



**YENİ DIŞAVURUMCULUK VE ONAY AKBAŞ**

**Sabri TOPDAĞI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Resim Anasanat Dalı**

**Prof. Mehmet KAVUKCU**

**2019**

**Her Hakkı Saklıdır**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**Sabri TOPDAĞI**

**YENİ DİŞAVURUMCULUK VE ONAY AKBAŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**

**Prof. Mehmet KAVUKCU**

**ERZURUM – 2019**

**İÇİNDEKİLER**

|                                 |            |
|---------------------------------|------------|
| <b>ÖZET .....</b>               | <b>IV</b>  |
| <b>ABSTRACT .....</b>           | <b>V</b>   |
| <b>KISALTMALAR DİZİNİ .....</b> | <b>V</b>   |
| <b>RESİMLER DİZİNİ .....</b>    | <b>VII</b> |
| <b>ÖNSÖZ .....</b>              | <b>XI</b>  |
| <b>GİRİŞ .....</b>              | <b>1</b>   |

**BİRİNCİ BÖLÜM****YENİ DİŞAVURUMCULUK**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1.1. GENEL .....</b>                                   | <b>3</b>  |
| <b>1.2. ALMAN YENİ DİŞAVURUMCULUĞU .....</b>              | <b>7</b>  |
| <b>1.3. İTALYA'DA TRANSAVANGUARDIA .....</b>              | <b>13</b> |
| <b>1.4. AMERİKAN YENİ DİŞAVURUMCULUĞU .....</b>           | <b>16</b> |
| <b>1.5. TÜRK RESMİNDE YENİ DİŞAVURUMCU EĞİLİMLER.....</b> | <b>21</b> |

**İKİNCİ BÖLÜM****ONAY AKBAŞ'IN YAŞAMI**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>2.1. İÇİNDE YETİŞTİĞİ SİYASİ, SOSYAL VE KÜLTÜREL ORTAM.....</b> | <b>28</b> |
| 2.1.1. Siyasi ve Sosyal Ortam.....                                 | 28        |
| 2.1.2. Kültürel Ortam.....   | 30        |
| 2.1.3. Sanat Ortamı.....   | 33        |
| <b>2.2. ÖZGEÇMİŞİ VE YAŞAMINDAN ÖNEMLİ KESİTLER .....</b>          | <b>38</b> |

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM****ONAY AKBAŞ'IN SANATI**

|  |            |
|--|------------|
| <b>3.1. SANATSAL ETKİNLİKLERİ VE ALDIĞI ÖDÜLLER.....</b>                 | <b>42</b>  |
| 3.1.1. Kişisel Sergileri .....   | 42         |
| 3.1.2. Katıldığı Karma Sergilerden Seçmeler.....                         | 43         |
| 3.1.3. Katıldığı Fuarlardan Seçmeler.....                                | 45         |
| 3.1.4. Gerçekleştirdiği Kapsamlı Sanat Projeleri .....                   | 46         |
| 3.1.4.1. Vincent Van Gogh'un Peşinde/Modernizmin İzinde Sanat Projesi .. | 46         |
| 3.1.4.2. 500'üncü Yılında Leonardo da Vinci'ye Saygı Sanat Projesi.....  | 46         |
| 3.1.5. Aldığı Ödüller.....   | 47         |
| <b>3.2. SANAT ANLAYIŞI .....</b>   | <b>47</b>  |
| 3.2.1. Genel .....   | 47         |
| 3.2.2. Resimlerindeki Konular.....                                       | 50         |
| 3.2.3. Üslubu .....  | 53         |
| 3.2.4. Resimlerinden Örnekler.....                                       | 59         |
| <b>SONUÇ .....</b>   | <b>103</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>  | <b>105</b> |
| <b>EK: ONAY AKBAŞ İLE SÖYLEŞİ.....</b>                                   | <b>110</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>  | <b>123</b> |

## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sabri TOPDAĞI

## YENİ DİŞAVURUMCULUK VE ONAY AKBAŞ

Tez Yöneticisi: Prof. Mehmet KAVUKCU

2019, 123 Sayfa

Jüri: Prof. Mehmet KAVUKCU

Dr. Öğr. Üyesi Hatice DOĞAN

Dr. Öğr. Üyesi Alpaslan AKPINAR

Onay Akbaş'ın çocukluk ve gençlik dönemi, ülkemizde sağ sol çatışmalarının yoğunlaştığı yıllara, üniversite öğrencilik dönemi ise 12 Eylül darbesi ve devamında önemli siyasal, kültürel ve sosyal dönüşümlerin yaşandığı yıllara denk gelmiştir. O zor koşullardan payına düşen güçlükleri, acıları yaşayarak eğitimini tamamladıktan kısa bir süre sonra dünyanın önemli bir sanat merkezi olan Paris'e gitmiştir. Henüz 20'li yaşlarındayken Paris'in ürkütücü ortamında yaşamın tüm güçlüklerine göğüs germek zorunda kalmış, elde ettiği sanatsal başarılarla kısa denilebilecek bir sürede sanat çevrelerinin yoğun ilgisini çekmiştir.

20.Yüzyılın başındaki Alman Dışavurumculuğundan 1950'lerdeki Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna, Gerçeküstücülükten Pop ve Sokak Sanatına ve hatta Minimalist ve Kavramsal eğilimlere kadar, sanat tarihinin işine yarayan her aşamasından beslenen ve onlarla zenginleşen bir sanatçıdır Onay Akbaş. Onun resimlerindeki ironik dili, cıvıl cıvıl renklerle karşımıza çıkmakta, bizleri sorunlarımızla yüzleştirmekte ve sıkmadan, sıkıcı olmadan sorunlarımıza çözüm üretmemize katkıda bulunmaktadır.

Bu çalışmada; Yeni Dışavurumculuk konusunda özet bilgi verildikten sonra sanatçının özgeçmişine ve kişiliğinde kaçınılmaz izler bıraktığı değerlendirilen dönemin sosyal ve kültürel koşullarına yer verilmiş; sanat anlayışı ve üslubu, sanat yaşamı paralelinde; yayınlanmış kitaplar, makaleler, televizyon programları, sergi katalogları ve söyleşileri incelenerek, örnek alınan yapıtları yardımıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. İncelenen dokümanlara ilave olarak; sanatçı ile elektronik ortamda yapılan, yaşamı ve sanatı hakkında önemli bilgilerin yer aldığı bir söyleşiye de tezin ekinde yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Dışavurum, Yeni Dışavurumculuk, Figüratif, Renk, Duygu, Mesaj.

**ABSTRACT****MASTER THESIS****Sabri TOPDAĞI****NEO EXPRESSIONISM AND ONAY AKBAŞ****Advisor: Prof. Mehmet KAVUKCU****2019, 123 Pages****Jury: Prof. Mehmet KAVUKCU****Asst. Prof. Dr. Hatice DOĞAN****Asst. Prof. Dr. Alpaslan AKPINAR**

Onay Akbas's childhood and youth period coincided with the intensified conservatives and democrats conflicts in our country, and the period of university education coincided with the time of the Military Coup of September 12 and the subsequent political, cultural and social transformations. Shortly after completing his education by experiencing all the difficulties and suffering, he went to Paris, an important art center of the world. He had to face all the difficulties of life in the startling environment of Paris when he was in his 20s, yet he attracted the attention of art circles in a short time with his artistic achievements.

From German Expressionism at the beginning of the 20th century to American Abstract Expressionism in the 1950s, from surrealism to pop and street art, and even from minimalist and conceptual tendencies; Akbas is an artist who has fed and enriched with every stage of the history of art. The ironic language in his paintings which is presented in cheerful colors help us confront our problems and contribute to the solution to our problems without any trace of boredom.

In this study; after giving brief information about Neo Expressionism, the social and cultural conditions of the period which left remarkable traces in the artist's character and affected his resume have been evaluated. The style of art and his modus of oprendi in line with his artistic life have been elaborated by analyzing his published books, articles, television programs, exhibition catalogues, interviews and his sample art works. In addition to the documents examined, an electronic interview with the artist, which includes important information about his life and art, is also included in the appendix of the thesis.

**Keywords:** Expression, Neo Expressionism, Figurative, Color, Emotion, Message.

**KISALTMALAR DİZİNİ**

|          |                                |
|----------|--------------------------------|
| bkz.     | : Bakınız                      |
| bs.      | : Basım                        |
| cm       | : Santimetre                   |
| Çev.     | : Çeviren(ler)                 |
| Ed.      | : Editör(ler)                  |
| Md.      | : Madde                        |
| s.       | : Sayfa                        |
| TBMM     | : Türkiye Büyük Millet Meclisi |
| TCK      | : Türk Ceza Kanunu             |
| Tüa.     | : Tuval üzerine akrilik        |
| Tükt.    | : Tuval üzerine karışık teknik |
| Tüyb.    | : Tuval üzerine yağlı boya     |
| vb.      | : Ve benzer, ve bunun gibi     |
| vs.      | : Ve saire                     |
| Yay.     | : Yayın, yayını                |
| Yay.haz. | : Yayına hazırlayan(lar)       |
| YÖK      | : Yükseköğrenim Kurulu         |

## RESİMLER DİZİNİ

|   |    |
|---|----|
| <b>Resim 1.</b> Philip Guston; Talking, 173,9x198 cm, Tüyb., 1979.....  | 5  |
| <b>Resim 2.</b> Leon Golub; Mercenaries II, 305x366 cm, Tüa., 1979.....   | 6  |
| <b>Resim 3.</b> Anselm Kiefer; Senin Altın Saçların Margarethe, 130x170 cm, Tüyb.,<br>emülsiyon ve saman, 1981. ....  | 8  |
| <b>Resim 4.</b> Anselm Kiefer; Dörtlü, 300x435 cm, Tüyb., 1973. ....  | 9  |
| <b>Resim 5.</b> Anselm Kiefer; Sulamith, 290x370 cm, Tuvale emülsiyon ağaç tozu,<br>akrilik ve yağlıboya, 1983. ....  | 11 |
| <b>Resim 6.</b> Georg Baselitz; Aile Portresi, 250x200 cm, Tüyb., 1975. ....  | 12 |
| <b>Resim 7.</b> Sandro Chia; Lo Strano Paso, 70x90 cm, Tüyb., 1980.....   | 14 |
| <b>Resim 8.</b> Francesco Clemente; İsimli (Untitled), 198x236 cm, Tüyb., 1983,<br>T.Ammann Fine Art AG, Zurich.....  | 15 |
| <b>Resim 9.</b> Julian Schnabel; Mars Violet Odasında Anı'nın Portresi, 183x152 cm,<br>Ahşap üzerine seramik, macun, yağlıboya ve balmumu, 1988. ....                           | 17 |
| <b>Resim 10.</b> Julian Schnabel; Blue Nude with Sword, 244x275 cm, Ahşap üzerine<br>seramik, macun, yağlıboya ve balmumu, 1979-80, Galerie Bruno<br>Bischofberger, Zürih. .... | 18 |
| <b>Resim 11.</b> David Salle; Mingus Meksika'da, 244x312 cm, Tüa., 1990.....  | 19 |
| <b>Resim 12.</b> Eric Fischl; Bad Boy, 168x244 cm, Tüyb., 1981.....   | 20 |
| <b>Resim 13.</b> Jean-Michel Basquiat; İsimli, 102x102 cm, Tüyb., 1982.....   | 20 |
| <b>Resim 14.</b> Mehmet Güteryüz; Martı, 162x130 cm, Tüyb., 1989. ....  | 22 |
| <b>Resim 15.</b> Bedri Baykam; Fahişenin Odası, 120x240 cm, Sunta üzerine yağlı<br>boya ve kırık ayna, 1981. ....   | 24 |
| <b>Resim 16.</b> Bedri Baykam; Ani Değişiklik, 150x210 cm, Tükt., 1986. ....  | 25 |
| <b>Resim 17.</b> Mustafa Ata; Tanrılar, 140x170 cm, Tüyb., 1996.....  | 26 |
| <b>Resim 18.</b> Onay Akbaş; Ebedi Oyun için eskiz çalışması, 2007.....   | 55 |



|   |    |
|---|----|
| <b>Resim 19.</b> Onay Akbaş; İktidar Oyunu için eskiz çalışması, 2011. ....         | 56 |
| <b>Resim 20.</b> Onay Akbaş; Sahte Filozof için eskiz çalışması, 2013. ....         | 56 |
| <b>Resim 21.</b> Onay Akbaş; Kapanda Fare, 24x35 cm, Tüyb., 1984. ....              | 59 |
| <b>Resim 22.</b> Onay Akbaş; Ruh Çağırın Ruhsuzlar, 70x50 cm, Tüyb., 1985. ....     | 60 |
| <b>Resim 23.</b> Onay Akbaş; Horoz Dövüşü, 35x50cm, Tüyb., 1986. ....               | 61 |
| <b>Resim 24.</b> Onay Akbaş; Ayakkabıcı, 100x70 cm, Tüyb., 1986. ....               | 62 |
| <b>Resim 25.</b> Onay Akbaş; Kuşlar ve Sakatlar, 99x115 cm, Tüyb., 1987. ....       | 63 |
| <b>Resim 26.</b> Onay Akbaş; Kelebek Avcıları, 165x215 cm, Tüyb., 1989. ....        | 63 |
| <b>Resim 27.</b> Onay Akbaş; Boğa Güreşi, 50x70cm, Tüyb., 1989. ....                | 64 |
| <b>Resim 28.</b> Onay Akbaş; Krallar Sirki, 100x133 cm, Tüyb., 1989. ....           | 64 |
| <b>Resim 29.</b> Onay Akbaş; Hükümlü, 100x120 cm, Tüyb., 1989. ....                 | 65 |
| <b>Resim 30.</b> Onay Akbaş; Körler, 111x140 cm, Tüyb., 1990. ....                  | 66 |
| <b>Resim 31.</b> Pieter Brugel; Körler, 86x154 cm, Tüyb., 1568. ....                | 66 |
| <b>Resim 32.</b> Onay Akbaş; Otoportre, 25x35 cm, Tüyb., 1993. ....                 | 68 |
| <b>Resim 33.</b> Onay Akbaş; Gece Bekçisi, 92x73cm, Tüyb., 1994. ....               | 69 |
| <b>Resim 34.</b> Onay Akbaş; Sokak Kuklacıları, 160x210 cm, Tüyb., 1994. ....       | 70 |
| <b>Resim 35.</b> Onay Akbaş; Demir Elli Kadın, 42x51cm, Tüyb., 1995. ....           | 70 |
| <b>Resim 36.</b> Onay Akbaş; Miting, 130x162 cm, Tüyb., 1996. ....                  | 71 |
| <b>Resim 37.</b> Onay Akbaş; Sahte Peygamber, 130x162 cm, Tüyb., 1997. ....         | 72 |
| <b>Resim 38.</b> Onay Akbaş; Maymunlar ve Efendileri, Çap: 80 cm, Tüyb., 1997. .... | 73 |
| <b>Resim 39.</b> Onay Akbaş; Pandora'nın Kutusu, 72x91 cm, Tüyb., 1998. ....        | 75 |
| <b>Resim 40.</b> Onay Akbaş; Heykeltıraş, 65x81 cm, Tüyb., 1998. ....               | 77 |
| <b>Resim 41.</b> Onay Akbaş; Adalet Tutunma, 113x120 cm, Tüyb., 1999. ....          | 78 |
| <b>Resim 42.</b> Onay Akbaş; Kısaçta, 146x228 cm, Tüyb., 2001. ....                 | 80 |
| <b>Resim 43.</b> Onay Akbaş; Hayat Değirmeni, 92x73cm, Tüyb., 2003. ....            | 81 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Resim 44.</b> Onay Akbaş; Silah Tüccarı, 60x120 cm, Tüyb., 2006. ....  | 82  |
| <b>Resim 45.</b> Onay Akbaş; Düşseler de Yesek, 150x150 cm, Tüyb., 2006.....  | 83  |
| <b>Resim 46.</b> Onay Akbaş; Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?,<br>200x250cm, Tüyb., 2009.....  | 84  |
| <b>Resim 47.</b> Paul Gauguin; Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?<br>139,1x374,6 cm, Tüyb., 1897-98, Museum of Fine Arts, Boston.....  | 85  |
| <b>Resim 48.</b> Onay Akbaş; Arabasında Kraliçe, 97x130cm, Tüyb., 2009.....   | 86  |
| <b>Resim 49.</b> Onay Akbaş; Yargılama, 200x250 cm, Tüyb., 2009.....  | 88  |
| <b>Resim 50.</b> Onay Akbaş; İktidar Oyunu, 200x200cm,Tüyb., 2011.....  | 88  |
| <b>Resim 51.</b> Onay Akbaş; İlahi Eller, 80x100cm, Tüyb., 2013. ....   | 90  |
| <b>Resim 52.</b> Onay Akbaş; Sahte Filozof, 150x200cm, Tüyb., 2013.....   | 91  |
| <b>Resim 53.</b> Onay Akbaş; Geçit Yok, 200x200cm, Tüyb., 2014.....   | 92  |
| <b>Resim 54.</b> Onay Akbaş; Av ve Avcı Olmak, 54x65cm, Tüyb., 2017. ....   | 93  |
| <b>Resim 55.</b> Onay Akbaş; Pinokyo ve Sorunsalı, 92x73 cm, Tüyb., 2017. ....  | 94  |
| <b>Resim 56.</b> Onay Akbaş; Tartıda Melek, 50x61cm, Tüyb., 2017.....   | 95  |
| <b>Resim 57.</b> Onay Akbaş; Eşek Kulaklı Kral Midas, 61x50 cm, Tüyb., 2017.....  | 96  |
| <b>Resim 58.</b> Onay Akbaş; Pinokyo ve Don Kişot, 100x81cm, Tüyb., 2018.....   | 99  |
| <b>Resim 59.</b> Onay Akbaş; Pinokyo ve Ustası, 146x114 cm, Tüyb., 2018. ....   | 100 |
| <b>Resim 60.</b> Onay Akbaş; Av-Avcı-Kurgu, 100x40 cm, Tüyb., 2019. ....  | 101 |
| <b>Resim 61.</b> Onay Akbaş.....  | 110 |
| <b>Resim 62.</b> Onay Akbaş 1983 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde. ....  | 111 |
| <b>Resim 63.</b> 1985 yılında Maltepelı Ressamlar.....  | 112 |
| <b>Resim 64.</b> Onay Akbaş Zonguldak Kozlu'da maden işçileriyle birlikte.....  | 114 |
| <b>Resim 65.</b> Onay Akbaş 1988 yılında Paris'te.....  | 115 |
| <b>Resim 66.</b> Onay Akbaş 2014 Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi Görsel<br>Sanatlar Ödülünü Prof. Dr. Kaya Özsezgin'den alırken. .... | 117 |

**Resim 67.** Onay Akbaş'ın 1989 yılında Van Gogh'un mezarını ilk ziyareti ..... 119

**Resim 68.** Onay Akbaş "Vincent Van Gogh'un Peşinde/Modernizmin İzinde"  
proje çalışmasında. .... 120



## ÖNSÖZ

Otuz yılı aşkın bir süredir Paris'te yaşayan ve sanat çalışmalarını burada sürdüren Onay Akbaş, Türkiye'den kopmamış bir sanatçımızdır. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde yaşanan sorunların da çözümü için çaba harcamakta, farkındalık yaratan ve çözüm önerileri içeren eserler sunmaktadır. Birçok farklı ülkede açtığı sergilerle evrensel sanat dünyasında önemli bir yere sahip olan sanatçımızın yaşamının ve sanatının incelenmesi ve anlaşılması, yeni yetişecek sanatçılarımıza da yol gösterici olacaktır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde; Yeni Dışavurumculuk konusunda genel bilgi verildikten sonra Almanya, İtalya ve Amerika'da Yeni Dışavurumcu eğilimdeki öncü sanatçıların eserleri, üslup ve anlayışları incelenmiş, bunun yanı sıra ülkemizde de Yeni Dışavurumcu sanat anlayışındaki gelişmelere ve bu eğilimdeki önemli sanatçılara değinilmiş, çalışmalarıyla ilgili kısa bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde Onay Akbaş'ın kişiliğinde kaçınılmaz izler bıraktığı değerlendirilen dönemin siyasi, sosyal ve kültürel ortamı ile sanatçının özgeçmişine yer verilmiştir. Bu koşullar içinde özellikle Onay Akbaş'ın sanat anlayışını derinden etkilediği değerlendirilen öğrencilik yıllarındaki yaşamından önemli kesitlere de kısaca değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise sanatçının sanatsal etkinlikleri, sanat anlayışı ve üslubu, sanat yaşamı paralelinde; hakkında yayınlanmış kitaplar, makaleler, televizyon programları, sergi katalogları ve söyleşileri incelenerek, örnek alınan yapıtları yardımıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. İncelenen tüm dokümanlara ilave olarak; sanatçı ile yurt dışında bulunması nedeniyle elektronik ortamda gerçekleştirilen, yaşamı ve sanatı hakkında önemli bilgilerin yer aldığı bir söyleşiye de tezin ekinde yer verilmiştir.

Çalışmalarım boyunca sürekli destek gördüğüm saygıdeğer hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Mehmed KAVUKCU'ya, Bilimsel Hazırlık Programı derslerine başladığım ilk günden itibaren bilgi ve birikimlerinden yararlanma imkânı bulduğum Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nün tüm öğretim üyelerine şükranlarımı sunuyor, çalışmalarım da beni cesaretlendiren ve destekleyen aileme teşekkür ediyorum.

## GİRİŞ

1970'lerden itibaren sanat dünyasında; Pop Art'ın, Kavramsal Sanat ve Postmodernizm'in etkili kavramsal varlığına rağmen Yeni Dışavurumculuk dalgası yaşanmaya başlamış ve 1980'lerden itibaren gittikçe güçlenerek kendini hissettirmiştir. Bu dönemden itibaren sanatçılar içgüdüsel vurgular yaparak, öznel renkler kullanarak ve formları çarpıtarak duygusal içeriğe geri dönmüşlerdir. Bu sanatçılar tarafından yapılan resimler; onların kişisel fantezi dünyalarını, anılarını, korkularını, endişelerini, tarihsel olguları algılayış ve yorumlayışlarını içeriyordu. Artık biçimsel kaygılar geri plana itilmiş, üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana çıkmıştı.

Avrupa ve Amerika'da yaşanan bu sanatsal gelişime paralel olarak Türk resim sanatında da o yıllardan itibaren Yeni Dışavurumcu eğilimleri yansıtan birçok sanatçı, yaptıkları özgün eserleriyle sanat çevrelerinden ilgi görmeye başlamıştır. Bu sanatçılarımızdan en önemlilerinden biri de hiç kuşkusuz Onay Akbaş'tır.

Onay Akbaş; yurt dışında yaşayan, iki yüzün üzerinde sergiyle birçok ülkede sanatseverlerin karşısına çıkmış; işinin ehli dergilerde yüzlerce makaleye, gazete yazılarına, radyo ve televizyon yayınlarına, belgesellere konu olmuş bir sanatçımızdır. Henüz 20'li yaşlarındayken Paris'in ürktücü ortamında yaşamın tüm güçlüklerine göğüs germek zorunda kalmış, elde ettiği sanatsal başarılarla kısa denilebilecek bir sürede o ortamda tutunmayı başarabilmiş; çok renkli, eklem yerlerinden koparılmış ya da tutturulmuş kuklaları andıran çok figürlü özgün dünyası ile sanat çevrelerinin yoğun ilgisini çekmiştir.

Çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği, Türkiye'nin önemli kültürel ve sosyal dönüşümlere uğradığı 1970'li ve 80'li yılların acı izleri kendisini derinden etkilemiş, bunlara karşı kişisel savunma mekanizmalarını oluştururken, uçsuz bucaksız olanaklar sunan resim sanatına sığınmıştır. Bu sığınma, bir yandan yaşam mücadelesinde onun en büyük destekçisi olurken, öte yandan Akbaşgiller olarak adlandırılan maskeli oyuncuların oluşturduğu muzip, adeta teatral bir dünyayı da sanat dünyamıza kazandırmıştır.

Onay Akbaş incelendiğinde hemen dikkati çeken konu, onun sanatçı kimliğiyle olduğu kadar entelektüel aydın kimliği ile de ülkemizin yetiştirdiği çok önemli bir değer

oluşudur. Yurt dışında tutunabilmiş, evrensel sanat dünyasında yer edinebilmiş sanatçılarımızın sayısının azlığı, Onay Akbaş gibi sanatçılarımızın ülkemiz açısından değerini daha da artırmaktadır.

30 yılı aşkın bir süredir Paris'te yaşamasına rağmen ülkemizden ve ülkemizin sorunlarından hiç kopmamıştır. Hemen her yıl Türkiye'ye gelerek ortalama iki ay kadar süreyle sanatsal etkinliklerde bulunmakta, entelektüel çevrelerle irtibatını devam ettirmektedir. Ülkemizde yaşanan olayları, kültürel ve sosyal değişimleri, dönüşümleri yakından takip etmekte, tüm insanlığın olduğu kadar, ülkemiz insanının da yaşadığı sorunları entelektüel bakış açısıyla incelemekte, gerektiğinde sanatsal çalışmalarına konu edinerek sorunların farkına varmamıza katkı sağlamaya, çözüm önerileri sunmaya çalışmaktadır.

Bu çalışmada; Yeni Dışavurumculuk konusunda özet bilgi verildikten sonra sanatçının özgeçmişine ve kişiliğinde kaçınılmaz izler bıraktığı değerlendirilen dönemin sosyal ve kültürel koşullarına yer verilmiş; sanat anlayışı ve üslubu, sanat yaşamı paralelinde incelenerek, örnek alınan yapıtları yardımıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Konuyla ilgili incelenen dokümanlara ilave olarak sanatçıyla bir söyleşi yapılmıştır. Onay Akbaş ile yurt dışında bulunması nedeniyle elektronik ortamda gerçekleştirilen, sanatçının yaşamı ve sanatı hakkında önemli bilgilerin yer aldığı söz konusu söyleşi tezin ekinde sunulmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### YENİ DİŞAVURUMCULUK

#### 1.1. GENEL

Yeni Dışavurumculuk, diğer bir ifadeyle Neo Ekspresyonizm terimi, 20. yüzyılın başlarında Ekspresyonizm’de olduğu gibi özgün bir üsluptan ziyade ortak bir eğilimi tanımlayacak şekilde kullanılmaktadır (Dempsey, 2007: 279). Daha açık bir deyişle; “Yeni Dışavurumculuk, 1970’lerden itibaren Avrupa’da ve ABD’de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılan, son derece genelleyici bir terim olarak nitelendirilebilir” (Antmen, 2014: 263). Genel hatlarıyla yeni dışavurumcu eserler, teknik ve tematik özellikleriyle ayırt edilirken, malzemelerin kullanılışı geleneksel kullanımın yanı sıra dokunsal etkiye sahip veya ham maddeden de seçilebilmekte ve duyguların belirgin bir şekilde ifade edilmesi amaçlanmaktadır. Seçilen konular da sıklıkla geçmişle, ya kolektif tarihle ya da kişisel bellekle derin ilişki kurmaya yarayan, alegori ve sembolizm aracılığıyla işlenen sorunlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla, yeni dışavurumcu çalışmalarda, geleneksel malzemeler ve temalara başvurup resim, heykel ve mimarinin tarihine eğilme söz konusudur. Yeni dışavurumcu eğilimle yapılan eserlerde Ekspresyonizm, Post Ekspresyonizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, İnfornel Sanat ve Pop Sanat’ın belirgin etkisi görülebildiği gibi eğilim, hemen her türlü akım ve hareketten de beslenebilmektedir (Dempsey, 2007: 279).

Antmen, Yeni Dışavurumcu anlayışı şu şekilde açıklamaktadır:

Özünde, 1960-80 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır. Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır. 1980’lere uzanan süreçte özellikle Almanya’da ve İtalya’da dikkat çekmeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretimi ve sanat çevrelerinde gördüğü ilgi, ‘resmin geri döndüğünün’ işareti sayılmış, 1960-80 sürecinde pek tercih edilmeyen bir mecra olarak ‘tuval’in cenazesinin o kadar kolay kalkmayacağı yönünde yorumlar yapılmıştır (Antmen, 2014: 263).

Gerçekten de; 1960’lı ve 1970’li yıllarda Performans, Happening, Kavramsal Sanat ve Minimalizm ile tuval resminin sonunun geldiği görüşünün ardından seksenli yılların başlarındaki gelişmeler, bu tezlerin haklı olmadığını göstermeye başlamıştır

diyebiliriz. 1981’de Londra’daki “Resimde Yeni Bir Ruh” (A New Spirit in Painting) ve 1982’de Berlin’deki “Zamanın Ruhü” (Zeitgeist) gibi sergiler, tuval resminin Kavramsal Sanata karşı direnebildiğini bizlere göstermektedir (Yıldız, 2008: 16).

Kısaca ifade etmek gerekirse; 1970’ler ve 1980’ler Pop Art’ın, Kavramsal Sanat ve Postmodernizm’in, etkili kavramsal duruşuna karşı gelişen Yeni Dışavurumculuk akımını / dalgasını yaşadı. Yeni Dışavurumcu sanatçılar içgüdüsel vurgular yapmak, öznel renkler kullanmak ve formları çarpıtmak suretiyle 20. yüzyılın başlarında görülen Fovizm, Die Brücke ve Der Blaue Reiter benzeri dışavurumcu akımlarla 20. yüzyılın ortalarındaki Soyut Dışavurumculuk’un soyut formlarındaki gibi duygusal içeriğe geri dönmüşlerdir (Fortenberry ve Melick, 2015: 32). Bu sanatçılar “Yeni Dışavurumculuk” şemsiyesi altında farklı resimsel kaygıları yansıtmak bir yana, mensubu oldukları farklı ulusal ve kültürel kimliklerin de zaman zaman belirgin biçimde görünür hale geldiği bir sanatsal ifade benimsemişlerdir. “Yeni Dışavurumculuk” kapsamına alınan tüm bu sanatçıların ortak noktası, “dışavurumculuk”larından da anlaşılabilceği gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anılarını, korkularını, tarihsel olguları algılayış ve yorumlayışını içeren bir resimdir. Kısaca, Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hâkim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana çıkarılmıştır. Birbirinden çok farklı birer imge dünyası yaratan Yeni Dışavurumcu ressamın temel ortak yönü, hepsinin figüratif resme olan eğilimidir (Antmen, 2014: 265).

Figürasyona dönüş, sanat dünyası hâkimiyetinin geçici olarak Amerika’dan Avrupa’ya kaydığı zamana denk gelmiştir. Yukarıda kısaca ifade edilen; 1981 yılında Londra Kraliyet Akademisi’nde açılan “Resimde Yeni Bir Ruh” ve 1982 yılında Berlin’de açılan “Zamanın Ruhü” başlıklı sergiler dönüm noktası olmuştur diyebiliriz. Bu sergilerin Avrupalı küratörlerinin; kavramsalcılığın yalnızlaşan entelektüelliğinin, tarihsel gidişatın sonunu işaret ettiğini hissederek, hümanist konuların yeniden ilgi görmesi ve işlenmesi konusunda tutkulu talepleri bulunmaktadır (Hopkins, 2018: 230).

Bu dirilişin erken tarihli keşiflerinden biri, yapıtlarıyla eleştirmenlerin 1970’li yılların sonunda New York’ta “Yeni İmge” resmi adını verdikleri bir türün doğmasında katalizör etkisi yaratan Philip Guston’dır. 1960’lı yılların ortalarında çarpıcı bir şekilde



figürasyona kayan Guston, önceleri Soyut Dışavurumculukla ilişkili çalışmalar yapmış ve eski üretimlerinin saflığının dürüst olmayan şekilde aldatıcılığa yöneldiğini düşünmüştür. 1970’li yılları, günlük duygu değişimlerine, takıntılara ve güvensizliklerine dair ısrarlı, kavranabilir gerçekleri kaydederek geçiren sanatçının kendine özgü ham imgelerden oluşan görsel dağarcığı, 1940’lı yılların Al Capp veya Basil Wolverton gibi karikatüristlere öykünerek stilize edilmiştir (Hopkins, 2018: 231). Gerçekten de Guston’un resimlerinin; her iki sanatçının, özellikle de Basil Wolverton’ın karikatürlerini çağrıştırmaları dikkat çekicidir.



**Resim 1.** Philip Guston; *Talking*, 173,9x198 cm, Tüyb., 1979.

<https://www.artsy.net/artwork/philip-guston-talking> Erişim Tarihi: 21.05.2019

Guston’un resimlerinde Francis Bacon’ın bazı resimlerinde olduğu gibi varoluşsal veriler, ısrarla elle tutulur gözle görülür şekilde sunulmuştur. Tek gözün iri açıldığı bir baş, kol saati, çıplak ampuller ya da sigara izmariti gibi yineleyen imgeler, yoğun çalışma, endişe ve şüphe nöbetlerine işaret etmektedir (Hopkins, 2018: 231). Sanatçının diğer çoğu resminde olduğu gibi “*Talking*” (Resim 1) isimli eseri de öncelikle büyük boyutuyla dikkat çekmekte, koyu arka plan üzerinde el, kol ve kol saatinin yanı sıra sigara ve sigara dumanıyla da yorgunluk ve endişeyi çağrıştırmaktadır.

Yeniden keşfedilen bir başka ressam da Leon Golub’dur. 1950’li yıllardan beri Golub, yaralanmış ve yırtılmış bir figürasyon anlayışı geliştiriyordu ki bu Vietnam Savaşı’nda napalm bombasının kullanılması gibi sorunlara karşılık geliyordu ama sanatçının itibarı, “*Mercenaries II*” (Resim 2) ve “*Sorgulamalar*” adlı yapıtlarını 1982

yılında sergilediğinde pekişmiştir. Siyasi uçlarda insana şiddet uygulamayı sürdürmesi için para ödenerek gaddarlaştırılan erkek dünyasını betimleyen Golub, ahlaki bir değerlendirme yapmaktan kaçınmaktadır (Hopkins, 2018: 232).



**Resim 2.** Leon Golub; *Mercenaries II*, 305x366 cm, Tüa., 1979.

[https://www.saatchigallery.com/aipe/leon\\_golub.htm](https://www.saatchigallery.com/aipe/leon_golub.htm) Erişim Tarihi: 28.05.2019

Eski kuşak figüratif ressamlardan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) (1908-2001) ve Britanyalı ressam Lucian Freud (1922-2011) bu dönemde yeniden önem kazanmışlardır. Sanat çevresinin önemli bir bölümünü oluşturan kesim, bu resimsel uyanışı duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmiştir. 1981 yılında Londra’da açılan ve farklı kuşaklardan pek çok figüratif yapıta yer veren sergilerin gördüğü büyük ilginin temelinde, 1970’lerin ekonomik durgunluğundan sonra 1980’lerde yaşanan ekonomik canlanmanın ve sanatın önemli bir yatırım aracı olarak değerlendirilmeye başlanmasının etkileri olduğu görüşü kabul görmektedir. Konuyla ilgili rakamlara bakıldığında; 1980’li yıllarda sanata yatırım yapanların sayısının 1970’li yıllara göre dört kat arttığı, sanata yılda en az 10 bin Dolar yatırım yapan koleksiyoncuların sayısının ise 400 bini bulduğu görülmektedir (Antmen, 2014: 265).

Kuspit’in “Postmodern sanat, çoğunlukla sanatın cesedi gibi görünür” düşüncesiyle “Yeni Dışavurumculuk Dışavurumculuğun cesedidir, ceset dâhiyane ve hiperaktif olsa da sonuçta cesettir” (Kuspit, 2014: 173) eleştirel iddiasına karşın; Yeni Dışavurumculuk, ceset olarak kabul edilemeyecek derecede zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Yılmaz’ın da ifade ettiği gibi, Yeni Dışavurumculuk; 20. yüzyılın başındaki

Alman Dışavurumculuğundan 1950'lerdeki Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna, Gerçeküstücülükten Pop ve Sokak Sanatına kadar, hatta taban tabana zıt sayılan Minimalist ve Kavramsal eğilimler dâhil, işine yarayan her şeyden beslenebilen, onlarla zenginleşmeyi bilen melez bir türdür (Yılmaz, 2013: 433).

Almanya, İngiltere, İtalya, Amerika gibi ülkelerde tekrar tuval resmine dönen sanatçılar, örneğin; Almanya'dakiler II. Dünya Savaşı yıllarında ülkelerindeki faşist rejimi sorgulayan, ulusal kimliklerini öne çıkaran konular ile meşgul olurken, İngiltere'dekiler Thatcher, Amerika'dakiler ise Reagan'ın başkanlıklarına rastlayan dönemi sorgulayan hesaplaşmalar içine girmişlerdir. Bu sanatçıların yanı sıra; Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya gitmek zorunda kalan Baselitz, Nazi dönemini, özellikle de yaklaşık beş buçuk milyon Yahudi'nin sistemli bir şekilde öldürdükleri soykırımı sorgulayan Anselm Kiefer, "Cafe Deutschland" dizisinde Almanya'da politik bölünmeye ve kimlik bölünmesine dikkat çeken Jorg Immendorf, Yeni Dışavurumculuk akımının Almanya'daki temsilcileri olmuşlardır. Julian Schnabel, sanat tarihi, edebiyat ve Amerikan popüler kültüründen aldığı konuları resimlerinde işlemiştir. Bu dönemde Amerika'da antikiteye, modern döneme, popüler kültüre ait göndermeler yaptığı, eklettik çalışmalarıyla David Salle, Paleolitik Dönem mağara resimlerinden, Dada ve Sürrealizm'den etkilenen Susan Rothenberg, Amerikan orta sınıf ailesinden manzaraları yansıtan Eric Fischl Amerikan Yeni Dışavurumculuğunun önde gelen ressamlarıdır (Yıldız, 2008: 16).

## 1.2. ALMAN YENİ DIŞAVURUMCULUĞU

Dışavurumculuk 1930'larda her ne kadar Naziler tarafından yargılanıp, "dejenere" damgasını yemiştir de, II. Dünya Savaşı'nın ardından çelişkili bir şekilde Almanya, dışavurumcu öncü sanatçıların yurdu olmuştur (Fortenberry ve Melick, 2015: 32).

Antmen, Alman Yeni Dışavurumculuğu konusunda şu bilgileri vermektedir:

Almanya'da zaman zaman 'Yeni Fovizm' olarak adlandırılan ve 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markus Lüpertz gibi sanatçıların resimlerinde açıkça ortaya konduğu gibi, sanatçıların yaşadığı ortak ulusal geçmişten, kültürel değerlerden ve coğrafyadan beslenir. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph

Beuys'un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır. Bu yaklaşımlar bütünü, ‘ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan, ulusal bir üsluptan söz etmek mümkün olabilir mi?’ gibi soruların gündeme gelmesine yol açmış; biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayışı ortaya koymuştur (Antmen, 2014: 266).

Örneğin; 1970-72 yıllarında Joseph Beuys'un öğrencisi olan Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer verilmiş, kullanımına pek alışkın olunmayan saman, kül, kan gibi malzemeleri kullanarak savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir (Antmen, 2014: 266; Yılmaz, 2013: 424).



**Resim 3.** Anselm Kiefer; *Altın Saçların Margarethe*, 130x170 cm, Tüyb., emülsiyon ve saman, 1981.

<https://peter-mclachlin.livejournal.com/41864.html> Erişim Tarihi: 12.03.2019

Kiefer, sanatında Almanya'nın Büyük Soykırım ve II. Dünya Savaşı'ndaki sorumluluğuyla yüzleşmektedir. “*Altın Saçların Margarethe*” (Resim 3) ve “*Kül Rengi Saçların Shulamite*” tuval çalışmalarından olan iki eseri, Büyük Soykırım'dan sağ kurtulan Paul Celan'ın şiirlerini konu almaktadır. Bunlardan ilki Nazilerin sarışın ve mavi gözlü idealine, ikincisi ölüm kamplarında öldürülen Yahudi kadınlarına gönderme yapmaktadır. Kiefer, “kan ve toprak” sözleriyle ifade edilen, bir zamanlar Nazilerin gurur kaynağı olmuş Alman topraklarını utanç ve boşluğun modern coğrafyası olarak yorumlar. Tuvale yapıştırılan gerçek saman simyayı ve bu temel malzemenin altına dönüştürülebilme umudunu hatırlatır. Buna karşılık “*Kül Rengi Saçların Shulamite*”

tablosundaki yanık kara tarlalar ve kül kaplı manzara ise umutsuzluğu anlatır (Fortenberry ve Melick, 2015: 32).



**Resim 4.** Anselm Kiefer; *Dörtlü*, 300x435 cm, Tüyb., 1973.

<https://www.borges-library.com/2019/04/anselm-kiefer-fire-in-the-attic-.html> Erişim Tarihi: 14.12.2018

Büyük boyutlu resimlerinde Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırdığı için kimi kesimler tarafından eleştirilen Kiefer'in resimleri koyu, karanlık atmosferi ile özünde Almanya için yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir. Bu yönden bakıldığında Kiefer'in, diğer Alman Yeni Dışavurumcularıyla karşılaştırıldığında en karamsar eserler ortaya koyan sanatçı olduğu düşünülmektedir (Antmen, 2014: 266).

Kiefer, 1972-73 yıllarında kendi ahşap atölyesini konu aldığı bir dizi resim yapmıştır. Sanatçının resmindeki atölye, kendi karmaşık düşünceleriyle cebelleştiği, tarihi ve dini anlamaya çalıştığı, maddi/manevi her şeyi damıttığı ve en sonunda da eserlerini yarattığı metafizik bir mekândı; yeryüzündeki cennet/cehennem ya da kısaca, kendi zihniydi. “*Dörtlü*” (Resim 4) eseri de bu dönemde yaptığı resimlerden biridir. Kompozisyonda damarlarına kadar ayrıntılı olarak resmedilmiş ahşap atölyenin tabanında; atölyenin kendisinden başka üç ateş ve bir yilandan oluşmak üzere toplam dört imge daha vardır. Ateşlerden birinin üzerinde “hl. Geist” (Kutsal Ruh), ikincisinde “Sohn” (Oğul), üçüncüsünde “Vater” (Baba) ve yılanın üzerindeyse “Satan” (Şeytan) yazılıdır. Yılan veya şeytan, resimdeki tek biyolojik varlıktır ve diğer üçünün karşısındadır (Yılmaz, 2013: 425).

Resimde açıkça belirtilmiş simgelerin her birinin birden çok anlamı bulunmaktadır. Ahşap zemin; genel anlamıyla sanatçının zihnini, imgeleri kuşatan

evreni veya dar anlamıyla Dünyayı temsil etmektedir. Ateş ise Hristiyanlık'daki kutsal ruh-baba-oğul üçlüsünü simgelemesinin yanı sıra bütün toplumlarda geçerli anlamıyla öldürücü-canlandırıcı, birleştirici-ayırıcı, itici-çekici, koruyucu-yok edici olarak kabul edilmektedir. Diğer yandan ateş, mahkûm edilen suçlunun cezasının infazını isteyen ve bu beklentiyle toplanmış kalabalığı da temsil eder. Kurban, onu yakalayan ve aynı anda öldüren alevlerce her yandan sarılır. Cehenneme yer veren dinlerde bu konuda daha da ileri gidilir. Bir kitle simgesi olan ateşle kolektif öldürme, dışlama fikriyle, yani cehenneme yollamayla ve şeytanı düşmana teslim etmeyle ilintilendirir. Örneğin Almanlar, Yahudileri Tanrı'nın huzurunda, Tanrı'ya sığınarak topluca yakmışlardı. Ama madalyonun bir de diğer yüzü vardı: Savaşta yenilen Almanya'nın her tarafından ateş ve dumanlar yükselmiştir. O halde, bugün cellât olan yarın mahkûm olabilmektedir. Ateş ise birilerinin mutluluğunu sağlamak için başkalarını cezalandıran bir araçtı (M.Yılmaz, 2013: 425). Yılan ise klasik dünyada akıllı bir hayvan olarak kabul edilmesine rağmen Eski Ahit'te kötülükle bağdaştırılmış ve onun zekâsı şeytanın kurnazlığı olarak kabul edilmiştir (Carr-Gomm, 2014: 238).

Dikkatli bakıldığında yanan üç ateşin de ahşap döşeme tabanında bulunan belli belirsiz bir kapak üstünde yer aldıkları görülmektedir. Kapak, döşemenin altındaki başka bir mekânı, büyük olasılıkla bir çıkış yolunu işaret etmektedir. Şeytanı temsil eden yılan, kapak ile tabanın ayrıldığı çizgide yer almaktadır; bundan, onun bir ikilemde olduğu çıkarılabilir. Ateşler bu şekilde kalacak mı, yoksa etrafı saracak mı? belli değil. Ortam ahşap olduğuna göre büyük olasılıkla yanmaya devam edecek ve önce bu kapak, sonra da tümüyle atölye kül olup gidecektir. Şeytanın bu mekânı terk edip etmeyeceği veya sonuna kadar orada bekleyeceği de belli değil; fakat canlı bir varlık olan yılanın yanmasını beklemek boşuna olacaktır. Nitekim satır aralarından öğrenildiğine göre Kiefer'in gözünde, yılan sonsuzluğun ve yeniden doğuşun simgesidir. Buradan sanatçının, şeytan ve sonsuzluk düşüncesini birleştirmiş olduğu anlaşılmaktadır. Eğer öyleyse, ateşin onu yok edemeyecek olması kesindir. Belki de yılan, Kiefer'in ta kendisidir. Dolayısıyla da bu resim, tıpkı diğerleri gibi, kendi cennet-cehenneminde kıvranan, bir çıkış yolu arayan Kiefer'in özyaşam öyküsünden bir sahne olarak da okunabilir (Yılmaz, 2013: 426). Bu okuma şekli de oldukça tutarlıdır; çünkü Kiefer'in resim konusu onun kişisel ve kültürel kimliği üzerinde yoğunlaşır. Örneğin; 1969'da, yirmi dört yaşındayken, İtalya ve Fransa'daki anıtların önünde Hitler selamı verdiği

fotoğraflarlarını kitap haline getirir. Yalnızca başka bir kültürü incelemeye meraklı bir turist olarak seyahat etmek yerine, buralara Nazi işgal gücünün algısını deneyimlemek için gitmiştir. Kiefer'e göre kendi karanlık düşüncelerini bu şekilde kabullenmek, Şeytan'ın ayrılmaz bir biçimde Tanrı'nın bütünselliğine ait olduğu düşüncesini yansıtır (Fineberg, 2014: 413).

1980-83 arasında Kiefer, orman, yanmış tarlalar ve ahşap iç mekânlardan sonra mimarî mekânları resmetmiştir. Naziler, onun resimlerine konu olan bu mekânlardan bazılarını karargâh olarak kullanmış, bazılarında ise Yahudileri yakmışlardı. Beton ve çeliğin yerine taşın tercih edildiği bu yapılar, Nazi iktidarının en önemli simgelerindendi. Anlaşıldığı kadarıyla, “*Sulamith*” (Resim 5) fırın olarak kullanılan mekânlardan biriydi; en dipte, biraz yüksekçe düzlükte yanmakta olan ateş buna işaret etmektedir. Hiçbir ışığın sızmadığı bu mekânı yanmakta olan ateş de yeteri kadar aydınlatamamış; hatta tam tersine, yayılan is ortalığı daha da karartmıştır. Mekâna hâkim olan ağırlık gittikçe dayanılmaz bir hal almaktadır (Yılmaz, 2013: 426).



**Resim 5.** Anselm Kiefer; *Sulamith*, 290x370 cm, Tuvale emilsiyon ağaç tozu, akrilik ve yağlıboya, 1983.

<https://www.sfmoma.org/artwork/FC.598/> Erişim Tarihi: 23.02.2019

İlave etmek gerekir ki; bu resimde ‘Büyük Alman Askerî’ni onurlandıran Faşist bir mimari şemaya dayanarak betimlenen, karartılmış iç mekândaki tuğla örgü, ortamı metaforik şekilde devasa bir fırına dönüştürmüştür (Hopkins, 2018: 234). Kiefer, bu dönemde ürettiği çeşitli yapıtlarında Nazi mimarisine açık gönderme yapan referanslar kullanmıştır (Hopkins, 2018: 235).



**Resim 6.** Georg Baselitz; *Aile Portresi*, 250x200 cm, Tüyb., 1975.

<https://brooklynrail.org/2019/09/artseen/At-Baselitz-Academy> Erişim Tarihi: 21.11.2018

Şiddet ve cinsel öğeler içeren ilk dönem resimlerine 1963'te Berlin'de polis tarafından el konan Georg Baselitz de Alman Yeni Dışavurumculuğunun başlıca figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçının 2. Dünya Savaşı'nın ve savaş sonrası yaşanan mahrumiyet döneminin etkisinde kaldığı, hatta yaşadığı Dresden kentinin bombalanışına tanık olduğu bilinmektedir (Fineeberg, 2014: 411). "1969 yılında resimlerindeki imgeleri, "*Aile Portresi*" (Resim 6) isimli eserinde görüldüğü gibi ters yüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünya çağrışımı uyandıran Baselitz'in o tarihten sonraki tüm resimleri de dikkati resmin konusundan dışavurumcu resimselliğine çekmek adına bu şekilde yapılmıştır (Antmen, 2014: 266). Sanatçı, böylece, hem soyut, hem kavramsal eğilimlere, hem de geleneksel bakış açısında ısrar eden izleyiciye meydan okumuş diyebiliriz. Bu ayrıca sanatçının kendi ustalığına karşı çıkmasıdır. Sanatçının resimlerini doğru yapıp sonra ters astığı zannedilebilir fakat o resimlerini yaparken doğrudan ters başlamakta ve ters olarak boyayıp bitirmektedir. Yani sanatçı resimlerini gördüğümüz şekilde ters çalışmakta, sonradan yönünü çevirmemektedir (Yılmaz, 2013: 423).



Yeni Dışavurumcu Alman sanatçıların “Yeni Vahşiler” diye adlandırılmaları konusunda Antmen şu bilgileri vermektedir:

Alman Yeni Dışavurumculuğunun Markus Lüpertz (1941- ), Rainer Fetting (1949- ), A.R. Penck (1930- ) gibi diğer önde gelen sanatçıları kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiş, bu yönden 20. yüzyılın ilk yarısında Nazilerin ‘Dejenere Sanat’ diye damgaladıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesiyle zaman zaman ‘Yeni Vahşiler’ olarak adlandırılmışlardır (Antmen, 2014: 266).

1980'lerde resme yönelik yoğun ilginin yaşandığı dönemde resimleriyle gündeme gelen sanatçılar arasında Alman resminin iki ilginç figürü, Gerhard Richter (1932- ) ve Sigmar Polke (1941- )'dir. 1960'larda Pop Sanat'a ilgi duyan her iki sanatçı da 1970'lerden 1980'lere uzanan süreçte zaman zaman başka resimleri ya da başka üslupları alıntılıyarak parodiye başvurmuşlardır. Soyut Dışavurumcu bir tavrı kavramsallıkla ve Pop Sanat öğeleriyle harmanlayan Polke'nin resimleri, modern sanatın bir tür ironik yorumu niteliğindedir. Gerhard Richter'in geometrik soyutlamadan Soyut Dışavurumculuğa, foto gerçekçilikten tekrenkli resimlere uzanan yapıtlarının üslupsal çeşitliliği, zaman zaman siyasi boyutu olan simgesel öğeler de içermiştir. Bu durum, onun çağımızın sınıflandırılması en güç ressamı arasında sayılmasına neden olmuştur (Antmen, 2014: 267).

### **1.3. İTALYA'DA TRANSVANGUARDIA**

İtalyan sanat eleştirmeni Achille Bonito Oliva, Flash Art isimli dergide Ekim 1979'da yazdığı bir makalede Yeni Dışavurumculuğun İtalyan versiyonunu “Transavanguardia” (Avangardın Ötesi) diye isimlendirmiştir. Dolayısıyla bu terim, 1980'ler ve 1990'larda Sandro Chia (1946- ), Francesco Clemente (1952- ), Enzo Cucchi (1949- ) ve Mimmo Paladino (1948- )'dan oluşan bir grup sanatçının yaptığı eserlere atfen kullanılmıştır. Bu sanatçıların ayırt edici özelliklerinden birisi, ifade ve kullanımda belli bir yoğunluk ve sertlikle, ayrıca geçmiş adına romantik bir nostalji havasıyla nitelenen resme geri dönmeleridir. Renkli, şehvi ve dramatik olan bu çalışmaların, resmin malzemelerinin dokunsal ve anlatımcı yönlerinin yeniden keşfinde gerçek bir tat bulunmasını sağladığı kabul edilmektedir (Dempsey, 2007: 282).

Bonito Oliva'nın bu harekete taktığı isim, sanatçıların 20. yüzyılın avangardlarının ilerici niteliğinin ötesine geçtikleri ve onu aştıkları düşüncesini

vurgulamaktadır. Alman ve Amerikalı Yeni Dışavurumcu çağdaşlarıyla birlikte bu sanatçıların çalışmaları, Kavramsal ve Minimal sanatın egemenliğine meydan okurken, Kanadalı sanatçıların eserleri Arte Povera'nın daha püriten yönlerine bir tepki olarak değerlendirilmişti. Söz konusu sanatçıların sanat adına ileriye gitmek için bir doğru yol; özellikle de saflığa, başka her şeyi dışarcasına özel değer biçen bir yol bulunduğu anlayışını kabul etmemeleri ve “ölü” ilan edilmiş bir aracı, yani resmi coşkuyla benimsemeleri, sanatçıların eserleriyle açıklamalarından izleri okunabilecek olan özgürleştirici bir etkiye sahipti (Dempsey, 2007: 282). Bu sanatçılar, doğanın ilkel gücü ve diğer hayvanların arasında bir hayvan olarak insanın doğadaki yeriyle ilgili algıları açısından Arte Povera'nın etkisini paylaşırlar. Hepsi figüratif ressamlardır ve hepsinin sanat tarihinin yaşayan mevcudiyetine dair bilhassa İtalyanlara özgü bir algıları vardır (Fineberg, 2014: 415).

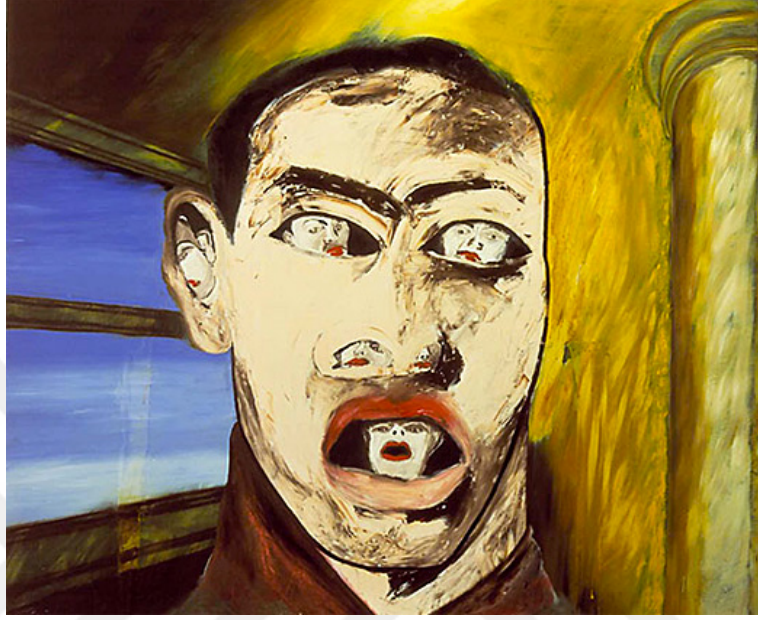


**Resim 7.** Sandro Chia; *Lo Strano Paso*, 70x90 cm, Tüyb., 1980.

<https://www.catawiki.it/l/4884581-sandro-chia-lo-strano-passo> Erişim Tarihi: 19.05.2019

Form ve içerikte geçmişin geleneklerini birleştirip dönüştürerek kullanan Transavanguardia'nın sanatı, özellikle İtalya'nın zengin kültürel mirasına dayanmaktadır. Örneğin; Büyük İtalyan ustalarının resimlerini mizahi bir bakışla yeniden ele alan resimleriyle tanınmış (Antmen, 2014: 267) olan İtalyan ressam Sandro Chia'nın resimlerinde, zaman ve mekân içinde yüzer görünen heroik imgeler, sanatın ve kültürün bütün tarihinin devreye sokulduğu bir duygu uyandırmaktadır (Dempsey, 2007: 282).

Cucchi'nin manzaraları, memleketi olan Orta İtalya'daki Adriyatik liman şehri Ancona'yı çağrıştırırken, 20. yüzyılın başlarındaki Kuzeyli Dışavurumcuların duygularına da yakındı. Doğanın gücünü ve insanın önemsizliğini anlatan resimleri, Emil Nolde'nin hayali manzaralarını hatırlatıyordu (Dempsey, 2007: 283).



**Resim 8.** Francesco Clemente; *İsimsiz*, 198x236 cm, Tüyb., 1983, T.Ammann Fine Art AG, Zurich.  
<https://www.princeofsun.com/1601-2/> Erişim Tarihi: 21.02.2019

İtalya'nın yanı sıra Amerika'da ve Hindistan'da yaşayan ve yaşadığı tüm yerlerin birikimini simgesel öğelerle resimlerinde yansıtan Francesco Clemente (1952- ) özellikle otoportreleriyle dikkat çekmekteydi (Antmen, 2014: 267). Clemente'in kendi portresi olan "*İsimsiz*" (Resim 8), içselliğin vardığı son noktadır. Bu kişisel portreye bakınca parçalanmış benlikleriyle onlara afallanmış ve afallatan görüntü veren başka kişisel portreler görürüz (Fortenberry ve Melick, 2015: 32). Clemente'nin imgeleri, genellikle sanatçıyı yalnız, yanlış anlaşılmalı bir kahraman olarak resmeden psikolojik otoportreler işlevi görmektedir. Çok çeşitli etkilerle esin kaynaklarından beslenen bu imgeler, dinsel sembolizm, otobiyografi, kültürel tarih ve sanat tarihini, takıntılı bir şekilde kendini ifade etmekten kendini teşhir etmeye varan yolculukta genellikle erotik bir kişisel bakışla iç içe geçiren çalışmalarıdır (Dempsey, 2007: 283). Onun 18 yaşında Roma'ya taşınması, 21 yaşındayken Hindistan'a seyahat etmesi, sonraki yıllarda her gidişinde daha uzun sürelerle Hindistan'da kalması; Madras'a, Roma'ya ve New York'a sürekli yer değiştirmesinin yanı sıra Afganistan, Japonya ve başka yerlere yaptığı

seyahatleri eserlerinde etkisini gösteriri ve resimlerinde benliğin yerinden edinmişliği hissini yansıtır (Fineberg, 2014: 418).

Duygu, figür ve mistisizmi avangard sanata geri getirmek isteği ile Transavanguardia hareketinin gelişiminde önemli rolü olan sanatçılardan biri de Mimmo Paladino (1949- )'dır. Paladino'nun sanatı da benzer biçimde, fakat hemen hemen arkeolojik bir tarzda sanatı ve üslupları aşıyordu. Onun resimleriyle heykellerinde, geçmiş ile bugün kaynaşmış, canlılar ile ölümler bir araya getirilmiş, Katolik ritüeller ile pagan semboller birbirine karıştırılmış, semboller, insanlar ve hayvanlar arkaik bir figürasyonla bir araya toplanmış durumdadır (Dempsey, 2007: 283).

İtalyan Transavanguardizmi 1920'li 1930'lu yılların İtalyan resmine, mitoloji ve antikite gibi konulara ve özellikle de Chirico'ya atıfta bulunmuştur. Japon tahta baskı sanatından etkilenen Francesco Clemente'nin; Blake ve Fuseli'nin mistik atmosferinden esinlenen Mimmo Paladino'nun; erken dönem Yunan-Roma sanatının etkisindeki Sandro Chia'nın yapıtları Transavanguardizm akımı içinde bulunan sanatçıların Almanya'daki Yeni Dışavurumculuğa göre daha az politik olduklarını ve daha çeşitli konulara odaklandıklarını göstermektedir (Yıldız, 2008: 17).

#### 1.4. AMERİKAN YENİ DIŞAVURUMCULUĞU

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da 1980'lerin egemen sanatsal üslubu olarak döneme damgasını vurmuştur. Amerikan Yeni Dışavurumculuğunun en başta dikkat çeken ismi Julian Schnabel'dir (1951- ). "*Mars Violet Odasında Anh'ın Portresi*" (Resim 9) adlı tablosunda da görüldüğü gibi resimlerine yapıştırdığı kırık porselen tabak parçalarıyla kendine özgü bir üslup geliştiren Schnabel, 1979 yılında New York'un ünlü Mary Boone Galerisi'nde açtığı sergisinde adeta yeni bir Pollock olarak gündeme gelmiş ve yoğun ilgi görmüştür. Schnabel'in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemelerin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi de dikkat çekmiş, hatta bu husus Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en temel özelliklerinden biri olarak kabul edilmiştir (Antmen, 2014: 268).

İlave etmek gerekir ki; Schnabel, stilistik sürekliliğin belirginlik kazanmasının yanı sıra resim ve görüntünün bütünleşmesini de tartışmaya açtı. Aynı anda hem temsili hem de soyut olan resimler yaptı. Onun çalışmaları çelişkilerle, iyi ve kötü pasajlarla, her durumda azami yoğunlukla dolu anlaşılmaz bir enerjinin taşkın bir patlamasıdır. Bu tutarsızlığın kendisi, aynı zamanda da bu çalışmaların büyük gücüdür. Schnabel hiçbir tedbirli ya da planlı sanatçının almayacağı biçimsel riskler almış, görkemli ihtirasların peşine düşmüş ve seksenli yılların önemli sanatçılarını derinden etkilemiştir (Fineberg, 2014: 431).



**Resim 9.** Julian Schnabel; *Mars Violet Odasında Anh'ın Portresi*, 183x152 cm, Ahşap üzerine seramik, macun, yağlıboya ve balmumu, 1988.

<https://brantfoundation.org/exhibitions/julian-schnabel/> Erişim Tarihi: 07.12.2018

Julian Schnabel; Matisse'in son döneminde kullandığı kesme tekniğini çağrıştıran “*Kılıçlı Mavi Çıplak*” (Resim 10) adlı tablosunda, dışavurumcu gelenekleri ödünç alıp uyarladığı Postmodern geleneklerle birleştirmiştir. Burada dışavurumculuğun sert vurgusunu, tuvale tutturulmuş kırık seramik tabak parçaları pekiştirmektedir. (Fortenberry ve Melick, 2015: 32).

Sanatçı alışlagelmişin dışında malzeme kullanarak farklı bir yüzey oluşturmasının; kendi çiziminin akıcılığını kırarak bilinçdışı etkileri özgürleştirme amacı taşıdığını ifade etmiştir (Luice ve Smith, 2004: 343).



**Resim 10.** Julian Schnabel; *Blue Nude with Sword*, 244x275 cm, Ahşap üzerine seramik, macun, yağlıboya ve balmumu, 1979-80, Galerie Bruno Bischofberger, Zürih.

<http://www.julianschnabel.com/category/paintings/plate-paintings> Erişim Tarihi: 07.12.2018

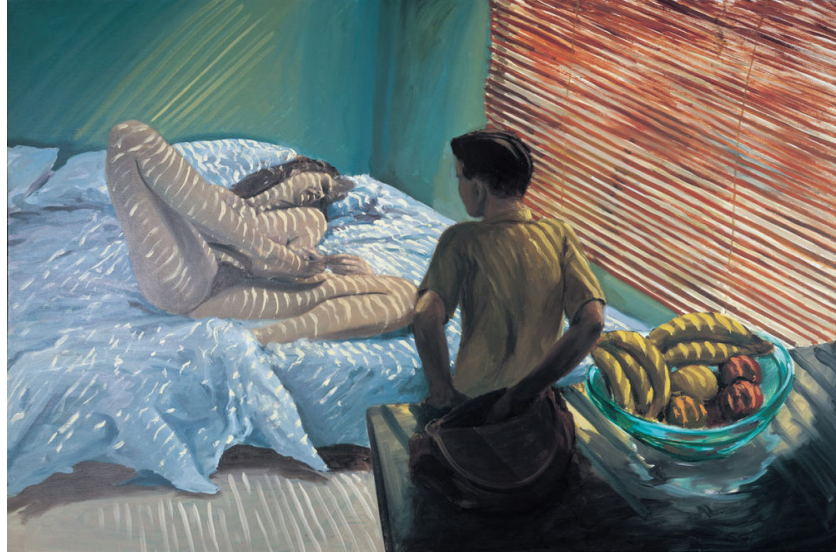
Schnabel'in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür. "Resimlerimde kullandığım bir öğe sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş, harfmiş... hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur" diyen Schnabel'in bu tutumu, aynı dönemin bir diğer Yeni Dışavurumcusu olarak gündeme gelen David Salle'in resimleri için de geçerlidir (Antmen, 2014: 268). Kavramsal sanatın en revaçta olduğu yıllarda öğrenim görmesine rağmen, Salle'nin resme yönelmesi, görünürde büyük olasılıkla kavramsal sanatın resim karşıtı tavrına duyduğu rahatsızlık yüzündendir. O daha temelde modernizmin saf sanat anlayışına karşı çıkmıştır. Çağdaş görüntüleme araçları yığınla o kadar farklı görüntüler üretiyorlardı ki, sanatın saf kalmasının artık olanaksızlaştığını, daha doğrusu gereksiz hale geldiğini hissetmişti sanatçı. Bu yüzden, birçok çağdaş sanatçı gibi o da TV, video, dergi ve gazetelerdeki görüntülerden sıkça yararlanmıştı. Ancak bu yararlanmanın, imgeleri birebir almaktan öte, medyanın sunuş şekliyle ilgili olduğu düşünülmektedir (Yılmaz, 2013: 428).



**Resim 11.** David Salle; *Mingus Meksika'da*, 244x312 cm, Tüa., 1990.

[https://www.saatchigallery.com/aip/david\\_salle.htm](https://www.saatchigallery.com/aip/david_salle.htm) Erişim Tarihi: 17.04.2019

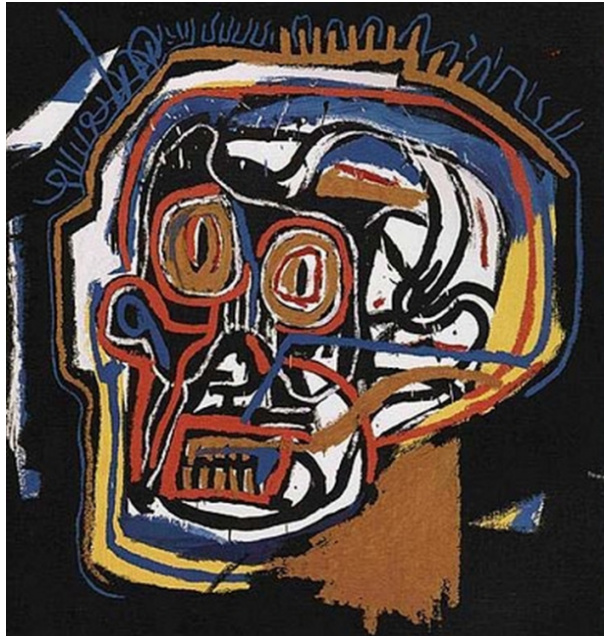
Schnabel'in resimsel anlamda dışavurumcu tavrını benimsememekle birlikte Salle de farklı kültürel kaynaklar arasında bir ayırım yapmamıştır. Genellikle fotoğraftan çalıştığı resimlerinde birbirinden kopuk öğeleri bir araya getirerek imgeler yaratmış, hatta resimlerinin günümüzün 'zapping' deneyimine benzer bir imgeler silsilesinden oluştuğu söylenmiştir. Sanatsal özgünlüğün, sanatçının yarattığı değil, 'seçtiği' imgelerde olduğuna inanan, böylece Marcel Duchamp'ın ve 1960 sonrası yeni avangardların kavramsal yaklaşımını benimseyen bir sanatçı olduğunu ortaya koymuştur. Aslında Amerikan Yeni Dışavurumcuları'nın tavrını en iyi özetleyen, Anselm Kiefer'in "Avrupa'nın tarihi, Amerika'nın medyası vardır... Amerikan sanatı hep kitle kültürüyle ilgili olmuştur" şeklindeki yorumudur. Gerçekten de Amerika'nın Yeni Dışavurumcuları olarak gündeme gelen sanatçıların pek çoğunun ortak noktası, her türlü kültürel kaynağı genel bir potada eriten kitle kültürünün bir yansımasını oluşturmalarıdır. Bu çerçevede gündeme gelen Eric Fischl, yaşamının zaman zaman sinemaya, televizyon dizilerine ve popüler tartışma programlarına yansıyan yüzüyle Amerikan banliyö yaşamını konu almış ve 1980'lerde Schnabel ve Salle ile birlikte Amerikan sanat ortamının en çok dikkat çeken genç ressamı arasında yer almıştır. "Çağdaş bir Edward Hopper" olarak nitelendirilen Fischl, Pop Sanat'ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü, daha açık bir ifadeyle Amerikan rüyasının gerçek görüntüsünü gözler önüne sermiştir (Antmen, 2014: 268).



**Resim 12.** Eric Fischl; *Bad Boy*, 168x244 cm, Tüyb., 1981.

<https://www.themodern.org/programs/upcoming/Eric-Fischl/2236> Erişim Tarihi: 19.05.2019

İlave edilmesi gerekir ki; Fischl'in resminin, 20. yüzyılın başından sonlarına uzanan Amerikan tarzı gerçekçiliğe daha yakın olduğu düşünülse de onun adının Amerikan Yeni Dışavurumculuğu içinde geçtiği kabul edilmektedir. Burada Amerikan tarzı gerçekçilikten kastedilen resimlemeyi reddetmeyen, fotoğraf kokan bir figür geleneğidir (M.Yılmaz, 2013: 431).



**Resim 13.** Jean-Michel Basquiat; *İsimsiz*, 102x102 cm, Tüyb., 1982.

<https://guyhepner.com/jean-michel-basquiat-chaotic-brilliance/> Erişim Tarihi: 04.01.2019



1980'lerin Amerikan sanat ortamında tuval resminin geri dönüşü; bir yandan Jean-Michel Basquiat (1960-1988) ve Keith Haring (1958-1990) gibi özünde kent kültürünün yansımalarını içeren ve "Graffiti Sanatı" bağlamında ele alınabilecek genç ressamları gündeme taşırken, diğer yandan da daha önceki kuşak ressamlarından Philip Guston'ın (1913-1980) öncülük ettiği "Yeni İmgecilik" hareketinin şekillenmesine yol açmıştır (Antmen, 2014: 268).

Henüz 7 yaşındayken duyduğu ilgi nedeniyle annesinin ona Grey's Anatomy'nin bir kopyasını verdiği bilinen ve Genç yaşta anatomiden etkilenen Basquiat'ın eserlerinde kafa ve kafatasları 1980'lerin başlarında tekrar eden resimler haline geldi. Graffiti tarzını ve resimlerini hatırlatarak, spontan çizgiler çizerek arka plana karşı gerçekten parlak bir renk katmanı oluşturuyordu. Politik-şiiresel bir graffiti sanatçısı olarak bilinen Basquiat'ın eserleri Yeni Dışavurum ve Primitivizm estetiği özellikleri taşıyordu. Bir dizi kelime ve simgeyi kodlayan Basquiat, kültürel mirasın öğelerini ırk ayrımcılığı ve yabancılaşma üzerine bir sosyal yorum olarak temsil ediyordu. Resimlerinde deforme edilmiş ve soyutlanmış görüntülerle, iç dünyaları ve kişilikleriyle parçalanmış bireyleri yansıtmaktadır (Hepner, Tarih Yok: 1. Paragraf).

Boyasallığı önemseyen, soyutlanmış figür ve nesnelerin harmanlandığı yarı-soyut bir imgeselliğin arayışlarını duyuran Yeni İmgeciler arasında, ortak noktaları kadar farklı yönelimleri de bulunan Jonathan Borofsky (1942- ), Donald Sultan (1951- ), Jennifer Bartlett (1941- ), Neil Jenney (1945- ), Susan Rothenberg (1945- ), Joel Shapiro (1941- ) ve Joe Zucker (1941- ) gibi sanatçılar sayılabilir (Antmen, 2014: 268).

## 1.5. TÜRK RESMİNDE YENİ DIŞAVURUMCU EĞİLİMLER

Türk resminde, Batı resmine koşut bir gelişme, 1980'lerde Yeni Dışavurumcu sanat eğilimi ile gerçekleşmiştir. Bu eğilim; varoluş sorununa ve simgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımlar, özgün biçimlendirmeler ve güçlü renklerle, biçem çeşitliliğini yarattığı gibi, resim sanatına yeni bir dinamizm de getirmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tarih Yok: 1. Paragraf).

1980'li yıllarda ülkemizde etkin olarak yaşanan ve halen önemli akımlardan biri olmayı sürdüren Yeni Dışavurumculuğun kabul görmesinde, uygulamasında ve sürekliliğinde iki kuşak etkin olarak rol oynamıştır; biri Mehmet Gülerüz, Alaattin

Aksoy, Komet, Neşe Erdok gibi 1960'lardan itibaren 1980'li yıllara kadar sergileri ve çalışmalarıyla etkin olan kuşak, diğeri de başını Bedri Baykam'ın çektiği Hale Arpacıoğlu, Murat Başaran, Murat Sinkil, Fuat Acaroğlu, Yavuz Tanyeli, İrfan Önrmen, Metin Talayman, Muharrem Pire ve daha pek çok sanatçıdan oluşan genç kuşak sanatçılarıdır. Bunun yanında 80'li yıllarda resim-sanat ortamına galerilerin ve koleksiyoncuların katılması gibi geç kalmış gelişmeler de bu patlamada ciddi bir yer tutmaktadır (Budak, 2006: 57).

Türk resminde Yeni Dışavurumculuğun kabul görmesinde, uygulamasında ve sürekliliğinde etkin olarak rol oynayan, Yeni Dışavurumcu eğilim denilince öncelikle akla gelen ilk kuşak sanatçımız Mehmet Gülyüz'dür.

Gülyüz, zaman zaman fantastik ve mecazi bir içerikle, simgelere ağırlık vererek, oluşturduğu düşsel portreleri ve figür işleyişlerinde, dinamik çizgisel renk lekelerinin güçlü dokusal etkileri, aşırı deformasyon, gerilmiş vücut ve alabora olmuş yüz ifadelerindeki güçlü yorumlarıyla, usta sanatçı kimliğini belirlemiş ve sanatının doruk noktasına ulaşmıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tarih Yok: 2. Paragraf).



**Resim 14.** Mehmet Gülyüz; *Martı*, 162x130 cm, Tüyb., 1989.

<http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=9&lc=tr> Erişim Tarihi: 22.03.2019

Mehmet Gülerüz, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilik yıllarına ilişkin şunları anlatmaktadır:

Özellikle üzerinde durulan bir şey vardı, belki doğrudu da, belki biz o zaman bunu yanlış anladık, “aman resminiz edebî olmasın” denirdi. Bu sakınmamız gereken bir şeydi. “Hikâye anlatma” denirdi. Biz böyle bir eğitimden geçtik. ... Mesela manav konusu... Manavın hiçbir meselesini düşünmeden sadece bir peştamalla arkasında duran elmaların rengini boyamak gerekiyordu. Bu sakınma senin kompleksin haline geldiği zaman yaşamayan bir resim oluyor. Her gün karşılaştığın insanların resmini yapacaksın ama meselelerine girmeyeceksin, garip bir mesafe. Biz buna da karşı çıktık belki (Yılmaz, 2013: 431).

Gülerüz'ün bu ifadeleri kendi sanat anlayışının yanı sıra o dönemdeki Türk resim anlayışı konusunda da fikir vermektedir.

Gülerüz 1970'lerde toplumsal eleştiriyi öne çıkaran resimler yapıyordu. 1980'lerde yapmaya başladığı hayvanımsı insan figürleri o dönemin devamı sayılabilir. Genel olarak resimleri çizgiye dayalıydı. 1980'lerin sonlarından itibaren, çizimi arka plana atmadan renge yöneldi. Çünkü ona göre, bir ressamı ressam yapan temel ifade aracı çizgiydi. “*Martı*” (Resim 14), o dönemden beri yapmakta olduğu resimlerin havasını yansıtmaktadır. Resimde boya, renk ve çizgi kaynaşarak bir veya aynı şey haline gelmiştir. Renk, çizimin içini dolduran bir yardımcı elemandan ziyade çizimin ta kendisidir ve bu bütünlük de boya hamurunda nesneleşmiştir. O günden bu yana Gülerüz resminin temelde ani kırılmalara uğramadan bugüne kadar geldiği, en azından mizah, dram ve tedirgin edici bir dışavurumculuğun bütün resimlerine sindiği ifade edilebilir. Onun resmi, Batı sanatında ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk ile benzerlikler göstermektedir. Ancak eserlerine yansıyan bu benzerlik; bir takipçilik değil, sanatçının zamanın ruhunu hissetmesiyle bağlantılıdır (Yılmaz, 2013: 432).

1980'li yıllarda Türk resminde Yeni Dışavurumculuğun kabul görmesinde, uygulamasında ve sürekliliğinde etkili olan genç kuşak sanatçıların başında Bedri Baykam (1957- ) gelmektedir. “Dünyada Yeni Dışavurumculuk akımının yükselişe geçtiği dönemde Bedri Baykam Türkiye’de bu akımın eş zamanlı örneklerini verdi” (Yıldız, 2008: 32). Yeni Dışavurumculuğun Türkiye’de tanınması doğrultusunda en çok çaba harcayan sanatçı Bedri Baykam’dır. Sergilerinin yanı sıra yazdığı makale ve kitaplarla, verdiği demeçlerle sadece Türkiye’de değil, yurtdışında da adeta bir militan gibi çalışmaktadır (Yılmaz, 2013: 432).

Baykam, insanla yaşam arasındaki çelişkiyi, özellikle kadının içsel gerçeklerini, kadın erotizmini bilinçaltı verilerine dayalı olarak ve varoluşçu bir yaklaşımla ele aldığı yapıtlarında, fotoğraf ve yazılı metinler kullanarak, soyut-somut karşıtlığında ve simgeler çokluğu ile boya akıtma-serpme, kolaj-dekolaj teknikleriyle zengin imgeler kümesini oluşturmaktadır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tarih Yok: 2. Paragraf).

Baykam'a göre Yeni Dışavurumculuk, farklı ülkelerde aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkmış olmasına bakılırsa, belirli bir grubun başlattığı bir akım değil, 1980'li yılların müziği, esin kaynakları ve yaşam tarzıyla ilgili toplumsal bir olgudur. Bu da boyayı, figürü ve şekilleri alabildiğince serbest kullanmak olarak kendini göstermiştir (Yılmaz, 2013: 433).

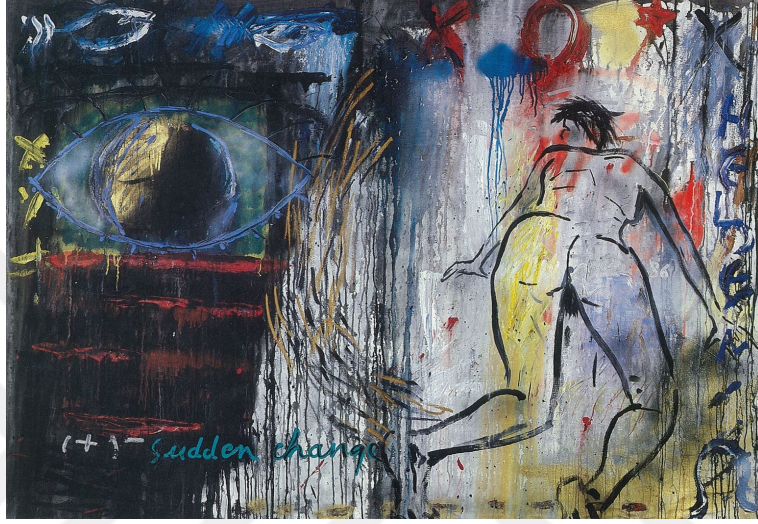


**Resim 15.** Bedri Baykam; *Fahişenin Odası*, 120x240 cm, Sunta üzerine yağlı boya ve kırık ayna, 1981.

<http://bedribaykam.com/tr/galeri/1980-1983-erken-kaliforniya-yillari> Erişim Tarihi: 10.12.2018

Baykam, California'da yaşadığı 1980-1987 yıllarda çoğu zaman grafiti kullanarak yaptığı çıplak kadınlar, otoportreler ve diğer kompozisyonlarında cinsellik, yaşam ve ölüm konularını işlemiştir. Bu dönemdeki en önemli çalışması, kırık aynaları resmin bir elemanı olarak kullandığı "*Fahişenin Odası*" (Resim 15)'dir (Serpil, 2008: 227). Yeni Dışavurumculuğun bütün özelliklerini taşıyan *Fahişenin Odası*, çok yönlü okumalara açık bir yapıttır. Öncelikle resmin çerçevesiz olması ve ebatlarının büyüklüğüyle eser, daha ilk bakışta izleyicinin şeklen dikkatini çekmektedir. İsmi *Fahişenin Odası* olması, izleyicide bir tedirginlik yaratır. Resmin ortasında iç çamaşırlarını çıkaran bir kadın, resmin kenarında ise kırık aynalardan oluşan bir insan figürü vardır. İzleyen ister istemez kendini, bu figürle özdeşleştirir. Çünkü tıpkı kendisi gibi o odaya ait olmayan, dışarıdan gelen bir karakteri temsil eder. Üstelik figürü oluşturan kırık aynalar izleyene,

bu figürle psikolojik olarak özdeşleşmesini bir kez daha hatırlatır niteliktedir. Çünkü ayna parçalarında izleyici kendi yansımasını parçalanmış bir şekilde görürken resme de dahil olmaktadır. Aynanın kırık kullanımı varoluşsal söylemin uzantısıdır. Ayna formda tek parça olarak kullanılsaydı izleyici “kendini” bire bir görebilecekti, ancak parçalardan oluşan ayna, figürün kimlik/birey parçalanışına şahitlik etmektedir (Serpil, 2008: 229).



**Resim 16.** Bedri Baykam; *Ani Değişiklik*, 150x210 cm, Tükt., 1986.

<http://bedribaykam.com/tr/galeri/1980-1983-erken-kaliforniya-yillari> Erişim Tarihi: 10.12.2018

Baykam “*Fahişenin Odası*” dışında da, birçok eserinde kadını cinsel obje olarak betimler. Verilebilecek birçok örnekten biri de “*Ani Değişiklik*” (Resim 16) ’tir. Bu eser, akan boyaları, erotik çıplağı, birtakım işaret ve yazılarıyla tipik bir Baykam resmidir. Baselitz ve Kiefer’in yaptığı ciddi resimlerden daha çok, Salle, Fischl ve Chia’daki şakacı/erotik tavra yakın bir resimdir. Sanatçı, resim yapma eyleminin gözümüzde büyütülmemesi gerektiğini, bunu bizim de yapabileceğimizi ifade edercesine, sanki bir çırpıda bitirmiş gibi görünür resmini. Büyük olasılıkla önce kompozisyonun sağ yarısında görülen uçuk renklerle tuvali baştan sona hızlıca şöyle bir boyamış, bu arada boyaların kendiliğinden akmasına izin vermiş, daha doğrusu, bu kendiliğindenliği kısmen planlamış ve sonra da aynı tavırla tuvalin sol tarafını koyulaştırmıştır. En üstte, soldan sağa ve oradan da aşağıya doğru bir takım işaretler, harfler çizmiştir. Sağda, aydınlık bölgedeki çıplağı ve karanlık bölgedeki şematik gözü büyük olasılıkla mekânı oluşturduktan sonra yapmıştır (Yılmaz, 2013: 434).



**Resim 17.** Mustafa Ata; *Tanrılar*, 140x170 cm, Tüyb., 1996.

<https://limartonline.com/products/tanrilar> Erişim Tarihi: 10.05.2019

Yeni Dışavurumcu eğilim denilince akla gelen sanatçılardan biri de Mustafa Ata (1945- )'dır. Ata'nın, öğrenciliğinden itibaren figür ve konu ilişkisine Akademi'deki diğer figür ressamlarından farklı bir yorum geliştirdiğini görmekteyiz. Hocalarının 'resimlerini daha az renkle yapmalısın' yönündeki önerilerine, hem fov ve dışavurumcu sanatçıların işlerini hem de İslam nakkaşlarının renk ve kaligrafi zenginliğini örnek göstererek karşı çıkmış, en sonunda da kendi sentezine ulaşmıştır. Bu, ışık, renk ve figürlerin bir ve aynı şey haline geldiği bir sentezdir. Bu senteze, eşzamanlı olarak bir yandan bireysel ve toplumsal sorunlarla, bir yandan da resmin öz sorunlarıyla boğuşarak ulaştığını ifade ediyor sanatçı. Başlangıçta konu, Türkiye ve Ortadoğu'ya özgü bir yapı gösterirken zamanla resmin biçimsel değerleri öne çıkmış; içinde yaşadığımız coğrafyayı aşarak daha evrensel bir boyut kazanmıştır (Yılmaz, 2015: 291).

"Ata'nın resimleri bir yaşam ve ölüm anlayışının ifadeleridir. Yalın kompozisyonlarda toplumsal göndermeleri olabilen figürler, birer mitolojik karakter niteliği kazanarak yer çekimine karşı bir duruşla belirirler" (Yılmaz, 2015: 292). Gerçekten de sanatçının çoğu resminde figürler adeta yer çekimine karşı meydan okumaktadırlar. Yılmaz, Ata'nın sanatı konusunda şu açıklamayı yapmaktadır:

Resimlerinin hemen hepsinde mekân oldukça sadedir. Sadeliği bozan şeyler, yatay ve renkli bir hatla genelde dikey, zaman zaman da yatay olarak konumlanan figürlerdir. Bu resimleri nitelemek için 'siyasal' değil, 'toplumsal' sıfatının daha uygun olacağını söylemiştir sanatçı. Ona göre siyasal olay, bir gücün başka bir kesim üzerinde egemen olmasıyla; toplumsal olay ise toplumun kendi

dinamiklerinin yeterli olup olmamasıyla, örneğin eğitim, iş güvenliği, düşünce özgürlüğü gibi durumlarla bağlantılıdır (Yılmaz, 2015: 292).

Mustafa Ata, geniş, atak fırça vuruşlarının oluşturduğu renk şeritleriyle, dinamizm yüklü figür soyutlamalarını varoluşçu bir yaklaşımla tuvaline aktarırken Hale Arpacıoğlu (1951- ) da kadının içsel yaşamına, yoğun renk alanları, kalın atak çizgiler ve deformasyonla, dinamik yapıda resimlerinde yer vermektedir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tarih Yok: 2. Paragraf).

Türk resminde Yeni Dışavurumculuğa eğilimli diğer sanatçılara da kısaca değinecek olursak; Umur Türker (1947- ), insanın içsel yaşamındaki karmaşayı; Hanefi Yeter (1947- ), toplumsal içerikli konuları, korkuyu, şaşkınlığı, savaş paniğini yansıtan portreleriyle, yığınlarla ilgili algı boyutunu ortaya koyarak; Şenol Yoroğlu (1950- ), insanın duygusal coşkusu, psikik gerilimlerini, leke ögesinin egemen olduğu figür soyutlamaları ile; Yasemin Şenel (1953- ), doğulu renk duyarlılığını figür soyutlamaları ve dekoratif unsurlarla birlikte zenginleştirerek; Fuat Acaroğlu (1951- ), insan-çevresi çekişmelerini, yoğun renk alanları ve dokusal etkilerle; Metin Talayman (1939-1999), insanın içsel yaşantısındaki çeşitli yoksunluk duygularını, işlediği gizemli mekânlarla özdeşleştirerek, yoğun renk alanları ile; Gülsen Erdoğan (1940- ), kadının yaşama karşı direnişi ve varoluş çabasını; Cuma Ocaklı (1947- ), kimliksiz silüet halindeki figürleri, hem parçalanmış hem de kitlesel yapılarıyla yorumlayarak, ruhsal çıkmazlarını; Muharrem Pire (1944- ), geniş lekesele renkli resim alanlarını, aniden patlayarak, etrafa fişkırarak coşkunun güçlü devinimleriyle ortaya koyan özgün eserler verdiklerini görmekteyiz. Bu anlayışa 1990 sonrasında katılan, Hüseyin Ertunç, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Elif Ayiter, Gonca Sezer, Gülden Artun, Serap Etike, Murat Morova, Emre Zeytinoğlu, Murat Sinkil, Nuyan İnanç, Atilla İlkyaz, Elvan Alpay, Şirin İskit, Selim Altan, Enis Aktaş , Altan Çelem, İnci Eviner, Argun Okumuşoğlu, Esat Tekand, Şahin Paksoy, Mahir Güven, Mevlüt Akyıldız ve Kemal Önsoy gibi birçok sanatçımız da özgün yapıtlarıyla bu eğilimin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tarih Yok: 2. Paragraf).

## İKİNCİ BÖLÜM

### ONAY AKBAŞ'IN YAŞAMI

#### 2.1. İÇİNDE YETİŞTİĞİ SİYASİ, SOSYAL VE KÜLTÜREL ORTAM

##### 2.1.1. Siyasi ve Sosyal Ortam

Onay Akbaş'ın çocukluk ve gençlik yılları ülkemizin en çalkantılı olduğu dönemlere denk gelmektedir. 27 Mayıs 1960 darbesini yaşayalı henüz dört yıl olmuşken dünyaya gözlerini açan Ahmet Onay, o yaşta pek farkına varmamış olsa da 12 Mart 1971 muhtırası dönemini yaşamış, sağ-sol çatışmaları ile sokakların, mahallelerin, okulların, iş yerlerinin bölündüğü, insanların farklı düşünce yapısındakileri düşman olarak görmeye başladığı ve sık sık yaşanan çatışmalarda can kayıplarının verildiği bir Türkiye'de büyümüştür.

Özellikle “1975-1980 arasında cereyan eden toplumsal olayların sonuçları çok ağırdı. Beş yılda beş bin civarında insan silahlı sokak çatışmalarında ölmüştü. Bu bir iç savaştı” (Kahraman, 2013: 40). 12 Eylül 1980 öncesi dönemde iç ve dış sorunlara çözüm bulunamayan bir ortam oluşmuş, her geçen gün tüm toplumun ağır bir şekilde canını acıtan ekonomik kriz, anarşi ve terör alıp başını gitmiştir. Bu terörize edilmiş ortamda devlet otoritesi yok olurken ekonomik karaborsacılık ve enflasyon dizginlenememektedir (Dursun, 2005: 42). Terörün, aşırı sağ ve sol grupların birbirine karşı işledikleri cinayetlerden toplumun tanınmış simalarına yönelmesi ve belli bir aşamadan sonra kitleselleşmesi tüm toplum kesimlerinde duyulan ciddi kaygı ve korkuyu daha da artırmıştır (Dursun, 2005: 43). Olayların ulaştığı boyutu daha iyi açıklayabilmek için bir örnek vermek gerekirse; darbeden 48 gün önce 22 Temmuz 1980 tarihinde hazırlanan “Sıkıyönetim Faaliyetleri” konulu resmî rapora göre; 18 aylık sıkıyönetim döneminde toplam 21.734 olay meydana gelmiş, bu olaylarda 2.070 kişi ölmüş, 5.673 kişi de yaralanmıştır. Aynı dönemde güvenlik kuvvetlerine yönelik 1.003 olayda 110 güvenlik görevlisi şehit olmuş, 291 güvenlik görevlisi de yaralanmıştır (Arcayürek, 1986: 211). Kitlesel terör olayları ile devlet otoritesinin aşınmasının yarattığı anarşi ortamı vatandaşlar için güvenlik sorununu öncelikli hale getirmiştir (Dursun, 2005: 18).



Terörün ve gittikçe artan şiddet olaylarının toplum ve ekonomi üzerindeki olumsuz etkilerinin önüne geçilememesinin sonucu (Yıldız, 2008: 14) belki de daha büyük sorunların tohumlarının atılmasına sebep olan 12 Eylül 1980 darbesini yaşayan Onay Akbaş; darbenin, kelimenin tam anlamıyla “sıkı” yönetiminden de yeterince pay almıştır.

TBMM'nin 2012 yılında yayımladığı, “Ülkemizde Demokrasiye Müdahale Eden Tüm Darbe ve Muhtıralar ile Demokrasiyi İşlevsiz Diğer Bütün Girişim ve Süreçlerin Tüm Boyutları ile Araştırılarak Alınması Gereken Önlemlerin Belirlenmesi Amacıyla Kurulan Meclis Araştırma Komisyonu Raporu”na göre, 12 Eylül 1980 müdahalesinin rakamsal boyutları özetle şu şekildeydi:

12 Eylül Darbesinde, 650.000 kişi gözaltına alındı. 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası istendi. 517 kişiye idam cezası verildi. Haklarında idam cezası verilenlerden 50'si asıldı. 71 bin kişi TCK'nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılandı. 98 bin 404 kişi örgüt üyesi olmak suçundan yargılandı. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 30 bin kişi sakıncalı olduğu için işten atıldı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 30 bin kişi siyasi mülteci olarak yurtdışına gitti. 300 kişi kuşkulu bir şekilde öldü. 171 kişinin işkenceden öldüğü belgelendi. 937 film sakıncalı bulunduğu için yasaklandı. 23 bin 677 derneğin faaliyeti durduruldu. 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hâkimin işine son verildi. 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi. Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. Gazeteler 300 gün yayın yapamadı. 39 ton gazete ve dergi imha edildi. Cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirdi (Dündar, 2016: 127).

Akbaş; üniversite öğrenimine darbenin olduğu günlerde başlamış, öğrencilik yılları darbenin sıkıyönetim dönemine, yeni anayasanın kabul edilerek uygulamaya konulması ve devamında ülke yönetiminin sivil otoriteye devredilmesi yıllarına denk gelmiştir.

Ülkemizde darbe döneminde ve devamında yaşanan ekonomik, sosyal ve bunlarla bağlantılı olarak kültürel ve sanatsal değişimlerin kökleri daha gerilere dayansa da ekonomik yapıdaki değişikliğin en önemli kararlarının alınması ve uygulamaya konulması darbeden 6-7 ay önceye dayanıyordu. Darbenin hemen öncesinde, aynı yılın 24 Ocak tarihinde yeni ekonomik kararlar açıklanmıştır. Alınan bu kararların neo-liberal ekonomiye geçişi sağlayacak özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Yeni kararlar ekonomik tıkanıklığı çözmüş ve gidermiş, yeni bir oluşumun devreye girdiğini duyurmuştur. Türkiye, dünyadaki gelişmelere koşut bir biçimde minimum devlet

anlayışına doğru gitmekte, 1930'lardan itibaren uygulanan devletçilikten vazgeçilmekte, liberal bir anlayışın gerektirdiği ölçüde serbest piyasa ekonomisine ve sivil topluma yönelmekteydi. Devletin ekonomik alandan çekilmesiyle toplumsal hayattaki rolünün de azalacağı varsayılmaktaydı (Kahraman, 2013: 40).

Darbe sonrasında siyasal nedenli şiddet eylemlerinin %90 oranında azalması olumlu bir sonuç olarak gösterilse de eline hiç silah almamış masumları da hedef alabilmesi bu siyasetin olumsuz yanını göstermektedir (Yılmaz, 2015: 22). Yakalanan ve tutuklananlar sadece şüpheli eylemciler değil, Eylül 1980 öncesinde doğrudan ya da dolaylı bir biçimde solcu, sağcı veya kimi durumlarda İslamcı görüşlerini dile getirmiş olanlar da soruşturmaya uğrayabilmekteydi. Bir girdap gibi çevresinde ne var ne yoksa içine katıp yutan bu süreçte şiddetin sona ermesi için ödenen bedellerle görünürde bir huzur ortamı sağlanmış gibiydi. Bu şekilde görünse de 12 Eylül 1980 darbesi sonunda; parlamento dağıtılmış, siyasi partiler feshedilmiş, arşivleri dâhil siyasi partilerin bütün varlıklarına el konulmuş, köktenci siyasi görüşleri benimsediği kabul edilen DİSK ve MİSK gibi işçi sendikalarının faaliyetleri durdurulmuş, kişisel hak ve özgürlüklerin kullanılmasına ciddi denetimler getirilerek günlük yaşamın her alanı yeniden düzenlenmiştir. Siyasal ve sendikal yaşam arasına bir duvar çekilmiş, çalışanlar ve öğrenciler yasaklarla siyaset açısından etkisiz hale getirilmiştir (Yılmaz, 2015: 23).

Binlerce insanın işkence görmesine, yüz binlerce insanın fişlenmesine, onlarca insanın idam edilerek öldürülmesine yol açan bu kasırğa, 1983 yılında yapılan seçimlerle kısmen de olsa sona ermiştir. Ne var ki darbeyi gerçekleştirenler yeni bir anayasa hazırlamıştır. 1982 Anayasası diye bilinen bu anayasa ekonomik plandaki tüm neo-liberal girişim ve tasavvurlara rağmen son derece ağır bir devlet ve vesayet rejimi inşa etmiştir. Devlet adeta her şeyin üstünde bir güç kazanmış, toplum anayasada hiç yer almayan bir varlık olmuştur. Anayasa dünyada meydana gelen gelişmelere tamamen kapalıdır (Kahraman, 2013: 40). İktidarın sivil otoriteye devredilmiş olmasına karşın 12 Eylül hukuku ve düzenlemeleri varlığını sürdürecektir ve sivil siyasetin bunlar üzerindeki tasarruf yetkisi çok sınırlı olacaktır (Dursun, 2005: 129).

### **2.1.2. Kültürel Ortam**

Seksenler; sendika, dernek ve üniversitelerin yukarıda kısaca değinildiği gibi yetkilerinin kısıtlandığı, basın üzerindeki baskının arttırıldığı, yeni kültürel yapıların

görünmeye başladığı, köyden kente göçün hızlanmasıyla büyüyen gecekonduların nüfusunun arabesk kültürü yarattığı yıllardır (Yıldız, 2008: 14).

12 Eylül darbesi, Türkiye’de siyasal ve ekonomik alanlarda olduğu kadar sanat ve kültür alanlarında da bir kırılmaya yol açmıştır. Askerî darbenin koruyuculuğundaki yeni liberal ekonomi siyaseti sürecinde, Batı dünyasıyla olan ekonomik ve siyasal ilişkilerin yanı sıra, kültürel oluşumlarla da ilişkiler artmış; yeni bir zenginler sınıfı ve ona bağlı olarak da yeni bir değer sistemi meydana gelmiştir (Yılmaz, 2015: 36).

1980’lere askerî, kültürel ve ekonomik kısıtlamalarla girilmesi, devletin kültür politikalarına da yansımıştır. Demokratikleşme hedefinin pek gözetilmediği bu süreçte, çelişkili ve sancılı bir ortam inşa edilmiştir. Siyasal karmaşaya son verilmesinden ötürü, askerî darbeye karşı halktan büyük bir tepki gelmemiş, ancak demokrasiyi askıya aldığı ve çok sayıda insanı işkenceden geçirdiği için aydınların çoğu karşı çıkmıştır. O yıllardaki siyasal iklim ağır ve yıkıcı olmuş; askerî darbe ülkenin aydınlarını yıldırma. Baskı, sansür, iç denetim, Türkiye toplumunun genel mazoşizmine uygun olarak, sanki bir kitlesel günah çıkartmanın araçları haline gelmiştir. “Her toplum layık olduğu yönetim biçimiyle yönetilir” özdeyişi, yeniden aydınlar arasında sık sık anımsanır ve kullanılır bir cümle olmuştur (Yılmaz, 2015: 40).

Toplumun, özellikle de aydınların tepkisiz kalması veya yeterli tepkiyi gösterememelerinin, tartışmalı olsa da nedenleri mutlaka vardır. TBMM’nin 2012 yılında yayımladığı ve yukarıda ayrıntısı verilen Meclis Araştırma Raporu’na göre 12 Eylül Darbesi döneminde; bine yakın filmin sakıncalı bulunduğu için yasaklandığı, 20 binden fazla derneğin faaliyetinin durdurulduğu, yüzlerce gazeteci için binlerce yıl hapis cezasının istendiği bu süreçte 39 ton gazete ve dergi imha edilmiştir (Dündar, 2016: 127). Bu tür uygulamalar toplumu ve aydınları büyük ölçüde baskı altına almış ve sindirmiştir.

1982 Anayasası birey toplum ve devlet ilişkilerini düzenleyen maddelerde baskıcı bir özellik göstermekteydi. Anayasa ve yapıcılara göre, en yüce değer birey, demokrasi ya da özgürlük değil; “devlet ve Türk millî menfaatleri”ydi. Bu anayasa, evrensel değerlerden uzak, “millileştirilmiş” bir demokrasi ve hukuk anlayışını yansıtmaktaydı. Kişi özgürlüğü, dokunulmazlığı ve güvenliği, özel hayatın gizliliği, konut dokunulmazlığı ve güvenliği, haberleşme hürriyeti gibi konular yargıçların değil,

idare ve kolluk güçlerinin karar yetkisi altına girmişti. Bu uygulamalara dayanan baskı, tutuklama ve yargılamalar, 1980’lerde Türkiye’ye damgasını vuran sıradan olaylar haline gelmiştir. Dolayısıyla, çağdaşlaşma sürecinde bireyin haklarına getirilen bu müdahaleler, öteden beri görmezden gelinen çelişkileri açığa çıkarmakla kalmamış, daha da derinleşmesine yol açmıştır (Yılmaz, 2015: 25). Bu koşullar sonucunda; sahip olması gereken hakların neler olduğu konusunda yeterli bilgiye veya düşünceye sahip olmayan insanların her geçen gün çoğaldığı bir toplum oluşturulmuştur.

Anayasadan gücünü alan baskı ve şiddet, otosansür ve otokontrol geliştirerek kendi kendisini kontrol altına alan bir insan modeli yaratmıştır. Böylece birey, depolitize edilmiş toplumun ilk aşaması olmuştur. Bunun sonucunda sadece ileriye atacağı adımı değil, geçmişinden getirdiklerini de dert eden bu kuşak belleksizliğe itilmiştir (Yılmaz, 2015: 26).

Toplumunu oluşturan bireylerin her geçen gün artan çoğunluğu, “sütten ağzı yananın yoğurdu üfleyerek yemesi” deyiminde olduğu gibi artık yakın arkadaş sohbetlerinde bile siyasi ve ideolojik konulara girmiyor, o konuların konuşulduğu veya konuşulma olasılığı olan ortamlardan uzaklaşmaya çalışıyordu.

Gençlik, devlete ve millete karşı adeta potansiyel suçlu gibi görülmekte, bu nedenle gençliğin devlet kontrolü altında tutulması ve yetiştirilmesi zorunluluk olarak kabul edilmekteydi. Bu amaçla yapılan birçok yasal düzenlemeden biri olan YÖK Kanununda gençlik, etkin değil edilgen bir unsur olarak kabul edilmişti. Gençlerin yanlış yollara sapma olasılığı gibi önemli görülen bir tehlikeye karşı, bedensel ve ruhsal sağlığını geliştirecek önlemler almayı amaçladığı iddia edilen bu anlayış, bir sosyal devlet politikasının sonucu değildi. Aksine; bu önlemler, oluşabilecek bir güvensizlik ortamında devletin baskı ve kontrolünü kolaylaştırma amacı taşımaktaydı. Yasal düzenlemelerde genel olarak gençlik artık, geleceğe dair iyi günlerin umudu olarak değil, toplumda huzursuzluk yaratan her türlü kötülüğün kaynağı olarak görülmekteydi (Yılmaz, 2015: 95). Gençliği huzursuzluk ve kötülüklerin kaynağı olarak gören gücün, bunlara karşı önlem olarak etkin kurallar koyması ve bu kuralları uygulaması da doğaldır.

Kargaşa ortamını besleyen ve en önemli unsurlardan biri olarak görülen üniversite ve yüksek okullarda arzu edilen düzenin sağlanması amacıyla bir üst yönetim ve kontrol

mekanizması olarak YÖK'ün kurulmasıyla tüm öğrenciler ve öğretim üyeleri denetim ve kontrol altına alındı. Çoğunlukla mantıksız, tutarsız ve antidemokratik içeriğe sahip olan, rektörlere çok büyük yetkiler sağlayan YÖK Kanununun, eğitime ve öğrencilere huzursuzluk getirdiği, sivil toplum örgütlerinden uzaklaşmaya ve ülke için bir şeyler yapma idealinin kaybolmasına yol açtığı genel kabul gören bir görüştür (Yılmaz, 2015: 98).

Her şeye rağmen 1983 seçimleri sonrası oluşan iktidar, liberalizmden yana görünüyordu. Teknoloji ve iletişim alanlarındaki gelişmelerin ve yeniliklerin farkındaydı. Türkiye'nin dışa açılması, dış dünyayla bütünleşmesini zorunlu görmekteydi. Ekonomik planda başlayan bu hareketin zamanla siyasal ve toplumsal planı kuşatacağı varsayılmakta, o dönemde kendisini gösteren bazı gelişmeler de bu yöndeki dönüşüme yardımcı olacak nitelikte görülmekteydi. Örneğin, tek kanallı ve devlet denetimi altında bulunan televizyon ve radyo tekeli, devreye giren yeni televizyon kanallarıyla ortadan kalkmıştır. Bu yeni özgürleşme, aynı şekilde yeni iletişim tür ve kanallarının devreye girmesiyle Türkiye, Dünyayla eklemleme sürecini yeni bir evreye taşımıştır (Kahraman, 2013: 40).

### **2.1.3. Sanat Ortamı**

Kavramsal Sanat, Pop Sanatı, Minimal Sanat vb. oluşumların dünya ile eş zamanlı olarak yaşanmadığı Türkiye'de seksenli yıllar, modern ve postmodern sanat pratiklerinin birlikte var olduğu bir dönemdi (Yıldız, 2008: 24). Kahraman dönemin sanat ortamını şu şekilde açıklamaktadır:

Görsel, mimari ve kültürel dil olarak modernitenin çok daha minimal, özgül ve tekçi anlayışına karşı yeni dönemde eklentik bir ifade kendisini gösteriyordu. Buna bağlı olarak gene modernitenin üstlendiği ve temellendirmek için kurumsal olanaklar yarattığı yüksek kültür yerini popüler kültüre bırakıyordu. Ne var ki, popüler kültürün kazandığı yaygınlık, Pop Sanat'ın geliştirdiği bir anlayıştan çok uzak, tümüyle kiçe dayalı, kiç ile iç içe geçmiş bir ifadeye sahipti. Kiç bir sanatsal anlatım yolu değil, gündelik yaşantıyla iç içe örülmüş bir tarzı. Bu sokağın ve gündelik hayatın sanata yönelik hâkimiyet anlayışının da bir göstergesiydi. Türkiye'de son yüz elli yılda cereyan etmiş Doğu-Batı ayrımı bu bağlamda bir ölçüde aşıyordu. İktidar, Batı'da da örnekleri görüldüğü gibi, ideolojilerin öldüğünü söylüyor ve yeni dönemin apolitik bir nitelik taşımasına çalışıyordu. Bu neo-liberal anlayışın hakimiyet kurmak için öne sürdüğü bir iddiaydı ve toplumların politik hafızalarını ve birikimlerini ortadan kaldırmaya yönelikti. Yeni kültürün bu dokudan beslenmesi isteniyordu (Karaman, 2013: 41).

Türkiye’de resim satışları 1970’lere kadar banka, devlet kuruluşları, elçilikler ve müzelere yapılmış, şahısların resim alması ise piyasayı etkilemeyecek derecede az gerçekleşmiştir. 1970’lerin sonlarına doğru açılan galeriler ve 80’lerde bunlara katılan yeni galeriler, ülkemizde piyasa ve koleksiyoncu kavramlarının oluşmasını sağlamaya başlamıştır. Ancak hemen ifade edilmelidir ki; o dönemde yeterli altyapısı ve geçmişi olmayan bu sanat pazarında büyük bir kargaşa ve karışıklığın hâkim olduğu görülmüştür. Türk sanatı bilinçli sınıflandırmadan uzak, sanat müzesi ve belleği olmadığından, önemli ve önemsiz sanatçılar birbirine karışmış, sanat ortamı bir bilmeceye dönüşmüştür. Bu çılgınlığın temelinde entelektüel bir ihtiyacın karşılanmasından çok gösteriş ihtiyacının var olduğunu ifade etmek ise abartı olmayacaktır (Yılmaz, 2015: 150).

Resim sanatının Türkiye’de bu dönemde gördüğü ilginin nedeni kültürel kaynaklı değildi. “Tüketim saygısızca her şeyin önüne geçmişti. Türkiye’deki resim sanatının birikimsiz ve küçük dünyası, yaşlı ustası, genç heveslisi, koleksiyoncusu, galericisiyle çok büyük ölçüde tüketim olgusunun yarattığı geniş bir alanda bocalamaktaydı” (Yılmaz, 2015: 152).

Dolayısıyla bu yıllarda görülen hareketlilik kalıcı bir gelişme değil; kültürel gelişim dayanağından yoksun, gelip geçici heveslerle, gösteriş merakıyla oluşan ve saman alevi gibi kısa sürede geçecek bir canlılıktı.

1980’lere girerken emekleme döneminde olan galericilik, satışlar sayesinde gelişmeye başlamıştır. Batı dünyasında 1900’lerin ilk yarısında yerleşik hale gelen galerici-sanatçı-koleksiyoncu sacayağı, geç de olsa ülkemizde 1980’li yıllarda kurulmuştur. Yapıtları sanatçıdan satın almak yerine, ticaret ilişkisinin sanatçının bağlantı kurduğu galerici tarafından yürütülmesi bir ilke olarak kabul görmeye başlanmıştır. Özel müze kuracak güçte koleksiyonerler çıkmış, müzayede şirketlerinin çağdaş sanat yapıtlarını da satışa çıkardığı görülmüştür. Sanat yapıtlarının bu sistem içerisinde bir tür yatırım aracına dönüştürülmesi, sanatçıya maddi bir refah sağlamanın yanı sıra ticari bir meta olarak çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir (Yılmaz, 2015: 149). Sanatçıdan, sanatçının yaratım emeği üzerinden kazanç elde edenlerin çoğalması, bu alanda yapılan ticaretin getirisinin büyük bölümünün sanatçılar dışındaki üçüncü

şahıslara kazanç sağlamaya başlaması oluşan önemli sorunlardan bazılarıydı. Yılmaz, 12 Eylül sonrası resim piyasasındaki gelişimin nedenlerini şu şekilde açıklamaktadır:

En büyük katkı, Özalcı siyasetin ortaya çıkardığı kara para aklama, hayali ihracat gibi yasal olmayan işlerle zenginleşen bir kesimden gelmiştir. Bu yeni zenginler, piyasayı bir anda işgal eden moda, dekorasyon, magazin, yeme-içme kültürü dergileri sayesinde yeni zevkler, yeni tutkular edinmiş, başta İstanbul olmak üzere hızla metropolleşen kentlerde toplumsal ve kültürel yaşamı canlandırmış ve kısmi sanatsal uygulamaları, gündelik yaşamın ihtiyaçları olarak devreye sokmuşlardır (Yılmaz, 2015: 159).

Ancak, yukarıda da kısaca değinildiği gibi; bu olumlu gelişmelerin temelinde çoğunlukla kültürel gelişim yerine özen ve geçici heveslerin olması nedeniyle sağlıklı ve sürekli gelişim sağlanamıyordu.

Galerilerin sayıca çoğalması memnuniyet yaratsa da, ticari hedeflerin ve ekonomik kazançların önde tutulmasının yanı sıra nitelik konusunda seçiciliğin önemsenmemesi tehlikesi de ortaya çıkmaktaydı. Resim piyasasının oluşmaya başlamasıyla, her alanda yaşanan değerler kargaşasından sanatın da payını aldığı bir gerçektir. Bu süreçte alıcıyı eğitmek, ona sanatın ne olduğunu anlatmak, modern sanatın Türkiye’de de üstün örneklerine rastlandığını, üstelik bunların yurt dışında yapılanlara özenilen taklitler değil, bizzat modernizmi ruhunda, bilincinde hisseden yerli sanatçılar tarafından yapıldıklarını duyurmak giderek daha çok hissedilen bir ihtiyaç halini almıştır. Ortam inşa edilirken, ressamın ellerindeki resimlerin yalnızca sergilenmekle kalmayıp paraya çevrilebileceğinin farkına varmışlar, koruyucu ve kollayıcı devletten uzaklaşarak liberal piyasanın oyuncularına yaklaşmışlar, bir anlamda onlar da liberalleşmişlerdir. Tabii bu da tuhaf bir durum ortaya çıkarmıştır. Ressam, kendisini bir bağımlılıktan kurtarıırken bir diğer bağımlılığa sokmuş, ancak bu, serbest piyasanın oyuncuları tarafından sanatın özgürleşmesi diye sunulmuştur. Gerçekten, kontrol tamamen piyasa kurallarında olacak şekilde; sanatçı, piyasa kurallarının müsaade ettiği ölçüde liberalleşmiş, bu arada, sanatçı sayısının artmasıyla rekabet ortamı gittikçe kızışmıştır (Yılmaz, 2015: 161).

Dışa açılan ve Dünyayla bütünleşmenin zorunluluğuna inanmaya başlayan Türkiye, söz konusu anlayışını ekonomik zeminden kültürel bir zemine ilk defa 1980’lerde taşımıştır. Darbe dönemi sonrasında 1983 yılında yapılan seçimlerle demokrasi bakımından görece rahat bir ortama geçildiğinde; pazar ekonomisi, minimum

devlet gibi kavramlar toplumsal bilince iyice yerleştğinde 1980’li yılların yarısı aşılmıştır. 80’li yılların ikinci yarısındaki çabalar, sanat ve kültür alanının uluslararası bir nitelik kazanmasına yönelmiştir. Bu önemli bir algıydı, çünkü ilk defa bu alanda, doğrudan doğruya devletin girişimi, yönlendirmesi ve düzenleyici iradesi olmaksızın bazı adımlar atılmaktaydı. Daha önce 1970’lerin ikinci yarısında atılmaya başlamış bazı adımlar olsa da onlar nispeten zayıf kalmış ve her şeye rağmen de içe dönük olarak görülmüştür. ‘Devlet dışı’ olmaları nedeniyle o girişimler muhakkak ki önemliydi fakat yeterli bir hacme, yenileştirici bir güce sahip değillerdi (Kahraman, 2013: 41). Gelişen teknolojiye paralel olarak bu dönemde iletişim ve ulaşım olanaklarındaki gelişmeler sanat ortamını da etkilemiş, sanatçılara yavaş da olsa daha geniş kitlelere ulaşabilme yönünde kolaylıklar sağlamaya başlamıştır. Kahraman, 1980’lerin Türkiye’inde sanat ortamındaki gelişmelerle ilgili şu bilgileri vermektedir:

1980’lerin ortasından itibaren dönemin dışı açılma gayretlerinin bir uzantısı olarak uluslararasılaşma girişimi göze çarpıyordu. Uluslararasılaşma derken bu kavramın sınırlarını sanattaki yenileşmeye kadar genişletmek gerekir. Türkiye’deki sanatın yenileşmeyi ancak Batılı form ve zihniyeti üstünden gerçekleştirdiği tarihsel bir olgudur. 1980’lerde ekonomik anlamda ifade edilen dışı açılma, sanatta da bir yankı bulurken o açılımın sanatsal formun ve içeriğin yenilenmesine dönük olduğunu unutmamak gerekir. 1980’lerin ikinci yarısında, hatta sonuna doğru, İstanbul’da birbiri ardınca meydana gelen yeni çıkışlar, Uluslararası İstanbul Bienali’nin git gide daha hakim hale gelen varlığı henüz ne Avrupa sınırlarını aşmıştır, ne de ciddi bir kurumsal zemine yaslanmaktadır. Buna rağmen 1980’lere mevcut yapının sınırlarını gözetken bir değişim arayışının dönemi denebilir (Karaman, 2013: 44).

Yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel değişimler Türk sanatının gelişmesi, çağı yakalaması için yeterli düzeye gelmemiştir. Bu konuda önemli görev ise sanatçılara düşmekteydi. Her şeye rağmen bir gerçektir ki; “80’li yılların genç ressamaları, bugün çok kolaymış, sıradanmış ve doğal hakmış gibi algılanan, hatta şımarıklıklara, snobluklara ve hoyratlıklara konu olan bir dizi özgürlük alanının açılmasında, topluma, kurumlara, kişilere kabul ettirilmesinde, gelecekleri ve kariyerleri pahasına öncülük etmiş kişilerdir” (Külahoğlu, 2014: 67). Önce askerî darbenin sıkıyönetimi altında, ardından askerî yönetimin gözetiminde kurulmuş güdümlü ve baskıcı siyasi ortamda yaşanan bu benzersiz özgürlükçü başkaldırı, meyvesini Türk resminin dünyaya ve çağdaş sanat iklimine entegrasyonu olarak vermiştir. Yetenekleri, ustalıkları ve kişilikleri bir yana, her dönemde ve koşulda üzerine düşen sorumluluğunu tam olarak



yerine getirmeye çalışan, toplumdan değer ya da takdir dilenmeyen ona bir değer katmanın mütevazı gururunu taşıyan bu sanatçılar, sırf bu yüzden bile, Türk resminin unutulmazları arasında yer alacaklardır. Belli bir ekol disiplini içinde olmasalar da, tarz, üslup ve konu itibarıyla çok çeşitlilik gösterebilirler de ortak aklın, ortak fikrin ve ortak hedefin bağımsız ve tavizsiz fertleri olarak benzersiz bir sanatsal misyonun taşıyıcılarıdır. Bu misyon da çok basit ve anlaşılabilir şekliyle “özgürlük”tür (Külahoğlu, 2014: 68).

O dönemdeki dengesiz, adaletsiz ve sermayeyi alabildiğince özgürleştirirken halktan en ufak bir özgürlüğü bile sakınan bu sisteme karşı direnç sanatçılardan gelmiştir. Sansürlere başkaldırmak, tabuları yıkmak, tutucu ahlaka ve yapılara karşı çıkmak, gelenekseli sorgulamak, geleceği hayal etmek ve önermek, bireysel ve toplumsal bağımsızlığı ve özgürlüğü savunmak gibi o dönem için çok zor olan mücadele 80’li yılların ressamlarının temel sorunları olmuştur. O dönemin her tuvalinde bu meselelerin en az birkaç tanesi konunun kalbinde yer alır. Bugün de görüyoruz ki hala o devrimci ruh o tuvallerdeki kalesini korumaktadır. 80’li yılların bir avuç öncü ressamı, kişisel özgürlüğün yanı sıra enternasyonalist bir sanat bilincinin, uluslararası değer silsilesinin bir parçası olmanın önemini anlamış, sahiplenmiş ve bu değeri kendilerinden sonraki kuşaklara miras olarak bırakmıştır (Külahoğlu, 2014: 69).

1980’li yıllarda Toplumsal Gerçekçilik, özellikle genç sanatçı kuşağı tarafından genel kabul gören bir anlayıştı. Çoğu Neşet Günel’in figüratif-gerçekçi çizgisini izleyen, başta özellikle çağın ve günümüz Türkiye’sinin insani ve toplumsal sorunlarını tuvallerine güçlü çizgi, figür ve kompozisyonları ile aktaran Kasım Koçak olmak üzere, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Ahmet Umur Deniz, Cemil Altaylı gibi birçok sanatçı Toplumsal Gerçekçi anlayışı benimsemişlerdi (Ulusoy, 2019: 15.Paragraf). Bu sanatçılardan Kasım Koçak, 1974 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Neşet Günel ve Özdemir Altan Atölyelerinden mezun olmuş, 1979 yılında eşi ressam Aysu Koçak ile birlikte İstanbul Maltepe’de atölye açmıştır. Daha sonra bu semtte atölyeler açan veya kendisiyle birlikte çalışan genç kuşak ressamlardan Ahmet Onay Akbaş, İbrahim Çiftçioğlu, Vural Yıldırım, Burhan Yıldırım, Ayşen Yıldırım, Celal Özgenç, Timur Çelik, Bayram Gümüş, Arif Hikmet Erciyes, Selahattin Yıldırım, Mustafa Özel ve Yüksel Diyaroğlu ile birlikte Maltepeliler Ressamlar diye anılan bir oluşumu gerçekleştirmişlerdir. Bu oluşumda yer alan sanatçılar yeni arayışlar içinde olsalar da

çoğu o dönemde figüratif ve toplumsal gerçekçilik anlayışına uygun resimler yapmışlardır (Kasım Koçak, Tarih Yok: 1. Paragraf).

## 2.2. ÖZGEÇMİŞİ VE YAŞAMINDAN ÖNEMLİ KESİTLER

Ahmet Onay Akbaş, 1964 yılında Ordu/Fatsa'da doğmuş, ilkokulu Fatsa'da bitirmiştir. Orta öğrenimine 1974-1980 yılları arasında yatılı olarak Kastamonu'da devam etmiş ve Fatsa Lisesi'nde tamamlamıştır (Biyografi, Tarih Yok: 2. Paragraf).

Akbaş soy ismi, 1.Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı Gazisi dedeleri Mehmet Akbaş'ın Çanakkale Savaşında asker olarak görev yaptığı yerden alınmadır. Ahmet Onay; dindar, aydın, cumhuriyetçi bir babanın çocuğudur (Monnin, 2014: 18). Ailenin beşinci çocuğu olan Onay babasını kaybettiğinde henüz 10 yaşında, anneleri ise 33 yaşındadır (Monnin, 2010: 13).

1973'de babaları öldüğünde ardında karışık bir Türkiye bırakır: Fatsa, milliyetçilerle sol eğilimli grupların çatışma alanına dönüşmüştür. Genç yaşta dul kalan anne, çocuklarını yetiştirme uğraşındadır. Çocuklar, ilk çocukluk oyunlarını oynadıkları fındık bağlarında mahsulü kaldırmakta annelerine yardım eder ve babalarının istediği gibi yüksek öğrenimlerini tamamlarlar. Onay, fen bilimleri ve resimdeki yeteneğiyle kendisini gösterir (Monnin, 2014: 18).

1985'de Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden mezun olmuştur. Aynı yıl İstanbul Maltepe semtinde ilk atölyesini açarak profesyonel sanat yaşamına atılmıştır. Burada daha sonra sanat çevreleri tarafından "Maltepeliler Ressamlar" olarak anılacak oluşumun kuruluşunda yer almıştır. Askerlik görevi esnasında, 1987-1988 yıllarında Asteğmen rütbesiyle bir yıl boyunca İzmir Maltepe Askerî Lisesi'nde Resim Öğretmenliği yapmış, ardından 1988 yılında Paris'e yerleşerek kendi atölyesini açmıştır. O günden beri de Fransa'da yaşamaktadır (Biyografi, Tarih Yok: 6. Paragraf; Senan, 2018: 172). Paris'e gittiği dönemi sanatçı şu şekilde anlatmaktadır:

Fransa'da ilk gittiğimde bir Türk bakkalın alt katında, mahzende yaşamaya başladım. Bir ev sorunu ve vize problemim vardı. İlk resimlerimi de orada tanıştığım insanların bana sokaktan buldukları atık malzemelerin üzerine yapmaya başladım. Ben hep şanslıydım. Mahzende yaptığım işleri galeriye gösterdim. Hayatımda tek bir defa galeriye dosya sundum. O da o galeriydi. Genç bir galerici kuşağıydı. "Biz senin sergini yapalım" dediler. Bu galeri aynı zamanda Fransız

Devrimi'nin 200'üncü yılının kutlamalarının resmi programındaydı. Bana büyük bir cesaret verdi bu durum (Meriç, 2019: 7. Paragraf).

1989 yılında Fransız Devrimi'nin 200. yılı kutlamaları çerçevesinde Paris'te Galerie Sero'da ilk kişisel sergisini düzenlemiş, 1992 yılında Fransa'da "Beaujolais" sanat ödülleri resim birincilik ödülüne layık görülmüştür (Biyografi, Tarih Yok: 10. Paragraf; Senan, 2018: 172). Sanatçının açtığı sergilere, katıldığı karma sergi ve fuarlardan seçmeler ile aldığı ödüllere 3.Bölüm'de ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Resme duyduğu ilginin öğrenim hayatının büyük bölümünü ailesinden uzakta geçirmesine bağlayan Akbaş, o günleri şu şekilde anlatmaktadır:

Fatsa'da doğdum, ama orada büyümedim, ortaokulu ve liseyi parasız yatılı olarak evimden beş yüz kilometre uzakta Kastamonu'da okudum. Orada yalnızlaşıyor ve etrafınızdan izole oluyorsunuz. Birtakım duyguları çok yoğun yaşadığınız bu dönemde, var olmak için, ben varım diyebilmek için bir şeylere sarılma ihtiyacı duyuyorsunuz. Okumak mesela o dönemde yalnızlığımızı gidermek için başlayan bir reflekti, ama bugün ritim olarak devam ediyor. Ben de resim yapma isteği işte asıl bu dönemlerde ortaya çıktı. Kastamonu Abdurrahman Paşa Lisesi'nde çok donanımlı bir resim atölyemiz vardı. Hocamız Sait Civcioğlu, Cevat Dereli'nin öğrencisiydi. Boş zamanlarımda kendisine yardımcı olmaya, yani bir nevi asistanlık yapmaya başladım. Kendisi beni resim konusunda isteyerek veya istemeyerek özendirmiş oldu. 1978 yılında liseler arası bir resim yarışmasında üçüncülük almam da beni bu konuda motive etmişti. Aslında ressam olmak gibi bir düşüncem yoktu, astronomi bölümünde okumak, astronot olmak istiyordum, hâlâ da hayalim ve çocuklarımı bu konuda özendiriyorum. Bu bölümü kazanamayınca büyük bir puanla dışarıda kaldım, ilgimi çeken iki konu daha vardı ya da spor ya da resim bölümüne girecektim. Daha önceki deneyimlerimin de etkisiyle Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'ne girdim (Erten, 2009: 4. Paragraf).

Onay Akbaş, ileride yapacağı resimlerinde etkisinin hissedileceği çocukluk yıllarında yaşadıklarını da şu şekilde özetlemektedir:

Evde ortaya tek bir tabak konurdu, herkes o tabaktan yemek zorundaydı. Böyle olunca etrafınızı da düşünmek, paylaşımcı olmak zorunda kalıyorsunuz, bu size başka bir ruh hali katıyor. Sürekli yer değiştirmeme gelince, aslında söylediğiniz iki unsuru da barındırıyor içinde, göç olgusu bana hakikaten yabancı bir olay değil. Başlangıcını soracak olursanız, kendi isteğimle olan bir şey değildi bu. Babamı 10 yaşında kaybettim, çok çocuklu bir aileden geliyorum. Anonim bir köyde doğdum, anonim bir okulda okudum, anonim bir ailem vardı, yani her şeyim anonimdi ve sanat, çevremdeki kimsenin yönelmediği bir alandı. Bu yüzden sanat benim için bir anlamda kaçış, başka bir deyişle de var oluş yöntemiydi. 10-11 kişilik bir ailede bir çocuk için var olmak ancak bu şekilde oluyordu demek ki. Kalabalık bir ailede yetiştiğinizde size ait bir düzen olmaması, başkasının size bir düzen empoze etmesi ve sizin bazı şeylere karşı olmanızın

uzandığı yerleri oluşturuyor. Sanat, kaçıp sığındığım ilk g ettiğim dünyam, sübjektif dnyamdı diyebilirim (Erten, 2009: 8. Paragraf).

Onay Akbaş, yaptığı resimleriyle dünyanın acımasız gerçekliği ile hayallerindeki neşe arasında bağ kurmaya çalışır. ‘‘Gerçekten de genç Onay Akbaş hayatta büyük acılar yaşamıştır’’ (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 9. Paragraf).

O, özellikle çocukluk ve gençlik yıllarında büyük acılar yaşayarak hayatın acımasızlığına şahit olmuştur. Hayatının ilk mutlu dönemini dünyaya geldiği Fatsa’da geçirdiği söylenmektedir. Ailesi birbirine sıkıca bağlıdır, öyle ki gaz lambasının altında yemeklerini aynı tabakta paylaşırlardı. Geceleri yıldızları seyreder ve hevesle sonsuz hayal gücünü besleyen uzay yolculuğunu hayal ederdi. Sonrasında Astronomi ve Uzay Bilimleri Fakültesine girebileceği puanı alamayacak ve kendini resim yaparak avuturken ‘‘Daha geniş bir uzayı keşfettim, yani sanatın uzayını’’ diyecektir. Genç Onay henüz 10 yaşındayken babasını kaybeder ve çabucak kendini bir yetişkin olarak hissetmek zorunda kalır. 16 yaşındayken, 70’li yılların kanlı siyasi çatışmalarının olduğu dönemde, 22 yaşında genç bir ğretmen olan ağabeyi İbrahim’in bir pusuda katledilmesinin acısını yaşar (Monnin, 2010: 248). Resim yaptığı elinde, bir sembol olarak silinmez bir iz taşımaktadır. Vefat eden ağabeyine ait silahı temizlerken, silah kazara kendiliğinden ateş alır. Avucu kan içinde kalır; serçe parmağı ve başparmağı sakatlanır (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 12. Paragraf).

Utku Varlık’ın ayrıntılı bir şekilde anlattığı (Varlık, 2018: 57) gibi 12 Eylül Darbesi sonrasındaki sıkıyönetim döneminde çok sıkıntılı, acılarla dolu günler geçirmiştir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide bu konuda Akbaş şunları anlatmaktadır:

Fatsalı olmanın, sol bir dünya görüşü taşımanın bedellerini çok şey yaşayarak dedim o dönemde. 12 Eylül’de, sıkıyönetim olduğu dönemde hocamız Ali Candaş’ın fotoğrafçılık dersi için okul bahçesinde fotoğraf çekiyordum. O sırada binbaşının biri ‘Gzn bağlayın, atın içeri’ dedi. Oysa ben makinayı ödünç almış ve okulun bahçesinde iek böcek çekiyordum. Haberim yoktu meğer yasakmış fotoğraf çekmek. 17 yaşındaydım, içerde yaşadıklarımın sonra aylarca Yedikule Göğüs Hastanesinde yatmak zorunda kaldım ve okulda bir yılımı kaybettim. Bunlar çok acı tabii ama insanı zenginleştiren bir yanı da var (Atasoy ve Saraçoğlu, 2018: 69).

Ancak bedeninde ve ruhunda; tüm bu olaylar, siyasetin insafsızlığı ve adaletsizlikler derin izler bırakmıştı (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 13. Paragraf).

Sonuç olarak diyebiliriz ki; “Özgeçmişinden, söyleşilerindeki satır aralarından, anı fotoğraflarından ve mümkünse kendisinden tanımaya girişerseniz Akbaş’ı; içinden getiğı çalkantılı tarihsel sürecin ‘aktüel’ ve ‘kahraman’ bir figürü olmaya özenmemiş fakat hakikaten öznesi olmuş ve özümseme çabasıyla yetkinleşmiş bir kişilik keşfedersiniz” (Özbay, 2015: 40).



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ONAY AKBAŞ'IN SANATI

#### 3.1. SANATSAL ETKİNLİKLERİ VE ALDIĞI ÖDÜLLER

##### 3.1.1. Kişisel Sergileri

- 1989 - Galerie Serio - Paris
- 1990 - Centre Culturel Anatolie - Paris
- 1991 - Centre Culturel Gerard Philippe - Noisy - Le Sec
- 1991 - Galerie le Chamon Manquant - Paris
- 1992 - Galerie Le Soleil Bleu - Versailles
- 1992 - Galerie Serio -Paris
- 1993 - Galerie Alkent Actuel Art - İstanbul
- 1993 - Centre Culturel de Kadıkoy - İstanbul
- 1994 - Galerie D'art Schneider - Winterhur - Zurich
- 1995 - Galerie Alkent Actuel Art - İstanbul
- 1996 - 10 Ans de Peinture - Aubergenville
- 1996 - Galerie le Soleil Bleu - Versailles
- 1996 - Mac 2000 - Paris
- 1996 - Galerie Alkent Actuel Art - İstanbul
- 1997 - Mac 2000 Paris
- 1997 - Galerie Artfakt-Mulheim-Allemagne
- 1998 - Mac 2000 Paris
- 1998 - Galerie Alkent Actuel Art - İstanbul
- 1998 - Galerie Fardel-Le Touquet
- 1999 - Mac 2000 Paris
- 2000 - Foire Internationale D'İstanbul Avec la Galerie Artist
- 2000 - Mac 2000 Paris
- 2000 - Galerie Alkent Actuel Art - İstanbul
- 2001 - Galerie Sud-Lyon
- 2001 - Mac 2000 Paris
- 2001 - Bebek Sanat Galerisi-İstanbul

- 2001 - Halkbank Sanat Galerisi-Ankara  
 2002 - Mac 2000 Paris  
 2003 - Galerie Artist-İstanbul  
 2003 - Espace D'art Contemporain L'autre - Paris  
 2003 - Manif-Seoul- Coree  
 2004 - Start - Strasbourg  
 2004 - Art Zurich -Zurich  
 2004 - Mac 2000- Paris  
 2004 - Foire Internationale D'İstanbul - İstanbul  
 2005 - Start - Strasbourg  
 2005 - Pulsart - Le Mans  
 2005 - Artnimes - Nimes  
 2005 - Festival Transmediterraneen-Grasse  
 2005 - Foire Internationale D'İstanbul - İstanbul  
 2006 - Galerie Cagla Cabaoglu - İstanbul  
 2007 - Nurol Sanat Galerisi- Ankara  
 2007 - Galerie Appia-Grenoble  
 2008 - Galerie Artist-Berlin  
 2008 - Galerie Alkent Actuel Art - İstanbul  
 2009 - Galerie Artist Ankara İntitulé "Mes İnachevés"  
 2009 - Galerie Regard Sud Lyon İntitulé "Mes İnachevés"  
 2010 - Galerie Crous Beaux-Arts Paris İntitulé "Mes İnachevés"  
 2012 - Galery Wingrow - "One Act - Play" - Taipei - Taiwan  
 2013 - Galeri Artist - " Meine Unvollendeten " - Berlin  
 2014 - Galeri Artist - " Dalga - Wave " - Ankara / İstanbul  
 2015 - Artiz Gallery- "Ben, Öteki - Moi, L'autre" - İzmir  
 2017- "Düşlemler" Selçuk Yaşar Sanat Galerisi- İzmir  
 2018- "Kıyısız Dalgalar" İş Sanat Kibele Galerisi, İstanbul  
 2019- "Kıyısız Dalgalar" Muratpaşa Belediyesi Türkan Şoray Kültür Merkezi,  
 Antalya (Özil, 2000: 126; Senan, 2018: 124).

### **3.1.2. Katıldığı Karma Sergilerden Seçmeler**

- 1985 - Galeri Dört Boyut - İstanbul

- 1986 - Galeri Dört Boyut - İstanbul  
1985 - Musee Des Beaux Arts, İzmir  
1987 - Festival De Tourisme Et De La Culture - Bandırma  
1990 - Peintres Turcs-Agf-Paris  
1991 - Sept Peintres Turcs - Metz-Nancy  
1991 - Galerie Vive L' art-Lille  
1992 - Peintres Turcs- Les Halles-Paris  
1992 - Salon D'automne-Paris  
1993 - Caleidoscope Des Libertes-Lille  
1993 - Galerie Pierre-Marie Vitoux-Paris  
1993 - Galerie Chabın-Paris  
1993 - Galerie Babacar-Paris  
1993 - Treizieme Art-Paris  
1993 - Galerie Le Soleil Bleu-Versailles  
1994 - Le Genie De La Bastille-Paris  
1996 - Salon Des Artistes Au Jardin Du Louvre-Paris  
1997 - Galerie Lisette Alibert-Paris  
1997 - İstanbul Aır Fair-İstanbul  
1997 - 98 - 99 - 00 Galerie Alkent Actuel Art-İstanbul  
1998 - 30. Bienale De langres-Langres (Onur konuğu)  
1998 - Artist-İstanbul  
1998 - Galerie Artist - İstanbul  
1998 - Galerie Fardel  
1999 - Galerie Artist - İstanbul  
2000 - Art Contemporain Turc-Espace Pierre Cardın-Paris  
2002 - Galerie Drimart - İstanbul  
2004 - Maif - Niort  
2005 - Start - Strasbourg  
2006 - Artiste Invite Au 24Eme Salon De Villeveque  
2009 - Hommage A Vang Gogh-Centre D'art Contemporain De Beşiktaş-İstanbul  
2010 - Cite Des Arts-Paris 10 Artistes Contemporain Turc İntitulé Frontieres

Liquides



- 2011 - Ankara Grup Sanat Galerisi  
 2011 - 13 Egeart - İzmir  
 2013 - Galery Wingrow - Taipei - Taiwan  
 2013 - "Türk Resminin Yüz Yüzü" - İzmir  
 2013 - "90. Yıl 90 Sanatçı" - Berlin  
 2015 - "Dünyanın Renkleri - İstanbul - Çağdaş Sanatlar Merkezi  
 2015 - "Karşılaşmalar" - İstanbul - Imoga Sanat Galerisi  
 2015- "Don Kişot"-Ankara, İstanbul, İzmir  
 2016- "Utopie Et Don Quichotte- Paris  
 2016- "Near end Far"- Hong Kong  
 2017- "Dizelerin Renkleri"- İzmir  
 2017- "İmgeler ve Sözcükler Ahmet Telli"- Ankara  
 2018- "İmgeler ve Sözcükler Ahmet Telli"- Eskişehir  
 2018- "Dizelerin Renkleri"- Ankara, İstanbul (Özil, 2000: 126; Senan, 2018: 124).

### **3.1.3. Katıldığı Fuarlardan Seçmeler**

- 1993 - 94 - Foire Internationale Des Galeries Actuelles - Geneve  
 1995 - 96 - 97 - 98 - 99 - Foire Internationale D'art Contemporain D' Istanbul  
 2003 - Start- Strasbourg Avec Galerie Alkent Actuel Art  
 2004 - Start- Strasbourg Avec Galerie Alkent Actuel Art  
 2004 - Art International Zurich  
 1995 - 96 - 97 - 98 - 99 - 00 - 01 - 02 - 03 - 04 - 05 - Mac 2000-Paris  
 2004 - Manif-Seoul-Coree  
 2005 - Start- Strasbourg Avec Galerie Alkent Actuel Art  
 2006 - Art Miami - Avec Galerie Paris Athena - Usa  
 2006 - Foire Internationale D'art Contemporain D' Istanbul  
 2006 - Fiac-Galeri Artist  
 2007 - Contemporary - İstanbul Avec Galerie Artist  
 2008 - Contemporary - İstanbul Avec Alkent Actuel Art  
 2013 - Contemporary - İstanbul - Galerie Artist  
 2014 - Contemporary - İstanbul - Galerie Artist  
 2015 - Contemporary - İstanbul - Galerie Artist.  
 2016 - Contemporary - İstanbul - Galerie Artist (Senan, 2018: 124).

### 3.1.4. Gerçekleştirdiği Kapsamlı Sanat Projeleri

#### 3.1.4.1. Vincent Van Gogh'un Peşinde/Modernizmin İzinde Sanat Projesi

Onay Akbaş tarafından hazırlanan proje kapsamındaki çalışmalara Onay Akbaş ile birlikte 11 sanatçı; Özdemir Altan, Tomur Atagök, Habip Aydoğdu, Bedri Baykam, İbrahim Çiftçioğlu, Adem Genç, Ekrem Kahraman, Bünyamin Özgültekin, Barış Sarıbaş ve Utku Varlık katıldı. Bu sanatçılara ilave olarak bir grup yazar, sanat tarihçi ve entelektüel (Cumhuriyet gazetesi yazarı Ali Sirmen, gazeteci Mehmet Basutçu, gazeteci ve fotoğraf sanatçısı Coşkun Aral, sanat tarihçisi ve yazarları Ümit Gezgin, Prof. Dr. Kıymet Giray, Abdülkadir Günyaz, Çetin Güzelhan, İbrahim Karaoğlu, Prof. Dr. Kaya Özsezgin, etkinlik sponsoru iş adamı İbrahim Benli, Gül Ar, şair Sunay Akın, AKUT başkanı dağcı ve yazar Nasuh Mahruki, belgesel filmciler ve kameramanlar Mustafa Asım Dinçer, Serkan Koç, Fransız fotoğraf sanatçısı Sophie Bassouls) olmak üzere toplam 25 kişilik grup tarihsel devrimci Modernizm'in tipik temsilcisi olarak tanımlanan Hollanda asıllı ünlü sanatçı Vincent van Gogh'un peşinde, Modernizm'in izinde 9-16 Haziran 2008 tarihleri arasında Fransa'da bir araya geldiler. Türkiye'de başlayıp Fransa'da devam eden bir dizi oturumda günümüzde insanlığın ve sanatın durumunu, yaşanan tarihsel kriz, muhtemel gelişimi ve çözüm önerileri üzerine birlikte düşündüler. Van Gogh ve modernlik üzerinden dünyada ve Türkiye'de düşüncenin ve sanatın durumunu tartıştılar; bir dizi sanatsal çalışma yaptılar (Vincent Van Gogh'un, Tarih Yok: 1. Paragraf).

Çalışmalar sonunda açılan bir dizi sergi, basılan kitap ve hazırlanan belgesel DVD ile sanat tarihi açısından çok önemli olan bu projenin faaliyetleri tamamlandı. Sonuç olarak; "Van Gogh'a" atfen yapılan yüzlerce sanat eseri bu projeye üretilip Türk sanatına kazandırılmış oldu (Onay Akbaş ile Söyleşi).

Proje kapsamında yapılan çalışmalar, makaleler, söyleşiler, tartışmalar ve eserler 669 sayfalık bir kitapta toplandı. Ekrem Kahraman'ın editörlüğünü yaptığı söz konusu kitap, "Van Gogh Sarısı; Vincent Van Gogh'un Peşinde Modernizmin İzinde" adı ile, Kaynak Yayınları tarafından Mayıs 2014'de basıldı.

#### 3.1.4.2. 500'üncü Yılında Leonardo da Vinci'ye Saygı Sanat Projesi

500'üncü ölüm yıldönümünde Leonardo da Vinci'ye saygı projesi; bir büyük dahi sanatçının, ömrünün son üç yılında özgürce yaşadığı yere sanatsal bir yolculuk

yaparak, bu yolculukta duyumsananları; ona gönderme yapılan resim, heykel, anlatı ve belgesellerle 500'üncü ölüm yıldönümünde anmak, bu anma sürecinde oluşturulan yapıtları bütüncül bir konseptle müze ve önemli galerilerde sergileyerek, benzersiz bir sanat etkinliği gerçekleştirmek amacıyla Onay Akbaş tarafından hazırlanmıştır. Projeye Onay Akbaş ile birlikte; Prof. Dr. Devrim Erbil, Prof. Dr. Ergin İnan, Prof. Dr. Fevzi Karakoç, Yalçın Gökçebağ, Tülin Onat, heykeltıraş Cem Sağbil, müzisyen/ressam Mercan Dede (Arkın Ilıcalı), Barış Sarıbaş olmak üzere 10 sanatçının yanı sıra yazar olarak; tarihçi Prof. Dr. İlber Ortaylı, şair/yazar Ahmet Telli, Metin Celal, Nedim Gürsel, Sunay Akın, Yalın Alpay, senarist ve yönetmen Durmuş Akbulut katılmışlardır. Ayrıca gazeteciler Arzu Morin, Burak Abatay, Engin Akgürbüz, İbrahim Öğretmen ve Sercan Mercan'ın katıldığı proje çalışmalarında Emre Sefer koordinatörlüğü, İbrahim Karaoğlu ise küratörlüğü üstlenmiştir. Proje kapsamında topluca 5-7 Ekim 2019 tarihleri arasında Fransa'da Paris'e yaklaşık 210 km mesafede bulunan Amboise'a gidilmiş, Leonardo da Vinci'nin mezarı ve müze olan evi ziyaret edilerek incelemelerde bulunulmuştur. Proje kapsamında sanatçılar Leonardo da Vinci'ye atfen üçer eser yapmış, yazarlar konuyla ilgili makaleler yazmış, tüm bu süreç video ve fotoğraflarla kayıt altına alınarak belgeselleştirilmiştir (Türk sanatçılar Leonardo, 2019: 2. Paragraf).

Proje kapsamında yapılan eserler, 500'üncü ölüm yıldönümü olan 2019 yılı içinde Leonardo da Vinci'ye saygı etkinlikleri kapsamında yurt dışında ve Türkiye'nin büyük şehirlerinde açılacak bir dizi sergiyle sanatseverlerle buluşturulacaktır.

### **3.1.5. Aldığı Ödüller**

1987; Bandırma Kuş Cenneti Kültür ve Turizm Festivali Resim Birincilik Ödülü.

1992; Fransa Beaujolais Sanat Ödülleri Resim Birincilik Ödülü.

2014; Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Semavi Ödülleri 2014 Görsel Sanatlar Ödülü (Özil, 2000: 126; Senan, 2018: 124).

## **3.2. SANAT ANLAYIŞI**

### **3.2.1. Genel**

Onay Akbaş'ın resimleri; öncelikle renk, kompozisyon ve figürlerin alışlagelmişin dışındaki görünümüleriyle dikkatleri çekmektedir. Ancak; bu resimleri anlamlandırabilmek için çabanın haricinde; yerine göre entelektüel birikim veya felsefi

kavrayış gerekmektedir. Guy Noel, Akbaş'ın resimlerini matematikteki iki bilinmeyenli denklemlere benzetmekte ve bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: “Akbaş'ın yapıtlarının, ikinci dereceden garip bir denge formülü olan ölçüsüz bir bulmaca gibi çözümlenmeleri gerekmekte” (Noel, 1993: 5). Zahmetli olsa da Akbaş'ın resimlerini anlamının önemini açıklayan Noel'e göre; “Hemen hemen bütün resimlerinin kalbini oluşturan sarı, bu çılgin renk, Akbaş'ın eserlerine gizli bir yorum zenginliği katmaktadır. Her tür kuralın, çizginin, metodun ve modanın dışında, biraz deli, ama hayal gücünün çok yüksek ve çarpıcı olduğu bir resmi keşfetmek ne büyük zevk” (Noel, 2014: 16). Sanatçının hayal gücü kadar olmasa da izleyicinin de yeterli düzeyde hayal gücüne sahip olması o eserleri anlamlandırabilmek için kuşkusuz önemli bir koşuldur.

Genel olarak Akbaş'ın sanatı, Yeni Dışavurumculuk ve Serbest Figürasyon olarak kategorize edilmektedir. Özgün tarzını ispatlamadan önce, bir dönem boyunca Barok, daha sonra İzlenimci aşamalardan geçmiştir. Onun dengeli kompozisyonları klasik dursa da resimlerinde göze ilk çarpan lekeleri ve renkleri kullanmadaki dışavurumcu etkidir (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 4. Paragraf). Onun tuhaf evrenlere açılan yapıtları, Batı sanatının son yüzyılı ile akrabadır. Burada kastedilen yüzyıl, Kandinsky'nin dışavurumculuğu ile başlayıp Cobra topluluğunun kuzeyli primitivizminden geçerek Amerikalı Basquiat'ın özgür figürasyonuna varan, halk sanatı ile beslenmiş, içedönüklükle tanışık, bilinen gerçekçilikten sıyrılmış bir yüzyıldır (Monnin, 2014: 17).

Akbaş'ın sanatının; Batı sanatının son yüz yılı ile akrabalığı kabul edilebilir ancak onun sanatının, sanat tarihinin her evresinden beslendiğini göz ardı etmemek koşuluyla. Örneğin; Realistlerin benimsediği, toplum yaşamının gerçek boyutlarıyla ortaya serilmesine ve zarafete değil gerçeğe önem veren, günlük yaşamın önyargısız olarak bilimsel bir tutumla incelenmesi ve nesnel bir bakış açısıyla ortaya konulması çabası gibi düşünceler onun sanatını, en azından felsefi düşünce olarak etkilemiştir. Diğer yandan birlikte çalışıp, birlikte sanatsal tartışmalar yaptığı, sergiler düzenledikleri Maltepelili Ressamlar oluşumunda yer alan ve çoğu Toplumsal Gerçekçi anlayışla resimler yapan sanatçıların da onun sanatında etkisinin olduğu açıktır. Daha öz bir ifadeyle; sanatçı, evrensel kültürden ve kendinden önceki sanat akım ve hareketlerinden beslenerek resimlerini üretmektedir (Özer, 2018: 44).

Onay Akbaş, kendi sanat anlayışını şu şekilde açıklamaktadır:

Resmimde dünyaya bakış olarak bir eleştiri var. Durumdan memnun olmama, başka türlü yorumlama, 'böyle olsaydı'yı önerebilme anlamında ironiyi kullanıyorum. Fransız bir yazar kitabım için yazdığı yazıda 'Akbaşgiller'den bahsediyordu. Benim figürüm reel bir figür değil; pan dediğimiz ya da kukla dediğimiz bir figür, bu figürün rolleri sürekli değişiyor, estetik anlamda kapladıkları yerler büyüyor küçülüyor, ama Onay Akbaş'a ait bir dünya yarattığıma eminim. Bu dünyada kaybetmişlerin, yol kenarına bırakılmışların, edilgenlerin tarihleri de vardır yani başkaldıran ve başkaldırıya özendiren kıskırtıcı ruhların, çıldırmış kalabalıkların devinimleridir söz konusu olan ve karşılaştıkları ironik trajikomik bayağılıklardır resmin itici gücü (Erten, 2009: 25. Paragraf).

Onay Akbaş her gün yalnız ve önlük giymeden çalışır. Bu durumu Akbaş; "Resmime hayata başladığım gibi başlarım yani resim yapmak için özel bir atölye giysim yoktur yani sanatım yaşamımın ancak bir uzantısıdır" diye açıklar. Kendini iyi hissetmek ve her yaptığı resimle kişiliğinin yeni bir yönünü keşfetmek için sanata ihtiyaç duyduğunu söyler. Bu durumu "sanatımı icra etmemin bende iyileştirici bir işlevi var; onu kendime ulaşmak için uyguluyorum" şeklinde açıklamaktadır (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 8. Paragraf).

Akbaş, resimlerinde dünyanın acımasız gerçekliği ve hayallerindeki neşe arasında bağ kurmaya çalışır. Yukarıda yaşamı anlatılırken ifade edildiği gibi; gerçekten de genç Onay Akbaş büyük acılar yaşamıştır. Yaşadığı bu zorluklara rağmen;

"Akbaş yaşamı için çılgın bir hayal gücü ve neşe kaynağı geliştirmiştir. Bu, onun gülen gözlerinden ve gülüşünün cömertliğinden fark edilebilir. O, bu yeni temayı, kendisini ifade eden ışıldayan renkler ve neşe dolu tonlarla geliştirecektir. Akbaş resim sanatının sırrı, neşeli akbaşgiller evreninde, anlam arayışına estetiksel açıdan büyüteçle bakmaktır" (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 15. Paragraf).

Sanatçı, ilk teması Korkuluklar'ın ardından 92'de başladığı Oyun Sahnesi Dünya'ya adadığı dizisiyle bundan böyle yapacağı seri resimlerinin çığırını açmıştır. Bir canlandırma olarak algılanan dünyadan, bir tiyatro sahnesinde izlenen oyunmuşçasına yaşamdan bir temadır her bir dönem. Sahnedeki varlıklar şiirsel, oyunbaz ve ironiktir. Kendi deyişiyle çalışma, hesap ve içgüdüler üzerine kuruludur resimleri. Sanatçı, kişilerini Karagöz'ün eklemli kolları örneği tuvale teyellenmiş insan uzuvlu kuklalar gibi canlandırır. Dekor oluşturana renkli formlar, yoksulluğun yamalı bohçasının

rengârenk, alaycı bir dışavurumdur sanki. Çocuksu orantılarla resmedilmiş oyun kişileri, henüz yeni evcilleştirilmiş hayvanların gözleriyle bakınırlar. Onun tuvallerinde rol alan oyuncular; çizgileri yırtığı çağrıştıran, garip bir biçimde dikilmiş ağızları, köşeli bedenleri, tuhaf göz kapakları, çeneleri, dizleri, dirsekleri ve yine 90'lı yıllara özgü yara izleri, pansuman ve yara bantları ile Dünya denen sahnede ayakta kalabilmek için rastlantılar arasında volta vurmak ve düşlerle oynamanın kaçınılmazlığını dile getirir (Monnin, 2014: 20).

Akbaş'ın yapıtlarında; farklı motif ve renklerle canlandırılmış, birbiri içinde erimeksizin adeta yan yana tutturulmuş duvar kâğıtlarıyla kaçınılmaz bir biçimde oluşturulan yan yanalıklar görürüz. Her şey bu evrende, çatışmadan yan yana durmayı, birbiri içine süzülmezsizin içtenliği, kısacası yalnızlığı söyler. Ayna, kamera, kostüm, manken gibi aksesuarlar, bu yapıttaki her şey, her zaman yüz yüzelik sorunu; aynı ve öteki, özdeş ve başka olan bağlamında birbiriyle ilintilidir (Monnin, 2014: 22).

Onay Akbaş'ın dizi karakteri gösteren resimleri, bir yandan yaşam ve insan gerçekliğinin birbirine dönüşen boyutlarını görsel dile taşımaya çalışırken, bir yandan da derin ciddiyet ile uçarı eğlence arasında, dozunu sanatçının kendine özgü bir görsellik formuyla belirlediği bir oran sistemine göre yerini bulur. Gözlem alanı, çağdaş yaşam ve bu yaşam içindeki insandır. Yaşamdaki değişimler, insanın bu değişimlere uyum sağlamakta gösterdiği yoğun çaba, bu gözlemi sürekli yapan başlıca etkendir (Özsezgin, 2000: 9). “Kant’ın ‘estetik ideler’ dediği, sanat uğraşını yönlendiren ve anlama yetisinin ötesinde, düşünme yolunu gösteren şey, Onay Akbaş’ın resimlerinde, bir kavrayış olgusu olarak karşımıza çıkıyor. Gene Kant’ın değinmiş olduğu ‘tüketilemez bir oyun içindeki haz’dır bu” (Özsezgin, 2000: 10).

### **3.2.2. Resimlerdeki Konular**

İnsan ve insanı ilgilendiren her şey onun sanatının konusu olabilmektedir. Seçtiği konuları derinlemesine araştırıp, gerekli entelektüel birikime ve konunun felsefi boyutuna hâkim olduktan sonra resimsel çalışmalarına başlayan Akbaş'ın ironik dili, canlı renklerle karşımıza çıkmakta, bizi bambaşka bir dünyanın içine çekerek gerçek dünyamızla, gerçek sorunlarımızla yüzleştirmekte ve sıkmadan, sıkıcı olmadan sorunlarımıza çözüm üretmemize katkıda bulunmaktadır (Sarioğlu, 2018: 36).

Akbaş sanatta hep özgünlükten yana ve anonimliğe karşıdır. Anonimliğe karşı içsel bir tepki duyduğunu ifade eden sanatçı bu konuda düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır: “Çocukluğumdan bugüne hep anonim olarak yaşamaya itilmiş bir kişiliğin, içsel tepkisiyle ‘anonim’ olmayan bir uğraşıda kendi kilometre taşımı yine, anonim olmayan olayların ‘not defteri’ olan ‘sanatın tarihi’ne kondurmak istemenden daha doğal ne olabilir ki” (Sarıoğlu, 2018: 36).

Fareler, Ruh Çağırınlar, Korkuluklar, Kelebek Avcıları, Kuklalar, Sahte Peygamberler, Oyun-Oyuncak-İktidar, An ve Bellek, Bitmem(iş)lerim, Varoluş Karnavalı, Dalga, Düşlemler gibi evrensel temalar üzerine çok sayıda seri eser üreten Akbaş’ın resimlerinin vazgeçilmez unsuru, sanatçının çizgi ve renk dünyasındaki canlılıktır. İnsana ait, insanla ilgili olan her şey, Akbaş’ın resimlerinin temalarını oluşturur. Yapıtların tarihsel tanıklığı, verdiği mesaj, içinde taşıdığı derinlik, izleyenlerde yeni algılamalar ve düşünce biçimleri yaratır (İş Sanat, Tarih Yok: 2. Paragraf). Onun her resmi, hayatın dönüştürülmesi için uyarı ya da öneri niteliği taşır. Onun resimlerinde zamanın yüzü ile karşılaşırız (Onay Akbaş Hayatı, 2018: 2. Paragraf).

Resimlerinde tiyatro sahnesine benzer apayrı bir mekân yaratmakta, kendine özgü figürleri ve bu figürlerin dünyasını izleyicinin karşısına çıkarmaktadır. Bizim dünyamızın temsili değil, yarattığı o özgün canlıların dünyasıdır o sahne. Oyun o bambaşka dünyanın sahnesinde oynanmasına rağmen içinde yaşadığımız toplumdan, gerçek dünyamızdan kopuk değildir. Yerine göre dünyamıza, sorunlarımıza ve bizlere ışık tutmakta, yerine göre farkındalık yaratmakta, sorunların çözümü için alternatif yollar bulmamızda bize kılavuzluk etmektedir.

Özsezgin, Akbaş’ın resimlerinde ele aldığı konular için şu açıklamayı yapmaktadır:

Akbaş’ın çoğu büyük boyutlu kompozisyonlarında, mekân ve figür sınırlarını aşarak evrensel birer tema özelliğine bürünen konu, insanların karşılıklı olarak birbirlerinin önünde ve birbirlerine karşı oynadıkları bitmez tükenmez bir oyundur. Edebiyata ve tiyatroya mal olmuş yaygın adıyla, bir insanlık komedyasıdır. Ne var ki Akbaş, bu komedyanın tarafsız bir yaratıcısı olma işleviyle yükümlü tutmuyor kendini; aksine, bu dramatik oyunu, bir tür ‘komedi’ye dönüştürüyor. Kukla olarak oynatılmayı ve kendilerine verilen görevi yerine getirmeyi kabullenen insanlar, efendilerinin buyruklarına uymayı ilke edinmiş olan kimliksiz yaratıklardır. Onlarla her an ve her ortamda karşılaşılıyor

olmamız, Akbaş'ın resimlerinde işlenen konuları (konuyu) bize, biraz daha yakınlaştırıyor, resimlerdeki bu kukla insanlarla, kendi yakın çevremizin insanları arasında doğrudan ilişkiler bulmamızı kolaylaştırıyor (Özsezgin, 2001: 54).

Onay Akbaş, resimleri için konu seçerken gelip geçici günlük olayları, aktüel konuları seçmemektedir. Akbaş bir söyleşisinde; “Benim resim yapmamın referansı, yaşadığım ruh haline uygun bir kavram seçmekle başlar” (Çetinkaya, 2019: 5. Paragraf). Onun resminin öznelere; insanlığın varoluş yolculuğunda ürettiği ortak kavramlar, değerler, politik ve felsefi duruşlardır (Onay Akbaş ile Söyleşi). Konu seçiminden sonra bu konseptte uygun olan altyapıyı oluşturmak için okumalar ve araştırmalar yapan sanatçı, psikolojik altyapıyı oluşturduktan sonra eskizler ve desenler çizmektedir.

Aylarca sürebilen bu periyottan sonra da çizilen bu seri desenleri tuval üzerine monte etmeye başlamaktadır. Bu süreç de bazen birkaç yıla yayılabilmektedir. Bugüne kadar içerikleri felsefeden beslendiği kuşku götürmeyen “Kelebek Avcıları”, “Kuklalar”, “Korkuluklar”, “Ruh Çağırın Ruhsuzlar”, “Sahte Peygamberler”, “An ve Bellek”, “Varoluş Karnavalı”, “Kıyısız Dalgalar” vs. gibi başlıklarla seri resimler üretmiş olan sanatçı “Hayatın içinde kalma ve okuma çok önemli. Maalesef Marxistimiz Kapital”i, Müslümanımız Kur’an’ı, tarihçimiz ise Heredotos Tarihi’ni okumamıştır” diye konuyla ilgili düşüncelerini ifade etmektedir (Çetinkaya, 2019: 5.Paragraf).

Onay Akbaş'ın Kıyısız Dalgalar Sergisi için hazırlanan katalogun makale yazarlarından biri olan Sarıoğlu da Nietzsche'in “ok benzetmesi”nden hareketle Akbaş'ın sanatındaki konularla ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır:

Nietzsche, düşünürü, doğanın gerdiği bir oka benzetir. Belli bir hedefi olmayan, ama sonunda bir yere sapanacağı umulan bir ok. Bir yapıtı, şiiri ya da resmi sonraki yıllara taşıma biraz böyledir. Sanatçı/ressam kendinden çok önce atılan ve havada hedefini arayan o oka yakalanır; sonra da o oku alıp, başka bir yere doğru fırlatır. Onay Akbaş'ın kendini kurduğu veya ona atfedilen kavramsallık (“Yeni Ekspresyonizm” [Dışavurumculuk] ve “Serbest Figürasyon” vs) ve değişik aşamalardan geçen tematik resim pratiğinin (“Korkuluk”, “Kelebek Avcıları”, “Kukla Oynatıcıları”, “İnsanlık Tiyatrosu”, “Sahte Peygamberler”, “An ve Bellek”, “Oyun, Oyuncak ve İktidar”, “Varoluş Karnavalı”) özgünlüğünü bu anekdot üzerinden okuyup anlamlandırmak mümkün (Sarıoğlu, 2018: 34).

İlave etmek gerekir ki; Onay Akbaş'ın resimlerinde maske ve oyun önemli bir yere sahiptir. Bu durumu Telli, şu şekilde açıklamaktadır:

Grotesk olan, Hacivat ile Karagöz gölge sanatından Ortaoyunu'na, Nasrettin Hoca fıkralarından Bektaşî fıkralarına, Hıdırellez veya buna benzeyen folklorik kültürün



etkin olduğu kırsalda kurt, ayı gibi hayvanların taklidine dayalı maskeli oyunlarda da kendini göstermiştir. Mısır'da, Latin Amerika yerli halklarının mitsel törenlerinde maske önemli bir yer tutuyor. Demek ki ilksel olan, zaman ve mekânı bellek olarak insanlığın ortak kültürüne nakşediyor. Bu kültürel olgu zaman içinde nahiu ya da primitif olarak görsel sanatlarda sürdüğünü söylersek, bunun en yakın örneğinin Onay Akbaş'ın resimleri olduğunu vurgulamakta bir sakınca yok (Telli, 2018: 26).

Onun sanatının temelinde; haksızlığa, hukuksuzluğa, yoksulluğu, savaşa, gericiğe; kısaca her türlü kötülüğe direniş vardır. Akbaş'ın sanatındaki bu “Direniş” özelliği ile ilgili düşüncelerini Özer, şu şekilde ifade etmektedir:

Emek yoğun bir üretim sonucu ortaya çıkan ve kendi içinde armonik değerler taşıyan yapıtlar, sanatçının tuval üzerine işlediği primitif imgelerin yaşadığı zamana ait karşılığı olup, etkileyici ve düşündürücü yanıyla izleyiciyi büyülemektedir. Detaydan bütüne giden bu yolda etkinin artarak devam etmesi ve her şeye rağmen yaşamı olumlama istenci taşıması bir direniş göstergesi olarak karşımızda durmaktadır (Özer, 2008: 42).

Akbaş, günümüz sanatının tüketim toplumu anlayışına kurban edilmesine karşı çıkmaktadır. Özer'de sanatçı hakkında aynı düşünceye sahiptir;

“Kendi iktidarını, ekonomisini ve sosyolojisini yaratan günümüz sanatı teknolojinin yarattığı hızın da etkisiyle hayata derinlemesine girmeyip, yüzeysel algılamalar yaratarak var olmaya çalışırken Onay Akbaş kendine ait oluşturduğu bir dille dünyaya eleştiriyle bakıp, yeni önermelerde bulunarak tüketim toplumunun geçici ve uçucu yanına karşı direnç göstererek ötekinin sesi olmaktadır” (Özer, 2018: 42).

### 3.2.3. Üslubu

Onay Akbaş'ın resimlerinde genel olarak; figürlerde deformasyona giden, renkçi, lekeci üslubun hâkim olduğu görülmektedir. İnsanı ve figürü resminin odağına alan, hayatın ironik yanlarını kendi iç dünyasının penceresinden yansıtan Akbaş; her resminde yeni keşiflere çıkarak, imge ve ironi yoğunluğuyla sunuyor eserlerini (Özsezgin, 2001: 54).

Akbaş'ın resimlerinde bir biriyle çelişen birçok elemanın güçlü anlatım için tuval üzerinde bir araya getirildiğini görürüz.

Estetik mantık ve şiddetli renkleri ile oluşturduğu tablolarına yapıştırdığı akademik desenlerinde olduğu gibi, (daha önceki yıllarda yaptığı) ressamın us'unu sık sık kurcalayan birbiri ile çelişen bir sürü elemanı bir araya getirmeyi

başarıyor. Yolunda, kendi başına yürüyen sanatçısını sürekli takip eden öyle bir mantıktır ki bu; orada biçim ve rengin önemi sadece ve sadece boyasal heyecanların yoğunluğuna boyun eğer. Şu, tablonun alt tarafında bulunan figürün ölçüsüzce gerinmesi, bir başkasının eklemleri üzerine yığılmış bir kukla gibi el kol sallaması çok önemli değil, onların güçlü çizgileri ve gösterdikleri yönleri dahi tuvalin kendine özgü mimarisine katkıda bulunuyor (Doblier, 2014: 1. Paragraf).

Onun resimlerinde figürün yanı sıra yukarıda ifade edildiği gibi rengin de çok önemli bir yeri vardır. O;“Safran sarısı, cadmium turuncusu, cobalt mavisi, magenta kırmızısı, Verones yeşille ve başkaca binbir çeşit renklerden sırlıklam olmuş fırçası ile renklere valsler yaptıran eşsiz bir sanatçı” (Doblier, 2014: 1. Paragraf).

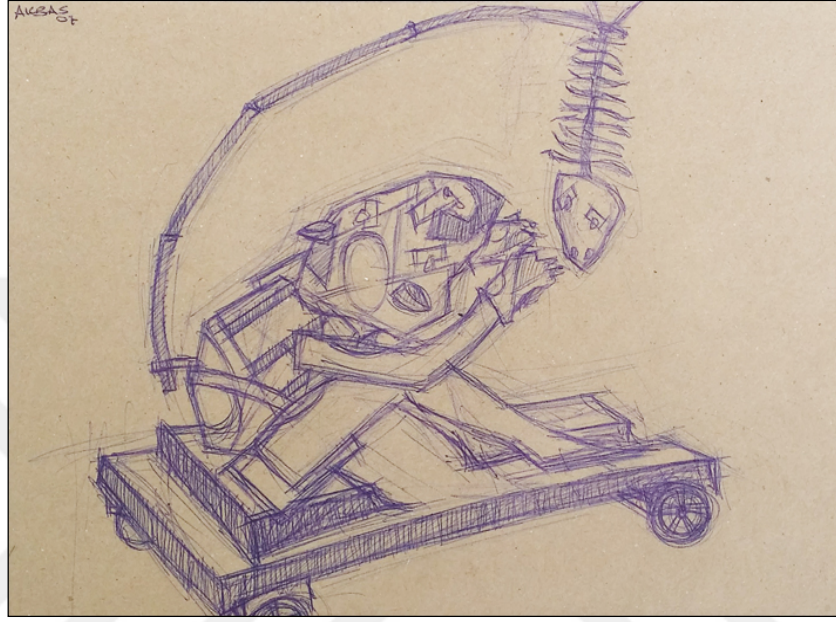
Sanatçının renk anlayışını Özsezgin şu şekilde ifade etmektedir:

Tam anlamıyla renkçi bir sanatçıdır Onay Akbaş. Resminin eğlenceli dünyasıyla renkçi palet, doğrudan bir ilişki zemini üzerinde kolayca örtüşür. Ama benimsemiş olduğu anlatım biçimi, ilk bakışta olağan bir izlenim yaratan bu renkçi tutumun bir sonucu değildir. Anlatım biçimi, günümüz sanatında geçerli olan herhangi bir eğilimi, model olarak benimsemekten yana görünmez (Özsezgin, 2001: 54).

Onun devingen ve değişken tuvaleri seyreden hayali ve mecazi bir evrene taşır. Mekânın temsili, biçimlerin akılcı kombinasyonu ve renkler, izleyenin resmin tasavvurunu daha iyi hissetmeye ve içinde kaybolmaya davet edildiği çalışmaya derinlik katar. Onun sanatsal tutumunda yönlendirici şey, öncelikle felsefi süreçtir (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 5. Paragraf). Alman ressam ve heykeltıraş Georg Baselitz’in; “Cezanne’ın erken dönem resimlerinden öğreneceğimiz bir şey varsa o da resim yapacaksan, önemli bir yaklaşımının, önemli bir nedeninin, önemli bir amacının olması gerektiğidir” (Antmen, 2014: 270) ifadesine benzer bir şekilde Onay Akbaş da “Resim yapmak için bir nedene ihtiyacım var” demektedir (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 5. Paragraf). Sanatçı konuyla ilgili şu açıklamayı yapmaktadır:

Resim yapmak için bir “nedenim” olmalı diyorum hep. Bu “neden” in, insanlığın ortak ürettiği ve paylaştığı kavramlar üzerinden biçimlenmesine özen gösteririm. Av-Avcı olma sorunsalı, Oyun-Oyuncak-İktidar, Bitmemişlik, Kuklalar, Kelebek Avcıları, Sahte Peygamberler, An ve Bellek vs.. gibi seçtiğim ve seri resimlerini yaptığım kavramlara göz attığımızda, tüm bu kavramların, insanlığın varoluşsal sorunlar yumağını sorgulayan, önceleyen ve sanatın diliyle irdeleyip, dönüştürüp, sanatsal öneriler haline getirme çabaları olduğunu zaten sezinleriz. Kişisel tanıklıklarımın sanat eseri önerisi haline dönüşebilmesi için “O”nun çökelti haline gelip, yeri ve zamanı geldiğinde sanatımın öznesine dönüşme sürecine girmesi gerekmektedir. Bu durum bazen yüzeye çıkıp kendini

dayatabileceği, gibi çoğunlukla da bilinçaltının kaygan bataklığından kurtulamayıp oraya gömülebilir de. Yani güncelin büyüüne kapılıp onun, son sürat üzerinize gelen tekerleklerinin altında ezilip “Amnesia”sının ‘Anonimliğinin’ yakıtı olmamaya özen gösteren bir yaratım süreci izlemeyi hep denedim. Benim yaratım sürecimde bir düşüncenin, fikrin, sanat eseri olabilmesi Rönesans sanatçılarının üretme yöntemleri ile de örtüşür: Fikir-Eskiz-Eser (Küpçüoğlu, 2018: 5. Paragraf).



**Resim 18.** Onay Akbaş; *Ebedi Oyun* için eskiz çalışması, 2007.

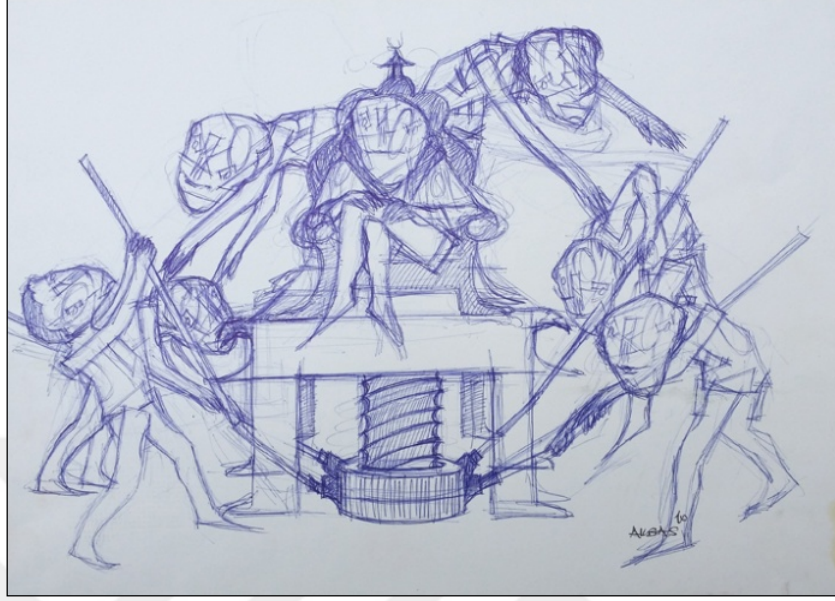
<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 12.08.2018

Akbaş, yapıtlarını meydana getirmeden önce bir tema üzerine odaklanır ve dört-beş yıl süren derinlemesine felsefi ve entelektüel araştırmaya girişir. Çalışma şeklinin akademilerde öğretilen yöntemden farklı olmadığını ifade eden Akbaş, “İşin bir mutfağı var, öncesi var; hem felsefi hem de teknik olarak” diyerek çalışma şeklini açıklamaktadır. Sonrasında eskizler, taslaklar, kompozisyonun oluşturulması derken tuvale monte ve resmi tamamlama (Kozlucalı, 2018). Sanatçının eserleri için yaptığı eskizlere örnek olarak “*Ebedi Oyun*” (Resim 18), “*İktidar Oyunu*” (Resim 19) ve “*Sahte Filozof*” (Resim 20) çalışmalarını verebiliriz.

Taslaklarından oluşturduğu mizah ve ironi yüklü kompozisyonları tuval üzerine çizdikten sonra sıra boyama aşamasına gelince tuval yüzeyi aydınlanmaya, renkler ışıdamaya başlar.

Onay Akbaş resmi, bir vitray gibi, bir ‘yap-boz’ gibi geometrik parçalara bölünmüştür. Parçaların kendi içinde renk tonlaması yoktur, ancak değişik parçalarda renk tekrarları vardır. Fırçanın boya dokusu içerisindeki

dalgalanmasıyla oluşan, güldikenleri gibi yüzeyi kaplayan ve adeta nokta nokta yüzeye ışık saçan yansımalar, onun resminin özelliğidir (Bender, 2010: 5. Paragraf).



**Resim 19.** Onay Akbaş; *İktidar Oyunu* için eskiz çalışması, 2011.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 12.08.2018



**Resim 20.** Onay Akbaş; *Sahte Filozof* için eskiz çalışması, 2013.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 14.08.2018

Bazı resimlerinde renk tonları pastele yakın olsa da zıt renklerin tekrarıyla resminde sürekli bir devinim, bir gerilim vardır. Sanatçı, gerekli gördüğü yerlerde simgesel çağrışımlar yapan sembolik bezemeleri de kullanır. Resimlerindeki soyut

mekânlarda zaman zaman klasik perspektif arayışına yer verse de üçüncü boyut çoğunlukla daha geri plana itilmiştir. Genellikle, yan yana parçalarda farklı renklerin, açık-koyuların kullanılması ile figürler hacim kazanır (Bender, 2010: 2. Paragraf).

Seçtiği, daha sonra üzerinde odaklanarak derinlemesine felsefi ve entelektüel araştırmaya girişerek tuvallerine aktardığı temaların başlangıç yıllarına bakacak olursak, örneğin; 1991 yılında “Korkuluklar” serisine, 1992 yılında “Tiyatro Evrenine Adanmış” serisine, 1995 yılında “Sahte Peygamberler” serisine, 1996 yılında “Oyun, Tiyatro ve Sinemaya Adanmış” serisine, 2000 yılında “An ve Bellek” serisine, 2007 yılında “Bitmemişlerim” serisine (Monnin, 2010: 250), 2010 yılında “Varoluş Karnavalı” serisine başladığını görmekteyiz (Onay Akbaş Kendi, Tarih Yok: 12. Paragraf). Akbaş, bir seriyle ilgili resim yaparken başka bir veya birkaç seri olarak yapılacak resim temalarının da alt yapısını oluşturmakta, sürekli ya atölyesinde çalışarak, ya da entelektüel araştırma yaparak neredeyse zamanının tümünü sanatına adanmış olarak yaşamaktadır. Bazıları zamanca iç içe geçmiş olsa da her temanın tuvale aktarımından geriye doğru dört-beş yıllık hazırlık süreci olduğunu görmekteyiz.

Eserlerinde primitif sanattan grafitiye uzanan bir figür anlayışı hâkim olsa da o kendine özgü bir imgeler dünyası yaratmıştır eserlerinde. En trajik olayların dahi ironik bir boyutu olabileceğini gözler önüne seren Akbaş, yaptığı her resimle yeni bir yönünü keşfettiğinin altını çiziyor. Ve ekliyor: “Yaşadığımız hız dünyasında, her şeyin tüketilip, dönüştürülüp unutulduğu bu çağda, sanat (resim) yapmanın bir başkaldırı, bilinçaltı örgütlenmesi olduğuna inanıyorum” (Onay Akbaş Kıyısız, 2018: 5. Paragraf).

Gerçekten de Onay Akbaş’ın resimlerini sınırlayan çerçeveyi aşarak coşkulu bir yaşam sevinci halinde karşımıza çıkan ve içinde tükenmez bir enerjiyi devinimin kaynağı yapan renkli figürler, yaşamın herkes tarafından benimsenmesi güç bir yanına, haz ve eğlence dünyasının kavrayıcı etkinliğine açılan uzun bir yola davet eder izleyiciyi. Resimlerin bu özelliği, çoğunluğun yaşam hakkındaki düşüncelerini bir anda tersine çevirecek niteliktedir. Devinim, coşku ve sevinç, ortak yaşamın birleştirici ve kaynaştırıcı niteliği, bu tür bir yaşamın uzağında kalmış ya da bu yaşam içine yeterince girmemiş olanların ilgisini, birden bire kamçılar (Özsezgin, 2000: 10).

Yurt dışında yaşayan sanatçılarımızdan biri olan Nedim Gürsel, 1993 yılında yazdığı bir makalesinde; aynı ülke ve rüyaların bireyleri olduklarını ifadeyle Onay

Akbaş'ın kat ettiği yol ile kendininkini birbirine benzetmekte ve o dönemdeki üslubunu şu şekilde açıklamaktadır:

O, gerçekte boyamıyor, patlıyor. Bizimle paylaşacak o kadar çok şeyi, anıları, zevkleri, heyecanları var ki! Kendini tanımladığı, "Nouvelle figuration" (Yeni figür) onun tempamamanına tam anlamıyla uygun düşmekte. Eserleriyle benzeşen çok az ressam tanıdım diyebilirim. Akbaş, onlardan biridir; çılgın figürleri, sarı bir ışık altında yaşayan ve tırmalayan renkleri, doğduğu ülkenin güneşini anımsatır. Kesin konturları bizi bütünüyle kişisel mitolojisine çeker. Bu mitoloji çocukluk rüyalarından, isteklerden, insan, kadın, çocuk ve hayvan kalabalıklarından oluşur; her şeyden önce ahlaki bir araştırmadır. Sanatçı iyi ve kötüyü genellikle ironik bir tavırla irdeliyor fakat, bazen gülmenin boşuna saklamaya uğraştığı trajik bir dünyanın su yüzüne çıkışına eşlik ediyoruz" (Gürsel, 1993: 7).

Gürsel'in de ifade ettiği gibi; Akbaş'ın resimlerinde güçlü ifade aracı olarak canlı renkler dikkat çekmektedir. Canlı renklerinin etkisiyle, dengeli kompozisyonunu oluşturan figürler hareketli gibidirler. Konturlar, bu figürlerin daha da dikkat çekmesini sağlamaktadır. Sanatçının bu dönemde yaptığı porteleri ve otoportreleri; dikkat çekici canlı renkleri, konturları ve bilinçli deformasyonlarıyla, resmedilen kişilerin veya kendisinin ruh halini adeta dışa vurmaktadır.

İlave edilmesi gerekir ki; Akbaş'ın, insan ve insanı ilgilendiren konularda resim yaparken toplumsal gerçeklere, sorunlara değinmemesi mümkün değildir. 2. Bölümde ayrıntılı olarak açıklandığı gibi, Maltepelili Ressamlar oluşumu içinde yer alan, birlikte çalıştıkları, sanat konularını ve ülke sorunlarını tartıştıkları sanatçıların çoğu o dönemde figüratif ve Toplumsal Gerçekçilik anlayışına uygun resimler yapıyorlardı. Akbaş'ın da bu ortamdaki etkilenmesi doğaldır. Kaldı ki sanatçının yapıtlarına ve yapıtlarındaki konulara baktığımızda Toplumsal Gerçekçilik eğilimi hissedilmektedir. Arslanoğlu, toplumsal gerçekçiliği; "insana karşı, topluma karşı sorumluluk taşıdığına inanan, insanı ve toplumu daha iyi kavramaya ve daha iyi anlamaya çalışan, tabii bunu sevdiği, inandığı sanat dalının diliyle başarmaya çabalayan sanatçının yaptığıdır, yaklaşımıdır" şeklinde açıklamakta ve "Bunun için sanatçının önce arayış içinde olması gerekir. En önce arayış! Sonra da dürüst bir bilimcinin yaptığı gibi aradığını ve niyetini değil, esas olarak bulduğunu, o arayış sonucunda yakaladıklarını yansıtmalıdır, elbette ki kendi özgün yorumuyla." diye yöntemi de ortaya koymaktadır (M.Yılmaz, 2012: 370). Bu açıdan bakıldığında Akbaş'ın aynı zamanda toplumsal gerçekçi bir sanatçı olduğunu da görmekteyiz.

Onay Akbaş, insan ve yaşantısını çok yönlülüğüyle gören, derinliğine tahlil edip yeni figür anlayışıyla yorumlayan bir ressamdır. Rasyonelliğe ve sezgiselliğe dayalı akışkan anlatımın ortaya koyduğu ironi ve eleştiri, insana dair hikâyelerin çekiciliğiyle kurgulanmakla kalmayıp aynı zamanda yapıtların biçimsellik dışında, düşünselliğini de izleyicilere aktarmasından kaynaklanmaktadır. Bu da onun insandan yana olan tavrının göstergesidir ve o yüzden her yapıt hayatın dönüştürülmesine yönelik uyarı, öneri niteliği taşıyarak zihinlerde kalıcı etkiler bırakmaktadır (Özer, 2018: 42). Akbaş bunu yaparken Özsezgin'in ifadesiyle; “Ders veren bir moralist konumunda bulunmaz. Sanatın asal görevi yanında, ikincil düzeyde bir işlev taşıyor olsa bile, böyle bir yaklaşım, toplumsal içerikli sanat yapıtının ‘olmazsa olmaz’ koşulu değildir. Akbaş da bunun böyle olduğunun bilincindedir. O nedenle, biçimle içerik arasında dengeli ilişkiler kurmaktan yana bir sanatçı tavrını benimser” (Özsezgin, 2001: 54).

#### 3.2.4. Resimlerinden Örnekler

Onay Akbaş, sanat hayatına başladığı ilk yıllarda; Barok etkilerin görüldüğü, daha sonra İzlenimci üslubun hâkim olduğu resimler yapmıştır (“Onay Akbaş Kendi”, Tarih Yok: 4. Paragraf). Barok etkilerin görüldüğü resimlerine örnek olarak; sanatçının 1984 yılında yaptığı “*Kapanda Fare*” (Resim 21) ve 1985 yılında yaptığı “*Ruh Çağırın Ruhsuzlar*” (Resim 22) isimli yapıtlarını verebiliriz.



**Resim 21.** Onay Akbaş; *Kapanda Fare*, 24x35 cm, Tüyb., 1984.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 12.04.2019

Sanatçı, bir söyleşisinde bu yıllarda yaptığı resimlerin hep kendisiyle ilgili, kendi yaşamının içindekiler olduğunu ifade ederek yaptığı fare resimleriyle ilgili şunları söylüyor:

Ben Maltepe'deyken fare resmi yapıyordum, çünkü farelerle yaşıyordum. 30 metrekairelik atölyem vardı. İlk sattığım resimle perde almıştım, atölyeyi ikiye bölmüştüm. Tuğla almıştım, banyo yapmak için. Tuğla yarıya kadar yetti o bölmeyi bitiremedim. Yaşadığın şey bir şekilde giriyor yaptığın resme. Çok güzel bir anım var mesela. Fatsa'da bir fare görüyorum. Annem tuzak kurmuş, fareyi öldürsek bir bela, öldürmesek bir bela. Aldım, o fareyi çizdim. O yaşadığımla direkt ilintili (Meriç, 2019: 9. Paragraf).



**Resim 22.** Onay Akbaş; *Ruh Çağırın Ruhsuzlar*, 70x50 cm, Tüyb., 1985.

Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yay. s.50



Seksenli yıllarda yaptığı birçok resminde ölümü çağrıştıran kuru kafa ve iskeletlerin yer aldığını görmekteyiz. Sanatçı bu tür resimleriyle ilgili olarak da şu bilgiyi vermektedir:

12 Eylül kuşağıyım ben. Çok sert yaşayanlardan birisiyim. Öğrencilik yıllarımda bir fotoğraf yüzünden içeri aldılar, 3,5 ay ciddi bir işkence gördükten sonra, 3,5 ay da verem hastanesinde tedavi gördüm. O dönem ölüm çok geziniyordu etrafımızda. Arkadaşlarımız yargılanıyordu. İdamlar vardı. Çok zor koşullardı. Bir sürü genç içeride mahvoldu. Ben bir yılımı kaybettim. Hayatlarını kaybedenler vardı. Genç olmanın suç olduğu bir dönemdi. Ben ölümü çizdim. Kurukafalar, iskeletler çizdim (Meriç, 2019, 9. Paragraf).

Sanatçının 1986 yılında yaptığı “*Horoz Dövüşü*” (Resim 23), ve “*Aykkabıcı*” (Resim 24) isimli resimlerinin yanı sıra 1987 tarihli “*Kuşlar ve Sakatlar*” (Resim 25) ile 1989 tarihli *Kelebek Avcıları* (Resim 26) isimli eserlerinde de İzlenimci etkiler belirgin bir şekilde görülmektedir.



**Resim 23.** Onay Akbaş; *Horoz Dövüşü*, 35x50cm, Tüyb., 1986.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 02.11.2018

İlk dönem eserlerinden izlenimci etkilerin hâkim olduğu resimlerinde genellikle renkçi tavrı ve dışavurumcu üslubu da dikkat çekicidir. Örneğin, Sanatçının “*Horoz Dövüşü*” (Resim 23) isimli çalışması incelendiğinde “yeni ekspresyonizm ve serbest figürasyon anlayışı kapsamında bir yaklaşım sergilediği” görülmektedir (Dalkıran ve Arda, 2019: 240). Soyuta yakın geometrik formların lekesel bir üslupla verildiği kompozisyonda ilk etapta göze çarpan lekesel parçalanmalar zamanla formlara

dönüşmekte ve karşılıklı dövüşen iki horoz yüzeyde belirlemektedir. Genel olarak soğuk renk tonlarının kullanıldığı çalışmada horozlar üzerinde kullanılan az miktardaki kırmızı renk tonlarının hem kompozisyonda sıcak-soğuk renk dengesini sağlamış olduğu hem de dövüş sahnesinin şiddet ve hareket yönünü güçlendirdiği görülmektedir. Onay Akbaş'ın dövüşen horoz figürlerinin arka yapısını, esasen sanatçının "...Bu dünyada kaybetmişlerin, yol kenarına bırakılmışların, edilgenlerin tarihleri de vardır yani başkaldıran ve başkaldırıya özendiren kışkırtıcı ruhların, çıldırmış kalabalıkların devinimleridir söz konusu olan..." sözleri açıkça özetlemektedir. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde görülen dövüş sahnelerinin, var olma, ayakta kalma, zorluklar karşısında eğilmeme gibi mücadele biçimlerinin plastik bir ifade şekli olduğu söylenebilir (Dalkıran ve Arda, 2019: 241).



**Resim 24.** Onay Akbaş; *Ayakkabıcı*, 100x70 cm, Tüyb., 1986.

<https://twitter.com/OnayAkbas> Erişim Tarihi: 12.04.2019



**Resim 25.** Onay Akbaş; *Kuşlar ve Sakatlar*, 99x115 cm, Tüyb., 1987.

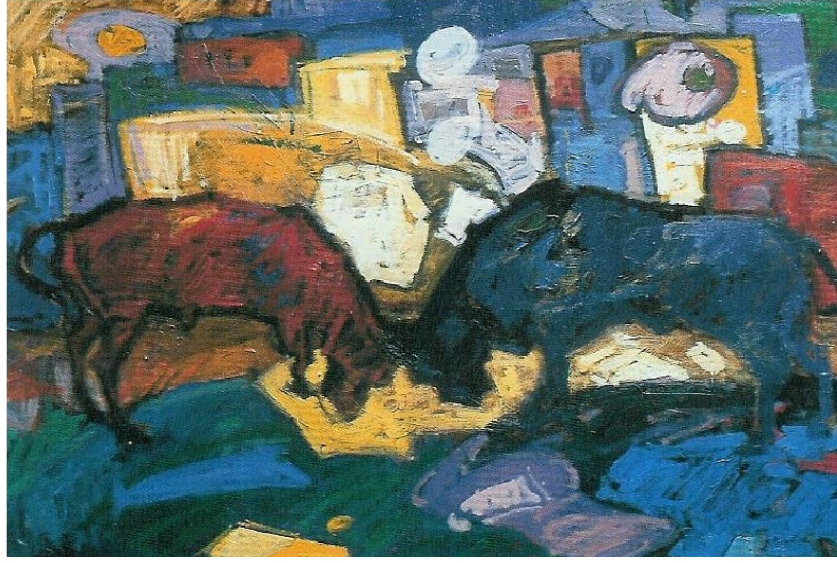
Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yay. s.56



**Resim 26.** Onay Akbaş; *Kelebek Avcıları*, 165x215 cm, Tüyb., 1989.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 10.12.2018

Sanatçı Paris'e yerleştikten sonra resimlerinde daha fazla renk, daha dışa vurumcu lekeler hâkim olmaya başlamıştır. Bu durumu sanatçı şu şekilde açıklamaktadır: “Paris’e yerleştiğim ilk yıllarda değişik sosyolojik bir yapı ile sanat ortamının farklılığı ve zenginliği resmime daha fazla renk ve daha dışa vurumcu lekelerle oluşturulmuş bir anlayışı taşıdı” (Onay Akbaş ile Söyleşi).



**Resim 27.** Onay Akbaş; *Boğa Güreşi*, 50x70cm, Tüyb., 1989.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 10.01.2019

Bu yıllarda yaptığı “*Boğa Güreşi*” (Resim 27) ve “*Krallar Sirki*” (Resim 28) gibi yapıtlarında da görüldüğü gibi, renkçi ve lekeci üslubu ağır basmakta, figürlerin çevresinin siyah veya siyaha yakın koyu renk konturlarla çevrelenerek renklerde ve şekillerdeki vurgunun artırılmış olduğu dikkat çekmektedir. Koyu renk konturlar, serbest fırça darbeleri ve canlı renkler Alman Dışavurumculuğunu hatırlatmaktadır.



**Resim 28.** Onay Akbaş; *Krallar Sirki*, 100x133 cm, Tüyb., 1989.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 12.04.2019



**Resim 29.** Onay Akbaş; *Hükümlü*, 100x120 cm, Tüyb., 1989.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 12.04.2019

Alman Dışavurumculuğu, özellikle de figüratif dışavurumculuğu denilince akla gelen Die Brücke sanatçıları, genel olarak canlı renkler kullanıyor ve serbest fırça vuruşlarıyla resim yapıyorlardı. Çalışmalarında renk yoğun, alansal, belirgin konturlarıyla dikkat çeken, kaba saba denilebilecek bir üslubu benimsemişlerdi (Ayaydın, 2016: 132). Akbaşın da Paris'e gittikten sonra kısa bir dönem yaptığı resimlerde, "*Boğa Güreşi*" (Resim 27), "*Krallar Sirki*" (Resim 28) ve "*Hükümlü*" (Resim 29) isimli yapıtında görüldüğü gibi, Die Brücke'nin etkileri sezilmektedir. Bu durumu kendisiyle yapılan söyleşide sanatçı şu şekilde ifade etmektedir: "Paris'e gidince kısa bir dönem Alman ekspresyonistlerine benzeyen bir dönemim oldu. Daha sonra da tamamen özgür figür anlayışıyla resimler yapmaya başladım ve kendimi buldum (Meriç, 2019: 9. Paragraf).

Onay Akbaş; yerine göre adeta sanat tarihinin derinliklerine yaptığı arkeolojik kazılarla ortaya çıkardığı değerleri, entelektüel bakış açısıyla günümüz koşullarına uyarlamakta, o değerler veya kavramlara bugünün gözüyle yeniden bakmamızı, yeniden sorgulamamızı önermektedir. İşte bu tür resimlerinden biri de "*Körler*" (Resim 30) isimli eseridir. Sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi, bu eserinde de canlı renkleriyle lekeler hâkimdir. Yerine göre soğuk renk lekeleri kullanılmış olsa da sıcak renk lekelerindeki canlılık tualdeki canlı renk hâkimiyetini artırmaktadır.



**Resim 30.** Onay Akbaş; *Körler*, 111x140 cm, Tüyb., 1990.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 12.04.2019

Resim aynı zamanda anlatımcıdır da; günümüz insanının, okumadan, öğrenmeden, araştırmadan, düşünmeden başkalarına inanıp, onların peşinden gitmelerini anlatır gibi resimdeki körlerin de iplerini ellerinde tuttukları köpeklere güvenmekten başka çareleri yoktur.



**Resim 31.** Pieter Brugel; *Körler*, 86x154 cm, Tüyb., 1568.

<https://torchwell.wordpress.com/2017/07/01/korun-kissasi/> Erişim Tarihi: 03.01.2019

Eserin ismi bize 16. yüzyılda yaşamış olan Pieter Brugel'in "*Körler*" (Resim 31) isimli eserini hatırlatmaktadır. O eserde Brugel; "*Onlar, körlerin kör kılavuzlarıdır.*"

*Eğer kör köre kılavuzluk ederse, her ikisi de çukura düşer”* şeklinde Matta İncili, 15. Bölümde ifadesini bulan kuralı, körlerin düşüşünü adım adım anlatmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 214) En öndeki; kılavuz olan kör düşmüş, izleyen beş kör ise sıra ile düşmenin tüm aşamalarını yaşamaktadırlar. Sırt üstü düşen, düşmekte olan, düşmek üzere olan, birazdan düşecek olan, düşmeye doğru yol alan, adım adım görülmekte. Zorunlu bağlarıyla aynı yazgıya giden altı kör. Onları bu yazğıdan kurtaracak kimse yok (Körler kıssası, 2017: 1. Paragraf).

İki resmin yapıldığı tarihler arasında geçen 422 yılda çok şey değişti dünyamızda. Yaşam koşullarımızdaki gelişmeler, erişebildiğimiz olanaklarımızdaki artışlarla artık körler, körlerin kılavuzluğuna mahkûm değil. Akbaş'ın Körler adlı eserinde körün kılavuzu kör değil, köpeği. Ellerinde tuttukları değnekleri ve iplerini tuttuklar köpekleri, belki onları; birbirlerine tutunarak ilerlemeye çalışan Bruegel'in körleri gibi tökezleyerek, önlerindeki çukura düşmekten koruyacaktır ama köpekler nereye giderse, ipini elinde tutan kör de oraya gidecektir. Günümüz insanı bireyselleşirken; iyi yetiştirilmemiş, yeterli gelişimi sağlayamamış bireylerin düştüğü durumu vurgulamaktadır. Sanatçı, adeta düşünmeyen, sorgulamayan, araştırmayan, okumayan, öğrenmeyen kısaca kendini geliştirmeyen günümüz insanının ve günümüz toplumunun benzer çaresizliğini gözler önüne sermektedir.

Akbaş'ın bu dönemde yaptığı resimlerden bahsederken onun sanatında Paul Gauguin (1948-1903) ve Van Gogh (1853-1890)'un etkilerine de değinmek gerekecektir. Paul Gauguin'in yerlilerin portrelerini yaparken, ilkel sanatla uyum sağlamaya çalıştığı, biçimlerin dış hatlarını basitleştirerek yoğun renkli geniş alanlar kullandığı, bu basitleştirilmiş biçim ve renklerin, tablolarındaki derinlik izlemine azaltmasından çekinmediği bilinmektedir. Bu düşüncelerin Van Gogh'u da etkilediği bir gerçektir. Onay Akbaş'ın bu dönemde yaptığı resimlerinde; Gauguin ve Van Gogh'un benimsedikleri formu sadeleştirme ve ışığın izlenimlerini renk alanına dönüştürme eğiliminin etkileri dikkat çekmektedir.

Özellikle tuvaldeki mekânın derinlik yanılması azaltarak yüzeye yaklaştıran, renklerin vurgusunu artıran üslupsal değişim, sonraki dönemlerde de sanatçının resminde etkisini yer yer dönüştürerek sürdürmektedir. Bu dönemde düz boyasal alanlarla

oluşturduğu nispeten tuval yüzeyine yaklaştırılmış temsili mekân, sonraki yıllarda daha çok soyut mekânlar olarak tuvallerinde yer almıştır.

Akbaş, 1991 yılında “Korkuluklar” serisi resimlerini, 1992 yılında “Tiyatro Evrenine Adanmış” serisi resimlerini yapmaya başladı (Monnin, 2010: 250).

1992 yılından sonra “mekânı öteleyen” primitif sanatın figür anlayışını sanatçının resimlerinde ağırlıklı olarak hissetmeye başlıyoruz. Bu yıllarda, üçüncü boyutu geri plana iten yeni figür anlayışının resimlerinde daha da belirginleştiğini ve grafitinin olanaklarını resimlerine dâhil ettiğini görmekteyiz. Sanatçı, kendisiyle yapılan söyleşide 1992 yılından sonraki resimleri için şu bilgileri veriyor:

Sonraki resimlerimde ‘mekânı öteleyen’ primitif sanatın figür anlayışını yavaş yavaş yapıtlarımın varoluş hikâyesine katmaya başladım. Burada ‘Yeni Figür’ anlayışının üçüncü boyutu reddeden figür anlayışı ve grafitinin olanaklarını resime taşımaya başladım. Bu dönem işlerimde formlar, lekeler, figürün özgür dile gelişi, özellikle renk’in vurucu ve çekiciliğiyle birleştiğinde resimlerimde yavaş yavaş özgürleşme ve özgünleşme başladı (Onay Akbaş ile Söyleşi).

Sanatçının ifade ettiği konuları, özellikle primitif sanatın figür anlayışının resimlerine yansımaları büyük ölçüde 1993 tarihli “*Otoportre*” (Resim.32) isimli eserinde görmekteyiz.



**Resim 32.** Onay Akbaş; *Otoportre*, 25x35 cm, Tüyb., 1993.  
<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 12.10.1018





**Resim 33.** Onay Akbaş; *Gece Bekçisi*, 92x73cm, Tüyb., 1994.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 08.03.2019

Sanatçının 1994 yılında yaptığı resimlerden biri olan “*Gece Bekçisi*” (Resim 33) isimli eserini incelediğimizde; tuvalin orta yerinde oturmakta olan ve esere konu olan gece bekçisi haricinde her yerde çoğu canlı renk olmak üzere renk lekelerinin bulunduğunu görmekteyiz. Aralarda yer yer kullanılan soğuk renk lekeleriye, hem kompozisyonda renk dengesini sağlamakta hem de sıcak renklerin canlılığını daha da artırmaktadır.

Üçüncü boyutun büyük ölçüde göz ardı edildiği resimde Gece bekçisi ise adeta görev yaptığı gecelerin karanlığından etkilenmiş olarak, rengi kararmış, yorgun ve bitkin bir ruh haliyle resmedilmiştir. Elinde tuttuğu anahtarlardan çok önemli bir yerin bekçiliğini yaptığı anlaşılrsa da, sanki birileri gelsin ve elindeki anahtarları alarak bu yorucu, ağır sorumluluktan kendisini kurtarsın diye beklemektedir.



**Resim 34.** Onay Akbaş; *Sokak Kuklacıları*, 160x210 cm, Tüyb., 1994.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 24.03.2019

Bu yıllar; “Akbaşgiller” olarak adlandırılan ve sanatçının tüm sanat yaşamı boyunca geliştirerek kendine özgü anlatım aracı olarak kullanacağı figürlerin habercilerinin de görüldüğü dönemdir. Bu dönem yaptığı “*Sokak Kuklacıları*” (Resim 34), “*Demir Elli Kadın*” (Resim 35) ve diğer resimlerinde Akbaşgiller’in oluşmaya başladığı görülmektedir.



**Resim 35.** Onay Akbaş; *Demir Elli Kadın*, 42x51cm, Tüyb., 1995.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 24.03.2019

Sanatçının 1996 yılında yaptığı “*Miting*” (Resim 36) isimli eserinde yer yer kullandığı soğuk renk lekelerinin hemen yanlarına yerleştirdiği sarı, turuncu ve kırmızı gibi sıcak renk lekeleriyle canlılık ve hareket artmaktadır.



**Resim 36.** Onay Akbaş; *Miting*, 130x162 cm, Tüyb., 1996.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 24.03.2019

Resmin tamamında miting yapanlar, mitinge müdahale eden polisler ve sol üst tarafta bulunan köpek dâhil sekiz adet figür bulunmasına rağmen sanki çok daha büyük bir kalabalık varmış gibi bir izlenim vermektedir. Yere düşmüş olan figürün duruşundaki düşüşü umursamazlık, ayakta polise doğru yürüyen figürün adımlarındaki kararlılık ve elinde “La Révolution” (Devrim) yazılı pankart taşıyan figürün, adeta çarmıh taşıyan İsa gibi sırtında taşıdığı haç ile bu yolda ölüme hazır olduğunu göstermesi, kompozisyonun sağ alt tarafında yere düşmüş figürün diğeri tarafından mücadele içine çekilmesi olayın ciddiyetini vurgulamaktadır. Devrim gibi önemli ve köklü değişimlerin kararlı mücadeleler sonucu elde edilebileceği, gelişimin ve bu yolda değişimin kendiliğinden olmayacağı hatırlatılmaktadır.



**Resim 37.** Onay Akbaş; *Sahte Peygamber*, 130x162 cm, Tüyb., 1997.

Özsezgin, K. (2000). Akbaş [Sergi kataloğu]. İstanbul: Alkent Actuel Art Yay. s. 69

Onay Akbaş, 1995 yılında “Sahte Peygamberler” konseptli seri resimleri yapmaya başladı (Monnin, 2010: 252). Sanatçının bu seri resimlerden 1997 tarihli “*Sahte Peygamber*” (Resim 37) isimli eserine baktığımızda renklerin, lekelerin hâkim olduğu, dengeli bir kompozisyon dikkatimizi çekmektedir. Resmin yaklaşık orta yerinde başı şemsiyenin gölgesinde kalmış, şezlongda güneşlenen figür sarı renk tonuyla dikkat çekmektedir. Çevresinde ise onun için dua eden, endişelenen, isteklerini yerine getirmek için hazır bekleyen, adeta onun için pervane olmuş üç figür ile şezlongun arkasına gizlenmiş eliyle yüzünü kapatan bir figür bulunmaktadır. Şezlongun arkasında gizlenen figürün davranışı birçok konuda ipuçları vermektedir. En azından diğer figürlerin hepsinin sahteliğin farkında olduğunu ele vermektedir. Şöyle ki; sahte peygamberin görüş açısında olanlar, korkudan veya bekledikleri bir karşılık nedeniyle sahte davranışlarını göstermekte, görüş açısı dışında olanın ise bu tür davranışları göstermesine gerek kalmamaktadır. Gizlenen figür sadece sahte peygamberden gizlenmekte, diğer figürler tarafından açıkça görülmektedir. Hatta bu gizlenmeyi dinlemek vs. gibi bir amaçla sırayla yapıyor da olabilirler. Sanatçı burada izleyicinin kendi kendine şu soruyu sormasını amaçlamıştır büyük olasılıkla: Bu sahte peygamberi

bu yola iten biraz da çevredeki figürlerin sahte davranışları değil mi? Soruyu başka türlü de sorabiliriz; sahtekârları bizim sahte davranışlarımız cesaretlendirmiş olamaz mı?

Sanatçının dörtgen tuvallerin yanı sıra, 1997 yılında yaptığı “*Dans*”, “*Eski Zaman*” ve “*Maymunlar ve Efendileri*” gibi bazı resimlerinde daire şeklinde tuval kullandığını görmekteyiz. Aynı tür tuvaleri sonraki yıllarda da birçok resminde kullanmaya devam etmiştir.



**Resim 38.** Onay Akbaş; *Maymunlar ve Efendileri*, Çap: 80 cm, Tüyb., 1997.

Özgültekin, B. Onay Akbaş [Sergi kataloğu]. İstanbul: Alkent Actuel Art Yay. s.25

“*Maymunlar ve Efendileri*” (Resim 38) ’nde resmin ortasında yer alan efendi, kucağında iki adet maymunla oturmaktadır. Kucağındaki maymunları büyük bir şefkatle tutmaktadır. Arka planda alışık olmadığımız şekil ve renklerle gerçek dünyadan başka bir evren gözler önüne serilmektedir. Bu evren öyle bir evrendir ki orada olan biteni bir tiyatro sahnesi gibi izleyebiliriz; orada yaşananların yansımaları gerçek dünyamızda bize yol gösterir, tutum ve davranışlarımızı sorgulamamıza yardımcı olur. Efendi dediğimiz maymunların sahibi, muhtemelen bu maymunlardan ekmeğini kazanmakta ve onlara minnet duygularının ifadesi olarak şefkat göstermektedir. Arka plandaki kalbi çağrıştıran yeşil bölge ile hediye paketine benzer sarı-kırmızı ve beyaz renkli kutulardan oluşan şekillerle birlikte düşünüldüğünde; maymunlarla kurulan bu sevgi bağının

sahibini de maymunları da mutlu ettiğini ve bu mutluluğu başkalarıyla da paylaşmaya hazır olduklarını ifade edebiliriz. Bir yandan ekmek kapısına verilen değeri gösteren eser, diğer yandan; sadece maymunlara değil, resimde maymunlar tarafından temsil edilen tüm canlılara şefkat göstermenin, onların yaşamının yanı sıra öncelikle biz insanların yaşamı için bir zorunluluk olduğunu da vurgulamaktadır. Kendi yaşamımızı ve geleceğimizi tehlikeye atmamak için, diğer canlıların yaşamına gereken saygıyı ve sevgiyi göstermemiz, onların yaşadıkları çevrenin dengesini bozmamamız, korumamız gerekmektedir.

“*Maymunlar ve Efendileri*”nde dikkat çeken diğer bir konu da sanatçının fırça vuruşlarındaki değişimdir. Sanatçının bu dönemden itibaren yaptığı resimlerde, genellikle, bir halı veya kilim dokur gibi, eskilerine kıyasla daha küçük ve ritmik fırça darbeleriyle resim yaptığını görmekteyiz.

Sanatçının 1998 yılında yaptığı “*Pandora’nın Kutusu*” (Resim 39) resminde ortada üzerinde birkaç harfi tam görünmese de “Boîte de Pandora” yani Türkçesi “Pandora’nın Kutusu” yazılı kapağı açılmış ve içinde insan figürü bulunan bir sandık bulunmaktadır. Sandığın solunda sandığı açan bir kadın, sağında ise bir eliyle başını tutmuş, olan bitenden endişe duyduğu izlenimini veren bir erkek figürü yer almaktadır. Genelde mavi rengin hâkim olduğu arka planda ise birbirinin benzeri ve larvayı andıran, adeta havada uçuşan beyaz lekeler vardır.

Bu eserin izleyici tarafından doğru anlaşılabilmesi için öncelikle mitolojide yer alan bilgiye sahip olması gerekecektir. Mitolojide Pandora’nın Kutusu olayı özetle şu şekilde yer almaktadır:

Artık bütün tehlikeler bertaraf edilmiş, tanrılar dünyayı devlerden ve karanlık yaratıklardan kurtarmıştır. Sırada insanın ve diğer canlıların yaratılması vardır. Bu iş için bir Titan oğlu olan Prometheus seçilmiştir. Prometheus’un, kardeşi yarım akıllı Epimetheus ile birlikte tüm canlıları yarattığı söylenmektedir. İnsanı bir kil parçasından yaratan Prometheus, onu suyla yoğurmuş hüznü de tanıyan bir yaratık olabilsin diye içine biraz da gözyaşı koymuştur. Dünyadaki tüm güzellikleri Epimetheus hayvanlara dağıtınca insana verecek bir şey bulamayan Prometheus ise onlara tanrısal görüntü vermiştir. Söz konusu insan sadece erkeklerden oluşmakta, kadınlar yeni yaratılanlar arasında bulunmamaktadır. Prometheus yaptığı bu yeni canlıyı o kadar benimsemiştir ki

her konuda, tanrılara karşı insanın yanında yer almıştır. Onlar için tanrıları kandırmayı bile denemiş, bu yüzden işkencelere çarptırılmıştır. Bir keresinde gizlice tanrıların insanın elinden aldığı ateşi geri getirebilmek için Olympos'a kadar çıkarak ateşi çalmıştır.



**Resim 39.** Onay Akbaş; *Pandora'nın Kutusu*, 72x91 cm, Tüyb., 1998.

Özsezgin, K. (2000). Akbaş [Sergi kataloğu]. İstanbul: Alkent Actuel Art Yay. s. 131

Kendisine gerekli ihtimamı göstermeyen insanları ve Prometheus'u cezalandırmak isteyen Zeus, usta tanrı ve oğlu Hephaistos'u çağırarak kilden bir kadın yapmasını istemiştir. Atölye kurulmuş bütün tanrılar Hephaistos'un becerikli ellerinden çıkacak yeni canlıyı beklemeye başlamışlardır. Hepsinin içinden türlü cinlikler geçiyor, planlarını uygulamaya koymak için sabırsızlanmaktaydılar. Hephaistos işini bitirmiş, çamur yeni şekline kavuşmuştur. Aphrodite, Pandora adını verdikleri bu kadını cazibe ve güzellikle yüklemiş, Athena ise akıl ve becerinin yanı sıra savaş sanatının inceliklerini de öğretmiştir. Hermes ise Pandora'nın kafasına kurnazlıkların her türlüşünü yüklemiştir. Pandora, hiçbir ölümlünün hayır diyemeyeceği kadar cazibeli ve muhteşem olmuştur. Ona hediye olarak süslü bir sandık vermişlerdi kapağı kilitli; içerisine o güne kadar dünyada olmayan ne kadar kötü şey varsa doldurmuşlardı. Pandora kendisine açmaması tembihi ile verilen bu sandığın içinde tanrıların düğün hediyelerinin bulunduğu düşüncesiyle Epimetheus'un kapısını çalmıştı. Prometheus'un

evden çıkarken tanrılara ve onların gönderecekleri her türlü şeye karşı sıkı sıkıya tembihlediği Epimetheus, kapıyı açarken Eros'un okunu da yemişti. Karşısına şimdiye kadar hiç görmediği bir güzellik çıkan Epimetheus, onca tembihi unutarak adeta çarpılmış ve Pandora'yı içeri buyur etmişti. Epimetheus, âşık olduğu Pandora'yı karısı yapmış, günler su gibi akıp geçmişti. Sandığı tanrıların tembihi üzere açamayan Pandora'nın içindeki merak da giderek büyümeye başlamış narin bedenine sığmakta güçlük çeker olmuştu. Açmasam bile kenarından bakmamın ne zararı olabilir ki? düşüncesiyle kapağı aralayınca, sandığın içinden büyük bir gürültüyle tanrıların koydukları bütün kötülükler fırlamıştı dışarıya. Pandora korkudan hızla kapatınca kapağı, sandığın içindeki tek iyi şey dışarı çıkamadan kalmıştı; İnsanların yaşamdan beklentilerini harekete geçiren umut (Gezgin, 2018: 90).

Mitolojide anlatılarda Pandora'nın kutusu tanrılar tarafından kötülüklerle doldurulmuş ve kapağı açıldığında bu kötülükler dışarı çıkmış olmasına karşın Akbaş'ın resminde kutunun içinde insan vardır. Kutu açıldığında; efsaneye göre, dünyadaki tüm kötülüklerin tanrılar tarafından toplanıp doldurulduğu sandıktan insan çıkmaktadır.

Sanatçı bu eserinde tüm kötülüklerin insandan kaynaklandığını vurgulamaktadır. Gerçekten de dünyadaki tüm kötülükler insanlardan kaynaklanmaktadır. İnsanların insanlara yaptığı, insanların doğaya yaptığı, çevreye yaptığı, diğer canlılara yaptığı ölçüde kötülüğü başka hiçbir canlı yapmamaktadır. Binlerce insanın ölümüne neden olan savaşların temel nedeni insanların ve toplumların çıkar mücadelesi, doğal kaynaklardan ve enerji kaynaklarından daha fazla pay alma hırsı değil midir?

Arka plandaki beyaz renkli yalın semboller sadece dekoratif amaçlı değildir. Kompozisyonu dengelemesinin yanı sıra insanların sebep olduğu ve dünyada yaşam sürdükçe devam edecek olan kötülüklerin larvalarıdır. Gelişimini sürdürecektir ve her biri apayrı birer kötülük olarak ortaya çıkacaktır.

İnsanlar kötülük yapmaktan, kötü insan olmaktan vazgeçtiklerinde kötülük larvaları çevreye yayılmayacak ve dünyada kötülük kalmayacaktır.

Sanatçının 1998 yılında yaptığı resimlerden biri olan “*Heykeltıraş*” (Resim 40) isimli eserinde satranç tahtası gibi karelere bölünmüş bir zeminde, heykeltıraş bir kaide üzerinde bulunan eserini yaparken görülmektedir. Akbaş'ın bu resminde diğer resimlerinden farklı olarak sağ tarafta dikey istikamette bir şerit dikkat çekmektedir.



Başka bazı resimlerinde de yatay veya dikey yönde rastlayabildiğimiz kenarlardaki bu boşlukları yapma amacı konusunda sanatçı şunları ifade etmiştir:

Çoğunlukla resimlerimde yanlarında bazen de alt ya da üstlerinde bant şeklinde nötr boşluklar bırakmamın estetik bir dinginlik elde etmek istememin yanında, resmin merkezinde olan bitenlerin bir sinema sahnesinden bir kareymişçesine bir etki uyandırmasını istemleyerek, aslında olup bitenin bir "oyun" bir "film - tiyatro sahnesi" ya da "geçmişe-yaşanmışa" dair "an"lardan birini yaşıyor olduğumuzu çağrıştırsın diye kullanmaktayım. Ya da yaşanmakta olanın, bir defter yaprağında yerini almış bir "an"ına gönderme yapsın ve izleyicinin de bu yöntemle kendi yaşanmışlıklarını sorgulamasını öncelikle içindir (Onay Akbaş ile Söyleşi).



**Resim 40.** Onay Akbaş; *Heykeltıraş*, 65x81 cm, Tüyb., 1998.

Özil, Z. (2000). Akbaş. İstanbul: Artist Yay. s. 53

1999 yılında yaptığı resimlerden biri olan “*Adalete Tutunma*” (Resim 41) isimli eserine baktığımızda; resmin tam ortasında adaleti temsil ettiğini düşündüren bir terazi askılığı ve bunun her iki tarafından ayaklarıyla düşmemek için sarılmış, elleriyle orta direk kısmından ve kaidesinden destek almaya çalışan iki adet insan figürü görmekteyiz. Adalet terazisinin kaidesi altındaki tekerlek şeklindeki ayaklar da dikkat çekmektedir. Diğer resimleri kadar olmasa da canlı renklerin hâkim olduğu resimde; adalete, başkalarının hakkına, hukukuna saygı için değil, kişisel olarak hak kaybına uğramamak için sıkı sıkıya sarılmamız vurgulanırken kaide altındaki tekerleklerle de

adaletin istediğimiz yere götürülebileceği, istediğimiz tarafa çekilebileceği gözler önüne serilmektedir.



**Resim 41.** Onay Akbaş; *Adalet Tutunma*, 113x120 cm, Tüyb., 1999.

Özil, Z. (2000). Akbaş. İstanbul: Artist Yay. s. 80

Diğer bir açıdan da insan figürlerinin arka planında sarı rengin egemen olduğu, insanların uyması gereken kuralları temsil ettiğini düşündüren iki adet kalıp bulunmakta ve insan figürleri bir yandan düşmemek için, hak kaybına uğramamak için adaletin terazisine sıkı sıkıya sarılırken diğer yandan da kendileri için konulmuş kuralların dışına çıkmamaya, bu kalıpların içinde kalmaya çalışmaktadırlar. Kuralların veya kalıbın dışına çıktıklarında adaletin terazisine tutunma imkânını da kaybedeceklerdir.

2000’li yıllara gelene kadar sanatçı “Kuklalar”, “Sahte Peygamberler”, “Kelebek Avcıları” kavramlarını irdeleyen seri resimler yapmıştır. Uzun süredir zihinsel olarak sorguladığı ve üzerinde derinlemesine entelektüel ve felsefi çalışmalar yaptığı “Zaman” kavramı, 2000’li yıllara girilirken tuvallerinde yerini almaya başlamıştır. Aynı zamanda, önceki resimlerinde daha az rastlanan, arka fonlardaki dekoratif yalın sembollerin bu yıllardan itibaren daha çok kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Söz konusu unsurlar dekoratif amaçlı gibi görünseler de aslında bir yandan kompozisyonda dengeyi sağlamak amacı taşırken, diğer yandan Akbaş’ın resimlerinin, gerçek dünyamızı ve

görüneni temsilden uzaklaşıp, bambaşka bir evreni canlandırmasının da göstergeleridirler.

Sanatçı, “zaman”ı sorgulayan “An ve Bellek” seri resimleri hakkında ve resimlerinin arka fonunda dekoratif bir takım unsurları kullanmaya başlaması konusunda şu bilgileri vermektedir:

2000’li yılların başı, tüm dünyada milenyum devri ile ilgili olarak sanatçıların, felsefecilerin, entelektüellerin “zaman” kavramını sorgulamayı incelemeye başladığı bir dönemdi. Ben de resimde “zaman”ı sorgulayan “An ve Bellek” serisi resimlerimi yapmaya başladım. Bu dönemde resmimin arka fonunda dekoratif bir takım unsurlar kullanmaya başladım. Bu dönem resimlerim yine primitif figür anlayışının zaman içinde evrilip daha özgünleşmesinin yanında yine üçüncü boyutu dolayısıyla mekânı reddeden ve geometrik parçalanmaların da devreye girdiği bir dönemim olarak tespit edilebilir. Yine bu dönem “An ve Bellek” serisi resimlerimde, aynı resmimin yanına “monokrom” yüzeyler eklemeye başladım. Bellek, monokrom renksiz sadece çizgisel yüzeylerin yanına aynı kompozisyonun renkli bir yüzeyini eklemekle oluşuyordu (Onay Akbaş ile Söyleşi).

Onay Akbaş’ın sanatını yakından takip eden Çalıkoğlu bu yıllarda yaptığı resimleriyle ilgili bilgi verirken öne çıkan iki kavramdan bahsederek bu kavramları şu şekilde açıklamakta ve Akbaş’ın resimlerini daha iyi anlamamıza katkı sunmaktadır:

Şimdilik öne çıkan iki kavram söz konusu. Birincisi "zaman", ikincisi de pozitif kompozisyonun negatifi ile dengelenmesi ve tamamlanması. Aslında zaman fikri ile ikinci başlık arasında ortak bir bağ bulmak da mümkün. Çünkü boyanan kısımların negatifi ile tamamlanması ve yan taraftaki aynı ölçüye sahip yüzeydeki renkten arınmış sadeleşme, Onay’ın tüm boyasal eyleminin tersini gösteren bir tavır olarak algılanabilir. Sanatçı, bir tür ritüel haline getirdiği boyama eylemini boşluğa devrediyor, monokrom bir yüzey içerisinde görüntünün sadece silüetini tekrar ederek şu ana kadar boya ile kurduğu ilişkiyi yeni bir düzleme kaydırmış oluyor. Bu arada kompozisyonlarda yer alan "saat" gibi bir gösterge, bu ikili anlatımı görüntüsel olarak destekleyen önemli bir motif haline dönüşüyor. Öte yandan kompozisyonun iki kere .tekrarlanmadığı, tek bir bütünün neredeyse 3/2’lik alandan kesilerek tamamlandığı çalışmalarda ise hareketli bir anın silikleşmeye başlaması da yitiriliş, kayboluş, uçup giden an gibi zamanla ilgili düşünsel alt başlıkları hatırlatıyor. Kamınca bu işler geri dönülmez şekilde zamanı soğuruyor ve ısrarla kendi zamanlarının gerçekliğini izleyiciye kabul ettirmeye çalışıyor (Çalıkoğlu, 2001: 57).

Özsegin ise; Akbaş’ın bu dönemde yaptığı “*Kıskaçta*” (Resim 42) isimli eserinde olduğu gibi, bazı resimlerinde gördüğümüz, boyanan kısımların negatifi ile tamamlanması veya yan taraftaki aynı ölçüye sahip yüzeydeki renkten arınmış sadeleşme şeklindeki uygulamalarını farklı bir açıdan yorumlamaktadır:

Onay Akbaş'ın son resimlerinde, renkçiliğin vurgusunu daha da ileri bir aşamaya götürecek biçimde, aynı kompozisyon düzlemi üzerinde negatif (renksiz) ve pozitif (renkli) bölümleri, birbirinin tamamlayıcı elemanları olarak yan yana getirerek, bir karşıtlık oluşturması, iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik, yücelik-sahtecilik gibi, resimlerin içeriğinde karşımıza çıkan insani boyutlarla da bir koşutluk yaratmaktadır (Özsegin, 2001: 55).



**Resim 42.** Onay Akbaş; *Kıskaçta*, 146x228 cm, Tüyb., 2001.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 24.03.2019

Sanatçının resimlerinde en temel konu insan ve insan yaşamıdır. 2003 yılında yaptığı “*Hayat Değirmeni*” (Resim 43) isimli eserinde de tema insandır. Diğer resimlerine göre nispeten daha koyu renklerin kullanıldığı, resimde yer alan sıcak renk lekelerinde ise canlılık derecesinin düşürülerek boyandığı eserde bu yönüyle karamsar bir havanın varlığı sezilenmektedir. Adeta kanatlarıyla bir meleği andıran çocuk, kıyma makinesi görünümündeki hayat değirmene atılmakta, etin kıymaya dönüşmesi gibi bir daha eski halini alamayacak şekilde dönüşüme uğrayarak makineden çıkmaktadır. Makineden çıkmış olan figürün kanatlarının olmayışı ve olduğu yere yığılıp kalmış, bitkin durumu dikkat çekmektedir. “Feleğin çemberinden geçmek” deyimini de hatırlatan eser, izleyicisini bu dönüşüm esnasında neleri kaybettiğini sorgulamaya davet etmektedir.



**Resim 43.** Onay Akbaş; *Hayat Değirmeni*, 92x73cm, Tüyb., 2003.  
<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 24.03.2019

Sanatçının 2006 yılında yaptığı resimlerden “*Silah Tüccarı*” (Resim 44) isimli yapıtını inceleyecek olursak; resmin ortadan ikiye bölünmüş olarak iki bölümden oluştuğu dikkat çekmektedir. Alttaki bölümde resmin konusu olan kompozisyon tam olarak boyanmışken; üst bölümde, alttaki kompozisyonun aynısının, Hint kırmızısı üzerine yeşil renk konturları ile çizildiği görülmekte, üst ortada ise silah tüccarının sadece başının üçgen şeklinde bir bölümünün tam olarak boyandığı alan yer almaktadır.

Resimde üç tekerlekli bisiklet benzeri bir araç üzerinde oturan, elinin üzerinde bir kuş bulunan ve resme adını veren silah tüccarı görülmektedir. Araçta, direksiyon veya gidon bulunmamakta, bunun yerinde yönlendirme görevini yapıp yapamayacağı şüpheli bir tüfek bulunmaktadır. Üstelik aracın hareket ederken nereden kuvvet aldığı da belli değildir. Tüccar, silahın gösterdiği ve kimlerin yönlendirdiği belli olmayan bir istikamette gidecektir. Kontrol tüccarda değildir. Omzundaki kuş, koyu renkte ve kuzgun veya kargayı çağrıştırmaktadır. Her ikisi de uğursuzluk sayılmaktadır (Carr-Gomm, 2014: 239). Geri planda, öndeki figürü daha da belirginleştiren, patlamış bir

bombayı çağrıştıran parlaklık dikkat çekerken, sağ tarafta kırmızı zemin üzerinde, uçaktan atılmış hissini veren ve yere doğru düşen bombaları düşündüren koyu renk lekeler görülmektedir. Silah tüccarı her şeye rağmen, gözünü kan bürümüş olarak kazanacağı parayı düşünmekte; bu durum, resmin tek renk zemin üzerine yeşil konturlarla çizilmiş diğer yarısında tüccarın sadece yüz kısmı ile vurgulanmıştır. Silah tüccarının para kazanma amacının yanında her şey geri plandadır.



**Resim 44.** Onay Akbaş; *Silah Tüccarı*, 60x120 cm, Tüyb., 2006.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 24.03.2019



**Resim 45.** Onay Akbaş; *Düşseler de Yesek*, 150x150 cm, Tüyb., 2006.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 24.03.2019

“*Düşseler de Yesek*” (Resim 45) isimli resminde keçi maskeli iki figür, adeta ip gibi daracık köprüde karşılaşmışlardır. İkisinin de diğerine yol vermek gibi bir niyeti yoktur. Onlar önce ben geçeceğimin inatlaşmasında direnirken en azından birinin, büyük olasılıkla da ikisinin birden dengesini kaybedip düşecekleri an süratle yaklaşmaktadır. Köprünün altında ise köpekbalığı maskeli figürler sabırsızlıkla düşme anını beklemekteler. Sadece büyüklerin değil, küçük balıkların da bu düşüşe ihtiyacı vardır. Büyük balıklar yemlerini parçalayıp yerken onlar da paylarına düşen küçük parçaları yiyecektir. Hatta onların ihtiyacı daha da çoktur. Çünkü düşecek keçileri yemek için parçalama imkânları yoktur. Tamamen büyüklerin, büyük yiyecek bulup parçalamaları sonucunda onlar yaşamlarını sürdürebilecektir. O küçük balıklar her zaman büyüklerin yemi olarak göreve hazırdır. Başka bir ifadeyle yedek yiyecek olarak hazırdırlar. Büyüklere bağlı yaşamının kaçınılmaz sonucudur bu; büyükler istedikleri zaman, inatlaşarak düşen olmadığı zaman onları yiyeceklerdir. Sanatçı bu eseriyle izleyiciyi, günümüz küresel dünya ekonomisinin durumunu sorgulamaya davet etmektedir.



**Resim 46.** Onay Akbaş; *Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?*, 200x250cm, Tüyb., 2009.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 24.03.2019

Onay Akbaş, sanat tarihinin her dönemini sanatı için ders alınacak zengin bir kaynak olarak görür ve onlardan yararlanır. Ama bu yararlanma bir kopya veya esinlenme değil; o dönem için olduğu kadar günümüzde de geçerliliğini koruyan değerlere, kavramlara, çağdaş sanatçı bakış ve yorumu getirme şeklindedir. Sonuçta ortaya bambaşka eserler çıkmaktadır. Akbaş'ın 2009 yılında yaptığı "*Nereden geliyoruz? Kimiz? Nereye gidiyoruz?* (Resim 46) isimli büyük boyutlu resmi, Paul Gauguin (1848-1903)'in aynı isimli *Nereden geliyoruz? Kimiz? Nereye gidiyoruz?* (Resim 47) resmini hatırlatmaktadır. Adeta o tablonun günümüz koşullarını anlatan versiyonudur. Ama yukarıda da değinildiği gibi; kompozisyon, renk, şekil yönünden bambaşka bir resim, bambaşka bir üslup ve bambaşka bir bakış açısı.

Gauguin'in resmi; dünyanın bir envanteri gibi, içinde insanları, hayvanları, bitkileri, kayaları, suyu ve gökyüzünü barındırmaktadır. Yoğunluklu olarak renkleri mavi, yeşil, sarı ve turuncu olan resimde, insan yaşamı doğumdan ölüme kadar gözler önüne serilmektedir. Bir yanda çimenlerde yatan yeni doğmuş bebek hayatın başlangıcını temsil ederken; diğer yandan da geçmişe hüzünlü gözlerle bakan yorgun ve yaşlı kadın hayatın sonunu simgelemektedir. Kompozisyonun ortasında ise, bir yandan yaşama sevinci, diğer yandan korkularla dolu yetişkinlerin dünyası yer almaktadır. Son derece ilkel formlara sahip figürlerle donatılmış bu kompozisyonda, bir yanda yerel özellikleri açığa vuran doğulu tanrı heykeli; diğer yanda sarmaş dolaş yürüyen iki kişiye



yer verilmiş ve böylece sevginin iki ayrı boyutunu belirleyen bir hava yaratılmış gibidir (Nereden Geliyoruz, Tarih Yok: 2. paragraf). Resmin ortasına yakın yerde sarı renk tonuyla en çok dikkat çeken figür de yasak meyve olan elmayı koparan Adem'dir.



**Resim 47.** Paul Gauguin; *Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?* 139,1x374,6 cm, Tüyb., 1897-98, Museum of Fine Arts, Boston.

[http://www.francescomorante.it/pag\\_3/305bf.htm](http://www.francescomorante.it/pag_3/305bf.htm) Erişim Tarihi: 24.03.2019

Gauguin'in resminde Cennetten kovulmaya neden olan elma, bu resimde kasalar dolusu manav tezgâhında durmakta, isteyen, sol üstteki figür gibi elindeki çubukla göstererek beğendiğini almaktadır. Elma artık cennetten kovulmaya neden değildir. Elinde çubuk bulunan figür, adeta orkestra yönetir gibi olayları sevk ve idare etmekte, resmin üst tarafında bulunan figürlerden hangisinin kazana gireceğine, hangisinin kazanın dışında kalıp kazandakileri haşlama görevini yapacağına o karar vermektedir. Ama iki ayrı kazanın içinde bulunan ve haşlanmakta olan iki figür, başlarına gelenden, kendileriyle ilgili oynanan senaryodan habersiz birbiriyle didişmekte, mücadele etmektedirler. Bu iki figür arasındaki fark, birinde bulunan şapka, sakal ve bıyıktır. Bu farklılık birbirleriyle didişip mücadele etmeleri için görünen tek sebeptir. Suçları elma yemek midir, yoksa elma yiyememiş olmaları mı bu sonucu doğurmuştur? Her iki kazanın başında da içindekilerin pişmesini bekleyen figürler vardır. Bu figürler birbiri ile mücadele etmemekte, onların adına kavgayı kazandakiler yapmaktadır. Ayrıca, bu güçlere teslim olmuş, sıranın kendilerine gelmesini bekleyen, güçlülerin emirlerini yerine getirmek için hazır durumda birer figür daha bulunmakta, olan biteni anlam vermeden izleyen. Gözlerinin önünde cereyan eden olay, belki de kısa bir süre sonra kendi başlarına gelecek bu zavallıların elma yemek bir yana elmalara ulaşma hayalleri dahi bulunmamaktadır.

Onay Akbaş, 2009 yılından itibaren "Bitmem(iş)lerim" konseptli işler üretirken, bitmemişlik kavramını estetik ve felsefi açıdan irdeleyen resimler yaptı. O yıl Fransa'da

“Türkiye Yılı” kutlamaları kapsamında, Lyon ve Paris’te açtığı sergilerinde Bitmem(iş)lerim konseptli resimleri sanatseverlerle buluştu. Sanatçı bu resimlerimde resmin bir bölümünü bitirmeyip sadece desen çizimlerinin görüldüğü boş alanlar bırakarak izleyicinin aktif katılımına olanak sağlamıştır diyebiliriz.



**Resim 48.** Onay Akbaş; *Arabasında Kraliçe*, 97x130cm, Tüyb., 2009.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 29.11.2018

Bu dönem yaptığı resimlerden biri “*Arabasında Kraliçe*” (Resim 48) isimli yapıtıdır. Sanatçının daha önce “diptik”ler üzerinde yaptığı monokrom renkli denemelerin benzerinin, bu resimde tek yüzey üzerinde yapıldığı görülmektedir. Tuval yüzeyinde sadece konturlarını çizerek boyanmamış boş alan bıraktığı dikkat çekmektedir. Resimde kuş benzeri bir yaratık tarafından çekilen iki tekerlekli bir arabada oturan kraliçe görülmektedir. Kraliçenin oturduğu bölüm boyanmadan boş bırakılmış, sadece konturlarla betimlenmiştir. Kuş adeta süzülerek uçmakta, arabayı da sarsmadan, zorlanmadan çekmektedir. Her şeyin renkli, şaşalı görüldüğü resimde kraliçenin oturduğu bölümün boş bırakılmış olması derin anlamlar taşımaktadır. Dışarıdan bakılınca bir rüya âlemi gibi görünenin, gerçekte hiç de öyle olmadığı, hatta tam tersine yokluk ve noksanlıklarla dolu olduğuna dikkat çekilmektedir. Gücün, gösterişin, paranın, iktidarın temellerinin pek de sağlam olmadığını; emeksiz, zahmetsiz kazanılanın kolay kaybedilebileceğini vurgulamaktadır.

“Bitmemişlerim” adını verdiği bu dizi resimlerinde; boyamadan bıraktığı alanlarda sadece konturları çizerek, adeta renklerin tamamlanmasını izleyiciye bırakmaktadır. Sanatçının konuyla ilgili “Resmin tamamlanmamış, boyanmamış kısmı,

onun hazırlanmasını görmemizi sağlar ve bir başka yerde sona eren yüzeyle çekişmektedir. Zaten yeşilin yanına kırmızıyı koyduğumda bu gerilimi arıyordum." dediğini ifade eden Monnin bu seriyle ilgili şu bilgiyi vermektedir:

Resmin, derinliğinin eğrilemesi olan boyalı yüzey, yer yer tamamlanmamıştır. Tek ve aynı kompozisyondaki bu alışılmadık durum, izleyicide beklenmedik bir şaşkınlık uyandırır ve izleyici, bu soluklanmada eksik olanı imgelemi canlandırmaya davet edilir. Tamamlanmamış kısım, gözü tutsak ederek eksik kalan kısmı bulmaya zorlar. Bu tür resimlerde tıpkı boyama kitabının karşısındaki bir çocuk gibi son noktayı izleyici koyacaktır (Monnin, 2014: 22).

Sanatçının 2009 tarihli diğer bir resmi olan “*Yargılama*” (Resim 49) adlı eserde üst ortada kıyafetinden yargıç olduğu belli olan bir figür, sol üst köşedeki bölünmüş kısımda yargıca bir şeyler anlatmaya çalışan bir figür ile onun altında duruşma tutanaklarını yazan kâtip bulunmakta. Bu bölümle alt bölümün tam ortasına denk gelecek şekilde resmin sağ üst köşesinde ise yargıca bir şeyler anlatmaya çalışan bir figür daha var. Bu da muhtemelen aşağı gruptakileri temsilen savunma yapan avukat. Aşağıdaki bölmede ise elinde balyoz veya balta tutan bir figür ile solunda şaşkınlıkla onu izleyen bir figür, sağında ise eli başında bir figür yer almakta, bir yandan savcı, diğer yandan avukat yargıyı ikna etmeye çalışırken, sağ tarafta bulunan izleyici olumsuz olacak sonucu tahmin etmiş gibi kara kara düşünmektedir.

Elinde balta veya balyoz tutan figür muhtemelen infaz memuru veya cellâttir. Verilecek kararı infaza hazır beklemektedir. Sol yandaki şaşkın figür ise büyük olasılıkla sanıktır. Olan bitene bir anlam veremediği kaderine yazılı olan sonu bekler gibidir. İleri uzattığı kolu ve masum bakışları ile cellâda yalvarır gibidir. Ama büyük olasılıkla bu yalvarmanın faydası olmayacaktır.

Sanatçı bu resminde sadece konturları çizilmiş boyasız alanlar bırakarak negatif ve pozitif alanlar yaratmış, boyalı alanlarda konunun anlatımını daha da vurgulamıştır. Sola alttan sağ üste doğru boyadığı mavi ve alt tarafındaki boyasız hat, mahkeme görevlileri ile sanık ve izleyicilerin arasındaki sınırdır. Bu sınır her iki taraf için de aşılamaz, geçilemez özelliكتedir. Mahkeme heyeti ile sanık ve izleyicilerin aynı düzeyde olmaları mümkün değildir. Yargıç savcıyı ve avukatı dinlese de sanıklara ve emrindeki infaz görevlisine yüksekteki kürsüsünden bakmakta, aralarındaki sınır, geçilmez, aşılamaz olmasının yanı sıra karşılıklı iletişimi de engellemektedir.



**Resim 49.** Onay Akbaş; *Yargılama*, 200x250 cm, Tüyb., 2009.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 29.11.2018



**Resim 50.** Onay Akbaş; *İktidar Oyunu*, 200x200cm, Tüyb., 2011.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 29.11.2018

Sanatçının “Bitmem(iş)lerim” seri resimlerinden biri de 2011 tarihli “*İktidar Oyunu*” (Resim 50) isimli eseridir. Eserin üst orta bölümünde sadece konturların çizildiği boyasız bir alan dikkat çekmektedir. Resmin ortasında başındaki tacıyla, oturduğu tahtıyla iktidarı temsil eden bir figür, bu figürün altında ise sağında ve solunda

bulunan figürlerin kralın oturduğu zemini yukarıya doğru kaldırmalarına yarayan bir düzenek bulunmaktadır. İktidarı temsil eden figürün bir bölümü boyasız, sadece konturları çizilmiş olarak, onun sağ ve sol yanları ise sadece açık mavi zemin üzerine konturlar çizilerek bırakılmıştır. Bu bölümler, sanatçının da ifade ettiği gibi izleyicide tamamlama isteği uyandıracak; izleyici bu boşlukları kendince uygun bir şekilde zihinsel olarak tamamlayacaktır.

Daha önce de ifade edildiği gibi sanatçı bu tür boyasız veya tek renk boşlukları; yerine göre pozitif-negatif, iyi-kötü, gerçek-yalan gibi kavramları vurgulamak amacıyla kullanmaktadır. Bu açıdan bakılınca; insanların iktidarı yükseltirken, yüceltirken iktidarın da onlardan uzaklaşmasına neden olduğunu; yükselen iktidarın renksizleşmesiyle de bu yükselişin aynı zamanda bir kopuş olduğu gözler önüne serilmektedir. Boyalı alanda bulunan insanların çabaları gerçektir, ama yukarıdaki iktidarın yükselmesi o kadar da gerçekçi ve kalıcı değildir. En azından görünen ihtişamın, gücün kaynağı kendisi değildir. Başkalarının gücüyle orada bulunmaktadır. Zemini boştur, her an o boşlukta tutunamayarak aşağı düşebilecektir. Sanatçının bu eseriyle; güçlüyse gücümüzün kaynağını, güçsüzsek, gücümüzle başkalarına güç verdiğimiz için mi güçsüzleşiyoruz gibi soruları sormamızı amaçlamış olma olasılığı yüksektir.

Onay Akbaş, 2013 yılından itibaren “Dalga” konseptli seri resimlerini yapmaya başladı. Sanatçı, dünyada olup biten olayları gözlemleyerek, toplum üzerinde bıraktıkları izleri ve toplumdaki artçı dalgalarını analiz ederek tuvallerine aktarıyordu (Uzun, 2014: 104). Bu konseptteki resimlerde, tuvalin ortasında yer alan klasik bir “Akbaş” kompozisyonu, tuvalin dört köşesine doğru dalga şeklinde büyüyerek hareket etmektedir. Bu seri resimler sanatçıya 2014 Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülünü kazandırmıştır.

Onay Akbaş’ın, Madrid’deki “Öfkeli Hareketi”ni; Tunus, Libya, Mısır’daki “Arap Baharı”nı; Ukrayna, Brezilya, Venezüella ve İstanbul’da yaşanan Gezi İsyanı’nı sorunsallaştıran “Dalga” konseptini “kelebek etkisi” kavramıyla okumak mümkün. Bu politik ve sanatsal duyarlılık, dünya halklarının, kendilerine sembollerle, kavramlarla, zor ve rıza mekanizmasıyla (hegemonya) çizilmiş sınır ve çizgileri zorlayan “cevap hakkı”nın tuvaldeki anlam izleridir. “İç”ten “dış”a bu seyir, sokakta zuhur eden hareketlerin “ulus (devlet) ötesi”, “sınır aşırı” bir tanışma daveti olarak hem siyasal bağlamda hem de sanatsal düzeyde resim olarak kıymetlidir (Sarioğlu, 2018: 34).



**Resim 51.** Onay Akbaş; *İlahi Eller*, 80x100cm, Tüyb., 2013.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 29.11.2018

Özsezgin, “Dalga” konseptli seri resimleri Onay Akbaş’ın sanat yaşamında önemli bir adım olarak görmekte ve şu yorumu yapmaktadır:

İkili kompozisyon türündeki işlerinden sonra, tabloyu, ortasından ikinci bir iç çerçeve üzerinde kurguladığı Dalga konsepti adı altında topladığı resimleri, onun, akışkan ifade biçimine farklı bir boyut ekleme çabasında olduğunu göstergesidir. Dolayısıyla, akışkan üslup özelliği, yeni bir evreyle bir kez daha ve yeniden nefes almış, geleceğe doğru, bir kez daha emin adımlarla yürüme kararlılığını gündeme getirmiş olmaktadır (Özsezgin. 2014: 5. Paragraf).

Sanatçının 2013 tarihli ve “Dalga” konseptli “*İlahi Eller*” (Resim 51) isimli resmini inceleyecek olursak; resmin ortasında kavga eden boks eldivenli iki figür ile üst tarafında bunlara komuta eden, kukla oynatıcısına ait olduğunu düşündüren iki el dikkat çekmektedir. Ayrıca kavga edenlerden birini öne doğru ittiren veya destekleyen diğer bir el görülmektedir. Resimde el, genellikle tanrının elini simgeler (Carr-Gomm, 2014: 245). Kavga eden figürlerin ne için, kimin için kavga ettikleri belli değildir. Sadece kendilerin kavga etmesini isteyen güçlü ellerin, üst düzey karar mekanizmalarının isteğini yerine getirmektedirler. Karşısındakine çok güçlü bir yumruk atmakta olan figür, yine güçlü bir el tarafından destek görmekte, adeta gücüne güç katmaktadır. Ama bu gücün ne kadar destekleyeceği, ne zaman desteğin sona ereceği belirsizdir. Muhtemelen amacına hizmet devam ettiği sürece destek de devam edecektir. Resimdeki ana figürlerin dışından beyaz bir çerçeve ve onun dışında da figürlerin tekrarı dalga

hissi vermekte; vurgulanan olayın sadece bir yerde veya bir kez olmadığı, günümüz koşullarında sürekli yaşanan ve tekrarlanan bir olgu olduğu gerçeğine işaret edilmektedir. Sanatçı bu eserinde özetle; başkalarının çıkarı için birbiriyle mücadele eden bireylerden, başka ülke veya toplumların çıkarı için, onların birer kuklası gibi savaştıkları ülkelere kadar geniş bir yelpazede ilişkileri eleştirerek farkındalık yaratmaya çalışmaktadır.



**Resim 52.** Onay Akbaş; *Sahte Filozof*, 150x200cm, Tüyb., 2013.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 12.02.2019

Sanatçının 2013 tarihli eserlerinden biri olan “*Sahte Filozof*” (Resim 52) adlı resminde eşeği andıran uzun kulakları ile iki figürün birer ampulün içinde yer aldığı görülmektedir. Mitolojide eşeğin genellikle tembel ve aptal olduğu kabul edilir (Carr-Gomm, 2014: 236). Ampulün içinde bulunan figürler; o kadar tembel ve üşengeçtirler ki; fiziksel olarak ampulün dışına çıkmaları da, düşünce olarak da bir eylem, bir harekette bulunmaları mümkün değildir. Ne durumda olduklarını, başlarına neler geldiğini dahi anlayamamakta; ama filozof olduklarını ve bir ışık kaynağı gibi çevreyi aydınlattıklarını sanmaktadırlar. Ampullerin su üzerinde bulunması, dalga veya akıntıyla onların sürüklendiğini, gidecekleri yer hakkında bilgileri olmadığı gibi yön konusunda iradelerinin de olmadığını açıkça göstermektedir. Balıkların, yaygın inanışa göre zayıf hafızalı canlılar olarak filozoflara inananları temsil ediyor olmaları büyük olasılıktır. Kısaca sanatçı bu eserinde; kendini filozof zanneden fakat çevresine hiçbir

faydası olmayan entelektüel geçinenlerin varlığını gözler önüne sermekte, o duruma düşmemek, o duruma düşmüş olanlara kanmamak konusunda bizleri uyarmaktadır.



**Resim 53.** Onay Akbaş; *Geçit Yok*, 200x200cm, Tüyb., 2014.

<http://www.onayakbas.com/eserler.html> Erişim Tarihi: 29.11.2018

Sanatçının 2014 tarihli “*Geçit Yok*” (Resim 53) adlı eseri de çok renkli ve hareketli, Dalga konseptli resimlerinden biridir. Gürsel, genel olarak Onay Akbaş’ın sanatıyla ilgili bilgi verirken *Geçit Yok* için de düşüncelerini ifade etmektedir:

Nasıl Balzac İnsanlık Komedyası’nda ya da Nazım Hikmet Memleketimden İnsan Manzaraları’nda bir ‘insan mahşeri’ oluşturuyorlarsa, Akbaş’ın tablolarındaki kuklalar da, gerçek anlamda bir muzip dünya oluşturuyorlar. Ve sürekli hareket halinde oldukları için, ilk bakışta etkileyen bir enerji saçıyorlar. Bu enerjinin dışı vurumunun değişik biçimleri var elbette, gönderdiği siyasal ya da toplumsal kavramlar, alanlar da var. Örneğin, çok sevdiğim ‘Geçit yok’ adlı tablosunda, elindeki copla meydan okuyan kadın robot baskıyı, belki de Gezi Olayları’nı çağırıştırıyor. Devlet gücünün geçit vermediği başkaldırının da bir erdem olabileceğini anımsatıyor. Yine de korkutup sindirebileceğine güldürüyor bizi. Onay’ın ustalığı da burada bence. Sanatçı, çocuksu ve masum bir dünya yaratmayı, bu dünyada en acı olayların bile ironik bir boyutu olabileceğini izleyiciyle paylaşmayı başarıyor. Onay’ın şaşırtıcı, ilk bakışta bizi kendi gerçekliğine gerçek ötesi dünyasında kuklaya dönüşmüş insan figürlerini görmüyoruz yalnızca, kendi bacağını ısırın köpekler ya da kanadı kırık kuşlar, topal ördekler, kınalı kuzular da görüyor, onlara acıyor ya da gülüyoruz. Ve çocukluk anılarından süzülüp gelen meleklerle şeytanların dünyasında yolumuzu yitiriyoruz (Gürsel, 2018: 22).





**Resim 54.** Onay Akbaş; *Av ve Avcı Olmak*, 54x65cm, Tüybu., 2017.

Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Yay. s. 144

2017 tarihli “*Av ve Avcı Olmak*” (Resim 54) isimli resminde ön planda, üzerlerinde oyuncakların kurulmasına yarayan birer kurma anahtarı bulunan iki adet köpek figürü bulunmaktadır. Arka planda ise karanlıklar içerisinde ne olduğu tam belli olmasa da av hayvanlarının yaşadığı bir ormanı andıran bölge yer almaktadır. Köpekler vefakâr ve sadık olarak kabul edilirler (Akbulut, 2011: 212). Sadakat ve bağılılığın simgesi olan bu yaratıklar ortaçağ mezarlarında efendilerinin ayaklarında uzanırken gösterilirler (Carr-Gomm, 2014: 212). Akbaş’ın eserinde her iki köpek de kendilerine biçilen rolü oynamaya hazırdır. Onları kuran güç, birine avcı, diğesine av rolü vermiştir. O karanlık ormanın içerisinde bin bir türlü tehlike ve yaşam zorlukları kendilerini beklerken onlar sadece rollerinin bilincindedir. Av olan boyun eğmiş, kaderine razı; avcı olan ise gururla kazanacağı zaferin şimdiden tadını çıkarmaktadır. Bu mücadelede her an rollerin değişebileceğinin, onlara rollerini veren, kendilerini kuran gücün kararını değiştirebileceğinin farkında olmayan figürler; buldukları renkli ortam nedeniyle yaşama amaçlarının da av veya avcı olmak olduğunu zannetmektedirler.

Akbaş birçok resminde Pinokyo’ya yer vermiştir. Bu tür yapıtlarından biri olan “*Pinokyo ve Sorunsalı*” (Resim 55) ile ilgili olarak sanatçı bir söyleşisinde şu açıklamayı yapmaktadır:

İnsan olmaya özenen ‘Pinokyo’nun düşü, açmazları tüm insanlığın da dramı aslında. Birçok handikapına rağmen neredeyse imkânsız bir düşü kurabilen bir

varlığın, yalanlarının da ne derece ölümcül olabileceklerine parmak basıyor. Benim 'Pinokyo'mun varoluş macerası biraz da insanlığın varoluş yolculuğuna şahitlik etmekte. Pek çok sanatçı Pinokyo hikâyesi üzerinden insanı yeniden yorumlama yoluna başvurmuştur. Ben de bu uğraşa, yalanların çok yıkıcı bir silaha dönüşebileceğine, insanın kendini arayış sorunsalına bu yönüyle parmak basmak istedim (Aktuğ, 2017: 3. Paragraf).

Aynı yapıtla ilgili olarak Gürsel ise şu yorumu yapmaktadır:

Bu anıların içinde Pinokyo'nun özel bir yeri olmalı ki, Onay'ın 2017'de İzmir'de açtığı son sergisinin afişinde de yer alan bir Pinokyo figürü dikkatimi çekti. Kafasından bir tüfek geçen, daha doğrusu beyni bir tüfekte ikiye bölünmüş figürün sağ elinde tuttuğu asma kilit, yalanla suskunluk arasında bir bağ kuruyor izlenimi uyandırdı bende. Yalan iyi ya da kötü değil, düpedüz ölümcüldür, mesajımı vermek istiyor ressam. Ve yalan söyledikçe burnu uzayan Pinokyo bir namlunun ucundan bakıyor bize. Onay'ın bir başka özelliği de, yapıtlarının şu ya da bu biçimde, doğrudan olmasa da bir mesaj içermeleri. Son çalışmalarında daha da öne çıkan bir özellik bu (Gürsel, 2018: 22).



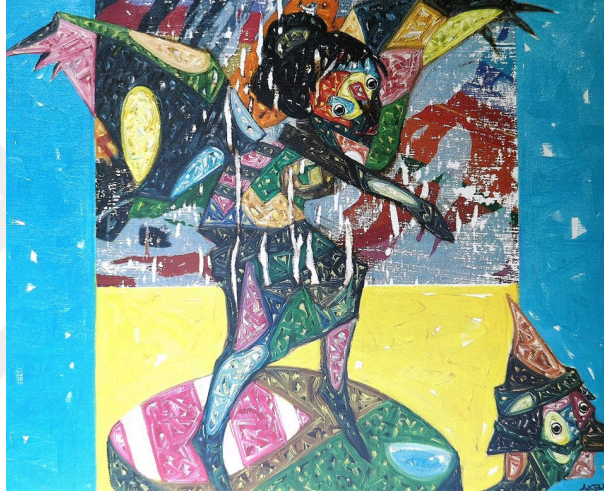
**Resim 55.** Onay Akbaş; *Pinokyo ve Sorunsalı*, 92x73 cm, Tüyb., 2017.

Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Yay. s. 137

Gerçekten de *Pinokyo ve Sorunsalı*'nda sanatçı bir yandan yalanın ölümcül olduğunu etkili bir ironik dille ifade ederken, diğer yandan yalanın her kapıyı açtığı gerçeğine de dikkat çekmektedir. Önümüze çıkan kapıları işimize gelen yalanlarla açmaya çalışıp çalışmadığımızı sorgulamaya zorlamaktadır bizi. Pinokyo'nun ayağına

bağlı ağırlıktan da anlaşılacağı gibi, yalana başvuru başladıktan sonra artık bunun sonu gelmeyecek, yalancı artık söylediği yalanların esiri olacaktır.

2017 yılından itibaren yaptığı “Duvarlarımdan Bugüne Dair Freskler” veya kısaca “Duvarlarımdan” serisi resimlerinde sanatçı; sanat tarihinin derinliklerin gönderme yapmaktadır. Bu seri resimlerinde alışageldiğimiz Akbaş kompozisyon ve renklerini görmemizin yanı sıra ortaya bambaşka bir görünüm ve anlam katan, boyası dökülmüş izlenimi veren beyazlıklar dikkat çekmektedir. Yıllar öncesinden kalan, eskiyen, olumsuz koşullara rağmen ayakta kalmayı başarabilmiş fresk benzeri eski resimleri hatırlatmaktadır. Resmin görüntüsü eskiyi hatırlatsa da konu eskimemiştir.



**Resim 56.** Onay Akbaş; *Tartıda Melek*, 50x61cm, Tüyb., 2017.

Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Yay. s. 140

Örneğin, “*Tartıda Melek*” (Resim 56) resmine baktığımızda yerde bulunan bir tartının üzerinde kanatlı bir melek görmekteyiz. Melek, tartılma ihtiyacı duyduğuna göre kilo problemi olması büyük olasılık. Kanatları olsa da ağırlık problemi varsa bu durum, hayatını olumsuz etkileyecek belki de uçuşuna engel olacak. Eski çağlarda olduğu gibi günümüzde de güzel görünmek için fazla kiloların, ağırlıkların önemli bir engel olduğu kabul edilmektedir. Sadece güzel görünmenin değil; sağlığın, sağlıklı yaşamın da önünde bir engel fazla kilolar. Bir melek bile kendi ağırlığını kontrol etme ihtiyacı duyuyorsa, biz de ağırlığımızı kontrol etmeli, bu konuda kendimizi sorgulamalıyız. Sadece fiziksel değil, psikolojik, ruhsal her türlü ağırlığımızı, yükümüzü kontrol altında tutmamız gerekmez mi?

Diğer yandan meleğin üzerinde bulunduğu tartıya baktığımızda, başını meleğe doğru çevirmiş bir kuş görmekteyiz; ağzının bağlanmış olması nedeniyle kontrol altına alınmış olduğunu düşündüren bir yırtıcı kuş. Meleğin tartısı da kendine uygun olacaktır doğal olarak. Her canlı için standart bir tartı yeterli olmayabilir. Tartılanın fiziksel, ruhsal, psikolojik durumuna göre bunları ölçebilecek özellikte tartı kullanılması daha akılcı olacaktır. Melek tartı sonucu ölçülen ağırlığına itiraz ediyor olsa bile ağzı kapatılmış olan kuşun bu itiraza yapabileceği bir şey yoktur.



**Resim 57.** Onay Akbaş; *Eşek Kulaklı Kral Midas*, 61x50 cm, Tüyb., 2017.

Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Yay. s. 129

2017 tarihli “*Eşek Kulaklı Kral Midas*” (Resim 57) isimli eserde, uzun kulaklarıyla dikkat çeken Kral Midas, başkaları tarafından görülmekten ve elleriyle bir şeye dokunmaktan endişe ettiği izlenimi verecek şekilde tedirginlikle oturmaktadır. Resmin özellikle üst tarafında boyası eskimiş, dökülmüş gibi görünmesine yol açan beyazlıklar vardır. Sanatçının “*Duvarlarımdan Bugüne Dair Freskler*” seri resimlerinden biri olan bu eser, eski duvar resimlerini hatırlatmaktadır.

Bu resmin doğru anlaşılabilmesi için Midas’ın Kulakları ile Midas’ın dokunduğu her şeyin altına dönüşmesi efsanelerinin bilinmesinde yarar vardır.

Midas'ın kulaklarıyla ilgili efsaneye göre; Frigyalı bir çoban olan Marsyas, flütü ile tanrılara şarkılar söylermiş. Müziği ve şarkıları duyan Apollo, Marsyas'la alay etmiş. Kendisiyle alay edilmesine öfkelenen Marsyas, Apollo'na meydan okuyarak yarışma teklif etmiş. Yarışmanın yargıci dağ Tanrısı Tmolos, değerlendirme üyeleri ise Midas ile sanat perileri olmuş. Yarışma sonucunda Midas oyunu Marsyas'a verir, diğer üyeler ile Tmolos ise Apollo'ya. Apollo Marsyas'ya öfkelenir ve onu bir ağaca bağlayarak derisini yüzer. Periler ve orman Marsyas için ağlar, gözyaşlarından Marsyas çayı oluşur. Apollon, kendisine oy vermeyen Kral Midas'ın kulaklarını eşekkulakları gibi büyüterek onu da cezalandırır. Kral Midas utancından kulaklarını saklar. Sırrını yalnızca berberi bilmektedir. Bu sırrın ağırlığını taşıyamayan berber ıssız bir yerde bir kuyu kazarak içine "Midas'ın kulakları eşekkulaklarıdır. Midas'ın kulakları eşekkulaklarıdır" diye bağırır. Kuyuyu yeniden toprakla doldurmuş ve rahatlamış. Kuyunun üzerinde büyüyen otlar fısıldamaya başlamış; "Midas'ın kulakları eşekkulaklarıdır." Sır duyulup yayılmaya başlamış, sarayın önünde toplanan halk kralın kulaklarını göstermesini istemiş, yoğun istek karşısında Midas, kulaklarını göstermek için cesaretini toparlayıp kafasındaki külahları çıkardığında, eşekkulaklarının olmadığını görmüş. Apollo, gösterdiği bu cesareten dolayı Midas'ın kulaklarını son anda eski haline çevirmiş (Özer, 2005: 28). Küçük değişikliklerle anlatılan farklı versiyonları olsa da efsaneyi; "Midas, güçlüden yana değil doğrudan yana olduğu için başına türlü dertler açmış bir kraldır" şeklinde okumak mümkündür (Eyigör Pelikoğlu, 2019: 24).

Diğer efsaneye göre ise; şarap tanrısı Dionysus yakın arkadaşlarıyla birlikte dağlarda dolaşırken birden çok değer verdiği Silenus'un kaybolduğunu fark eder. Çok ararlar ama bir türlü bulamazlar onu. Silenus yaşlıdır ve şarap içerek sarhoş şekilde oradan oraya dolaşmakta, farkına varmadan sızıp kalmaktadır. Frigyalı köylüler, Silenus'u, Midas'ın gözü gibi baktığı gül bahçesi içinde sızmış bir şekilde bularak Kral Midas'a götürürler. Kral Midas Silenus'u tanır ve ona çok misafirperver davranır. 10 gün 10 gece misafir eder, çeşit çeşit yemekler ve şaraplar ikram eder. Daha sonra Midas Silenus'u alır ve Dionysus'un yanına götürür. Dionysus, Silenus'u görmekten çok mutlu olur ve bu davranışından dolayı Midas'a istediği bir dileğini gerçekleştirme teklifinde bulunur. Midas, dokunduğu her şeyin altına dönmesi dileğinde bulunur. Dionysus da onun bu dileğini yerine getirir. Midas'ın artık dokunduğu her şey altına döner. Midas, akşam yemeğine başlarken dokunduğu yiyeceklerin altına döndüğünü görünce sevinci

kursağında kalır, ne kadar yanlış bir dilekte bulunduğunu anlar. Kızına dokunduğunda onun da altına dönüştüğünü görünce Dionysus'a giderek bu yeteneği ondan geri almasını ister. Dionysus, Midas'ın haline acıyıp ona bugünkü adı Sart Çayı olan ve Manisa'nın Salihli ilçesinde bulunan Paktalos Irmağı'nda yıkanmasını söyler. Midas ırmakta yıkanır ve yaşadığı bu sıkıntılı durumdan kurtulur. Midas, bu kötü tecrübeden sonra, sahip olduğu tüm zenginliği halkıyla paylaşmaya karar verir. Daha cömert ve daha iyiliksever bir kral olur (Eyigör Pelikoğlu, 2019: 22; Kutluay, 2017: 10. Paragraf).

Akbaş'ın “*Eşek Kulaklı Kral Midas*” eserine anlatılan bu efsaneler ışığında bakmamız gerekecektir. Utanılacak bir şeyleri olanın tedirgin olması doğaldır ve bu durum tarihin eski dönemlerinde de geçerlidir, günümüzde de. Ama asıl önemli olan; utanılacak ve insanlara bu durumu göstermemenin endişesini yaşatacak durumun kaynağı veya nedenidir. Efsaneye göre Midas'ın kulaklarının eşekkulağı olması kendi tercihi veya hatası değildir. Efsanelerde mantık aranmasa da Midas bu cezayı hak etmemiştir de. Bu nedenle utanması, kulaklarını görmemeleri için insanlardan kaçması yersizdir. Efsanede anlatıldığı gibi, cesaretini toplayarak gerçeği kabul ettiğinde bu utanılacak durumdan kurtulacaktır. Sorunun kaynağı kendisi olan utanabilir, sıkılabilir, tedirgin olabilir. Ama kaynak kendisi değilse insanın cesaretli olması, o konunun sorun olmasını ortadan kaldıracaktır.

İkinci efsane açısından bakacak olursak; insanın sınırsız istek ve arzularının en başta kendine zarar verdiğini görmekteyiz. Kral da olsa istek ve arzuların mantık süzgecinden geçirilmesi, getirisinin yanı sıra kaybettireceklerinin de düşünülmesi gerektiği açıkça ortaya çıkmaktadır. Eser bu açıdan bakıldığında izleyiciye aç gözlü olmanın sonucunu göstermektedir.

Her iki efsaneyi birlikte dikkate alırsak; yukarıda da açıklandığı gibi; gerektiğinde daha cesur olmalıyız, ama sonradan pişman olmamak için istek ve arzularımızda sonrasını da düşünerek bilinçli davranmalıyız. Şunun da ilave edilmesi gerekir ki; resmin eski duvar resmi görünümünde olması, açıklanan bu kuralların günümüzde olduğu kadar tarihin çok eski çağlarında da geçerli olduğunu vurgulamaktadır.

2018'den itibaren “Öteki ve Ben”, “Kıyısız Dalgalar” konseptli resimler yaparken özellikle de “Av ve Avcı” olma durumunu irdelemeye devam ettiğini görmekteyiz.

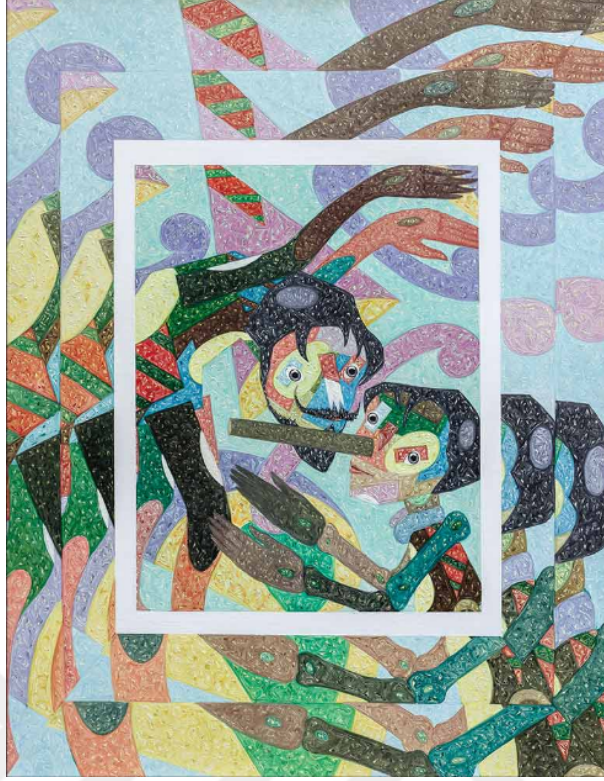


**Resim 58.** Onay Akbaş; *Pinokyo ve Don Kişot*, 100x81cm, Tüyb., 2018.

Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Yay. s. 153

2018 tarihli “*Pinokyo ve Don Kişot*” (Resim 58) adlı eserde ortada bir giyotin ile giyotinin figürlerin bakış yönüne göre ön tarafında Pinokyo, arka tarafında ise Don Kişot yer almaktadır. Don Kişot elinde tuttuğu mızrağıyla bir yandan meydan okur gibi görünmekte, diğer yandan giyotinin arkasına saklanmış, üst tarafından tutunarak giyotinden güç alarak cesaretini toparlamaya çalışıyor görünmektedir. Pinokyo ise savaşılacak düşman tarafında kalmış, giyotinden tutunmasa olduğu yere yığılıp kalacakmış gibi bir izlenim vermektedir. Don Kişot’un elinde tuttuğu mızrak bir güç işaretidir. Dayanıklı ve güçlü olan ancak onu tutabilir (Carr-Gomm, 2014: 247).

Ortadaki giyotinden Don Kişot ve Pinokyo’nun yaptığı mücadelenin bir ölüm kalım mücadelesi olduğu anlaşılmaktadır; başaramadıklarında kelleleri gidecektir. Don Kişot’un mücadelecî ruhuna rağmen, Pinokyo ön tarafta, düşmanın ilk hedefi konumundadır. Sanatçı bu eserinde kısaca; ne kadar kararlı, cesaretli olursa olsun mücadelede başarısızlık durumunda ilk başvurulacak olan kurtuluş çaresinin yalan olduğunu vurgulamakta, bu yalanı da Pinokyo’yla, özellikle de Pinokyo’nun burnuyla temsil ettirmektedir.



**Resim 59.** Onay Akbaş; *Pinokyo ve Ustası*, 146x114 cm, Tüyb., 2018.

Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Yay. s. 119

Sanatçının 2018 tarihli “*Pinokyo ve Ustası*” isimli eseri (Resim 59) “Dalga” konseptli resimlerinden biridir. Tuvalin tam ortasında bulunan Pinokyo ve Ustası beyaz bir dikdörtgenle sınırlanmış, bu çerçevenin dışında ise figürler dışa doğru büyüyerek tekrarlanmıştır. Arka planda açık mavi renk tonunun hâkim olduğu görülmekte, Pinokyo ve ustası figürleri üzerinde yan yana kullanılan kırmızı ve yeşil renkler dikkatleri figürlerin üzerine çekmektedir. Pinokyo ustasına bir şeyler söyler gibidir, ama muhtemelen söyledikleri yalandır ve konuştukça burnunun uzaması, ustasını şaşırtmakta, hayretler içerisinde bırakmaktadır. Sanatçının bu resmi “Dalga” konseptine uygun yapması büyük olasılıkla, yalanın başlangıçta küçük olsa da gittikçe başka yalanları doğuracağını, yalanların sürekli büyüyeceğini vurgulama amacını taşımaktadır. Yalanlar sürekli o kadar çok artacak ve büyüyecektir ki bu durum, Pinokyo’nun yaratıcı ustasını bile hayrete düşürecek boyutlara ulaşacaktır.

Sanatçının 2019 tarihli bir diğer eseri “*Av-Avcı-Kurgu*” (Resim 60) isimli eserinde yukarıdan aşağıya doğru sarkan ipin ucunda bulunan kancada asılı, topuz şeklindeki saçından kadın olduğu anlaşılan bir figür bulunmaktadır. Kadın figürünün eteğinin kırmızı oluşu dikkat çekicidir. Aşağıda ise başını yukarı kaldırmış vaziyette bekleyen



bir köpek yer almaktadır. Kadının çaresiz bir şekilde asılı durması ve sırtında oyuncak kurma anahtarı bulunması dikkat çekmektedir. Aşağıda bekleyen köpeğin de sırtında oyuncak kurma anahtarı bulunmaktadır.



**Resim 60.** Onay Akbaş; Av-Avcı-Kurgu, 100x40 cm, Tüyb., 2019.

<https://www.facebook.com/onay.akbas.3> Erişim Tarihi: 29.11.2018

Tuvalin sağ kenarında dikey olarak bulunan siyah renkli şerit, sanatçının estetik bir dinginlik elde etmek isteğinin yanı sıra, resmin merkezinde olan bitenlerin sinema perdesinde bir film karesi, bir tiyatro oyununun bir anı, bir sahnesi ya da geğmişe-yaşanmışa dair "an"lardan birinin çağrıştırması amacıyla kullanılmıştır. Diğer yandan bu şerit, yaşanmakta olanın, bir defter yaprağında yerini almış bir "an"a gönderme yaparak, izleyicinin de bu yöntemle kendi yaşanmışlıklarını sorgulamasının kapısını aralamaktadır.

Av ve avcı olayını sorgulayan resimde oyuncak kurma anahtarları; büyük olasılıkla, kadının da köpeğin de başkaları tarafından kurulduğunu; yetiştirildiğini ve kendilerine başkaları tarafından verilen rolü oynamak zorunda olduklarını göstermektedir. Burada kastedilen başkaları, kişinin içinde yetiştiği ailesi, okulu, mahallesi, toplum hatta tüm insanlık olabilir. Kadını ve avını bekleyen köpeği bu konuma sokan yetiştiği ortam, aldığı veya alamadığı eğitim değil mi? Öte yandan, kadını bir av gibi gören köpeği de o hale getiren içinde yetiştiği ortam ve aldığı veya alamadığı eğitim değil mi? Kısaca ifade edersek; eser, kadınları bir av gibi köpeklerin önüne atmamak için ne yapabiliriz sorusunu akla getirirken, onu bir av gibi görenlerin de bu yanlıştan kurtarılması yollarının aranması gerekliliğini düşündürmektedir. Farklı zm nerileri bulunabilecek olsa da Kadının kendi ayakları üzerinde durabileceği koşulların ve ortamın sağlanması, onu ve toplumu başkalarına av olmaktan kurtarma yönünde adım atılabilmesi için öncelikle gerçeğin, yani sorunun fark edilebilmesi zorunludur.

## SONUÇ

Onay Akbaş'ın sanatı genel hatlarıyla figüratif ve renkçiliği ile dikkat çekmektedir. Konuları ise insanla ilgili, insana ait olan her şeydir. Gelip geçici gündelik konular yerine evrensel kabul gören, insan yaşamıyla ilgili genel sorunlar, değerler, kavramlar onun tuvalinin temasını oluşturur. Yerine göre insanlık tarihinin derinliklerinden, adeta arkeolojik kazıyla gün yüzüne çıkardığı kavramları ve değerleri de çağdaş ve entelektüel bakış açısıyla yeniden yorumlayıp izleyiciye sunar. Sanat tarihin tüm evrelerinden beslenen, onlarla zenginleşen bir sanatçıdır Akbaş. Tüm bu özellikleriyle onun resmini Yeni Dışavurumcu olarak sınıflandırabiliriz.

Ancak sadece Yeni Dışavurumcu olarak sınıflandırmak, onun sanatını açıklamak için yetersiz kalacaktır. Çünkü o, sürekli beklenmedik yeniliklerle sanatseverlerin karşısına çıkmaktadır. Artık tuval resminin sınırlarına dayandığı, bugüne kadar kullanılmamış farklı bir anlatım dilinin bulunamayacağı düşünüldüğü anda, bambaşka yeniliklerle Onay Akbaş'ın sanatı karşımıza çıkmaktadır. Onun bir sergisinde, “Dalga” serisi resimlerinde verdiği dışa doğru dalga izlenimini gördüğünde heyecanlanırken, başka bir sergisinde “Bitmem(iş)lerim” serisi resimleriyle resmin boş kalan yerlerini zihinsel olarak tamamlama, boyama daveti almaktadır izleyici. Bu davet karşısında adeta boyama kitabındaki resimleri boyamak isteyen bir çocuk coşkusuyla o büyük şölene ortak olma heyecanını yaşayan izleyici, sonraki resimlerde daha yeni ve farklı neleri görebileceğinin de merakını yaşamaktadır.

Onun sanatı figüratiftir ama alışlagelmişin dışında; kendine özgü, sanatçının verdiği rol için gerektiğinde uygun maskeleri takan, yamalı yüzeyleriyle çok renkli, yerine göre şirin, sevimli, muzip “Akbaşgiller”iyle bambaşka bir figür evrenidir orası. Onun tuvallerinde yer alan sahne; rengiyle, dekoruyla, oyuncularıyla Akbaş tarafından yaratılmış bambaşka evrenin sahnesidir. İzleyici o sahneyi görmekten sadece haz da alabilir, isterse yaşamı için, toplum için, insanlık için önemli mesajlar da. Herkesin payına düşeni kendisinin belirlediği, ne almak istediğine kendi karar verdiği bir oyundur tuvalerde sahnelenen.

Seçtiği konuları derinlemesine araştırıp, konunun felsefi boyutuna hâkim olduktan sonra resimsel çalışmalarına başlayan Akbaş'ın ironik dili, cıvıl cıvıl renklerle karşımıza çıkmakta, bizi bambaşka bir dünyanın içine çekerek gerçek dünyamızla,

gerçek sorunlarımızla yüzleştirmekte ve sıkıcı olmadan önerilerde bulunmakta, sorunlarımıza çözüm üretmemize katkı sunmaktadır. Tüm bunları sağlayan da onun bıkmadan usanmadan çalışan, “her seferinde dünyanın, kavramların ve renklerin ölçüsünü yeniden alan” bir sanatçı olmasıdır (Sarıoğlu, 2018: 38).

Langer; tükenme hatta çürüme noktasına kadar kullanılmış geleneksel araçlara karşı bir protesto olarak yeni herhangi bir aracın heyecan verici keşfini ve kullanımını sanatsal bir devrim olarak nitelemektedir. Ona göre; “Günümüzde sanat devrimci ilkelerle doludur. Semboller, kalabalık metaforik imgeler, dolaylı konular, genellikle bir diğeri aracılığıyla sunulan yaşamın olayları ve görünüşleri yerine düşsel imgeler son zamanlarda bize kendi ele alınışlarını belirleyen zengin motif kaynakları sağlamıştır ve sonuç sanatta yeni bir şafak vaktidir” (Langer, 2012: 111). İşte; Onay Akbaş da her tuvalinde bitmek tükenmek bilmeyen, beklenmedik yenilikler barındıran eserleriyle bu şafak vaktini sanatseverlere yaşatmakta, resim sanatının geleceğine ümitle bakma konusunda sağlam gerekçeler sunmaktadır.

Akbaş’ın sanatsal geleceğine yönelik öngöründe bulunmanın güçlüğüne rağmen, onun bugüne kadar ortaya koyduğu eserlerine ve yaptığı kapsamlı sanat çalışmalarına bakarak; sürekli yenilenen, sürprizlerle dolu yeni yapıtlar üretmeyi sürdüreceğini, yapıtlarında toplumsal sorunları ortaya koyarak sorgulama ve farkındalık yaratmaya, evrensel kavram ve değerleri analiz ederek değerlendirmeler sunmaya, sorunların çözümü için yeni önerilerinde bulunmaya devam edeceğini, evrensel olaylara, değerlere ve sorunlara yeni bakış açıları kazandırmaya çalışacağını ifade etmek kesinlikle yanlış olmayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Akbulut, D. (2011). *Resim Neyi Anlatır*. (2.bs.). İstanbul: Etik Yay.
- Aktuğ, E. (2017, 20 Nisan). Pinokyo'nun Düşü İnsanlığın Dramı. *Hürriyet*. Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/>
- Antmen, A. (2014). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (6.bs.). İstanbul: Sel Yay.
- Arcayürek, C. (1986). *Demokrasi Dur 12 Eylül 1980*. Ankara: Bilgi Yay.
- Atasoy, D. ve Saraçoğlu G. (2018, Temmuz). Tuvallerde Oyun Kuran Bir Ressam Onay Akbaş. *Sanatım Dergisi*, 7, 50-56.
- Bender, A. (2010, 25 Mayıs). Yaramaz Çocuğun Yap-Bozları. *Radikal*. Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/>
- Biyografi. (Tarih Yok). Onay Akbaş web sayfası içinde. Erişim adresi: <http://www.onayakbas.com/bio.html>
- Budak, A. (2006). *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cabaoğlu, Ç. (2006). *Onay Akbaş, Oyuncak-İktidar(sız)* [Sergi kataloğu]. İstanbul: Art Gallery Yay.
- Çalikoğlu, L. (2001, Nisan). Onay Akbaş Resmi Üzerine Birkaç Not. *Adam Sanat*. 183, 56-57
- Carr-Gomm: (2014), *Sanat: Sanatın Gizli Dili*. (Çev.: Lizet Deadato). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Çetinkaya, H. (2019, Nisan). Sanat, Özgün ve Tekildir. *Mag*. Erişim adresi: <https://www.magdergi.com/roportajlar/sanat-ozgun-ve-tekildir>
- Dalkıran, H. ve Arda, Z. (2019, Mart). Çağdaş Türk Resminde Horoz Dövüşü Tasvirleri. *Tarihin Peşinde*, 21, 233-245. Erişim adresi: [http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi21/M21\\_12.pdf](http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi21/M21_12.pdf)
- Dempsey, E. (2007). *Modern Çağda Sanat; Üsluplar Ekoller Hareketler*. (Çev.: Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Yay.

- Doublier, D. (2014). *Kişisel Mitolojisinin Resimleri*. Onay Akbaş. Dalga/Wave [Sergi kataloğu] (s.25-26) içinde. Ankara: Arete Sanat Yay.
- Dursun, D. (2005). *12 Eylül Darbesi*. İstanbul: Şehir Yay.
- Dündar, L. (2016, Ekim). 12 Eylül 1980 Darbesinin Basına Etkileri. *Tarihin Peşinde*, 16, 125-154. Erişim adresi: [http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi16/M16\\_08.pdf](http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi16/M16_08.pdf)
- Erten, Ö. İ. (2009). Onay Akbaş ile Söyleşi. Erişim adresi: <http://www.onayakbas.com/erten2009Ekim.html>
- Eyigör Pelikoğlu, F. (2019). *Sürdürülebilir Beklentilere Teamülen Sanat*. Ankara: Akademisyen Kitabevi Yay.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (Çev.: Simber Atay Eskier ve Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yay.
- Fortenberry, D. ve Melick, T. (2015) *Tarih Boyunca Sanat; Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. (Çev.: Dilek Şendil ve Süreyya Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gezgin, İ. (2018). *Sanatın Mitolojisi*. (6.bs.). İstanbul: Sel Yay.
- Gürsel, N. (1993). *Çıldırılmış Kalabalıkların Tanığı*. Onay Akbaş. *Akbaş* [Sergi kataloğu] (s. 6-7) içinde. İstanbul: Alkent Actuel Art Yay.
- Gürsel, N. (2018). *Onay Akbaş'ın dünyası*. Emre Senan. Kıyısız dalgalar [Sergi kataloğu] (s. 22-25) içinde. İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yay.
- Hepner, G. (Tarih Yok). Untitled (Head) By Jean - Michel Basquiat. Erişim adresi: <https://guyhepner.com/product/untitled-head-by-basquiat/>
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*. İstanbul: Hayalperest Yay. (2018).
- İş Sanat. (Tarih Yok). Etkinlik Detayları. Erişim adresi: <https://www.issanat.com.tr/TR/etkinlikler/etkinlik-detaylari/Sayfalar/etkinlik-detaylari.aspx?eventId=MTk5MQ==>-ISB
- Kahraman, H.B. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Akbank Yay.

- Kasım Koçak. (Tarih Yok). Erişim adresi: [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=891](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=891)
- Kozlucalı: (Yönetmen). (2018). Onay Akbaş [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=oLDnGrWkmIU>
- Körler kıssası. (2017, 4 Nisan). Erişim adresi: <http://yenie.net/korler-kissasi/>
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Çev.: Yasemin Tezgiden). (4.bs.). İstanbul: Metis Yay.
- Kutluay, H. (2017, 30 Ekim). Kral Midas ve Efsaneleri. Erişim adresi: <https://www.makaleler.com/kral-midas-ve-efsaneleri>
- Külahoğlu, C.E. (2014). *Resimde 80'ler Dediğiniz Zaman Orada Bi Duracaksınız*. Piramid Sanat. Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları 80'ler (s.67-69) içinde. İstanbul: Piramid Sanat Yay.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (Tarih Yok). Yeni-Dışavurumcu Sanat Eğilimi. Erişim adresi: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80268/yeni-disavurumcu-sanat-egilimi.html>
- Küpçüoğlu, H. (2018, Nisan). Onay Akbaş: Kıyısız Dalgalar. *EK-Eleştirel Kültür*. Erişim adresi: <http://www.ekdergi.com/onay-akbas-kiyisiz-dalgalar/>
- Langer:K. (2012). *Sanat Problemleri*. (Çev.: A.Fevzi Korur). İstanbul: TEM Yapım Yay.
- Luice-Smith E. (2004). *20.Yüzyılda Görsel Sanatlar*. (Çev.: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz ve Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Yay.
- Meriç: (2019, 18 Nisan). Fatsa'dan Paris'e Uzanan Bir Hikâye. *Sözcü*. Erişim adresi: <https://www.sozcu.com.tr>
- Monnin, F. (1988). *Akbaşgiller*. Bünyamin Özgültekin. Onay Akbaş [Sergi kataloğu] (s. 4) içinde. İstanbul: Alkent Actuel Art Yay.
- Monnin, F. (2010). *Onay Akbas Le Carnaval De L'existence 25 Ans De Peinture*. İstanbul: Artist Yay.
- Monnin, F. (2014). *Bitmemişlerim*. Onay Akbaş. Dalga/Wave [Sergi kataloğu] (s. 17-22) içinde. Ankara: Arete Sanat Yay.

- Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz? Paul Gauguin. (Tarih Yok). Erişim adresi: <https://www.pivada.com/paul-gauguin-nereden-geliyoruz-biz-neyiz-nereye-gidiyoruz>
- Noel, G. (1993). *Çıldırılmış Kalabalıkların Tanığı*. Onay Akbaş. Akbaş [Sergi kataloğu] (s. 4-5) içinde. İstanbul: Alkent Actuel Art Yay.
- Noel, G. (2014). *Akbaş'ın Yaratıkları*. Onay Akbaş. Dalga/Wave [Sergi kataloğu] (s. 16) içinde. Ankara: Arete Sanat Yay.
- Onay Akbaş Hayatı ve Eserleri. (2018, 6 Aralık). Erişim adresi: <https://www.istanbulstatevi.com/turk-ressamlar/onay-akbas-hayati-ve-eserleri/>
- Onay Akbaş Kendi Krallığında Bir Ressam. (t.y.). Erişim adresi: <http://www.onayakbas.com/istanbul2010-tr.html>
- Onay Akbaş Kıyısız Dalgalar. (2018, 20 Mart). Erişim adresi: <https://www.istanbulstatevi.com/sanat-haberleri/resim-ve-heykel/onay-akbas-sergisi-kiyisiz-dalgalar/>
- Özbay, E. (2015, Ocak). Onay Akbaş Resminde Dipten Gelen Dalga'nın Diyalektiği. *Egeden*, 21, 36-41.
- Özer, D. (2018). *Tinsel Yaratım Sürecinde Akbaş*. Emre Senan. Kıyısız Dalgalar [Sergi kataloğu] (s. 40-45) içinde. İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yay.
- Özer, M. (2005, Kasım). Phrygler (Frigler). *İMO Ankara Şube Bülteni*. Erişim adresi: <http://www.imo.org.tr/resimler/ekutuphane/pdf/14297.pdf>
- Özil, Z. (2000). *Akbaş*. İstanbul: Artist Yay.
- Özsezgin, K. (2000). *Akbaş* [Sergi kataloğu]. İstanbul: Alkent Actuel Art Yay.
- Özsezgin, K. (2001, Nisan). Onay Akbaş'ın Resimlerinde İnsanlık Komedyası. *Adam Sanat*, 183, 53-55.
- Özsezgin, K. (2014, 19 Mayıs). Onay Akbaş'ın Yeni Dönem Resimleri. *Aydınlık*. Erişim adresi: <https://www.aydinlik.com.tr>
- Senan, E. (2018). *Kıyısız Dalgalar* [Sergi kataloğu]. İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yay.



- Serpil: (2008). *Bedri Baykam*. İpek Duben ve Esra Yıldız (Ed.). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat Yeni Açılımlar (s. 223-240) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Telli, A. (2018). *Onay Akbaş Şiiriyet ve Karnaval*. Emre Senan. Kıyısız dalgalar [Sergi kataloğu] (s. 26-29) içinde. İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yay.
- Tükel, U. ve Yüzgüller: (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Hayalperest Yay.
- Türk sanatçılar Leonardo da Vinci’ye yolcu. (2019, 29 Eylül). *Sözcü*. Erişim adresi: <https://www.sozcu.com.tr>
- Ulusoy, M. (2019, 03 Nisan). Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik ve Cemil Altaylı: Toprağı İsyanı. *Aydınlık*. Erişim adresi: <https://www.aydinlik.com.tr>
- Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Varlık, U. (2018). *Zero Hipotez Fragmanlar*. İstanbul: Bozlu Sanat Yay.
- Vincent Van Gogh’un Peşinde, Modernizmin İzinde Sergisi Çankaya’da. (t.y.). Erişim adresi: <http://www.ilgazetesi.com.tr/vincent-van-goghun-pesinde-modernizmin-izinde-sergisi-cankayada-66732h.htm>
- Yıldız, E. (2008). *Giriş başlığı*. İpek Duben ve Esra Yıldız, (Ed.). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat Yeni Açılımlar (s. 13-35) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Yılmaz, A.N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Ve Siyaset*. Ankara: Ütopya Yay.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. (1.bs.). Ankara: Ütopya Yay.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2.bs.). Ankara: Ütopya Yay.

**EK: ONAY AKBAŞ İLE SÖYLEŞİ (21-22 Temmuz 2019, Paris-Erzurum)****Resim 61.** Onay Akbaş

Söyleşi, yurt dışında bulunan Onay Akbaş ile 21-22 Temmuz 2019 tarihlerinde elektronik ortamda gerçekleştirilmiştir.

**Sabri Topdağı:** Doğal olarak her insan gibi sanatçı da yaşadıklarından, çevresinde olup bitenlerden, içinde yaşadığı toplumdaki, kısaca her şeyden farkında olarak veya olmayarak mutlaka etkilenmektedir. Öğrencilik yıllarınız sağ sol çatışmalarının yoğunlaştığı, devamında 12 Eylül darbesiyle ülkemiz açısından siyasi, sosyal ve kültürel değişimlerin yaşandığı yıllardı. Sizin de hatırlanmasına, anlatılmasına katlanmanın bile çok güç olduğu günler, hatta aylar yaşadığınızı; örneğin, ders kapsamında fotoğraf çekerken başınıza gelenleri biliyoruz. Bu yılları düşündüğünüzde, sizi en çok nelerin etkilediğini kısaca ifade edebilir misiniz?

**Onay Akbaş:** Korku ve endişe dolu yıllardı. Korkunun olduğu yerde yalnızca şiddet çiçekleri sulanır, serpilir. Sanatın öznesi olarak şiddet, yapısal ve ruhsal olarak sanatın atmosferinde elde edilmek istenilene ulaşmaya yardımcı bir proaktif unsur

olarak mutlaka yerini alabilir, ancak; yaşamda korku ve şiddet, özgürlüklerin celladı olarak vardır. Sanat ise özgürlük talep eder. Özgürlük varsa sanat eylemliliği serpilip yeşerebilir. Tabii bu özgürlüklerin kısıtlı olduğu atmosferlerde sanat üretilemez anlamına gelmez, fakat olmazsa olmaz ön koşulların başında gelir. 12 Eylül öncesinde ve sonrasında tüm topluma yaşatılan atmosfer işte bu bahsettiğim "korku ve şiddet" in kör edici, temel değerleri anlamsızlaştıran bir dönemdi. Ancak tüm yaşananlar, o kuşağı, daha "farkında" bir kuşak olarak dönüştürerek, özellikle de "sanat talep eden", "sanat üreten" bir kuşak olarak insanî ve entelektüel donanımlar açısından verimli bir insani yapıya evrilmesinde önemli bir tarihi süreç olmuştur.



**Resim 62.** Onay Akbaş 1983 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde.

**S.T.:** Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesinde aldığımız resim eğitimini nasıl değerlendiriyorsunuz?

**O.A.:** Üniversite yıllarımızda, işin daha çok tekniğini mükemmel düzeyde özümsemiş; boyanın kimyasından, baskı resmin tekniklerine, fotoğraf çekmenin yöntem ve biçimleri konularına kadar çok yetkinleşmiş hocalarımız oldu. Ancak, sanat yapmanın psikolojik alt yapısını doldurma, sanatçı "varoluşu" ve öğrencilerin kapasitelerinin nasıl artırılacağı konularında, zaten kendileri de "özgür sanatçı"

yaşamını deneyimlememiş olduklarından bu konuda bizlere çok fazla yardımcı olamadıklarını düşünüyorum. “Özgür sanatçı” olarak yaşayıp üretme kararı aldığında “sanatsal varoluş”uma dair her şeyi el yordamı ile deneyimleyip ona göre önümüze çıkacak cesaret kırıcı tüm engelleri test ederek kendi kendimize yol bulup ilerlemeye; sanatı, yaptıklarımızı, kendimizi ve bizi çevreleyen dünyayı iyi algılayıp bütün bu veriler üzerine “sanatsal varoluş”umuzu inşa etmeye çalıştık. Bu sorun bizi eğiten hocalarımızın suçu değildi. Çünkü onlar da bizim gibi bir “reprodüksiyon” kuşağının bakiyesiydiler. Ressama kız verilmeyen bir dönemden bugünlere geldik. Profesyonelce, sanatçı gibi yaşamayı tercih eden çok sayıda sanatçı ve sanatçı adayımız var artık.



**Resim 63.** 1985 yılında Maltepelili Ressamlar.

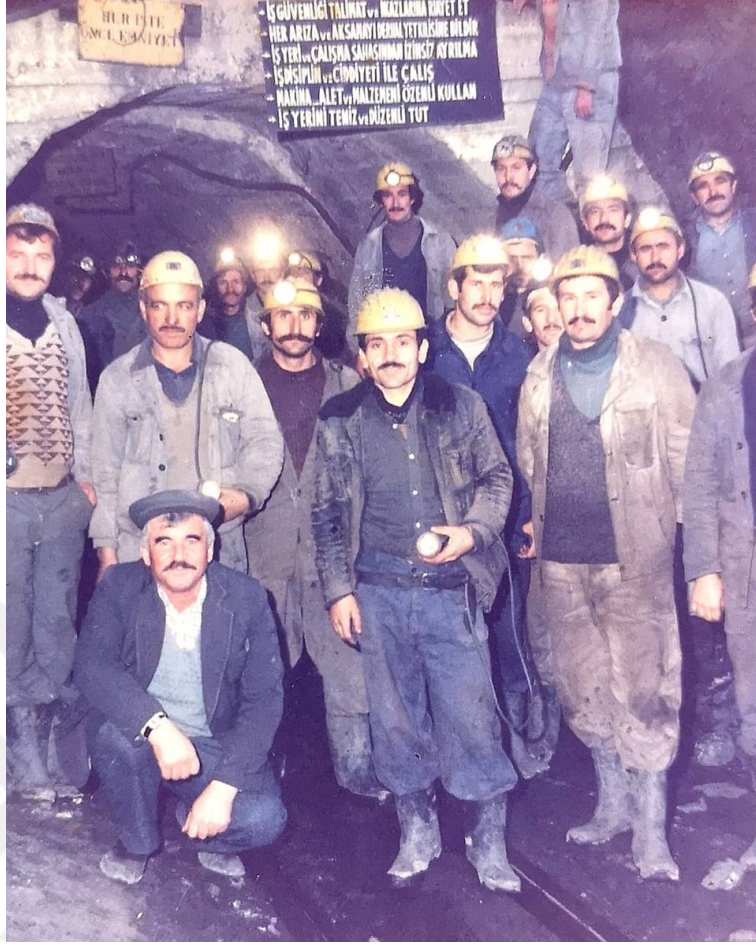
**S.T.:** Üniversiteyi bitirdikten sonra Maltepelili Ressamlar adıyla anılan bir oluşumunda yer aldınız; o oluşum nasıl ortaya çıktı, kimler vardı ve neler yaptınız? Bu oluşum içindeki etkinliklerinizin sanat yaşamınıza katkısı oldu mu?

**O.A.:** Okulu bitirir bitirmez bir grup genç sanatçı adayının kiraların ucuzluğundan o dönemin İstanbul’unun sayfiye semti Maltepe’yi tercih etmesi nedeniyle ben de

atölyemi tutup ilk profesyonel “özgür sanatçı” deneyimlerime orada başlamış oldum. Çok cesur ancak bir o kadar da şanslı bir dönem başlıyordu. 12 Eylül’ün bıraktığı hasarlar yavaş yavaş silinmeye, korku ve şiddet atmosferi çok yavaş da olsa kalkmaya başlamıştı. Özgürlüğün tadına varmak isteyen bir kuşağın, kafasını kaldırıp kendi varoluşunu inşa etme istek ve çabalarını hayata geçirme inisiyatiflerinin filizlendiği bir dönemin başlangıcıydı. Sanatsal eylemliliğiyle, daha önce öğrenmediği bir yaşama biçimini talep edip, deneyimlemeye atılan bir grup sanatçı adayı ile yan yana bir tecrübeyi içselleştirmek müthiş özgüven aşıl原因 bir dönemdi diyebilirim. Aynı sosyo kategoriden gelen bir grup genç sanatçının Maltepe semtinde kümeleşmesi, o zaman için az olan sanatseverlerin de ilgisini bu semte yöneltmeye başlamış, ulusal basın da adeta devrim gibi bu yeni oluşumu, sayfalarına taşıyarak atölyelerimizi birer sanatsal çekim alanlarına dönüştürmemize büyük katkılar sunmuştu. Bütün bu ilgi ilerideki “özgür sanatçı” olarak ayakta kalıp, sanat üretme eylemliliğimizde bizlere gerçek katkılar sunmuş, bizleri o dönem çok ender olan sanat galerileri dışında, atölyelerinde sanat konuşulup, sanat üretilen sanatçılar olarak gündeme oturtmuş ve cesaretlendirmiştir.

**S.T.:** 1986 yılında Zonguldak Kozlu’daki bir maden ocağında bir ay kadar süreyle resim çalışmaları yaptığınız biliniyor. Çok daha rahat ortamlarda resim yapmak varken neden yerin 650 metre altına inerek, o ağır koşullarda çalışma ihtiyacı duydunuz? O dönemdeki çalışmalarınızdan kısaca bahsedebilir misiniz?

**O.A.:** Benim resmimin temel öznesi insandır. İnsanın doğasına, içsellikğine nesnel ve öznel varoluşuna dair bilgilerimizden hareketle, insanı sanatsal çözümlerimizin “öznesi” olarak sanat yapıtınıza yerleştirebilirseniz “gerçek ve özgün” olabilirsiniz. Bu donanımı okumak gibi, görmek-gezmek gibi eylemlerle edinebileceğiniz gibi insanı, kendi var olduğu dünyada ve yine kendi koşulları içinde izleyebilir, empati yetinizle de bu yaşadıklarınızı içselleştirebilirsiniz; size sanat yaratma eyleminizde eşsiz bir donanım sunar. Bu yerinde deneyimleme niyetiyle birçok geziler ve gözlemler yaptım. Belediyeden izin alarak, İstanbul Başibüyük’te mezbahada 1 ay boyunca resim çizdim. Yine 1986 yılında Zonguldak Kozlu’da 1 ay boyunca 560 metre derinliğe bir madenci gibi inip gözlem ve çizimler yaptım. Sanatçı kendi gözlem ve duyularına dayanan deneyimlerinden hareket ettiği müddetçe gerçek ve özgün bir yaratıcı olabilir diye düşünüyorum.



Resim 64. Onay Akbaş Zonguldak Kozlu’da maden işçileriyle birlikte.

**S.T.:** Paris’e hangi ümitlerle gittiniz, umduklarınızı bulabildiniz mi? O dönemde hayal kırıklığı yaşadığınız veya keşke gelmeseydim dediğiniz zamanlar oldu mu? İnsanın yaşadığı topraklardan ayrılıp bambaşka bir ortama gitmesinin, orada tutunabilmesinin zorlukları tahmin edilebilir. Karşılaştığınız büyük zorluklar nelerdi?

**O.A.:** Genç bir sanatçı olarak Paris’e başka dünyalar başka insanlar tanımak, yaşadığım sosyal kafesin dışına çıkıp başka dünyaları, koşulları deneyimlemek ve en önemlisi de çok uzun yıllardır biriktirdiğim, görmeyi, karşılaşmayı ve hesaplaşmayı kafama koyduğum büyük üstatların başyapıtlarıyla yüzleşmek için yola çıktım. Bagajımda dört yıllık bir profesyonel sanatçı deneyimim ile boya ve fırçalarım vardı. Bir nevi sanatsal “Hacca gitme” eylemi olarak ta betimleyebiliriz bunu. İtalya, İsviçre ve sonunda Paris. Paris’e geldiğimde kimse bana kollarını açıp “Hoş geldin” demedi doğal olarak. Paris’te kalarak burada üretme kararı aldığımda aslında şansımı da yanımda taşımış olduğumu fark ettim. İstanbul’da yapabilen, Paris’te de, Londra’da da,

New York'ta da yapabilir diye düşünüyordum. Ve hala böyle düşünüyorum. Sanatın evrensel çok özel bir dil olduğunu fark ettikçe cesaretim arttı diyebilirim. İlk başlarda sokakta bulunan atık reklam panoları ve benzeri yüzeyler üzerine yaptığım çalışmalarım galerilerde “erken” diyebileceğim sürede talep görmeye başlayınca artık tamamen cesaretlenip burada kalarak üretmenin koşullarını yaratmaya başlamıştım zaten.



Resim 65. Onay Akbaş 1988 yılında Paris'te.

**S.T.:** Sanat yaşamınızı dönemlere ayırmak gerekirse nasıl ayırabiliriz? Örneğin web sitenizde eserlerinizi gruplandırmanın bir benzeri olarak; “1984-1994”, “1995-2005”, “2006-2010”, “2011-2014”, “2015 ve sonrası” olarak ayırabilir miyiz? Ayırabilirsek bu dönemlerin her biri için en önemli özellik olarak neleri ifade edebilirsiniz?

**O.A.:** Paris'e yerleşme kararı aldığım dönemlerde henüz klasik diyebileceğimiz akademik-klasik eğitimin etkilerinden kopuş yaşamamış, doğadan, görünenden yani hayatın görsel temsilinden hareket eden resimler yapıyordum. Yine kendi yaşamımdan

hareket eden çok fazla “renk”in olmadığı “akademik figüratif” resimler yapıyordum. Fareleri, hayvanları, emekçi yoksul insanları resmediyordum. Bu da çok normal bir durumdu. Çünkü ben de öyle yaşıyordum. Yaşadıklarım, psikolojik ve entelektüel donanımım gelip yaptıklarımın ortasında yerlerini alıyorlardı. Paris’e yerleştiğim ilk yıllarda değişik sosyolojik bir yapı ve sanat ortamının farklılığı ve zenginliği resmime daha fazla renk ve daha dışa vurumcu lekelerle oluşturulmuş bir anlayışı taşıdı. Bu dönem de 1992 yılına kadar sürdü. Daha sonraki resimlerimde “mekânı öteleyen” primitif sanatın figür anlayışını yavaş yavaş yaptıklarımın varoluş hikâyesine katmaya başladım. Burada “Yeni Figür” anlayışının üçüncü boyutu reddeden figür anlayışı ve grafitinin olanaklarını resmime taşımaya başladım. Bu dönem işlerimde formlar, lekeler, figürün özgür dile gelişi, özellikle renk’in vurucu ve çekiciliğiyle birleştiğinde resimlerimde yavaş yavaş özgürleşme ve özgünleşme başladı. Bu dönem 1999 yılına kadar evrilerek devam etti. Yine bu dönemde kuklalar, sahte peygamberler, kelebek avcıları kavramlarını irdeleyen seri resimler yaptım. 2000’li yılların başı, tüm dünyada milenyum devri ile ilgili olarak sanatçıların, felsefecilerin, entelektüellerin “zaman” kavramını sorgulamayı incelemeye başladığı bir dönemdi. Ben de resimde “Zaman”ı sorgulayan “An ve Bellek” serisi resimlerimi yapmaya başladım. Bu dönemde resmimin arka fonunda dekoratif bir takım unsurlar kullanmaya başladım. Bu dönem resimlerim yine primitif figür anlayışının zaman içinde evrilip daha özgünleşmesinin yanında yine üçüncü boyutu dolayısıyla mekânı reddeden ve geometrik parçalanmaların da devreye girdiği bir dönemim olarak tespit edilebilir. Yine bu dönem “An ve Bellek” serisi resimlerimde, aynı resmimin yanına “monokrom” yüzeyler eklemeye başladım. Bellek, monokrom renksiz sadece çizgisel yüzeylerin yanına aynı kompozisyonun renkli bir yüzeyini eklemekle oluşuyordu. Daha sonra bu “diptik”ler üzerinde yaptığım monokrom renkli denemeleri artık tek yüzey üzerinde deneyimlemeye başlamıştım. Bu dönem resimlerimde, An ve Bellek, Oyun Oyuncak İktidar, Varoluş Karnavalı, Bitmemişlerim gibi birçok kavramı irdeleyen seri resimler ürettim. 2010 yılında “Bitmem(iş)lerim” konseptli işler üretirken, bitmemişlik kavramını estetik ve felsefi açıdan irdeleyen resimler yaptım. O yıl Fransa’da Türkiye yılı kutlamaları kapsamında, Lyon ve Paris’te açtığım sergilerimde Bitmem(iş)lerim konseptli resimlerim sanatseverlerle buluştu. Bu resimlerimde resmin bir bölümünü bitirmeyip sadece desen çizimlerinin görüldüğü boş alanlar bırakarak izleyicinin bakışını kendine döndürüp



“Ben olsaydım şöyle yapardım” düşüncesini provoke ederek seyircinin aktif katılımını önceliyordum. 2013 yılından itibaren “Dalga” konseptli işler üretmeye başladım. Bunlar, tuvalin ortasında yer alan klasik bir “Akbaş” kompozisyonunun, tuvalin dört köşesine doğru dalga şeklinde büyüyerek hareket eden işlerdi. Bu işlerim bana 2014 Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülünü getirdi. 2018’den itibaren de “Dalga” konseptli işleri terk edip “Öteki ve Ben”, “Kıyısız Dalgalar” ve özellikle de “Av ve Avcı” olma durumunu irdeleyen işler yapmaya başladım.



**Resim 66.** Onay Akbaş 2014 Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülünü Prof. Dr. Kaya Özsegin’den alırken.

**S.T.:** Resimlerinizdeki konuları nasıl belirliyorsunuz, konuyu tuvalin önüne getirinceye kadar neler yapıyorsunuz ve tuval üzerinde çalışmanızı kısaca anlatabilir misiniz?

**O.A.:** Ben resimlerimin konusunu günlük olaylardan, aktüel konulardan seçmem; yani, gerçek yaşamımda yeterince reaksiyoner bir birey olmama rağmen, resim yaparken reaksiyoner tavırla hareket etmem. Benim resmimin ana teması, mutlaka felsefi bir kökü olmalıdır. İnsanlığın varoluş yolculuğunda ürettiği ortak kavramlar, değerler, politik ve felsefi duruşlar resmimin öznelerini oluştururlar. Oyun, tiyatro, kuklacılar, av-avcı, varoluş karnavalı, korkuluklar vs vs. Genellikle felsefi ve politik dayanakları da olan bir konuyu ele almaya başladığımda, o konu üzerine, resmimin

psikolojik alt yapısını donanırken, aynı zamanda konunun bana söyledikleri ve fısıldadıkları üzerine eskizler çizerim. Çizimler ve okumalar belli bir doyunluğa ulaştığını hissettiğimde ise artık işin “Atölye” faslı başlar. Bu evrede artık resimlerimin eskizlerinin yardımıyla “montaj” aşamasına geçerim. Bu aşamada bile resimlerimin ne olacakları benim için sürprizler barındırır. Bütün bu aşamalar artık form ve renge bürünmeye başlar. Genellikle bir konsept seçtiğimde, seri olarak çok sayıda tuvale aynı zamanda başlarım. Biz buna sanat dilinde “çeşitleme” diyoruz. Bu süreç bazen 4-5 yıl kadar sürebilir. Son yıllarda yaptığım seri resimler; Düşlemler, Ben ve Öteki, Dalga, Kıyısız Dalgalar, Bitmem(iş)lerim, Varoluş Karnavalı, Oyun-Oyuncak-İktidar vs vs. Her birinden onlarca tuval ürettiğim olmuştur. İnsanın varoluşunun ve hayattaki bulunduğu yerde duruşunun mutlaka felsefi-ekonomik-politik bir dayanağı olduğuna inanır ve tüm bu varoluş macerasında insanın senaryosunu kendisinin yazmadığı “oyunların içinde oyuncaklaşan” varoluşunun hezeyanlarını anlatırım. Bu nedenle resimlerim, dünyanın neresinde sergilenirlerse sergilenirler karşısındaki izleyiciyi mutlaka bir yerinden yakalar. Çünkü içerik olarak ve dile geliş biçimi olarak evrensel öğeler taşırlar.

**S.T.:** Van Gogh’un hayranı olduğunuz biliniyor, bu doğru mu? Resimlerinizdeki canlı renklerin bu hayranlıkla ilgisi var mı?

**O.A.:** 1980 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim Bölümüne girdiğimde ilk okuduğum sanat kitapları “Sanatın Öyküsü” ve “Theo’ya Mektuplar”dı. Bir sanatçının sanat yapma nedenleri ve çabalarıyla ilgili inanılmaz bilgiler içeriyordu. O mektuplar sanat ve sanat yapma nedenselliğine dair okuduğum en sahici şahitlikleri içeriyordu. 1988’de Paris’e yerleştiğimde ilk yaptığım iş, onun mezarını arayıp bulmak ve Türkiye’den getirdiğim fırçaları bir tür hediye olarak mezarına bırakmak oldu. İki kardeşin; Vincent ve Theo’nun dayanışmaları beni o kadar etkilemişti ki kendi oğlumun adını Theo (Teoman) koydum. Ancak Van Gogh’un resimleri beni dışa taşan gerçek ve sahicilikleriyle sarsıyor ve teknik olarak, çok fazla “hesaplamadan” tuvallerine taşıdığı enerji, form kıvraklığı ve özellikle de “çiğ” renkler ve tüm bunlara şahitlik ve eşlik eden fırça tuşları.

**S.T.:** Başka hayranlık duyduğunuz, az veya çok ilham aldığınız veya sizi etkilediğini düşündüğünüz sanatçı var mı?

**O.A.:** Sanat tarihinde Van Gogh dışında beni etkileyen birçok sanatçı olmuştur. Benden önce geçmiş ve üretmiş tüm sanatçılara göz atmayı ihmal etmem. Onun içindir ki çoğu kez kendimi “Sanat tarihinin şımarık çocuğu” olarak tanımladığım da olmuştur. Onlardan “kendime ulaşma” maceramda sınırsız yararlanıp beslenmişimdir.



**Resim 67.** Onay Akbaş'ın 1989 yılında Van Gogh'un mezarını ilk ziyareti.

**S.T.:** “Vincent Van Gogh’un Peşinde/Modernizmin İzinde” isimli proje nasıl doğdu, bu projede kimlerle birlikte ve neler yaptınız?

**O.A.:** Yıllar önce Paris’e geldiğimde ilk ziyaret ettiğim yerin Van Gogh’un mezarı olduğunu belirtmiştim. O tarihten itibaren Van Gogh’un resimlerini yaptığı yerleri de merak edip oraları bulmuş ve Paris’e gelen dostlarımı da düzenli olarak oralara götürüp o heyecanı onlarla da paylaşmışım. Bu süreçte Van Gogh’un resim yaptığı yerlerden aynı görüngü ve manzaraya bakıp bir yüz yıl içerisindeki değişime de şahit olmuşum. “Van Gogh’un Ayak İzinde” projesi bu ziyaretlerim esnasında doğdu. Bir grup Türk sanatçı ve entelektüeli ile birlikte Van Gogh’un resimlerini yaptığı yerlere, yattığı hastanelere, mekânlara, kaldığı evlere gidip, oradan yüz yıl sonra aynı görüneye bakıp, kendi iç seyahatlerimizi yapıp, yine bu iç seyahatlerimizden bize kalanlardan neler çıkacağını merak etmişim. Bir sponsor bulundu ve 25 sanatçı, eleştirmen ve entelektüel, birlikte benim bu merakımı giderdik. Ve sonuçta 15 Türk

sanatçısının “Van Gogh’a” atfen yaptığı yüzlerce sanat eseri o projeye üretilip Türk sanatına bir nevi hediye edilmiş oldu.



**Resim 68.** Onay Akbaş “Vincent Van Gogh’un Peşinde/Modernizmin İzinde” proje çalışmasında.

**S.T.:** **Günümüz koşullarında genç bir sanatçının Paris’e veya yurt dışında başka bir kültür ve sanat merkezine gitmesini önerir misiniz? Yeni yetişen ve sizin yolunuzdan gitmek isteyen genç sanatçılarımıza önerileriniz neler olabilir?**

**O.A.:** Sanat; iletişim çağı olan günümüzde, önkoşulu “özgürlük” olan her mekânda ve şehirde yapılabilir. Benim Türkiye’yi terk edip başka bir ülkeye göç ettiğim dönemin imkân ve şartları ile bugünkü koşullar arasındaki makas oldukça daraldı diyebilirim. İletişim araçları ve teknolojinin olanakları “mekân, zaman, yöntemler” açısından artık eşsiz olanaklar sunuyor çağımız sanatçısına. Yani İstanbul’da sanat yapabilen Paris’te, Londra’da, Berlin’de New York’ta da rahatlıkla yapılabilir ve sanat yapma olanaklarını yaratabilir. Demem odur ki; sanat yapmak için başka bir ülkeye göçmek gerekmemektedir. Ancak sanatın altyapısını oluşturmada, kamunun ve özel sektörün desteğini almanın yanı sıra galeri, konser salonu ve müzelerin varlığı ve sayısı açısından bazı ülkeler halen daha avantajlı. Bu konuda; teknolojinin sunduğu olanakların, sanat üretimini klasik platformların dışında dijital olanaklarıyla daha hızlı daha fazla izleyiciye ulaştırması açısından eşsiz olanaklar sunduğunu da unutmamak lazım. Sanatçının entelektüel beslenmeye ve karşılıklı etkileşim ile karşılaşmalara da ihtiyacı olduğu bir gerçek. Dolayısıyla, okumak, gezmek, tartışmak ve gerekirse

entelektüel çatışmaya girişmek ihmal edilmemeli; mağaralara o ilk resimleri yapan insanların ruh halinden de fazla uzaklaşmadan.

**S.T.:** Bugüne kadar yapamadığınız veya yapmaya fırsat bulamadığınız; fakat mutlaka yapmak istediğiniz bir proje var mı?

**O.A.:** Sanat ve hayat birbirinin yerine geçen değil, birbiri arasında köprüler, bağlar kurarak, birbirini etkileyip dönüştüren iki paralel düzlemde ilerleyen boyutlardır. Hayatın değişip dönüşmesi gibi sanat ta sürekli devinimlerle değişip dönüşen, teknolojiler değiştikçe, yöntemleri de değişen-dönüşen ancak “öz”de kendini tanımanın-tanımanın ve “kabul”ün arayışının kendine özgü yöntemlerle dile getirildiği ve “dışavurum” a eşsiz olanaklar sunan “önerileri” ve kendi yöntemleriyle “çözümlemeleri” olan bir dile geçiş platformudur. Dolayısıyla zaman içerisinde tüm bu değişim dönüşümlerden sanatçının ve sanatın etkilenmemesi mümkün değildir. Zamanın ruhuna etki edebilmek adına sanatın “özünde” de yaşamın değişim ve dönüşümüne paralel mutlak değişimler söz konusudur. Sanatçı “yepyeni” bir şey yaratmaz. Var olandan etkilenir, dönüştürür ve sonunda bütün bunlardan, kullandığı yöntemlerle sanatsal bir “öneri” sunar zamanına. Şu an 10 yıl önce gerçekleştirdiğim “Van Gogh’un Ayak İzinde” projemden sonra “Da Vinci”nin 500’üncü ölüm yıldönümü için yine bir grup Türk sanatçıyla Fransa’da bir proje hazırlıyorum.

**S.T.:** Resimlerinizde genellikle arka planda yer alan yalın sembollerin sadece dekoratif anlamda yer almadığını düşünüyorum. Resimdeki anlatımı kuvvetlendiren ve kompozisyonda dengeyi sağlayan lekeler olarak görüyorum. Bu konuda ne dersiniz?

**O.A.:** Açıklamanız doğru bir tespit. Fonda kullandığım bazıları sembolik olan motifler denge unsurları olarak bulunmalarının yanında, figürlerin anlamlarını daha da vurucu hale getirmek için figürün içinde bulunduğu "çevresi"ni oluşturmaya yardımcı olurlar. Benim resimlerimde figürler "görünenin, doğanın bir temsili" değil, "kendi temsilini" oluşturan," paralel bir dünyanın varlıkları" olarak ve yine kendi "mekânı - espası" içinde yerlerini alarak içeriğe dair rollerini oynarlar.

**S.T.:** Bazı resimlerinizin yanlarında bazılarında ise alt veya üstünde yatay veya dikey yönde kalın çizgi şeklinde boşluklar var. Bunları ne amaçla yaptınız, neyi ifade ediyor?

**O.A.:** Çoğunlukla resimlerimde yanlarında bazen de alt ya da üstlerinde bant şeklinde nötr boşluklar bırakmamın estetik bir dinginlik elde etmek istememin yanında, resmin merkezinde olan bitenlerin bir sinema sahnesinden bir kareymişçesine bir etki uyandırmasını istemleyerek, aslında olup bitenin bir "oyun" bir" film - tiyatro sahnesi" ya da "geçmişe-yaşanmışa" dair "an"lardan birini yaşıyor olduğumuzu çağrıştırsın diye kullanmaktayım. Ya da yaşanmakta olanın, bir defter yaprağında yerini almış bir "an"ına gönderme yapsın ve izleyicinin de bu yöntemle kendi yaşanmışlıklarını sorgulamasını öncelikle içindir.

**S.T.:** **Üniversitemizin Resim bölümünde öğrenime devam eden genç sanatçı adaylarımıza iletmek üzere bir mesajınız olabilir mi, onlara neler söylemek istersiniz?**

**O.A.:** Sanat yapmak bir varoluş sorunudur, varım diyebilmektir. Bu da yeteneğin yanında bilgi ve fikir sahibi olmayı gerektirir. Sanat yapmanın bir nedeni olması gerekir. Çağın adapte, ancak belleği de olması gerekir. Sanat yoluyla, sanatın tarihinde özgün bir kilometre taşı olmak hedefi gerektirir. Sanat bir iddiadır; özgün yaşayıp kendin kalıp, kendin gibi sanat eserleri önermeyi gerektirir. Hep söylediğim gibi sanat ve hayat, taklitle başlar; ancak ön koşul orada takılıp kalmamaktır. Aralarından geleceğin sanatçılarının çıkacağı öğrencilerimize; bütün bunlara sahip olurken, bir de aşk ve sabır gerektirir diyerek sevgilerimi iletirim.

**S.T.:** **Bu söyleşiyle sizinle ilgili sahip olduğumuz bilgilere çok değerli ilaveler yapma imkânı bulduk. Değerli zamanınızı ayırıp, sorularımı cevapladığınız için çok teşekkür ediyorum.**

**O.A.:** Ben de ilginiz için teşekkür ederim, çalışmalarınızda başarılar dilerim. Sanatla ve sevgiyle kalın.

## ÖZGEÇMİŞ

|                         |   |
|-------------------------|---|
| <b>Kişisel Bilgiler</b> |   |
| Adı ve Soyadı           | Sabri TOPDAĞI   |
| Doğum Yeri ve Tarihi    | Tortum, 01.07.1958  |
| <b>Eğitim Durumu</b>    |   |
| Ön Lisans Öğrenimi      | Anadolu Üniversitesi AÖF Hukuk Bölümü Adalet Programı, 2014.<br>Anadolu Üniversitesi AÖF Yerel Yönetimler Bölümü, 2016.   |
| Lisans Öğrenimi         | Kara Harp Okulu, İşletme Bölümü, 1982.  |
| Y.Lisans Öğrenimi       | Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İnsan Kaynakları Yüksek Lisans Programı; 2006.   |
| Bildiği Yabancı Diller  | İngilizce   |
| Bilimsel Faaliyetleri   | Kişisel Sergi: İzmir/Bornova, 2002<br>Karma Sergiler:<br>· Tekirdağ, 1988 (Selahattin SOSAY ve Memiş ASLAN ile birlikte).<br>· OYAK Resim Yarışması Sergisi; Ankara, 1997, 1998.<br>· Bornova Belediyesi Kursiyerler Sergisi; İzmir, 2003, 2004.<br>· Yaşayan Asker Ressamlar Sergisi (Jürili Sergi); İstanbul, 1996, 2000, 2002, 2004, 2008, 2010, 2012, 2018. |
| <b>İş Deneyimi</b>      |   |
| Stajlar                 |   |
| Çalıştığı Kurumlar      | Kara Kuvvetleri Komutanlığı (1982-2013)<br>TSK Mehmetçik Vakfı (2016-2019)  |
| <b>İletişim</b>         |   |
| E-Posta Adresi          | sabritopdagi@gmail.com  |