonucu; bedenin yüzey üzerinde parçalanması, beden üzerindeki gerçekliğin yapı sökülmesine uğramasına ve sorgulanmasına açıdır. Kompozisyonun kurulumu, bedenin ele alınışı ve kullandığım sıcak soğuk ilişkisi gibi etkiler, yaşayan beden ve ölü beden karşıtlığının bir sonucu olarak oluşur. Dolayısıyla bedeni; doğum ve ölüm anındaki varoluşsal çıplaklığı ile ele alıyorum. Bedeni, doğum ve ölüm anındaki sıkışmışlığı ve çıplaklığı ile ele alıyor olmam; yaşamın bu tezatlıklarından yararlanma arzumu ortak bir amaç taşımaktadır. Resimlerimdeki çıplaklık, bir nevi giyinik olma halidir. Bu açıdan Egon Schiele, Gustav Klimt gibi ustalarımın ayrılmaktayım.

Genellikle bedeni kendi içerisinde, desendeki çizgiye sadık kalarak ve ışığın etkisiyle parçalarken aynı zamanda bedenin kimliğini görünür kılan ve ifadenin tümünü neredeyse kuşatan portreyi zaman zaman yok etmem yahut bedene gömüyor olmam; bedeni kimliksiz bir yaklaşıma dâhil etme arzumdan ve narrative, illüstratif olandan vazgeçmemden ileri gelmektedir. “ *Figürün tecrit edilmiş olmaması durumunda zorunlu olarak edineceği figüratif, illüstratif, naratif karakterin önünü almak için. Tablonun ne temsil edeceği bir modeli, ne de anlatacağı bir hikâyesi vardır. Şu halde figüratiften kaçınmak için iki yolu olabilir: soyutlama yoluyla saf biçime doğru gitmek ya da sökülme ayırma veya tecrit yoluyla saf figürale doğru gitmek. Eğer ressam figüre yatkınsa, ikinci yolu izliyorsa, bunu figüratif olanın karşısına ‘figüral’ olanı koymak için yapıyordur. Bu durumda ilk koşul figürü tecrit etmek olacaktır.*”⁹⁷ Retinal gözden uzaklaşarak haptik bir görünümü oluşturabilmeyi amaçlamaktayım. Bununla birlikte bedenin karakterine önem veriyordum; hakikati de özümsemeye çalışmamla ilgilidir. Bu açıdan çalışmalarım kendi bedenimi kullanmamın yanı sıra yakın çevremdeki insanların bedenlerini de model olarak kullanıyorum. Yakın çevremdeki insanların bedenlerini çalışmalarımda kullanıyor olmam; iki bedenin yaklaşmasından doğan sınırlamalar ve sınırı aşma dürtülerine olanak sağlarken, bedendeki mahremin aşılmasına dair de kapı aralamış oluyor. “ *Aynanın hayaleti, tenimi dışarı sürükler ve böylece vücudumun bütün görünmezi, gördüğüm öteki vücutları sarabilir. Bundan böyle, vücudum başkalarının vücutlarından alınmış parçalar taşıyabilir; aynı*

⁹⁷ (24) A.g.y. syf:14

şekilde, benim tözümlerim onlara geçer; insan, insan için aynadır. Ayna ise, şeyleri gösterilere, gösterileri şeylere, beni başkasına ve başkasını bana dönüştüren bir evrensel büyümenin aletidir.'⁹⁸ (Resim 4.1)

Resimlerimde insan bedeninin formu, beden tecrit halidir. Bedenin uzuvlarını desen pratiğimle oluşturmam ve elleri, ayakları birbirleri ile ilişkiye dâhil etmem; duygulanımsal (pathique) olanı portreye değil, beden herhangi bir parçasına yüklemeyi amaçlamamın bir sonucu olarak ortaya çıkıyor. Bir nevi, duyumsanan beden parçalarıdır.

Resimlerimde zaman zaman mekânı ele alış biçimim; Holbein'ın Ölü İsa resmindeki mezar anlayışına yakındır. Dolayısıyla mekân bazen boşluk ve karanlık; bazen de bir kara kutu gibi görünebilmektedir. (Francis Bacon) Bu açıdan mekânı ele alış biçimim de ifade etmek istediğim duygu durumlarını artırmasına olanak tanır. Kullandığım ışık; biçimin dönüşmesine ve parçalanmasına neden olurken; ifade türevlerinin de açığa çıkmasına izin verir.

Bedeni, ifadesel yaklaşımları ile irdelemem; biçimsel olarak metamorfoza olanak tanırken, aynı zamanda referans olarak ele aldığım sanat tarihindeki yapıtlarla ilişki içerisine girmektedir. Bu açıdan beden çalışmalarında daha çok ortaya çıkan; doğadaki gerçekliği biçimsel bozularla dönüştürme arzumu, bir yaklaşım biçimi ile başkalaşarak ortaya çıkmış ve dönüşmüştür. Ekspresyon ve beden imgesinin resimlerimdeki oluşma süreci nitekim plastik fikirlerimle iç içedir. Bu yüzden resimlerimin bu zamana kadarki olan evresinde, plastik fikir yahut sanat tarihindeki yapıtlar, çalışmalarımın vazgeçilmez birer unsuru ve önceliğini taşımaktadır.

Resimlerimde salt insan bedeni; dışavurumcu bir anlayış içerisinde doğadaki gerçekliğini sorgulatan; sanatçının iç dünyası ile zaman zaman birleşen ve çoğu zamanda vücut bulan bir

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, Metis Yayınları, 4. Basım, İstanbul, syf: 43

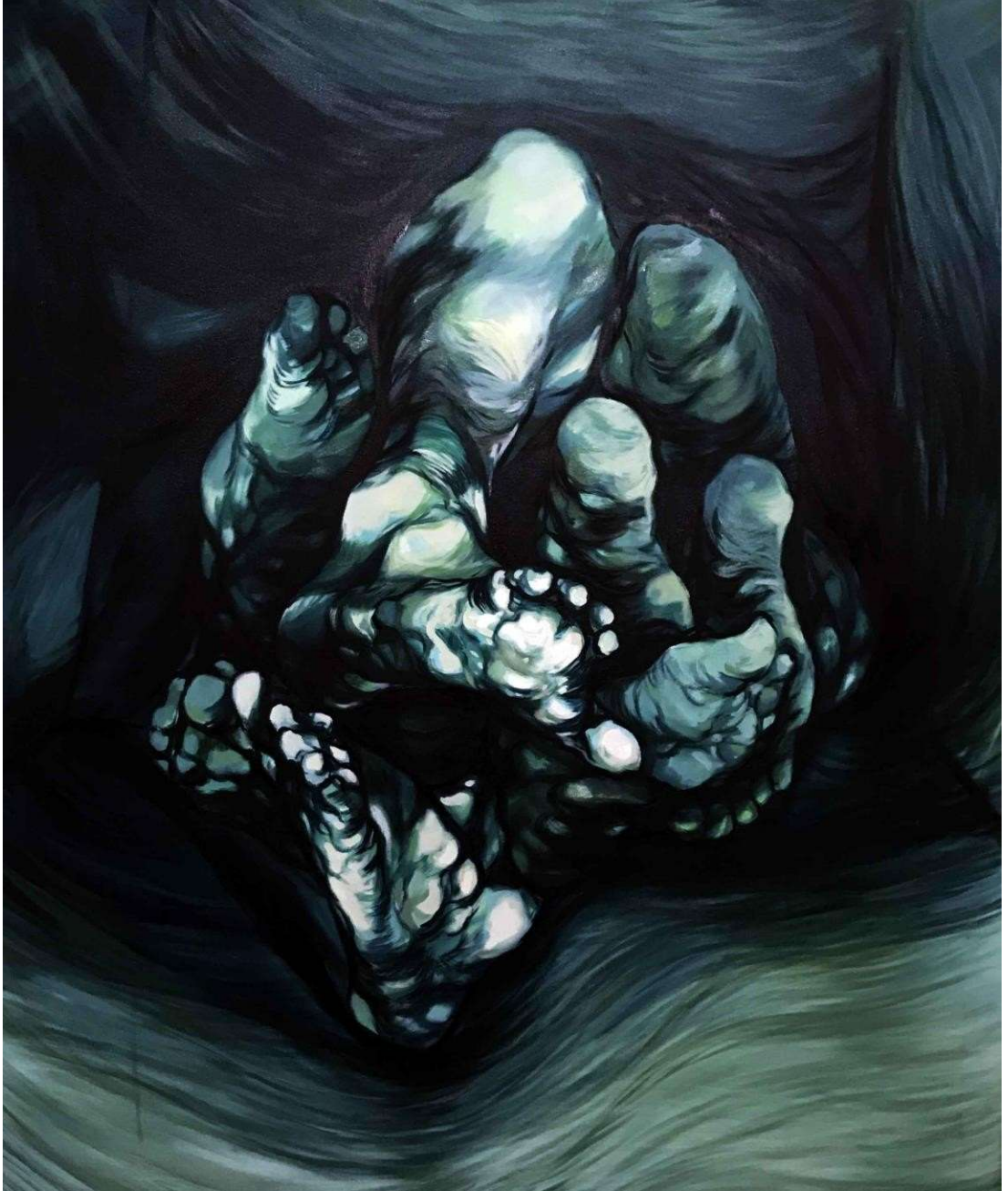
hale geliyor. Bu nedenle, resimlerimdeki bedenlerin, otoportrelerim olduğunu düşünmekteyim.

Resimlerimde yer alan ekspresif beden imgesi; kişisel deneyimlerimin, dokunma dinamiği içindeki yoğun ve çelişkin, anonim duygusunun bedene dağılmasına ilişkindir. Bedenin tecrit halidir. “ *Figürün kendisi kadar, yakın dokunsal ya da ‘haptik’ bir görüşle ve bu görüş içinde kavranırlar.* ”⁹⁹

⁹⁹ (24) A.g.y. syf:16



Resim 4.1- Aynalar, Tuval üzerine yağlıboya, 204x168cm, (Triptik) 2020



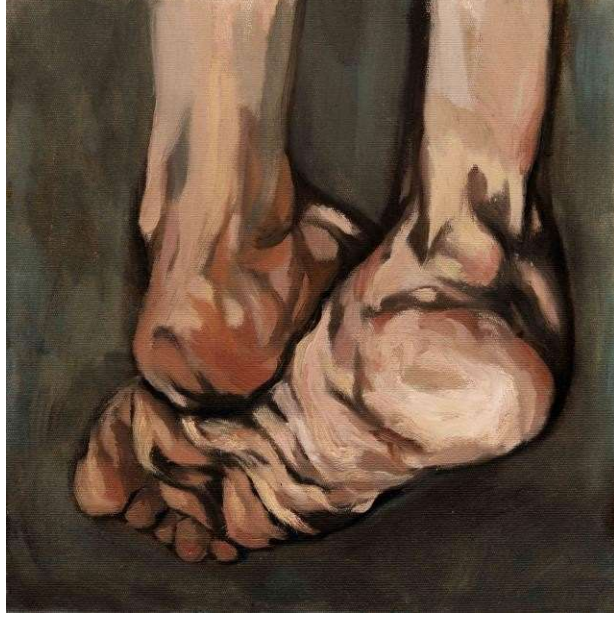
Resim 4.2- Tortu, 120x100cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020



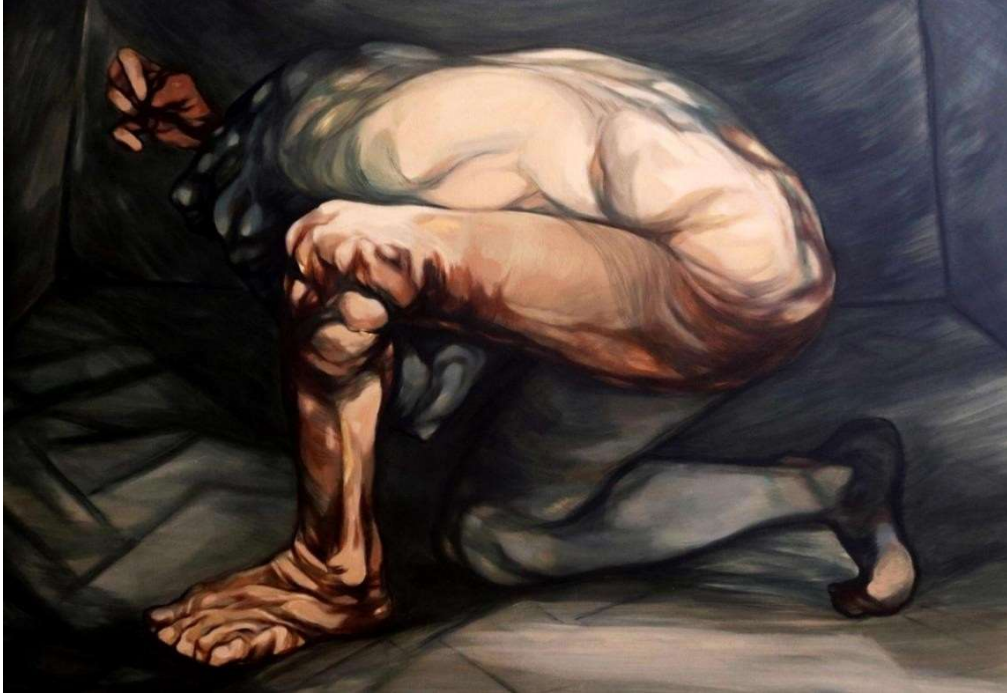
Resim 4.3- Vd., 152x76cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020



Resim 4.4- Kabuk, 126x56cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020



Resim 4.5- İsimsiz, 30x30cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020



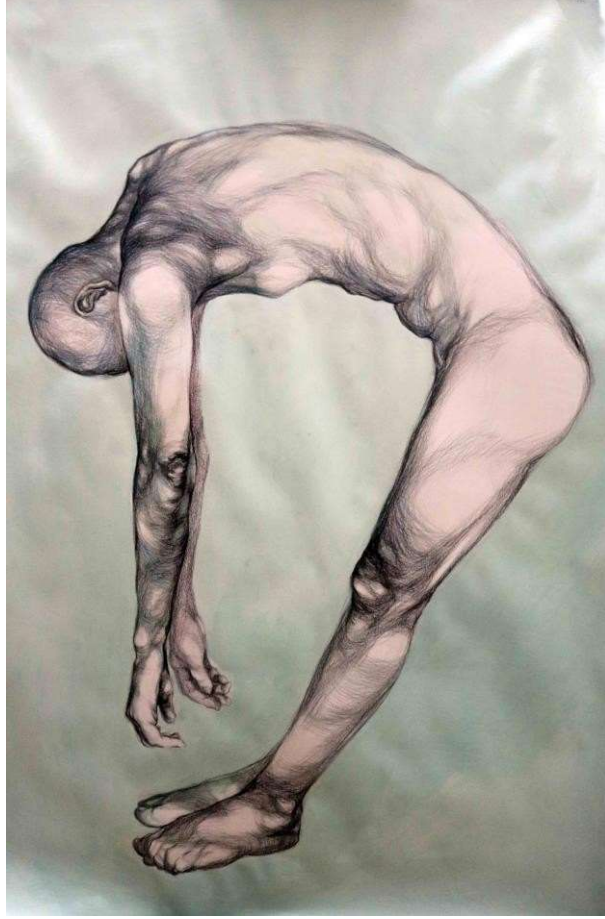
Resim 4.6- Ev, 133x98cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2020



Resim 4.7- İsimsiz, 35x25 cm, Tuval üzerine yağlıboya,2020



Resim 4.8- İsimsiz, 24x18 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2019



Resim 4.9- İsimsiz, 100x70 cm, Kağıt üzerine, füzen, akrilik boya, 2019

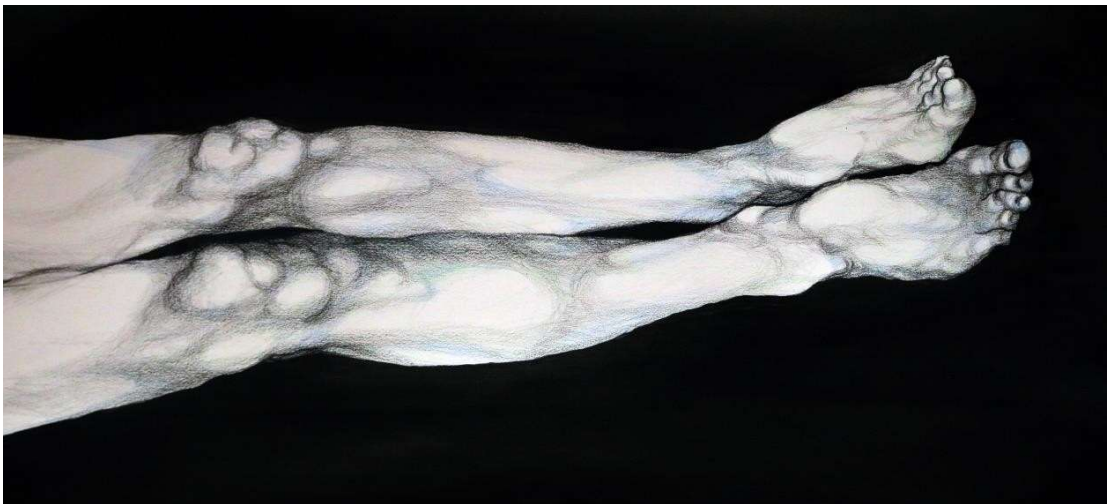


Resim 4.10- İsimsiz, 30x20cm, Kâğıt üzerine füzen, 2018

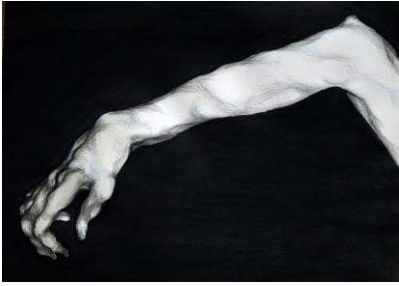


Resim 4.11- İsimsiz, 65x30 cm, Kâğıt üzerine fügen, akrilik boya, 2018 (sol)

Resim 4.12- İsimsiz, 33x26cm, Kâğıt üzerine fügen, akrilik boya,2018 (sağ)



Resim 4.13- İsimsiz, 70x55cm, Kâğıt üzerine fügen, akrilik boya, 2018



Resim 4.14- İsimsiz, 25x18cm, Kâğıt üzerine fügen, akrilik boya,2018 (sol)



Resim 4.15- İsimsiz, 27x15cm, Kâğıt üzerine fügen, akrilik boya, 2018 (sağ)



Resim 4.16- İsimsiz, 26x17cm, Kâğıt üzerine fügen, akrilik boya, 2018 (sol)



Resim 4.17- İsimsiz 21x18 cm, Kâğıt üzerine fügen, akrilik boya, 2018 (sağ)

SONUÇ

Sanatçıların bedene olan yaklaşım biçimleri dönemin şartlarına göre değişkenlik gösterir. İfadenin, beden üzerinde yarattığı etki, zaman zaman da deformasyona tabii olarak biçimlenmesi kuşkusuz kaçınılmazdır. Ekspresyonizmin vuku bulduğu Almanya’da her ne kadar sanatçılar estetik bir problem ediniyor olsalar dahi dönemin sosyo-politik etkenleri bu estetiğin oluşmasında çok büyük etkindir. Ekspresyonizm, Türk resim sanatında 1950’lerde ortaya çıkan coşkun ve bireysel yaklaşımlarla kendini göstermeye başlamış, 1970 ve sonrası, Türkiye’de oluşan sosyo-politik karmaşalar ve sanat çevresinde yaşanan aktif gelişmeler sanatçıların coşkun ve özgün bir yaklaşım göstermesine de ön ayak olmuştur. Bu sayede de oluşan beden bununla birlikte figür imgesi, salt görünürde olan bir imge olarak değil ancak yorumlanarak yahut eleştiriye tabii tutularak görünürlük kazanır.

Beden, Berlin de Brucykere’ün heykellerinde görüldüğü gibi; tek başına resmin unsuru da olabilir ancak Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy’un resimlerinde bu görülmez. Bu açıdan da Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy’un sanat pratiğinde oluşan ekspresif beden imgesi, 1960 ve öncesinde oluşan akademik plastik biçime zıt manada ortaya çıkmaktadır. Çünkü yaşanan siyasi ve politik karmaşalar zaman zaman sanatçıların bizatihi de içinde bulunan bir hali kapsadığı için, beden tek başına bütünü kuşatmaz, bütünün bir parçası halini alır. Bu açıdan sanatçıların resimlerinde oluşan beden unsuru ancak, parçaları ve kanalları okunarak mümkündür.

Nevhiz Tanyeli’nin beden üzerinde zaman zaman nonformalist yaklaşımları bulunurken; Alaettin Aksoy’da bu durum özellikle ilk dönem işlerinde formalist bir netice ile sonuçlanır. Bununla birlikte bedeni saran ve dramatizasyonu artıran ışık ve gölgeyi; Alaettin Aksoy kullanırken Nevhiz Tanyeli’de bu durum oluşmaz; çünkü Nevhiz Tanyeli dramatize etmeye gayret etmez. Olanı olduğu gibi kabul eder ve aktarır. Bu açıdan her iki sanatçıda da hiciv meselesi öne çıkıyorken Alaettin Aksoy, sanat tarihindeki referans kaynaklarını daha yoğun tutarak ve daha açık anlatıma tabii bir biçimde gösterir. Beden ise bu biçimler ve problemler üzerinden şekillenir. Alaettin Aksoy resimlerini oluşturma problemlerinde akademik bir

yaklaşım gösteriyorken; Nevhiz Tanyeli’de bu görülmez ancak sürekli bir tenkit ve terkip unsuru ile resmini oluşturur.

Ekspresif beden üzerine yürüttüğüm çalışmalar dâhilinde bedeni ele alış şeklim de bu aşamalarla bir araştırma sürecine girdiğim bir metin haline bürünür. Bedeni salt çıplaklığı ile ele alıyor olmam; ifadenin bedeni dönüştürme şekilleri ile mücadeleye girmemin bir sonucu olarak öne çıkar. Bu açıdan ifadeden yoksun bir sanat pratiği benimsemeden resimlerimi; doğanın gerçekliği ile ifadenin hakikatine önem vererek oluştururum. Çoğu zaman da bu durum; ifademin beden bulmuş hali; vücut bulmuş haline dönüşmektedir. Doğanın gerçekliği, resimlerimde ifadenin vuku bulması için bir araçtır. Amaç, ifade üzerine kurgulandığı için resimlerimde beden unsuru; duygulanımsal (pathique) üzerinden oluşur. Bu açıdan resimlerimde görünen ekspresif beden imgesi Nevhiz Tanyeli ve Alaettin Aksoy’un resimlerine istinaden, narrative etkiden çok uzak, anonim bir duygunun bedensel biçimidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- TANSUĞ, Sezer (1988) **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi kitabevi, İstanbul
- TANSUĞ, Sezer (1997) **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, 1.Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara
- TANSUĞ, Sezer (1996) **Çağdaş Türk Sanatı**, 4.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul
- LYNTON, Norbet (1982) **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- LEPPERT, Richard (2017) **Sanatta Anlamın Görüntüsü –İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev: İsmail Türkmen, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- ANTMEN, Ahu (2009) **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul
- ANTMEN, Ahu (2014) **Kimlikli Bedenler**, 2.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul
- BERGER, John (2018) **Portreler**, Çev: Beril Eyüboğlu, Metis Yayınları, İstanbul
- BERGER, John (2014) **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, 21.Baskı, Metis Yayınları, İstanbul
- GOMBRICH, E.H (1972) **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, 12. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- SAĞLAM, M.- ALTUĞ, E. Vd. (2018) **Desen-Günce-Nevhiz**, 1. Baskı, Corpus Yayınları, İstanbul
- ERDOĞAN, Candil Firdevs (2016) **Rembrandt Harmenszoon Van Rijn**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- ÖNDİN, Nilüfer (2018) **Barok, Resim Ve Heykel Sanatı**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- BERK, N- ÖZSEZGİN, K. (1983) **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- ŞENYAPILI, Önder (2004) **The Art Millenium Rönesans**, 1.Baskı, Boyut Yayıncılık, İstanbul
- GIACOMETTİ, Alberto (1998) **Yazılar** Çev: Aykut Derman, 1. Baskı, YKY, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet (2017) **Nevhiz** 1.Baskı, Locus Yayınları, İstanbul

DUBEN, İ- YILDIZ, E (2008) **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

ADAMS J. Carol (2013) **Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram** Çev: Güral Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

NOCHLIN, L.-SALOMON, N. Vd. (2016) **Sanat, Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Çev: Ahu Antmen, Esin Soğancılar, 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul

KAFKA, Franz, (2017) **Yalnızlık Sahip Olduğum Tek Şey**, Çev: Mustafa Fırat, 2. Baskı, Zeplin Kitap, İstanbul

DELEUZE, Gilles, (2020) **Franchis Bacon Duyumsamanın Mantığı**, Çev: Can Batukan, Ece Erbay Nahum, 2. Baskı, Norgunk Yayınları, İstanbul

PONTY, M. Merleau (2016) **Göz Ve Tin**, Çev: Ahmet Soysal, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul

Makaleler

ÜMER, Engin (2016) **Giles Deleuze’ün Sanatı Ve Franchis Bacon ya da Duyumsamanın Mantığı**, Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, Kış sayı: 15, İstanbul

ERGÜVEN Mehmet (2019) **Konum Ve Zaman Açısından Dip Yüzey**, Sanat Dünyamız, sayı:169- YKY, İstanbul

Kataloglar

ERZEN, Nejdet Jale (2015) **Resim Dünyamda Bir Gezinti**, Anka Sanat, Ankara

AKSOY, Alaettin (1993), **Alaettin Aksoy**, Akbank Kültür Sanat Eğitim Merkezi, İstanbul

İnternet Adresleri

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/nevhiz-tanyeli-sanat-yasamin-cocugu/4675>

<https://www.youtube.com/watch?v=T1X5ZzhCrWM>

<http://www.millireasuranssanatgalerisi.com/sergiler/ali-ismail-turemen-sonsuz-mavilikte-kaybolan-govdeler>

Ansiklopediler

RICHARD, Lyonel (1999), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

EĞİTİM

2012- Denizli, Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi- Resim Bölümü

2017- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Lisans- Resim Bölümü

2020- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans- Resim Bölümü

KARMA SERGİLER

2020- “*Ebedi Yaz- Eternal Summer*”- Art On İstanbul- İstanbul

2019- “*IV Roman Kahramanları*” İstanbul Edebiyat Festivali- Maltepe Üniv. İstanbul

2018- “*Troyalı Ressamlar*” İstanbul Edebiyat Festivali- Maltepe Üniv. İstanbul

2018- “*All for Heidi*”- Akademililer Sanat Merkezi

2017- “*Base*”- Galata Rum Orta Okulu

2017- “*Grup Fluxus*” – Tüyap Artist Sanat Fuarı- İstanbul

2017- “*3. Sagalassos Resim Çalıştayı*”- Ağlasun- Burdur

2017- “*Koridor*” – MSGSÜ- İstanbul

2017- “*Atölye 3*” - Tophane-i Amire Kültür Ve Sanat Merkezi- İstanbul

2017- “*Gece- Gündüz*” - Kültür Üniv. İstanbul

2017- “*İktidarsız Ev*” - Lemana Kültür İstanbul

2017- “*Ulus Lions Kulübü Resim Yarışması*” - Osman Hamdi Bey Sergi Salonu- MSGSÜ- İstanbul

2016- “*İpek Ahmet Meray Resim Yarışması*” - Osman Hamdi Bey Sergi Salonu- MSGSÜ- İstanbul

2016- “*MSGSÜ*” - Tüyap Artist Sanat Fuarı İstanbul

2015- “*İpek Ahmet Meray Resim Yarışması*” - Osman Hamdi Bey Sergi Salonu- MSGSÜ- İstanbul

2015- “*Ulus Lions Kulübü*” - Osman Hamdi Bey Sergi Salonu- MSGSÜ İstanbul

2015- “*Bazaart Resim Yarışması*” - İstanbul

2013- “*Kâğıt İşler*” - MSGSÜ-İstanbul