

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

1975'DEN GÜNÜMÜZE BEŞ TÜRK FİĞÜR SANATÇISI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20142301006 Orhan ONUK

Danışman:
Prof. Nedret SEKBAN

İSTANBUL – MART 2016

Orhan ONUK tarafından hazırlanan **1975'den Günümüze Beş Türk Figür Sanatçısı** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 04 / 2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Nedret SEKBAN (Danışman)

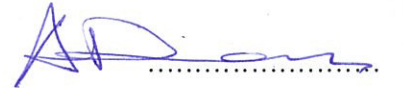


Jüri Üyesi : Prof. Hüsnü KOLDAŞ



Jüri Üyesi : Prof. ^{Dr.} Halil AKDENİZ (Işık Üniv.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ahmet Umur DENİZ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. A.Rıdvan KUTLUTAN
(MSGSU Mimarlık Fak.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no</u>
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLER LİSTESİ 1 (Yaralanılan Resimler)	VII
RESİMLER LİSTESİ 2 (Özgün Çalışmalar)	VIII
1.GİRİŞ.....	1
2.1975 'den Günümüze Türkiyedeki Sosyal ve Kültürel Yaşam.....	3
2.1.Figür Resmi.....	6
2.2.Türk Figüratif Resminin Gelişimi	9
2.3.Beş Türk Figüratif Sanatçısı.....	13
3.Beş Türk Sanatçının Biyografileri	35
3.1.Mehmet Gülerüz	36
3.2.Neş'e Erdok	40
3.3.Cihat Aral	43
3.4.Mustafa Ata	46
3.5.Kemal İskender.....	50
4.SONUÇ.....	52
5.KENDİ RESMİME İLİŞKİN RAPOR	54
6.YARARLANILAN RESİMLER	55
7.ÖZGÜN ÇALIŞMALAR	106
8.KAYNAKLAR.....	119
9.ÖZGEÇMİŞ	123

ÖNSÖZ

Bu eser metninde 1975’den günümüze Türk resim sanatının ve beş Türk figür sanatçısının üslup ve sanat serüvenleri araştırılmış, bu araştırmalar sonucunda elde edilmiş olan bilgiler yorumlanarak ele alınmıştır.

Çalışmada 1975 ve sonrası Türk resim sanatındaki değişim ve gelişmeler, bu değişim ve gelişim sürecinde Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal süreç göz önünde bulundurulmuştur. Tüm bu veriler ışığında Mehmet Gülyüz, Neş’e Erdok, Cihat Aral, Mustafa Ata, Kemal İskender’in sanat üslupları ve figüre yaklaşımları incelenmiştir.

Bu çalışmamda, katkıda bulunanlara, başta danışmanım Prof. Nedret Sekban’a, Prof. Kemal İskender’e, Yrd. Doç. Ahmet Umur Deniz, Araştırma görevlileri Yiğit Altıparmakogulları’na ve Mehmet Göktepe’ye teşekkür ederim.

Mart 2016

Orhan ONUK

ÖZET

Çağdaşlaşma süreciyle birlikte çok uluslu bir yönetimden “Milli Devlet” niteliğindeki Cumhuriyete geçiş, yeni devlet biçimi, halkı eğitip biçimlendirirken çağdaş bilimin ve bilginin ışığından herkesin eşit oranda yararlanması ilke edinilmiştir.

Türk resim sanatında figür ilk kez 19. yüzyıldaki batılama hareketiyle Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa tarafından bir tür olarak ele alınmıştır. Figüre ağırlık veren 1914 kuşağı ressamlarından İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran ve Feyhaman Duran dönemin izlenimci eğiliminden hareketle renk ve ışık etkilerini ön planda tutmuşlardır. Figürü toplumsal gerçekçilik çevresinde ele alan sanatçılar arasındaysa Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsur, İbrahim Balaban ve Cihat Burak sayılabilir. Turgut Zaim yöresel özellikleri yansıtan figür çalışmaları, Fikret Mualla ise dışavurumcu anlatımıyla dikkati çeker.

1975’ten günümüze kadar olan süreçte, kendi çağdaş eğilimleri doğrultusunda bu geleneğin mirasını alan beş Türk ressam Mehmet Gülyüz, Neş’e Erdok, Cihat Aral, Mustafa Ata ve Kemal İskender figüratif sanat üzerine kurdukları farklı üslupları içerisinde insanlık gerçeğini, dramı, anadolu insanının çilesini, düşleri, korkuları konu edinmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Figür, Figüratif, Desen, Renk, Resim, Tuval, Sanat, Çizgi.

SUMMARY

The new regime of Turkey, which was an outcome of the transition process from multi ethnic imperial state to a nation state, aimed at educating expanding modern scientific knowledge and education among the people equally.

In the Turkish painting art, the figure was first dealt by Osman Hamdi Bey and Halil Paşa as a genre in 19th century under the influence of westernization. Among the painters of 1914 generation who gave weigh to figure in their paintings, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran and Feyhaman Duran insisted on color and light effects as a reflection of impressionist tendencies of their time. Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsur, İbrahim Balaban and Cihat Burak were the painters who considered the figure within the framework of social realism. Turgut Zaim's figure works reflects regional features whereas Fikret Mualla attract attention with his expressionist narrative.

From 1975 to today, this figure tradition is inherited and carried on by five Turkish painters: Mehmet Güleryüz, Neş'e Erdok, Cihat Aral, Mustafa Ata and Kemal İskender. Through their diverse modern styles, they address the human reality, dram, and the hopes, fears and sufferings of Anatolian people

Key words: Figure, Figurative, Design, Color, Painting, Canvas, Art, Drawing.

RESİMLER LİSTESİ I

Resim 1: Mehmet Güteryüz, “Bir Taşla”, 250 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 2: Mehmet Güteryüz, “Bilmeden”, 250 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009.

Resim 3: Mehmet Güteryüz, “Bilerek”, 250 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009.

Resim 4: Mehmet Güteryüz, “Bildiri”, 250 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009.

Resim 5: Mehmet Güteryüz, “Martı”, 162 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989.

Resim 6: Mehmet Güteryüz, “Resim Satıcısı”, 65 x 54 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2008.

Resim 7: Mehmet Güteryüz, “Ümitliyim”, 162 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2008.

Resim 8: Mehmet Güteryüz, “Yarış Arabası”, 375 x 210 x 190 cm, Polyester, karışık teknik, 2007.

Resim 9: Mehmet Güteryüz, “Motard III”, 200 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1995.

Resim 10: Mehmet Güteryüz, “Seni Kışkandı”, 200 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009.

Resim 11: Neş’e Erdok, “Ressam”, 180 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.

Resim 12: Neş’e Erdok, “Neydik, Ne Olduk”, 180 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2008.

Resim 13: Neş’e Erdok, “Keder”, 146 x 114 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2008.

Resim 14: Neş’e Erdok, “Gölköy”, 150 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.

Resim 15: Neş’e Erdok, “Gölköy”, 150 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.

Resim 16: Neş’e Erdok, “Gölköy”, 160 x 140 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 17: Neş’e Erdok, “Gölköy”, 150 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.

Resim 18: Neş'e Erdok, "Hepimiz Aynı Gemide", 180 x 250 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2011.

Resim 19: Neş'e Erdok, "Atölye", 200 x 150 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 20: Neş'e Erdok, "Aşklara Çiçekler", 180 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.

Resim 21: Cihat Aral, "Bir Gün Mutlaka", 35 x 27 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2011.

Resim 22: Cihat Aral, "Kurban", 81 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 23: Cihat Aral, "Çöp Toplayıcıları", 92 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2005.

Resim 24: Cihat Aral, "Ve Bayraklarıyla Geldiler", 130 x 195 cm Tuval üzerine yağlıboya,2013.

Resim 25: Cihat Aral, "Roboski", 81 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 26: Cihat Aral, "Kurban", 150 x 185 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 27: Cihat Aral, "Şeyh Bedreddin İndirilişi", 100 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 28: Cihat Aral, "Karda Dönüş Yolu", 65 x 81cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 29: Cihat Aral, "Kurban", 97 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.

Resim 30: Cihat Aral, "Çocuklar Ölmesin I", 89 x 116 cm Tuval üzerine yağlıboya, 2007.

Resim 31: Mustafa Ata, "Vlam", 97 x 130 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2001.

Resim 32: Mustafa Ata, "Sarmal Gelişim VI", 180 x 300 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012.

Resim 33: Mustafa Ata, "Günümüz Yaşamından Bir Kesit III", 150 x 180 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012.

Resim 34: Mustafa Ata, "Sarmal Işık", 150 x 180 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2011.

Resim 35: Mustafa Ata, "Tanrılar", 140 x 170 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1996.

Resim 36: Mustafa Ata, "Boşluk", 168 x 134 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1988.

Resim 37: Mustafa Ata, “Küçük Bir Hikaye”, 135 x 175 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1987.

Resim 38: Mustafa Ata, “Özgürlük”, 65 x 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1985.

Resim 39: Mustafa Ata, “Direniş”, 81 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1983.

Resim 40: Mustafa Ata, “Çelişki”, 89 x 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1983.

Resim 41: Kemal İskender, “Alex Stevenson Figürü Üzerine Çeşitleme”, 76 x 52 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.

Resim 42: Kemal İskender, “Amazon”, 52 x 76 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.

Resim 43: Kemal İskender, “Çift II”, 52 x 76 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.

Resim 44: Kemal İskender, “Diyalog”, 76 x 52 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 45: Kemal İskender, “Hüznün Profili”, 52 x 76 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.

Resim 46: Kemal İskender, “Kuzeyden Gelenler”, 50 x 70 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2001.

Resim 47: Kemal İskender, “Savrulma”, 70 x 50 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 48: Kemal İskender, “Sirk İzlenimleri”, 52 x 76 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.

Resim 49: Kemal İskender, “Süvari”, 80 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

Resim 50: Kemal İskender, “Üç Otoportreli İdol”, 80 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.

RESİM LİSTESİ II (ÖZGÜN YAPITLAR)

Resim 1: Orhan Onuk, “Ezidi Kadınlar”, 100 x 140 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.

Resim 2: Orhan Onuk, “Havva”, 140 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.

Resim 3: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 140 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.

Resim 4: Orhan Onuk, “Melek Tavus I”, 50 x 70 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.

Resim 5: Orhan Onuk, “Duvar”, 100 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.

Resim 6: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 100 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.

Resim 7: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 101 x 69 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.

Resim 8: Orhan Onuk, “Kadın”, 100 x 70 cm, Kağıt üzerine pastel, 2015.

Resim 9: Orhan Onuk, “Melek Tavus II”, 70 x 50 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.

Resim 10: Orhan Onuk, “Melek Tavus III”, 70 x 50 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.

Resim 11: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 35 x 50 cm, Gravür, 2014.

Resim 12: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 38 x 43 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.

1.GİRİŞ

Türkiye'deki resim sanatını çeşitli evrelerden geçerek gelişimini gerçekleştirmiştir. Batılı ressamın İstanbul'da çalışmaları 18. yüzyılda Türk resim beğenisi üzerinde etkili olmuştur. Türk ressamlarında yabancı ressamlardan etkilenmiştir. Bu dönemdeki en önemli minyatür sanatçısı Levni'dir. 18. Yüzyıl resmimizde doğu batı ikilemi yerleşir. 19. yüzyılda bu ikilem gitgide azalmış gelenek yerini Avrupa resim anlayışına bırakmıştır. Türkiye de Batılı anlamda ilk resim sergisi 1873'te Sanayi-i Nefisiye Mektebi'nde Şeker Ahmet Paşa tarafından açılır. Sanayi-i Nefise Mektebi şimdiki adıyla (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Osman Hamdi Bey'in girişimiyle 1883'te açılır. Ve çok figürlü kompozisyonlarıyla portreleriyle Fransız hocası Jean - Léon Gérôme'yi aşan Osman Hamdi Bey bile, kareleyip büyüttüğü resimleriyle doğaya bağlı olmaktan kurtulamamıştı.

“...1908 lerden 1928 lere, ‘Müstakiller Grubu’ nun kuruluşuna değin olan dönem, izlenimci akıma paralel sayılabilecek bir anlayışı paylaşan Nazmi Ziya (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1882 - 1980), ve Feyhaman Duran (1886 - 1971), gibi ressamlarımızın çalışmaları ile hareketlenir. Ancak bunların yarattıkları harekete Namık İsmail (1890-1935), Şevket Dağ (1889-1927), Mehmet Ali Laga (1878 - 1947), ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938), gibi ressamlarımız katılır. Aslında içlerinde izlenimciliğe en yakınları Nazmi Ziya görünür...’’¹

1945 - 1960 döneminde Fransız ve Türk görsel sanat ortamları verimli bir diyalog içindeydiler. Bu yıllarda Paris'te açılan Modern Türk Sanatı sergilerinin ilgi topladığını, Fransa'ya yerleşen Türkiyeli sanatçıların da Paris sanat ortamında En az Macar Polonyalı ve Rus asıllı sanatçılar kadar ön planda olduklarını önemli grup sergilerinde kendilerine özgü bir yoruma vardıkları söylemek yanlış olmayacaktır. Fransız sanatı Türkiye deki etkisini akademi başta olmak üzere eğitim kurumlarını ve güncel sanat ortamını yönlendirmede non figüratif resmin gündeme gelmesinde tartışılmasında göstermişti. Kökleri 18. yüzyıla dek uzanan Fransız - Türk kültürel yakınlaşması görsel sanatlar alanında “Paris tutkusu olarak nitelendirilebilecek olan bir olgunun doğmasına neden olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi şimdiki adıyla (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Avrupa ya devlet bursuyla giden öğrenciler aldıkları sanat eğitimleriyle yurda döner Türk sanatına önemli katkılar sağladılar.

¹ Adnan, TURANİ, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, 9.

1975' lerden günümüze çağdaş Türk sanatında önemli konumda bulunan Mehmet Güleryüz, (1938) Neş'e Erdok, (1940) Cihat Aral, (1943) Mustafa Ata, (1945) Kemal İskender, (1949) figür anlayışları irdelenmiştir.



2.1975 ‘den Günümüze Türkiye deki Sosyal ve Kültürel Yaşam

Türkiye Cumhuriyeti, imparatorluktan az gelişmiş bir ekonomi devralmıştı. On beş milyona yaklaşan nüfusun büyük bir çoğunluğu köylerde yaşıyordu. Tarımın ulusal gelir içindeki payı, ağırlıklı bir yere sahipti. Buna karşılık sanayinin payı, çok düşük bir oranda kalmaktaydı. Ülkede tarım, çok geri koşullar ile gerçekleştiriliyor, toprakların ancak yüzde beşi işlenebiliyordu.

Cumhuriyet kuruluşunu izleyen yıllardaki hükümet politikalarına bakıldığında, işçilerinden ekonomiye, eğitim ve kültüre kadar bütün alanlarda, Cumhuriyet’in öngördüğü halkçı ilkeler çevresinde ilerlemeyi, kurumlaşmayı olanaklı kılacak bütün imkanların seferber edildiği, bir ‘hatt-ı hareket’ saptandığı görülecektir. Amaç huzur ve güveni kurmak, ‘‘inkışaf ve terakki’’ için gereken önlemleri almaktır. Örneğin, 1924 - 1925 döneminde görev yapan hükümet, gerçekleştireceği programda, genel amaçları çizerken, şu noktayı özellikle belirtiyordu:

‘‘...Memleketin ihyasına matuf semaratını iktitaf etmekte bulunduğumuz Cumhuriyet idaresinin teceddüt ve inkılap sahasında va’zeyletiği kanunları tatbik vazifesini omuzlarına almış olan heyet-i hükümet, bu vazifeyi azimle ifa ederek Türk milletine mev’ut asri ve medeni hayata doğru bila aram ilerleyecektir...’’²

Çok uluslu bir militarist tarım imparatorluğundan, sanayi temelinde örgütlenmiş sivil-millî devlete giden bir sancılı geçiş döneminin en zor kesiti, 1920’li yılları izleyen ilk yarım yüzyılın bütün aşamaları için geçerli olmuştur. Bu zorluk, bir bölümüyle, hızlı sanayileşme kapitalistleşme sürecini engelleyen etkenler olarak Osmanlı-Türk toplumunun kendi iç yapısından, bir bölümüyle de iç ve dış konjonktürden kaynaklanır.

Çok uluslu bir yönetimden, yani imparatorluktan, ‘‘Millî Devlet’’ niteliğindeki cumhuriyete geçiş, kendi içinde birçok sorunun çözümünü zorunlu kılmış, o nedenle çözümlerin, özellikle de yenileştirici devrim hareketlerinin arka arkaya gelişi, bu geçiş dönemine, özgül bir yapısal karakter yüklemiştir. 1923 ve onun arkasından gelen yıllarda, üretim kollarındaki gelişmelerin ülke ekonomisine katkı yüzdesi incelendiğinde, tarımdan endüstrileşmeye ve sanayileşmeye doğru grafığın yükselmesi, bu yönde devlet yükselmesi, bu yönden devlet eliyle ve onun güdümü altında bir program uygulandığı ve programın, gelişen zamanla birlikte ülke ekonomisini biçimlendirici bir işlev taşıdığı görülecektir.

² Neşe, ERDİLEK, **Hükümetler ve Programları**, 971.

Yani durağan olmamak, sanayileşmeyi hızlandırıcı bir programla, Avrupa ülkelerinin 18.yüzyıldan bu yana aldıkları mesafeye, hiç değilse yaklaşacak bir çaba üstlenmek, Cumhuriyet yönetimlerinin değişmeyen ilkesi olarak döneme damgasını vurmuştur. Cumhuriyet'in kuruluşundan 1930'lu yılların başına kadar liberal bir iktisat politikası izlenirken, 1930 - 1940 arasında devletçi görüş egemen olmuş, özellikle de bu dönem, devlet girişimciliği altında endüstrileşme çabalarına, döneme özgü bir karakter kazandırmıştır. 1940 - 1950 arası ise, İkinci Dünya Savaşı'nın, bu savaşa doğrudan katılmamakla beraber olumsuz etkilerinin büyük ölçüde yaşandığı bir dönem olarak dikkati çeker. Bu dönem, ayrıca Türkiye'de çok partili siyasi sisteme geçiş olgusunu içermesi bakımından da, yeni bir siyasi yapılanmanın koşullarını yaratır. 1950 - 1960 arası, ekonomide liberal politikanın yaygın ölçüde uygulandığı, toplumsal katmanlar arasındaki çelişkilerin derinleştiği yılları kapsar. 1960 sonrası ise planlı ekonomi dönemidir. Bu dönemin ülke gündemine getirdiği sorunlar, bu sorunların Türkiye'de siyasi, ekonomik ve kültürel planda tartışıldığı bir döneme tekabül eder.

Cumhuriyet'in genel politikası, 1930'lu yıllarda halkçılık politikasının gerekli gördüğü bir çerçeve içinde uygulanmış olduğundan, kültür ve sanata ilişkin bütün olguların temelinde, sanattan ve kültürden olabildiğince geniş bir halk kesimini yararlandırma amacı, bütün açıklığıyla belirir. 1928'de Latin harflerinin kabulü ve onun hemen arkasından, yeni harfleri ve yazıya halka öğretmek üzere "Millet Mektepleri'nin açılması, 1930'da Türk kadınlarına seçme seçilme hakkının tanınması, 1931'de Türk Tarih Kurumu'nun kurulması ve hemen arkasından, 1932'de (2 Temmuz) 1. Türk Tarih Kongresi'nin toplanması, 1932'de Türk Dil Kurumu'nun kurulması ve aynı yıl (26 Eylül) 1.Türk Dil kurultayı'nın toplanması, 1937'de CHP'nin ilkeleri olan altı okun anayasaya girmesiyle, kültürel planda kurumlaşması aşaması büyük ölçüde sağlanır.

Cumhuriyet dönemi halkçılık politikasının temel ilkeleri, Kurtuluş Savaşı'nın bitiminden hemen sonra "Halk Fıkrası" adlı bir siyasi parti kurulması konusu gündeme geldiğinde, konuşulup karara bağlanmıştı. Parti, bütün ulusun mutluluğunu sağlayıcı bir amaca yönelik olacaktı. Bu amaç, ister siyasi ve ekonomik, ister kültürel olsun, her girişimde "halk" kavramının göz önünde tutulduğunu göstermekteydi.

Mustafa Kemal Atatürk Cumhuriyet'in ilk yıllarında halk arasında, köylülerle sohbet ederken gösteren fotoğraflar, yeni devlet idealinin, bütün alanlarla geniş kitleyi kucaklayacak reformlar yapılırken, halkla diyalog içinde bulunmak gereğine işaret eder. Yeni devlet biçimi, halkı eğitip bilgilendirirken, çağdaş bilimin ve bilginin ışığından herkesin eşit oranda yararlanmasını ilke edinmişti.

Çağdaşlaşma her şeyden önce, çağdaş bilime dayalı bir medeniyeti gerçekleştirmektir. Çağdaşlaşma Türk Milletinin her konuda, çağın şartlarına göre donanımını ve medeni anlamda çağı yakalamayı ifade eder.

Ve günümüzde çağdaş bilimin ve eşitliğin tüm insanlara yansması Cumhuriyetle birlikte Anadolu büyük bir kültür değişimine sosyal anlamda ilerlemelere, önemli sanatçılar, yazarların yetişmesine önemli rol oynamıştır.



2.1.Figür Resmi

“Fransızca yüz anlamına gelir.”³ “Görsel sanatlarda ise betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar; dar anlamında insan figürü. Çıplak portre ve ekorse gibi farklı türleri vardır. İlk çağlardan beri sanatın temel ögesini oluşturan insan figürü, sanatsal biçimlerin en yetkinidir. İnsan figürü, çağlar boyu, tanrısal dan bitkisele, fantastikten olağan üstüne kadar nice yakıştırılmalar içinde betimlenmiş. Ayrıca ileri kültürlerde insanın betimlenmesinin gerektirdiği çeşitli değer ve oran ölçülerine göre değişen bir gelişim yaşamıştır. Bu tür kültürlerde ve özellikle de batı sanatında insan figürünün betimlenmesi nesnel gerçeğe öykünmekten çok, çeşitli üslupsal eğilimlerin gereklerine göre biçim bulmuştur.

Batı sanatının figür geleneği gerek idealize etme eğiliminden ötürü, gerek biçimsel olarak örnek aldığı için eski yunan ve roma sanatından kaynaklanır. Ortaçağın göksel ve inaksal (dogmatik) ölçülere konu olan figürünün ardından, 14. yy’dan 16. yy’a değin doğalcılık’ın İdealizm’e dönüşme sürecini yaşayan İtalyan Rönesans ‘ı figürünün başıyla boyu arasındaki 1/7.5 ve 1/8 gibi orantısal ölçüler gerçekte klasik ve Helenistik dönem (yunan) heykeline aittir. Örnek aldığı yunan sanatçısı gibi, Rönesans sanatçısı da figürde insan bedeninin ideal uyumunu aramıştır. Bu ideal uyumun ölçüleri sanat kuramcısı Alberti ‘de tüm insan figürleri için geçerli olan genel bir orantısallık, Leonardo da Vinci’deyse her insanın kendi içindeki oranlarıdır. Bu bağlam içinde figür, işlenişte akılla duygunun, görünüşte gerçekçilikle üsluplaştırma eğiliminin, sunuş olarak da figür ve mekanın ortasını bulan bir dengeler bütünüdür. Yüksek Rönesans’ta akıcı bir yaklaşımla genelleştirilerek idealize edilen figür, türleştirilmiş belirli pozlarda durağandan devingene, değişen hareket biçimleri içinde ele alınmıştır. Ancak Yüksek Rönesans’ın sonuna doğru özellikle Michelangelo’nun etkisiyle figürün iki ayrı boyut kazandığı görülür. Bunlardan ilki figura gigantic (dev figür) tipidir. Bu devasa boyutlardaki hareketli figür tipi 15. ve 16. yy’larda yaygın bir kullanım görmüştür. Ötekiyse, Vatikan’da Rondanini Pieta’sı ile Pauline Şapeli freskleri olduğu gibi figüre nesnel ağırlığından arındırılmış ruhsal bir görüntü kazandırma eğilimidir. Kuzey Avrupa Sanatıysa, Güney sanatından, modele özgü kişisel özellikleri ve ayrıntıları özellikle vurgulayan doğalcı bir figür işleyişiyle ayrılır. Bu nedenle kuzey sanatında figür daha gerçekçi bir görünüm sergiler. Michelangelo’ dan hareketle Maniyerizm’in, klasik ölçülere karşı bir tutumla geliştirdiği biçim ve içerik karşıtlığı ya da kaynaşımıcılığı kapsamı içinde figür, mekan ve doğaya önceldir. Maniyerizm’in düşeyde uzatılmış Anatomik özellikleri iyice vurgulanmış, kendi ekseni çevresinde

³ Nimet, KESER, **Sanat Sözlüğü**, 130.

burularak döndürülmüş figura serpentine'si (yılan gibi sarmallaşan figür), doğayı dikkate almayan ruhsal bir bağımsızlığın ürünüdür. Michelangelo'nun nesnel ağırlığından arındırılmış figürü, El Greco'da olduğu gibi figura serpentine'de duyumsal ve ruhsal enerjilerin arasındaki gerilimin biçimsel karşılığına dönüşmüştür. Barok dönemde figür en hareketli biçimine kavuşmuştur. Sahneyi kısa bir bakış uzaklığından gören barok anlatım, figürü çeşitli kısaltım (rakursi) alanları içinde ele alarak bu hareket etkisini daha da şaşırtıcı kılmıştır. El-kol hareketleriyse (jestüel hareket) teatral düzeyde abartılmıştır.

Heykelde G.L. Bernini, resimdeyse Rubens 'ın büyük bir yetkinlikle işledikleri barok figürün karşısında, nesnel güzelliğe içsel bir derinlik kazandırma kaygısıyla hareket eden bir başka yaklaşım biçimi yer alır. Rembrandt'ın örneklediği bu tutum, figüre özgü bireysel ve tinsel ifadelerin ruh bilimsel bir boyutta işlenmesiyle belirgindir. Barok'un, Jestüel anlatıma kazandırdığı çeşitlilik ve vurgu, gerek Yeni klasikçilik'te gerek romantizm'de aynı derecede etkili olmuştur. Yeniden Yunan-Roma sanatının güzellik anlayışına dönme savında olan Yeni Klasikçilik'in idealist ölçüler içinde ele aldığı figüre yeni bir katkısı yoktur. Romantizm daha "renkli" bir figürün yaratıcısıdır. Her iki üslupta da ifadenin temel anlatım aracı jestüel hareketlerdir. Ancak J.L. David'de, durağan, donuk ve klasik bir boyut içinde ele alınan jestüel hareket, Delacroix'da daha barok su bir kanlı - canlılık sergiler. Buna karşın Yeni - Klasikçilik 'te figür en temel öğedir. Romantizm'deyse mekan ya da manzara, figüre oranla baskın bir rol oynar. 19.yy'da özellikle Fransa'da gelişen gerçekçilik akımı, 17.yy Felemenk resmi (Hollanda) ve Chardin'in insanı güncel uğraşları ve çevresi içinde gösteren gerçekçiliğinin doğal bir uzantısı gibidir. Gerçekçilik'te figür, neredeyse üslupsuzluğa varan bir nesnel anlatım kapsamı içindeki "görüntü" olarak irdelenir. Courbet'in insan Figürü ve herhangi bir görüntü parçasını aynı değerler içinde işleyerek örneğini verdiği gerçekçi figür anlayışı, yüzyıllarca idealleştirilen biçimlerinden tümüyle arındırılmıştır. İzlenimcilik'te figür, manzara içinde bir nesne konumuna indirildiği için, bütünü ve yüzeyin dokusu içinde kaybolur. Kübizm, Fovizm ve gelecekçilik gibi biçimsel akımlarda figürün herhangi bir resim ögesi olmanın dışında özel bir yeri yoktur. Figüre, dışavurumculuk, anlatımcı; gerçeküstücülükse fantastik ve düşsel bir biçim bozma (deformasyon) zenginliği kazandırmıştır. 20.yy sanatında figür, yüzyıllarca koruduğu anlam ve önemini yetirmiştir. Ancak figürü, dışavurumcu ve fantastik bağlantılı (Metafizik Resim) yaklaşım içinde ele alan anlayışlarla, Nesne biçimselliğine (foto-gerçekçilik; pop sanat) indirgeyen anlatımlar 20.yy'ın geçerli figüratif biçimleri olarak yerlerini korumaktadır. Figür İslam sanatında, minyatürlerde görülen stilize figürlerin dışında ayrı bir tür olarak gelişme göstermemiştir. Türk resim sanatına 19.yy'daki Batılaşma hareketiyle giren figür ilk kez Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa tarafından bir tür olarak ele alınmıştır. Osman Hamdi figürü ön plana çıkardığı resimlerinde dönemin kültürel davranışlarını, giysilerini ve yaşam biçimlerini

yansıtmıştır. Halife Abdülmecid Efendi ise yaptığı figür çalışmalarında özellikle de portrelerinde kişilerin iç dünyasını ustaca yansıtmıştır. Figüre ağırlık veren 1914 kuşağı ressamlarından İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran ve Feyhaman Duran dönemin izlenimci eğiliminden hareketle renk ve ışık etkilerini ön planda tutarken, Avni Lifij ve Namık İsmail içerik üzerinde yoğunlaşmış; Avni Lifij insanın çevreyle olan dinamik ilişkisini, Namık İsmail ise kişilerin ruh halini yansıtmıştır. İzleyen dönemde Müstakil ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Edip Hakkı Köseoğlu, D Grubu'ndan Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyuboğlu figür üzerinde yoğunlaşan sanatçılardır.

Figürü toplumsal gerçekçilik çevresinde ele alan sanatçılar arasındaysa Nuri İyem Neşet Günal, Nedim Günsür, İbrahim Balaban ve Cihat Burak sayılabilir. Turgut Zaim Yöresel özellikleri yansıtan figür çalışmaları, Fikret Mualla'ysa dışavurumcu anlatımıyla dikkati çeker. Soyut sanat'ın yaygınlaşmaya başladığı 1960'larda figüratif resme bağlı kalan ve "yeni – figürasyon" kapsamında yer alan Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Neş'e Erdok, Mustafa Ata, Nur Koçak, Hüsamettin Koçan, Burhan Uygur, Cihat Aral, Kemal İskender, Utku Varlık, ve Balkan Naci İslimyeli ise dönemin çağdaş eğilimleri doğrultusunda farklı üsluplarda figür çalışmaları yapmışlardır."⁴

⁴ Kemal, İSKENDER, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt1, 589 - 90.

2.2.Türk Figüratif Resminin Gelişimi

Türk resminin çağdaşlaşma süreci içinde figür sorununa çözüm getiren tüm yaklaşımlar yalnız batı dünyasının antropofomist etkilerini yansıtmakla kalmaz figür sorunu karşısında özel bir tavır olarak belirlenmiş olan İslami geleneklerle de bir hesaplaşma süreci oluşturur. İslami duyuş ve düşünce insanın duyumsal organik gerçekliğini yansıtan pagan kökenli antropofomizme yabancı kalmış fakat nakış ve kaligrafi yoluyla özgün üslupları yaratmaktan geri kalmamıştır.

Ancak bu figür anlayışı mekan sorunlarının irdelendiği teknolojik gelişmelerle bağdaşmamış bu yüzden minyatür ya da nakış yöntemleri içinde bile insanın organik yönden kavranmasına ilişkin belirtiler baş göstermiştir. 19. yüzyılın başındaki yeni gereksinmeler figür sorununa karşı batıya yönelik radikal çözümler aranmasını hızlandırmıştır. Fakat bu bizim kanımızca tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de reel figüre geçiş sürecini sağlayan ya da kolaylaştıran en büyük etken fotoğrafın icadı olmuştur. Suret sorunu karşısında ilkel ya da fanatik dinsel telakkilerin yenilgisi de fotoğraf yardımıyla olmuştur. Resim tarihinin bu icadı izleyen evrelerinden anlaşılacağı gibi fotoğraf resim sanatçılarının dolaysız gözlem malzemeleri arasındaki yerini de hemen almıştır.

Klasik anlamda figür sorunu şüphesiz fotoğraf öncesinde var olan organik antropofomist hedefler itibariyle büyü çağında endüstri çağına değin uzanan özgün üslup serüvenlerini gözler önüne sermektedir. İslami bir inanç gölgesinde

Örneğin Oliver Leaman İslam estetiğine giriş adlı kitabında şöyle söylemekte;

“...Geometrik şekillerin ve harflerin İslam sanatında değerli görülmesinin figürlerinin temsilinin dini gerekçelerle yasak olmasından dolayı figürlerin yerini almalarından kaynaklandığı düşüncesi tamamen yanlıştır. İslam sanatında gerçek fiziki nesnelerin külliyetli miktarda temsilinin olduğu onlarca örnek bulunabilir. Hatta bazen hüsnühatta dahi bu tür nesne temsillerine rastlarız...”⁵

Bu tür hedeflerle kaynaşabilmesi her şeyden önce modern bir eğitimin öngördüğü disiplinler ve programlara bağlıdır. Türk ressamların batı deneyimlerinden elde ettikleri kazançlardan biri de kuşkusuz resimsel tasarımın özünü oluşturan desen çalışmalarlarıyla organik figür pratiğine girmek olmuştur. 19. yüzyıl içinde giderek

⁵ Oliver, LEAMAN, **İslam Estetiğine Giriş**, 76.

güçlenen bu ilgi foto grafik malzeme sınırının aşıldığı dolaysız atölye çalışmalarısıyla Türk resmine yeterince mal olmuş gibi görünmektedir.

Bu erken çalışmalar doğruca Türkiye'deki atölyelerin çıplak model sorununu benimsemeleriyle yepyeni boyutlar da kazanabilmiştir. Figür sorunu özellikle çıplak model karşısındaki çekingenliğin aşılmasından sonra üslup akımları ve gelişmelerin kişisel de bireysel yorum çerçevesi içinde varlığını kanıtlamakta geç kalmamıştır. Öte yandan salt figür sorunu Türk resim sanatının 20. yüzyıldaki genel değişim tablosunu belirleyen tek erken olarak da görülmemelidir. Çünkü Türk resim sanatı geleneğinde figür olmadığı ithamıyla batı sanatı karşısında yargılanmak gibi bir açmazdan da kurtarılmalıdır. Türk resim geleneğinde figür olmadığı ithamıyla batı sanatı karşısında yargılanmak gibi bir açmazdan da kurtarılmalıdır. Türk resim geleneğinde organik pagan manşeli antropomorf telakkiler güçlü olmasa bile çağdaş batı sanatının büyük ilgi kaynağını oluşturan eşsiz bir soyutlamaya form iradesi vardır.

Bu nedenle figür sorununu çağdaş psiko - sosyal oluşum kökenlerini irdeleme hakkımızı saklı tutarak figüratif gelişmelerin Türk resim sanatının gelişimindeki koşullar ve evrelerin doğal bir sonucu olduğunu özellikle vurgulamak istiyoruz.

Türk resim sanatının önemli, figüratif eğilimli sanatçıları:

Avni Arbaş, Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet Umur Deniz, Alp Bartu, Alaattin Aksoy, Aliye Berger, Ali Sami Boyar, Ali Candaş, Abidin Dino, Arif Dino, Ali Düzgün, Ali Avni Çelebi, Ali Koçak, Arzu Başaran, Avni Memedoğlu, Aydın Ayan, Ali Teoman Germaner (Aloş), Alp Tamer Ulukılıç, Arslan Eroğlu, Asaf Zeki Yüksel, ‘‘Bedri Baykam, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Burhan Uygur,’’⁶ Bedri Kulları, Basri Erdem, Bahri Genç, Belkıs Mustafa, Balkan Naci İslimyeli, Cemil Altaylı, Cemal Tollu, Cihat Burak, Cevat Dereli, Cavit Atmaca, Cansen Ercan, Cengiz Savaş, Cuma Ocaklı, Dinçer Erimez, Doğan Paksoy, Demet Yersel, Ertuğrul Ateş, Emin Koç, Ekrem Kahraman, Edip Hakkı Köseoğlu, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Ergin İnan, Ercüment Tarhan, Ercüment Kalmık, Erol Deneç, Erol Kınalı, Erol Özden, Faruk Cimok, Fikret Mualla Saygı, Feyhaman Duran, Fevzi Karakoç, Fethi Karakaş, Fethi Kayaalp, Fikret Otyam, Fahrel Nisa Zeyd, Halife Şehzade Abdülmecid, Hakkı Anlı, Haşmet Akal, Halil Dikmen, Hayri Çizel, Halil Paşa, Hakan Onur, Hamit Görele, Hale Arpacıoğlu, Hale Asaf, Hüsnü Koldaş, Hüsametdin Koçan, Hüseyin Ertunç, Hüseyin Avni Lifij, Hasan Vecih Bereketoğlu, Hasan Rıza, Hasan Pekmezci, Hakan Gürsoytrak, Hayati Misman, İbrahim Balaban, İbrahim Çallı, İsa Başlıoğlu, İbrahim Örs, İbrahim Safi, İsmail Avcı, İsmail Acar, İsmail Namık, İpek Aksüğü, İrfan Önürmen, İrfan Okan, İhap Hulusi Görey, İzzet Ziya, Kayıhan Keskinok, Kemal İskender, Kasım Koçak, Komet (Gürkan Coşkun), Maide Arel, Malik Aksel, Mahmut Bozkurt, Mahir Güven, Muammer Öner, Mahmut Cuda, Mehmet Ruhi Arel, Mevlüt Akyıldız, Mehmet Aksoy, Mehmet Güteryüz, Mehmet Güler, Memet Güreli, Mehmet Pesen, Mehmed Siyah Kalem, Metin Talayman, Mesut Eren, Mithat Şen, Mustafa Ata, Mustafa Aslıer, Mustafa Ayaz, Mustafa Sekban, Mustafa Orkun Müftüoğlu, Mustafa Horasan, Mehmet Alagöz, Mehmet Başbuğ, Mehmet Göktepe, Mustafa Özel, Mustafa Pancar, Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Mümtaz Yener, Mustafa Esirkuş, Naci Kalmukoğlu, Namık İsmail, Nuri Abaç, Nazlı Ecevit, Nedret Sekban, Neş’e Erdok, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nur Koçak, ‘‘Nuri İyem, Nurullah Berk, Nevhiz Tanyeli, Ömer Uluç, Özer Kabaş, Ömer Kaleşi, Osman Hamdi Bey, Orhan Peker,’’⁷

⁶ Yahşi, BARAZ, **Sanatçılar, Galericiiler Koleksiyonerler**, 368.

⁷ Kaya, ÖZSEZGİN, **Türk Plastik Sanatçıları**, 7 - 505.

Orhan Umut, Orhan Taylan, Ramiz Aydın, Ramazan Bayrakođlu, Resul Aytemür, Rafet Başokçu, Refik Epikman, Sabiha Rüştü Bozcalı, Sami Yetik, Sezai Özdemir, Selahattin Aydın, Selahattin Yıldırım, Sabahattin Tuncer, Saim Erken, Salih Zeki, Seyyit Bozdođan, Süleyman Seyyid, Süleyman Çađlayan, Salih Urallı, Selma Gürbüz, Şeker Ahmet Paşa, Şeref Akdik, Şeref Bigalı, “Şenol Yoroğlu, Şükriye Dikmen, Turgut Atalay, Turgut Zaim,”⁸ Tekezade Sait, Tomur Atagök, Taner Ceylan, Temür Köran, Turan Erol, Leyla Gamsız, Utku Varlık, Yaşar Çallı, Yalçın Karayağız, Yüksel Arslan, Yüksel Diyarođlu, Yalçın Gökçebađ, Yavuz Tanyeli, Vural Yıldırım, Zehra Aral, Zafer Erkan, Zafer Gençaydın, Zeki Kırall, Zeki Kocamemi, Zeki Faik İzer.



⁸ Ayla, ERSOY, **500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar**, 22 - 338.

2.3.Beş Türk Figüratif Sanatçısı



MEHMET GÜLERYÜZ

Mehmet Güteryüz dışavurumculuk ile gerçeküstücülük arasında değişen bir çizgide resimler yapan sanatçı serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gündelik gerçeklerden seçtiklerini, mitleri ve bilinç altı düşlerini anlatarak, izleyenleri de sorgulama sürecine katıp eleştirel bir bakış açısı oluşturuyor. Mehmet Güteryüz'ün 1970'li yıllardaki çalışmaları, çağdaş insanın sorunlarına bakışı ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkaran çalışmalarıdır. 1980'li yılların ortalarına doğru olan resimlerinde çizgisel karakterli abartılı insan yüzleri ile hayvan ve hayvanı anımsatan mizah yüklü figür biçimleri gözlemlenir. (Resim 1,2,3,4). Daha sonraki çalışmalarında bu çizgisel karakter korunmakla birlikte rengin ve biçim çarpıtmalarının ön plana çıktığı dışavurumcu bir anlatıma yönelir. Çağdaş insanın sorunları sıkıntıları ve psikolojik davranışları onun insan figürlerinin / portrelerde irdelenir. Mehmet Güteryüz'ün akademi'de öğrencilik yıllarından itibaren amatör olarak tiyatro ile de ilgilenmesi onun resim anlayışını etkilemiştir. Örneğin: Martı adlı resminde, o dönemden beri yapmakta olduğu resimlerinin havasını yansıtmaktadır. Dikkat edilirse boya / renk ve çizgi kaynaşarak bir ve aynı şey haline gelmiştir. (Resim 5).

İzleyiciyi şaşırtarak sürprizlerin karşısında bırakmak yerine onu düşündürerek şaşırtmaktan yana olmuştur. Mehmet Güteryüz böyle bir öncelik – sonralık yöntemi yenilikçi sanatın sık kullandığı bir yol değil izleyici genellikle duyularına yansıyan görüntünün zihinsel analizini yapmadan önce üzerinde yarattığı etkinin derecesini ölçmeye eğilimli olduğundan onun ilişkisel yorumunu ya da muhakemesini yapmayı ihmal eder. ya da böyle bir çabada bulunmaktan kaçınır. İzleyiciyi görüntünün merkezine çeken güç sanatçının görsel pratiğinden ve anlatım gücünden kaynaklanan ola sıkları ve çağrışımsal elemanları bünyesinde eriterek dışa vurabilen duyarlı gözlemleridir. Bu gözlemler kendini doğrudan dile getirebilecek olanaklara egemen olabildiği sürece resim düşündürücü ve kavratıcı olma işlevini de üstlenmiş olur. Bu bağlamda Mehmet Güteryüz'ün yaşam sahneleri olarak genel bir başlık altında toplayabileceğimiz resimleri gerçekte bu sahnelerin birbirinden farklı eksenler çevresinde oluşmuş bir dökümü olmaktan çok insanın yaşam içindeki konumunu sorgulamaya yönelik düşünsel analizler demetidir. Bu demetin içinden çekip çıkaracağınız bir sahne ancak ötekilerle özdeş yanlarını kavrayabildiğiniz sürece size bir takım ipuçları verebilir aslında bu ipuçları somut verilerdir. Her zaman karşılaşılabilecek düz ayak ya da çelişik süreçlerle ilgilidir. O nedenle de, bizi bize anlatan ve yüzümüze ayna tutan olgulardır. Mehmet Güteryüz bu olguları şemalaştırmaz yaşamın içinde olduğu gibi sıyırıp görsel düzeylere taşır. Böyle bir etkinlik yaşamın olduğu kadar sanatın tinselliğiyle de örtüşür. Başka bir deyişle bu yaşam sahneleri yaşamın nesnel ölçülerine göre değil sanatın öznel bakış açılarına

uyarlı biçimde yorumlanmış birer göstergesel tespittir. İzleyici bu tespitleri taradıkça orada çevresine ve kendisine ilişkin bir fotoğraf yakalayabilir. Onu resimdeki ifade ayırımına uyumlu olarak düşündürecek olan da budur zaten.

Mehmet Güteryüz'de, öncelik - sonralık sorunu bağlamında, renk desen ilişkisi de alışılmış kalıpların dışına çıkar. Olağan uygulama yöntemlerini desene öncelik verdiği, rengi ise onun içini doldurmaya yönelik bir prosedür olarak gördüğü halde, Mehmet Güteryüz'ün resimlerinde bu süreç tersine işler.

Tuval üzerine marufle tekniğine göre hazırlanmış yüzeyler önce akrilik boyanın farklı tonlarıyla kapatılmakta, daha sonra özel kalemlerin boya üzerinde işlek bir el becerisiyle gezinmesinden oluşan figürel ilişkiler ortaya çıkmaktadır. (Resim 6,7).

Figürlerin bir anlamda aşağılayıcı bir anlamda aldatma içeriklerle dolu olmaları, uygulamadaki bu özel yöntemle de örtüşmektedir. Çizgilerin, Mehmet Güteryüz'ün sanatına özgü akıcı uyumu alt yapıdaki renk üzerinde yer yer derine kaçan ve üç boyutluluk etkisini öne çıkaran, yer yerde süs etkisine çağrışım yapan görüntüsü, bu resmin ilgi çekici karakteridir.

Resmi, gerçek olanın imgesel dokusunda arayan görüşler açısından bakıldığında çevredeki nesnelere (şeyler ve bedenler) içinde dolaşabilmek için aklın gözlerden dışarı çıkması gerektiğini savunanlarla ortak bir noktada buluşmaktadır. Mehmet Güteryüz'ün insan ağırlıklı resimleri. Mehmet Güteryüz'ün figürleri, gündelik davranışların kayıtsız ve gelişi güzel formları içinde gezinirken, kendi istençleri iradeleri dışındaki bu tavırlarıyla onlara dışardan bakan kişinin ressamın imge avlamayı seven tutumuna yakalanmış olurlar. Bu tavırları, Resminin içeriğine yedirmekten hoşlanan bakışıyla, aslında yaşamın kendine özgü bir akışı olduğuna bizleri inandırmaktadır. Mehmet Güteryüz. Bu akışın kendiliğindenliği çizgide bununla doğrudan örtüşebilecek bir tekniği gerekli kıldığı yolundaki inancında ısrarlı tutumu, bu bakışa eklendiğinde Mehmet Güteryüz'ün büyük boyutlu resimlerinde tanık olduğumuz zorlamasız üslup özelliğinin ayırıcı vasfı kendiliğinden ortaya çıkar. Sanatçıdaki çizgi ve renk dağılımı gözlem sonucu elde edebilecek bütün yaşamsal durumları, tutarlı ve çelişik yanlarıyla yansıtmaya yeterli bir yapısallık sunabildiği için, salt bu yapısallıkla yetiniyor görünmektedir. İnsan bedeni bundan dolayı kendi başına ve kendisi için vardır. Mehmet Güteryüz'de; o nedenle de bir bakıma bugün de sanatın tükenmez başvuru kaynakları arasında öncelikli yeri bulunan insan ve ona ait beden, onun resimlerinde ifadenin odağına rahatlıkla oturmakta, çizginin ve rengin istemlerine gerektiği gibi karşılık verebilmektedir.

Yukarıda bu resimlerin birbiriyle organik ilişki içinde bulunduğu değinmiştik. bu organikle hem konusal hem de üslupsal bağlamdadır. Böyle olduğu içindir ki resimler yan yana geldiğinde ya da sergileme mekanının duvarlarına asıldığında insan yaşamına ilişkin bir süreçsellik kendini hemen dışa vurabilmektedir.

Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde bir başka olgu, bu resimlerin dinamik bir tasarım mantığını kendi içinde barındırıyor olmasıdır. Öyle ki, tasarım adına yapılmış bir tasarım değildir bu; çizginin salt çizgi, rengin salt renk olarak taşıdığı değerler bütünsel kapsamda ve birbirini tamamlayacak doğrultuda ele alınmış olduğundan, İlk bakışta desen ağırlıklı görünseler de, bu bağlamda bir aşkınlığı hedef alırlar ve tasarımın anlamsal boyutunu öne çıkarırlar.

Levent Çalıkoğlu: Mehmet Gülerüz'ün desenleri hakkında şöyle ifade etmektedir; Gülerüz'ün deseninde akademik üslubun itibar göstermeyeceği serbest çağrışımlı çizgilerin, nedensiz bir varoluş sorunsalı içerisinde yön bulmaya çalışır bir hali varmış gibi görünür. Sanatçının gerçek bir nesneyi boyamak yerine bellekte biriktirdiğinden hız alması bu çağrışımın başlıca kaynağıdır. Verili imgeyi tekrarlamak amacıyla hareket etmez bu çizgi, kendi bildiği gördüğü durumları ucuca ekler ve yeni bir anlamlı göstergeler bütünü oluşturur. Yansıttığı anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır aslında anlatılmak istenen şey desenin öncesinde şekillenmeye başlamıştır. Zaten üstlendiği görev günlük rastlantısal, Ruhsal ve uysal gerçeklerin yarattığı baskıların süzülmesini sağlamak kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itici güçle görüneni yeniden kurmaktır. Aradığı gerçek ise, karşısındaki nesne değil kendi içerisinde. Bu nedenle bir olayı taklit etmez, belgelemekle doyuma ulaşmaz Gülerüz. Ona göre verilmesi gereken, arınmış bir dünyanın içerisinde biriktirdiği lekesez yansımasıdır. Eğer sanat ilk günden bu yana her zaman için modeliyle karşı karşıya oturmadan tasarlanmış ve geliştirmiştir.

Esasında Gülerüz'ün nedensiz gibi görünen tavrı ile, ifade etmeyi göstermeyi düstur edinmiş akademik desenin birbirine sırt çevirdikleri ana nokta bir şeyi doğru çizme meselesinde kendisini ele verir. Akademik desen tedirgindir. Çünkü desenin, becerisini ayna gibi yansıtacağını kendisini izleyiciye ispiyonlayacağını düşünür. Bu yüzden yüzeye çekilen çizginin herhangi bir çağrışım kurdurmasından önce gerçeği yansımalarını ister. Bu sayede çizer, çizdiğinin eti kemiğiyle var olduğuna hem kendisini hem de izleyicisini inandıracaktır. İki boyutlu bir düzlemde üç boyutlu bir yanılsama elde etmek isteyen akademik desen bunun için çeşitli yöntemlere başvurur. Kağıdın beyazlığını üzeri boyanacak yüzey olarak görür. Çizdiği şeyin üzerine düşen ışığı hesaplar ışığın vurduğu / vurmadığı noktaları gölgelendirir. Oylumun var olduğunu ısrarla ispatlamaya çalışır. Bu nedenle Mehmet Gülerüz'ün deseninde nedensiz gibi görünen hamleler akademik desende bir hata çizilenin boşluktaki varlığını tepe taklak edecek bir kusur olarak görülür. Desenin temel problem atığı olarak gösterilen açık - koyu alan karşılığını bir öncelik olarak kullanmaz Mehmet Gülerüz üzerinde dolandığı yüzeyi çizdiğinin bir parçası olarak algılar. Bir diğer deyişle akademik desenin üzerinde yer aldığı düzlemle kurduğu diyalog, mekanın sınırlarını tayin etmekten öteye geçmez. Çizilen şey bir alenine içerisinde ve her zaman için öyle kalacağı konusunda bir kesinlik sunar. Buna karşılık Gülerüz mekanın sınırlarını tartmaz, çerçevenin ötesi veya içi ona aittir.

İstediği zaman bu boşluğu desene ilave eder, gerekirse de göstereceği şeye altlık olarak kullanır.

Bahsettiğimizi şöyle görünür kılabiliriz: çizgi töz kazanıp bir nesneyi imlemeye başladığı an çizgi olmaktan çıkar. Artık bağlandığı bütünü bir parçası olmuştur. Şüphesiz çizgiye doğru töz bulma süreci karmaşık ve sonsuz sayıda olasılığı olan bir işlemdir. Fakat bütünü parçası olan çizginin de talep ve ihtiyaçları olacaktır. Eğer çizim kendi çapında bir gerçeklik kazanmışsa bu talepler muhtemelen ressamın arayarak keşfedebileceği şeylerle çakışır. Eğer çizim temelde yanlışsa yanlışlığını vurgular. Mehmet Gülerüz çizginin taleplerini görmezlikten gelmez. Uzamda bir şey olmak için çırpınan çizginin önünü kestiğinde onun bir süre sonra ayağına dolanacağını bilir. Bu yüzden çizimi uzamın sınırlarına değil uzamı çizimin ihtiyaçlarına göre genişletir ya da daraltır. Şimdiye kadar mekanından taşan bulunduğu çerçeveye sığmayan Bir işiyle karşılaşmadım. Fakat böyle bir olasılığın olabileceğinin farkındadır Gülerüz. Bu nedenle kullanıp kullanmama hakkının kendisinde saklı kalmasını ister, örneğin;

Mehmet Gülerüz bir söyleyişinde;

“...Akademi’de öğrenci olduğum yıllardan başlayarak, desenlerde kurgulananın, iki boyutlu olanın arkasını yani üçüncü boyutu düşünüyor ve bunu heykelde başarıp başaramayacağımı merak ediyorum. Süratli çizdiğim veya boyadığım halde güçlü ifadeler oluşturabiliyordum. Şu soru benim için önemliydi; Zaman isteyen, manipülasyonu zor bir malzemedeki o gerginliği ve etkiyi yakalaya bilir miyim. Akademide öğrenci olduğum yıllarda bu soru zaman zaman aklıma takılmış Şadi Çalık ile ahbablığım sayesinde heykel atölyesi’ne gidip taş yontarak cevabı bulmaya çalışmıştım...”⁹

Plastik sanatların hemen hemen her alanında eser üretmiş bunun yanında sahne sanatlarıyla da uğraşmıştır. (Resim 8)

⁹ Ayşegül, SÖNMEZAY, **Güldüğüme Bakma “Mehmet Gülerüz Kitabı”**, 265.

NEŞ'E ERDOK

Neş'e Erdok figür ressamıdır; *“Osman Hamdi'den Neşet Günel'a orta ve genç kuşak sanatçılarına uzanan figür ağırlıklı eğilimlerin tipik temsilcilerinden birisidir.”*¹⁰

Figüratif resim hakkında şöyle söylemekte;

*“...Sözcüklerin tanımlanmasına göre, figüratif resim; Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim soyut resim olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir...”*¹¹

Resimlerinde figürü anıtsal bir tema gibi alır ve psikolojik boyutları ön plana çıkararak kendine özgü biçim çarpıtmaları ile yansıtır. Resimlerinde gerçekler, figürden çok jestlere yüklüdür. Figürler optik bir sınır çerçevesiyle çoğu kez mat bir boşlukla belirlenen resimsel mekan içinde irkiltici bir ifade ve zıtlıklar içinde çözümlenmektedir. Gerçekçi ve duyarlı bir üslupla deformasyona başvuran Neş'e Erdok gündelik hayatın sıradan figürlerini ele alarak psikolojik ve dramatik bir anlatıma ulaşır. Dışavurumcu, gerçekçi anlatım özellikleriyle toplumsal içerikli resimler yapıyor. Yalnızlık, hastalık, korku, tedirginlik gibi insana özgü durumları resimsel bir dille irdeliyor. (Resim 11).

Desenler, portreler ve figür çalışmaları yalın figüratif bir üsluba bağlı kalarak az ve klasik renk anlayışı ile otobüste hasta, çocuk, banliyö, trenleri, Kadıköy vapuru, “Gölköy” sahili gibi konuları tuvallere yansıtılmaktadır. (Resim 14, 15, 16, 17).

Neş'e Erdok' un belli bir konudan hareketle tasarladığı dizileri anımsadığımızda hep aynı şeye tanık oluruz: Yaşantının yoğunluğu karşısında resme dahil olan ne varsa hepsinin gözü kamaşır. Hiç kuşkusuz böyle bir yaklaşım ilk bakışta hayli şaşırtıcı, hatta zorlama görünebilir. Ne var ki, Erdok' un yaşamı boyunca yaptığı resimleri bir bütün olarak göz önüne alan herkes, önce şu gerçeği fark eder: İlk bu resimler bakmaya başlamıştır bize. Aslında zaman ile çıktığı yarışı kazanmaya aday tüm yapıtların başat özelliğidir bu; bakışı karşılıksız bırakmak şöyle dursun, daha yerimizi bile almadan nicedir bize bakmaya başlamıştır bu eserler. Gerçi bir resimle göz göze geldiğinizde görmenin çift taraflı olduğunu söyleyemeyiz elbette; ancak bir

¹⁰ Halil, AKDENİZ, **Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler Cilt: II**, 171.

¹¹ Neş'e, ERDOK, **Fügüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış – Espas İlişkisi**, 9.

resmin bakıyor olduğunu fark etmenin onunla gireceğimiz diyalogda eşsiz bir deneyime zemin hazırladığını bilmeyen yoktur. Buna göre bakış hatlarının kesiştiği noktada resmin yalnızca bakmaya takılıp kalmış olması, izleyici için görmeyi büsbütün cazip hale getirir; çünkü koşulsuz görme özgürlüğüne kavuşmuştur böylece. Yorum, yeterince kışkırtıcı olan bu özgürlüğü söz diline havale etmektir.

Maupassant, bir resim adlı kısa öyküsünde bu sorunu işlerken bir adım daha atar. Ona göre resimler ile aramızda daima karşılıklı bir diyalog söz konusudur; üstelik her resmin paylaştığı bir özelliştir bu: “Bütün resimler, kendilerine bakıldığını bilirler ve gözleri ile oradan çıkışımıza kadar, hiç ara vermeksizin, bizi izleyen gözlerle yanıt verirler.” Hiç şüphesiz sonunda yanıtlamak üzere, her resmin kendine bakıldığını bilmesi epey tartışmaya açıktır. Nitekim kendi öznel deneyimlerinden yola çıkan hemen herkesin kolayca teslim edeceği gibi, bakış hatlarımız sınırlı sayıdaki resimle kesişir; en azından farklı dalga boyları söz konusudur kimi zaman; ve böyle durumlarda sadece resim bize değil, biz de ona bakmakta zorlanırız; Çünkü peşinen iflas bayrağını çekmiş gözümüzün nasılsa görebileceği hiçbir şey yoktur burada.

Neş’e Erdok’ ta ise resmin bakış hattı kendini iptal etmenin eşiğine gelmiştir; Daha doğrusu yoğun yaşantının etkisiyle sonsuz sayıda bölünen bakış hattı, önce kendi, daha sonra izleyicinin gözünü alan bir ateş topuna dönüşmüştür; Ama renksiz ve buz gibi. Canlı ya da cansız, bu farklı dünyada yer alan her şey fazlasıyla sıkıgandır; Ve tam da bu yüzden, geçici bir körleşmeden öteye geçmeyen göz kamaşması görmeyi büsbütün cazip hale getirir burada.

Ne var ki, az önce de altını çizdiğimiz gibi, Neş’e Erdok’ un resimlerinde söz konusu olan bu kamaşma, izleyiciden çok resme dahil olan şeyleri kapsamına alır; ve böylece görmek, her şeye rağmen izleyicinin sahip olduğu bir ayrıcalığa dönüşürken, gizemli bir edilgenliğin kıyısındaki cansız nesnelere de büyük ölçüde antropomorfizmin ilgi alanına girmeye başlamıştır artık. Bu bağlamda alabildiğine sınırlı tutulan aksesuar listesindeki nesnelere (figüranlar), yaşantıya eşlik etmek yerine, doğrudan doğruya onunla özdeşleşip, öylece ilişirler oraya. Daha doğrusu, mızımızca var olmaktan ötürü hepsinin aslı suretinin gölgesindedir nerdeyse; ve en önemlisi, tıpkı insanlar gibi, bu nesnelere çıplak ve savunmasızdır. Neş’e Erdok, sanki Yourcenar’ı doğrulamak istercesine, varoluş gerekçesi yalnızca izleyicinin yaşantısı ile özdeşleşmeye yazgılı bu nesnelere devamlı kollamak zorunda hisseder kendini: “Nesneler pek de mutlu değildir; onlara yakınlık duymamız da bundandır.” Bu nedenle Erdok’ta ilişerek konumlanan nesnelere özünde hep aynı şeye tanık oluruz: Suretinin gölgesindeki aslın sureti mevcudiyeti; ve bu da söz konusu nesnelere hangi nedenle mekânda belli bir yer işgal etmekte bocalayıp, sonuçta mahal ile yetinmek zorunda kaldıklarını ortaya koyar; düpedüz yersiz nesnelere bunlar. Ne var ki, yaşantının yoğunluğuna yaraşır temsili, tam da onların açtığı bu boşluğun

armağanıdır izleyiciye. Bir başka deyişle Neş'e Erdok' un resimlerinde hüznün ile masumane coşku arasında salınıp duran yaşantının daha ilk adımda ikiye katlanarak karşımıza çıkması tamamen bunun sonucudur. Bu arada hazır sırası gelmişken hemen altını çizelim: Nesnenin yersizliğe mahkum olduğu mahal, bulunduğu yeri mekâna borçlanmakta acze düşen figürün sürekli kendine yuvarlanarak var olduğu boşluktur. Buna göre nesnelere sınırlı olarak önce ayrıntı düzeyinde gündeme gelen bu boşluk, çok geçmeden başta dramatis personae olmak üzere, resme giren ne varsa hepsini yutmaya hazırdır artık.

Öte yandan, çoğu 2008 yılında yapılmış olup, üç kuşağı konu alan diziyi bakınca, tüm bu belirlemelerin ötesinde, bir başka özellik daha dikkatimizi çeker. Hiç kuşkusuz, daha önceki resimlerde de somut ipuçlarını gördüğünüz bu farklılığın bütünüyle yeni olduğunu söylemek mümkün değildir; ancak malzeme açısından yine de ayrıca üzerinde durulmaya değer bir başka şeyin varlığı ayan beyan ortadadır.

Bu bağlamda önce söz konusu diziyi yönlendiren yaşantının ne olduğunu kısaca belirlemeye çalışalım: Erdok, gündelik hayatını yönlendirecek biçimde, bu resimleri hazırlayan süreci uzunca bir süre fiilen yaşamak zorunda kalmıştır esasen; annesinin parça parça ölümüne, evden başlayıp hastane odalarına kadar uzayan tanıklık, sonuçta Erdok'un zaten yeterince yatkın olduğu yaşantı içeriğini tek sözcükle özetleyebileceğimiz bir ruh haline sürüklemiştir: Kasvet. Ancak burada öylesine yoğun ve önlenemeyen bir daralma söz konusudur ki, bundan sonra malzemenin köklü bir dönüşüme uğraması kaçınılmaz olmuştur artık. Daha doğrusu, bu resimleri yönlendiren süreci malzeme estetiği açısından dikkate alınca, tıpkı müzik örneğinde karşılaştığımız türden bir dönüşüme tanık oluruz. Buna göre müzikteki ses nasıl herhangi bir şeyi ifade etmek yerine doğrudan doğruya ifade edilecek o şeyin kendisi olmayı öngörüyor ve bunu varlığının koşulsuz gerekçesi haline getiriyorsa, bu resimlerde kasvete aracı olması beklenen malzeme de (renk), henüz buna fırsat kalmadan, yani fırça ile rengin daha palette karşılaştığı noktada kasvetin kendisiyle özdeş hale gelmiştir.

Bütün bunlar, edilgen bir aracı olmanın ötesine geçen malzemenin kendisi ile hesaplaşmaya kalkışanı zora koşup, düzmece bir ikileme karşı karşıya bıraktığını gösterir bize. Buna göre, ifadesi olacağı şeyle baştan özdeşleşen renk, ya müdahale edilmesine karşı koyup direnecek, ya da öylece teslim olacaktır. Ancak biraz ilerleyince bunun bir tuzak olduğunu fark etmekte zorlanmayız; Çünkü burada sorun olan şey birinden birini tercih etmek değil, yaratıcı kararsızlığa yatkınlıktır; en azından şunu söyleyebiliriz: Birini seçenin, önce seçtiğinde yaya kalacağını bilmeyen yoktur.

Gelgelelim yine de şu gerçeği hiç unutmamak gerekir: İfade edilecek şeyin malzeme aracılığı yerine doğrudan malzemenin kendisinde dile getirmek beklentisi, her şeye rağmen müziğin sahip olduğu bir ayrıcalıktır yalnızca. Dolayısıyla resim yaparken

buna özenmek söz konusu kararsızlığa büyük ölçüde gölge düşürür. Gerçi ne klasik figüratif, ne de soyut resmin buna harfiyen uyduğunu söyleyebiliriz; en azından, 19. yüzyılın son çeyreğinden günümüze kadar olan gelişmeleri dikkate alınca, söz konusu kararsızlığın daha çok çağdaş figür resmi için geçerli olduğunu kimse yadsıyamaz. O halde, hazır sırası gelmişken hemen altını çizelim: Rengin temsil değeri klasik figür, özgül değeri ise soyut resim için belirleyici bir özelliğe sahiptir. Çağdaş figür resmine gelince, bu ikisi arasında salınıp durur hep; çünkü ilkinde ısrar ederse düpedüz çağdışı olacak, diğerine teslim olursa bu defa da tanınabilir (algıya açık) biçimle kurulan diyalogun güvencesindeki iletişime mecburen veda edecektir.

Neş'e Erdok için renk, ait olduğu biçimden kopma hakkını saklı tuttuğu sürece bir anlam taşır. Bu ise rengin gereksindiği özgürlük (özgül değer) ile biçime ait sorunların aynı duyarlılıkla ele alınmasını şart koşar; çünkü renk için belli bir biçime özgürce aidiyet, aslında bir imkânsızlık olup, rengin özgül değeri ile temsil değeri arasındaki farklılığın, giderek yaratıcı kararsızlığın güvencesinde düzlüğe çıktığını varsayar. Ancak burada bizim için önemli olan nokta, bu farklılığın muhayyel bir ortak paydada yan yana gelmesinden öte, biçim ile renk arasındaki öncelik sırasının peşinen iptal edilmiş olmasıdır.

Bütün bunlar, bastırılmış ya da bulandırılmış renkler arasında mekik dokuyan Erdok'un hangi nedenle gri, beyaz, kahverengi vb. renksiz renklere ağırlık verdiğini gösterir bize. Nitekim biraz dikkatli bakan herkesin kolayca fark edeceği gibi, bu resimlerde nadiren özgül değeri ile karşımıza çıkan renk, hep aynı şeyi söyler: Çocuksu bir masumiyet ile iç içe geçmiş muziplik.

Ne var ki, üç kuşağı konu alan dizide kendi sınırlarını zorlama pahasına bir adım daha atan Erdok, malzemeye müdahale etmekte bile çekingen davranıp olabildiği kadar geriye çekilmiştir; çünkü ifadenin çökeldiği yer, sınırlı ölçüde hesaplaşmaya açık malzemenin kendisidir burada. Bir başka deyişle, yaşlanmanın ölümden daha ürkünç olduğu bu gri atmosferde kasvet, renksiz rengin tortusudur. Dolayısıyla bu tortuya batan fırça, çoktan aracı olacağı şeyin yerini almıştır.

Neş'e Erdok, göstermekle yetindiği şeyin ayrıca anlatıyor olmasını da anlayışla karşılar; ama anlatılan öykü ne denli belirginse, o ölçüde kendini askıya alıp suskunluğa gömülür. Hatta, olay örgüsünü parçalara bölecek şekilde, çeşitli sahnelerin bir araya geldiği örneklerde bile her şeyin bu suskunluğa göre biçimlendiğini görürüz. Bir şeyi önce kendisiyle paylaşma arzusu Erdok için o kadar güçlüdür ki, sonunda hep şu duyguya kapılır izleyici: Kimse fırça ile kalemin arasına giremez; dönüşümlü olarak birinin bıraktığı yerden öbürü başlar anlatmaya.

Unutmayalım: Resimle ilgili her yorum denemesi, sonuçta haber fotoğrafının altındaki yazının iddialı bir çeşitlemesidir esasen; tek fark, resimde yorumlarken

yorumlanırsınız hep; en azından bu olasılığı dikkate almayan yorumcu, er ya da geç mutlaka tökezler.

Bu bağlamda Neş'e Erdok' un resimle bir şeyi anlatmaya niyet ettikten sonra hiçbir engel tanımadığını rahatça söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu uğurda her şeyi göze alan bir sanatçı için, kalemden fırçaya, boyadan palete kadar resimle ilgili ne varsa hepsi kendiliğinden seferber olmuştur sanki. Ancak bütün bunlar bir adım sonra anlatının tamamen geriye çekilmesine engel olmaz; hatta tam tersi, başlangıçta anlatılıyor gibi görünenin, aslında yerini ifade ediliyor olana bıraktığı çok geçmeden ortaya çıkar.

Erdok, elbette bir şeyi sadece söylüyor olmayı söylemekle yetinecek denli kurumlu değildir; aksi takdirde figüre böylesine bağlı olmazdı zaten. Ancak figür aracılığıyla anlatıyor olduğuna o kadar saf ve masum bir şekilde inanmıştır ki, sonuçta bir şeyi sadece söylüyor olmaktan ötürü sorumlu tutmaz kendini; söylediği, nasılsa yaşantıya odaklı ifade edilene kendiliğinden dahil olmuştur çünkü. Bu ise figür resminde Erdok' un hangi nedenle konu sıkıntısı çekmediğini gösterir bize. Buna göre, belli bir olayın öykü anlatılıyor olmasına aracılık etse bile, çok sayıdaki figürün görünürlüğünü borçlandığı şey, aslından ödünç alınmış sureti değil, temsil hakkını modelin mevcut olmamasından alan figürün, bu hak dolayısıyla karşı karşıya kaldığı yaratıcılığa açık boşluktur.

İçine her şeyin boca edildiği bu boşluk, Erdok' un resimlerinde figür ile çevresi arasındaki gizemli töz dönüşümünü mayalayan yaşantıdır. Bu bağlamda çerçevelenen görüntüye dahil olan ne varsa hepsi, kaydına talip olana fırsat kalmadan, önce kendisi el koymuştur zamana. Bir başka deyişle, fotoğrafçının o ünlü "karar ânı" yla yakalamaya çalıştığı görüntü, burada sonsuza kadar kımıldamadan durmaya hazır şekilde öylece beklemektedir sanki. Nicedir varlık gerekçesini yitiren zaman ve mekân, olmayan bir ortak payda arayışında renksiz renge bulanmıştır artık.

Gündelik hayatın akışı içinde eş zamanlı olan şeyler, burada aynı anda olmanın yol açtığı bir trajediye dönüşmüştür; tıpkı mekânın sözde güvencesiyle içine yuvarlandığımız trajik boşlukta olduğu gibi.

Tüm bu verilerin ışığında önce elveda adlı resmi kısaca çözümlemeye çalışalım. Bilindiği üzere daima tanık olduğu herhangi bir görüntüden yola çıkan Erdok, yaşantı içeriğini de buradan hareketle ifade etmeye yönelir; yani yaşantının yoktan tasarlanmış bir sahne içinde ifade edilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla yaşantının bir ucu hep somut yaşamın uzantısındaki izlenimlere bitişik durumdadır. Buna göre Erdok' ta yaşantının harcı olan izlenim, ifade edilme sürecine anımsama aracılığıyla eklenir. Bu da temsiline talip olduğu yaşantıdaki şimdi'nin hangi nedenle ertelendiğini gösterir bize; her ansıma, özünde şimdiye taşınan rötarlı an' dır. Ne var ki, Erdok bir adım daha atıp, söz konusu şimdi'yi kendine hapseder; yaşantı çarpışmasına uğrayan zaman ifade edilmesi öngörülen içeriğe yer açmak üzere

öylece takılıp kalmıştır o ana. İki ölümcül hastanın müştereken paylaştığı an, Soycan' a inat, her şeyin aynı anda olmamasını arzuladığımız zamana meydan okur. Oysa doğal olan budur ve tam da bu nedenle Erdok' un yaşantıyı ifade etmek üzere kendine takılıp kalan ânı, kasvetle flört eden renksiz renkte trajediye yer açmıştır. Bu bağlamda yataktaki kadına şefkatle uzanan elin bile farklı ten rengiyle (incarnato) düz anlamına pusu kurduğunu kolayca söyleyebiliriz. Nitekim, daha ilk bakışta, bu el dışında her şeyin kasvetli yaşantıyla örtüşen malzemeye bulaştığını görürüz. Öyle ki, somyanın metal aksamı ile iki hastanın renksiz ten rengi, koordinatları belirsiz bu mekânda her şeyin töz dönüşümüne maruz kaldığını gösterir bize. Bir adım daha atınca, bu kez yaşlı kadının elini avuçlayan kişinin konumu ve kimliğini tayin etmekte zorlandığımız ortaya çıkar. Neş'e Erdok, her ne kadar kimi defa el ve ayakların cinsel kimliğini tartışmaya açsa da, burada hiçbir kuşkuyla yer bırakmaz: Alttan yukarı doğru uzanan el kadına ait olup, sahneye hakim olan renksiz renkle bütünleşmesine rağmen, buluşma yahut vedalaşma sahnesinden hangisine girdiği izleyiciye kalmıştır. Ayrıca bakış hatlarından göz göze gelmediği belli olan bu kişiler için böyle sorulara yanıt aramanın da pek anlamı yoktur; Çünkü Erdok' un figürleri aynı zaman ve mekânı paylaşmalarına rağmen bunu farklı yaşadıkları sürece buldukları yere dahil olurlar. Diğer taraftan arka planda burnuna serum takılmış olan adama gelince, zaman ve mekâna ilişkin sorunların bu figürle büsbütün karıştığını görürüz. Nitekim boynundan sonrası gri lekeye dönüşüp, resmin sağ üst köşesinde havaya karışan bu figürün koskoca başı, dipyüzeye sığmakta zorlandığı gibi, ön / arka ilişkisini de altüst etmiştir. Bu bağlamda söz konusu gri bölgede, biri mavi, diğeri turuncu iki belirsiz şeklin neyi temsil ettiği sorusunu yanıtlamakta zorlanırsınız. Bir an için bu iki farklı renkteki şekillerin sargılı kolları temsil ettiğini düşünsek bile, çok geçmeden bununla sadece zaman kaybettiğimiz ortaya çıkar; çünkü boyundan sonrası bütünüyle sentaksın ilgi alanına giren bu bölümde, dış dünyadaki karşılığını kestirebildiğimiz hiçbir şeye yer yoktur artık. Neş'e Erdok, aslında resme yer açacak bir durum' un peşindedir hep; figür aracılığıyla kayda geçen bu durum bir kez açıklığa kavuştuktan sonra, geriye kalan şey yaşantının ifade edilmesidir sadece. Daha açık bir deyişle, bu resimlerde tanık olduğumuz şey özünde hep aynıdır: İlk bakışta bir iletişim aracı gibi duran tanınabilir figürün tercih edilme nedeni, gerçekte resmin dolduracağı yeri hazırlamaktır sadece; aynen müzikli tiyatrodaki sözün kasten yetersiz bırakılmasıyla ortaya çıkan durum' un müziğe açtığı yer gibi. Söylemek bile fazla: Hangi sanat dalında gündeme gelirse gelsin, burada durum ile altı çizilen şey, ancak o sanat dalına özgü malzeme aracılığıyla ifade edilmesi mümkün olan şeyin gerçekleşeceği kışkırtıcı boşluktur; ve bu da, tercihini figürden yana yaparak çağdaş Türk resmine ışık tutan Neş'e Erdok' un bu özelliğini neye borçlu olduğunu gösterir bize.

CİHAT ARAL

Türk resminde özellikle 1980’li yıllarından sonra varlığını ve etkisini sürdüren toplumsal / siyasal eleştiriye ilişkin içerik yapılanmasıyla dikkati çeken sanatçılarımızdan biri de Cihat Aral’dır. Figüratif bağlamda insanlık gerçeği, dramı ve yaşamına ilişkin psikopatolojik bir nosyonu, resmi için hareket noktası yapan bir yaklaşıma sahiptir. Cihat Aral dönemin insanlığın yaşadığı acıları irdeliyor.

Resim serüveni, her gerçek sanatçı gibi sonuçta kendine tanıklık ediyor olmanın öyküsüdür esasen ne var ki, yaşadığı zaman dilimine karşı üstlendiği sorumluluğu sıkı kollayıp bilinç niteliğini salt malzeme estetiği ile sınırlı tutmayan bir aydının öyküsüdür. bu hiç kuşkusuz sürekli yenilenen bir süreç söz konusudur burada buna göre gündelik hayatın cezaevine sıkıştığı acılı deneyimin yaşanmasına rağmen bunun temsilini salt bir dille bağıntılı bir sorun olarak görmediğine tanık oluruz en azında bir şeyi söyleme kaygısı bir şeyi söylüyor olmaktan çok daha önemlidir o yıllarda daha doğrusu politik ortamda maruz kaldığı sancılı tecrübe henüz malzeme estetiğinin müdahalesine sınırlı ölçüde açıktır. Bu nedenle iletişim beklentisi dil ’den kaynaklanması muhtemel her türlü engeli baştan bertaraf etmeye koşullanmıştır. Nitekim burada belirleyici olan şeyi fark etmekte kimse zorlanmaz. Resim aracılığı ile iletişim kurmayı hedeflemenin ardında izleyicinin bilinç niteliğini silkeleme arzusu her daim ön plandadır.

Cihat Aral, 1980’lere damgasını vuran işkence yıllarının tuvaldeki seyir defterini tutmasına karşın hiçbir zaman duygu sömürsüne çevirmemiştir. Nitekim bizzat yaşamış olanın tanıklığı kendiliğinden resme geçip sessizce kolektif belleğe eklenmiştir. Böylelikle ve bu arada Cihat Aral gibi acıyı teninde hisseden, duyarlı bir sanatçının kendisi ve toplum ile giriştiği zorunlu bir hesaplamadır şüphesiz. Öte yandan gidimsiz dil ile iletişime şartlanmış bir yaratıcı kişide en ağır travma zamanla silinmeye yüz tutar. Cihat Aral’ın resim serüveninde bunun en çarpıcı örneklerinden birine tanık oluruz hatta bir adım daha ileri gidip, çağdaş Türk resminde bunun bir başka örneği olmadığını hiç çekinmeden söyleyebiliriz. Örneğin;

Abdulkadir Günyaz' a göre Cihat Aral;

“...Sanatın işlevsel yönünü irdeleyen resim ne mi yapıyor. Anadolu insanının çilesini özellikle de göç olgusunu işliyor. Bunu yaparken de boş sloganlar yerine olayı, kitlelerin dünyasını yansıtıyor. Nasıl mı işte burada diğer figürücü arkadaşlarında ayrılıyor. Cihat Aral çoğunluk ayrıntılarda da yoğunla o tek tek ve çizgisel değerleri üzerinden eğilmiyor resme... Bireysellikten çıkarıp çokluğu, bütünlüğü amaçlıyor ve adeta lekeler halinde veriyor. Olayda asıl olan atmosfer onun için ve onu var ediyor. Telaşa kapılmadan az bir renkle ve safiyetle üstelik gerekli gereksiz deformasyonlar ada gerek kalmıyor o zaman, gücünü kompozisyondaki bütünlükten alıyor. Renk lekeleriyle, onlardaki dengeyle figürler oluşurken hemen hiçbir ayrıntıyı rastlantılara bırakmayan bir titizliğin de örneklendirdiğini görüyoruz. Bu oluşumda başka bir dikkat çekecek öge de ışığın rolü oluyor...”¹²

Cihat Aral, kapatılmış ya da işkence görmüş insanları bir “yıkım estetiği” yaratacak düzeyde trajik bir sahneleme mantığı ile ele alır. Çöp insanları ya da göç resimleri gibi kapsamlar altında mutsuz ve sağlıksız insanları betimler. (Resim 23).

Aslında dilini simgeci bir düzeye taşıyarak ilginç alegorik kompozisyon denemelerine de girişir. Bu kapsamda etkili peyzaj yorumları ortaya çıkar. Üslup olarak eskiye atıflı figüratif bir dil ile sunulan görsellik konu ve içerik itibarıyla dikkat çekici derecede günceldir. Bu paradoksal kurgu üzerinde gelişen resim aynı oranda rahatsız edici uyarıcı ölçüde eleştirel ve muhaliftir. Cihat Aral’ın özellikle 1990’lı yıllarda güncel dayanan toplumsal yaşamda travmalar yaratan olay ve olgulara yönelik dizi resimlerinde desene dayalı ince boya katmanlarıyla oluşan figüratif anlatım ve üslup yaklaşımının değişmeye yüz tuttuğu görülür. Özellikle göç konulu kompozisyon denemeleri dışavurumcu etkiyi öne çıkaran kalın boyasal katların iç içe geçtiği fırça tuş ve hareketlerinin resmin iç dinamizmini belirlediği gelişmiş pentür niteliğiyle göze çarpar.

Malzeme ile hesaplaşmanın giderek daha ağırlık kazandığı bir aşamada tuval de hapisane ortamından çıkıp kırdaki açık havaya geçme cesareti ilerlemeden ziyade ucu açık bir evrimle sürecinin sonucudur aslında...

Cihat Aral uç noktadaki soyutlamanın eşliğine gelmekten çekinmiyor çünkü fırçayı eline aldığı anda figüre rağmen resminin pekala çağıyla uyum içinde var olabileceğini kanıtlamanın güvencesiyle tuval başına geçiyor hep.

¹² Abdulkadir, GÜNYAZ, **Cihat Aral’ın Resimde İnsani ve Sanatsal Duyarlılıklar**, 2.

MUSTAFA ATA

Adnan ÇOKER bir katalogda öğrencisi hakkında yazdığı bir yazıda şöyle demiştir:

“...Mustafa Ata resim sanatı ile ilişkiler biçimlenme dönemini bitirmiş ve sanat hayatına geçmiş genç bir ressamı ancak dostlukları yoluyla ilgi ile karşılarlar. Bu küçük çevrenin genişlemesi sanatçı gencin gücüne zekâsına ve kalitesine bağlı olur. Aşamayı kısa zamanda yapacağına inandığım Mustafa Ata böyle bir dönemde ve kalitesiyle karşımızdadır. Aradığı ve bulduğu kısacası yarattığı büyük ve geniş planlardan arabesk oyunlara ulaşan biçimleri bir ekspresyonist anlatımcı duyarlılığının biçimlenmesidir. Genç sanatçı burada gördüğünü değil duyduğunu vurgulamak istemekle bir içerik dünyayı veriyor. Kahverengiden siyaha giderek renklere varan paleti iç görünümüleri ile birlikte dış görünümüleri Soyutlayan bir düzeye varıyor. Aynı zamanda Mustafa Ata önemsiz bir nesneyi önemle ele alan ve üzerine yürüdükçe onun dış görünüşünün önemini yetiren bir ressamdır. Jest resmi ile ilişkisi ölçüsünü genellikle büyük tuttuğu tuvaler önünde kıvrılırken ya da vücudu ile birlikte çalışırken bize kendisinin doğduğu memleketi inkar etmediğini gösteriyor. Mustafa Ata resmin çetin sorunlarından biri olan espas problem ile de uğraşmaktadır. Bu sorun genellikle çevrede görüldüğü gibi duygusallık sınırı içinde kalmayıp anlatımcı gücüne en yararlı biçime geldiği sürece kendisine çok şey kazandıracaktır. Zamanla günün sanatsal biçimini yakalayacağına ve kavrayacağına inandığım Mustafa Ata'nın yolunun açık olduğuna kaniyim...”¹³

Gerçekten yolu açık bir sanatçı ve üretken bir ressam olarak aramızda Türk sanatına önemli farklılıklar kazandırdı. Mustafa Ata dışavurumcu ve renkçi bir ressamdır. Burada geniş fırça vuruşlarının egemen olduğu bir teknikle hızla savrulan renk lekelerinin şekillendirdiği soyutlanmış bir insan figürü görülmekte. Figür soyutlamaları ile oluşturduğu yapıtlarında bireyselliği ile toplumsal tasarımlarını birleştirerek ortaya koymaktadır. Kişilikleri gizli kalmış renk çizgileriyle şekillendirdiği figürleri uzaysal bir espas içinde çoğu kez silüetler şeklinde ele almakta belli bir insanı değil insan kavramından yaralanarak insanın yaşadığı dramı işlemektedir. (Resim 40) İnsan doğanın diyalektiği içinde uzaysal espasta bir süre yer

¹³ Adnan, ÇOKER, **Mustafa Ata Retrospektif 2012**, 14.

alır ve sonra ölümlle sonsuzluk içinde kaybolur gider. Mustafa Ata'nın resmi işte yaşamın bu en temel karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Doğum ve ölüm, resimlerinin geri planı koyu bir renkle suskunluk karanlık uçsuz bucaksız bir evreni işaret ederken bu boşluk içinde yalınlaştırılmış soyutlanmış ve hiç bir kişisel özelliğe sahip olmayan figürlerin dinamizmi ile zıt bir görünüm oluşturmaktadır. Koyu renklerle düz olarak boyanmış geri plan üzerinde kırmızı sarı yeşil lacivertle şekillenen biçim yumakları ışıklı figürleri şiddetli renk kontrastları parlak canlı renkler durgun ve karanlık yüzey üzerinde çizgisel renk şeritlerine dönüşmekte, giderek resimde figürün renge dönüştüğü bir anlatım ön plana çıkmaktadır. Saydam ışık demetleri yapan bu figürler hareketi de ifade etmektedir. Tek bir fırça hareketi ile oluşturulan bu belirsiz figürler soyut bir ifadecilik içinde yansıtılmaktadır. Devingen dinamik ışıklı ve çok renkli soyut figürler korku ve tedirginlik yalnızlık ve yabancılaşmanın görselleşmiş bir halidir. Biçimsel ve düşünsel yaşamın çözümlenmeyen gizleri ile göreceli değerleri arasındaki dramatik akışkanlığın odak noktasıdır insan evrenin bir parçası olarak insan düşün gücü ve usuyla tüm varlıkların üstünde yer alacaktır. Başka bir deyişle evrenin varlığı insanın var olmasıyla bir anlam kazanacaktır. Birey olarak insanın evrene katılması ve yok olması henüz ulaşamayan ışık hızının noktasallığına koşuttur. Oysa var olmakla başlayan yaşama bilinçsizce katılan birey yok olmanın ürperten çaresizliğinde yitip gitmenin karam salığına düşmeksizin yaşam hırsı sarılır. Dahası noktalanın yaşamın sonsuzluğa evrilmesine duyulan inançların yürekleri serinleten umutları insanların yaşama ilişkin yeni beklentiler ve yeni hırslar beslemesine neden olur. Sonuçta evrenin içinde noktasal bir süreçte geçen bir insan yaşamı inanılmayacak kapsamda araştırmaların çalışmaların umutların beklentilerin sevgilerin hırsların dostlukların ve düşmanlıkların karmaşık dokusundan oluşur.

Mustafa Ata yaşam denilen bu yoğunluğu gizemli renk katmanlarıyla başarır. Mustafa Ata'nın resimsel anlatımının odak noktasını insan ve insan ilişkileri oluşturur. Bu ilişkiler öznel değil evrenseldir. Özellikle yüzyılımızın insan ilişkilerinin bireyselliğini ve dolayısıyla da acımasızlığını, yalnızlığını ve eleştirel yaklaşımını yansıtır. Mustafa Ata'nın insan ilişkilerini bireyselliğine yaklaşımı da eleştirel bir anlatımının ürünüdür. Güzel çirkin ve iyi ya da dostluk sevgi ve kötülük insanın varlığıyla başlayan ve yüzyılımıza daha bil eynenmiş keskin uçlar halinde ulaşın değerlerdir. Mustafa Ata'nın gözlemleri bu değerler üzerinde yoğunlaşmakta ve dışavurumcu bir yorumla sorgulanmaktadır. Mekânsal ve zamansal anlatımın boşluk ve sonsuzlukla çakıştığı bu resimlerde yer alan figürlerde biçimsel değerleri belirgin kılmanın ötesinde anlamlar taşıyan renk kuşakları göreceli dağılımlarıyla ifadenin evrenselliğini vurgular. Belirlenemeyen mekan saptanamayan zaman ve bilinemeyen insanların çok tanıdık iyi bilinen ilişkilerin içinde sorgulanmaları insanın yaşamının ortak değerlerine uzanan izleklerin duyumsanmasını gerçekleştirir.

Uzamsal boşluklarda yer çekiminin gücünden arınmış figürlerin karmaşık ilişkileri yalın duru ve içsel bir ifadeyle resimlenir. Bu bağlamda Mustafa Ata'nın konuya yaklaşımı da ifadeci bir yorumun izlerine ipucu oluşturur. Figür ve figürsel anlatım Mustafa Ata'nın sanatının can alıcı değerleridir. Bireysel eylemleri içinde anıtsal figürler biçim kuruluş ve doku sal özellikleriyle resimsel anlatımın gerçek değerlerini oluştururlar. Zamanın ve mekanın kavramsal soyutluğu anıtsal figürlerin varlıklarıyla sarsılır. Bu çarpıcı vurgu duyumsama anında yeni sarsıntılar yaratır.

Biçimsel olarak algılanan figür bir anda renk kuşaklarının katmanlarına dönüşerek biçimsel olgudan renkse soyuta dönüşür. Biçimsel renk figürle çizgi dokusu algılama dizelerinde durmaksızın değişir. Bir anda yakalanan figürün varlığı akışkan renk kuşaklarının lokal tonlarının göreceli çekiciliğinde yitirilir ve algılarda bütünleşerek renk katmanlarıyla yeniden yakalanır. Renklerin mi figürse anlatıma can verdiği yoksa figürse anlatımın mı renkleri çekici kıldığı seçenekleri bireysel yaklaşımlara bağımlı tartışmalara çözümsüz ortamlar oluşturacaktır. Çözümü net ve kesin görünen gerçekse, Mustafa Ata'nın soyut anlatımı figürse dışavurumu bir yaklaşımla özgünleştirilmesidir.

Mustafa Ata'nın sanatında bu yaklaşım bir sanatçı olarak resimlerini tanımaya başladığı 1970'li yıllarda belirginleşecektir. İlk resimlerinde diz elenen resimler Mustafa Ata'nın özgün biçimine esin kaynağı oluşturan Henri Rouault resimlerinin siyah konturlarla çevrelenen yüzeyleri parlak olmayan dokularla yoğunlaşan insanların yaşam değerlerini ürküterek gözden geçiren anlatım özelliklerinden yapılan öznel seçimlerdir. Bu seçimlere soyut sanatın vurgulu dışavurumunu ve kübist yöneme yaklaşımlarıyla dikkati çeken Karl Schmidt Rottluff resimlerinin boşluğu ve oylumu saran büyük renk alanlarında ulaştığı yalın ve anıtsal anlatım özelliklerinin incelenmesi de katılacaktır. Mustafa Ata ifadenin güçlü anlatımına ulaşmanın sarsılmaz yöntemlerini çarpıcı renk yüzeylerinin görsel etkileri ve figürsel yorumların deformasyonlarıyla ulaşan Alman dışavurumcularının ve haberci simgeci biçem sanatçıların yapıtlarını irdeleyerek çözümleyecektir. Bireysel yeteneği öğrenimi ve araştırmaları 1970 sonlarında Mustafa Ata resimlerinde özümşenen değerlere dönüşecektir.

Bu dönem resimlerinde Ata'nın sanatını belirleyecek anlatım biçiminin netleştiği gözlemlenecektir. Özgün Mustafa Ata anlatımlarının yakalanmasıyla 1980 sergilerinde gerçekleşecektir. Çarpıcı yalınlıkta ve anıtsal formda betimlenen figür anlatımın tüm gizemini kurgulayacaktır. Sarman alarak ışık yumaklarına dönüşen dimdik bedenler ve keskin yüzler zamansızlığın ve mekansızlığın geçmişi geleceğe bağlayan gizeminde ipuçları çağrıştıracaktır.

Tuval düzleminde tek renkle örtülü yüzeyine dağılan figürlerin ancak düşünsel seçeneklerle açıklana bilen birliktelikleri anıtsal bir kuruluşla sergilenir. Zamanın ve mekanın sorgulandığı uzamsal boşluk yer çekiminin gücünden arınmış figürlerin

aralarındaki mesajı kopukluk tuval yüzeyine paralel katmanlar oluşturan figürlerin belirgin yön karmaşası sarmalanan dimdik vücutların fondan soyutlanan ışıklı pasajlarla siluet görünümünde sunulmaları anlatımda yaşam temasının geçildiğini ve ölüm izleklerinin seçildiğini kanıtlar. Figürlere hızla yaklaşan müzisyenlerin ve kanatlı yaratıkların boşluğu yırtan görünümleri bu seçimin kesinliğini vurgular. Bu resimlerde donmuş zamanların kaybolmuş mekanların durağanlaşan eylemlerin gizemi yapay bir hızla uyarılır.

1980'li yılların sonları Mustafa Ata'nın benimsediği anlatım biçiminin gelişimini belirleyen yapıtlar ve sergilerle geçecektir. Belirlenen biçim kendi içinde biçimsel ve renksel değişim geçirecektir. Üçlü düzenlemelerde yoğunlaşan figürsel anlatım gene düz bir doku oluşturan renk değerleri üzerinde kesintisiz ve çarpıcı bir devinimle aktarılacaktır. Tuvali yatay olarak bölen ufuk çizgileri kaybolurken renkçi bir anlatım ağırlık kazanacaktır. Beyaz sargılarla mumyalaşan eylemsiz figürler akışkan renk şeritleriyle çözümlenecektir. Bu aşama biçimini yöntemini tekniğini belirleyen ve yeteneğini tanıyan bir sanatçının ulaştığı doğal ve rahat çalışma döneminin göstergesidir. Rengin görsel etkisinin bilinçli olarak örttürüldüğü yalın figürsel anlatımlarda önce fonu kaplayan düz renkler anlatımın içeriğini ve etkisini yönlendirecek ve hatta kurgulayacaktır. İşte tam bu noktada dramatik etkiyi çarpıcı kılan koyu renkli fonlar üzerinde renk biçim ilişkileri çözümlenmeye başlayacaktır. Bu aşamada renk görsel etkisiyle biçimsel anlatıma doğrudan katılacaktır. Göreceli çekicilikleriyle uzamsal boşlukları belirleyen düz renk yüzeylerinin üzerinde yumaklaşan renk kuşaklarının sarmaladığı figürsel yorum Mustafa Ata'nın sanatının ulaştığı değişimin boyutlarını sergileyecektir. Bu evreden sonra konu çevresinde dağılan figürlerin eylemleriyle bir arada gerilimleri ve gizil güçleri de anlatıma katılacaktır. Bu anlatım gücü çekici renk yüzeyleri üzerinde şeritler halinde akan renk katmanlarının çatışkısıyla sağlanacaktır.

Mustafa Ata'nın resimlerinde biçim ve renk bir başka deyişle renkle form arasında özgün bağlar kurulması bireysel bir özellik öznel bir yorum olarak dikkati çeker. Tuvalin tam yüzeyine dağılan anıtsal formu insan gövdelerinin anlatım özellikleri akışkan renk şeritlerinin lokal tonlarının karşıtlıkları ya da gizemli uyumlarıyla ifade kazanır. Resimsel içerikler insan vücutlarının gerilimlerini yansıtan formu belirleyen çekici renklerle gerçekleşecektir. Bu aşamada sonsuzluk kavramını çağrıştıran boşluk ve var olma ile yok olma arasındaki çizgiyi arayan insan figürleri eşit değerlerde önem taşıyan imgelere İndirgenecek ve simgesel bir bütünlükte birleşecektir. Uzamı ve oylumu sarmalayan renk şeritleri espasla iki boyutluluğun çatışkısında yumaklaşarak evrenin devininin sonsuzluğuna katılacaktır.

Türk resminde özgün bir Mustafa Ata çizgisinin varlığını kanıtlayan bu çok renkli tuvallerde insan ve yaşam ilişkileri çok boyutlu kavramsal tartışmalara açılacaktır. İnsanın toplumun ve düşüncenin durdurulamayan bir devinim ve değişim içinde

bulduğunu öznel bir yorumla sunan Ata resimlerin evrimin iç çelişmelerin çatışkısıyla gerçekleştiğini vurgulayacaktır.

Mustafa Ata 1990 yıllarına figürsel formların anlatımını belirleyen ve giderek çoğalan renk kuşaklarıyla oluşturduğu kompozisyonlarla ulaşacaktır. Rengin duygusal yoğunlukları yönlendiren lirik düşsel yada soğuk itici etkisinden yararlanacaktır. Mustafa Ata'nın renk şeritleri formları oylumları hareketleri belirleyen çizgi yüzey ve leke dokusunun yerini alacaktır. Resmin plastik değerlerine hizmet eden renkler ifade sel anlatımına da açıklık kazandıracaktır. Renk figür ve hareket Ata'nın sanatının vazgeçilmeyen öğeleridir. Daha doğrusu bir sanatçı olarak Mustafa Ata'nın anlatımının ve yeteneğinin en gözde elemanlarıdır. Doğanın en yetkin varlığı olan insanın ve ilişkilerinin tükenmeyecek boyutlarını öznel bir yaklaşımla irdeleyen Mustafa Ata figürsel soyutlamalarını dışavurumcu bir yorumla birleştirerek özgün bir resimsel dili yakalamayı başaracaktır. Figürlerin çelişkili ilişkilerinden kaynaklanan evrensel hareket eylemsizliğin dondurucu karşıtlığıyla uyarılarak sunulacak ve bu bağlamda uzamsal boşlukların mekansızlığı çağrıştıran sonsuzluğuyla bütünleşen yapay devinimler anlatımı güçlendirecek renk anlatımı soyuta ulaştıran göreceli çekiciliğini biçimsel formların açıklanmasına yönlendiren en çarpıcı değer olarak çıkar karşımıza Mustafa Ata resimlerinde leke yüzey kaplamının ve ışık dağılımına hizmet etmenin dışında akıcı kuşakların çarpıcı lokal tonlarla katmanlaşmasında oluşan biçimsel anlatımlara dönüşerek. Japon kağıtları üzerinde renkli pastellerin ışıklı ve mat çizgisel renk kuşaklarıyla dokuduğu figürsel anlatımlarda rengin çok zengin katılımının yanı sıra kuşakların örgütlenen girift dokuya dönüşen karmaşası da Mustafa Ata'nın sanatının yeni arayışlara uzandığını belirler. Renk şerit yeri gene figürlerin formlarında dolaşmakta onları belirlemektedir fakat kendi içlerinde de girift dokuların armonilerini yakalamaktadırlar. Bu aşama renge figürsel anlatıma ve sonsuzluğu çağrıştıran düz fonlara egemen olan tekniğiyle rahat çalışma dönemlerine ulaştım Mustafa Ata'nın doğaçlama olarak ürettiği resimlerin taze duru anlatımları olabilir. Bir başka olasılık da Mustafa Ata'nın göreceli renklerin çatış kılı karşıtlıklarına ve bu karşıtlıkların katmanlaşan lokal tonlarına çizgisel doku oluşturan kuşakların girift soyut anlatımların gizemine yönelmeye başlaması olarak belirlemekte Özellikle detaylarda kaybolmayan plastik anlatım bu yaklaşıma ipucu oluşturmaktadır. Seçeneklerin çözümlerini doğruları bundan sonra izlenecek Mustafa Ata sergilerinde belirlenecektir.

Yusuf Taktak sanat üzerine bir yazısında:

“...Mustafa Ata'nın son dönem resimlerinde bellekte kalan iki özellik var; renk ve doğada insan. Biri sanatçının kişiliğiyle ilgili, öteki yaşamıyla. Artık iyice bildiğimiz sanatçı kişiliğinin dışavurumcu, renkçi yanı ustalaşarak devam ediyor. Yanı sıra tekniği de buna ekleyebilirim Bu özelliği, bana göre ayrıntıda değil bütünde görünüyor yapıtlarında genel bir ifadeden söz etmek mümkün. Çizgi yumruklarının bir araya gelişyle ortaya çıkan biçimlerin, ki bunlar insan figürleridir, sürekli devingen, kendisinin de tanımlamayacağı pozlardır. Kiminde uçuşurlar koşar gibiler, üst üste yan yana gelirler, kiminde Mısır Sanatı'nda olduğu gibi durağan görünüşlüdürler. Erkek mi, kadın mı ikilemi içinde kalırsınız. Belki de dans ederken donup kalmışlardır. zaten gerilim, biçim ve içerik eş güdü içerisinde. Üstelik yatay tuval seçimi gerilimi artırmaktadır... ”¹⁴

Sezer Tansuğ bir köşe yazısında şöyle belirtmekte;

“...Mustafa Ata son çalışmalarında, mekanla figür hareketi arasında kurmayı başardığı özgün ilişkilere yeni bir tat aramak, renk kullanımı alanında daha cesur olabilmekte, içeriği ifadeci bir yönden yoğunlaşmakta başarılı olmaktadır... ”¹⁵

¹⁴Yusuf,TAKTAK, **Türk Plastik Sanatları**, 282.

¹⁵ Sezer, TANSUĞ, **Mustafa Ata, Retrospektif 2012**, 48.

KEMAL İSKENDER

Kemal İskender iyi bir sanatçı aynı zamanda disiplinli bir sanat eğitimcisi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde vermiş olduğu resim tarihi dersleriyle öğrencilerine teorik anlamda büyük katkı sunmaktadır. Sanat konusunda üst bilgiye sahip olan Kemal İskender'i anlamak ve anlatmak bir öğrencisi olarak beni heyecanlandırmaktadır. Sanatçı akademide ve yurtdışında almış olduğu sanat eğitimi figür ve desen ağırlıklıdır.

Kemal İskender figürü biçimsel bir nesne olarak değil insan olarak ele almakta gergin dinamik bir yapılanma içinde hacim ve oluşumu ile organik bir mekan bağlamında betimlemektedir.

Resimlerinde her şeyden önce desene önem veren sanatçı karmaşık bir kurgu içinde yer alan bir figür aracılığı ile insana özgü duyguları düşleri korkuları bilinçaltının dışavurumunu sağlamakta deformasyona uğratılmış parçalanmış bedenlerle veya figürle organik bir biçimde birleştirilerek bütünleştirilen çeşitli hayvan ve nesnelere farklı anlamlar yüklemekte trajik ürküntü veya korku gibi psikolojik çok boyutlu bir içerik kazandırmaktadır. Tek figürün konu olarak işlendiği resimlerde ise eski aztek veya mısır krallarının zamandan bağımsız ifadelerinin sanatçı üzerine yaptığı etkilerle bir totem figür tipi oluşturmakta bu figürü espas içinde düz olarak biçimlendirirken hacimli biçimlerin kompozisyon içindeki dağılımının karşıtlığı ile dengelenmektedir. Resimlerindeki insan figürü hayvan ve nesnelere parçalanması ya da metamorfoz olgusu yaşamın en önemli kaynağı nedeni ve biçimi olarak onun sanatının özünü oluşturmaktadır.

Sanatçı sağlam desen üzerine figür ağırlıklı çalışmalarıyla öncelikle “insan”ı resimlerinin biçimsel nesnesi olarak ele alıyor. Anıtsal ve fantastik kurgular içinde tek figürü “totem figür” olarak espas içinde biçimlendiriyor. Korkuları, düşleri bilinçaltının dışavurumuyla gerilim yansıtan bu kompozisyonlardan sonra, çok figürlü resimlerinde insanların psikolojik ve toplumsal durumlarını gergin, dinamik bir anlatım içinde yansıtmaya başlıyor.

Kemal İskender bir sergi bağlamında figüratif sanat açısından “görüşünü” şöyle ifade etmektedir:

“...Biz inanıyoruz ki; resim insan için yapılır, konusu da malzemesi de insandır. Figür, hümanist bir içeriğin ifadeye dökülmesinde başlıca belirleyici öğedir. Bu gerçek, belli bazı spekülatif ve aşırı biçimci akımlar dışında kalan sanat anlayışlarının tümü için geçerlidir...”¹⁶

Kemal İskender’ in resminde üslubun biçimlendirdiği anlamın iki aracından biri tasvir diğeri de temsildir. Burada tasvir ve temsil kavramları iç içe geçerek birbirleriyle örtüşmüştür. Tasvirde asıl belirleyici olan şey sanatçının iradesi dışındaki obje iken, temsilde ise suje ya da “ben” esastır. Kemal İskender resminde obje ve suje arasındaki farkın bilincinde ve ne yapmak istiyorum. Sorusunun cevabını yanıtlayarak insanı ve insan figürünü ele alarak, özgün ve özgür bir ifadeyle resmetmektedir.

Sanatçı resimlerinde insanoğlunun serüveninden hareketle onun iç dünyasına yolculuk yapmaktadır. İnsanoğlu ne kadar medenileşirse medenileşsin ne kadar gelişip dönüşürse dönüşün içinde hep bir barbarlık bir yabanilik taraf saklar.

Sanatçı neredeyse bütün resimlerinde kadın figürünü çokça resmetmiştir. Bu durumda sanatçının aşkı ve kadınları sevdiğini anlıyoruz. Kadın figürlerinin aralarına bazen erkek ve hayvan figürlerini yerleştiriliyor. Çoğunlukla çıplak olarak resmedilen kadın bedenlerine baktığımızda ressamın kendi yaşamında kadınlarla sorunlar yaşadığı duygusuna kapılırız. Sanatçının resimlerindeki cinsel imgeler insanın bilinç altındaki gizli duygu ve arzulara göndermede bulunuyor. Kadın figürleri bakana boşlukta uçuşuyor izlenimini veriyor.

¹⁶ Kemal, İSKENDER, **Sanat Çevresi (125)**, 35.

Bununla zamanın uçuculuğu geçiciliği ima ediliyor. Sanatçı kadınların dişilik özelliklerini olumsuz yönde kullanmalarını doğru bulmadığından onları masum olmayan kimseler olarak gösteriyor.

Yine sanatçı kendi yaşamında kadınlarla sorunlar yaşadığını resimlerinden anlıyoruz. Onları suçlularmış gibi resmediyor.

Sanatçının resimlerinde yer alan at figürleri gücü, kuvveti başka bir ifadeyle erkeği temsil ediyor. Kadınlar doğurganlığı sembolize ediyor. Sanatçının kurguladığı kompozisyonlardaki figürler farklı anlamlara gelecek sembollerle ifade ediliyor.

Bazı resimlerde at ve çello bir arada kullanılmaktadır. Çello dişiliği duyarlılığı ve yalnızlığı ifade ediyor.

Sanatçı çok sayıda kendi portrelerini resmetmiştir. Bu portrelere baktığımızda, akıp geçen zamanın aşındırıcı etkisine rağmen zamana baş eğmeyen, güçlü görümlü ve izleyeni düşünceye sevk eden portrelerdir. Sanatçının kendi portreleri ilginç ve bir hayli çarpıcıdır.

Kendisini baskın bir karakter olarak bütün yakınlığıyla resmediyor. Öz güveni yüksek çevresini etkisi altına alan güçlü portreler.

Sanatçı üçlü oto portre adlı eserinde, izleyene yaptığım şeylerle kendimi var ediyorum dercesine bir izlenim uyandırıyor.

Yine sanatçı bazı resimlerinde insan yüzlerini göstermiyor. Bu da izleyene farklı duygular yaşıyor.

Sanatçı zaman zaman portrelerle birlikte elleri de ön plana çıkarıyor. Kemal İskender resimlerinde kendisine has renkler kullanmaktadır. O insan vücudunu farklı renklere boyamaktadır.

Sanatçı resimlerinde genellikle kırmızı, yeşil, mavi ve kahverengi kullanmaktadır.

Kemal İskender'in resimlerinde İnsanı insan kılan evrensel özelliklerle ve bunların özel biçimlerini, yine sanatçının kendi doğal ifade biçimiyle ortaya koyuyor. Sanatçı eylem ve gerçeği özgürce betimleyerek resmin görsel dilini kullanarak ve tarihsel sürecide dikkate alarak resmini oluşturur. Sanatçı figüratif resminde bireysellikten, düşselliğe, tensellikten ruhsallığa bilinirlikten kaosa, gerçekten efsaneye kadar farklı kavramlar ışığında yaklaşmaktadır.

3.Beş Türk Sanatçının Biyografileri



3.1.MEHMET GÜLERYÜZ

1938 yılında İstanbul'da doğdu. 1958'de girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi şimdiki adıyla (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Resim Bölümü'nü 1966'da bitirdi. Oyunculuk öğrenim sürecini akademiye paralel olarak farklı "aktör stüdyolar da ve önemli amatör tiyatrolarda geliştirdi. 1963 yılında Asaf Çiğiltepe'nin yönettiği Arena Tiyatrosu'nda profesyonel oyunculuk kariyerine başladı. Desen ağırlıklı ilk kişisel sergisini 1963 yılında açtı. 1970 - 1975 yılları arasında devlet bursu ile gittiği Paris'te Yüksek Resim ve Litographie ihtisası yaptı. 1971'de Paris'te ilk heykellerini yaptı ve Pont des Arts da ki performansını gerçekleştirdi. 1975 - 1980 arası İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde ders verdi. 1980 yılında bu görevinden istifa ederek 1980 - 1984 arası New York'a yerleşti. Brüksel'de 1984 süresince gerçekleştirdiği heykel ve gravürlerini Galeri 2016'da sergiledi. 1985'de İstanbul'a döndü. 1985'den 2000'e kadar BİL SAK 'da kendi adını taşıyan atölyede sanat eğitimi verdi. 1986'da "Kalın" adlı sanat dergisini yayınlamaya başladı. 1988'de Galeri Nev tarafından organize edilen 25 yılı içeren retrospektif sergisini Nan Freman'ın metnini yazdığı kitap eşliğinde İstanbul'da açtı. 1989 - 1992 yılları arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Kurucu Başkanlığı'nı üstlendi. 1990 - 1995 yılları arasında Votre Beauté Dergisi "Gülyüz'lü Sohbetler" başlığı altında röportaj dizisini sürdürdü. 1991'de Ankara Shearaton Oteli Atrium mekanında kalıcı olarak sergilenmek üzere 14 resimden oluşan "Karşı Rüzgar" serisini gerçekleştirdi. 1992'de Bilkent Üniversitesi'nde misafir öğretim görevlisi olarak ders verdi. 1992'de Polat Rönesans Oteli Lobisi için 7 parçadan oluşan resim serisini gerçekleştirdi. 1995'de "Bosna için İnsanlık Girişimi" hareketi ile işgal altındaki Bosna'yı ziyaret etti. 1998 - 2001 senelerinde İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda "Bir Küçük İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor" adlı 3 kişilik oyunda "Pepino" karakterini oynadı. Aynı oyunla Devlet Tiyatroları'nın Duisburg ve Dusseldorf'daki turnelerine katıldı. 2000 yılında tekrardan Türkiye Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Başkanlığı'na, 2001 yılında Doğu Avrupa Başkanlığı'na, 2002 yılında birleşen IAA Avrupa 2. başkanlığına ve IAA Dünya Yönetim Kurulu üyeliğine seçildi. 2003'de Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'nde 40 yıl desen retrospektifini gerçekleştirdi. Yıldız Teknik Üniversitesi Birleşik Sanatlar Programı'nda 2003 - 2005 yılları arasında ders verdi. Ayrıca kendi özel sanat atölyesi derslerinin yanı sıra, 1999'dan bu yana, Bilgi Üniversitesi Tasarım Kültürü ve Yönetimi Sertifika Programı'nda da ders vermektedir. 2005 yılında Avrupa Genel Kurulu'nu İstanbul'da organize etti. 2005'de Beijing'de gerçekleşen 16. IAA Dünya Genel Kurulu'na ve 2. Beijing Bienaline, IAA Türkiye temsilcisi olarak katıldı. 2007 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisinde "Oradan Oraya" Retrospektif - heykel sergisini gerçekleştirdi. 2008 yılında Ankara Galeri Nev'de Nan Freeman'ın ikinci kitabı eşliğinde "Elli Yıl Sanat" sergisini

gerçekleştirdi. 15 Ocak 2009’da İş Bankası tarafından hazırlanan 50. Yıl Retrospektif sergisini Wendy Shaw’ın metnini yazdığı kitap eşliğinde Kibele Sanat Galerisi’nde gerçekleştirdi. 2009 Mardin Güncel Sanat Sergisine yine 2009’da 9. Contemporary Shanghai Art Fair’a , İstanbul Contempo’09 a 2’şer yapıtıyla katıldı.

Bienaller:

2005 2. Beijing International Bienelle “The IAA Exhibit”

2004 1st International Drawing Bienal, Pilsen The Czech Republic

1989 2. Uluslararası İstanbul Bienali

1987 Mimar Sinan Hamamı, 1. Uluslararası İstanbul Bienali

1987 Uluslararası İskenderiye Bienali, Mısır.

1966 5. Tahran Bienali, Tahran.

1965 5. Genç Sanatçılar Bienali, Paris.

Ödüller:

2009 “Meslekte Üstün Hizmet” Ödülü, Erenköy Rotary Kulübü

2007 II. Altın Lale Güzel Sanatlar En İyi Ressam Ödülü

2007 20' Festival International des Arts Plastiques – Mahres - Tunus Onur Ödülü

2003 Resimde Onur Ödülü, Beykent Üniversitesi

2000 - 2001 Yılın Sanatçısı, Ankara Sanat Kurumu

1995 Nokta Dergisi Doruktakiler Plastik Sanatlar Ödülü

1990 İstanbul Eğitim ve Kültür Vakfı - Yılın Ressamı

1987 Uluslararası İskenderiye Bienali , Üçüncülük Ödülü

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Festivali (Altın Madalya)

1979 Sedat Simavi Vakfı Ödülü

1966 Mezuniyet Yarışması Birincilik Ödülü

Yapıtlarının Yer Aldığı Koleksiyon ve Müzeler

İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

İstanbul Modern Sanat Müzesi

Sakıp Sabancı Koleksiyonu

Merkez Bankası Çağdaş Türk Resmi Koleksiyonu

Fransa Kültür Bakanlığı Koleksiyonu

T.C. Kültür Bakanlığı Koleksiyonu

Eczacıbaşı Koleksiyonu

New York Üniversitesi Koleksiyonu

Karl Hermann Klock Koleksiyonu, Duisbourg

Tiyatro – Oyunculuk:

1998 - 2001 İstanbul Devlet Tiyatrosu “Bir Küçük İş İçin Yaşlı Bir Palyaço Aranıyor”

1963 Arena Tiyatrosu “Kayıp Mektup”

1963 Arena Tiyatrosu “Başkalarının Kellesi”

1963 Arena Tiyatrosu “Arslan Asker Schweik”

1963 Arena Tiyatrosu “Kral Übü”

1961 Akademi Tiyatrosu

1960 Zahne - Z “Güneşte 10 Kişi”

1960 Akademi Tiyatrosu “Şehirli Kız”

Sinema / TV – Oyunculuk:

2007 “Sis ve Gece”

2003 “Crude”

1997 “Bir Doğu Masalı”

1997 “Kuşatma”

1996 “Köstebek” TV.

1994 “Bir Yaz Yağmuru”

1990 “Kurtuluş”

3.2.NEŞ'E ERDOK

1940 İstanbul, Üsküdar`da doğdu. 1948 – 1953 Üsküdar Kaptanpaşa ve Ankara Sarar İlkokulu`nda okudu. 1953 – 1956 Ortaokulun ilk iki sınıfını Erzincan`da okuduktan sonra, 1 yıl Almanya`da Bad Godesberg`de Nicolaus Cusans Gynnasium`da eğitimini sürdürdü ve ortaokulu Üsküdar Paşa kapısı Ortaokulu`nda bitirdi. 1957 - 1959 Üsküdar Fıstık ağacı Kız Lisesi`nde okudu. 1959 – 1963 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü şimdiki adıyla (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Neşet Günal Atölyesi`nden mezun oldu. 1965 – 1966 Madrid`de Escuela Central de İdromas`ta ve Escuela Diplomatica`da İspanyol Dili, Edabiyatı, Uygarlığı ve Sanat Tarihi üzerine çalışmalar yaptı. 1967 – 1972 Milli Eğitim Bakanlığı hesabına Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne Öğretim Üyesi yetiştirilmek üzere Fransa`ya gönderildi. Paris`te Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts`da Prof. Chaplain Midy ve Prof. Pierre Matthey de l'Etang yanında resim çalışmaları yaptı ve 1972`de yurda döndü. 1972 İ.D.G.S.A`nde Asistan adaylığına atandı ve Neşet Günal Atölyesi`nde görevlendirildi. 1981 Profesör ünvanını aldı.1990 Profesör olarak atandı. 1990 – 2008 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Aralarında; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Norton Simon Müzesi' nin de bulunduğu, yurtiçi ve yurtdışında çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda resimleri bulunan sanatçı, bugüne dek 100' ü aşkın karma sergide yer almıştır.

Kişisel Sergiler:

2015 “1953 - 2014 Desenler”, - Neş'e Erdok - Evin Sanat Galerisi İstanbul.

2013 Neş`e Erdok Resim Sergisi - Evin Sanat Galerisi İstanbul.

2010 Neş`e Erdok Resim Sergisi - Evin Sanat Galerisi İstanbul.

2008 Neş`e Erdok Resim Sergisi - Evin Sanat Galerisi İstanbul.

2006 Neş`e Erdok Resim Sergisi - Evin Sanat Galerisi İstanbul.

2006 Neş`e Erdok – ART-İST 2006 Onur Sanatçısı Sergisi - Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi İstanbul.

2005 “1953 - 2005 Desenler”, Koşuyolu Sanat Galerisi, İstanbul.

- 2004 Koşuyolu Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2003 Galeri Nev Sanat Galerisi, Ankara.
- 2002 Karşı Sanat Galerisi, Beyoğlu, İstanbul.
- 2000 Evin Sanat Galerisi, Bebek, İstanbul.
- 1999 Evin Sanat Galerisi, Bebek, İstanbul.
- 1997 Yapı Kredi Bankası, Kazım Taşkent Galerisi, İstanbul.
- 1996 Desen Sergisi, Art-Home Sanat Galerisi, Mersin.
- 1996 Nadya Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1995 Urart Sanat Galerisi, Ankara.
- 1994 Yapı Kredi İzmir Sanat Galerisi, İzmir.
- 1994 Yapı Kredi Bankası Kemal Satır Galerisi, Adana.
- 1994 Yapı Kredi Bankası Kazım Taşkent Galerisi, İstanbul.
- 1993 Galeri Lebriz, İstanbul.
- 1992 Artisan Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1991 Urart Sanat Galerisi, Ankara.
- 1990 Kadın Eserleri Kütüphanesi, Haliç, İstanbul.
- 1990 Urart Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1986 Urart Sanat Galerisi, Ankara.
- 1984 Urart Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1982 Vakko Sanat Galerisi, Ankara.
- 1981 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1977 Galeri Baraz, İstanbul.
- 1974 İ.D.S.G.A. Osman Hamdi Salonu, İstanbul.
- 1972 Maison des Beaux - Arts, Paris.

Ödüller:

2006 16. Artist İstanbul Sanat Fuarı, Onur Ödülü

1998 NTV 1997 Ödülü

1986 Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü (Füreyâ Koral ile birlikte)

1981 “Yurtta Sulh Cihanda Sulh 1981”, Vakko Resim Yarışması Büyük Ödülü

1980 14. DYO Resim Sergisi, Mansiyon

1979 “Yeni Eğilimler Sergisi”, Başarı Ödülü İ.D.G.S.A. Osman Hamdi Salonu



3.3.CİHAT ARAL

1943 Sivas - Kangal doğdu. 1964 - 1969 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi şimdiki adıyla (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Resim Bölümü'nde, Neşet Günal atölyesinde sanat öğrenimi gördü. Burslu olarak Fransa'ya gönderdi. 1971 - 1974 arasında ENSBA'da uygulamalı sanatlar ve vitray atölyelerinden sertifika aldı. R.Licata Atölyesinde mozaik çalıştı. 1974'te yurda dönünce, İDGSA Resim bölümü'ne öğretim görevlisi olarak atandı. 1983'te sanatta yeterlik aldı. 1979'da Görsel Sanatçılar Derneği başkanlığına seçildi.

Kişisel Sergiler:

- 2013 KAV Sanat Galerisi, Ankara.
- 2012 Rb - Art Gallery, İstanbul.
- 2009 Terakki Sanat Vakfı Galerisi, İstanbul.
- 2009 Bilkent Üniversitesi Sanat Galerisi, Ankara.
- 2008 Harmony Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2007 Gözde Sanat Galerisi, Ankara.
- 2007 "Desenler" Harmony Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2006 CEY Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul.
- 2005 Nuro Sanat Galerisi, Ankara.
- 2003 Koşuyolu Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2001 Ömer Sunar Sanat Galerisi Ankara.
- 2000 Caveau des Artistes Saint – Claude, Fransa.
- 2000 Centre Culturel Anatolie, Paris, Fransa.
- 2000 IRCT Salonu Kopenhag, Danimarka.
- 1999 İzmir Resim ve Heykel Müzesi, İzmir.
- 1998 MEB Sanat Galerisi, İstanbul.

- 1997 Transparan Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1997 Maltepe Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1996 İş Sanat Galerisi, Parmak kapı, İstanbul.
- 1993 İzmir Resim ve Heykel Müzesi Salonları, İzmir.
- 1993 Atatürk Kültür Merkezi Büyük Salon. İstanbul.
- 1974 Galerie Poisson d'or, Resim Sergisi Paris, Fransa.
- 1970 Taksim Sanat Galerisi İzmir.

Karma sergiler:

- 2012 “Türkiye'de Baskı Resme Bakmak” Anadolu Üniversitesi GSF. Karma Sergi, Eskişehir.
- 2007 “Çağdaş Türk Resmi” Karma Resim Sergisi, Letonya.
- 2002 Mimar Sinan Üniversitesi “Osman Hamdi'ye Saygı” Karma Resim Sergisi, İstanbul.
- 1999 Bir Geleneğin Temsilcileri. MSÜ Tophane-i Amire Kültür Merkezi, İstanbul.
- 1998 75. yılda Sanatçı Gözüyle Türkiye. Tophane-i Amire Kültür Merkezi, İstanbul.
- 1998 Karma Desen Sergisi. Elhamra Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1996 Sofya Trianeli, Bulgaristan.
- 1995 MSÜ Öğretim Üyeleri Sergisi, Odessa, Ukrayna.
- 1994 Casa Pera Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İstanbul.
- 1994 Öğretim Üyeleri Karma Resim Sergisi, Kocaeli.
- 1992 Öğretim Üyeleri Sergisi Cemal Reşit Rey Salonu, İstanbul.
- 1991 Çelebi'den Gürbüz'e Sanatın hizmetinde beş yıl Tem Sanat Galerisi, AKM, İstanbul.
- 1989 Baskı Resim Sergisi Soyak Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1988 Altuneller Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1987 Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul.

1982 Çağdaş Figüratif Türk Resmi, Tiran - Arnavutluk.

1980 Kartal Belediyesi Uluslararası Kültür ve Sanat Etkinlikleri, İstanbul.

1978 Çağdaş Türk Resim Sergisi, Moskova.

1977 Balkan Ülkeleri Resim Sergisi, Bükreş - Tiran.

1977 Geleneksel Yarışmalı Mayıs Sergisi Spor ve Sergi Sarayı, İstanbul.

1975 Cumalı Sanat Galerisi Kişisel Resim Sergisi, İstanbul.

1974 CAEPO ‘‘Genç Türk Ressamları’’, Resim Sergisi, Paris, Fransa.

1973 Ville de Dieppe. ‘‘Şili İçin Dayanışma’’, Sergisi, Fransa.

1973 Centred' Accueil Aux Etudiants Du Proche Orient, Yedi Türk Sanatçı Karma Resim Sergisi, Paris, Fransa.

3.4.MUSTAFA ATA

Mart 1945'te Trabzon'da doğdu. 1957 - 1961 yılları arasında Trabzon Kanuni Ortaokulu'nda, 1961 - 1964 yılları arasında Trabzon Lisesi'nde eğitim gördü. İlk resim derslerini İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim bölümünden mezun resim öğretmeni Temel Zühtü Ellezoğlu'ndan bu yıllarda aldı. 1966 - 1967 öğrenim döneminde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi şimdiki adıyla (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Yüksek Resim bölümüne girdi. Adnan Çoker atölyesinde eğitim gördü ve 1971'de aynı atölyeden mezun oldu. Dönemin hocalarından başta atölye hocası Adnan Çoker olmak üzere, Cevat Dereli, Sabri Berkel, Şefik Bursalı, Kemal Bilensoy ve Kenan Yontuç'tan eğitim aldı. Akademi ve özel yarışmalarda elde ettiği başarılarıyla dikkat çekti. Yaşadığı dönemin ve geçmişin toplumsal olaylarıyla yakından ilgilendi ve bu içerikte başyapıt olabilecek eserler üretti. 1972'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim bölümü Adnan Çoker atölyesine asistan oldu. Aynı yıl Salih Urallı'yla birlikte "Resim Teknolojisi" ders hocalığını da üstlendi. 1971 - 1991 yılları arasında Avrupa'daki sanat merkezlerinde araştırmalarda bulundu. 1978'de "Sentetik Plastik Malzemeler, Biçimlendirme Yöntemleri, Sanatta Kullanımı" adlı kitabıyla sanatta yeterlilik aldı. Bugüne kadar pek çok ödüle, yurt dışında katıldığı karma sergi ve bienallere, yurt içinde gerçekleştirdiği 36 kişisel sergi ve sayısız grup sergisine imza attı. Eserleri, yurt içinde ve yurt dışında özel koleksiyon, müze ,devlet ve resmi kuruluşlarda bulunuyor. Aralık 2013'te yayınlanan kapsamlı bir kitapla eş zamanlı olarak ilk retrospektif sergisini Mustafa Kemal Merkezi, Beşiktaş çağdaş'ta açan sanatçı; başlangıçta biçimi (figürü) baz alarak anıtsallaştırdığı oylumlu kompozisyonları, zamanla renk tercih edilerek basık modleyle tariflemiş, renk-şeritleri olarak adlandırılabilir kendine özgü bir yapı ve kavramın yaratıcılığını üstlenmiştir. Başlangıçtan bugüne sanatında geçirdiği evrelerde ulaştığı yalınlık ve renkle biçim arasında kurduğu ilişkide oluşturduğu jestüel kaligrafik örgü onun bugünkü özgün yapısını oluşturur.

Kişisel Sergiler:

- 2014 “Zamanın Bedeni” - Mustafa Ata - Galeri İdil, İstanbul.
- 2013 “Sarmal Senfoni”, Saint Benoit Fransız Lisesi İstanbul.
- 2012 “Retrospektif 2012” - Beşiktaş Çağdaş Mustafa Kemal Merkezi, Akatlar İstanbul.
- 2012 İzmir Türk - Amerikan Derneği, Alsancak.
- 2011 Füsun İnan Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2010 Galeri Işık Teşvikiye, İstanbul.
- 2008 Helikon Sanat Galerisi, Ankara.
- 2008 Trabzon Uluslararası Sanat ve Kültür Şenliği Resim Sergisi
- 2007 “Bakıştan Önceki Göz”, Art depo Sanat Galerisi, MKM, Akatlar - İstanbul.
- 2006 Artdepo Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2004 Kiplas Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2004 “Vlam”, Toyan Sanat Galerisi, Ankara.
- 2004 Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2004 Artspace Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2002 “Vlam”, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul.
- 2001 “Yapı ve İç Günü”, Bebek Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2000 “Ve Ruha Bir Renk Dokunur”, Mine Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2000 Arda Sanat Galerisi, Ankara.
- 1998 Mine Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1997 Aksanat Akbank Sanat Merkezi, İstanbul.
- 1996 Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1995 Arda Sanat Galerisi, Ankara.
- 1995 Alkent Actuel Art, İstanbul.
- 1993 Arda Sanat Galerisi, Ankara.

- 1992 Halk Bankası Sanat Galerisi, Ankara.
- 1991 Kare Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1991 Staufen Günlüğü Pastel Sergisi, Arkeon Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1989 2. İstanbul Bienali kapsamında Sanfa Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1989 Garanti Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1987 Beymen Sanat Galerisi, Ankara.
- 1986 Urart Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1984 Kibele Sanat Galerisi, Ankara.
- 1983 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1979 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul.
- 1976 Künmat Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1974 Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1974 Siemens Aktiengesellschaft Sergi Salonu, Münih.
- 1971 Çemberlitaş Darüşşafaka Sanat Galerisi, İstanbul.

Ödüller:

- 2013 Tüyap Sanat Fuarı Onur Ödülü
- 2008 Trabzon Uluslararası Kültür ve Sanat Şenliği, Plastik Sanatlar Ödülü
- 1996 Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi, Görsel Sanatlar Ödülü
- 1987 6. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi, Başarı Ödülü
- 1986 TPAO Atatürk 5. Resim Yarışması, Mansiyon
- 1986 20. DYO Resim Sergisi, Mansiyon
- 1986 Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi, Başarı Ödülü
- 1984 İnönü Vakfı Resim Yarışması, Mansiyon
- 1983 Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi Başarı Ödülü

- 1980 14. DYO Resim Sergisi, Başarı Ödülü
- 1979 2. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi, Başarı Ödülü
- 1979 Görsel Sanatçılar Derneği, Başarı Ödülü
- 1976 Yarımca Kültür ve Sanat Şenliği, 3.'lük Ödülü
- 1969 Ahmet Andıçen Sanat Ödülleri Yarışması, 2.'lük Ödülü

Danışmanlık Yaptığı TV Dizileri:

- 1988 “Sanayi-i Nefise Mektebinden Güzel Sanatlar Akademisine”
- 1994 “Türk Resminde Kadın”

3.5.KEMAL İSKENDER

1949 Trabzon, Yomra'da doğdu. 1967 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi şimdiki adıyla (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Yüksek Resim Bölümü'ne girdi. 1967 - 1968 Ali Çelebi - Devrim Erbil yönetimindeki "Galeri'de" desen" çalıştı. 1967 - 1969 Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde resim öğrenimi gördü. 1969 - 1972 Neşet Günal Atölyesi'nde resim öğrenimi gördü. 1972 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nden mezun oldu. 1972 Milli Eğitim Bakanlığı'nın 1416 sayılı yasa uyarınca (Akademi aracılığıyla) "Avrupa Sınavını" birincilikle kazandı. Ve devlet burslusu olarak gönderildiği İngiltere/Londra'da 1973 - 1974 Central School of Art and Design'da Anthony Altenborough yönetiminde vitray ve Leonard Marchand yönetiminde gravür/mezzotint çalıştı. 1974 Girdiği (ve yalnızca üniversite sonrası eğitim veren bir kurum olan) Royal College of Art'ın Resim Bölümü'nde Peter de Francia, Sandra Blow, John Bellany yönetimindeki üç yıllık bir çalışmadan sonra, 1977'de "Master" (MARCA) ile mezun oldu. 1977 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde Asistan olarak göreve başladı.1987 Doçent ünvanı aldı.1993 Profesör oldu. 1988 - 2000 yılları arasında "Sanat Çevresi", "Türkiye'de Sanat" "Genç Sanat" gibi sanat dergilerinde düzenli olarak 200 dolayında Türk sanatını konu alan sanat yazısı ve makaleler yayınladı. 1991 - 2000 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı kurum olan İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde idari müdür ve müdür olarak görev yaptı. Toplam 670 sayfadan oluşan İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin katalog kitabının çıkarılmasını sağladı.

Kişisel Sergiler:

2011 “Barbarlar: Diğer İroni, Kemal İskender Retrospektif 1975 - 2011” Kibele Sanat Galerisi, İstanbul.

2001 Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

1999 Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

1998 Evin Sanat Galerisi, İstanbul.

1990 Levent Sanat Galerisi, İstanbul.

1985 Urart Sanat Galerisi, İstanbul.

1979 “Barbarları Beklerken”, Yapı Endüstri Merkezi Sanat Galerisi, İstanbul.

1979 Yaprak Sanat Galerisi, Ankara.

Ödüller:

1979 2. İstanbul Sanat Bayramı “Yeni Eğilimler” Sergisi Başarı Ödülü

1977 DYO 25. Yıl 13. Resim Sergisi, Başarı Ödülü

1972 The Minton Award, (İngiltere)

1972 Ahmet Andiçen Resim Yarışması, 2.’lik Ödülü

1972 Can İren Resim Yarışması, 1.’lik Ödülü

1971 Ahmet Andiçen Resim Yarışması, 1.’lik Ödülü

4.SONUÇ

1975'den günümüze beş Türk figür sanatçımız; (Mehmet Güteryüz, Neş'e Erdok, Cihat Aral, Mustafa Ata, Kemal İskender) bugün çalışmalarının en verimli dönemlerini sürdürüyorlar. Onları izleyen kuşaklar ise, sanatsal üretimlerin birbirine eklemlenen oluşumlar zinciri içinde temsil ettikleri konumun ve işlevin gereğini yerine getirmeye çalışmaktadır. Sanatsal etkinliklerin, kesintisiz bir akış doğrultusunda, sanatçının kişisel görüş eğilimlerine göre olduğu bir süreçsellik içindeki görüntüsü, dönemleri boyunca bütünsel bir yapıyı dışa vurmaktadır. Bu yapı, dinamik bir olgunun doğal bir sonucu olup, evrensel boyutlarla bütünleşmeyi amaçlar. Ülkesel sınırların giderek eridiği, iletişim ağının teknolojik ve kültürel anlamda çevremizi kuşattığı bir aşamada, bakış, yorum ve yaklaşım yöntemleri de, bu iletişimin zorunlu bir sonucu olarak sanatçıları, düne oranla birbirine daha da yaklaştırmaktadır. Ancak ayrımlar, dün olduğu gibi bugünde önemini korumakta, çağdaşlıkla çakışan özgün nitelikli yorumlar, sanat dünyasındaki yerini almaya devam etmektedir. Döneminin sanatı, Türkiye'de hem bu anlamdaki yaratıcılığı, sanatsal ifade gücünün sonuna kadar kullanılmasını özendirmiş, hem de sanatın kurumsallaşması yolunda ilk köklü kazanımları gerçekleştirmiştir. Hangi çalışma disiplininden gelirlerse gelsinler, farklı kuşaklara mensup sanatçılar, özgür üretim olanaklarını ellerinde bulundurdıkları sürece, Cumhuriyet'in getirdiği ideallerle bütünleşecekleri inancını hep sıcak tutmuş ve bu yönde çalışmayı ilke edinmişlerdir.

21. yüzyıl eşiğinde, yeni bir yüzyıla girmeye hazırlanırken, Cumhuriyet Türkiye'sinin sanatçısı, doğasında getirdiği güçlerle çağdaşlık olgusunu birleştirmekte kararlıdır. Ekonomik planda sık sözü edilen küreselleşme (Globalizasyon) olgusu açısından sanat, ancak bu yöndeki bütünleşmeye kaybolmaya karşı seçenek oluşturabildiği ölçüde etkisini ve anlamını koruyabilir. 1975'den günümüze kendi üslupları doğrultusunda çalışmalarını figür üzerinde, yoğunlaşmış aynı dönemin içinde kendileri has samimi figürleri örneğin: Mehmet Güteryüz'ün dışavurumculuk ile gerçeküstücülük arasında değişen bir çizgideki resimler yapan sanatçı, gündelik gerçeklerinde mitleri ve bilinç altı düşlerini anlatarak, izleyenleri de bu sorgulama sürecine ve eleştirel bir bakış açısı katar. Neş'e Erdok resimlerinde figürü anıtsal bir tema gibi alır. Ve psikolojik boyutları ön plana çıkararak kendine özgü ifadeci biçim kurma tarzıyla yansıtır. Resimlerinde gerçekliğin ifadesi figürler kadar figürlerin jestlere yoğunlaşır. Figürler mat bir boşlukla belirlenen resimsel mekan içinde irkiltici bir ifade ve zıtlıklar içinde çözümlenmektedir. Gerçekçi ve duyarlı bir üslupla deformasyona başvuran Neş'e Erdok gündelik hayatın sıradan figürlerini ele alarak psikolojik ve dramatik bir anlatıma ulaşması ile izleyiciye sunmaktadır. Ve Cihat Aral figürler oluşurken hemen hiçbir ayrıntıyı rastlantıya yer bırakmayan bir titizliğin de örneklendirir, görüyoruz. Bu oluşumda başka bir dikkat

çekecek öge de ışığın rolü oluyor. Evet o resimler göç olgusunu ele alıyordu. Yurdumuzun nice geri kalmış yörelerinden büyük kentlerimize, belki de başka, tümüyle yabancı bir dünyaya iş peşinde, aş peşinde yapıla gelen göçü, o yazgıyı irdeliyordu. Neydi bu insanların dramı Onların, çöp insanlarının dramı ekmeklerini çerden çöpten çıkarmak durumunda kalanların yazgısı onun resimde sorgulanarak gösteriliyor. İşte bu çalışmalarda bir miktar bunları ele alıyor yeniden sanatçı. Yalın, çarpıcı, vurucu bir anlatımla ve ortak bir kaderi çoğu kez anonim figürlerle çoğaltarak ve renklerin en albenililerini değil nötr ama en etkili olanlarını yeğleyerek. Sanılmasın ki o, yalnızca bir davaya irdelemekle yetiniyor. Tabi ki hayır Cihat Aral aynı zamanda, öncelikle resim yapıyor; belirgin, anlattığına saygılı, kompozisyonuyla kararlı ve olabildiğince yalın, rengiyle ve çizgisiyle. Doğal olarak eklemeye gerek yok böylesi bir davranış, onun, anlatımının çok daha etkili olmasını sağlıyor. Bu resimlerdeki doğa betimleriyle Mustafa Ata'nın, yaşamın enerjisini rengin hareketi gizemli renk katmanlarıyla vermeyi başarır. Mustafa Ata'nın resimsel anlatımının odak noktasını insan ve insan ilişkileri oluşturur. Bu ilişkiler sanatçının öznel çıkar evrensel bir form diline ulaşır. Özellikle yüzyılımızın insan ilişkilerinin bireyselliğini acımasızlığını, yalnızlığını eleştirisel bir yaklaşımını yansıtır. Mustafa Ata'nın insan ilişkilerini keskin uçlar halinde ulaşan değerlerdir. Mustafa Ata'nın gözlemleri insani değerler üzerinde yoğunlaşmakta ve dışavurumcu bir yorumla sorgulanmaktadır. Mekânsal ve zamansal anlatımın boşluk ve sonsuzlukla çakıştığı bu resimlerde yer alan figürlerde biçimsel değerleri belirgin kılmanın ötesinde anlamlar taşıyan renkçi tavrıyla ifadenin evrenselliğini vurgular. Belirlenemeyen mekan, saptanamayan zaman ve bilinemeyen insanların çok tanıdık iyi bilinen ilişkilerin içinde sorgulanmaları insanın yaşamının ortak değerlerine uzanan izleklerin duyumsanmasını gerçekleştirir. Kemal İskender sağlam desen üzerine figür ağırlıklı çalışmalarıyla öncelikle insan'ı resmin biçimsel problemi olarak sanatının merkezine yerleştirir. Anıtsal ve fantastik kurgular tek figürü “totem figür” olarak espas içinde biçimlendiriyor. Korkuları, düşleri, bilinçaltının dışavurumu aracılığıyla gerilim oluşturan bu kompozisyonlardan sonra, çok figürlü resimlerinde insanların psikolojik ve toplumsal durumlarını gergin, dinamik bir anlatım içinde yansıtmaya başarıyor. Türk figür resminin açmış olduğu bu yol sonraki kuşaklar için bir kılavuz görevi görmüştür. İnsanı ve toplumsal sorunlara karşı duyarlı ve sorumluluk bilinci içinde devralan bu sanatçıların diğer örnek alınacak davranışları da plastik değerlerden taviz vermemeleri olmuştur.

Benimde Neşet Günel dan devralınan ve aynı geleneği sürdüren Nedret Sekban atölyesi seçmemde bu sanatçıların büyük etkileri olmuştur. Çalışmalarım bu değerli mirasa layık olmak o geleneği sürdürmek büyük amacımdır. Umarım bundan sonra göstereceğim çabalarımın bunun hakkını elde edebilirim.

5.KENDİ RESMİME İLİŞKİN RAPOR

“ Sanatçı zamanının olaylarını yansıtan kimsedir.”

Shakespeare, Hamlet

Sanatçı, su gibidir. Nasıl ki su, kabının şeklini alır; aynen öyle de sanatçıyı da yaşadığı çağ şekillendirir. Elbette sanatçı için bu nitelendirme olumsuz bir manada anlaşılmalıdır. Yani sanatçı, kendi çağının dar çeperlerinde sıkışıp kalmış değildir. Zaten kendisine “sanatçı” sıfatını layık görebiliyorsak, aynı zamanda onun kendi çağını aştığını da dolaylı yoldan söylemiş oluyoruz. Fakat bununla beraber sanatçı, yaşadığı dönemden bağımsız da olamaz. Bir kere sanatçı olmaklığından ötürü temas ettiği insanların sorunlarına bigâne kalamaz. Bundan ötürü bazen sanatçı, yaşadığı çevreden, içinde bulunduğu sistemden tamamen farklı, onun tamamen zıddı şeyleri eserlerinde konu edindiğinde dahi, aslında o, yine yaşadığı dönemden yola çıkarak, sahip olmadıklarının özlemine yansımıştır. Nasıl ki ütopyalar, dönemin kötü koşullarının etkisinde, bir hayal yurdu olarak kristalleşiyorlarsa, sanatçı da ister eserlerinde fiziksel, sosyal gerçekliği isterse de hayalini kurduğu şeyleri yansıtın, her halükarda kendi çağının çocuğudur.

O da genellikle eserlerinde yaşadığı zamanın olaylarını yansıtmaya gayret eder. Yaşadığı olaylardan içine akıttıklarından, içsel çatışmalarından damıttıkları damlar tualine.

Başlangıcında desen vardır. Figür resminin de en önemli elemanı olan desen atalarımızın mağara duvarlarına bıraktığı izlerle başlar. Resim desendir, desen de resim. Figürlerini oluştururken desen hakkındaki bunca övgüyü düşünür. Ruhunu Ingres’in “Le dessin est la probite de l’art (Desen sanatın namusudur)” sözüyle tualin başına oturtur ve primitiflere duyduğu yakınlık ve onlarla kurduğu ruhsal ilişki içinde oluşturduğu figürlerini avucunda tutmuştur. Onun için resim gün ışığına çıkarılması gereken bir dua ve lekesiz bir saflıktır. Geçip giden zamanın yıkımından koparılmış bir andır. Ele geçirilmiş bir ölümsüzlüktür. Bunun için resim yaparken en büyük erdemini susmak, sessiz kalmak olduğunu düşünmüştür sık sık. Seçtiği konular da genellikle kırsal insan, ölüm, şiddet, aldatma, güvensizlik ve umuttur. Çünkü onun için kendini tanımak biraz da insanlığın zaman içindeki duruşunu anlamaktır.

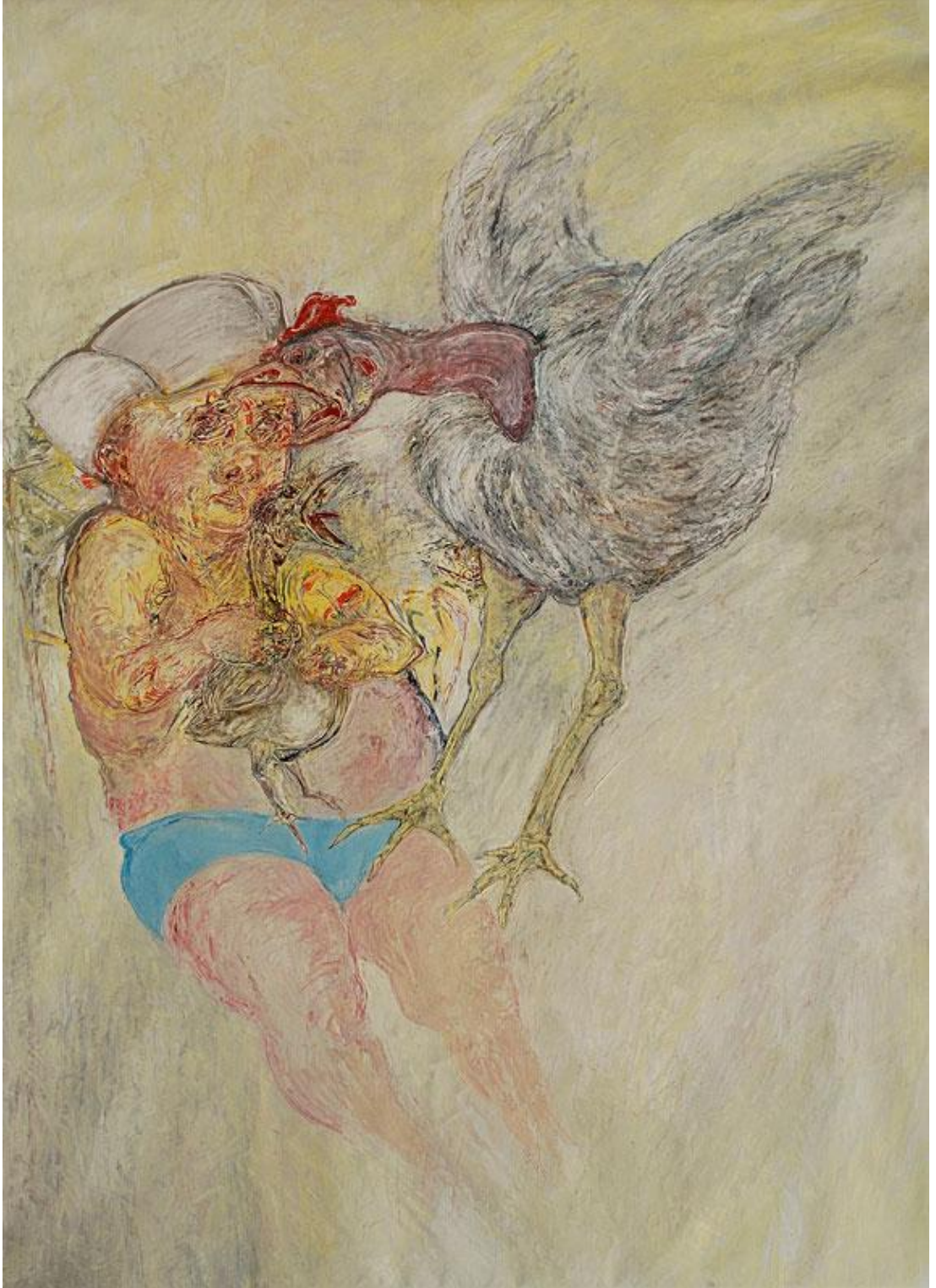
Ve Orhan Onuk dışavurumcu anlayışı teknikte kendini daha kolay gösterir. Figürlerindeki dışavurumcu etkiyi desenle ve dokularla iki boyutlu olarak tual üzerine yansıtır.

6.YARARLANILAN RESİMLER





Resim 1: Mehmet Gülyüz, ‘Bir Taşla’, 250 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.



Resim 2: Mehmet Gülyüz, “Bilmeden”, 250 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009.



Resim 3: Mehmet Gülyüz, ‘Bilerek’ , 250 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009.



Resim 4: Mehmet Gülyüz, “Bildiri”, 250 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009.



Resim 5: Mehmet Gülyüz, “Martı”, 162 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1989.



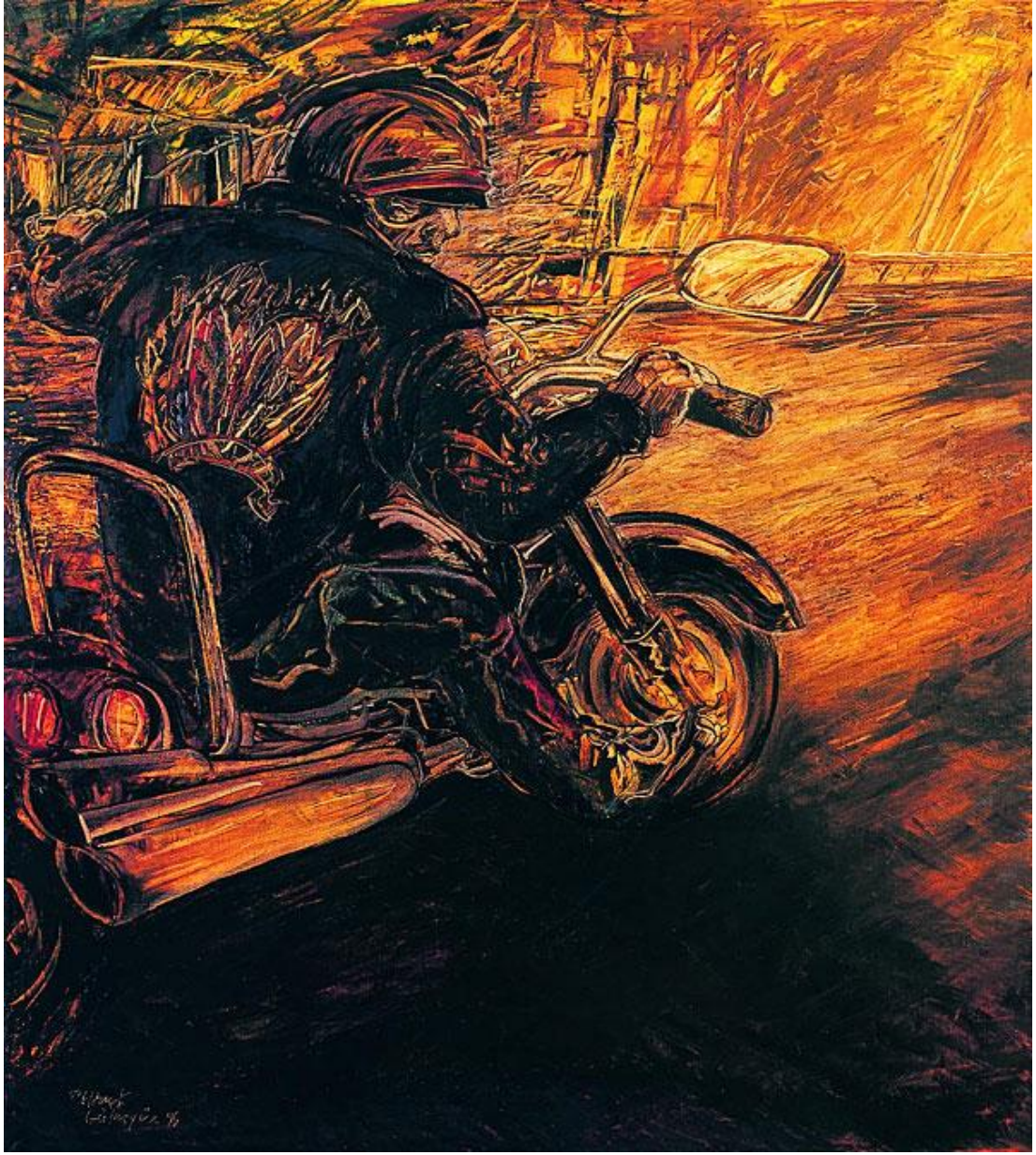
Resim 6: Mehmet Gülyüz, ‘Resim Satıcısı’, 65 x 54 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2008.



Resim 7: Mehmet Gülyüz, ‘Ümitliyim’, 162 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2008.



Resim 8: Mehmet Gülyüz, “Yarış Arabası”, 375 x 210 x 190 cm, Polyester, karışık teknik, 2007.



Resim 9: Mehmet Gülyüz, ‘Motard III’, 200 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1995.



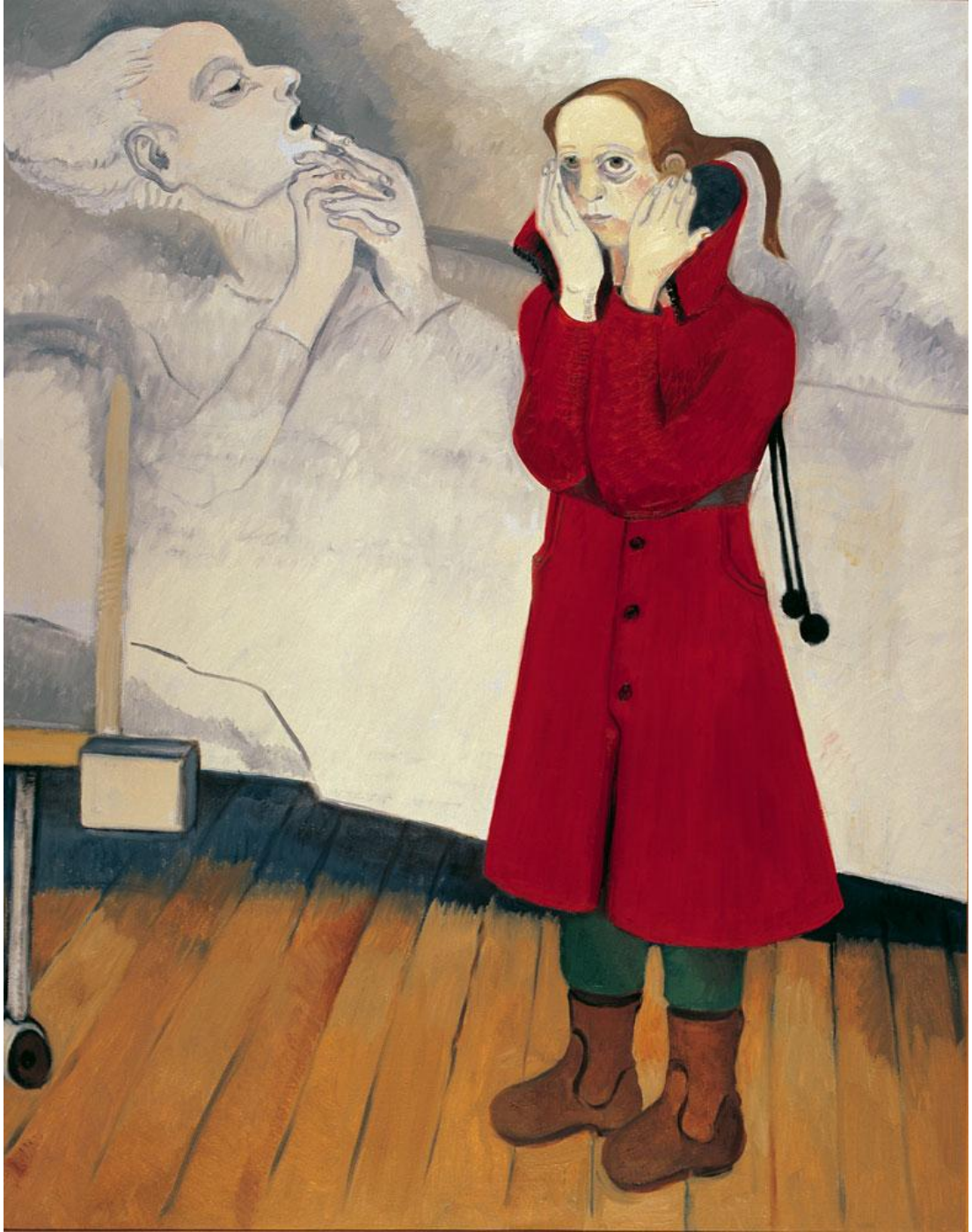
Resim 10: Mehmet Gülyüz, “Seni Kiskandı”, 200 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009.



Resim 11: Neş'e Erdok, "Ressam", 180 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.



Resim 12: Neş'e Erdok, "Neydik, Ne Olduk", 180 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2008.



Resim 13: Neş'e Erdok, "Keder", 146 x 114 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2008.



Resim 14: Neş'e Erdok, "Gölköy", 150 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.



Resim 15: Neş'e Erdok, "Gölköy", 150 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.



Resim 16: Neş'e Erdok, "Gölköy", 160 x 140 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.



Resim 17: Neş'e Erdok, "Gölköy", 150 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.



Resim 18: Neş'e Erdok, "Hepimiz Aynı Gemide", 180 x 250 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2011.



Resim 19: Neş'e Erdok, "Atölye" , 200 x 150 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.



Resim 20: Neş'e Erdok, "Aşklara Çiçekler", 180 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.



Resim 21: Cihat Aral, “Bir Gün Mutlaka”, 35 x 27 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2011.



Resim 22: Cihat Aral, ‘‘Kurban’’, 81 x 100 cm, Tuval zerine yağlıboya, 2013.



Resim 23: Cihat Aral, “Çöp Toplayıcıları”, 92 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2005.



Resim 24: Cihat Aral, “Ve Bayraklarıyla Geldiler”, 130 x 195 cm Tuval üzerine yağlıboya, 2013.



Resim 25: Cihat Aral, “Roboski”, 81 x 100 cm, Tuval üzerine yağıboya, 2013.



Resim 26: Cihat Aral, “Kurban”, 150 x 185 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.



Resim 27: Cihat Aral, “Şeyh Bedreddin İndirilişi”, 100 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.



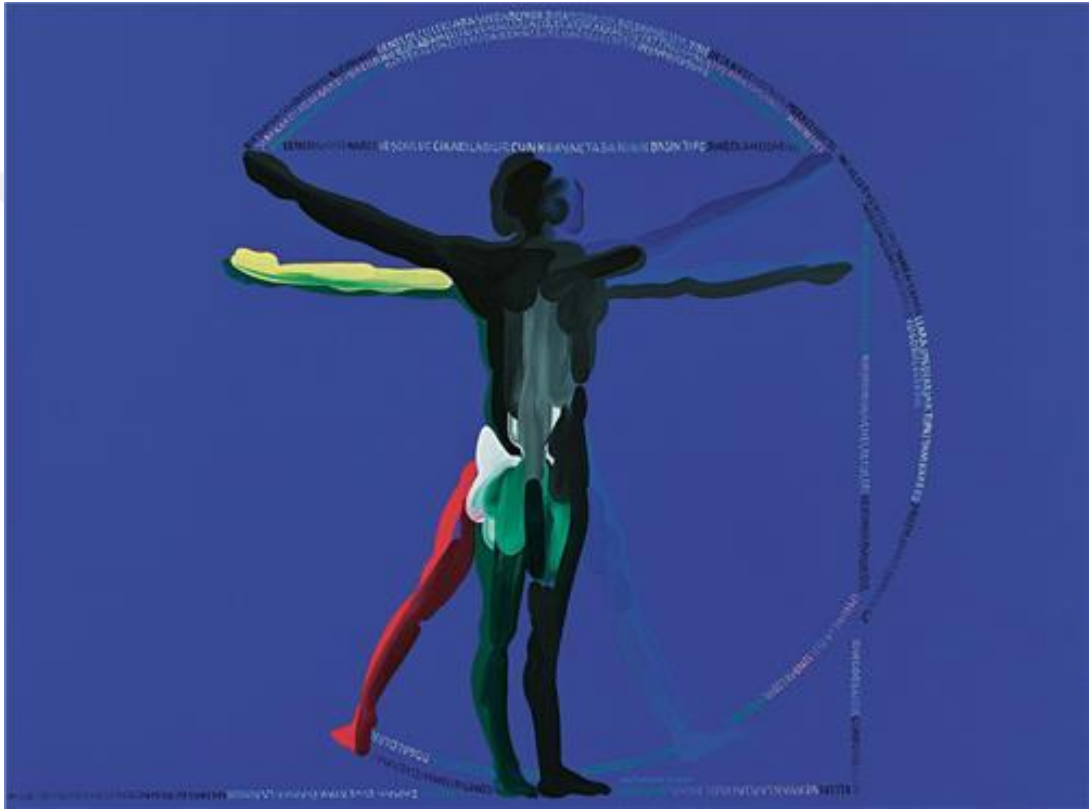
Resim 28: Cihat Aral, “Karda Dönüş Yolu”, 65 x 81 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.



Resim 29: Cihat Aral, “Kurban”, 97 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2012.



Resim 30: Cihat Aral, “Çocuklar Ölmesin I”, 89 x 116 cm Tuval üzerine yağlıboya, 2007.



Resim 31: Mustafa Ata, ‘‘Vlam’’, 97 x 130 cm, Tuval ¼zerine karışık teknik, 2001.



Resim 32: Mustafa Ata, ‘‘Sarmal Gelişim VI’’, 180 x 300 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2012.



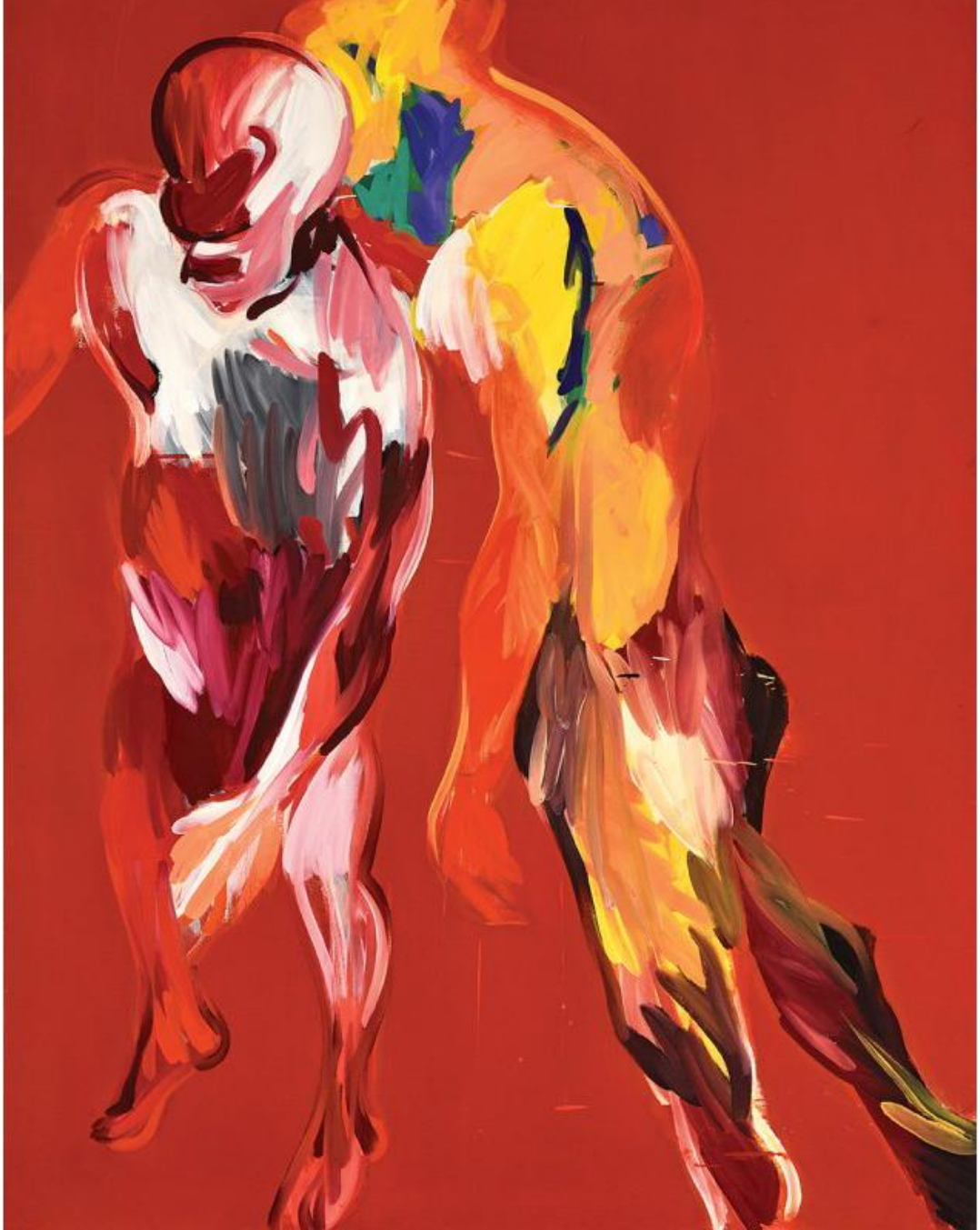
Resim 33: Mustafa Ata, ‘‘Günümüz Yaşamından Bir Kesit III’’, 150 x 180 cm Tuval üzerine karışık teknik, 2012.



Resim 34: Mustafa Ata, ‘‘Sarmal Işık’’, 150 x 180 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2011.



Resim 35: Mustafa Ata, ‘‘Tanrılar’’, 140 x 170 cm, Tuval ¼zerine yağlıboya, 1996.



Resim 36: Mustafa Ata, “Boşluk”, 168 x 134 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1988.



Resim 37: Mustafa Ata, “Küçük Bir Hikaye”, 135 x 175 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1987.



Resim 38: Mustafa Ata, “Özgürlük”, 65 x 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1985.



Resim 39: Mustafa Ata, ‘‘Direniş’’, 81 x 100 cm, Tuval üzerine yağıboya, 1983.



Resim 40: Mustafa Ata, “Çelişki”, 89 x 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1983.



Resim 41: Kemal İskender, “Alex Stevenson Figürü Üzerine Çeşitleme”, 76 x 52 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.



Resim 42: Kemal İskender, “Amazon”, 52 x 76 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.



Resim 43: Kemal İskender, “Çift II”, 52 x 76 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.



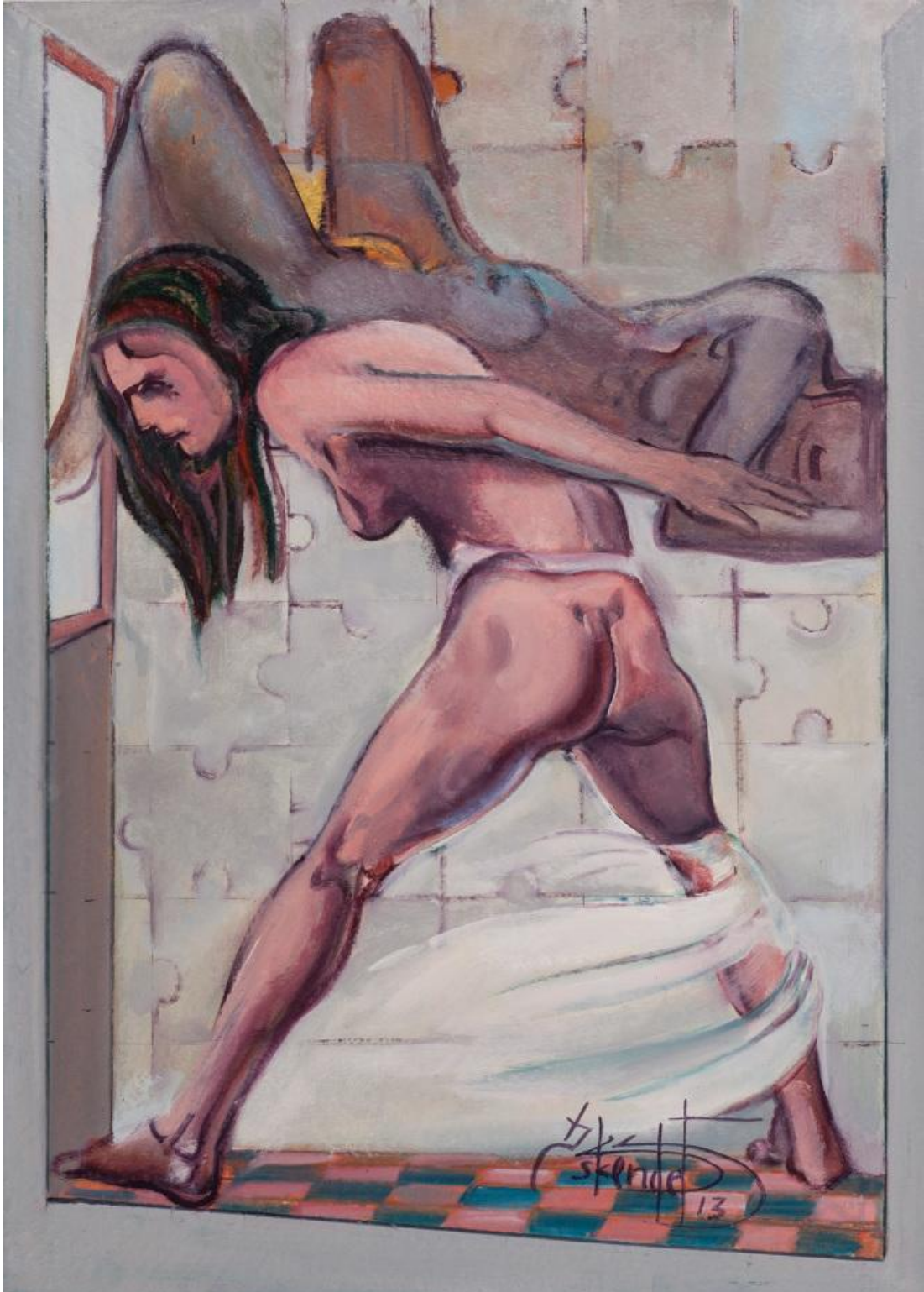
Resim 44: Kemal İskender, “Diyalog”, 76 x 52 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2013.



Resim 45: Kemal İskender, “Hüznün Profili”, 52 x 76 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.



Resim 46: Kemal İskender, ‘‘Kuzeyden Gelenler’’, 50 x 70 cm, Kağıt zerine yağlıboya, 2001.



Resim 47: Kemal İskender, “Savrulma”, 70 x 50 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2013.



Resim 48: Kemal İskender, “Sirk İzlenimleri”, 52 x 76 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.



Resim 49 : Kemal İskender, ‘‘Süvari’’, 80 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2013.



Resim 50: Kemal İskender, “Üç Oto portreli İdol”, 80 x 120 cm, Tuval üzerine yağlıboya ,2013.

7. ÖZGÜN ÇALIŞMALAR





Resim 1: Orhan Onuk, ‘Ezidi Kadınlar’, 100 x 140 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.



Resim 2: Orhan Onuk, ‘‘Havva’’, 140 x 100 cm, Tuval zerine yağlıboya, 2015.



Resim 3: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 140 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.



Resim 4: Orhan Onuk, ‘‘Melek Tavus I’’, 50 x 70 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.



Resim 5: Orhan Onuk, “Duvar”, 100 x 100 cm, Tuval üzerine yağıboya, 2015.



Resim 6: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 100 x 70 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.



Resim 7: Orhan Onuk, "İsimsiz", 101 x 69 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.



Resim 8: Orhan Onuk, "Kadın", 100 x 70 cm, Kağıt üzerine pastel, 2015.



Resim 9: Orhan Onuk, ‘Melek Tavus I’, 70 x 50 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.



Resim 10: Orhan Onuk, ‘Melek Tavus III’, 70 x 50 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 2014.



Resim 11: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 35 x 50 cm, Gravür, 2014.



Resim 12: Orhan Onuk, “İsimsiz”, 38 x 43 cm, Tuval üzerine yağıboya, 2015.

8 KAYNAKLAR

Kitaplar

AKDENİZ, Halil (2004), **Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyonlardan Örnekler**, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu Cilt II, Ankara.

ARTUN, Ali, DOSTOĞLU, Haldun (1999), **1950 - 2000 Türkiye’de Çağdaş Sanat**, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.

BARAZ, Yahşi (2013), **Sanatçılar, Galeriler, Koleksiyonerler**, Galeri Baraz Yayınları, İstanbul.

BOZKURT, Nejat (2013), **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sentez Yayıncılık, Ankara.

ÇALIKOĞLU, Levent (2001), **Mehmet Güleriyüz**, Artist Yayın Endüstrisi LTD, İstanbul.

ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim, KANTÜRK, Turgay (1998), **Türk Plastik Sanatları**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

ERDOK, Neş’e (1977), **Figüratif Resimde ‘Bakış’ Diyalektiği ve Bakış – Espas İlişkisi**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No.70, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1997), **Neş’e Erdok**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul..

ERSOY, Ayla (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950’den 2000’e)** Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı, Plastik Sanatlar**, Altın Kitaplar, İstanbul.

ERTEN, Oğuz (2012), **Türk Plastik Sanatlarında İlkler**, Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul.

FREEMAN, Nan (1988), **Mehmet Güleriyüz**, Yayın Hakkı: Galeri Nev, İstanbul.

GİRAY, Kıymet (1997), **Çallı ve Atölyesi**, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, İstanbul.

GÖREN, Kamil, Ahmet (1998), **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları**, İstanbul.

KAPTANA, Melda (2008), **Galer'istler 70' lerin Sanat Ortamı**, İlhan Koman Kültür Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul.

KESER, Nimet (2009), **Sanat Sözlüğü**, II. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.

LEAMAN, Oliver (2004), **İslam Estetiğine Giriş**, Çev. Nuh Yılmaz Küre Yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (1994), **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (2000), **Cumhuriyetin 75 yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

RENDİ, Günel, EROL, Turan (1980), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınları, Cilt I, İstanbul.

SAĞLAM, Mümtaz (2004), **Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyonlardan Örnekler**, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu Cilt I, Ankara.

SÖNMEZ, Necmi (2000), **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945 / 1960**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul

SÖNMEZAY, Ayşegül (2004), **Güldüğüme Bakma "Mehmet Güleriyüz Kitabı"**, Ed. Defne Asal ER, Handan Akdemir, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (...), **Türk Resim Sanatında Figüratif Gelişme**, TYT Bank Türkiye Turizm Yatırım Ve Dış Ticaret Bankası A.Ş. Kültür Hizmeti. İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1986), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi A.Ş. İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1995), **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi A.Ş. İstanbul.

TURAN, Güven (2003), **Mehmet Güleriyüz Kırk Yıl Desen Retrospektif Desen Sergisi (1963-2003)**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

TURANİ, Adnan (1977), **Batı Anlayışına Dönük, Türk Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar

ALTIPARMAKOĞULLARI, Yiğit (2006), **Mehmet Güteryüz ile Burhan Uygur'un Resimleri ile Defterleri Arasındaki İlişkilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi**, yayınlanmamış yüksek lisans Eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÖKTEPE, Mehmet (2001), **1960 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Kataloglar

AYSAN, Şükrü (1979), **Mustafa Ata**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ÇALIKOĞLU, Levent (2000), **Eleştirinin Dili, Desenin Rengi, Mehmet Güteryüz**, Axa Oyak Sanat Galerisi (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ÇOKER, Adnan (1971), **Mustafa Ata**, Çemberlitaş Darüşşafaka Sanat Galerisi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (2006), **Muzipçe Sabitlenen Şimdi, Neş'e Erdok**, Evin Sanat Galerisi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (2008), **Yaşantı Çarpması, Neş'e Erdok**, Evin Sanat Galerisi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

GIRAY, Kıymet (1992), **Mustafa Ata**, Halkbank Sanat Galerisi, (Sergi Kataloğu), Ankara.

KARADENİZ, Aziz (2014), **Beyaz Müzayede Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesini - XXIX**, (Müzayede Kataloğu), İstanbul.

KARAKAN, Gönül (2013), **Mustafa Ata, Sarmal Senfoni**, 230.Yıl Saint Benoit Lisesi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ÖZDEM, Filiz (1997), **Cihat Aral, Maltepe Sanat Galerisi**, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (2005), **Mehmet Güleriyüz**, Tevfik İhtiyar Sanat Galerisi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

SAYIN, Zeynep (2009), **Arslan Eroğlu, Aşk**, Karşı Sanat Çalışmaları, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

.....(2013), **Cihat Aral, Retrospektif**, Kibele Sanat Galerisi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

.....(2015), **Karanlığın Seyri, Kemal İskender**, Beyoğlu Akademililer Sanat Merkezi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

.....(2013), **Neş'e Erdok**, Evin Sanat Galerisi, (Sergi Kataloğu), İstanbul.

Ansiklopediler

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, (1995), İletişim Yayınları, İstanbul.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997),Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Sürelı Yayınlar

ALTAY, Zeynep (Kasım 2013), 23. İstanbul Sanat Fuarı'nın Onur Sanatçısı Mustafa Ata, **Cumhuriyet Gazetesi**.

İSKENDER, Kemal (Mart 1989), Bir Sergi Bağlamında Figüratif Sanat Açışında. "Görünüş" **Sanat Çevresi Sayı: 125**.

TANSUĞ, Sezer (Nisan 1983), Resme Özgü Bir Mekan ve Resme Özgü Bir Hareket, "Somut" **Haftalık Sanat ve Kültür Dergisi Sayı: 36/10**.

YALÇINKAYA, Fisun (Ocak 2015) Bu Sergi Topyekun Hesap Verme Meselesi, **Milliyet Sanat**.

9 ÖZGEÇMİŞ

Orhan Onuk

1991 Van’da doğdu.

2010 - 2014 MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Lisans, İstanbul, Türkiye

2014 MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünü Yüksek Onur Derecesiyle bitirdi.

2010 – 2014 Prof. Nedret Sekban Yrd Doç. Ahmet Umur Deniz atölyesinde çalıştı.

2014 – MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans, İstanbul, Türkiye

KİŞİSEL SERGİLER

2016 “Toprak” Resim Sergisi, MSGSÜ Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi Sarnıç Galerileri, İstanbul, Türkiye

GRUP SERGİLER

2016 “Kazan Kaynıyor” Genç Sanatçılar Sergisi UPSD Galerisi, İstanbul, Türkiye

2016 Bazaart Resim Yarışması Sergisi, The Sofa Hotel, Nişantaşı, İstanbul, Türkiye

2014 “Karma Resim Sergisi”, Nar Artiz Galerisi, İzmir, Türkiye

2014 “Yeni Yıl Sergisi”, Harmony Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

2014 “Mezuniyet Sergisi” MSGSÜ Osman Hamdi Bey Sergi Salonu, İstanbul, Türkiye

2014 15 Nisan Dünya Sanat Günü, Ulusal Resim Yarışması Sergisi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

- 2014** Kültür Bakanlığı XIV Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, Ankara, Türkiye
- 2014** “Genç Girişimciler” Resim Heykel Yarışması Sergisi, MSGSÜ Osman Hamdi Bey Sergi Salonu, İstanbul, Türkiye
- 2014** Bazaart Resim Yarışması Sergisi, Chalabı Art Galeri, İstanbul, Türkiye
- 2014** “Karma Dönem Sonu Sergisi” I.MSGSÜ Koridor Sergileri, İstanbul, Türkiye
- 2014** “Karma Desen Sergisi” II. MSGSÜ Koridor Sergileri, İstanbul, Türkiye
- 2014** “Karma Atölyeler Sergisi” III. MSGSÜ Koridor Sergileri, İstanbul, Türkiye
- 2013** “Yeni Yıl Sergisi”, Harmony Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye
- 2013** İpek Ahmet Meray Resim Yarışması Sergisi, MSGSÜ Osman Hamdi Bey Sergi Salonu, İstanbul, Türkiye
- 2013** Nuri İyem Resim Ödülü Sergisi, Evin Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye
- 2013** Bazaart Resim Yarışması Sergisi, Chalabı Art Galeri, İstanbul, Türkiye
- 2013** “Genç Girişimciler” Resim Heykel Yarışması Sergisi, MSGSÜ Bedri Rahmi Eyüboğlu Sergi Salonu, İstanbul, Türkiye
- 2013** “Yaz Karma Sergisi” Harmony Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye
- 2012** Bazaart Resim Yarışması Sergisi, İstanbul, Türkiye
- 2012** Genç Sanat’12 Karması Sergisi, Deniz Müzesi, İstanbul, Türkiye
- 2012** Kültür Bakanlığı XII Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, Ankara, Türkiye
- 2011** Ponart Guaj Boya Resim Yarışması Sergisi, Galeri Işık Teşvikiye, İstanbul, Türkiye
- 2011** İpek Ahmet Meray Resim Yarışması Sergisi, MSGSÜ Osman Hamdi Bey Sergi Salonu, İstanbul, Türkiye
- 2010** 5.Marmara Üniversitesi Öğrenci Trianeli, İstanbul, Türkiye
- 2010** I. Baskı Sergisi Gravür Sergisi, Fulya Fuar Kongre Merkezi, İstanbul, Türkiye
- 2009** 8.Uluslararası Karikatür Yarışması Sergisi, Trabzon, Türkiye
- 2008** Gençlik Festivali (70 Ülke 81 İl) Resim Yarışması Sergisi, Ankara, Türkiye

FUARLAR

- 2014** 24. Tüyap İstanbul Sanat Fuarı, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul, Türkiye
- 2013** 23. Tüyap İstanbul Sanat Fuarı, MSGSÜ, İstanbul, Türkiye
- 2012** 22. Tüyap İstanbul Sanat Fuarı, MSGSÜ, İstanbul, Türkiye

ÖDÜLLER

- 2014** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yüksek Onur Ödülü, İstanbul, Türkiye
- 2014** Kültür Bakanlığı XIV Şefik Bursalı Resim Yarışması Başarı Ödülü, Ankara, Türkiye
- 2014** Sakıp Sabancı Sanat Ödülleri Sabancı Vakfı, İstanbul, Türkiye
- 2014** “Genç Girişimciler” Resim Heykel Yarışması, Mansiyon Ödülü, İstanbul, Türkiye
- 2014** “Emin Hitay” (Art Basel-İsviçre) Başarı Ödülü, İstanbul, Türkiye
- 2013** Kalafatoğlu Resim Yarışması, Mansiyon Ödülü, İstanbul, Türkiye
- 2008** Anadolu Kadınları Resim Yarışması Birincilik Ödülü, Van, Türkiye
- 2008** Van Şehri Resim Yarışması Birincilik Ödülü, Van, Türkiye
- 2008** “Denizler Geleceğimizdir” Resim Yarışması Sahil Güvenlik Komutanlığı Teşekkür Belgesi Ankara, Türkiye
- 2008** “Gençlik Festivali” (70 Ülke 81 İl) Resim Yarışması, Jüri Özel Ödülü Ankara, Türkiye

DİĞER ETKİNLİKLER

2013 16. Birgi yaz okulu, MSGSÜ Workshop, İzmir, Türkiye

2007 TRT2 Orhan Onuk Desen yapma belgeseli Van, Türkiye

